THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

PERMANENT RESERVE
THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES
MUSIC LIBRARY

DEUTSCHE MUSIK-ZEITUNG
v. 1-3
1860-1862

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00035669712

This book must not be taken from the Library building.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von

Selmar Bagge.

1860.

Erster Jahrgang.

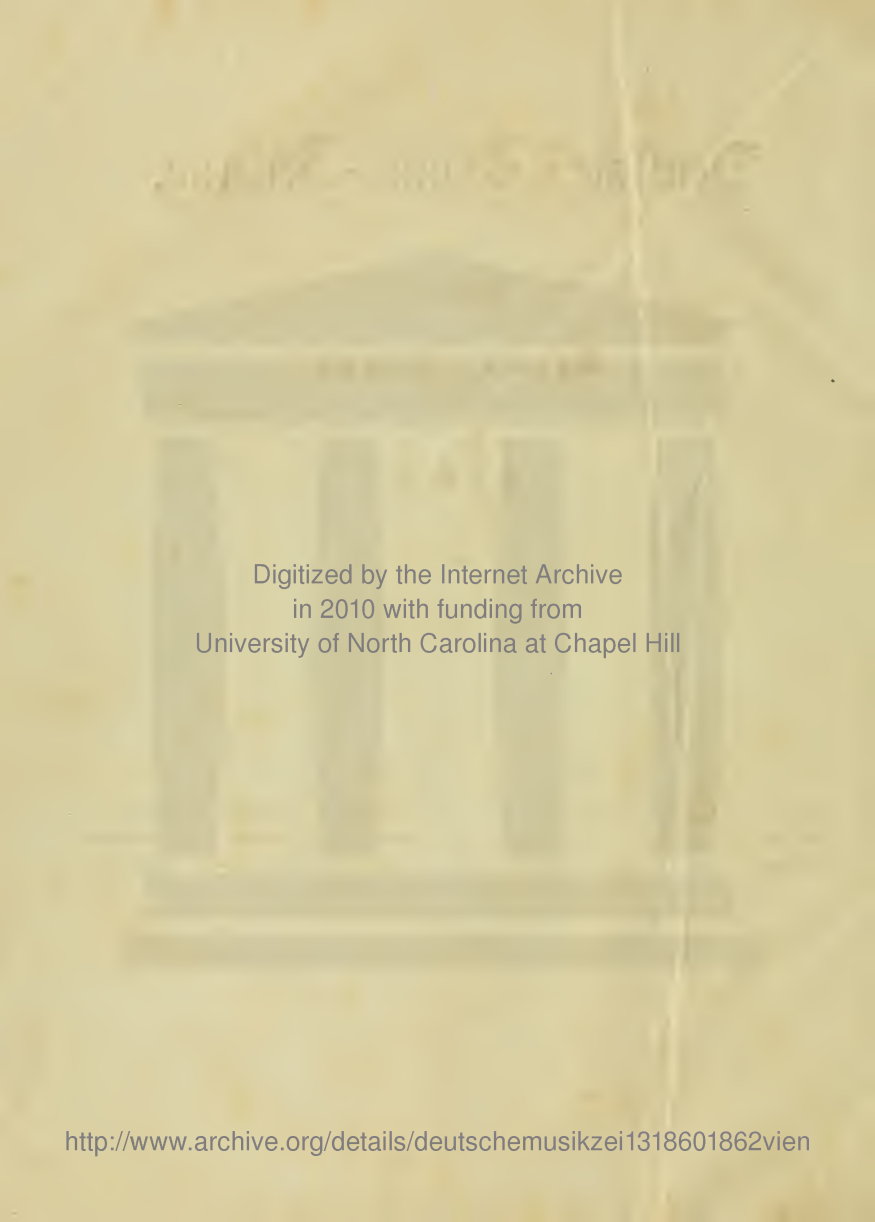
Mit Beiträgen von:

G. Engel, H. Gumprecht, A. Hahn in Berlin; A. Kahlert, A. Freiherr v. Wolzogen in Breslau; J. v. Wasielewsky in Dresden; W. Wauer in Herrnhut; E. Naumann in Jena; Arrey von Dommer in Leipzig; G. Wöhler in Pest; S. Bagge, C. van Bruyck, Ed. Hanslick, G. Nottebohm in Wien, und mehreren anderen Künstlern und Kunstfreunden.

Wien.

Verlag von Wessely und Büsing,

vormals H. F. Müller's Wwe.


Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

http://www.archive.org/details/deutschemusikzei1318601862vien

Inhalt des ersten Jahrgangs.

I. Leitartikel und andere größere Aufsätze.

S. Bagge, An unsere Leser (Programm) Probenummer Seite 1
— — Ueber den Einfluß des vorwiegenden Opernwesens auf Musik und Musiker 25.
— — Andeutungen über Vortrag 33.
— — Musik und Oper 41.
— — Richard Wagner (I—V) 49, 57, 65, 74, 81.
— — Das alte Wien und die „neudeutsche" Musik 73.
— — Händel's „Israel in Egypten" 97.
— — Zur Conservatoriumsreform 113, 121.
— — Ueber den gegenwärtigen allgemeinen Stand der Tonkunst (I—V) 161, 169, 177, 185, 193.
— — Die gekrönte Preisschrift von C. F. Weitzmann 233, 241.
— — R. Schumann's „Szenen aus Göthe's Faust" (I—II) 273, 281.
— — Ueber protestantische Kirchenmusik u. S. Bach's Cantaten (I—III) 313, 321, 329.
— — Allgemeine Musikzustände (I—IV) 385, 393, 401, 409, 417.
C. Die deutsche Musikzeitung, ihr Name und ihr Programm (I—II) 2, 9.
— — 50 Thesen über Kirchenmusik 209.
C. van Bruyck, Woldemar Bargiel 4.
— — Aufregen solle die Kunst? 348.
— — Die Oper und das Wagner'sche Operndrama 361.
..r, Robert Franz 345. 353.
G. Engel, Ueber Idealismus und Realismus in der Musik 305.
O. Gumprecht, Die Gluck'sche Oper im Verhältniß zur Gegenwart 201.
A. Hahn, Dinorah, oder die Wallfahrt nach Ploërmel 137.
— — Die Weihertreue, oder Kaiser Conrad vor Weinsberg 197.
Dr. E. Hanslick, Der neue Schumann - Catalog (I—II) 217, 225.
M. H. Das Herachord 369. (Mit Berichtigungen 416.)
Prof. Aug. Kahlert, Zur Erinnerung an J. N. Hummel 50, 58, 67.
— — Schillers Gedanken über Musik 89.
— — Der musikalische Dilettantismus 337.
C. Leonhardi, Aus der Mappe eines Clavierlehrers 316, 323, 333.
C. L., Der Prager Cäcilienverein 339.
C. Moyses, Ueber den Werth der Michael Haydn'schen Kirchencompositionen 91.
C. R., Theodor Kirchner 227.
— — Johannes Brahms 265.
F. P., Zur gegenwärtigen Lage des Wiener Hofoperntheaters (I—III) 235, 243.
A. Tuma, Der eigentliche Zweck und das Wesen der (katholischen) Kirchenmusik (I—III) 105, 114.
W. von Waldbrühl, Der Männergesang 83.
J. W. von Wasielewsky, Ludwig Spohr, eine Charakterskizze 17, 27.
W. Wauer, Die Form der dramatischen Symphonie Romeo u. Julie von H. Berlioz 145.
— — Poetische Idee und Kunstwerk 153.
A. Frhr. von Woltzogen, Italienischer und deutscher Gesang 129.
— — Der Einfluß der Wagner'schen Oper auf die Gesangskunst 377.

II. Feuilleton.

S. Bagge, Aphorismen 4, 10, 21.
— — Fürst Constantin Czartoryski, Nekrolog 138.
Franz Wild, Nekrolog 9.
Onkel Gotthard, Musikalische Erinnerungen. Ein alter Stadtmusikus 17, 25, 33, 41.
Zur Erinnerung an das 4. mittelrheinische Musikfest zu Mainz 266, 274, 282.
—J—, Franz Messer, Nekrolog 170.
Elise Polko, Die beiden jüngsten Söhne Sebastian Bach's, Skizzenblätter. I. (Johann Christoph Friedrich) 105, 115, 122. II. (Johann Christian) 194, 202, 210, 218.
E. R., Erlebnisse eines jungen Musikers an einer österreichischen Provinzialbühne 74, 81, 89.
Briefe von Fr. Schubert 394.
Aus L. Spohrs Selbstbiographie 212, 226, 258, 290, 298, 330, 402, 410.
W. v. Waldbrühl, Erinnerung an Felix Mendelssohn 2.
— — Eine Criminalausstellung 146.
Ueber Liedercomposition. 268.

III. Verschiedenes.

C. v. Bruyck, Berlioz über Wagner 61.
— — R. Wagner an Berlioz 84.
— Aphorismen 249, 257.
Disposition einer neuen Orgel in Leipzig 126.
Hörbiger's neue Orgel 124, 351.
W. von Lenz, Beethoven's C-moll-Variationen 36, 43.
Offenes Schreiben an die Redaction (Ueber die Schumannfeier in Zwickau) 215.
Riehl, Ueber das deutsche Lied 162.
E. R., Zur Geschichte der Musik 308.
G. Nottebohm, Die Diatonik der Kirchentöne 270.
— — Zur Geschichte eines Chorals 295.
Stimme über das Orchester der italienischen Oper an der Wien 222.
A. S., der springende Bogen 359.
Uebersicht der musikalischen Aufführungen in Wien (Saison 1859—60) 189.
H. J. Vincent, Wagner's Musik und die Gesangskunst 149.
W. von Waldbrühl, Die Zwischenaktmusik 244.
— — Zur Geschichte der Musik 292.

IV. Recensionen.

A. Compositionen von:

O. Bach 356, 388, 412.
W. Bargiel, 142, 364, 365. (Siehe auch S. 4.)
H. Berlioz 262. (Siehe auch S. 145.)
R. Bibl 363.
J. Brahms 93, 94, 108. (Siehe auch S. 265.)
C. J. Brambach 254.
M. Bruch 77. 142.
C. v. Bruyck 219.
H. v. Bülow 364.
Fr. Chopin 397.
P. Cornelius 182, 183.
L. Damrosch 54.
Ferd. David 254.
J. Deffauer 355, 397.
O. Dessoff 116, 349.
Ald. Dietrich 51, 381.
F. Dräsele 174.
A. Duponi 142.
W. Eckardt 127.
L. Eilert 15, 142, 349.
A. Ehmant 363, 398.
J. v. Ehrenstein 109.
E. Ertze 294.
C. Evers 118.
J. A. v. Eyken 51.
A. Fasy 294.
Ch. Fink 294, 398.
N. Gade 61. 413.
W. Gährich 295.
R. v. Gerike 356.
G. Goltermann 118.
C. O. Gotthard 107.
H. Gottwald 60.
G. P. Grädener 142, 175.
Fr. Gumpert 294.
C. Gurlitt 157.
J. Hager 142.
M. H. Hauser 355.
A. Heinz 118.
St. Heller 150.
H. Henkel 86.
A. Henselt 363.
J. Herbeck 215.
C. Hering 93.
A. Hesse 237.
Ed. Hille 134.
F. Hiller 15, 214, 255.
F. Hinrichs 156.
A. Holländer 294.
A. Horand 418.
R. v. Hornstein 35, 219.
F. Jachimowicz 94.
S. Jadassohn 365. (Siehe auch S. 384.)
O. Jahn 388.
G. Jansen 363, 388.
A. Jensen 164, 349.
L. Jungmann 93, 134.

ML 410.5 D42 M3 L10
193502

W. Knappe 387.
L. Köhler 413.
A. Krause 219.
J. Lammers 51, 133.
J. Landwehr 93.
F. W. Lange 238.
W. Langhans 349.
E. Lassen 51, 263.
H. Marschner 94, 286, 287.
L. Meinardus 107, 317, 355.
F. Mergner 413.
C. Mettner 134.
C. Michels 349.
M. Mosonyi 350.
A. J. Muck 107.
W. F. G. Nikolai 51.
L. Normann 150.
E. Pauer 108.
C. Persall 205.
R. Pflughaupt 133.
W. Popp 418.
R. Radecke 133, 134, 164.
J. Raff 60, 230, 398.
A. Rée 150.
C. Reinecke 94, 150, 253, 349.
C. Reinthaler 175.
C. Reiß 356.
C. Richter 142.
W. Rust 108, 294, 310, 363.
H. v. Sahr 189.
A. Saran 157.
W. Schanfel 363, 387.
B. Scholz 175, 215.
J. F. Schrambeck 397.
E. Schulz 164.
R. Schumann 76, 262. (Siehe auch S. 273.)
B. Schuppert 134.
H. Schwantzer 134.
S. Sechter 86.
W. Speidel 15.
Fr. Spindler 189.
O. Stahnke 294.
C. Stein 355, 362.
L. Steinmann 363.
R. Stöckhardt 294.
J. Street 60.
W. Taubert 117, 294
J. Tausch 215.
C. Tausig 134, 264.
A. Tuma 238.
H. Ulrich 60, 77, 164.
G. Vierling 108, 164, 301, 310, 311.
F. W Voigt 356.
R. Volkmann 12, 15, 86, 108, 264, 350, 363.
A. Walter 107, 108.
L. Weiß 397.
W. Weißheimer 396.
G. Wöhler 341.
J. Wunderlich 356.

Sammlungen:

9 Altarien von S. Bach, bearbeitet v. R. Franz 100.
Classisches Altalbum 100.
Liederbuch für die Jugend von Tippmann 101.
W. Körner, Der katholische und protestant. Organist 325.

Arrangements.

J. Dachs 327.
Fr. Liszt 398.
J. Schäffer 327.
J. Stern 327.

B. Werke über Musik.

A. W. Ambros, Culturhistorische Studien aus dem Musikleben der Gegenwart. Besprochen von v. Brunck 68.
H. Bellermann, Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts. Angezeigt von G. Nottebohm 245.
H. v. Bülow, Wagner's Faustouverture. Bespr. v. v. Brunck 187, 195.
J. W v. Ehrenstein, Die Kirchenmusik in Rücksicht auf ihr Mißverhältniß zum gegenwärtigen Hörer 44.
Fischer, Musikalische Rundschau über die letzten drei Jahrhunderte. Besprochen von A. Hahn 53.
O. Jahn, Mozart 289, 297.
K. G. v. Karajan, Haydn in London. Bespr. v. v. Brunck 411.
H. v. Kreisle, Franz Schubert, eine biographische Skizze. Bespr. von v. Brunck 405.
Dr. Graf von Laurencin, Hanslick's Lehre vom Musikalisch-Schönen. Eine Abwehr. Besproch. von S. Bagge 53.
W. v. Lenz, Kritischer Catalog sämmtlicher Werke L. von Beethovens mit Analysen derselben. Bespr von Dr. Aug. Kahlert 371.
Nic. Marselli, La ragione della musica moderna. Besproch. von Ed. Krüger 308, 314.
Franz Müller, Richard Wagner und das Musikdrama. Besproch. von v. Brunck 404.
Ernst Naumann, Ueber die verschiedenen Bestimmungen der Tonverhältnisse und die Bedeutung des pythagoräischen oder reinen Quinten-Systems für unsere heutige Musik. Angezeigt von G. Nottebohm 246
Dr. L. Nohl, W. A. Mozart, ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst. Bespr. von Dr. Aug. Kahlert 371.
R. Benedix, Der mündliche Vortrag. Bespr. v. J. Schwenda 77.
Anonymus. Kein Generalbaß mehr! Dafür der Geist der Einheit in der musikalischen Progression 98.
P. A. Schubiger, Die Sängerschule Sct. Gallens. Angezeigt von G. Nottebohm 246.
S. Stehlin, Chorrallehre. Bespr. von G. Nottebohm 252.
L. Widmann, Generalbaßübungen 188.
A. Frhr. v. Wolzogen, Ueber die scenische Darstellung von Mozart's Don Giovanni. Bespr. von H. J. Vincent 221, 231.

V. Musikzustände.

In:

Berlin 69, 109, 374.
Breslau 28, 38, 365.
Brüssel 132, 141.
Coburg 372.
Frankfurt a. M. 54, 61, 101.
Glogau 382, 388
Karlsruhe 261, 268, 278, 284.
Leipzig 70, 78.
Salzburg 250, 259.
Ungarn 164, 172, 180.

VI. Lokales.

Wiener Berichte über:

Kirchenmusik 23, 86.
Hofopernttheater 23, 46, 95, 158, 238, 246, 255, 264, 343, 366.
Italienische Oper 199, 207.
Concerte 6, 13, 23, 30, 39, 47, 55, 62, 79, 87, 94, 102, 110, 118, 127, 135, 142, 150, 166, 327, 367, 374, 383, 389, 398, 405, 414, 418.
Prüfungen am Conservatorium 247, 255.
— am Verein zur Beförderung ächter Kirchenmusik 239.

VII. Correspondenzen.

Aus:

Berlin 88, 158, 287, 296, 334, 374.
Bonn 39, 103, 152.
dem Breisgau 358.
Breslau 56, 63, 365.
Brüssel 303.
Dresden 356.
Düsseldorf 190, 200.
Frankfurt a. M. 103, 151, 239, 303, 351, 419.
Hamburg 71, 95, 120, 175, 183, 415.
Leipzig 63, 79, 88, 111, 119, 167, 223, 399, 407.
Magdeburg 48, 143.
München 56, 71, 87, 103, 128, 159, 190, 357.
Regensburg 71.
Thüringen 280.
Westphalen 319.
Zwickau 216.

Probenummer.

Nr. 1. Wien, 1. Januar 1860. Jahrgang I.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Weseły & Büsing**, vormals **H. F. Müller's** Witwe. **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ¾ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ½ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 4 Thlr. 20 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 5) Nkr. oder 2 Thlr. 10 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 5 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. An unsere Leser. — Die deutsche Musikzeitung, ihr Name und ihr Programm. — Feuilleton: Felix Mendelssohn. — W. Bargiel. — Correspondenz aus Berlin. — Oper. — Concerte. — Nachrichten. — Anzeigen.

An unsere Leser!

Der leitende Grundgedanke, welcher diese Blätter ins Leben rief, war: in Wien ein ausschließlich, den musikalischen Interessen gewidmetes Organ zu schaffen, welches — ebenso unabhängig von den Schwierigkeiten der Existenz wie von außerkünstlerischen Nebenzwecken, — geeignet wäre, das musikalische Wien nach Innen und Außen würdig zu vertreten, und für die vielfachen Bedürfnisse der Musiker und Musikfreunde Raum zu schaffen.

Indem ich die Leitung und Redaction dieses Blattes übernehme, halte ich es nicht für nöthig, hier mein persönliches musikalisches Glaubensbekenntniß abzulegen. Den Lesern der „Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik" (früher „Monatschrift") ist es bekannt, und zur Bequemlichkeit Jener, die in der eben genannten Zeitung nicht geblättert haben, erscheint gleichzeitig mit dieser Probenummer eine Broschüre: („Gedanken und Ansichten über Musik und Musikzustände. In einer Reihe gesammelter Aufsätze" von S. Bagge), — aus welcher man den Standpunkt, den ich als Mitarbeiter einnahm, kennen lernen kann. Trete ich nun jetzt als Redacteur einer neuen Zeitung hervor, so will ich mir damit nicht anmaßen, meine persönlichen Ansichten im weiteren Raume zur Geltung zu bringen. Eine gewisse Färbung wird zwar die „Deutsche Musikzeitung" wie jede andere durch die Redaction erhalten; aber die Herren Mitarbeiter werden alle etwa abweichenden Meinungen zum freiesten Ausdruck bringen können.

Ueber den Zeitpunkt, in welchem diese Blätter ins Leben treten, mögen mir einige Worte vergönnt sein. Derselbe ist für Wien ein wesentlich anderer, als der war, wo die „Monatschrift" auftauchte. Damals (1855) herrschte noch die vollständigste Stagnation im öffentlichen Musikleben Wiens. Weder hörte man ältere Musik noch neuere in einem für eine Großstadt entsprechenden Verhältniß. Jetzt stehen die Dinge anders: das alte Eis ist gebrochen, und eine Ueberfluthung mit Musik aller Art ist eingetreten. Gefiel in früheren Jahren das Neue meist nicht, weil es neu war, so gefällt jetzt, oder findet Anhänger fast alles Neue, weil es neu ist. Unter solchen veränderten Umständen, bei solcher Ausbreitung des Musiktreibens und der Vielheit der Parteien, erscheint wohl auch die Gründung eines neuen Blattes gerechtfertigt; eines Blattes, welches sich zur Aufgabe stellt, gute ältere und neuere Meister zu vertreten, und sie zu schützen einerseits gegen engherzige, einseitige Beschränkung, andererseits gegen das überstürzende Verfahren Derjenigen, welche heute über Bord werfen, was sie gestern gepriesen.

Ein solches Blatt aber wird nicht allein in Wien, sondern (zufolge der Aeußerungen vieler tüchtigen Künstler und Kunstfreunde) auch auswärts für wünschenswerth und zeitgemäß gehalten, — und es sind somit nicht blos locale Bedürfnisse und Beweggründe, welche für die Unternehmer maßgebend waren.

Ob es gelingen wird, dem neuen Organ Einfluß und nachhaltige Wirkung zu verleihen, — dies wird hauptsächlich von der Summe der sich an demselben thätig bezeigenden Kräfte abhängen. Ich richte daher an Alle, die sich mir geistig verwandt fühlen, die Bitte, sich der neuen Zeitung, — um der guten Sache willen, der sie dienen möchte, — anzuschließen.

Ebenso bitte ich die Herren Componisten und Verleger, mir durch Einsendung von Novitäten behilflich zu sein. Bei Tonsetzern, welche schon viele Werke veröffentlicht, aber noch nicht die etwa verdiente Anerkennung gefunden haben, werde ich nicht erst auf solche Zusendungen warten, sondern halte es für Pflicht, Besprechungen ihres Wirkens und Schaffens zu veranlassen, und zu geben „Ehre, dem Ehre gebührt."

Im Verlauf eines Gespräches über das neue Unternehmen mit einem meiner (auswärtigen) Herren Mitarbeiter wurde mir eine Abhandlung angetragen, welche sich über die Art und Weise verbreitet, wie die neue Zeitung verfahren müßte, um dem gewählten Namen zu entsprechen. Ich mochte diesen Antrag um so weniger von der Hand weisen, als die seither wirklich eingelaufene und dieser Ansprache folgende Abhandlung mir sehr viel Wahres zu enthalten schien, und als ich glaube, daß die wichtigsten Tagesfragen von dem dort vertretenen Standpunkt aus ihrer Lösung entgegengeführt werden können.

Selmar Bagge.

Die deutsche Musikzeitung, ihr Name und ihr Programm.

Ob es wohl erlaubt sein wird, in der deutschen Musik-Zeitung patriotische, nationale Gedanken und Empfindungen niederzulegen? — — Wenn Einsender eine verneinende Antwort auf diese Frage für möglich halten wollte, so würde er damit ebensowohl gegen die Redaction der neuen Zeitschrift sammt dem Chor ihrer Mitarbeiter, wie gegen ihre Leser eine Beleidigung auszusprechen glauben. Die deutsche Nation hat ein gutes Recht zu der Forderung, daß bei Allem, was sich mit dem deutschen Namen schmückt, es sei was es wolle, auch der nationale Gesichtspunkt nicht aus den Augen verloren werde. Den Mitarbeitern aber an diesem neuen Unternehmen wird es gerathener sein hiermit von einem der Ihrigen im Geist einen deutschen — Händedruck anzunehmen, als erst vorsichtig mit der Frage anzupochen, ob das, was bis daher unter dem Einfluß großer geschichtlicher Ereignisse von Tausenden deutscher Männer Uebereinstimmendes gedacht und empfunden worden, ihrem tiefsten Innern genugsam angehört, um auch die edle Kunst, deren Interesse sie mit vertreten wollen, in den Dienst des gemeinsamen Vaterlandes zu stellen. Die Ungunst der Zeiten hat zwar gerade für den Augenblick in das deutsche Volksleben einen neuen bedauerlichen Spalt gerissen, aber gewiß nur, um das Bedürfniß nach einer tieferen und dauerhafteren Einigung desto kräftigere Wurzeln schlagen zu lassen, und wie sollte die Mitarbeit an der „deutschen Musik-Zeitung“ gedacht werden ohne das freudige Bewußtsein, daß, wenn die politische Luft noch zu rauh scheint, um die vorhandenen Dissonanzen in eine große und tiefe Harmonie sich auflösen zu lassen, in der Kunst der Töne ein Heiligthum geöffnet ist, in welchem die schrillenden Mißklänge eine Resonanz nicht finden können, und mehr noch: daß es gerade dieser wunderbarsten aller Künste jetzt nahe gelegt sein wird, mit dem erhabenen Einklang ihrer Saiten jene altgriechische Sage von dem Sänger von neuem in Erfüllung bringen zu helfen, der mit dem Zauber seiner Töne die brausenden Meereswogen zu ebnen und die schnaubenden Seeungeheuer zu sänftigen und zu bändigen wußte. — Daß die dem Eingang vorangestellte Frage uns in Betreff der Redaction nicht Sorge macht, brauchen wir kaum besonders bemerklich zu machen. Der gewählte Name der deutschen Musik-Zeitung gibt die gewisse Bürgschaft, daß es auf etwas viel Höheres abgesehen ist als auf die Gründung eines allgemeinen, nur vorzugsweise für das deutsche Inland bestimmten musikalischen Sprechsaales. Das Programm der neuen Zeitschrift steht mit diesem Namen ohne Zweifel im engsten und innigsten Zusammenhang, und wir sind der Zuversicht, daß eben der bedeutsame Name ein offenes Bekenntniß sein will, es sei diesem Unternehmen von einem höheren nationalen Gesichtspunkt aus die Aufgabe gestellt worden.

Wir glauben eben daher der Redaction weniger einen angenehmen Dienst zu erweisen, als vielmehr einen Act der Dankbarkeit und der Anerkennung gegen sie zu üben, wenn wir uns erlauben, uns in den nachfolgenden Bemerkungen, dem Namen der Zeitschrift folgend, zu Dolmetschern ihres Programms zu machen.

Indem wir auf den Namen „deutsche“ Musik-Zeitung so viel Gewicht legen, sind wir weit entfernt, ihrem Programme gewisse engherzige Sonderbestrebungen unterzulegen. Wir meinen damit das gerade Gegentheil. Es ist, wie uns dünkt, nicht der geringste Ruhm deutschen Geistes, daß sich in ihm für das Verstädndniß und die liebevolle Aufnahme fremder Eigenthümlichkeit so weiter und offener Raum findet. Obgleich vielleicht genug, um sich auf allen Gebieten des geistigen Lebens mit Glück und Geschick zu versuchen, hat der deutsche Genius doch zugleich ein besonders offenes Auge für alles von außen her ihm Zuströmende, wofern es irgend in der Welt des Geistes heimathberechtigt ist. Er sucht das eigene geistige Leben damit zu durchweben; nicht um sich mit fremden Federn zu schmücken, sondern dem eigenen geistigen Bedürfniß neuen Antrieb zu geben und neue Quellen zu eröffnen. Der deutschen Musik-Zeitung liegt daher jene Engherzigkeit fern, welche um das deutsche Kunstleben eine chinesische Mauer gezogen sehen möchte. Sie wird im Gegentheil mit der Forderung auftreten, daß alles auf dem allgemeinen Boden der Tonkunst Entsprossene, sofern es lebensfähig und des Daseins würdig ist, in den Gesichtskreis der deutschen Kunst gezogen werde.

Die deutsche Tonkunst, obgleich geschichtlich ein Pflegekind und Schooßkind fremden Kunstdranges, hat sich freilich des Bekenntnisses nicht zu schämen, daß sie mit dem von außen her Gelichenen nach Kräften gewuchert und es mit dem von Zinseszins zurückgegeben hat. Der deutsche Genius hat auf den Schwingen der Töne Höhen des geistigen Lebens erstiegen, wie sonst

---

Feuilleton.

Erinnerung an Felix Mendelssohn.

Es war im Sommer des Jahres 1846, als sich in Köln die Schaaren der deutschen und belgischen Sänger verbrüderten. Glänzende Feste drängten sich in den karggemessenen Tagen. Die Straßen der alten Stadt schienen zu enge für die mannigfachen Gäste, die trotz der verschiedenen Mundarten, in welchen sie redeten, sich vereinigten im fröhlichen Wettkampfe des Liedes, in der Aufführung gewaltiger Sangreigen. Die Veranstalter des erhebenden Festes hatten Felix Mendelssohn gewonnen, die locker zusammengefundenen Massen einzuüben und zu leiten, und dieser Tonmeister, der damals im höchsten Glanze seines Tonkünstlerruhmes stand, war aufgetreten mit einem größeren Satze für Männerstimmen, mit seiner nach Schiller gefügten Hymne „An die Künstler.“ Wie er mit seinen antik gehaltenen Chören die Gelehrtenwelt begeistert, mit seinen kleinen Liedern, unter andern dem „Waldliede,“ das Herz des Volkes getroffen, so wollte er mit diesem Versuche die Kunstfreunde hinreißen. Er löste diese Aufgabe in keiner unwürdigen Weise. und verdiente an diesen denkwürdigen Tagen in seiner schwierigen Stellung, was ihm auch ward, die glänzendste Anerkennung. Nie zuvor hatten sich so verschiedenartige Kräfte in so kurzer Zeit zu einander gefunden, nie zuvor war von solchen, aus ungleichen Bestandtheilen zusammengesetzten Reigen so eingegangen in den Geist der Tonmeister, deren Werke zur Aufführung gelangten. Mendelssohn als Künstler, Mendelssohn als Mensch überwand alle Schwierigkeiten, wußte alles um sich zu erfassen, zu durchdringen, zu begeistern. Fern von jedem Neide widmete er seine Sorgfalt den Werken der anderen jüngeren Tonsetzer, welche zur Aufführung vorgeschlagen worden, und suchte durch die gute Aufführung die Mängel zu verhüllen, welche denselben theilweise anklebten. Die Nachwelt kann nur über Mendelssohn den Tondichter urtheilen, weil die Erinnerungen an den geistreich auffassenden Lenker der Tonmassen, an den freundlichen Bewältiger der Tonbühne, an den lenteligen Vermittler so vieler schroffen Gegensätze sich mit der Zeit verwischen. Damals ward ihm volle Anerkennung, wurde er mit Jubel begrüßt; wo immer er erschien, wurde er umdrängt von Denen, welche sich gerne sonnen im Scheine Anderer. Künstler und Kunstfreunde vereinigten sich zu einem Fackelzuge, dem die Bürgerschaft der Stadt sich anschloß. Diese Huldigung hatte etwas Königliches. Es schien, als wäre jeder Riß, den welt

kein anderes Volk. Wie die deutsche Wissenschaft vorzugsweise die Erbin der Geistescultur aller Völker und Zeiten geworden, so ist der deutschen Tonkunst die Aufgabe zugefallen, jene wunderbare geistige Anlage des Menschen, das Verständniß der geheimnißvollen Tonwelt nicht allein zu klarem Selbstbewußtsein zu bringen, sondern dadurch zugleich auf die Vertiefung und Vervollständigung des gesammten geistigen Lebens der Menschheit den mächtigsten Einfluß zu gewinnen. Nicht als ob wir die großen alten wälschen Lehrmeister über die Achsel ansehen wollten, zu deren Füßen uns Deutschen der Sinn für die Wunder der Tonwelt aufgegangen ist: die Kunst wird noch einen weiten Weg zurückzulegen haben, bis sie wieder bei dem angekommen sein wird — wenn sie es überhaupt je erreichen kann! — worin jene Alten so groß gewesen sind, bei der bewundernswürdigen Einfalt ihres musikalischen Lapidarstyls, bei dem Vermögen, die erhabensten Aufgaben mit so erstaunlich mäßigem Aufwand musikalischer Mittel zu lösen. Die großen Grundgesetze der Melodie, der Harmonie und des Rhythmus wie der musikalischen Methode, das haben uns die italienischen Meister bringen müssen, und es haben sich in dem ersten Heimatland nicht des Gesanges, aber der Gesangskunst in Beziehung auf Schule und Methode Traditionen erhalten, die wir noch heute nicht entbehren können. Aber wir wollen nicht erst Namen nennen, um zu beweisen, daß der in's deutsche Land getragene Same in einen dankbaren Boden gefallen und hier eine in den Schachten des Geistes bis dahin verborgen gewesene Zauberwelt aufgeschlossen hat. Die deutsche Musik-Zeitung wird diesem Selbstbewußtsein der deutschen Kunst vollen Spielraum lassen. Sie wird wohl zu verhüten suchen, daß dasselbe nicht in stolze Sicherheit umschlage, damit es der deutschen Musik nicht ergehe wie der deutschen Architektonik zu der Väter Zeiten, welche wenig Menschenalter nach dem Bau ihrer himmelanstrebenden Münster sich ein unsterbliches Verdienst zu gründen wähnten, wenn sie den schlanken gothischen Thürmen zierliche Nachtmützen im Rococostyl aufsetzten und in die kühnen Pfeilerwölbungen und Säulenwaldungen breites Getäfel und Schnörkelwerk hinein bauen durften. Aber die deutsche Musik-Zeitung wird eben um dieß zu verhüten, zugleich jenem „modernen Zeitbewußtsein" entgegentreten, welches sich vorwitzig gern als souveräne Macht gebehrden, an der Stelle des ewig Wahren und Schönen das eigene — kleine „Ich" der Anbetung ausstellen, und das Verständniß der unsikalischen Meisterwerke der classischen Zeit verkümmern möchte. Sie wird nicht ablassen auf eine entschiedene und bündige Beantwortung der Frage zu dringen, ob es überhaupt möglich sein wird, das Reich der Töne weiter auszubauen, ohne organische Entwickelung aus dem, was die Musik bisher in den Händen deutscher Meister geworden.

Einer „deutschen Musik-Zeitung" und zwar einer solchen, die mit ihrem Namen völligen heiligen Ernst macht, scheint es gerade gegenwärtig zu bedürfen. Das deutsche Volk hat nicht in der Musik allein eine eigenthümliche, große Mission. Im Zusammenhang mit der ihm eigenen Nüchternheit, Behutsamkeit und Ernsthaftigkeit ist ihm die Aufgabe geworden, alle geistigen Bestrebungen auf dem Niveau innerer Ordnungsmäßigkeit und Gesetzlichkeit zu erhalten, so zwischen dem Genialen und Trivialen die Grenzlinien zu sichern, von dem Großen die Unnatur, von dem Charakteristischen die Uebertreibung zu entfernen, in der Entwickelung einzelner Gebiete des geistigen Lebens den Zusammenhang mit dem Großen und Ganzen alles geistigen Seins zu wahren. Oder kürzer gesagt: der deutsche Geist ist der Träger höherer Naturnothwendigkeit und einer gesunden Logik im ganzen geistigen Leben der Menschheit.

Wenn es hiermit seine Richtigkeit hat, so wird der deutschen Nation auch in der Musik eine sehr bestimmte Mission zufallen. Wir wollen, anstatt bloße Gemeinplätze aufzustellen, lieber sogleich auf das Eigenthümliche der musikalischen Gegenwart Beziehung nehmen. Kann irgendwo hat sich die Gegenwart so sehr wie in der Musik in die Schlingen eines Systems verstricken lassen, welches von dem an sich in gewissem Maß wahren, aber in seiner Anwendung an der unrechten Stelle sehr gefährlichen Grundsatz ausgeht, es habe nur Dasjenige eine Berechtigung und innere Wahrheit, was aus dem „Zeitbewußtsein" geboren sei, und Das, was in diesem thatsächlich gegeben sei, sei eben darum auch naturnothwendig und göttlich. So hat sich ein großer Theil der Zeitgenossen, verleitet durch den Reiz des Neuen und verblendet von der lockenden Verheißung, man stehe in der Kunst jetzt eigentlich erst nahe daran, den Stein der Weisen zu finden, auch in der Musik dem seltsamen Streben zugeneigt, den Faden des organischen Zusammenhangs mit der Vergangenheit abzureißen, das Gesetz der geschichtlichen Entwickelung für verlebte Ordnung einer überwundenen Periode geistiger Unmündigkeit zu erklären, und Heil und Leben ausschließlich in der Begründung einer neuen Ordnung zu suchen, welche ihre Gesetze lediglich in sich selber tragen soll. Das, was man vorzugsweise Zukunftsmusik nennt, hat eben hierin seine eigenthümliche Bedeutung. Die Frage wird hier sein, ob diese neuen musikalischen Strebungen aus neuem geistigen Leben oder aus erschütternde Ereignisse in den Boden des heiligen Reiches gethan, wieder geheilt, als wären die alten Stämme wieder unter dem Kunstbanner vereinigt. Also erglänzten im Fackellichte unter dem Balkone, auf welchem der Tonmeister stand, die Fahnen der verschiedenen Vereine mit ihren Stadtwappen. Dorten die Rosse von Stuttgart neben dem Brückenthurme von Brügge, neben den Wahrzeichen von Löwen und Mecheln, neben den Kronen von Köln und den Rädern von Mainz und Osnabrück. Des Jubels war kein Ende, als zuletzt des Meisters eigenes Lied aus so vielen Kehlen auf einmal erklang: „Wer hat dich, du schöner Wald, aufgebaut so hoch dort oben!" Jeder Künstler, welcher Aehnliches erlebt, ist wohl zu entschuldigen, wenn er sich in seiner Stellung fühlt, selbst wenn er sich in derselben etwas überheben sollte. Bei Mendelssohn war dieß aber nicht der Fall. Er dankte für die Liebe, welche ihm die Ehre erwies, verhehlte aber nicht, daß sie ihn überschätze. Dieses Bewußtsein seines Werthes mit der vollen Kenntniß seiner Stellung gegenüber anderen und größeren Meistern, ist eine Seite seines Gemüthes, welche der Nachwelt aufbewahrt zu werden verdient, da sie selten zu werden beginnt. Wir setzen hiebei von öffentlich ausgesprochenen Worten ab, welche als erheuchelte gelten können, weisen auf die hin, die er geheim in überströmenden Gefühle äußerte.

Der zweite Festtag des genannten Liederfestes war schon bis zur Hälfte vorübergezogen. Eine Pause war eingetreten. Die Sänger wie die Horchermenge hatte zum größten Theil den Saal Gürzenich verlassen, um draußen in der freien Luft sich von der Hitze zu erholen, die in dem vollgedrängten Hause sich beinahe bis zum Unerträglichen steigerte. Ich hatte redlich mitgesungen unter der Leitung meines tongewaltigen Freundes, und hielt dafür, daß er mich unter der Menge nicht erkannt habe. Jetzt, wo Alles ihn umdrängte, wo so Viele Anspruch auf ihn machten, wollte ich ihn nicht aus seinem geschäftlichen Kreise ziehen; später erst, nach vollbrachtem Feste, dachte ich mich bei ihm zu melden, ihn freundlich zu begrüßen. Da der Saal nun leer geworden, die heiße Luft sich in demselben abzukühlen begann, ließ ich mich vorne auf der Tonbühne auf einem Sitze nieder, schaute hinunter in die halbleeren Räume der Zuhörer, betrachtete die Ausschmückung des Saales, auf welche großer Fleiß verwendet worden, verglich diese mit früheren Ausrüstungen, verlor mich in der Folge so mannigfacher Festlichkeiten, die ich in dieser Stadt, in diesem Saale als Gast mit begehen helfen. Mitten in meinen Träumen wurde ich plötzlich durch ein seltsames Erlebniß gestört. Zwei kleine, zarte Hände bedeckten mir plötzlich beide Augen, kündeten mir, daß ich im Rücken von Jemanden überrascht worden. Fast hätte ich glauben können,

geistigem — Bankerott und geistiger Zersetzung geboren sind; ob auf dem eingeschlagenen Weg eine neue große Kunstepoche heraufgeführt, oder ein Triumph der Unnatur und Lüge über die Wahrheit der Kunst vorbereitet werden wird. Diese Fragen können der musikalischen „Mission“ des deutschen Volkes nun nicht in dem Sinn zum Austrag zugewiesen werden, als ob dasselbe „nach dem allgemeinen Stimmrecht“ darüber zu entscheiden hätte. Man kann es heutzutage nicht genugsam einschärfen, daß in Dingen der höheren Wahrheit die Stimmen nicht gezählt, sondern gewogen werden. Auf welcher Seite hier nun die Wahrheit zu finden, — auch die deutsche Musik-Zeitung wird nicht als ein Orakel auftreten, um diese brennende Frage der musikalischen Gegenwart zur Entscheidung zu bringen. Sie wird auch hier ihres — deutschen Namens eingedenk sein. Nichts liegt weniger in der Art des Deutschen als dem geistigen Fortschritt Riegel vorzuschieben. Er horcht willig auf das Neue und sucht ihm seine Tiefen und seine Wahrheit abzulauschen. Seine Nüchternheit läßt es freilich nicht zu, stürmende Titanen für Helden des Geistes zu erklären, schäumende Teiche für das Weltmeer auszugeben und das Privilegium der höheren Wahrheit da zu ertheilen, wo die ewigen Gesetze der Einfalt, der Klarheit und des Ebenmaßes gesprengt worden sind. Die deutsche Musik-Zeitung wird sich sonach nicht als Organ der wechselnden, unzuverlässigen Volksmeinung, aber desto zuversichtlicher als eine Arbeitsstätte des ringenden Volksgeistes gebehrden, indem sie ruhig und leidenschaftslos den eigenthümlichen Entwickelungsgang der modernen Musik darauf ansieht, ob und in wie weit ihm eine künstlerische Berechtigung zukommt. Was sich darin etwa wirklich als künstlerischer Fortschritt zu erkennen gibt, das wird sie dem Fleisch und Blut der musikalischen „Wissenschaft“ einzuverleiben bestissen sein. Sie wird es an Fingerzeigen nicht fehlen lassen, wie dasselbe etwa als verheißendes Edelreis auf den „wilden Stamm“ der bisherigen Musik aufzusetzen sein möchte. In ihren Urtheilen wird sie sich freilich weder von dem Zorn schriftstellerischer Autoritäten, noch von dem Geschrei einer berauschten Menge irre machen lassen, wenn sie etwa bei dem Satz ankommen sollte, die musikalische Gegenwart werde für das Kunstwerk der Zukunft am sichersten sorgen, wenn sie derselben das Verständniß der musikalischen Vergangenheit vermittele.

Wenn wir uns eine deutsche Musik-Zeitung durchaus nicht als Parteiorgan zu denken vermögen, sondern als Arbeitsstätte des ringenden Volksgeistes, so müssen wir freilich von ihr erwarten, daß sie sich einem unbedingten Vorurtheil auch in Betreff zukünftiger Kunstentwickelung nicht hingeben werde. Gerade die deutsche Musik-Zeitung kann die Möglichkeit einer ersprießlichen Neugestaltung gewisser Gattungen der Musik, ja der Auffindung neuer Gattungen nicht in Abrede stellen. Für diesen Fall möchte es wohl wieder der deutschen Nation vorbehalten sein, den entscheidenden Schritt zu einem glücklichen „Vorwärts“ einzuschlagen. Sie hätte, meinen wir, das rechte Zeug dazu. Die deutsche Musik-Zeitung wird sich aber hier eine Erfüllung der „Mission“ des deutschen Volkes nicht anders zu denken vermögen, als im Anschluß an gewisse Grundzüge und wesentliche Eigenschaften des deutschen Volksgeistes. Wie wir dieß verstanden wissen möchten, davon wollen wir ein anderes Mal sprechen.

Correspondenz aus Berlin.

-h- Die humoristischen Referenten Berlins pflegen Ihre Artikel stets mit einer Jeremiade über die Fluth von Concerten, die aller Orten gegeben werden, oder über die Musik, welche ihnen sogar in den Häusern aus den oberen und unteren Stockwerken, wie von neben an geboten wird, zu beginnen, und haben nicht Unrecht. Berlin ist gewiß die Stadt, die sich rühmen kann, daß in ihr die meiste Musik gemacht wird. Allein die Masse macht es nicht, auch nicht die Mannigfaltigkeit; sondern die Gesichtspunkte, welche von den verschiedenen Bestrebungen ins Auge genommen werden, und die Richtung, welche dadurch in den sich nie gleichbleibenden Strom des Musiklebens kommt. Die Musik, wie jede Kunst, kann eben so wohl ihr Publikum zum Schlechten wie zum Guten führen; sei es, daß die Künstler in kurzsichtiger und selbstsüchtiger Verblendung ihm dienend schmeicheln; sei es, daß sie ihrer höheren Bestimmung bewußt, es zu bilden und immer tiefer in das Allerheiligste des Kunsttempels einzuführen suchen. Zwar bewährt sich jene Handlungsweise für schwache, beifallsbedürftige Naturen auf eine einschlagende und berauschende Weise; die große Masse huldigt demjenigen, der sie zum Richter nimmt und ihren Schwächen Nahrung gibt, schrankenlos; allein die unausbleibliche Folge ist Verfall des Geschmacks, sich einstellende Ueberreiztheit und Unlust des Publikums wie Nichtachtung der Künstler. Es wird daher stets die Pflicht und Sorge derjenigen unter uns, welche den Ueberblick dafür haben, sein müssen, diesem falschen Treiben entgegenzuwirken und ein solches oberflächliches Wesen zu unterdrücken.

---

daß eine Dame mich beschlichen, so zart und niedlich waren diese Hände; allein die eigenen Hände, welche nach den fremden Armen griffen, versicherten sich des männlichen Gewandes; auch die Stimme, fremd und doch wieder bekannt, welche mich zum Errathen aufforderte, gehörte einem Manne. Der Griff meiner Arme hatte aber die Hände schon verschoben; ich hatte nicht nöthig zu rathen, sah Mendelssohn hinter mir, sich über mich lehnend, der sich nun, da er erkannt war, lächelnd neben mir niederließ. Er hatte mich dennoch in seiner vollen Schaar erkannt, hatte mich sprechen wollen und den Augenblick zur Ueberraschung günstig gewählt. Alles um uns war nun bald vergessen, in freundlicher Unterhaltung wurden die Zeiträume durchmessen, welche uns getrennt hatten, und da Jeder sich in des Andern Kreis wiedergefunden, wurden auch die Leistungen des Tages besprochen, kam die Rede auf den vierstimmigen Männergesang, auf dessen Kraft, auf dessen Schwäche, auf die Aufgaben, welche in diesem Felde an die Tonmeister gestellt sind. Felix, der mich über diese Dinge eine Zeitlang reden gelassen, unterbrach mich plötzlich mit der Frage: was ich von den Werken halte, die ich an den Festtagen gehört hatte. Ich versuchte nun, jedes in sein rechtes Licht zu rücken, und sagte ihm unter anderm, und das nach meiner Ueberzeugung, manches Schmeichelhafte über sein größeres Werk „An die Künstler.“ Er lächelte, als ob er in diesem Spruche mehr den Freund als den Richter erkenne, und frug, ob er auch seine Meinung sagen dürfe. Offenherzig zu werden, fuhr er dann fort, anerkenne ich nur ein einziges Werk, das alle übrigen, welche wir gehört haben, vollkommen aufwiegt, vor dem wir Tonmeister uns alle in Demuth zu neigen haben, und dieses ist Mozarts Hymne an Isis und Osiris aus der Zauberflöte. Als ich ihn freundlich bat, den Meister nicht zu überschätzen, sich selber nicht ganz aufzugeben, wiederholte er ernst und gemessen seine Worte, gestand er, daß er seine volle Ueberzeugung ausspreche. Dann faßte er seinen Taktstab und eilte nach seiner Stelle, indem die Räume jetzt sich wieder zu füllen begannen, die Pause sich zu Ende neigte.

Die Verehrung, die der Meister in Berlin, in Leipzig gefunden, die lauten Huldigungen, die ihm der Tag spendete, hatten nicht vermocht ihn zu blenden; wie zu einem höheren Geiste schaute er zu Mozart hinauf, und achtete seine besten, seine gepriesensten Werke weit unter diesen gewöhnlicheren. Sollte dieses Beispiel nicht für alle Nachstrebenden den Gedenktafeln der Künstlergeschichte eingegraben werden?

Wilhelm v. Waldbrühl.

Das größte Institut unserer Hauptstadt ist die Oper. Ihre Räume sind prachtvoll, wenn auch nicht so akustisch wie die mancher anderen großen Oper; die Decorationen sind durch die Gropius'schen Verbesserungen vielleicht die ersten der Welt geworden, die Costümirung läßt an Glanz und Pracht nichts zu wünschen übrig; über die Sänger aber, wie über das Orchester läßt sich nicht so schrankenlos's Lob aussprechen. Schade, daß sie gerade die Hauptsache ausmachen. Frau Jachmann-Wagner ist groß im Spiel, Fr. Köster ist an und für sich eine durch ihr Wesen einnehmende Frau und macht von Jahr zu Jahr Fortschritte; ihre Stimme jedoch entbehrt jetzt wohl schon des nöthigen Wohlklanges, Fr. Tuczek ist für die leichten, graziösen Rollen noch immer ausreichend, Hr. Formes schaltet mit seinem Material allerdings sehr frisch und keck, ohne so drastisch zu werden wie Herr Steger; allein seine Singart hat eine gewisse Turnerfreudigkeit, sie entbehrt sowohl der musikalischen Feinheit als auch der dramatischen Bedeutsamkeit. Die anderen älteren Mitglieder übergehe ich. Von den neu Eingetretenen ragen Frl. Wippern durch ihr schönes Spiel und den guten, ihr wohl noch eine bessere Zukunft sichernden Gesang, wie Herr Woworsky durch seinen schönen Tenor vortheilhaft hervor. Das Orchester ist leider in Folge der Verkleinerung, welche der Raum zum Besten des zinstragenden Parquets erfahren hat, vermindert worden, und leider ließen sich Posaunen, Pauken, Blech nicht reduciren, das Streich-Quartett mußte leiden. Ordentliches Haushalten mit dem Geld ist wohl aller Welt zu empfehlen; allein eben so wichtig ist es, am richtigen Orte auszugeben, und statt der Violinisten Zuhörer, resp. leere Plätze in unser Opernhaus einzuführen, war ein unglücklicher Einfall. Es scheint ferner, daß man hier nicht glücklich ist in der Zusammenstellung der Kräfte; allein darüber gehe ich weg, weil diese Frage sich nicht vorübergehend erledigen läßt; gewiß aber wird hier Vieles verfehlt in der Auswahl der neuen Opern sowohl, als auch der Bearbeitung und Zurichtung derselben im Allgemeinen. Es werden hier die falschen Principien befolgt, deren ich oben gedachte, und leider zeigten sich auch die Folgen. Neu gegeben hat man den Maskenball, von Auber; das Publikum war — Gott sei Dank — weder kindlich noch kindisch genug dazu; ferner das Mädchen von Elisonzo, von J. Offenbach, und so haben die bouffes parisiens hier einen Anhänger und Nachfolger gewonnen, von dem sie wahrscheinlich kaum geträumt haben mögen. Dagegen konnte Cosi fan tutte in der kleinstädtischen Zustutzung des Herrn L. Schneider nur zweimal gegeben werden, und Idomeneo hatte gar keinen Erfolg. Das kommt davon, wenn vor allen Dingen das Haus gefüllt sein soll, obwohl unser Hof stets freigebig die Defizits deckt, welche allerdings erwachsen, wenn nicht das Geld, sondern die Kunst herrscht. Welch' ein Abstand! Friedrich der Große saß selbst auf einem erhöhten Platze mitten im Parquet, die Tenöre Opern, welche Graun, Hasse, Bach ihm componirten, rührten zumeist von ihm selbst her, der Zutritt war frei, und jetzt —. Das Wichtigste, wenn auch Betrübendste ist, daß die guten Opern also nicht mehr zeitgemäß zu sein scheinen. Dem ist jedoch nicht so, die Schuld daran, daß das Publikum sich nicht für sie interessirt, liegt an der wenig durchdachten gesanglichen wie dramatischen Darstellung seitens der Sänger, und an der sinnwidrigen Zurichtung der Opern seitens der Capellmeister. Cosi fan tutte hat man zu unsittlich gefunden, und läßt die Damen bei Zeiten von dem Streiche, der ihnen gespielt werden soll, Kunde zutragen, wodurch die Duetten des zweiten Aktes, in denen die sentimentalen Mädchenherzchen widerstehen, necken und sich angeben; ferner die Trinkscene, wie der Todesschrecken der Sünderinnen; ferner aber die Lehren, welche ihre prüfungslustigen Bewerber von ihrem prosaisch erfahrenen Freunde erhalten, zum reinen baaren Unsinn werden. Außerdem aber nehmen die Ausführenden es mit dem Spiele, das hier gerade sehr frei sein muß, viel zu leicht. Cosi fan tutte ist ein Schwant, alles ist Mummenschanz, die Handlung hat weder richtigen Zusammenhang, noch wäre sie in der Wirklichkeit nur denkbar möglich; allein in dem Gewande des Scherzes tritt die Wahrheit, daß sanguinische sentimentale Naturen Alles übertreiben und gewöhnlich nach beiden Seiten fehlen, als Lehre hervor, und aus dem Schluß-Quartette mögen die Nasenrümpfer nur an die Worte denken, die Christus vor der Ehebrecherin sprach; der italienische Text ist aber auch ein Kunstwerk, während der deutsche nicht nur zumeist unschön, sondern in der Hälfte einzelner ganz sinnentstellend ist. Das sind denn doch Gründe genug, ein Werk durchfallen zu machen, das an andern Orten eine Zug-Oper ist. Aehnlich ist es der Armida gegangen; auch hier darf die Kritik nicht schweigen, ich werde daher ein ander Mal darauf zurückkommen.

Woldemar Bargiel.*)

v. Br. Zwischen jenen musikalischen Autoren, die ihr Heil vornehmlich in der Conservirung traditioneller Formen, und jenen, die es in vermeintlicher außermusikalischer Bedeutsamkeit des Inhalts suchen, gehen jene hindurch, welche Inhalt, d. h. musikalischen Inhalt mit individuell ausgeprägter Form zu verbinden bestrebt sind. Sie dürfen wohl die eigentlich Begabten zu nennen sein, und unter ihnen gebührt Woldemar Bargiel nicht die geringste Stelle. In Deutschland längst, wenigstens in engeren Kreisen, ein bekannter und geschätzter Name ist er dies gleichwohl schwerlich noch in Oesterreich, und unstreitig gehört es zu den Wünschen und Tendenzen dieser Zeitschrift, für das rege Leben, das sich außerhalb unserer Grenzen entfaltet, auch auf heimischem Gebiete ein lebhafteres Interesse zu erwecken.

Wenn es jüngst in der Kritik einiger neueren Arbeiten Bargiel's, welche die Leipziger „Neue Zeitschrift für Musik" brachte, hieß, es sei erfreulich wahrzunehmen, wie dieser Componist sich ohne jegliche Claque-Manöver allmälig geltend machte, so stimmen wir mit dieser nur die volle Wahrheit aussprechenden Ansicht durchaus überein, bewundern aber zugleich die künstliche Naivetät des Organes, welches sie ins Feld führt und sich dadurch die Miene geben will, als ob der Ausdruck „claquenicht das Mindeste enthielte, wodurch ihr Gewissen betroffen werden könnte.

Bargiel gehört ganz und gar der Schumann'schen Richtung an, aber im reinsten Sinne; er folgt ihr nicht, wie dies bei der überwiegenden Mehrzahl der Fall ist, weil äußerlich durch Schumann's Productionen getroffen und geblendet, im Sinne halb bewußter, halb unbewußter Nachahmung, sondern aus innerer Nothwendigkeit, weil ähnliche Elemente in ihm thätig sind, weil auch in ihm der allgemeine Pulsschlag

*) Biografische Notiz. Woldemar Bargiel, geboren zu Berlin am 3. Oktober 1828, ist der Sohn des verstorbenen Musikdirectors Bargiel, welcher die von Logier in Berlin errichtete Musikschule nach bessen Rückkehr nach England übernommen hatte, und in dieser nach der Methode ihres Gründers Musikunterricht ertheilte.

Von Jugend auf zur Musik angehalten, entwickelte sich in W. Bargiel bald Liebe und Talent für dieselbe, so daß er, als er in seinem 10. Jahr den Vater verlor, sich durch Selbststudium in der Theorie und im Clavierspiel weiter bilden konnte; seine schöne Altstimme kam ihm hiebei sehr zu Hilfe, da er wegen derselben als Solist in dem königlichen Domchor, welcher zu jener Zeit unter Grell's und Mendelssohn's Leitung stand, aufgenommen wurde. Alle Zeit, die ihm der Besuch der Schule und des Gymnasiums übrig ließ, widmete er der Musik, die er denn auch später zu seinem Beruf wählte. Bis 1846 blieb er in Berlin, nahm Violinunterricht, spielte Orgel und studirte bei Professor Dehn Contrapunkt. Im Frühjahr 1846 wurde er in das Conservatorium zu Leipzig aufgenommen, wo er durch ein von ihm componirtes Streich-Octett, welches bei einer Prüfung gespielt wurde, zuerst die besondere Aufmerksamkeit seiner Lehrer auf sich zog. Von diesen zu weiteren Productionen angespornt, wandte er seine Thätigkeit immer mehr der Composition zu, und noch während seiner Studienzeit in Leipzig erschienen bei Whistling und Senff seine Op. 1 und 2 (3 Charakterstücke und 1 Nachtstück). 1849 ging er nach Berlin zurück, componirte und gab Unterricht, bis er vor einigen Monaten ein Engagement als Lehrer am Conservatorium zu Köln annahm.

der Zeit lebhaft wogt. Wie Bargiel, wenn ich mich schon so ausdrücken soll, eben so eine wahrhaft musikalische als auch echt poetische Natur zeigt, so wüßte ich zugleich unter allen lebenden Componisten keinen, der eine so auffallende Wahlverwandtschaft zu Schumann offenbarte, wie ihn. Man würde sich bei manchen seiner Productionen kaum wundern, den Namen Schumann's auf dem Titelblatt zu lesen. Als Lob aufgefaßt, könnte dieses ein sehr bedenkliches scheinen, wenn man im Mindesten dabei Absichtlichkeit und Künstelei verspürte, aber im Gegentheil fühlt man überall den Hauch der Persönlichkeit, und Alles stellt sich in seinen Arbeiten als ein rein organisches Moment dar. Ein düsteres Pathos ist der vorherrschende Grundton, wie der Schumann'schen, so auch der Bargiel'schen Muse. Man wird ihr hoffentlich daraus kein Verbrechen machen wollen. Zwar sind wir keineswegs gesonnen, der Neigung des Tages das Wort zu reden, die gerne das Pathos auf den höchsten Thron der Kunst heben möchte, welcher der Schönheit gebührt. Aber kann man von unserer trüben, sturmbewegten, wildgährenden, in allen ihren Grundvesten wankenden Zeit erwarten, daß sie Kunstwerke aus sich erzeuge, die den freien, heiteren Geist einer in sich festeren, idealeren Epoche athmen? In der gesammten modernen Kunst herrscht das Pathos vor, und muß es vermöge denk kausalen Zusammenhang der Kunst mit dem Leben. Thöricht wäre es daher, den einzelnen Künstler dafür verantwortlich machen zu wollen. Nur sei das Pathos ein echtes und zeuge von wirklicher Kraft; nur sei es kein roh individuelles, nur fehle es nicht ganz am Gegensatz, der uns erkennen läßt, daß es kein ausschließlicher Mangel in der Natur des Künstlers ist, wenn die Welt ebenso auf ihn wirkt, wie sie aus seinem Bild zu uns spricht. Nur endlich, und vor Allem halte sich dieses Pathos nicht berechtigt, die ewigen Kunstgesetze zu zertrümmern, sondern bleibe sich bewußt, nur die Abweichung vom Grundton zu sein, in den es immer wieder zurückkehren muß, wenn nicht die Aufhebung aller Weltordnung proclamirt werden soll. Alles dies ist aber bei Bargiel entschieden der Fall, und so weit entfernt er ist, ein idyllisches Gleichgewicht heucheln zu wollen, so weit ist er es auch, in dem äußerlichen Aneinanderreihen und Aufthürmen aller Ausdrucksmittel den höchsten lyrischen und tragischen Effekt suchen zu wollen.

Eben so wie bei Schumann, fällt auch bei Bargiel das Hauptgewicht auf die feine Ansarbeitung des Detail, auf seinen Reichthum an harmonischen Combinationen. Nur möge man den Ausdruck „Combination" nicht mißverstehen, der hier überwiegend im guten Sinne gemeint ist. Denn wie frappanten harmonischen Verbindungen, wie überraschenden Modulationen man auch in Bargiel's Arbeiten begegnet, so machen sie doch mit nur geringen Ausnahmen den Eindruck genialer Intuition, und weisen nicht auf das eitle Streben, durch Häufung des Absonderlichen für genial zu gelten, als ihre eigentliche Quelle hin. Sie führen unsern Autor allerdings etwas abseits von dem Wege, auf welchem das eigentlich Große, rein Schöne in der Kunst liegt, aber sie führen ihr etwas üppiges, phantastisches Leben keineswegs auf Kosten aller natürlichen Logik.

(Schluß folgt.)

Aus dem Hofoperntheater.

v. Br. Indem wir uns vorbehalten, in den nächsten Nummern dieser Zeitschrift einen wenigstens allgemeinen retrospectiven kritisch-statistischen Ueberblick über die jüngsten Perioden des Hofoperntheaters in Wien zu werfen, melden wir heute unsern Lesern nur die ihnen freilich jetzt ohne Zweifel schon anderwärts bekannte Thatsache, daß die Direction durch die jüngste Aufführung des „Tannhäuser" wieder einen weitern Schritt zur Erledigung ihrer Pflicht, das Publikum mit Richard Wagner bekannt zu machen, gethan hat. Ob man aber zu diesem Zweck, bei dem Umstand, daß das genannte Werk, wenn auch nur aus sehr mittelmäßigen Aufführungen aber doch der Weseuheit nach hier schon sattsam bekannt war, nicht besser gethan hätte, zu dem „fliegenden Holländer" zurückzugreifen oder noch lieber Wagner's neueste Production „Tristan und Isolde" zu aquiriren, von welcher freilich aus Karlsruhe so Bedenkliches gemeldet wird, dieß möchte kaum zu bezweifeln sein. Indessen hat man nun den „Tannhäuser" allerdings anders kennen gelernt, als aus den dereinstigen Aufführungen in der Josephstädter Zwitteroper, und das bringt den Gewinn, daß man jetzt ziemlich genau weiß, was man auf Rechnung des Werkes und auf die seiner Aufführung zu schreiben hat. Wir sind heute auch nicht in der Lage, auf das hier gebotene, zwar ohnedieß schon bis zur Erschöpfung durchgesprochene Thema näher einzugehen, gedenken aber auch hierin Einiges nachzuholen. Wir begnügen uns dießmal mit dem Bekenntniß, daß wir, weder für Tannhäuser noch Lohengrin schwärmend, sehr geneigt sind, das erstere Werk dem letzteren vorzuziehen, dem es unseres Erachtens ähnlich wie „der Freischütz" der „Euryanthe" gegenüber steht, und daß wir zugleich keineswegs die theilweise Eigenthümlichkeit und Bedeutsamkeit dieser beiden Werke verkennen mögen. Aber bei Werken, die, wie diese, aus der Totalität heraus begriffen werden wollen, muß man, ehe man zu den Einzelheiten übergeht, zuvor erst dieser Forderung genügt haben, und dieß ist es aber, wofür uns heute die Muße gebricht und wofür auch eine Total-Rubrik, wie die vorstehende, keineswegs der geeignete Platz ist.

Wir fügen also nur noch hinzu, daß die Aufführung des Wagner'schen Werkes im Hofoperntheater großentheils als eine ausgezeichnete, die Aufnahme als eine günstige bezeichnet werden kann. Das größte Verdienst erwarb sich dießmal das Orchester, welches die Ouvertüre in einer so vollendeten, virtuosen Weise zur Aufführung brachte, wie sie besser kaum noch gehört worden sein wird, und von dem funkelnden Hexenfeuerwerk auch nicht ein Stäubchen verloren gehen ließ. Unter den Solisten sind zunächst Frau Dustmann (Elisabeth) und Herr Grimminger (Tannhäuser) mit Auszeichnung zu nennen. Jene brachte sichtlich zur Elisabeth dieselbe Liebe mit, wie zur Elsa, und da diese beiden Gestalten aus sehr ähnlichen Elementen geformt sind, so kann es nicht Wunder nehmen, daß ihr, von einiger dieser Künstlerin überhaupt anhaftenden Neigung zum Larmoyanten abgesehen, die Reproduction der einen nicht minder glückte, wie die der andern. Herr Grimminger ließ zwar im Gesang Einiges zu wünschen übrig, indem er einerseits mit andauernder Indisposition oder vielleicht wirklich nicht ausreichendem Vermögen seines Organes, anderseits mit der vielleicht der höheren Stimmung unseres Orchesters zuzuschreibenden Neigung, um einige Schwebungen zu tief zu singen, kämpfen muß. Dagegen verdienen, wie einzelne Parthien seiner rein gesanglichen Leistung, so vor Allem sein geist- und verständnißvolles Spiel uneingeschränkte Anerkennung, und in der Erzählung von der Pilgerfahrt nach Rom bot er ein geradezu vollendetes Meisterstück. Herr Beck trug, wie natürlich, in die Darstellung des Wolfram von Eschenbach alle Vorzüge und Mängel seiner Individualität hinein. Wunderbare Stimme, unendlich viel Stimme, deren Explosionen die Gallerien zuzujubeln nicht ermangeln, und — wenig, sehr wenig Kunst. Weder den rohen Kraftausbrüchen, noch den süßlichen Empfindsamkeiten in welchen sich die Vortragsweise des Herrn Beck gefällt, können wir Geschmack abgewinnen. Herr Schmid ist berufen, in Wagner's Opern das solide Element zu repräsentiren, indem er, wie im Lohengrin den König, so hier den Landgrafen singt oder vielmehr rezitirt. Beiden Leistungen gebührt volle Anerkennung. Nicht unverdienstlich, aber mit Rücksicht auf die Eigenthümlichkeit der Aufgabe doch unzulänglich war die Repräsentation der Venus durch Fräulein Kraus, und wir glauben, daß wir in Frau Ferrari, die, seit einem Jahre engagirt, in unbegreiflicher Weise unbeschäftigt bleibt, eine viel

entsprechendere Individualität zur Darstellung dieser Parthie besessen hätten.

Auf das Studium der Oper war, wenn auch bei der ersten Vorstellung noch nicht alles klappte, viele Sorgfalt, auf die nur zu wirksame Ausstattung ziemlicher Luxus verwendet worden. Ohne Zweifel wird sich auch der Tannhäuser durch eine gewisse Zeit, wie Lohengrin als ein sehr lohnendes Repertoirstück behaupten; nur möge man nicht neuerlich von diesem Factum ein Beweismittel für den Kunstwerth dieser Schöpfung herholen, da allerdings, um mit Schiller zu sprechen, die Stimmen in der Kunst nicht gezählt, sondern gewogen werden.

Concerte.

(8. und 9. Symphonie von Beethoven. 4 Balladen vom Pagen und der Königstochter, von Schumann. Singakademie. Quartette. Virtuosen.)

S. B. Wollten wir Alles erzählen, was sich vom Beginn der Saison bis zur Ausgabe dieser Probenummer in unseren Concertsälen ereignet hat, unser Bericht würde die ganze Zeitung ausfüllen, und wir würden uns wenig Dank dabei verdienen. Wir müssen daher nur das Wichtigste mittheilen, und jene Leser, die hier über Dieses oder Jenes eine Meinungsäußerung suchen, auf spätere Zeiten vertrösten, wo wir solchen Wünschen eher gerecht werden können.

Das erste Gesellschafts-Concert brachte als Hauptnummer die achte, ein Concert zum Besten der Schiller-Stiftung einige Tage später die nennte Symphonie von Beethoven, und zwar beide in trefflicher Ausführung. Mit der Ersteren verdiente sich der neuernannte Concertdirigent der Gesellschaft d. M., Herr Johann Herbeck, — mit der Anderen Herr Director Eckert den Dank aller Kunstfreunde. Jene wurde mit einer, an dieser Stelle nicht gewöhnlichen, daher besonders wohlthuenden Frische der rhythmischen Betonung gegeben. Die Neunte betreffend, muß man namentlich das Finale als eine seltene Leistung bezeichnen; der Chor schlug in einer Weise durch, wie man es noch selten gehört hat. Auch die Solopartien waren trefflich besetzt, und es ergab sich nur eine kleine Schwankung durch das der Frau Dustmann eigene Eilen. — Wer vermöchte vor diesen Riesenwerken zu stehen, ohne sich sagen zu müssen, daß alles später auf diesem Gebiete Geleistete, so gut gemeint es sei, so neu und eigenartig es klingen möge, dagegen abfällt, — daß wir, wie Ehlert sagt, seitdem bergab gegangen sind. Worin der unveränderliche Werth dieser Werke besteht, was es ist, daß sie so hoch über das Niveau alles Anderen erhebt, dies nachzuweisen, haben wir hier keinen Raum; wir werden aber darauf zurückkommen.

Entschiedenes Mißgeschick waltete über den, unglücklicherweise und unbegreiflicherweise an die Spitze des Gesellschafts-Concerts gestellten „Vier Balladen vom Pagen und der Königstochter," von R. Schumann. Die Aufführung dieses Werkes (aus der letzten Periode des Meisters, op. 140) konnte den Eindruck nur bestätigen, welchen der Clavierauszug schon früher auf uns hervorgebracht hatte. Wir finden diese Composition nicht sowohl bar an schönen Gedanken und melodischen oder harmonischen Zügen, als verfehlt und unglücklich in der Anlage des Ganzen. Abgesehen von der bei Schumann oft mit Recht getadelten Manier, Alles in lyrisches Gewand zu kleiden, und dadurch blos erzählenden, also für das Gefühl unwichtigeren Worten eine Bedeutung zu geben, die hernach den wichtigeren gebrechen muß, — fehlt unseres Erachtens dem ganzen Werk (einschließlich der von Einigen belobten dritten Ballade) das rhythmisch-wirksame Element, und daher die eigentliche Charakteristik. Nicht als ob die Musik da oder dort an sich nicht charakteristisch wäre. Dieses Gepräge kommt aber nicht zur Geltung, wirkt nicht, weil die Umgebung keine contrastirende ist. Der Contrast besteht musikalisch in der Veränderung nicht blos der Motive oder Tonart, sondern vorzugsweise des Rhythmus, der Tactart und des Tempo. Sehen wir die dritte Ballade an, so finden wir im Gedicht zuerst die Beschreibung der Situation, das Spiel der Wassernixen, das Blasen des Meermannes. Da stößt eine Nixe mit dem Fuß auf ein Todtengebein, und die Königin gibt dem Meermann von ihrem goldenen Haar dazu, um aus beiden eine Harfe zu machen. Dieser spielt darauf schauerliche Weisen: „Es horcht die Luft, es horcht das Meer bezaubert in der Runde." Diese ganze Ballade nun hat Schumann vom Anfang bis zu Ende in gleichem Tempo und in viertheiligem Tact geschrieben. Anstatt zuerst vielleicht den Tanz der Nixen in bewegtere Formen zu bringen, beginnt er mit einem „sehr mäßig" bezeichneten $^{12}/_{8}$ Tact, und einer zwar anziehenden, aber nicht genug ausgeführten Melodie des Chor-Sopran. Wenn es nun in dieser Weise fortgeht, so erscheint nothwendig der Wechsel der Handlung unberücksichtigt, und der Eindruck muß ein monotoner werden. Selbst der „geisterhafte Harfenklang" kann in dieser Eintönigkeit nicht aufkommen. Grau erscheint erst als grau zwischen anderen Farben.

Was die Idee betrifft, das Geibel'sche Gedicht überhaupt für Chor und Orchester zu setzen, so mag sie zeitgemäß scheinen, — aber nicht Alles, was zeitgemäß ist, muß vor dem Forum des guten Geschmacks unbedingt gut befunden werden. Schumann selbst sagt einmal: „Im Chor und Orchester spricht sich das Höchste aus." Nun: Die Geschichte einer Königstochter, die sich mit einem hübschen Pagen einläßt, und zuletzt, nach bessen Ermordung, durch das Harfenspiel des Meermannes aus den verhaßten Armen des ungeliebten Bräutigams gerettet, und dem Geliebten im Tode vermählt wird, — ist zwar sehr romantisch, aber nichts Hohes oder Großes, Nichts, wozu man so reiche Mittel aufgeboten sehen möchte; — dieselben müßten denn in einer Weise verwendet werden, daß hierin das Höchste erreicht wäre. Letzteres ist nicht der Fall, und das ganze Werk steht weit unter Schumann's früheren Compositionen, wie „Peri" u. A.

Zum Unglück für diese Nummer ließ auch die Aufführung viel zu wünschen übrig. Die Solo's der Damen waren ungenügend besetzt, — die dritte Ballade in allzu „mäßigem" Zeitmaß genommen, und in den Details des Orchesters fehlten die nöthigen Feinheiten.

Ein drittes Concert, welches hervorgehoben zu werden verdient, war das der Singakademie.

Wir sind hier in Wien freilich noch nicht so weit, daß man sich unter einer „Singakademie" eine Anstalt zu denken vermöchte, welche sich zur Aufgabe stellt, ausschließlich die großen Schöpfungen der älteren Kirchencomponisten bis zu Händel und Bach zu Gehör zu bringen, — oder doch überhaupt nur religiöse Musik mit Einschluß Mendelssohn's. Vielmehr machte man diesmal dem Publikum, welches durch seine Betheiligung die Kosten ausgleichen muß, wieder die künstlerisch bedenkliche Concession, die zweite Abtheilung des Concerts mit modernen und weltlichen Stücken auszufüllen. Es wird nun der größten Festigkeit des Dirigenten und des Comités bedürfen, um zu verhüten, daß man in solchen Concessionen nicht noch weiter gehe. Es gibt „Leute, deren Herz stets den Irrweg will." Möchten diese nicht den Sieg erringen!

In der ersten Abtheilung ragte — unter Chören von Frank, Schein, Arcadelt, Eccard und Gabrieli — die Cantate von S. Bach: „Du Hirte Israel," mächtig hervor. Namentlich ist der erste Chor von gewaltiger rhythmischer Kraft. Wie prächtig wirkt dort der Gegensatz der in allen Stimmen flüssigen Coloratur zu dem rhythmischen: „Erscheine, erscheine!" — Von den Arien und Recitativen blieben leider die für Tenor aus, da sich im letzten Moment die betrübende Wahrnehmung herausstellte, daß sich in Wien kein Tenorist findet, der Bach'sche Arien singen kann und mag. — Ueber den eigentlichen Werth der Bach'schen Kirchenarien werden wir demnächst*) Gelegenheit finden, ausführlich zu sprechen. — In der zweiten Abtheilung gab man den 95. Psalm von Mendelssohn, freilich nur (wie auch obige Cantate) mit Clavierbegleitung; dann Chöre von Taubert, Schumann, Gade und Berg. Schubert's „Allmacht," von Fr. Mair für Solostimmen, Chor und Pianoforte arrangirt, beschloß das Concert, welches hinsichtlich der Ausführung unter Herrn Kapellmeister Stegmaier's Leitung vorzüglich gelungen genannt werden muß.

*) Von Robert Franz wird so eben eine Sammlung solcher Arien, von ihm mit Clavierbegleitung gesetzt, veranstaltet. Eine nordamerikanische (!) Verlagshandlung besorgt die Herausgabe.

In der ersten Quartett-Production des Herrn Hellmesberger gab man das A-moll-Quartett von Schumann, ein Pianoforte-Quintett von Spohr und das große B-Quartett von Beethoven. Was an dem Ersteren Wirkungsvolles ist, das sind die Originalität der Gedanken, die Gesundheit und Logik der Harmonie. Schumann steht hier entschieden auf dem Boden der Klassiker, wenn auch selbst in diesem Werke aus seiner besten Zeit gewisse Schwächen von unserer Seite gern zugestanden werden. Daß z. B. der zweite Theil des ersten Satzes mehr aus Wiederholungen als Neugestaltungen besteht, — daß ferner die Begleitung des Thema's vom Adagio gesucht und rhythmisch unschön ist (namentlich die später dazutretenden Achteltriolen), — wir möchten dies nicht abläugnen. — Das Spohr'sche Quintett (von Herrn Dachs mit sichtlichem Fleiße gespielt) kann heute schwerlich mehr ernstlich befriedigen, da es im Grunde doch kaum Anderes anstrebt, als Befriedigung eines äußeren Sinnes, in einer Weise, die — nicht mehr Mode ist. — Daß nun das folgende B-Quartett einen desto größeren Eindruck machen mußte, versteht sich wohl von selbst. Auch hier ist, wie wir vorher bei Schumann rühmten, die unfehlbare Logik der Harmonie der Grund, warum alle noch so rhapsodischen Einfälle dennoch verständlich und wirksam sind. Größe und Originalität der Gedanken liegen freilich nicht in der Logik. Aber ohne sie oder gegen sie Jene anstreben, heißt den Stein des Sisyphus den Berg hinaufwälzen. — Die Aufführung beider Quartette gab Zeugniß von nicht erlahmtem Fleiße und echt künstlerischer Auffassung der betreffenden Herren.

Ueber das zweite Gesellschafts-Concert und den zweiten Quartettabend müssen wir den Bericht wegen Mangel an Raum später nachtragen.

Ebenso können wir über die Kammermusik-Soiréen der Herren Dunkel, Bachrich und Kupfer einstweilen nur in Kürze berichten, daß sie dem Bedürfnisse, Musik neueren Datums kennen zu lernen, mit eben so viel Geschmack als Fleiß entgegenkommen und sehr interessant zu werden versprechen.

Von Virtuosen haben wir vor Allen des Herrn Dreyschock zu erwähnen, welcher in einer Reihe von Concerten erhebliche Fortschritte nach musikalischer Seite hin darlegte. Auf Herrn Vieuxtemps, welcher bis jetzt erst ein Concert gegeben hat, kommen wir später zurück. Außerdem ließen sich Frl. Fiby und Herr C. Mayer als Clavierspieler hören, und zeigten ein tüchtiges Streben, das aber noch nicht bis zur Künstlerschaft gereift ist. Endlich lernte man in Frl. Rosa Suck aus Pesth eine Violoncellistin kennen, deren gute Schule gerühmt werden muß, von welcher man auch für die Zukunft noch das Beste erwarten kann.

Nachrichten.

In **London** kommt im Laufe des Winters J. Hager's Oratorium: „Johannes" zur Aufführung. — Ebendaselbst fand Spohr zu Ehren, dessen Tod in England große Sensation gemacht hat, im Crystallpalast ein Concert statt, in welchem die „Weihe der Töne", Bruchstücke aus „Jessonda" und „Zemire und Azor", dann ein Violinconcert zur Aufführung kamen. — A Romberg's Musik zur „Glocke" hat, bei Gelegenheit des Schillerfestes aufgeführt, nicht angesprochen. — Die Monday popular concerts in St. James' Hall haben ihren zweiten Jahrgang am 14. November begonnen und am 21. fortgesetzt, und zwar mit Compositionen von Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Schubert, Mendelssohn, Meyerbeer und Macfarren. Der dritte Abend, 28. November, ist ausschließlich Spohr gewidmet. — Frl. Tietjens hat als Martha im Drury Lane Theater sehr gefallen. — J. Hullah hat die Reihe seiner Oratorien-Aufführungen in Martin's Hall mit dem „Alexander-Fest" von Händel eröffnet. — Ein neues Oratorium von Molique wird im Laufe des Winters in Norwich zur Aufführung kommen. — Die Sacred harmonic Society hat ihre Winterproductionen mit Spohr's Oratorium: „Die letzten Dinge" und Mozart's Requiem eröffnet.

In **Cöln** wurde im dritten Gesellschaftsconcert eine neue (die dritte) Symphonie von J. Rietz, und Gade's „Frühlingsbotschaft" mit günstigem Erfolg aufgeführt.

In einem Concert, welches Capellmeister Straus zu **Prag** gab, fand eine neue Symphonie von Veit enthusiastische Aufnahme.

Wien. Herr Debroiswon Brunck, bekannt als musikalischer Schriftsteller und Componist, betritt soeben auch als Clavierspieler die Bahn der Oeffentlichkeit und veranstaltet vier musikalische Soiréen, deren Programm echt künstlerisch zu nennen ist. Es erscheinen darin die Sonaten von Beethoven in C op. 2, — in Es op. 29, — in Fis op. 78 und in C-moll op. 111. Ferner Sonaten von S. Bach (G-moll) und Schubert (B-dur). Außerdem eine ganze Suite von Bach (französische Nr. 6) und verschiedene Stücke von Schumann nebst Gesangstücken von der Composition v. Brunck's. Die erste Soirée hat bereits mit günstigem Erfolg stattgefunden.

Uebersicht neu erschienener Compositionen,

von welchen die bedeutenderen in den nächsten Nummern dieser Zeitung besprochen werden.

1. Für Pianoforte allein:

C. v. Brunck, Märchenbilder, op. 13. Nr. 1 und 2.
L. Ehlert, Impromptus, Op. 23, Novellette, Op. 24, Carnevalstück, Op. 26, Valse, Op. 27.
F. Hiller, 8 Mesures variées, Op. 57. 3. Sonate. Op. 78.
R. v. Hornstein, Hornstein-Album.
R. Radecke, Nocturne, Op. 19.
R. Volkmann, Improvisationen am Clavier, Op. 36.

2. Für Pianoforte und Violine.

W. Bargiel, Suite, Op. 17.
H. Marschner, gr. Duo, op. 174.
C. Reinecke, Sonate, Op. 42

3. Für Pianoforte und Violoncell.

W. F. G. Nikolai, Sonate, Op. 4.

4. Trio's für Pianoforte, Violine und Violoncell.

M. Bruch, Op. 5.
F. Jadassohn, Nr. 1 Op. 16 und Nr. 2 Op. 20.

5. Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte.

C. Band, Dichtungen von Lenau, 4 Hefte.
M. Bruch, 6 Gesänge, Op. 7.
C. v. Brunck, 3 humoristische Gesänge für eine tiefe Stimme, Op. 14, 3 Gesänge für Mezzosopran. Op. 15.
P. Cornelius, 6 Lieder. Op. 1; Trauer und Trost. ein Liederzyclus, Op. 3; 3 Lieder. Op. 4.
A. Dietrich, 6 Lieder, Op. 11.
J. A. v. Eyken, 5 Lieder, Op. 30.
J. Lammers, Schilflieder, Op. 7.
H. Marschner, 3 humoristische Gesänge für Sopran.
C. F. Pohl, die Braut.
C. Reinecke, Kinderlieder, Op. 63.
R. Schumann, Minnespiel aus Rückert's „Liebesfrühling," Op. 101.

6. Zweistimmige Lieder.

H. Esser, Op. 58. Nr. 1 bis 6.
M. Hauptmann, Op. 46.
B. Scholz, Op. 11.

7. Für Männerchor.

J. Dürrner, 5 Gesänge, Op. 25.
R. Franz, 6 Lieder, Op. 32.
C. Reinecke, Sprüche als Canons, Op. 62.
W. Speidel, Deutsche Volkslieder.

8. Für gemischten Chor.

J. Herbeck, 4 Gesänge, Op. 5.
E. Hille, 5 Lieder, 2. Heft, Op. 23.
F. Hiller, „Ver sacrum" oder die Gründung Roms, für Solostimmen, Chor und Orchester.
A. Walter, 3 Lieder, Op. 14.

9. Streichquartette.

S. Bagge, Op. 12.
R. Volkmann, Op. 34. 35 und 37.
M. Bruch, Op. 9.

Neu erschienene Werke über Musik.

A. W. Ambros, Zur Lehre vom Quintenverbote.
S. Bagge, Gedanken und Ansichten über Musik. (Inhalt: Wiener Musikzustände 1855—59, Beurtheilungen von Büchern u. Compositionen, Versuche ästhetischer Charakteristik, Polemisches.)
W. Dehn, Lehre vom Contrapunkt.
Ehrenstein, Z. W. v., Die Kirchenmusik in Rücksicht auf ihr Mißverhältniß zum gegenwärtigen Hörer.
R. Lange, der Elementarunterricht auf dem Pianoforte.
Dr. Fr. Meyer, Richard Wagner und seine Stellung zur Gegenwart und „Zukunft."
O. E. Naumann, Ueber die verschiedenen Bestimmungen der Tonverhältnisse.
A. Schindler, Biographie Beethoven's. Dritte neu bearbeitete und vermehrte Auflage.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 1. Wien, 1. Januar 1860. Jahrgang I.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Witwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. An unsere Leser. — Die deutsche Musikzeitung, ihr Name und ihr Programm. — Woldemar Bargiel. — Concerte.— Feuilleton: Erinnerung an Mendelssohn. — Aphorismen. — Nachrichten. — Anzeigen.

An unsere Leser!

In der „Probenummer" haben wir Absichten und Ziele in weiten Umrissen gezeichnet und die gegenwärtige Situation charakterisirt. Wir gehen heute um einen Schritt weiter, und spezialisiren jene Thätigkeiten, welchen wir unser besonderes Augenmerk zuwenden werden. Die „Deutsche Musikzeitung" will demnach vorzugsweise und nach Kräften unterstützen:

Lebende Componisten, deren Werke musikalischen Werth haben. — Componisten, welche brach liegende Gebiete in echt künstlerischer Weise bebauen. — Vereine, welche zur Beförderung der Tonkunst wirklich beitragen. — Jedwede Art von Bemühung, schlechte, oder dem vorgesteckten naturgemäßen Zweck nicht entsprechende Musik durch bessere zu verdrängen, — sei es in der Kirche, in der Oper, im Concert, oder wo immer. — Bemühungen, welche dahin zielen, den Künstlerstand bei uns zu heben, ihm wahre Bildung zu verleihen. — Dirigenten und Künstler, welche die Werke der Meister im Geiste derselben aufführen. — Anstalten und Lehrer, welche gute Musik verbreiten. — Musiker, welche sich zur Ausgabe machen, vergrabene Schätze zu heben. — Schriftsteller, welche über schwierige ästhetische und akustische Fragen Klarheit verbreiten. — Musiker, welche ihre Schuldigkeit thun. Musikalienhändler, welche gute Musikstücke verlegen. — Instrumentenmacher, welche tadellose Instrumente verfertigen, oder doch das Bestreben zeigen, ihre Fabrikate im Ton edler, in der Spielart vollkommener und zugleich dauerhafter zu machen.

Die Redaction.

Feuilleton.

Erinnerung an Felix Mendelssohn.

Es war im Sommer des Jahres 1846, als sich in Köln die Schaaren der deutschen und belgischen Sänger verbrüderten. Glänzende Feste drängten sich in den karggemessenen Tagen. Die Straßen der alten Stadt schienen zu enge für die mannigfachen Gäste, die trotz der verschiedenen Mundarten, in welchen sie redeten, sich vereinigten im fröhlichen Wettkampfe des Liedes, in der Aufführung gewaltiger Sangreigen. Die Veranstalter des erhebenden Festes hatten Felix Mendelssohn gewonnen, die locker zusammengefundenen Massen einzuüben und zu leiten, und dieser Tonmeister, der damals im höchsten Glanze seines Tonkünstlerruhmes stand, war aufgetreten mit einem größeren Satze für Männerstimmen, mit seiner nach Schiller gefügten Hymne „An die Künstler." Wie er mit seinen antik gehaltenen Chören die Gelehrtenwelt begeistert, mit seinen kleinen Liedern, unter andern dem „Waldliede," das Herz des Volkes getroffen, so wollte er mit diesem Versuche die Kunstfreunde hinreißen. Er löste diese Aufgabe in keiner unwürdigen Weise und verdiente an diesen denkwürdigen Tagen in seiner schwierigen Stellung, was ihm auch ward, die glänzendste Anerkennung. Nie zuvor hatten sich so verschiedenartige Kräfte in so kurzer Zeit zu einander gefunden, nie zuvor war von solchen, aus ungleichen Bestandtheilen zusammengesetzten Reigen so eingegangen in den Geist der Tonmeister, deren Werke zur Aufführung gelangten. Mendelssohn als Künstler, Mendelssohn als Mensch überwand alle Schwierigkeiten, wußte alles um sich zu erfassen, zu durchdringen, zu begeistern. Fern von jedem Neide widmete er seine Sorgfalt den Werken der anderen jüngeren Tonsetzer, welche zur Aufführung vorgeschlagen worden, und suchte durch die gute Aufführung die Mängel zu verhüllen, welche denselben theilweise anklebten. Die Nachwelt kann nur über Mendelssohn den Tondichter urtheilen, weil die Erinnerungen an den geistreich auffassenden Lenker der Tonmassen, an den freundlichen Bewältiger der Tonbühne, an den leutseligen Vermittler so vieler schroffen Gegensätze sich mit der Zeit verwischen. Damals ward ihm volle Anerkennung, wurde er mit Jubel begrüßt; wo immer er erschien, wurde er umdrangt von Denen, welche sich gerne sonnen im Scheine Anderer. Künstler und Kunstfreunde vereinigten sich zu einem Fackelzuge, dem die Bürgerschaft der Stadt sich anschloß. Diese Huldigung hatte etwas Königliches. Es schien, als wäre jeder Riß, den welt-

Die deutsche Musikzeitung, ihr Name und ihr Programm.

Ob es wohl erlaubt sein wird, in der deutschen Musik-Zeitung patriotische, nationale Gedanken und Empfindungen niederzulegen? — — Wenn Einsender eine verneinende Antwort auf diese Frage für möglich halten wollte, so würde er damit ebensowohl gegen die Redaction der neuen Zeitschrift sammt dem Chor ihrer Mitarbeiter, wie gegen ihre Leser eine Beleidigung auszusprechen glauben. Die deutsche Nation hat ein gutes Recht zu der Forderung, daß bei Allem, was sich mit dem deutschen Namen schmückt, es sei was es wolle, auch der nationale Gesichtspunkt nicht aus den Augen verloren werde. Den Mitarbeitern aber an diesem neuen Unternehmen wird es gerathener sein hiermit von einem der Ihrigen im Geist einen deutschen — Händedruck anzunehmen, als erst vorsichtig mit der Frage anzupochen, ob das, was bis daher unter dem Einfluß großer geschichtlicher Ereignisse von Tausenden deutscher Männer Uebereinstimmendes gedacht und empfunden worden, ihrem tiefsten Innern genugsam angehört, um auch die edle Kunst, deren Interesse sie mit vertreten wollen, in den Dienst des gemeinsamen Vaterlandes zu stellen. Die Unguust der Zeiten hat zwar gerade für den Augenblick in das deutsche Volksleben einen neuen bedauerlichen Spalt gerissen, aber gewiß nur, um das Bedürfniß nach einer tieferen und dauerhafteren Einigung desto kräftigere Wurzeln schlagen zu lassen, und wie sollte die Mitarbeit an der „deutschen Musik-Zeitung" gedacht werden ohne das freudige Bewußtsein, daß, wenn die politische Luft noch zu rauh scheint, um die vorhandenen Dissonanzen in eine große und tiefe Harmonie sich auflösen zu lassen, in der Kunst der Töne ein Heiligthum geöffnet ist, in welchem die schrillenden Mißklänge eine Resonanz nicht finden können, und mehr noch: daß es gerade dieser wunderbarsten aller Künste jetzt nahe gelegt sein wird, mit dem erhabenen Einklang ihrer Saiten jene altgriechische Sage von dem Sänger von neuem in Erfüllung bringen zu helfen, der mit dem Zauber seiner Töne die brausenden Meereswogen zu ebnen und die schnaubenden Seemgeheuer zu sänftigen und zu bändigen wußte. — Daß die dem Eingang vorangestellte Frage uns in Betreff der Redaction nicht Sorge macht, brauchen wir kaum besonders bemerklich zu machen. Der gewählte Name der deutschen Musik-Zeitung gibt die gewisse Bürgschaft, daß es auf etwas viel Höheres abgesehen ist als auf die Gründung eines allgemeinen, nur vorzugsweise für das deutsche Inland bestimmten musikalischen Sprechsaales. Das Programm der neuen Zeitschrift steht mit diesem Namen ohne Zweifel im engsten und innigsten Zusammenhang, und wir sind der Zuversicht, daß eben der bedeutsame Name ein offenes Bekenntniß sein will, es sei diesem Unternehmen von einem höheren nationalen Gesichtspunkt aus die Aufgabe gestellt worden.

Wir glauben eben daher der Redaction weniger einen angenehmen Dienst zu erweisen, als vielmehr einen Act der Dankbarkeit und der Anerkennung gegen sie zu üben, wenn wir uns erlauben, uns in den nachfolgenden Bemerkungen, dem Namen der Zeitschrift folgend, zu Dolmetschern ihres Programms zu machen.

Indem wir auf den Namen „deutsche" Musik-Zeitung so viel Gewicht legen, sind wir weit entfernt, ihrem Programme gewisse engherzige Sonderbestrebungen unterzulegen. Wir meinen damit das gerade Gegentheil. Es ist, wie uns dünkt, nicht der geringste Ruhm deutschen Geistes, daß sich in ihm für das Verständniß und die liebevolle Aufnahme fremder Eigenthümlichkeit so weiter und offener Raum findet. Obgleich vielseitig genug, um sich auf allen Gebieten des geistigen Lebens mit Glück und Geschick zu versuchen, hat der deutsche Genius doch zugleich ein besonders offenes Auge für alles von außen her ihm Zuströmende, wofern es irgend in der Welt des Geistes heimathberechtigt ist. Er sucht das eigene geistige Leben damit zu durchweben; nicht um sich mit fremden Federn zu schmücken, sondern dem eigenen geistigen Bedürfniß neuen Antrieb zu geben und neue Quellen zu eröffnen. Der deutschen Musik-Zeitung liegt daher jene Engherzigkeit fern, welche um das deutsche Kunstleben eine chinesische Mauer gezogen sehen möchte. Sie wird im Gegentheil mit der Forderung auftreten, daß alles auf dem allgemeinen Boden der Tonkunst Entsprossene, sofern es lebensfähig und des Daseins würdig ist, in den Gesichtskreis der deutschen Kunst gezogen werde.

Die deutsche Tonkunst, obgleich geschichtlich ein Pflegekind und Schooßkind fremden Kunstdranges, hat sich freilich des Bekenntnisses nicht zu schämen, daß sie mit dem von außen her Gelieheuen nach Kräften gewuchert und es mit Zinseszins zurückgegeben hat. Der deutsche Genius hat auf den Schwingen der Töne Höhen des geistigen Lebens erstiegen, wie sonst

---

erschütternde Ereignisse in den Boden des heiligen Reiches gethan, wieder geheilt, als wären die alten Stämme wieder unter dem Kunstbanner vereinigt. Also erglänzten im Fackellichte unter dem Balkone, auf welchem der Tonmeister stand, die Fahnen der verschiedenen Vereine mit ihren Stadtwappen. Dorten die Rosse von Stuttgart neben dem Brückenthurme von Brügge, neben den Wahrzeichen von Löwen und Mecheln, neben den Kronen von Köln und den Rädern von Mainz und Osnabrück. Des Jubels war kein Ende, als zuletzt des Meisters eigenes Lied aus so vielen Kehlen auf einmal erklang: „Wer hat dich, du schöner Wald, aufgebaut so hoch dort oben!" Jeder Künstler, welcher Aehnliches erlebt, ist wohl zu entschuldigen, wenn er sich in seiner Stellung fühlt, selbst wenn er sich in derselben etwas überheben sollte. Bei Mendelssohn war dieß aber nicht der Fall. Er dankte für die Liebe, welche ihm die Ehre erwies, verhehlte aber nicht, daß sie ihn überschätze. Dieses Bewußtsein seines Werthes mit der vollen Kenntniß seiner Stellung gegenüber anderen und größeren Meistern, ist eine Seite seines Gemüthes, welche der Nachwelt aufbewahrt zu werden verdient, da sie selten zu werden beginnt. Wir sehen hiebei von öffentlich ausgesprochenen Worten ab, welche als erheuchelte gelten können, weisen auf die hin, die er geheim in überströmenden Gefühle äußerte.

Der zweite Festtag des genannten Liederfestes war schon bis zur Hälfte vorübergezogen. Eine Pause war eingetreten. Die Sänger wie die Horchermenge hatte zum größten Theil den Saal Gürzenich verlassen, um draußen in der freien Luft sich von der Hitze zu erholen, die in dem vollgedrängten Hause sich beinahe bis zum Unerträglichen steigerte. Ich hatte redlich mitgesungen unter der Leitung meines tongewaltigen Freundes, und hielt dafür, daß er mich unter der Menge nicht erkannt habe. Jetzt, wo Alles ihn umdrängte, wo so Viele Anspruch auf ihn machten, wollte ich ihn nicht aus seinem geschäftlichen Kreise ziehen; später erst, nach vollbrachtem Feste, dachte ich mich bei ihm zu melden, ihn freundlich zu begrüßen. Da der Saal nun leer geworden, die heiße Luft sich in demselben abzukühlen begann, ließ ich mich vorne auf der Tonbühne auf einem Sitze nieder, schaute hinunter in die halbleeren Räume der Zuhörer, betrachtete die Ausschmückung des Saales, auf welche großer Fleiß verwendet worden, verglich diese mit früheren Ausrüstungen, verlor mich in der Folge so mannigfacher Festlichkeiten, die ich in dieser Stadt, in diesem Saale als Gast mit begehen helfen. Mitten in meinen Träumen wurde ich plötzlich durch ein seltsames Erlebniß gestört. Zwei kleine, zarte Hände bedeckten mir plötzlich beide Augen, kündeten mir, daß ich im Rücken von Jemanden überrascht worden. Fast hätte ich glauben können,

kein anderes Volk. Wie die deutsche Wissenschaft vorzugsweise die Erbin der Geistescultur aller Völker und Zeiten geworden, so ist der deutschen Tonkunst die Aufgabe zugefallen, jene wunderbare geistige Anlage des Menschen, das Verständniß der geheimnißvollen Tonwelt nicht allein zu klarem Selbstbewußtsein zu bringen, sondern dadurch zugleich auf die Vertiefung und Vervollständigung des gesammten geistigen Lebens der Menschheit den mächtigsten Einfluß zu gewinnen. Nicht als ob wir die großen alten wälschen Lehrmeister über die Achsel ansehen wollten, zu deren Füßen uns Deutschen der Sinn für die Wunder der Tonwelt aufgegangen ist: die Kunst wird noch einen weiten Weg zurücklegen haben, bis sie wieder bei dem angekommen sein wird — wenn sie es überhaupt je erreichen kann! — worin jene Alten so groß gewesen sind, bei der bewunderungswürdigen Einfalt ihres musikalischen Lapidarstyls, bei dem Vermögen, die erhabensten Aufgaben mit so erstaunlich mäßigem Aufwand musikalischer Mittel zu lösen. Die großen Grundgesetze der Melodie, der Harmonie und des Rhythmus wie der musikalischen Methode, das haben uns die italienischen Meister bringen müssen, und es haben sich in dem ersten Heimatland nicht des Gesanges, aber der Gesangskunst in Beziehung auf Schule und Methode Traditionen erhalten, die wir noch heute nicht entbehren können. Aber wir wollen nicht erst Namen nennen, nun zu beweisen, daß der in's deutsche Land getragene Same in einen dankbaren Boden gefallen und hier eine in den Schachten des Geistes bis dahin verborgen gewesene Zauberwelt aufgeschlossen hat. Die deutsche Musik-Zeitung wird diesem Selbstbewußtsein der deutschen Kunst vollen Spielraum lassen. Sie wird wohl zu verhüten suchen, daß dasselbe nicht in stolze Sicherheit umschlage, damit es der deutschen Musik nicht ergehe wie der deutschen Architektonik zu der Väter Zeiten, welche wenig Menschenalter nach dem Bau ihrer himmelanstrebenden Münster sich ein unsterbliches Verdienst zu gründen wähnten, wenn sie den schlanken gothischen Thürmen zierliche Nachtmützen im Rococostyl aufsetzten und in die kühnen Pfeilerwölbungen und Säulenwaldungen breites Getäfel und Schnörkelwerk hinein bauen durften. Aber die deutsche Musik-Zeitung wird eben nun dieß zu verhüten, zugleich jenem „modernen Zeitbewußtsein" entgegentreten, welches sich vorwitzig gern als souveräne Macht gebehrden, an der Stelle des ewig Wahren und Schönen das eigene — kleine „Ich" der Anbetung auszustellen, und das Verständniß der musikalischen Meisterwerke der classischen Zeit verkümmern machte. Sie wird nicht ablassen auf eine entschiedene und bündige Beantwortung der Frage zu dringen, ob es überhaupt möglich sein wird, das Reich der Töne weiter auszubauen, ohne organische Entwickelung aus dem, was die Musik bisher in den Händen deutscher Meister geworden.

Einer „deutschen Musik-Zeitung" und zwar einer solchen, die mit ihrem Namen völligen heiligen Ernst macht, scheint es gerade gegenwärtig zu bedürfen. Das deutsche Volk hat nicht in der Musik allein eine eigenthümliche, große Mission. Im Zusammenhang mit der ihm eigenen Nüchternheit, Behutsamkeit und Ernsthaftigkeit ist ihm die Aufgabe geworden, alle geistigen Bestrebungen auf dem Niveau innerer Ordnungsmäßigkeit und Gesetzlichkeit zu erhalten, so zwischen dem Genialen und Trivialen die Grenzlinien zu sichern, von dem Großen die Unnatur, von dem Charakteristischen die Uebertreibung zu entfernen, in der Entwickelung einzelner Gebiete des geistigen Lebens den Zusammenhang mit dem Großen und Ganzen alles geistigen Seins zu wahren. Oder kürzer gesagt: der deutsche Geist ist der Träger höherer Naturnothwendigkeit und einer gesunden Logik im ganzen geistigen Leben der Menschheit.

Wenn es hiermit seine Richtigkeit hat, so wird der deutschen Nation auch in der Musik eine sehr bestimmte Mission zufallen. Wir wollen, anstatt bloße Gemeinplätze aufzustellen, lieber sogleich auf das Eigenthümliche der musikalischen Gegenwart Beziehung nehmen. Kaum irgendwo hat sich die Gegenwart so sehr wie in der Musik in die Schlingen eines Systems verstricken lassen, welches von dem an sich in gewissem Maß wahren, aber in seiner Anwendung an der unrechten Stelle sehr gefährlichen Grundsatz ausgeht, es habe nur Dasjenige eine Berechtigung und innere Wahrheit, was aus dem „Zeitbewußtsein" geboren sei, und Das, was in diesem thatsächlich gegeben sei, sei eben darum auch naturnothwendig und göttlich. So hat sich ein großer Theil der Zeitgenossen, verleitet durch den Reiz des Neuen und verblendet von der lockenden Verheißung, man stehe in der Kunst jetzt eigentlich erst nahe daran, den Stein der Weisen zu finden, auch in der Musik dem seltsamen Streben zugeneigt, den Faden des organischen Zusammenhangs mit der Vergangenheit abzureißen, das Gesetz der geschichtlichen Entwickelung für verlebte Ordnung einer überwundenen Periode geistiger Unmündigkeit zu erklären, und Heil und Leben ausschließlich in der Begründung einer neuen Ordnung zu suchen, welche ihre Gesetze lediglich in sich selber tragen soll. Das, was man vorzugsweise Zukunftsmusik nennt, hat eben hierin seine eigenthümliche Bedeutung. Die Frage wird hier sein, ob diese neuen musikalischen Strebungen aus neuem geistigen Leben oder aus

---

daß eine Dame mich beschlichen, so zart und niedlich waren diese Hände; allein die eigenen Hände, welche nach den fremden Armen griffen, versicherten sich des männlichen Gewandes; auch die Stimme, fremd und doch wieder bekannt, welche mich zum Errathen aufforderte, gehörte einem Manne. Der Griff meiner Arme hatte aber die Hände schon verschoben; ich hatte nicht nöthig zu rathen, sah Mendelssohn hinter mir, sich über mich lehnend, der sich nun, da er erkannt war, lächelnd neben mir niederließ. Er hatte mich dennoch in seiner vollen Schaar erkannt, hatte mich sprechen wollen und den Augenblick zur Ueberraschung günstig gewählt. Alles um uns war nun bald vergessen, in freundlicher Unterhaltung wurden die Zeiträume durchmessen, welche uns getrennt hatten, und da Jeder sich in des Andern Kreis wiedergefunden, wurden auch die Leistungen des Tages besprochen, kam die Rede auf den vierstimmigen Männergesang, auf dessen Kraft, auf dessen Schwäche, auf die Aufgaben, welche in diesem Felde an die Tonmeister gestellt sind. Felix, der mich über diese Dinge eine Zeitlang reden gelassen, unterbrach mich plötzlich mit der Frage: was ich von den Werken halte, die ich an den Festtagen gehört hatte. Ich versuchte nun, jedes in sein rechtes Licht zu rücken und sagte ihm unter andern, und das nach meiner Ueberzeugung, manches Schmeichelhafte über sein größeres Werk „An die Künstler." Er lächelte, als ob er in diesem Spruche mehr den Freund als den Richter erkenne, und frug, ob er auch seine Meinung sagen dürfe. Offenherzig zu werden, fuhr er dann fort, anerkenne ich nur ein einziges Werk, das alle übrigen, welche wir gehört haben, vollkommen aufwiegt, vor dem wir Tonmeister uns alle in Demuth zu neigen haben, und dieses ist Mozarts Hymne an Isis und Osiris aus der Zauberflöte. Als ich ihm freundlich bat, den Meister nicht zu überschätzen, sich selber nicht ganz aufzugeben, wiederholte er ernst und gemessen seine Worte, gestand er, daß er seine volle Ueberzeugung ausspreche. Dann faßte er seinen Taktstab und eilte nach seiner Stelle, indem die Räume jetzt sich wieder zu füllen begannen, die Pause sich zu Ende neigte.

Die Verehrung, die der Meister in Berlin, in Leipzig gefunden, die lauten Huldigungen, die ihm der Tag spendete, hatten nicht vermocht ihn zu blenden; wie zu einem höheren Geiste schaute er zu Mozart hinauf, und achtete seine besten, seine gepriesensten Werke weit unter dessen gewöhnlicheren. Sollte dieses Beispiel nicht für alle Nachstrebenden den Gedenktafeln der Künstlergeschichte eingegraben werden?

Wilhelm v. Waldbrühl.

geistigem — Bankerott und geistiger Zersetzung geboren sind; ob auf dem eingeschlagenen Weg eine neue große Kunstepoche heraufgeführt, oder ein Triumph der Unnatur und Lüge über die Wahrheit der Kunst vorbereitet werden wird. Diese Fragen können der musikalischen „Mission" des deutschen Volkes nun nicht in dem Sinn zum Austrag zugewiesen werden, als ob dasselbe „nach dem allgemeinen Stimmrecht" darüber zu entscheiden hätte. Man kann es heutzutage nicht genugsam einschärfen, daß in Dingen der höheren Wahrheit die Stimmen nicht gezählt, sondern gewogen werden. Auf welcher Seite hier nun die Wahrheit zu finden, — auch die deutsche Musik-Zeitung wird nicht als ein Orakel auftreten, um diese brennende Frage der musikalischen Gegenwart zur Entscheidung zu bringen. Sie wird auch hier ihres — deutschen Namens eingedenk sein. Nichts liegt weniger in der Art des Deutschen als dem geistigen Fortschritt Riegel vorzuschieben. Er horcht willig auf das Neue und sucht ihm seine Tiefen und seine Wahrheit abzulauschen. Seine Nüchternheit läßt es freilich nicht zu, stürmende Titanen für Helden des Geistes zu erklären, schäumende Teiche für das Weltmeer auszugeben und das Privilegium der höheren Wahrheit da zu ertheilen, wo die ewigen Gesetze der Einfalt, der Klarheit und des Ebenmaßes gesprengt worden sind. Die deutsche Musik-Zeitung wird sich sonach nicht als Organ der wechselnden, unzuverlässigen Volksmeinung, aber desto zuversichtlicher als eine Arbeitsstätte des ringenden Volksgeistes gebehrden, indem sie ruhig und leidenschaftslos den eigenthümlichen Entwickelungsgang der modernen Musik darauf ansieht, ob und in wie weit ihm eine künstlerische Berechtigung zukommt. Was sich darin etwa wirklich als künstlerischer Fortschritt zu erkennen gibt, das wird sie dem Fleisch und Blut der musikalischen „Wissenschaft" einzuverleiben beflissen sein. Sie wird es an Fingerzeigen nicht fehlen lassen, wie dasselbe etwa als verheißendes Edelreis auf den „wilden Stamm" der bisherigen Musik aufzusetzen sein möchte. In ihren Urtheilen wird sie sich freilich weder von dem Zorn schriftstellerischer Autoritäten, noch von dem Geschrei einer berauschten Menge irre machen lassen, wenn sie etwa bei dem Satz ankommen sollte, die musikalische Gegenwart werde für das Kunstwerk der Zukunft am sichersten sorgen, wenn sie derselben das Verständniß der musikalischen Vergangenheit vermittele.

Wenn wir uns eine deutsche Musik-Zeitung durchaus nicht als Parteiorgan zu denken vermögen, sondern als Arbeitsstätte des ringenden Volksgeistes, so müssen wir freilich von ihr erwarten, daß sie sich einem unbedingten Vorurtheil auch in Betreff zukünftiger Kunstentwickelung nicht hingeben werde. Gerade die deutsche Musik-Zeitung kann die Möglichkeit einer erspießlichen Neugestaltung gewisser Gattungen der Musik, ja der Auffindung neuer Gattungen nicht in Abrede stellen. Für diesen Fall möchte es wohl wieder der deutschen Nation vorbehalten sein, den entscheidenden Schritt zu einem glücklichen „Vorwärts" einzuschlagen. Sie hätte, meinen wir, das rechte Zeug dazu. Die deutsche Musik-Zeitung wird sich aber hier eine Erfüllung der „Mission" des deutschen Volkes nicht anders zu denken vermögen, als im Anschluß an gewisse Grundzüge und wesentliche Eigenschaften des deutschen Volksgeistes. Wie wir dieß verstanden wissen möchten, davon wollen wir ein anderes Mal sprechen.

Woldemar Bargiel.*)

(In der Probenummer zum Theil, jetzt vollständig abgedruckt.)

v. Br. Zwischen jenen musikalischen Autoren, die ihr Heil vornehmlich in der Conservirung traditioneller Formen, und jenen, die es in vermeintlicher außermusikalischer Bedeutsamkeit des Inhalts suchen, gehen jene hindurch, welche Inhalt, d. h. musikali-

*) Biografische Notiz. Woldemar Bargiel, geboren zu Berlin am 3. Oktober 1828, ist der Sohn des verstorbenen Musikdirectors Bargiel, welcher die von Logier in Berlin errichtete Musikschule nach dessen Rückkehr nach England übernommen hatte, und in dieser nach der Methode ihres Gründers Musikunterricht ertheilte.

Von Jugend auf zur Musik angehalten, entwickelte sich in W. Bargiel bald Liebe und Talent für dieselbe, so daß er, als er in seinem 10. Jahr den Vater verlor, sich durch Selbststudium in der Theorie und im Clavierspiel weiter bilden konnte; seine schöne Altstimme kam ihm hiebei sehr zu Hilfe, da er wegen derselben als Solist in dem königlichen Domchor, welcher zu jener Zeit unter Grell's und Mendelssohn's Leitung stand, aufgenommen wurde. Alle Zeit, die ihm der Besuch der Schule und des Gymnasiums übrig ließ, widmete er der Musik, die er denn auch später zu seinem Beruf wählte. Bis 1846 blieb er in Berlin, nahm Violinunterricht, spielte Orgel und studirte bei Professor Dehn Contrapunkt. Im Frühjahr 1846 wurde er in das Conservatorium zu Leipzig aufgenommen, wo er durch ein von ihm componirtes Streich-Octett, welches bei einer Prüfung gespielt wurde, zuerst die besondere Aufmerksamkeit seiner Lehrer auf sich zog. Von diesen zu weiteren Productionen angespornt, wandte er seine Thätigkeit immer mehr der Composition zu, und noch während seiner Studienzeit in Leipzig erschienen bei Whistling und Senff seine Op. 1 und 2 (3 Charakterstücke und 1 Nachtstück). 1849 ging er nach Berlin zurück, componirte und gab Unterricht, bis er vor einigen Monaten ein Engagement als Lehrer am Conservatorium zu Köln annahm.

Aphorismen.

Die „Abhandlung", deren Aufgabe es ist, eine Wahrheit durch viele zu erhärten, soll überzeugen; — der "Aphorismus" dagegen, welcher viele Wahrheiten zu einer einzigen verdichtet, will nur anregen, — oder nöthigenfalls mit dem Schwert gordische Knoten zerhauen.

Die Welt ist ein unersättliches Ungeheuer, welches furchtbar viel Neues verschlingt und wieder gebiert. Aber nur das wahrhaft Stoffhaltige nährt es, und geht in den Organismus über. Das Unnütze, Schlechte wirft es als Excrement dorthin, wo es hingehört — — — —

Es ist wahr, daß viele Menschen jetzt weniger Geduld haben als sonst, längere Musikstücke anzuhören und zu genießen. Je mehr die Künstler aber solchen — Schwächen nachgeben, desto mehr verderben sie das Publikum.

Manche Leute langweilen sich beim Anhören oft gespielter Meisterwerke. Sind daran die Meister schuld, oder nicht vielmehr Jene selbst, und ihr Unvermögen, sich der inneren Harmonie zu freuen, welche aus jedem Kunstwerk immer gleich wohlthätig zu uns spricht? —

Man hat scharfsinnige mathematische Berechnungen und philosophische Formeln zur Grundlage musikalischer Gesetze gemacht. Alles sehr verdienstlich! Nun sagen aber die Physiologen: „Dummes Zeug! Ihr könnt dem Ding nicht auf den Grund kommen, bis wir endlich das Ohr und was damit zusammenhängt, genau erforscht haben." Wer wird wohl recht behalten? —

Der Tonkünstler komponirt; d. h. er setzt Töne zusammen, und läßt sich dabei von seiner Phantasie und seinem Gefühle leiten. Aber das Gefühl ist es nicht, welches zusammensetzt, sondern der ausgebildete Tonsinn; — auch sind es nicht Gefühle, welche der Künstler zusammensetzt, sondern Töne. Der gefühlvolle Mensch ist noch lange kein Tonsetzer, und Tonstücke sind keine Gefühle.

Was ist musikalische Form? Plastisches Vor- und Zurücktreten von Haupt- und Nebengedanken, wodurch man eben erst unterscheiden kann, was Haupt- und was Nebengedanke ist. Je größer der Gedankenreichthum eines Componisten, desto mehr hat er der ordnenden Form nöthig, um eine vollständige Wirkung hervorzubringen. Die heutige Formlosigkeit aber geht mit der Gedankenarmuth naturgemäß Hand in Hand.

schen Inhalt mit individuell ausgeprägter Form zu verbinden bestrebt sind. Sie dürfen wohl die eigentlich Begabten zu nennen sein, und unter ihnen gebührt Woldemar Bargiel nicht die geringste Stelle. In Deutschland längst, wenigstens in engeren Kreisen, ein bekannter und geschätzter Name ist er dies gleichwohl schwerlich noch in Oesterreich, und unstreitig gehört es zu den Wünschen und Tendenzen dieser Zeitschrift, für das rege Leben, das sich außerhalb unserer Grenzen entfaltet, auch auf heimischem Gebiete ein lebhafteres Interesse zu erwecken.

Wenn es jüngst in der Kritik einiger neueren Arbeiten Bargiel's, welche die Leipziger „Neue Zeitschrift für Musik" brachte, hieß, es sei erfreulich wahrzunehmen, wie dieser Componist sich ohne jegliche Claque-Manöver allmälig geltend machte, so stimmen wir mit dieser nur die volle Wahrheit aussprechenden Ansicht durchaus überein, bewundern aber zugleich die künstliche Naivetät des Organes, welches sie ins Feld führt und sich dadurch die Miene geben will, als ob der Ausdruck „claque" nicht das Mindeste enthielte, wodurch ihr Gewissen betroffen werden könnte.

Bargiel gehört ganz und gar der Schumann'schen Richtung an, aber im reinsten Sinne; er folgt ihr nicht, wie dies bei der überwiegenden Mehrzahl der Fall ist, weil äußerlich durch Schumann's Productionen getroffen und geblendet, im Sinne halb bewußter, halb unbewußter Nachahmung, sondern aus innerer Nothwendigkeit, weil ähnliche Elemente in ihm thätig sind, weil auch in ihm der allgemeine Pulsschlag der Zeit lebhaft wogt. Wie Bargiel, wenn ich mich schon so ausdrücken soll, eben so eine wahrhaft musikalische als auch echt poetische Natur zeigt, so wüßte ich zugleich unter allen lebenden Componisten keinen, der eine so auffallende Wahlverwandtschaft zu Schumann offenbarte, wie ihn. Man würde sich bei manchen seiner Productionen kaum wundern, den Namen Schumann's auf dem Titelblatt zu lesen. Als Lob aufgefaßt, könnte dieses ein sehr bedenkliches scheinen, wenn man im Mindesten dabei Absichtlichkeit und Künstelei verspürte, aber im Gegentheil fühlt man überall den Hauch der Persönlichkeit, und Alles stellt sich in seinen Arbeiten als ein rein organisches Moment dar. Ein düsteres Pathos ist der vorherrschende Grundton, wie der Schumann'schen, so auch der Bargiel'schen Muse. Man wird ihr hoffentlich darans kein Verbrechen machen wollen. Zwar sind wir keineswegs gesonnen, der Neigung des Tages das Wort zu reden, die gerne das Pathos auf den höchsten Thron der Kunst heben möchte, welcher der Schönheit gebührt. Aber kann man von unserer trüben, sturmbewegten, wildgährenden, in allen ihren Grundfesten wankenden Zeit erwarten, daß sie Kunstwerke aus sich erzeuge, die den freien, heiteren Geist einer in sich festeren, idealeren Epoche athmen? In der gesammten modernen Kunst herrscht das Pathos vor, und muß es vermöge dem kausalen Zusammenhang der Kunst mit dem Leben. Thöricht wäre es daher, den einzelnen Künstler dafür verantwortlich machen zu wollen. Nur sei das Pathos ein echtes und zeuge von wirklicher Kraft; nur sei es kein roh individuelles, nur fehle es nicht ganz am Gegensatz, der uns erkennen läßt, daß es kein ausschließlicher Mangel in der Natur des Künstlers ist, wenn die Welt ebenso auf ihn wirkt, wie sie aus seinem Bild zu uns spricht. Nur endlich, und vor Allem halte sich dieses Pathos nicht berechtigt, die ewigen Kunstgesetze zu zertrümmern, sondern bleibe sich bewußt, nur die Abweichung vom Grundton zu sein, in den es immer wieder zurückkehren muß, wenn nicht die Aufhebung aller Weltordnung proclamirt werden soll. Alles dies ist aber bei Bargiel entschieden der Fall, und so weit entfernt er ist, ein idyllisches Gleichgewicht heucheln zu wollen, so weit ist er es auch, in dem äußerlichen Aneinanderreihen und Aufthürmen aller Ausdrucksmittel den höchsten lyrischen und tragischen Effekt suchen zu wollen.

Eben so wie bei Schumann, fällt auch bei Bargiel das Hauptgewicht auf die feine Ausarbeitung des Detail, auf seinen Reichthum an harmonischen Combinationen. Nur möge man den Ausdruck „Combination" nicht mißverstehen, der hier überwiegend im guten Sinne gemeint ist. Denn wie frappanten harmonischen Verbindungen, wie überraschenden Modulationen man auch in Bargiel's Arbeiten begegnet, so machen sie doch mit nur geringen Ausnahmen den Eindruck genialer Intuition, und weisen nicht auf das eitle Streben, durch Häufung des Absonderlichen für genial zu gelten, als ihre eigentliche Quelle hin. Sie führen unsern Autor allerdings etwas abseits von dem Wege, auf welchem das eigentlich Große, rein Schöne in der Kunst liegt, aber sie führen ihr etwas üppiges, phantastisches Leben keineswegs auf Kosten aller natürlichen Logik.

Nach dieser allgemeinen Charakteristik Bargiel's kann es den Einsichtigen, aber mit unserem Autor etwa noch Unbekannten nicht überraschen, zu erfahren, daß es die kleineren Formen sind, in welchen ihm das Beste gelingt, in denen er am vollsten befriedigt.

Die folgenden Werke sind es, auf welche sich unser Urtheil basirt: „drei Fantasiestücke" op. 9, eine „Fantasie" op. 12, ein „Scherzo" op. 13, ein „Marsch und Festreigen" op. 11 — sämmtlich für Pianoforte allein, dann eine „Sonate" (op. 10) und eine „Suite" (op. 17) für Pianoforte und Violine, ein Trio für dieselben Instrumente und Cello (op. 6), endlich eine „Ouvertüre zu einem Trauerspiel" (op. 18) für Orchester componirt, uns aber nur im vierhändigen, vom Componisten selbst verfaßten Clavierauszug bekannt.

Unter ihnen stellen wir unbedingt die Phantasiestücke und das Scherzo in die vorderste Reihe, durchaus geniale, von einer reichen Phantasie entworfene und — trotz aller Verwandtschaft mit Schumann in der Grundfarbe — in jedem Zug eigenartige Gebilde. „Marsch und Festreigen," in welchen mehr sinnliche Klangwirkung als inneres Leben herrscht, stehen gegen jene bedeutend zurück. Ein sehr merkwürdiges, beachtenswerthes Werk dagegen ist die Phantasie: allerdings mehr interessant als erfreulich, aber auch keineswegs in die Sorte der sogenannten „geistreichen" Producte gehörend, denn nicht nur den zittrigen Schlag der Gehirnfiebern fühlt man in diesem Werk, sondern vor Allem ist es von heißem, im Innersten aufgewühlten Lebensblut durchströmt. Nicht erfreulich, sagte ich, denn es rollt uns diese Phantasie trotz des nominell vorherrschenden Dur ein so ziemlich düsteres psychologisches Nachtgemälde auf, zu dem ich in der Literatur nur in Otto Ludwig's „Zwischen Himmel und Erde" ein ähnliches Gegenstück wüßte. Ein entsetzliches Wehe spricht aus diesem Werk, dessen durchhallender Klagernf den tiefen Schmerz eines blutenden, aber in edler, sittlicher Fassung resignirenden Herzens verkündet. Es ist etwas so eigenthümlich, so unsinnlich Schleichendes in diesem Werk, dessen lebhafteste Bewegung bei einer Ausdehnung von 17 Seiten nicht die eines Allegretto überschreitet, wir werden von so gespenstisch fahlen, unheimlichen Accenten getroffen, daß man sich wiederholt an die Nacht des Wahnsinns gemahnt fühlt, und das Werk mit jener Empfindung zur Seite legt, mit der man nach längerem Aufenthalt in tiefen, nur von düsteren Grubenlichtern erhellten Bergesschachten wieder das Tageslicht begrüßt. Wer sich aber hinlänglich kräftiger Constitution erfreut, um eine solche Wanderung durch dunkelste Regionen zu ertragen, der wage es darauf, und er wird sich, bei vorausgesetzter Empfänglichkeit, reich belohnt finden.

Noch einen technischen Vorzug möchten wir an den gedachten Arbeiten rühmend hervorheben, nämlich die Trefflichkeit des Claviersatzes, der nur äußerst selten über das Sinn- und Sachgemäße hinausgeht und bei aller orchestralen Fülle doch den üppig wuchernden Ueberfluß künstlerisch maßvoll vermeidet.

Die schwächste unter allen vorerwähnten Arbeiten unseres Autors ist die Sonate op. 10 für Pianoforte und Violine. Die weiten Gewänder, in welche er hier seine Muse zu hüllen strebt, kleiden sie nicht sonderlich, und der Versuch, aus individuellem Empfindungskreise in objectivere, typischere Formen

hinüber zu treten, ist hier im Ganzen nur wenig geglückt und mag die Fähigkeit dazu unserem Autor überhaupt nur in geringem Maße beschieden sein. Es ist bei geistreichen Einzelzügen, an denen es namentlich in den letzteren Sätzen nicht fehlt, etwas Trockenes, phrasenhaft Angeschwelltes in diesem Werk, dessen Pathos uns mehr als ein gemachtes, wie natürliches erscheint, und in dem wir die gestaltenkräftige Phantasie unseres Autors kaum wieder erkennen.

Ein viel gelungeneres Werk ist das Trio op. 6, obgleich gerade dieses bis ins Einzelnste so sehr Schumann'sche Art und Behandlungsweise zeigt, daß es, das vortreffliche, höchst lebendige, geistvolle Finale ausgenommen, mehr einem warmen Nachahmungstrieb, als ursprünglichem Schöpfungsdrang, entsprungen scheint. Den Höhepunkt der Bargiel'schen Leistungen bezeichnet auch diese im Ganzen doch liebenswürdige, sehr schätzenswerthe Production nicht, den wir, wie schon erwähnt, in den kleineren, freieren Formen erreicht finden.

Bargiel mochte es auch selbst fühlen, daß die breite Sonatenform der Entfaltung seines Naturells und besonderen Talentes minder günstig sei, denn in einer späteren als op. 17 publicirten Arbeit sehen wir ihn mit einer Suite für Pianoforte und Violine auftreten, die wir der vorerwähnten Sonate wie dem Trio entschieden vorziehen. Bekanntlich wurde bereits von mehreren Componisten, wie Rubinstein, Raff u. n. A., der Versuch gemacht, diese älteren Formen wieder zu retabliren, und das gedachte Bargiel'sche Werk ist als ein Beitrag zu diesem Experiment zu betrachten, und als ein gelungener. Wir ziehen die Bargiel'sche Suite wenigstens ebensowohl den zu wenig charakteristischen Rubinstein'schen, wie den zwar mit Geist combinirten, aber verkünstelten, durchaus ungesunden Raff'schen, entschieden vor. Sie besteht aus fünf Sätzen: Allemande, Burleske, Polonaise, einem Menuett und Marsch. Unter ihnen ist besonders der Menuett ein reizend erfundenes, sehr hübsch ausgeführtes Stück, und die Burleske zeigt sich ihres Namens würdig. In allen fünf Sätzen aber pulsirt ein frisches, von aller pedantischen Nachahmungssucht freies Leben.

Die zuletzt als op. 18 erschienene Arbeit unseres Autors ist die „Ouvertüre zu einem Trauerspiel." Wir kennen sie, wie gesagt, nur aus dem vierhändigen Clavierauszug, und konnten zu dieser Production kein besonderes Vertrauen fassen. Die Intentionen scheinen uns größer zu sein als das Vermögen. Die Einleitung dünkt uns, namentlich gegen den Schluß hin, wenig erquicklich, den thematischen Gehalt des Allegro konnten wir nicht sehr bedeutsam finden, und in der Ausführung vernahmen wir mehr äußeres Kettengeklirr als inneren Pulsschlag. Möglich aber, daß dieses Werk in der Partitur oder bei wiederholtem Hören günstiger auf uns wirkte, weßhalb wir nicht aburtheilen möchten.

Alles in Allem genommen gebührt Bargiel unter den Strebenden der Gegenwart unbedingt ein Ehrenplatz. Seine drei Phantasiestücke op. 9, und sein Scherzo op. 13 sind nebst Brahm's Variationen unter allen uns bekannt gewordenen neueren Pianoforte-Compositionen so ziemlich die bedeutsamsten, eigenartigsten, am tiefsinnigsten konzipirten.

v. Br.

Concerte.

Fortsetzung des Berichts in der Probenummer.

(2. Gesellschafts-, und 1. Singvereins-Concert, Dreyschock, Vieuxtemps, Hellmesberger, Dunkl, Hoffmann, Debrois van Bruyck, Mayer.)

S. B. Um in unserem Bericht vorwärts zu kommen, ersetzen wir den in der Probenummer gebrachten durch einen neuen; müssen uns aber auch dießmal, wegen der Masse des Stoffes und Mangel an Raum sehr kurz fassen und auf das Wichtigste beschränken.

Das 2. Gesellschaftsconcert brachte eine Wiederhohlung der schon früher aufgeführten von Esser instrumentirten F-dur Toccata von S. Bach in rhythmisch kräftig betonter Weise. Schade, daß die Contrabässe ihrer Natur nach an sich nicht eben schöne, lang fortgesetzte Passagen, wie sie dort vorkommen, nicht ohne „Rasseln" oder „Rumpeln" bringen können. Die Abu Hassan-Ouvertüre von C. M. v. Weber nahm sich neben diesem Kraftstück fast — trivial aus, und es wäre wohl zweckmäßiger gewesen, mit der Ouvertüre anzufangen. Was die Direktion bewegen konnte ein Duett aus dem fliegenden Holländer von R. Wagner zu bringen, können wir nicht ganz verstehen. Sicherlich liegt es nicht in der Aufgabe dieser Unternehmung Wagner in den Concertsaal einzuführen, wo er am allerwenigsten hingehört. Das Duett, von Frau Dustmann und Herrn Rudolph mit Aufwendung aller Kunst und Stimm-Mittel gesungen, konnte nur einen peinlichen Eindruck zurücklassen. Den Beschluß machte die zum ersten Mal unverstümmelt gegebene C-dur Symphonie von Schubert, und wurde im Ganzen sehr befriedigend ausgeführt. Nur hätten wir die Tempi des Trio's vom Scherzo, und des Finale's noch lebhafter gewünscht.

Das Interesse des 1. Singvereinsconcerts concentrirte sich in der erstmaligen vollständigen Aufführung von Schumann's „Manfred", welche ein sehr zahlreiches und jedem Tone mit höchster Spannung lauschendes Publikum angelockt hatte. Wir müssen uns hier versagen, auf das einen tiefen Eindruck im Publikum zurücklassende Werk näher einzugehen, und können nur soviel aussprechen, daß die Musik Schumann's zu dem Schönsten gehört, was er überhaupt geschaffen; nur scheint uns dieselbe zu dem Byron'schen Gedicht in einem umgekehrten Verhältniß zu stehen. Der Manfred Byron's zwingt uns Bewunderung ab, aber nicht Sympathie. Der Manfred Schumann's dagegen, wie er besonders aus der Ouvertüre zu uns spricht, erweckt wohl viel Sympathie, nicht aber Bewunderung im Sinne dämonischer Kraft und Größe. Schumann konnte, seiner lyrischen Natur zufolge, nur den unglücklichen, schuldbeladenen, nicht aber den trotzigen, Himmel und Hölle sich widersetzenden Manfred musikalisch zur Erscheinung bringen. Den wirklichen Byron'schen Manfred in Musik zu übersetzen, und zugleich ein den ästhetischen Forderungen entsprechendes Werk zu schaffen, wäre wohl nur dem Verfasser einer „Coriolan-Ouvertüre" möglich gewesen.

Daß aber trotzdem Schumanns Musik an sich einen tiefen Eindruck gemacht hat, beweist der vielseitige Ruf nach baldiger Wiederholung dieser Aufführung, dem wir uns ohne weiteres anschließen *). Wir werden dann ein so wichtiges und verschieden beurtheiltes Musikwerk näher und in die Details eingehend beleuchten. — Die Aufführung des Ganzen war eine sehr sorgfältige und billigen Forderungen entsprechende. Die Ouvertüre wurde mit Präcision und feiner Nuancirung gespielt, — das verbindende Gedicht Kruberger's von Herrn Lewinsky in ergreifender Weise deklamirt, — die Chöre und Solo's wurden mit Ausnahme jener durch weibliche Stimmen repräsentirten Geister (welche durch ungenügende Intonation keine Illusion über die „Menschlichkeit" der Singenden aufkommen ließen) tadellos vorgetragen. — Die übrigen dem „Manfred" vorausgestellten Nummern dieses Concerts waren: der 98. Psalm von Mendelssohn, dann „Ruthethal" von demselben und „Schön Rohtraut" von Schumann. Der Psalm (hier zum ersten Mal gegeben) wurde wohl nur durch die große Spannung beeinträchtigt, welche die gesammte Zuhörerschaft für den „Manfred" mitbrachte; wir halten den Psalm für ein vielleicht weniger dankbares Musikstück, dagegen aber für eines jener wenigen Stücke von Mendelssohn, die wahrhaft kirchlich sind, eine Eigenschaft welche wir z. B. dem interessanteren 95. Psalm nicht zusprechen könnten. „Schön Rohtraut" ist zum Lieblingsstück unseres Publikums geworden, was wir nicht ganz gutheißen können. Es klebt diesem allerdings lieblichen und originellen Stück etwas liedertafelmäßig-frivoles an, was nach einem so würdig-ernsten Stück, wie der 98. Psalm ist, eher unangenehm berühren sollte.

Dem trefflichen Künstler A. Dreyschock sind wir wohl schuldig, dießmal reichlichere Anerkennung zu zollen, als dieß in der

*) Die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde beabsichtigt, diese Wiederholung schon am 8. Januar d. J. zu veranlassen.

„Probenummer" geschehen ist. Er hat uns in einer zahlreichen Reihe von stark besuchten Concerten viel gute Musik geboten, und zwar in so fleißiger und sorgfältiger Ausführung, in so durchbildeter Klarheit der musikalischen Auffassung, daß wir kein Spiel nicht Wenigen als Beispiel aufstellen müssen. Können wir auch nicht verhehlen, daß Dreyschock über eine gewisse Linie nicht hinauskommt, wir meinen zur wahrhaft poesievollen und schwunghaften Auffassung und Durchdringung der gewählten Werke, so ist dagegen die Kraft und Sicherheit womit er alle Schwierigkeiten spielend bewältigt, und wodurch es ihm möglich wird, die Intentionen des betreffenden Componisten getreu auszuführen, höchst anerkennenswerth. Seine Vorträge des Es-dur und C-moll Concerts von Beethoven, des G-moll Concerts von Mendelssohn, des C-moll Trio's und der Cis-moll Sonate von Beethoven, des zweiten Trio's von Mendelssohn u. a. legten von dem Gesagten reichlich Zeugniß ab. In seinen eigenen Compositionen ist freilich nur das Bestreben erkennbar, seinen eigenthümlichen Fertigkeiten und Vortragsmanieren Gelegenheit zur Entfaltung zu geben. Doch sind sie immer noch edler und geschmackvoller als ähnliche Produkte vieler seiner virtuosen Collegen. Exempla sunt odiosa.

Ebenso verdient der längst als großer Künstler anerkannte Meister der Violine H. Vieuxtemps Worte des Dankes für die Genüsse, die er durch seine beiden Quartettproduktionen Freunden gediegener Kammermusik geboten hat. Schade, daß man nicht auch seiner außerdem gegebenen Concerte ebenso lobend gedenken kann, da er in denselben sehr wenig gebracht hat, was den Vorzügen seines Spieles ebenbürtig gewesen wäre. Man fühlte sich zu der Frage gedrängt, ob außer Compositionen von Vieuxtemps und der „Teufelssonate" von Tartini weiter nichts in der Literatur für Violine existire, — oder ob Vieuxtemps dieselbe seinen eigenen Stücken gegenüber geringschätze! Im Abschiedsconcert spielte derselbe den ersten Satz des Beethoven'schen Concerts. Warum blos den ersten? — Vieuxtemps's Spiel ist bekannt, und wir brauchen nicht erst auseinanderzusetzen, worin seine Vorzüge bestehen. Besonders hervorheben möchten wir nur die edle Einfachheit, die Vieuxtemps im Vortrag guter Kammermusik entwickelt. Namentlich verschmäht er hier besondere Künste, auf welche von Manchen mehr Gewicht gelegt wird, als billig, — wir meinen das Spielen auf einer Saite bis in höhere Lagen, wo der Ton unschön wird, besonders wenn noch starkes Tremoliren dazu kommt. Dagegen hat sich Vieuxtemps eine Spielart angewöhnt, die er zu häufig anbringt: das weite Vorgehen mit dem Bogen auf das Griffbrett, wodurch ein Ton-Timbre entsteht, den man klautando (oder Bourdon-artig) nennen möchte, der seinen eigenthümlichen Reiz hat, bei häufiger Anwendung aber krankhaft erscheint. In den beiden Quartettsoireen wurde des Guten fast zu viel auf einmal geboten. In der Ersten ein Trio von Haydn, (A-dur) das D-moll Quartett von Schubert, eine Sonate für Viola und Pianoforte von Rubinstein, und das B-dur Quintett von Mendelssohn. Haydn ist im Concertsaal fast fremd geworden, und es hat uns desßhalb doppelt gefreut, ihn wieder zu begegnen. Herr Jaell spielte den Clavierpart und Herr Vieuxtemps die Violine ausgezeichnet. Herr Röver hätte die allerdings sehr bescheiden bedachte Violoncellparthie als Baß etwas markiger bringen können. Das Quartett von Schubert, sowie das Quintett von Mendelssohn sind Werke, die man (etwa den ersten Satz des zweitgenannten ausgenommen) unbedenklich den besten Werken Beethoven's an die Seite setzen kann. Beide wurden (mit Herrn Hellmesberger bei der Viola) trefflich und unter stürmischem Applaus gespielt; nur schien im Mendelssohn'schen Quintett Vieuxtemps, wie das Publikum, schon etwas ermüdet, und das berühmte Crescendo im Adagio gelang nicht ganz so wie bei früheren Produktionen. Ueber die Rubinstein'sche (neue) Sonate haben wir zu berichten, daß sie eine ziemlich kühle Aufnahme fand, was uns bei dem phrasenhaften, ideenlosen und gesuchten Opus nicht eben wundern konnte. — In der zweiten Produktion steigerte sich der Jubel bis zu einem seltenen Höhepunkte. Nachdem das Mozart'sche B-Quartett das Publikum heiter und befriedigt gestimmt hatte, spielte Vieuxtemps mit Jaell die Sonate in D-moll von Schumann op. 121. So schön dieses Werk, so tief gedacht und gefühlt in jeder einzelnen Stelle es ist, die Gesammtwirkung muß durch den Umstand leiden, daß die Violine fortwährend dominirt, daß das Clavier sich nur, wenn auch reich, begleitend verhält. Bei Kammermusikstücken ist die vollkommene Gleichberechtigung jeden Instrumentes, daher das Hin- und Herströmen der musikalischen Gedanken zwischen den charakteristisch auftretenden Einzelstimmen ein so wichtiges Moment, daß selbst ein Schumann mit all' dem Reichthum seiner Melodik und Harmonik nicht ungestraft davon abweichen kann. Vieuxtemps spielte den Violinpart großartig, fast zum Nachtheil des trefflichen Pianisten, welcher mit Unrecht bescheiden zurücktrat, und dadurch den Charakter des Stückes, den wir vorhin bezeichneten, noch mehr hervortreten ließ. — In dem nun folgenden Doppelquartett von L. Spohr (E-moll, Nr. 3) wurde das Publikum besonders durch den Umstand animirt, daß Vieuxtemps unserem Hellmesberger die Führung des ersten Quartetts überlassen hatte; es war nun sehr hübsch zu sehen, wie dieser treffliche Violinspieler seine Vorzüge selbst neben einem Vieuxtemps zur Geltung zu bringen wußte. Die Weichheit, Eleganz und Fertigkeit seines Spieles erwarben ihm den lebhaftesten und gerechtesten Beifall. — Zu namenlosem Jubel steigerte sich jedoch die Stimmung bei dem Vortrage des Cis-moll-Quartetts von Beethoven. Vieuxtemps schien hier vollkommen in der Composition aufzugehen, und spielte mit einer Wärme und Begeisterung, welche Alle ausgesöhnt haben dürfte, die früher ein Nachlassen der Kräfte bei ihm bemerkt zu haben glaubten. Um ¼ nach 10 Uhr (das Concert hatte um 7½ Uhr begonnen) mußte sogar das Scherzo auf stürmischen Zuruf wiederholt werden. Jeder Concertbesucher wird wohl diesen Abend lange in seiner Erinnerung behalten, wie er denn in den Annalen der Geschichte ausübender Tonkunst roth angestrichen werden muß. Unstreitiges Verdienst am Gelingen desselben haben übrigens außer den Genannten auch die Herren Durst, Dobihal, Röver, König, Käßmayer und Kupfer, denen hiermit die vollste Anerkennung ausgesprochen wird.

Die Hauptziele unserer Stadt sind und werden wohl noch eine geraume Zeit bleiben: die Hellmesberger'schen Quartettproduktionen, von welchen seit unserem Bericht in der Probenummer drei stattfanden. Diese Produktionen versammeln das musikalisch-gewähltere Publikum, welches in seinem Urtheil meist streng und gerecht, in seinen Beifallsbezeugungen meist vom rechten Geist beseelt ist. Zuweilen zeigt es sich sogar als ein wahrer Areopag, was von dem größern Publikum der Orchester- und Gesangsconcerte nicht immer gesagt werden kann. Das Zusammenspiel der hier wirkenden Herren ist von großer Präcision und Feinheit und läßt selten etwas zu wünschen übrig. Auch der seit vorigem Winter eingetretene Cellist, Herr Röver, hat in dieser Gesellschaft entschiedene Fortschritte gemacht, und läßt eine reinere Intonation und gewandtere Bogenführung bemerken. — In der zweiten Produktion wurde ein neues Manuscript-Quintett von Rubinstein aufgeführt, welches von zweifelhaftem Erfolge begleitet war. Wir wollen nach blos einmaligem Hören nicht über seinen Werth entscheiden; jedenfalls gehört es zu den interessanteren Erscheinungen der Neuzeit auf diesem Gebiete. Am meisten sprachen die beiden mittleren Sätze an. Doch schien uns das Adagio (3) am Ende zu sehr in die Länge gezogen, während das Finale den Eindruck zurückließ, als fehle darin ein ausgeführter Mittelsatz. Herr Dreyschock spielte dann das C-moll-Trio von Beethoven, und zwar im Ganzen einfach, ohne Affektation, lebhaft, und mit sinniger Betonung. Eine kleine Koketterie im Trio des Scherzo wollen wir nachsehen, da der Componist hier offenbar eine launige Intention hatte. — Beethoven's großes F-Quartett op. 135 machte den Beschluß des Abends, und wie immer war es das Scherzo, welches das Publikum elektrisirte, und dessen Wiederholung begehrt wurde.

(Fortsetzung in der nächsten Nummer.)

Zeitungsschau.

Das Berliner „Echo“ bringt in der Nummer 45 einen auch anderwärts zu beherzigenden Artikel: „Künstlergeist in Berlin“. Aus voller Seele unterschreiben wir den Satz: „Wie Vieles könnten die Künstler nicht nur für Hebung der Kunst, sondern auch für sich selbst thun, wenn sie in liebevoller Toleranz sich gegenseitig die Hand zu bieten und allen Dünkel und Egoismus solcher Vereinigung unterzuordnen, über das Herz brächten!“

Die „Neue Zeitschrift für Musik“ enthält in ihrer Nummer vom 2. Dezember einen Brief von R. Wagner: „Dem Andenken meines theuren Fischer“ (dem kürzlich verstorbenen Chordirektor in Dresden), welcher nach vielen Richtungen hin interessiren muß. Merkwürdig klingen darin die Worte: „Mich gemahnt es kummervoll, wie nun der Letzte aus der Reihe jener echten ernsten Musiker von uns ging, deren Jugend noch von der hellstrahlenden Sonne Mozart's unmittelbar beleuchtet ward, und die mit rührender Treue das empfangene Licht, wie Heiligthümer die ihnen anvertraute reine Flamme, pflegten und auf keuschem Heerde gegen alle Stürme und Winde des Lebens bewahrten.“

Nachrichten.

Im Berliner k. Opernhause wurden im Verlaufe weniger Wochen folgende Opern gegeben: Orpheus, Armida, Idomeneo, Erstaufführung, Figaro's Hochzeit, Don Juan, Così fan tutte, Zauberflöte, Fidelio, Robert der Teufel, Hugenotten, Lohengrin, Tannhäuser, Favoritin.

In Berlin wurde von der Quartettverein des Herrn Laub ein neues ungedrucktes Quartett von R. Wuerst aufgeführt.

Die Gesellschaft für geistliche Musik in London läßt Felix Mendelssohn ein Denkmal setzen.

R. Schumann's B-dur-Symphonie ist in Breslau in einem Concert der Musikgesellschaft Philharmonie unter der Direction des Herrn Damrosch mit vielem Beifall aufgeführt worden. — Ebendaselbst fand Taubert's Macbeth eine günstige Aufnahme.

In Prag wurde ein Streichquartett von H. Frömter mit sehr günstigem Erfolg gespielt. — Ebendaselbst wurde Schumann's „Manfred“ und die Ouverture aus der 3. Suite für Orchester von S. Bach, aufgeführt.

In Leipzig brachte ein Concert des Gesangvereines „Ossian“ folgende gemischte Chöre: „Morgengesang“, Octett für Chor und Soli, von M. Hauptmann; „Liebe, Wein und Gesang“, von E. F. Richter; „Es ist ein Schnee gefallen“, von R. Franz; „Die beste Zeit“, von R. Franz; „Die Waldvöglein“, von Mendelssohn; „Abendlied“, von M. Hauptmann; „Im Herbste“, Chor mit Sopran-Solo, von Gade; Requiem für Mignon“, von Schumann.

Ferdinand Hiller hat eine neue Oper: „Die Katakomben“, Text von M. Hartmann, vollendet.

Das Pariser Théatre lyrique hat Gluck's „Orpheus“ mit Erfolg aufgeführt.

Die deutsche Händelgesellschaft hat bis jetzt Folgendes edirt: Susanna, Oratorium in drei Acten; einen Band Clavierwerke; ferner das Schäferspiel „Acis und Galatea“, und das Oratorium „Israelles“.

In einem Concert des Cäcilien-Vereins zu Wiesbaden hat ein Chor aus dem Weihnachtsoratorium von S. Bach sehr angesprochen.

A. Piatti hat in Cöln das Violoncell-Concert von Moliqué vorgetragen

Wien. Am Sterbetage Mozart's wurde auf dem muthmaßlichen Grabe desselben am St. Marxer Friedhofe, unter zahlreicher Betheiligung des Publikums, ein Monument von Gasser feierlich enthüllt.

Im nächsten Concert der Singakademie, am 6., kommt, außer dem Lauda Sion von Mendelssohn und Chören von Händel, Bach, Schumann, Esser u. A., das berühmte Miserere von Allegri zur Aufführung, eines jener Stücke, welche in der Charwoche in der päpstlichen Kapelle zu Rom gesungen werden, und von welchen Reisende so Merkwürdiges erzählen. Dieses Miserere ist zugleich dasselbe Stück, welches Mozart in Rom aus dem Gedächtniß niedergeschrieben haben soll.

Im Lauf der nächsten Monate sollen im Kärnnerthortheater 4 philharmonische Concerte unter der Direction des Herrn Eckert gegeben werden. Dieselben finden um die Mittagsstunde statt, und zwar am 15. und 29. Februar, dann am 12. März und 18. April. Es sollen folgende Werke zur Aufführung kommen: Symphonien in A von Beethoven, in A-dur von Mendelssohn, in D von Schumann. — Ouverturen zu Coriolen von Beethoven, zu Anakreon von Cherubini; dann das Scherzo „Fee Mab“ von Berlioz; Walpurgisnacht von Mendelssohn, und Israel in Egypten, Oratorium von Händel.

Frau Clara Schumann kommt Mitte Februar nach Wien.

Der vierte Band von O. Jahn's „Mozart“ ist soeben erschienen.

Aus einer uns von Seite der neuen Direction der Gesellschaft der Musikfreunde zugegangenen Mittheilung, die Vertheilung der Geschäfte betreffend, entnehmen wir u. A., daß Baron Helfert, wie früher, als Präses-Stellvertreter fungirt, — dann daß Fürst Czartoryski das Präsidium des Conservatoriums übernommen, und Schulrath Becker über sämmtliche Classen Bericht zu erstatten hat. Auch wurde beschlossen, mit inund ausländischen Musikvereinen und Conservatorien in Correspondenz zu treten. Von derselben Seite erhalten wir zur Veröffentlichung folgende Notiz:

Schumann's Musik zu „Manfred“ hat bei ihrer Aufführung im letzten Singvereins-Concerte so entzückt, daß von vielen Seiten der Wunsch nach baldiger Wiederholung laut geworden ist. Die Gesellschaft der Musikfreunde würde nicht säumen, eine zweite Aufführung dieses Werkes zu veranstalten, wenn sie erwarten könnte, daß die nambaften Kosten durch einen entsprechenden Besuch des Concertes gedeckt werden. In dieser Absicht wird daher eine Subscription veranstaltet zur Theilnahme an einem Concerte, das am 8. Jänner 1860 stattfinden, und in welchem die Manfredmusik neuerdings zur Aufführung gelangen soll. Subscriptionen auf Sperrsitze à 2 fl. und Eintrittskarten à 1 fl. werden bis Ende Dezember entgegengenommen in der Kanzlei der Gesellschaft, in den Hof-Musikhandlungen C. Haslinger und Spina, dann in den Musikhandlungen Lewy, Schrottenbach, Glöggl, und Wessely & Büsing.

Uebersicht neu erschienener Compositionen,

von welchen die bedeutenderen in den nächsten Nummern dieser Zeitung besprochen werden.

1. Für Pianoforte allein:

A. W. Ambros, Landschaftsbilder, Op. 8. — St. Heller, 24 nouv. Etudes, Op. 90. 3 Nocturnes, Op. 91. 3 Eklogen, Op. 92. 2 Valses, Op. 93. — M. Kätzmayer, 12 kleine Klavierstücke, Op. 9. — F. Mendelssohn-Bartholdy, 2 Klavierstücke. — J. Raff, Suite in C, Op. 71. Suite in E-moll, Op. 72. Fleurette, Romance, Op. 75, Nr. 1. Fabliau, Op. 75, Nr. 2. — W. H. Veit, Idylle, Op. 47.

2. Für Pianoforte zu vier Händen.

R. Boltmann, Tageszeiten, 12 Stücke, Op. 39. — Arrangements: W. Bargiel, Ouverture zu einem Trauerspiel, Op. 18. — A. Rubinstein, Symphonie Nr. 1, F dur, Op. 40. Océan, Symphonie Nr. 2, Op. 42. — Rob. Schumann, Quartett in Es, Op. 47. — H. Ulrich, Fest-Ouverture in Cdur, Op. 15. — G. Vierling, Ouverture zu Shakespeare's Sturm, Op. 6.

3. Für Pianoforte und Violine.

J. Bott, Andante, Op. 24. — A. Rubinstein, Concert in G, Op. 46. — H. Wieniawski, 3 Märchen, Op. 34 (Haus-, Kinder- und Wintermärchen).

4. Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte.

C. Claudius, 7 Lieder, Op. 32. — J. A. v. Eyken, 3 Lieder für Bariton, Op. 28. — Alb. Hahn, 5 Gesänge für Alt, Op. 5. — J. Herbeck, Die drei Zigeuner, Op. 4. — C. Löwe, Archibald Douglas. Ballade für eine tiefe Stimme, Op. 128. — H. Marschner, 4 Lieder für Baß, Op. 185. — R. Pflughaupt, 6 Lieder, Op. 4.

5. Für Männerchor.

Deutsche Sängerhalle. Auswahl von Original-Compositionen, Lief. 1. (Fz. Abt, Morgenlied. — Joh. Herbeck, Im Walde. Der traurige Jäger. — A. M. Storch, Hufarenlied. — W. H. Veit, Freie Kunst.) — C. A. Mangold, 6 Gesänge, Op. 60. — B. Scholz, 4 Chöre, Op. 12. — A. Zöllner, Rhein und Main. Ein Weinlied.

6. Für gemischten Chor.

M. Brudy, Die Bieten und die Essen, für Sopran-Solo, Chor und Orchester oder Pianoforte. — R. Radecke, Weihnachtslied für Frauenchor und Solo mit Pianoforte. — L. Spohr, Hymne an die heil. Cäcilie, für 3stimmigen Chor mit Sopran-Solo, Op. 97.

7. Kirchenmusik.

K. Kempter, Landmesse in C, Op. 72. — W. H. Veit, Fest-Messe, Op. 44. — G. Vierling, Psalm 137 für Chor, Solo und Orchester, Op. 22.

Neu erschienene Werke über Musik.

A. W. Ambros, Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. — J. M. Fischer, Musikalische Rundschau über die letzten drei Jahrhunderte. — Otto Jahn, W. A. Mozart, 4. (letzter) Theil. — Dr. F. P. Graf Laurencin, Dr. Hanslick's Lehre vom Musikalisch-Schönen. Eine Abwehr. — Vollständiges thematisches Verzeichniß sämmtlicher im Druck erschienenen Werke Robert Schumann's, mit Inbegriff aller Arrangements.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 2. Wien, 7. Januar 1860. Jahrgang I.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Witwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silberge. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Die deutsche Musikzeitung, ihr Name und ihr Programm (Schluß). — Neue Quartette von Volkmann. — Concerte. — Compositionen für Pianoforte. — Feuilleton: Franz Wild, Nekrolog; — Aphorismen. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Anzeigen. — Berichtigungen.

Die deutsche Musikzeitung, ihr Name und ihr Programm.

Zweiter Artikel.

(Schluß.)

Vorbemerkung des Einsenders.

Die Redaction hat einem Aufsatz dieses Namens die Ehre erwiesen, ihn sogleich ihrer eigenen ersten Ansprache an ihr Publikum nachfolgen zu lassen. Der Einsender hat daraus zu seiner Freude schließen müssen, er habe der Redaction damit aus der Seele geredet. Indem er nun auf deren Wunsch die Fortsetzung folgen läßt, ist er sich freilich bewußt, damit weder auf die Zustimmung sämmtlicher Mitarbeiter, noch auf den Beifall aller Leser rechnen zu können. Indeß wird es auch der deutschen Musikzeitung nicht schaden, wenn „die Geister aufeinander platzen", und am Ende wird doch Wahrheit bleiben, nicht was wohlfeilen Kaufs Beifall bei der Menge findet, sondern was eine ernste und besonnene — Minorität auf seiner Seite hat.

Der erste Artikel hatte mit der Bemerkung geschlossen, die deutsche Musikzeitung könne sich die Erfüllung der Mission des deutschen Volkes in Betreff der Tonkunst nicht anders denken, als im Anschluß an gewisse Grundzüge und wesentliche Eigenschaften des deutschen Volksgeistes. Es soll dies nun im Folgenden weiter ausgeführt werden.

Unter deutschem Volksgeist können wir freilich nicht jenen Durchschnittsbestand geistigen Lebens verstehen, welchen man auf dem Weg der Erfahrung durch ausgebreitete — Menschenkenntniß gewinnen würde. Der richtige Weg kann hier nur der der geschichtlichen Abstraction sein. Unter deutschem Volksgeist wollen wir also jenen bereits in der Urgeschichte des Germanenthums wenigstens angedeuteten Grundtypus, jene Eigenschaften verstehen, durch welche allem Großen im Verlauf der deutschen Volksgeschichte Sieg, Bestand und Leben verliehen worden ist.

Wenn wir als die Grundzüge deutschen Wesens Frömmigkeit, Keuschheit, Tiefe des Gedankens und der Empfindung, Nüchternheit und Klarheit bezeichnen, so sind damit die Elemente derjenigen Entwickelung angedeutet, bei welcher die Tonkunst als ein lebendiger Faktor der gesammten Culturgeschichte der Höhe von Schritt zu Schritt näher kommen wird, die ihr als der wunderbarsten und göttlichsten aller Künste ohne Zweifel zugewiesen ist. Wir suchen das in gedrängter Kürze klar zu machen.

Frömmigkeit wollen wir als vorwiegende Eigenschaft des deutschen Volkscharakters in zweifachem Sinne verstanden wissen. Einmal von jenem im deutschen Gemüth innewohnenden Drang und Trieb nach Befriedigung des religiösen Bedürfnisses — in der Erkenntniß sowohl wie in der Empfindung — sodann von dem höchsten Verlangen, in allen Beziehungen des Lebens von einem heiligenden Gottesbewußtsein getragen zu werden, ohne darum in Empfindelei oder Aeußerlichkeit zu verfallen. Soll hiernach deutscher Volksgeist in der Tonkunst

Feuilleton.

Nekrolog.

(Aus der Wiener „Presse".)

(Franz Wild †.) Franz Wild ist vorgestern hier gestorben. Er war einer der größten, wenn nicht der größte Tenorist, den Deutschland je besessen, geboren den 31. December 1792 zu Hollabrunn in Niederösterreich und der Sohn wenig bemittelter Eltern. Vom Ortsschulmeister erhielt der talentvolle Knabe den ersten Musikunterricht, dann kam er als Sing- und Chorknabe in das Stift Klosterneuburg; 1803 erhielt er eine gleiche Stelle bei der k. k. Hofcapelle in Wien, wo er bis 1809, wo seine Stimme mutirte und den herrlichsten Tenor entwickelte, blieb, und dann auf Hummel's Verwendung bei der fürstlich Esterhazy'schen Capelle zu Eisenstadt als Solosänger angestellt wurde.

Bereits 1811 gewann ihn das Theater an der Wien, wo er in mehreren Rollen durch das reine Metall seiner herrlichen Stimme und durch seine glücklichen Anlagen zum declamatorischen Sänger solches Aufsehen erregte, daß er 1813 als erster Tenorist bei dem Hofoperntheater nächst dem Kärntnerthor angestellt wurde. Von nun an verbreitete sich sein Ruf durch ganz Deutschland. Seine mit dem allgemeinsten Beifalle gekrönten Leistungen während der Congreßzeit verschafften ihm 1816 einen Ruf nach Berlin, wo er mehrereremal mit rauschendem Beifalle auftrat.

1817 erhielt er einen Ruf als Kammersänger zu Darmstadt, wo er bis 1825 blieb. Von österreichischer Seite wurde damals, um ihn wieder für Wien zu gewinnen, seine Auslieferung verlangt, von Hessen aber verweigert. 1826 reiste er nach Paris, sang daselbst in der italienischen Oper, und wurde dann bei der Oper in Kassel angestellt. 1830 begab er sich wieder nach Wien, und widerlegte gleich bei seinem ersten Auftreten das Gerücht, welches sich seit einiger Zeit verbreitet hatte, als habe seine Stimme bedeutend verloren, nicht nur auf das vollkommenste, sondern bewies vielmehr, daß sie, obwohl an Höhe abgenommen, doch an Metall und Kraft bedeutend gewonnen habe. Seit dieser Zeit lebte er in Wien und widmete sein Talent größtentheils dem Institute, von welchem sein Ruhm zuerst ausgegangen, mit stets gleich ungeschwächter Kraft und dem glänzendsten, von allgemeiner Auszeichnung begleiteten Erfolge. Bei seinen Kunstreisen (nach München, Dresden, Berlin, Petersburg) erfreute er sich allenthalben der ehrendsten Aufnahme. 1847 verließ er die Bühne und lebte seitdem hier in Wien. Mit

seine Mission zu erfüllen suchen, so wird er ebensowohl für die religiöse und kirchliche Musik ein besonderes Interesse bewahren, wie er den religiösen Geist bei keiner Musikgattung wird verläugnet wissen wollen. Für's Erste also kann ihm keine Gattung der Tondichtung höher stehen als diejenige, welche sich der religiösen Empfindung überläßt, für Gottes unendliche Erhabenheit über der Welt einen Ausdruck sucht, das heilige Gefühl der Anbetung und Hingabe in einen Strom erhebender Melodien und Harmonien zu ergießen, und so das religiöse Bewußtsein zu stärken und zu vertiefen unternimmt. Getragen von der Empfindung der der Kirche zur Pflege und Erhaltung übergebenen Wunderwelt der erhabensten Gedanken und Empfindungen wird daher auch die deutsche Musikzeitung der religiös kirchlichen Musik ihr vornehmstes Augenmerk zuwenden, und dem eigenthümlichen Vorurtheil entgegenwirken, als bezeichne die Emancipation der Musik von der Kirche einen Fortschritt der Kunst, als liege das Heil der wahren Kunstentwickelung in der „absoluten Musik". Sie wird dann darauf dringen, daß diese höchste Gattung der Tondichtung zwar auf der Grundlage musikalischer Logik aufgebaut, aber als ein „Lied im hohern Chor" bei der Erhabenheit ihres Gegenstandes und ihres Zieles in Formen gehalten werde, in welchen sie von anderen Gattungen durch bestimmte und scharfe Grenzlinien geschieden ist. Dem confessionellen Hader unzugänglich und vielmehr geneigt, das Gemeinsame als das Trennende der verschiedenen christlichen Kirchengemeinschaften in's Auge zu fassen, wird sie sich zwar mit der kirchlichen Liturgik in Einverständniß setzen und das kirchliche Bedürfniß berücksichtigt sehen wollen; aber sie wird die kirchliche Tondichtung in jeder würdigen Form willkommen heißen und ihr Interesse ebensowohl der katholischen Messe, wie dem mehr protestantischen Oratorium, der Orgelfuge wie dem einfachen Choral, der Cantate und der Motette offen erhalten, zugleich auch dem religiösen Lied für das Bedürfniß des Einzelnen eine besondere Aufmerksamkeit widmen. — Auf der anderen Seite aber wird sie, als die deutsche Musikzeitung, in der ernsten Erwägung, daß alles Menschliche, Empfindung und Wort, Wollen und Thun, Wiederschein göttlichen Lebens sein soll, auch an die heiterste Gattung volksthümlicher Musik doch die Anforderung richten, daß sie die religiöse Empfindung nicht verletze, einen gewissen göttlichen Zug nicht verläugne. Nicht als ob wir der seltsamen Meinung wären, es müsse alle Musik im — Kirchenstyl gehalten sein. Gibt es einen edlen Humor, sind Lachen und Weinen beides Gaben, die dem Menschen als ausschließliches Vorrecht verliehen sind, warum nicht auch in der Tonwelt die fröhlichsten Ergüsse und Ströme des Witzes und der schalkhaften Laune? Wenn aber der ewige Gott es nicht verschmäht, auch in das ärmste Geschöpf sich mit den Offenbarungen seiner Macht, Weisheit und Liebe einzusenken, warum nicht in seinem Reich auch nur eine solche Kunst der Töne, die auch in ihren heitersten Bildungen ihren Urheber und Herrn nicht verläugnen mag?

Es hängt hiermit ein Anderes zusammen. In Wahrheit wäre Frömmigkeit kein Grundzug deutschen Wesens, wenn damit nicht ein tiefer sittlicher Lebensodem Hand in Hand ginge. Es ist das von wesentlicher Bedeutung für die Tonkunst. Die wahre Kunst geht nie und nimmer auf bloße Naturwahrheit aus. Das Genrebild hört auf der Kunst anzugehören, wenn es sich die Darstellung der nackten Wirklichkeit, des sittlich Gemeinen zum Vorwurf wählt. Es gibt keine wahre Kunst ohne einen durch ihre Bildungen sich hindurchziehenden keuschen Sinn. Wir müssen gerade an dem Kunstwerth der musikalischen Dichtung da irre werden, wo sie den sittlichen Charakter verläugnet. Es ist nicht Pedanterie, wenn wir uns von einer Musik wie von einem Moder- und Leichengeruch angewidert fühlen, welche der Ausdruck sinnlicher Gelüste, wüster Einbildungen, oder wollüstiger Empfindungen sein mag, die sich als feile Magd in den Dienst bachantischer Raserei ergibt und den Mächten des Abgrunds und der Finsterniß ihre süßen Harmonien leihen mag. Wenn die deutsche Musikzeitung ihrem Ehrennamen treu bleiben will, so wird sie in diesem Punkt einen ehrlichen Kampf nicht scheuen. Das „moderne Zeitbewußtsein" gefällt sich darin, allem Menschlichen, so wie es zu etwas Realem wird, sofort eine sittliche, wenn nicht gar göttliche „Berechtigung" zuzusprechen. Von diesem Standpunkt aus wird freilich am Ende auch die wüsteste, schlüpfrigste, lokketeste Balletmusik als „Kunstschöpfung" — gleich einem obscönen Bild — um so höher stehen, je mehr sie ihrem auf die Ertödtung der sittlichen Empfindung und die Pflege einer wüsten Begehrlichkeit gerichteten Zweck zu entsprechen weiß. Wir vermögen uns in der That eine deutsche Musikzeitung nicht anders zu denken, denn als zugleich ein männliches Quos ego wider eine musikalische Sudelei und Fäulniß, die je mit dem deutschen Namen unverworren bleiben soll, und freuen uns eines Unternehmens, welches gerade von Seite der deutschen Kunst mit aller Entschiedenheit Anschauungen entgegentritt, welche sich an ein angebliches „Volksbedürfniß" anlehnen, im Grund aber nichts anderes sind, als eine Ehrenkränkung des wahren Volksgeistes. Man soll doch die Kunst ein Heiligthum

---

welch seltenem Erfolge er noch in diesem Jahre als Concertsänger wieder auftrat, wird Manchem noch in deutlicher Erinnerung sein.

Die Oest. Nat.-Enc. charakterisirt ihn als Künstler folgendermaßen: „Obschon auch im Falset ausgezeichnet, sagen Wild doch besonders jene Rollen vorzüglich zu, die einen sich dem Bariton nähernden tieferen Tenor erfordern; seine Declamation ist würdevoll, jederzeit dem Gegenstande vollkommen angemessen; hinreißend schön weiß er Stellen vorzutragen, die Effect und Leidenschaftlichkeit fordern, daher er denn auch vorzugsweise in ernsten Opern glänzt. Im Vortrage von Recitativen ist er unübertrefflich. Obschon kaum von mittlerer Größe, wird er von einem sehr glücklichen Körperbau, und einer edlen, ausdrucksvollen Gesichtsbildung auf das glücklichste unterstützt. Unter der Zahl seiner durchaus vollendeten Leistungen sind besonders auszeichnend zu erwähnen: Vor allen Othello in Rossini's Oper: „Othello"; dann „Fidelio"; Orest in Gluck's „Iphigenia"; „Don Juan"; „Zampa"; Masaniello in der „Stummen von Portici"; Arthur in der „Unbekannten"; Sever in „Norma"; Licinius in der „Vestalin"; Tamino in der „Zauberflöte" u. a. m. — Unter seinen Rollen in heiteren Opern sind vorzugsweise seine Leistungen als Joconde; Fritz in Auber's „Braut" u. a. als vortrefflich anerkannt."

Aphorismen.

Nichts ist hübscher, als wenn Componisten, welche versichern, mit den Formen und Mitteln der Gegenwart sei Nichts mehr zu machen, um Jahrhunderte zurückgreifen, und mit den — alten Kirchentonarten neue Wirkungen hervorbringen wollen. Wenn man nur das nicht merkte! —

Manche junge und alte Componisten wollen eine ungeheure Wirkung erzielen, — bringen aber gerade dann nur — Ungeheuer zu Stande.

Viele Menschen lernen Harmonie und Contrapunkt, und bringen es richtig zu einiger Fertigkeit darin. Wenn aber der innere empfindlich feine Sinn fehlt für Unterschiede des Tones, der Tonart, der Klangwirkung u. dgl., so wird sein Lebetag kein Componist daraus, oder ein — jämmerlicher.

„Nur klassische Musik" sagen jetzt viele Lehrer, und geben ihren Schülern lauter Bach und Beethoven. Gebt ihnen nur aber auch musikalischen Verstand und richtiges eigenes Gefühl für Vortrag, sonst bleiben auch die Classiker für solche arme Schlucker — taube Nüsse.

zu nennen aufhören, wenn ihr Grundriß zu Hinterthürchen für den — Lumpacivagabundus eingerichtet ist, der eine wüste Menge mit artig gesetzten Zotenliedern amüsiren darf!

Indem wir jetzt auf einen dritten Grundzug deutschen Wesens, Tiefe des Gedankens und der Empfindung, herüberkommen, schlagen wir wieder ein früheres Thema an. Wir wissen die verschiedenen Gattungen der Musik wohl auseinanderzuhalten und wollen sie von einander gesondert wissen. Wir mögen aber auch bei den leichteren Gattungen ein bestimmtes Gepräge, markigen Ausdruck und scharfen Umriß nicht vermissen und finden das Triviale überall unkünstlerisch, selbst da, wo die Kunst zunächst nichts sucht, als den angenehmen und erheiternden Eindruck. Wenn die Kunst gern dienen will, so will sie doch immer zugleich bilden; will sie einem Bedürfnisse Befriedigung geben, so will sie doch ein höheres zugleich wecken. Kunst im Dienst geistiger Lahmheit und Mattigkeit ist höchstens Kunstfertigkeit, nicht Kunst. Was kann aber des Namens dieses göttlichen Geschenkes unwürdiger sein, als jene marktschreierische Unredlichkeit, welche gefärbtes Wasser als Lebenselixir an den Mann zu bringen sucht, taube Nüsse als saftige, würzige Früchte verkauft, und unter der Firma der höchsten, erhabensten Gattungen der Musik die geistige — Armseligkeit auf den Kunstmarkt bringt. Wir denken hier nicht in Räthseln zu sprechen. Wir haben in der Geschichte der Tonkunst das Allerverwunderlichste erlebt. Nachdem wir durch unsere großen Meister so wunderbar tiefe Blicke in die verborgene Welt des Geistes gethan, nach den geistigen Großthaten eines Händel, Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Cherubini, Beethoven, Mendelssohn und Schumann, und sagen wir getrost neben jenen wenigstens titanenhaften Beginnen Richard Wagner's mag jetzt auch noch eine andere Gattung von Musik sich als — Fortschritt gebehrden, deren Eigenthümlichkeit darin besteht, der Empfindung ebenso wie des Gedankens baar und ledig zu sein, und bei innerer Hohlheit, Leere und Armuth an melodischen und harmonischen Gehalt auf den seichten Gehörssinn der Menge zu speculiren. Wenn Spanier, Amerikaner, Türken und Chinesen beim Anhören einer Verdi'schen oder ähnlichen Schlarassenmusik von „Kunstgenuß" zu reden vermögen, so muß die deutsche Tonkunst eine Ehre darin suchen, im Gegensatz zu diesem für die Schatten des Erebos tauglichen sasttosen musikalischen Scheinleben den Namen der herrlichsten unter den Künsten auf solche Tongebilde einzuschränken, deren Vater der martige Gedanke, deren Mutter die innige Empfindung, deren Atmosphäre die frische Bergluft des Genius ist. In Beziehung auf die deutsche Musikzeitung sagen wir hier, um nicht beleidigende Dinge auszusprechen, nur Eins: Sie wird Unparteilichkeit ihr Grundgesetz sein lassen. Aber es gibt eine Sorte von Musik, für welche sie eben als deutsche Musikzeitung nicht eine Wage in Bereitschaft hat, sondern nur Spieße, Nägel, Ruthen und Scorpionen, Salz, Pfesser, scharfe Lauge und heiligen Zorn, und nebenher etwa noch Seufzer nach Heilanstalten für musikalischen Blödsinn und Wahnwitz.

Noch Eins. Nüchternheit und Klarheit mögen unter den Grundzügen deutschen Wesens nicht vergessen werden. Was wir unter Beiden verstehen, mag uns Ein Wort sagen, in welchem Beides zusammenkommt: Einfalt. Ohne Einfalt keine Schönheit. In der Einfalt liegt der Zauber aller Kunst. Weder die antiken Tempel, noch die deutschen Dome hatten im Reichthum ihrer Zierrathen das Geheimniß ihrer Herrlichkeit. Licht, Ordnung, Maaß, richtiges Verhältniß des Einzelnen zum Ganzen, des Mittels zum Zweck, Harmonie zwischen der Idee und ihrer Ausprägung, das sind die Grundelemente des Schönen. In der Musik machen sich diese Anforderungen nicht bloß als rhythmische Gebundenheit geltend, auch nicht bloß als eine auf physikalischen Grundgesetzen ruhende strenge Logik in der Bildung und Aufeinanderfolge der Harmonie, sondern zugleich in dem Gesetz der Durchsichtigkeit des musikalischen Gedankens und der hierdurch bedingten Schärfe, Klarheit, Abrundung sowohl in der Anlage wie in der Ausführung. Denn indem die Tondichtung sich den Gesetzen einer strengen musikalischen Struktur und Gliederung fügt, legt sie sich durchaus keine Fessel an. Das wahre Genie zeigt sich nicht darin, daß es die Gesetze der Kunst verachtet, sondern darin, daß es sie mit Freiheit zu gebrauchen und ihren Gebrauch gleichwohl zu verbergen weiß. Nun ist die musikalische Logik, die höhere wie die niedere, gerade durch die deutschen Meister in Theorie und Praxis zu ihrer hohen Ausbildung und zu ihrem Recht gebracht worden. Sie war nicht ein Hemmniß, sondern die Bedingung ihrer Meisterschaft. Das also Gewonnene zu behaupten, zwar nicht in der Meinung, es sei einer weiteren Entwickelung nicht fähig, aber doch in der Zuversicht seiner ewigen Wahrheit, diese Aufgabe wird von der musikalischen „Mission" des deutschen Geistes untrennbar sein. Wenn und weil die deutsche Musikzeitung dieser Mission dienstbar sein will, wird sie auch einer Richtung der Tonkunst entgegenarbeiten, welche von dem Wahn befangen ist, man könne sich von jenen Grundgesetzen der Einfalt, des Lichtes, der Ordnung entbinden und dennoch Größeres schaffen als unsere Meister, deren Werke von jenen Gesetzen durch und durch beherrscht sind. Die Kunst hat die Aufgabe, das Uebersinnliche in greifbare Formen zu fassen, das Unendliche dem Verständniß und der Empfindung nahe zu bringen. Daß dieß nimmer geschieht mit den bequemen Griffen einer trägen Behaglichkeit, die sich gleichwohl den Schein einer ungewöhnlichen Geschäftigkeit giebt, und ebensowenig durch bloß künstlichen Mechanismus, weder durch — notengepfropfte Partituren, noch durch musikalische Dampfapparate und instrumentale Effecthaschereien, sondern auf dem ernsteren und beschwerlicheren Weg liebevoller Hingabe an die von obenher gegebene Idee, oder daß wir so sagen auf dem Weg einer durch strengste Selbstverleugnung bedingten Offenbarung, die sich nur in ein wohl bereitetes, sorgsam gereinigtes, geheiligtes Gefäß niederläßt, — hierauf beharrlich hinzuweisen, wird das Geschäft und unter Umständen das Caeterum censeo der deutschen Musik-Zeitung sein.

Indem wir dem Schluß zueilen, richten wir an die deutsche Musik-Zeitung jetzt noch eine große und erste Anforderung, zu welcher wir gleichwohl durch den von ihr gewählten Namen am ersten berechtigt sind. Eben als deutsche Musik-Zeitung will sie Bausteine zur Größe und Verherrlichung des deutschen Volkes beitragen, indem sie auch ihrerseits seiner Wohlfahrt dient. Sie will also die deutsche Kunst nicht allein im Kunstinteresse fördern helfen und mitwirken, daß der deutsche Name geehrt werde: sie will, geleitet von einem tieferen nationalen Interesse die Ausbildung der Tonkunst auch als Bildungsmittel des Volksgeistes betrachtet wissen. Ist es wohl Ungerechtigkeit, wenn wir behaupten: dieser Gesichtspunkt ist, im Ganzen von unsern Tondichtern, Tonkünstlern und Musikmeistern noch herzlich wenig bedacht worden? Seltsam genug, daß es nicht geschehen ist. Was könnte das deutsche Volk werden, wenn die musikalischen Schätze, die sein Eigenthum sind, auch sein Gemeingut geworden wären? Und doch wo sind die einer großen Nation würdigen öffentlichen Veranstaltungen und Vorkehrungen, die das nach musikalischer Nahrung einmal hungrige Volk vor ungesunder, den Gaumen kitzelnder, aber seinen Kunstsinn schwächender und seine Empfindungswelt trübender saft- und kraftloser Speise sichern? *) — Wir wollen mit diesen Fragen für's erste nur leise Anregung geben, freuen uns aber der deutschen Musik-Zeitung im Voraus als eines aus den Tiefen des deutschen Volksgeistes geborenen Unter-

*) Anm. d. Red. So schlimm steht es denn doch noch nicht, wenigstens rührt sich allenthalben, selbst in kleineren deutschen Städten, ein trefflicher Geist. Hindernisse sind freilich noch vorhanden; dieselben liegen in dem bevorzugten Theaterwesen, dann in der kostspieligkeit der Concerte, wodurch der unbemitteltere Theil des Publikums von diesen edleren Genüssen ausgeschlossen wird. Am weitesten in Besiegung dieser Hindernisse ist man in Berlin gekommen.

*

nehmens, welches darum auf die Belebung, Kräftigung und Läuterung des Volkslebens einen gedeihlichen Einfluß zu gewinnen suchen wird. Und so scheiden wir denn mit dem herzlichen Wunsch, daß die deutsche Musik-Zeitung als ein Werk deutschen Sinnes und Ernstes von dem Volk, dessen Namen sie trägt, mit Freuden begrüßt, in ihrem Wollen verstanden, in ihren Bestrebungen unterstützt und mit Segen von oben reichlich gekrönt werden möge.

Drei neue Streichquartette (Nr. 3, 4, 5.)

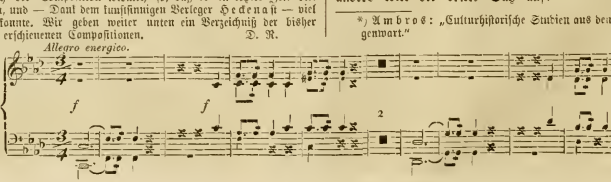
von R. Volkmann, *)

op. 34, 35 u. 37. Pest, bei Heckenast.

S. B. Unser geehrte Mitarbeiter Herr v. Br. machte in der ersten Nummer dieser Zeitung bei Gelegenheit der Würdigung W. Bargiel's die gute Bemerkung, „daß man von unserer trüben, wildgährenden, sturmbewegten, in allen ihren Grundvesten wankenden Zeit kaum erwarten könne, sie werde Kunstwerke aus sich erzeugen, die den freien heiteren Geist einer in sich festeren, idealeren Epoche athmen." — So gewiß diese Zustände zur Erklärung der Richtung dienen können, welche viele Künstler zu ihrem eigenen und der Kunst Schaden einschlagen, so möchten wir doch nicht die Folgerung aus obigem Satz gezogen sehen, daß der Tonsetzer in seinen Werken ein getreues Spiegelbild solcher Zustände liefern müsse. Jeder Einzelne hat, wie jede Zeitepoche, seine Sturm- und Drangperiode, seinen Abklärungsproceß, sein Hingelangen zu bestimmten Resultaten oder zu unlösbaren Widersprüchen, dazu noch seine Stimmungen und Launen. Es kann und wird nun wohl geschehen, daß der einzelne Mensch und Künstler den in ihm wogenden Kampf früher beendet und zur Einheit im Gemüthe gelangt, als die äußere Welt, wo der Kampf noch fortbraust. Ebenso kann und wird es geschehen, daß der Einzelne gerade in einer Periode der allgemeinen Beruhigung innerlich aufgeregt ist. In beiden Fällen wird das an's Tageslicht tretende Kunstwerk im Contrast mit der Zeitstimmung stehen. Und dies hindert den Erfolg gar nicht. Bleibe die Kunst bei der Wahrheit, dann erfüllt sie ihren Beruf. Gebe der Tondichter ein Bild seines eigenen Innern; ist es getreu, so wird es wirken und fesseln.

Ganz besonders wohlthuend müssen in einer Zeit der absurdesten Anforderungen an die Kunst und den Künstler Compositionen wirken, die von allen solchen falschen Einflüssen sich frei erhalten haben, und eben deshalb gewissen anderen Erzeugnissen der Gegenwart diametral gegenüber stehen; — Erzeugnissen, denen ein geistreicher Schriftsteller*) kürzlich das anscheinend ernstlich gemeinte, sonderbar genug klingende Compliment machte, sie seien einer Zeit ganz entsprechend, „die sich auf die Erfindung der compendiös zusammengepreßten Gemüse und des nicht minder compendiösen Pemmikan Etwas zu Gute thut." Unser Volkmann nun schreibt wenigstens keine „comprimirte" Quartette, und apellirt nicht an ein Publikum, welches so an Dampf und Elektricität gewöhnt ist, „daß es kaum Gedult hat, über vier Symphonie- (oder Quartett-) Sätze auszudauern." Volkmann scheint zu der nöthigen inneren Harmonie gelangt zu sein, und selbst dort, wo in seinen neuesten Werken Leidenschaft und düstere Stimmung vorherrschen, sieht man, daß die Zeit veredelnd und erhebend eingewirkt hat. Wir wetten, eine Composition wie das B-moll-Trio könnte Volkmann heute nicht mehr schreiben, und nach unserer Ueberzeugung wäre ihm dazu nur Glück zu wünschen. Was ist es denn, was an Beethoven's Werken, abgesehen von der Erfindung, so begeisternd und erhebend wirkt? Die Kraft ist es, die sich über sich selbst erhebt, und so auch den Hörer aus der düstersten Stimmung mit fort auf einen Punkt reißt, wo er sich frei fühlt von jeder drückenden Last, — wo ihm nicht schwindelt, sondern wo er froh und groß ein gesteigertes Leben genießen darf. Nun ist freilich Keiner ein Beethoven, und braucht es nicht zu sein; aber so viel bleibt gewiß, daß bei der Vernachlässigung des Grundsatzes: Extremes durch Extremes aufzuwiegen, große Traurigkeit durch große Freude oder echten Humor in's Gleichgewicht zu bringen, der Künstler auf ein größeres Publikum nicht rechnen darf.

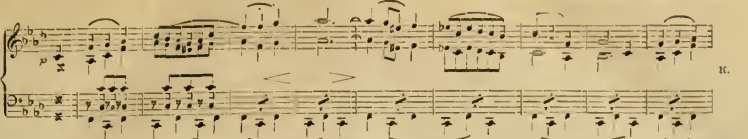
Betrachten wir zuerst das F-moll-Quartett op. 37, welches zu den letzten Bemerkungen am meisten Veranlassung bietet, so sehen wir einen ersten Satz, der eine sehr leidenschaftlich-aufgeregte Stimmung verräth, kaum aus Moll herauskommt und dabei eine merkwürdige Zerrissenheit in der rhythmischen Gestaltung der auf- und abwogenden Passagen aufweist. Achteltriolen, Sechszehntel, Quintolen und Septolen kommen da bunt durcheinander und geben das Bild der Unruhe und der Verwirrung, die aber freilich im periodischen Bau der Sätze ihre Ausgleichung findet, und deshalb nie unschön wird. Für sich allein würde jedoch dieser Satz wenig Sympathie erwecken; es thut Noth, ihm andere Charaktere gegenüberzustellen. Da folgt denn ein Adagio in Des-dur, einfach warm und tief. Wohl will hin und wieder eine an das Frühere mahnende Unruhe sich geltend machen, aber bändigend und sänftigend tritt das erste Thema dazwischen, und späterhin gestaltet sich auch das Leidenschaftliche selbst zum Großen um. Wieder anders tritt der dritte Satz auf:



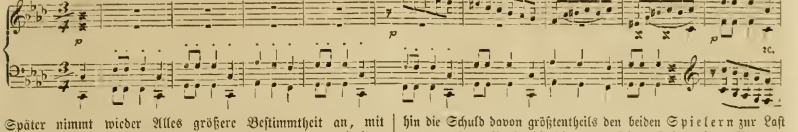
*) Robert Volkmann ist zwar in der Tonkunst kein Neuling; dennoch dürften vielen unserer Leser seine Lebensumstände unbekannt, und daher eine biographische Notiz willkommen sein. — Er ist geboren am 6. April 1815 in Lommatzsch im Königreich Sachsen, wo sein Vater Kantor war. Obwohl er schon früh viel Talent zur Musik zeigte, waren doch äußere Hindernisse der Grund, warum er erst später die Tonkunst zu seinem Beruf wählte. Musikdirektor Anacker in Freiberg war es, welcher diesen Entschluß herbeiführte, und Volkmann ging nach Leipzig, wo er bei dem Organisten C. F. Becker Unterricht im Orgelspiel und in der Theorie nahm. Bei den vielfachen Eindrücken, welche diese damals durch Mendelssohn in höchster Blüthe stehende Musikstadt auf den jungen strebsamen Tonsetzer ausübte, geschah es, daß V. aus seiner bisherigen beschränkten Thätigkeit herausriß und anfing die Tonkunst in weiteren Umkreise in sich aufzunehmen. „Sechs Phantasiestücke für Klavier" waren das erste Werk, welches V. herausgab. Bald darauf verließ er Leipzig und begab sich nach Pest, wo er viel componirte und auch Einiges zur Aufführung brachte. Allgemeiner bekannt machte ihn sein B-moll Trio (für Klavier, Violine und Cello). Fr. Liszt war es, welcher für dieses Werk besonderes Interesse bezeigte. Bald wurden Volkmann's Werke, namentlich auch seine Streichquartette, mit Beifall da und dort aufgeführt, und diese Letzteren führten ihn auf die günstigste Weise auch in Wien ein, wo das G-moll Quartett sich eines lebhaften Erfolgs erfreute. V. lebte in Folge dieser Ereignisses mehrere Jahre in unserer Stadt, ging aber endlich wieder nach Pest zurück, wo er noch gegenwärtig weilt, mit den größten Ehren behandelt wird, und seine Zeit ausschließlich der Composition widmet, so, daß er in letzter Zeit viel schreiben, und — Dank dem kunstsinnigen Verleger Heckenast — viel ediren konnte. Wir geben weiter unten ein Verzeichniß der bisher von W. erschienenen Compositionen. D. R.

*) Ambros: „Culturhistorische Studien aus dem Musikleben der Gegenwart."

Trotz ist sein Charakter, welcher ganz trefflich festgehalten ist und in einem Trio einen wunderschönen Gegensatz findet, würdig eines Meisters:



Nach der später in freierer Weise fortgeführten Reprise des Hauptsatzes fällt der Componist in ein Andantino (gesdur), wo die erste Violine sich in edelster Melodie ergeht, während die anderen Stimmen die vorher so trotzige rhythmische Figur leise fortpochen. Auch dieser kurze Zwischensatz gestaltet sich in freierer Weise und führt endlich in ein Allegro molto über, dessen Thema aus demselben Stoff gebildet ist, der das Thema zum dritten Satze gegeben hat. Aber der Charakter verändert sich gänzlich: Leicht und flüchtig huscht Alles vorbei:



Später nimmt wieder Alles größere Bestimmtheit an, mit fortwährenden crescendo's in ein presto und dann prestissimo zum Schluß übergehend. Dieser Satz ist ganz kurz und hat durchaus nicht die Form eines Finales; er erscheint in seiner thematischen Verwandtschaft mit dem Anfang des dritten Satzes vielmehr als eine freie Fortsetzung desselben, und gegen eine derartige Form kann man Nichts einwenden.

Uebersehen wir noch einmal das Ganze, so finden wir also Sätze, die in sich vollständig und charakteristisch entwickelt sind, ohne das Maaß der Schönheit zu überschreiten; wir finden ferner Einfachheit und Consequenz der Gestaltung im Ganzen, und Gegensätze, welche die einzelnen Theile wirksamer machen. Große Mannigfaltigkeit der Erfindung erscheint dadurch ausgeschlossen, und solchen Hörern, welche den größten Reiz im Piquanten, im Glänzenden und Schimmernden suchen, dürfte dieses Quartett vielleicht zu ernst und gleichfärbig sein. Destomehr muß es Jene befriedigen, welche Einheitlichkeit und consequente Durchführung lieben. Nur müssen wir hier einen Vorbehalt aufstellen. Wir haben dieses F-moll-Quartett noch nicht gehört, sondern kennen es blos aus der Partitur. Jeder Musiker weiß nun, daß in der Klangwirkung oft so Manches sich anders macht, als selbst der beste Partiturleser es sich denkt. Nun will uns im letzten Stück scheinen, als ob einige Stellen (zweistimmige Sätze, wo die beiden Violinen, dann Viola und Cello im unisono gehen) etwas leer klängen, und als ob der Autor besser gethan hätte, hin und wieder harmonische Füllnoten in die allzu consequente Zweistimmigkeit einzuführen. Wir meinen Stellen, wo die verminderte Oktave cis-e den Zusatz eines e oder f als Mittelstimme vertragen hätte.

(Fortsetzung in der nächsten Nummer.)

Concerte.

(Quartette. Debrois van Bruyck. Dunkl. Hofmann. Die „Jahreszeiten.")

In der dritten Produktion Hellmesberger's konnte das Spohr'sche E-moll Quartett nicht recht durchgreifen. Mit Ausnahme des Adagios ist es eigentlich unbedeutend, und die in den meisten Quartetten dieses Componisten vorwaltende Manier, die erste Violine immer solomäßig zu behandeln, wirkt bei aller Feinheit des Satzes doch ungehörig. — Ein trauriges Schicksal widerfuhr dem schönen poetischen und gedankenvollen Duo für Clavier zu vier Händen in A-moll von F. Schubert, es machte fast Fiasco! Doch können wir nicht umhin die Schuld davon größtentheils den beiden Spielern zur Last zu legen: Herrn Prof. Pirkhert und seinem Schüler Herrn Mayer. Wie konnte man aber auch das Geschick eines Werkes von unserem Schubert abhängig machen von einem — Experiment? Solch' ein Stück muß von zwei Meistern gespielt werden, die sich gegenseitig ihre Gedanken über den Vortrag ausgetauscht, und in die Schönheiten des Werkes eingelebt haben. Was man diesmal zur Erscheinung brachte, war: statt musikalischer Auffassung — Manier, statt Vortrag — Zerreißen des Tempo, statt feiner Betonung — ein endloses, zweckwidriges Ritardiren. Das in seiner gedehnten Form schwer überschaulich Stück mußte auch überdieß dadurch ganz formlos erscheinen, daß die verschiedenen Hauptgruppen gar nicht unterschieden, und die alte Regel vergessen wurde, daß ein crescendo oder marcato im piano nicht zum forte werden darf. Armer Schubert! — Das C-Quintett von Mozart machte hierauf Furore, und mit Recht. Wirkt doch dieses Werk, obwohl hundertmal gehört, mit ewiger Jugendfrische durch seine schöne Form, durch die organische Nothwendigkeit seiner Gestaltung und Entwickelung, durch den überreichen melodischen Inhalt!

In der 4. Quartettproduction wurde eines von den weniger bedeutenden Quartetten Mendelssohn's, das in F-moll, und zwar nicht besonders glücklich gespielt; es gab viele rauhe übelklingende Töne, und die Herren schienen nicht bei rechter Stimmung und Aufmerksamkeit. Herr Debrois van Bruyck brachte darauf das den Concertbesuchern namentlich durch Frau Clara Schumann und Herrn Winterberger in gutem Andenken stehende F-dur Trio von R. Schumann. Wir kommen weiter unten auf Herrn v. Bruyck zurück, und erwähnen blos, daß liebliche, zarte Stellen, wie sie in den beiden mittleren Sätzen vorkommen, am besten gelangen. Im Uebrigen schlten es an kräftigem Ton und Farbenreichthum. Herrn Hellmesberger's Spiel war übrigens auch nicht lobenswerth. Es schien, als ob er den allerdings vorhandenen Mangel ersetzen wollte, und spielte ganz auffallend stark, wo es gar nicht hin gehörte. Herr Hellmesberger ist sonst ein sehr artiger Herr; diesmal schien er uns einem von ihm selbst eingeladenen Künstler gegenüber — nicht „artig". — Das A-moll-Quartett op. 132 von Beethoven, welches den Schluß bildete, ist von den letzten Quartetten des Meisters jenes, we ches bei unserem Publikum am wenigsten durchgreift. Das zigeunermusikartige Trio des Menuetts muß zwar regelmäßig wiederholt werden, aber die anderen Sätze, namentlich das Adagio in modo lidico, behalten etwas Fremdartiges und Unverständliches. Der Hauptsatz des Menuett hat seine vielen Wiederholungen und Längen, und die Sätze 1 und 4 müssen ganz vorzüglich gespielt wer-

den, um dem Vorwurf der Unschönheit zu entgehen. Es machte sich aber auch hier leider jene unbegreifliche Indisposition geltend, und — es ist ein Glück, daß dergleichen in den Hellmesberger'schen Quartetten selten vorkommt.

Der geschätzte Componist und Schriftsteller, Herr Debrois v. Bruyck, veranstaltete, wie unsere Leser aus einer Notiz der Probenummer ersehen haben, eine Reihe von musikalischen Soiréen, welche durch ihr treffliches Programm das Interesse der Musiker ganz besonders erregten. Herr v. Bruyck hatte in seinen früheren Jahren durchaus nicht die Absicht als Clavierspieler in die Oeffentlichkeit zu treten, und demgemäß waren technische Studien das Geringste, was ihm interessiren konnte. Vielmehr der Composition zugeneigt, und beschäftigt besonders geliebte Meister, namentlich Schumann, in sich aufzunehmen, mußte seine Technik, wie in solchen Fällen immer, eher leiden als sich ausbilden. Diesem Uebelstande zu begegnen war er in der letzten Zeit eifrig beflissen, doch ist es ihm noch nicht ganz gelungen die Spuren davon zu verwischen. Es fehlt noch den Fingern die nöthige Freiheit und Gleichheit des Anschlags Ferner ist der von vielem Spiel Schumann'scher Compositionen her angewöhnte übermäßige Pedalgebrauch fast zur Natur geworden und läßt die an sich schon vorhandene Undeutlichkeit der Passagen noch auffallender hervortreten. Seine Auffassung und Wiedergabe der gewählten Compositionen zeigt zwar von trefflichem musikalischem Verständniß, gelangt jedoch nicht immer zur freien künstlerischen Entäußerung, sondern erscheint bis jetzt noch etwas trocken und steif. Am besten gelangen Schumann'sche Stücke (Intermezzi, Faschingsschwank, Novelette u. s. w.), ohne daß der Concertgeber jedoch das versammelte Publikum für diese Stücke zu enthusiasmiren vermocht hätte. Bei Bach zeigten sich am meisten die oben erwähnten Gebrechen, und bei den Beethoven'schen Sonaten wurde durch übertriebenes Tempo (Finale der Es-dur-Sonate, op. 29, und der Fis-dur-Sonate, op. 78) der Deutlichkeit seines Spieles eben kein Vorschub geleistet. Dieß der Eindruck im Ganzen. Im Einzelnen wäre freilich manche hübsche Nüance, manche echt musikalische Auffassung zu verzeichnen. Dazu fehlt uns leider der Raum. — Das Interesse der Zuhörer wendete sich in diesen Soiréen entschieden den Gesangscompositionen van Bruyck's zu, von welchen ein reicher Cyklus vorgeführt, und von Frau Ferrari und den Herren Olschbauer und Panzer trefflich, theilweise hinreißend gesungen wurden. Da diese Lieder und Balladen zum Theil schon im Druck erschienen sind, zum Theil wohl bald erscheinen werden, so hoffen wir nächstens Veranlassung zu finden näher auf dieselben einzugehen.

Auch in den Vorstadt-Sälen einiger bekannten Pianoforte-Verfertiger hat sich ein reges öffentliches Musiktreiben entwickelt, welches freilich weder in Betreff der Ausführung, noch in Betreff künstlerischer Wahl und richtigen Maaßes des gespendeten Beifalls immer lobenswerth genannt werden kann. Die Herren Dunkl, Bachrich und Kupfer bilden eine Clavier-Trio-, und die Herren Hofmann, Türk, Steiner und Denis eine Streich-Quartett-Gesellschaft, die ersteren im Salon Bösendorfer, die zweiten im Salon Ehrbar *).

Wenden wir uns zuerst zu den Kammermusik-Soiréen von Dunkl und prüfen die Kräfte, die sich hier vereinigten, so finden wir bei dem oben genannten Clavierspieler eine noch nicht ganz ausgebildete Hand. Der Anschlag ist unsicher, es bleiben oft Töne aus, und es fehlt somit an der Deutlichkeit und Prägnanz des Spiels. Die Passagen klingen verwischt, und durch ganz falschen Pedalgebrauch entsteht oft ein übellingendes Zusammenrinnen von Harmonien, die getrennt bleiben müßten. Herr Dunkl wird noch viel an sich zu thun haben, bis er im Stande sein wird, Musikstücke, wie die gebotenen, zur vollen Zufriedenheit musikverständiger Zuhörer öffentlich vorzutragen. In Herrn Bachrich sehen wir einen noch sehr jungen talentvollen Violinspieler, der bei rüstigem Weiterstreben ein schönes Ziel erreichen kann. Reinheit des Spiels und eine gute Bogenführung sind ihm schon jetzt eigen, Selbständigkeit der Auffassung muß noch kommen. — Der Violoncellist Herr Kupfer ist als tüchtiger Musiker in Wien bekannt; nur entbehrt sein Ton, vielleicht in Folge eines nicht genügenden Instruments, der Weichheit und Fülle, — auch sein Strich erscheint mitunter noch unbeholfen und eckig. Außer diesen drei Herren waren noch der Oboist Uhlmann und der Clarinettist Herr Thyam beschäftigt, von denen der erste einen besonders schönen Ton und eine gute Schule zeigte. An den Gesangsvorträgen (Lieder, Balladen, Duette, Quartette) betheiligten sich die Damen Ludwig und Flatz, dann die Herren Ganpp und Förchtgott, von welchen Frau Flatz und Herr Förchtgott als Alt und Bariton besonders hervorgehoben zu werden verdienen.

Das Programm war zum Theil sehr interessant zusammengestellt, und enthielt die Claviertrio's in D von Beethoven, in A von Sterndale-Bennet und in G-moll von Schumann. Ferner eine Sonate für Clavier und Violine in E-dur von S. Bach und eine für Clavier und Violoncell in A-moll von Reinecke; dann ein Clavierquartett von Goldmark, eine Sonate für Clavier allein von Volkmann und vierhändige Stücke von Fr. Schubert und Rubinstein. Fast alles Uebrige waren Compositionen für Gesang von Schumann. Die Letzteren, für Wien zum Theil neu, zogen das Interesse vorzugsweise an sich, und wurden auch verhältnißmäßig am besten ausgeführt. Das „spanische Liederspiel" von R. Schumann, eine der reizendsten Compositionen dieses Meisters, wurde unter jenen der eigentliche Mittelpunkt, und mehrere Nummern mußten auf stürmisches Verlangen wiederholt werden. Weniger Werth haben das „Minnespiel", op. 101, und die „spanischen Liebeslieder", op. 138. Der ungewöhnliche Beifall, der auch diesen gespendet wurde, erklärt sich nur aus der gegenwärtigen Mode, Schumann in Allem und Jedem interessant und herrlich zu finden. Wir zweifeln nicht daran, daß diese gedanken- und unterschiedslose Hingabe an den Cultus eines einzelnen Tonsetzers eine vorübergehende sein wird, und was uns selbst betrifft, so sind wir nicht im Stande, den zuletzt genannten Gesängen, wie auch den Romanzen für Oboe und Clavier, op. 94, den „Märchenerzählungen" für Clarinette, Viola und Clavier, op. 132, und der Phantasie für Violine und Clavier, op. 138, einen besonderen Werth zuzugestehen, als höchstens den von Experimenten, mit ganz besonderen Mitteln Ungewöhnliches hervorzubringen. — Als Novitäten müssen wir noch der im ersten Satz nicht ganz claviermäßigen, im Scherzo rhythmisch verworrenen, im Finale dagegen sehr interessanten Volkmann'schen C-moll-Sonate, — dann des Quartetts von Goldmark gedenken, welches äußerlich prunk- und anspruchsvoll, innerlich ohne Kern, Ernst und Tiefe, den Eindruck einer Kette von — falschen Perlen macht. Unter den Liedern waren es besonders die Schumann'schen aus op. 29, 37 und 43, welche mit Recht sehr ansprachen, und durch deren Vortrag die genannten Damen sich ein Verdienst erwarben. Auch Herrn J. Epstein's dürfen wir nicht vergessen, welcher den ersten Part der vierhändigen Stücke von F. Schubert (op. 84, Andantino varié, und op. 51, Marche militaire) in geist- und gemüthreicher Weise zur Geltung brachte.

Die andere Unternehmung des Herrn Hofmann hat offenbar eine andere Tendenz. Es ist ihr weniger darum zu thun, Novitäten anzuführen (obwohl sie auch solche gebracht hat), als die Compositionen anerkannter Meister in Kreisen zugänglich zu machen, welche vielleicht dem ernsteren Musikleben ferner standen. So fanden wir im Programm der drei gegebenen Soiréen Mozart mit dem G-moll-Quintett, dann dem A-dur-Quartett und der Sonate in D für zwei Claviere; — Beethoven mit der C-moll-Sonate für Clavier und Violine (das Clavier gespielt von Herrn Franz Decker); Mendelsohn mit dem B-dur-Quintett und dem nachgelassenen aus einzelnen Sätzen zusammengestellten op. 41; — Schumann mit dem A-moll-Quartett vertreten. Novitäten für Wien waren: Einzelne Stücke aus den Novelletten von Gade (das Clavier gespielt von Herrn Weidmann) und ein Manuscript-Quartett von dem hiesigen jungen Componisten Rappoldi.

*) Warum der in jeder Beziehung angenehmere Salon Streicher zu solchen Unternehmungen nicht lieber verwendet wird als die genannten ist nicht einzusehen.

Ueber das Zusammenspiel der vier Herren läßt sich im Ganzen Gutes sagen; es fehlt denselben weder an Kraft noch an Zartheit und Leichtigkeit; nur in Reinheit der Intonation und rhythmischer Präcision bleibt noch Einiges zu wünschen übrig; auch wird der Herr Primarius gut thun, wenn er sich selbstständiger entwickelt und nicht Unarten, sondern wirkliche Vorzüge anderer Spieler sich aneignet. Unter jene rechnen wir das weinerlich tremolirende Spiel, welches unmännlich und deßhalb unschön ist, im Quartett aber am allerwenigsten angewendet werden sollte. Auf die Einzelheiten der Vorträge in diesen Soiréen können wir nicht eingehen, weil wir nicht in der Lage waren, diese Produktionen vollständig zu hören. Nur über Rappoldi's Quartett wollen wir bemerken, daß sein erster Satz und der beste schien; wir bemerkten echten Quartettstyl, reinen Satz und hübsche Erfindung. Auch das Adagio in C-moll war ganz genießbar, der Mittelsatz in As-dur sogar sehr schön und von echter Empfindung getragen; dagegen schmeckte der Menuett in seiner steifen Zweistimmigkeit stark nach der Schulstube und nach Contrapunkt, und das Finale erschien keineswegs frei von Trivialitäten. Die Composition eines neuen 3. Satzes und eine Umarbeitung des Finale wäre dem talentirten Künstlinger zu rathen, wenn er die Absicht hat, dieses Opus in strenger richtende Kreise einzuführen.

In der Weihnachtswoche wurden üblicher Weise die „Jahreszeiten" aufgeführt. Diese Productionen entziehen sich der Kritik durch die Art der Zusammenstellung von Orchester und Chor, durch das ungeeignete Lokal und durch den außerkünstlerischen humanen Zweck, dem sie dienen. Besser wäre es freilich, wenn dieser Zweck erreicht würde, ohne daß herrliche Meisterwerke darunter leiden müßten.

Compositionen für Pianoforte.

Louis Ehlert. Op. 23. Deux Impromptus.

Wie die meisten Stücke dieses Componisten in Chopin'scher Weise geschrieben, werden auch diese Freunden derselben recht angenehm sein, ohne den eigenthümlichen Werth des Originals zu erreichen. Nr. 1 erscheint uns in seiner Beweglichkeit reicher und wirksamer als Nr. 2, wo sich das Hauptthema gar zu oft wiederholt.

— Op. 24. Novellette.

Die consequente Durchführung des dem ersten Stück zu Grunde liegenden kleinen Motivs zeigt den gewandten und an Hilfsmitteln nicht armen Componisten; es empfiehlt sich durch Laune und nicht übertriebene Schwierigkeit. Der Titel des Ganzen sollte wohl heißen: 2 Novelletten, denn das zweite Stück hat keinen Zusammenhang mit dem ersten. In diesem zweiten Stück gefällt uns der Baß des Thema's nicht; er irrt und springt unmelodisch einher; wir hätten im zweiten Viertel des zweiten Takts fis gesetzt. Verstößen gegen die musikalische Rechtschreibung (a statt gisis) möchten wir bei Künstlern wie Ehlert nicht begegnen.

— Op. 26. Carnevalstück.

Herr v. Bulow, dem dieses Stück gewidmet ist, scheint demselben gleichfam als Modell gesessen zu sein. Es unterscheidet sich wesentlich von den früher genannten Stücken durch größere Schwierigkeiten. Der ganze Umfang des Claviers und alle modernen Hilfsmittel des Vortrages sind in Anspruch genommen. Schließlich kann man freilich sagen: Viel Geschrei, wenig Wolle. Seite 11, System 1 und 2, steht eine Modulation, der wir spinnefeind sind.

— Op. 27. Valse.

Ebenfalls für brillante Spieler, aber noch mehr gesucht, ja mitunter (Tact 5) hart und übellingend.

Robert Vollmann. Op. 36. Improvisationen am Clavier.

Drei Stücke, die von wirklicher Erfindungskraft Zeugniß geben und ganz reizend sind; in dem Sinne nämlich, daß sie durch das Totale ihrer Wirkung, nicht durch bloße Melodik, zu erneutem Spiel anregen und immer wieder erfreuen. Besonders interessirt Nr. 3, wo durch das ganze Stück der Ton fis in rhythmischer Brechung auf interessante Weise festgehalten ist.

Ferdinand Hiller. Op. 57. Huit Mesures variées.

Daß diese Variationen dem Verfasser nicht viel Mühe gemacht haben, merkt man gleich. Es ist Alles mit beneidenswerther Leichtigkeit entworfen und ausgeführt. Freilich werden sie auch den Spieler nicht allzulange fesseln, da der eigentliche musikalische Inhalt nicht sehr bedeutend erscheint; besonders wenn man damit vergleicht, was z. B. Mendelssohn in dieser Form geleistet hat.

— Op. 78. Dritte Sonate.

Für dieses Opus kann man sich schon mehr interessiren, denn da ist Geist und Phantasie in reicherem Maß vorhanden. Das erste Stück (4/4, Andante agitato) scheint eine unzufriedene, qualvolle Stimmung anzudeuten aus welcher der damit verbundene zweite Satz (3/8 Vivace) plötzlich herausreißt. Er macht ungefähr den Eindruck, als sprünge ein loses Mädchen hervor und scheuchte durch Scherze die Grillen hinweg. Die mittlere Melodie dieses Scherzo's ist ein wenig gewöhnlich und wiederholt sich über die Massen. Nun kommt das klagende Motiv des ersten Stücks wieder, und bald bricht das Finale (4/4 Allegro energico) herein. Das ist nun ein possirliches Stück. Sind es wunderlich-phantastische Gestalten, welche erscheinen, um einen Tanz aufzuführen? So wenigstens wirkt der eigenthümliche Rhythmus im Verein mit der Moll-Tonart und der homophonen Behandlung beider Hände. Mag man über solche Auslegungen spotten: es ist doch immer ein gutes Zeichen, wenn man sich bei einer Musik irgend Etwas denken kann. Wo die Phantasie des Hörers zu Bildern angeregt wird, da ist auch gewiß Phantasie in der Musik. Freilich macht Phantasie noch nicht das Kunstwerk aus, und es ließe sich gegen diese Sonate als solche Manches sagen, wie z. B. daß die Gedanken nicht bedeutend genug sind, daß das Ganze eigentlich eher eine Phantasie zu nennen wäre.

W. Speidel. Op. 20. Romanze et Saltarello.

In Mendelssohn'scher Art und Weise gehalten, bietet Nr. 1 wenig Neues, ist aber einheitlich gegliedert und hört sich gut an. Nr. 2 hat ein nicht übles Thema, aus welchem sich hätte mehr machen lassen, als gemacht ist. Was der Choral mitten d'rin soll, ist schwer zu errathen.

Zeitungsschau.

Nr. 52 der „Niederrheinischen Zeitung" enthält einen sehr interessanten Bericht über die Opernaufführungen des Théâtre lyrique in Paris. Nach demselben sind dort die Mozart'schen Opern „Figaro's Hochzeit" und „Entführung aus dem Serail", dann Weber's „Oberon", „Freischütz", „Preciosa" und „Abu Hassan" gegeben, und namentlich „Figaro" und „Entführung" trotz theilweise sehr wunderlicher Zurechtmachung mit großem Beifall aufgenommen worden. Außerdem besprich der Correspondent in geistvoller Weise die neue Oper von Gounod „Faust", eine ebenfalls neue Operette von Deffès: „Les violons du roi", und die Wiederaufführung von Gluck's „Orpheus", um welche sich Berlioz sehr verdient gemacht hat. Auch ein merkwürdiges Attenstück über die momentane Umwandlung des Pariser Geschmacks von Berlioz's Hand ist hier mitgetheilt.

Die „Neue Wiener Musikzeitung" bespricht die dritte Quartettreduktion des H. Hellmesberger und meint in Betreff des A-moll Duo's von Schubert es wäre besser in der Vergessenheit geblieben; bei übergroßer ermüdender Länge hätte es wenig musikalischen Gehalt (!)

Die „Neue Zeitschrift für Musik" bringt in der ersten Nummer ihres neuen Jahrgangs die Mittheilung, daß Herr Musikdirektor M. Hauptmann in Angelegenheit der Preisschrift das ihm angetragene Amt zurückgelegt hat, und statt ihm Herr Dr. Lobe eingetreten ist. Sie theilt zugleich das Resultat der Beurtheilung der eingelaufenen Abhandlungen mit, und druckt Einiges aus denselben ab.

Nachrichten.

Paris. Ein neues Werk von Meyerbeer, welches er kürzlich vollendete, soll nächstens in einer der Pariser Kirchen zum Besten einer frommen Stiftung zur Aufführung kommen; es ist eine „Symphonie" (!), deren Text (!) der Uebersetzung in Versen der „Imitation de Jésus Christ" von Corneille entnommen ist. L. Sig. — (Also auch Meyerbeer schreibt für die „Kirche" !!)

— R. Wagner hat Anstalten getroffen, um seine Opern im italienischen Theater mit deutschen Gesangskräften aufführen zu lassen. Formes, Tichatschek und andere Künstler u. Künstlerinnen sollen schon gewonnen sein. Soweit hätten wir eine neue Auflage von Glück und Piccini (wenn man diesen in Meyerbeer wiedererkennen will), und sind begierig, wie das Pariser Publikum sich dabei benehmen wird.

Frankfurt a. M. L. Straus der neuengagirte Solosgeiger am Theater und Museum errang in einem Museumsconcert am 18. Dezember enthusiastischen Beifall durch den Vortrag des Mendelssohn'schen E-moll-Concerts. Ebenso wurde die „glänzende Virtuosität" des Herrn D. Pruckner beifällig anerkannt. An Symphonien wurden aufgeführt: D-dur von Haydn, und „Eroica" von Beethoven. Der Cäcilien-Verein brachte Mendelssohn's Symphonie-Cantate und Mozart's Requiem.

Bonn. Das zweite Abonnements-Concert (Musikdirektor Alb. Dietrich) enthielt in seinem Programme die C-moll-Symphonie von Beethoven, und die zwei ersten Theile des Weihnachts-Oratoriums von S. Bach.

Cöln. Im fünften Gesellschaftsconcert (Kapellmeister F. Hiller) am 2. Dezember wurde Esther, Oratorium von Händel zur Aufführung gebracht.

Coburg. Große Aufregung! Eine Beethoven'sche Symphonie, ein Oratorium von Händel — — ? Nein nicht doch! Coburg ist die Ehre zu Theil geworden, „Dinorah" von Meyerbeer zum ersten Mal in Deutschland aufzuführen.

Leipzig. Im achten Gewandhauscoucerte spielte Mortierde Fontaine das G-dur Concert von Beethoven. Außerdem wurde die C-dur-Symphonie von Mozart und eine Ouverture zu „Maria Stuart" von G. Bierling aufgeführt. Die „Signale" bezeichnen die Letztere als ein gelungenes Werk, welches „den Hörer sogleich gewinnt, durch Bestimmtheit in den Umrissen und der Färbung, durch geschickte Formgebung und Handhabung des technischen Materials, so wie es auch an einzelnen Stellen Empfundenes und sinnig Gedachtes zeigt."

— In einer der wöchentlichen „musikalischen Abendunterhaltungen" des Conservatoriums, und in einem Concert, welches dasselbe Institut zur Feier des Geburtstages des Königs veranstaltete, wurden nach einer Mittheilung der „Signale" von Zöglingen des Conservatoriums aus Graz, Utrecht, Petersburg, Basel, Hamburg u. s. w., unter Anderem das Es dur-Trio, Op. 70, und die Sonate mit Violine, Op. 18 von Beethoven, das Pianoforte-Concert in E-moll von Chopin, das C-moll-Trio und Violin-Concert von Mendelssohn, und die A-moll-Sonate für Clavier u. Violine von Schumann gespielt.

Bremen. Die Singakademie brachte unter der Leitung Reinthaler's Händel's „Josua."

— Herr Concertmeister David aus Leipzig hat (nach der „Weserzeitung") daselbst gastirt und mehrere seiner Violin-Compositionen gespielt, welche sehr beifällig aufgenommen wurden. (Warum hören wir hier in Wien nie etwas von dieses trefflichen Meisters Concerten? Warum versagt er selbst nicht auch einmal die Kaiserstadt in künstlerischer Absicht? D. R.)

Düsseldorf. Ein Trio von Max Bruch, welches daselbst aufgeführt wurde, wird in einer Notiz der „Signale" als eine der bedeutendsten neueren Erscheinungen auf diesem Gebiete bezeichnet.

Stuttgart. Eine Cantate von Kücken, componirt für das Schillerfest, wird von dortigen Lokalblättern als ein „Meisterwerk" gerühmt. Doch tagt unter Andern der „Schwäbische Merkur," der „Styl der Instrumentation trage mehr den Stempel der Zukunftsmusik als den der klassischen Richtung an sich."

— Der Musikalienhändler G. A. Zumsteeg, Sohn des bekannten Balladen-Componisten, ein sehr geachteter und um den deutschen Volksgesang verdienter Mann, ist kürzlich gestorben.

Berlin. Eine Soirée des königl. Domchors brachte u. A. eine Motette von Gabrieli, In nomine Jesu, von Gallus, O Magnum mysterium, von Scarlatti, und eine achtstimmige Motette von S. Bach.

Im ersten Abonnements-Concerte der Gesangslehrerin Fr. Burchardt kam Löwe's: „Das hohe Lied Salomonis" zur Aufführung.

München. — — — — — — — — — (Von dieser Stadt schweigen alle Musikzeitungen. Es scheint, als fände sich dort Niemand, dem daran gelegen ist, die Leistungen der bairischen Hauptstadt auf musikalischem Gebiet in Fuchsblättern gebührend zu würdigen. D. R.)

Uebersicht neu erschienener Compositionen.

Für Pianoforte allein.

A. Dreyschock, Elle manque à ma felicité. Romance, Op. 122. — C. Evers, Nordisches Wiegenlied mit 16 Variationen, Op. 71. — L. Jungmann, Fantaisie-Impromptu, Op. 10. — J. C. Keßler, Feuillets d'All um, Op. 61, a. Chansonnette à la russe, Op. 61, b. — Th. Kirchner, 6 Präludien, Op. 9. — L. Köhler, Der erste Fortschritt, 24 kleine Vortragsstücke, Op. 79. — C. A. Mangold, Frühlingsreigen, 6 Stizzen, Op. 59. — C. Sibboni, Sonate facile.

Für Pianoforte zu vier Händen.

G. Merkel, 2 Clavierstücke in Marschform, Op. 6. Canonisches Lied; Marsch und Polonaise, 3 kleine Clavierstücke, Op. 7. — W. Rust, Am Weihnachtsfeste, Präludium und Choral, Op. 7.

Für Pianoforte und Violine.

S. Jadassohn, 3 petites morceaux, Op. 18. — F. Laub, Rondo scherzoso, Op. 6. — Rob. Schumann, Sonate in A-moll, Op. 105.

Trio's für Pianoforte, Violine und Violoncell.

C. G. F. Grädener, Zweites Trio, Op. 35.

Gesänge und Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte.

Fr. Chopin, 16 polnische Lieder, Op. 74. — L. Damrosch, 12 Lieder für Sopran oder Tenor. — L. Köhler, Das Orakel, Concertlied für Sopran, Op. 72. Tief drunten, Concertlied für Baß, Op. 73. — E. Lassen, 6 Lieder. — M. v. Sabinin, 6 Gedichte, Op. 3. — G. Wierling, 5 Gedichte für eine tiefe Stimme, Op. 21.

Für Männerchor.

Fr. Liszt, Festgesang, Weimars Volkslied. — C. Reinecke, 3 humoristische Gesänge, Op. 61. — J. J. H. Verhulst, 3 Gesänge, Op. 56.

Für gemischten Chor.

C. A. P. Grädener, Zwiegesang der Elfen, für 6stimmigen Chor und Soli, Op. 36. — R. Volkmann, 3 geistliche Gesänge, Op. 38.

Verzeichniß der bisher erschienenen Compositionen von Robert Volkmann.

Op. 1: 6 Fantasiebilder. — Op. 2: Lieder für eine Singstimme. — Op. 3: Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell in F. — Op. 4: Dithyrambe und Tokkate. — Op. 5: Trio für Pianof., Viol. u. Violoncell in B-moll. — Op. 6: Souvenir de Maroth für Pianoforte. — Op. 7: Romanze für Violoncelle und Pianoforte. — Op. 8: Nocturne für Pianoforte. — Op. 9: Streich-Quartett Nr. 1, A-moll. — Op. 10: Chant du Troubadour für Violoncelle und Pianoforte. — Op. 11: Bilderbuch, Clavierstücke zu 4 Händen, 2 Hefte. — Op. 12: Sonate für Pianoforte in C-moll. — Op. 13: Drei Gedichte für Sopran. — Op. 14: Streich-Quartett Nr. 2 in G-moll. Op. 15: Allegretto capricioso für Violoncelle und Pianof. — Op. 16: 3 Lieder für Mezzosopran. — Op. 17: Buch der Lieder, 2 Hefte. — Op. 18: Deutsche Tanzweisen für Pianoforte. — Op. 19: Cavatine und Barcarole für Pianoforte. — Op. 20: Ungarische Lieder für Pianoforte. — Op. 21: Bilsegrad, 12 musikalische Dichtungen für Pianoforte. — Op. 22: 4 Märsche für Pianoforte. — Op. 23: Wanderskizzen für Pianoforte. — Op. 24: (unbekannt). — Op. 25: Intermezzo. — Op. 26: Variationen über ein Thema von Händel. — Op. 27: Lieder der Großmutter. — Op. 28 u. 29: 1. u. 2. Messe für Männerstimmen. — Op. 30: Vierstimmige Lieder für Männerchor. — Op. 31: Rhapsodie für Pianoforte. — Op. 32: Lieder für Tenor. — Op. 33: Concert für Violoncell. — Op. 34 u. 35: Drittes u. viertes Streich-Quartett. — Op. 36: Improvisation am Clavier. — Op. 37: Fünftes Streich-Quartett. — Op. 38: Drei geistliche Gesänge für gemischten Chor. — Op. 39: Die Tageszeiten, 12 vierhändige Clavierstücke, 4 Hefte. — Ohne opus: Capricietto für Pianoforte. — Rheinweintied, partirt für Pianoforte.

Berichtigungen.

In der in voriger Nummer gebrachten Notiz über R. Wagner's Brief: „Dem Andenken meines theuren Fischer," ist die Bemerkung unterblieben, daß die citirte Stelle sich auf **Spohr**, dessen Tod Wagner gleichzeitig betrauert, bezieht. Zur Vermeidung von Mißverständnissen berichtigen wir hiermit ein begangenes Versehen.

Auf der ersten Zeile unserer Nummer 1 ist durch ein Versehen des Setzers ein Wort ausgeblieben. Es mußte heißen: In der Probenummer haben wir „unsere" Absichten und Ziele ꝛc.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 3. Wien, 14. Januar 1860. Jahrgang I.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten Bastei Nr. 109. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **G. F. Müller's Witwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Spohr, eine Charakterskizze. — Neue Quartette von Volkmann. — Kirchenmusik-Aufführung. — Hoftheater. — Concerte. — Feuilleton: Musikalische Erinnerungen. — Aphorismen. — Nachrichten. — Berichtigung.

Ludwig Spohr.

Eine Charakterskizze

von

Josef W. v. Wasielewski

Es war vorauszusehen, daß Spohr's Hintritt eine theilnahmvolle Bewegung in der musikalischen Welt hervorrufen würde: ein Meister, der ein halbes Jahrhundert hindurch für seine Kunst unablässig nach beste Ueberzeugung und mit entschieden glücklichem Erfolg gestrebt und gewirkt, hat hierauf unbezweifelt vollen Anspruch. Dieser Anspruch aber erhöht sich in gegenwärtigem Falle noch durch den Umstand, daß Spohr der letzte, wahrhaft bedeutende, bis in unsere Gegenwart hineinragende Repräsentant der sogenannten mit Beethoven zum Abschluß gekommenen „klassischen Musikepoche" war. Im Jahre 1784 geboren, fällt seine Kunstbildung in jene Zeit, wo Haydn und Mozart, von den Zeitgenossen bewundert, als Sterne erster Größe in ihrer ganzen Herrlichkeit am deutschen Kunsthimmel glänzten, während der gewaltige Beethoven, eben im Aufsteigen seiner Ruhmesbahn begriffen, erst ein Menschenalter später als Heros der Instrumentalmusik erkannt und gewürdigt wurde. Im Hinblick hierauf ist es erklärlich, wenn die Kunstjünger jener Tage in ihrem Streben sich mit vollster Ueberzeugung der durch Haydn und Mozart festgestellten Kunstrichtung anschlossen und ihr nacheiferten. Unter ihnen ist es nun Ludwig Spohr ganz besonders, welcher durch eine gewisse Wahlverwandtschaft seines künstlerischen Empfindens sich zu Mozart's Gestaltungsweise, vornehmlich im Gebiete der Instrumentalmusik, hingezogen fühlte, wovon seine eigenen Compositionen allerdings sehr sprechende Beweise liefern. Er war ein exclusiver Verehrer dieses großen Musikers, und zwar in so hohem, durch subjektive Neigung bedingten Maaße, daß ihm darüber die objektive Erkenntniß anderer vorhergegangener und nachfolgender Kunstgrößen nur bedingungsweise zum klaren Bewußtsein kam. Bezeichnend hierfür ist die von Spohr gegebene Antwort, als man ihn vor einigen Jahren einlud, in das Comité einzutreten, welches sich in Deutschland zur Herausgabe von Händel's Werken gebildet hatte. Sie lautete einfach: „Da Händel mir noch mannsteilicher ist, als Bach, so muß ich das ablehnen."*) Ebensowenig convenirte dem Meister indeß Beethoven in seinen spätern Werken, worans er durchaus keinen Hehl machte. An diesen, seinen künstlerischen Standpunkt beschränkenden Geständnissen, ist für Spohr indeß doch die rückhaltlose Offenheit ehrenhaft, mit welcher er sie als ein echt deutscher Mann kundgab, wenn er dazu veranlaßt wurde. Wie sehr und fast ausschließlich dagegen Mozart als der Meister aller Meister, ja, als der einzige Tonheer, in dessen Fußtapfen man treten müsse, um etwas Tüchtiges zu leisten, von ihm venerirt wurde, geht aus folgender verbürgten Thatsache hervor. Spohr wurde einstmals von einem Kunstbeflissenen um Rath in Sachen der Composition angegangen. Statt jeder eingehenden Antwort holte er die Partitur eines Mozart'schen Streichquartetts herbei

*) S. Nr. 40 der Signale für die musikalische Welt vom Jahre 1856.

Feuilleton.

Musikalische Erinnerungen

von

Onkel Gotthard.

I. Ein alter norddeutscher Stadtmusikus.

Dreizehn Jahre voller Stürme und Trubel sind nun schon vorübergerauscht, Du alter ehrlicher Andreas, seit ein schrecklicher Zufall Dich plötzlich aus Deinem Berufe riß. Dreizehn Jahre — ein halbes Menschenalter beinahe, und ereignißschwer wie selten eine ähnliche Periode — liegen schon zwischen dem traurigen Augenblicke, wo ich Dir das Grablied singen mußte, und dem Momente, in welchem ich Dein Bild zu zeichnen unternehme, — und gleichwohl schwebst Du in größter Klarheit vor meinem geistigen Auge. Du hast keinen bestimmenden Einfluß auf mein Leben gehabt, kein irgend bedeutendes Ereigniß desselben steht mit Dir in Verbindung, und gleichwohl erinnere ich mich Deiner lebendiger, als Anderer, die, theils Freund, theils Feind, in mein Leben eingegriffen haben; das Schicksal hat mich weit fortgeführt von dem Orte, wo wir zusammenwirkten; fremde Menschen, fremde Sitten konnten das Bild der Heimat und der Freunde daheim wohl etwas verbleichen lassen, dennoch sehe ich das Haus, wo Du herrschtest, aber auch beherrscht wurdest, sehe ich das Zimmer, welches der Lehrling am meisten haßte, weil er darin abgerichtet wurde, auf das Genauste vor mir. In unserer schönen, hehren Kunst endlich siedet und brauset es gewaltig, seitdem für Dich der letzte irdische Accord verklungen, Dissonanzen stürmen auf uns ein, vor denen Du in stummer Verzweiflung die Ohren schließen würdest; ich habe Künstler kennen gelernt, welche diesen Brand in der Kunst hervorgerufen, welche sie aus ihren Fugen reißen möchten, um ein Zerrbild aus ihr zu machen (Du würdest sie nach einem Lieblingsausdrucke Fugenreißer nennen), ich habe wiederum Künstler gesehen, die größer als Du und ich, auch Größeres geleistet haben, mit Künstlern gelebt, die gleich Dir aus tiefster Seele der göttlichen Kunst zugethan waren, aber gleichwohl habe ich Deiner nie vergessen können, Du treue musikalische Natur! Denn durch die Lauterkeit Deiner Gesinnung, durch die Ueberzeugungstreue, welche den Grundzug Deines Wirkens bildete, durch das Amt, zu dem Du berufen, durch die vielen komischen Seiten, welche gerade auch das Amt in Deinem Charakter erzeugen mußte, ohne ihm seine Liebenswürdigkeit zu nehmen, durch den tragischen Abschluß endlich, welchen das

und fügte hinzu: „Was ich weiß und kann, habe ich hieraus gelernt.“ Durch dieses Selbstbekenntniß ist Spohr's einseitige künstlerische Richtung eben so scharf gekennzeichnet, als durch seine Werke.

Nachdem Spohr von dem Schauplatz dieses irdischen Daseins abgetreten, dürfte es an der Zeit sein, sich Rechenschaft darüber zu geben, was er der Kunst gewesen ist und auch in Zukunft sein wird. So lange ein Künstler lebt, ist dies schon deshalb kaum möglich, weil man nie wissen kann, was noch etwa von ihm zu erwarten steht. Bei Spohr freilich fällt dies hinweg. Sein produktives Vermögen hatte sich lange vor seinem Tode erschöpft, und die unausgesetzte Wiederholung seiner Selbst, welche in seinem reiferen Alter auf eine ekstatische Weise an seinen Gebilden hervortrat, ließ mit Bestimmtheit voraussehen, daß die musikalische Literatur durch ihn in qualitativer Hinsicht nicht weiter bereichert werden könne. Allein Spohr war ein in seiner Art großer, verehrungswürdiger Meister, dessen unvergängliche künstlerische Verdienste jene wohlberechtigte Pietät gebieten, auf Grund deren man sich jeder rücksichtslosen Beleuchtung des Wirkens eines geistig hervorragenden Mitlebenden gern und willig bescheidet. Mit dem Tode jedoch gehört der schaffende Geist der Geschichte an, persönliche Rücksichten kommen da in Wegfall, und man hat es nur noch mit einer mehr oder minder wichtigen Sache zu thun, zu welcher der Name des Verewigten kaum mehr noch, als die bloße Signatur bildet. Die bekannte Devise: „De mortuis nil nisi bene“, kann man dabei immer in Ehren halten, ohne der Wahrheit zu nahe zu treten.

Spohr's Kunstbildung, welche, wie schon bemerkt, in den Abschluß des vorigen Jahrhunderts fällt, begann auf der Violine. Maucourt und Eck waren seine hauptsächlichsten Lehrer, unter deren Anleitung er sich bald eine solche Beherrschung dieses schwierigen Instrumentes aneignete, daß er bereits nach Verlauf weniger Studienjahre erfolgreiche Kunstreisen antreten konnte. Spohr erwarb schnell den Namen eines Violinisten ersten Ranges. Aber er blieb nicht bloß der bewunderte Virtuos. Ihm war eine höhere Kunstmission beschieden: er wurde der Begründer und Schöpfer einer spezifisch deutschen Violinschule, die man bis dahin noch nicht gekannt hatte. Diese wichtige Thatsache scheint einigermaßen in Vergessenheit gerathen zu sein. Wenigstens hat die Tagespresse, welche bei der Trauerbotschaft von Spohr's Heimgange, wie billig, das Andenken an den Tonsetzer in ihm feierte, fast gar keine Notiz von derselben genommen. Und doch bildet sie, so paradox dies klingen mag, unbestritten Spohrs hervorragendstes künstlerisches Verdienst. Ist auch seine produktive Thätigkeit beziehungsweise hoch zu veranschlagen: seine einflußreiche und maßgebende Bedeutung für das deutsche Violinspiel bildet die Spitze seines Künstlerthums, und wird noch von kommenden Geschlechtern dankbar anerkannt werden, wenn ein großer Theil seiner Tonwerke schon in der Strömung der Zeit untergegangen sein dürfte. Deutschland besitzt ungleich größere Componisten als Spohr, indeß keinen zweiten Meister, der sich um die kunstgemäße Ausgestaltung und Normirung deutschen Violinspieles ein so unvergängliches Verdienst erworben, wie er. Was ein Tartini für die italienische, ein Viotti für die französische Schule des Violinspiels war: Spohr ist es für die deutsche. Seine Erscheinung darf in dieser Hinsicht unbedenklich epochemachend genannt werden. Hunderte von Kunstjüngern wallfahrteten im Laufe der Decennien zu ihm nach Cassel, seiner Lehre theilhaftig zu werden, und kaum gibt es in Deutschland gegenwärtig einen Violinspieler von Bedeutung, der nicht unmittelbar, oder mittelbar wenigstens sein Schüler wäre. Spohr's, Violinspiel war, deutschem Geist und Wesen entsprechend, von einem edeln, gediegenen, maaß- und stylvollen Gepräge: es trug den Typus eines vollendeten Musterbildes. Der Spohr'sche Bogen ist im besten Sinne des Worts sprichwörtlich unter den Geigern geworden. Die Grundsätze und Maximen der von ihm geschaffenen Methodik eines deutschen Violinspiels hat der Meister, so weit es durch Wort und Schrift möglich ist, in seiner umfangreichen Violinschule niedergelegt, — ein Werk von ausnehmender didaktischer Vorzüglichkeit, welches allerdings, wie in der Regel theoretische Werke, mehr Werth für Lehrende als Lernende haben dürfte.

Als Tonsetzer gleichfalls, nahm Spohr seinen Ausgangspunkt zweifelsohne von der Violine. Diese Voraussetzung läge selbst nahe, wenn auch das vorhandene Verzeichniß von Spohr's Werken nicht ersehen ließe, daß die ersten seiner veröffentlichten Tongebilde Violincompositionen sind. In diesem Fache war der Meister schöpferisch sehr thätig. Es existiren ihm Druck von ihm 17 Concerte für Violine, (zwei derselben sind sogenannte Doppelconcerte), und außerdem etwa ein Dutzend großer Violinduetten. Abgesehen davon, daß diese Compositionen ganz unschätzbar für das Studium der Violine sind und allzeit bleiben werden, so besinden sich auch namentlich unter den Concerten einige, denen, vom rein musikalisch künstlerischen Standpunkte aus betrachtet, ein hoher und unvergänglicher Kunstwerth eigen ist. Als solche dürften vor Allen besonders die

---

Schicksal Deiner Thätigkeit setzte, — durch dieses Alles bist Du für mich eine Species in dem großen Genus der Musiker geworden. Und eine solche Species vergißt man nicht, eine solche Species verdient auch wohl einem fremden Leserkreise gezeichnet zu werden, sei es auch vorläufig nur zur Unterhaltung, denn mit einer solchen Species schildert man auch zugleich ein Stück aus einer partiellen Musikgeschichte.

Andreas A. war Stadtmusikus in der norddeutschen Stadt G. Bürgermeister und Rath der „guten und getreuen Stadt“ hatten ihn dazu berufen, „mit Musik aufzuwarten“ bei allen Gelegenheiten, wo E. E. Rath (d. h. Ein Ehrbarer Rath) und die löbliche Bürgerschaft ihrer bedurften *). Zu dem Ende war ihm nach alter hergebrachter Sitte eine Amtswohnung eingeräumt, in etwas entlegener Gegend freilich, weil sein Gewerbe für die Nachbarn zu den sogenannten unleidlichen gehörte, und in dieser mußte er sich aus jungen Leuten die schon bei einem anderen Stadtmusikus auf ihren Instrumenten „losgesprochen“ waren (Gehilfen), so wie aus Jungen, meistens von einem Dorfe, die er erst für die fehlenden Instrumente dressiren mußte (Lehrlinge) ein Chor bilden, mit dem der Stadtmusikus vom Rathhausthurme den Rath „anblies“, wenn er zu seiner feierlichen Sitzung wandelte, von dem vom Kirchthume herab am Vorabende der hohen Festtage ein Choral zur Erbauung der Gemeinde, am Begräbnißtage ein Trostlied für die Trauernden, beim Gewitter ein Gebet um Schutz in die Lüfte gesendet wurde, mit dem auch in allen Kirchen in bestimmter Reihenfolge an Festtagen der Gesang der Gemeinde mit der Orgel vereinigt begleitet wurde. Geschah dies Alles mit dem würdevollen, majestätischen Bleche, so mußte der Stadtmusikus mit der „Harmoniemusik“ zum Jahreswechsel dem Bürgermeister und Rath, so wie den Koryphäen der Bürgerschaft einen „Glückwunsch blasen“, wobei nur die Länge des „Umganges“ gefährlich wurde, denn nach guter nordischer Sitte wurde den „Musikanten“ Wein und Kuchen auf die „Diele“ gesendet. Der Kuchen wanderte in die Taschen, aber der Wein mußte in die durstige „Musikantenkehle“. Mit demselben Harmoniecorps eröffnete der Stadtmusikus auch den Zug der „ehrbaren Schützengilde“ wenn sie stolzen Schrittes mit dem Dreimaster bedeckt, mit dem „Bratspieße“ und der Büchse bewaffnet

*) A. hat, so viel ich mich aus seinen Reden erinnere, das Amt noch ganz unter den alten Verhältnissen angetreten. Die Zeiten haben später dieselben zum Theil geändert, die exceptionelle Stellung des Stadtmusikus ist untergegangen, und damit sind viele Eigenthümlichkeiten des Standes überhaupt verwischt. Ich kann aber meinen edlen Andreas nicht zeichnen, ohne den früheren Stadtmusikus zu schildern; den meisten süddeutschen Lesern wird er ohnedies eine neue Figur sein.

Concerte op. 38 (E-moll, Nr. 7) op. 47 (A-moll, Nr. 8), und op. 55 (D-moll, Nr. 9) hervorzuheben sein. Die in jeder Beziehung wahrhaft classische Schönheit derselben ist genügend anerkannt, so daß hier zu ihrem Lobe nichts weiter hinzugefügt zu werden braucht.

Nächstdem ist dessen zu gedenken, was Spohr im Gebiete der Kammermusik geleistet hat. Die Zahl seiner dahingehörigen Compositionen ist sehr beträchtlich. Allein 32 Quartette und 7 Quintette für Streichinstrumente, 5 Claviertrios und 4 Doppelquartette für Streichinstrumente sind nahmhaft zu machen. Mit den letzteren versuchte Spohr der Kammermusik ein neues Species zu geben. Doch kann von einer eigentlichen Bereicherung in dem angestrebten Sinne nicht die Rede sein, da diese Werke nach Form und Inhalt auf das einfache Streichquartett zurückzuführen sind, und also blos durch ein äußeres Merkmal, nämlich durch die Verdoppelung der Mittel sich ausscheiden. Außer den vorgenannten, zur Kammermusik zu rechnenden Compositionen sind noch zu erwähnen: Sonaten, Duos und Fantasien für Harfe oder Pianoforte und Violine, 1 Octett (op. 32), so wie ein Nonett (op. 31) für Streich- und Blasinstrumente, ferner ein Quintett (op. 130) für Piano und Streichinstrumente, ein Sextett (op. 140) für Streichinstrumente, so wie endlich ein Septett (op. 147) für Piano mit Begleitung von Streich- und Blasinstrumenten.

Von allen diesen Compositionen, — man darf es sich bei aller Ehrerbietung vor Spohr's Genius nicht verhehlen, — wird verhältnißmäßig wenig auf die Nachwelt kommen. Schon gegenwärtig kennt man die meisten derselben, engere Kunstkreise abgerechnet, kaum mehr noch, als dem bloßen Namen nach, — ihre Zeit ist vorüber. Für diese Erscheinung sind mehrfache Gründe anzuführen.

Ludwig Spohr ist eine derjenigen künstlerischen Naturen, die durch ihre individuelle Begabung auf eine eng begränzte geistige Sphäre hingewiesen sind. Das Charakteristische solcher Naturen ist: Einseitigkeit der Gefühlsströmung, so wie überhaupt der künstlerischen Intuition. Alles was sie schaffen, trägt irgendwie den Stempel dieser Einseitigkeit, und mögen auch die Intentionen in Anbetracht der zu behandelnden Kunstobjekte verschiedenartige sein, so blickt doch überall ein und dieselbe Grundstimmung, ein und dasselbe Tonecolorit durch. Man nennt dies schlechthin: Manier. Ganz unabhängig jedoch ist hiervon ist die Fähigkeit, in gewissen Kunstformen zu gestalten. Es giebt Manieristen, die ihre schöpferische Thätigkeit ausschließlich auf einen einzelnen Kunstzweig beschränken, wohingegen Andere wiederum mit meisterlichem Geschick, als dem Produkt technischer Beherrschung, in allen möglichen Gebieten der Kunst thätig sind. Zu diesen letzten gehört ohne Frage Ludwig Spohr. In der That kein Genre ist vorhanden, dem er nicht sein künstlerisches Streben zugewendet hätte, und bemerkenswerth ist es dabei, daß er in jeder der bestehenden Kunstgattungen Werke geschaffen hat, die durch Noblesse, so wie durch schönes Ebenmaaß der Form sich in hohem Grade auszeichnen. Allein um die größeren Formen der Instrumentalmusik geistig vollständig und gleichmäßig zu erfüllen, fehlt es ihm häufig an Reichthum und Mannigfaltigkeit des schöpferischen Vermögens, an Gedankenkraft und Tiefe, so wie an Größe und Erhabenheit des Styls. Liegt hierin schon eine Hauptursache dafür, daß Spohr's Compositionen im Allgemeinen leicht den Antheil des Genießenden ermüden und erkalten lassen, so kommt noch jenes beeinträchtigende Moment hinzu, welches sich eben aus der einseitigen Gefühlssphäre des Meisters ertlärt. Das Grundwesen derselben ist das Elegische. Im Zusammenhange damit steht, bei hohem Adel des Sinnes und der Empfindung, so wie einer sehnsüchtig unbestimmten Schwärmerei des Gefühls, ein gewisser süßlich zerfließender, weichlich sentimentaler und krankhaft pathologischer Zug, von dem alle Tongebilde Spohr's mehr oder weniger erfüllt sind. Diese abgeschlossene, in ihr Gefühl sich versenkende Subjektivität macht, wo sie durch den poetischen Gedanken des Tondichters getragen wird, und namentlich auch da, wo sie noch mit voller Jugendfrische auftritt, eine höchst reizvolle, durchaus originelle und zwingende Wirkung, während sie in allen andern Fällen hingegen nur den Eindruck der stereotypen Manier hinterläßt, und leicht eine drückende, das Gemüth belastende Einförmigkeit der Stimmung erregt. Das Spohr'sche Gefühlsleben erscheint überhaupt wie eine vornehme, dabei weiche, leicht zur Melancholie neigende Sentimenz, die sich mehr kunstvoll und in edler conventioneller Weise äußerlich ausdrückt, als daß sie in unmittelbarer Wahrheit ihr tiefstes Innere offenbart: es herrscht darin die Kunststimmung vor dem Naturlaut vor.

Geht man auf die einzelnen Faktoren zurück, die vereint das Gesammtwesen eines Tonstückes bestimmen, so ergibt sich daß sie sämmtlich mit zu dem Eindruck der stereotypen Manier des Spohr'schen Idioms wesentlich beitragen. Die Melodik dieses Meisters entfaltet sich nach bestimmten, regelmäßig wiederkehrenden Formeln, ebenso wie seine Harmonik. Die letztere hat in einseitiger chromatischer und enharmonischer Ausbeutung der Intervalle etwas Nebelndes, trüb Verschwimmendes, und die stets, wie zur Seite ausgleitenden, durch eigenthümliche

zum Rathhause marschirte, um beim „solennen Frühstücke" das Wohl des letzten „Schützenkönigs" zu trinken. Eben so stolz wie diese zog das Musikantencorps auf das Rathhaus, aber eben so wankend mit eben so „trunkfeligem Antlitze" zog es herab zum Kampfplatz, wo der „neue König" erklärt werden sollte. Mit dem Harmoniecorps begrüßte der Stadtmusikus den neuerwählten Rathsherrn, die neuen „Aldermänner" der Bürgerschaft, und mit ihm zog er auch den einzelnen Gewerken voraus, wenn sie ihr „Quartal" halten wollten, d. h. wenn der „Patron" (ein Rathherr) auf ihrer Herberge in feierlicher Innungssitzung Lehrlinge losprechen, Altgesellen freiren und die Rechnungskasse revidiren mußte, und die etwaigen Ueberschüsse vertrunken wurden.

Dies waren die sogenannten „Dienste" des Stadtmusikus für die er seiner „Vocation" gemäß „Pfeifergesellen und die entsprechenden Lehrlinge" halten mußte. Seine Besoldung bestand nun in der erwähnten, abgelegenen Amtswohnung und in einer baaren Summe, zu der die Kirchen-, Stadt- und Gewerkskassen nach Verhältniß beitrugen. Freilich war es wenig, erschrecklich wenig sogar, wenn wir den Maaßstab der jetzigen Zeit anlegen, was der Stadtmusikus erhielt; man bedenke nur, zehn hungrige Musikantenmagen zu füllen, (eine geringere Zahl konnte er gar nicht halten) ist eine Aufgabe deren Lösung sehr viel Umsicht und noch mehr Vorräthe verlangt, denn nach physiologischen Untersuchungen soll ja ein Musikantenmagen eine bodenlose Tiefe sein. Und dabei erhielt der Gehülfe noch von jedem eingegangenen Thaler seine „Gehülfengroschen" je nach der Tüchtigkeit. Da trat nun als eine Ausgleichung das Monopol für ihn in die Schranken. Der Stadtmusikus stellte für die Stadt und deren Gebiet allein die Musik; wer etwa eine fremde Bande heben wollte, mußte dennoch seinem Stadtmusikus die Taxe zahlen, und speculirte ein anderes Corps auf den Musikſinn und den Geldbeutel der Einwohner, so durfte es nicht früher an die Oeffentlichkeit treten, als bis es die Bescheinung vom Stadtmusikus vorgezeigt hatte, daß es die Erlaubniß zum Spielen von ihm abgelöst habe. Ging es doch so weit daß jeder Leierkasten, jeder Harfenist seinen „Spielgroschen" abliefern mußte.

Auf diese Weise steigerte sich allerdings das Einkommen des Stadtmusikus, so daß er sein Personal sättigen, und theilweise besolden so wie kleiden konnte (der Lehrling erhielt meistens vom zweiten Jahre ab alljährlich einen Rock, eine Hose und eine Weste), und daß er selbst am Abend regelmäßig „in sich gehen konnte und denken, wo man den Besten schenkte." Das Monopol unterstützte nun den Stadtmusikus und sicherte seine Existenz, aber sehr oft war es auch gefährlich für die

Verwebung der Mittelstimmen unruhig verflochtenen und verschränkten, oft schwülstigen Modulationen, verhindern eine freie und kräftige Erhebung der Melodie. Endlich nimmt gleicherweise Spohr's meist schwerfällige und gleichsam stumpfe Rhythmik einen sehr entschiedenen und bestimmenden Antheil an der Monotonie, welche die Musik dieses Meisters bei längerem Hören empfinden läßt. Weniger fühlbar im Ganzen, als bei der Spohr'schen Kammermusik, macht sich dies bei seiner Orchestermusik. Hier kommt dem Componisten die mannigfaltige instrumentale Färbung zu Hilfe, während die erstere Gattung um so mehr Ideenreichthum, Gedankenfülle und Verschiedenartigkeit der Stimmungen fordert, je einförmiger und gleichmäßiger (wie z. B. im Streichquartett), das Klanggepräge der betheiligten Instrumente ist. Wie Spohr sich auf alle Kunsttechnik der Composition meisterlich verstand, so instrumentirte er namentlich auch außerordentlich schön. Und obwohl auch hierbei eine bestimmte ausgeprägte Manier überall durchblickt, die seiner, vornehmlich durch eine dunkle Farbengebung, so wie durch überwiegend tiefliegende Harmonie getenzeichneten Instrumentalistik, einen specifisch subjektiven Charakter verleiht; so haben dennoch seine Compositionen, bei denen das Orchester zur Anwendung gebracht ist, ein mannigfaltigeres, lebensvolleres und frischeres Colorit, als alle übrigen. Besonders gilt dies von ein paar Symphonien (Spohr hat deren im Ganzen der Zahl nach 9 veröffentlicht), von der C-moll Symphonie (op. 78) und dem unter dem Namen „Weihe der Töne" bekannten symphonischen Tongemälde nämlich. Beide Werke sind in ihrer Art überhaupt Meisterschöpfungen, wenn sich auch gegen das zweite derselben, welches übrigens nicht durchweg auf gleicher Höhe gehalten ist, vom ästhetischen Standpunkte mancherlei gewichtige Bedenken erheben lassen. Von den vorhandenen Spohr'schen Ouvertüren sind den beiden hervorgehobenen Symphonien gleicherweise nur zwei ebenbürtig: die Ouvertüren zu den Opern „Faust" und „Jessonda". Dieselben führen sogleich zur Betrachtung dessen, was der Meister im Gebiete des Dramatischen erstrebt und geleistet.

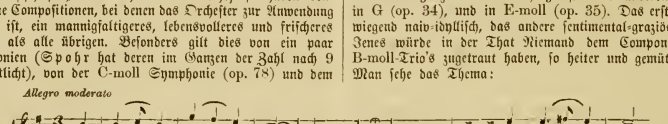
(Schluß folgt.)

Drei neue Streichquartette (Nr. 3, 4, 5.)

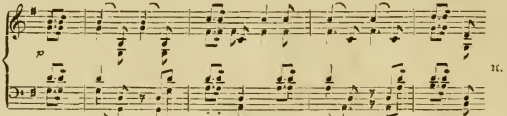
von R. Voltmann,
op. 34, 35 u. 37. Pest, bei Heckenast.

(Schluß.)

Von ganz anderem Schlage sind die anderen Quartette in G (op. 34), und in E-moll (op. 35). Das erstere ist vorwiegend naiv-idyllisch, das andere sentimental-graziös gehalten. Jenes würde in der That Niemand dem Componisten eines B-moll-Trio's zugetraut haben, so heiter und gemüthlich ist es. Man sehe das Thema:



Eine darauf folgende Episode ist launig und erinnert an ländlerartige Gestaltungen, natürlich im guten Sinne, wie ja auch Haydn und Schubert dergleichen häufig anbrachten:

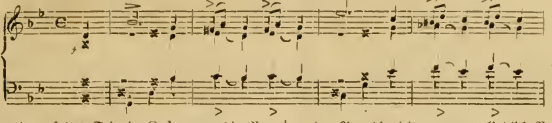


Kunst. Da keine Concurrenz ihn zu lebhafterer Thätigkeit zwang, so blieb häufig der Stadtmusikus in dem materiellen Schlamme des Lebens stecken, wenn auch der Bürgermeister und Rath in der Bestallungsurkunde nach Aufzählung der eigentlichen „Dienste" ausdrücklich hinzugefügt hatte: „Stadtmusikus solle die edle Musikam exercieren zur Freude und Bildung ehrsamer Bürgerschaft." Ich habe selbst noch Stadtmusici gekannt, deren ganze Thätigkeit im oberflächlichen Dressiren der Lehrlinge (meistens mußten es die Gehülfen unternehmen, während der Meister höchstens die Prügelmaschine abgab), im nothdürftigen „Aufspielen" und vor allen Dingen im Trinken bestand. Mein alter Andreas dachte nicht so. Sein tief musikalischer Sinn, sein strenges Pflichtgefühl wollte aus dem Gedanken der Bestallungsurkunde eine Wahrheit machen, aus dem geschriebenen Wort eine That, deßhalb erweiterte er sein Corps. Schon sein Vorgänger im Amte hatte in dem jungen Manne, der vor den Franzosen geflohen war und sich, bloß mit einer Clarinette ausgerüstet, in das damals neutrale Schwedisch-Pommern salvirt hatte, einen strebsamen Musikus entdeckt, dem er voller Vertrauen das Exercitium seiner Bande in die Hände legen konnte. Andreas brachte die Harmoniemusik auf eine für die damaligen Verhältnisse hohe Stufe. Wie viel emsiger wurde aber sein Fleiß, als er als eigener Gebieter an die Spitze der Banda trat. Zunächst sah er ein, daß sein Streichquartett bisher höchstens für die Hochzeit des Bürgers, für das Erntefest des Landmannes ausreichen konnte. Auf diesen Festen hatten sei nndenklichen Zeiten die Fiedel und der Baß mit der Clarinette die Hauptrolle gespielt, und deßhalb hielt auch der Stadtmusikus unter seinen Gehilfen einen „Geiger", der gleich nach dem ersten Clarinettisten rangirte. Die Aufführung vollständiger Orchestermusiken lag allerdings nicht in den Functionen des Stadtmusikus; sollte nun bei besonders feierlichen Gelegenheiten etwa eine Ouverture oder gar eine Symphonie executirt werden, so half er sich mit den doch immer vorhandenen Dilettanten der Stadt, oder mit den qualificirten Gehilfen seiner Collegen aus der Nachbarschaft. Unserem Andreas war aber diese Abhängigkeit von Anderen in der Seele zuwider. die Ungewißheit und Unsicherheit einer fremden Mitwirkung paßten nicht für seinen energischen Willen, und endlich, wie er mir selbst oft erzählte, bestimmte eine nicht abzuschüttelnde Ahnung von dem über kurz oder lang bevorstehenden Umsturz des Stadtmusikthums ihn zu dem Entschlusse, ganz auf eigenen Füßen stehen zu wollen, sich ein vollständiges Orchester heranzubilden, womit er auch jede etwa später entstehende Concurrenz aus dem Felde zu schlagen hoffen konnte.

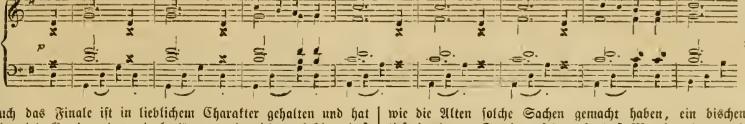
In dieser Thätigkeit will ich ihn meinen Lesern vorführen,

Der Mittelsatz in der Dominante scheint uns in seiner Langathmigkeit zu wenig contrastirend gegen die übrigen Motive, und wenn sich in diesem Satz etwas Monotones herausstellt, so ist nur dieser Umstand schuld. Sehr hübsch ist der Rückgang in's Thema im zweiten Theil, wo der Componist durch zehn Takte den Fis-dur-Quintsext-Akkord in rhythmischer und melodischer Brechung aushält, um endlich im Sextakkord von G-dur die Auflösung und zugleich den Beginn des Thema's zu bringen. Der zweite Satz ist ein Andante con moto, C-dur $^{9}_{8}$ Takt. Die dreitaktige Gliederung scheint uns hier nicht zweckmäßig; sie gibt durch ihre vielen Accente dem Spiel leicht etwas Schwerfälliges, was im $^{9}_{8}$ Takt vermieden worden wäre. Der frischeste Satz dieses Quartetts ist der dritte, welcher folgendes Thema hat:

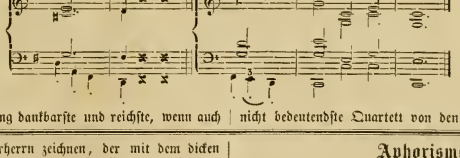
Allegro con spirito



Reizend klingt darauf das Trio in G-dur, wo die Verwandlung des früheren melodischen Anfangs d b in d h bei wiegender Accordbegleitung etwas kindlich Poetisches hervorbringt, was in den Compositionen der neuesten Zeit selten zu finden ist:



Auch das Finale ist in lieblichem Charakter gehalten und hat sehr viel Gewinnendes; doch können wir nicht verhehlen, daß dieser Satz wie auch die beiden ersteren nicht ganz originell sind. Es scheint, als habe es Volkmann noch einige Mühe gekostet, in diesem idyllischen Charakter zu schreiben, als wäre hier mehr die Absicht als der künstlerische Impuls dazu vorhanden gewesen, und als hätte der Autor beim Nachsehen, wie die Alten solche Sachen gemacht haben, ein bischen zu tief in deren Stücke gesehen, so daß Manches hängen blieb. Wir wollen nicht als Reminiscenzenjäger erscheinen; wer das Quartett spielt oder hört, wird selbst entdecken, was wir meinen. Am auffallendsten sind gewisse Schlüsse, die zu vermeiden besonders einem Volkmann nicht schwer fallen dürfte:



Das in jeder Beziehung dankbarste und reichste, wenn auch nicht bedeutendste Quartett von den dreien ist das in E-moll,

will den ungeduldigen Lehrherrn zeichnen, der mit dem dicken Schädel, den ungelenkigen Fingern des Dorfjungen, mit dem Leichtsinn und dem Schabernack des talentvolleren, gewitzigten Stadtbürschchen, mit der Rohheit des gemeinen Musikanten zu kämpfen hat, ich will von dem komischen Aerger des angeführten „Alten" einzelne Züge mittheilen und will das alte weiche Herz schildern, welches von den Schönheiten der Werke unserer erhabenen Classiker bewältigt, den Arm des Dirigenten schwankend machte, und das dem Munde die komischesten Worte entlockte, wenn er seinen Untergebenen seine Gefühle und Ansichten verdollmetschen wollte. Ich werde aber auch von seinem gesunden Mutterwitze berichten können, mit dem er obsturse Erscheinungen abfertigte, die sich noch in seinen letzten Jahren auf dem Gebiete der keuschen Musik vordrängen wollten, und lassen sich mitunter einzelne Momente nicht verschweigen, in denen der schwache Mensch sichtbar wird (immer ist aber beim Andreas die Schwäche komisch), so wird damit sein Andenken nicht verunglimpft werden, denn für Alle, die ihn kannten, und deren Zahl ist groß, war er auch in seiner Schwäche liebenswürdig.

(Fortsetzung in der nächsten Nummer.)

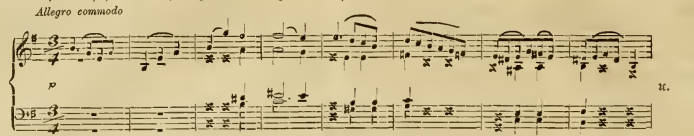
Aphorismen.

Ein altes Sprichwort sagt: Geschwindigkeit ist keine Hexerei. Viele glauben, wenn sie nicht den halben Tag die Finger gehetzt haben, es zu keiner Fertigkeit zu bringen. Macht doch erst, daß eure Finger in langsamer Bewegung richtig anschlagen, die „Geschwindigkeit" ist dann wahrlich — keine Hexerei.

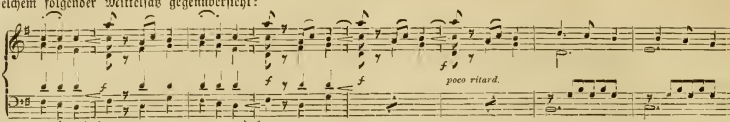
Viele Musiker lesen gar keine Fach-Zeitung. Andere nehmen sie eigentlich nur in der Hoffnung zur Hand, sich darin gelobt zu finden. Finden sie das nicht, so legen sie das Blatt gleichgiltig weg; sind sie aber gar getadelt, so werden sie sehr böse, und bedenken nicht, daß Hunderte hinter ihrem Rücken dasselbe sagen, was die Kritik laut und öffentlich zu sagen den Muth und die traurige Pflicht hat.

Das Individuum ist heute in der Kunst „Alles", da die vollkommensten Kunstwerke schon geschaffen, die Formen bis zur äußersten Grenze erweitert sind. Wenn nun einmal ein Individuum kommen wird, welches alles in sich vereinigt, was nöthig ist, so werden wir gewiß auch neue und wahre Kunstwerke haben.

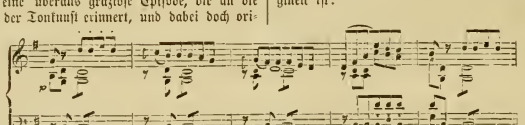
als dessen hervorstechendste Eigenschaft wir vorhin sentimentale Grazie nannten, der sich aber noch ungemein launige, man könnte fast sagen witzige Züge beigesellen. Der erste Satz bringt sogleich das Thema:



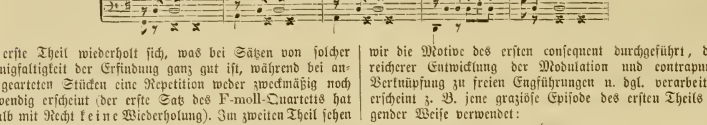
welchem folgender Mittelsatz gegenübersteht:



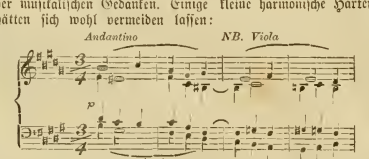
Gleich darauf folgt eine überaus graziöse Episode, die an die freundlichsten Zeiten der Tonkunst erinnert, und dabei doch originell ist:



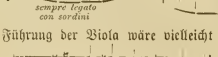
Der erste Theil wiederholt sich, was bei Sätzen von solcher Mannigfaltigkeit der Erfindung ganz gut ist, während bei anders gearteten Stücken eine Repetition weder zweckmäßig noch nothwendig erscheint (der erste Satz des F-moll-Quartetts hat deshalb mit Recht keine Wiederholung). Im zweiten Theil sehen wir die Motive des ersten consequent durchgeführt, d. h. in reicherer Entwicklung der Modulation und contrapunktischer Verknüpfung zu freien Engführungen u. dgl. verarbeitet. So erscheint z. B. jene graziöse Episode des ersten Theils in folgender Weise verwendet:



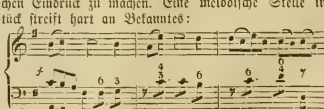
Eine andere aus dem rythmischen Motiv des ersten Taktes vom Thema gebildete Figur dient zur Ueberleitung nach dem Thema hin, und es folgt eine freie Reprise des ersten Theils. Das Scherzo scheint uns der am wenigsten originelle Satz dieses Quartettes; obwohl auch er sehr hübsch klingt. Dagegen ist das mit Sordinen zu spielende Andantino (H-dur $^{2}/_{4}$) ein Stück von echter Quartettwirkung und harmonisch-melodischem Reiz, hin und wieder an Schumann'sche Wendungen mahnend, im Ganzen aber selbstständig und von großer Innigkeit der musikalischen Gedanken. Einige kleine harmonische Härten hätten sich wohl vermeiden lassen:



Eine bessere Führung der Viola wäre vielleicht diese gewesen:



Der Schluß dieses Andantino's ist etwas matt und hätte eine reichere, originellere Harmonieführung vertragen. Der beste Satz ist wohl das Finale, dessen Thema mit seinem Schwanken zwischen G dur und E-moll, und seiner leichten Beweglichkeit aller Stimmen von vornherein einnimmt. Auch hier ist so viel Mannigfaltigkeit, daß die Wiederholung des ersten Theils statthaft erscheint. Im zweiten Theil findet sich eine sehr tüchtig gearbeitete Fuge, die Volkmann's contrapunktische Gewandtheit in's hellste Licht stellt, und doch weit entfernt ist einen pedantischen Eindruck zu machen. Eine melodische Stelle in diesem Stück streift hart an Bekanntes:



Dergleichen passirt wohl jedem Componisten, und wenn es nicht Hauptsätze, sondern nur vorübergehende Phrasen sind, wie hier, so wird Niemand Aergerniß daran nehmen.

Im Ganzen stellen diese drei Quartette unserem Componisten, seiner Erfindung und seinem Geschmack das ehrenvollste Zeugniß aus, und man darf sich in der That Glück wünschen zu einem Tonsetzer, der heutzutage mit solchen Arbeiten auftritt.

Zum Beschluß die Mittheilung an die bestehenden Quartett-Vereine, daß diese neueren Werke Volkmann's in Pest kürzlich aufgeführt, und mit lautem Beifall begrüßt worden sind. Sollen wir den Ungarn den Stolz und das Verdienst lassen, einen deutschen Componisten in der Zeit seiner höheren gereinigteren Ausbildung allein zu würdigen und zu verstehen; sollten wir nicht vielmehr über die Erfolge der Söhne unseres Vaterlandes eifersüchtig wachen, daß ihnen das gebührende Verdienst nicht zuerst außer der Heimat zuerkannt wird?!

Noch Etwas: Die Veranstaltung und Herausgabe eines vierhändigen Arrangements dieser Quartette wäre sicherlich den Musikfreunden willkommen, und für die zu wünschende Bekanntwerdung und Einbürgerung derselben ein sicheres Mittel!

Kirchenmusik-Aufführung.

S. B. Das Personale des Hofoperntheaters gab am 7. d. M. als Todtenfeier seines langjährigen Mitgliedes Franz Wild in der Karlskirche das Mozart'sche Requiem, bei welchem die Solo durch das eben anwesende Fräulein Tietjens, dann durch Frau Czillag, Herrn Erl und Draxler vertreten waren. Herr Director Eckert dirigirte. — Wir finden es sehr hübsch, daß das Kärnthnerhortheater auf diese Weise einem würdigen Mitgliede eine solenne Trauermusik weihte, und dazu ein so entsprechendes Meisterwerk wählte. Nur dürfen wir nicht unterlassen zu bemerken, daß dabei Manches unterlauft, was unseren Begriffen von Kirchenmusik nicht ganz entspricht. Wir wollen absehen von dem immer ein wenig störenden Eindruck, Stimmen in der Kirche zu hören, welche vielleicht kurz vorher im Opernhause den Bertram im „Robert", oder die Rachel in der „Jüdin" sangen, — wir wollen nur an das „Wie" der Aufführung uns halten, und hier können wir nicht verhehlen, daß zwar in technischer Hinsicht, wie nicht anders zu erwarten, das Beste geleistet wurde, daß aber in Betreff der Auffassung Manches zu wünschen übrig blieb. Namentlich waren die Zeitmaaße öfter zu schnell genommen, (z. B. das Dies irae). Gestehen wir zu, daß in der Oper bei der fortschreitenden Handlung Alles vorwärts drängt, die Zeitmaaße daher lieber bewegt als schläfrig sein müssen, so weist dagegen der Zeiger in der Kirche stets nach rückwärts, nach dem Ursprung alles Bestehenden hin. Hier handelt es sich um eine Vertiefung in den Geist des Wortes, und übertriebene Tempo's müssen nothwendig eine entgegensetzte Wirkung hervorbringen. — Wir glaubten diese Bemerkung nicht unterdrücken zu dürfen, damit nicht jene Chorregenten, welche ohnedies gerne in den bezeichneten Fehler verfallen, eine Bekräftigung ihres Verfahrens und eine — Ausrede finden, in Hinweisung auf das künstlerische Vorgehen eines anerkannten Kunst-, aber nicht Kirchen-Instituts.

Hofoperntheater.

S. B. Dieses Institut, welches in unserem Blatte bis jetzt nur deßwegen etwas vernachlässigt erscheint, weil die hochgehende Concertfluth, der wir am meisten Aufmerksamkeit zuwenden müssen, unseren Raum noch sehr in Anspruch nimmt, brachte am 7. d. M. den „Fidelio" von Beethoven, eine Oper, bei deren Nennung allein schon jedem Muster von echtem Schrott und Korn das Herz warm wird, und welche man aus vielen Gründen die Oper aller Opern nennen möchte, wenn nicht noch ein „Don Juan" existirte, dem man, als dem Product eines der Bühne seit frühester Jugend zugewendeten, vollständig gereiften Kunstgenies, vor dem Erstlingswerk eines gleichwohl höher denkenden und tiefer fühlenden Künstlers nolens volens den Vorzug geben muß. Das volle Haus bewies deutlich, daß trotz Allem, was geeignet wäre, den Geschmad des Publikums gründlich zu verderben, dennoch Töne und Klänge, wie sie ein Beethoven aus voller Brust schuf, ihre alte Macht und ihre alte Anziehungskraft bewahren. Es bewies, daß nicht die aufgebotenen Mittel es sind, welche den Werth eines Kunstwerks bestimmen, sondern die Verwendung der dem Componisten eben zu Gebote stehenden, seiner Zeit angemessenen Mittel. Wer möchte sich wohl vermessen, einen größeren Eindruck hervorbringen zu wollen, als den, welchen Beethoven mit der großen Arie der Leonore, mit dem Canon-Quartett, mit dem Terzett und dem Chor der Gefangenen, dann mit dem ganzen zweiten Act hervorbringt?! — Ein Einziges hat uns von jeher leid gethan: daß dieser, zur „großen Oper", den Gefühlen und Leidenschaften nach, welche darin die Hauptrolle spielen, so ganz geschaffenen Tondichtung, noch, als ein Stück Alterthum, die Singspiel-Form, die gesprochene Prosa, anhängen blieb. Wenn sich ein Tonseger fände, der im Stande wäre, im Beethoven'schen Geiste die gesprochenen Worte in Recitative umzuwandeln, wir glauben, es würde namentlich dem ersten Act dadurch wesentlich Vorschub geleistet. Der Himmel bewahre freilich Jeden vor solchem Unterfangen, der nicht außer jenem Geist vollständige Freiheit von Eitelkeit und Selbstüberschätzung in sich trägt!

Die Aufführung der Oper war sehr lobenswerth. Wenn es auch nicht ganz ohne Schwankungen abging, wenn auch zeitweise einzelne Sänger (besonders Rocco) hinter dem Orchester zurückblieben, oder vielmehr dieses vorauseilte, wenn auch mancher kleine Fehler im Orchester selbst vorfiel, — im Ganzen war doch Feuer, Geist, Leben, Pietät für den Schöpfer des Werks, schöne musikalische Auffassung. Wir nennen in erster Reihe Frau Dustmann, welche die Titelpartie mit der ihr eigenen künstlerischen Liebe zur Sache gab, und in den wichtigsten Momenten ihr vielseitiges Talent zur vollsten Geltung brachte. Ferner ist Herr Alois Ander ein Florestan von solch nobler Haltung, von so ergreifender Würde im tiefsten Elend, daß wir wohl sagen dürfen, er ist darin einzig. Seine Stimme fanden wir nach langer Ruhe gekräftigt und vom alten edlen Metall. Herr Draxler als Rocco ist gemüthlich im Spiel, verständig im gesanglichen Vortrag, — nur daß er mitunter, wie schon oben erwähnt wurde, etwas zu viel schleppt. Herr Beck ist als Wütherich (Bizzaro) an seinem Platz, Frl. Liebhart ist eine treffliche Marcelline, und auch Herr Walter gibt den Jaquino und Herr Schmid den Minister ganz entsprechend. Bei dem Gefangenen-Chor bemerkten wir sonst häufig vermißte Bemühungen, mimischen Anforderungen gerecht zu werden. Ueberhaupt scheint man es mit dem männlichen Personal in dieser Hinsicht weiter zu bringen, als mit dem weiblichen, welches oft mit wahrhaft hölzerner Steifheit dasteht und kaum mehr als den Mund zum Singen bewegt. — In Betreff der im Zwischenakt gespielten großen Leonore-Ouverture schließen wir uns vollständig jenen Stimmen an, welche schon früher diese Ouverture an die Spitze der ganzen Oper gestellt wünschten, und die in E-dur ausfallen lassen möchten. Die Handlung wird durch die Ouverture zum zweiten Act zu sehr zerrissen, und gewiß ist die Leonore-Ouverture eine zum Anfang passendere, als die in E-dur. — Herr Director Eckert leitete das Ganze mit Liebe, und nur zuweilen wäre etwas größere Energie im Zusammenhalten der Massen wünschenswerth gewesen.

Concerte.

(Singakademie.)

S. B. Wir haben eine sehr interessante Woche hinter uns. Im Zeitraume von drei Tagen Chöre aus der Matthäus-Passion von Bach, das Miserere von Allegri, — Quartette und Quintette von Schumann und Schubert, nebst einer Violin-Sonate von Beethoven, — dann das Requiem von Mozart und Fidelio von Beethoven, endlich das italienische Clavierconcert von S. Bach, nebst Novitäten von Bargiel, Julius, Mayr und Rubinstein in größtentheils trefflicher Ausführung zu hören, — das ist doch nur einem Großstädter vergönnt, und so Mancher, der mit verächtlicher Miene von Wien spricht, würde Gott danken, wenn er drei solche Tage in der Stadt der „Phäaken" verleben könnte! Wir beginnen mit dem 2. Concerte der Singakademie, welches durch starken Besuch und warme Anfnahme des Gebotenen den besten Be-

weis lieferte, daß das Comité doch nicht so ganz „auf dem Holzweg" ist, wenn es an der Aufgabe festhält, vorzugsweise die berühmten, leider von den Kirchenchören vernachlässigten Meisterwerke vergangener Zeiten wieder aufzufrischen. Wir nehmen keinen Anstand einzugestehen, daß ein „Miserere" weniger in den Concertsaal als in die Kirche gehört, daß der Eindruck hier ein noch größerer sein müßte als dort; aber bei dem jetzigen Zustande der Kirchenchöre, wo theils aus Mangel genügend fubventionirter Kapellen, theils aus Unwissenheit, Trägheit, Eitelkeit und verkehrtem Geschmack vieler Dirigenten die herrlichsten echt kirchlichen Tonwerke einer Musik haben weichen müssen, deren Grundsatze dem Theater oder den — Liedertafeln entnommen ist, — bei solchen Zuständen ist es Pflicht jener Anstalten, die die Bildung eines schönen Chorgesanges bezwecken, nach dieser Seite hin reformirend einzuwirken. Man erfüllt damit aber noch zugleich eine andere nicht minder wichtige Pflicht. Eine Großstadt, wie Wien, muß in Allem und Jedem die höchste Bildung repräsentiren, also auch dafür Sorge tragen, daß Der, welcher Bildung sucht, sie daselbst findet. Historisch interessante Aufführungen, im Geiste der betreffenden Meister geleitet, erscheinen aus diesem Gesichtspunkte wichtiger als die Pflege einer Musikgattung, welche auch in der kleinsten Stadt vertreten ist, und mehr dem Bedürfnisse geselligen Beisammenseins, als künstlerischen Zwecken entspricht. Freilich ist die finanzielle Seite von Unternehmungen, wie unsere Singakademie, deren Tendenz so tief liegend und dem Geschmack der Masse so wenig entsprechend erscheint, eine gefahrliche Klippe, welche nur bei günstigem Wind von jener Seite her, wo man Verständniß und Sinn für echte Kunst und Bildung voraussetzen dürfte, umschifft werden kann. Nun denn: Wien zeige, daß es eine Stätte der Bildung ist, und lasse sich nicht nachsagen, daß es für ein Institut wie die „Singakademie" nur etliche Hundert unterstützende Mitglieder und einen jährlichen Tribut von nicht mehr als etwa zwölf hundert Gulden zu bezahlen Lust hat!

Das Concert begann mit einem Chor aus Händel's Deborah, welcher freilich blos durch Clavierbegleitung unterstützt wurde. Ebenso wurde später der Chor aus der Matthäus-Passion: „Sind Blitze und Donner in Wolken verschwunden" und das „Lauda Sion" von Mendelssohn nur mit Clavierbegleitung gebracht. Dergleichen mag angehen bei einem kleineren Chor und in einem kleinen Locale. Bei uns aber hat die Erfahrung gelehrt, daß, abgesehen von dem modernen Klang, der dadurch in die antik gedachten und geformten Werke hineingebracht wird, eine derartige Begleitung der Wirkung sehr nachtheilig ist. Wir sind daher der Meinung, man solle künftig in jenen Concerten, wo kein Orchester zur Disposition steht, vorzugsweise rein vokale Tonschöpfungen, an denen unsere musikalische Literatur wahrlich nicht arm ist, aufführen, und nur dort das Pianoforte verwenden, wo es vom Componisten vorgezeichnet, und die Wirkung darauf berechnet ist. Beide Chöre wurden übrigens gut gesungen, und der Bach'sche wurde sogar zur Wiederhohlung verlangt. Weniger gelang die Ausführung des voraus gegangenen Chorals: „O Haupt voll Blut und Wunden". Er ging spurlos vorüber in Folge mangelnder Vortragsschattirung, welche hier doppelt nöthig ist, da die vielen Abfälle an sich leicht eine monotone Wirkung hervorbringen. Das darauf folgende „Lauda Sion" von Mendelssohn, ein Kirchenwerk voll hoher Schönheiten, wurde mit feinster Nuancirung gegeben.

Die wichtigste Nummer war das in Wien lange nicht, schön gesungen vielleicht noch nie gehörte „Miserere" von Allegri, eines der musikalisch und historisch merkwürdigsten Stücke, welche uns erhalten geblieben sind. Es liegt in diesem Stück eine Wirkung, welche man in der Kirche gehörig auszubeuten nicht unterlassen sollte. Meint man doch, der verstockteste Sünder müßte unter solchen Klängen zerknirscht zusammensinken! Die Aufführung war von Anfang herein sehr schön. Herrlich klang der leise beginnende, endlich breit anschwellende erste Chor mit seinen tiefmelancholischen Vorhalten und seiner merkwürdig einfachen und doch so sehr interessanten Modulation nach B-dur. Der zweite Chor (4 stimmig, blos 4-fach besetzt) war weiter rückwärts aufgestellt, und hob sich herrlich ab. Nur ereignete es sich, was bei der großen Schwierigkeit der Intonation dieser Stelle und bei einer ersten Aufführung zu entschuldigen ist, daß man anfing im Tone zu sinken, wodurch Unsicherheit entstand die zu weiterem Sinken führte. Man beschloß das in G-moll begonnene Stück in F-moll. Eine zweite Aufführung dieses Stücks in einem der nächsten Concerte wäre sehr wünschenswerth, und würde gewiß auch besser gelingen. Uebrigens schien das Publikum trotz des erwähnten Mangels ergriffen und belehrt, daß es hier ein incommensurables Stück vor sich habe und spendete lauten Beifall, der nicht weit entfernt war von einem deutlichen Wunsche der Wiederhohlung. — Ein „geistlich Abendlied" achtstimmig von Effer (für die Singakademie neu componirt) enthielt schöne Intentionen und manche schöne aber auch einige platte Wendungen. Sehr ansprechend war ferner das in echt deutscher, einfach und sinniger Weise gehaltene „Wiegenlied", Volksweise von Julius Mayer, welches sehr hübsch gesungen, und wiederhohlt wurde. Die Chöre von Schumann: „Ungewisses Licht" und „Haidenröslein" waren als Schluß des Concerts von etwas matter Wirkung. Das „ungewisse Licht" ist ein bewundernswerthes Meisterstück an Reichhaltigkeit der sich dem Texte genial anschließenden Tongestalten, aber sehr kurz und darum schwerverständlich, — das „Haidenröslein" scheint uns seinem textlichen Inhalt nach für einen großen Chor nicht passend, und ist überhaupt nicht von hervorragender Bedeutung. —

Den Bericht über die sonst noch stattgefundenen Concerte tragen wir nach.

Nachrichten.

Wien. Nach einer uns von der Direction der Gesellschaft der Musikfreunde zugegangenen Mittheilung mußte die beabsichtigte Wiederaufführung von Schumann's „Manfred" in einem besonderen Concerte unterbleiben, weil die Anzahl der Subscribenten eine nicht genügende war. Daran war wohl auch die Bequemlichkeit Vieler schuld: einen besonderen Gang zu machen, um sich zu zeichnen; auch ist der gegenwärtige Moment, wo Jeder viele Ausgaben hatte, und wo noch die Philharmonischen Concerte die Börse jedes Musikfreundes in Anspruch nehmen, ein ungünstiger. Beliebt könnte die Wiederholung „Manfred's" in einem „Gesellschaftsconcerte" ins Werk gesetzt werden. D. R.

— Von Seite des „Wiener Sängerbundes" ergeht an uns das Ansuchen, zu veröffentlichen, daß Montag den 16. d. M. in den Sperrsälen die zweite diesjährige Liedertafel abgehalten werden wird. Es sollen dabei Chöre von Eckert, Kunze, Mayr. J. Otto, Weber u. A. gesungen werden.

— Derselbe Verein beabsichtigt auf die Pfingstfeiertage ein Sängerfest auf den Höhen des Semmering zu veranstalten.

— In der ersten diesjährigen „Novitäten-Soirée" bei dem hiesigen Musikalienhändler Carl Hoslinger wurden aufgeführt: Ein Claviertrio von einem jungen hier lebenden Componisten Namens Julius; ferner die Suite für Violine und Pianoforte von Bargiel; dann Tenorlieder von Effer und ein Psalm für eine Baßstimme von Fr. Mayr; endlich der erste Satz der Ocean-Symphonie von Rubinstein, arrangirt für Pianoforte zu vier Händen. Am meisten Beifall erhielten das Julius'sche Trio und die Bargiel'sche Suite.

— Ein israelitischer Kirchenmusikverein „Zion" hat sich vor Kurzem hier gebildet und die Sanction der Behörde erhalten. Es wäre sehr zeitgemäß, wenn auch andere kirchliche Genossenschaften, wie z. B. die evangelischen Gemeinden, diesem rühmlichen Beispiele folgten, und für ihre Kirchenmusik die Mitwirkung musikalischer Gemeinde-Glieder in Anspruch nähmen.

— Die Gebrüder de Lange aus Rotterdam, zwei ganz junge Künstler, von denen der eine Pianist, der andere Violoncellist ist, verweilen gegenwärtig hier, und gedenken sich demnächst öffentlich hören zu lassen. Wir hatten Gelegenheit, sie in einer Privatgesellschaft die Sonate von Beethoven, Op. 102 in D-dur spielen zu hören und erfreuten uns des präcisen Zusammenspiels und der richtigen Auffassung dieses prächtigen, unbegreiflicher Weise von unsern Clavierspielern ganz vernachlässigten Meisterwerks. Der Violoncellist, ein Schüler Servais's, besitzt eine nicht unbedeutende Bravour und eine hübsche Cantilene.

Berichtigung.

In der vorigen Nummer im Concertbericht soll es Seite 14, 2. Spalte, 2. Zeile von unten heißen: Herr Weidner, statt Herr Weidmann.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Busing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 4. Wien, 21. Januar 1860. Jahrgang I.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Ueber den Einfluß des vorwiegenden Opernwesens auf die Musiker. — Spohr, eine Charakteristike (Schluß). — Breslauer Musikzustände. — Concerte. — Feuilleton: Ein alter Stadtmusikus (Fortsetzung). — Aphorismen. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Anzeigen.

Ueber den Einfluß des vorwiegenden Opernwesens auf die Musiker.

Von S. Bagge.

Kaum wird Jemand in Abrede stellen, daß der unter den Musikern vorwaltend sich aussprechende Geist auf den Entwicklungsgang der Musik von größtem Einfluß ist. Was den Musikern gefällt, oder nicht gefällt, übt immer auch eine Rückwirkung auf das Publikum aus, mit dem sie nicht nur durch ihre Leistungen, sondern auch durch socialen Verkehr in fortwährendem Rapport stehen.

Nun sehen wir die Musiker selbst in zwei Heerlager getheilt, in jenes, wo wirklich musikalische und allgemeine Bildung, daher auch selbstständiges Urtheil vorherrscht, und in jenes, wo die Bildung fehlt, und wo das Geschrei der Massen den Ausschlag gibt. Fast könnte man sagen, daß Jene außerhalb, Diese innerhalb des Theaters stehen, wenn nicht da wie dort vielfache Ausnahmen es unmöglich machten, diesen Satz so geradehin auszusprechen.

So viel ist jedoch sicher, daß eine auffallend demoralisirende Wirkung auf den wahrhaft musikalischen Geist vom Theater ausgeht. Namentlich ist dieselbe in jenen kleineren Städten zu finden, wo die Oper das musikalische Interesse vorzugsweise in Anspruch nimmt, wo derselben durch eine genügende Gegenüberstellung guter Aufführungen absoluter Musik, namentlich von Symphonien und großen Vokalwerken, nicht die Wage gehalten wird. Nicht aber allein in den kleinen Städten, auch in sehr großen, wo täglich Oper oder Ballet gegeben wird, ist jener schlimme Einfluß zu bemerken, und es kommt nur darauf an, ob die bei den Theatern angestellten Musiker Symphonieconcerte, in welchen sie außerdem mitwirken, als eine leidige, des Erwerbs wegen nothwendige Arbeit, oder für eine Quelle geistiger Erholung und wahren Genusses ansehen.

Bei der nicht geringen Verwirrung der Begriffe über den letzten Zweck und das eigentliche Wesen der Musik muß es daher von Interesse sein, die Strömungen zu verfolgen, welche durch die Wechselwirkung der Opern- und reinen Musik in den Neigungen der Musiker entstehen.

Wer viel mit Letzteren umgeht, wird oft die merkwürdigsten Erfahrungen über die Rückwirkung, welche das ausschließliche oder doch vorwiegende Opernwesen erstens auf den Bildungsgrad derselben ausübt, machen müssen. Das Opernwesen der neueren Zeit läßt sich ganz wohl der schlechten Romanlecture vergleichen, welche Sinn und Geist so gefangen nimmt, daß die nöthige Sammlung und das Verlangen nach edlerer Geisteskost fast vollständig verloren geht. Was man täglich thut, muß nothwendig den Gesichtskreis bestimmen, und je nach der Beschaffenheit dieser Thätigkeit ihn verengen oder erweitern. Ist es daher ein Wunder, wenn das tägliche oder ausschließliche Musiceiren von Donizetti, Verdi, Meyerbeer, Flotow und anderen Componisten Sinn, Verständniß und liebevolles Eingehen in die ernsteren, nicht so leicht zugänglichen Werke wahrer Tonmeister ertödtet, oder beziehungs-

Feuilleton.

Musikalische Erinnerungen

von

Onkel Gotthard.

I. Ein alter norddeutscher Stadtmusikus.

(Fortsetzung.)

Einen schweren Stand hatte unser alte Andreas bei der Heranbildung seines Corps gehabt, und es bedurfte wahrlich nicht geringer Energie des Willens, um das vorgesteckte Ziel zu erreichen. Diese aber besaß er in bedeutendem Maße. Seine Jugend war eine freudlose gewesen; Noth und Entbehrungen jeder Art hatten ihn frühzeitig an die entschiedendste körperliche und geistige Thätigkeit gewöhnt; denn das älteste von den zehn Kindern eines armen thüringischen Dorfschulmeisters, war er schon in einem Lebensalter auf die eigene Versorgung hingewiesen, in welchem sonst der Knabe noch sorglos sich den Freuden der Jugend hinzugeben pflegt. Sein Vater hatte ihn ursprünglich zum Dorfschneider bestimmt, weil er glaubte, daß die Nadel immer noch ein besseres Brod verschaffen müsse, als die Beschäftigung mit den Dorfrangen und das Cantoramt an der mager dotirten Dorfkirche. Doch die Nadel konnte nicht sein Beruf werden, das fühlte schon der eilfjährige Andreas sehr bald heraus, nachdem er einige Tage bei dem alten schwindsüchtigen Gevatter Schneider herumgehockt hatte. Wie fast alle Thüringer mit einem bedeutenden Musiksinne ausgerüstet, war er von seinem Vater bereits vom achten Jahre ab mit zu den Dorfmusiken verwendet worden, wenn auch zuerst nur in den Functionen eines „Baßstreichers", bekanntlich die primitivste Stufe des Musikantenthums. Doch das ausgeprägte Tactgefühl des Knaben, und sein Bestreben, außer den Tönen der offenen Saiten des Baßes auch noch andere zu dem vom Vater und dem Weber auf Violine und Clarinette vorgetragenen Walzer passend herauszufinden, bestimmten den Vater, ihn bald auch in die Geheimnisse des Violin- und Clarinettspieles, so weit seine eigenen Fähigkeiten reichten, einzuweihen.

Andreas machte erstaunliche Fortschritte, und mit diesen wuchs auch sein Selbstgefühl in dem Maaße, daß er beschloß, der Nadel Valet zu sagen, um mit seinen beiden Instrumenten ein freieres, angenehmeres Brod zu verdienen. An einem glücklichen Gelingen mochte er um so weniger zweifeln, als die Dorfbewohner ihn doch schon dem Weber vorzogen, und nach seiner Fiedel lieber tanzten. Bei Nacht und Nebel „eklipsirte"

weise unmöglich macht?! Sehen wir jüngere, oder auch im Theaterdienst ergraute Musiker in kleinen Städten an, ob sie sich mit Beethoven und Bach, mit Gluck und Mozart beschäftigen. Bewahre! „Wer möchte mit dem alten Zeug sich abquälen!“

Einen nicht minder nachtheiligen Einfluß äußert das viele Opernspielen auf die Feinheit musikalischer Ausführung. Im Theater, wo so Vieles zusammenwirkt, kann begreiflicherweise auf die Präcision und Schönheit des Vortrags nicht so sehr Rücksicht genommen werden. Dazu ist keine Zeit übrig. Es ist auch dort nicht so wichtig. Der Zuhörer, dessen gesammte Sinne betheiligt sind, überhört Unvollkommenheiten hier leichter als im Concertsaal. Sowie ferner die Dekorationsmalerei nur bestrebt sein kann, auf eine gewisse Entfernung eine Täuschung, einen Effect hervorzubringen, in der Nähe besehen aber sich wie eine grobe, schmutzige Farbenklexerei ausnimmt, so wird auch die Theatermusik angewiesen sein, gewisse Hauptklangeffecte zu Stande zu bringen; auch die akustischen Verhältnisse lassen selten den Werth einer feineren Ausführung in jenem Licht erscheinen, in welchem dieselbe in einem gut gebauten Concertsaal ohne Weiteres auftritt. Daher kommt es, daß Orchester, welche im Theater ganz vortrefflich erscheinen, im Concertsaal bei einer Symphonie sich oft merkwürdig roh und farblos ausnehmen, wenn nicht ein feinsinniger und zugleich energischer Kapellmeister den angewöhnten Schlendrian immer wieder niederkämpft.

Ein dritter sehr wichtiger Punkt ist die Mißachtung seiner Kunst und die oft ganz falsche Ansicht über dieselbe, welche der Theatermusiker von dort mit sich nimmt. Der Musiker, sagen wir, lernt weder seine spezielle Kunst, noch sich selber als Musiker im Theater gehörig kennen und schätzen. Hier, wo die Musik nicht Selbstzweck ist, sondern Dienerin des Wortes, der Gestikulation und Handlung, hier fehlen dem Musiker die verläßlichen Anhaltspunkte im Urtheil über die Wirkung seiner Kunst, und er wird von Außen her bestimmt. Das Publikum hört und sieht in der Oper zugleich, und verwechselt beßhalb oft die Wirkung des Einen mit der des Andern, wodurch die erstaunlichsten Resultate zu Tag kommen. Die platteste Musik, welche sonst nirgend geduldet würde, wird applaudirt, wenn zugleich etwas Reitzendes zu sehen ist, oder wenn Das, was auf der Bühne vorgeht, alle äußeren und inneren Sinne des Zuschauers gefangen nimmt. Der Musiker mag noch so entschieden und mit den triftigsten Gründen gegen Beifallsbezeugungen Einsprache erheben, die mit dem, was er empfindet, im grellsten Widerspruch stehen, — es hilft nichts, er wird überstimmt; er ergibt sich stillschweigend, wird am Ende gar an seinem eigenen Urtheil irre, wird blasirt, wird Handwerker, und spielt endlich für's — liebe tägliche Brot.

Wie anders fühlt sich der echte Musiker in der Symphonie, im Quartett, im Trio u. s. w. — Hier, das weiß er, gilt er und seine Leistung allein. Die Musik wirkt hier nach ihren eigensten Gesetzen, ohne durch etwas Anderes unterstützt oder beeinträchtigt zu werden. Hier kann der Musiker aus der Wirkung auf die Ursache schließen, und seine Kunst kennen und achten lernen. Was sie durch die Mittel der Melodie, der Harmonie, des Rhythmus, der Ver- und Entwickelung der Gedanken, des wechselnden Periodenbaues hervorbringt, ist nachweisbar, und läßt nur selten Zweifel zu. Eine schlechte Musik fällt um so gewisser durch, als vor dem kundigen und aufmerksamen Ohr des Hörenden keine Ausrede gilt. Man hat zwar in neuester Zeit, — irregeleitet durch große Componisten, welche unter allen Umständen schöne Musik zu schreiben verstanden, — den Versuch gemacht, solch fataler Kritik durch sogenannte „Programmmusik“ zu entgehen; allein so lange man den Concertsaal nicht ebenfalls zum Theater umwandelt, und etwa Tableaux mit der Musik zugleich aufführt (das Sprechen von „verbindenden Gedichten“ ist schon ein gefährlicher Anfang dazu), solange wird es auch bei der musikalischen Beurtheilung verbleiben müssen.

Möchte man uns nach alledem nicht für einen Gegner der Oper halten. Wir sprechen bloß von dem Einfluß der schlechten Oper und des ausschließlichen, oder vorherrschenden Opernwesens, welcher leider ein noch immer ziemlich starker ist. Merkwürdig bleibt die Thatsache, daß viele vorzügliche und denkende Musiker sich vom Theater abwenden, ja fast in eine feindliche Stellung zu demselben gerathen. Schon Beethoven schrieb nur eine Oper, Mendelssohn eine Operette Schumann eine Oper; sie wendeten sich trotz vielseitiger Bildung, trotz der ihnen gewiß verliehenen Gabe, sich Das, was man zur Oper braucht, und was man Bühnenkenntniß und dramatische Gestaltungskraft nennt, anzueignen, von der Oper ab zu rein musikalischen Aufgaben.

Wie sich nun die Wagnersche Oper zu den oben angeführten Zuständen verhält, in wiefern sie als ein Symptom der Besserung, oder zugleich als ein den alten verdrängender neuer Krankheitsstoff erscheint, — dies in's Klare zu bringen, wird für die „Deutsche Musikzeitung“ eine der nächstliegenden Aufgaben sein.

---

er sich, d. h. er lief davon und präsentirte sich dem Stadtmusikus der Nachbarstadt als Kunstjünger. Fünf lange Jahre war er bei diesem als Lehrling, denn als armer Dorfjunge mußte er sich frei lernen; fünf Jahre mußte er sich „lmsisen und puffen“ lassen, mußte er blasen und streichen, daß Lunge und Hände schmerzten, denn sein Lehrherr hatte den Grundsatz, daß die Musik kein „Lotterbett“ sein dürfe. Und dabei war die magerste Kost, „zum Sattwerden zu wenig und zum Verhungern zu viel“, seine Erquickung, sowie die schenßlichste Behandlung von den rohen Gehilfen der Lohn für den anhaltendsten Fleiß! Doch Andreas hielt es aus, er ging als gestählter Musikant aus dieser barbarischen Schule hervor, so zwar, daß er nach einiger Zeit schon als erster Clarinettist in die Banda eines preußischen Infanterieregiments eintreten konnte. Ich will hier nicht weiter von seinen Fahrten reden, sondern nur kurz andeuten, daß er nach der Schlacht bei Jena, wie so vieles Andere im preußischen Staate mit aufgelöst wurde. Er lief mit seiner Clarinette davon, so rasch und so weit ihn seine Füße tragen mochten; nach seinen Erzählungen hatte er erst bei Magdeburg Halt gemacht. Andreas kam auf seinen Irrfahrten endlich nach G. Wie bereits angedeutet worden, trat er bei dem damaligen Stadtmusikus als Gehilfe ein. Seine Fertigkeit auf der Clarinette und Geige, seine Kenntniß in der Behandlung fast aller übrigen Instrumente, und vor allen Dingen seine durch den Militärdienst ausgeprägte Ordnungsliebe, hatten ihm das Vertrauen seines Herrn im vollsten Maaße erworben. A. wurde „Vicehert“, er erhielt die vollste Auctorität über das Musikcorps, und vorzugsweise die Bildung der Lehrlinge. Dieses mun wurde auch sein Steckenpferd und blieb es durch viele Jahre. Nach den Erfahrungen, die er selbst hatte durchmachen müssen, hielt er Strenge für die erste Pflicht des Lehrherrn. Wurden ihm eine Anzahl Jungen zugeführt, die „Musikanten“ werden sollten oder wollten, so sonderte er sie nach einigen mit ihrem musikalischen Gehöre angestellten Proben in „Universal-“ und „Specialgenies“. Von den ersteren hielt Andreas nicht viel, denn, sagte er, ein Talent, so wie es fast Jedermann für die Musik hat (so wollte er den Ausdruck „Universalgenie“ scherzhafterweise verstanden wissen), ist für einen echten Musikanten nicht ausreichend, dieser braucht mehr, er muß ein besonderes Talent haben. Deshalb ließ er die Universalgenies entweder gar nicht zu, oder wenn es doch sein mußte, so machte er ihnen das Leben so blutsauer, daß sie in der Regel freiwillig nach einiger Zeit das Weite suchten. „Fast immer,“ so äußerte er sich, „kommen diese „Lümmels“ aus bloßer Faulheit zur Musik; arbeiten wollen sie nicht, der Schulzwang schmeckt ihnen nicht, die Musik klingt ihnen gar zu viel glatter in die

Ludwig Spohr.

Eine Charakteristik

von **Josef W. v. Wasielewski**

(Schluß.)

Spohr hat 9 Opern geschrieben. Sie sind der Reihe nach: „Alruna", „der Zweikampf mit der Geliebten", „Faust", „der Erbvertrag", „Zemire und Azor", „Jessonda", „der Berggeist", „Pietro von Albano", „der Alchymist" und „die Kreuzfahrer". Dieselbe monotone, weiche Gefühlsströmung, welche Spohr's Instrumentalmusik charakterisirt, ist auch in seinen dramatischen Werken fühlbar. Selbst seine schönste Oper, „Jessonda", macht hiervon keine Ausnahme. Diese Bühnenschöpfung ist, wie bekannt, die einzige des Meisters, welche dem Repertoire der großeren deutschen Theater erhalten blieb und voraussichtlich bleiben wird. Den Grund dafür darf man indessen nicht auf Rechnung des Dramatischen stellen. Spohr ist nichts weniger als Dramatiker. Es fehlen ihm die hauptsächlichsten Eigenschaften dazu: Tiefe, Charakteristik, Energie der Leidenschaft, so wie lebensvolle und naturwahre Situationsschilderung. Der bleibende Erfolg der „Jessonda" beruht hauptsächlich in der anmuthsvollen, sinnigen, gemüthreichen Lyrik, und in dem Melodienreichthum dieses Werkes.

Schließlich kommen noch die Vokalcompositionen Spohr's im engern Sinne in Betracht. Die Mehrzahl, und darunter wieder die Hauptwerke, gehören der geistlichen Musik an. Voran stehen hier die drei Oratorien: „die letzten Dinge", „des Heilands letzte Stunden", und „der Fall Babylons". Andere nahmhafte Gesangswerke sind: „das befreite Deutschland", eine zur Zeit des Wiener Congresses geschriebene Cantate, das „Vater Unser" von Mahlmann, eine „zweichörige Messe" mit Solostimmen à capella (op. 54), drei „zweichörige Psalmen" mit Solostimmen nach Mendelsohn (op. 85), eine Hymne „Gott du bist groß" für Chor- und Solostimmen mit Orchesterbegleitung (op. 98), und ein Psalm „Mit ew'gem Segen krönt der Herr" für Chor- und Solostimmen mit Orgelbegleitung (op. 122). Außerdem giebt es eine ziemlich bedeutende Zahl Spohr'scher Gesangsduetten und Lieder für eine Singstimme. Unter den letztern befinden sich einige, welche durch ihre liebliche, zum Herzen sprechende Melodik populär geworden sind. Den vorstehend angeführten Werken im Kirchenstyl dagegen, hat sich die allgemeinere Theilnahme der musikalischen Welt in Wahrheit nie zugewendet, wenn man von einigen Triumphen absieht, die Spohr bei Lebzeiten mit einem und dem andern seiner Oratorien, namentlich in England feierte. Für Deutschland fällt indessen diese Thatsache nicht schwer in's Gewicht, wie denn überhaupt die Kirchenmusik in der Gegenwart keine Bedeutung beanspruchen kann, da es unserer Zeit durchaus an jenem kirchlich dogmatischen Glaubenseifer gebricht, der, wie in den früheren Jahrhunderten, erst den Dienst der Kunst motivirt und bedeutungsreich macht.

Ueberblickt man Spohr's gesammte Produktivität, so machen sich zwei widersprechende Gefühle geltend. Einerseits wird man sich einer aufrichtigen Bewunderung des rastlosen, unermüdlichen Fleißes, und der ausdauernden, emsigen Thätigkeit nicht erwehren können, womit der dahingeschiedene Meister dem künstlerischen Berufe bis in seine spätesten Lebenssahre obgelegen, — andererseits regt sich in der Seele des Betrachtenden ein schmerzliches Gefühl darüber, daß ein verhältnißmäßig großer Theil so edler und in der besten Ueberzeugung unternommener Bestrebungen vergeblich gewesen ist. Denn wenn man offen sein will, so wird man willig eingestehen müssen, daß selbst die Zeitgenossen Spohr's eine nicht unbeträchtliche Anzahl seiner Compositionen nur deshalb mit Interesse entgegen nahmen, weil sie von verehrungswürdiger, kunstgeweihter Meisterhand geboten wurden. So Bedeutendes und wahrhaft Schönes auch die erste Hälfte von Spohr's Laufbahn als Tonsetzer aufweist, — seine vorzüglichsten und allgemein anerkanntesten Werke gehören ihr an, — so wenig entspricht Dem, einzelne Ausnahmen abgerechnet, die zweite Hälfte seiner Erzeugnisse. Spohr hatte sich offenbar überlebt. In eine eng begränzte Sphäre des Denkens und Empfindens gebannt, konnte er endlich unter immer schärferer und unerquicklicherer Ausprägung der ihm eigenen Manier, nur stets sich selbst wiederholen, ohne irgendwie etwas wirklich Neues zu geben. Daher erscheint Das, was der Meister in späteren Jahren geschaffen, nicht sowohl wie das Resultat des durch die elementare Triebkraft des Genius nothwendig gebotenen Schaffensdranges. sondern mehr wie das Ergebniß einer, durch Gewohnheit und routinirte Gestaltungsfähigkeit zum werkeltäglichen Bedürfniß gewordenen regelmäßigen Beschäftigung. Spohr mag dies, unbewußt vielleicht, selbst empfunden haben, und hieraus wird es erklärlich, wenn er im Gefühl der Ahnahme seiner Schöpferkraft mitunter unwillkürlich zu äußeren Motiven griff, um seinen Tongebilden ein außergewöhnliches Ansehen zu geben. Hieher ist namentlich das Violinconcert, betitelt: „Sonst und Jetzt" (op. 110), die sogenannte „historische Symphonie" (op. 116), die Doppelsymphonie „Irdisches und Göttliches im Menschenleben" (op. 121)

Ohren, als die Schelle des Meisters oder das Rechenexempel des Lehrers. Der Musikant ist öfter bei Festen, bekommt öfter Kuchen und Wein als der Lehrling; das kitzelt ihre Sinne, — aber wartet, — ich will euch diesen Sinnenkitzel schon vertreiben, denn die Musik ist kein Lotterbett."

Diesen von seinem Lehrherrn angenommenen Grundsatz mußten aber auch die „Specialgenies" erfahren. „Zur Musik gehört freilich ein besonderes Talent vor allen Dingen," sagte er, „aber sie verlangt auch genau so viel körperliche und geistige Anstrengung wie irgend ein Gewerbe, eine Kunst oder eine Wissenschaft. Wer sich vor wahrhaft ermüdender Anstrengung scheut, der bleibe von der Musik und suche lieber irgend wo anders sein Brod, sei es auch als Nachtwächter oder Thurmwärter. Ein guter Musikant muß geschuhriegelt werden, je mehr, je besser; hat er viel erdulden müssen, so wird er sich seines Werthes nachher ganz anders bewußt. Ein fauler Musikant ist ein gefährliches Ding, zu vielen Schlechtigkeiten aufgelegt; Talent hat nun solche Bestie, aber wohin führt das? bei ihm schläfert dies Talent die ederen Sinne ein und kitzelt die Schlimmen. Darum haben wir ja leider Gottes so viele Säufer, Spieler u. dgl. unter den Musikanten, so echte Trottels, ein Verderb für die Menschheit. Ich aber halte es für meine erste Pflicht, dieses „Trottelthum" zu vernichten, und darum suche ich dem Lehrjungen zunächst die Musik verhaßt zu machen; er muß arbeiten, mehr als in irgend einem anderen Gewerbe. Ist er ein „Specialgenie", so wird er es doch bei aller Strenge bleiben, die Musik wird ihm theuer werden, weil sie eine schwer erworbene Geliebte ist, und die läßt man nicht so leicht wieder von sich."

Das „Specialgenie" mußte nun zunächst sich der Geige widmen, dann kamen die Blasinstrumente an die Reihe, weil den Stadtmusikus das Bedürfniß dazu zwang. Die sogenannten „ersten Stimmen" waren von Gehilfen besetzt, die „zweiten" mußten der Ersparung wegen von Lehrlingen versehen werden. Darum wurde in der Regel nach den ersten Monaten, je nach der körperlichen Beschaffenheit des Lehrlings, die Flöte, Clarinette, Oboe oder Fagott demselben in die Hand gegeben. Der ganze Vormittag war zum Unterrichte bestimmt; jeder Lehrling hatte täglich eine Lektion, bald allein, bald mit anderen gemeinschaftlich; die übrige Zeit des Vormittages mußte er üben, der Vormittag aber fing bei ihm schon um 5 oder 6 Uhr in der Frühe an und dauerte bis 12 Uhr. Nachdem die Lection ertheilt war, wurde der Lehrling zum „Ueben postirt" d. h. es wurde ihm eine Stelle im Hause oder im Stalle angewiesen, wo er das aufgetragene Pensum exercieren mußte. Auf diese Weise geschah es, daß oft jeder irgend wie verfüg-

*

und die Symphonie (op. 142) „die Jahreszeiten“ benannt, zu rechnen.

Mit dem ersten der angezogenen Werke versuchte Spohr, wenn man die Titelvignette also deuten darf, die Gegensätze der älteren und neueren Manier des Violinspiels musikalisch zu versinnlichen. Die Idee ist an sich nicht verwerflich, obwohl keineswegs gerade glücklich zu nennen. Allein zur Verwirklichung derselben gehört ein objectives Naturell, dessen Aufgabe es gewesen wäre, den spezifischen Geist und Charakter beider Richtungen zum Ausdruck zu bringen. Ein so subjectiver Künstler aber, wie Spohr, der sich unter keinen Umständen zu verläugnen vermochte, mußte nothwendig Das, worauf es ankam, verfehlen und sich in Aeußerlichkeiten verlieren, durch die das innere Wesen einer Sache nimmermehr bloßgelegt werden kann. So zieht er zur Charakterisirung der Neuzeit, in dem letzten Satze dieses Werkes, die in der Gegenwart so beliebt gewordenen Schlaginstrumente herbei, ohne indeß sonstihin musikalisch die Eigenthümlichkeit des modernen Violinspiels drastisch herauszustellen. Eine ähnliche Bewandtniß, wie mit diesem Concerte „Sonst und Jetzt“, hat es mit der „historischen Symphonie“, nur daß sich an ihr das objective Unvermögen Spohr's in einem noch schlagenderen Lichte zeigt. Diese Symphonie ist, wie die Aufschrift erweist, „im Styl und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte“ gehalten. Es soll darin nichts weniger als der Händel-Bach'sche, der Haydn-Mozart'sche, sowie der Beethoven'sche Styl und außerdem noch die Neuzeit charakterisirt werden. Dieses an sich durchaus unkünstlerische Experiment konnte im Hinblick auf Spohr's stereotype Manier nur ein Verfehltes an's Tageslicht fördern. Bringt man auch nicht weiter in Anschlag, daß der Meister einen klar ausgesprochenen Widerwillen gegen Bach'sche und Händel'sche Musik besaß, so konnte doch am allerwenigsten ein Künstler, wie er, befähigt sein, das hier widersinnig Angestrebte, wenn auch nur entfernt, zu verwirklichen. Lediglich gewisse formelle Erscheinungen, also wiederum das Aeußerliche, vermochte er bis zu einem gewissen Grade nachzuahmen. Im Uebrigen aber — und das ist die Hauptsache — hört man durchgehends immer nur wieder Spohr'sche Musik. Sicher ganz unwillentlich und wider seinen Willen hat Spohr hier nichts weiter erreicht, als sich und die Kunst zu persifliren.

Die beiden zuletzt genannten symphonischen Schöpfungen „Irdisches und Göttliches im Menschenleben“ und „die Jahreszeiten“, sind von einem andern Standpunkte aus zu betrachten: sie gehören der Programm-Musik, wenn auch im weitern Sinne des Wortes, an. Allein an ihnen macht sich fühlbar, daß Spohr nur in geringem Maße die Gabe besaß, ideale Vorstellungen und Schilderungen des Naturlebens musikalisch zu verkörpern, wie es z. B. Beethoven, vermöge seiner reichen Fantasie, in so hohem Grade gekonnt hat. Diese Symphonien würden, Einzelnheiten in den „Jahreszeiten“ ausgenommen, eben so gut mit anderen, oder auch ohne alle Ueberschriften ihren Zweck erfüllt haben. Sie bieten eben nicht mehr, als eine im Wesentlichen nach ein und derselben Schablone meisterlich gestaltete Spohr'sche Musik, wie man sie so oft in den vorhergegangenen Werken des Tonsetzers kennen gelernt hat.

Wie anders nimmt sich dagegen ein gewisser Theil von Spohr's früheren, der ersten Hälfte seines künstlerischen Wirkens angehörenden Schöpfungen aus. Auch hier verläugnet der Meister zwar nirgends seine Manier. Aber sie ist erfüllt, erwärmt und durchleuchtet von jenem eigenthümlichen poetischen Schimmer, der die Werke geistig bevorzugter Menschen in der Zeit „der ersten Liebe“ verklärt, der indeß in reiferen Mannesjahren nur zu leicht eine Beute des Verstandes und der kühlen, bedächtigen Reflexion zu werden pflegt. „Der Geist“ aber „macht lebendig“. Und dies ewig wahre Wort, es erfüllte sich auch an unserem Tonmeister in der Blüthezeit seines Lebens. Die ihr entsprossenen Werke, empfangen und gezeugt vom lebendigen Geiste, sie werden fortleben und unvergänglich sein. In ihnen stellt sich uns eine edle, künstlerische Individualität dar, die nach ihrem Vermögen und in ihrer Eigenartigkeit das Beste anstrebt, und als ein, wenn auch nicht in allen, so doch gewissen Beziehungen wesentliches Glied der modernen Kunstentwickelung betrachtet werden muß. Einem Mann aber, von dem dies gesagt werden kann, gebührt pietätvolles Angedenken auch der kommenden Geschlechter. Und an uns ist es zunächst, dasselbe hoch und in Ehren zu halten. —

Breslauer Musikzustände.

♀ Ehe von Ihrem Berichterstatter regelmäßige Correspondenzen eintreffen, durch welche Sie von dem musikalischen Leben unserer guten Stadt Kunde erhalten, sei es vorweg verstattet, gleichsam als Vorrede zu diesen Referaten, ein kurzgedrängtes Bild unserer Musikzustände zu entwerfen.

Indem wir vorläufig von den Leistungen unserer Oper gänzlich absehen, wollen wir zuvörderst über die Pflege des Chorgesangs an hiesigem Ort sprechen, als einem der wichtigsten Mittel, guten

---

bare Raum des ganzen Gehöftes von einem blasenden oder streichenden Burschen besetzt war, aber wohlweislich waren alle so aufgestellt, daß man von der Mitte des Hofes aus Jeden hören konnte. Wehe nun dem Unglücklichen, der bei einer plötzlichen Revision, die Andreas selbst oder seine Frau (er hatte nämlich sofort sich ein „Haanechen“, d. h. Hannchen zum Weibe genommen, als er zum selbstständigen Herrn und Meister vorrückte) unvermerkt anstellte, nicht blasend oder streichend attrapirt wurde! Da half keine Entschuldigung, er wurde „gewichst“ und mußte außerdem noch am Nachmittage eine wiederholte Uebung „durchmachen“.

Doch selbst dem Specialgenie wurde diese vermeintliche Tyrannei oft zu viel und es entspann sich daher bald ein Kampf zwischen angeborner jugendlicher Faulheit und der unbengsamen Strenge des Lehrherrn. Es galt die plötzliche Revision unschädlich zu machen, die Ankunft des Meisters oder der Meisterin rechtzeitig zu signalisiren. Ging Andreas vom Lehrzimmer fort, so gab der darin befindliche Lehrling seinem Kameraden über der Decke durch irgend ein Geräusch das verabredete Zeichen, der es durch einen besonderen Ton, in der Regel einen fürchterlich gellenden Gizer, wenn es ein Clarinettist oder Oboist war, oder durch einen Ruf aus der Dachlucke weiter sendete, und Andreas fand dann Alle in dem fabelhaftesten Fleiße. Wollte sein „Haanechen“ revidiren, so verstand es die ins Einverständniß gezogene Küchenmagd, die Jungen von dem heranziehenden Gewitter in Kenntniß zu setzen. Bald war es wieder der unvermeidliche Pudel, den auch Andreas gleich vielen seiner Collegen um sich hatte, der durch sein von einem Lehrlinge hervorgerufenes, unfreiwilliges Geheul Alarm schlagen mußte. So groß aber auch das Raffinement der Jungen war, meistens unterlagen sie doch in dem Kampfe, und wahrlich nur zu ihrem Glücke, denn sehr bald erhielten sie die Fähigkeit, an den Gesammtübungen des Corps Theil nehmen zu können. Diese wurden, wenn nicht Dienste, öffentliche Musiken, oder Krankheiten es unmöglich machten, täglich am Nachmittage eine Stunde hindurch abgehalten.

Ich werde noch ausführlicher auf diese Gesammtübungen zurückkommen. Daß es in den Lectionen selbst auch nicht immer glatt abging, wird der Leser sehr begreiflich finden. Der dicke Schädel des „Specialgenies“ collidirte doch oft mit der Ungeduld des Meisters und dann „krachte es“ mitunter. Wollte nun vielleicht ein Kunstjünger diesem sehr unangenehmen „Kracher“ aus dem Wege gehen, und gar den Kranken, Leidenden spielen, der eben durch den zarteren Organismus auch eine zartere Behandlung beanspruchen dürfte, so ließ ihn A. wohl in Ruhe, aber diese Ruhe war meistens schrecklicher für ihn,

Geschmack und selbständige musikalische Kenntniß in weitere Kreise zu verbreiten. Unter den diesem Zweck gewidmeten Instituten verdient die Singakademie zuerst genannt zu werden. Von Mosewius 1825 gegründet, hat sie sich von den kleinsten Anfängen zu einer Höhe künstlerischer Productionsfähigkeit emporgearbeitet, wie sie nicht häufig gefunden werden dürfte. Die strenge Beharrlichkeit, mit der das Studium der vorzüglichsten Tonwerke, allerdings vielleicht in etwas zu engherziger und einseitiger Weise, betrieben wurde, hat in sofern reiche Frucht getragen, als die Akademie bis zu dieser Stunde ohne Wanken und Schwanken stets an denselben Grundsätzen eines durch innere Bildung geläuterten Geschmacks festgehalten und so die Intentionen des Stifters einer immer schöneren Verwirklichung entgegengeführt hat. Was Mosewius durch Gründung der Singakademie für Breslau geleistet hat, läßt sich nicht kurzweg abmachen — für das Culturleben der Stadt mittelbar eine der gewichtigsten Persönlichkeiten, war sein plötzlicher Tod für die Freunde der Tonkunst nicht allein, sondern für alle Gebildeten, die den Einfluß der Kunst auf das innere Leben des Menschen richtig zu würdigen wissen, ein höchst schmerzliches Ereignis, dessen Tragweite nicht abzusehen war. — Der Akademie ist nun unter Leitung von Carl Reinecke, ihrem jetzigen Dirigenten, eine schöne und glückliche Zukunft sicher, da ihm, dem soliden, geschmackvollen und jeder Extravaganz abholden Musiker in seltener Harmonie alle Eigenschaften und Fähigkeiten verliehen sind, die zur gesunden Weiterentwicklung eines so wichtigen Instituts unbedingtes Erforderniß bleiben.

Die Aufführung des Händel'schen „Samson" im Juli v. J., das erste Akademieconcert dieser Saison um 30. October mit der Beethoven'schen C-dur-Messe, wenig Tage darauf in Veranlassung der Schillerfeier die in vorzüglicher Vollendung zu Gehör gebrachte 9. Symphonie von Beethoven, ein kleineres Concert, dessen Hauptwerk Schumann's „Pilgerfahrt der Rose" war, kürzlich die alljährig wiederkehrende Weihnachtsaufführung der Singakademie, in der wir u. A. die Bach'sche Motette „Jauchzet, frohlocket ꝛc." hörten — alle diese verschiedenen, so höchst schwierigen Aufgaben hat Reinecke mit bewundernswerthem Geschick zu lösen gewußt und sich nach allen Seiten hin als sehr tüchtig bewährt. Außerdem darf nicht unerwähnt bleiben, wollen wir auch nur oberflächlich seine Vielseitigkeit berühren, daß Reinecke als Clavierspieler der Technik sowohl, als auch der geistigen Auffassung nach den höchsten Anforderungen vollauf Genüge zu leisten vermag. Wir haben ihn hier bisher in zwei Concerten zu bewundern Gelegenheit gehabt — das eine Mal spielte er das G-dur-Concert von Beethoven, bei einer andern Veranlassung das G-moll-Concert von Mendelssohn. — Unter der Leitung eines solchen Mannes, der in sich die drei Cardinaltugenden eines guten Musikers so glücklich vereint, der gleicherzeit ein vorzüglicher Dirigent, ein sehr begabter Componist und ein trefflicher Clavierspieler ist, der außerdem, was wir wahrlich hoch anschlagen, stets unerschütterlich auf dem festen Standpunkt künstlerischer Reinheit verblieben ist, ohne Mode- und Tagesgötzen zu huldigen — unter einer solchen Leitung wird sich, so hoffen wir zuversichtlich, die Singakademie wie bisher auch weiterhin in stetem Fortschritt entwickeln und die hohe Stelle zu behaupten wissen, die sie schon seit einer langen Reihe von Jahren unbestritten einnimmt.

Seit einigen Jahren hat neben der Singakademie Herr Julius Hirschberg, früher Chordirector an der hiesigen Bühne, eine „Gesangsakademie" gegründet, die den Winter hindurch einige Aufführungen veranstaltet, ohne doch rechtes Gedeihen zu finden. Breslau ist nicht groß genug, um für zwei solche Vereine die nöthigen Kräfte zu beschaffen, und die nicht sehr zahlreiche Gesangsakademie, dessen frischen und hübschen Sopranstimmen wir übrigens anerkennendes Lob spenden müssen, kann niemals, wie es wünschenswerth wäre, der Singakademie Concurrenz machen, sondern wird derselben stets nur als Folie dienen. Wir hörten neulich in einem Concert des Vereines die Walpurgisnacht von Mendelssohn, müssen aber auch nach diesem jüngsten Ergebniß unser Urtheil festhalten. Der Chor wird noch ernstlich zu studiren haben, ehe er sich von den Banden eines bedenklichen Naturalismus frei macht, und auch Herr Hirschberg muß in der Wahl seiner Concertprogramme recht vorsichtig zu Werke gehen, wenn er, was selbst mit verhältnißmäßig kleinen Mitteln durchzusetzen ist, gute Aufführungen erzielen will. Rühmend aber wollen wir erwähnen, daß Herr Hirschberg in seiner Thätigkeit als Gesanglehrer zu recht erfreulichen Resultaten gelangt — so ist Fräulein Albertine Meyer, deren als einer viel versprechenden und jetzt schon vorzüglichen Altistin kürzlich Erwähnung geschah, eine seiner Schülerinnen, der unzweifelhaft eine schöne Zukunft bevorsteht. — Von Männer-Gesangvereinen nennen wir die Liedertafel und den Sängerbund. Die Liedertafel freilich führt ein stilles, zurückgezogenes Dasein und veranstaltet nur alljährlich eine „Damen-Liedertafel", d. h. man ladet Gäste zu einem fein arrangirten Souper ein und singt bei Tisch sitzend zwischen den einzelnen Gängen vierstimmige Männerchöre. So hübsch diese Einrichtung an sich auch ist, so entspricht sie doch sehr wenig den Begriffen, die man sonst mit der Wirksamkeit einer Liedertafel zu verbinden pflegt. Anders steht es mit dem Sängerbund, in dem offenbar junges und frisches Leben pulsirt. Die Uebungen werden von einem Dilletanten, Lehrer Wactzold, mit vieler Sachkenntniß und besonders großer Genauigkeit geleitet, so daß schon jetzt der erst seit Kurzem bestehende Verein ganz Vortreffliches leistet. Leider tritt auch diese Gesellschaft viel zu selten

---

als die Leiden der Lection, denn er mußte ins Krankenzimmer. Das enthielt aber für den „halbwachsenen Schlingel" die größten Schrecken, denn er wurde augenblicklich auf Krankendiät gesetzt, d. h. er mußte hungern und solches fürchtete ein junger Musikantenmagen am meisten. Gewöhnlich legte sich dies Unwohlsein sehr bald. Der Leser glaube übrigens nicht, daß A. auch über den „Studir-Vormittag" hinaus (die Jungen nannten ihn freilich die „Schanzzeit" nach dem allgemein üblichen Ausdrucke „schanzen", d. h. wider Willen eine harte Arbeit verrichten) der unbengsame, nachsichtslose Tyrann war, — im Gegentheile! er war wahrhaft väterlich für die Lehrlinge besorgt. Zwar hielt er, und noch mehr sein „Haanechen", auf pünktliche Einhaltung der Hausordnung, zwar wurde jede Unart, jede „Lotterei" strenge gerügt, aber dafür fand auch der Lehrjunge bei beiden ein stets offenes Ohr für seine kleinen Freuden und Leiden, und immer wirksamen Rückhalt gegen die Uebergriffe des Gehilfen, bei dem er nach den alten Satzungen einige Leibdienste verrichten mußte.

Auch für die geistige Bildung sorgte A., so viel seine Kräfte zuließen. Der Lehrling mußte, wenn es ging, noch die Schule besuchen, oder an dem Unterrichte theilnehmen, der wöchentlich dreimal in den Abendstunden von einem eigenen Lehrer abgehalten wurde. „Denn ein Musikant, der weiter nichts kann, als flautiren oder die Darmsaiten schinden, ist doch nichts gescheidt's; ohne ordentliche Bildung gibt es keinen tüchtigen Musikanten. Da ist mir ein ordentlicher Schuster oder Schneider bedeutend lieber, denn ihr Fabrikat kann ich doch lange Zeit zu eigenem Nutzen tragen, aber den ungebildeten Musikanten werf' ich bei Seite, wenn er ausgepfiffen hat, denn so ein Lump ist nachher unverdaulich."

(Fortsetzung folgt.)

Aphorismen.

von **Aug. Kahlert.**

(Aus der „Neuen Zeitschrift für Musik," Band 4.)

Für Künstler sind viele glänzende Gesellschaften verderblich. Sie fühlen sich erhaben über die Leutchen, die sie loben und nicht begreifen. Das erzeugt eine ironische Stimmung, welche die Productivität schwächt. —

Ein feines musikalisches Ohr gilt so häufig für unzweifelhaften Kunstberuf! Menschen, die ein solches besitzen, sind dennoch der Kunst gegenüber sehr oft taub, geistig taub, — bloße Stimmer.

an die Oeffentlichkeit — höchstens alle Jahr einmal wird eine Matinée vor einem geladenen Publikum veranstaltet. Warum kommen nicht Concerte für Entrée zusammen, um Fonds zu schaffen, die den materiellen Fortbestand des Vereines sichern? Das Publikum verliert sehr viel, wenn ihm die Möglichkeit entzogen wird, sich an den Leistungen des Vereines zu erfreuen, und der Verein selbst lucrirt nicht nur nichts, sondern macht sich noch unnöthige Kosten, die besser verwendet werden könnten.

Was die Kirchenmusik im strengsten Sinne betrifft, die hier, wie fast überall, eine partie honteuse ist, so wüßten wir, mit Ausnahme der Aufführungen im Dom unter Leitung des Herrn Capellmeisters Brosig, nichts hervorzuheben, was einer besonderen Erwähnung werth wäre. Als Orgelspieler par excellence nennen wir den Musikdirector Adolf Hesse, der in dieser Specialität seinen europäischen Ruf mit Recht verdient.

(Schluß folgt.)

Concerte.

(Euterpe, Quartette, Mayer, Boscovitz, Philharmonisches Concert.)

S. B. Wie der geneigte Leser bemerkt haben wird, hat uns in unserem letzten Bericht das Raumverhältniß dieses Blattes ein unliebsames „Halt“ zugerufen. Wir bitten daher um Entschuldigung, wenn wir erst heute über Dinge sprechen, die sich vor vierzehn Tagen ereignet haben.

Eines Concerts, welches die Dilettanten-Gesellschaft „Euterpe“ für ihre unterstützenden Mitglieder gab, können wir nur nebenbei erwähnen, da wir verhindert waren, dasselbe zu besuchen. Glaubwürdigen Mittheilungen zufolge soll die „Euterpe“ eher Rückschritte als Fortschritte aufgewiesen haben; man soll tüchtig darauflosgeeigt, aber in Betreff der Reinheit und Sicherheit des Spiels so viel zu wünschen übrig gelassen haben, daß eine eingehende Kritik dieser Leistung eine Unmöglichkeit wäre, man müßte denn Tadel auf Tadel häufen. Die Stücke, welche zur Aufführung kamen, waren: Spohr's Ouverture zu „Macbeth“, Symphonie in C-moll von Mendelssohn, Quintett mit Waldhorn von Mozart, Concertstück von Weber, gespielt von Fräln. Fritz, Lied von Pohl, gesungen von Herrn Olschbauer.

Auch über die 5. und 6. Quartettproduction eilen wir schneller hinweg, als sonst geschieht, da die beiden Abende fast nur Bekanntes brachten; und zwar wurden in der 5. Production das F-dur-Quartett von Schumann und das Quintett mit zwei Celli von Schubert gespielt. Außerdem brachte Herr Epstein die A-dur-Sonate op. 30 mit Violine von Beethoven. In der 6. Production wurden Quartette von Haydn in D-dur, — von Beethoven in F-dur op. 59 und das Claviertrio in G-moll von Rubinstein geboten. Den Clavierpart in der letztgenannten Nummer spielte Herr Dachs, welcher viel Fleiß auf dieselbe verwendet zu haben schien, und nach Kräften bemüht war, sich in der gefährlichen Lage zu behaupten, welche ihm dadurch bereitet wurde, daß die hiesigen Musikfreunde dieses Trio vor zwei Jahren mehrere Male vom Componisten selbst zu hören Gelegenheit hatten. Wir gestehen, daß uns das Trio damals einen bedeutenderen, poetischeren Eindruck gemacht hat. Doch konnte man auch diesmal dem 2. und 3., theilweise auch dem 4. Satz die gebührende Achtung nicht versagen, und man darf dieses Opus unbedenklich unter die besten Producte der neuesten Zeit rechnen.

Wir wenden uns nun zwei concertirenden Pianisten zu: den Herren Carl Mayer und Friedrich Boscovitz.

Der Erstere hatte noch im Dezember v. J. ein zweites Concert gegeben, und ließ demselben am 8. d. M. noch ein drittes folgen. Wir sehen von den Beweggründen ab, die ihn bestimmen mochten, in Wien drei Concerte zu geben, und meinen nur, daß die Stufe, auf welcher er als ausübender Künstler steht, ihn dazu noch nicht berechtige. So hübsch und elegant auch sein Spiel, so anerkennenswerth seine technische Fertigkeit (wenn sie sich keine überspannte Aufgabe stellt), so sicher und gewandt er in äußeren Dingen erscheint, — so wenig können wir doch bei ihm von „Künstlerschaft“ sprechen, weil sein eigentlich musikalisches Wesen noch gar so wenig entwickelt ist. Man sieht noch allzusehr das Maschinenmäßige der Schule heraus, vermißt den frei waltenden Geist, und merkt aus der ganzen Haltung seines Vortrags z. B. bei Beethoven'schen Sachen, daß nicht innere musikalisch-ästhetische Gründe für diese oder jene Auffassung maßgebend sind, sondern gewisse allgemeine Regeln, die an der — unrechten Stelle angewendet werden. Wir geben davon ein Beispiel, obwohl wir leicht viele aufstellen könnten. Herr Mayer spielte u. a. die C-dur-Sonate op. 53. Gleich im ersten Theil kommt jener schöne Mittelsatz in E-dur vor, welcher acht Takte einfach, dann variirt auftritt. Die Variation besteht aus einer Umspielung der Noten der Melodie, welche immer die Hauptsache bleibt. Herr Mayer aber faßte die unter der variirten Melodie liegende Mittel- (Ausfüllungs-) Stimme als Hauptsache auf, und hob sie mit allem Fleiße hervor; wie unmusikalisch! Gleich darauf kommt jener männlich stolze, majestätisch sich aufschwingende Forte-Satz. Herr Mayer, statt die ästhetische Bedeutung dieses zweitaktigen Motivs gegenüber jenem zart sehnsuchtsvollen achttaktigen Mittelsatze gehörig hervortreten zu lassen, markirte blos die erste Synkope der linken Hand und wurde sofort wieder piano! Heißt das Beethoven spielen? — Ueberhaupt ist zu sagen, daß von Eindringen in den Geist des einen oder anderen Meisters bis jetzt noch wenig zu spüren ist, daß namentlich auch der Vortrag Schumann'scher oder gar Liszt'scher Sachen darunter sehr leiden muß.

Herr Boscovitz ist ein Schüler Liszt's, und führte sich mit dem prachtvollen italienischen Concert (F-dur) von Bach auf das Günstigste ein. Klar, deutlich und mit sachgemäßer Betonung spielte er besonders den ersten und dritten Satz, während der zweite durch ein gleich zu Anfang angewendetes und durch das Ganze festgehaltenes Tempo rubato unverständlich wurde. In den dann gespielten Stücken von der Composition des Concertgebers, sowie in „des Abends“ von Schumann und dem Nocturne in As von Chopin, entwickelte Herr Boscovitz in den zarten Partien Weichheit des Anschlags, in den starken einen vollen, kräftigen, nie harten Ton, bedeutende Fertigkeit und Sicherheit. Nur Eines müssen wir nachdrücklichst bekämpfen: das fortwährende außer Takt sein. Wir übertreiben nicht, wenn wir sagen, daß nicht zwei Takte in gleichmäßiger Bewegung gespielt wurden. Ein solches Zerreißen des Rhythmus wird auf die Dauer peinlich, unerträglich, und muß als ganz unstatthaft bezeichnet werden, selbst in Stücken von Chopin und Boscovitz, welch Letztere, nebenbei gesagt, eine krankhafte unselbständige Nachahmung des vorher genannten Componisten genannt werden können. Man muß überhaupt Herrn Boscovitz dringend rathen, falls er in Wien ein gutes Renommee gewinnen will, seine Programme besser zusammen zu stellen, — nicht mit einem Stück von Bach die Kritik gewinnen zu wollen, und namentlich nicht mit Trivialitäten zu kommen, wie sein „Grand Galop de Concert.“ Dergleichen mag in Rußland u. der Türkei noch Effekt machen, — hier nicht mehr! Bei seinen sonst trefflichen Eigenschaften wäre es wirklich zu beklagen, wenn eine falsche Richtung seine Erfolge verkümmern würde. — In demselben Concert machten wir die Bekanntschaft des trefflichen Sängers Herrn Eugen v. Soupper. Bei vollkommener Freiheit jeder unmotivirten Eigenmächtigkeit in der Behandlung des Rhythmischen bringt Derselbe, welcher dem Vernehmen nach zuletzt bei Stockhausen Studien gemacht hat, jedes Wort, jede Wendung des Gedichts zur vollen Geltung, und läßt ein tiefes musikalisch-poetisches Verständniß erkennen. Seine Stimme ist zwar nicht mehr von jugendlichem Schmelz und auffallendem Wohllaut, doch macht seine gute Methode diesen Umstand vergessen. So gesungen werden Lieder von R. Franz, Schubert und Mendelssohn (von welchen Meistern Herr v. Soupper eine treffliche Auswahl brachte) jedem Hörer verständlich und lieb werden. Wir hoffen, im Verlauf seiner Produktionen dem Namen Robert Franz öfters zu begegnen. Herr v. Soupper ist der Mann dazu, dieses Componisten Lieder hier in Wien zur Geltung zu bringen.

Schließlich haben wir von dem ersten sehr glücklich vom Stapel gelaufenen „Philharmonischen Concert“ zu berichten.

Als im vorigen Jahr der hiesige Dilettantismus sich zu rühren begann, sprachen wir in den „Recensionen“ (1859, Nr. 5. — „Gedanken und Ansichten“ ꝛc. Seite 36) die Hoffnung aus, daß wir wieder Concerte bekommen werden, „wo die Fachmusiker sich auf erfreuliche Art an den Dilettanten rächen würden“. Diese Hoffnung ist in Erfüllung gegangen. Die „Philharmonischen Concerte“, eine Schöpfung Fr. Lachner's, später durch Nikolai zur Blüthe gebracht, noch später mehrere Male an der Theilnahmlosigkeit unseres Publikums, beziehungsweise an dem Mangel eines geeigneten Locals gescheitert, scheinen nun endlich wieder festen Fuß bei uns zu fassen. Der Gedanke, dieses Unternehmen in das zum Concertsaal umgewandelte Opernhaus zu verpflanzen, — es im Laufe des Faschings von Statten gehen zu lassen, wo Wien an guten Concerten meistens Mangel leidet, — endlich durch jene Verpflanzung auch dem weniger bemittelten Theile unserer Bevölkerung solche Genüsse zugänglich zu machen, muß ein sehr glücklicher genannt werden. Das einzige Bedenken, welches aufgestellt werden konnte: Ob die aktstichen Verhältnisse eines Opernhauses rein instrumentalen Tonschöpfungen günstig sein würden, — hat sich bei dem ersten Concert durch sehr zweckmäßige Vorkehrungen als unberechtigt erwiesen. Hat auch der Klang des auf die Bühne übertragenen Orchesters nicht jenen Reiz, der in unserem großen Redoutensaal durch das Nachklingen des Tons in einem hohen, regelmäßig-länglichen Viereck entsteht, so kann man doch glücklicherweise sagen, daß im Opernhause nicht jene Trockenheit, ja Rauhheit des Klanges entsteht, welche im Hofburgtheater bei den weihnächtlichen und österlichen Oratorienaufführungen unseres Pensionsvereines zu beklagen sind. Ein offenbarer Gewinn sogar wird ersichtlich, wenn man bemerkt, wie der kürzere Ton für Vortragsfeinheiten (plötzliche Pianos ꝛc. bgl.) günstig ist.

Mit wahrer Freude berichten wir, daß die Räume des Theaters, namentlich Sperrsitze und Logen, reichlich gefüllt waren, und daß die Aufnahme der Leistungen unseres Hofopernorchesters mit den wärmsten Acclamationen aufgenommen wurden. Gleich die das Concert eröffnende, oft gehörte Anakreon-Ouvertüre von Cherubini errang durch Präcision und Schwung der Ausführung stürmischen Beifall. Nicht minder das Scherzo „Fee Mab“ von Berlioz, ein Stück, welches unstreitig viel, sehr viel Geist offenbart, schließlich aber die Frage offen läßt, ob die erzielte Wirkung eine musikalische, oder blos pathologische gewesen sei, — ob nicht vielleicht durch Kitzeln, Streichen, Kneipen und dergleichen Mittel derselbe Effect hervorgebracht werden könne, wobei man sich die große Mühe eines vielköpfigen Orchesters erspare. Spaß bei Seite! Wir können nicht dafür, daß man uns seit Jahren von Berlioz kein anderes Orchesterstück hören läßt als dieses und allenfalls die „Ouverture zum römischen Carneval“, daß wir also andere Seiten seiner Natur nicht zu beobachten und zu besprechen Gelegenheit haben. Fürchtet man bei dem zu fassenden Entschluß, eine ganze Symphonie aufzuführen, vielleicht die noch entschiedenere Meinung zu bestätigen, daß Berlioz ein höchst geistreicher und origineller, aber kein geist- und noch weniger gemüthvoller Componist sei?!

Kaum wäre es möglich gewesen, den Zusammenhang Berlioz's mit Beethoven klarer zu machen, als durch die darauf gebrachte A-dur-Symphonie des Letzteren. Aeußerlichkeiten, Instrumentaleffekte hat Berlioz Beethoven trefflich nachgebildet, ja in seiner Weise zu noch weiteren unerhörten Klängen und Wirkungen ausgebeutet, — aber wo bleibt die höhere Idee, der diese Mittel dienen? Man wird uns entgegnen, gerade das zauberische Wesen der „Fee Mab“ wäre diese Idee, zu welcher die Musik ein unübertreffliches Analogon liefere. Gut! Wir verstehen aber unter „höherer Idee“ etwas ganz Anderes als Feenspuck, Carnevals-Neckereien, Giftwirkungen, Henkersgesänge, Fallbeile, Gebirgsmalereien und dergleichen Dinge, welche in Musik zu übersetzen Berlioz den traurigen Muth hat. Beethoven wenigstens hätte sich derlei Vorwürfe gewiß nicht gewählt. Hört darum nur einmal auf, Beethoven neben Berlioz zu nennen!

Die A-dur-Symphonie wurde im Ganzen sehr gut gegeben, und die Spuren fleißigen und sorgfältigen Studiums waren ganz unverkennbar. Namentlich gelang das Scherzo ausgezeichnet, und überhaupt war nach technischer Seite hin, und nach Seite der vom Dirigenten Herrn C. Eckert angeordneten Nüancen Alles vollständig ausgeführt. Doch erlauben wir uns einige Meinungsverschiedenheiten über die Auffassung in unmaßgeblicher Weise aufzustellen. Vorerst schien uns die Einleitung zu langsam genommen. Es ist eben eine „Einleitung“ kein selbständiges Adagio, — der Componist schrieb blos ein „Poco sostenuto“ hin, — und sollte unseres Erachtens deshalb nicht schwerfällig und breit gehalten werden. Die Fortissimo-Schläge des Orchesters in den ersten Takten kamen immer etwas zu spät, — dadurch entstand die allmählige Verzögerung und Verschleppung. Auch der zweite Satz, — von Beethoven mit „Allegretto“, — nicht Andante quasi Allegretto — überschrieben, schien uns etwas zu gedehnt, was sich besonders im A-dur-Mittelsatze kenntlich machte. Dagegen schien uns das erste Allegro, — Vivace, lebhaft (nicht schnell), überschrieben —, vom Anfang herein etwas überjagt. — Im zweiten Satz spielten die Violoncellisten mit so viel Ausdruck, daß ihnen ein lautes Bravo zugerufen wurde. Wir haben nicht mitgerufen, — nicht weil wir etwa den Ausdruck nicht bestätigen könnten, sondern weil man zu stark wurde. Die Hauptwirkung dieses Stücks liegt in dem allmähligen Crescendo vom leisesten Pianissimo bis zum Fortissimo. Die Celli müßten daher, unserer Meinung nach zwar mit Ausdruck spielen, nicht aber aus dem Piano herausstreten, — es müßte Alles in gedrücktem Tone bleiben bis dorthin, wo ausdrücklich crescendo steht. Wir haben unter Nikolai erlebt, daß das gesammte Publikum in's Fortissimo hinein Bravo jauchzte; dieses Bravo schien uns richtiger und gerechter als jenes den allerdings ganz trefflichen Cellisten zugerufene. — Sämmtliche Sätze wurden stürmisch applaudirt. — Zwischen den angeführten Nummern sangen Herr A. Ander die bekannte Arie aus der „Entführung“, und Fräulein Dustmann die Mendelssohn'sche Concertarie. Ihre Leistungen waren dem Ganzen gemäß und von reichlichstem Beifalle belohnt.

Zeitungsschau.

Die „Unterhaltungen am häuslichen Heerd“ und nach ihnen das „Echo“ (8. Jänner 1860) bringen Bruchstücke aus der zu gewärtigenden Biographie Carl Maria v. Weber's, von dessen Sohn Max. M. v. Weber, welche geeignet sind das Interesse der Verehrer des Meisters in hohem Grade zu wecken.

Die „Neue Zeitschrift für Musik“ kanzelt in mehreren Nummern die Wiener Kritik wegen ihrer Stellung zu R. Wagner herunter und hebt das Publikum in den Himmel, welches diese Kritik Lügen straft. Sie geht aber dabei, ihrer sonstigen Haltung angemessen, ganz einseitig zu Werke, und thut, als ob die hauptsächlich bezeichneten Kritiker Wagner rücksichtslos und unbedingt verdammten, was durchaus nicht der Fall ist. Wenn die „Neue Zeitschrift“ die Wiener Kritik discreditiren will, so möge sie ihr freundliches Vorhaben wenigstens auf wahre Angaben basiren, sonst — erreicht sie das Gegentheil. Daß übrigens die Kritik das Recht hat, anderer Meinung zu sein als das Publicum, das dürfte die „Neue Zeitschrift“ wohl selbst wissen; auch dürfte sie in Betreff Meyerbeer's, Verdi's u. A. öfter in der Lage gewesen sein, dieses Recht zu gebrauchen. Was aber nun gar die Vorwürfe betrifft, die der stehende („antirevidentische“) Correspondent einem unserer geistreichsten, in allgemeiner Achtung stehenden Kritiker wegen „Inconsequenz“ zu machen beliebt, so könnte es nichts Leichteres geben, als dem betreffenden „Antirevidenten“ aus der offiziellen „Wiener Zeitung,“ aus der „Monatschrift“ u. a. Blättern hausenweise noch viel ärgere Inconsequenzen nachzuweisen, welchem leidigen Geschäft wir uns wohl einmal werden unterziehen müssen, um gar zu geschwollenem Dünkel ein wohlverdientes Papagenoschloß vorzuhängen.

Die „Niederth. Musikzeitung“ enthält in ihrer zweiten diesjährigen Nummer eine interessante Mittheilung über die Einrichtung der Sixtinischen Capelle in Rom, und ihren im Jahre 1854 verstorbenen Maestro di capella Mariano Atolfi.

Das vorjährige Novemberheft der „Stimmen der Zeit“ enthält „ein Fragment aus einer größeren Arbeit“ von Debrois van Brunck: „Die Frage nach dem Inhalt und Gehalt der Musik,“ welcher die von Ed. Hanslick angeregte Frage in geistvoller Weise einer weiteren Untersuchung unterzieht.

Nr. 3 der „Signale“ enthält einen kernhaft geschriebenen Aufsatz: „Verdi's Troubadour in Wien.“

Nr. 4 u. 5 desselben Blattes bringen eine biographische Charakterskizze Anton Rubinstein's.

Nachrichten.

In **London** wurde eine neue Oper von Hrn. Mellon mit Erfolg aufgeführt. Der Referent des Blattes, dem diese Notiz entnommen ist (The musical world), schreibt aber nur von Liedern und Duetten, die darin vorkommen, nichts von Ensemblestücken oder Chören.

In **Berlin** ist am 13. Dezember v. J. Albert Lortzing, acht Jahre nach seinem Tode, auf dem Sophien-Kirchhofe ein Grab-Denkmal aufgestellt worden. (Niederrh. M. Z.)

— Am 1. April d. J. wird ein Streichquintett (d. h. Instrumente aus der Fabrik des königl. Hofinstrumentenmachers Lorenz Künzel) ausgespielt. Ein Loos kostet 2 Thlr. pr. Cour. Der Werth dieses Quintetts ist auf 3000 Thlr. geschätzt. Der zweite Treffer gewinnt ein Violoncelle im Werthe von 200 Thlr., der dritte eine Violine im Werthe von 100 Thlr. Näheres enthält die Berliner Musik-Zeitung „Echo“ in ihrer Nummer vom 8. Januar.

— Ein Schüler Liszt's, Herr Rudolf Hasert, hat in einem eigenen Concert eine selbstcomponirte Sonate gespielt, welche zwar aus äußeren Gründen nicht auftrach (die Sonate war in einem Satz geschrieben, das Publikum aber davon nicht in Kenntniß gesetzt), der „Neuen Berliner Musikzeitung“ zufolge aber ein „ernstes Interesse und künstlerische Achtung“ beanspruchen darf.

— Vieuxtemps spielte hier, jedoch ohne großen pecuniären Erfolg.

— Herr Rappoldi (vormals Zögling des Wiener Conservatoriums) concertirte hier, und zwar mit gutem Erfolg. Er spielte u. A. das A-moll-Concert von Molique.

Im 9. Gewandhausconcerte in **Leipzig** kamen „Meeresstille und glückliche Fahrt“ von Mendelssohn, dann u. a. die Pastoral-Symphonie von Beethoven zur Aufführung. Eine neue Erscheinung war der russische Violoncellist Herr Carl Davidoff, welcher ein selbstcomponirtes Concert vortrug. Composition und Spiel werden von den „Signalen“ gelobt.

— Am Neujahrstage wurde im 10. Gewandhausconcerte eine Motette für Männerstimmen mit Begleitung von Blechinstrumenten von M. Hauptmann zur Aufführung gebracht.

In **Hamburg** gab die „Musikalische Akademie“ in ihrem ersten Abonnementsconcert eine Ouverture zu Hoyle's „Raub der Sabinerinnen“ von Grädener, dann ein Ave-Maria für Frauenchor mit Orchester, und einen Grabgesang für gemischten Chor von J. Brahms. —

In **Frankfurt a. M.** gab der Rüh'sche Gesangverein in seinem ersten Concert dieser Saison den 130. Psalm von J. S. Bach, und die C-dur Messe von Beethoven.

— Ebendaselbst veranstaltet Herr L. Strauß Quartettproduktionen, welche sich einer lebhaften Theilnahme erfreuen.

In **Darmstadt** und **Hannover** wurde Wagner's „Rienzi“ aufgeführt.

In **Aachen** kamen u. A. Mendelssohn's „Paulus“, die Coriolan-Ouverture, Mozart's Symphonie in A-dur, Bach's Weihnachts-Cantate und Gluck's „Orpheus“, zweiter Act, zur Aufführung.

In **Königsberg** gaben die Pianisten v. Bronsart und Mortier de Fontaine Concerte, in welchen hauptsächlich die letzten Sonaten von Beethoven vorgetragen wurden.

Wien. Die „Singakademie“ beabsichtigt Allegri's Miserere in der Charwoche in einer der hiesigen Kirchen zur Aufführung zu bringen. — Zwischen denselben und dem Comité der „Philharmonischen Concerte“ ist ein Uebereinkommen getroffen worden, wonach die Erstere die Ausführung der Chöre im Oratorium „Israel in Egypten“ von Händel übernimmt. Als Gegenleistung übernimmt der Philharmonische Körper die Ausführung des Orchesters in dem von der Singakademie aufzuführenden Oratorium „Thimotheus“.

— Am Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde ist eine neue Gesangsklasse für männliche Zöglinge eröffnet, und dieselbe Herrn Marchesi übergeben worden. Damit wäre also ein neuer Schritt zur Italienisirung unserer Gesangschule geschehen. Wann werden der deutsche Gesang, das deutsche Lied, welche unter diesen Maßregeln empfindlich leiden, zu ihrem Rechte gelangen?!

— (Eingesendet.) Am 22. Jänner um die Mittagsstunde veranstaltet das Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde ein Zöglings-Concert unter der Leitung des Directors Josef Hellmesberger. Bei diesem Concerte kommt außer einigen interessanten Clavier- und Gesangsnummern die Beethoven'sche Egmont-Ouverture, eine Symphonie von Gade (B-dur) und das Spoh'sche Violin-Concert „Gesangs-Scene“ zur Aufführung: letzteres gespielt von einem Zöglinge, der eben mit dem Jahre 1859 seinen Bildungscurs am Conservatorium beendet hat. Um der Theilnahme des musikalischen Publikums an den Leistungen des Conservatoriums zu entsprechen, hat die Direction die Preise der Sperrsitze und Eintrittskarten zu diesem Concerte auf das Billigste gestellt. (Sperrsitz 1 fl. — Eintritt 60 kr.)

p Einundzwanzig Jahre sind eine lange Frist und ein gutes Zeugniß für die Gediegenheit einer Oper, wenn sie, wie Gluck's „Iphigenie auf Tauris“ (1779 in Paris zum ersten Mal aufgeführt), welche doch mehr durch einfache strenge Größe, als durch sinnlichen Farbenglanz wirkt, dennoch heutzutage ein zahlreiches und theilnahmvolles Publikum findet. Dieses war am 17 Jänner im Hofoperntheater wirklich der Fall, trotz der Erfolge, die gegenwärtig Werke ganz anderer Art an diesem Orte feiern. Die Aufführung war im Ganzen des Meisterwerkes nicht unwürdig. Man wird dies hauptsächlich dann im vollen Maaße anerkennen, wenn man bedenkt, wie fremd der keusche Gesangs- und Darstellungsstyl, den Gluck erfordert, den heutigen Sängern geworden ist, wie wenig es im Allgemeinen ihrem nervös aufgeregten Temperament gelingen will, dieser plastisch ebenmäßigen, reinheitlichen Ausdrucksformen Herr zu werden. — Dieß vorausgeschickt, muß man sagen, daß Fr. Dustmann und Hr. Ander ihre Aufgabe mit Eifer und künstlerischer Einsicht erfaßt hatten und im Gesang wie im dramatischen Ausdruck Vorrestliches leisteten. Die übrigen Mitwirkenden schlossen sich ihnen, nach Vermögen, mit bestem Willen an. Das Orchester, von Herrn Eisler geleitet, spielte trästig und correct und überraschte nur durch die Hinweglassung der Ouverture unangenehm. Die Frauenchöre hätten einer feineren Schattirung bedurft.

Uebersicht neu erschienener Compositionen.

Für Pianoforte allein.

H. Ente, Kleine melodische Studien, Op. 28. — G. F. Händel, Compositions Cab. 5. 3 Leçons. Edition nouv., rev. et corr. — Th. Kirchner, Scherzo, Op. 8. — L. Köhler, Clavier-Etuden für Geläufigkeit und gebundenes Spiel zur gleichen Uebung beider Hände, Op. 63, 2. Hfte. — A. Krause, 2 Sonatinen (C. Gm.), Op. 10. — Th. Krause, 2 instructive Sonaten (G. F.), Op. 75 und 76. — H. F. Kufferath, Allegro caprecioso, Op. 14. — Josef Rheinberger, 4 Clavierstücke, Op. 1. — Anton Rubinstein, Soirées à St. Petersbourg, 6 Morceaux, Op. 44. — L. Schindelmeiser, Sonate Nr. 3 in D, Op. 40. — F. Wüllner, Sonate, Op. 6.

Für Violine mit Begleitung des Pianoforte.

M. Milsner, 2 Chansons sans paroles (Slavia. Le Désir), Op. 8. — H. Vieuxtemps, Concertstück. Fantasia appassionata, Op. 35.

Für Violoncelle mit Begleitung des Pianoforte.

Felix Battanchon, Chants du Soir, Op. 19. — F. Kletzer, Ungarische Rhapsodie, Op. 7. Erinnerungen an Pest. Paraphrase über ungarische National-Melodien, Op. 9.

Gesänge und Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte.

G. Barth, 3 Lieder, Op. 26. 6 Lieder für Alt oder Bariton, Op. 27. — Alex. Holländer, 6 Lieder, Op. 1. — Ad. Jensen, 6 Lieder, Op. 1 — O. H. Lange, Jung Volker, Op. 24. — E. O. Lindner, Loreley von Eichendorff und Das Mädchen von Kola von Ossian, Op. 7. — Carl Perfall, 9 Lieder, 1. Heft. — Rud. Radecke, 4 Lieder, Op. 4. — Carl Reinthaler, 6 Lieder, Op. 10. — A. F. Riccius, 3 Lieder, Op. 30. — Carl Richter, 2 Balladen, Op. 6.

Bücher über Musik.

E. E. R. Alberti, Ludwig van Beethoven als dramatischer Dichter (?) Eine ästhetische Würdigung seiner dramatischen Compositionen, vornehmlich seines Fidelio. — Aug. Wilh. Ambros, Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst. — H. Bellermann, Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts. — Kein Generalbaß mehr! Dafür der Geist der Einheit! In der musikalischen Progression. — Friedr. Kempe, Friedrich Schneider als Mensch und Künstler. Ein Lebensbild nach Original-Mittheilungen, Original-Briefen ꝛc. — L. Köhler, Führer durch den Clavierunterricht. Ein Repertorium der Clavierliteratur. 2. verb. und berichtete Auflage. — E. Kocher, Harmonik für Kunst des Tonsatzes aus den Grund-Elementen theoretisch entwickelt und practisch dargestellt. — Dr. Adolf Kullak, Das Musikalisch-Schöne. Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst. — Dr. F. P. Graf Laurencin, Robert Schumann's Paradies und die Peri. — Riehl, Musikalische Charakterköpfe. Zweite Reihe. Stuttgart, Cotta 1860. — E. Sobolewski, Das Geheimniß der neuesten Schule der Musik. — Alf. Ulibischeff, Mozart's Leben und Werke. Zweite Auflage. Mit Zugrundelegung der Schrasshuanischen Ueberlegung neu bearbeitet und wesentlich erweitert von Prof. Gantter. Stuttgart 1849, Becher's Verlag. — M. J. Winkler, Harmonie und Compositionslehre. 2. umgearb. Auflage.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 5. Wien, 28. Januar 1860. Jahrgang 1.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **S. F. Müller's** Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Andeutungen über Vortrag. — Compositionen von Hornstein. — Beethoven's Variationen in C-moll. — Musikzustände in Breslau (Schluß). — Correspondenz aus Bonn. — Concerte. — Feuilleton: Ein alter Stadtmusikus (Fortsetzung). — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Anzeigen. — Briefkosten.

Andeutungen über Vortrag.

Es ist schon oft die Bemerkung gemacht worden, daß in neueren Musikwerken die Vortragszeichen in immer gehäufterer Weise aufgetragen erscheinen, und wirklich könnte man schon allein aus dem Maß ihrer Anwendung die Entstehungszeit einer Composition errathen.

Bei Bach z. B. findet man, wofern man nicht eine „moderne Bearbeitung" vor sich hat, Nichts als einige spärliche forte und piano, höchst selten ein Legato (⌒), oder Punkte als Abstoßungszeichen. Je weiter man über Mozart und Beethoven herauskommt, desto mehr Vortragszeichen kommen zu Tage *).

Diejenigen, welche geneigt sind, die Zunahme der Vortragszeichen lächerlich zu finden, gehen jedoch in ihrem classischen Eifer zu weit, und übersehen die Veränderungen, welche in Betreff aller Mittel des Ausdrucks in der Musik vor sich gegangen sind; ja sie können bei eigenen Productionen die Vortragszeichen selbst nicht entbehren. Während die älteren Musikstücke sich meist über ein einziges Motiv aufbauten, dasselbe immer reicher entwickelnd, ist das Wesen der neueren Musik auf Mannigfaltigkeit und Gegensätze im Verlauf eines und desselben Stückes gegründet, und die Sonatenform bietet im Ganzen und Einzelnen ein deutliches Bild dieser Gegenüberstellung mannigfacht nuancirter Gedanken, welche das vollkommenste Anschließen des Vortrags erheischen, sowohl hinsichtlich der Dynamik (Wechsel der Stärkegrade), als der Beweglichkeit und Freiheit des Zeitmaßes. Die neueren Componisten, welche ebensowohl Gelegenheit hatten, die Wirkung eines ihren Absichten entsprechenden Spieles, als auch die Gefahr zu bemerken, die durch ein Verkennen ihrer Absichten drohte, mußten sich daher entschließen, Das was sie wollten, im Ganzen und Einzelnen klar und deutlich zu bezeichnen; — um so mehr, als die Musik allmählich in Kreisen heimisch wurde, wo man ein tieferes Eingehen in das Wesen der Kunst nicht voraussetzen konnte. — So entstand das System der Verschanzung gegen alle möglichen Mißgriffe.

Wir müssen, um nun vom Vortrag zu sprechen, absehen von den Bedingungen, unter welchen eine vollkommen befriedigende oder hinreißende Production zu Stande kommt, denn solche entzieht sich der Theorie und den Regeln vollständig, da der Genius und die Begeisterung in Freiheit walten. Wir wollen nur von den Elementen des Vortrags reden, welche gleichwohl oft unterschätzt werden.

Was heißt: Mit Ausdruck spielen, schön vortragen? Unter den Dilettanten und schlechten Musiklehrern gibt es über diesen

*) Es verhält sich damit, wie mit der Zunahme der Noten selbst, und man weiß nicht, was Kaiser Joseph, der schon zu Mozart sagte: „Gewaltig viel Noten, lieber Mozart," zu einem heutigen Clavierstück, welches mit zehn Fingern gespielt werden soll, gesagt haben würde.

Feuilleton.

Musikalische Erinnerungen

von

Onkel Gotthard.

I. Ein alter norddeutscher Stadtmusikus.

(Fortsetzung.)

Fünf Jahre dauerte die Lehrzeit beim Andreas. Wer sie ausgehalten hatte, der war aber auch ein tüchtiger Musikant geworden, brauchbar auf mehreren Instrumenten, und auf einem fast immer dem Virtuosenthum so weit nahe gerückt, daß er bei fortgesetztem Fleiße elle Ursache hatte auf eine der Vollendung nahe Künstlerschaft hoffen zu können. Der Lehrling rückte dann in das „Gehilfenzimmer" vor mit allen Privilegien des Gehilfen; er wurde nämlich von nun an „gesiętzt", er konnte offiziell rauchen, durfte nach dem Abendbrod noch ausgehen, aber nur bis 10 Uhr und erhielt für seine Dienste den „Gehilfengroschen" vom Thaler.

Durch die fünfjährige Zucht war aber meistens ein so guter Kern in dem Lehrlinge gelegt, daß er ohne Gefahr für seine Moralität die größeren Freiheiten des Gehilfen ertragen konnte. Brach dennoch gegen das Erwarten seines Lehrherrn die frühere Bestialität wieder hervor, so mußte er, war der junge Gehilfe auch noch so tüchtig, doch sehr bald das Haus verlassen. Gewöhnlich jedoch führte eine ehrenvollere Veranlassung die Trennung von dem Lehrherrn und Meister herbei. Seine Schule war allmählig in weiteren Kreisen renommirt geworden und darum fanden denn auch seine Zöglinge sehr bald Aufnahme in größern Musikcorps, ja selbst große Hofcapellen verschmähten dieselben nicht. So zählt die kaiserliche Capelle in Petersburg wohl 6 oder 7 Mitglieder, die, aus der Schule unseres Andreas hervorgegangen, wahrlich nicht zu den untergeordneten Größen gehörten; auch in der Berliner Capelle finden wir einige Jünger des Andreas, und von den jetzigen Musikdirectoren in den Städten der Ostseeküste sind gewiß Wenige, die nicht in irgend einem Verbande mit dem wohlrenommirten Stadtmusikus Andreas A. in G. gestanden hätten.

Mit einem so von innen heraus geschulten Corps konnte nun A. sich füglich produciren; und das that er denn auch so oft er nur konnte. Er veranstaltete in jedem Winter eine Reihe von Concerten, die wahrlich nicht wenig zur Hebung des musikalischen Geschmackes in G. beigetragen haben und ihm selbst das vornehmere Prädikat „Stadtmusikdirector" verschafften. Seine soziale Stel-

Punkt oft ziemlich verkehrte Ansichten. Die Einen verstehen unter Vortrag das Zutagetreten einer gewissen Sentimentalität, einer — oft mehr gezierten als echten — Empfindung. Andere meinen, es handle sich lediglich um das Beobachten der vom Componisten hingeschriebenen Zeichen.

Letztere werden sogleich in Verlegenheit kommen, wenn sie ein Stück spielen sollen, welches ohne Vortragsbezeichnung geschrieben ist. Die Anderen werden Alles verkehrt machen und den Ausdruck dorthin legen, wo er gar nicht hingehört.

Mit Ausdruck spielen heißt vielmehr: dem Charakter, dem Sinn und der musikalisch-einfachsten Bedeutung eines Stückes, einer Stelle, eines Tones gerecht werden. Dazu gehört Viel — mehr als man gewöhnlich denkt, — vor Allem aber: Musikverstand.

Sehr mit Unrecht unterschätzt man vielfach ein „verständiges Spiel," und meint: das könnte jeder Mensch lernen, oder das verstehe sich bei einem Virtuosen von selbst. Weit gefehlt! Es gibt viele sogenannte Virtuosen denen gerade nur der Musikverstand fehlt, um Künstler heißen zu können, und bei Dilettanten vermißt man denselben noch häufiger.

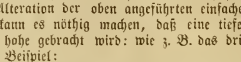
Wie wenige Spieler — wir können auch sagen Dirigenten — verstehen es, einem Tonstück auch nur die richtige allgemeine Haltung zu geben, überall das rechte Tempo zu treffen, und den Charakter des Stücks bis in's Detail auszuprägen! Ein Satz der vor Allem frisch sein soll, klingt lahm, einem Anderen dessen Hauptzug Humor ist, fehlen die witzigen Markato's und die launigen Unterbrechungen der allzu gleichmäßig fortlaufenden Bewegung u. s. w. — Woher das Alles? Weil der Betreffende seinen Musikverstand entweder nicht anstrengt, oder weil ihn dieser zur rechten Zeit sitzen läßt, oder weil er — keinen hat.

Und doch ist das Allgemeine noch das Leichteste. Die eigentlichen Schwierigkeiten und Zweifel erwachsen erst aus den Details.

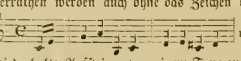
Betrachtet man irgend eine Melodie, so findet man bekanntlich ein Steigen und Fallen der Töne. Gesetzt nun der Componist hätte Nichts für den Vortrag dazu geschrieben, so entsteht zuerst die Frage, ob die Tonreihe gleichmäßig stark gespielt werden soll, oder ob ein Zu- und Abnehmen nöthig werde, oder ob irgend wo die Pointe des Ganzen zu finden sei. Die einfache Regel sagt nun, mit dem Steigen der Töne sei ein Zunehmen, mit dem Fallen ein Abnehmen des Stärkegrades zu verbinden. Allein weder wird dieß immer nöthig, noch sogar richtig sein, da noch die verschiedensten Dinge dabei zu berücksichtigen sind. Erstens der Charakter der Melodie an sich, ob er sanft und weich, oder kräftig, heftig und leidenschaftlich ist. dann das Verhältniß der metrischen Länge und Kürze der einzelnen Töne, dann die dazu gehörige Harmonie und Modulation.

Ist eine Melodie sanft oder graziös, so wird man alle stärkeren Unterschiede der Farbe vermeiden, und hohe und tiefe Töne leicht und ohne Härte verbinden. Umgekehrt wird man bei aufgeregter Beschaffenheit der Melodie gerade hier scharfe Contraste anwenden.

Der metrische Werth einer Note führt oft die vollständige Alteration der oben angeführten einfachen Regel herbei, und kann es nöthig machen, daß eine tiefe Note stärker als eine hohe gebracht wird: wie z. B. das dritte Viertel im folgenden Beispiel:

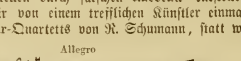


Umgekehrt kann eine besondere Absicht des Componisten zuweilen errathen werden auch ohne das Zeichen sf. z. B. hier:



wo das wiederholte Aufsteigen von einem Tone zu seinem nächsthöheren ein sforzato auf die schlechten Tacttheile nöthig machen kann.

Höchst unnatürlich ist es, wenn ganz klare und zweifellose Stellen durch falschen Ausdruck entstellt werden. So haben wir von einem trefflichen Künstler einmal das Thema des A-dur-Quartetts von R. Schumann, statt wie es steht:



so spielen gehört:

Nach dem metrischen Gewicht allein, nach dem im Allgemeinen natürlichen tactmäßigen Accent (guten und schlechten Tacttheil) kann man deshalb die Betonung durchaus nicht abmessen und bestimmen, ohne in ein steifes unerquickliches Spiel zu verfallen. Die Momente der Bewegung nach

lung wurde freilich nicht mehr durch diese sogenannte Rangerhöhung alterirt, denn die hatte er sich durch seine Amtstreue, durch seinen glühenden Eifer für die Kunst so fest begründet, daß schon unter dem „Stadtmusikus" die angesehensten Männer von G. gerne in den Concerten mitwirkten, wenn sie nämlich dazu fähig waren, daß sie ferner selbst in das Haus des „Stadtmusikus" wanderten, um hin und wieder an den abendlichen Gesammtübungen Theil zu nehmen; ein Umstand, der auf das Ehrgefühl seiner jungen Leute wahrlich nicht geringen Einfluß hatte und die Glorie des Meisters ungemein vergrößern mußte.

Das ganze musikalische Fühlen und Empfinden unseres A. nun wurzelte in Mozart. Diesem weihete er einen wahrhaft rührenden Cultus, in ihm blätterte er, wie der fromme Bürger in dem „Buche des Lebens" in der Bibel, wenn er sich Trost suchen wollte, zu ihm griff er um seiner Freude den passenden Ausdruck zu geben, um seine Angst zu beschwichtigen und seine Hoffnungen zu stärken; Mozart's Genius sollte gewissermaßen schützend an seine Familie, an sein Haus gefesselt werden, darum hatte er das einzige Kind, welches sein „Haanechen" ihm geboren, auch Amadeus genannt. Und so wie er für Mozart glühte, so sollten auch Alle, über die sich sein Wirken erstreckte, mit ihm empfinden. Keine Gesammtübung verging, in welcher nicht ein Werk Mozart's vorgenommen wurde (ich glaube bestimmt, daß er wohl Alles besaß, was bis dahin von Mozart gedruckt war) und daß er nicht daran einige Betrachtungen knüpfte. „Mozart, sagte er, ist bei aller Göttlichkeit seines Genius doch immer eine rein kindische Natur geblieben; Hoffnung und Vertrauen sind seine Grundzüge. Vor dem sinnlichen Schwelgen verschließt er seine Fantasie eben so hermetisch, wie vor den Sophismen des Zweiflers. Darum tragen seine Werke so wenig den Stempel der Gefühlsweise des raffinirten Lüstlings, wie das verhängnißvolle Warum? des mit dem Schicksale hadernden Unglücklichen an der Stirne. Wer Mozart's Werke liebt, d. h. im wahren Sinne des Wortes nicht bloß obenhin gesprochen, muß ein guter, sittlicher Mensch sein; nur ein blasirtes, durch übermäßige Genüsse abgestumpftes Herz kann etwas von Mozart langweilig finden. Mozart's Werke mußten auch den Beweis für das tiefe, weitumfassende Studium ihres Schöpfers abgeben. An seinen Quartetten besonders zeigte er die gewissenhafte Detail-Arbeit, und an der Symphonie das „Schaffen mit großen Zügen."

„Aber," sagte er ein andermal, „weil Alles von Mozart sich so kindlich, so ungezwungen, ja geradezu leicht anhört, glaubt darum nicht, daß er es mit dem bloßem Genie habe bewenden lassen, nein er hat auch berechnen lernen müssen; freilich hat er nicht berechnet, wie man mit dieser oder jener Klangmischung am besten das Ohr kitzelt, am sichersten die Leute verdutzt macht, wie

Oben und Unten sind gegen das innere Maß des rhythmischen Accents immer abzuwägen.

Doch kommen auch da, wie gesagt, noch harmonische Dinge in Betracht. Eine trübe Mollharmonie, die in früher herrschend gewesenes Dur tritt, kann das Steigen der Melodie zusammt dem einfallenden Accent paralisiren, und dem fein fühlenden Musiker zu einem plötzlichen Piano Veranlassung geben; eben so wie umgekehrt eine Wendung der Melodie nach Unten und auf einen schwachen Tactheil durch eine harmonische Rückung aus Moll nach Dur einen volleren Klang erfordern kann.

Wir können dieses Capitel hier nicht weiter verfolgen, und müssen dem Leser überlassen, weiter darüber nachzudenken.

Dagegen kommen wir auf Etwas, was bei Dilettanten und „unmusikalischen“ Musikern häufig vermißt wird: auf die Correctheit der Phrasirung, mit anderen Worten: auf die Richtigkeit der Verbindung und Trennung jener melodischen Bestandtheile, welche zusammen gehören oder nicht. Was man im gewöhnlichen Leben „Herunterspielen“ nennt, beruht großentheils hierauf.

Die Componisten deuten gern durch größere Bogen (⁀) Zusammengehöriges an, und wollen meist auch das Ende des Bogens als Ende der Phrase angesehen wissen, so daß zwischen derselben und der folgenden eine fühlbare Pause entstehen soll, welche der Sänger durch Athemhohlen, der Violinspieler durch Abnehmen des Bogens, der Clavierspieler durch Aufheben der Hand oder des Fingers bewirkt. Wie oft hört man über solche getrennte Stellen unverständig und gleichgiltig hinweg-leiern, und die Sorgfalt des Componisten und Notenstechers zu nichte machen!

Zuweilen aber geben diese Bogen Anlaß zu Mißverständnissen, besonders wenn der Componist selbst sie nicht richtig schreibt. Es kommt dieß von der ungleichen Bedeutung dieses Bogens für den Clavier- und Violinspieler. Bei den Streichinstrumenten bedeutet der Bogen nämlich blos die Strichart, er bezeichnet die Anzahl der Noten, die auf einen Strich gespielt werden sollen, während bei dem Pianoforte der Bogen entweder blos „Legato“ bedeutet, oder (und dieses „oder“ ist es eben, was Viele irre macht) die Anàdehnung der Phrase bezeichnet. Deßhalb trennen die Violinspieler oft zu wenig und die Clavierspieler zu viel, besonders wenn sie ihre Regel und nicht den „Musikverstand“ fragen.

Zum Schluß dieser mehr anregen-, als eine Abhandlung vorstellen sollenden Bemerkungen müssen wir noch einen Protest einlegen gegen die Uebertreibungen, die gerade geistreiche Künstler oft begehen, indem sie die einfachsten Melodien, um interessant zu scheinen, bis zur Carricatur verzerren und verderben. Die Freiheit oder vielmehr Zügellosigkeit, mit welcher zuweilen die Tactmäßigkeit aufgehoben wird, ist ganz unleidlich. Wir wollen zwar nicht jene metronomische Gleichmäßigkeit vertheidigen, mit welcher manche „correcte Spieler“ den sinnigen Hörer langweilen. Es sollte aber jene Freiheit nie so weit ausgedehnt werden, daß das rhythmische Verständniß von Seite des Hörers verhindert, und der Charakter einer Melodie verändert wird.

Ersteres geschieht durch Ablürzung gehaltener Noten und Pausen, ohne Deckung durch eine fortlaufende Stimme. Das rhythmische Gefühl verträgt jede Beschleunigung oder Zurückhaltung, wenn es dieselbe auch als solche verstehen kann. Es läßt aber selten eine Verkürzung zu (eher eine Verlängerung), und ist überhaupt in der Musik jenes „Gefühl für Loth und Waage“, welches nach Göthe den Menschen macht.

Compositionen von Hornstein.

Unter dem Titel: „Hornstein-Album“ veranstaltet die Ebner'sche Kunst- und Musikalienhandlung in Stuttgart die Ausgabe einer Reihe Compositionen von Robert von Hornstein die jedenfalls Anerkennung verdienen. Fast hätte uns der „Prospect“, den man dieser Sammlung von Erstlingswerken mitzugeben für gut fand, ein Vorurtheil gegen den offenbar noch jungen Componisten eingeflößt, denn dergleichen schmeckt doch allzu sehr nach Reclame. Wir hoffen, daß er selbst unschuldig daran ist, und vermuthen dahinter irgend welche Speculation.

R. v. Hornstein ist, wenn auch kein auffallendes, durch und durch originales, aber doch ein recht hübsches Talent; auch ist die Richtung, die er bis jetzt einzuschlagen scheint, keine schlechte. Aber der junge Tonsetzer hat jedenfalls noch Viel zu lernen, und von Künstlerschaft darf noch nicht gesprochen werden. Das im Prospect angeführte Lob, welches Richard Wagner über die Sonaten ausgesprochen haben soll, kann uns wenigstens nicht hindern Unvollkommenes dort zu sehen, wo es klar vor Augen liegt.

Wenden wir uns sogleich der Sonate in E-moll zu, so muß es von vornherein mehr als seltsam erscheinen, daß nur der erste Satz aus E-moll, das darauf folgende Scherzo

man durch absonderlichen Rhythmus, durch sogenannte Instrumental-Effecte seine eigene Ideenarmuth der großen Menge verhüllen kann (dazu war er zu keusch in seinem Empfinden, und zu unbefangen in seinem Denken); aber gleichwohl hat er berechnet. Und wenn man's recht überlegt, ist Genie eigentlich nicht auch die tiefste Berechnung? nur daß der Eine langsam rechnet, wie z. B. Gluck, Beethoven, der Andere aber schnell, wie mein Meister Amadeus. Das Facit ist die Hauptsache, wie lange das Rechnen gedauert hat, das geht uns nichts an. Himmel! was sind die Leute blitzdumm gewesen, die ihn für ein leichtsinnig in den Tag hineinlebendes Kind hielten, das so eine „Jupitersymphonie“, so einen „Don Juan“ ohne viel Kopfbrechen aus dem Aermel schütteln könne!“

„Mozart hat auch sehr wohl berechnet, wie man Klang-Effect hervorbringen kann, aber ihm war dann die Natur der Instrumente heilig; niemals thut er ihnen einen Zwang an, und eben darum wirken sie dann auch ganz anders bei ihm. Machen nicht seine 2 Trompeten und die Pauke im „Dies irae“ eine ganz andere Wirkung, viel durchdringender, ergreifender als das ganze heillose Instrumentenspectakel in der Meyerbeer'schen Höllenscene? Dieser haarsträubende Schall des „Schreckenstages“ erschüttert dich ganz anders, als das (du hörst es gleich heraus) doch immer ohnmächtige Geheul der Meyerbeer'schen Höllengeister. Und wenn nun gar Don Juan zum Gerichte vorgeladen wird, klingen die Instrumente in den grausigen D-moll-Accorden nicht so, als wenn ihnen eine höhere Macht eine Seele eingehaucht hätte, damit sie den Ruf des steinernen Gastes mit zur Wahrheit machen können?“

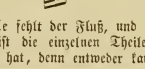
„Das Hervorbringen des Effectes,“ sagte er einmal, „ist auch eines der Geheimnisse der Composition, darum, weil das menschliche Gemüth auch das wunderbarste Geheimniß ist. Aus dem Gemüth — in das Gemüth, so kommt es; vergebens werdet Ihr Euch abkasteien, durch Anhäufung aller möglichen Töne, durch das ganze Ungewitter von Pauken, Trommeln, Becken, Posaunen, Trompeten, Hörnern den großen, wahrhaft tiefen Eindruck zu machen, wenn das Raffinement allein alle diese Dinge aufeinandergethürmt hat, — der Sonnenstrahl eines einzigen Tones der Oboe, der Trompete oder sonst eines Instrumentes von guter Art, wie z. B. der rührende Oboeton in dem Trauermarsch der Eroica, oder der Trompetenton in der Sturmeinleitung zur Iphigenia, erweckt ein ganz anderes Echo in der Brust des Hörers! In solchen Partituren sieht's einfach genug aus, aber das kundige Auge liest doch größere Effecte heraus, als aus anderen, die so absolut schwarz und vielköpfig Dich anstarren, daß ein dreister Floh ohne Umstände darauf sich verewigen kann, während es Niemand merkt.“

*

dagegen aus Fis-moll, das Adagio und der letzte Satz aber aus C-dur gehen!! Diese Sätze stehen unvermittelt einander gegenüber, so daß man seinen Augen nicht traut. Nun sagt der Prospect: „Robert von Hornstein gehört einer guten musikalischen Schule an“. Das eben Berührte ist gerade kein schlagender Beweis dafür, und es mangelt überhaupt nicht an kleinen Kennzeichen, daß Herr von Hornstein der guten Schule entweder zu früh entlaufen, wo nicht gar bis jetzt sich selbst überlassen gewesen ist.

Es kann einem jungen Tonsetzer nie schaden, wenn ihm ein kleines Sündenregister vorgehalten wird; wir thun es, in der Ueberzeugung ihm dadurch für die Folge zu nützen: und zwar um so lieber, als uns viele seiner Gedanken wirklich recht innig angesprochen und uns gesagt haben, daß wir es hier mit einem hoffnungsvollen Talente zu thun haben.

In der Sonate ist von vorne herein die Tact- und Tempobezeichnung unrichtig; der Componist würde erschrecken, wenn ihm Jemand diese Stücke so vorspielen würde, wie sie eigentlich der Bezeichnung nach gespielt werden müßten. Doch das ist Kleinigkeit, und verräth nur Mangel an Erfahrung. Seite 5, Tact 10—11 möge der Componist überlegen, ob da nicht eine andere Modulation, und zwar vorherrschendes E-moll hingehört. Sonst ist der erste Satz recht lebendig und mit Geist geschrieben; nur mit der, dreimal Note für Note wiederkehrenden, Einleitung kann man nicht einverstanden sein. Der Componist sehe doch einmal Beethoven's Sonate pathetique an, und frage sich, ob seine eigene Einleitung nicht auch einer Veränderung und Steigerung fähig gewesen wäre. Im Scherzo erregt das gis im vierten Tact des zweiten Theils den Verdacht, ernstlich gemeint zu sein. Der Sprung vom neunten Tact vor dem Schluß auf den achten, wo nach vier Tacten Dominant-Septimenaccord von D-dur plötzlich das Thema in Fis-moll hereinplumpt, verräth nicht Witz, sondern Unbehofenheit. Am Adagio muß man die sechsmal wiederholten vollkommenen Schlüsse in C-dur tadeln, dergleichen ist entschieden schülerhaft. Unortographisch ist das es statt dis:



Im Finale fehlt der Fluß, und wir vermuthen, daß der junge Componist die einzelnen Theile in ganz verschiedenem Tempo gedacht hat, denn entweder kann das Thema Niemand herausbringen, oder die Mittelsätze werden unleidlich lahm. Dergleichen passirt Anfängern oft, sollte aber in gedruckten Werken nicht vorkommen. Der Claviersatz ist in accordischer Hinsicht voll, aber es fehlt an Figuration, an arabeskenartigen Nebenstimmen. Namentlich gilt dieß von langsamen Sätzen, die bei Hornstein für das Auge kahl wie leere Wände aussehen, und auch diese Wirkung auf das Ohr machen.

Auf die übrigen Stücke können wir uns nicht näher einlassen, obwohl sie viel Hübsches und Geistreiches enthalten. Die Lieder mahnen in melodischen Zügen an Schumann und sind meist von großer Innigkeit der Empfindung; eben so die Clavierstücke (Heft 5 und 6), welchen sogar eine gewisse Popularität im guten Sinne prognostizirt werden kann.

Hätte Hr. v. Hornstein trotz Richard Wagner seine E-moll-Sonate zurückbehalten, wir hätten wahrlich viel größeren Respect von ihm; hoffen aber in Zukunft durch reifere Arbeiten belehrt zu werden, daß der Componist guten Rath angenommen, und sich eine strengere Feile bei einem tüchtigen Meister zu verschaffen gewußt hat.

Beethoven's Variationen

in C-moll Nr. 36.

[Aus dem nächstens erscheinenden kritisch-analytischen Katalog sämmtlicher Tondichtungen Beethoven's, als III. Band von „Beethoven eine Kunststudie.“ — Das Werk wird fortgesetzt von Julius Campe in Homburg. Es erscheint die Folge der Analyse von op. 20 — 100 im Monat Jänner — op. 100 bis Ende inc. 138 bis Ostern 1. J.*).

Das Thema, rezitativisch angelassen, ist in der Tragödie zu Hause. Atris circumvolat alis.

Die Nummer-Variationen waren uns mit einigen, nicht einmal vollständigen Ausnahmen (5[b], 10[b], 27, 35) auspolirte Knöpfe vom Mozart-Rock.

Anders Nr. 36. Hier vertauscht Beethoven das hergebrachte Variationen-Habit gegen die Blouse des modernen Arbeiters. Im Voraus ist er die durch unsere Tage geschaffene Größe berech-

*) Was ein geistreicher Mensch aus den Werken eines großen Genius herauslieſt, oder in dieselben hineindichtet, kann an sich interessant und merkwürdig sein, ohne als eine wissenschaftliche Erklärung des betreffenden Gegenstandes betrachtet werden zu dürfen. In diesem Sinne und mit dieser Beschränkung glauben wir vorstehendes Bruchstück als Probe des demnächst erscheinenden 3. Bandes: „Beethoven, eine Kunststudie,“ von W. v. Lenz, mittheilen zu sollen, — dem Leser überlassend, wie er davon denken will. D. R.

Nichts verletzte seinen musikalischen Sinn tiefer, als wenn Jemand an den Uebungsabenden die Rede auf neuere Werke brachte. Ein dilettirendes Mitglied seines Orchesters wollte einmal eine Berlioz'sche Composition zum Einstudiren empfehlen, aber da kam er schön an. Nach einigen Specialflüchen für den „unmoralischen Franzosen“ hieß es: „Das ist gerade jetzt das hauptsächlichste Unheil unserer jüngeren Componisten, daß sie gleich lauter Absonderlichkeiten schreiben wollen; bei jedem Dr— expliciren sie, welchen Effect sie dort beabsichtigt haben, welche Intentionen hier zum Grunde liegen. — Aber basta! da steckt der Knoten! anstatt in die Lichtsphäre der großen Geister einzudringen, kommen sie durch dies mißzeitige, schwülstige Treiben und Streben nach Absonderlichkeiten, durch jene Vernachlässigung der Einfachheit und Natürlichkeit dahin, daß man sich von ihnen, wie von Verrückten, mit dem Gefühle des tiefsten Seeleneckels abwendet.“

An Beethoven machte sich unser Andreas nur mit einem gewissen Zagen. Er fühlte sich unsicher ihm gegenüber. So lange Beethoven noch auf den Schultern Mozart's und Haydn wurzelte, fühlte Andreas auch das seiner Natur Verwandte heraus, und schwärmte darum auch für seine ersten Symphonien insbesondere. Er hatte keine Opfer gescheut, bei mageren Einnahmen und großen Ausgaben hatte er doch so viel gespart, um sich fast alle Instrumental-Partituren Beethoven's anzuschaffen, und studirte sie fleißig, denn er konnte auf Befragen jede Auskunft darüber geben; allein immer hörte man eine gewisse Scheu aus seinen Reden heraus. „Ich benge mich vor der übermenschlichen Gewalt dieses Genius, aber es ist etwas Dämonenhaftes ihm, was mir die Brust zusammenschnürt. Er kommt mir vor,“ setzte er hinzu (aber lacht nicht!) „wie ein gefallener Engel, der sich selbst martert mit seinen Sehnsuchtsgesängen nach dem verlorenen Paradies. Mir raubt er den Athem, und ich habe nur den Wunsch, mit weinen zu können, wenn er z. B. im Adagio der C-moll-Symphonie alle Instrumente nacheinander weinen läßt, weil die verzweiflungsvollen kurzen Schläge des ersten Satzes die verschlossene Pforte des Edens nicht öffnen konnten! Beethoven hat einmal an dem allerbarmenden Schicksal gezweifelt, und darum hat es ihm auch die Versöhnung versagt, wenn Ihr Andern auch insgesammt behaupten wollt, in der „Neunten“ hätte er die Versöhnung gesungen. Nur einmal kommt die Versöhnung ihm nahe, das war, als er das hohe Lied vom Weibe dichtete, seinen „Fidelio“, da wurde ihm „wunderbar“, da kam die „Hoffnung“. Aber nur einmal war dieser göttliche Augenblick, — ich bleibe dabei, — hienieden hat er ihm nicht geleuchtet „der letzte Stern des Müden“, jene himmlische Ruhe, die mich aus meinem Amadeus so beseligend anlächelt. Darum graut

tigter Persönlichkeit. Nr. 36 verneint die alte Clavier-Variationen-Literatur, erklärt dem Hergebrachten der Form und Behandlung den Krieg.

Mozart kennt Variationen; die Variabilität musikalischen Stoffes in's Unendliche, wie sie in Nr. 36 auftritt, kennt er nicht. Dieser Erweiterung des Begriffes durch Beethoven (op. 109, 111, 120) begegnet man am frühesten in Nr. 36.

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Im Gehalt gibt uns Nr. 36 eine Geisterbeschwörungsscene, pathetischer denn die pathetische Sonate derselben Tonalität; einen Gedanken, der in der Marcia funebre der Eroica Platz greifen können. Da ist denn gleich der Sargdeckel des Themas. Es gilt in 8 Tacten das Gerüste hinzustellen, auf dem der Trauergedanke sich entfalte. Der gewandte Clavier-Aal macht's nicht. Verschließen sie besser Ihr Bischen Fingerherrlichkeit in der Familienlade auf der einsamen Hausflur, und die Hausthür dazu, denn da kommt bereits der Trauerzug das enge Gäßchen herauf, das in das engste führt.

Ja! diese 8 Tacte Leichensteln. Mit dem Anschlagen der ersten Note (C-moll-Accord, Solo im Baß) steht der geschulte Dompfaff oder Meister vor uns; der Alltagsmensch oder die künstlerische Seele! Und wie wortkarg! In den 8 Tacten Thema: ein forte, sforzando, piano. So wenig für so viel! Das wird Allegretto überschrieben — ein flüssiger Andante-Schritt (B. 2, S. 1—20).

Der zweite Tact im Thema erweicht (Dominante). Der Gang hinauf (g, a, h, c, d, e), herzsprengender Sehnsucht voll, will gleichsam als Maggiore angesprochen sein. Wie Honig ist die Fünftole zu träufeln, nicht wie Kommißbrot in den Ofen zu schieben. Der kurze, auf die große Note im Thema folgende Werth (Sechzehntheil 1 und 3 T.) will in den nächsten (Achtel 2 und 4 T.) hineingesungen, und doch kurz erhalten sein. Er ist der Bewegungskern des thematischen Monogramms.

Wie unglücklich fühlen die beiden f in der Octave (42). Das muß an's Herz greifen. Wie sie sich steigern zum Leid der beiden fis in der Octave (5 T). Wie das zur Spitze drängt (5 T.), um zum Grade, dem Ausgang, hinabzusinken (7 u. 8. T.). Das letzte C des letzten, mit der Ruhe einer Todtenhand hinabzuführenden Tacts, ist wieder als Maggiore (Erlösung) anzusprechen.

Ein gedämpfter Posaunenchor alles Weltelends. So viel von dem Thema, in dem die Seele Beethoven's Recitativ spricht.

Die in und mit einander eng verstrickten Veränderungen bieten nur im Ganzen der Reihe ein Ganzes. Da kann nicht geschickt genug aus einer in die andere eingelenkt werden, um zur Darstellung im Ganzen zu kommen.

Einsam klagend entsteigt dem Grabe des Thema's die erste Veränderung, mit Vorliebe ein und dieselbe Note verfolgend. Gefühls-, kein Spielreichthum. Nicht clavierleichtsinnig sind diese sechsmal hintereinander wiederholten Noten abzutrippeln, gehaltlich zu steigern. Von künstlerisch freier Ueberwältigung spricht die Bezeichnung: leggieremente. Die zweite Variation ist die Wiederholung der ersten durch eine andere, durch die linke Hand (gleichsam eine Reprise mit Bruststimme). Die dritte Variation ist die Vereinigung beider.

Der 7. Tact im Thema war durch eine Pause im ersten Werth charakterisirt. Im 7. der 3 Variationen schreibt Beethoven eine in beiden Händen convergirende Fünftole, von der die fünfte Note allein themapflichtig ist, die andern bilden gleichsam eine sprechende Pause. Hatte es doch an anderer Stelle im Thema Fünftolen gespuckt.

Variation 4 bis 10 bringen stürmische Handlung. Alles durchwühlt, in Brand gesteckt. Steigend, klimmend, singend. Immer zu, immer zu! — Auch etwas Clavierherrlichkeit in Doppelgriffen (Variation 8) als Vorläuferin des Hummel-Moscheles-Pianoforte.

Variation 11. Wiederholung der 10. durch eine andere, durch die rechte Hand (Reprise mit Kopfstimme) das umgekehrte Verhältniß der 1. und 2 Variation.

Variation 12 — 16 Erlösungs-Episode der Idee in 5 Maggioren nach einander. Die Alten schrieben eines, wenn's hoch kam zwei. Diese Dur-Reihe ist gleichsam ein Beethoven-Chor im Sinne antiker Tragödie. Variation 12 eröffnet den Reigen.

„So liebte ich Dich, so verklärte Deine Gestalt die Nächte
schwermüthigen Genies!"

Mehr zu sagen, verbietet die Themagrenze. Eine ganze, kleine Cantate. Sehr richtig bemerkt Hugo Dingelstädt (siehe op. 27), daß ein Beethoven anders in Liebe kommt, sich anders dabei nimmt, wie andere Menschen. L'amor che muove il sol e l'altre stelle, sagt Dante; auch anders, wie Andere.

Variation 12 ist das weltchorische Sehnsuchtsmotiv, das bei Beethoven die Wolken durchbricht, die muove il sol e l'altre stelle, dem man in jedem tieferen Erguß unseres Dichters begegnet, der alles Leid in Licht badet; hier als Löwe sich demüthig der Idee zu Füßen legt. —

Diesen seinen Herzens-Cantus bezeichnet er p. semplice. In der Reihe hat er die Stellung des Liebes- und Sehnsuchtrufes von Variation 3 in op. 120.

Daß Beethoven immer und glühend geliebt hat, steht fest, schreibt Hugo Dingelstädt, nirgend aber finden sich Andeutungen, daß er wieder geliebt worden sei. Unter den deutschen Frauen hat es nicht eine gegeben, die dem Manne gewachsen war, alle haben dieses von Genie-Blitzen durchfurchte Antlitz, diesen Riesen-Geist in seiner rauhen Hülle, nicht erkannt, und ohne geliebt zu sein, ist er

---

mir vor dieser bodenlosen Tiefe der ruhelosen Leidenschaft; sie macht mich geistig krank und das darf ich nicht sein."

Ich erinnere mich noch ganz genau, wie Andreas bei der C-moll-Symphonie einmal ohnmächtig wurde, so daß die Aufführung unterbrochen werden mußte, aber freilich war er damals auch nicht mehr der kräftige Mann, der energische Meister, als welchen wir ihn bisher kennen gelernt haben. Das Schicksal hatte ihn mit einem Schlage mürbe gemacht.

Vorhin erwähnte ich flüchtig sein einziges Kind, seinen Amadeus. Grenzenlos war die Liebe, welche Andreas dem Sohne zuwendete; sein ganzes Trachten und Sinnen ging dahin, aus dem Kinde einen Musiker zu machen, „der nicht blos in den Vorhöfen der Kunst zu warten brauche, wie der arme Schächer, der Vater". Darum suchte er ihm die sorgfältigste Erziehung und Bildung zu geben, darum übernahm er sogar das Schwerste, was seinem liebenden Vaterherzen zugemuthet werden konnte, — er schickte ihn von sich, als er seine eigene Unfähigkeit dem talentvollen Knaben gegenüber wahrnahm. In Begleitung des treuen „Haanechen" ging der junge Amadeus nach Cassel, um sich von Spohr auf der Geige und in der Musik überhaupt weiter ausbilden zu lassen, während der Vater daheim allein jetzt die ganze Last des Hauswesens und der Aufsicht mit zu seinen anderen Lasten tragen mußte.

Spohr interessirte sich wahrhaft väterlich für den begabten, fleißigen Jüngling, und die dahin zielenden Briefe waren ein wahres Labsal für den im Wirrsale des täglichen Treibens beinahe erliegenden Vater. Zwei oder drei Jahre währte die Entfernung der Frau und des Sohnes, wahrlich eine Zeit der größten Entbehrung für den Vater, aber desto größer war der Lohn, als Amadeus als voller, wahrhafter Künstler und edler, feingebildeter Mensch ins väterliche Haus zurückkehrte. Leider aber hatte das Schicksal es anders beschlossen. Amadeus erhielt bald einen ehrenvollen Ruf nach Petersburg; er ging hin, um nach einigen Jahren wieder der Heimat und zwar sorgenfreier angehören zu können. Doch das Dampfschiff brachte nicht das heißersehnte Kind, es schlug das Elternherz mit der Nachricht von seinem Tode. Die Cholera hatte es weggerafft.

(Schluß folgt.)

eingegangen in der ewigen Liebe Schoos. Die deutschen Frauen haben den gefesselten Prometheus vor sich leiden sehen, und keine hat die Hand ausgestreckt, um ihm die schweren Ketten tragen zu helfen. Da hat er sich zum Ideal geflüchtet und so herrlich gesungen und gedichtet, daß, so lange die Erde steht, man den Beethoven nicht vergessen wird, und alle kommenden Geschlechter an seinen Tönen Freude, Erhebung und Trost finden werden."

(Schluß folgt.)

Breslauer Musikzustände.

(Schluß.)

Hinsichtlich der Orchestermusik bemerken wir Folgendes. Wir haben nicht weniger denn vier Kapellen, von denen jede regelmäßige Abonnementsconcerte veranstaltet, die an bestimmten Tagen der Woche gegeben, stets von sehr zahlreicher Zuhörerschaft besucht sind. Den Leistungen nach rangiren die Orchester nahezu in dieser Reihenfolge: 1) die Theaterkapelle, 2) die Bilse'sche Kapelle, 3) die Musikgesellschaft Philharmonie, 4) die Springer'sche Kapelle. Die Theaterkapelle vor Allen hat den Vorzug eines glatten und präcisen Zusammenspiels; das Orchester an sich ist zwar nicht sehr stark besetzt, aber jeder Spieler füllt seinen Platz sehr wacker aus, so daß auch höher gestellten Anforderungen durchschnittlich Genüge geleistet wird. Der eigentliche Theaterkapellmeister, Herr Seidelmann, betheiligt sich niemals an diesen Abonnementsconcerten; dieselben leitet Herr Concertmeister Blecha, ein vortrefflicher Geiger, und in diesen die Symphonien Herr Musikdirektor Hesse. Von rein musikalischer Seite würde man sich in diesen Concerten recht wohl zufrieden gestellt erklären können, wenn das Programm weniger an Buntscheckigkeit litte, und nicht jedesmal als Anfang und Ende eine Menge alberner Sachen zu Gehör gebracht würden, die immer nur als eine leidige Concession für den Unverstand des Publikums zu betrachten sind, den Geschmack desselben keineswegs heranbilden und den Eindruck der klassischen Werke nothwendig beeinträchtigen müssen. Wozu eine so ungehörige Zugabe von Marsch- und Tanzweisen? Wozu eine Beethoven'sche Symphonie in der niedrigen Gesellschaft einer Flotow'schen Ouverture? Es gilt den Versuch, diese geschmacklose Unsitte abzustellen, und wir zweifeln keinen Augenblick, daß das Publikum mit einer solchen Aenderung einverstanden ist. In der That sollte ein Orchester, wie das unseres Theaters, sich selbst nicht solche Pönitenz auferlegen und nicht vergessen, daß die Kunst erheben, niemals herabsteigen soll. Erst dann, wenn dieser Uebelstand beseitigt sein wird, wenn wir nur gute Musikstücke zu hören bekommen, wo wir jetzt noch seile Waare mit in den Kauf nehmen müssen, werden wir mit ungetheilter Anerkennung von diesen Concerten sprechen dürfen. — Die Kapelle des Herrn A. Bilse spielt jeden Donnerstag Nachmittag im Lokal des Wintergartens. Man kann den Leistungen des Orchesters im Allgemeinen nichts anhaben; es wird nach Kräften redlich studirt, gefeilt und geputzt, einzelne Instrumente haben sehr gute Vertreter; aber dem Ensemble mangelt Feinheit und Verständniß, und besonders in der Symphonie kommt es nicht selten vor, daß die Instrumente in ihrer gegenseitigen Wirkung nicht genau genug abgewogen sind. Dieser Fehler wird sich aber im Laufe der Zeit beseitigen lassen, wenn der Dirigent fortfährt, gerade in diesem Punkt größere Mühe aufzuwenden. Das Streben ist gut, nur glaube Herr Bilse nicht, schon Alles erreicht zu haben — in Ausübung einer Kunst darf man sich niemals selbst genügen wollen, wenn man fortschreiten will. — Was die Musikgesellschaft Philharmonie angeht, so befolgt der Dirigent, Dr. Leopold Damrosch, ein eifriger Apostel des Liszt'schen Evangeliums, eine rein „neudeutsche" Musiktendenz; besonders während des vorigen Winters, wo man nach dem Tode von Mosewius keinen Versuch scheute, der Baalsreligion auch hier eine gläubige Gemeinde zu schaffen, wurden wir mit den symphonischen Dichtungen wahrhaft todtgehetzt und unpolitisch genug geradezu durch Proselytenmacherkünste terrorisirt. In diesem Winter hat sich jedoch Herr Dr. Damrosch viel zahmer gezeigt. Er hat wohl einsehen gelernt, daß unser Publikum nicht krankhaft genug überreizt und überbildet ist, um an solcher Musik Freude zu haben, und hat von ferneren musikalischen Ouälereien freundlichst abgestanden. Das Orchester selbst, in seiner Verfassung republikanisch, besteht aus Elementen, die innerlich schwer zu amalgamiren sind. Die Mitglieder tragen dem Namen „Philharmonie" wenig Rechnung, und während des zehnjährigen Bestehens der Gesellschaft haben tausend Zerwürfnisse die Fortexistenz derselben häufig genug in Frage gebracht. Aus diesem Grunde sind denn auch die Leistungen der Kapelle nicht besonders rühmenswerth; die Holzbläser zumal leiden durchgängig an verschnupfter Stimmung, und die Blechinstrumente sind für sich ein Staat im Staate. — Die Springer'sche Kapelle unter Leitung des Herrn Musikdirector Schön, die jeden Freitag im Weiß'schen Lokal ihr Abonnementsconcert gibt, spielt vor einer Gesellschaft, die sich am allerwenigsten der Musik wegen so zahlreich zu versammeln pflegt. Das Programm ist dann auch meistens dem Zweck entsprechend. Freilich wird jedesmal eine Symphonie gegeben; aber es ist Schmach genug, daß ein Beethoven, Mozart oder Haydn an solchen Orten, bei solchen Gelegenheiten mit ihren unsterblichen Namen herhalten müssen. Galante Frauen und junge Stutzer, das noble Contingent der demi-monde besucht die Concerte, um sich Rendez-vous zu geben, eine partie fine zu verabreden ꝛc. — Die Musik ist gründlich Nebensache, und höchstens die Maske, unter der leichtsinnige Intriguen Versteckens spielen. Wir würden uns kaum veranlaßt gesehen haben, diese „Symphonieconcerte" überhaupt zu erwähnen, wenn es nicht der statistischen Genauigkeit wegen nöthig gewesen wäre, und wir nicht eingestehen müßten, daß die Kapelle in musikalischer Hinsicht ganz Gutes leistet. Aber doppelt betrübend ist es dann, daß wackere Musiker gezwungen sind, des Broterwerbes wegen so unlautern Zwecken zu dienen.

Aus der Schilderung unserer Orchesterfreuden ist jedem Unbefangenen leicht ersichtlich, daß sie in keinem Verhältniß stehen zu den Ansprüchen, die man in einer großen und reichen Stadt auch hinsichtlich der Musik erheben darf. Ueberall äußere oder innere Mängel, die den reinen musikalischen Genuß wesentlich beeinträchtigen. Unter solchen Umständen sind die Bestrebungen von Carl Reinecke, auch für den seither unberücksichtigt gebliebenen Theil des Publikums Symphonie-Concerte zu gründen, mit Beifall aufgenommen worden. Wie in Cöln, Frankfurt a. M. und a. O. hat sich hier aus den einflußreichsten Männern der Stadt ein dauerndes Concertcomité constituirt. Vorläufig sind für diesen Winter sechs Symphonie-Concerte arrangirt, die Montag Abends im Musiksaal der Universität stattfinden. Der Zudrang zu diesen Concerten ist ein großer und leider können der Beschränktheit des Raumes wegen nicht alle Wünsche befriedigt werden. Wir wünschen dem neuen Unternehmen aus voller Seele fröhliches Gedeihen, das nicht ausbleiben kann, wenn in demselben Geiste fortgeschritten wird. — Schließlich wollen wir noch eines Vereines gedenken, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, während des Winters jeden Samstag Abend die besten Werke aus dem Gebiete der Kammermusik aufzuführen. Dieser „Verein für classische Musik" besteht seinen Mitgliedern nach aus wahren Musikfreunden und einer großen Anzahl vornehmer Männer, die es ihrer Stellung schuldig zu sein glauben, daß sie sich an einer solchen Versammlung betheiligen. Ursprünglich eine Herrengesellschaft, haben die Damen erst im Laufe der Zeit Zutritt bekommen, müssen aber abgesondert in einem Nebenzimmer sitzen. Dergleichen ist bezeichnend für den ganzen Zuschnitt des Vereines. Herr Ernemann, ein Schuler von Louis Berger, hat abwechselnd mit einem Dilettanten die Clavierparthie übernommen, Musiker von Fach bilden das Streichquartett. Neuerdings hat man sich nothgedrungen entschließen müssen, Herrn Dr. Damrosch als ersten Geiger zu engagiren. Wie wenig die musikalische Richtung dieses Herrn mit den Tendenzen eines Vereins für classische Musik übereinstimmt, liegt nach den oben gemachten Andeutungen auf der Hand. Trotz vieler großer Schattenseiten verfolgt der Verein einen an sich lobenswerthen Zweck und trägt zur musikalischen Bildung des Publikums nicht unwesentlich bei — aus diesem Grunde haben wir auch geglaubt, bei der Skizzirung unserer Musikzustände selbst einen Privatverein besprechen zu müssen.

Dr. Theobald John.

Correspondenz aus Bonn.

X Auch in unserer Stadt haben die regelmäßigen sechs Winterconcerte unter der Leitung des als Componisten rühmlich bekannten städtischen Musikdirectors Herrn Albert Dietrich in den letzten Jahren einen sehr erfreulichen Aufschwung genommen, allerdings in Bezug auf Großartigkeit der Mittel den Nachbarstädten Cöln, Düsseldorf und Aachen nachstehend, aber ein Beweis, daß auch bei geringen Mitteln, wenn es dem Dirigenten nicht an Lust, Energie und Fähigkeit fehlt, Chor und Orchester zu bilden und für das Schöne und Große zu begeistern, sich vortreffliche Erfolge erzielen lassen.

Im ersten Concerte dieses Winters wurde uns der langersehnte Genuß zu Theil, endlich einmal wieder die gefeierte Meisterin des Clavierspiels, ueben welcher alles sogenannte Virtuosenthum der gepriesensten Tagesheldin sich als jämmerliches Blendwerk, als Schall und Rauch erweist, Frau Clara Schumann, des hochverehrten Todten würdige Gattin und Kunstgenossin, in einem Mozart'schen Concerte, der Beethoven'schen Fantasie für Clavier, Orchester und Chor, sowie in mehreren kleinen Solostücken bewundern zu können, und unser sonst heinahe berlinisch-kritisches Publikum einmal zu wahrem Jubel der Verehrung und Begeisterung hingerissen zu sehen. So gewaltig Frau Schumann die Technik des Clavierspiels beherrscht, niemals vergessen wir so völlig der technischen Schwierigkeiten und ihrer Bewältigung zu achten, als beim Spiele dieser Frau. Es ist der neu schopferische Genius in der Reproduction der Meisterwerke verschiedenster Art und Styles, es ist die Tiefe des psychologischen Durchdringens, das Eingehen auch auf das geringste und geheimste Detail des musikalischen Ausdrucks, das wahrhaft pathologische Versenken bis in die feinsten Nüancen der seelischen Stimmung in sämmtlichen von ihr ausgeführten Tonstücken, kurz die ihr eigene originell-künstlerische Begabung, welche uns dieser Frau den Vorzug vor vielen lebenden Meistern des Clavierspiels zuerkennen läßt.

Eine an diesem Abend zum ersten Male hier aufgeführte Composition ihres Mannes, das Adventlied für Chor und Orchester, fand warme Anerkennung — eine einfache und anspruchslose Tondichtung voll ernster Innigkeit und reich an melodischen Schönheiten.

Das zweite Concert brachte uns Beethoven's C-moll-Symphonie in tüchtiger und begeisterter Aufführung. Unsere besondere Aufmerksamkeit fesselte indeß das bisher noch zu selten aufgeführte Weihnachtsoratorium von Joh. Seb. Bach (erster und zweiter Theil). Nachdem in den vorigen Jahren uns hier in Bonn die Johannes-Passion, in Cöln die nach dem Evangelisten Matthäus entzückt hatte, erstaunten wir im Vergleiche mit jenen Riesenschöpfungen des als trockener Contrapunktist wahrlich nun schon zu lange verschrieenen, und doch in Innigkeit dichterischer Empfindung — niemals übertroffenen Großmeisters der Tonkunst, billig über die in Form und Inhalt so einfache, durchaus melodiöse Ausdrucksweise dieser Composition, die stellenweise sogar an Haydn erinnern könnte. Arien, sonst nicht gerade der dem großen Publikum anmuthendste Theil Bach'scher Compositionen, wie Nr. 3, „Bereite doch Zion", für Alt, die Bastarie mit Trompetenbegleitung, Nr. 7, „Großer Herr und starker König", die reizende Altarie im zweiten Theile Nr. 17, „Schlafe, mein Liebster," werden auch auf ein mit Bach noch unbekanntes Publikum ihre Wirkung nicht verfehlen können; die Chöre sind klar, durchsichtig und von überwältigender Kraft.

Allerdings bietet dieses Werk, z. B. die liebliche Hirtenmusik, Pastorale Nr. 3 für Orchesterfolo und der mit Recitativ wechselnde Choral Nr. 6, dem Dirigenten vielleicht noch größere Schwierigkeiten, als die Passionen dar, verlangt eine noch größere auf's Einzelne gerichtete Sorgfalt, besonders in Betreff des Orchesters, aber guter Wille läßt Vieles überwinden, und wenn uns die Hoffnung nicht täuscht, wird Bach dem musikalischen Theile des Publikums bald eben so vertraut und wahlverwandt werden, wie es die Beethoven'schen Symphonien geworden sind, die sich ja auch unter Streit und Hader ihre nun unantastbare Stellung im Urtheil der Welt erringen mußten. Scheint es doch, als ob das musikalische Kunstwerk in seiner höchsten Vollendung einen noch weit mitbevolleren Kampf gegen Vorurtheil und Verblendung zu führen habe, als sonst das Schöne überhaupt. Aber hoffen wir das Beste für die immer allgemeinere Verbreitung Bach's und für die Wirkung seiner Musik als Correctur der Compositionen der Gegenwart und der Zukunft, hoffen wir, daß zur einleitend-n Feier des nächstjährigen Christfestes uns die folgenden Theile seines Weihnachtsoratoriums erfreuen mögen.

Concerte.

(Boscovitz.)

S. B. Herr Boscovitz gab am 19. ein zweites Concert, und brachte an der Spitze desselben das D-moll-Concert mit Streichinstrumenten von S. Bach in correcter Auffassung und Ausführung, welche Leistung von dem nicht sehr zahlreichen Publikum auch mit reichlichstem Beifalle belohnt wurde. Das Bach'sche Werk, für unsere Concertsäle so gut wie neu, dürfte unseren Clavierspielern gezeigt haben, daß die Compositionen dieser Meisters auch auf diesem Gebiete wirksam sind, wenn sie im Geiste des Componisten, d. i. mit Verständniß des harmonischen Reichthums, und des, echter Polyphonie immer eigenen, melodischen Gehalts gespielt werden, wenn man nicht durch schlechten Pedalgebrauch und falschen Ausdruck das eigentliche Gepräge dieser Musik verändert, und etwa vergleichsweise dem altehrwürdigen, geistreichen Gesicht eine moderne Frisur aufsetzt. — Die übrigen Stücke, welche Herr Boscovitz gewählt hatte, schienen uns durchaus nicht für ein „Concert" passend; es waren durchgängig Stückchen, welche im guten oder schlimmen Sinne zur Salonmusik gehören, d. h. wo weder an den Spieler noch an den Hörer Anforderungen gestellt werden, die zu befriedigen ein Virtuose nöthig erscheint, und wofür also, da man dergleichen in Salon's zur Genüge hören kann, Niemand sich gedrungen fühlt, Geld und Zeit zu verwenden. Ein „Schlummerlied" von Schumann, „Lied ohne Worte" von Mendelssohn, und „An bord d'une source" von Liszt, — ferner die höchst unbedeutenden Compositionen des Concertgebers, das sind Sachen, die jeder gebildete Dilettant spielen kann, und von welcher Gattung zwei Stücke genügten, um etwa durch besonders geistreiche Auffassung zu effektuiren. Wir verlangen von einem Concertgeber, daß er entweder in einer bestimmten, wenn auch einseitigen Richtung Bedeutendes leiste, oder daß er an den Spitzen verschiedener Richtungen sein Auffassungs- und Reproduktions-Vermögen beweise. Warum spielt Herr Boscovitz keine Note von Beethoven, warum von Mendelssohn und Schumann nichts Größeres, Bedeutenderes, warum nicht unserthalben von den Coryphäen des neuesten Clavierspiels das Bessere und Schwierigere?! —

Um nun von den Zwischennummern zu sprechen, so erwähnen wir des Frl. Frankenberg, welche mehrere Lieder, worunter Dessauer's „Lodung" mit dem so vielen en aus unserm Conservatorium hervorgehenden Sängerinnen eigenen Stimm-Mangel, mit affektirter Methode und jenem auf die Masse berechneten, dem Kenner echten Gesangs aber widerwärtigen Ausdruck sang; — daß ferner Herr v. Soupper in dem R. Franz'schen „O säh ich auf der Haide dort", und dem Franz Schubert'schen „Leiermann" und „Trockene Blumen" unsere schon letzthin ausgesprochene günstige Meinung bestätigte, und auch sein Stimm-Material diesmal in besserem Lichte erschienen ließ.

Ueber ein Concert der Zöglinge des Conservatoriums und eines der Gebrüder De Lange berichten wir in nächster Nummer.

Zeitungsschau.

Die mit dem ersten Preis gekrönte Schrift von Weitzmann, welche von der „Neuen Zeitschrift für Musik" mitgetheilt wird, stellt sich nach dem was bisher gedruckt ist, als eine aus Hauptmann's „Harmonik" entwickelte Abhandlung heraus, welche wenig Neues enthält, als höchstens den sehr leicht zu wiederlegenden Grundsatz: „Auf jeden consonirenden Accord kann jeder consonirende folgen." Wir kommen nach Beendigung des Druckes dieser Preisschrift ausführlich darauf zurück, und theilen nur noch mit, daß der zweite Preis Herrn Grafen Laurencin zuerkannt worden ist.

Spaßhaft ist, was Dr. Ed. Hanslick in der Wiener „Presse“ vom 24. d. M. auf die Angriffe sagt, die Graf Laurencin in seiner „Abwehr“ auf ihn häuft. Es heißt dort u. A.: „Mit einer Besprechung dieses neuen Laurencin'schen Buches sind wir leider noch immer im Rückstand, da wir trotz der buffiertrissen Vorsätze nicht im Stande waren, die erste Hälfte desselben durchzulesen, auch für Geld und gute Worte niemand aufzutreiben vermochten, der sich an die zweite Hälfte wagte. Zum Glück ist es für jeden Beurtheiler einer Laurencin'schen Schrift äußerst räthlich, sich nicht zu übereilen. Ehe man noch mit der Kritik über eine Ansicht von Laurencin fertig wäre, hätte dieser vielleicht schon die entgegengesetzte gefaßt und veröffentlicht. Gegenwärtig zweifelt Landvogt der Zukunftsmusik in Wien, war Graf Laurencin vordem der sanfteste Wächter der alten Schule: da gab es keinen Zopf, den er nicht liebend gehegt und gepflegt hätte in der seligen Wiener-Musikzeitung.“

„Graf Laurencin hat noch im Herbste 1856 (also noch längst überstandener jugendlicher Gährung) über Liszt's „Festmesse“ ein verwerfendes Urtheil veröffentlicht, worin hauptsächlich ihr Mangel an Würde und religiösem Sinn gerügt war. Schon ein Jahr später war der freundliche Mann ganz entgegengesetzter Ansicht, und gegenwärtig schreitet er in unabsehbaren Reihen von Artikeln jedem Takt der Liszt'schen Messen mit geschwungenem Rauchfasse lobsingend nach. Er sieht darin nur „unbrünstiges Beten im Geiste Erschristlicher Gläubigkeit, reines Schauen des Unsichtbaren, und gänzliches Aufgehen der Menschenmatur in der Anbetung des absoluten Geistes, tiefes urfühltsein vom Inhalt der hehren Sprache der Urkirche, und mit dem Weiheluste unserer Gegenwart beseelte Kraftmomente symbolisch-dramatischen Kirchenstyls.“

„Nachdem Graf Laurencin dergestalt die Verwandlung vom Haydn-Mozart'schen Lämmlein zum feuerspeienden Weimarer Haudrachen so schnell fertig brachte, müssen wir in unserer kleinen Angelegenheit ihm doch mindestens ebenso viel Zeit gönnen“ u. s. w. u. s. w.

In der „Neuen Berliner Musikzeitung“ vom 4. Jänner d. J. befinden sich Theile eines Aufsatzes: „Seb. Bach's Clavierwerke und ihre Verwendung beim Unterrichtsgebrauche“ von L. Köhler, welcher sehr beherzigenswerthe Wahrheiten enthält. So wird unter Anderem ganz richtig bemerkt: „Ohne Bach kein wahrer Musiker;“ — — „ohne Bach kein höherer Dilettant:“ — — „ohne Bach kein wahrer Clavierunterricht und folglich auch kein gediegener Lehrer.“

Nachrichten.

—h— Die **Berliner** Oper hat am 17. eine Oper des Grafen Redern gegeben, eines musikalischen Hofesavaliers, der die Hofconcerte arrangirt und schon Tänze für die Hofbälle, Märsche für die Hoftruppen, auch kleine Stücke für die Hofkirche geschrieben hat. — Der Text ist von Temperley und heißt „Christine, Königin von Schweden“. Es handelt sich um eine Revolution, welche die Königin zur Abdankung bewegt, und sind zur Milderung des düsteren Stoffs Matrosen und Hofgesellschaft sehr bemüht, durch die Künste ihrer Füße das Ihrige beizutragen. — Uns schien die Musik ein Reminiscenzen-Kranz, untermischt von der geschickteren Hand eines wirklichen Capellmeisters. Die größte Ehre wird ihr wohl bei ihrer ersten Aufführung zu Theil geworden sein. Liszt war auch eingeladen worden, hatte dieser Einladung Folge gegeben und war, wo es irgend thunlich, entzückt; hiernach zu schließen dürfte die Oper also zur Zukunftsmusik zu zählen sein.

— Fr. Schumann hat am 19. ein Concert gegeben, in dem sie sich wiederum als eine der ersten Pianistinnen bewies. Leider ist Berlin jetzt so kalt gegen Virtuosen, daß auch sie darunter leiden muß und von ihrem Ausenthalt nicht den Erfolg haben wird, der ihr gebührt.

— Daß das bloße technische Können noch immer einen großen Zauber auf die Masse ausübt, bewiesen hier Vieuxtemps und Hasert von Neuem. Jener durch eine Phantasie auf der G-Saite, bei der man sehnsüchtig nach einem Strich auf einer der drei anderen, und wäre es auch nur der der D-Saite gewesen, verlangte. Dieser durch eine gleiche für die linke Hand, bei der die rechte wie verdorrt oder gelähmt nebenher herabhängt. Bekänntig gesagt, ist dieser ein Zukunftsmusiker, es steht uns also schon bald vielleicht ein Kunstwerk aller vereinigten Künste für die linke Hand bevor.

Herr Evers in **Graz** gibt auch in dieser Saison eine Reihe musikalischer Matinéen.

In **Dresden** gab Herr Tausig, einer der letzten Schüler Liszt's, ein Concert. C. Banck schreibt im Dresdner Journal darüber u. a. „seine Virtuosität befinde sich in jener jugendlichen clavierstürmenden Periode, wo dem technischen Gewinn materiell zu verwenden, und sich dabei von musikalischer Einsicht, Empfindung, Geschmack, gediegener und feiner Durchbildung des Vortrags u. s. w. in keiner Weise zu emancipiren (!) u. s. w. —

Dr. Proske in **Regensburg**, welcher durch sein Sammelwerk: „Musica divina“ sich schon so große Verdienste erworben, veranlaßt so eben wieder die Ausgabe von weiteren vier- bis achtstimmigen Messen der berühmtesten Meister der italienischen Schule.

In **Altenburg** wurde eine Symphonie von C. G. Müller mit großem Beifall aufgeführt.

In **Haag** gab es einen Violin-Wettstreit zwischen L. Laub und H. Wieniawsky.

Wien. Im Salon Ehybar gab der junge Pianist Wilhelm Treiber aus Graz, welcher seine höheren Studien in Leipzig und Paris gemacht, ein Privat-Concert, worin er sich als ein sehr hoffnungsvolles Talent und vielseitig gebildeter Musiker erwies. Die auswendig gespielte C-dur-Sonate, Op. 53, von Beethoven zeigte sogleich, ungeachtet sichtlicher ersklärlicher Befangenheit, eine vollständige Auffassung im Ganzen und Einzelnen, einen Anschlag, der aller Nuancen fast vollständig mächtig ist, überhaupt eine bei solcher Jugend seltene Selbstständigkeit. Noch besser gelang das Scherzo in H-moll, Op. 20, von Chopin: Herr Treiber wußte in demselben die rechte Grenze zu finden zwischen berechtigter Freiheit in Behandlung des Rhythmischen, und jener krankhaften Neigung vieler Clavierspieler Alles zu zer eißen, und Nichts einfach und verständlich vorzutragen. — Ein Clavier-Trio von L. Spohr, welches der Concertgeber mit den Herren Hofmann und Hartinger zum Schluß spielte, soll ebenfalls sehr gut gegeben worden sein; wir können darüber nicht mehr aus eigene Anschauung berichten.

— Lorbing's „Wildschütz“ ist hier im Hofopernetheater in Scene gegangen, und hat durch seine leichtverständliche hübsche Musik Beifall gefunden. In der nächsten Nummer mehr darüber.

— Im nächsten „Philharmonischen Concert“ kommt die Walpurgisnacht von Mendelsohn und die Symphonie in D von Schumann zur Aufführung.

— Meyerbeer soll dem Kärnthnerthortheater die Partitur seiner „Wallfahrt nach Ploermel“ verweigert haben, angeblich wegen Mangel einer ihm genügenden Coloraturängerin. So wenig diese Verweigerung ein Compliment für unsere Hofoper genannt werden kann, so wenig vermögen wir die diesem Inhibirte darüber gemachten übertriebenen Vorwürfe zu billigen. Viel beklagenswerther ist es, wenn dasselbe gute ältere Opern wegen Besetzungsschwierigkeiten nicht aufführen kann.

Curiosum.

M. In dem köstlichen Werke, welches der gelehrte Bensey bei Brockhaus (in Leipzig 1859) herausgab: „Pantschatantra: 5 Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzählungen“ steht eine Fabel mit der Aufschrift:

„Der Esel als Sänger,“ aus welcher wir folgende, das indische Musiksystem berührende Sätze anstehen:

Höre die Eintheilung des Gesanges!

Sieben Töne und drei Octaven, und einundzwanzig Intervalle und neunundvierzig Takrarten, Quantitäten und Tempi drei.

Drei Arten gibt es von Pausen, sechs Sangweisen, neun Stimmungen; sechsundzwanzig der Färbungen, weiter vierzig Zustände dann.

Dieses hundertfünfundachtig Zahlen umfassende Sangsystem begreift, gut ausgeführt und schlos, sämmtliche Theile des Gesangs.

Nichts gibt's, was in der Welt lieber selbst Göttern wäre als Gesang, durch den Zauber der Darmsaiten sing Navane den Siva selbst.

Verzeichniß der bisher erschienenen Compositionen von Woldemar Bargiel.

Op. 1: 3 Charakterstücke. — Op. 2: Nachtstück. — Op. 3: 3 Notturnos. — Op. 4 6 Bagatellen. — Op. 5: Fantasie. — Op. 6: Trio in F für Pianoforte, Violine und Violoncelle. — Op. 7: (Unbekannt). — Op. 8: 3 Charakterstücke. — Op. 9: 3 Fantasiestücke. — Op. 10: Sonate in F-molt für Pianoforte und Violine. — Op. 11: Marsch und Festreigen, 2 Stücke. — Op. 12: 2. Fantasie. — Op. 13: Scherzo. — Op. 14, 15 und 16: (Unbekannt). — Op. 17: Suite für Pianoforte und Violine. — Op. 18: Ouverture zu einem Trauerspiel für Orchester in Partitur und im Arrangement für Pianoforte zu vier Händen.

Nachstens erscheinen: 2. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncelle. — 3. Fantasie für Pianoforte.

Briefkasten der Redaction.

R. in M. Der Buchhändlerweg ist ein langer. Kurze Berichte erbitte ich per Post. Die Auslagen vergüte ich. Ihr Beitrag kommt in der nächsten Nummer. — H. in F. Es war bis jetzt nicht möglich, Ihren längeren Bericht aufzunehmen. In der folgenden Nummer wird er jedoch zuversichtlich erscheinen. — C. in B. Ihr versprochener Aufsatz über M's B. ist immer, wenn auch spät, willkommen. — G. in St. Von dem Angekündigten ist noch nichts eingelaufen. Ihre Arbeit über M. habe ich einstweilen angekündigt. — R. in S. Ihren Artikel über H. bringe ich sobald ich nur ein wenig Luft bekomme.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 6. Wien, 4. Februar 1860. Jahrgang 1.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Witwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Musik und Oper. — Beethoven's Variationen in C-moll. (Schluß). — Die Kirchenmusik in Rücksicht auf ihr Mißverhältniß zum gegenwärtigen Hörer. — Aus den Hofoperntheater. — Concerte. — Feuilleton: Ein alter Stadtmusikus (Schluß). — Correspondenz aus Magdeburg. — Briefkasten.

Musik und Oper.

S. B. Die Musik ist eine selbstständige Kunst. Sie ist es, seit ihr Organismus in seinen einzelnen Theilen so vollständig ausgebildet ist, daß sie ohne andere Beihilfe, blos durch ihre eigensten Mittel die höchsten Wirkungen hervorzubringen vermag. Lachen und Weinen, tiefsten Seelenschmerz und höchste Freude, sammt allen mittleren Nuancen, kann sie nach dem Willen des Meisters, der in diesem Sinne ein wahrer Zauberer ist, im empfänglichen Hörer wachrufen. Sie ruht dabei auf Gesetzen, die ihr ganz eigen sind, und die, wenn auch noch nicht *völlig* erforscht, — was vielleicht nie der Fall sein wird, — doch für das reine, unverdorbene Gefühl erkenn- und faßbar sind.

Der Musiker, dem dieß klar geworden, betrachtet daher seine Kunst gerne als ein Heiligthum, welches er bewahren helfen muß vor jeder Art von Profanation, vor jeder Zumuthung, die sie, unter *unwürdigen Bedingungen*, zur Magd anderweitiger Bestrebungen machen will. Verehrt er sie jedoch auch dort am meisten, wo sie in voller Selbständigkeit erscheint, wo sie, eine Königin, in eigener selbsterrungener Größe und Herrlichkeit auftritt, so kann er doch nichts dagegen einzuwenden haben, ja es kann ihn nur freuen, wenn sie im Bunde mit anderen souveränen und ebenfalls an sich herrlichen und selbständigen Künsten zusammenwirkt, um ein Resultat zu erreichen, welches eben nur durch die *Vereinigung* möglich wird.

Unternehmen wir es nun, die Bedingungen zu untersuchen, unter welchen die Tonkunst eine Verbindung ohne Schaden für ihr innerstes Leben eingehen kann, so haben wir hier nichts Neues erst zu ergründen, sondern einfach aus den Wunderwerken der Meister dieselben zu abstrahiren. Daß jene „Wunderwerke" wirklich solche sind, nicht aber Phantome beschränkter Köpfe, kann man einfach aus der geschichtlich oft wiederholten Thatsache entnehmen, daß gerade nach Zeiten der ärgsten Verwilderung die Sonnen wahrer Kunstgrößen immer herrlicher strahlten.

Von einem gänzlichen „Aufgehen" in einem Gesammtkunstwerk kann, wenn von Verbindung die Rede ist, vernünftiger Weise nicht die Rede sein; denn so lange die Musik durch das Gehörorgan aufgenommen wird, so lange, wie man ja den „Regeln" gegenüber immer besonders betont, das Ohr der letzte Richter ist, so lange wird die Musik auch dem Urtheilsspruch dieses Organs unterworfen sein, und ihre Eigenthümlichkeit immer wieder geltend machen. Sie wird sich auf das Engste an ein Anderes anschließen und anschmiegen können, ohne aufhören zu müssen Tonkunst zu sein.

Bringt nun der Tonsetzer, der seine Kunst mit anderen Künsten in Verbindung setzt, ein Werk hervor, welches erstens ein der Würde derselben entsprechendes Ziel erkennen, ferner jenen innigsten Anschluß im Ganzen und Einzelnen als vollzogen erscheinen läßt, und zugleich die Größe und den Reichthum seiner speziellen Kunst im reinsten Lichte zeigt, — so hat er eine That gethan, die der höchsten Ehren würdig ist. Und diese That ist nichts Kleines, Nichts wozu die Mittel-

Feuilleton.

Musikalische Erinnerungen

von

Onkel Gotthard.

I. Ein alter norddeutscher Stadtmusikus.

(Schluß.)

Unser *Andreas* war durch den Tod seines Sohnes gebrochen. Sein Leben schien ihm nutzlos, da es mit dem *Amadeus* seinen eigentlichen Zweck verloren hatte. Die tiefste Melancholie bemächtigte sich seiner, und dieser durch und durch musikalischen Natur mußte es begegnen, daß ihr die Musik für den Augenblick beinahe verhaßt wurde; sie verursachte ihm geradezu Schmerzen, denn ein krampfhaftes Zittern befiel ihn jedesmal, wenn er einen Ton hörte. Und nun gar, wenn im Hause ein Stück gespielt wurde, das er mit dem Sohne selbst studirt, dessen Schönheiten den Sinn des Kindes hatten wecken und veredeln müssen, — ach! da stürzte er oft mit einem Angstschrei zu Boden, und verwünschte sich, daß er den Sohn von sich gelassen, verwünschte die Kunst, daß sie sein Kind in die Fremde getrieben hatte. Sein treues „Haanechen" war stärker. Ihr auf tiefer Religiösität beruhendes Gottvertrauen ließ sie den Schlag eher verwinden. „Der Herr hat ihn gegeben, der Herr hat ihn genommen, der Name des Herrn sei gelobt" das hat sie selbst mehr als einmal zu mir gesagt. Die Sorge für das Haus, für die ihnen anvertrauten jungen Leute, und vor allen Dingen die Liebe zum Manne, der jetzt allein ihr Herz ausfüllte, ließen sie äußerlich wenigstens gefaßt erscheinen, wenn auch eine tiefere Stille des Wesens, die ihr bis zum Tode anhaftete, verrieth, daß das Mutterherz in seinem innersten Nerv getroffen war. Sie setzte es durch, daß *Andreas* für eine Zeit ganz aus dem Amte schied, und erwartete mit Ruhe und Zuversicht den Augenblick, wo die Musik wieder ihre alten Rechte geltend machen würde.

Nach einem Jahre, in welchem der noch lebende Organist P. die musikalische Leitung des Corps übernommen hatte, fühlte sich *Andreas* so weit erstarkt, daß er wieder an die Spitze treten konnte. Denn, wie sein Weib richtig vorausgesehen, die Musik mehr, als die Zeit hatte seine geistige Genesung befördert. Ein Sonntagsspaziergang führte ihn in das benachbarte Dorf N. Da schallen ihm aus der geöffneten Kirche die wunderbaren Töne des Chorals „Wachet auf ruft uns die Stimme" entgegen, und die bewirken, daß er recht von Herzen weinen kann. „Die Eisrinde, welche der Jammer um meinen Geist

mäßigkeit auch nur annähernd heranreicht, Nichts was sich über Nacht ausdenken und ausführen läßt.

Wir haben daher nichts weniger im Sinne, als über Werke dieser Art, auch wenn sie das vorgesteckte Ziel nicht völlig zu erreichen scheinen, leichtfertig abzusprechen. Wir müssen, wollen wir unserem Urtheil Achtung verschaffen, zwar das Höchste, was geleistet werden kann, und schon geleistet worden ist, im Auge behalten, müssen aber zugleich gerecht abwägen, was in Folge persönlicher Begabung und gewaltiger Willens- und Thatkraft wirklich erreicht wurde, und was in Folge persönlicher Mängel, oder eingeschlagener Irrwege etwa zu wünschen übrig geblieben ist.

Bevor wir uns direkt mit Wagner's Opern befassen, kommen wir noch einmal auf jene „Bedingungen" zurück, und gehen in die drei Hauptforderungen, die wir aufstellten, etwas näher ein.

Ein der Würde der Tonkunst entsprechendes Ziel wollten wir vor Allem dort erkennen, wo sie sich zu gemeinsamer Action hergibt. Was wir darunter verstehen, ist kaum zweifelhaft, und dürfte von allen Vernünftigen anerkannt werden. Wir fordern von der Oper Dasselbe, was wir vom Drama, oder besser von jedem Bühnenstück fordern; und zwar eine Handlung, welche durch die in ihr wirkenden Charaktere, durch spannende Verwickelung und psychologisch richtigen Abschluß unser Interesse erweckt, steigert und schließlich befriedigt. Wir wollen nicht, daß die Musik sich hergebe, um einem unbedeutenden, innerlich halt- und charakterlosen, zusammengestoppelten Bühnengeschwätze, oder einem nur der Eitelkeit zu Liebe aus irgend einem Stoffe ohne Rücksicht auf die einfachsten Gesetze der Dramatik zusammen geschweißten Machwerke, als Folie zu dienen, sei sie auch an sich reiz- und wirkungsvoll. Wir wollen, daß ein solches „Sujet" überdieß mit Rücksicht auf die Eigenthümlichkeit der Tonkunst abgefaßt sei, ihr die Mittel zur Entfaltung eigenstes Lebens an die Hand gebe, und weder durch unnützen Wortschwall, noch unrhythmische, unsangbare, schwülstige oder schwerverständliche Worte und Wortfügungen ihre Wirkung beeinträchtige. — So gewiß wir hierin auf das Einverständniß der Vernünftigen rechnen zu dürfen glauben, so gewiß ist es, daß gleichwohl eine große Menge der vorhandenen und viel beliebten und belobten Opern gerade in dieser Hinsicht der Dienste unwürdig erscheint, welche die edle Tonkunst (oder die Tonkunst die immer edel sein sollte), hier verrichtet. Denn was geht nicht für grausamer Unsinn gerade in der Oper über die Bretter! Auf welch' erbärmliches Gerüste bauen und bauten manche neue und ältere Componisten ihre zum Theil feichten, oder prunk- und anspruchsvollen, überhaupt ästhetisch verwerflichen Tongebäude! Wir nennen keine Namen: Der verständige Leser braucht sie nicht gedruckt zu lesen, um zu wissen, wen und was wir meinen. — Sehen wir von vorhandenen geradezu schlechten Libretto's ab, so bleibt immer noch das Eingeständniß zu machen, daß bei den großen Schwierigkeiten, die der Abfassung eines guten Libretto's entgegenstehen, der vortrefflichen immer nur wenige sein werden, da allerdings dazu nicht allein ein tüchtiger Dichter, sondern noch obendrein ein musikalischer gehört. Der Componist, welcher seine Fähigkeiten verwendet, um ein Libretto musikalisch zu illustriren, welches wirkliche Charaktere, contrastirende Scenen und Stimmungen der einzelnen Personen gar nicht enthält, ist ein Abtrünniger seiner Kunst, vor dem der echte Musiker den Hut nicht ziehen mag.

Das zweite was wir verlangen müssen, ist inniger Anschluß der Musik im Ganzen und Einzelnen an die vom Texte vorgezeichneten Charaktere, Scenen und Stimmungen. Es handelt sich hierbei nicht allein um richtige Deklamation des Worts, welche sich von selbst versteht, und schon des Verständnisses des Gesungenen wegen nothwendig ist, sondern vor Allem um charakteristisch-verschiedenartige Behandlung der auftretenden und handelnden Personen (Mozart hat darin das Außerordentlichste geleistet, was nur irgend denkbar); dann um eine Anordnung des Ganzen, bei welcher das blos zum Verständniß der Handlung Nothwendige, worin nicht gerade die Pointen oder Gipfelpunkte der zu gewissen Hauptmomenten hindrängenden Handlung liegen, rascher abgemacht (Recitativ), und diesen die gebührende Zeit verschafft wird, sich zu wirksamer Größe zu entwickeln (sogenannte Arien, Duette, Ensemble u. dgl.). Der Tonkünstler, welcher die Fähigkeit nicht besitzt, die verschiedenartigsten Gefühle und Leidenschaften, in ihren feinsten Nuancen mit einer Musik zu belleiden, die „wie angegossen" sitzt, d. h. der nicht durch den Reichthum seiner Gestaltungskraft, und wie durch höhere Offenbarung musikalische Charaktere erfinden kann, sollte von solchen Aufgaben weit weg bleiben, denn auch er würdigt seine Kunst herab, indem er sie als unfähig erscheinen läßt.

Der dritte, schwierigste und streitigste Punkt ist die Forderung absoluter musikalischer Schönheit. Auch hierauf muß großes Gewicht gelegt werden; denn würde es geläugnet oder nicht berücksichtigt, so würden die Gesetze des Schönen überhaupt umgeworfen. Ein echtes Kunstwerk muß,

---

gelegt, war gesprungen," sagte er, „ich fühlte wieder, daß ich noch Pflichten gegen meine Kunst zu erfüllen hatte, ihr war ja mein Leben, und mein Arbeiten geweiht, noch ehe ich einen Sohn hatte."

Aber Andreas war ein anderer geworden. Eine größere Weihe, eine bedeutendere Erregbarkeit hatten die frühere Härte und Festigkeit seines Wesens verdrängt. Freilich war er nach wie vor der emsige Lehrherr, aber wenn es früher oft „gefracht hatte", so konnte der Meister jetzt eben so leicht Thränen vergießen, als der Junge; freilich hielt er wieder regelmäßig seine Uebungen ab, gab seine Concerte, aber er war nicht mehr der urwüchsige Dirigent, der mit stets klarem Auge in seine Partitur schauen, mit stetiger Sicherheit seinen Bogen zur Direction emporschwingen konnte. War es nun eine Schwäche seiner Nerven, oder eine Abnahme der geistigen Kraft, — genug er konnte, wie er sich selbst ausdrückte „der Schönheit seiner Classiker nicht mehr die nöthige Festigkeit entgegensetzen." Er vergaß sich und seine Umgebung, wenn er eine Symphonie dirigirte, und oft ließ er den Arm sinken, oft schlug er geradezu verkehrt den Tact, während sein feuchtes Auge entzückungsvoll zur Decke des Saales emporschaute. Nahm er sich auch mitunter vor, „feste zu bleiben" so genügte irgend eine Geberde des Enthusiasmus von einem Mitspieler oder einem Zuhörer, um ihn sofort zu einer ähnlichen zu zwingen und damit aus dem Texte zu bringen.

Uebrigens las Andreas jetzt mehr wie je, trotz der eben geschilderten Schwäche behielt er doch hinlängliche Klarheit und Urtheilsfähigkeit, um das Wahre, Echte von dem Falschen und Hohlen zu unterscheiden. Seit jenem Sonntagsmorgen, an dem der Choral seine Genesung bewirkt, fühlte er sich mehr wie je zur Kirchenmusik hingezogen. In G. hatte er zwar häufig Gelegenheit gehabt, in den Productionen des dortigen Singvereines geistliche Musik aller Zeiten und Meister zu hören, allein gleichwohl war ihm diese Seite der Kunst, als nicht zu seinem eigentlichen Zwecke gehörend, immer mehr oder weniger fremd geblieben. Jetzt hatte die geistliche Musik aber einen Einfluß auf sein Leben gewonnen „dem er Rechnung tragen mußte." Am meisten liebte er die Choräle; „das ist wahrhaft fromme Musik, sie sind in Glaubens-Frömmigkeit entstanden, und werden bestehen, so lange es noch Herzen gibt, die ihre Glaubens-Freudigkeit aussprechen müssen. Aber es gehört auch ein wahres Gemüth dazu, eine Fantasie, die von allem Irdischen sich losfagen kann, ein Sinn, der am allerwenigsten an sich selbst denkt, um sie zu schaffen. Deßhalb kann ja unsere Zeit keine Choräle mehr erzeugen, wo eben die Spuren der persönlichen Eitelkeit den meisten unserer Musiker

man mag es von welcher Seite immer betrachten, vollkommen erscheinen. Die Musik ist in der Oper eine dieser verschiedenen Seiten, gerade wie der Rhythmus, oder die Harmonie, oder die Melodie einzelne Factoren oder Seiten der Musik sind. Sowie wir also in der absoluten Musik Schönheit ihrer einzelnen Erscheinungsmomente verlangen, so dürfen wir in der Oper von jeder mitwirkenden Kunst absolute Schönheit fordern, und es ist am Componisten, dieses Kunststück zu Stande zu bringen, trotz oder ungeachtet der andern Anforderungen, die sich auf engsten Anschluß an das Ausdrückende, also auf Charakteristik, auf richtige Deklamation des Wortes und der ganzen Rede beziehen. Wir wüßten nicht, was sich in den Principien der Künste überhaupt geändert haben sollte, was einen Verzicht auf diese Forderung in Wahrheit begründete. Gluck, Mozart, Beethoven und Weber (welche wahrlich nicht zur Fahne ausschließlich melodischer Schönheit schwuren), — Anderer nicht zu gedenken — haben es vollkommen bewiesen, daß sie diese Forderung für berechtigt hielten, und daß sie vom Genius erfüllbar sei. Wir sehen somit keinen Grund, plötzlich ein ganzes Hauptcapitel im Gesetzbuche der Aesthetik zu streichen. — Unter musikalischer Schönheit verstehen wir nun freilich weder inhaltloses Ohrengeklingel, noch nervenerschütternde Effecte, noch seltsam unheimliches und barockes Zusammenhäufen heterogenster Klangfarben, — sondern eine Fülle von an sich anziehenden und in sich harmonisch zusammengefügten Tongedanken, welche allenfalls auch ganz für sich das Schönheitsgefühl anzuregen und zu befriedigen im Stande wären; zwar eine nähere Erklärung ihres Inhalts fordernd, aber nicht in dem Sinne, als könne an sich Wüstes und Häßliches durch die zu gebende Erklärung zu Schönem werden.

Was wir nach Vorstehendem an R. Wagner's Opern entschieden zu loben, oder zu tadeln haben, das wird sich aus dem Gesagten von selbst ergeben.

Beethoven's Variationen

in C-moll Nr. 36.

(Schluß.)

Variation 13. Verlegung der Oberstimme des Cantus (Variation 12) in die Mittelstimme (linke Hand) zu einer, in der rechten, hinzugekommenen Figur. Er läßt nicht leicht ab. Nach dem Terzenspiel in Variation 14 (ein Clavier-Intermezzo) schwellen ihm nur sehnsüchtiger die Flügel, und Variation 15 wird zu einem der leidenschaftlichsten Züge seines leidenschaftlichen Tongestes. Diese synkopirten Triolen brennen wie Kohlen. Es ist der Klimax des in Variation 12 angestimmten Cantus.

Variation 16, letzte Strophe der Dur-Chöre: Wiederholung von Variation 15 in anders, zu verändertem Baß, figuirter Oberstimme, als hyperbolische Erweiterung der Themagrenzen durch Erweiterungen in der Idee der Variabilität musikalischen Stoffes überhaupt. In der Art der vorausgegangenen Wiederholungen einer Variation durch die andere; hier am prägnantesten. Zum Nachdenken einladend ist die einzige Abweichung im 6. T. der 16. Var. vom 6. T. der 15. (Oberstimme).

Nach der erfrischenden Maggiore-Episode (Variation 12—16) braucht Beethoven, wie im Versehen, den von den Alten hergebrachten Pleonasmus Minore für die 17 Variation, was später (op. 120) nicht vorkommt.

Aus dem Köcher der Leiden hat er einen neuen Pfeil gezogen! Auf dieß tragische Lamento (17. Variation), auf die in Scalen flutende 18. Variation, von diesen Momenten seiner Veränderungsidee kommt er zurück auf umständlichere Horoskope der von ihm vorgesehenen Cramer, Hummel, Moscheles'Variation 19—30).

Variation 19 ist eine Hummelthat; Variation 20, 21 (Wiederholung von Variation 20 durch eine andere, durch die rechte Hand), Variation 29 errathen das Clavierthum der damals (1805) noch in der Zeiten Schooße schlummernden Cramer'schen Etüden. Aber ein Beethoven-Schalk ist in dieser Gruppe wiederum Variation 23, wo in der Tiefe das Gerippe der Baßfortschreitung im Thema sich als ein chromatisches aufdeckt (c, h, b, a, as, g), woran beim Thema zu denken, nicht Zeit war. Er spielt so Versteckens mit Geistern. Dazu etwas Wellengekräusel an der Oberfläche (Sechszehntheilbegleitung in der Oberstimme). Die Zeitgenossen, die nicht weiter als ihre steifen Organistenfinger sahen, nannten das effectlose Spielerei.

Var. 30. Präludirt den Beethoven-Errungenschaften im Kirchenstyle dieser Art in op. 120. Minore sagt's nicht, es sollte Minore-Minore heißen. Das kreucht mit Geisterkrallen an uns heran; das dunkelt aus bodenlosen Abgründen empor; das lebt und webt in namenlosen Wahlverwandschaft mit dem Trio des Scherzo's im großen B-dur Pianoforte-Trio op. 97.

„Die ich rief die Geister
Werd' ich nun nicht los."

Var. 31 rollt entfernt (pp) den Donner des Ausgangs in der 32., welche letzte Variation allein, die Thema Grenze von 8 Tacten überschreitend, die Form der Doppelvariation (vergl. op. 109, 111) annimmt. Hier im Finale, begibt es sich, daß Fünftolen im Baß zu Septolen in der Oberstimme einschneiden, wie man an den Fäden jeden auf die Stirne gedrückt sind. Vielleicht wäre mein Meister Amadeus der Einzige gewesen, nun noch Choräle zu schaffen, aber er mußte ja unserem Herrgott in anderer Weise dienen."

Nach den Chorälen waren es vorzüglich Bach'sche Motetten und der Messias, die seinem Ideale von Kirchenmusik entsprachen. „Ihr sprecht das Wort „Kirchenmusik" so leicht aus," sagte er einmal zu mir als ich ihm mehrere neuere sogenannte geistliche Compositionen zeigte, „aber habt Ihr auch recht über den Inhalt desselben nachgedacht? Die Kirche schließt die einzelne Person aus, diese darf sich nur als Mitglied der großen Gemeinde fühlen, das eigene „Ich" verschwindet darin; darum darf auch die Kirchenmusik d. h. eine der Kirche würdige Musik nur eine solche sein, welche in Form und Inhalt eine kirchliche, göttliche Idee aussprechen kann, Merkmale, welche mich an eine bestimmte Persönlichkeit erinnern, welche mehr eine oberflächliche Redeweise verkünden, als ein tief empfundenes Gebet, zerstören augenblicklich den Begriff „Kirchenmusik", und ich möchte solcherlei Machwerke, wenn sie auch in anderer Beziehung musikalischen Reiz haben, ganz aus der Kirche verbannen, denn ihnen fehlt ja die wahre Frömmigkeit. Es sind mehr „pharisäische Heucheleien" die sich spreizen, und dem lieben Gott weiß machen wollen, daß sie anders sind wie die gewöhnlichen Menschenkinder, die ihr ungeschminktes „Abba lieber Vater" beten. In Bach und im Messias da findet Ihr Wahrheit und darum wirken sie auch so unwiderstehlich für alle Zeiten; bei den meisten übrigen ist es nur gelogene Musik.

„Selbst im Paulus, von dem Ihr ja Alle jetzt so viel Wesens macht, was habt Ihr denn Großes darin? Mit Ausnahme der Chöräle darin ist nichts vorhanden, was einen göttlichen Gedanken aussprache, und dennoch wagt Ihr zu sagen, Mendelssohn wäre der Einzige Jünger von Bach? Ich mag Mendelssohn recht gerne, weil er mir in seinen Instrumentalwerken so hübsche Geschichten und Mährchen vorerzählt hat, und weil er sich immer so fein und gebildet ausdrücken, weil er lebendig auch poetisch zeichnen kann; aber von der eigentlichen Höhe der Kirchenmusik ist er Jenen gegenüber himmelweit entfernt! Was will seine Musik heißen bei den Worten „O welch' eine Tiefe des Reichthums, der Weisheit und Erkenntniß Gottes", ist das nicht bloß alltägliche Redeweise, die Euch noch in vielen anderen seiner Werke begegnet? und wenn es nachher in der Fuge heißt: „Ihm sei Ehre in Ewigkeit, Amen", wo ist da die Würde des Ausdruckes? Haltet Ihr das „Licht", was er im großen D-dur Chor verkünden will, für das wahre, und „seine Herrlichkeit, die „aufgehen soll über dir" für die Herrlichkeit Gottes? Ich nicht. Mendels-

Strichregens beobachtet; was die Symmetrie-Heuler der Zeit um so mehr Zeter schreien ließ, als kein Mozart-Paraplui bei der Hand war; sie auch durch dieselbe rhythmische Mixtur, im Sturm der Pastoral-Symphonide, aus dem Regen in die Traufe kamen.

Durfte Beethoven doch die Fünftole im Thema nicht verloren geben. Er erfrischt sie durch diese Zick-Zack-Streifen. Das ist Thema-Paroxismus. Das geht naturwüchsig drauf und dran, in Beethoven'scher Steigerung. Dem Ausführenden ist dabei überlassen (Künstlern überläßt man Alles), wie voll er die Backen nimmt, denn die 32. Var. führt die sinthende Figur aus dem letzten Tact der 31., die sempre pp zu blasen anfing und crescendo endigte, auf Sturmesflügeln weiter, ohne daß ihr mehr, als ein piu crescendo nachgerufen wird. Die Spitze des Wetters liegt im ff des 8 Tactes der 32. Variation. Nach der Einleitung, in den voraufgehenden 17 Tacten, durch Sturm, entladet sich die Wolke zur letzten (32.) Veränderung, in einem Sextolen-Sabbath.

Eine reizende Thema-Schmeichelei (pp) wird vom 19 T. an in der linken Hand sichtbar. Dreimal nach einander werden die punktirten Werthe im Thema angeschlagen (25 — 27; 29 — 31 Tact; das weiß schon auf op. 109, Ausgangsvariation, und solche Größen).

Der Schluß erfolgt zu den in der Tiefe austobenden Mächten; vom 10. Takt vor Ende zu der in Var. 7 aufgestellten Begleitungsfigur, dann in nachschlagenden Donblitzen, wie sie in Var. 22 vorgekommen waren. Beethoven beherrscht eben vollständig sein ganzes Arsenal, von der Kanone bis zum letzten Armbrustbolzen. Ihm ist das Ende auch noch der Anfang, Alles Eins, Eins Alles — die Idee der Variabilität in der Einheit. Das ist das sondrbare Thema in 8 Tacten, 32 Variationen und tausenden von Ideen! — Nr. 36 ist nicht sowohl zu spielen, als kulturhistorisch zu verstehen; auferhalb der 4 Wände jedes bürgerlich eingepferchten Lebens, mit Beherrschung aller vom Tastinstrumente geforderten Mittel, darzustellen. Die mechanischen Schwierigkeiten verhalten sich zu denen in op. 120, welches Werk wir bei Nr. 36, wie die Potenz zum Quotienten, im Auge behalten, wie der Jüngling zum Manne. Aber dieser Jüngling will sich im Vollgefühl der Jugendkraft, frei nach allen Seiten bewegen können. Nicht im Papp-Harnisch einer Musikalien-Leihanstalt, will Nr. 36 nach Hause getragen sein, in Gesellschaft von Strick- und Marktbeutel; als Sternschnuppe auf dem Ozean des Schönen, will so etwas bewundert sein.

In der Variabilität jeden Stoffes, fortgerückter, als der Veränderungsstyl der 1. und 2. Periode, ist Nr. 36 ein Verbindungsglied des Veränderungsstyls 2. und 3. Periode, wie denn op. 120 die Fortsetzung in's Unendliche dieser Erwerbungen im Begriff ausmacht.

Nr. 36 entstand mehrere Jahre später als op. 35, welches Werk für den höchsten Standpunkt des Veränderungsstyls 2. Periode am Clavier, gelten mag. Als Schwerpunkt des Nummer-Katalogs, hat Nr. 36 die Bedeutung, welche Ideen Beethovens behaupten, wenn er allein am Clavier ist, und dabei nicht etwa noch an ein Duettinstrument denkt. Nr. 36 ist somit ein wichtiger Abschnitt im Proceß Beethoven'schen Musikdenkens. Daß hier, eben so wenig wie anderswo, von keiner Formbrecher-Theorie die Rede ist (wie uns Marx, B. 1, S. 84, nachsagen wollen), sondern nur von neuen Formen, die in neuen Ideen wurzeln, versteht sich bei dem tief rationellen Geiste Beethoven's von selbst. Die Form ist die Erscheinung der Ideen. Aeußerliches Erscheinen der Ideen. Man hätte uns zutrauen können, das nie anders gefaßt zu haben.

Die Kirchenmusik in Rücksicht auf ihr Mißverhältniß zum gegenwärtigen Hörer.

(Ein offenes Wort an Alle, Künstler wie Laien, denen es Ernst um die Kirche ist. Von Johannes Wolf von Ehrenstein. Neue, im Inhalt unveränd. Ausg. Berlin 1860.)

Die Besprechung der hier angezeigten kleinen Schrift gehört genau genommen nicht für die deutsche Musikzeitung. Denn obwohl der Verfasser sein offenes Wort an Alle, auch an Künstler richtet, will er dasselbe doch weniger vom Standpunkt der Kunst aus beurtheilt wissen, weil er die Unparteilichkeit hier durch Künstlervorurtheile bedroht sieht, als vielmehr von kunstsinnigen und zugleich kirchenfreundlichen Laien. Wenn ihm dieser Wunsch in Folge einer von der Redaction ausgegangenen Anregung hiermit gewährt wird, so schließt das freilich noch kein anerkennendes Urtheil über Gehalt und Bedeutung des Büchleins in sich. Auch der Laienrecensent muß dem offenen Wort das offene Geständniß gegenüberstellen, daß er zu begreifen unfähig ist, wie es hat geschehen können, daß dasselbe in seiner ersten Auflage in einer Reihe von musikalischen und selbst kirchlichen Zeitschriften — das Vorwort führt sie namentlich auf — ein besonderes Lob hat erfahren können. Er kann sich der Vermuthung nicht erwehren, daß man in dem Verfasser einestheils einen heranreifenden Kämpen für die Zukunftsmusik begrüßt, von anderen Seiten her aber sich mit ihm ein unwürdiges Spiel gemacht und dem der Schrift fernstehenden Publikum Sand in die Augen gestreut hat, um die Freude des angehenden Schriftstellers am öffentlichen Beifall boshaft zu seiner Verspottung auszubeuten. Wir hoffen es von seinem redlichen und geraden Sinn, daß er die ihm hiermit zu Theil werdende

---

sohn kann nur sich selbst schildern, den weichen Empfindungsmenschen, Kraft und Energie sind ihm nie beschieden gewesen, weder im Zweifel noch im Glauben. Für das große Mysterium vor Allen hat er keine Farben und Töne in seiner Gewalt. Aber Mendelssohn war ein guter Mensch, der das Beste wollte, und darum lasse ich mir auch seine sogenannten Kirchenmusiken gefallen, wenn ich auch keine Erbauung dabei empfinden kann. Er suchte wenigstens das Wahre, „so weit seine Kraft ausreichte.

„Aber was soll man erst zu einer Kirchenmusik sagen, wie sie ein Meyerbeer (aber Gott sei Dank! nur wenig) geschrieben hat; bin ich nicht in vollem Rechte, wenn ich dies eine abscheuliche gelogene Musik nenne? sündhaft im Klang und Rhythmus kann sie auch nur sündhaft wirken. Ach! ich befürchte, wir gehen einer bösen Zeit entgegen! Die Eitelkeit läßt unsere Componisten nicht ruhen, sie haben's vielleicht in harmonischen, rhythmischen und Instrumental-Effecten weit gebracht und das soll nun Alles mit in's Gotteshaus hinein. Aber ich denke und hoffe, es wird wieder einmal ein Heiland kommen, der sie hinaustagt, wie jener erste Heiland die Wucherer und Händler zum Tempel hinausschmiß! Viel lieber mag ich noch die langweiligen Gesellen, sie können wenigstens nicht so gefährlich werden. Ich denke, Ihnen wird vergeben, denn sie wissen nicht, was sie thun!"

Man sieht, unser alte Andreas konnte sehr eifrig werden, wenn ihm etwas nicht in „seinen Kram paßte". Ich hatte Mühe und Noth, um ihn doch auch von dem Verdienstlichen in der Mendelssohn'schen Kirchenmusik zu überzeugen. Von allen neueren Componisten hielt er nur Einen für wahrhaft befähigt, eine wirkliche Kirchenmusik zu schreiben, und das war merkwürdigerweise — Robert Schumann. Von diesem hatte ich ihm Lieder vorgesungen, Claviersachen und besonders das Paradies und die Peri im Clavierauszuge vorgespielt. „Das ist die erste große musikalische Natur seit Beethoven," sagte er, „das ist wieder einmal ein Gegenstand, der aus der Oberfläche des gewöhnlichen Lebens hoch hervorragt! In ihm spricht sich doch eine Idee aus, und dabei ein so tiefes Gemüth, wie je eines gewesen. Hätte er sich in die Mysterien unserer heiligen Religion so versenken können, wie er sich für die Schönheit seines Ideals begeistert hat, so wäre er der „Ersehnte für die Kirchenmusik", denn an Innigkeit des Gefühles, an Wahrheit des Ausdruckes thut's ihm von den Lebenden keiner gleich. Aber die Zeit — die böse Zeit nagt auch an ihm, ich fürchte all' diese erhabene Schönheit, all' diese Gemüthstiefe geht einem traurigen Ende entgegen, denn es liegt etwas in ihr, was die Berührung mit dem Leben nicht verträgt. Unser Leben hat nun einmal etwas Zersetzendes in sich, ich fühle es selbst am besten: warum es so ist, das mögen die großen Geister

gelinde und freundliche Beurtheilung mit männlicher Selbstverleugnung aufnehmen und zu besserer Vertiefung in die von ihm angeregte Frage nutzbar machen wird.

Das Buch behandelt das überaus weitläufige und in gewissem Betracht ganz richtige Thema ziemlich seicht und — bei manchen guten, brauchbaren Gedanken — mit äußerster Unklarheit. Der Inhalt kommt darauf hinaus: weil die Kirchenmusik für ein durchaus gemischtes Publikum bestimmt sei und darum allgemein verständlich sein müsse, eigne sich weder die Fuge, noch der Canon, weder das einstönige Recitativ noch das specifisch Alterthümliche und die orchestrale Beschränktheit für die kirchliche und zugleich musikalische Erbauung des gegenwärtigen Geschlechts. Es ist merkwürdig, daß der Verfasser, der sich als jungen Künstler zu erkennen giebt, es ganz übersehen zu haben scheint, daß wir denn doch einen mächtigen Schatz bedeutsamer kirchenmusikalischer Werke besitzen, in welchen weder die Form der Fuge und des Canons vorherrscht, noch bis zur Ermüdung ausgesponnene Recitative vorkommen, die auch mit der steifen Form des kirchlichen „Rococostyls“ gebrochen und ebenso von den orchestralen Bestrebungen der neueren Zeit freudig Vortheil gezogen haben. Im Angesicht dieser Thatsache hätte der Verfasser einfach den Vorschlag machen können, man solle das vorhandene reichhaltige Material sorgfältig sichten und alle jene Compositionen vom kirchlichen Gebrauch ausschließen, von welchen es unzweifelhaft sei, daß sie dem musikalischen Ohr des gegenwärtigen Hörers unangenehme Empfindungen verursachen und daher auch der kirchlichen Erbauung hinderlich sein müßten. So wäre das „Mißverhältniß“, über welches Klage geführt wird, mit einfachem Griff beseitigt. Wer möchte leugnen, daß vorläufig wenigstens und bis zum Sieg einer neuen kirchenmusikalischen Theorie für die kirchliche Erbauung von Seiten der Tonkunst trefflich und reichlich gesorgt werden könnte. Der Verfasser scheint indeß der Meinung zu sein, auch die vorhandene, bisher als classisch anerkannte Kirchenmusik tauge nicht mehr für unsere Ohren, und wir wollen ihm hierin bis zu einem gewissen Punkt bereitwillig beipflichten. Einerseits nämlich ist nicht Alles classisch, was von unseren musikalischen Classikern für den kirchlichen Gebrauch geschrieben oder zu demselben verwendet worden ist. Auch die großen Altmeister, selbst Bach nicht ausgenommen, leiden in einem Theil ihrer Werke an einer Härte und Trockenheit der Methode, die uns einmal unerträglich ist, am meisten da, wo wir nicht Kunstgeschichte studiren, sondern für die höchsten Eindrücke empfänglich gemacht werden wollen. Andrentheils wird man es nicht leugnen dürfen, daß unsere trefflichsten Kirchencomponisten es nicht immer genugsam bedacht haben, daß die Kirchenmusik zwar mit dem Zauber der Töne die Gemüther ergreifen und beherrschen, aber doch Nichts für sich sein, sondern der kirchlichen Erbauung dienen will.

Wenn freilich ein Mißverhältniß der fraglichen Art in dem Sinne behauptet wird, als hätten wir starken Geister von gestern und heute überhaupt einen höheren Begriff des Classischen aufzustellen, unter welchen sich auch die vorhandene in ihrer Form freie, würdige und erhabene Kirchenmusik nicht fassen lasse, so müssen wir dagegen ernsten Protest einlegen. Es ist eben das Wesen des Classischen, zu jeder Zeit und für jegliches geistige Bedürfniß form und mundgerecht, neu und jung zu sein. Was der Verfasser von jenen Veränderungen sagt, welche in den Anschauungen der Menschen vor sich gehen, hat eben an dem Classischen seine Schranke. Wir können wohl nicht erfahrungsmäßig davon reden, daß die Beethoven'schen Messen und Symphonien ebenso unvergänglich sein werden wie die Werke der altgriechischen Dichter und das musikalische Ohr noch nach Jahrhunderten und Jahrtausenden wunderbar befriedigen werden, vermuthen das aber mit aller Zähigkeit so lange, bis ein größerer Genius gekommen sein wird. Zum Besten derer, die dazu ungläubig den Kopf schütteln, möchten wir eine Schrift unter dem umgekehrten Titel in Vorschlag bringen: Der gegenwärtige Hörer in Rücksicht auf sein Mißverhältniß zur Kirchenmusik.

Hierbei wollen wir dem Verfasser und denen, die ihm zustimmen, noch Einiges zu bedenken geben, worauf uns eben die Lecture des angezeigten Schriftchens von selbst hingeführt hat.

Die Kirchenmusik hat, wenn sie ihre Bestimmung erreichen und die kirchliche Erbauung fördern soll, allerdings dem Gesetz der Einfachheit und Verständlichkeit mehr wie jede andere Gattung der angewandten Musik Rücksicht widerfahren zu lassen. Sie soll dem tiefsten, geübtesten musikalischen Verständniß ebenso genügen wie dem noch ganz unentwickelten musikalischen Sinn. Darin liegt die unendliche Schwierigkeit, in der kirchlichen Schreibart das Rechte zu treffen.

Daraus folgt aber nur, daß ihr alle Künstelei fern bleiben muß, keineswege jedoch, daß sie auf strenge Kunstform Verzicht zu leisten habe. Im Gegentheil wird sie gerade sich der Kunstform mit so besonderer Strenge unterordnen müssen, daß sie auf Freiheiten verzichtet, welche in anderen Musikgattungen ungetrafft hingehen. Sie muß das schon darum, weil sie dem ästhetischen Grundgesetz der Ordnung und Einfalt unterliegt, zugleich aber aus dem besonderen Grund, weil die musikalische Anregung in der Kirchenmusik von der Außenwelt abziehen und das Gemüth in beschauliche Stille versenken soll, — ein Zweck, mit welchem sich alles Sprungweise, Auffällige, ja sogar gewissermaßen das Interessante in der Leitung des musikalischen Gedankens nicht verträgt, und dem vielleicht die orchestrale Vollständigkeit ebenso zuwiderläuft wie die instrumentale Unreinheit, — wir wüßten in der That trotz dem Verfasser keine bessere Begleitung der kirchlichen Vocalmusik als den objektiven Orgelton oder — von diesem getragen

erklären, ich vermag es nicht. Schumann wird sich früh „zersetzen,“ denn sein Stoff ist zu wenig von dieser Welt.“ (Ich bemerke hier ausdrücklich, daß diese Aeußerung von Andreas nach dem Autohren einiger Nummern des „Paradieses und der Peri“ gemacht wurde.)

So sehr nun unser Andreas auch auf die möglichst vollständige Ausbildung seiner Jünger in der Technik hielt, so wenig konnte er doch die sogenannten „Virtuosen“ leiden. Mancher dieser „reisenden Künstler“ fand nicht die beste Aufnahme bei ihm. „Die Kerls verderben die ganze Musik,“ sagte er, „sie muß das Seil sein, auf dem sie ihre Kunststücke produciren, weiter nichts. Sind sie fertig, so rollen sie das Seil auf, und das Publikum hat eigentlich kein anderes Gefühl nachher, als daß in einem großen Raume ein ganz kleiner Gegenstand sich bemerkbar gemacht hat. Nur den Musiker achte ich, na! Ihr versteht mich schon, was ich darunter meine; ist der Virtuose ein Musiker, nun um so besser für uns und ihn, dann will ich ihm auch seine langen Haare verzeihen und sonstige Schrullen, selbst wenn er ein gut Theil davon dem großen Virtuosenwater abgeguckt hat, um sich einem blöden Auge interessant zu machen.“

Ich will die Leser dieser „jungen Blätter“ nicht weiter mit dem „alten Musikanten“ ermüden Er paßt mit seinen Ansichten nicht ganz in die neue Zeit; aber gut ist es allerwege, uns so oft wie möglich in die alte Zeit zurückzuversetzen, denn die Gestalten in ihr haben wenigstens den Vorzug der „Gesinnungstüchtigkeit“, und die thut uns gerade jetzt noth, wo die maaßlosete Eitelkeit an die Stelle der durch Selbsterkenntniß erzeugten Bescheidenheit getreten, wo ein bischen sogenannter „Esprit“, der sich meistens noch in haltlosen, confusen Redensarten geltend macht, die gesunde Vernunft verdrängen will, wo endlich Jeder, der noch Sinn für Schönheit hat, Gefahr läuft, diesen zu verlieren.

Mein alter Andreas hatte diesen Sinn für Schönheit in aller Weise, und darum halte ich es noch heute für eine merkwürdige Ironie des Schicksals, daß es ihn einen so unschönen Tod sterben ließ. Er kam von einer „Landkindtaufe“, der weinselige Kutscher verfehlte den richtigen Weg, und eine sogenannte „Mergelkuhle“ machte einem Leben ein Ende, das, wenn auch in beschränkter Weise, doch in dieser mit allen Fibern der echten Kunst gewidmet war. An einem stürmischen Märztage haben wir ihn begraben.

— die Quartettbegleitung durch die anspruchslosen und doch gemüthlich unvergleichlich tiefen Streichinstrumente.

Welches die richtige, angemessene Form für die Kirchenmusik sei — das Wort im engeren Sinn genommen und im Unterschied vom Oratorium und ähnlichen Gattungen geistlicher Dichtung, die nicht unmittelbar für den gottesdienstlichen Gebrauch bestimmt sind —, ob Chor, ob Mischung zwischen Chor und Einzelgesang, ob Choral, ob Motette, ob Arie und Recitativ, das wird noch als offene Frage gelten dürfen und ist es von neuem geworden, seit das musikalische „sowieräne Zeitbewußtsein" die große Erfindung gemacht hat, daß alle Kirchenmusik vom Uebel ist. Am wenigsten aber möchten wir aus der kirchlichen Musik die Fuge entfernt wissen. Sie hat vielmehr in der Kirche ihre wahre und rechte Heimath. Wer freilich mit der Fuge keinen höhern Begriff zu verbinden weiß als den eines musikalischen Rechenexempels und Kunststücks, dem wird das unverständlich sein. Aber es reicht ja wohl auch der Laienverstand weit genug, um einfach zu behaupten: die Fuge ist die nothwendige und natürliche Sprache der höchsten religiös-musikalischen und wir dürfen vielleicht sagen der christlich-musikalischen Begeisterung. Der kirchliche Componist, er sitze nun auf der Orgelbank oder arbeite für kirchliche Chöre und Orchester, kann nicht anders, er muß im höchsten Drang der religiösen Empfindung zur Fuge greifen. Damit ist nun freilich nicht gesagt: jedes Musikstück in der Fugenform ist darum zur kirchlichen Musik geeignet. Wir stellen im Gegentheil den Satz auf: der rechte Kirchencomponist muß es ebenso verstehen, seine höchsten Gedanken in der fugalen Gebundenheit zu offenbaren, wie er künstlerische Selbstverleugnung genug besitzen muß, eben die Form hier möglichst zu verdecken und auf Alles, was nach dem „Kunststück" aussieht, im Interesse des Hörers zu verzichten, wie es dem Componisten auch ganz natürlich sein wird, wenn die religiöse Empfindung ihm ihre Offenbarungen in die Hand dictirt.

Verständlich, im engeren Sinn verständlich und faßlich wird die Fuge freilich dem größten Theil der Hörer nimmer werden können, — am Ende enthält die einfachste Harmonienfolge selbst für den Fachmann unendlich viel Unverständliches, gerade wie der einfachste lebendige Organismus dem Naturkundigen tausend Räthsel zu lösen giebt. Aber die rechte Kirchenfuge wird ihre Wirkung bei Keinem verfehlen, der überhaupt musikalisch und religiös empfänglich in Einem ist. Der Laienrecensent erlaubt sich dieß dem Verfasser des „Mißverhältnisses" durch einen Vergleich aus einem dem Letzteren theueren Gebiet anschaulich zu machen. Der religiöse Geist der heiligen Schrift führt seinerseits auch eine wunderbar verschlungene, durch ein tiefes Gesetz gebundene Sprache. Wirkt diese nur auf diejenigen, welche mit der biblischen Logik und Aesthetik vertraut sind? Und noch Eins — der Verfasser mag zehn Jahre lang darüber nachsinnen —: der Herr Christus hat zum Theil unendliche Tiefen der Weisheit vor sehr harten Ohren und verschlossenen Herzen aufgedeckt. Das dürfte bei Leibe Niemand übersehen, der eine Theorie der Kirchenmusik schreiben wollte! Und damit genug für dießmal.

Hofoperntheater.

v. Br. Am 14. d. kam an unserer Hofopernbühne als Novität „der Wildschütz", komische Oper in drei Acten, zur Aufführung. Das Textbuch dieser komischen Oper ist nach Kotzebue's bekanntem, ja übel berüchtigtem Lustspiel „der Rehbock" zwar „frei", aber doch ziemlich getreu bearbeitet und da vielen die Musik, welche Lortzing zu demselben geschrieben, auch aus früheren Aufführungen im Josephstädter Theater bekannt sein wird, so ist diese Novität eben so, wie der „Tannhäuser" für uns nur eine halbe. Daß die Direction die Verpflichtung hatte, das letztere Werk zur Aufführung zu bringen, braucht nicht erst erwiesen zu werden; für jenes aber lag eine solche Nothwendigkeit nicht vor. Das Kotzebue'sche Stück ist platt, unsittlich in Conception und Ausführung, wie so ziemlich alle Produkte dieses gallisirenden Autors, aber immerhin durch ziemlichen Aufwand an Wort- und Situationswitz im ordinären Sinne amüsant; in der Verarbeitung zum Operntextbuch zeigen sich fast alle üblen Eigenschaften gesteigert, die guten geschwächt. Welch ein Resultat daher für die Kunst gewonnen werden kann, ein depocentirtes Kotzebue'sches Lustspiel, dessen an sich schon rein schematische Figuren noch überdies nach der Opern-Schablone zugeschnitten erscheinen, in Musik zu setzen, liegt auf der Hand. Doch Produktionen dieser Art wollen ja auch nicht von dem Standpunkte der Kunst, sondern jenem des Theaterbedürfnisses aus beurtheilt werden, und, mit diesem Maßstab gemessen, mag die genannte immerhin passiren. Wenigstens wird Lortzing in seiner Musik nie so bodenlos leer und trivial, wie Balfe und in seinen späteren Produkten auch Flottow. Die gesunde musikalische Ader, die er besitzt, läßt ihn wenigstens nicht im Stich und er hält doch im Gebrauch der Mittel die Grenzen seines Genre's ein und hängt seinen leichten Federballen nicht, wie Jene, schwere Bleigewichte an. Im „Czaar und Zimmermann" hatte Lortzing sogar, von einem glücklich erfundenen Stoff begünstigt, ein Werk hervorgebracht, welches als eine schätzbare nicht zu mißachtende Bereicherung des ziemlich dürftigen Repertoires unserer nationalen komischen Oper betrachtet werden dürfte, und wenn wir in dem „Wildschütz" die Frische und Originalität, welche jenes auszeichnen, nur in geringem Maße wiederfinden, so enthält es doch noch immer einige artig und drollig ausgeführte Stücke, wie das Quartett im 1., den Eingangschor und den Monolog des Schulmeister Baculus im 2., den Chor der Schuljungen im 3. Act. Das Publikum nahm das harmlose Werkchen mit ziemlichem Beifall auf; einer bescheidenen Zahl von Wiederholungen darf es sicher sein und damit basta.

An der Ausführung dieser Novität waren betheiligt: die Frln. Liebhardt, Hoffmann, Frau Ferrari und die Herren Walter, Hölzel und Rudolf. Den Löwenantheil des Erfolges trug Herr Hölzel davon, der sür Figuren, wie der Schulmeister Baculus, völlig geschaffen ist und sie mit vieler Laune illustrirte. Vortrefflich in der Darstellung, voll feinen Maaßes war die kokette Gräfin der Frau Ferrari. Gesanglich ist ihre Partie unbedeutend. Den beiden Soubretten-Primadonnen Frln. Liebhardt und Hoffmann gebührt als Sängerinnen alles Lob, während es dem Spiel der ersteren freilich empfindlich an Feinheit und echter Grazie gebricht; in gleicher Weise gilt dies von Herrn Walter, der mit eben so viel Agilität sang, als er unbeholfen spielte. Herr Rudolf war in beider Hinsicht ungenießbar. Am Dirigentenpulte saß Herr Stegmaier, auf dessen Rechnung denn ein guter Theil der wohlgelungenen Aufführung, namentlich der mitunter ziemlich schwierigen Ensemble's zu setzen ist.

Ueberblickt man aber die jüngste Vergangenheit unserer Oper und fragt nach den gegenwärtigen Aussichten, so fällt diese Umschau nicht eben befriedigend aus. Obwohl wir uns so ziemlich schon dem Ende des Winters nahen, so waren doch der „Tannhäuser" und „Wildschütz" bisher die einzigen Novitäten, beide ziemlich verspätete, da man sie der Wesenheit nach schon von einer andern, wenn auch sehr untergeordneten Bühne her kannte. Daß wir auf Meyerbeer's „Wallfahrt nach Ploermel" für dieses Jahr verzichten müssen, dafür können wir zwar die Direction nicht anklagen, die es Meyerbeer gegenüber nie an gutem Willen fehlen lassen wird, sondern nur die wohlberechnete Caprice des maestro, dem für seine Schöpfungen in der Regel auf allen Bühnen der Welt die geeigneten Sänger zu fehlen pflegen. Wir unsererseits würden zwar nach Allem, was wir von dieser Oper bereits wissen und kennen bereitwilligst auch für die nächsten Jahre auf deren Erscheinen verzichten, da uns in unserem Privathaushalte schon „Prophet" und „Nordstern" sehr entbehrliche Gerichte wären; allein das Publikum denkt hierüber anders und da es bezahlt, so sind seine Forderungen auch bis zu einer gewissen Grenze berechtigt. Welchen Sinn es aber haben sollte, daß die Direction den „Trovatore" in Scene setzte, ist nicht einzusehen. Als ob uns diese Ausgeburt eines Italienissimi nicht schon während der Dauer des Merellischen Regime hinlänglich in die Ohren gällte? Daß diese Belials-Oper, wie wir vernehmen, ein sehr zahlreiches und dankbares Publikum versammelt, kann die Direction für ein so gesinnungsloses Gebahren nicht entschuldigen, denn nur bis zu einer gewissen Grenze ist sie berechtigt

und verpflichtet, auf die tausenderlei Stimmen des vielköpfigen Publikums zu hören und nach dessen mannigfach wechselnden Neigungen und Forderungen zu fragen. Weil er eben gegeben wird, dieser „Trovatore", so läuft ihm eine gewisse Fraction des Publikums behende zu; würde er aber nicht gegeben, so würde man ihn auch sicher nicht vermissen und Niemand siele es ein, nach ihm zu begehren. Werden nun solche Opern, die nur zum Verderben der Kunst wirken, vollends vielleicht einigen Sängerinnen zu Gefallen in Scene gesetzt, die in ihnen ein geeigneteres Terrain erblicken, ihre Gaben glänzen zu lassen, als in Produkten der „classischen" Kunst, so wird die Sache gar zu kläglich. Dem Vernehmen nach soll dem ehrenwerthen „Trovatore" demnächst sein nicht minder edler Bruder „Rigoletto" folgen. Gegenüber einer so eifrigen Sorgfalt für die Verdi'sche Muse darf sich freilich ein Componist, wie Marschner, nicht wundern, wenn man seiner vergißt. Auch das abermalige Experimentiren mit Donizetti's „Leonore" (Favorite) war füglich zu ersparen. Wir persönlich wüßten im Laufe des ganzen Winters der Direction nur für die Wiederaufführung der Gluck'den „Iphigenia" zu danken, die uns zugleich wieder einmal recht eindringlich zeigte, eine wie große Künstlerin wir an Frau Dustmann besitzen. Wir hoffen nun dies unvergänglich schöne Werk, welches für uns eine absolute, nicht blos kunstgeschichtlich hervorragende Spitze der Entwicklung bezeichnet, nicht wieder so bald vom Repertoire verschwinden zu sehen, und haben uns der Wahrnehmung gefreut, daß das Publikum dem gewaltigen Werke diesmal einen viel lebhafteren Antheil entgegenbrachte, wie in früheren Jahren. An der „Armida" soll gegenwärtig studirt werden. Waren nicht äußere Gründe für diese Wahl maßgebend, so würden wir die Reproduction der „Alceste" oder des „Orpheus" vorgezogen haben.

Ist es schwierig, das Princip zu erkennen, nach welchem die Direction ihr Repertoir bildet, so ist dasjenige nicht minder dunkel, nach welchem sie bei neuen Engagements verfährt und sich den neu Engagirten gegenüber verhält. Wiederholt wird über den enormen Kostenaufwand geklagt, welchen die Oper consumire und welcher die Nothwendigkeit herbeiführe, dieses Kunstinstitut in Pacht zu geben. Bei einer so sinnlosen Oeconomie kann dies ja aber nicht anders sein. Wir wissen kaum die Namen all der Sänger und Sängerinnen, welche binnen der letzten zwei Jahre engagirt wurden, denn einige von ihnen tauchen nur so wie Cometen am Horizont auf, und andere sind zwar engagirt und beziehen ihren Gehalt, machen aber einstweilen auf andern Bühnen ihre Kunststudien! Eine eigenthümliche Rolle hat auch Herr Grimminger, der in der Zeit der höchsten Tenornoth herbeigerufene, gespielt. Seit ungefähr einem halben Jahr beschreitet dieser Künstler unsere Bühne und ist in dieser langen Frist factisch in nicht mehr als sieben Opern aufgetreten, im Wilhelm Tell, Prophet, Fidelio, Tannhäuser, in der Stummen von Portici, Lucia und Jüdin. (Seither auch in der Leonore, und zwar mit bestem Erfolg.) Da nun solches ohne besondere Geistesanstrengung und Zeitaufwand zu leisten ist, so hatte Herr Grimminger, der, wie wir wissen, auch manchen andern Künsten huldigt, während seines Aufenthaltes in Wien hinlängliche Muße, diese Neigungen zu cultiviren.

Concerte.

(Zöglingsconcert. De Lange.)

Das Conservatorium gab ein „Zöglingsconcert" und ließ einige recht erfreuliche Leistungen wahrnehmen. Die Orchesterstücke waren „Egmont"-Ouverture von Beethoven und Gade's für Wien neue B-dur-Symphonie (Nr. 4). Die Ouverture ging feurig und präcis zusammen und ließ, wie auch die Gade'sche Symphonie, nur ein zarteres piano der Holzbläser vermissen. Wir begreifen recht wohl, daß das piano für die meisten Blasinstrumente eine Schwierigkeit ist, deren vollständige künstlerische Ueberwindung von „Zöglingen" nicht gefordert werden kann; meinen aber, daß man eben deshalb für solche Concerte keine Compositionen wählen sollte, welche gerade bei den Bläsern viel voraussetzen. Abgesehen hiervon hat es uns außerordentlich viel Vergnügen gemacht, die, inniger und reizender Züge volle, dabei durchaus klare, formenschöne, gesunde und herrlich instrumentirte B-dur-Symphonie zum ersten Mal vom Orchester zu hören, und müssen aus vielen Gründen auf das Wärmste für diese Novität danken. Die Arie aus „Titus" mit Clarinettbegleitung, gesungen von Frl. Friederike Böttger, gab Zeugniß von einem vorhandenen gesunden Stimm-Material und gutem Gehör, zugleich aber auch von einem Mangel an musikalischer und sonstiger Bildung, ohne welche man zur eigentlichen „Kunst" nimmer herankommt. Einen ähnlichen Eindruck machte das von dem Zöglinge, Herrn Hilbert, gespielte Violinconcert: „Gesangsscene" von Spohr (Spohr hat für Wien offenbar nur dies eine Concert geschrieben, welches wir denn bei jeder Gelegenheit zu hören bekommen). Man sollte doch nie Stücke von Schülern, wenn auch von „absolvirten" spielen lassen, die man von „Meistern" oft gehört hat. Herr Hilbert ist ein ganz guter Geiger, aber zum Künstler scheint ihm, gerade wie dem Frl. Böttger, die „Voraussbestimmung" zu fehlen.

Ein Vocal-Chor von Professor V. Weiß, von den Zöglingen der Knabengesangschule gesungen, war als Leistung merkwürdig, erschien uns jedoch ebenfalls als ein pädagogischer Mißgriff. Weder ist die Composition ihrem musikalischen Gehalt nach, noch ist die Stimmlage des ersten Sopran's, der häufig bis a, ja b hinaufgeschraubt wird, für Knaben dieses Alters passend. Wir haben diese Meinung über Weiß's Chöre schon bei verschiedenen Gelegenheiten ausgesprochen, und bemerken mit Bedauern, daß der geschätzte Herr Professor dem „Effekt" zu Liebe, den diese Chöre immerhin machen, nicht auf gut gemeinte und mit Gründen unterstützte Rathschläge eingehen will. — Drei Clavierstücke von Scarlatti, Mendelssohn und Schumann, von dem talentvollen Frl. Jacobine Binder gespielt, bewiesen, was wir schon mehrere Male zu beobachten Gelegenheit hatten, daß in Folge ungenügenden Einverständnisses der artistischen Direction und der Herren Professoren die armen Schüler oft erst acht Tage vor dem Concert erfahren, was sie eigentlich spielen werden. Diesmal wurde Frl. Binder das Opfer dieser Unordnung. Man sah deutlich das Ueberstürzte der Leistung, man sah, daß das geschickte Fräulein nur mit Mühe und Noth mit der ihr gestellten übermäßigen Aufgabe fertig werden konnte. Die Sonate in A-dur von Scarlatti, das Presto in Fis-moll von Mendelssohn und die Novellette in E-dur von Schumann sind keine Stücke, die ein „Zögling" in 8 oder selbst 14 Tagen zum öffentlichen Spiel vor einem „zahlenden" Publikum reif bringt. Man macht demnach in der Clavierschule den entgegengesetzten Fehler, der sonst manchmal gemacht wird, indem man Monate lang ein Stück einstudiren läßt, um „große Resultate" aufweisen zu können. Zwei Duette („der Engel" von Rubinstein, — dann ein anderes aus der „Heimkehr" von Mendelssohn), in welchen außer dem vorgenannten noch Fräulein Pauline Hofer sang, wur den äußerlich brillant wiedergegeben. Doch hatten wir hier einen ausgesungenen Sopran vor uns, wo der nicht zu deckende Mangel durch mimische Hilfsmittel gedeckt werden sollte. –

Der vielfache Applaus, welcher von Seite des gerade nicht einem Areopage ähnlich sehenden Publikums gespendet wurde, kann unser Urtheil nicht entkräften, und die Direction des Conservatoriums wird sich, so dürfen wir annehmen, keiner Selbsttäuschung über die einzelnen Leistungen hingeben, sondern hoffentlich immer fester in der Ueberzeugung werden, daß diesem Institute gründliche Reformen noth thun, Reformen, welche nicht durch Neubesetzung oder Neu-Creirung irgend eines Faches abgethan sind, sondern in einer zeitgemäßen Umgestaltung der ganzen Organisation bestehen. Es ist schwer, sehr schwer, einem alten Institut einen neuen Geist einzuhauchen, — wir aber werden nicht müde werden, solches zu verlangen.

Ein Concert, welches die Gebrüder De Lange gaben, gestaltete sich recht interessant. Das Schumann'sche Pianoforte-Quartett wurde von denselben im Verein mit den Herren Hellmesberger und Dobihal im Geiste des Tondichters gegeben. Der Pianist zeigte viel musikalisches Verständniß, dabei Lebhaftigkeit

und Frische der Auffassung, schönen Anschlag, und eine für solche Musik ausreichende Technik. Nur Zweierlei müssen wir ausstellen: erstens nicht ganz korrecten Pedalgebrauch, und im Adagio eine zu untergeordnete Behandlung der von Schumann reich ausgestatteten harmonischen Begleitung; man hörte mitunter vom Clavier fast gar nichts. — Der Cellist spielte darauf die beiden letzten Sätze eines selbstcomponirten Concerts, welches im Vergleich zu den gewöhnlichen Virtuosenstücken recht achtungswerth genannt werden kann. Es weist echten Cellosatz, hübsche gesangliche Motive und eine gut musikalische Behandlung des Accompagnements als Vorzüge auf; ebenso ist es frei von unmotivirten Sprüngen der Stimmung, wie sie z. B. in den Compositionen seines berühmten Meisters Servais vorkommen, wovon das später gespielte Souvenir de St. Petersbourg genügende Beispiele enthält. Die Fertigkeit des jungen Virtuosen ist nicht gering, und kann bei fortgesetztem Studium noch eine seltene Höhe erlangen. Gegenwärtig erscheint sie jedoch noch nicht ganz ausreichend für die Schwierigkeiten, die in den vorgetragenen Compositionen vorkommen. Das Cello ist ein heikles Instrument und rächt jede Zumuthung, die nicht vollständig durchgeführt wird, durch böse Klänge. Desto Rühmlicheres läßt sich von dem Ton des Spielers in getragenen Partien sagen: er ist stark und edel, dabei weich und von dem dem Cello eigenthümlichen Schmelz. Der Vortrag cantabler Stellen ist ziemlich frei von Unarten, übertriebenem Tremoliren u. dg.; nur das allzu langsame Ziehen des Fingers von einem Tone zum andern erscheint krankhaft und störend. — Eine vorzügliche Leistung war die zum Beschluß gespielte D-dur-Sonate, Op. 102, von Beethoven, für deren Wahl man den beiden jungen Künstlern um so mehr danken muß, als einiger Muth dazu gehört, sie einem gemischten Publikum vorzuführen. Ist doch Op. 102 selbst unsern hochclassischen Cirkeln noch fern geblieben, obgleich es nicht minder werthvoll ist, als die letzten Compositionen des Meisters überhaupt; ja wir stehen nicht an, zu behaupten, daß es eines der verständlichsten, am wenigsten rhapsodisch, und durchaus in kräftig freier Stimmung gehaltenen Werke ist, zu deren Verständniß nur Freiheit von Vorurtheil und eine öftere Begegnung gehören. Gespielt wurde die D-dur-Sonate, wie gesagt, sehr verdienstlich. Der erste Satz war zwar etwas gar zu frei behandelt, indem der Cellist seine Partien immer im Tempo retardirte, während der Pianist die seinen sehr lebhaft nahm. Dagegen lag im Vortrag des herrlichen Adagio's alle Weihe des Ausdrucks, die die Composition erfordert. Auch die das Finale bildende Fuge gelang ganz vortrefflich, und würde noch verständlicher geworden sein, wenn der Pianist das Pedal sparsamer gebraucht hätte. — Herr v. Soupper exfreute uns abermals durch seine Mitwirkung, und gab das Rubinstein'sche Lied: „der Asra", ferner das „Ständchen" von Raff, „Widmung" von Schumann, und nach lebhaftem Hervorruf noch das „Sonntagslied" von Mendelssohn zum Besten. Wenn wir über diese Leistungen auch einmal einen Tadel aussprechen wollen, so geschieht es nur, weil: „wem viel gegeben ist, von dem darf man viel fordern". Wir bemerken daher, daß das Tempo des Rubinstein'schen und Mendelssohn'schen Liedes von dem sonst so verständigen Sänger zu schnell genommen werden. Namentlich geht die „Sonntagsstimmung", welche das letztere durchzieht, verloren, wenn gleich die ersten Noten im Allegro-Tempo gesungen werden. Auch schien uns die Intonation des Sängers diesmal, vielleicht in Folge körperlicher Indisposition, nicht ganz sicher. —

Ueber das 2. philharmonische Concert berichten wir in der nächsten Nummer.

Correspondenz.

Magdeburg.

† Alle mit uns unter gleichem Breitegrade des civilisirten Europa Wohnenden wissen, daß mit abnehmender Tagestänge die Zahl der Concert-Abende verhältnißmäßig zunimmt. Mit dem herannahenden Frühlings-Aequinoctium jedoch ändert sich dieses wohlthuende Verhältniß; d nn die kürzer werdenden Abende veranlassen Niemanden, sein prosectirtes Concert aufzugeben; im Gegentheil tritt in der Regel ein wachsendes Drängen nach Concertgeben ein, je höher die Sonne ihren Tagesbogen beschreibt; was versäumt sein könnte, versucht man nachzuholen; fremde Künstler, die bisher die Hauptstädte beglückten, wollen wenigstens auf der Durchreise von einem Pol zum andern uns vorübergehend die Hand drücken, sie geben ein, auch wohl auf dringendes Verlangen zwei Concerte, und versprechen im nächsten Winter zeitig wieder zu kommen. Da sprengt eine warme Frühlingsnacht die Knospen, im frischen, duftigen Grün tummeln sich die engagementslosen kleinen Sänger lustig herum, und die speculative Kunst sieht sich zum Schweigen verurtheilt, bis sie unter den Sommercoulissen ein gemeinsames Terrain entdeckt, ihre entsprechend modificirte Thätigkeit, meist mit günstigem Erfolge, zu entwickeln.

Die eine Hälfte des in dem Vorstehenden unsern nachsichtigen Lesern geschilderten Zeitraumes ist bereits verstrichen; wir befinden uns mitten in jener Pause, wo die Parteien zu neuen Anstrengungen ihre Kräfte sammeln und die Kritiker ihre Federn schneiden. wenn sie, wie Referent, sich noch des altmodischen Gänsekiels bedienen, um ihre Erzeugnisse mit den Ereignissen des Tages gleichen Schritt halten zu lassen. — Wir benutzen diese Pause, um für die neue „Deutsche Musikzeitung" in wenigen Zeilen niederzulegen, was uns von den Kunst-Ereignissen der letzten Monate in Erinnerung geblieben ist, lehnen aber alle Ansprüche auf Vollständigkeit ausdrücklich ab, da wir auf einen solchen Bericht um so weniger gerüstet sein konnten, als die erste Nummer dieses Blattes sich vom 1. Januar 1860 datirt.

Zunächst müssen die Concerte der „Harmoniegesellschaft" und der Loge erwähnt werden, die auch diesmal, wie in frühren Jahren, uns manchen schönen Kunstgenuß gewährten; daß unter den gebotenen Symphonien auch der Name Spohr, des erst vor Kurzem unter uns auf einige Tage zu weilenden, nun auf immer geschiedenen Meisters, glänzte, darf wohl nicht Wunder nehmen. Vielleicht lesen wir nunmehr seinen Namen öfter in den Blättern, da schon mancher Künstle durch seinen Tod erst lebendig geworden ist.

Die mitten in das Viertelsahr fallende „Schillerfeier" hat natürlicherweise auch hier nicht ohne Sang und Klang vorübergehen können. Die diesigen zahlreichen Vereine von Singlustigen betheiligten sich wesentlich und mit glücklichem Erfolge bei den verschiedenen Gelegenheiten, wo man ihre Dienste wünschte.

Der hiesige Domchor gab in der großartigen Domkirche ein Abendconcert, zusammengesetzt aus Chören, Solosegsang und Orgelspiel. Die fast bis auf den letzten Raum gefüllte Kirche gab einen erfreulichen Beweis von der Theilnahme, welche das Publikum dem Institute des Domchors sichert; nicht minder Freude aber hat uns gemacht, daß der Chor durch einige wirklich vortreffliche Leistungen diese Theilnahme in vollem Maaße verdiente.

Kurz darauf gab der Kirchenverein Händels „Messias", ebenfalls unter zahlreicher Betheiligung des Publikums. Die Soli waren in den Händen auswärtiger Sänger; das Ganze erfüllte auch höher gestellte Ansprüche.

Ein Concert zum Besten des Pensionsfonds für die Mitglieder des Theater-Orchesters, von diesen veranstaltet und von dem Kirchengesang-Vereine unterstützt, hatte ebenfalls ein zahlreiches Publikum in den Räumen der Harmoniegesellschaft versammelt. Die Aufführung war nicht tadellos, weder in der Symphonie (C-moll von Beethoven), noch in Hiller's „Grüntung Roms". Wenn Hiller's Werk den Erfolg in dem Maaße nicht hatte, als man erwartete, so finden wir die Ursachen weniger in der vorausgegangenen C-moll-Symphonie von Beethoven, als vielmehr einestheils in dem eigenthümlichen Werke selbst, andernttheils in der nicht glücklichen Ausführung mehrerer Solopartien, hauptsächlich aber in den durch vorausgegangene Zeitungsartikel zu hoch gespannten Erwartungen. Diese wurden nicht vollständig befriedigt, und das Publikum nahm das Werk nicht so günstig auf, als es verdiente, was wohl der Fall gewesen sein würde, wenn es lediglich ein em durchweg unbefangenen Urtheile hätte folgen können.

In dem fünften Concerte der Logen-Gesellschaft wurde eine Symphonie von Ulrich mit Interesse gehört. Das mit Geschick gearbeitete Werk eines talentvollen Componisten hall sich zwar auf der Höhe der Empfindung nicht, mit welcher der feinige erste Satz beginnt; es läßt auch in seinem Verlaufe zuweilen den aus einer nothwendigen Folge sich ergebenden Fluß der Entwickelung vermissen, leidet im Adagio und Scherzo an Längen, und ist im Finale nicht ganz frei von Trivialitäten: wird aber immer wieder gern gehört werden, da es verständlich und ansprechend geschrieben, und zugleich in den verschiedenen Partien reizend instrumentirt ist. Der Schluß des Ganzen wirkt imposant, und bringt es zu dem Anfang des ersten Satzes wieder in ein, bis dahin nicht dagewesenes Feuer, richtiges Verhältniß.

Briefkasten der Redaction.

W. in P. Jedenfalls willkommen. und wenn nicht viele Notenbeispiele vorkommen, gleich zu brauchen. — P. in M. Ich nehme den Antrag mit vielem Dank an, und schreibe nächstens Genaueres — R. in L. Ebenso. — J. in Br. Herr B. will die Correspondenz übernehmen. Doch gibt es für Sie noch andere Aufgaben. — D. in B. Herrn Dr. v. N. schreibe ich nächster Tage.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wesselly und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 7. Wien, 11. Februar 1860. Jahrgang 1.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Scholzen-Gasse Nr. 1033. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Witwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 8 Silbergr. Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Richard Wagner. — Zur Erinnerung an Hummel. — Recensionen. — Graf Laurencin's „Abwehr". — Fischer's musikalische Rundschau über die letzten drei Jahrhunderte. — Musikzustände in Frankfurt a. M. — Concerte. — Correspondenz. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Anzeigen.

Richard Wagner.

1.

S. B. Ueber Richard Wagner zu schreiben hat heute wenig Erfreuliches, — so wenig wie über irgend Einen, mit dem von Seite der Partei des „Fortschritts" Abgötterei getrieben wird. Man ist nur zu geneigt, Fortschritte, wie sie in unseren Tagen auf den Gebieten der Wissenschaft, der Gewerbe und der Politik gemacht werden, auch in der Kunst zu verlangen, und sich der Meinung hinzugeben, als ob das Neue, wenn es aus den Schranken des Natürlichen hinaustritt, dadurch zur Vervollkommnung eines Kunstgenre's beitragen müsse, — eine Meinung, die wir durchaus nicht theilen.

Trotz dieser unerfreulichen Zustände müssen wir unser Glaubensbekenntniß über Richard Wagner ablegen. Wir fühlen uns unsern Lesern gegenüber dazu verpflichtet, und dürfen weder den Vorwurf der Feigheit, noch den der Bequemlichkeit auf uns laden.

Am einfachsten wäre es, wir schlössen uns kurz einer der beiden extremen Parteien an, und wiederholten, was da oder dort gesagt wurde. Dagegen sträubt sich unser Sinn und die Tendenz unseres Blattes, welches echte Kunstprinzipien vertreten und doch dabei möglichste Gerechtigkeit walten lassen will. Diese Aufgabe ist im vorliegenden Fall um so schwieriger, als über Wagner kaum etwas Neues gesagt werden kann. Seine Opern sind mit demselben peinlichen Eifer von Jenen durchsucht worden, die für ihn schwärmen, wie von Jenen, die an ihm kein gutes Haar finden können. Wenn aber Wagner noch wenig ruhige und gerechte Beurtheiler in der Oeffentlichkeit gefunden hat, so gibt uns dieser Umstand Muth zur Arbeit und zur Bestegung der sich aufthürmenden Schwierigkeiten, die theils in, theils außer uns liegen. In uns, indem wir bei Wagner Seiten finden, wo er uns poetisch und bedeutend erscheint, und andere, wo wir uns abgestoßen fühlen. Außer uns, indem über seine Musik Meinungen verbreitet sind, die nach beiden Seiten hin vielfach übertrieben genannt werden dürfen. Dies gilt namentlich dort, wo man über ihn nicht nach eigenem, aus guten Aufführungen geschöpftem Urtheil, sondern nach dem Hörensagen, oder nach mit telmäßigen und schlechten Aufführungen abspricht.

Wagner's Musik steht nämlich an sich durchaus nicht auf jener Höhe absoluter Schönheit, wie die unserer großen Opernmeister. Wenn wir den Vergleich wagen wollen, so können wir sagen, daß man an die Musik dieser Meister Tausende von Zentnern hängen könnte, ohne sie merklich aus ihrer hohen Lage zu bringen, während bei Wagner hundert hinreichen, um sie in eine bedenkliche Atmosphäre zu versetzen. Wir berufen uns dabei einfach auf die vielseitigen Anforderungen, die Wagner an die Repräsentanten seiner Operncharaktere und an die Zusammensetzung seines Orchesters stellt. Seine Opern, auf einer kleinen Bühne von mittelmäßigen Sängern und einem im Streichquartett schwach besetzten Orchester aufgeführt, werden leicht einen entgegengesetzten Eindruck machen als den beabsichtigten, ja sie werden stellenweise komisch, wo nicht gar lächerlich erscheinen.

Auch wird das Urtheil ganz verschieden ausfallen, wenn man den Stand der heutigen Oper, namentlich der italienischen und französischen, in's Auge faßt, — oder wenn man den Maaßstab echter Kunst überhaupt anlegt, und eine Wagner'sche Oper etwa gegen eine Mozart'sche oder Gluck'sche hält. Eine gerechte Kritik wird nach beiden Seiten hin Umschau halten müssen.

Versuchen wir nun vorerst, Wagner's künstlerische Persönlichkeit zu zeichnen, wie sie unserem inneren Auge vorschwebt, so wollen wir diesem Bilde nicht absolute Wahrheit oder täuschende Aehnlichkeit beimessen. Wir sind noch zu kurze Zeit mit ihr bekannt, und gestehen gerne, daß uns selbst Vieles an ihr noch dunkel und verworren *), Anderes wieder aus mancherlei Gründen nicht geeignet erscheint, rückhaltlos besprochen zu werden. Die Kunstgeschichte, der Wagner einst anheimfällt, wird dort nachholen und strenges Gericht halten, wo dem Mitlebenden Mäßigung und Vorsicht auferlegt war.

Wagner erscheint uns als ein Künstler von ungeheurer Energie, der das, was ihm gut und recht dünkt, mit eiserner Zähigkeit und mit dem Einsatz seines ganzen geistigen Vermögens durchzuführen bestrebt ist. Wo hundert Andere verzagt und rathlos stille stehen, da greift er rasch in's Zeug, unbekümmert um Freund und Feind, um Gegenwart und Vergangenheit, — und die Kraft seiner Berechnung geht vom Letzten und Größten bis in's Nächste und Kleinste. Es kommen ihm dabei vielseitige Bildung und eine das Maaß des Gewöhnlichen weit überschreitende Summe von Kenntnissen zu Hilfe.

Darüber sind wohl alle Stimmen einig. Nicht so über die Frage nach seiner musikalischen Begabung. Wir gehören zu jenen dem Behmgericht der Fortschrittsmänner Verfallenen, welche finden, daß Wagner's Begabung mit seinen zum Theil wirklich großen und poetischen Intentionen nicht gleichen Schritt hält. Am fühlbarsten macht sich das für uns in jenen Stellen seiner Werke, wo Berechnung und Verstand nicht mehr ausreichen, wo ungezwungene Natürlichkeit am Platz wäre, und reines ungetrübtes Walten der edlen Gottesgabe: Talent. Gerade hier tritt uns aber meist Trockenheit und Kälte, Geschraubtheit, Mangel an natürlichem Adel entgegen. Dazu kommt noch die in unseren Tagen so häufige krankhafte Furcht „gewöhnlich" zu erscheinen, was oft den natürlichen Fluß hemmt, ohne jedoch zu verhindern, daß mitunter arge Trivialitäten ganz ungenirt sich breit machen (wie z. B. das Preislied Tannhäuser's und das Abendlied Wolfram's).

Fehlt es in den Werken Wagner's sowohl nach Seite der dichterischen Unterlage, wie nach Seite der Musik durchaus nicht

*) Aus eben diesem Grunde haben unsere Herren Mitarbeiter, die mit Wagner's Werken schon länger bekannt und vertraut sind, in diesen Blättern vollständige Freiheit im Ausdruck ihrer Meinung über diese Sache, — ja wir bitten sogar, um der Wahrheit willen, damit in keinem Fall zurückzuhalten.

an den Merkmalen einer romantischen Poesie, so stört uns dagegen ein eigenthümlicher Mangel an reiner, warmer Empfindung, und es scheint, als sei dem ganzen Menschen die „Freude" früh abhanden gekommen, die reine, hohe Freude, welche nur innere Harmonie gibt. Daher wohl auch der Mangel an Leichtigkeit und Grazie, der sich sowohl in der Wahl der Stoffe, wie in ihrer Behandlung aussprich. Es ist Alles schwer und oft bizarr. Wagner schreibt nur Tragödien. Zur heiteren oder gar komischen Oper scheint ihm das Zeug vollständig zu fehlen. Und in diesen Tragödien findet sich nirgends als Gegensatz ein Zug von Humor. Shakespeare schrieb Tragödien; aber es kommt immer ein Narr, oder eine lächerliche Figur darin vor. Mozart schrieb einen „Don Juan", und wußte darin einen Masetto, — eine „Zauberflöte", und wußte daselbst einen Papageno zu charakterisiren. Freilich kann nicht in jeder Oper eine solche Figur Platz greifen, und wir sind keineswegs gesonnen, gegen Wagner einen Tadel daraus zu schmieden; — aber charakteristisch bleibt es immer.

Sowie nun Wagner die hohe Freude und edlen oder derben Humor nicht zu besitzen scheint, so fehlt ihm unserer innigsten Ueberzeugung nach auch reine Liebe, oder doch der Ausdruck dafür. Obwohl sich in seinen Opern Alles um das Verhältniß zwischen dem „Herrn der Schöpfung" und dem „Weibe" dreht, — auch seinen Büchern liegt dieses Thema häufig zu Grunde, — so haben wir doch immer nur die Extreme vor uns: Entweder gemeine Sinnlichkeit, oder eine an's Uebermenschliche streifende Hingabe. Während sich im „Fliegenden Holländer" das Weib opfert, um einen zum rastlosen Umhersegeln auf dem Meere verurtheilten gespenstigen Unglücklichen durch freiwilligen Tod zu erlösen, — während im „Lohengrin" das Weib sich dem mit überirdischer Macht ausgerüsteten Helden blindlings ergeben, und in dieser Nicht-Gegensätzigkeit glücklich sein soll, — macht sich im „Tannhäuser" die sinnliche Liebe so breit, daß der Held des Stücks, nachdem er den Venusberg aus Freiheitsdrang verlassen hat, in Gegenwart einer großen Versammlung und der hohen Elisabeth in verzückte Anpreisung sinnlichsten Genusses verfällt, und noch nach seiner, freilich vergeblichen Pilgerfahrt, wieder in den Venusberg einzudringen versucht! — Mag man Dergleichen romantisch nennen; mag man hinter alle Dem tief-philosophische und symbolische Grundgedanken suchen und finden; — uns erscheint es nichts weniger als geeignet das Gemüth des Hörers zu treffen, weit öfter dagegen es zu verletzen; die Musik aber hat es von jeher weniger mit der Philosophie, als mit der Empfindung zu thun gehabt.

Glücklicherweise läßt Wagner seinen Helden, im richtigen Verständniß dramatischer Gerechtigkeit ein verdientes Loos zufallen. Der „Fliegende Holländer" findet den Lohn für seine Ausdauer (wer möchte freilich nicht ausdauern, um einem solchen Leben ein Ende zu machen?), — Tannhäuser geht zu Grunde, nachdem er Elisabeth zu Grunde gerichtet hat, — und Lohengrin zieht sich zum Gral zurück ohne das unmögliche Glück gefunden zu haben. — Alles in Allem genommen sind solche Stoffe immer sehr interessant und von einem gewissen großartigen Ernst, und wenn man dagegen hält, was für ein nichtiges, flaches Wesen in obligater Begleitung von Kameel- und Ziegengetrappel in neuerer Zeit in die Oper gerathen ist, so kann man Wagner's Stoffe immerhin als sehr wohlthuende Gegensätze aufstellen.

Damit erledigt sich für uns die Frage, ob Wagner „ein der Würde der Tonkunst entsprechendes Ziel" erkennen läßt, und erklärt sich zugleich der Erfolg, den seine Opern gefunden haben. Der Menge ist diese Art der Behandlung neu und imposant, und auch der ernste Zuschauer findet sich im Ganzen, wenn auch nicht im Gemüth angeregt und ergriffen, so doch befriedigt, da hier nicht bloßes Raffinement obwaltet, sondern philosophisch und psychologisch wohldurchdachtes dramatisches Leben.

Zur Erinnerung an Johann Nepomuk Hummel.

Von

Dr. August Kahlert.

Das Andenken einer erhabenen, um deutsche Kunst und Wissenschaft vielfach verdienten Fürstin, welche Schiller bei ihrem Eintritt in Deutschland durch ein unsterbliches Gedicht prophetisch gefeiert hat, fand in dem abgelaufenen Jahre, worin sie die Erde verließ, vielfach beredten Ausdruck, nicht ohne Hinweisung auf die zahlreichen Talente, welchen sie als Gönnerin förderlich war. Zu diesen muß mit vollem Rechte Hummel gezählt werden, denn die Großherzogin Maria Pawlowna von Weimar, der Kunst des Clavierspiels mit Liebe und wirklicher Einsicht zugethan, zog Hummeln zwar erst in seinem reiferen Alter nach Weimar, aber gerade beim Beginn der Periode seiner Meisterschaft, denn die zwischen seinem hiesigen und dem langen Wiener Aufenthalte liegenden vier Stuttgarter Jahre darf man den Durchgangspunkt in der künstlerischen Entwickelung des bedeutenden Mannes nennen; sie trug durch ihre Gunst, welche ihm, sie nach Petersburg und Moskau zu begleiten gestattete, viel zur Begründung seines europäischen Rufes bei, sie empfing seine dankbare Huldigung in der Widmung des edlen Clavierquintetts in Es, und in der Einwebung des russischen Liedes in dem großen so kunstvoll instrumentirten B-dur Rondo. Werfen wir gerade jetzt einen Rückblick auf den einst überall gefeierten Meister, dessen Freunde und Anhänger bereits sehr zusammengeschmolzen sind!

Die Veränderungen des Kunstgeschmackes, die von Vielen wohl nur als zufällige Erscheinungen betrachtet werden, beruhen auf tieferen Gesetzen, woraus die Umbildung des geistigen Lebens im Laufe der Geschichte der Menschheit hervorgeht. Die Wissenschaft forscht nach dem Ursprung gewisser geistigen Strömungen und verfolgt sie in ganz verschiedenen Gebieten, die Kunstgeschichte bleibt gewöhnlich bei dem Einsammeln und Zusammenreihen von Thatsachen und Ereignissen stehen und sollte doch zuweilen es nicht unterlassen, dieselben auf die Kenntniß der allgemeinen Cultur in einer bestimmten Epoche zu beziehen. Bei der Poesie und Malerei ist dies längst mit wirklichem Erfolge geschehen, bei der Musik beginnt man eben erst Rücksicht auf solche Beziehungen zu nehmen, und schadet vielleicht sogar dadurch der Sache, daß man manchen Erscheinungen in der Tonwelt, die man unbefangen hinnehmen sollte, aus Sucht geistreich zu scheinen ganz fremdartige Entstehungsgründe aufzwingt; wenn man aber das allgemeine Gepräge der Tonkunst in gewissen Zeitabschnitten beachtet, so wird man darin viele Kennzeichen des allgemeinen geistigen Bildungszustandes finden; die Geschichte der Tonkunst reiht sich dann in die Culturgeschichte eines Volkes auf die natürlichste Weise ein, der Wechsel des musikalischen Geschmacks bleibt nicht mehr etwas Unbegreifliches, sondern ergibt sich als etwas Nothwendiges.

Der Zeitraum, der zwischen den Befreiungskriegen gegen französischen Druck und dem Bewegungsjahre 1830 liegt, war ruhigem, behaglichen Kunstgenusse sehr günstig; schwere Kämpfe waren überstanden, die heit're Seite der Kunst fand in Deutschland viele Theilnahme. Das Virtuosenwesen besonders eroberte sich allerwärts das größte Interesse, denn wenn es dereinst auf die höheren Stände, deren Liebhaberei es war, angewiesen blieb, so durchdrang es jetzt auch die übrigen. Ein ganz besonderer Reiz lag in dem Staunen über die Geschicklichkeit des einzelnen Menschen; nur insofern derselben sich zu entwickeln Gelegenheit gegeben war, fand das von ihm vorgetragene Tonstück Lob. Die Gesangsvirtuosen namentlich wurden vor vierzig Jahren mit einer Fülle von Läufen, Trillern, Figuren und Figürchen aller Art versorgt, welche damals mit der Kehle ausführen zu können für Ehrensache galt, während heute schon deshalb darüber gespottet wird, weil Niemand mehr auf ihren Vortrag eingeübt ist. In Deutschland, wo große Meister den Sinn für Würde und Heiligkeit der Kunst erschlossen hatten, ließ dieser sich nicht so leicht unterdrücken, und rief viele literarische Streitigkeiten hervor. Doch traten jetzt Talente auf, welche den Geschmack an der Vir-

tuosität mit dem an höherer Kunstweihe zu vermitteln berufen waren. Sie durften sich auf ein erhabenes, unsterbliches Beispiel, auf Mozart berufen und stützen, und bedachten zwei Instrumente von ganz verschiedenem Charakter durch ihre aus Mozart's Schule hervorgegangenen Werke. Für die Geige sorgte Spohr, für das Clavier Hummel. Beide errangen der deutschen Virtuosität den Ruhm Europa's, beide beherrschten den Geschmack lange Zeit hindurch und sind sich darin verwandt, daß Ruhe, Ebenmaaß, Klarheit der Gestaltung und Entwickelung des Tongebäudes ihnen heilig ist, sie unterscheiden sich jedoch sehr scharf durch dasjenige Gepräge, welches gewöhnlich mit dem der Malerei entlehnten Ausdruck: „Colorit" bezeichnet wird. Das Hummel'sche ist ungleich mannigfaltiger, als das von Spohr, welches einen festthenden Ausdruck hat, und doch sorgte Hummel vorzugsweise nur für die Bedürfnisse der Clavierspieler, Spohr aber neben dem Geiger noch für alle Gattungen der musikalischen Composition. Beide wurden, als später in die Welt ein Geist der Unruhe, ein unverkennbarer Ausdruck des unbefriedigten wehevollen Daseins, des geheimnißvollen Seelenleides eindrang, durch and're Künstler abgelöst, nach Spohr erschien Paganini, nach Hummel Chopin. Wir haben hier zu nächst bei Hummel zu verweilen, dessen Werke dem heutigen Geschlecht täglich fremder werden, weil es eben unter dem Einflusse der oben angedeuteten geistigen Strömung steht.

Nur noch geringe Spuren sind vorhanden von der Trennung, die zu Anfange unsers Jahrhunderts zwischen der süd- und norddeutschen Art des Clavierspiels bestand; sie läßt sich auf den berühmten in Kaiser Joseph's Zimmern ausgefochtenen Wettstreit zwischen Mozart und Clementi zurückführen, trat aber unter den Nachfolgern Hummel und Field weit schärfer hervor. Clementi wurde, weil Field in Rußland blieb, in Deutschland durch Louis Berger, der sich in Berlin niederließ, vertreten, der bei Weitem nicht eine der Hummel'schen ebenbürtige Schöpfungskraft besaß, aber der Wiener Schule gegenüber sich durch Bildung eines intensiveren länger klingenden Tones auf dem Clavier auszeichnete. Gesangvolle Spielart galt ihm als das Höchste, und ließ ihn auf die reichen und mannigfachen Komplicationen schnell verfliegender Töne, wodurch Hummel fesselte und hochergötzte, verzichten. Der Fingeranschlag durfte bei diesem weniger gewichtig sein, um die schnellere Ablösung der Finger zu ermöglichen. Und doch, obgleich die Gegner an Hummel'n zu kurzen Ton rügen wollten, mußten sie immer wieder zugeben, daß er durch die außerordentliche Reinlichkeit und Sauberkeit seiner dahinrollenden Töne einen eigenthümlichen Vorzug behaupte. Die Palme der Virtuosität gestanden ihm auch diejenigen zu, die den besonderen Reiz eines Field'schen Notturno's im kleinen traulichen Zimmer hervorhoben. Für heutige Leser, die in den Clavierstücken unsrer Tage sehr bewandert sein mögen, ist jene Spaltung des Geschmackes unverständlich geworden, weil eine Ansicht von der Natur des Claviers, die weder die Hummel'sche noch die Field'sche ist, vorherrscht. Das Instrument gilt jetzt als Ersatz für das Orchester; auf alle Feinheiten und Unterschiede der Tonbildung einzugehen bleibt daher keine Neigung mehr, und man verlangt von dem Instrumente bei weitem mächtigere Klangfülle, einen größeren Kaliber des Tones als damals.

(Schluß folgt.)

Recensionen.

(Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Schilflieder von Lenau, componirt von Jul. Lammers. — op. 7. Verlag von Breitkopf u. Härtel in Leipzig.

Sechs Lieder von Michael Bernays, componirt von Albert Dietrich. — op. 11. Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur.

Fünf Lieder von Carl Siebel, componirt von J. A. von Enken. — op. 30. Verlag von W. Baythoffer in Düsseldorf.

Fünf Lieder, componirt von W. F. G. Nicolai. — op. 8. Verlag von Breitkopf u. Härtel in Leipzig.

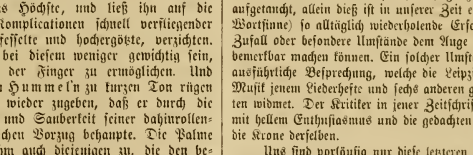
Sechs Lieder, componirt von E. Laßer. — Verlag von Kühn in Weimar.

Zwölf Lieder, componirt von L. Damrosch. — Derselbe Verlag.

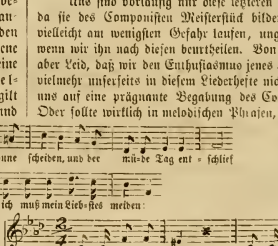
v. Br. „Singe, wem Gesang gegeben" — Dieser Spruch wird, seit er erklungen, befolgt, wie kein anderer und wo wäre unter den Dichtenden und Componirenden des heil. römisch-deutschen Reiches derjenige, der ihn nicht ohne das mindeste Bedenken auf sich bezöge? Man kann öfter Verleger darüber klagen hören, daß Lieder ein so schlechtes Geschäftsartikel wären; allein sie lassen sich, mag immerhin ihre Klage eine begründete sein, dadurch doch nicht beirren, uns alljährlich mit einer ziemlich ansehnlichen Dosis dieser, nach ihrer Versicherung, wenig gesuchten Kost zu beschenken, wie sie ihnen vorher von Dichtern und Componisten dargereicht wird. Von einer reichen Zahl neuerer Erscheinungen liegen uns die oben bezeichneten vor, deren Reihe wir mit den von Julius Lammers componirten Lenau'schen Schilfliedern eröffnen.

Der Name des Componisten ist ganz kürzlich zum ersten Mal aufgetaucht, allein dieß ist in unserer Zeit eine sich (im buchstäblichen Wortsinne) so alltäglich wiederholende Erscheinung, daß sie nur der Zufall oder besondere Umstände dem Auge auch des Aufmerksamsten bemerkbar machen können. Ein solcher Umstand war für uns eine sehr ausführliche Besprechung, welche die Leipziger Neue Zeitschrift für Musik jenem Liederhefte und sechs anderen gleichzeitig mit ihnen edirten widmet. Der Kritiker in jener Zeitschrift begrüßt sie insgesammt mit hellem Enthusiasmus und die gedachten „Schilflieder" nennt er die Krone derselben.

Uns sind vorläufig nur diese letzteren bekannt geworden, allein da sie des Componisten Meisterstück bilden sollen, so werden wir vielleicht am wenigsten Gefahr laufen, ungerecht gegen ihn zu sein, wenn wir ihn nach diesen beurtheilen. Von vornherein thut es uns aber Leid, daß wir den Enthusiasmus jenes Kritikers so wenig theilen, vielmehr unserseits in diesem Liederhefte nichts entdecken können, was uns auf eine prägnante Begabung des Componisten schließen ließe. Oder sollte wirklich in melodischen Phrasen, wie:



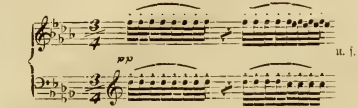
eine so hervorstechende Erfindungskraft oder eine so ungewöhnliche Tiefe des Ausdruckes liegen? Gleichwohl bilden sie den Kerninhalt des ersten Liedes und imponiren dem Componisten so sehr, daß er sie nicht nur zu einem zehntacte langen Nachspiel ausspinnt, sondern noch überdieß, mit geringer Modifikation der ersteren aus ihnen auch das dritte Lied formt. Ist dieß vielleicht eine weitere Anwendung des Wagner'schen Princips? Denn auf Fortschritte muß man nun einmal in unseren Tagen auf Weg und Steg gefaßt sein.



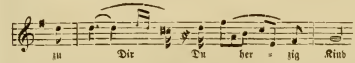
Was soll man aber nun weiter zu Nr. 4 sagen? Oder ist es nicht widersinnig, so zu componiren:

*

Wir bekennen, daß wir in den Liedern von Raff nicht viel Aergerem begegnet sind, die wir immer für den Gipfel des Abgeschmackten hielten. In Nr. 5 „auf dem Teich, dem regungslosen," ist die Erfindung eben so matt, wie in den vorhergehenden, das Colorit aber soll es durch die folgende Instrumental-Begleitung erhalten:



Wir geben zu bedenken, ob man es hier mit einem ordinären Effekt oder mit wirklicher Inspiration zu thun hat und wie sich jener Effekt am Clavier ausnimmt. Taufen kann man freilich alles als Inspiration und Graben-Hoffmann schreibt zum Beispiel (sans toutte comparaison) in einer uns ebenfalls vorliegenden Composition folgende Stelle:

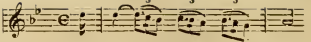


und notirt darüber „con inspiratione". Und Lammers setzt über das erste seiner Schilflieder „mit tiefer Empfindung", welche Bezeichnung stillschweigend auf der Voraussetzung fußt, daß diese tiefe Empfindung sich in der Composition selbst findet, denn sonst appellirt sie an den Gecken im Sänger, nicht an den Künstler.

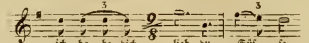
In ein besseres Verhältniß können wir uns zu den Liedern von Albert Dietrich setzen. Zwar durch besondere Originalität zeichnen auch sie sich im Ganzen nicht aus, und wir vermissen auch in ihnen die tiefer wirkende Naturkraft (denn alle durch künstlerische Bildung zu erlangenden Eigenschaften, feinen Klang- und Formensinn besitzt Dietrich), aber Nr. 5, „der Sommer", ist doch eine sehr anmuthige Composition, die ein echter, frischer Hauch durchweht, und auch Nr. 3 „an die Nacht", enthält manche tiefer empfundene Züge. Sehr hübsch ist in Nr. 1 das Nachspiel, in Nr. 6 die Stelle „umschließt die Augen" componirt. Jedenfalls gehört dieses Liederheft unter den Productionen des Tages zu den beachtens und empfehlenswerthen.

Fast das Gleiche ist von den Liedern von Eyken's zu sagen. Was der Dichter derselben (Siepel) sagt, ist nicht sehr bedeutend, aber Alles drückt der Componist recht angemessen, zierlich und in wohlgestalteten Formen aus.

Nicht ganz das Gleiche gilt von den Liedern Nikolai's. Als wir den Anfang des ersten sahen:



und dann später:



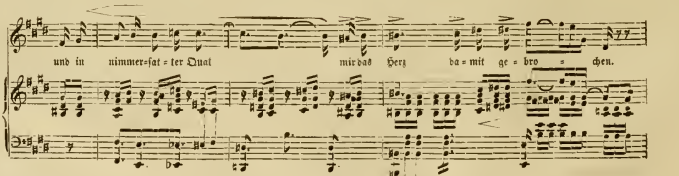
glaubten wir uns schon des ferneren Nachlesens entheben zu können. Doch blätterten wir weiter und fanden das Uebrige nur unbedeutend, conventionell, physiognomielos im Ausdruck, sonst aber nicht eben zu schelten. Ja dem in den Käfig Nr. 3 eingesperrten „Vöglein" mag man sogar sein leichtes Gefieder nachrühmen, und Nr. 5, „Täuschung", ist nicht ohne einen gewissen Schwung. Nur will uns die Nothwendigkeit der fortissimo- und pesante-Bezeichnung, nach welcher der Componist das Accompagnement zu Anfang gespielt wissen will, nicht einleuchten. Von den fünf Gedichten, welche dieses Heft enthält, sind drei Geibel, diesem Componistenliebling, entlehnt, deren erstes so beginnt:

Und legt ihr zwischen mir und sie
Auch Strom und Thal und Hügel
Gestrenge Herrn, ihr trennt uns nie,
Das Lied hat Flügel.

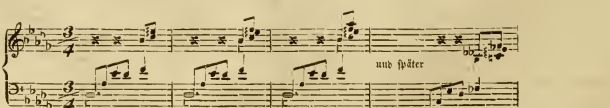
Welch' eine Poesie!

Wir gelangen schließlich zu einigen Producten der „neudeutschen Schule", denn als solche werden wir wohl die Lieder von Lassen und Damrosch ansehen haben. Wir erklären beide für würdig, in den neuen Orden aufgenommen und von Kühn in Weimar verlegt zu werden. Hochfliegende Intentionen, schwindsüchtige Sentimentalität, hinter welcher sich nur Unvermögen und grasse Unnatur verbergen, barbarische Behandlung der Singstimmen und Vorliebe für widersinnige Harmonien sind die Vorzüge, welche beide Autoren gemeinsam besitzen, und ihnen Ehrenplätze in der neuen Republik sichern, doch möchte dem Breslauer Agitator im Ganzen der Vorrang gebühren. Lassen läßt sich häufiger zu menschlicher Ausdrucksweise herab, und wenn er auch nicht leicht ein Lied zu Ende singt, ohne diese Anwandlung irdischer Schwäche irgendwie auf eine eklatante Art wieder gut zu machen, so muß dies eine redlich prüfende Kritik doch anerkennen. Lassen hat auch den Muth, die Eichendorff'sche „Mondnacht" nach Schumann noch einmal zu componiren, und wer sich recht den Unterschied zwischen genialer Intuition echter Empfindung und bloßer Intention vergegenwärtigen will, darf nur diese beiden Compositionen vergleichen. Wir können uns nicht enthalten, aus beiden Liederheften unseren Lesern einige kleine Perlen zu ihrer Erbauung mitzutheilen, die freilich statt aller Kritik hätten dienen können.

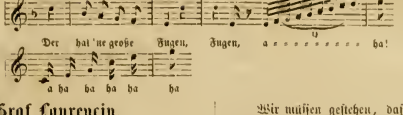
Lassen:



Und Damrosch:



Nr. 12 der Lieder von Damrosch soll humoristisch sein, und enthält Stellen, wie die folgenden:



Dr. L. P. Graf Laurencin.

(Hanslick's Lehre vom Musikalisch-Schönen. Eine Abwehr. Leipzig, Heinrich Matthes, 1860.)

S. B. Diese Blätter haben in ihrem Programm versprochen, Schriftsteller zu unterstützen, „welche über schwierige ästhetische Fragen Klarheit verbreiten". Auf wessen Seite wir uns nun in dem aus dem Titel der vorliegenden Brochure zu ersehenden Kampf stellen werden, wird der Leser, welcher beide Schriftsteller kennt, fast voraussehen können.

Wir dürfen die Streitfrage als bekannt annehmen, und recapituliren daher ganz kurz, daß Dr. Hanslick in seiner angeführten Schrift (die aber in Würklichkeit betitelt ist: „Vom Musikalisch Schönen, ein Beitrag zu Revision der Aesthetik"!) gegen die in der früheren Aesthetik obwaltende, der wirklich musikkissenschaftlichen Basis entbehrende Gefühlsschwärmerei einen kräftigen Schlag ausführte, dabei aber bis zu der bedenklichen Schlussfolgerung gelangte: der einzige Inhalt der Musik seien „tönend bewegte Formen". Wollte nun auch Hanslick mit seiner Schrift blos eine sichere Handhabe für die ästhetische Beurtheilung des einzelnen Kunstwerkes geben, nicht aber den nun einmal undefinirbaren Zu sammenhang leugnen, der zwischen dem Geist des Componisten und seinem Werk, oder zwischen der Seele des Hörenden und dem Kunstwerk besteht, so stand doch dieser Satz einmal da, und musste um völliger Aufklärung willen weiterer Untersuchung bedürftig und fähig erscheinen.

Wir können uns hier in die Frage selbst nicht näher einlassen, da sie in Zeitungsartikeln unmöglich zum Austrag gebracht werden kann. Wir haben es hier nur mit der Schrift von Gr. Laurencin zu thun, und an sie die Frage zu stellen, ob sie geeignet erscheine, „Klarheit zu verbreiten"? Und dies ist es, was wir entschieden verneinen. Entweht sie doch selbst, als Abhandlung, der Klarheit in Form und Inhalt. Vorerst in der Form. Graf Laurencin bietet hier eine 227 Seiten lange Schrift ohne logische Eintheilung, welche bei dem Leser die Prätension erhebt, eine solch' endose Tirade in einem Zug zu lesen — gleichsam mit dem Verfasser einen vollen Tag fortzurennen, ohne Bewußtsein des Zieles, ohne Ruhepunkt, ohne die nöthige Veränderung der Scene. Die Frage nach dem Inhalt der Schrift hängt damit auf's Innigste zusammen Weit entfernt, das Richtige, was Dr. Hanslick aufstellt, und was von bedeutenden Männern unserer Zeit unbedingt anerkannt wird, (Vischer, Zamminer, Lotze, Lazarus, Zimmermann, Julian Schmidt, Ad. Zeising u. A. haben sich in ihren Werken, — Andere, wie O. Jahn, M. Hauptmann, A. B. Marx mündlich gegen uns mit größter Achtung darüber ausgesprochen), ebenfalles anzuerkennen, jenen auf die Spitze gestellten Ausspruch: „Tönend bewegte Formen seien der einzige Inhalt der Musik" aber als ein etwa mit Unrecht gezogenes Resultat zu bekämpfen, — beginnt Gr. L. bei der ersten Seite des H.'schen Buches, ja schon bei der Vorrede, über jeden einzelnen Satz einen Grimm ausgießend, der häufig komisch, öfter aber noch beleidigend wird, und von Zeit zu Zeit einen Bückling einschiebend vor dem „Styl" H.'s, der denn auch im Wesentlichen das Einzige bleibt, was er an der Schrift gelten läßt. Von einer streng wissenschaftlichen Untersuchung jener Punkte, die hier in Betracht kommen, finden wir nicht die Spur; dagegen allerdings eine gewisse Begeisterung für subjektive Meinungen, die gerade hier auf wissenschaftlichem Gebiete ganz ungehörig ist. Wo aber Gr. L. fühlt, daß es sich um Belege handelt, da versteckt er sich hinter Hegel, der ein großer Denker aber kein Musiker, und hinter Lobe, der ein Musiker aber kein berühmter Philosoph ist.

Wir müssen gestehen, daß uns noch selten ein so leidenschaftliches blindlings in's Zeug gehendes Kämpfen gegen „Windmühlen" vorgekommen ist, wie in diesem Buche. Angenommen, Dr. H. wäre in seinem „Beitrage zur Revision der Aesthetik" wirklich vollständig im Irrthum, zugegeben sogar, er wäre wenigstens zu weit gegangen und hätte über das Ziel hinaus geschossen, — der Ton, den Gr. L. anzuschlagen sich erlaubt, wäre immer noch ein des Gegenstandes und der Person unwürdiger. Was berechtigt, so muß man fragen, den Grafen L., die Schrift von H., welche, wie schon oben gesagt, von vernünftigen Musikern und wirklichen „Gelehrten" keineswegs als „abgethan" betrachtet wird, wie G. L. glauben machen möchte, mit solchen Waffen anzufallen? Oder sind es vielleicht heute keine Grobheiten mehr, wenn man Jemanden öffentlich sagt: „Si tacuisses, philosophus mansisses". — oder wenn man Bedauern ausspricht über „zu spät gekommenen Verstand", — oder wenn gesagt wird: „er (Hanslick) müsse ja schamroth werden über ein so geistloses Grübeln und Wühlen in den abstrakten Tonformen", — oder: „Eine solche an Unzucht grenzende Mißhandlung schöner musikalischer Ideen" u. s. w., — oder: „Eine Logik, wie Dr Hanslick hier zeigt, ist die eines Anfängers, der in die siebente Classe des Obergymnasiums tritt, und seine matten Denkflügel an der Bildung von Urtheilen und Schlüssen versucht", — oder endlich gar: „Quod licet Jovi (damit ist Hegel gemeint) non licet bovi!" — Wenn man freilich bedenkt, daß Gr. L. seit einiger Zeit mit Sack und Pack geistig nach Weimar-Leipzig übergesiedelt ist, so kann man sich über die kolossalen Fortschritte in puncto „Grobheit" nicht sehr wundern.

Aber das ist es nicht allein, weßhalb das Buch den strengsten Tadel verdient. Gr. L. hat sich nicht allein zu groben Unhöflichkeiten, sondern sogar zu — Unredlichkeiten hinreißen lassen. Abgesehen von der schon oben erwähnten Veränderung des Titels der H.'schen Schrift, welche für sich schon das Bestreben kennzeichnet, sie in falsches Licht zu stellen, fällt er über Sätze her, welche in der vor 3 Jahren erschienenen zweiten Auflage des H.'schen Buches, welche Gr. L. gleichwohl zu kennen vorgibt, gar nicht mehr stehen! Ueberhaupt ist Gr. L.'s Bemühen Dr. H.'s Person in die Frage zu ziehen, ihm dabei fortwährend Feindschaft gegen das „Gefühl" u. dgl. unterzustellen, ungehörig und zugleich lächerlich.

Das ganze Buch charakterisirt sich eigentlich am einfachsten durch den Rath, welchen der Verfasser Dr. Hanslick Seite 71 gibt: „Er lebe sich hinein in dasjenige was Berlioz durch sein Requiem, durch sein Enfance du Christ, Liszt aber durch seine Graner Messe erstrebt und erfüllt hat. Dann muß ja Hanslick auf andere Ueberzeugungen kommen."

Fischer's musikalische Rundschau über die letzten drei Jahrhunderte.

(Leipzig 1859. Veit & Comp.)

—h— Bei Gelegenheit der 3. Säkularfeier der königl. Studienanstalt zu Zweibrücken erschien dieses Werk. Es umfaßt in drei Abschnitten das Wesen der Tonkunst, die Mittel zur schriftlichen Darstellung der Erzeugnisse der Tonkunst und eine musikalische Rundschau über die letzten drei Jahrhunderte, mit andern Worten die Philosophie, die Orthographie und die Geschichte. Hätte der Verfasser noch die Grammatik hinzugenommen, so wäre in diesem Gelegenheitsbüchlein von noch nicht 200 Seiten alles gesagt, was sich überhaupt über Musik sagen läßt. Schon das muß überraschen; mehr aber wird das

Stammen erregt, wenn wir lesen: daß dies Büchlein bestimmt sei, wie es einer Gedächtnißfeier seinen Ursprung verdankt, späteren Jahrhunderten das Gedächtniß der jetzigen Zeit zu erhalten. Ist Herr Fischer vielleicht ein Weiser des Morgenlandes, der aus seiner vorborgenen Heimath her den Stern der Wahrheit hat aufgehen sehen und seinen Lauf einer ihn verkennenden Gegenwart zum Trotz für die Zukunft vorewigen will?

Leider ist dies nicht der Fall. Ueberall wo nicht Verworrenheit und krasse Irrthümlichkeit das Scepter führen, treten uns die allerbekanntesten Redensarten entgegen, welche sich trotz der neuen Einkleidung und der Sicherheit ihres Auftretens nicht unkenntlich machen können. Da jedoch eine gewisse dilettantische Richtung der Schriftstellerei in letzterer Zeit viel Glück gemacht hat, so können wir uns von diesem Werke nicht mit einem einfach verwerfenden Urtheile entfernen, sondern müssen, so wenig Vergnügen es uns macht, den Nachweis für unsre Behauptung liefern.

Der Abschnitt: Wesen der Tonkunst, ist eine Zusammenhäufung von brillant klingenden, zum größten Theil nicht hingehörigen Redensarten. Naturwissenschaftliches, philosophisches, literarisches, salonmäßiges, werden bunt durcheinander geschüttelt, daß der Laie ganz schwindlich wird, während derjenige, der ein wahres Interesse an der Sache nimmt, sich mit jeder Zeile mehr zurückgestoßen fühlt. Statt des überzeugenden Schlusses tritt gewöhnlich ein unpassendes Bild ein und wird mit langweiliger Breite durchgeführt. So heißt es: „Sinnen-, Seelen- und Geistes-Leben bilden den Dreiklang, in welchem das Gesammtleben der Menschheit erklingt." — Dieses aber besteht aus Fühlen und Denken, welche beide der Seele entströmen, weshalb wir auch von beseeltem Gefühl und beseeltem Geiste sprechen. Die Seele ist die Trägerin von Gefühl und Geist, welche durch die Sinne mit der Welt außer uns in Verbindung erhalten werden. Hier kann also von einem dreiklangartigen Verhältniß von Seelen-, Geist- und Sinnen-Leben nicht die Rede sein, wenn sich's auch noch so schön darüber phrasiren läßt. In ähnlicher Weise werden statt der mangelnden Grundlagen einer richtigen Anschauung, kleine Systeme Impromptuartig aufgestellt. Wir empfehlen denen, welche Geschmack daran finden, eine nähere Untersuchung des Abschnittes. — Wie der Verfasser aus dem Himmel seiner Spekulationen plötzlich auf den staubigen Fußboden einer Elementar-Musikschule herunter steigt, wissen wir nur dadurch zu erklären, daß er inmitten dieser Haltlosigkeit selbst schwindelnd das Bedürfniß empfunden hat, den Versuch, der ihm bei dem Wesen der Tonkunst mißlungen, bei den materiellen Elementen noch einmal zu machen. Doch auch dieser Abschnitt steht weit hinter den ersten Capiteln einer jeden Musiklehre zurück, wir übergehen ihn darum ganz, und wenden uns zur Rundschau.

Die drei Jahrhunderte (der Zweibrücker Studienanstalt) werden der Reihe nach betrachtet. Als Träger des Ersten werden dreizehn Namen angeführt, ebenso zwölf aus dem zweiten, und neun aus dem dritten, und über jeden Einzelnen etwas gesagt, was sehr geistreich sein soll. Bach kennt noch keine Melodie und hat nur berechnet, Mozart versteht sich nicht aufs Dramatische, Beethoven ist der Urquell der heutigen Verworrenheit, u. dgl. m. Dabei wird freilich über die weltbekannten und schon hundertmal charakterisirten Componisten zum hundert und erstenmale in der hergebrachten Weise höchst begeistert und scharfsinnig das längst Aufgefundene wiederholt. Wir sind aber dem Verfasser nur für das Neu-hinzugefügte verpflichtet, wenn demselben auch der verdiente Dank dafür nicht erwünscht kommen sollte.

Schumann, Schubert sind dem Verfasser noch unbekannt, dafür paradirt Hesse, neben Beethoven. In den Schluß der Rundschau stellen sich noch eine Reihe von Aufsätzen über Virtuosität, Rückgriff in das Mittelalter, Männerchor-Gesang, Conservatorien, Zukunfts-, Haus-Musik u. a., in welchen der Verfasser seinem Herzen zum Schmerden vollen Lauf läßt. Da wir, wie der Leser bereits wahrgenommen haben wird, nicht sehr eingenommen sind von diesem Geistesprodukte, so wollen wir ein Weiteres günstigeren Federn überlassen und führen nur noch schließlich an, daß dieses Werk ein würdiges Pendant zu Riehl's Hausmusik ist, daß der Verfasser Ulibischeff's Standpunkt zu Beethoven vollständig theilt, und daß er äußerst eingenommen von Hrn. Rau's musikalischen Anekdoten-Romanen ist, während ihm eine Arbeit wie Mozart von Otto Jahn, als nicht zu rechtfertigendes Wagniß erscheint.

Musikzustände in Frankfurt a. M.

× In sehr gemischter Stimmung, geehrter Herr Redacteur, schreite ich zur Erfüllung Ihres Wunsches, mich an der neu gegründeten Musikzeitung thätig zu betheiligen. Insofern die durch dieses Organ auszuführende Idee sich des Beifalls der Kunstkenner zu erfreuen haben dürfte, und es Pflicht jedes Künstlers ist, an seiner Kunst mit Wort und That fördernd mit zu pflegen, bin ich gern bereit, auch das Meinige nach Kräften beizutragen; dagegen muß ich aber im Voraus die geehrten Leser des Blattes um Nachsicht bitten, wenn wegen anderweitiger Berufsthätigkeit, Muse und Laune nicht immer so ausgiebig sind, um den Willen zu vollständiger That zu steigern. Eine Seite meiner Mittheilungen hoffe ich aber ganz zu vertreten, die möglichster Unparteilichkeit. Für die Kunst darf man nur das Wort der Wahrheit ergreifen; Aufrichtigkeit im Interesse der Sache muß das Panier sein, Gerechtigkeit das richterliche Urtheil.

So erfahren Sie denn, was sich in unserer freundlichen Mainstadt Gutes und Neues im Reich der Töne ereignet. Des Guten gibt es in der That viel hier, Neues verhältnißmäßig weniger, doch auch das gute Alte dürfte vielen Lesern neu sein, da auffallender Weise, im Vergleich zu andern Städten und Städtchen, über Frankfurt, das in vielfacher Hinsicht, geistiger wie materieller Art nach Außen hin vortheilhaft bekannt ist, so wenig Treffendes und Vollständiges von seinen Musik-Verhältnissen und musikalischen Persönlichkeiten in die Oeffentlichkeit gelangt, und es dadurch nicht in dem Maaße gewürdigt wird, wie es in der That verdient. In den letzteren Jahren namentlich bewährt sich in dem Streben der einzelnen Künstler wie der Kunstanstalten eine so steigernde Rührigkeit, daß wir letzteren insbesondere einen bedeutenden Einfluß auf Bildung und Geschmack zuschreiben, und in denselben den Schwerpunkt der hiesigen Musikthätigkeit erblicken müssen.

Etwas besitzt Frankfurt nicht, was sich eine Menge deutscher Städte bereits angeeignet haben, ein Conservatorium der Musik. Angeregt und angestrebt ist ein solches schon lange durch den hiesigen Liederkranz, aber das statutenmäßig festgesetzte Capital zur Gründung desselben ist noch nicht völlig beisammen. Indeß wir möchten es für einen nicht zu großen Verlust halten, fein Conservatorium zu haben, gegenüber dem bisherigen Zweck der „Mozartstiftung", ausgesprochene Talente durch mehrjährige bedeutende Geldunterstützung dem Ziel ihres Studiums entgegen zu führen. Das ist eine segensreiche Aufgabe, die den Nagel auf den Kopf getroffen hat, wie mehrfache Erfahrung bereits beweist. In Cassel will man jetzt etwas Aehnliches als „Spohrstiftung" anbahnen. Wir wünschten recht viele solcher Stiftungen, denn gewöhnlich entbehrt das wahre Talent der materiellen Hilfe, und kommt deshalb nicht immer zu ganzer Entfaltung.

Was den Musiksinn unseres Publikums betrifft, so hat man nicht Ursache darüber zu klagen, im Gegentheil, es ist ein empfänglicher, kräftiger Boden hier, und dem Musikleben steht eher noch eine günstige Zukunft bevor. Sogenannte Zukunftsmusik indeß dürfte Mühe haben, sich Bahn zu brechen, unser Publikum hat einen zu naturwüchsigen, gesunden Sinn, ist frei von Sentimentalität oder überstürzendem Enthusiasmus, und taht sich viel mehr und lieber an den Erzeugnissen der classischen Meister und deren Nachfolger. Unsere Vereine, die alle einer trefflichen Richtung huldigen, haben zu tief Wurzeln geschlagen. Schumann hat nur eine gewisse Zahl Anhänger hier; man geht mit neueren Leistungen vorsichtig zu Werk, ist aber deshalb nicht so einseitig, wirklich Gutes aus dem Kreis der Anerkennung und Huldigung auszuschließen.

Im nächsten Jahr wird der Bau des neuen Concertsaales vollendet sein; es wird ein Prachtwerk werden, das sich jedem derartigen an die Seite stellen kann. Damit ist denn ein neuer und

großer Schritt weiter gethan, und dem hiesigen Musiktreiben durch die Möglichkeit großartigerer Aufführungen ein erhöhter Impuls, ein erweiterter Spielraum gegeben. Wenden wir nun unsere Aufmerksamkeit auf die von uns gerühmten Musikinstitute. Sie zerfallen ihrer Natur nach in zwei Richtungen, eine die Instrumental-, die andere die Vocalmusik repräsentirend. In erster Reihe steht das Museum. Ursprünglich war dasselbe eine Pflegstätte für Poesie, Malerei und Musik, jetzt ist letztere Kunst nur ausschließlich darin vertreten. In zehn Concerten werden während des Winters die bedeutendsten Orchesterwerke dem immer sehr zahlreich versammelten Publikum vorgeführt.

Die Aufführung neuerer Werke bietet einige Schwierigkeit durch die Sitte (zum Theil in pecuniären Verhältnissen begründet), daß jedem Concert nur Eine Probe gewidmet ist, wodurch eine gewissenhafte Execution desselben kaum ermöglicht werden kann. Das Museums-Orchester ist dasjenige des Theaters, und selbiges hat alle Ursache seine Kräfte im eigenen Interesse in Anspruch zu nehmen. Die Leitung ist Herrn Musikdirector Messer übertragen, der mit wohl ausgereifteter Kraft eines Dirigenten im Allgemeinen treffliche Aufführungen erzielt, wie sie keiner bedeutenden Musikstadt nachstehen. Solo-Vorträge, die in den letzten Jahren durch Zuziehung fremder Künstler neuen Schwung erhielten, bilden die Ausfüllnummern. Feste Engagements für Vertretung des Gesanges finden hier nicht statt, vielleicht auch — weil sich wenig feste Sänger finden. Dagegen hat man in Herrn Straus, Schüler des Wiener Conservatoriums, einen vorzüglichen Geiger als Concertmeister gewonnen.

(Schluß folgt.)

Concerte.

(Philharmonisches Concert. Erste Quartettproduction.)

S. B. Das zweite Philharmonische Concert unter der Leitung des Herrn Director Carl Eckert huldigte ausschließlich der romantischen Tonkunst. Die Symphonie in D von R. Schumann, welcher Componist zum ersten Male, seit diese Concerte überhaupt in's Leben traten, daselbst erschien, wurde mit ausgezeichneter Präcision gespielt, und errang einen unerwartet lebhaften Beifall. Der kleine romanzenartige Mittelsatz wurde sogar nach nicht endenwollendem Applause wiederholt! Was uns betrifft, so finden wir zwar in dieser Symphonie des Reizenden, Hübschen und Interessanten Viel, aber als „Symphonie" erscheint sie uns nicht so bedeutend, wie die in C-dur und B-dur. Gegen Beethovens Werke dieser Gattung aber erscheint sie etwa wie eine romantisch gelegene, mit allen Reizen versehene Villa, gegenüber einem Dogenpalast. Rein musikalisch betrachtet finden wir im ersten und letzten Satz ein Mißverhältniß zwischen dem Inhalt und den aufgebotenen Mitteln. Das viele erdrückende Blech (besonders Posaunen) erscheint uns gegen den leichten Charakter des Werks verstoßend, und es kommt dadurch in das Ganze eine gewisse Geschraubtheit. Die Idee, eine ganze Symphonie in einem einzigen fortlaufenden Satz, nur durch eine kurze Pause unterbrochen, zu geben, ist als eine ausnahmsweise hinzunehmen, wie ja auch Beethoven Sonaten in dieser Weise geschrieben hat. Auch ist die Kürze der einzelnen Sätze diesem Versuche günstig. Doch möchten wir um keinen Preis diese Behandlungsweise als eine nachahmungswerthe bezeichnen, und darin einen „Fortschritt" erkennen. Gibt dem Kaiser was des Kaisers ist, und der Symphonie ihre ordentlichen vier Sätze. — Mendelssohn's „Walpurgisnacht" bildete den zweiten Theil des Concerts. So viel schöne Musik und so herrliche Behandlung des Orchesters und Chors diese Arbeit enthält, es hat uns immer geschienen, als ob mit Rücksicht auf den vorliegenden stark romantischen Stoff Vieles darin zu breit, fast oratorienhaft behandelt wäre. Das Ganze ist ein Spuck, den die wilden Druiden den eingedrungenen Verbreitern des Christenthums bereiten; aber diese Mendelsohn'schen Druiden sind etwas schwerfällig behandelt, und man ist schließlich in der Lage, sagen zu müssen, daß das Alles sehr schön sei, aber nicht charakteristisch genug. Noch auffallender wurde dieser Uebelstand freilich durch die Behandlung von Seite der Solosänger, welche die betreffenden Parte übernommen hatten, besonders aber des Hrn. Hrabanek, welcher schon durch die seiner Stimmlage durchaus nicht entsprechende Haltung der Partie beengt schien. Auch Herr Ander, dieser sonst so feinsinnige Sänger, schien sich in dieser Aufgabe nicht zu Hause zu fühlen, und ließ im Vortrag viel zu wünschen übrig. Frau Csillag, mit ihrem immerwährenden Tremoliren und ihren gepreßten Gaumentönen, konnte wahrlich auch nicht jenen Anforderungen genügen, welche man bei „ersten" Sängerinnen erheben darf, und eigentlich nur Herr Mayerhofer entledigte sich seiner Aufgabe mit Geschick und künstlerischer Beherrschung. — Das Orchester war dagegen ganz trefflich, und auch der Chor that redlich seine Schuldigkeit, wenn auch die Intonation der Sopране nicht immer ganz rein war. Auch ließ das Orchester in der Symphonie von Anfang herein Reinheit der Stimmung vermissen. Das erste A des vollen Orchesters war getrübt, und es schien, als ob sämmtliche Streichinstrumente um eine Schwebung höher ständen als der Chor der Bläser.

Die erste Quartettproduction des zweiten Cyclus gestaltete sich zu einem kleinen Feste, da sie die hundertste seit dem Bestehen dieses Unternehmens war. Verehrer und Freunde des Herrn Hellmesberger hatten daher diesen Abend zu besonderen Ovationen ausersehen. Es regnete Beifall und Hervorrufe, und außerdem soll dem genannten Herrn ein Album überreicht worden sein. Auch die Deutsche Musikleitung kann diese Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, ohne Herrn Hellmesberger ihren Dank zu votiren für die Verdienste, die er sich durch diese Productionen um die Bildung des Geschmacks in Wien erworben hat. Seine Quartette sind bis jetzt die künstlerisch vollendetsten, zugleich in der Wahl gesinnungsvollsten musikalischen Aufführungen in Wien gewesen, und bilden einen wahren Anker des Echten und Schönen, an dem das von wilden Strömungen ergriffene Schiff unseres großstädtischen Musiktreibens einen festen Halt findet. Haben wir an Herrn Hellmesberger in anderen Sphären seines Wirkungskreises so Manches auszusetzen gefunden — das Eine müssen wir ihm lassen, daß er immer der echten Kunst treu geblieben, daß er sich nicht hat irre machen lassen in seinem Bestreben, ältere und neuere Componisten deren Producte auf dem Boden des Schönen wurzeln, seinem Publikum vorzuführen, und jeder unberechtigten Exklusivität eben so kräftig zu steuern, als dem Umsichgreifen kunstschädlicher, krankhafter Neuerungssucht die Spitze zu bieten. Möchte Herr Hellmesberger auch fernerhin diesem Princip treu bleiben, und nebst dem bewährten Alten auch dem guten Neuen sein Recht gönnen, — das kleine Recht wenigstens gehört zu werden. — Außer Herrn Hellmesberger's sei auch des wackeren Sekundarius Herrn Durst's gedacht, der, dem Unternehmen von Anbeginn angehörend, treulich ausgeharrt und nicht wenig dazu beigetragen hat, diese Productionen auf der Stufe zu erhalten, auf welcher sie zur Freude aller wahren Musikfreunde gegenwärtig stehen. — Aufgeführt wurden an diesem Abende dieselben Quartette, welche das Programm der ersten Production bildeten, und zwar Haydn's G-dur-, Mozart's D-moll- und Beethoven's F-moll-Quartett.

Gedenken wir noch des zweiten Concerts der Gebrüder De Lange, in welchem dieselben im Vereine mit Herrn Hellmesberger ein Pianoforte Trio von Chopin, und dann die Sonate in C. op. 102 von Beethoven spielten. Das Chopin'sche Trio bot einerseits einen Beleg, daß das Gebiet der Kammermusik nicht das war, auf welchem der poesievolle Componist sich mit Glück bewegte, andererseits brachte Herr S. De Lange für diese Composition nicht den nöthigen Farbenreichthum des Anschlages mit; — die Beethoven'sche, in der Form unklarere der beiden das op. 102 ausmachenden Sonaten, wurden verständig vorgetragen. —

Ein 3. Concert, welches Hr. Bovcovitz gab, und in welchem er die A-dur-Sonate mit Violoncell von Beethoven, nebst kleinen Stücken von Chopin, Liszt und Mendelssohn, dann von eigener Composition spielte, waren wir zu besuchen verhindert.

Correspondenzen.

Breslau.

Die dritte Symphonie-Soiree im Musiksaale der Universität unter Leitung des Herrn Carl Reinecke erregte dadurch das größte Interesse, daß sie uns Gelegenheit bot, das ausgezeichnete Violinspiel des Herrn Concertmeister David aus Leipzig zu hören, der zum erstenmal unser gemüthliches Breslau durch seinen Besuch erfreute. Der Ruf dieses vortrefflichen Künstlers ist ein so allgemein verbreiteter und bewährter, daß wir mit außergewöhnlicher Erwartung seinen Leistungen entgegensahen. Diese Erwartung ist nicht getäuscht worden: wir lernten in Herrn David einen Geiger kennen, der seinem wundervollen Instrument einen edlen, vollen, weichen Ton entlockt, mit einer außerordentlichen Technik die höchste Sauberkeit, Eleganz und Güte verbindet, namentlich ein reizendes Piano, kurz alle jene Eigenschaften besitzt, die ihn den ersten Geigern der Gegenwart zur-ihen lassen, wenn ihm auch jenes feurige, mit den Blitzen des Genies zündende Element fernsteht, das im Innersten wärmt und packt. Herr Concertmeister David trug sein Concert Nr. 5, D-moll vor, dessen erste beiden Sätze, Allegro serioso und Adagio, uns durch melodischen Fluß, brillante Passagen und pikante Instrumentirung fesselten, während der letzte Satz (Vivace) etwas bizarr und gekünstelt nicht auf gleicher Linie stand. Der Meister erntete sowohl durch den Vortrag dieses Concertes, sowie der sogenannten „Teufels-Sonate" von Tartini, die mit seiner Schattirung und glänzender Bravour ausgeführt wurde, den reichsten Beifall. — Das Bilse'sche Orchester executirte unter Reinecke's Leitung recht gelungen die Ouverture zu Göthe's „Egmont" von Beethoven, und ließ in Reinheit der Stimmung und Präcision einen sichtbaren Fortschritt nicht verkennen, nur müssen wir die Geiger vor einer allzu forcirten Bearbeitung ihrer G-Saiten warnen, da das dadurch herbeigeführte „Schnalzen" höchst unangenehm und störend wirkt, am allerwenigsten aber eine etwa dadurch beabsichtigte Massenwirkung hervorbringt. — An Stelle der Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck mit einem neuen Schlusse von Reinecke (der seitdem Herr R. Wagner'schen beigewichen nachsteht) wurden wir aus dem reichen Schatze dieser Gattung eine andere gewählt haben, da nunmehr günstig eine größere Anzahl Geigen, als hier zu Gebote standen, dazu gehören, um die ganze Pracht und Gewalt dieses Werkes auf den Zuhörer wirken zu lassen. — Auch in Ausführung der Schubert'schen C-dur-Symphonie übertraf die Bilse'sche Capelle an Sicherheit und Akuratesse ihre früheren Leistungen. Wie reich auch an einzelnen, außerordentlichen Schönheiten dieses Werk ist, so brachte es doch auch diesmal wie immer, trotz Weglassung der Wiederholungen, endlich das Gefühl der Ermüdung hervor, nicht etwa durch die Ausschweifungen einer zügellosen Phantasie, sondern durch das einförmige Wiederkehren und Hinausspinnen ein und derselben Phrase, wie wir dies leider in allen Instrumentalsachen dieser genialen Componisten finden. Gewiß würde Schubert selbst seine Werke ausgefeilt und gekürzt haben, wenn ihm jemals Gelegenheit geworden wäre, sie zu hören! —

W. W.

München.

—f— Die verflossenen Monate November und December ergaben ein ziemlich lebendiges Bild musikalischen Treibens. Die musikalische Akademie unter Lachner's Leitung brachte in fünf Concerten mit großem Erfolge zum erstenmale ein Adagio-Lunebrse für Orchester von Mozart (componirt im Juli 1786), und die Dithyrambe für Männerchor von Rietz, ferner zum erstenmale die Manfredouverture von Schumann, eine Festouverture in C-dur von Ulrich, und leider auch eine symphonische Dichtung von Liszt — die s. g. Festklänge. Letztere Composition erlebte ein wohlverdientes Schicksal. Schumann's Ouverture hätte besser gefallen müssen, wäre Schumann hier mehr eingedrungen, (hierin dürfte noch manches nachgeholt werden), und wäre sie nicht die letzte Nummer des Concertprogrammes gewesen, was bei den mißlichen Garderobeverhältnissen des k. Odeons und der hierdurch herbeigeführten Unruhe im Publikum ziemlich einem verlorenen Posten gleichkömmt. Aus demselben Grunde konnte sich auch im vorhinein Ulrich's Ouverture keines wahren Erfolges erfreuen. Ferner brachte die musik. Akademie Beethovens 5. und 8. Symphonie, dessen Festouverture op. 124, eine Symphonie in D-dur von Haydn, und die in A-moll von Mendelssohn, zu Spohr's Gedächtnißfeier die Weihe der Töne, die Ouvertüre und eine Sopranarie aus Faust, ein Terzett aus Zemire und Azor, und die Gesangsscene für die Violine. Außerdem kamen zum Vortrag eine Tenorarie aus der Iphigenie auf Tauris, die Nachtfeile von Schubert, dessen Gesang der Geister über den Wassern ꝛc.

Der Oratorienverein in zwei Concerten unter v. Perfall's Leitung brachte zum erstenmale und zwar mit entschieden großem Erfolge die Cantate „Ist Hirte Israel" von Sebastian Bach, die große Scene der Juden des Hofes mit Armide aus dem 3. Akt der Armide von Gluck, im 42. Psalm von Mendelssohn, und zwei Sprüche für achtstimmigen Chor von demselben Meister, — die Lorelei von Hiller, zwei Romanzen mit Orchester-Klesterfräulein und der Wassermann; für Frauenstimmen von R. Schumann, zwei Lieder für Chor von Lachner (Gebet und Ermelied). — Außerdem gelangten zur Wiederholung zwei Chorale von S. Bach, ein Madrigal von John Benet aus dem 16. Jahrhundert, „Maria wollt zum Heiligthum" aus den Festgesängen von Eccard, und das doppelchörige Misericordias von Durante.

Frl. Mössmer, die Harfenvirtuosin gab ein sehr volles Concert, Herr Peter Moralt, dirigierendes Mitglied der Hofcapelle zwei Soiréen, die jedoch die noch immer nicht erstandenen Quartettsoiréen der Hrn. Lautenbach und Müller in keiner Weise zu ersetzen vermögen. — Voilà tout!

Zeitungsschau.

Wir lesen in der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik" das demnächst zu erwartende Erscheinen dreier Paraphrasen über Ernani, Rigoletto und Trovatore von Liszt angekündigt und begegnen zugleich der Bemerkung, daß Liszt diese Stücke besonders für seinen Schwiegersohn, Hans v. Bülow, und dessen in Paris brabbelnde Concerte componirt habe. Thatsachen dieser Art bedürfen keines weiteren Commentars, aber wie schwer sie wiegen, scheint denjenigen unbewußt zu sein, die doch für den Ernst und die Bedeutsamkeit des Liszt'schen Kunstschaffens einzustehen stets bereit sind, denn sonst würden sie es wenigstens bei der einfachen kaum vermeidlichen Verleger-Anzeige bewenden lassen und das Factum nicht noch mit Randglossen so naiver Art zu illustriren sich beikommen lassen. Einer der „legitimen Erben" Beethoven's mit Phantasien über Ernani, Rigoletto und Trovatore beschäftigt — darin liegt ein Humor, dessen Picanterie ganz nach dem Geschmack unseres Jahrhunderts ist.

Nachrichten.

Paris. Die Soiréen für Kammermusik der Herren Sivori und Th. Ritter erfreuen sich einer so lebhaften Theilnahme, daß der sogenannte Beethovensaal, wo dieselben stattfinden, nicht ausreicht.

Südd. Musikztg.

— Am 25. Januar hat R. Wagner im Theater der italienischen Oper sein erstes Concert gegeben. Der Erfolg war äußerlich ein großer, indem Wagner von der Masse mit stürmischen Akklamationen überschüttet wurde. Musiker und Kritiker denken jedoch grossentheils anders, und der Streit ist allenthalben zu hellen Lohe entbrannt. — (Einen sehr interessanten Bericht über dieses Ereignis bringt die „Niederrheinische Musikzeitung" in ihrer 6. Nummer. Französische Zeitungen, wie La presse théatrale, France musical, Revue et Gaz. mus. Le ménéstrel sprechen sich gegen Wagner aus, und bedauern die Richtung, die er bei großen Fähigkeiten eingeschlagen habe. Für ihn spricht sich l'Europe artiste aus, und meint die Musik zu „Tristan und Isolde" wäre von großartiger Conception, und könne erst nach mehrmaligem Hören verstanden werden. D. R.)

Hannover. Im 4. Abonnement-Concert wurden Schumann's B-dur-Symphonie, und die „Oberon"-Ouverture von Weber unter Joachim's Leitung vorzüglich gegeben. Außerdem spielte Herr Joell, und sang Frl. Genast aus Weimar.

„Felix Mendelssohn's Briefe" sollen, herausgegeben von seinen Brüdern, nächstens erscheinen.

Von Elise Polko erscheint Mitte Februar ein musikalischer Roman: „Fanchina Hesse". (Sign.)

Wien. Der Orchester-Verein der Gesellschaft der Musikfreunde gab bis jetzt in dieser Saison zwei Produktions-Abende vor eingeladenen Gästen, und ließ sehr anerkennenswerthe Fortschritte erkennen. Schon in den Programmen offenbarte sich der echt künstlerische Geist, in dem dieser Verein geleitet wird. Am ersten Abend gab man Ouverturen von Mehul und Cherubini, — dann das Clavierconcert in C-dur von Beethoven, von Frl. Julie v. Asten sehr verdienstlich gespielt, — und eine Symphonie von Haydn. Am zweiten die Ouverture zu „Zauberlau" von Winter, — die Bazarie: „Es ist genug" aus „Elias" von Mendelssohn, gesungen von Herrn Panzer, das Mozartsche D-moll-Concert, gespielt von der trefflichen Pianistin Wittgenstein, — und die C-dur-Symphonie von Beethoven. Die Anforderungen, die man an solche Produktionen stellen darf, wurden reichlich befriedigt, ja wir waren sogar überrascht durch das exakte und fein nuancirte Zusammenspiel dieses aus vorwiegend gebildeten Dilettanten bestehenden Orchesters, und wünschen nur, daß es unter der Leitung seines trefflichen Dirigenten, Herrn Professor Häußler's, in diesen eben so kunstwürdigen als bescheidenen Bestrebungen beharren möge.

— Der Tonsetzer und Organist an der evang. Kirche helvet. Confession in Wien, Herr Joseph Richter, welcher leider seit mehr als zwei Jahren mit einem Nervenleiden behaftet ist, wurde als Ehrenmitglied des Mozarteums in Salzburg aufgenommen.

— Herr Professor Ed. Pirkhert hat seine Stellung am Conservatorium aus Gesundheitsrücksichten niedergelegt.

Manchester. In einem der Orchester-Concerte des Herrn Carl Halle wurde die Iphigenie auf Tauris von Gluck von einem an 3000 Personen starken Publikum mit größtem Beifall aufgenommen.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 8. Wien, 18. Februar 1860. Jahrgang 1.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Bäuing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Richard Wagner. II. — Zur Erinnerung an Hummel (Fortsetzung). — Recensionen. — Berlioz über Richard Wagner. — Musikzustände in Frankfurt a. M. (Schluß). — Concerte. — Correspondenz. — Nachrichten. — Anzeigen. — Briefkasten. — Berichtigungen.

Richard Wagner.

II.

Stellt man an die Wagner'schen Opern die Frage, wie genau und in welcher Weise sich die Musik daselbst an den Text, d. h. an die Handlung und das gegebene Wort anschließt, so ist darauf keine bündige und kurze Antwort zu geben möglich, weil der Componist in seinen verschiedenen Opern eine ziemliche Verschiedenheit der Behandlung erkennen läßt. Wir müssen hier das Wagner'sche „Prineip" in Betracht ziehen. Daßelbe besteht bekanntlich in der Verwerfung der uns durch die Classiker übermachten Anordnung des Ganzen einer Oper, bei welcher abgeschlossene, musikalisch-abgerundete Sätze mit freier Declamation der Rede (Recitativ) abwechselten. Wagner kennt prineipiel weder Recitative noch Arien u. dgl., sondern nur „Scenen". Da nun mehrere seiner Opern älteren Datums sind, als die öffentliche Aufstellung seines Prineips, welches sich erst im Laufe seiner schaffenden Thätigkeit bei ihm festgestellt zu haben scheint, so ist es erklärlich, daß man auf Widersprüche stößt: zwischen den einzelnen Werken, wie zwischen einem bestimmten Werk und dem Prineip, und endlich zwischen einzelnen Scenen ein und derselben Oper. Wagner ist jedoch in seinen Opern seinem Prineip zusehends getreuer geworden, — wie uns scheint, nicht zu ihrem Vortheil. Denn hat daßelbe auch eine gewisse relative Richtigkeit, so kann es doch leicht in's Extreme geführt werden, und ist auch unserer Ueberzeugung nach von ihm selbst übertrieben worden. Wagner wurde sozusagen Wagner'scher als Wagner. Denn schon im „Lohengrin" schießt er über das anfänglich vorgesteckte Ziel, und läßt nicht einmal die „Scenen" als abgeschlossene Theile erkennen, sondern es geht hier die Musik ohne tonische und rhythmische Schlüsse durch den ganzen Act, und der „Act" wird zur „Scene". Wenn das so fortgeht, wird Wagner bald auch die Zwischenacte als unberechtigte Pausen und Abschlüsse verwerfen, und die ganze Oper in einem Act spielen lassen. Vielleicht ist seine Trilogie „Die Nibelungen" schon ein Schritt dazu, da sie, wenn wir recht berichtet sind, drei Abende ausfüllt.

Wir können in diesem Verfahren nichts Anderes, als jene Neigung zum Extremen erblicken, welche sich bei Wagner in Allem und Jedem kund gibt. Am Ende wird jede Wahrheit durch Uebertreibung zur Unwahrheit, jedes an sich Gute zum Uebel.

Wir kommen hier auf das Verhältniß Wagner's zu Gluck. Der Letztere wollte bekanntlich vor Allem, daß man in der Oper dem dramatischen Ausdruck gerecht werde; er wollte jedes rein musikalische Ergehen verbannt wissen, wenn jener darunter leiden müßte; „man solle," meinte er, „vergessen, daß man Musiker sei, wenn man eine „Oper" componire". Den Italienern gegenüber, die seit jeher von strenger Charakteristik und dramatischer Treue nicht viel wissen mochten, hatte er freilich Recht, und es ist erstaunlich, wie er mit so beschränkten Mitteln dramatische Erfolge erzielte, nach denen wir mit allem Apparat unserer heutigen Kunst vergeblich ringen, weil wirs im Apparat suchen. Obwohl nun aber Gluck „vergessen wollte, daß er Musiker sei", hielt er doch fest an der Abgeschlossenheit der einzelnen Musikstücke; und siehe da: seine Opern haben bei allem Mangel sinnlichen Wohllauts und reizvoller Schönheit ein Alter von fast hundert Jahren erreicht, ohne an Wirkung zu verlieren, ja sie dürften jetzt erst recht lebendig werden.

Anders Wagner. Er hält zwar allerdings nach Gluck's Vorbild fest an dramatischer Wahrheit im Einzelnen, z. B. in der Declamation des Worts, — aber in der Anordnung des Ganzen ist er von Gluck (wie auch von Mozart und allen Opernmeistern, deren Werke Dauer errungen haben) ganz und gar abgefallen, ja seine „Dramas" erscheinen in dieser wie auch vielfach anderer Hinsicht, als Antipoden Gluck'scher Opern.

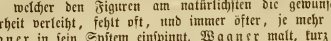
Alles in der Welt ist am rechten Platze gut, und am unrechten falsch. Wo eine zur Spitze gesteigerte Empfindung, eine zum Culminationspunct gehobene dramatische Scene in der Musik zum kräftigsten und leidenschaftlichsten Ausdruck kommt, da wird auch das Gefühl den entschiedensten Abschluß verlangen, um sich zu sammeln, zu erholen, vorzubereiten. In der Oper ist natürlich das Finale jener „Gipfelpunkt". Doch hat auch jeder kleinere dramatische Moment seine Berechtigung, somit seinen Beginn, seine Entwickelung und seinen Schluß. Die Musik aber besitzt alle Mittel, um auch für die kleinste Form den entsprechenden Abschluß zu finden. Endigte in den Opern früherer Meister (am auffallendsten bei Rossini) jedes einzelne Stück mit oft wiederholten Schlußfällen, so liegt darin ebensowenig eine Nothwendigkeit, wie in dem absichtlichen Vermeiden jedes fühlbaren Abschlusses überhaupt. Wenn wir auf die Hauptopern Wagner's speziel eingehen werden, wird sich uns Gelegenheit bieten, am positiven Fall nachzuweisen, ob die Vermeidung der abgeschlossenen Form durch die dramatische Entwickelung geboten war oder nicht.

Wir kommen nun auf die Art und Weise zu sprechen, in welcher die Musik bei Wagner sich an den Charakter der Personen, dann an die Gefühle und Stimmungen anschließt. Die Tonkunst besitzt in ihren verschiedenen Erscheinungsformen ein so außerordentlich reiches Material zur treffendsten Schilderung, daß man von ihr Alles fordern kann; auch lassen sich darüber Grundsätze aufstellen. Wird es nun Jemand vernünftig finden, wenn ein Componist eine Person von sehr lebhaftem Temperament, oder einen Text voll Leidenschaft in ein langsames Tempo kleiden, oder wenn er ein zärtliches Liebesgespräch in einer Molltonart und im Allegro-Tempo singen lassen würde? Gewiß nicht! Frühere Componisten wendeten daher alle Sorgfolt auf die Feststellung des Temperaments und Charakters jeder einzelnen in der Oper auftretenden Person, und suchten dieselben musikalisch auszuprägen. Am leichtesten ging Dieß dort, wo sie allein auf der Bühne war, oder mit ihrem Gegensatz zusammentraf. Schwieriger wurde es, wenn mehrere oder viele Personen zugleich handelnd auftraten, weil die Musik nicht leicht viele entgegengesetzte Stimmungen zugleich aus-

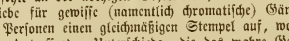
drücken kann. Doch wußten gute Componisten auch da Rath, und prägten entweder die allgemeine Stimmung aus, oder ließen dem Einzelnen Raum und Gelegenheit sich geltend zu machen. Sie erreichten, daß Masetto anders als Leporello, Florestan anders als Rocco, Fidelio anders als Marzelline, Aennchen anders als Agathe sang. Jede Figur hatte ihren musikalischen Typus, der sich in rascher oder langsamer Bewegung, in ruhigen oder mannigfaltigen und heftigen Rhythmen, in getragener oder figurirter Melodie u. s. w. ausprägte.

Bei Wagner erscheint diese Feinheit mehr oder weniger verloren gegangen. Er sucht zwar durch gewisse wiederkehrende melodische Motive den Anschluß zu bewerkstelligen, doch reicht Das nicht immer hin: der lebendige Pulsschlag des Rhythmus, welcher den Figuren am natürlichsten die gewünschte Wahrheit verleiht, fehlt oft, und immer öfter, je mehr sich Wagner in sein System einspinnt. Wagner malt, kurz gesagt, nicht die Person, sondern die Situation und die Stimmung. Es fehlt an der nöthigen Objektivität, und eine allzu große Vorliebe für gewisse (namentlich chromatische) Gänge, drückt allen Personen einen gleichmäßigen Stempel auf, wobei jene feinen und treffenden Unterschiede, die das wahre Genie festzuhalten weiß, eingebüßt werden. Man vergleiche z. B. folgende melodische Phrasen aus dem „Tannhäuser“:

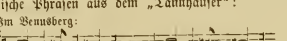
Im Venusberg:



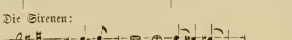
Die Sirenen:



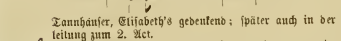
Tannhäuser, Elisabeth's gedenkend; später auch in der Einleitung zum 2. Act.



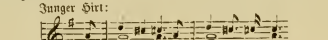
Junger Hirt:



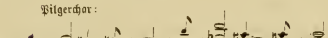
Pilgerchor:



Elisabeth:



Wolfram's Abendlied:



In Wagner's Opern würde dieser Mangel viel auffallender sein, und schneller bemerkt werden, wenn nicht seine große Begabung für orchestrale Detailmalerei, und die große Gewissenhaftigkeit, mit welcher er die Declamation behandelt, ihn theilweise verdeckten, und einen an sich achtungswerthen und interessanten Ersatz böten. Viele Stellen seiner Opern, z. B. im 2. und 3. Act des Tannhäuser sind so außerordentlich ausdrucksvoll, daß man es nicht anders wünschen könnte; ja wer bei einer solchen Stelle das Theater betreten würde, müßte sofort die allergünstigste Meinung über Wagner fassen, und ihn ohne Weiteres einen der ersten dramatischen Componisten nennen. Wir erinnern nur an Tannhäuser's Erzählung seiner Pilgerfahrt, an den Aufzug der Edlen in der Wartburg, an den Schlußchor des zweiten Actes in derselben Oper, und an Lohengrin's „Nie sollst du mich befragen,“ vieler Anderen nicht zu gedenken, auf die wir später noch zurückkommen. — Dagegen verdirbt die allzu peinliche Gewissenhaftigkeit in der Declamation Stellen, wo man die Blüthe der Musik: Melodie, verlangen dürfte. So ist z. B. der Sängerkrieg, wo man einen Kranz der duftigsten poesievollsten Gesänge erwartet, nichts als eine Anhäufung trockenster, langweiligster Declamationsübungen, wobei man nicht begreift, wie der Chor der Edlen dazu applaudiren kann.

Die größte Kunst Wagner's besteht darin, durch Anwendung verschiedenster Klangfarben charakteristische Wirkungen hervorzubringen. So sind z. B. die gestopften Horntöne in der Erzählung Tannhäuser's von seiner Pilgerfahrt nach Rom als Ausdruck des päbstlichen Fluches von merkwürdigem Effekt, und Aehnliches ließe sich in großer Zahl anführen. — Doch liegt in der Uebertreibung auch dieses Bestrebens ein großer Irrthum, und der Grund, warum wir uns schließlich von dem Ganzen doch unbefriedigt fühlen. Erstens kann aller Reichthum der Farben dort, wo eine verfehlte Zeichnung vorliegt, diese niemals verdecken oder auslöschen, — und zweitens wird das Ohr durch die gehäuften Klangeffekte ermüdet, und vermag am Ende vor lauter Farben gar keine mehr zu fassen und zu genießen. Es geht damit, wie mit den wirklichen Farben, in die sich der weiße Lichtstrahl im Prisma bricht. Diese Farben kehren bekanntlich bei schneller Abwechselung wieder zum Weiß zurück und verschwinden als selbstständige Erscheinungsformen.

Monotonie ist die nothwendige Folge dort, wo des Guten zu viel gethan wurde, und diese stellt sich bei Wagner auch in dieser Hinsicht öfters ein. Wie weise waren doch ältere Componisten, die in ihren Partituren ganze Stücke hindurch gewisse Klangfarben gänzlich vermieden, um später durch sie die beabsichtigte Wirkung wirklich hervorzubringen.

Wagner's Fähigkeit, für jedes Gefühl und jede Stimmung einen geeigneten mitunter wahrhaft großen und poetischen Ausdruck zu finden, erkennen wir bereitwilligst an; — aber eine verkehrte Richtung, in die er, wie uns scheint, in Folge einer bedauerlichen Störung seiner geistig-harmonischen Organisation, gerathen ist, läßt ihn zu Mitteln greifen, durch deren Anwendung es ihm wohl gelingt, Einzelnes mit höchst charakteristischer Musik zu bekleiden, — wobei er aber, namentlich in seinen späteren Opern, an sicherem Blick über das Ganze merklich einbüßt, und in dieser Hinsicht nur Jene über sein Wollen und Können täuscht, welche ebenfalls des sicheren und scharfen Blicks entbehren.

Zur Erinnerung an Johann Nepomuk Hummel.

Von

Dr. August Kahlert.

(Fortsetzung.)

Mit Hummel's Art des Spiel's sind seine Compositionen auf's Genaueste verwachsen, und wenn dies auch bei jedem componirenden Virtuosen der Fall ist, so muß der Umstand deshalb hervorgehoben werden, weil es wenige Virtuosen, auf was immer für einem Instrumente gegeben hat, die zur musikalischen Composition solch' entschiedenen Beruf mitbrachten, ja, es ist zu fragen erlaubt, ob Hummel, wenn er gar nicht Clavierspieler gewesen wäre, nicht vielleicht Tonwerke längerer Dauer, Werke von unzweifelhafter Unsterblichkeit geschaffen haben würde. Wer Hummel jemals hat frei phantasiren hören, möchte dies beinahe glauben, denn alsdann trat der Virtuos bescheiden hinter den Tondichter, oder, wenn diese Bezeichnung nicht ganz zu passen scheint, hinter den schaffenden, frei und doch gesetzmäßig gestaltenden Tonmeister, die Gabe

der Formenbildung zeigte sich in vollem Lichte, die Geistesgegenwart, deren Herrschaft sich jeder aufzuckende Blitz der Erfindung unterwarf, ließ ein Adagio oder ein Rondo vor dem Sinne des Hörers erblühen, welches wahrlich entgegezeichnet zu werden verdient hätte. In seinen niedergeschriebenen Tonstücken, oft in meisterhaften Schöpfungen, mischt sich doch gar nicht selten kühle Reflexion ein, und hemmt den freien Flug der Begeisterung; die Selbstkritik ließ ihn vieles glücklich Erfundene als nicht sachgemäß verwerfen, wie er denn besonders bei den ihm reichlich zuströmenden thematischen Einfällen höchst wählerisch war, weil der Ausführung, der modulatorischen oder kontrapunktischen Verarbeitung ihm bei der freien Phantasie zwar manches unscheinbare Thema die herrlichsten Dienste leistete, der Aufbewahrung jedoch nicht würdig schien. Hieraus erklärt sich die Langsamkeit seines künstlerischen Schaffens, welche seiner noch jetzt zu Tage liegenden Fruchtbarkeit nur bei dem ihm zum Bedürfniß gewordenen regelmäßigen Fleiße keinen Eintrag that. Er konnte seine Arbeit, wenn die gewissermaßen logische Disposition eines neuen Stückes in seinem Kopfe einmal fertig war, die Arbeit öfters und lange genug unterbrechen, die Freunde sahen auf dem offenen Claviere tagelang die mit weißen Stellen, scheinbar Lücken besäete Partitur liegen; hier liefen krause Claviergänge noch ohne Begleitung dahin, oder höchstens denkten Flöte oder Hoboe in einzelnen Bruchstücken deren künftige Beschaffenheit an, dort gab das Streichquartett die Grundzüge der beabsichtigten harmonischen Fortschritte an. Auf die Hauptstimme, die Ausstattung der Soloparthie wurde natürlich besonderer Fleiß, und (es sei für ein französisches Wort hier ein Plätzchen erlaubt) ein auf viele technische Versuche gegründetes Raffinement angewandt. Durch Mozart war eine Bahn vorgezeichnet, woraus sich der Schüler nicht weit zu entfernen getraute. Ein weites Feld der Erweiterung und Fortbildung bot dem Virtuosen das Gebiet der sogenannten Passagen, welche bei Mozart als Nebensache, als dienendes Beiwerk erscheinen, bei Hummel aber so vieles Neue enthalten, daß in ihnen vorzüglich der Beweis seiner Erfindsamkeit ruht. Wie kritisch er hier verfährt, um Langweiliges zu vermeiden, Gemeinplätzen aus dem Wege zu gehen und Steigerung des Eindruckes hervorzubringen, dies zu studieren ist sehr der Mühe werth, und wird schnell die Ueberzeugung liefern, daß er aus der polyphonen Schule Bach's seinem Talente dauernde Stützen geholt hatte. Allein in diesem Punkte stoßen wir auch auf Hummel's Schwäche, nämlich übertriebene Ausdehnung des Tonstück's, Aufhäufung des Nebenwerks und Hinneigung zu jenem gefährlichen Auswuchs, der in der Rhetorik den Namen: „Phrase" führt. Von dieser Phraseologie kann ihn nicht immer freisprechen, wer seinen ordnenden künstlerischen Verstand, seinen wohlgepflegten Sinn für Eurhythmie, mit einem Worte seinen guten Geschmack bewundert. In ihr liegt der Grund, weshalb er vielen Hörern gegenwärtig veraltet erscheint; durch sie wird mancher liebliche melodische Gedanke, der in dem Passagenmeere untergeht, um sein Recht noch die Nachwelt zu ergötzen, ohne Noth gebracht. Man sollte fast glauben, daß zu Hummel's Zeit das Publikum länger und geduldiger zuzuhören vermocht hätte, als jetzt. Ob dies in der Beschaffenheit der Nerven, in einer größeren geistigen Sammlung und Gelassenheit seinen Grund habe, wer mag diese Frage entscheiden?

Die Fähigkeit der Improvisation, worin er vor allen seinen Zeitgenossen glänzte, entwickelte sich erst spät, ist aber für seinen ganzen Entwickelungsgang von Wichtigkeit; ihr nämlich obzuliegen, wurde dem mehr als dreißigjährigen Manne erst dann zum Bedürfniß, als er einer merkwürdigen psychologischen Erscheinung halber beinahe seinen ganzen Lebenslauf verfehlt hätte; ihn befiel die Furcht, oder, wie es gewöhnlich heißt, das Lampenfieber; ihn, der schon als zehnjähriges Wunderkind Europa durchzogen hatte! es muß ein krankendes Ereigniß gewesen sein, das ihm alles Selbstvertrauen rauben konnte, und zwar auf eine Reihe von Jahren, die aber seinem Geiste eine für die späteren Jahre entscheidende Läuterung und Kraft verliehen. Die Uebung des freien Phantasirens öffnete ergiebige, dem Virtuosen bisher unzugängliche Fundgruben, und entwickelte zugleich eine ihm bis in's Alter verbliebene feine Gelenkigkeit der Finger und Hände. Sie bildete ein Gegengewicht gegen die ihm angeborene Neigung zu planmäßiger Berechnung, und peinlicher Ordnung. Die Spätreife, die bei einer Betrachtung seiner Werke bemerklich wird, erklärt sich aus obiger Thatsache. Eine Vergleichung seiner fünf großen Clavierconcerte giebt ein Bild seines Künstlerganges. Zu tadeln hätte man am 34. Werk (C-dur) freilich nichts, als die dem Mozart-Haydn'schen Schüler noch anklebende Steifigkeit der Form; das Adagio besonders, ungeachtet der Ueberladung mit Stickerei, ist ermüdend. Das Finale enthält indessen vortreffliche kontrapunktische Studien, die wenigstens interessiren, wenn auch nicht tiefer ergreifen.

Welch' eine Kluft zwischen diesem und dem 85. Werke (A-moll), der langsam gereiften, wohlgepflegten Frucht eines heitern und schönen Geistes! Es gibt überhaupt in Deutschland wenige Kunstwerke, worüber solch' ein Zauber ungetrübter Anmuth ausgebreitet läge. Ein behagliches Lächeln überflog die Miene jeden Hörerkreises, wenn das zweite Thema in C, welches dann zuletzt in A-dur auftritt, sich wie ein Engelsköpfchen aus Rosenwolken herauswickelte. Das Rondo, voll glücklicher Laune, läßt noch lange, wenn es ausgeklungen, im Gemüthe den Eindruck ungetrübter Heiterkeit zurück, und schließt das ganze Concert ebenmäßiger ab, als es das jetzt einzeln gedruckte A-dur-Rondo (Werk 56), welches Hummel anfänglich an diese Stelle bestimmt hatte, thun könnte. Von entgegengesetztem Charakter ist das 89. Wert (H-moll), worauf der Meister selbst großen Werth legte. Von ernster Leidenschaftlichkeit durchaus bewegt, nur von einzelnen tröstenden Sonnenblicken aufgehellt, ist es unstreitig in so großartigen Zügen entworfen, und in den mitwirkenden Orchesterpartien so reich ausgestattet, daß es sich sehr leicht zur Symphonie umarbeiten lassen würde. Das Soloinstrument hat einen wahren Kampf mit der prachtvollen, die Aufmerksamkeit spannenden Begleitung zu bestehen. Die schon oben im Allgemeinen berührten Schwächen, Ueberladung mit endlosem Passagenwesen, das durch die Blasinstrumente oft verdunkelt wird, zeigen sich hier sehr deutlich; besonders in dem erdrückenden Finale, dessen Thema uns Giganten, welche Felsblöcke abwärts rollen, vergegenwärtigen kann. Einen Rückschritt auf der Bahn des Meisters bezeichnet das für die glänzenden Pariser Kreise geschriebene E-dur-Concert (100), dem der nichtssagende Titel Les Adieux vorgedruckt ist. Verrechnet hatte er sich nicht in der Wirkung auf die dem Schimmer zugeneigten Zuhörer, denn es brachte ihm den Orden der Ehrenlegion, und sogar den Auftrag, eine große Oper für Paris zu schreiben, womit er auch thatsächlich Jahre lang sich beschäftigt hat, ohne sie, in weiser Selbsterkenntniß, zu vollenden. Mit dem Concert in As-dur (113) lenkte er wieder in's frühere Geleis; er spielte es in vielen deutschen Hauptstädten, bevor es herausgegeben wurde, und gewann ihm durch edlen, sinnigen Vortrag Freunde, die indessen, als sie sich tiefer in das Werk versenkten, doch eingestanden, daß ungeachtet vieler schönen Stellen, namentlich in dem ersten, sich meisterlich abrundenden Satze, dem Ganzen doch der Zauber des A-moll-Concerts abgehe. Man merkte, daß Hummel ein Mann von fünfzig Jahren geworden war. Ihm selbst entging nicht, daß Virtuosenstücke nicht mehr in der früheren Breite, sondern in gedrängter Form beliebt würden, und benützte diese Wahrnehmung in wettkluger Weise, doch läßt sich aus den für seinen Londoner Aufenthalt geschriebenen Stücken eigentlich nur die Fantasie „Oberons Zauberhorn" (116) als noch frisch und lebendig hervorheben. Die Tonmalerei bei dem Sturme gibt Gelegenheit zu einigen Orchestereffekten, und jenes von Weber aus „Jonas" Musik der Indier entlehnte Tanzlied bildet einen drolligen, charakteristischen Schluß.

(Schluß folgt.)

Recensionen.

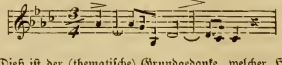
(Werke für Pianoforte.)

Sonate fantastique von Heinrich Gottwald, Op. 1. — Verlag von Leuckart in Breslau.

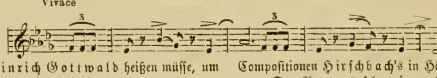
v. Br. Würde es uns die Dedikation dieses Werks nicht schon sagen (sie ist an H. v. Bülow gerichtet), wir könnten auch sonst keinen Augenblick zweifelhaft sein, wo unser Autor sein Lager aufgeschlagen hat, aus welcher Schule er hervorgegangen ist. Ihren wir uns nicht, so haben wir diese Sonate auch an entsprechendem Orte sehr gerühmt und als ein Op. 1 gepriesen gefunden, wie man deren selten begegnet. Ob aber die Kritik von dem Bewidmeten herrührte, wissen wir uns nicht zu erinnern.

In der That Herr Gottwald hat seine Meister und Vorbilder gut studirt, es fehlt keine der wesentlichsten Eigenschaften, welche man in den Werken ihrer Schüler zu finden berechtigt ist. Die Lehre vom Urmotiv, von den spannenden Einleitungen, den chromatischen Steigerungen, den enharmonischen Verwechslungen hat hier wieder einen treuen Jünger gefunden.

1. Das Urmotiv. Hier steht es:



Dieß ist der (thematische) Grundgedanke, welcher Hrn. Gottwald zu seinem Werke begeisterte. Besäßen wir Daf's Talent, so würden wir nachgezählt haben, wie oft es im Laufe des Werks mit geschwungenem Dolch auftritt. Neben diesem Urmotiv macht sich in der in Einem Satz geschriebenen, 19 Seiten füllenden Sonate nur noch ein zweites „thematisches" Motiv bemerkbar, nämlich das folgende:



Daß man ebenfalls Heinrich Gottwald heißen müsse, um so etwas zu erfinden, möchten wir nicht bestreiten.

2. Die spannenden Einleitungen. Eigentlich ist bis zu dem pag. 12 erfolgenden Eintritt des vorhin bezeichneten zweiten Motiv's alles Vorhergehende Einleitung, denn immerfort ist man gespannt, was denn eigentlich folgen würde und möchte dem Componisten zurufen, wie Beethoven Himmel, als dieser einmal improvisirte: nun, wann fangen Sie denn endlich ordentlich an? Auch jenes Motiv kann unser Autor nicht so ohneweiters — es würde uns zu sehr verblüffen — eintreten lassen, sondern es wird zuvor wiederholt in Verkürzungen und verschiedenen Tonarten angeschlagen und muß sich erst noch auf das Hartnäckigste mit dem Urmotiv, das um keinen Preis vom Platze weichen will, herumbalgen, eh' ihm gestattet wird, sich in seiner ganzen Fülle zu entfalten.

3. Ueber das Capitel der chromatischen Steigerungen und der enharmonischen Verwechslungen bemerken wir nur so viel, daß von beiden Hauptheben der modernsten Kunst der umfassendste Gebrauch gemacht wird. Von dem drückenden Bewußtsein einer bestimmten Tonart wird man nicht allzu sehr belästigt. Wie erfreulich ein Septimenaccord wirkt, wie $\overset{as}{d^{es}}$ der hier (pag. 3) auf dem als Grundton festgehaltenen es angeschlagen wird und (im Adagio-Tempo) auf demselben Fundament durch fünf Tacte in seinen vier Lagen in den höchsten Chorden des Claviers fortissimo fortgeführt wird, welch' mächtige Steigerung und Spannung man durch ihn gewinnt, ist ungefähr schon aus den Werken der Meister erinnerlich, deren Fußstapfen Hr. Gottwald folgt. Auch sonst wären manche schätzbare Beiträge zu der Lehre von den harmonischen Fortschritten zu verzeichnen. Weil aber dergleichen in einer früher erschienenen Sonate von R. Biole viel besser noch zu finden ist, so möge sich die neuere Wissenschaft zum Zwecke ihrer Forschungen lieber an diese noch viel üppiger sprudelnde Quelle wenden, was denn Herr Weitzmann hoffentlich auch nicht versäumt haben wird.

Mit einem Wort, Herr Gottwald scheint uns von den Musen nicht begünstigt und hat ein Werk producirt, dessen erste Hälfte uns durch ihr hohles Pathos quält, durch entwicklungsunfähige Monotonie unerträglich langweilt und für welche uns die zweite mit ihrem trivialen Jubel-Spektakel in keiner Weise entschädigt.

Drei Sonaten von Joseph Street, Op. 15, 16 und 17. Verlag von Breitkopf u. Härtel.

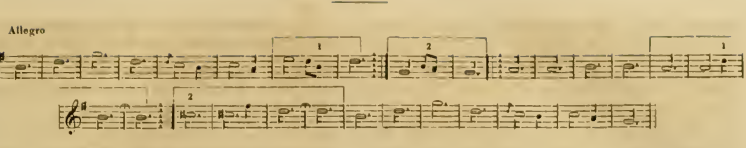
Der Name des Componisten läßt vermuthen, daß er der Geburt nach jenem Volksstamme angehört, welcher unter den cultivirten Völkern Europa's als der unmusikalischeste gilt und in diesem Betracht zeigt sich sein Genius mit dem seines Vaterlandes in Uebereinstimmung. Etwas Ungeschlachteres, Sinnloseres, wie diese Sonaten — nach welchen die vorbesprochene wieder wie Nektar und Ambrosia schmeckt — ist uns schon lange — etwa seit wir die neuesten Compositionen Hirschbach's in Händen hatten — nicht vorgekommen. Der Autor würfelt auf gut Glück die Noten unter einander, schreibt Allegro, Adagio (natürlich molto con espressione) und Finale hin und meint eine Sonate componirt zu haben. Von künstlerischen Eigenschaften kann man bei diesen Machwerken gar nicht sprechen, aber auch das baarste technische Ungeschick gucht uns auf jeder Seite an. Nicht einmal für die Elemente der Kunst, für Klang und Rhythmus hat der Autor den mindesten Sinn. Man darf in diesem Betracht nur den Eingang des Finale der ersten Sonate ansehen und man traut seinen Augen und Ohren nicht, so sehr findet man alle natürliche Periodenbildung vernachlässigt. Und wie boxsteif geht das alles einher! Daß die Sonaten sämmtlich in den dämonischen Tongeschlechtern (fis-, es-, a-moll) geschrieben sind, bemerken wir nur nebenher. Wir kennen die Vorgänger dieser als Op. 15, 16 und 17 edirten Sonaten nicht, beneiden aber den oder die Verleger um diese Schätze nicht, die sich indeß in dem vorliegenden Fall wohl sicher gestellt haben werden.

Capriccio von Joachim Raff, Op. 64. Verlag von Leuckart in Breslau.

Chopin sehr treu nachgebildet. Eine hübsche Episode, deren geistiges Eigenthum man Raff eher zuerkennen kann, bildet der Mittelsatz in Fis-dur. Um zwei Seiten ist das Stück zu lang, denn die Art, wie es pag. 9 und 10 fortgeführt wird, ist so äußerlich und zugleich so abgebraucht, daß sie nur als höchst unkünstlerischer Ueberfluß empfunden wird. Mit Rücksicht auf den Hauptsatz, dessen Kerninhalt auf wenige Tacte zurückzuführen ist, würde das Stück angemessener pensée fugitive et non originale überschrieben sein. Den Titel Capriccio rechtfertigt es in keiner Weise.

Barcarole, Ballade und Capriccio von Hugo Ulrich, Op. 14. — Derselbe Verlag.

Der Componist dieser drei Stücke ist bekanntlich so glücklich gewesen, vor einigen Jahren für eine Symphonie von dem Brüssler Conservatorium mit einem Preis gekrönt zu werden. Wir hegen von jeher ein gewisses Vorurtheil gegen Preis-Componisten, das wir uns vielleicht verargen würden, wenn wir es in dem vorliegenden Fall nicht neuerlich bestätigt fänden. Welch' klägliche Armuth an Fantasie in den genannten drei Stücken! Wie schal und nichtig von Anfang bis zu Ende. Verschieden sind nur die Titel dieser drei Stücke, im Uebrigen zeigt jedes dieselbe langweilige Physiognomie, jedes füllt genau elf Seiten und kann von Liebhabern für den Preis von 20 Sbrgr. bezogen werden. Sollten wir den Meister nennen, welchen Ulrich mit der meisten Vorliebe studirt zu haben scheint, so möchten wir am ehesten auf Thalberg rathen, der aber noch viel vor ihm voraus hat z. B. dieß, daß er seine Compositionen lieber nach Opern, als nach eigenen Themen zusammensetzte, in deren Erfindung Ulrich oft eine wahre Urnaivetät beweist, wovon wir nur das folgende Beispiel geben:



Idyllen von Niels Gade, Op. 34. — Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur.

Drei kleine Stücke („Im Blumengarten", „Am Bach" und „Zugvögel" überschrieben), ein Bischen an das Genre der Goldschnitt-Poesie erinnernd, die aber gleichwohl bei musikalischen Gemüthern, deren Bedürfniß nicht durchaus nach dem Tieferen geht, und die doch auch dem Gemeinen und exklusivelt oder wüst Aufgedonnerten gern ausweichen, eine dankbare Aufnahme finden werden. Die anziehendste dieser drei kleinen Skizzen ist die erste, wenn sie gleich Zug für Zug an Schumann'sche Weise erinnert.

Berlioz über R. Wagner.

v. Br. Liebhaber des Pikanten mußten bei Gelegenheit der Concerte Richard Wagner's in Paris besonders darauf gespannt sein, wie sich Berlioz als Kritiker ihnen gegenüber fassen werde, der unstreitig in diesen und ähnlichen Fällen eine sehr delikate Position einnimmt. Ein riesengroßer Aufsatz im Journal des Debats vom 9. Februar aus der Feder des geistreichen Franzosen befriedigt nun dieses Gelüste vollständig. Er charakterisirt zunächst das Verhalten des Publikums gegenüber dieser Erscheinung, worüber wir bereits hinlänglich unterrichtet sind und fügt dem hierüber Bemerkten die nicht ungerechte Klage bei, wie das Publikum in seinen Urtheilen meistens durch Meinungen und Autoritätsglauben bestimmt werde. Dann spricht er von den einzelnen in diesen Concerten zur Aufführung gekommenen Compositionen Wagner's. Seinen besonderen Beifall erhält die Introduction zu „Lohengrin", die er für ein Meisterstück erklärt. Sehr charakteristisch ist in der Specification seines Urtheils die Bemerkung, daß man sich von diesem Stück eine Vorstellung zu bilden vermöge, indem man sich die Figur <> vergegenwärtige! Fast in Widerspruch geräth er, wenn er später seine Verwunderung darüber ausspricht, daß Wagner in demselben Concert auch die Introduction zu „Tristan und Isolde" habe aufführen lassen, weil diese Composition ganz nach demselben Plan (<>) wie jene ausgeführt sei und sich von ihr nur dadurch unterscheide, daß man dort durch den angenehmsten Wohlklang erfreut, hier von den unerträglichsten Dissonanzenfolgen gefoltert werde. Einen bestimmt ausgesprochenen Gedanken (une phrase proprement dite) findet er in keinem der beiden Stücke, und das letztere blieb ihm trotz der tiefsten Aufmerksamkeit, mit der er es nicht nur hörte, sondern in der Partitur studirte, ein völlig unlösbares Räthsel (um dessen Auflösung er sich nur an Herrn v. Bülow hätte wenden sollen), aber in dem ersteren zwingen ihm die Kunst, mit welcher die Figur <> in Scene gesetzt ist, und die überraschende Instrumentation die höchste Bewunderung ab. Auch die Introduction im zweiten Act des „Lohengrin" (allerdings ein Impromptu von außerordentlicher Energie und blendendem Colorit) imponirt ihm. Am ungünstigsten lautet sein Urtheil über die beiden Ouverturen zum „fliegenden Holländer" und zum „Tannhäuser", die er einförmig findet und ihrem Componisten den unmäßigen Gebrauch des Tremolo, der chromatischen Modulation, wie die Verletzung allen sinnlichen Wohlklanges vorwirft. Die berüchtigte Geigenfigur in der Tannhäuser-Ouverture hat ihn so sehr choquirt, daß er uns berichtet, wie sie sich 142mal wiederhole, und recht naiv an die Leser die Frage richtet, ob das nicht zu viel sei.

Endlich faßt er seine Meinung über Wagner in folgendem Schlußsatz zusammen, den wir möglichst getreu wörtlich wiedergeben: „er besitzt, wie mir scheint, jene seltene Intensität der Empfindung, jene innere Gluth, jene mächtige Willensenergie, jene Glaubenszuversicht, die uns gefangen nehmen und mit sich fortreißen; aber diese Eigenschaften würden in noch viel hellerem Lichte strahlen, wenn sich mit ihnen eine reichere, zwanglosere Erfindungskraft und eine einsichtigere Würdigung gewisser Grundgesetze der Kunst paarte."

Hiemit ist aber Berlioz noch nicht zu Ende, sondern in der zweiten Hälfte seines Aufsatzes wendet er sich zu der „Schule der Zukunftsmusik" überhaupt und spricht über das Berhältniß, in welches ihn die gewöhnliche Meinung zu derselben setze und in welchem er sich ihr gegenüber wirklich befinde.

Er stellt nun eine Reihe von Glaubensartikeln auf und meint, insofern in diesen das Streben der neuesten Richtung zum Ausdruck komme, insofern gehöre er ihr selbst an. In so weit aber huldige ihr auch, setzt er bei, gegenwärtig mehr oder minder entschieden die ganze Welt. Und hierin hat Berlioz auch in der That recht, denn den hierauf gestellten Paragraphen, welche die einfachsten Katechismus-Wahrheiten enthalten, wird nicht leicht Jemand offen widersprechen mögen.

Dann aber stellt Berlioz einen zweiten Codex auf, welchen in seiner absichtlich plumpen Fassung die „Schule der Zukunftsmusik" zu unterschreiben wahrscheinlich Anstand nehmen würde, obwohl er ziemlich scharf die faktischen Resultate ihres Wirkens resumirt, und setzt mit vieler Feierlichkeit hinzu: „wenn dies die neue Religion ist, so bin ich sehr weit davon entfernt, sie zu bekennen; sie war nie die meine, ist es nicht und wird es nie sein. Ich erhebe meine Hand und schwöre: Non credo."

Er bemerkt ferner mit einer komisch-burlesken Naivetät: „Ich bin von Fleisch und Blut, wie alle Welt; ich will, daß man auf meine Sinnesorgane Rücksicht nehme, daß man mein Ohr, dieses armselige Ding (guenille) mit einiger Schonung behandle.

Guenille si l'on veut; ma guenille m' est chère."

Es hört sich possirlich an, wenn uns Berlioz erzählt, wie oft bei Gelegenheit von Musikstücken, in denen es recht à la Charivari hergeht, von diesem und jenem an ihn die Frage gerichtet werde: aber Ihnen muß diese Musik doch gefallen. „Nein", ruft er mit einigem Ingrimme aus, „sie muß mir nicht gefallen und sie mißfällt mir im Gegentheil ganz ungeheuer. Indem man mich so als réaliste charivarisseur behandelt, verleumdet man mich. Ich habe nie etwas dergleichen geschrieben, nein, niemals; ich zweifle, daß man mir wird das Gegentheil beweisen können und protestire dagegen, daß man mich unter die Herren (parmi les aigles) dieser Schule versetzen will." — Die Sache, an und für sich tragikomisch, ist zugleich sehr einfach, denn die Namen: Zukunftsmusik, neudeutsche Schule, u. s. w. sind eben nur Namen für sehr verschiedene Dinge, Prinzipien und Bestrebungen, von welchen ein Theil in der lebendigen Gegenwart und dem gegenwärtigen Kunststandpunkte seine unzweifelhafte Berechtigung hat, während der andere, innerlich kernlos und ohnmächtig bald genug sich wieder in sein eignes Nichts auflösen muß.

Musikzustände in Frankfurt a. M.

(Schluß.)

Der Philharmonische Verein, bis auf einen Theil der Bläser, nur aus kunsteifrigen Dilettanten bestehend, leistet in einer Anzahl von Concerten in der That recht Rühmenswerthes, was seine regelmäßig wöchentlichen Proben ermöglicht. Das letzte Concert, welches der Feier des 25jährigen Bestehens des Vereines gewidmet war, mag durch sein Programm Zeugniß der Richtung und der

Wirksamkeit ablegen. Wir hörten Gluck's Ouverture zur Alceste, eine Fest-Ouverture von Al. Schmitt (früherem Director des Vereins), die Symphonie in D von Mozart, das Tripel-Concert von Beethoven und Chöre von Mozart und Händel (unter Zuziehung des Cäcilien-Vereines). Die Leitung ist gegenwärtig Herrn H. Henkel übetragen.

Der Quartett-Verein, durch ebengenannten Herrn Straus mit drei andern Künstlern, den Herren Stein, Welcker und Brinkmann gebildet, erfreut sich, trotz seines erst diesjährigen Beginnens großer Theilnahme, was immer wieder ein neuer Beweis für die Tüchtigkeit unseres Publikums ist. Außer classischen Werken hörten wir bis jetzt als neu Quartette von Wollmann und Schumann, die mit Anerkennung aufgenommen wurden.

Das Zusammenspiel ist vortrefflich, fein, geistvoll und präcis; die Herren haben auch tüchtig vorgeübt, welchem Fleiß nicht alle Künstler hier huldigen. — Kleinere Privat-Vereinigungen für Quartett- und Orchesterspiel finden hier mehrfach statt, wie überhaupt Streichinstrumente bis zum Contrabaß hinunter von hiesigen Liebhabern wacker gepflegt werden.

Wie nun einestheils unsere Instrumental-Vereine ein wichtiges Moment zur Hebung des hiesigen musikal. Geschmackes abgeben, so sind die Gesang-Vereine noch viel geeignetere Anstalten für Bildung des Musiksinnes, weil sich an denselben mit leichterer Mühe und Vorbereitung eine größere Anzahl Mitglieder betheiligen können.

Der officiellen Gesangvereine haben wir eine große Menge hier, für gemischte und Männerstimmen, abgesehen von außerdem bestehenden, zum Theil recht tüchtigen Privatkränzchen. Jener Namen mögen mit kurzer Charakteristik der bedeutendsten, der Reihe nach hier folgen.

Der Cäcilien-Verein, unser ehrwürdigstes Institut, im Jahre 1821 von Schelble, einem ebenso würdigen und kenntnißreichen Künstler, wie für seine heilige Kunst hochbegeisterten Mann, gegründet und geleitet, und im Sinne dieses Stifters bis zur Gegenwart glanzvoll fortbestehend, ist eine jener in Deutschland so seltenen musikalischen Gesellschaften, in denen vorzugsweise nur jene echten Meister gepflegt werden, an deren Werken wir in staunender Verehrung hinaufblicken; Bach, Händel, Gluck, Mozart und Beethoven, und ihnen sich anschließend Cherubini, Mendelssohn, Spohr, Hauptmann.

Wer den Werth dieser Meister kennt, und die weithin ausströmende Kraft ihrer genialen Schöpfungen empfindet, wird mit uns begreifen, welche Festtage wir hier feiern, wenn das eine oder das andere dieser herrlichen Werke uns in möglichster Vollendung, mit einem Chor von nahezu 300 Stimmen und mit bester Orchesterbegleitung in regelmäßigen Concerten vorgeführt wird. Und das leistet der Cäcilien-Verein! Darum ist er auch das Schooskind unseres ganzen Publikums, und die geachtetsten Namen rechneten es sich zur Freude leitend an seiner Spitze zu stehen. So nach Schelble's Tod Felix Mendelssohn, Ferdinand Hiller und Ries. Seit vielen Jahren ist Musikdirector Franz Messer mit der Leitung betraut; wir sagen kurz: Herr Messer ist ein würdiger Nachfolger seiner Vorgänger, der Aufgabe des Vereines bewußt und sie vollkommen vertretend.

Ein in Tendenz dem eben genannten Institut sich annähernder anderer Verein ist der nach seinem Begründer genannte Rühl'sche Gesangsverein. Dieses neue Unternehmen wurde von blinden Anhängern alles Alten oder Bestehenden für unmöglich gehalten und sein Aufkommen in Zweifel gezogen. Der Verein aber existirt jetzt schon 5—6 Jahre, ist in numerischer Beziehung gewachsen, prosperirt in seinen Leistungen, und hat selbst durch sein energisches Vorgehen dem älteren Vereinsbruder nützliche Dienste geleistet. Sapienti sat.

Warum auch sollen in einer Stadt von 60,000 Einwohnern verschiedenen Standes nicht mehrere Gesangsvereine existiren, die sich in ihrem Streben begegnen? Die Kunst gewinnt ja hierdurch nur in ihrer Ausbreitung, und etwas leidliche Concurrenz ist immer ein förderndes Heilmittel.

Herr Musiklehrer Rühl mit reichen musikalischen Kenntnissen und unternehmendem Willen ausgerüstet, hat es bis jetzt an guter Auswahl älterer wie neuerer Meister nicht fehlen lassen, und der Ausführung, namentlich den sicheren Chören zollte man immer großen Beifall. Auch dieser Verein gibt im Winter drei stark besuchte Concerte mit großer Orchesterbegleitung.

Zwei andere Vereine, die aber ihre Wirksamkeit der Kirche widmen, sind der Verein für katholischen Kirchengesang, geleitet von Herrn H. Henkel (der protestantische Kirchenverein scheint eingegangen zu sein) und der Verein für Pflege religiösen Gesanges, geleitet von Herrn Sachs. Ersterer namentlich hat das Verdienst der hier ganz vernachlässigten Kirchenmusik eine neue Stellung eingeräumt zu haben. Nur Werke bewährter Kirchenkomponisten werden aufgeführt; die älterer Italiener ausnahmsweise. Ueber dieses Capitel gelegentlich ein andermal.

Indem wir schließlich noch einen Blick auf die hiesigen Männergesangsvereine werfen, deren Zahl groß und deren Namen aus allen Reichen der Natur entlehnt sind, fürchten wir unsere Mittheilungen darüber leicht zu einem kleinen Geschichtswerk anwachsen zu sehen und beschränken uns diesmal lieber auf die Aussage, daß in allen diesen Vereinen ein lebendiger Geist für Gesang und Geselligkeit, sowie Gesinnungstüchtigkeit vorherrscht, und daß es eine wahre Freude ist, wenn durch diese Vereine in einheitlichem Zusammenwirken, wie jüngsthin erst beim Schillerfest, unsere herrlichen deutschen Lieder in frischer Lust, aus voller Brust, in mächtigen Massen dahinströmen.

Der ehrwürdigste Verein, das bemooste Haupt, ist der Liederkranz. Er hat eine thatenreiche Vergangenheit aufzuweisen, das berühmte Sängerfest im Jahr 1838 war sein Werk, die Mozartstiftung ist bis zur Gegenwart sein schmuckes Kind, aber auch die Zukunft wird manche schöne That aufweisen können, da sich der Vorstand des Vereins alle Mühe gibt, dem Liederkranz seinen Ruhm zu erhalten. Die musikalische Leitung ist in Händen des Herrn L. Gellert, dessen Compositionstalent sich namentlich in Gaben für den Männergesang bewährt hat.

Ich denke, meine Mittheilungen sollten die Leser Ihres Blattes mit dem Musikzustand Frankfurt's bekannt gemacht und denselben ein günstiges Urtheil über ihn eröffnet haben. Möge Ihre Musikzeitung nur immer Erfreuliches zu berichten haben, und wacker fortarbeiten für Förderung deutscher Kunst und deren Interessen. Mit freundlichstem Gruß Ihr ....

sine nomine — ergo odio.

Concerte.

(Drittes Philharmonisches Concert.)

S. B. Wir haben diesmal in Folge des jetzt in der Blütezeit stehenden Carnevals nur über ein Concert zu berichten, — doch wiegt dieses schwer genug: Das 3. Philharmonische Concert unter der Leitung des Herrn C. Eckert war es, welches alle Musikfreunde in Aufregung brachte. Selten gelingt es, einen solchen Enthusiasmus im Publikum zu Stande zu bringen, als es diesmal fast durchweg der Fall war. Man sah nichts als strahlende Gesichter, und der Becher wollte schier überschäumen. Schon die Ouverture von Beethoven zu „Coriolan", in richtigem Tempo und mit allem Schwung und trefflicher Nüancirung gespielt, erwarb dem Orchester lebhaften Beifall. Unglaublich, aber wahr ist es, daß fast unmittelbar hinter diesem Kraftwerke ein dem größeren Publikum noch unbekanntes Stück von Schumann: „Ouverture, Scherzo und Finale" großen Erfolg errang, und sogar das Scherzo wiederholt werden mußte. Einen sprechenderen Beweis für den Werth eines Componisten, der nie durch gemeine Mittel zu blenden und bestechen gewußt hat, kann es nicht geben, als wenn ein aus den besten Elementen der Musikfreunde zusammengesetztes Publikum sich für ein neues Opus desselben begeistert, nachdem es vorher ein bekanntes Meisterwerk gehört hatte, und also im Stande, ja gewissermaßen genöthigt war, zu vergleichen und zu messen. Und dieses Opus Schumann's

ist noch durchaus nicht eines seiner vollkommensten. Die „Ouverture" hat schöne und ausdrucksvolle Motive, ruhige und klare Gestaltung im Ganzen und Einzelnen, Geistvolles nach jeder Richtung. Doch entbehrt sie der sich gipfelnden Form, der pyramidalen Anlage. Das „Scherzo" ist ein Meisterstück nach jeder Seite hin. Tagegen ist das Finale weder durchgängig originell, noch einheitlich genug, und dem darin liegenden Humor fehlt das Object, da das vorausgehende Scherzo schon diese Saite erklingen ließ, und ein ernsterer, die beiden Stücke trennender Satz nicht vorhanden ist. Wie würden, so gegeben, erst die Symphonien in B-dur oder C-dur ründen, die ungleich werth- und gehaltvoller sind! Erstere wurde hier bis jetzt erst einmal, und zwar nicht ganz gelungen aufgeführt. Unseres Erachtens wäre es demnach eine der nächstliegenden Aufgaben für Orchester-Concerte, und namentlich für die „Philharmoniker", diese Symphonie zur Aufführung zu bringen.

Noch allgemeiner und stürmischer wurde die gute Stimmung im Publikum durch die Schlußnummer: Symphonie in A-dur von Mendelssohn. Die glänzende Frische dieses seines gelungensten orchestralen Werks, die Fülle an wahrhaft poetischen Ideen, die Lebendigkeit und Natürlichkeit in Allem und Jedem müssen an sich schon jeden Hörer entzücken; kommt aber nun noch eine so außerordentliche, bis in's kleinste Detail vollendete Aufführung dazu, wie sie hier geboten wurde, so muß der Erfolg ein gewaltiger sein. Wir unsterseits vergaßen hier unser kritisches Amt, was ohne Zweifel Manche überraschen wird, die an uns gewohnt sind, daß wir immer etwas zu tadeln finden. Doch sind wir noch nicht am Ende unseres Referats, und finden dazu noch Stoff in den Zwischennummern, welche auch diesmal durch Gesangspiecen vertreten waren, und gegen die Leistungen des Orchesters auffallend abstachen. Frau Csillag sang eine Arie aus der „Bestalin", von der man kein Wort verstand, — und mit Frln. Krauß und den Herren Walter, Hrabanek und Mayerhofer ein Terzett und ein Quintett aus „Così fan tutti". Die drei Herren waren im Quintett ganz trefflich; aber die beiden Damen! Man sollte das nicht „singen" nennen! Wenn Fr. Csillag wüßte, wie gemein ihre Stimme klingt, wenn sie z. B. das eingestrichene e mit ihrem beliebten Gaumenton und tremolirend herauspreßt, — wo sie als Mittelstimme doch ganz untergeordnet bleiben sollte, — sie würde sich wahrlich bemühen, in besserem Lichte zu erscheinen!

Correspondenzen.

Breslau.

W. B. Am 23. Januar gaben die Herren Ferd. David und Carl Reinecke noch eine Soiree im Musiksaale der Universität unter Mitwirkung des Breslauer „Sängerbundes", die recht zahlreich besucht, mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen wurde. Den Anfang bildete ein Rondo brillant für Pianoforte und Violine von Franz Schubert, das, so sauber und brillant es auch vorgetragen wurde, doch zu den schwächeren Schöpfungen des Meisters gehört und seine Mängel noch minder als sonst durch Tiefe der Gedanken und Reichthum der Erfindung ersetzt. — Die Chaconne für Violine von Sebast. Bach (wenn wir nicht irren, mit Mendelssohn'scher Begleitung durch Herrn Reinecke) fand in Herrn Concertmeister David einen in jeder Hinsicht ausgezeichneten Interpreten, sowohl in sicherster Ueberwindung der darin gehäuften außerordentlichen Schwierigkeiten, als in charakteristischer Ausprägung des eigentlichen Styls. Jedenfalls war es eine in sich abgeschlossene künstlerische Leistung, wenn auch Manches in der Auffassung vielleicht noch großartiger hätte erscheinen können. Auf dem Gebiete moderner Virtuosität glänzte Herr David in einem Andante und Scherzo capricioso eigener Composition, das in höchst pikanter und origineller Weise Gelegenheit bot, die vollendete Technik und den liebenswürdigen Humor des Künstlers in allen Nuancen sauber und korrekt in's hellste Licht zu stellen. Nachdem Herr C. Reinecke in sehr interessanten und schön gearbeiteten Variationen über ein Thema von S. Bach seine solide und glänzende Virtuosität auf dem Pianoforte bewährt hatte, vereinigten sich am Schlusse beide Concertgeber im lebhaftesten Wetteifer zu dem Vortrage der Kreutzer-Sonate von Beethoven und blendeten jedenfalls die Menge durch ein die höchste Bravour herausfordernden enormes Tempo, in welchem sie das Werk durchweg ausführten. Wenn nun auch die technischen Schwierigkeiten allerdings glanzvoll überwunden wurden, so müssen wir doch vom kritischen Standpunkte gegen eine derartige übermäßige Steigerung des Tempo's, wodurch der Charakter des Werkes unbedingt beeinträchtigt wird, entschieden Protest einlegen, um so mehr als heutzutage unter den Virtuosen nachgerade eine wahre Manie eingerissen ist, die Werke unserer Classiker durch forcirtes Tempo oft bis zur Carrikatur zu verunstalten. Wir hätten nun wohl bei so intelligenten Musikern, wie die hier in Rede stehenden, voraussetzen dürfen, daß sie diesen nicht genug zu tadelnden Fehler vermeiden und dem Werke in geistiger Auffassung, selbst auf Kosten eines leicht von der Masse zu erringenden Beifalls, vollkommen gerecht werden würden.

Mit wahrer Freude begrüßen wir eine neue Erscheinung auf unserem hiesigen musikalischen Schauplatze, den Breslauer Sängerbund, der durch den höchst ansprechenden, bereits ein gewisses künstlerisches Gepräge herausstellenden Vortrag mehrerer Lieder für Männerchor a. „das Reh" von Gade, b. „das dunkle Auge" von Löwe, c. „der träumende See" von Schumann, d. „der frohe Wandersmann" von Mendelssohn unter der gewandten Leitung des Herrn Lehrer Woehold das Publikum zu den gerechtesten, lebhaftesten Beifallsbezeigungen hinriß. Der Chor hat, seit wir ihn das letztemal hörten, unbedingt wesentliche, höchst anerkennungswerthe Fortschritte in jeder Beziehung gemacht, so daß schon jetzt unser musikalisches Leben durch ihn eine höchst schätzenswerthe Bereicherung erhalten hat. Wir werden seinen ehrenwerthen Bestrebungen stets unsere vollste Aufmerksamkeit widmen.

Leipzig.

—m— Die vier ersten Gewandhaus-Concerte dieses Jahres sind unstreitig reich an bedeutenden Leistungen zu nennen; unser braves Orchester sowohl, als auch die Virtuosen auf vocalem und instrumentalem Gebiet, welche mir zu hören Gelegenheit hatten, bereiteten uns großentheils wirklich seltene und hohe Kunstgenüsse. Das 10. Abonnement-Concert, welches, wie gewöhnlich, am Neujahrstag selbst stattfand, wurde eröffnet mit Hauptmann's Motette: „Ehre sei Gott in der Höhe" für Männerstimmen und Blechinstrumente, einer Composition von eben so edlem Ausdruck als schöner Klangwirkung; ihr folgten: Die Ouverture zur Zauberflöte, eine Hymne für Sopran mit Chor von Mendelssohn, ein Marsch von Cherubini und der Schlußchor des zweiten Theils von Haydn's Schöpfung. Wir müssen gestehen, daß es uns lieber gewesen wäre, statt dieser etwas bunten Reihe von Tonstücken nach der kurzen Motette Hauptmann's etwa noch eine Cantate von Seb. Bach oder dergleichen zu hören, besonders da es diesmal sehr nöthig war, völlig frisch für den zweiten Theil zu bleiben, welchen Beethoven's 9. Symphonie füllte. Dem hiesigen Publikum ist diesen Winter das gewiß seltene Glück zu Theil geworden, dies mächtige Werk zweimal zu hören, da es natürlich bereits beim Schillerfest den Hauptbestandtheil der musikalischen Feier bildete. Die Ausführung war auch dies zweitemal eine im Ganzen vortreffliche, besonders von Seiten des Orchesters, dem der größere, wiewohl auch der dankbarere Theil der Aufgabe zufällt. — Im 11. Concert hörten wir zu Anfang Cherubini's Ouverture zu den Abenceragen, zum Schluß Mendelssohn's A-moll-Symphonie, beide fein und schwungvoll executirt; baywischen wechselten Solovorträge des Frl. Emilie Genée aus Weimar und des Herrn Alfred Jaell. Erstere ist in Besitz einer wohlklingenden, gut geschulten und sehr beweglichen Stimme, der man nur noch mehr Kraft und Fülle des Tones wünschen möchte; es war daher der Vortrag der Arie aus dem „Barbier von Sevilla", wie auch der zwei Lieder von Franz und Schubert, von sehr guter Wirkung, während Frl. Genast in der Arie der Susanne aus „Figaro" nicht völlig befriedigen konnte. Herr Jaell ist hier bereits als vorzüglicher Pianist geschätzt; er bewährte sich auch diesmal als solcher durch den technisch vollendeten und geistig belebten Vortrag des Beethoven'schen Es-dur-Concertes; ebenso trat in drei kleinen Pieces (Variationen von Händel, Walzer von Chopin und Galop fantastique eigener Composition) seine brillante Technik in mannigfacher Weise in's Licht. — Besonders genußreich war das 12. Concert einerseits durch die tadellose Ausführung von drei so bedeutenden Orchesterwerken, wie die Ouverture zu „Leonore" (Nr. 3), die zur „schönen Melusine" und Schumann's Symphonie in B-dur es sind, andererseits durch die Gesangsvorträge der Frau Bürde-Ney. Die herrlichen Stimm-Mittel dieser hervorragenden Künstlerin sind allgemein bekannt, daher uns nur zu sagen bleibt, daß dieselbe auch diesmal wieder in der Scene und Arie „A perdo" von Beethoven und im Finale aus „Loreley" von Mendelssohn in hohem Grade wohlthuend und imponirend wirkten. An demselben Abend hörten wir auch noch (im 1. Theile) Gade's „Frühlingsbotschaft" für Chor und Orchester, ein sehr wohlklingendes Stück, nur von fast zu continuirlich weicher Stimmung. Das letzte (13.) Concert bezann mit der Ouverture zur „Bestalin"; nachher folgten zwei Arien „Rovenze Timotheus cries" aus dem Alexanderfest und „Il mio piano è preparato" aus „la gazza ladra") und drei Schubert'sche Lieder („Liebesbotschaft", „Ausenthalt", „Taubenpost") von Hrn. Julius Stockhausen mit gewohnter Meisterschaft vorgetragen, uns zu abermaliger Bewunderung der seltenen Gesangstechnik sowohl als der schönen, durch gründliche musikalische Bildung bedingten Auffassung dieses echten Künstlers hinreißend. Zwischen die beiden Arien war ein durch unsern ersten Violoncellisten Friedrich Grützmacher in jeder Beziehung tadellos wiedergegebenes Concert von A. Lindner gestellt, eine Composition, der wir allerdings nur hier und da Geschmack abgewinnen konnten, die aber immerhin schon durch die Art der Betheiligung des Orchesters ein wenigstens etwas höheres Streben zeigt, als es gewöhnlich auf diesem Felde der Fall ist. Den 2. Theil bildete Gade's erste Symphonie in C-moll, welche doch nicht mehr den Anklang hier zu finden scheint, wie

früher; es trifft dies besonders den ersten und letzten Satz, deren hier und da etwas zu grelles Colorit wohl der Hauptgrund sein dürfte. —

Die 3. Kammermusik-Unterhaltung, welche am 15. d. M. stattfand, zu besuchen waren wir leider verhindert. Das Programm enthielt folgende Stücke: Capriccio (aus op. 81) für Streichquartett von Mendelssohn, Streichquintett (Mscpt.) von Rubinstein, 2. Sonate für Pianoforte und Violine (D-moll) von Schumann und Trio in B-dur von Schubert. Die Clavierpartien in letztern beiden Werken soll Herr Jaell, wie sich erwarten ließ, ganz vorzüglich ausgeführt haben; das neue Quintett Rubinstein's hatte nicht in allen Sätzen gleichmäßig angesprochen, wie es bei Novitäten ja in der Regel zu gehen pflegt; es kann darüber erst nach wiederholtem Hören mit Sicherheit geurtheilt werden.

Nachrichten.

Berlin. Herr Lorini hat sich als sehr tüchtiger Impressario bewiesen, indem er bei den geringen Mitteln, die eine Aktiengesellschaft mit einem Hause, das nicht 3000 Menschen fasst, bieten kann, eine italienische Oper zusammengestellt hat, die mit der besten rivalisiren könnte. Sgra. Artot ist eine treffliche Sängerin, die Ruda hat zwar einige Mängel, spielt dafür aber sehr gut, Carrion ist in Wien bekannt; alle repräsentiren den natürlich-schönen Gesang, so daß das Ganze einen sehr erquicklichen Eindruck macht. Der Zudrang war ein ungeheurer.

— Ein junger Componist, H. Bellermann, gab am 4. ein großes Concert mit Chor und Orchester, in dem er nur eigene Compositionen aufführte. In Allem that sich ein wohlgebildeter musikalischer Sinn, schöner, namentlich gebundener Styl mit einer wohlschmeckenden warmen Empfindung kund. Interessant war besonders die Musik zu Mahomed's Gesang von Goethe für Orchester, Chor und Solo's, in dem das Wasser als die Leben gebende Kraft in der Natur verherrlicht wird. Der Componist bewies, daß er der großen Form vollständig gewachsen. Ueber das Werk selbst müßte mehr gesagt werden, als eine Notiz bringen kann.

— Des Grafen Redern Oper ist nach der zweiten Aufführung vom Repertoire verschwunden.

— Frl. Mößner concertirt auf der Harfe, Fr. Sämann-Pasz (aus Königsberg), die sich als Sängerin aus Caracas annoncirt, gefällt als tüchtige Sängerin brillanter und italienischer Musik.

— Der Stern'sche Verein führte am 1. Februar mit Clavierbegleitung Solo- und Chor-Stücke aus Mozart's „Idomeneo" auf.

Frankfurt. Concertmeister Straus wird einen neuen Cyclus seiner Quartett-Soiren eröffnen. Beweis genug für die Anerkennung und Bedeutung seines Unternehmens.

— Das letzte Museums-Concert dirigirte Capellmeister Schmidt (seine neue Oper: die Weiber von Winsberg, ist bei Breitkopf u. Härtel jetzt erschienen) anstatt des an einem Halsübel nicht unbedeutend erkrankten Director Messer. Wir hoffen von Herzen dessen baldige Wiedergenesung. Wir hörten Beethoven's A-dur-Symphonie und eine Festouverture von Vinc. Lachner; außerdem spielte Herr Straus Molique's Concert im A Nr. 5 mit höchster Anerkennung. Der treffliche Künstler will nach London gehen; hoffentlich nur zur dortigen Saison, denn wir brauchen solche Leute hier.

— Das neue Programm enthält nur classische Meister und zwei Frankfurter (Messer und Speyer). Ob das „Conversationsblatt" auch diesen Compositionen gegenüber zu Gericht sitzen wird, wie es Volkmann und Schumann neulich angethan? Das war ein Ereignis, das ganze musikalische Deutschland erzitterte!

— In zwei Privat-Soireen von Frl. Emma Suppus und Hrn. Julius Sachs hatten wir Gelegenheit Ersterer gediegen fortschreitende Bildung als Pianistin zu beobachten.

Sie spielte Mendelssohn's C-moll Trio und Variazionen für 2 Cl. von Schumann. 2. Partie Herr: Wh. Hill) Herr Sachs brachte Schubert's Forellen-Quintett, Mendelssohn's Duo für Pianoforte und Violoncell, und die Contrapartes für 8 Hände von Moscheles. Das Mehr des Concertes war vom Uebel.

— Der Matador des Flötenspiels, Capellmeister Dronet siedelt wieder nach Coburg über. Am letzten gesellschaftlichen Abend des Liederkranzes trug der bejahrte Meister verschiedene Solopiecen seiner Composition mit einer Ausdauer und Fertigkeit, mit so jugendlichem Feuer und so wundervarem Ton vor, daß alle Anwesenden ihrer Ueberraschung durch lebhaftesten Beifall Luft machten. So läßt sich die Flöte hören, und Kunst bleibt Kunst, von welcher Art sie sei.

Cöln. In einem Extra-Concerte im Gürzenich kamen zur Aufführung: Gade's G moll-Symphonie, — Violinconcert von Mendelssohn, die Teufelssonate von Tartini und Stücke von S. Bach, gespielt von Joachim; — ferner der 98. Psalm von Mendelssohn, — drei Clavierstücke und ein Capriccio von Hiller, — dann die Leonore-Ouvertüre Nr. 1 von Beethoven.

Basel. In einem Concert des Herrn Aug. Walter führte derselbe R. Schumann's „Paradies und Peri" auf. Außerdem wurden das D-moll-Trio von Mendelssohn, und vier der schottischen Lieder von Beethoven gegeben.

Wien. Herr Dr. Ed. Hanslick eröffnet binnen Kurzem eine Reihe von Vorlesungen über Geschichte der Musik für Herren und Damen. Dieselben finden an jedem Dinstag und Freitag von 7 bis 8 Uhr Abends statt, und zwar im Saale der Singakademie (Rennagasse, Zeughaus). Die erste Vorlesung fällt auf den 28. Februar. Karten sind bei Schrotenbach am Kohlmarkt vorräthig.

— In der zweiten Novitäten-Soiree des Herrn Carl Haslinger wurden u. A. ein neues Streichquartett von Aßmayer, Compositionen von Haslinger, Volkmann's Händel-Variationen und ein Arrangement einer Mendelssohn'schen Orgelsonate von Zellner gespielt. Wie waren verhindert dieser Produktion beizuwohnen.

— Der Componist Herr Franz Mair wird am 15. Marz ein Concert geben, und darin seine Musik zur „Jungfrau von Orleans" aufführen.

— In der neuen Lerchenfelder Kirche wurde die daselbst gebaute Orgel von dem Tiroler Orgelbauer Härdiger feierlich probirt. Unter Kennern des Orgelwesens wird nicht viel Rühmliches über das neue Werk gesprochen.

— Die 7. Nummer der hier erscheinenden „Recensionen" ist von der Behörde unterdrückt worden, — wie man hört, wegen eines Artikels über die Preise im Burgtheater.

— Die zweite Quartettproduction von Hellmesberger findet morgen wegen des Faschingssonntags nicht statt.

Uebersicht neu erschienener Compositionen.

Für Pianoforte allein.

A. W. Ambros, Kindheitstage. 14 kurze Clavierstücke für kleine und große Leute, Op. 9. — F. Otto Dessoff, Sonate, Op. 3. — Fr. Kiel, Zweistimmige Fuge, Op. 10 Nr. 1. — Th. Kullak, Solo-Stücke, Op. 104 Nr. 1 Nocturne Nr. 2 Abendwind (Etude) Nr. 3 Präludium und Lied Nr. 4 Frühlingsnacht (Fantasie Stück). — Jg. Moscheles, Der Tanz. Charakterstück (nach Schiller's Gedicht), Op. 129. — E. Pauer, „Auf der Alm". Chansonnette tyrolienne transcrite, „La Calesera", Chanson espagnole transcrite. — L. Schlottmann, Polonaise de concert, Op. 11. — J. Street, 3. Sonate (A-moll), Op. 17. — H. Wohlfahrt, Kindersonaten mit genau bezeichnetem Fingersatz und Vortrag (Nr. 3.)

Für Pianoforte zu vier Händen.

G. F. Händel, 5 Fugen aus den Clavier-Suiten. Arrangement von Carl Ferdinand Pohl. — Robert Schumann, Märchenbilder, Op. 113. Arrangement von F. G. Jansen.

Briefkasten der Redaction.

B. in L. Richtig erhalten, und wird in einer der nächsten Nummern erscheinen. — K. in F. Ebenso. Die gewünschten Nummern erhalten Sie baldigst. — Hz in F—n. Danke für die Theilnahme. Herr B. wird Ihnen wohl schon geschrieben haben. — H. in F—t. Richtig erhalten. — D. und N. in B. Richtig erhalten; über das Eingesendete schreibe ich Ihnen nächstens. — H. in B. Ueber F. von Sch. ist mir schon von and'rer Seite ein Aufsatz versprochen. — W—l in C. Ueber die benutzte Angelegenheit habe erst nähere Erkundigung eingeleitet, bevor ich Herrn W. u. die S. desavouire. — M. in R. Ich muß Sie bitten Ihrem großen Eifer ein wenig Einhalt zu thun, da ich schwerlich im Stande sein werde, alle Ihre Wünsche zu erfüllen. — C. St. in C. Ueber A. ist mir schon ein Referat von anderer Seite zugesagt. — A. in W—r. Richtig erhalten. Es hat mich herzlich gefreut von Ihnen zu hören, und werde nicht verfehlen Ihre Wünsche zu erfüllen. — F. W. in L—ch. Ihre beiden Briefe habe ich erhalten. Die Zustände in L. sind indeß noch zu primitiver Natur, als daß ich von ihnen schon jetzt umständliche Notiz nehmen könnte,

Berichtigungen.

In Nr. 7 auf der letzten Spalte lies: Fraulina Hasse statt Hesse. — In der 2. Nummer ist die Tonart des vierhändigen Clavier-Duo's von Schubert fälschlich mit A-moll statt C-dur angegeben worden. Ferner ist zu lesen: Mösner statt Mössmer und Heißler statt Häußler.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wesseły und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 9. Wien, 25. Februar 1860. Jahrgang 1.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **C. F. Müller's Wittwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Richard Wagner. III und IV (Tannhäuser). — Zur Erinnerung an Hummel (Schluß). — Musikalische Literatur. — Musikzustände in Berlin und Leipzig. — Correspondenz. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Vermischtes. — Berichtigungen.

Richard Wagner.

III.

Die Schönheit eines Kunstproductes besteht nicht allein in der anmuthenden oder bedeutenden Erscheinung einer Einzelheit, — in der Musik also nicht in der oder jenen Melodie, der oder jenen Stelle, sondern vor Allem im Eindruck, den das Ganze macht. Die Aufeinanderfolge der an sich reizendsten Musikstücke kann eine schließliche Ermüdung, oder Ueberdruß zur Folge haben, wenn sie untereinander zu gleichartig sind; — dagegen kann auch eine Reihe von entgegengesetzten, gar nichts Gemeinschaftliches aufweisenden Gebilden eben wegen dieses Mangels einen unbefriedigenden Eindruck zurücklassen. Das Entgegengesetzte regt die Lebensgeister gewaltsam auf, und wenn nicht eine Vermittelung eintritt, so schwingt die Zerrissenheit des Gehörten in der Seele fort, und läßt sie nicht zur Ruhe und zur Befriedigung kommen. Ist diese Erscheinung schon bei Concerten oft beobachtet worden, wo doch die einzelnen Stücke in gar keiner Beziehung zu einander zu stehen brauchen, wo der Hörer jedes Stück einzeln zu genießen verhalten ist, und auch durch die Natur dieser Stücke, welche selbstständige in sich abgerundete Kunstwerke sind, dazu befähigt wird, — wieviel mehr wird man bei der Oper, welche ein in der Idee einheitliches Ganze ist, jene Schönheit suchen dürfen, die man mit dem Worte „Totaleindruck" bezeichnet. Wie groß diese Forderung, wie schwer sie zu erfüllen ist, weiß Niemand besser, als wer sich in irgend einem größeren Kunstgenre selbst versucht hat. Wäre diese Schwierigkeit nicht, wir hätten ebensoviele gute Opern- und Symphonie-Componisten, als Solche, welche ein erträgliches Lied oder ein Capriccio für Clavier schreiben können.

Sagen wir daher von einem Componisten, daß ihm ein solcher Eindruck nicht ganz gelungen ist, so stellen wir ihn damit zwar unbedingt unter Jene, denen es gelungen ist, aber gewiß immer noch hoch genug über alle Jene, die beim ersten Anlauf schon die Unzulänglichkeit ihrer Kräfte bemerken müßten.

Wodurch in den Wagnerschen Opern eine gewisse Unschönheit des Ganzen entsteht, das haben wir im vorigen Artikel schon angedeutet. Die Unübersichtlichkeit seiner größeren musikalischen Theile (Scenen oder Acte), der Mangel an festen Gestaltungen, die sich von einander entschieden trennen, der Mangel endlich an in Tempo und Tactart hinreichend contrastirenden Partien läßt den musikalischen Hörer, der nicht ganz und gar im Drama aufgeht, sondern noch ein offenes Ohr hat für das Rein-Musikalische, eine Ermüdung fühlen, die immer größer wird, je öfter er diese Opern hört, je weniger das Sujet durch den Reiz der Ueberraschung und Neuheit wirkt. Darüber läßt sich gar nicht streiten, — der Proceß muß im Publikum, wie vom Einzelnen durchgemacht werden, und die Wahrheit wird das Recht behalten, wenn sie auch noch so lange braucht, bis sie vollständig zum Durchbruch kommt.

Im Einzelnen haben wir an Wagner Viel zu loben und viel zu tadeln. Wir werden Stellen und ganze Stücke zu verzeichnen haben, welche unbedingt poetisch, schön, großartig sind, und andere, welche uns nichtssagend, unschön, oder geradezu häßlich erscheinen.

Bevor wir jedoch die wichtigsten, uns hier durch öffentliche Aufführung bekannt gewordenen Opern durchgehen, wollen wir erst feststellen, was für uns unbedeutend oder nichtssagend, — unschön oder häßlich ist.

Nichtssagend nennen wir eine Musik, wo die Blüthe „Melodie" fehlt, oder wo die Melodie steif, unerquicklich, gewöhnlich ist, und wo wir nach dem vorliegenden Texte sinnige, oder schwung- und bedeutungsvolle Pointen enthaltende, melodische Gestaltungen zu verlangen ein Recht hätten.

Unschön kann eine Musik nach vielen Richtungen hin sein. Eine Melodie, welche sich krampfhaft zwischen wenigen Tönen hin und herwendet, oder welche in unsangbaren, unfaßlichen Intervallen sich bewegt; — eine Harmonie, welche sich nur stockend weiterschiebt, ohne kräftige Entfaltung, ohne irgend das Gefühl einer bestimmten Tonart aufkommen, ohne einen Reichthum an verschiedenen, doch verwandten Tonarten erkennen zu lassen; — eine Rhythmik, welche die Erkenntniß eines klaren Satz- und Periodenbaues unmöglich macht, oder vielmehr die gänzliche Abwesenheit eines solchen bekundet (denn oft ist ein an sich richtiger und klarer Bau blos durch melodische Verbrämung für den ersten Anschein unklar); — eine Anlage eines ganzen Stückes für Orchester, wo die demselben eigene Mannigfaltigkeit außer Curs gesetzt, und etwa eine allzu breite Melodie jenen Instrumenten übergeben ist, die zur Führung einer solchen ihrer Natur nach nicht bestimmt sind, während die Königin des Orchesters, die Violine, verurtheilt ist, sich in untergeordneten gleichförmigen Figuren viele Saiten lang zu bewegen — : das sind unschöne Sachen, die der wahrhaft große Musiker nicht macht, weil er den Bedingungen seiner Kunst nicht zu nahe treten mag. Damit soll freilich nicht gesagt sein, daß nicht selbst unsere anerkanntesten Meister auch hie und da menschlichen Schwächen ausgesetzt gewesen, ja in diesem oder jenem Stück wirklich denselben erlegen wären. Das „wie oft", und ob „gern" oder „mit Widerstreben" ist entscheidend, ob man Etwas als „Schwäche" oder als „Liederlichkeit" bezeichnen darf.

Vom Häßlichen sollte man eigentlich gar nicht zu sprechen brauchen. Es sollte sich von selbst ausschließen, es hat mit der Kunst gar nichts mehr gemein. Doch müssen wir, um nicht mißverstanden zu werden, einige Kennzeichen desselben aufstellen. Häßlich ist vor Allem das dem Natürlichen nicht blos nicht Entsprechende sondern Entgegengesetzte; also das Erzwungene, innerlich Unwahre, bis zur Fratze Uebertriebene. Accordfolgen, die in keiner Weise eine Erklärung zulassen, und zugleich das Ohr verletzen, (denn es gibt welche, die nicht verletzen, und doch durch die schwerfällige Theorie nicht

erklärt werden können), — Behandlungsweisen der Singstimme oder der Instrumente, die, um einen „Effect“ hervorzubringen, von der natürlichen Grenze absehen, und beweisen, daß der Componist sich entweder darin gefällt, aller Natur Hohn zu sprechen, oder sich in Unkenntniß über die Unmöglichkeit des Verlangten befindet, — Anhäufungen von zwar an sich möglichen, aber durch den feinen guten Geschmack in Schranken zu haltenden Tonfolgen überhaupt, welche den Eindruck des Wüsten und Ungeordneten machen, — Alles dieß und noch manches Andere, was den „natürlichen Gesetzen“ widerspricht, nennen wir häßlich. Und gegen Dieses werden wir protestiren, so lange noch ein Tropfen warmen Blutes in uns wallt, denn es enthält die Negation der Kunst, die Aufhebung der Rechte der Vernunft, die Proclamation des Reiches des Wahnsinns der künstlerischen Schlechtigkeit.

Wir bemerken ausdrücklich, daß wir hier vom Häßlichen überhaupt sprechen, welches uns durchaus nicht etwa als vorwiegende Seite Wagner's erscheint. Unsere Analyse Tannhäuser's und Lohengrin's wird dieß hoffentlich beweisen.

IV.

Der Tannhäuser.

Von den beiden bis jetzt hauptsächlich bekannt gewordenen Opern Wagner's erscheint uns im Ganzen der „Tannhäuser“ als die sinnlich kräftigere, dramatisch wirksamere, — „Lohengrin“ als die edlere aber durch Monotonie ermüdendere. Finden wir in Ersterer neben Großem, Massenhaftem auch Unbedeutendes ja Triviales, so haben wir in der Anderen Bedeutsameres, aber auch viel Gleichförmiges.

Kaum erinnern wir uns eines peinlichern Eindrucks in unserem bisherigen musikalischen Leben, als der war, den die Ouverture zum Tannhäuser in einer Concertaufführung auf uns gemacht hat. Und noch heute, da wir dieses Musikstück nun schon oft vor den Theaterlampen gehört haben, ist dieser Eindruck unverwischt derselbe geblieben. Ein sogenannter „Choral“, periodisch zwar untadelhaft gebildet, aber (namentlich in seinem zweiten Theil) von krankhafter Harmonik und Melodik, bildet den Kern derselben, und wird in allerdings großartiger Steigerung sehr oft wiederholt, bis er von sämmtlichen Blechinstrumenten (die nicht genug Verbindung der Töne haben, um eine so breit gehaltene Melodie in gesangvoller Weise zur Erscheinung zu bringen) zerrissen und zerhackt vorgeführt, und von einer Violinfigur begleitet wird, die in sich zu gleichartig ist, um nicht bei so häufiger Wiederholung monoton zu wirken. Das Allegro bildet dagegen einen wirksamen Gegensatz, der außerordentlich reich an charakteristischen Motiven und glänzender Durchführung, aber eben so reich an ohrenverletzenden und erzwungenen Harmonien ist (z. B. die Folgen Cis-dur, E-dur, H-dur, D-dur). Es malt die Venusbergscene, und wenn Wagner beabsichtigte, die Wollust mit ihrem ganzen Gefolge widriger und schmerzlicher Empfindungen zu zeichnen, so hat er in der That diese Absicht vollständig erreicht. Schade, daß damit zugleich von dem idealisirenden Beruf der Kunst abgewichen wird. Aufrichtig und echt ist dieses Gemälde ohne weiteres, aber schön nimmermehr. Die ganze Ouverture ist eigentlich streng genommen eine Verletzung der Wagner'schen Theorie, welche erklärt, eine Ouverture habe an sich keinen Sinn, weil sie Empfindungen anregt, die erst in Folge des geschauten Dramas entstehen können.

Die erste Scene büßt wesentlich an Frische ein, weil sie eigentlich eine Wiederholung der schon in der Ouverture fast vollständig enthaltenen Musik ist. Die nun zu schauende Wirklichkeit hätte auch in der Musik den Ausdruck reizender Ueppigkeit verlangt, und es war dazu in der Person der Venus und eines Chores der Sirenen Gelegenheit geboten. Indem Wagner Dieß verschmähte, entzog er den Ebengenannten die ihnen gebührende dramatische Charakteristik. Venus erscheint nicht als Göttin der Schönheit, sondern als leidenschaftliche Sterbliche, und der Zauber ist verwischt. Sie macht, trotz der an sich hübschen Stelle: „Geliebter komm“ u. s. f. den Eindruck eines Schmetterlings, dessen Flügel des schimmernden Farbenstaubes beraubt sind, und ihr Geruppe in ekelhafter Nacktheit erschrecklich werden lassen. Tannhäuser's Preislied ist melodisch und harmonisch etwas trivial, doch einer solchen Venus gegenüber passend. Nebenbei sei bemerkt, daß es durch seine hohe Lage für jeden Tenor eine gefährliche Klippe ist, die verrufacht, daß er entweder falsch singt, oder seine Stimme zu Grunde richtet. Ges, g und as sind die Töne, die der Sänger mit aller Kraft und sehr oft bringen soll, als ob das eine Kleinigkeit wäre. (Dieses Lied kommt in der Oper in vier Tonarten vor, und zwar immer um einen halben Ton höher.) Hier fällt Wagner in noch ärgerer Weise in den Fehler, der Meyerbeer so oft vorgeworfen wird. Wenn seine Opern einst vom Repertoir der Bühnen verschwinden sollten, so wird der Mangel an Sängern, die Dergleichen singen können und mögen, nicht die geringste Ursache davon sein. — Die Scene schließt bei dem Ausrufe T.'s: „Mein Heil ruht in Maria!“ in D-dur, und in dieser Tonart, die mit Kraft und in überraschender Weise eintritt, konnte die Scene schließen, die Verwandlung der Bühne vor sich gehen, und dem Ohr die längst erwünschte Ruhe gegönnt werden. Es folgen aber noch grausige Harmonien: F-dur, As-dur und schließlich G-dur, welche ganz unnöthig sind, und in jeder Hinsicht störend wirken. Der Gesang des jungen Hirten, an sich verkünstelt und uncharakteristisch, wird noch dazu ohne Begleitung gesungen, wobei der Hörer und gewöhnlich auch die arme Sängerin, die ihn darstellt, übel genug daran ist. Der obscöne Gesang und die Schalmei dieses jungen Sünders verbindet sich wundersich genug mit dem nun von fern erschallenden „Choral“ der Pilger, dessen unglücklich hohe Lage meist ebenfalls zum Stein des Anstoßes wird, und schon wegen seiner chromatischen Schritte das „Fallen“ und Distoniren ungemein befördert. Der Satz ist übrigens musikalisch abgerundet und schließt in der Haupttonart G-dur, an welche sich der Uebergang an die vierte Scene anreiht. Andere Componisten hätten hier vielleicht einen „Jägerchor“ angebracht; wir loben, daß Wagner gleich zur Begegnung des Landgrafen und der Sänger mit Tannhäuser schreitet. Diese ganze Scene, welche zugleich das Finale des ersten Actes bildet, ist meisterhaft gearbeitet, echt dramatisch, nicht getrübt durch forcirte Modulationen, und kann ihre Wirkung nicht verfehlen, trotzdem, daß der melodische Theil hier entschieden in den Hintergrund tritt.

Der zweite Act beginnt mit einer Einleitung, welche mit „Elisabeth“ überschrieben ist, diese also „ankündigen“ soll. Wir lassen die Frage unerörtert, ob ein solches Ankündigen durch absolute Musik dem Wagner'schen Princip entspricht, und ob die dort gebrachte Musik die künftige „Heilige“ charakterisirt. Geradezu abscheulich ist die plötzlich hereinbrechende dreistimmige, kreischende Violinstelle, welche wahrscheinlich das Unheil „ankündigen“ soll, welches Elisabeth's reinen Himmel trüben wird.

Elisabeth erscheint und begrüßt in freudiger Erregtheit die „theure Halle“. Man könnte das einen musikalischen Monolog nennen; eine Arie ist's nicht. Was an diesem Stück gefällt, ist die Lebendigkeit des Rhythmus. Eine ungezwungenere Führung der Melodie, reichere, fließendere Harmonie bleiben immer noch zu wünschen, und hätten sicherlich ohne Nachtheil für die Declamation Platz greifen können. Doch ist diese Scene durchaus edel, und kann unter die relativ besten Stücke der Oper gezählt werden, umsomehr, als die Tonart (G-dur) festgehalten ist, und ein kräftiger Abschluß stattfindet. Die zweite Scene führt Tannhäuser vor, der hier Elisabeth begegnet. Der Satz ist recitativisch, und wechselt mit festen, gegliederten, melodischen Stellen, die zwar nicht sehr originell sind, und wie vieles Andere an Weber'sche Melodien erinnern, doch ebenfalls edel und ausdrucksvoll sind, und zu dem Besten gehören, was Wagner geschaffen hat. Das Ganze hat Form und bestimmten Abschluß, und man kann es ein

„Duett" im Sinne alter Operncomponisten nennen. Ebenso ist die folgende 3. Scene, das Gespräch Elisabeth's mit dem Landgrafen, namentlich des Letzteren Gesang in F-dur von nicht genug zu rühmendem Adel. Die Melodie erinnert von Weitem an Schumann. Alles, was nun folgt, die 4. Scene mit dem Einzug der Edlen, ist, wenn auch etwas an Weber erinnernd (man vergleiche den Marsch aus dem Concertstück u. A.), höchst erfreulich, großartig und wahrhaft nobel. Die Anrede des Landgrafen ist ein Recitativ, wenn es auch nicht als solches bezeichnet ist. Der „Sängerkrieg", welcher sich nun anschließt, thut dem erhaltenen guten Eindruck, wie schon früher erwähnt, Abbruch, denn hier war Gelegenheit zur Entfaltung der glänzendsten Erfindung in begeisterten Gesängen. „Der Liebe Wesen zu ergrün den" ist eine Aufgabe, die hier gewiß nicht im rein philosophischen Sinne gemeint sein konnte, da sie den Gesang dazu herbeizog. Die recitativische Form, an sich wenig musikalisch, mußte hier nicht vorwalten, sondern einfach schlichten, aber tief und warm empfundenen Melodien weichen. Es ist zwar anzuerkennen, daß Wolfram sichtlich bemüht ist, die edle Liebe zur Geltung zu bringen. Aber Tannhäuser erscheint im Recht, wenn er diese Auseinandersetzung frostig findet. Vom musikalischen Standpunct ist an diesem Recitativ Wolfram's auch eine harte, steife und arme Harmonisirung zu tadeln, welche vielleicht durch die Begleitung der Harfe erklärt, aber nicht entschuldigt wird. Bitterolf's: „Wenn mich begeistert hohe Liebe" gibt sich lebhafter, aber es liegt in der Melodie etwas Harfensiennmäßiges, was wir nicht überwinden können. Hier hätte wahrlich Schöneres gehoten werden sollen. Auch in den späteren Sätzen Wolfram's macht sich zum Theil Trockenheit, zum Theil Trivialität der Schlußfälle bemerklich, welche den Eindruck dieser an sich interessanten, großartigen Scene beeinträchtigen. Das Preislied Tannhäusers, welches jetzt, noch einen halben Ton höher stehend als im ersten Act, dem Sänger furchtbar viel zumuthet, würde hier in dieser dürren Steppe wohlthätig wirken, wenn nicht eben das Mitleid des Hörers für den beklagenswerthen Repräsentanten dieser Partie Eintrag thäte.

Von hier ab gestaltet sich das Ganze jedoch zu prächtiger dramatischer Wirkung, und der Schlußchor darf mit Recht den großartigsten Finale's beigezählt werden, die wir in unserer Opernliteratur besitzen. Aber auf welchem Boden steht hier Wagner, auf dem der Alten, oder dem seines Princips? Wir sagen entschieden: auf dem der Alten! denn er hat hier ein Musikstück ausgeheut, und sich nicht abhalten lassen, diesem zu Liebe von seinen Grundsätzen abzuweichen. Die Schlußworte des Chors: „Dieß Schwert wird dich erreichen" werden unzählige Male wiederholt, und indem Wagner hier sich selbst Lügen straft, erreicht er eine Wirkung, die ihm den Beifall des vorurtheilslosen Menschen und der Masse einbringt, welch' Letztere freilich zugleich dem „neuen" Opernprincip zujauchzt!

(Fortsetzung folgt.)

Zur Erinnerung an Johann Nepomuk Hummel.

Von

Dr. August Kahlert.

(Schluß.)

Gewiß ist denjenigen Hummel'schen Werken, worin das Orchester neben dem Clavier betheiligt ist, als Vorzug einzuräumen, daß die Breite der mehr glänzenden, als zu dem Tonstück nothwendigen Passagen durch die Verknüpfung mit andern Klangwirkungen weniger fühlbar wird, als es z. B. in den großen Trio's der Fall ist, denn der treue Schüler Mozart's bewährte sich in jener geschickten Verknüpfung, wie er sich in dem Bau der musikalischen Form jedem Kenner verrieth. Doch bedurfte er auch gar keiner Begleitung, um doch des Sieges gewiß zu sein, wie aus seiner ersten Periode die Fantasie (18) und die Bella capricciosa (55), aus seiner Meisterperiode die des Wohlklanges volle vierhändige Sonate (92) und die für immer eine würdige Aufgabe bleibende Sonate in D (106) darthun.

Es ist nicht nöthig, die hier zusammengestellten Beispiele zu vermehren, so reichliche Gelegenheit auch Hummel's künstlerische Verlassenschaft darbietet, da die wesentlichsten der über sein Gepräge gegebenen Bemerkungen nunmehr gerechtfertigt sein dürften, doch bleibt zu schildern übrig, welche Gegenwirkung seiner Virtuosenrichtung und weitverbreiteten Schule in den Weg trat. Nicht die stillere, bescheidenere Schule von Field vermochte dies, weil es ihr an den Hummeln ebenbürtigen Compositionstalenten fehlte, welche den Spieler mit hinreichendem Stoff hätte versorgen können, — man erzählt sich sogar, daß Hummel selbst in Moskau zu Field gesagt habe: „wenn Sie so componirten, wie Sie spielen, so wären Sie der Größte von uns Allen!" — nein, dies vollzog eine andere künstlerische Kraft, die sich zu größerer Aufgabe, als für den Bedarf der Virtuosität allein zu sorgen, berufen fühlte, Carl Maria v. Weber. Als Clavierspieler zwar mit Kraft und Fertigkeit und besonderen Hilfsmitteln ausgestattet, namentlich einer so großen Hand, daß er mit der linken allein des vierstimmigen As-dur-Dreiklangs zweite Lage leicht anzuschlagen vermochte, war er hier doch Autodidakt, ohne strenge Schule, dagegen mit dem herrlichsten lyrischen Gefühl, mit einer warmen Begeisterung begabt, die ihn zur Gesangswelt hintrieb. Hier holte er auch seine Nahrung für alle seine Instrumentalwerke; Melodienreichthum von bewundernswerther Art ließ ihn niemals in Verlegenheit gerathen, und überhob ihn der Mühe, haushälterisch damit umzugehen, denn indem er sich gleichsam von Melodie zu Melodie stürzte, kam er gar nicht dazu, eine derselben sorgfältig und künstlerisch durchzuführen, er riß den Hörer dennoch mit sich fort. Er wirkte weit mächtiger auf das Gefühl als auf den Verstand, und errang seine Triumphe durch die Leidenschaftlichkeit, wie Hummel durch die Anmuth des Ebenmaaßes. Von Mozart, dem dieser Alles verdankt, hat Weber gar nichts, vielmehr ist eine gewisse Verwandtschaft mit Beethoven an ihm zu bemerken. Die großen Erfolge, die er als echt deutscher Operncomponist errang, erwarben zuerst seinen Clavierwerken dauernde Beachtung, die sich endlich zum Enthusiasmus steigerte. Oft wurden dabei die Worte vernommen: „es spielt sich dies und das zwar schwer und liegt nicht recht in den Fingern, aber es ist doch so schön!" Den Fingern freilich lagen die von Hummel gesetzten Noten bequemer, auch das Schwierigste zeigte bei näherer Vertrautheit sich spielbar, nur läßt sich nicht verkennen, daß den Fingern oft gerade diejenige Herrschaft zugetheilt ist, welche dem Geiste gebührt. Sehr richtig bemerkt daher Weber in einem vertraulichen Briefe: Der Tonkünstler müsse sich vor seinen eigenen Fingern in Acht nehmen, sie maaßten sich leicht die Gewalt an, ihn darüber zu täuschen, was er wirklich selbst erfunden habe, und was fremden Ursprungs und blos Fingergedächtnißsache sei.

Stellen wir zwei Werke der beiden Meister, die noch jetzt in den Concertsälen gehört werden, und die besondere Eigenthümlichkeit ihrer Schöpfer veranschaulichen, neben einander! Ihre Lebenskraft ist so reich, daß sie noch lange dauern, und sollten sie jemals auf einige Zeit vergessen werden, sich gewiß wieder aus der Masse der Claviermusik zur Geltung hervorarbeiten werden. Hummels D-moll Septett für Clavier, Flöte, Oboe, Horn, Bratsche, Cello, Contrabaß (74) läßt seinen Meister in voller Glorie erblicken; dem Virtuosen eine, wie man wohl sagt, dankbare Aufgabe, dem ernsten, ruhiger Sammlung fähigen Kunstfreunde trotz der langen Dauer von einer Stunde eine genußreiche, fesselnde Erscheinung, verbindet es die concertmäßige Wirkung mit der symphonischen Macht. Wen hat nicht der ruhige Fluß der melodischen Variationen erfreut! wer nicht die reizende Betheiligung der Clavierfigur an der Gesangstelle des Hornes und Cello's in dem neben das Scherzo gestellten Alternativ bewundert! Einige den Hörer etwas abspannende Dehnungen im kontrapunktischen Theile des Finales vergütet dessen ausgeprägter, entschlossen durch-

brechender Charakter. Von ganz verschiedenem Gepräge, ja von entgegengesetzter Gattung ist Weber's mit Sturmgewalt uns fortreißendes Concertstück (F-moll, 79); fragmentarisch, uns von einem Affekt in den andern jagend, gönnt es uns allein etwas Erholung durch das Tonbild eines aus weiter Ferne bis in unsre unmittelbare Nähe heranrückenden Marsches. Unsere Einbildungskraft wird so sehr angeregt, daß wir uns versucht fühlen, dem ganzen musikalischen Vorgange einen Roman unterzulegen. Wir denken an einen tapfern, kriegerischen Retter aus drückender Angst und Gefahr. Wir nehmen lebhaften Antheil an der im Rondo muthmaßlich ausgesprochenen Freude der Geretteten, und überhören dabei gern einige matte, oder alltägliche Tonfiguren. Die Wirkung war so entschieden, daß das Tonwerk, immer wieder begehrt, sich überall unter dem bis dahin in der Literatur nicht üblichen Namen „Concertstück" schnell einbürgerte, und man darf daher mit dem Jahre 1823, wo es zuerst erschien, eine neue Epoche in der Claviermusik beginnen lassen. Es wirkte auf spätere Meister, sogar auf den durch Bach und Händel gebildeten Mendelssohn, wie uns ein Blick auf dessen G-moll-Concert lehrt. Es trug viel dazu bei, daß man der Formenschönheit den charakteruollen Ausdruck und der Ruhe des harmonischen und rhythmischen Ebenmaaßes die aufregende Gewalt geistvoller Skizzen vorzuziehen anfing. Das Zeitalter begann sich von dem Cultus Mozart's zu dem von Beethoven hinzuwenden, und machte diesen Einfluß in allen Gattungen der Tonkunst, vorzüglich aber in der Instrumentalmusik, und insbesondere unter den Clauiervirtuosen geltend.

Hummel und Field starben beide in einem und demselben Jahre (1837), als diejenige Stimmung und Empfänglichkeit, die ihren Leistungen entgegen gekommen und die sie gehoben und gefördert hatte, bereits aus der Welt geschwunden war, um einer neuen Platz zu machen. Beide gingen, wie sich uns gezeigt hat, von verschiedener Ansicht über die Art das Clavier zu behandeln, aus, beide aber hatten nichtsdestoweniger etwas Wichtiges mit einander gemein, nämlich die Anerkenntniß von den Grenzen, oder von der naturgemäßen Sphäre, worin das Clavier herrscht.

Jetzt stellte man die Forderung an das zarte Saitenspiel, daß es für ein ganzes Orchester Ersatz gewähren solle, und daß es nicht allein eine qualitative sondern auch quantitiv größere Macht entfalten sollte, — eine Forderung, der zunächst die Instrumentenbaukunst bereitwillig entgegen kam. Saiten und Resonanzböden, unzählige mechanische Hilfsmittel machten das Clavier geschickt, einen gewaltigeren Klang zu erzeugen. Daß sich mit der Beschaffenheit des Klanges auch die des Tones ändern mußte, ergibt sich aus dem Umstande, daß der Künstler indem er den Ton bildet, immer von dem besondern Klange (timbre), der seinem Instrumente eignet, bis auf einen gewissen Grad abhängt. Die steigende Vertrautheit mit dem in Beethoven's Sonaten ruhenden Schatze überzeugte die Künstler, daß diesem Meister, oft wenn er auch nur für sein Instrument allein setzte, die Klangmischung eines ganzen Orchesters vorgeschwebt habe, und fanden in seinem Vorbilde die Ermuthigung zur Verfolgung eines von dem Gesangsgebiete ablenkenden Weges. Es wurden manche neue Eroberungen lediglich auf Kosten des melodiösen Elementes gemacht.

Wir dürfen, da es nicht unsere Aufgabe ist, hier eine Geschichte der Claviermusik zu geben, diese flüchtigen Andeutungen nicht weiter ausführen. Eine Betrachtung von Hummel's Clavierschule, eines erst am Ende seiner Laufbahn herausgegebenen, wohl zu weitläufigen, aber doch noch immer sehr belehrenden Werkes, zeigt uns eine Menge von Kunstgriffen, ein reiches Passagenthum, worauf jetzt als auf eine veraltete Gattung hingeblickt wird. Wie in tausend Dingen, so übt auch hier die Laune der Mode ihr Recht aus. Man legt gegenwärtig eben keinen Werth darauf, Terzenläufe in As oder H mit einer Hand allein leicht und sauber ausführen zu können, und hat allerdings hierin Recht, sobald eine Ueberschatzung solcher kleiner Kunststücke denselben gestatten will, sich ungebührlich hervorzudrängen. Nicht selten aber werden sie aus dem nämlichen Grunde geringgeschätzt, wie die hochhängenden Weintrauben von dem Fuchse in der Fabel, denn als Mittel zum Zweck, zu einer feinen Ausbildung der Fingergelenke hat Alles von Hummel vorgeschriebene seinen großen Werth. Die Zahl der Virtuosen, die Hummel's Tonfiguren mit der ihm eigenen Eleganz und Nettigkeit zu Gehör bringen, nimmt eben so sehr ab, als die Zahl der Sänger, die Rossini's glänzenden Zierrathen gewachsen sind.

Musikalische Literatur.

(Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart von A. W. Ambros. — Leipzig, Verlag von H. Mathes. (E. O. Schumann.)

v. Br. — Daß man in einer Zeit, welche den Höhepunct der Cultur bereits erklommen, ja überschritten hat, sich mit Vorliebe culturhistorischen Forschungen zuwendet, ist eine ganz natürliche Erscheinung. In der That besteht jetzt die wichtigere Aufgabe darin, die bereits vorhandenen Schätze in sich aufzunehmen, zu sichten und zu verbreiten, als neue hinzuzufügen, deren Werth bei der gegenwärtigen Unlust des Bodens immer problematisch bleiben wird.

Der Verfasser der vorliegenden Schrift hat bereits durch eine frühere „über die Grenzen der Poesie und Musik" seinen Namen in weiteren Kreisen bekannt gemacht. Lebhafte Beweglichkeit des Geistes, leicht anregbare Fantasie, vielseitige, tüchtige Bildung zeichnen ihn und seine Arbeiten auf das Entschiedenste und Vortheilhafteste aus. In die Tiefe gehen sie nicht, dazu fehlt dem Autor die Ursprünglichkeit des Geistes, dem, wie glücklich organisirt er ist, sich die bunte Welt der Erscheinungen zu assimiliren, doch von der Natur keine entschiedene Farbe aufgeprägt ist. Deshalb wird es ihm so leicht, auch zu den äußersten, sich durchaus ausschließenden Extremen wenigstens ein leidliches Verhältniß zu finden. „Sie kennen", heißt es in dem Vorwort an Liszt, welchem das Buch gewidmet ist, „mich und mein Streben durch und durch, Sie wissen, daß meine Lehrjahre in die Periode Mendelssohn-Schumann fielen, daß ich, wo ich selbstschaffend auftrete, ganz einer Richtung angehöre, in die ich mich so eingelebt habe, daß ich anders zu denken, zu empfinden gar nicht vermag. Glücklicher Weise für mich bildet Schumann, den ich in gewissem Sinne gerne meinen Meister und Lehrer nennen möchte, einen der Ueberleitungspuncte in jenes neue Gebiet, wo ich mich zwar nicht als eingebornen Bürger, aber auch nicht unheimlich fremd fühle." Die Abhängigkeit, in welcher unser Autor sein musikalisches Denken und Empfinden weiß, steht in genauem Zusammenhang mit der Abneigung, dem Unvermögen, Kunstprincipien gegenüber scharfe Grenzlinien zu ziehen. Er möchte gerne auch da vermitteln, wo eine andere Entscheidung, als ein einfaches Bejahen oder Verneinen durchaus nicht gestattet ist und so könnte man allerdings auch von ihm, wie jüngst eine Zeitschrift von dem gegenwärtigen preußischen Minister des Innern, Grafen Schwerin, sagen, er stehe in jener richtigen Mitte, daß er diesseit, wie jenseit des Rubikon gleich viele Feinde habe, ein Schicksal, dem zwar der Vielumfassende, nur nach (relativ) objectiver Erkenntniß Urtheilende überhaupt kaum zu entgehen vermag, das aber unter Umständen doch seine bedenkliche Seite hat.

Wenn unser Autor sich als musikalischer, als welchen wir ihn noch wenig kennen zu lernen Gelegenheit hatten, so in die Mendelssohn-Schumann'sche Richtung eingelebt hat, daß sein Ich völlig darin aufgeht, so läßt sein Styl dagegen deutlich und häufig genug den lebhaften Verehrer Jean Paul's erkennen und Stücke, wie sie der Anhang dieser Schrift in der Flaminianis bringt, sind geradezu nur Nachahmungen bekannter Vorbilder, die einen Ton anschlagen, den man sich um seiner Curiosität willen wohl einmal gefallen läßt, der aber weder in unsere Zeit passen will, noch auch dem Ernst, mit welchem Kunstobjecte unter allen Umständen behandelt werden sollten, überhaupt sonderlich angemessen ist.

Alles dieß kann uns aber nicht hindern, das ziemlich umfangreiche, dritthalbhundert Seiten fassende Buch unsern Lesern auf das Beste zu empfehlen. Es enthält des Trefflichen viel, bietet eine durchaus gehaltreiche Lectüre, und zeigt der Verfasser auch in seiner Behandlung gewisser streitiger oder vielmehr unseres Erachtens nicht streitiger Objecte eine schwankende Unsicherheit, so steht der seingebildete Ton, in welchem er sich darüber vernehmen läßt, doch in einem erfreulichen Gegensatz gegen das wüste, rohe Gepolter, mit welchem die neueste musikalische Literatur nur zu häufig die Küste erfüllt.

Damit aber die Leser vor Allem erfahren, was sie in dem eben charakterisirten Buche eigentlich finden, so müssen wir ihnen sagen, daß es aus einer Reihe von Aufsätzen zusammengestellt ist, welche sich mit Beethoven, Rossini, C. M. v. Weber, Schumann und Löwe, mit den „Reformbewegungen der Neuzeit“ und mit der „Tanzmusik seit hundert Jahren“ beschäftigen. Diesen größeren Aufsätzen sind noch einige kleinere beigefügt: Fantasiestücke (nach Beethoven's A-dur-Symphonie, — authentischer Bericht, wie Meyerbeer's Prophet im himmlischen Jerusalem aufgeführt worden, Nußknacker und Mausekönig) und Miscellen (Augenmusik der Maler und Musiker, Tacttempo und tempo rubato, Gluck).

Einer der werthvollsten dieser Aufsätze ist der erste, „Das ethische und religiöse Moment in Beethoven“, überschriebene. Mit Wärme und Einsicht geschrieben, erschöpft er zwar seinen Gegenstand bei Weitem nicht, gewinnt ihm aber doch manche schöne, bemerkenswerthe Gesichtspuncte ab. Den folgenden Passus daraus theilen wir mit, weil wir dessen Inhalt gern unterschreiben, und weil seine Fassung eine Probe von der durchschnittlichen Darstellungsweise unseres Autors gibt: „Die höhere Musik unserer Zeit setzt meist an die Stelle der naiven glaubensvollen Begeisterung nur gar zu oft die Speculation — im doppelten Sinne — kaufmännische und philosophisch-theoretisirende. Es wird mit Partituren, wie anderwärts mit Staatspapieren und Eisenbahnactien speculirt. Die philosophisch-theoretisirende Speculation aber verläßt sich theils in Fantasien, theils in Abstractionen. Die Zugvögel (bezieht sich auf ein früheres Bild) studiren Geographie. Ein sehr großer und in sehr weite Kreise wirkender Theil unserer Musik huldigt nichtigen, um nicht zu sagen geradezu unsittlichen Zwecken.“

Auch die Aufsätze über Rossini und C. M. v. Weber enthalten manche feine und richtige Bemerkungen, wenn wir auch z. B. den Werth des „Wilhelm Tell“, dessen pathetischer Theil doch fast durchaus auf Stelzen geht, und dessen letztere Acte gegen die ersteren enorm abfallen, keineswegs so hoch anzuschlagen vermögen wie unser Autor.

Das gleiche gilt von den Aufsätzen über Schumann und Löwe, wenn sie auch im Ganzen, namentlich der erstere, weniger befriedigen.

In dem den „musikalischen Reformbewegungen der Neuzeit“ gewidmeten Abschnitt merkt man es dem Verfasser wohl an, wie schwül ihm die Atmosphäre wird, in der er sich hier bewegt, und er dreht und wendet sich mit einiger Aengstlichkeit und vieler Weltgewandtheit hin und her, so daß es schließlich so ziemlich jeder Partei freisteht, ihn in diesem Punct zu den ihrigen zu zählen, obwohl denn auch freilich ein schroffer Parteistandpunct lange nicht immer der richtige ist, und wir es dem Autor keineswegs verdenken mögen, wenn er sich nicht berufen fühlte, „zwischen die Werke der neueren Tonkunst, wie der Erzengel auf alten Bildern des Weltgerichtes, mit der Wage in der Hand hinzutreten.“ Liszt freilich haben wir in seinen Originalcompositionen noch niemals zu bewundern vermocht, wie dies unserem Autor doch theilweise gelingt, und wenn er sagt, „Liszt componire eigentlich nicht, was man sonst componiren nannte, sondern er dichte; bei ihm verschmelzen Poesie und Musik zu einem Dritten, das weder ganz Poesie noch ganz Musik sei“, so möchten Andere vielleicht der Meinung sein, daß sie bei ihm zu einem Dritten verschmelzen, das überhaupt weder Musik noch Poesie sei.

Nicht ohne Interesse liest man die Abhandlung über die Tanzmusik, und in den Miscellen findet man, wie überall, manche treffende, anregende Bemerkungen, wie wir denn vor Allem auch seiner Meinung über Gluck's Epochewerke auf das Entschiedenste beipflichten, daß sie so wenig je veralten können, als die Werke der antiken Kunst.

Berliner Musikzustände.

(Wegen Mangel an Raum verspätet.)

— h — Ein Ueberblick der Geschichte der Concerte lehrt etwa Folgendes: Zuerst verdanken solche ihr Dasein zumeist wohl mächtigen oder reichen Gönnern, die Künstler werden protegirt und nach persönlicher Werthachtung honorirt, das Publikum ist ein eingeladenes. Dann kommt eine Zeit, wo dieses an diese Art der Zerstreuung gewöhnt, wohl auch selbst den Beutel aufthut um den Zutritt zu erlangen. Es ist die der Virtuosen, der reisenden Künstler. Dieser Zustand hat jedoch keine Dauer. Die Mode thut bei dem Einzelnen viel, sie selbst aber ist wetterwendisch und springt leicht ganz von der Musik ab; das große Publikum, auf dessen Spenden der bettelnde, handelnde oder einfordernde — die drei Kategorien des reisenden Künstlerthums — Virtuos sein Conto bestreitet, ist ein zu großes um ein kunstverständiges sein zu können. Die Unglücklichen, welche auf dessen Gunst bauen, müssen dem Effecte nachjagen, sie müssen von dem Gemeinen anfangen, den Reiz und Kitzel der Musik cultiviren und kommen dabei immer tiefer hinunter, bis endlich ihre Gönner selbst von der gedankenlosen Verzerrtheit unberührt dastehen, und unbelohnt lassen, was auch keinen Lohn verdient.

In der Auflösung dieser Bande aber tagt die Morgenröthe einer bessern Zeit. Das Scheinbild des öffentlichen Kunstlebens ist beseitigt, jetzt treten Künstler wie Kunstliebende zu dem Zweck in ein vereint untergeordnetes Verhältniß. Das Ideal einer solchen Vereinigung ist, daß die Künstler die Seele des Körpers darstellen, den die Masse der Kunstfreunde bilden; daß diese dagegen der anregende Theil sind, der die Künstler trägt und hegt. Solche Verhältnisse sind in mehreren Städten des Rheins schon fest begründet, auf sie steuern auch wir hin. Die Zeit des Virtuosenthums ist ganz entschieden vorüber; die Berichte können auch von solchen Erfolgen nichts bringen. Virtuosen haben hier ein trauriges Loos; trotz ihrer Visiten bei Banquiers und Gönnern, bei Recensenten und Collegen (ein Ehrentitel, mit dem der Reisende seiner Billigkeit halber gerne um sich wirft) sehen sie zur angesetzten Abendstunde den Saal leer bleiben, und die besten Reclamen helfen ihnen nichts. Wehe ihnen, wenn sie nicht bei Zeiten an einen heilsamen Rückzug denken. Es bilden sich jetzt hier feste Verbindungen zwischen dem Publikum und den Künstlerkreisen, welche sich um ein Haupt gruppiren oder die durch ein praktisches Talent zusammengehalten, eine gewisse Richtung repräsentiren.

Zuvor ist jedoch des ältesten Concert-Instituts zu gedenken. Die Singacademie, von Fasch und Zelter auf die Höhe gebracht, hat unter Rungenhagen eine Zeit lang Rückschritte gemacht, und erhält sich unter der Leitung des liebenswerthen und musikalischen Grell auf der Grundlage materiellen Besitzes, trotz einer etwas zu weit getriebenen Zähigkeit den Anforderungen der Zeit gegenüber sowohl, als auch trotz der übergroßen Weichlichkeit, mit der die kräftigen Alten dort gegeben werden, bei großem Ansehen. Sie hat diesen Winter den Messias von Händel und das Requiem von Mozart gegeben, jenen etwa das zehnte, dieses das dreißigste Mal. — Natürlich habe ich vorsichtig unter- nicht überschätzt. — Bei dem Grundsatze ferner, die Solo's stets von Solchen besetzen zu lassen, die ohne Bezahlung singen, kommt der Zuhörer nicht immer zum besten fort, kurz man darf trotz der persönlichen Achtung und Zuneigung, die Herr Grell, als gutherziger Mensch und gemüthlicher Musiker, gewiß verdient, nicht verhehlen, daß dieses Institut bei den Mitteln, welche es besitzt, nicht ganz Entsprechendes leistet.

Diesem Gedanken gab J. Stern dadurch Leben, daß er einen Verein begründete, der alles versprach, was jene zu wünschen übrig ließ. Er nahm zu Anfang einen hohen Flug; allein manches mißlang ihm, sein Muth erlahmte, bis er es müde wurde sich zu gefährden. Ein großes Verdienst ist die Einstudirung der großen Messe von Beethoven. Sie ist hier heimisch geworden dadurch. Der Messias soll jetzt aber wohl nur zeigen, daß der Stern'sche Verein frischer und stärker singt, als die Singacademie, und die Huldigung für Mendelssohn wird zuletzt langweilig. Mendelssohn's Ver-

dienst ist, eine ernste Richtung eingeschlagen zu haben; nun ist aber die Zeit schon da, wo man die Quellen selbst sprudeln lassen kann, an denen jener sich seine Nahrung geholt hat. Gäbe man Bach und Händel nur immerhin, aber mit dem richtigen Geiste, so würde man mit Genugthuung erkennen, wie anders das Original zu dem modernisirten Abbilde sich verhält.

Hiermit komme ich ganz von selbst zu dem Vereine, welcher sich zur Aufgabe gestellt hat, was eben gesagt worden, dem Bach-Vereine. Er steht unter Vierling's Leitung und hält sich an Bach und Händel. Seine Concerte sind stets interessant und die Compositionen mit tief eingehendem Verständnisse einstudirt; leider aber kommt er nicht so empor, wie er es danach verdiente. Der Grund davon ist wohl, daß eine ganz ausschließliche Hingebung an diese Musik nicht in freiwillig zusammentretenden Kreisen gesucht werden darf, und vielleicht auch noch in der praktischen Gestaltung des Vereines zu suchen. Dem sei, wie ihm wolle, die Aufführungen des Vereines sind dem Musiker stets höchst werthvoll. Im vorigen Winter verdankten wir ihm die Johannis-Passion von Bach; jetzt bereitet er l'allegro e il penseroso von Händel und eine Cantate von Bach vor, worüber seiner Zeit das Nähere gesagt werden soll.

Kleine Gesangvereine, wie der Schneider'sche, welcher sich in den Mittelclassen einen großen Anhang erworben hat, der Krigar'sche, dessen Richtung eine sehr schätzenswerthe ist, der aber noch nicht stark oder nicht rührig genug zu sein scheint, der Jähns'sche, der trotz der unermüdlichen und vor Nichts zurückbebenden Devotion seines Dirigenten doch immer nur sein Leben fristet, müssen übergangen werden; auch dem Concertvereine zu wohlthätigen Zwecken unter Leitung von Albert Hahn, darf trotz seiner humanen Intentionen und des glücklichen Debuts, das er so eben mit der Pilgerfahrt der Rose gemacht hat, noch kein eingehendes Wort gewidmet werden, wo über unsere grossen Institute selbst nur so Geringes gesagt werden konnte. Es bestehen jedoch noch viele Vereine: der Ertʼsche, Mückeʼsche, Zopfʼsche u. s. w., welche alle noch vorhaben die Namen, welche sie führen, in das Buch der Geschichte einzuschreiben. Ihrer geschieht hier nur Erwähnung, um diese Seite des hiesigen Musiklebens in ein richtiges Licht zu stellen.

Neben so vielen Vereinen läßt sich schwer ein neuer gründen, und nur unermüdlicher Eifer, eine sehr tüchtige musikalische Begabung vereint mit richtiger Kenntniß und Behandlung der Masse könnte solch ein Vorhaben mit nennenswerthem Erfolge krönen. Es sind daher Herr Radecke und Frau Burchhardt auf den Gedanken gekommen, Concert-Cyklen ohne einen solchen Verein mit eingeladenem Chore zu geben. Der Musiklehrer, angehenden Sänger, Concertlustiger, die das Entree gern sparen, und jener strebsamen Naturen, die überall dabei sein müssen, gibt es eine ganz genügende Anzahl. Diese und andere werden auf alle Art und Weise zusammengebracht und bilden einen kleinen Chor, der den Vorzug hat, daß er keine „blinden Passagiere", das sind in diesem Falle jedoch nicht die nichtzahlenden, sondern die nichtsingenden Passagiere, mit sich führt. Radecke's Unternehmen ist ein zum Theil wenigstens durchaus anerkennenswerthes und verdient daher wohl befördert zu werden. Er führt neue Werke auf, wie: die Faustmusik (letzter Theil), Musik zu Manfred von Schumann, Ouverturen von Bargiel und sich, sucht ältere Sachen, freilich nicht immer mit Glück, wieder hervor, so hörten wir eben Beethoven's Musik zum Ballet Prometheus, und bewegt gute Künstler, wie die Frau Schumann, Herrn David aus Leipzig, zum Auftreten in seinen Concerten. Ueberhaupt ist seine echt-künstlerische Absicht neuere Sachen zu geben, und noch nicht anerkannte zur Geltung zu bringen, nicht zu verkennen; ob er aber die Befähigung hat, ein solches Vorhaben zum glücklichen Ende zu bringen, kann nach den stattgefundenen Aufführungen weder bejaht noch verneint werden. Es ist eine ernste Sache um die Einführung neuer Musikstücke, ihnen kann eben so geschadet, als geholfen werden. Ein Urtheil über Radecke's Bedeutung in dieser Hinsicht muß daher noch zurückgehalten werden. Dagegen aber ist über die Concerte der Frau Burchhardt nichts zu sagen, als daß sie die Stellung, welche sie zur Zeit einnehmen, deshalb vor allen Dingen nicht verdienen, weil ihre Unternehmerin nicht die künstlerisch entsprechende Bedeutung besitzt, und daß sie daher auch bald ihren Posten werden räumen müssen.

Dieses ist die eine Hälfte der Concerte, die andere besteht aus den Orchester- und Kammer-Musik-Aufführungen, ihr soll der nächste Bericht gewidmet sein.

Leipziger Musikzustände.

♪ — Geehrter Herr Redacteur! Endlich komme ich nach so und so vielen verdrießlichen Abhaltungen, auch theilweisen Indispositionen dazu, mein erstes Reporter- und Mitarbeiter-Debut in Ihrem Blatte zu machen und Sie einige Blicke in das hiesige musikalische Leben und Treiben seit dem Beginn unserer Saison thun zu lassen.

Ich bin natürlich — wie Jeder, der über das musikalische Leipzig referirt — in dem Falle, von dem Institute meinen Ausgang zu nehmen, welches als die Blüthe nicht nur unseres musikalischen Kunstlebens, sondern unsres Kunstlebens überhaupt sich darstellt — von den Gewandhaus-Concerten. Diese sind es, auf welche hingewiesen wird, wenn von Leipzig als einer Kunststadt gesprochen wird; sie allein sind es, welche Leipzigs Kunstthätigkeit würdig nach Außen repräsentiren. Streng genommen, kann man also von Leipzig eigentlich nur als von einer Musikstadt, und nicht von einer Kunststadt überhaupt sprechen. Bestrebungen, dieser Einseitigkeit abzuhelfen und der Alles absorbirenden Musik z. E. durch die bildende Kunst ein Gegengewicht zu schaffen, werden allerdings gemacht: — wir haben einen Kunst- und Künstler-Verein, ein niedliches Museum, eine permanente Bilderausstellung u. s. w. —; aber trotz alledem will uns vorkommen, als ob bei uns der Boden für die bildende Kunst noch nicht hinreichend gedüngt sei und als ob diese neben ihrer allmächtigen Schwester, der Musik, nur ein scheues, gedrücktes Dasein führe. Doch kommen wir wieder auf die Gewandhaus-Concerte zurück!

Zuvörderst ist zu sagen, daß sie von ihrem altberühmten Flor Nichts eingebüßt haben, und daß sie in der Pflege des Edlen und Guten in der Kunst noch immer ihre Hauptaufgabe sehen — kleine Abweichungen von ihrer Devise: Res severa verum Gaudium, als zuweilen in nicht zu umgehenden Verhältnissen liegend, muß man ihnen nicht allzu derb aufmutzen. Der Schwerpunkt des Interesses ruht zumeist allerdings in den Orchester-Executirungen, und das ist in mancherlei Beziehungen natürlich: erstens ist unser Orchester wirklich vortrefflich und was lebensvolle, fein nuancirte Wiedergabe betrifft, vielleicht unerreicht (der eigentliche Orchesterklang ist indeß an manchen Orten schöner); zweitens sind Choraufführungen bei uns — durch Zusammensetzung und Einrichtungen der diese vorzugsweise besorgenden Singakademie — nicht in durchgehender und genügender Güte zu erzielen; drittens ist man doch im Ganzen gegen alles Virtuosenwesen etwas blasirt — man läßt sich wohl von einem Virtuosen Etwas vorspielen, aber man begeistert sich nicht mehr so glühend wie früher für ihn; und viertens endlich liegt der Kunstgefang doch gar zu sehr im Argen und es gehört zu den Seltenheiten, wenn man ein so recht ordentlich durchgebildetes Gesangstalent wahrzunehmen hat. Das Alles zusammengenommen macht, wie gesagt, die Orchesterleistungen zum Dominirenden im Gewandhause und auch zum Genußbringendsten. Hin und wieder taucht allerdings der Vorwurf auf, daß man zu wenig neue Instrumentalwerke zu Gehör bringe und daß die Programme überhaupt etwas an Einförmigkeit leiden. Beides ist in der That begründet, aber kaum zu ändern. Erstens ist unsere Zeit bekanntermaßen nicht gerade reich an brauchbarem Neuen, und nicht Alles, was producirt wird, ist von der Art, daß es im Gewandhause vorgeführt werden könnte. Dieses Institut muß gegenüber der heutigen Zerfahrenheit und Zerflossenheit sich ziemlich exclusiv verhalten; es darf sich nicht zur Arena für Alles und Jedes hergeben, was unsere heutigen Kunstanarchisten und Musik-Guesen etwa ausbrechen und an den Markt zu bringen wünschen; es darf mit einem Worte nicht experimentiren und nach verschiedenen Richtungen herumvagiren — es muß die Bewahrungsstätte des Anerkannten und Klassischen bleiben und gegen Neues

— vornehmlich in jetziger Zeit — immer eine gewisse Vorsicht innehalten. Bindicirt man einmal den Gewandhaus-Concerten das Recht und die Pflicht, sich als Hort und Hüter des Edeln und Echten in der Kunst zu geriren, so muß man sich auch gefallen lassen, immer und immer wieder auf das zurückkommen, was als Edel und Echt gilt — so lange wenigstens, bis die Zeit darüber entschieden haben wird, ob das Neue, was angestrebt wird, auch in die Kategorie dieses Edeln und Echten gehört. Wird doch auch einiges Neue in jedem Winter im Gewandhause zu Gehör gebracht; daß es leider nicht Viel ist, liegt wohl mehr an der oben angedeuteten Sterilität unsrer Zeit als an dem guten Willen der Concertdirection, welcher alljährlich eine Menge von Sachen eingesendet werden, und die gewiß froh sein würde, wenn sich diese Sachen als brauchbar erwiesen.

Ein zweiter Grund, warum die Programme nicht mannigfaltiger gemacht werden können, liegt in den oben beregten Chorgesangs-Zuständen, welche immer mit einer gewissen Scheu an Oratorien-, Cantaten- und dergleichen Aufführungen, die allerdings einen angenehmen Wechsel in die Programme bringen würden, gehen lassen. Eine ganz andere Incovenienz — aber materieller Art — ist bei den Gewandhaus-Concerten der für die hiesigen Bedürfnisse zu klein gewordene Saal. Ist es doch so weit gekommen, daß eine ziemliche Zahl von Abonnenten gar nicht im eigentlichen Concertsaal, sondern in einem Nebenzimmer Platz finden und die Musikstücke durch eine einzige, noch dazu von stehenden Individuen verdunkelte und verstopfte Thür zu sich gelangen lassen müssen. Das wird noch ärger, wenn einmal eine Chor-Aufführung stattfindet; denn da wird, der nothwendigen Vergrößerung des Orchesterraumes wegen, gar noch eine hübsche Portion der sonst im Saal Angesessenen nolens volens in das erwähnte Vorzimmer hineingepferch. Sie glauben gar nicht, mein lieber Herr Redakteur, wie bitter wir hier in Leipzig zumeist unsere Gewandhaus-Kunstgenüsse erkaufen müssen! Oft ist eine Temperatur im Saale, für welche die Bezeichnung „tropisch" vollkommen unzulänglich ist; trotz allet angewandten Ventilationsmittel ist die Atmosphäre beklemmend wie in einem Schwitzbade, Sklavenschiffe u. s. w.; dazu müssen jene Unglücklichen, welche keinen festen Sitz haben, oft sogar noch stehen und zwar „eingekeilt in drangvoll fürchterlicher Enge", oder im glücklichen Fall zufrieden sein, wenn sie in einem obscuren Winkel ihre müden Glieder ausruhen können, in einer Entfernung, die gar oft für die vorkommenden Pianissimi eine allzu respektvolle genannt werden muß. Ob das Alles in Bälde oder überhaupt sich ändern werde, „solches ruht in dem Schooße der Götter", oder vielmehr der Concertdirection, der patres conscripti unserer Stadt, u. s. w. Ein größeeer Saal scheint uns unbedingt nothwendig; wie er zu beschaffen ist, das hüllt sich allerdings bis dato noch in die Nebel des Problematischen.

(Schluß folgt.)

Correspondenzen.

München.

Der seinem Ende zueilende Carneval wird dem musikalischen Berichterstatter es ermöglichen, mit hoffendem Muthe an sein Amt zu gehen. Nicht als ob die Oper während dieses Zeitraums gefeiert hätte; doch ist das Leben, das sie führt, mehr ein gemächliches Schlummerdasein. Unpäßlichkeiten und sonstige Mißstände fahren fort, die bemessenen Leistungen des numerisch gerade nur ausreichenden Opernpersonals auf ein Minimum herabzusetzen. Doch verspare ich mir eine Revue unseres Opern-Repertoirs und Bestandes auf ein Nächstesmal.

Neu einstudirt hat man uns in diesen Tagen Wenzel Müller's, des trefflichen alten „Wänteliängers", „Neues Sonntagskind" — nicht eben ein erfreuliches Zeichen der Zeit, die denn doch nicht ganz grundlos auch die fortschreitende genannt wird. Der Kunsthistoriker wolle sein Interesse an derlei neu ausgekramten Prunk- und Flitterstücken eines vergangenen Jahrhunderts behaglich stillen; auch sonst dringt daraus ein und der andere Klang volksthümlicher Sangweise an das unbefangene Ohr — dem Ganzen gegenüber hat jedoch das Publikum kein anderes Gefühl als das der — Langweile und des Bedauerns, daß man ihm eine andere Speise nicht bieten kann, oder nicht bieten — will. Nicht als ob ich dem Irrthum huldigte, daß z. B. die ephemeren Erzeugnisse unseres in die Pariser Mode gekommenen Landsmannes, Offenbach, für die Gegenwart auch nur den zehnten Theil der Bedeutung und des Werthes hätten, die ihrer Zeit einem Wenzel Müller, einem Schenk, oder gar einem Dittersdorf eingeräumt werden mußten — nicht deshalb nenne ich an dieser Stelle Offenbach's Namen; — aber, warum denn statt den unaufhörlichen, unerquicklichen Ausgrabungen nicht lieber frisch in die Gegenwart gegriffen, auf daß wir wenigstens in die Lage kommen, uns über Gehalt oder Unwerth der Moderzeugnisse auch unseres Zeitraums ein Urtheil zu bilden? Da München nur die Eine Opernbühne besitzt, gehören solche Wünsche unter die streng berechtigten, umsomehr, als principielle Abweise fremdländischen Bunt- und Modekrams wahrlich nicht zu den festbestehenden Lebensregeln unserer ästhetischen Tonangeber gehört. — Für solches und manch schwereres Leid sollen hoffentlich die kommenden Concerte entschädigen. Die königl. Hofcapelle gibt, wie Ihnen bekannt, alljährlich eine Reihenfolge großer Concerte, von denen fünf in der Advent-, fünf in der Fastenzeit stattfinden. Für das erste der bevorstehenden Fastenconcerte ist uns eine Revue von Compositionen baierischer Capellmeister aus verschiedenen Zeiträumen in Aussicht gestellt. An den folgenden Abenden sollen Haydn, Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Schubert, Schumann u. s. w. und auch der hier noch nicht vollkommen emanzipirte Alt- und Großmeister Bach zur Geltung kommen, worüber Sie seiner Zeit freimüthigen Bericht gewärtigen wollen.

Hamburg.

E. Das dritte philharmonische Concert dieses Winters am 10. d. M., begann mit Gluck's Ouvertüre zur „Iphigenie auf Tauris". — Concertdirektor Joachim aus Hannover spielte das D-dur-Concert von Beethoven und eine Sonate von Tartini mit bekannter Meisterschaft, die von dem Auditorium mit rauschendem Beifall und mehrmaligem Hervorruf belohnt wurde. — Sodann kam die zweite Serenade von Johannes Brahms, für Bratschen, Cello, Bässe und Baßinstrumente, ein Werk von höchster Bedeutung unter des Componisten eigener Leitung zur Aufführung. Bestehend aus fünf kürzeren Sätzen (Allegro, Scherzo, Adagio, Quasi-Menuetto und Rondo) lehnt sich die Composition in der Form an die Mozart'schen Serenaden und hatte sich einer sehr günstigen Aufnahme sowohl bei den Künstlern als auch im Publikum zu erfreuen. Im Vortrage des Schumann'schen A-moll-Concertes zeigte sich Brahms nicht minder bedeutend als Pianist und brachte durch sein edles schwungvolles Spiel alle Schönheiten dieser wunderbaren Composition, die wir diesen Winter schon zum zweitenmale hörten, zur Geltung. Den Abend beschloß Beethoven's Leonoren-Ouverture.

Der Sänger Julius Stockhausen aus Paris, welcher durch Unwohlsein verhindert war, in dem eben bevorstehenden Concert mitzuwirken, wird am 23. im Concert des Hamburger Musikvereins singen.

Die hiesige Bach-Gesellschaft beschäftigt sich schon seit geraumer Zeit mit dem Einüben der H-moll-Messe und gedenkt, dieselbe nächsten Monat zur Aufführung zu bringen.

Regensburg.

M. Die größern Musik-Produktionen dahier gehen mehr oder minder von dem Liederkranze und Musikvereine aus. In der Regel finden jährlich vier bis fünf große Concerte statt, zu denen gutem Gelingen sämmtliche Kräfte der Stadt beigezogen werden. Für heuer stehen uns noch zwei derselben in Aussicht, nachdem bereits Theile der „Jahreszeiten" und „Schöpfung", das Finale aus „Fidelio", Piecen aus „Oberon", Ouverturen zur „Zauberflöte", „Don Carlos", „Braut von Messina" zur gelungenen Aufführung gelangt sind. Die Violin-Virtuosen Lauterbach, Walter, der Violoncellist Müller, die Harfenmeisterin Frl. Mösner haben beiden Concerten den höchsten Glanz verliehen; sie wurden eigens hieher berufen. Der Oboenbläser Seif vom hiesigen Orchester veranstaltete seine gewöhnliche Soirée musicale in der Mitte Januars; es war ein guter Gedanke von ihm, daß er Fr. Dietz und den Hornvirtuosen Schütz aus München zur Mitwirkung einlud; somit hätte das Concert vielleicht eine nur geringe Anziehungskraft geübt. Sonst sind wir von eigentlichen Concerten so ziemlich unbehütet. Regensburg besitzt eben keine hervorragenden Virtuosen. Der Clavierlehrer Dittrich aus der Liszt'schen Schule besitzt große Fertigkeit, aber es fehlt ihm zu sehr an theoretischer Tiefe, als daß ihm eine Bedeutung zuerkannt werden könnte. Der Violinspieler Glück hat ebenfalls Talent, aber das ist noch nicht Alles. Einen bestn höher anzuschlagenden Ersatz für so manche musikal. Entbehrung verspricht uns dagegen das „verlorne Paradies" von Fr. W. Schneider, das der Dom-Organist Joi. Hanisch in der Fastenzeit aufführt, zu verschaffen. Es ist ein Vorzug unserer Stadt, daß sie ihren Gesangschor durch die vielen Musik-Seminarien für Studirende zu der möglichst größten Höhe und Stärke emfalten kann, vorausgesetzt, daß eine kräftige Hand diesen Massen den rechten Geist einzuflößen vermag. Ich werde zur Zeit berichten, inwieweit der genannte Musiker, welcher jedenfalls der Gebildetsten Einer ist, dieser Aufgabe gerecht geworden.

Zeitungsschau.

Unser erster Artikel über R. Wagner hat uns bereits von Seite der Zellner'schen „Blätter für Musik" den Ehrentitel eines „fanatischen Reactionärs" eingebracht, worüber wir uns nur freuen können. Applaudite amici! — Im Uebrigen zeigt jener Angriff wieder recht deutlich, wie weit es diese Herren im Verdrehen von Worten gebracht haben. Wir hatten gesagt, daß uns an Wagner's künstlerischer Persönlichkeit noch Manches dunkel und verworren sei; — diesen Satz benützte man, um die Leser glauben zu machen, wir hätten gesagt, daß wir mit Wagner's Werken noch zu wenig bekannt wären!

Ziemlich vollständige Uebersetzungen des interessanten Berlioz'schen Artikels über R. Wagner im Journal des Debats bringen die „Allgemeine Zeitung", die „Signale" (Nr. 12), und die „Niederrheinische Musikzeitung" (Nr. 8).

Herr A. Schindler bespricht in der „Niederrheinischen Musikzeitung" die Leistungen des Straus'schen Quartetts in Frankfurt a. M. und rügt in ziemlich scharfer Weise die mehr concertmäßige und „coquette" Manier, in welcher gegenwärtig ältere Sachen dieser Art gespielt werden, wovon er auch Herrn Straus nicht ausnehmen kann. Namentlich tadelt er die übermäßige Anwendung des „springenden Bogens". In letzterem Puncte sind wir im Allgemeinen mit Herrn Sch. einverstanden, doch mit einer Beschränkung. Das angeführte Motiv aus dem Allegretto des Beethoven'schen F-dur-Quartetts läßt sich unserer Ueberzeugung nach im piano nicht anders geben als mit springendem Bogen, obwohl allerdings zwischen „springendem" u. „peitschendem" Bogen ein Unterschied vorhanden ist.

In den letzten Tauschnummern der „Neuen Berliner Musikzeitung" fanden wir alle Stellen, die sich auf „Dinorah" beziehen, roth angestrichen. Ein gedruckter Zettel belehrte uns sofort, daß wie diese Stellen abzudrucken so gefällig sein möchten. Dinorah ist aber bei Bote und Bock erschienen!!

Nachrichten.

Berlin. A. Dreyschock concertirt gegenwärtig hier, und wird von der Kritik wegen seines soliden Spiels sehr belobt.

In **Mainz** wird im Juli d. J. das 4. mittelrhein. Musikfest stattfinden.

Cöln. Die Direktion des Conservatoriums gab eine Soirée, in welcher in zwölf Nummern des Programms gegen 20 Schüler und Schülerinnen sich mit folgenden Stücken hören ließen: Präludien und Fugen für Orgel von S. Bach, Trio von Beethoven, Etuden von Moscheles, Phantasie von Mendelssohn, letzter Satz des A-moll-Concerts von Hummel, Menuett und Finale aus dem C-dur-Quartett von Beethoven, Gesänge aus Haydn's Schöpfung, Lieder vom Zögling Grüter's u. A.

— Im 5. Gesellschaftsconcert kam „Esther" von Händel, im 6. „Ver sacrum" von Hiller zur Aufführung.

Leipzig. Als wahrscheinlicher Nachfolger des als Hof-Capellmeister nach Dresden berufenen J. Rietz wird C. Reinecke bezeichnet. (Aus Breslau verlautet darüber noch nichts. D. R.)

Cassel. Im dritten Abonnement-Concert spielte Frau Schumann, nebst verschiedenen andern Piecen, das Pianoforte-Concert in A-moll ihres Gatten.

— Herr Al. Malibran aus Paris verweilte einige Tage hier und brachte sein Nonett für Streich- und Blasinstrumente zur Aufführung, eine Composition die, laut einer Notiz der „Signale", nicht allein fleißige Studien, sondern auch das ansprechende Talent des Autors erkennen lassen soll.

Düsseldorf. Ein neues Clavier-Trio von Max Bruch wurde in einer der Soiréen von Langhans mit lebhaftem Beifall aufgenommen.

— In den Pfingsttagen wird hier das 37. niederrheinische Musikfest stattfinden. F. Hiller wird es dirigiren.

Dr. Silcher, Musikdirector in Tübingen, als Liedercomponist bekannt, ist gestorben.

Halle. Im zweiten Gesellschaftsconcert, unter der Leitung von R. Franz, kam unter Anderem das große Duo in C von Franz Schubert, für Orchester bearbeitet von Joachim, zur Aufführung.

Stuttgart. Am sechsten Abonnement-Concert kamen Beethoven's 9. Symphonie, dann die Concertarie in B-dur mit obligater Violine von Mozart, die Ouverture zu „Euryanthe" von Weber, und zwei Festchöre von Speidel und Kücken zur Aufführung.

Wien. Die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde hat in Folge eines in der letzten Generalversammlung gefaßten Beschlusses ein Comitee zusammengesetzt, mit der Aufgabe, die Frage zu prüfen, ob die Statuten der Gesellschaft einer Revision zu unterziehen sind und für den Fall als dies bejahend entschieden wäre, einen Entwurf der revidirten Statuten vorzulegen.

Das Comitee ist zusammengesetzt aus den Directoren Herren Doctor Bauer, Schultzath Becker (als Ersatzmann für den Hof-Capellmeister Preyer, der krankheitshalber an den Berathungen nicht Theil nehmen kann), Fürst Czartoryski, Professor Roesner und den Mitgliedern der Gesellschaft, Herren Marntschek (als Antragsteller in der Generalversammlung), Dr. v. Sonnleithner und Prof. v. Stubenrauch (die beiden Letzteren als Verfasser der gegenwärtigen Statuten).

Das Comitee ist bereits zusammengetreten, hat sich einstellig für eine Statuten-Revision ausgesprochen und hat Herrn Dr. Bauer mit dieser Aufgabe betraut.

Herr Sectionsrath Teichmann ist sowohl aus der Direction der Gesellschaft als aus jener des Conservatoriums ausgetreten. An seine Stelle tritt nun Prof. Roesner, welcher in der Generalversammlung unter den Nichtgewählten die meisten Stimmen hatte, in die Direction der Gesellschaft ein und bleibt auch, wie bisher, in jener des Conservatoriums. Die vacante Stelle in der letztgenannten Direction übernimmt das Mitglied der Gesellschaft Dr. Breuning.

Im Conservatorium wurden zwei neue Curse eröffnet: einer für die höhere Ausbildung im Gesang (nur für Männer) unter Prof. Marchesi und einer für den mündlichen Vortrag und die Declamation (nur für Mädchen) unter Prof. Schwenda. Hingegen hat Prof. Pirkhert (höhere Ausbildung im Clavierspiel) aus Gesundheitsrücksichten seine Stelle niedergelegt.

Das zweite Zöglings-Concert findet Mitte März statt.

— In der 2. Novitäten-Soiree des Herrn Carl Haslinger wurden u. A. ein neues Streichquartett von Aßmayer, Compositionen von Hasling er, Wollmann's Händel-Variationen und ein Arrangement einer Mendelssohn'schen Orgelsonate von Zellner gespielt. Wir waren verhindert dieser Production beizuwohnen.

Das nächste Gesellschaftsconcert, welches morgen stattfindet, bringt die Musik zu Prometheus von Liszt, und die G-moll-Symphonie von Mozart; eine Zusammenstellung, welche in der That sehr — eigenthümlich ist.

— Frau Cl. Schumann wird dieser Tage hier erwartet.

Vermischtes.

Wegen Mangel an Raum verspätet. D. Red.) Eine große deutsche Künstlerin, Frau Schröder Devrient-Bock, ist in Coburg am 26. Januar nach schweren Leiden im noch nicht vollendeten 55. Lebensjahre gestorben. Die Verewigte, am 6. December 1805 geboren und vom zartesten Jugendalter an für die Kunst gebildet, erregte schon im 15. Jahre durch großes Talent und beachtenswerthe Leistungen nicht geringes Aufsehen und erwarb schnell auf Kunstreisen wie in festen Engagements in Berlin (wo sie sich mit Carl Devrient in einer freilich nicht glücklichen Ehe verband) und Dresden einen bedeutenden Ruf. Im Jahre 1830 ging sie zum erstenmal nach Paris, wo sie hoch gefeiert wurde, im folgenden Jahr wieder dahin, später wiederholt nach London, und außerdem hielt sie 1835 einen fast ununterbrochenen Triumphzug durch Rußland, Oesterreich und Deutschland. Seit 1846 zog sie sich von der Bühne zurück und vermählte sich 1850 in Gotha mit dem livländischen Gutsbesitzer v. Bock, dem sie auch in die Heimat folgte. Seit längerer Zeit an einer schmerzvollen Krankheit leidend, wählte sie sich im vergangenen Jahre Coburg zu ihrem Wohnsitz; ihr Gemal ist in diesem Augenblicke auf der Reise dahin begriffen, der Tod der gefeierten Künstlerin trat aber zu plötzlich ein, als daß er dieselbe noch am Leben hätte treffen können. (Signale.)

Berichtigungen.

In der „Zeitungsschau" der 5. Nummer ist durch ein Versehen das Datum der „Neuen Berliner Musikzeitung" stehen geblieben. Es sollte heißen: „In der Neuen Berliner Musikztg. befinden sich Theile eines Aufsatzes" u. s. w. In derselben Nummer sind in der Notiz über Dreyer's Concert Zeile 6 heißen: verständige Auffassung, statt vollständige. — Auch haben wir in verschiedenen Nummern einige Namen unrichtig geschrieben; so Statt Franz Mayr lies: Mair, statt Julius Mayer — Maier, statt Strauß — Straus, statt Flottow — Flotow. — In der vorigen Nummer in der Correspondenz aus Leipzig soll es heißen: Ab perfido statt A perfido; — und Revenche Timotheus cries statt Revenze u. s. w. — Ferner soll es in der Notiz über die neue Orgel heißen: Orgelbauer Hörbiger statt Hörbiger. — Endlich ist in der Rubrik „Nachrichten" ein Satz falsch gestellt worden. Die Mittheilung aus Frankfurt a. M. in Betreff des „neuen Programms" gehört weiter hinauf unter die Notiz über die Quartettunternehmung des Hrn. L. Straus.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 10. Wien, 3. März 1860. Jahrgang I.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **C. F. Müller's** Witwe. **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 5 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Das alte Wien und die „neudeutsche" Musik. — Richard Wagner (Fortsetzung). — Feuilleton: Erlebnisse eines jungen Musikers. — Recensionen. — Roderich Benedix: Der mündliche Vortrag. — Musikzustände in Leipzig (Schluß). — Concerte. — Correspondenzen. — Zeitungsschau. — Vermischtes. — Anzeigen.

Das alte Wien und die „neudeutsche" Musik.

S. B. Als unsere gute Stadt noch ein abgeschlossenes, idyllisch-behagliches Leben führte, wenig berührt von gewaltigen Strömungen, wie sie jetzt an der Tagesordnung sind, da konnten in seinen Mauern Größen wie Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert schaffen und einen selbstständigen deutschen Styl ausbilden, da konnte eine vorzugsweis deutsche Bevölkerung ihrem Wirken, wenn auch keine stattliche Unterstützung und sorgenfreie Existenz, so doch jene Aufmerksamkeit und Theilnahme zollen, die ihnen gebührte. Und diese Künstler liebten Wien und mochten es trotz manchem Ungemach nicht verlassen. So entwickelte sich denn aus diesem gegenseitigen Verhältniß ein spezifisch Wienerischer Musik-Cultus, der vom „Ausland" mit Bewunderung und Neid angesehen wurde, und, eine lange Zeit hindurch unangefochten, mit Recht die Freude und der Stolz der Eingebornen blieb.

Seit aber Wien allmählig eine „Weltstadt" geworden, mit allen Landen in den schnell vermittelnden Schienen-Verkehr getreten war, seit es überdieß die Hauptstadt eines centralisirten Reiches geworden, und die Revolution nicht bloß das politische Leben, sondern auch die Kunst ergriffen hatte, da mußte sich Manches anders gestalten. Hatte schon vorher die italienische Oper ein gutes altes Recht zu wahren und den deutschen Geist in Schranken zu halten gewußt, so bürgerte sich nun auch die neufranzösische bei uns ein. Wien mußte sodann gar Manches achten lernen, was nicht aus seinem Boden entsprossen war, und endlich wurde es der Tummelplatz für alle erdenklichen Bestrebungen. Seiner Natur nach eine cosmopolitische Stadt, mußte es auch in der Kunst den verschiedenartigsten Nationalitäten den freiesten Spielraum lassen, und dem spezifisch germanischen Element war ein harter Kampf bevorstehend.

In der letzten Zeit schien es sogar, als sollte Wien der Zufluchtsort für das höhere durch Frankenthum und Italienismus modificirte „Zigeunerthum" *) werden, welches gegenwärtig in Form von „Zukunftsmusik," und unter dem Namen „Neudeutsche Schule," freilich mit geringem Erfolg, die Welt zu unterjochen sucht. Nachdem Berlin, München, Breslau das neue Joch entschieden abgewiesen, welches andere Städte wie Frankfurt a. M., Leipzig (in seinen Gewandhausconcerten) gar nicht an sich heran hatten kommen lassen, hoffte man in Wien (gestützt auf ein nicht im Geruch sehr hoher Bildung stehendes großes Publikum, auf einige leicht gewonnene Kritiker, einige flaumbärtige Jünglinge, nicht zu vergessen eines für Zukunftsmusik schwärmenden artistischen Directors) einen Sieg zu erfechten, der anderswo wegen der fatalen Kunstbildung nicht gelingen wollte. Die Chancen schienen um so günstiger, als eben auch ein in Wien früher unbekannter und eine Zeit lang zum Zukunftsmusikerthum gerechneter Componist mit Namen Robert Schumann, und neuester Zeit sogar der „Opernreformator" Richard Wagner erstaunliche Erfolge errungen hatten.

Aber am 26. Februar des Jahres 1860 geschah es, daß das alte Wien, eingedenk seines früheren Ruhmes, und der weltberühmten Tonmeister, die auf seinen Friedhöfen schlummern, sich männiglich erhob, und laut und kräftig protestirte gegen die Meinung: aus seinen musikalischen Bewohnern sei Alles zu machen, was man wolle, — und als wäre die Zeit gekommen, wo man seine alten Götzen verbrennen, und den neuen Göttern herrliche Altäre erbauen dürfe.

Das 3. Gesellschaftsconcert der Musikfreunde war ausersehen worden, um Bresche zu schießen in die alten „morschen" Mauern des musikalischen Wien; aber siehe da, sie haben besser Stand gehalten, als die eben umgelegten fortifikatorischen Mauern dem Spaten und dem Pulver.

Die „Prometheus-Musik" von Fr. Liszt ist am obenbezeichneten Tage glänzend durchgefallen!

Zwar gab es Leute die sich alle Mühe gaben, dem Werk zu einem Erfolg zu verhelfen. Aber gerade diese Bemühungen hatten das Entgegengesetzte zur Folge. Noch nie haben wir im kaiserlichen Redoutensaal ein solches Zischen gehört, noch nie die alte „tindische" G-moll Symphonie von Mozart mit solchem Jubel begrüßen gesehen, als dießmal.

Das ging so zu:

Die sogenannte „symphonische Dichtung" Prometheus, welche dem ganzen Werke Liszt's als Ouverture dient, war fast lautlos hingenommen worden; desgleichen der erste Chor. Nach dem zweiten Chor, der einen ziemlich glänzenden und rauschenden Schluß hat, wurde applaudirt, und von gewisser Seite der Versuch gemacht, diesem Beifall eine bedeutsamere Spitze aufzusetzen. Da hörte man im ganzen Saal einen Ton, der immer stärker wurde, und endlich aus allen Ecken in den verschiedensten Tonfarben wie Flammen aufzischte. So ging es nach mehreren anderen Chören und am Schlusse des Ganzen.

Als aber die ersten Tacte der G-moll-Symphonie erklangen, da übertönte ein anhaltender heller Jubel und ein brausendes Händelklatschen, an dem sich Alle betheiligten, die sich vorher passiv verhalten hatten, die Musik, und nie wohl wurde dem alten Meister ein sprechenderer Gruß dargebracht.

Und das war kein Wunder! Denn wenn man eine lange Zeit an's Krankenbett gefesselt war, und zum ersten Mal wieder die grüne Flur betritt, so kann man keine größere Wonne empfinden, als wenn man den reinigenden Dissonanzen und den musikalischen Delirien Liszt's entronnen ist, und sich wieder an Mozart's Tönen erfreuen darf.

Mit jenem jubelnden Gruße wollte offenbar Folgendes gesagt sein:

*) „Mannigfache persönliche Sympathien haben mich seit langer Zeit den Zigeunern genähert, — — die Erinnerung an sie hängt mit meiner Kindheit zusammen, und gehört zu meinen lebhaftesten Eindrücken." Fr. Liszt: „Des Bohémiens" etc.

Ein Hoch dem edlen Mozart, dessen kunstvolle und interessante Werke zugleich so herrlich und anmuthig klingen!

Ehre unserem Mozart, und herunter mit euch eitlen Prahlhänsen, die ihr von Fortschritt redet, und nicht werth seid, dem großen Alten die Schuhriemen aufzulösen.

Laßt uns unseren Mozart; wir wollen in unseren Gesellschaftsconcerten keine Musik, die mit den Werken unserer alten Meister nicht nur in keinem Zusammenhang, sondern sogar in directem Widerspruch steht!

Wir wollen keine Musik, die, indem sie durch gräuliche Mißklänge unsere Ohren zerreißt, und uns äußerlich brühheiß macht, innerlich kalt läßt und langweilt!

Wir danken für eine Musik, die die Grenzen der Schönheit gewaltsam durchbricht, und unter dem Vorwande der Eigenthümlichkeit uns Gebilde der Verwahrlosung aufdrängt!

Wir danken endlich für eine Musik, die statt des klaren Gedankens — nur abgerissene Phrasen; statt poetisch-schöner Gestaltungen Entäußerungen der Verrücktheit aufweist! — — — —

Schließlich sei noch die Frage erlaubt, wie es wohl geschah, daß eine Musik, wie die zu „Prometheus", in unsere „Gesellschaftsconcerte" kommen konnte, welche ein Hort des Echten und Wahren, eine Schule der Bildung für unsere musikalische Jugend, eine Stätte reinen Kunstgenusses für den Musikfreund sein und bleiben sollen. Die Antwort darauf lautet: Der neue artistische Director dieser Anstalt, Hr. Johann Herbeck, den man seines unläugbaren Directionstalentes wegen an diese Stelle gesetzt hat, welcher sich aber seit mehreren Jahren bemühyt zeigt, in allen jenen Kreisen, wo er thätig ist, Propaganda für die Zukunftsmusik zu machen, hat auch in der Direction der Gesellschaft der Musikfreunde die Nothwendigkeit des künstlerischen „Fortschritts", der Berücksichtigung „neudeutscher" Tendenzen geltend zu machen gewußt Es ist zu hoffen, daß die erhaltene derbe Lection genügt haben wird, ihn zur Besinnung und zur Umkehr zu bringen. Es ist zu hoffen, daß wir nicht nöthig haben werden, ernstlich die Frage aufzuwerfen, ob ein Musiker von so bedenklichem Geschmack und so zweifelhafter Urtheilsfähigkeit an eine Stelle hingehöre, wo gediegenes Wesen und vollste Zuverlässigkeit des künstlerischen Charakters von Nöthen sind.

Richard Wagner.

(Fortsetzung.)

Der dritte Act beginnt abermals mit einer, und zwar sehr langen Einleitung, in welcher fast alle Motive dieses Actes in geschickter, aber höchst seltsamer Weise durcheinander gewürfelt sind. „Tannhäuser's Pilgerfahrt" überschrieben, läßt sie Bruchstücke aus dem Pilgergesang, und Tannhäuser's Buß-Motiv, dann Roms Festglocken und Festmorgen, des Papstes Herrlichkeit und Richterspruch, ja selbst das Venusberg-Motiv und die unvermeidliche Violinfigur, am Ohr des Hörer's vorüberziehn. Als Musikstück kann sie daher nicht anders als bunt und unorganisch wirken; als Opernleitung stört sie den Fortgang der Handlung nicht, da hier allerdings der im Drama vorhandene Zeitsprung zu vermitteln war.

Das erste kurze Recitativ Wolfram's gibt zu einer Bemerkung Gelegenheit, die wir bei sehr vielen Recitativen Wagner's zu machen hätten: Wagner, der große Declamator, bringt nämlich manchmal musikalisch ganz undeclamatorische „Schlüsse." Nichts ist begründeter als die Forderung, daß der Schlußfall der Sprache (Punkt) mit dem Schlußfall in der Musik (vollkommene Cadenz) zusammentrete. Wagner vermeidet diesen Schluß oft in ganz unmotivirter Weise, und bringt statt einer wirklichen Cadenz, sei es nun ein Ganz- oder Trug-Schluß, harmonische Fortschreitungen, die viel eher einem Beistrich (Comma) oder Strichpunkt entsprechen. Der Mangel eines tonischen Accord's in den ersten 16 Tacten ist zugleich eine jener „Unschönheiten", die bei Wagner den Musiker so oft ärgerlich machen. — Der Chor der Pilger ertönt nun von Weitem. Sie kehren entsündigt von Rom, singen aber denselben Gesang, den sie auf der Hinfahrt sangen. In Anbetracht der außerordentlich häufigen Wiederholung dieses „Chorals" schon im ersten Act, hätte hier aus musikalischen wie auch ästhetischen und dramatischen Gründen eine neue Melodie auftreten müssen. Tannhäuser ist nicht unter den Zurückkehrenden, und Elisabeth „sinkt mit großer Feierlichkeit auf die Kniee." Welch' herrlicher Moment für den Musiker, das Gemüth seiner Zuhörer bis in's innerste Mark zu erschüttern! Zwar ist Das, was Elisabeth hier singt, durchaus edel und nicht ohne dramatische Wirkung; doch hätten dieselben Worte gesprochen (im Drama) gewiß nicht weniger gewirkt, und was die Musik dazu thut ist an sich wenig mehr als ein erhöhtes Colorit, während hier die musikalische Leistung unbedingt ebenso bedeutend sein konnte, als die ihr zu Grund liegende Poesie.

In dem, dem „Abendlich" Wolfram's (2. Scene) vorausgehenden Recitativ, kommt eine jener bei Wagner häufigen Accordfolgen vor, die das Ohr verletzen. Wir meinen jenen Gebrauch des 7-Accord's, wo er nach dem Vorausgehenden als cadenzirend betrachtet werden sollte, statt dessen aber in eine entgegengesetzte Tonart überleitet. Dergleichen macht den Eindruck, wie in der

Feuilleton.

Erlebnisse eines jungen Musikers an einer österreichischen Provinzialbühne.

(Nicht Dichtung, sondern buchstäbliche Wahrheit.)

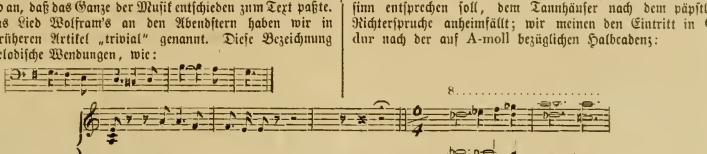
E. R. Ich hatte saeben meine Studien als Violoncellist an einem der berühmtesten Conservatorien vollendet, und lag meiner nicht sehr vermögenden Mutter zur Last, ohne Aussicht für meinen Thatendurst einen entsprechenden Boden zu finden; denn das Virtuosenthum war schon damals (vor 20 Jahren) in Abnahme, und ich besaß nicht die Mittel, um mich in Kunstreisen und dergleichen bedenkliche Speculationen einzulassen. An dem Orchester meiner Vaterstadt aber war kein Platz übrig, und zu Verdiensten, bei welchen ich mich und die Kunst herabwürdigte, war ich nicht gesonnen mich herzugeben.

Aus dieser Verlegenheit riß mich plötzlich ein Brief eines ehemaligen Lehrers an jenem Conservatorium, worin mir die Stelle eines ersten Cellisten und Solospielers am städtischen Theater zu X. mit 20 fl. C. M. monatlicher Gage angetragen wurde. Nach kurzem Bedenken und ungeachtet der reichlich fließenden Thränen meiner schon betagten Mutter nahm ich die Einladung an. „Lieber eine schlechte Stelle, die mich beschäftigt, und von wo ich weiter kommen kann", dachte ich, „als in Unthätigkeit und trostloser Einförmigkeit leben". So reiste ich denn, begleitet von den Segenswünschen der Meinen, die bei meiner großen Jugend (ich war damals 17 Jahre alt) nicht geringe Besorgnisse hegen mußten, ab, legte den gegen 160 Meilen weiten Weg im Zeitraume von etwa zehn Tagen zurück, und traf glücklich an dem Orte meiner Bestimmung ein. Ich hatte in der Geographie gelesen: „Große Stadt mit über 60,000 Einwohnern am Flusse Y.", und die Vorstellungen, die ich mir darnach machte, waren nicht gering. Bald genug mußte ich erfahren, daß eine Stadt von 60,000 Einwohnern in der Nähe jener Gegenden, „wo die Völker aufeinanderschlagen", ganz anders aussieht, als in unserem lieben Deutschland. Ich übergehe verschiedene kleiner Täuschung Raum lassende Eindrücke, und erzähle sogleich, daß einer meiner ersten Gänge der zum Theater war, wo ich in Zukunft thätig sein, und meine Sporen verdienen sollte.

Mit einiger Mühe fand ich mich in dem dunkeln und schmutzigen Hause, welches mir als Kunsttempel bezeichnet worden war, zurecht, und verfügte mich, da ich hörte, daß eben Probe sei, gegen das Orchester zu, um sogleich den Schauplatz meiner Thaten kennen zu lernen. Durch die stockfinstere sogenannte „Versenkung" gelangte ich bis zur Thüre ins Orchester, blieb aber eine Weile ruhig davor stehen, um zu hören was gespielt werde. Himmel,

Rede ein Nachsatz, der nicht zum Vordersatz paßt. Was ferner an den recitativartigen Sätzen Wagner's häufig genug langweilig und pedantisch erscheint, das ist nach unserer Ueberzeugung das für die Bühne zu langsame Tempo, in welchem diese Sätze gesungen werden sollen. Wir sind zwar kein Verehrer jener „hurtig herabpolternden", mehr gesprochenen als gesungenen Recitative, wie wir sie von den Italienern her kennen. Doch ist auch das Gegentheil vom Uebel, da die mehr arioso gehaltenen Stellen mit den Recitativen in Eins zerfließen, und die musikalische Monotonie dadurch vergrößert wird. Wenn es heißt: „Wie Todesahnung Dämm'rung deckt die Lande," so ist es zum charakteristischen Ausdruck dieser Worte durchaus nicht nothwendig, daß dazu vier Tacte mit einer Modulation von G-moll nach C-moll und wieder zurück nach G-moll in Anspruch genommen werden. Ein einziger melancholisch klingender Accord reichte hin, um dem angeführten Vorder- sammt seinem Nachsatz: „umhüllt das Thal mit schwärzlichem Gewande," — eine entsprechende Basis zu geben. Wir haben hier den entgegengesetzten Fehler vor uns, den Wagner, wie oben erwähnt, sonst macht. Einmal macht er keinen tonischen Schluß, wo doch einer hin gehört, und dann wieder eine Menge solcher (im obigen Fall vier), wo nur einer hingehört. Wagner's Deelemation kann daher nur nach Seite der stimmlichen Hebungen und Senkungen durchgängig richtig genannt werden. Seine Harmonik und Rhythmik schließt sich dem keineswegs überall so an, daß das Ganze der Musik entschieden zum Text paßte.

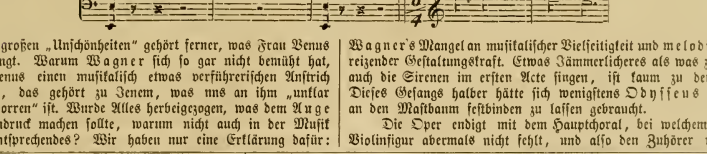
Das Lied Wolfram's an den Abendstern haben wir in einem früheren Artikel „trivial" genannt. Diese Bezeichnung trifft melodische Wendungen, wie:



Zu den großen „Unschönheiten" gehört ferner, was Frau Venus später singt. Warum Wagner sich so gar nicht bemüht hat, dieser Venus einen musikalisch etwas verführerischen Anstrich zu geben, das gehört zu Jenem, was uns an ihm „unklar und verworren" ist. Würde Alles herbeigezogen, was dem Auge einen Eindruck machen sollte, warum nicht auch in der Musik etwas Entsprechendes? Wir haben nur eine Erklärung dafür:

Zugleich ist es aber auch wieder „überkünstlich", da hier die Chromatik in den ersten Takten eine sehr hervorragende, unserem Gefühl nach unpassende Stellung einnimmt. Wolfram, im Innersten der Seele betrübt, durch den Anblick des Abendsternes aber weicher gestimmt, singt hier in Tonfolgen, die nicht krankhafter und widriger sein könnten.

Die nun folgende 3. Scene (Tannhäuser's Rückkehr) ist eine der gelungensten der Oper, wie denn Wagner zum Ausdruck so unheimlichen Wesens das Zeug vollständig beisammen hat. Abgesehen von einigen allzu „schauerlichen" Harmoniefolgen (siehe gleich die vier ersten Takte, dann bei Wolfram's Worten: „Sag' ich beschwöre dich!" die heute beliebten Dreiklangsfortschreitungen: G-dur, G-moll, B-moll) ist das Ganze zwar recht gräßlich, aber wahr und wirksam. Man könnte einem Pfarrer rathen, seine sündigen Beichtkinder zu dieser Scene in's Theater zu schicken, um an Tannhäuser ein Schreckbild zu sehen. Vom musikalischen Gesichtspuncte ist besonders das Hauptmotiv von Tannhäuser's Erzählung zu loben. Sowohl das höchst charakteristische Orchester (mit seinen klagenden Violen auf der C-Saite, und dem schmerzlichen Vorhaltsaccorde auf der Dominante), wie nicht minder der Gesang selbst, sind hier von einer dramatischen Wahrheit, die man unbedenklich mustergiltig nennen darf. Eine Stelle müssen wir jedoch als einen musikalischen Nonsens bezeichnen, die wahrscheinlich dem Wahnsinn entsprechen soll, dem Tannhäuser nach dem päpstlichen Richterspruche anheimfällt; wir meinen den Eintritt in Gesdur nach der auf A-moll bezüglichen Halbcadenz:



Wagner's Mangel an musikalischer Vielseitigkeit und melodischreizender Gestaltungskraft. Etwas Jämmerlicheres als was z. B. auch die Sirenen im ersten Acte singen, ist kaum zu denken. Dieses Gesangs halber hätte sich wenigstens Odysseus nicht an den Mastbaum festbinden zu lassen gebraucht.

Die Oper endigt mit dem Hauptchoral, bei welchem die Violinfigur abermals nicht fehlt, und also den Zuhörer nicht

---

was vernahmen da meine Ohren! Ein ordinärer Walzer in grausamen Mißklängen schallte zu mir herunter, und ich mußte mir die Augen reiben, um mich zu überzeugen, daß das wirklich ein den hohen Musen geweihtes Haus, nicht etwa ein Tanzboden sei. — Man probirte, so erfuhr ich dann, eine Nestroy'sche Posse! — Als ich das Orchester betreten und dem Capellmeister, dem Musikdirektor und den wichtigeren Stimmführern der übrigen Pulte mein Compliment gemacht hatte, und mich nun nach meinem künftigen eigenen Platze umsah, erschrack ich abermals nicht wenig: Ich sah blos ein Pult, wo noch ein Platz übrig war, das des Contrabassisten, und bemerkte dann sogleich, daß ich nicht als erster, sondern einziger Cellist engagirt worden war. Hätte ich einen Advokaten zur Hand gehabt, und wäre nicht so jung gewesen, ich hätte sogleich einen Proceß über diese schmähliche Täuschung eingeleitet. Denn wahrlich die Consequenzen dieses scheinbar unbedeutenden Umstandes waren nicht gering. Als „einziger" Cellist mußte ich täglich spielen, und Alles mitmachen, was gegeben wurde und was dem „Solospieler" eigentlich nicht zukommt: Possen, Vorstellungen in einer mir fremden Sprache, und Mehreres, was im Verlauf dieser Erzählung noch bezeichnet werden wird.

Trostlos, aber resignirend, verfügte ich mich zu dem Herrn Theaterdirektor, der mich zwar ausschalt, daß ich so spät komme, — man habe mich schon seit 14 Tagen erwartet, und in dieser Zeit sich ohne Cello behelfen müssen, — doch war er sonst recht artig und freundlich.

Ich dachte nun daran, mir eine entsprechende Wohnung zu verschaffen. Das war aber nichts Leichtes, denn ein eingerichtetes Zimmer hätte fast meine ganze Gage verschlungen, umsomehr, als ich wegen Abzug meines Reisevorschusses durch vier Monate nur 16 fl. bezog. Ich fand endlich ein billiges Zimmer mit vier leeren Wänden, und auf dem Trödelmarkt kaufte ich allmählig zusammen, was zu den unentbehrlichsten Bedürfnissen des Menschen gehört.

Mittlerweile hatte ich meinen Dienst angetreten, und mir durch genügende Festigkeit im Orchesterspiel die Zufriedenheit meiner Vorgesetzten erworben.

Allmählig vervollständigten sich nun die Eindrücke, die ich gleich beim Eintritt in Stadt und Haus empfangen hatte. Dieselben erscheinen mir jetzt zu possirlich, als daß ich nicht den Lesern dieser Zeitung Einiges davon mittheilen, denkenden Menschen aber ein Bild aufrollen sollte von Zuständen, die sich kaum Jemand so vorstellen wird, wie sie damals und an jenem Orte wirklich waren.

Am meisten interessirten mich meine Herren Collegen, mit denen ich ja täglich zusammen kam. Auf den Capellmeister und Musikdirektor komme ich später zurück. Zuerst will ich versuchen, meinen ehrlichen Nachbar, den Contrabassisten zu schildern. Es war eine recht gute Haut, nur hatte er eine kleine Untugend. Schon bei der

*

von hinnen läßt, ohne noch einmal den unangenehmen Theil der empfangenen Eindrücke aufzufrischen.

„Der Tannhäuser“ ist eine Oper, in der man Vieles achten, ja hochschätzen kann, die aber zugleich musikalisch-unausstehliche Seiten hat. Die Veränderungen und sogenannten Verbesserungen in dramatisch-musikalischer Hinsicht sind gegenüber früheren Opern anerkannter Meister nicht von Belang; Manches ist offenbar weniger dramatisch als bei Diesen. Das Musikalische ist oft verkünstelt und krankhaft, die Orchestration theilweise höchst geist- und effektvoll, theilweise wieder roh, lärmend, unsichn. Wir sehen also neben dem Bestreben, durch tiefere Bedeutung des Sujets einen Fortschritt der Oper zu bewerkstelligen, gleichzeitig musikalische Formen und Ausdrucksweisen aufkommen, die einen Rückschritt bedeuten. Eine Verbesserung, die auf der anderen Seite eine Verschlechterung nach sich zieht, ist für uns keine Verbesserung, und wir vermögen somit dem „Tannhäuser“ jene hohe Bedeutung nicht zu vindiciren, die ihm von Seite seiner unbedingten Verehrer vindicirt wird.

Recensionen.

Romanzen und Balladen für Chorgesang, componirt von R. Schumann. Verlag von F. W. Arnold in Elberfeld.

Das Glück von Edenhall, Ballade, nach Uhland bearbeitet von Hasenclever, für Männergesang, Chor und Soli mit Begleitung des Orchesters, componirt von R. Schumann. Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur.

v. Br. Von diesen neu erschienenen Compositionen Schumann's gehört nur die letztere in die Reihe der „nachgelassenen Werke“. Ueber die ersteren berichtet uns die Verlagshandlung selbst: „es wird hier ausdrücklich bemerkt, daß diese beiden Hefte vierstimmiger Romanzen und Balladen nicht zu den nachgelassenen Werken gehören; sie wurden vielmehr, wie auch Wasielewski in Schumann's Biographie mittheilt, gleichzeitig mit den zehn früheren Balladen (Op. 67 und 75) componirt und dem Verleger vor acht Jahren als Op. 102 und 107 übergeben. Die jetzt erfolgende Herausgabe hat die Aenderung der Opuszahlen veranlaßt.“ — Daß selbst Manuscripte eines Schumann eine achtjährige Kellerhaft ausgestehen haben könnten, hätten wir kaum gedacht und muß solche Erfahrung den Umstand geringerer Geister über ähnliche Schicksale billigerweise beträchtlich dämpfen Daß die Verlagshandlung uns mit so ängstlichem Eifer über die Entstehungsperiode der von ihr edirten Schumann'schen Compositionen unterrichtet, können wir ihr bei dem nicht ungerechtfertigten Mißtrauen, mit dem in der letzteren Zeit Schumann's Werke, und namentlich die nachgelassenen, aufgenommen wurden, nicht verdenken. Doch darf sie sich über diesen Punct vollständig beruhigen, denn die vorliegenden Gesänge, aus welcher Periode sie auch stammen möchten, gehören mit zu dem Reizendsten, was Schumann je geschrieben hat. Ganz besonders hervorzuheben sind die allerliebste Romanze vom Gänseburen, der Bänkelsänger Willie, das Sommerlied und das Schifflein, obwohl wir auch von den andern, den Sänger und den Brautgesang etwa ausgenommen, keines in die zweite Linie stellen möchten. An der Art — um ein Einzelnes zu erwähnen — wie Schumann in den drei erstgenannten Stücken schließt, ist der Genius zu erkennen. Sehr häufig schlägt Schumann in diesen Gesängen den Volkston an, so auch in dem „Traum“ von Uhland, welchem Dichter wir unter den zehn Stücken dieser Sammlung fünfmal begegnen, dessen tief empfundene Composition in der Ausführung einen innigen Zauber üben wird. Von Uhland's „Schifflein“ besitzen wir zwar bereits eine höchst anmuthige, relativ unübertreffliche Composition von Löwe, der sonst im Lied nur Geringes geleistet hat, aber die Schumann'sche Composition wird durch den Vergleich mit ihr nicht in den Schatten gestellt und dringt uns durch den reicheren Farbenton — Flöte und Waldhorn sind zur Begleitung beigezogen — noch mehr zu Herzen. Diese Chorgesänge müssen allen Vereinen eine um so willkommenere Gabe sein, als sie der Ausführung keine erheblichen technischen und Intonations-Schwierigkeiten in den Weg legen und sich ihr doch im besten Sinne dankbar erweisen. Die Romanze vom Gänseburen verlangt einen Solo-Sopran, der eines klaren Trillers mächtig ist, wie denn Chor- und Solo-Gesang in diesen Stücken häufig alterniren.

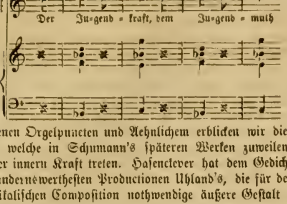
Die Composition des Glückes von Edenhall, obwohl den andern im Nachlaß bisher erschienenen Balladen unbedingt überlegen, kennzeichnet sich doch schon eher als ein Spätlingswerk, das aber immerhin seinen entschiedenen Werth besitzt und bei Concert-Aufführungen seine Wirkung nicht verfehlen wird. Die Erfindung ist in diesem Stück nirgend eigentlich groß und reicht an die hohe Bedeutsamkeit der wunderbaren Dichtung nicht hinan, aber sie zeichnet sich durch lebhaften Schwung und freien Fluß aus, zwei Eigenschaften, die man in Schumann's späteren Werken häufig vermißt, und in den Partien, in welchen es vor Allem darauf ankam, das magische Colorit, in welches schon die Dichtung getaucht ist, in den umfluthenden Tonwellen widerzuspiegeln, entfaltet Schumann seine ganze, in dieser Sphäre einzige Begabung. In dem häufigen Tremolando der Geigen aber, dem manierirten Hin- und Herschaukeln auf gewissen Harmonien, * den häufig angewandten und lang aus-

---

ersten Probe, die ich mitmachte, und die um 9 Uhr Morgens begann, bemerkte ich, daß der gute Mann mitunter wunderliches Zeug zusammenspielte, falsche Saiten erwischte u. dgl. Mehr aber noch! Er schwankte mitunter so bedenklich und streifte so seltsam an mir an, daß ich schier fürchtete, der Mann mit seinem schweren Instrument werde auf mich fallen; ich hätte nicht gewußt, was ich davon halten soll, wenn nicht ein gewisses Odeur von „geistigem Getränk“, das ich allmählig erriet (denn ich hatte solche Balsamdüfte früher nie geathmet), mich belehrt hätte. Noch mehr erstaunte ich aber, daß es dem Capellmeister gar nicht in den Sinn kam, die falschen Töne uno sonstigen Fehler zu rügen. Ich verhielt mich mäuschenstill, und erst bei der zweiten oder dritten Probe, als das Ereigniß sich wiederholte, fragte ich den auf der andern Seite neben mir sitzenden Herrn Musikdirektor, ob ihm denn Dieses und Jenes nicht auffalle. Mit leiser Stimme antwortete er mir, dergleichen komme bisweilen vor, doch müsse man da durch die Finger sehen, der Herr Contrabassist sei sonst ein gar braver Mann und sehr taktfest. Damit mußte ich mich nun freilich begnügen, wenn auch das Cello und der Baß oft übel genug zusammen stimmten.

Bald war ich mit Allen bekannt, und hatte auch Einiges von ihren Lebensumständen erfahren, was hier nicht übergangen werden darf. Höre denn, mein lieber Leser, daß meine Herren Collegen, die zu schlecht bezahlt waren, um vom Theater allein zu leben, allerlei andere Geschäfte dabei betrieben, und zwar waren der Contrabassist und der erste Oboist zugleich magistratische „Mistaufseher“. Der erste Sekundarius bei der Violine war „Mehlhändler“, und konnte in außerdienstlichen Stunden vor oder hinter seiner Ladenthüre in einem langen von oben bis unten mehlbestaubten Schlafrocke gesehen werden. Der Paukenschläger, ein Böhme, war zugleich Inhaber der „Theaterkneipe“, eines unterirdischen Locales, wohin sich die Orchestermusiker während der Akte bei Schauspielen u. dgl. zurückzogen, um verschiedenen Spielen obzuliegen, und von wo sie wieder mittelst eines Glockenzuges ins Orchester zurückberufen wurden, wenn der Akt zu Ende ging. Diese Einrichtung wird, in Berücksichtigung des Winters, plausibel erscheinen, wenn man bedenkt, daß es kein besonderes Vergnügen war, in einem ungeheizten, überaus zugigen Theater bei manchmal 20 Grad Kälte drei Stunden lang fast unthätig im Orchester zu sitzen. — Endlich erinnere ich mich noch dankbar des zweiten Hornisten, welcher zugleich „Fickschneider“ war, und durch diese seine zweite Kunst sich um die längere Dauer unserer Garderobe sehr verdient machte. An die Nebengeschäfte der übrigen Mitglieder erinnere ich mich nicht mehr, — das Andenken an dieselben ist mir im Ocean meiner ferneren Erlebnisse verloren gegangen.

(Fortsetzung folgt.)



gesponnenen Orgelpuncten und Aehnlichem erblicken wir die äußern Behelfe, welche in Schumann's späteren Werken zuweilen an die Stelle der innern Kraft treten. Hasenclever hat dem Gedicht, einer der bewundernswerthesten Productionen Uhland's, die für den Zweck der musikalischen Composition nothwendige äußere Gestalt gegeben, ohne es dabei irgend zu verletzen oder durch eigene Zuthat zu entstellen und seine Bearbeitung beschränkt sich eigentlich darauf, die Gestalten des Lords, des Schenken, des Chors der Gäste und der Feinde aus dem epischen Rahmen dramatisch hervortreten zu lassen. Der thätigen Verlagshandlung, die in ihrem Beruf zugleich ein Ehrenamt zu erblicken scheint, gebührt gleichfalls Anerkennung für die schöne, musterhafte Form, in der sie dieses Werk der Nation übergeben hat, die sich seiner als eines köstlichen Doppelschatzes zu erfreuen hat, dessen Werth, wenn auch nicht das Höchste geleistet wurde, was uns dem Object gegenüber erreichbar scheint, doch noch groß genug bleibt, um ihn unter den noch zu hütenden Kleinodien des Meisters zu bewahren, dem wir des Herrlichen so Vieles danken.

Birken und Erlen, nach einem Gedicht von Pfarrius für Sopran-Solo, Chor und Orchester, componirt von Max Bruch. Op. 8. — Verlag von Breitkopf und Härtel.

Max Bruch, ein noch sehr junger Mann, lebt bekanntlich in Cöln und wird von dem Publikum und der (durch die niederrheinische Musikzeitung vertretenen) Kritik seiner Vaterstadt mit lebhaften Hoffnungen betrachtet, die in ihm, lebte nicht auch Ferdinand Hiller, der Mentor des jungen Telemach, an Ort und Stelle schon jetzt ihren musikalischen Cäsar feiern würden.

Max Bruch hat bereits, wie wir aus Journalberichten ersahen, sehr viel geschrieben, z. B. auch eine Musik zu Goethe's „Scherz, List und Rache". Er scheint zu jenen Naturen zu gehören, in welchen der Kunsttrieb zunächst, wo nicht ausschließlich, als Spieltrieb wirkt. Alle Kunst geht von diesem aus und endet, wenn er einmal ganz erlischt. In der Zeit ihrer vollen Reife aber verliert er seine selbstständige Berechtigung und kann nur noch als dienender betrachtet werden.

Der Meinung, die wir uns bisher von dem jungen Componisten nur nach psychologischen Schlüssen gebildet hatten, wird durch die vorerwähnte Arbeit wenigstens, die erste mit welcher wir de facto seine Bekanntschaft machen, nicht widersprochen. Die Birken und Erlen erzählen von der Liebe, die in ihrem Schatten, und von der Freiheit, die in ihren Wipfeln wohnt und die jugendlichen Gemüther des Dichters und Componisten horchen gläubig und vertrauensvoll diesem Geflüster, es für Mit- und Nachwelt aufzeichnend. Der Componist hat offenbar eine gute Schule durchgemacht, besitzt ein unbestreitbares Formtalent und fühlt sein Herz von lyrischem Drang geschwellt. Seinem Thema, das er sich so harmlos als möglich gewählt hat, wird er durchaus gerecht, und alles geht glatt ein. Das größere Publikum hat denn auch die genannte Composition bei kürzlicher Aufführung derselben, wie uns berichtet wird, mit lebhaftem Beifall aufgenommen und wir möchten dem jugendlichen Autor die Freude an seinem, in gewissem Sinne ganz verdienten Erfolg durchaus nicht verkümmern, wenn wir uns auch vorbehalten, in diesen Beifall erst dann mit vollerem Klang einzustimmen, wenn wir seine rüstigen Kräfte in einer bedeutsameren Aufgabe bethätigt sehen. Die Grundelemente der Kunst, wie des Lebens bleiben allerdings immer dieselben, aber sie können nur dann noch in uns zünden, wenn sie sich in einem ganz eigenthümlichen Ton entbinden, oder in einer ganz originellen Mischung erscheinen und dies ist es, was wir vorläufig noch vermissen.

Fest-Ouverture, componirt von Hugo Ulrich Op. 15. — Verlag von Leuckart in Breslau.

Diese Ouverture vermag eben so wenig in uns eine günstigere Meinung von dem Talente des Componisten zu erwecken, wie die kürzlich angezeigten Clavierstücke. Die Motive sind durchaus dürftig und weder in dem Gewebe des Ganzen, noch in einzelnen Zügen, noch auch im Colorit sind Spuren eines wahrhaft schöpferischen Geistes zu erblicken, sondern die Composition bewegt sich von Anfang bis zu Ende in ausgefahrenem Geleise und erscheint trotz eines gewissen äußerlichen Feuers, wie es der Charakter einer Fest-Ouverture mit sich bringt, als ein innerlich lahmes Product, dem wir außer der im Ganzen — auch nicht immer — geschickten Mache weiter nichts nachrühmen können. Zwar könnte diese Arbeit als ein Gelegenheitswerk vielleicht Anspruch auf eine minder objective Beurtheilung erheben, aber die trostlose Leere und nackte Trivialität, in der uns die erwähnten Clavierstücke entgegentraten, in welchen der Fantasie des Autors doch der freieste Flug gegönnt war, lassen uns nur geringe Hoffnung für die Entwickelungsfähigkeit des Componisten fassen. Doch vielleicht findet es sich noch anders und wir wollen wünschen, nächstens einmal in erfreulicher Weise enttäuscht zu werden.

Roderich Benedix: Der mündliche Vortrag.

(Leipzig bei J. Weber 1859.)

Das richtig und deutlich gesprochene Wort ist die erste Voraussetzung des richtig und deutlich gesungenen Wortes. Gegen die „unerbittliche Logik" dieser Thatsache wird eine vernünftige Theorie eben so wenig einzuwenden haben, als wir die landläufige Praxis stets und aller Orten dagegen sündigen hören. In der Oper, im Oratorium, im einfachen Liedvortrage sind wir als lauschendes Publikum unter hundert Fällen sicherlich neunundneunzig Mal darauf angewiesen, die „wunderbare Allverständlichkeit des Tonausdrucks" für das einfache Textverständniß gläubig hinnehmen zu müssen. — Woran liegt nun der Grund dieses unleugbaren Uebelstandes? An unsern Gesangschulen und Gesanglehrern doch im Allgemeinen nicht. So wenig es nämlich die Aufgabe des Sprachlehrers ist, seine Schüler singen zu lehren, eben so wenig kann man an den Gesanglehrer billigerweise die Anforderung stellen, seine Schüler erst sprechen lehren zu sollen. Es sind das eben zwei — allerdings verwandte, aber jedenfalls auch getrennte — Gebiete. Freilich liegt, wenn man die Sache genau besieht, ein drittes, gleichsam vermittelndes und naturgemäß hinüberleitendes Gebiet, zwischen beiden in der Mitte. Auf dieses nun wollen wir hier mit wenigen Worten hindeuten.

Sprechen überhaupt ist eine bloße geistige Fertigkeit, mithin als solche noch nicht zu reinem künstlerischen Ausdruck geeignet. Die Kunst des Gesanges, die den Sprachstoff als wesentlichen Ausdrucks-Factor zu verwenden hat, wird mit solchem unkünstlerischen Material freilich nicht leicht zurecht kommen. Hier liegt nun das dritte vermittelnde Gebiet zwischen Sprache und Gesang, dessen wir früher erwähnten. Wir meinen die zu künstlerischem Ausdruck fortgestaltete Sprache, die Sprache des künstlerischen Vortrags.

Zur Richtigkeit und Deutlichkeit der gesprochenen Worte muß also noch die Schönheit des Ausdrucks hinzukommen, und wir können jetzt den am Eingang unserer Besprechung angeführten Satz in folgender Weise fassen: Der schöne (künstlerische) mündliche Vortrag ist die erste Voraussetzung des künstlerischen Gesangausdrucks. Daß somit jedem künstlerischen Gesangunterricht eine Anleitung zum künstlerischen Rede-Vortrag naturgemäß voranzugehen habe, ist nichts weiter als eine natürliche Forderung und Folgerung aus dem eben Gesagten.

Eine solche „Anleitung zum mündlichen Vortrage" — die wir von einer strengen regelrechten „Declamationslehre" wohl dem äußern Umfange nach, aber nicht in Bezug auf den wesentlichen Inhalt unterscheiden möchten, und über deren Grundzüge und deren Anwendung auf unsere Gesangschulen wir demnächst als „Eine Stimme des

Rufenden in der Wüste“ das Wort zu ergreifen gedenken — eine solche Anleitung zum mündlichen Vortrag enthält das angezeigte Buch von Roderich Benedix. — Der Verfasser gliedert sein Werk naturgemäß in drei Stufen: I. Die reine und deutliche Aussprache des Hochdeutschen (70. S.). II. Die richtige Betonung der deutschen Sprache (214. S.). III. Die Schönheit des Vortrags (295. S.). Was nun den ersten Theil, die richtige Aussprache enthaltend, anbelangt, so hat sich Referent bereits in practischer Lehr-Anwendung von den namhaften Vorzügen des unscheinbaren Büchleins zu überzeugen Gelegenheit gefunden. Die einfache, klar überschauliche Gliederung des Stoffes, namentlich aber die reichen und sorgfältig ausgewählten lautlichen Beispiels-Uebungen eignen das Büchlein ganz vorzüglich zu einer Vorschule des mündlichen Vortrags-Unterrichtes an unseren Gesangschulen. — Der zweite Theil, „die richtige Betonung“, behandelt in ausführlicher Weise die mannigfachen Schattirungen und Geltungen von Tonhöhe, Tonstärke und Tondauer in Bezug auf ihre Verwendung im Satzton, Wort- und Beziehungston, und rhythmischen Ton. Die Natur der Sache bringt es mit sich, daß hier das ganze verwickelte Gliederwerk der verschiedensten Wort- und Satzverhältnisse zur Sprache kommen muß. Das grammatisische Element ist hier dem Verfasser etwas über den Kopf gewachsen, und er wird hier bei dem unleugbaren Bestreben, möglichst vollständig zu sein, häufig zu unliebsamen Wiederholungen und jedenfalls allzu weitschichtigem Regelwerk verleitet. Der Lehrer wird die reiche Fülle von treffenden und feinhörigen Detailbemerkungen — namentlich in der Abtheilung vom Wort- und Beziehungston — mit Nutzen und Gewinn zu verwerthen wissen; als Lehrbuch in der Hand des Schülers aber wäre das Buch nicht auf seinem Platze. Vollends bei dem geringen Maß von sprachlichen Voraussetzungen, die wir selbst an die vorgerücktesten Schüler unserer Gesangschulen gegewärtig machen dürfen, wäre eine um Vieles einfachere und überschaulicher gegliederte Anordnung der „Betonungs-Lehre“ erstes Erforderniß. — Der dritte Theil des Buches handelt von der künstlerischen „Schönheit des mündlichen Vortrags“ und umfaßt somit die eigentliche Declamationslehre. Es ist dies die letzte Stufe des sprachlichen Ausdrucks, die organisch in das Gebiet des gesanglichen Vortrags hinüberleitet. Wenn nämlich schon Sprache und Gesang überhaupt als tönende Ausdrucksmittel verwandte Grenzgebiete sind, so berühren sich vollends Declamation einerseits, Recitativ und Parlando andrerseits auf das innigste und untrennbarste. Der Verfasser entwickelt in diesem dritten Theile — nach vorausgegangener Erörterung über die Ausbildung der Stimme, das Athmen, die Pausen und das Zeitmaß — das wesentlichste Tonmoment des künstlerischen Vortrags, nämlich die Bedeutung der Tonfarbe. Wenn die in den vorausgegangenen Stufen in Betracht gezogenen Hebel des Tones: Tonhöhe, Tondauer und Tonstärke mehr die sinnlich-materielle (akustische und dynamische) Tongestaltung betreffen, so erscheint die Tonfarbe recht eigentlich als das beseelende, vergeistigende Ton-Element, das den ganzen reichverschlungenen Inhalt der Menschenbrust, die innere Welt der Gefühle, Stimmungen und Affekte in das „Reich des Klanges“, zu tönendem, lebendigem Ausdruck fortzugestalten die Aufgabe hat. — Nach einer kurzen Charakteristik der „Grund-Tonfarben“ und der verschiedenen sprachlichen „Tonarten“ wird die Vortragsweise des Didaktischen, Epischen und Lyrischen in eingehender Weise durchgenommen. Die reiche Ausstattung mit (durchgängig deutschen Classikern entnommenen) Musterbeispielen, und die zahlreich eingestreuten praktischen Winke und Bemerkungen verdienen die vollste Anerkennung und lassen auch diesen dritten Theil, in noch höherem Maaße, als den zweiten, als Handbuch für den Lehrer als sehr brauchbar und empfehlenswerth erscheinen. Der — mit Rücksicht auf den inneren Gehalt, und auch auf den materiellen Umfang des 36 volle Druckbogen umfassenden und höchst anständig ausgestatteten Werkes — relativ mäßige Preis von 4 fl. Oestr. W. wird leider eine wünschenswerth weitere Verbreitung zu Schulzwecken dem sehr verdienstlichen Buche jedenfalls erschweren.

Prof. J. Schwenda.

Leipziger Musikzustände.

(Schluß.)

Doch nun genug des Präambulirens und Präcursirens, und zu den Concerten selbst. Es haben deren bis jetzt vierzehn stattgehabt, darunter auch eines als Gedächtnißfeier für den dahingeschiedenen Meister Spohr. Von neuen Symphonien wurde uns bis jetzt nur eine vorgeführt, und zwar von der Composition des Gerichtspräsidenten W. H. Veit aus Eger. Sie ist sehr fließend und an vielen Stellen auch schwungvoll geschrieben, wie auch das Orchester in ihr mit Freiheit und guter Berechnung behandelt ist; eine eigenartige Erfindung gibt sich nicht kund; dafür entschädigt aber die klare Anlage, gute Ausführung und die wohlthuende, einheitliche Stimmung in den verschiedenen Sätzen — Sachen, die wahrlich heutzutage immer mythischer zu werden drohen. Wie wir vernehmen, wird die Symphonie hier in Leipzig im Druck erscheinen. Für das Gewandhaus war ferner neu die Ouvertüre zu „Maria Stuart“ von Georg Vierling aus Berlin, ein gut gedachtes und gewandt facturirtes Stück, das aber der Anlehnungen an Fremdes ebenfalls nicht baar ist. Mit zweien, mancherlei Gutes enthaltenden Violoncell-Concerten — von A. Lindner (Kammermusikus in Hannover) und C. Davidoff (aus Moskau; s. weiter unten) componirt — schließt für diesmal unsere Novitäten-Lese.

Als ständige Concertsängerin ist für diese Saison Frl. Ida Dannemann aus Cöln engagirt; eine junge, mit schönen Stimmmitteln begabte Dame, die aber leider ohne alle Wärme und Innerlichkeit singt; außer ihr hörten wir noch: Frau Bürde-Ney von Dresden (zweimal), welche es der hiesigen Kritik sehr übel genommen, daß diese von einer sich eingestellt habenden Decadenz in ihrem (der Frau Bürde-Ney) Organ zu reden sich unterfangen hat; Frl. Emilie Genast aus Weimar, mit nur kleiner aber gut geschulter und biegsamer Stimme, und leidlicher Intelligenz im Vortrag, den trefflichen Stockhausen, dessen stimmliche Ausbildung und schöne, noble Manier wieder Alles in Entzücken versetzte; die Hofopernsänger Freny und Hardtmuth von Dresden, recht wackere, stimmkräftige Sänger; endlich auch die Domsänger Otto und Sabbath aus Berlin, und die Mitglieder des hiesigen Stadttheaters: Bertram und Bernard, die alle im Ganzen Befriedigendes leisteten.

Als Instrumental-Virtuosen traten auf 1.) von hiesigen Künstlern: Herr Concertmeister David und Herr Grützmacher (welcher letzterer eben das oben erwähnte Violoncell-Concert von A. Lindner vortrug), dann die Damen Louise Hauffe und Jenny Hering, zwei junge recht talentirte Clavierspielerinnen und frühere Zöglinge des hiesigen Conservatoriums; noch ein Schüler der genannten Anstalt, Herr S. Jacobsohn aus Mitau, machte in einem der Concerte sein Debut vor der Oeffentlichkeit und bewährte sich als ein excellentes Geigentalent, dem jedenfalls, bei fortgesetztem guten und ernsten Streben, eine schöne Zukunft zu prognosticiren ist; 2.) von fremden Virtuosen: Frau Clara Schumann und die Herren Alexander Dreischock, Vieuxtemps, Mortier de Fontaine, Jaell, Carl Davidoff. Herr Mortier machte ein gelindes Fiasco, scheint mir auch, seitdem ich ihn zuletzt gehört, in der That Rückschritte gemacht zu haben. Herr Davidoff, Violoncellist, hatte dagegen einen vollständigen Succeß; er ist aber auch ein Spieler von vortrefflichen Eigenschaften: sein Ton ist edel und wohlklingend, seine Fertigkeit ganz eminent, seine Intonation von exemplarischer Reinheit und sein Vortrag feinfühlig und elegant. Der Beifall, den er bei uns erntete, hat sich seitdem auch in Bremen und Hamburg wiederholt — ein Beweis, daß man sich nicht in ihm geirrt. —

Nächst den Gewandhaus-Concerten findet auch, wie alljährlich, in diesem Winter wieder ein Cyclus von Kammermusik-Unterhaltungen statt, welche mit Recht in der Liebe unserer Kunstfreunde sehr hoch stehen. Man hat bis jetzt drei solcher Unterhaltungen gegeben, in deren einer u. A. auch ein neues Werk von Rubinstein — ein Streich-Quintett — gemacht wurde. Es hat mir dies, mit Ausnahme des Scherzo, nur sehr wenig zugesagt; es ist

erstens ziemlich dürr in der Erfindung und dann auch sehr zerbröckelt, phrasenhaft und von unglücklicher Herbheit — mit einem Worte, ich habe einen Fortschritt gegen frühere Rubinstein'sche Productionen darin durchaus nicht wahrnehmen können.

Als Extra-Musikaufführungen hätte ich noch zu erwähnen einer von Frau Clara Schumann gegebenen Soiree und einer von Hermann Hirschbach veranstalteten Matinee, in der nur Compositionen des Genannten geboten wurden. Sie werden sich Hirschbach's aus seiner musikschriftstellerischen Laufbahn (in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ und in dem früher von ihm herausgegebenen „Kritischen Repertorium“) wohl noch als eines fürchterlichen „Sabreur“ erinnern, der manchem armen Componisten unbarmherzig das Lebenslicht ausblies und dem keine Reputation heilig war. Wie gibt er sich nun selber als Componist? — Auf die Frage ist, meines Bedünkens nicht anders als mit einem herzzerreißenden Ehen! zu antworten. Ich habe mit Todesverachtung eine ganze Symphonie, „Erinnerung an die Alpen“ betitelt, und ein Quartett für Streichinstrumente ausgehalten, das Uebrige der Matinee aber seinem Schicksal überlassen; denn eine absolutere Talentlosigkeit, gepaart mit Ungeschicklichkeit und Scurrilität ist mir sobald noch nicht vorgekommen. Glauben Sie übrigens nicht, bester Herr Redakteur, daß ich hier in Leipzig mit diesem Urtheil allein stehe; fast Alle, die dieser Aufführung beigewohnt, stimmen mit mir überein und bedauern mit mir, daß selbst ein Robert Schumann sich irren konnte, indem er Hirschbach Begabung zusprach. —

Unser zweites Concert-Institut, die „Euterpe“, soll sich auch in diesem Winter recht gut machen, wie ich vom Hörensagen weiß; ich selber konnte bis jetzt den Euterpe-Concerten noch nicht beiwohnen, werde das aber nächstens thun und Ihnen dann, wenn es sich der Mühe lohnen sollte, Bericht erstatten. Uebrigens hat jetzt das Institut in der Person des Herrn v. Bereuth, eines jungen strebsamen Musikers, einen neuen Dirigenten erhalten, der sich recht gut anstellen soll. Herr Organist Langer nämlich, der bis jetzt den Taktstock dort schwang, hat, seitdem ihn die hiesige Universität zum Doktor promovirt, aus uns unbekannten Gründen seine Funktion aufgegeben. Auch über unsere Oper, die ich lange nicht besucht habe, so wie über die besseren unserer hiesigen Gesangsvereine werde ich in meinem nächsten Bericht mich auslassen, sobald irgend interessantere Vorkommnisse vorliegen. Für heute bin ich au bout de mon latin und halte mich Ihnen, Herr Redakteur bestens empfohlen. —

Concerte.

(3. Gesellschaftsconcert, Quartett, Cl. Schumann.)

S. B. Ueber den Mißerfolg der Liszt'schen Prometheus-Musik haben wir an der Spitze des Blattes berichtet. In einer der nächsten Nummern bringen wir eine eingehende Analyse des Werkes, soweit es gedruckt vorliegt. Wir können uns daher hier darauf beschränken zu sagen, daß die Aufführung im Ganzen eine gelungene war, jedenfalls gut genug, um ein Urtheil über die Composition möglich zu machen. Herr Lewinsky sprach das verbindende Gedicht von R. Pohl mit vielem Feuer, und Chor, Orchester und Solostimmen hielten sich den oft widersinnigen Anforderungen des Autors gegenüber sehr tapfer. Daß bei einer Musik, wo die Chromatik und Enharmonik, dann die übermäßige Quarte als melodisches Intervall die Hauptrolle spielen, von einer sicheren Intonation nicht die Rede sein könne, ist selbstverständlich, und noch mehr Proben einem solchen Werke zu widmen, müßte als eine Versündigung an der kostbaren Zeit und an den Meisterwerken angesehen werden. Schien uns doch schon die Mozart'sche Symphonie unter dem Fleiße, der dem Liszt'schen Opus zugewendet werden mußte, zu leiden; sie wurde zwar exakt im Tact gespielt, aber feinere Schattirungen, echter Ausdruck fehlten häufig.

Die 2. Quartettproduction brachte eine Reprise des H-moll-Quartetts von J. Hager, über welches wir an anderem Orte schon unsere Ansicht niedergelegt haben. Der erste Satz enthält sehr schöne Motive und verliert nur durch einige periodische Unebenheiten, da der Componist zuweilen rapsodisch abbricht, wo er sich hätte in sein Motiv versenken sollen. Das Adagio und Scherzo sprachen auch diesmal mit Recht am meisten an. Das Finale entbehrt der Frische und des Aufschwungs und kühlt daher den erhaltenen guten Eindruck ab. — Das D-dur-Trio (Op. 70) von Beethoven wurde hierauf von Herrn Dachs mit sehr günstigem Erfolg gespielt, und es freut uns sagen zu können, daß derselbe sich jetzt ernstlicher bemüht zeigt, den in der Composition liegenden Geist an's Tageslicht zu befördern. Auszustellen hätten wir nur die Ungleichheit der Zeitmaaße im ersten und zweiten Satz. — Das reizende A-dur-Quintett von Mendelssohn machte den Beschluß des genußreichen Abends.

Frau Cl. Schumann versammelte in ihrem vorgestrigen ersten Abonnement-Concert ein sehr zahlreiches und gewähltes Publikum, welches die vielgefeierte Künstlerin auf das Wärmste begrüßte. Das Programm war, wie immer, reichhaltig, fast verschwenderisch. Ein Clavier-Trio (Schumann D-moll), eine Sonate (Beethoven Op. 53), dann „Carneval“ von Schumann, Nocturne in C-moll und Phantasie-Impromptu in Cis-moll von Chopin, — das nennen wir ein Programm, eines Künstlers würdig. Drei große Stücke, und nur zwei kleinere! — Und das Alles bewältigt Frau Schumann mit ungeschwächter Kraft und seltener Ausdauer. Auch ist ihr Spiel immer noch das alte, streng-liebenswürdige, sich in die Intentionen des Componisten vertiefende und dabei höchst klare. Das D-moll-Trio gehört nicht zu unseren Lieblingsstücken von Schumann. Der tiefe und edle Geist dieses Componisten spricht sich zwar reich genug darin aus, doch ist manches Irre dabei, und die rhythmische und harmonische Bervorterheit im ersten Satz und Adagio läßt sich zwar gewöhnen, ohne doch schön genannt werden zu können. Vieles wird allerdings durch die Art wie unser verehrter Gast es spielt verständlicher und gewinnender. — Die große C-dur-Sonate haben wir von Frau Schumann schon öfter, doch unseres Erinnerns noch nie so schön spielen gehört, namentlich den zweiten Satz, den sie in einem außerordentlichen Tempo nimmt und durchführt. Im ersten Satz sind wir mit der Auffassung nicht durchgängig einverstanden. Einmal behandelt Frau Schumann das Tempo zu frei, indem sie den Mittelsatz in E-dur gerade noch einmal so langsam nimmt als den Anfang, und dann ist uns unverständlich, warum auch diese so feinsinnige Künstlerin das „Forte“ nach jenem Mittelsatz gänzlich ignorirt. — Der Glanzpunct der Leistungen waren die beiden Chopin'schen Stücke und der „Carneval“, dieses geistsprühendste und zugleich klarste Stück aus der ersten Epoche des Componisten, welches uns ungefähr denselben Eindruck macht, als wenn man in den Skizzen eines geistvollen Malers blättert, und sich an den genialen unausgeführten Linien erfrischt. Prachtvoll, herrlich! ruft man einmal nach dem andernmal, und möchte immer wieder von vorne anfangen zu blättern. Nur rathen wir Jedem, besonders Dilettanten, dieses Stück nicht aus den Noten, sondern durch den lebendigen Vortrag einer Künstlerin wie Frau Schumann kennen zu lernen. — Als Zwischennummern gab Frln. G. Krauß zwei Lieder von Schumann, dann eines von Schubert und eines von Mendelssohn mit mehr Decenz als man sonst gewohnt ist, aber mit unzureichenden Stimm-Mitteln zum Besten.

Correspondenzen.

Leipzig.

—m— Damit sich nicht zuviel Material aufhäufe, scheint es gerathen, Ihnen noch vor Ablauf dieses Monats einen Bericht über das bisher Gehörte zukommen zu lassen. Wir beginnen, im Anschluß an unsere letzte Mittheilung, mit dem 14. Abonnement Concert, dessen ursprüngliches Programm bedeutende Aenderungen erlitt, indem sämmtliche angekündigte Gesangvorträge des Herrn Stockhausen, der wegen Heiserkeit nicht auftreten konnte, in Wegfall kamen. Es bildeten nun den ersten Theil: die bekannte Haydn'sche Symphonie in B-dur, Adagio und Rondo aus Chopin's E-moll-Concert, und Ouverture, Scherzo und Finale von R. Schumann. Das Orchester leistete durchweg, wie gewöhnlich, Vorzügliches; Frln. Jenny Hering zeigte sich als recht talentvolle Pianistin;

eine saubere Technik und ein gefunder voller Ton erwarben ihr wohlverdienten Beifall, und wiewohl die geistige Auffassung hier und da eine noch tiefer gehende hätte sein können, so schien uns doch die junge Künstlerin hinlänglich begabt zu künftigen, auch in dieser Beziehung ganz befriedigenden Leistungen. Im zweiten Theil hörten wir die B-dur-Symphonie von Beethoven in trefflicher Ausführung, nur im 3. Satz kam Wiedereintritt des Tempo primo nach dem Trio machte sich eine kurze Tempodifferenz in den Streichinstrumenten bemerklich. Das Programm dieses Concerts war so ein rein instrumentales geworden und enthielt, was hier sehr selten der Fall ist, fast nur größere Orchesterwerke.

Herrn Stockhausen's Gesangsvorträge gingen uns zum Glück nicht verloren, sondern wurden nur bis zum folgenden 15. Concert verschoben. Dasselbe begann mit Beethoven's Ouverture, Op. 115, deren Wiedergabe eine sehr gelungene war; besonders wirkungsvolle Stellen, wie im Allegro das pp vor und mit dem Wiedereintritt des Hauptmotivs, sowie gegen den Schluß hin das allgemeine erese. und dim. im unisono, kamen vortrefflich zur Geltung. Der Ouverture folgten abwechselnde Solovorträge der Herren Stockhausen und Lauterbach. Ersterer trug eine Arie (aus le valet de chambre) von Carafa und fünf Lieder von Schumann (3), Schubert und Mendelsohn vor, durchweg mit gewohnter Meisterschaft; nur schien es uns, als gehöre das wunderbare Lied Schumann's „Waldesgespräch" nicht ganz der Sphäre an, innerhalb welcher der geschätzte Sänger stets so vollständig befriedigend und herzerquickend zu wirken versteht. Herr Lauterbach zeigte in dem schönen 9. Concert (D-moll) von Spohr und in einer eigenen Phantasie (über Rossini'sche Themen) abermals seine hier bereits bekannten großen Vorzüge, sichere Technik, kräftigen Ton, seltene Reinheit und gefunden, einfachen Vortrag. Die Phantasie kann als Composition nur geringen Werth beanspruchen und ermüdet etwas durch ihre Länge. Den zweiten Theil bildete eine hier schon früher gehörte Symphonie der neuesten Zeit, Rubinstein's Ocean. Wie alle uns bisher bekannt gewordenen Werke des mit seltener Begabung ausgerüsteten Componisten, so schien uns auch dieses bald hoch über die Grenzlinie zwischen Schön und Unschön emporzusteigen, bald unter dieselbe nicht unbeträchtlich hinabzusinken. Daher hat die Symphonie stellenweise allerdings eine wüste, nicht sehr einladende Physiognomie, auf der andern Seite aber wieder so zahlreiche schöne und bedeutende Züge, daß man sie mindestens zu den interessantesten Erzeugnissen unserer musikalischen Gegenwart rechnen und ihr gegenüber nicht muß, in welcher Rubinstein als Componist bei mehr Mäßigung und Selbstkritik gewiß eine noch hervorragendere Stelle einnehmen würde. Der am Schluß eintretende Choral schien uns störend; ein solches ganz fremdes Element gehört sicher nicht in ein reines Instrumentalwerk, dem kein ausführliches Programm ausdrücklich zu Grunde gelegt ist.

Das 16. Concert wurde eröffnet mit Mendelsohn's schöner Hebriden-Ouverture; dann folgte eine Composition des Jubilate Amen von Th. Moore für Sopransolo, Chor und Orchester von Max Bruch, welche, obwohl nicht gerade von bedeutendem, originellem Gehalt, doch die gediegene Richtung und den Geschick des talentvollen Tonsetzers erkennen ließ. Äußerdem hörten wir noch David's D-moll-Concert (unstreitig eines der besten neueren Violin-Concerte), Scene und Arie aus Hanns Heiling und die Variationen über ungarische Lieder von Ernst, eine, die wenigstens charakteristisch wirkenden Themen abgerechnet, höchst triviale Composition.

Fräulein Dannemann löste ihre keineswegs leichte Aufgabe recht gut, besser, als es nach dem nicht in gleichem Maße befriedigenden Vortrag des Sopransolo's im Bruch'schen Stücke zu erwarten war. In dem Herrn Jean Becker aus Carlsruhe lernten wir einen tüchtigen, höchst begabten Violinvirtuosen kennen; sein Spiel zeichnet sich zwar nicht durch sehr großen Ton, aber durch bedeutende technische Gewandtheit und, was immer das Erfreulichste ist, durch stete geistige Belebung und wahrhaft musikalischen Vortrag aus. Die 3. Symphonie (Es-dur) von Rietz machte den Beschluß; das Orchester führte dies an Form und Inhalt gleich vortreffliche Werk seines verehrten Dirigenten sehr gut und sorgfältig aus, — wahrscheinlich das letztemal unter seiner eigenen Leitung; denn leider verlieren wir ja in Kurzem den um unser Musikwesen hochverdienten Mann, dem es hauptsächlich zu danken ist, daß die Leistungen des hiesigen Orchesters noch immer so bedeutende sind.

(Schluß folgt.)

Zeitungsschau.

Mit der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik" ist es schon weit gekommen. Gegenwärtig verlegt sie sich auf's Denunciren. Nachdem sie leichtfertig genug den Herrn Dr. Hanslick beschuldigt hatte, er habe Schumanns „Jagdlied" für Liszt's „Au bord d'une source" angehört, dringt sie endlich heraus, daß wir uns dieses Verbrechens schuldig gemacht haben. Die Wahrheit aber ist, daß wir jenem 2. Concerte des Herrn Bosco vit nicht bis zu Ende beigewohnt, und in der Bemerkung, über sein Repertoir uns an das gedruckte Programm gehalten hatten. Die Unterstellung, das bekannte „Jagdlied" für eine Liszt'sche Composition gehalten zu haben, ist zu plump, als daß es der „Neuen Zeitschrift" gelungen möchte, ihren Lesern weiß zu machen, es läge hier etwas Anderes vor, als irgend eine unverschuldete Irrung. —

Vermischtes.

Zu Sachen Spohr's.

Auf die von J. v. Wasielewsky in seiner „Charakteristik" Spohr's (Siehe Nr. 3 dieser Blätter) neuerdings mitgetheilte Notiz hin: Spohr habe sich die Aeußerung entschlüpfen lassen, ihm sei Händel noch „unausstehlicher" als Bach, hatte die Redaction dieser Zeitung von befreundeter Seite eine Entgegnung erhalten, welche jene Notiz zu entkräften suchte. Wir wollten dieselbe nicht eher aufnehmen, bis uns von kompetenter Seite die absolute Unrichtigkeit jenes Verhältnisses Spohr's zu Händel und Bach mitgetheilt wurde. Von dort haben wir nun in Erfahrung gebracht, daß jene Aeußerung Spohr's allerdings nicht bewiesen werden kann, und auch selbst in dem Falle, daß sie gemacht worden, keineswegs für die Oeffentlichkeit bestimmt oder geeignet war. Doch in der Hauptsache liege kein der Wahrheit ganz fern stehender Angriff vor, da Spohr in seinem Schreiben an das Directorium der Händel-Gesellschaft sich ähnlich und zwar mit folgenden Worten ausgedrückt habe: „Abgesehen davon, daß u. s. w., — so nehme ich auch an den Werken Händels, mit Ausnahme der mir bereits bekannten Oratorien, noch weniger Interesse, als an den Bach'schen" u. s. w. — Durch diese, in einem sprüchlichen Document von Spohr's Hand befindliche Aeußerung erledigt sich nun diese Angelegenheit einstweilen, bis die demnächst erscheinende Selbstbiographie des Meisters genaueren Aufschluß über seine Ansichten geben wird. D. R.

(Dampforgel.) Die Satyriker haben richtig prophezeit: der Dampf ist in die Instrumental-Musik eingeführt. Im Krystallpalast zu Sydenham wird gegenwärtig das neue musikalische Instrument, benannt Kalliope, gezeigt, das aus Amerika nach England gekommen ist. Es ist eine Dampforgel, deren Pfeifen aus Erz bestehen, und die vermittelst einer Clavatur gespielt wird. Der Dampf geht aus dem unter dem Boden des Instrumentes befindlichen Kessel in zwei Cylinder und aus diesen in die Pfeifen. Das hier in Rede stehende Instrument ist nur sehr schwach, indem es mittelst eines Druckes von 5 Pfund oder etwa 2½ Kilometer auf den Quadratzoll agirt; man kann aber derartige Instrumente verfertigen, in denen die Dampfkraft auf 150 Pfd. per Quadratzoll gebracht und aus denen dreißigmal stärkerer Tonklang gezogen werden kann. Den Ton eines Instrumentes von diesem Hochdruck soll man 12 englische Meilen weit hören können. Zu St. Louis und Neworleans hat man sich einer solchen Kalliope gleich den Thurmuhren bedient, und auf der Küste von Neu-Schottland befindet sich ein Leuchtthurm, von dem mittelst dieses Instrumentes Signale gegeben werden.

Uebersicht neu erschienener Compositionen.

Für Pianoforte und Violoncell.

Leopold Grützmacher, 3 Pièces, Op. 2 Nr. 1. 2. 3. — S. Lee, Chant du soir. Nocturne, Op. 89.

Für Pianoforte und Violine.

Ferd. Hiller, Suite in canonischer Form, Op. 86.

Für 2 Pianoforte.

Franz Liszt, eine Symphonie zu Dante's Divina Commedia für großes Orchester, Sopran und Alt Chor. Arrangement für 2 Pianoforte zu 4 Händen vom Componisten. — R. Wagner, eine Faust-Ouverture für großes Orchester. Arrangement für 2 Pianoforte zu 8 Händen von Karl Klauser.

Gesänge und Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte.

A. Krause, 3 Lieder für eine tiefe Sopran-Stimme, Op. 11. — A. J. Muck, Bekenntniß von Heine für eine Tenor-Stimme. — W. Westmeyer, Lieder: Das Bettelweib, Engellied, Scheiden.

Opern und Concertmusik mit Orchester.

Ferd. Hiller, Ver Sacrum oder Die Gründung Rom's für Solo-Stimmen, Chor und Orchester. Partitur. — Franz Liszt, eine Symphonie zu Dante's Divina Commedia für großes Orchester, Sopran und Alt Chor, Partitur. — Richard Wagner, Tristan und Isolde. Oper in Partitur.

Mehrstimmige Gesänge.

Franz Lachner, 3 Quartette für 4 Frauenstimmen, Op. 108 Nr. 1. Die Sonne ist erschienen. Nr. 2. Abendlied. Nr. 3. Canon von Chamisso. — Robert Schumann, Romanzen und Balladen für gemischten Chor 3. Heft, Op. 145. (Der Schmied, Die Nonne, Der Sänger, John Anderson, Romanze vom Gänsehirten) 4. Heft, Op. 146. (Brautgesang, Bänkelsänger Willie, Der Traum, Sommerlied, Das Schifflein.) Das Glück von Edenhall. Ballade für Männerstimmen, Soli und Chor. Op. 143. — G. W. Teschner, 12 Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Heft 1. 2.

Für Orgel, Phisharmonika oder Pianoforte.

Simon Sechter, 24 kurze Präludien, Op. 87.

Gesangschule.

Manuel Garcia, Neue summarische Abhandlung über die Kunst des Gesanges.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wesseley und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 11. Wien, 10. März 1860. Jahrgang I.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. **Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Wittwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Wagner V. — Der Männergesang. — Brief Wagner's an Berlioz. — Recensionen. — Kirchenmusikaufführungen. — Concerte. — Feuilleton: Erlebnisse eines jungen Musikers. Aphorismen. — Correspondenzen. — Nachrichten.

Richard Wagner.

V.

Lohengrin.

Indem wir nun zum Lohengrin übergehen, in welchem „Musikdrama" Wagner, seinem eigenen Ausspruche zufolge, erst wirklich auf dem Boden seiner Theorie steht, müssen wir auf letztern nochmals eingehen, und namentlich das Verhältniß des gesprochenen Drama's zum gesungenen in Kürze beleuchten.

Von Jenem fordern wir, außer der Erfüllung der allgemeinen Bedingungen einen Reichthum an poetischen bedeutungsvollen Ideen, eine gedankenvolle Sprache. Es muß nicht blos das Ganze, nämlich die dargestellte Begebenheit, unsere Aufmerksamkeit fesseln, sondern auch das Einzelne muß als Produkt eines reichen Geistes erscheinen. Die Werke eines Shakespeare, Göthe, Schiller, Lessing, der alten Griechen nicht zu vergessen, geben hierfür den sichersten Maßstab.

Es ist nun die Frage, ob auch im gesungenen Drama, in der Oper, dieselbe Forderung eine Geltung hat, ob sie eine Möglichkeit ihrer Lösung gewährt. Wir glauben, daß sie in Wegfall kommen muß, da der „Gedanke" nicht Gegenstand der Musik sein kann, und der Reichthum an poetischen Bildern und Worten, auf den wir dort Werth legen müssen, der Musik widerstrebt. Die Oper setzt die Musik, den musikalischen Gedanken, an die Stelle des dichterischen. Eine Oper, wo schon im Texte „des Gedankens Höhe" erstiegen wäre, müßte von vornherein abstrakt und unmusikalisch ausfallen, und würde viel besser gesprochen.

Abgesehen hiervon, liegt auch in der verschiedenen Zeitdauer, welche das gesprochene und das gesungene Wort in Anspruch nimmt, ein wesentlicher Unterschied für die beiden Erscheinungsformen des Drama's. Wollte man den Text einer Oper sprechen lassen, das Stück würde leicht in einer halben Stunde zu Ende sein, während ein wirkliches Drama gesungen einen vollen Tag dauern würde.

Der Text eines zu singenden Drama's kann daher schon aus den einfachsten praktischen Gründen nur das Gerüste sein, auf welchem sich die Musik in ihrer Weise aufbaut, und es gibt keine Vermittelung dieser scharf gesonderten Kunstformen. Der Opernterzt zum wirklichen Drama erweitert tritt der Musik zu nahe, und die Musik zur bloßen Deklamation herabgedrückt, bleibt immer noch ein unüberwindliches Hinderniß zur Aufführung des wirklichen Drama's.

Wagner's principgetreue Opern sind nun als ein Versuch zu betrachten, diese von der Natur gezogenen Schranken zu überwältigen. Er verbessert in der That den Text, und sucht ihm poetischen Gehalt zu verleihen, die Musik aber verhält sich dazu nur wie eine colorirende Ausschmückung. Um nun aber das Mißliche dieses Verfahrens dem Publicum unmerklich zu machen, wird dafür gesorgt, daß das Auge gehörig beschäftigt wird. Das Wunderbare und Hoch-Romantische der neueren deutschen Oper, der scenische Apparat und das Sinne-Berückende und Massenhafte der französischen Oper wird herbeigezogen, um über die Unnatur des Organismus zu täuschen. Wagner verschmäht zwar den musikalischen Reiz der sich selbst genügenden Melodie, aber sonst verschmäht er von Aeußerlichkeiten Nichts, was die französische Oper, über die er

Feuilleton.

Erlebnisse eines jungen Musikers an einer österreichischen Provinzialbühne.

(Nicht Dichtung, sondern buchstäbliche Wahrheit.)

(Fortsetzung.)

Ich komme jetzt auf den Musikdirector und ersten Violinspieler, der jedenfalls der respektabelste Musiker des Orchesters war. Er führte einen guten Strich, spielte mit Vorliebe Spohr'sche und Andreas Romberg'sche Quartette, und hätte jedenfalls verdient an einem besseren Kunstinstitut wirksam zu sein. Doch war er zu anhänglich an seine Vaterstadt, um sein Brot irgendwo anders suchen zu mögen.

Eine mir unvergeßliche Person war unser Capellmeister, der natürlich auch der „einzige" war, und alles Vorkommende dirigirte: den „Lumpacivagabundus" und den „Freischütz", — die „sieben Mädchen in Uniform" und die „Hugenotten". Es war ein seelenguter Mann, der mit der größten Bereitwilligkeit Alles that, was die Direction von ihm verlangte. Er gab einen guten und deutlichen Tact und wußte das Ensemble recht ordentlich beisammen zu halten. Nur mit dem Partiturlesen und mit der Schärfe seines Gehör's sah es etwas bedenklich aus. Nichts war mir daher entsetzlicher als eine „Correcturprobe". Wenn Du, mein lieber Leser, etwa nicht wissen solltest, was das für eine Probe ist, so will ich Dir's in Kürze erklären. Ein neues Stück, eine neue Oper soll aufgeführt werden, und sämmtliche Orchesterstimmen sind eben aus des Copisten Hand fertig hervorgegangen. Du kannst Dir nun kaum eine Vorstellung machen, was für tolles Zeug so ein „Copist", der nicht immer zugleich ein musikalisches Genie ist, hinschreibt. Da sind ganze Stellen ausgelassen, dort einzelne Noten falsch, dort fehlen die nothwendigen Kreuze oder Bee, und es gehört oft nicht geringe musikalische Divinationsgabe dazu, um aus solch einer Orchesterstimme blos richtige Töne herauszuspielen. Bei so einer „Correcturprobe" muß nun der Dirigent schier zwanzig Ohren für zwei haben, um in allen Stimmen die vorfallenden Fehler schnell zu bemerken und zu corrigiren. Unser guter Capellmeister kam da oft in nicht geringe Verlegenheit. Wir gelangten z. B. an eine Stelle, die so grauenhaft klang, daß es unmöglich war weiter zu spielen (was sonst meistens geschah, denn um die Lappalie einzelner falscher Töne willen, wurde nicht gern „aufgehalten"). Was nun thun? Man fing von vorne an, um bei der fatalen Stelle wieder stecken zu bleiben. Und abermals hieß es: „von vorne!" So wurde denn oft fünf-, sechsmal vergeblich versucht über die böse Klippe

in seinen Büchern gleichwohl ziemlich scharf herfällt, zu bieten gewohnt ist; Ballet, große pomphafte Aufzüge, besondere Maschinerien u. s. w. Doch selbst im „Lohengrin“ wollte das Unmögliche noch nicht vollständig gelingen, und wir sehen auch hier noch Stücke, die entschieden der wirklichen Oper angehören; erst in den „Nibelungen“ und in „Tristan und Isolde“ scheint er sich ganz consequent geworden zu sein; die Zukunft wird lehren, mit welchem Erfolg.

Wir müssen gestehen, daß wir einem solchen Mittelding wie Wagners Dramen, das einfach *gesprochene* Drama bei weitem vorziehen, ja wir würden lieber die Oper überhaupt missen können, als jenes, denn eine wahre Befriedigung gewährt nur die reine Kunstform. Die Oper ist an sich schon eine bedenkliche Vermengung mehrerer Künste, die nur durch die Oberherrschaft *einer*, der Musik, eine Geltung haben kann.

Betrachten wir nun den Lohengrin als Ganzes, so sehen wir in drei Akten nur zehn Scenen, welche musikalisch nur durch Zwischenakte getrennt sind. Dies scheint uns von vornherein für das *musikalische* Drama ungünstig und die Musik ist nicht im Stande, solche lange dramatische Vorgänge in einer Weise zu beleben, die nicht endlich ermüden müßte. Doch war diesem Uebelstand einigermaßen zu begegnen, wenn man die einzelnen Parthien der zum „Akt“ gewordenen Scenen schärfer auseinander, und musikalisch charakteristischer gehalten hätte. Die erste Scene des ersten Aktes, wo der König und Friedrich von Telramund nebst den Grafen und Kriegshelden die Bühne beherrschen, konnte in Tonart, Tempo, Taktart ganz gesondert erscheinen von der 2. Scene, wo Elsa auftritt; und diese wieder von der 3. Scene, wo Lohengrin erscheint. Merkwürdig ist, daß im Lohengrin *Wagner* die Hilfsmittel aus den Augen verliert, welche der *Wechsel der Taktart* dem Componisten darbietet. Der ganze Lohengrin geht mit Ausnahme einer kurzen Stelle (das Gebet des Königs mit Chor im 1. Akt) im *geraden* Takt. Dieser Mangel an gegensätzlichen Rhythmen wird durch Verschiedenheit der melodischen Motive nicht unfühlbar, ja er muß noch auffallender werden durch den Umstand, daß auch die *Tempo's* nur selten contrastiren. Wir begegnen oft einem „Etwas schneller“, oder „ein wenig langsamer“, selten einem frischen entschiedenen Umschwung. Rechte „Allegro's“ finden sich nur am Schluß des ersten Akts (nach dem Zweikampf), im Chor des zweiten Akts (nach Tagesanbruch), dann in zwei Instrumentalstücken (Einleitung zum dritten Akte, und zur letzten Scene, bei der Verwandlung). — Abgeschlossene Stücke enthält die ganze Oper sehr wenige, und diese sind es, welche in der Tonwüste des Ganzen als Oasen erscheinen, und daher auch den meisten Beifall finden. Es sind die Einleitungen zum ersten und dritten Akt, das hübsche Brautlied im dritten, — der interessante „*Tagesanbruch*“ mit Chor zu Anfang der 3. Scene des 2. Akts, — dann wenigstens einigermaßen sich selbständig geltend machend der Aufzug der Frauen (5. Scene desselben Akts), und die eigentlichen Finales des 1. und 2. Akts. Alles Uebrige sind entweder ariose Stellen von zu kurzer Dauer, um musikalisch zu wirken, oder Recitative, — welche eigentlich den Hauptinhalt des Ganzen ausmachen. So ist namentlich der 1. Akt eine fast ununterbrochene Kette von solchen, und nur die Stelle der Elsa: „Einsam in trüben Tagen“, und das musikalisch-eintönige: „Nun sei bedankt mein lieber Schwan“ Lohengrins heben sich darin ab. Das Duett im zweiten Akt zwischen Telramund und Ortrud ist ein Recitativ von großer Länge, welches zu keinem musikalisch abgerundeten und gefühlsverdichtenden Ausdruck gelangt, man müßte denn den eines italienischen Componisten neuester Zeit würdigen Oktavengesang der Beiden: „Der Rache Werk sei nun beschworen“ als solchen hinnehmen, den aber wohl Niemand als ein irgendwie bedeutendes „Duett“ geltend machen dürfte. Hier war offenbar beste Gelegenheit der Musik ihr Recht zu gönnen. Ebenso in dem Duett Lohengrin's mit Elsa im 3. Akt, wo die Liebenden „zum ersten Mal allein“ sind, es aber zu nichts weiterem bringen, als zu einem Mittelding zwischen Deklamation und melodischer Phrase. Hier, wo Liebesglück zu schildern war, welches erst durch die allmählig aufkeimenden Zweifel in Elsa's Brust unterbrochen wird, wo durch die Musik das von der Dichtkunst angeblich „Unerreichbare“ erreicht werden sollte; hier zeigt sich am klarsten, daß *Wagner* für hohe Liebe und Freude den rechten Ton nicht zu finden weiß, oder durch seine „dramatische Theorie“ gestört, nicht dazu gelangen kann, solch' erhebenden Moment in eine musikalische Form zu bringen, die im Stand wäre, dem *Gefühl* zu vermitteln, was dem Wort etwa nicht gelingen möchte. Wir dürfen hier nicht unbemerkt lassen, daß in dieser Scene sich wieder jene chromatischen Melodiegestaltungen finden, von denen wir im „Tannhäuser“ so viel zu erzählen hatten, und welche nicht wenig dazu beitragen, das ganze Zwiegespräch zu einem krankhaften, verschrobenen, unschönen zu machen.

Der „Lohengrin“ ist ein an bedeutsamen, interessanten Einzelheiten keineswegs armes, aber im Ganzen wenig befriedigendes und monotones Werk, welches bei der außerordentlichen Einfachheit seiner Historie, trotz der schöneren Sprache, die es gegenüber anderen Libretto's geltend machen kann, weit entfernt ist, ein „Drama“ im dichterischen Sinne zu sein, und vom musikalischen Gesichtspunkte als ein Chaos erscheint, in welchem sich zwar lichte Punkte zeigen, die aber in der Masse verschwinden,

---

hinwegzukommen, aber wir saßen sicherlich noch heute fest, wenn nicht fast zufällig herausgekommen wäre, wo eigentlich der Fehler stack. Nun gab es aber andere Schwierigkeiten, nämlich die, dem betreffenden Musiker begreiflich zu machen, was er eigentlich für Noten zu spielen habe. Ich erinnere mich deutlich, daß besonders der erste Clarinettist eine ganz besondere Stärke darin besaß, den *richtigen* Ton nicht zu finden. Der Musikdirector spielte ihm wiederholt denselben vor. Aber du lieber Himmel! Die seltsamsten Sprünge durch die ganze Scala seines Instruments wurden da gemacht, bis er endlich ihn erwischte.

Nicht weniger amüsant war es, wie weit die Unterordnung unseres guten Capellmeisters unter den Willen der Direction oder der ersten Sänger und Sängerinnen in musikalischen Dingen ging. Bei einer Generalprobe geschah es, daß der Director eine Scene zu lang fand (ich glaube es war im fünften Act der „Hugenotten“), und sofort zu kürzen befahl. „Streichen Sie ein Dutzend Seiten in Ihrer Partitur“, herrschte er von der Bühne herab den armen Mann mit dem Tactstock an, und der Befehl wurde sofort pünktlich vollzogen; es mochte nun melodisch, tonartlich oder rhythmisch passen oder nicht, der famose Strich wurde gemacht, und sofort in den Stimmen ausgeführt. All mein Entsetzen und meine Klagen über die musikalische Unmöglichkeit wurden niedergedonnert. — „Seien Sie doch endlich einmal still da hinten“, rief der Capellmeister, und der schwankende Contrabassist machte mit seinem Bogen so bedeutliche Bewegungen um meinen Kopf herum, und schien so ungeduldig das Ende der Probe herbeizusehen, daß ich verstummen mußte. Ein andermal wollte eine Sängerin um keinen Preis eine gewisse Arie singen; — dieselbe sollte wegfallen, das Recitativ aber bleiben. Dieses hatte mit dem Dominantseptimenaccord von G-dur, also mit *d f a c* geschlossen, und es mußte sonach G-dur folgen. Weil aber die Arie ausblieb, so fingen wir sans gêne das nächste Stück in D-dur wieder an; — was laq auch an jenem Dominantseptimenaccord! — Das war mir zu arg, und, naseweis wie ich war, rief ich außer mir: „Aber meine Herren! Das Publikum, und gar musikalische Zuhörer, werden ja glauben, hier im Orchester säßen lauter Leute, die einen solchen Hauptschnitzer gar nicht bemerken!“ — Da regnete es nun natürlich derbe Verweise von allen Seiten, und — die Sache blieb wie sie war.

Etwas Ausgezeichneteres kann man sich wohl kaum denken, als die Aufführung der „Hugenotten,“ welche berühmte Oper natürlich auf dem Repertoir einer Stadt mit 60,000 Einwohnern nicht fehlen durfte. Denke Dir, lieber Leser, unser Orchester. Es zählte 3 erste, 3 zweite Violinen, 2 Violen, 1 Cello und 1 Contrabaß; die Holzharmonie war ziemlich vollständig, 4 Hörner, 2 Trompeten und Pauken hatten wir auch. Damit war aber der Orchesterraum ausge-

und daher auch nicht im Stande sind, diesen Eindruck des Ganzen wesentlich zu alteriren.

Wollte man diesem unserem Urtheil, welches sich auf vollste Ueberzeugung gründet, die Thatsache entgegenstellen, daß das große Publikum von den Mängeln, die wir anführten, von der verkehrten Richtung, die Wagner einschlägt, nichts bemerke, so können wir dem nur entgegnen, daß dasselbe große Publikum auch die Mängel und schlechten Richtungen anderer Opern-componisten nicht zu fühlen scheint, und Allem, was in irgend einer Weise seine Sinne besticht, gedankenlosen Beifall schenkt. Wollte man uns aber den oder jenen aus der Klasse der „Gebildeten" als bewußten und unbedingten Verehrer Wagner's entgegenstellen, so müßten wir mit Uhland sagen: „Ich schwör' auf keinen einzeln'n Mann, denn Einer bin auch ich!"

In einer der folgenden Nummern werden wir noch das bereits im Druck erschienene Musikdrama „Tristan und Isolde" besprechen, dann aber unseren Herrn Mitarbeitern überlassen, dieses oder jenes von uns nur kurz berührte Motiv aus dem großen Thema: „Wagnerfrage" weiter auszuführen.

Der Männergesang.

Kein Zweig der Tonkunst erfreut sich in Deutschland einer durchgreifenderen, allgemeineren und verbreiteteren Blüthe, als der Männergesang. Deutschland bewährt sich durch ihn als das Vaterland der Tonkunst, als die Heimat der Gesangeskunst. Wenn wir sagen, daß es keine Stadt, kein Städtlein gebe, wo nicht ein Männergesangverein wöchentlich zusammen tönne und monatlich seine Tonfeste feiere, haben wir die Wahrheit noch lange nicht erreicht, da beinahe kein Dorf besteht, wo nicht die Lust kunstmäßigen Gesanges erwacht ist, wo nicht unter der Leitung des Organisten oder des Küsters sich ein Verein gebildet hat, welcher dahin trachtet, den mehrstimmigen Gesang, der bisher unbewußt und naturwüchsig geübt worden, bewußt und kunstgerecht einzuführen. Noch wunderbarer muß uns die Verbreitung des großen Sängerbundes vorkommen, wenn wir in Erwägung ziehen, daß seine älteste Liedertafel, die von Berlin, kaum ihre fünfzigjährige Jubelfeier begehen kann, da sie wohl erst mit der Erhebung Deutschlands ihre Tafelrunde schloß.

Deutschland, das seinem großartigen Volksliederschatze gemäß, früher unbewußt das singende Volk herbergte, hegt jetzt, seitdem es sich wahrhaft und frei erhoben, erst seine weitverzweigten Sängerorden, daher wird jedem Volksfreunde, jedem Kunstfreunde einleuchten, wie wichtig die Gesanggattung ist, für den Kunstgeschmack, für die Bildung, für die Gesinnung und die geistige Gesundheit und Kräftigung des Volkes. Jedem Kunstfreunde wird einleuchten, wie wichtig jedes Fest des Gesanges einer größeren Stadt wird, da durch dasselbe die ganze weite Umgegend, angeregt und beeinflußt, das preiswürdige wie das eitle und tadelnswerthe nachahmt, sich zum Fortschritte oder zum Rückschritte bewogen fühlt.

Wenn wir von der ersten Liedertafel, der Berliner absehen, hat in jüngster Zeit keine einen wichtigeren Einfluß gewonnen als die Kölnische. Der Kölner Männergesangverein wurde schon in den 20ger Jahren durch Gesangmeister Schugt, einen Schüller Pestalozzi's, der in Köln geboren, eingesungen und nach dem Muster des Berliner Vereines begründet. Bernhard Klein ebenfalls ein geborner Kölner, der in Berlin besonders thätig für Männergesang wirkte, machte sich um die Kunstblüthe der alten wie der neuen Vaterstadt verdient, wirkte wie einer für den Ernst und die Würde der Kunst. Selten mag im weiten Vaterlande ein Liederfest begangen, eine Liedertafelrunde geschlungen werden, bei der nicht einer seiner herrlichen, frommen Psalmen zur Aufführung gelangte. Carl Maria Weber schlug die vaterländische, heldische Saite an, Zelter und seine Genossen vertraten die bunte Laune der Zechstube, Klein strebte das Höchste zu leisten dessen die Kunst fähig ist, das Herz in Andacht und Gottvertrauen über das Irdische zu erheben.

Diese alten, längst heimgegangenen Meister, zogen einen großen Schwarm von Jüngern, von Nacheiferern, weiter viele Künstler, welche dem Liede neue Bahnen zu ziehen bemüht waren. Alles was sich nicht wehrte, und selbst vieles widerstrebende, wurde von den jungen Meistern für vier Männerstimmen gesetzt, das schmelzendste Liebeslied, das je ein Freier unter dem Fenster seiner Angebeteten in stiller Mitternacht mit Zitherklang begleitet hatte, vierstimmig im Chore gesungen. Conradin Kreutzer, der sich um die Liedertafel keine geringen Verdienste erwarb, setzte Uhland's Alpenlied des Hirten, setzte die Worte: ich steh' allein auf weiter Flur vierstimmig, ja es ist zu verwundern daß nicht einem unserer Meister eingefallen, den Gesang Robinsons auf der öden Insel, oder den Gesang eines anderen Einsiedlers, für die Liedertafel mehrstimmig zu bearbeiten.

Der Vernünftige wird zugeben, daß diese Versuche alle eitle sind, daß, wie schön auch einzelne Stellen klingen mögen, Unsinn nie Vorwurf eines Kunstwerkes sein darf, daß alle diese Versuche nie vor dem reiferen Urtheile bestehen können. Blöder noch als solche volle Reigengesänge eines Einsiedlers wollen uns zahlreiche Versuche erscheinen, wo der volle Chor sum sum, oder hum hum zwischen den Zähnen brummt, wo ein einzelner Sänger eine gefühlüberschwengliche Arie auf diese Grundlagen setzt. Wer sollte es glauben, daß in dieser Weise ein Nachfolger Zelters sogar ein

---

füllt. Eine Meyerbeer'sche Oper hat aber viel mehr nöthig. Posaunen, Bombardon, 4 Trompeten, große Trommel, Triangel u. dgl. sind nicht zu entbehren. Um diese unterzubringen, wurden die zunächstliegenden Logen geräumt, und mit aquirirten „Bandisten" besetzt. Nun denke Dir dazu die 3 ersten Violinen und den einen Contrabaß, und Du wirst Dir den Klang eines solchen Orchesters annähernd vorstellen können! — Sehr übel ging es mir bei solchen Opern, weil da häufig Stellen für 2 bis 4 Celli vorkommen, die ich arner und „einziger" Teufel so spielen sollte, daß nichts Wesentliches ausblieb. Ich bemühte mich nach Kräften durch Doppelgriffe wenigstens die wichtigsten Accordnoten zu bringen, aber natürlich war das Unmögliche nicht möglich zu machen. Klang es mun mitunter nicht allzu gut, so drehte sich der Capellmeister ungeduldig auf seinem Sitze herum, und sagte: „Ich weiß nicht, mir geht da was ab, es klingt so leer!!"

(Schluß folgt.)

Aphorisma.

(C. Koßmaly. „Neue Zeitschrift für Musik. Band I.)

Es gibt ein gutes altes Sprichwort: „Was von Herzen kommt, geht auch zu Herzen." Die schaffenden musikalischen Künstler sollten dies nie außer Acht lassen, und nicht meinen, es sei mit dem Geist in ihren Werken allein abgethan, während der dürftige Anklang, den solche nur mit Geist concipirte Schöpfungen in der Oeffentlichkeit finden, sie eines Bessern belehren müßte.

Es gibt geistreiche, sogar poetisch begabte Menschen, die einen ungemeinen Tact für das Gehörige und Schickliche in der Kunst haben, denen aber doch zu eigentlichen Dichtern Alles abgeht; ebenso musikalisch fähige Menschen, aus denen aber dessenungeachtet nie echte Musiker werden. Ihre complicirten geistreichen Compositionen können dem Verstand und der Reflexion die genußreichste Befriedigung gewähren, aber ohne das Gefühl zu berühren, während das einfache Lied selbst eines musikalischen aber berufenen Anfängers, dem sogar noch die correcte Vollendung abgehen kann, einen allgemeinen, siegenden Eindruck macht. Die Musik ist eine Kunst, die mit allen Kräften der Seele, nicht mit dem Geist allein erfaßt sein will. Der Künstler muß in seiner Musik denken, fühlen, leben und schaffen. Gedenkt er ohne dieß den heiligen Schleier ihrer Geheimnisse zu lüften, so läßt ihn die Göttin zur Strafe im Hohn der eigenen Schöpfung untergehen.

*

preußisches Vaterlandslied zu setzen wagte. Ein Vaterlandslied mit Brummstimmen! Diese Brummstimmen sind soviel ich mich recht entsinne, zuerst in der Berliner Liedertafel, in einem Maikäferliede angewandt worden, sind in diesem auch wirklich an ihrem Platze, sollten aber nimmer anders zur Geltung kommen, als in solch kurzen, launigen Genrebildchen. Und nun die spanische Liebesklage mit Brummstimmen, welche sogar auf dem deutsch-flämischen Gesangfeste in Köln zur Würdigung gelangte! Und welcher Unsinn ist noch auf diesen gefolgt?

Der Kölner Männergesangverein, den wir bereits lobend erwähnten, der sich in den letzten Jahrzehnten zur Aufgabe stellte, nicht allein die deutschen Liedertafeln mit den belgischen zu verbrüdern, sondern auch für den Männergesang im Auslande Anerkennung zu erzwingen, der in Frankreich, in England im Preiskampfe auftrat, stellte die Gewalt deutschen Gesanges, aber auch seine schwache Seite dem Urtheile aus, weckte unter den vielen Stimmen der Bewunderung auch ersten Tadel. Stimmen des Tadels, welche von allen sangenden Landsleuten wohl beherzigt werden sollten. Noch spricht man über dem Canale von dem Reigen gewaltiger, langbärtiger, ernstausſehender Männer, welche sich so nachhaltig bemüht im Gesange sanft zu säuseln, welche zu Zeiten plötzlich zum Geschrei übergegangen, stets in den duftesten Ausdrücken der Leidenschaft gewechselt hätten. Die Tadler haben in der That nicht ganz unrecht. Ein Lied gewinnt freilich durch richtige Betonung, durch übereinstimmenden Nachdruck, durch Licht und Schatten, welche die Sänger, an den Stab des Tonlenkers gebannt, hier und dort anzubringen beflissen sind, indessen darf es dadurch nicht in seinem natürlichen Flusse aufgehalten werden, wenn das Bild nicht zum Zerrbild überschlagen soll. Manche Gesangvereine haben sich aber recht zur Aufgabe gestellt, solche Zerrbilder zu liefern. Sie suchten ein ganz einfaches, ja ein einfältiges Lied hervor, übten es dergestalt ein, daß sie den verzwicktesten Wechsel von Ausdruck anbringen konnten und gaben das gemein Bekannte also der erstaunten Horchermenge als etwas durchaus Neues. Die englische Kritik hat aber demohngeachtet an dem Lied: „Nun geh ich zum Brünnli" von Silcher keinen Geschmack finden wollen; hat dem deutschen Volksliede, in dieser Weise vertreten, die Hochachtung geweigert, die ihm billig jedes geschmackbegabte Volk zollen sollte. Unbezweifelt würden andere Huldigungen erlangt worden sein, wenn man die Volkslieder gewählt hätte, welche Jul. Rietz für Männerstimmen bearbeitet hat, von denen viele zu dem Großartigsten und Volleendetsten gehören, was ein Volk aufzuweisen hat. Wenn wir nun prüfend und sichtend an den Tafelrunden erscheinen, wenn wir Alles das ausscheiden, welches unpassend in dem Munde einer so kräftigen Verbürderung, so dürfte Vieles, sehr Vieles wegfallen, in Vergessenheit begraben werden, welches die zahlreichen Meister für die Ewigkeit zu fügen glaubten, möchte es zu Zeiten wohl an Singstoffen fehlen. Dem Vaterlande, der Männerwürde muß freilich seine Huldigung gebracht werden, Trinklieder, Lieder der Bruderschaft, tauschen dann vorüber und eine kecke Spiegelung der Laune erfrischt durch frohes Lachen, allein alle diese Lieder tauchen zu rasch auf, schwinden zu rasch wieder und verklingen, wenn sie sich nicht um größere Aufführungen gruppiren, welche wir der Liedertafel, welche wir den deutschen Gesangvereinen, so zu freundlicher Zusammenkunft und Uebung, wie zur feierlichen Aufführung, zum Gesangfeste sehnlichst wünschen. Wir möchten ein Gesangwerk vorschlagen, in welchem die Reigen (die Chöre) mit kurzen Arien, Duetten, Terzetten u. s. w. abwechseln, in welchen diese verschiedenen Theile des Ganzen durch Redegesang, durch Recitative, verbunden stehen. Den Stoff zu diesem Gewebe würden wir der Geschichte, und wo möglich der vaterländischen, entnehmen, würden die geschichtlichen Rollen selber in den Arien u. s. w. auftreten lassen. Kurz, wir würden ein kleineres Oratorium zur Aufführung bringen, in der Weise wie Händel das größere für den gemischten Chor geschaffen hat. Die Arien u. s. w. würden, wie die Recitative, die Chöre angenehm durchbrechen, würden den vollstimmigen Gesängen einen Nachdruck, eine Kraft geben, die sich bei immerfort ertönenden einzelnen Chören nur zu sehr abschwächt, würden selber an Reiz und Frische durch dieselben gewinnen, zumal wenn sie von zweckmäßiger Pianofortebegleitung, oder von einer entsprechenden Tonhöhe (Orchester) getragen wären. Der Umfang des Ganzen müßte mit den beschränkteren Stimm-Mitteln in Uebereinstimmung gehalten bleiben, das „zuviel" und das „zulang ausgesponnen" vor Allem vermieden sein. Was die Zeit betrifft, die solches Tonspiel einnehmen darf, dürfte das Ganze höchstens an Ausdehnung einem Theile eines gewöhnlichen Oratoriums gleichkommen, sich in der Abrundung den Musikstücken anschließen, welche wir unter dem Namen der Cantate begreifen. Das große Oratorium hat bisher seine Stoffe aus der biblischen Geschichte genommen, ist daher vielfach religiösen Inhalts gewesen; unser kürzeres sei dafür, wie angedeutet, vaterländischen Inhalts. Es entwickele uns eine unserer herrlichen alten Stamm- oder Heldensagen, stelle uns einen unserer großen Fürsten und Volksführer dar, wie er für sich, oder sein Volk ringend, siegt oder untergeht. Solcher Gesangstoff dürfte geeignet sein, die Sänger- wie Hörermenge zu begeistern, zu erheben, zu entzücken, würde das Liederfest zu einem wahrhaften Volksfeste im edelsten Sinne machen, würde zuletzt den kleinen Gesangstücken, den Spielen der Laune und des Frohsinnes durch den Abstich eine Frische und Gefälligkeit verleihen, welche sie für sich allein auf die Dauer nicht haben können. Bisher hat es an einem Stelldichein, an einem Gemeinplatze gefehlt, auf welchem Dichter und Tonsetzer sich zu dem Zwecke freundschaftlicher Uebereinkunft, gemeinsamen Strebens begegnen konnten, durften sich nur die Geister zu vereinter Kunstanstrengung verbrüdern, welche zufällig in derselben Stadt, in demselben Gaue heimisch waren, oder durch andere Zufälle zusammengeführt wurden. Sollte es nicht die Redaction dieser Zeitschrift, welche sich schon so viele edle Ziele gestellt hat, auch noch ein ferneres und gewiß ein nützliches und förderſames stellen, ein Mittel zu bilden zwischen dem Dichter und dem Tonsetzer und dadurch nach zwei Richtungen hin das Schöne und Bildende begünstigen und zu pflegen? Der Dichter fänd eine Stelle, wo er seine ausgearbeiteten Gedanken dem Mitbruder übergeben könnte und der Tonsetzer könnte die Auswahl durchmustern, in welcher er gerade das, was seiner Stimmung, seinen Kräften und Anlagen zusagte, aufgreifen müßte. Freilich dürfte der Verkehr nur durch eine Persönlichkeit eingeleitet werden, welche nach allen Seiten hin reiche Kenntniß besäße; indessen scheint uns dieselbe schon gegeben zu sein, so fern sie nur den guten Willen dazu hätte. Möge daher der Betreffende diesen flüchtigen Gedanken reiferer Ueberlegung unterwerfen und denselben verarbeiten*), damit er zum Gemeinbesten gedeihe, namentlich des Männergesangs, der, wie schon gesagt, dessen zu neuem Aufschwunge bedarf.

W. Waldbrühl.

Richard Wagner an Berlioz.

v. Br. Abermals liegt uns ein interessantes Aktenstück vor. R. Wagner hat sich veranlaßt gesehen, die Auslassungen Berlioz über sich und über die „Zukunftsmusik" in einem offenen Briefe zu beantworten, welcher zuerst im „Journal des Debats", dann in der „Presse Theatrale", in den Nummern vom 22. und 26. v. M. erschien. Man muß bekennen, daß dieses Schriftstück mit jedem politischen in den ihres gleichen gewöhnlich auszeichnenden Eigenschaften wetteifert; es hat uns mit Widerwillen erfüllt, in der Sphäre der Kunst genau dieselbe Sprache zu vernehmen, an welche wir in der Welt der Politik freilich bereits gewöhnt sind. Oder wer möchte so naiv sein, an die zärtlichen Freundschaftsversicherungen, mit welchen Wagner Berlioz überhäuft, zu glauben? Und wer erinnert sich nicht der völligen Verurtheilung, welche Wagner über Berlioz in seinen Büchern ausgesprochen hat, wenn er den lebhaften Achtungsbezeigungen begegnet, welche hier Wagner dem französischen Künstler zollt?

Wir theilen den Brief, weil er zu charakteristisch ist, unseren Lesern selbst mit; er lautet wie folgt:

*) Wir sind gerne bereit dieser Sache zu dienen, und werden seinerzeit die betreffenden Mittheilungen machen. D. R.

„Mein lieber Berlioz, als uns vor fünf Jahren das Schicksal in London zusammenführte, rühmte ich mich, einen Vortheil über Sie zu besitzen, nämlich jenen, ihre Werke vollständig begreifen und würdigen zu können, während Sie sich nur eine unvollständige Rechenschaft von den meinigen geben konnten, da Sie der deutschen Sprache nicht mächtig sind, an welche meine dramatischen Conceptionen durch ein so inniges Band geknüpft sind.

Ich bin genöthigt, mich heute dieses bescheidenen Vortheils zu berauben. Seit eilf Jahren befinde ich mich in der Lage, mich der Interpretation meiner eigenen Werke nicht erfreuen zu können und ich bin es müde, der einzige Deutsche zu sein, welcher noch nie eine Aufführung des Lohengrin gehört hat.

Es sind weder chrgeizige Absichten, noch ausschweifende Hoffnungen, welche mich bestimmt haben, Frankreich um Gastfreundschaft für meine Werke zu bitten. Ich wurde einzig und allein von der Absicht geleitet, hier meine Musikdramen mit französischen Texten zur Aufführung zu bringen und wenn das Publikum willig denjenigen einige Sympathie zugestehen will, welcher gezwungen ist, so große Mühe aufzuwenden, damit er dahin gelange, endlich seine eigenen Schöpfungen kennen zu lernen, so werde ich meinerseits, mein lieber Berlioz, — ich zweifle nicht daran, — die Genugthuung haben, von Ihnen verstanden zu werden.

Der Artikel im „Journal des Debats", welchen Sie meinen Concerten zu widmen die Güte hatten, enthält nicht nur sehr schmeichelhafte Dinge für mich, für welche ich Ihnen danke, sondern er bietet mir auch die Gelegenheit, welche ich mit Eifer ergreife, Ihnen einige allgemeine Aufklärungen über das zu geben, was Sie „Zukunftsmusik" nennen, und wovon Sie Ihre Leser ernsthaft unterhalten zu müssen glauben.

So glauben denn auch Sie, daß dieser Titel wirklich eine Schule bezeichne, von welcher ich der Führer wäre; daß ich mich eines schönen Tages anließ, gewisse Thesen und Principien aufzustellen, welche Sie in zwei Kategorien theilen, deren erstere Sie vollständig anerkennen und die nichts enthält, als Wahrheiten, zu denen sich längst Jedermann bekennt; deren zweite aber Ihre Mißbilligung erregt und die lediglich aus einem Gewebe von Absurditäten besteht? Mir die thörichte Eitelkeit beimessen, daß ich alte Axiome für neue ausgeben wollte, oder die närrische Anmaßung, daß ich als unwiderlegliche Grundsätze aufstellen wolle, was man in allen Sprachen Vornirrheit nennt, das hieße gleichzeitig meinen Charakter verkennen und die geringe Einsicht beleidigen, welche mir der Himmel verliehen haben mag. Ihre Erklärungen über diesen Punkt, erlauben Sie mir es Ihnen zu sagen, sind mir ein wenig unbestimmt erschienen; und so wie mir Ihr freundschaftliches Wohlwollen vollständig bekannt ist, so wünschen Sie sicher nicht minder, daß ich Sie Ihrem Zweifel, um nicht zu sagen, Ihrem Irrthum entreiße.

Erfahren Sie denn, mein lieber Berlioz, daß der Erfinder der „Zukunftsmusik" keineswegs ich bin, wohl aber Herr Professor Bischoff in Cöln. Die Veranlassung zu diesem inhaltlosen Ausdruck gab das vor zehn Jahren erfolgte Erscheinen eines Buches von mir unter dem Titel: „Das Kunstwerk der Zukunft." Dieses Buch stammt aus einer Epoche her, in welcher ernste Ereignisse mir für lange Zeit die Ausübung meiner Kunst untersagt hatten, in welcher mein Geist, gestärkt durch die Erfahrung, sich in dem tiefen Nachsinnen über die Probleme der Kunst sammelte, deren Lösung nie aufgehört hatte mich angelegentlich zu beschäftigen.

Vernehmen Sie, wie ich dazu gelangte, es zu schreiben:

Im Jahre 1848 war ich betroffen über die unglaubliche Verachtung, welche die Revolution für die Kunst bezeigte, um die es rettungslos geschehen war, wenn die sociale Reform triumphirt hätte. Indem ich den Gründen dieses Hasses nachforschte, fand ich zu meinem großen Erstaunen, daß sie fast übereinstimmend waren mit jenen, welche Sie, mein lieber Berlioz, bestimmen, daß Sie keine Gelegenheit vorbeigehen lassen, um Ihre ironische Ader über die öffentlichen Kunstinstitute zu ergießen, und ich theilte ohne Mühe Ihre Ueberzeugung, daß alle diese Einrichtungen, die Theater überhaupt und die Oper insbesondere, in ihren Beziehungen zum Publikum durch Grundsätze geleitet sind, welche dem Endzweck, den sich die reine Kunst und der wahrhafte Künstler vorsetzen, diametral entgegen stehen. Die Kunst ist hier in der That nichts, als ein Vorwand, mit dessen Hilfe man, unter Beobachtung der äußern Schicklichkeitsrücksichten, mit Erfolg den frivolsten Neigungen des Publikums der großen Städte schmeicheln kann.

Ich ging weiter. Ich frug mich, unter welchen Bedingungen wohl die Kunst dem Publikum einen unverletzbaren Respekt einzuflößen vermöchte, und, um in der Untersuchung dieser Frage nicht ganz haltlos umherzuschweifen, suchte ich meinen Ausgangspunkt in dem alten Griechenland. Ich begegnete hier sogleich dem specifischen Kunstwerk (l'oeuvre artistique par excellence), in welchem die Idee, wie erhaben, wie tief sie auch sei, mit der größten Klarheit und in der allgemein verständlichsten Weise in die Erscheinung treten kann. Mit vollem Recht erstaunen wir heute darüber, daß dreißigtausend Griechen mit anhaltendem Interesse die Vorstellung der Tragödien des Aeschylus zu begleiten vermochten, aber wenn wir nach dem Mittel forschen, durch welches man solche Resultate erhielt, so finden wir, daß dieses in der Vereinigung aller Künste liegt, welche gemeinschaftlich für denselben Endzweck zusammenwirken, nämlich für die Hervorbringung des vollkommensten und einzig wahren Kunstwerkes. Dieß führte mich darauf, die Beziehungen der verschiedenen Kunstzweige unter einander zu studiren, und nachdem ich die Beziehung erfaßt hatte, welche zwischen der Plastik und Mimik besteht, forschte ich jener nach, welche sich zwischen der Musik und der Poesie befindet: aus dieser Prüfung entsprang mir plötzlich eine Klarheit, welche die Dunkelheit völlig zerstreute, die mich bis dahin beunruhigt hatte.

Ich erkannte in der That, daß genau dort, wo eine dieser Künste unüberschreitbare Grenzen erreichte, sogleich auch mit der größten Genauigkeit die Wirkungssphäre der andern begann, daß man folglich durch die innige Vereinigung dieser beiden Künste mit der ergreifendsten Klarheit ausdrücken könnte, was keine von ihnen vereinzelt auszudrücken vermöchte; daß im Gegentheil, jeder Versuch, mit den Mitteln der einen von beiden zu erreichen, was nur durch beide gemeinschaftlich erreicht werden kann, durch inneres Verhängniß zur Dunkelheit, dann zur Verworrenheit, endlich zur Entartung und zum Verderbniß jeder einzelnen dieser Künste führen müßte.

Ich versuchte daher die Möglichkeit aufzuzeigen, wie ein Werk hervorgebracht werden könne, in welchem, was der menschliche Geist Tiefstes und Höchstes zu erfassen vermag, der gewöhnlichsten Einsicht zugänglich würde, ohne daß es dazu weder der Reflexion, noch kritischer Erläuterungen bedürfte, und dieß ist der Versuch, welchen ich „das Kunstwerk der Zunkunft" betitelte.

Urtheilen Sie nach diesem, mein lieber Berlioz, was ich empfinden mußte, als ich sah, daß nach Verlauf von zehn Jahren, nicht leichtgesinnte, oberflächliche Leute, nicht Zuckerwaarenhändler (marchands de concetti) nicht Phrasendrexler oder literarische Maulhelden (bravi), sondern ein ernster Mann, ein ausgezeichneter Künstler, ein einsichtsvoller Kritiker, unterrichtet und ehrenhaft, wie Sie, ja mehr als dieß, ein Freund, die Tragweite meiner Ideen in dem Grade zu mißkennen vermochte, daß er sich nicht scheut, mein Werk mit dieser lächerlichen Papillote „Zukunftsmusik" zu umwickeln.

Nun denn, mein lieber Berlioz, indem mein Buch, da es nicht übersetzt ist, für Sie wahrscheinlich ein verschlossenes bleiben wird, so erweisen Sie mir die Freundschaft, mir auf mein einfaches Wort zu glauben, daß es keine der Absurditäten enthält, welche man mir andichtet, und daß ich darin in keinerlei Weise die grammatikalische Frage der Musik behandelt habe. Mein Gedanke geht ein wenig weiter; und übrigens, da ich meiner Natur nach kein Theoretiker bin, so mußte ich Andern die Sorge überlassen, diesen Gegenstand weiter zu erörtern, ebenso wie die kindische Frage, ob es erlaubt sei, in Sachen der Harmonie oder Melodie Neuerungen einzuführen.

Heute, ich gesteh' es Ihnen, bin ich fast versucht, die Veröffentlichung jenes Buches zu bedauern. Und wenn, wie ich neuerlich die Erfahrung machen muß, die unterrichtetsten und aufgeklärtesten Kritiker sich von den Vorurtheilen des hierin zur Zeit noch völlig unwissenden Dilettantismus so sehr in's Schlepptau nehmen lassen, daß sie selbst gegenüber einer Aufführung der ihrem Urtheil unterworfenen Werke hartnäckig dabei verharren, darin nur Dinge zu erblicken,

die sich keineswegs darin befinden, während die wesentliche Grundidee ihnen entgeht, wie hätte ich wagen sollen zu hoffen, daß der philosophische Künstler, der ästhetische Denker vom Publikum besser verstanden werden könnte, als er von Herrn Bischof in Cöln verstanden wurde?

Aber schon zu lange halte ich mich bei diesem Kapitel auf. Ich habe Ihnen erklärt, was es mit der „Zukunftsmusik" für eine Bewandtniß hat. Ich hoffe, daß unter völlig gleichen Bedingungen wir uns bald gegenseitig verstehen würden. Lassen Sie dieses so gastfreie Frankreich meinen Musikdramen eine Zufluchtstätte geben; ich erwarte meinerseits mit der größten Ungeduld die Vorstellung Ihrer „Trojaner", mit einer Ungeduld, dreifach gerechtfertigt durch die Zuneigung, welche ich für Sie hege, durch die hervorragende Bedeutung, welche Ihrem Werk bei der gegenwärtigen Lage der Tonkunst unfehlbar innewohnen muß, und noch mehr durch das besondere Gewicht, welches ich ihm unter dem Gesichtspunkte der Ideen und Principien beimesse, die mich immer geleitet haben."

Wir überlassen es willig unsern Lesern, sich ihr Urtheil über dieses Dokument im Ganzen, wie im Einzelnen selbst zu bilden. Berlioz wird, wie man sieht, von Wagner ziemlich von oben herab in der huldvollen Weise behandelt, wie ein Monarch zu seinen Untergebenen spricht und wir können uns lebhaft vergegenwärtigen, mit welcher innigen Erbauung Berlioz die Belehrungen entgegen genommen haben wird, die er hier von Wagner empfängt, deren Inhalt ihm nothwendig völlig neu gewesen sein mußte, da er seine nicht in's Französische übersetzten Bücher unmöglich studirt haben konnte. Ob Berlioz sich nicht versucht fühlen sollte, dagegen zu protestiren, daß er seinerseits von Wagner so völlig verstanden worden sei, da ihm wenigstens das Kapitel schwerlich unbekannt sein dürfte, welches sich in dessen Büchern über ihn selbst vorfindet, ließe sich fast vermuthen.

Man sieht, mehr als je haben so vieles Uebel. so viel Zank und Streit in dieser Welt ihre Wurzel darin, daß wir uns gegenseitig so wenig verstehen und Heinrich von Kleist wird Recht behalten, der einmal, wenn wir nicht irren, meinte, er möchte nur noch durch Zeichen sprechen. Keineswegs, um es zu perssifliren, citiren wir dieses Wort, in dem sich die allgemeine Noth und Beschränktheit des Individuums, des reichsten, wie des ärmsten ausspricht: so sehr grenzt überall das wahrhaft Tragische an das Possenhafte!

Recensionen.

Heinrich Henkel. 6 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Op. 20. Leipzig, Kistner.

S. B. Bescheidene und anmuthige kleine Sachen, die im gemüthlich-häuslichen Kreise gern gesungen werden dürften Gute Deklamation des Textes, und eine hinlänglich freie Behandlung der Stimmführung, überhaupt eine gewählte Behandlungsweise des Harmonischen, Melodischen und Modulatorischen, zeigen den guten Musiker. Höhere Forderungen zu befriedigen hat wohl der Componist selbst nicht im Sinne gehabt.

Robert Vollmann. Drei geistliche Gesänge für gemischten Chor mit Begleitung des Pianoforte. 3 Hefte, op. 38. Pest, Heckenast.

Vollmann's ebenso durchbildete als ein freies, durch Regelwerk ungehemmtes, Schaffen liebende Muse hat auch hier wieder Stücke zu Tag gefördert, denen die vernünftige Kritik nichts anhaben kann, und welche beweisen, daß man gar wohl Neues und Interessantes, und zugleich Gediegenes schaffen könne, ohne sich entweder bis über die Ohren in sinnlose, quälende Dissonanzen zu vergraben, oder ohne sich ängstlich bei jeder Licenz mit der Frage abzuquälen, ob denn Das oder Jenes nicht zu frei sei. Das wahre Talent, die wahre Erfindungskraft findet hier immer den richtigen Mittelweg.

Die vorliegenden drei geistlichen Gesänge sind gemischten Gesangvereinen ohne Weiteres zu empfehlen. Zwar sind sie nicht eben leicht zu singen, da der Componist mitunter Einsätze bringt, die der weniger Musikalische nicht gleich auf's erste Mal treffen wird. Doch ist keineswegs Unsinniges gefordert, und da die Harmoniefolgen an sich logisch sind, so wird auch der kühnere Eintritt, das schwierigere Intervall von einem guten Dirigenten der betreffenden Chorstimme leicht verständlich gemacht werden können. — Eine Forderung wird aber in diesen Compositionen an den Chor gestellt, die nicht leicht zu erfüllen ist: die Pianofortebegleitung geht nicht durchaus mit, sondern läßt den Chor öfters ziemlich lang allein singen, wodurch die übereinstimmende Tonhöhe schwer zu erhalten ist. Freilich setzt die Partitur den begleitenden Clavierspieler in Stand, unterstützend mitzuwirken, dadurch wird aber wieder die Wirkung des neu eintretenden Instruments aufgehoben. Zur gelungenen Wiedergabe dieser Chöre wird deßhalb ein gutgeschulter Chor nöthig sein. — Wir bemerken schließlich, daß Nr. 1, „Vertrauen auf Gott", sechsstimmig gesetzt ist, und im Ganzen den Anstrich fester Gläubigkeit enthält. Nr. 2, „Gottes Güte" ist vierstimmig behandelt, und läßt zuerst Solostimmen antsgehoben. Zur gelungenen Wiedergabe dieser Chöre wird deßhalb ein gutgeschulter Chor nöthig sein. — Wir bemerken schließlich, daß Nr. 1, „Vertrauen auf Gott", sechsstimmig gesetzt ist, und im Ganzen den Anstrich fester Gläubigkeit enthält. Nr. 2, „Gottes Güte" ist vierstimmig behandelt, und läßt zuerst Solostimmen auf

Werthvoll, wahrhaft erbaulich und dem Zwecke des Gottesdienstes vollkommen entsprechend muß die erwähnte Kirchenmusik in Mariahilf genannt werden, weil nicht nur der musikalische Inhalt jedes aufgeführten Werkes als der reinste und würdevollste Ausdruck der kirchlichen Worte erscheint, sondern vorzüglich auch darum, weil der Mariahilfer Sängerchor sich unter der zweckmäßigen Leitung des Hrn. Krenn im Fache des echten Kirchengesanges bereits in einem solchen Grade ausgebildet hat, daß er in der richtigen Auffassung der kirchlichen Worte und des Geistes der klassischen Kompositionen so wie in Betreff der Deklamation und des wahrheitsgetreuen Ausdruckes Ausgezeichnetes zu leisten vermag.

Dies bewahrheitete sich neuerdings gelegentheilich des Hauptgottesdienstes am 26. Februar und am 4. März. Am erstgenannten Sonntage kam eine vierstimmige Messe von Antonio Lotti, am andern Sonntage die sechsstimmige Messe Papa Marcelli von Palestrina zur Aufführung; die Einlagen an diesem Tage (O bone Jesu und Pater noster) waren ebenfalls Kompositionen Palestrina's.

Die erwähnte Messe Lotti's, die in Lück's „Sammlung ausgezeichneter Kompositionen für die Kirche" mit Nr. VII bezeichnet ist, eignet sich ihrer Kürze und der besonderen Klarheit des Satzes wegen ganz vortrefflich zum gewöhnlichen Gebrauche; dagegen ist die Messe Papa Marcelli ein so ausgedehntes und in seiner Wirkung so großartiges Werk, daß seine Aufführung nur an hohen Festtagen Platz finden sollte, denn nur dann, wenn der Gottesdienst mit besonderer Feierlichkeit begangen wird, wenn die gewichten Räume festlich geschmückt und durch tausend Kerzen erleuchtet sind, soll die Musik solch einen geistigen Glanz entfalten, weil wie in allem und jeden, so auch in diesem Punkte beim Gottesdienste die reinste Uebereinstimmung herrschen soll.

So ausgedehnt Palestrina's Festmesse und so großartig ihre Wirkung, eben so schwer ist die richtige Auffassung und der Vortrag derselben, daher kann es auch nur einem so kirchen-musikalisch gebildeten und im Studium so fleißigen und ausdauernden Sängerchore wie der Mariahilfer es ist, gelingen, dieses Werk zur Geltung, und wie es diesmal der Fall war, durch die Aufführung desselben eine vom Geiste der Kirche belebte und in der Schönheit dieses Geistes erstrahlende Musik zur Erscheinung zu bringen. A. Tuma.

Concerte.

(Singverein. — Quartett.)

8. d. Das 2. Singvereins-Concert unter Leitung des Hrn. Herbeck brachte den Chor: „Es wird ein Stern aus Jacob aufgeh'n", aus dem Fragment „Christus" von Mendelssohn, ferner drei Vokalchöre (aus den neuerschienenen Balladen von Schumann, endlich die vollständige Musik zu den „Ruinen von Athen" von Beethoven, in der neuen Bearbeitung von R. Heller; und zwar das letztere und erstere Werk mit Orchester. Die Aufführung war im Ganzen und in vielen Einzelheiten eine gelungene. Besonders wurden die Schumann'schen Chöre, von denen die „Romanze vom Gänsebuben" wiederholt wurde, mit rühmenswerther Schattirung gegeben. Der Mendelssohn'sche Chor verlor dadurch, daß er, aus dem Zusammenhang gerissen, in seiner Bedeutung unklar wurde. Die Schumann'schen Chöre sind reizende Blüthen dieses phantasiereichen Tondichters, und zeichnet sich besonders „das Schifflein" durch Anmuth, und die „Romanze vom Gänsebuben" durch derben Humor und Reichthum der Erfindung aus. — Die „Ruinen von Athen" waren allen Musikfreunden eine nun so willkommenere Wahl, als dieses Werk schon seit lange nicht als Ganzes aufgeführt worden war, und die neue Bearbeitung bedeutend dazu beitrug, die Sache verständlicher zu machen. Das verbindende Gedicht wurde von Herrn Lewinsky in verdienstlicher Weise gesprochen. Das Beethoven'sche Gelegenheitsstück ist nicht von durchaus gleichem Werth. Die Ouverture entbehrt des zündenden Gedankens, der Chor Nr. 2 ist ein wenig gedehnt, das Duett Nr. 3, freilich dem Text entsprechend, nicht von auffallender Tiefe. Dagegen sind der Chor der Derwische, der Türkenmarsch, der Marsch mit Chor, und der Schlußchor Stücke, wie sie eben nur ein Beethoven schreiben konnte, wahre Perlen seiner reichen Muse. Die Soloparthien wurden von den Frls. Bauer und Gelpke, dann von den Herren Olschbauer und Panzer vorgetragen.

Am selben Tage fand die 3. Quartettproduction statt. Ein Streichquartett von Käßmaier, als Novität vorgeführt, fand reichlichen Beifall, welchem wir nur in bedingter Weise beitreten können. Der erste Satz ist eine sehr auffallende Nachbildung des 1. Satzes der Beethoven'schen G-dur-Sonate op. 31. Das Adagio ist sehr dankbar, doch ein wenig oberflächlich. Das Scherzo blieb uns von Anfang herein rhythmisch unverständlich. War es ein $^3/_8$ Takt, in welchem es sich bewegte? Schon diese Frage spricht gegen die Sache. Das Finale schien uns unbedeutend, mitunter auch grell in der Modulation. Doch wollen wir nach einmaligem Anhören über dieses opus kein definitives Urtheil fällen. Der Componist ist jedenfalls begabt, und besitzt eine sehr gewandte Feder. Tiefe und Eigenthümlichkeit vermissen wir noch. Es wäre ihm sehr zu wünschen, daß er einmal in eine andere künstlerische Atmosphäre gelangte, etwa ein paar Jahre sich in eine andere deutsche Stadt begäbe, wo er nicht verhätschelt würde. — Das B-dur-Trio von Schubert, diese höchst phantasie- und melodiereiche Composition, wurde von Herrn Epstein mit vielem Verständniß, und jener ihm eigenen Anschlagsfeinheit gespielt, die wir an ihm so oft zu rühmen Gelegenheit hatten. Nur im ersten Satz schien uns manchmal etwas zu stark aufgetragen, und der Ton klang uns, besonders im Baß, hart. Doch mag daran das Instrument schuld gewesen sein, wie denn die Böhndorfer'schen Flügel häufig etwas Schrilles haben, und im Forte nicht die schöne Fülle des Klanges besitzen, der die Streicher'schen auszeichnet. — Das köstliche A-dur-Quartett von Beethoven, mit vieler Grazie und Laune gespielt, machte auch diesmal, wie immer, den erfreulichsten Eindruck.

Correspondenzen.

München.

* Die großen Odeons-Concerte der gegenwärtigen Fastensaison begannen am Montag 27. v. M. mit der Ihnen bereits angekündigten musikalischen Rundschau unter Tondichtern, die vom Beginne des 16. Jahrhunderts an bis zur Gegenwart herab, als baierische Capellmeister in München in Wirksamkeit standen. Diese, freilich mit Berücksichtigung aller Spitzfindigkeiten, „historisches Concert baierischer Capellmeister" angekündigte Rundschau, brachte dem sehr zahlreich versammelten Publicum in zwölf Nummern Compositionen folgender Tondichter in chronologischer Reihenfolge: 1. Ludwig Senfl (1490—1550); 2. Orlando di Lasso (1520—1594); 3. Johann Casp. v. Kherl (1625—1690); 4. Giuseppo Ant. Bernabei (1659—1732); 5. Agostino Steffani (1655—1730); 6. Andrea di Bernasconi (1712—1784); 7. Christian Cannabich (1731—1798); 8. Peter v. Winter (1755—1828); 9. Caspar Ett (1788—1847); 10. Hippolyt Chelard (geb. 1789); 11. Johann Caspar Aiblinger (geb. 1779); 12. Jos. Maxim. Stuny (1792—1859). — Den Namen dieser Blätter würde es übersteigen, wollte der Versuch gemacht werden, den Gehalt und Werth der Compositionen dieser Meister im Allgemeinen wie in Rücksicht auf die diesmalige Auswahl auch nur zu skizziren. Dem Musiker im Fach sind die bedeutendsten dieser Namen und Werke zur Genüge bekannt. Nicht dürfen wir uns dagegen der Pflicht entziehen, den allgemeinen Inhalt und Eindruck dieses Concertes in der einen Richtung festzustellen, daß wir uns gegen die Wiederholung solcher Experimente feierlich verwahren. — Selbst den berufensten Hörer wird bei solcher Anhäufung ungleichartiger, ganz unzusammengehöriger Tonschöpfungen, deren jede für sich der ernsten, bewußten Würdigung bedürfte, dieselbe Ermüdung und peinliche Ueberreizung eben so sicher befallen, als sich bei den ausübenden Künstlern, namentlich den Vocalisten, Abspannung und Parforce-Aufwand der Kräfte kundgeben müssen. Und es ist nicht nur die Göttin Schönheit, sondern auch ganz vorzugsweise der Genius des Maßhalten, welche sich als in ihr letztes Asyl in unsern Concertsälen geflüchtet glauben. Darum bedarf die aufrichtige Dankbarkeit, die wir dem Streben zollen, den großen Meistern der Vergangenheit sie sind ja unser bester, einziger Hort! — gerecht zu werden, keiner ausdrücklichen Betonung, am wenigsten in diesen Blättern. Auch läßt sich über die Befolgung dieser Bahn unter Lachner's Leitung im Allgemeinen Gutes sagen; nur hat jedes Ding seine eigene Art. Das Verständniß aber der Eigenart jedes Dinges, jedes Kunstwerkes verlangnet sich in solcher Zusammensetzproplung, die etwa die oberflächliche Neugier und Nedelust einen Augenblick beschäftigt, streng genommen jedoch für den gereifteren, wahrhaft gebildeten Sinn beleidigend wirken und bei fortgelesener Anwendung geradezu in die Wellen des Ungeschmackes zurückschlendern müßte. Bei-

nahe zu schonend nennt auch Riehl derlei „historische" Zusammenstellungen eine „Schneyenpastete für Feinschmecker" und stellt den unsers Erachtens bewährten Satz auf, daß man „in der Musik keine historischen Ausstellungen machen könne." Am wenigsten im Zeitraum von zwei Stunden, ein Umstand, der ja unfehlbar schon jede Vorbedeutung dazu aufhebt, daß jedem Componisten sein volles, ganzes Recht werde. — Wie die Acten unserer „baierischen Capellmeister" einmal lagen, hielt sich die Theilnahme des Publikums fast ausnahmslos an der Oberfläche des Dargebotenen und zeichnete ein Madrigal von Orlando di Lasso (stimmig ohne Begleitung); dann ein in kokettem Prunk herangereister Instrumentation einherschreitendes „Concertante" für 2 Violinen von Cannabich (von den Herren Lauterbach und Walter gut gespielt); ferner das „Hexenterzett" aus der Oper „Macbeth" von Chelard, dem unmittelbar kirchliche Hymnen nach- und vorgingen; besonders jedoch die neunstimmige „geistliche Cantate" von Caspar Ett, die in seelenvoller Frische und begeistertem Wohlklange das Lob der heil. Jungfrau kündet, durch warmen Beifall aus. Wie wenig eine gütige Entscheidung über den höhern oder geringern absoluten oder relativen Werth des Vorgetragenen aus diesen Anzeichnungen zu entnehmen ist, geht schon aus dem Eingangs Erwähnten hervor; nur wolle man, wir wiederholen es, den Tadel, den wir über dieses „historische" Concert als solches fällen mußten, nicht dahin mißdeuten, als fühlten wir uns mit der summarischen Abfindung, die man solchergestalt den alten — verstorbenen Capellmeistern werden ließ, ein für allemal befriedigt. Wir hoffen im Gegentheil der Wehrzahl jener Componisten-Namen im Reigen mit manchen Ebenbürtigen wieder zu begegnen, unter Umständen, die ihrer Würdigung von Seite der Zuhörer wie der Ausübenden günstiger sein mögen als diesmal. Zur Vervollständigung unserer Uebersicht bleibt uns nämlich noch beizufügen, daß neben dem Eifer und guten Willen, den die vortrefflichen Kräfte, die hier zur Verfügung stehen, an den Tag legten, sich vielfach blinde Hast, Ueberspannung und Ermüdung, namentlich in den beigezogenen Solo-Gesangskräften kund gaben, was übrigens gegenüber der Angehl, Verschiedenheit und theilweise bedeutenden Ausdehnung der vorgeführten Tongebilde sowie der verhältnißmäßig geringen Zeit, die man darauf zu verwenden hatte, nicht Wunder nehmen wird. — Das nächste Concert stellt uns Beethoven's C-dur-Sinfonie und u. A. auch ein Cellooncert von Goltermann in Aussicht. — Im Allgemeinen scheint die Concertsaison einen gemäßigten, in einer Hinsicht zu gemäßigten Verlauf zu nehmen. Davon ein Nächstesmal!

Leipzig.

-m- Die vierte Kammermusik-Unterhaltung fand am 19. v. M. statt; es wurden nur Streichquartette gespielt und zwar zuerst eine Composition (E-moll, Mscpt.) des in unserer Mitte lebenden, wegen seiner bedeutenden Leistungen, besonders auf theoretischem Gebiet, allgemein geschätzten E. F. Richter. Dieselbe wurde vom Publikum mit Recht sehr günstig aufgenommen; denn sie war durchaus von edlem Gehalt, wohlklingend und klar; die Wahl der jetzt ziemlich verwachlässigten Variationenform für den langsamen Satz wollen wir noch als besonders verdienstlich hervorheben. In dem darauffolgenden Es-dur-Quartett von Cherubini gelangen der 2. Satz und das reizende Trio im 3. ganz gut; den Schluß machte Beethoven's Quartett in As-moll. Es ist sachlich erfreulich, daß die fünf letzten Quartette des Meisters, die man noch häufig, sogar von Musikern, als unverständlich, seltsam und verworren bezeichnen hört, hier bereits seit Jahren möglichst oft zu Gehör gebracht werden, so daß jene Vorurtheile bei uns wenigstens allmählig verschwinden dürften. Man wird immer mehr erkennen, daß der Grund, warum man hier nicht sogleich zu vollem Genuß gelangt, nur ein äußerlicher ist; er liegt hauptsächlich, analog wie bei Bach, in der complicirteren, contrapunctischen Schreibart, dann auch in einzelnen frappanten modulatorischen und rhythmischen Zügen und endlich in der größeren Schwierigkeit guter und präciser Ausführung. Ist aber dies einmal überwunden, so wird die Schönheit dieser bei aller Verschiedenheit der darin herrschenden Stimmungen immer ein ganz besonders ideales Gepräge tragenden Tonschöpfungen dem nicht zu materiell gesinnten Hörer sicherlich klar werden und ihn mit Bewunderung für Beethoven's herrliches, sittlich erhabenes Gemüth erfüllen, welches sich nirgends so ganz unmittelbar und rückhaltlos zu erschließen scheint, als in diesen seinen letzten Werken. Das diesmal gespielte Cis-moll-Quartett ist übrigens einem schnelleren Verständniß noch am günstigsten und daher hier bereits mehr beliebt, als seine Nachbarn Op. 130 in B-dur und Op. 132 in A-moll. Die Ausführung war vortrefflich, nur die Stelle sul ponticello am Schluß des Presto klang nicht so gut, wie sonstenmale, und das Tempo der 6. Variation (im 9/8 Tact) war ein wenig zu schnell, wodurch sie merklich verliert. Im 24. Tact der Einleitung dürfte das d im Cello durch dis zu ersetzen sein; denn abgesehen davon, daß es sehr schlecht klingt, ist auch der große Secundenschritt (d—e) dem Thema ganz und gar zuwider, in welchem gerade der der kleinen Secunde ein ganz charakteristisches Element bildet, und außerdem wiederholt das Cello gleich darauf in der höheren Octave dieselben Noten, aber dann richtig als, was das vorherige d noch unwahrscheinlicher macht. Möglicherweise hat Beethoven, weil im Tact vorher in der 2. Violine ein d (eigentlich eisis) vorkommt, gerade ausdrücklich ein Kreuz vorgezeichnet, welches, vielleicht unbeutlich, beim Stich für ein Quadrat gehalten worden ist.

Schließlich sei noch kurz das letzte Concert des Musikvereins Euterpe erwähnt, in welchem wir Gelegenheit hatten, eine neue Ouverture (Es-dur) von A. Horn zu hören, welche durch hübschen Gedankenreichtum und sehr tüchtige Behandlung der Form und der Instrumente einen recht günstigen Eindruck auf uns machte. Seit Kurzem leitet Herr v. Bernuth diese Concerte und wie es scheint, mit viel Geschick; wenigstens ging die Gade'sche B-dur-Symphonie recht brav.

Berlin.

-k- Alex. Dreyschock hat 3 Concerte gegeben und sich die Gunst des hiesigen Publikums zusehends gewonnen. Nun wird er noch eines zu wohlthätigen Zwecken geben. Er erwarb sich zuerst die Sympathien der besseren Musikliebhaber, indem er Concerte von Beethoven und Mendelssohn vortrug, dann ging er zu Trio's derselben Componisten über und führte unter dem Schutze dieser Vorkämpfer, mehr und mehr seine eigenen Sachen ein. Was jene anbetrifft, so machte er nur in der Cis-moll Sonate quasi Fantasia einige Fehlgriffe in der Auffassung, die anderen Stücke spielte er vortrefflich; die eigenen Compositionen trug er so vollendet vor, daß der Effect überall vollständig zur Geltung kam. Schade nur, daß die Compositionen eben nur von den vollendeten Effect bezwecken, und die Vollendung des Spieles nichts, als sich selbst anzubringen hatte.

Ein Fräulein Mösner leistet Außerordentliches auf der Harfe. Ihr aplomb, ihre Melodien, ihre Klangwirkungen und ihre Geläufigkeit sind ganz ungewöhnlich.

Der Componist Wohlers gab eine Orchester-matinee, in der er nur eigene Compositionen, 2 Ouverturen, eine Symphonie 2c. aufführte. Sein Standpunkt ist inmitten Liszt, Meyerbeer und Salon aufzusuchen.

L. Spohr's Faust wurde in einem Concerte zur Aufführung gebracht. Die Musik ist weich und anmuthig; allein ohne Contraste in der Charakteristik der Personen. Der Text ist übrigens so spuckhaft, erinnert so sehr an längst verschollene Zauberhistorien, daß er heutzutage, wo man anfängt mit Goethe's Faustidee vertraut zu werden, wohl die Klippe sein wird, an der eine Wiederbelebung der Oper vor allen Dingen scheitern müßte.

Die Oper bringt ein neues Ballet und verbindet das mit dem „Mädchen von Elizondo" von Offenbach. Also noch immer die bouffes parisiens!

Nachrichten.

Breslau. Der Violinist Hr. Rappoldi hat auch hier wie anderwärts mit lebhaftem Beifall concertirt.

Berlin. Der von Viersling gegründete Bachverein hat am 14. Februar seinen 3jährigen Stiftungstag gefeiert, wobei 200 Theilnehmer versammelt waren.

Tübingen. Die Nachricht vom Tode Silcher's war falsch.

Stettin. Den Drehorgel- (Leierkasten- oder wienerisch: Werkel-) Spielern ist von Seiten der Polizei aufgegeben worden, ihre Instrumente von 3 zu 3 Monaten stimmen zu lassen, und die betreffende Bescheinigung bei sich zu führen. (Wäre auch in Wien sehr zu empfehlen. D. R.)

Dresden. Die alte Oper von Dittersdorf: „Die rothe Kappe," ist neueinstudirt wieder gegeben worden. Die Musik ist voll Gesundheit und Lebenskraft und wirkte heiter anregend.

Mannheim. Der Vorstand der „deutschen Tonhalle" setzt einen Preis von 100 fl. Rh. auf ein Claviertrio, dessen Ausführung jedoch nicht eigentliche Virtuosen erfordern darf.

Briefkasten der Redaction.

A—t in M. Mit Dank angenommen. — A. v. W. in Br. Willkommen! — v. N. in B. Artikel über F ist mir ganz recht; ich hatte sogar schon da auf gerechnet. — L. in H. Nur zu, immer zu! — C. in B. Ich bitte um Nachricht, ob Sie noch die Absicht haben über M.'s B. Ich schreiben, da mir von anderer Seite ein Antrag zugekommen. — W. in S. Ihr Aufsatz erscheint bestimmt in der nächsten Nummer.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 12. Wien, 17. März 1860. Jahrgang 1.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Witwe.** **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Schiller's Gedanken über Musik. — Ueber den Werth der Michael Haydn'schen Kirchencompositionen. — Recensionen. — Concerte und Oper. — Feuilleton: Erlebnisse eines jungen Musikers. (Schluß.) — Correspondenzen. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Anzeigen.

Schillers Gedanken über Musik.

Von

Dr. August Kahlert.

Als Schiller sich mit der Untersuchung ästhetischer Probleme zu beschäftigen begann, fühlte er sich mit seinem Urtheile am wenigsten sicher im Gebiete der Tonkunst, deren damals noch lange nicht nach seiner Bedeutung erkannte Meister Mozart wenige Jahre vorher geschieden war, deren Veteran Haydn noch die Schöpfungskraft eines Jünglings zeigte, deren junger Held Beethoven erst seine Schwingen zu regen begann. Er richtete daher mit der Uebersendung der ersten Nummern der „Horen" an seinen Vertrauten, den Appellationsrath Körner, vor dessen musikalischer Sachkenntniß er sich beugte, die Bitte über das Verhältniß der Musik zu andern Künsten sich auszusprechen. Dies geschah im fünften Heft des Jahrganges 1795. Mancherlei darüber gewechselte Worte enthält der lehrreiche Briefwechsel beider Männer, doch ist ein bisher noch ungedruckter Aufsatz Schillers, der sich hierauf bezieht, erst kürzlich (November 1859) zum Vorschein gekommen. Die Handschrift gehört Hofrath Dr. Förster zu Berlin, und befand sich auf der Ausstellung, die zur hundertjährigen Geburtstagsfeier Schillers im Saale der königl. Akademie daselbst veranstaltet worden war.

Schillers, in den Briefen über ästhetische Erziehung des Menschengeschlechtes niedergelegte Kunstansichten, welche sich denen in Kants Kritik der Urtheilskraft ausgesprochnen zwar anschließen, aber dieselben überflügeln, enthalten vieles, was auch jetzt, nachdem die Hegel'sche Aesthetik dreißig Jahre regiert hat, noch von hoher Bedeutung ist. Daß er, indem er die Musik besonders in's Auge faßte, auf jene allgemeineren Sätze zurückging, ist natürlich. Er regt Bedenken an, ähnlich denen, welche in neuester Zeit Gegenstand eines lebhaften, wissenschaftlichen Streits geworden sind, und zeigt auch in diesem Falle den raftlosen Forschertrieb, der ihn beseelte, und ihm die Hoffnung gab, das ewige Geheimniß der Schönheit in einen deutlichen Begriff zu fassen. Wenn wir im Musenalmanach sein vortreffliches Distichon auf die Tonkunst lesen: „Leben athme die bildende Kunst, Geist fordr' ich vom Dichter, aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus", so erkennen wir den Blitz des poetischen Genius, der den Unterschied der malerischen, dichterischen und musikalischen Schönheit mit den drei Worten: Leben, Geist, Seele anschaulich zu machen suchte. Doch solche epigrammatische Schlagworte sind für den Dichter weit mehr als für den nach deutlicher Einsicht strebenden Philosophen brauchbar. In dem oben erwähnten, für Körner geschriebenen Aufsatz, treten namentlich zwei Stellen hervor, die man freilich bestreiten oder gar widerlegen kann, die aber doch bereits einen tieferen Einblick in die Sache verrathen. Zuerst folgende:

„Die Frage, was in der Musik darstellungswürdig sei, geht eigentlich nicht den Stoff, sondern die Behandlung an. Ueber den Stoff kann dem Musiker so wenig als irgend einem andern Künstler etwas vorgeschrieben werden. Wenn gefragt würde, ob der Künstler den Zorn, die Eifersucht u. s. w. darstellen könne, so würde es den Stoff betreffen. Ob er aber in der Schilderung des Zorns und der Eifersucht das Pa-

Feuilleton.

Erlebnisse eines jungen Musikers an einer österreichischen Provinzialbühne.

(Schluß und Nutzanwendung.)

Ueberhaupt war unser Opern-Repertoir musterhaft bestellt. Diese „deutsche" Bühne, d. h. an welcher Opern in deutscher Sprache und von deutschen Sängern gesungen wurden, brachte während meiner ein und ein halb Jahr langen Anwesenheit, so viel ich mich erinnere, nur den deutschen „Freischütz" und die „Jessonda". Alles Uebrige war welschen oder französischen Ursprungs. Das Publikum, so hieß es, langweile sich bei den deutschen Opern, und ein Don Juan, eine Zauberflöte, ein Figaro oder Fidelio sei veraltetes Zeug. Die Direction müsse auf volle Häuser sehen, um existiren zu können. Mag sein, daß man im letzten Punkt Recht hatte. Aber sage mir dann Einer, daß diese Blätter nicht Recht hatten, wenn sie kürzlich von einem „demoralisirenden Einfluß" sprachen, der vom Theater ausgehe!

Da das Theater das einzige Institut war, welches öffentliche Produktionen gab, so beherrschte es natürlich den Geschmack vollständig, und ein allerdings vorhandener „Musikverein", der jährlich für seine Mitglieder ein paar halböffentliche „Musikübungen" gab, konnte bei bestem Willen den Geschmack zu verbessern, gegen diese begünstigte „städtische" Anstalt nicht aufkommen. Aber noch mehr! Was man im Theater hörte, wollte man auch zu Hause klimpern, und ein Musikmeister, der nicht fleißig Potpourri's, Transcriptionen u. s. w. über Norma, Liebestrank und Robert den Teufel für Clavier, oder wenn er Singmeister war, die Arien selbst in's Haus gebracht hätte, wäre von vornherein geächtet gewesen.

Aber in demselben „Kunsttempel" wurden ja auch außer welschen Opern noch jene „göttlichen Comödien" von Nestroy gespielt, mit ihren tausend und aber tausend Gemeinheiten in Gedanke, Text und Musik, mit ihren unerhörten Zoten und schmutzigen Couplets, mit ihrer himmelschreienden Herabwürdigung der Kunst zur Anreizung der Lachmuskeln und Ertödtung alles edleren Sinnes: dieser saubere Auswuchs aus dem gesunden und kräftigen Baume Raymund'scher Volkspoesie! —

Man muß sagen, daß die Direction bemüht war, Alles in das Repertoir aufzunehmen, was geeignet schien, den schon verdor-

thos oder Ethos darzustellen habe, das ist eine Frage, die sich auf die Behandlung bezieht.“ — Was Schillern zu dieser Aeußerung veranlaßt hat, ist leicht einzusehen. Wenn man seine zu jener Zeit mit Goethe gewechselten Briefe befragt, so findet man die Aristotelische Frage über das Verhältniß des Pathetischen zum Ethischen, oder der Leidenschaft zur Sittlichkeit in der Dichtkunst vielfach erwogen. Wie hätte er nicht verleitet sein sollen, diese Frage auch in's Reich der Musik, wohin sie freilich nicht passen will, herüberzuziehen! Wichtiger ist die folgende Stelle:

„Offenbar beruht die Macht der Musik auf ihrem körperlich materiellen Theil. Aber weil im Reiche der Schönheit alle Macht, insofern sie blind ist, aufgehoben werden soll, so wird die Musik nur ästhetisch durch Form. Die Form aber macht keineswegs, daß sie als Musik wirkt, sondern blos, daß sie bei ihrer musikalischen Macht ästhetisch wirkt. Ohne Form würde sie über uns blind gebieten, ihre Form rettet unsre Freiheit. Aber die Freiheit macht das Aesthetische allein nicht aus, sondern die Freiheit, insofern sie sich im Leiden behauptet. Dieses Leiden wird hier hervorgebracht durch den Ton, dessen Einfluß auf uns und Affinität mit unsern Leidenschaften lediglich auf Naturgesetzen beruht. Im Aesthetischen aber sollen zugleich mit Naturgesetzen auch Freiheitsgesetze herrschen. Daher die Nothwendigkeit des Charakters in der Musik, wenn sie als schöne Kunst wirken soll. — Nimmst du der Musik alle Form, so verliert sie zwar alle ihre ästhetische aber nicht alle ihre musikalische Macht. Nimmst du ihr allen Stoff, und behältst blos ihren reinen Theil, so verliert sie zugleich ihre ästhetische und ihre musikalische Macht, und wird blos ein Objekt des Verstandes. Dies beweist also, daß auf ihren körperlichen Theil mehr Rücksicht genommen werden muß, als Du genommen hast.“

Diese Gedanken berühren, wie man sieht, eine bis heute noch nicht erledigte Streitfrage, die in der Theorie nicht blos der Musik, sondern auch jeder andern Kunst stets wieder von verschiedener Seite beleuchtet und entschieden werden wird, nämlich die über den Vorzug einerseits der reinen, anderseits der charakteristischen Schönheit. In der bildenden Kunst kämpfte Winkelmann für die erste, Schelling in seiner berühmten zu München 1807 gedruckten Rede, für die zweite. In der Musik hat fast jedes Zeitalter Vertreter der einen und der andern Schönheit unter den Komponisten gefunden, nämlich entweder solche, deren Ideal der sinnliche Wohllaut war, oder solche, die das Höchste in charakteristischem Ausdruck zu leisten suchten. Der Wetteifer zwischen Piccini und Gluck betraf nichts anders als jene Frage, und hat sich seitdem in den verschiedensten Gestalten wiederholt. Sobald Meister ersten Ranges kritisch zu würdigen und nach ihrem wahren geschichtlichen Werthe zu schildern sind, wird es stets ein wichtiges Merkmal bleiben, ob sie sich der einen oder der andern Seite zuneigen, nur wird dies um so schwerer zu erkennen, je größer die Meister sind. Denn die auf der Höhe ihrer Kunst stehen, sind darüber erhaben, daß sie der Einseitigkeit verfallen, werden vielmehr auch bei dem lebendigsten Ausdruck die sinnliche Schönheit bewahren, oder wenn Simmenrei ihre besondere Stärke ist, doch nicht ausdruckslos werden. Dem Kritiker wird die Arbeit bei Talenten zweiten Rangs ungleich leichter gemacht, weil deren besondere Kennzeichen, sowohl Vorzüge als Schwächen, viel deutlicher zu Tage liegen; ihre Schwächen gerade sind ihre Vorzüge. Die unbefangenen Hörer, die nur nach Instinkt urtheilen, kümmern sich wenig um absolute Richtigkeit, sondern beharren in ihrer Einseitigkeit, schelten Felix Mendelssohn vielleicht langweilig, oder Rossini seicht. Gerechtigkeit kann man bei subjectiver Meinungsäußerung selten finden; erst der lange sich bewährende Erfolg, der Spruch der Zeit räumt auf unter den subjektiven Schwankungen, wird indessen zuletzt doch die Lehre geben, daß in der Musik das sinnlich Reizende, Wohllautende sich schneller überlebt, als das Ausdrucksvolle.

Unter den Schiller'schen Bemerkungen, so flüchtig sie hingeworfen sind, ist eine von unbestreitbarer ewiger Giltigkeit; nämlich die, daß der physische Einfluß der Töne auf das Nervensystem die gewaltige Macht der Musik begründet. Keine andere Kunst hat so große physische Macht über den Menschen. Wenn er nun aber weiter die ästhetische Bedeutung der Musik in die Form setzt, so darf wohl hinzugesetzt werden, daß Schiller sich noch nicht ganz klar darüber war, was er unter musikalischer Form zu verstehen habe; denn er setzt „Form“ dem „Stoff“ entgegen und dann wäre Form nichts andres als mathematische Figur, etwas Berechnenbares, wofür auch wirklich viele sie halten. Die neueren ästhetischen Systeme setzen „Form“ und „Inhalt“ einander entgegen, wodurch das Verhältniß ein von jenem wesentlich verschiedenes wird, und die Form, die sich zum Stoff wie Aeußeres zum Innern verhält, nunmehr wie das sinnlich Aeußere, wodurch sich ein geistiger Inhalt offenbart, zu betrachten ist. Dieser geistige Inhalt eines Musikstücks ist die treibende Kraft, der die musikalische Form ihre Entstehung dankt. Daß alle Musikstücke gewisse formen und für das Gute und Edle bereits erlöschten Geschmack des Publikums noch mehr zu verderben. Auch der Sinn für reine ausübende Kunst wurde untergraben. Sänger und Sängerinnen wurden um so höher geschätzt, je mehr sie brüllten und schrieen, und je mehr die Gallerien in dieses Brüllen und Schreien einstimmten. Dieselben durften sich auf der Bühne, namentlich bei Proben, Alles erlauben. Letztere wurden oft mehr zu schmutziger Conversation und gemeinen Witzen als zum Studium benützt, und wenn es den „ersten“ Sängern nicht beliebte, so sangen sie wohl gar nicht, sondern ließen das Orchester allein spielen.

Dagegen wurde dieses auf's äußerste mißhandelt. Wehe dem armen Musiker, der sich einmal verpaßte, und dadurch einen kleinen Aufenthalt verursachte! „Stecken Sie doch endlich Ihren Prügel in's Maul!“ donnerte der Director von der Bühne herab den Fagottisten an, der den Eintritt einer Solostelle verpaßt hatte. Weil die Orchestermitglieder schlecht bezahlt waren, glaubte man auch alles Recht zu haben, sie wie Knechte zu behandeln.

Eine rührende Episode waren unter Andern die Vorstellungen einer Akrobaten-Gesellschaft, die auf den Brettern, „welche die Welt bedeuten“, ein Dutzend Vorstellungen geben durfte. Dieselben mußten natürlich mit Musik begleitet sein, und dem Orchester war aufgetragen, die Bein- und anderen Künste dieser Leute entsprechend zu illustriren. Märsche, Polka's, Walzer und Galopp's mußten in einer vom Anführer der Bande festgestellten Ordnung aufgespielt werden. Das Hübscheste begab sich nun beim Tanzen auf einem Seil, welches vom Hintergrund der Bühne nach vorne über zwei Böcke, dann über das Orchester hinweg lief, und dort hinter mir an der Barriere des Parterre's befestigt war, so daß es gerade meinen Kopf streifte, mich fortwährend belästigte, ja bei wiederholtem Abnehmen mich gehörig ohrfeigte. Der Seiltänzer begehrte vom Orchester, welches einen Walzer spielte, daß es im Tact sich nach seinen Sprüngen richten sollte: eine Unmöglichkeit, da die Schnelligkeit seiner Sprünge auf das äußerste variirte. Das gab Veranlassung zu den gröbsten Beschimpfungen des Orchesters. Ich erklärte nach der ersten Vorstellung dem Director, bei diesen Productionen nicht mehr mitzuwirken, da ich es unter meiner Würde halte. Einige eben in der Kanzlei anwesende „erste“ Sänger meinten höhnisch, „ich dürfte froh sein, wenn ich auf meinem Instrument so viel leistete, als der Mann auf dem Seil, dem ich so wenig Achtung bezeige“. Mit einigen Gulden Gageabzug kam ich indessen glücklich los, während meine Collegen, die freilich zum Theil Weib und Kinder zu ernähren hatten, sich stumpf in ihr Schicksal ergaben. —

Ich will die Leser dieses Blattes nicht länger mit eigentlich

melle Gesetze mit einander gemein haben, und anerkennen müssen, das liegt in den natürlichen Tongesetzen, welche bei den abendländischen Völkern in Fleisch und Blut übergegangen sind; der Spielraum aber, der dem Geiste zur Bewegung und Tongestaltung übrig bleibt, ist immer noch ein unendlich großer.

Auch in diesen musikalischen Aphorismen Schillers läßt sich der scharfblickende Geist, der seine eigenen Bahnen wandelt, nicht verkennen, denn in der Epoche, wo er sie niederschrieb, war zwar an theoretischen Werken über Tonkunst kein Mangel, an philosophische Untersuchung derselben hatte man aber noch wenig oder gar nicht gedacht.

Über den Werth der Michael Haydn'schen Kirchencompositionen.

Als man unter den Nachfolgern der beiden Tonheroen Händel und Sebastian Bach in Deutschland angefangen hatte, den Musikwerken der Kirche das Orchester hinzuzuthun, so kam es wohl, daß die Pracht der Instrumentalmusik, welche sich immer mehr entwickelte und vervollkommte, von mehreren Komponisten zu reich und zu üppig für die Kirche verwendet wurde. Ueber diese Benützung der Tonwerkzeuge begannen bald die Ansichten der Kunstfreunde mehr als je sich zu theilen und es gab und giebt viele deren in Deutschland, welche die Werke der besten neueren Komponisten für nicht kirchlich erklären und nur Schöpfungen eines Allegri, Palestrina, Durante, Lasso u. s. w. hören wollen. Daß in dieser Beziehung zu weit gegangen, die Verschiedenheit der Zeiten, welche fortwährend an den Kunstformen ändern und sie nach dem herrschenden Geschmacke umbilden, gar nicht berücksichtigt und dabei eine nicht unbedeutende Anzahl ausgezeichneter Kirchenkompositen undankbar vergessen wird, muß eben so gewiß zugestanden werden, als daß die neuere Zeit sich im Ganzen mehr verweltlicht hat, womit noch nicht gesagt sein will, daß man für echte Kirchenmusik keine Empfänglichkeit mehr besitze. Man bestrebe sich nur in unseren Kirchen statt der wohl hie und da eingeriffenen, abgeschmackten, opernhaften Arbeiten einiger unberufenen Komponisten die gediegeneren Schöpfungen der neueren Meister, wie der Gebrüder Haydn, eines Mozart, Neukomm, Hummel, Eibler, auch eines Drobisch u. s. w. in würdiger Weise und vorgeschriebener Stimmenbesetzung zur Aufführung zu bringen und wir glauben uns der festen Ueberzeugung hingeben zu können, daß bei deren Anhörung gewiß der Fachkundige und Laie bekennen wird: ja solche Töne sind würdig die Verherrlichung Gottes zu feiern, solche Töne vermögen das Gefühl des Andächtigen zu erhabenen religiösen Empfindungen zu steigern. Hat aber ein jeder der genannten Meister durch seine Werke zur Erhaltung (?) einer echten Kirchenmusik beigetragen, so kann auf dieses hohe Verdienst vor allen der salzburgische Konzertmeister und Musikdirektor Michael Haydn gebührenden Anspruch erheben. Wir haben es daher versucht über den Werth seiner leider nur wenig verbreiteten Kompositionen in dem besprochenen Fache, in welchem ihm sogar von seinem Bruder Joseph und Mozart der Vorrang zuerkannt wurde, einige Zeilen niederzuschreiben.

Ein schöpferisches Talent kann nur dann ein wahres und vollendetes Kunstwerk liefern, wenn es für den zur Behandlung erwählten Gegenstand mit Liebe und Begeisterung durchdrungen ist. Dieß war nun bei Haydn der Fall, der als echter gläubiger Christ seinem Gott und seiner Kirche aus ganzer Seele ergeben, fast ausschließlich sein schöpferisches Talent zu deren Verherrlichung weihte und seinen Kompositionen die ganze Tiefe seiner religiösen Empfindungen verlieh, welche Gefühle des Autors bei deren Anhörung auch im Herzen jedes Gläubigen wieder wachgerufen werden. Die einfachen heil. Textworte der Kirche, welche durch das Gepräge ihrer kindlichen Poesie und durch ihre hohe Beziehung das Gemüth des Menschen in Anspruch nehmen, waren es, welche unseren wahrhaft religiösen Haydn am meisten zur Bearbeitung entsprachen. Jede Stelle in seinen Kirchenschöpfungen ist ein offenes Geständniß seines Glaubens, in jeder Stelle athmet der Geist des herzlichsten und feierlichsten Lobes des Allerhöchsten.

Entfernt von dem Streben mit seinen Kompositionen zu glänzen, genügte es ihm die Herrlichkeit Gottes durch den Zauber der Harmonien vor den Herzen einer Andacht erfüllten Gemeine, wo auch diese sich versammeln mochte, zu entfalten. Diese Anspruchslosigkeit und der Umstand, daß in seiner Lebensepoche die Aufhebung von Stiftern und Klöstern erfolgte, in denen Kirchenmusik allein die wahre Würdigung fand, wirkten hindernd an der Verbreitung seiner Meisterwerke und legten Hindernisse in den Weg, für seinen, von aller Verschnörkelung und Tändelei entfernten, einfachen, harmonievollen und originellen Styl Nachahmer zu gewinnen, oder eingehendes Studium seiner Partituren zu bewirken. Trotzdem, daß Haydn auf diese Weise wenig Anregung von Außen zum künstlerischen Schaffen hatte, so arbeitete er in dem kirchlichen Fache, welches eigentlich die Sphäre seines Genius war mit rastlofer Thätigkeit; dabei gingen alle seine Werke, worin er sich immer gleich erhaben blieb aus schöpferischen Drange hervor; nie war es Eigennutz oder Begierde nach Reichthum, welche ihn zur Arbeit anspornten. Von diesem edlen Gefühle, welches überhaupt einem

---

so unwichtigen und längst verjährten Geschichten belästigen. Nur möchte ich zum Schluß eine kleine Nutzanwendung machen.

Seit jener Zeit hat sich ohne Zweifel nicht blos in X., sondern auch anderwärts Vieles gebessert. An die Stelle alter winkeliger Spelunken sind stattliche Theater gebaut, — die Orchester vermehrt und verbessert, — tüchtigere Leute engagirt worden. Vielleicht hat hie und da die echte Kunst auch einen Fortschritt gemacht, vielleicht sind hie und da gute Opern in's Repertoir aufgenommen worden, und haben schlechte verdrängt. Gleichwohl möchte ich den geehrten Lesern zu bedenken geben, ob denn noch heute, und nicht blos „dahinten, wo die Völker aufeinanderschlagen", sondern in unserer Nähe, im lieben Deutschland nicht ähnliche Zustände sich vorfinden? Gewisse Grundübel ziehen sich durch alle Schichten der Gesellschaft, und die Leidenschaften und Schwächen des gemeinsten Mannes findet man wohl auch in den „höheren Kreisen" wieder, wenn auch in verfeinerter Gestalt, mehr verhüllt, doch darum umso tadelnswerther. Gibt es nicht noch heute selbst in Residenzstädten Musiker, die schöne Titel führen, nichtsdestoweniger aber keine echten Künstler sind? Müssen nicht gar Viele derselben wegen erbärmlicher Bezahlung und fehlender Aufmunterung hinderliche Nebengeschäfte betreiben, wenn sie auch gerade nicht „Mistaufseher", „Mehlhändler" und „Flickschneider" sind? Gibt es nicht noch heute Theaterdirectoren, die, dem Geschmack des Publikums entgegenkommend, ihn immer mehr verderben, — nicht Capellmeister, die sich um des lieben Brodes willen willig fügen, und ihre Kräfte an Aufgaben verwenden, wobei sie als Künstler sich vor sich selbst schämen müssen, — nicht Intendanten und wohlbestallte Bühnenleiter, die das untergeordnete Personal fast verhungern lassen, und dazu obendrein mißhandeln, indem sie die gemeinsten Dienste von ihm verlangen: Aufspielen auf Hofbällen, Tafelmusikblasen u. dgl. würdige Kunstaufgaben? Gibt es nicht Opernbühnen, wo die „ersten" Sänger und Sängerinnen machen können, was sie wollen, wo Niemand da ist, der ernstlich spricht: „So darf's nicht sein, das ist unkünstlerisch, das erwirbt wohl den Beifall der Galerien, aber es ist ein Verbrechen gegen den guten Geschmack, eine Verdündigung an der Kunst?"

Möge man die Aufführung und Aufdeckung der Uebel an Kunstanstalten weit entlegener Städte nicht kleinlich finden. Warum sollte ein englischer Parlamentsredner nicht auch gelegentlich einmal von chinesischen oder hinterpommerischen Verhältnissen sprechen, wenn sich darin Analogien zu den heimischen vorfinden?

Künstler bei seinem Schaffen jeder andern Nebenabsicht vorangehen soll, geleitet, schrieb auch unser Haydn die sogenannten Gradualien für alle Sonn- und Festtage, welche an die Stelle der früher zwischen Epistel und Evangelien gebräuchlichen langweiligen und gehaltlosen Symphonien gekommen sind. Diese Kompositionen, welche neben anderen auch der damalige Kurfürst von Würzburg kopiren ließ, hatten sich der lebhaftesten Anerkennung zu erfreuen, trugen aber dem anspruchslosen Meister nichts ein, welcher sich mit dem Gefühle begnügte, daß durch deren Aufführung die Verherrlichung Gottes gefeiert werde. Durch diese Gradualien, wozu der Komponist den Text dem römischen Missale entnommen hatte, wird das andächtige Gemüth erbaut, der Kenner zur Bewunderung hingerissen und die Partituren derselben dürften immer ein prototypisches Schema für den Kirchenstyl bilden. Dabei ist die Aufführung nicht schwierig und deren Besetzung einfach; außer der Orgel und dem Kontrabasse begleiten noch zwei Violinen, zwei Hörner oder Trompeten und bei einigen auch zwei Oboen den vierstimmigen Chor. Als Meisterstücke dieser Einlagsstücke zur Messe führen wir an: Lauda Sion salvatorem — eine wahrhaft serafische Hymne; Pax vobis alleluja — ein Zubelgesang, der vom Himmel auf die Erde herabzutönen scheint; Tres sunt — ein im fugirten Satze geschriebenes Tonwerk voll Majestät und Erhabenheit; Juravit Dominus — ein Gesang, dessen kraftvolle Einleitung mit Macht die innersten Tiefen des Menschenherzens erfüllt; Veni sancte spiritus — Ad te Domine — Ecce sacerdos — tollite portas — Kompositionen voll edler Melodie und Harmonie. Gehen wir über auf seine sonstigen Kompositionen, so sind als meisterhaft zu bezeichnen: die doppelchörige für den spanischen Hof geschriebene Messe; die Jubiläumsmesse (von 1782); die Gotthardtmesse mit dem schwungvollen Baßsolo im Dona; die Franziszi- und Theresienmesse. Die beiden letzteren für den Wiener Hof geschriebenen Messen hatten sich nach deren Aufführung nicht nur des höchsten Beifalles zu erfreuen, sondern ernteten auch die lebhafteste Anerkennung Eiblers, Süßmayrs, seines Bruders und Mozarts; eine weitere gediegene Komposition ist auch die Militär- oder Feldmesse mit Begleitung von Blasinstrumenten.

Was die Auffassung des Textes und die Wiedergabe desselben durch die Musik in diesen Messen betrifft, so dürfte wohl keiner hierin eine größere Meisterschaft beweisen haben, wie Haydn. Die wenigen Worte des Dona und Kyrie hat wohl noch kein (?) Tonsetzer so richtig vorgetragen wie er: Gloria und Sanctus lassen Lobgesänge der Engelchöre hören; in das Credo legt er als treugläubiger Christ die größte Kraft und Fülle seines Gemüthes. Schön und auffallend behandelte er z. B. das Credo in der Jubiläumsmesse, als er am Schlusse desselben, wo ein anderer Komponist aufgehört haben würde, die vier Singstimmen im unisono mit der wichtigen Wiederholung auftreten läßt: Credo in Deum patrem — Credo in Jesum Christum — Credo in spiritum sanctum et sanctam catholicam ecclesiam — Credo — Credo — Amen; diese Stelle übt einen mächtigen Eindruck auf das Gemüth des Hörers; und so ließen sich von jedem Theile seiner Messen besondere Schönheiten erwähnen.

Außer genannten Messen sind noch vorhanden: zwei Lytaneien de venerabili in B-dur und G-moll, beide im großartigen Kirchenstyle mit prachtvollen Fugen gearbeitet; Cum invocarem — ein Bittgesang für die Frohnleichnams-Oktave; eine große Vesper; die Antiphonie Tenebrae factae sunt — für die Freitage des Jahres, ein Meisterwerk von vortrefflicher, gefühlerregender und auf den Sinn der Worte genau berechneter Harmonie, welche mit Schauer über den Tod Jesu jedes Gläubigen Herz erfaßt; noch haben wir seines großen Requiem zu erwähnen, welches er gleichfalls für den Wiener Hof arbeitete. Leider blieb dieses Werk unvollendet; denn es ist nur Introitus, Kyrie und ein Theil des Dies irae verfertigt. Kunstkenner wollen sogar aus dem Wenigen und namentlich aus der meisterhaften Fuge im Kyrie urtheilen, daß es mit dem Mozartschen Requiem um den Preis gerungen haben würde.*) — Vorstehendes glaubten wir in Beziehung der Arbeiten Haydns auf ihren innern Werth in Erwähnung bringen zu sollen.

In Hinsicht auf deren Nutzen für die Kunstbildung werden seine Partituren für die Zukunft von den Lehrmeistern zur Bildung ihrer Schüler und zur eigenen Vervollkommnung als beste Muster angewendet werden können. Schwerlich wird man einen durchgehends reineren Satz, als den seinen finden. Ungezwungen ist sein Fortschreiten im Gesange, die Verdopplung der Intervalle einsichtsvoll berechnet, der Grundbaß genau und richtig beziffert, der Kontrapunkt und die Imitation mit meisterhafter Gewandtheit behandelt, ferner ist den Mittelstimmen, welche eigentlich zur Ausfüllung der Harmonie bestimmt sind, für sich allein auch eine Art des Gesanges zugewiesen. In der Begleitung des Chorals, den Haydn mit besonderer Vorliebe behandelte, überrascht er in ebenso verschiedenen als unerwarteten Harmonien. Rhythmisches und ästhetisches Gefühl haben ihm schon die Götter in die Wiege mitgegeben, daher verstand er es auch, wie bereits gesagt wurde, den Geist der Worte in das Reich der Töne einzuführen.

Nehmen wir diese seine Vorzüge zusammen, so müssen mir mit Verehrung auf die Laufbahn seiner künstlerischen Thätigkeit hinblicken. Nicht um die Gunst der Großen buhlend oder getrieben von Eigennutz oder eitler Geldbegierde wendete er seine ihm von Oben verliehenen Talente mit rastloser Mühe zur Bildung würdiger Kunstwerke an, die Verehrung Gottes fördernd. Leider muß ein Blick auf seine äußern wenig glücklichen Verhältnisse, in denen unser Meister lebte, mit Wehmuth erfüllen! Ueberall zeigten sich ihm günstige Aussichten, die sich aber sogleich wieder verloren. Nebst den bereits schon angeführten Gründen mag es wohl auch diesen ungünstigen Lebensverhältnissen beizumessen sein, daß seine Werke von vielen nicht nach Verdienst anerkannt und deßwegen auch wenig verbreitet wurden.

Schließlich sprechen wir daher im Interesse der Verbreitung einer guten Kirchenmusik und zur Bekämpfung der Vorurtheile, welche gegen seine Kirchenwerke noch bestehen, den Wunsch aus, es möge doch eine von den berühmten Musikhandlungen Deutschlands sich entschließen, die Herausgabe der besten bereits flüchtig berührten Werke, welche vorzüglich in der Stiftskirche zu St. Peter in Salzburg aufgeführt und von den hier im Sommer alljährlich verweilenden musikliebenden Fremden des In- und Auslandes nicht genug bewundert werden können, durch den Druck zu veranlassen. (Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig sollen wirklich schon zu Haydns Lebzeiten ernste Versuche zur Herausgabe seiner Kompositionen gemacht worden sein.) Der kunstsinnige Abt des genannten Stiftes, in dessen Archive sich sämmtliche in zwei Katalogen verzeichnete Werke, die aus seiner Feder flossen, in Partituren und größtentheils auch in Auflagstimmen vorfinden, würde diesem Unternehmen gewiß sehr förderlich an die Hand geben und hiedurch die Herrn Chordirektoren und alle Kenner und Freunde einer echten gediegenen Kirchenmusik zum größten Danke verpflichten.

Salzburg. Carl Moyses.

*) Dieses Werk befindet sich nach eigener Ueberzeugung des Gefertigten unter dem reichen Musikalienschatze des Stiftschores von St. Peter.

Recensionen.

a. Werke für Pianoforte.

v. Br. Wenn man erwägt, eine wie große Gabe echtes Kunstvermögen ist, so wird man sich nicht wundern, wenn man beim Durchstöbern der Getreidevorräthe irgend einer Zeit immer unendlich viel Spreu durch das Sieb werfen muß, ehe man ein fruchthaltiges Korn entdeckt. Goethe meinte einmal: „Unsere jungen Leute machen es sich leicht. Ich habe mir sagen lassen, daß sonst oft ein ganzes Jahrhundert daran arbeitete, Einen großen Mann hervorzubringen. Jetzt geht das schneller.“ In den musikalischen Partheilagern der Gegenwart, namentlich in jenem, welches die rothe Fahne aufgesteckt hat, wimmelt es nicht minder von Genie's, nämlich von solchen, die dazu ausgerufen sind, worauf dreiste Verleugnung der bisher respektirten Kunstgesetze den vornehmsten Anspruch verleiht, aber wenn es auch in unserer Zeit keineswegs an Talenten fehlt, so schrumpft doch, wie natürlich, ihre Zahl zu einer sehr kleinen ein, gegenüber der erschrecken-

den Unmasse der eitel und völlig unberufen Producirenden. Zu dieser Vorbemerkung, die uns nur rechtfertigen soll, wenn unser Verhalten häufiger ein negirendes, als anerkennendes ist, haben uns unwillkührlich die nachstehend verzeichneten Werke veranlaßt:

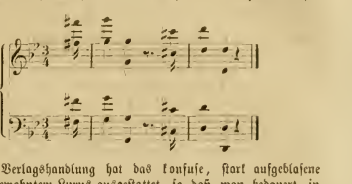
Patingenesis. Große Sonate, komp. v. C. Hering. op. 57. — Verlag von Nieter-Biedermann in Winterthur.

Sonate, komp. v. J. Landwehr. op. 1. — Vienne chez tous les marchands de musique.

Es ist ein trostloser Gedanke, daß man bereits bei der Edition eines 57. Werkes angelangt und dennoch selbst solchen noch gänzlich unbekannt sein kann, die für die Literatur der Gegenwart nicht ohne Aufmerksamkeit sind. In diesem Falle befinden wir uns dem Komponisten der „großen Sonate“ gegenüber und gestehen, mit seinen Antecedentien gänzlich unbekannt zu sein. Ob er nun, der Andeutung des Titels zu Folge, in seinem Werk eine rein menschliche oder zugleich auch musikalische Wiedergeburt feiert, vermögen wir daher nicht zu beurtheilen. Im letzteren Falle müssen wir leider bezweifeln, daß er dabei gewonnen hat. Außer dem besonderen Titel sind dieser Sonate auch noch einige, unzweifelhaft von dem Komponisten selbst gedichtete Verse vorgesetzt, die sich, wie man sehen kann, mit großem Pomp vernehmen lassen:

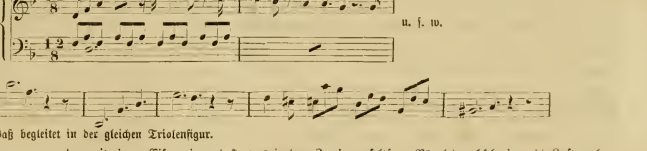
„Das Licht und seine Flüsse!
Wir kennen's nur aus einigen Athleten.
Doch müssen wir, daß sie die Strahlen säten.
Mit einer Schnelligkeit, der jede weichen müsse!
Wie kommen wir armselige Staubesleben
Zu einer Kraft, die, so dem Lichte gleichend,
Nur aus der Lichtes-Urkraft mag enstammen:
Wir denken!“ u. s. w.

Hätten wir die Verse zu rezensiren, so müßten wir sagen: leerer Wortschwall und als ihre hervorragendste Eigenschaft den Mangel an Logik und Grammatik bezeichnen, wir können auch von der Komposition kaum besseres sagen. Hin und wieder nimmt der Komponist einen Anlauf, daß man etwas erwarten könnte, aber er verliert sich gleich wieder in einer Fluth verworrener Redensarten, denen wir keinen tieferen Sinn entnehmen können, als den obigen Versen. Ach, bester Herr Hering, wir „armselige Staubesleben“ müssen uns vorläufig schon gedulden, vielleicht gelangen wir in besserer Stunde einmal zu jener Kraft, die aus der Lichtes-Urkraft stammt. Wenn erst die rechten Gedanken kommen. Die sind es nicht. Der Anfang des Scherzo jedoch stammt wirklich aus der Lichtes-Urkraft:



Die Verlagshandlung hat das konfuse, stark aufgeblasene Werk mit gewohntem Luxus ausgestattet, so daß man bedauert, in der glänzenden Schale nicht einen reicheren Kern zu empfangen.

Um vieles summarischer noch darf unser hochnotpeinliches Verfahren gegen das opus 1 des Herrn Landwehr seyn. Dem Komponisten könnte sein Name ominös werden, wenn wir solche Witze liebten. Wir müssen ihm rathen, es mit opus 1 bewenden zu lassen, er hat kein Talent; die Leerheit seiner Arbeit ist von solcher Beschaffenheit, daß sie keinen Zweifel darüber zuläßt. Der thematische Kern des ersten Satzes z. B. ist der folgende:



Der Baß begleitet in der gleichen Triolenfigur.

Diese gewaltigen Gedanken nun werden mit einem Eifer, einer Anstrengung und Ausdauer „verarbeitet“, daß die Lederstücke nur so herumfliegen.

Scherzo (op. 12). — Variationen über ein Originalthema (op. 13) komp. v. Louis Jungmann. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Der Komponist (nicht zu verwechseln mit seinem Namensverwandten, Herrn Albert Jungmann) ist keinesfalls ohne Talent, das sich in diesen Stücken noch besser ausnehmen würde, wenn er sich kürzer gefaßt hätte. So ist der Hauptsatz des Scherzo eine im guten Sinn geistreiche Arbeit, den gequälten trioartigen Mittelsatz dagegen, in welchem den Autor die Fantasie im Stich ließ, möchte man lieber vermissen. Eben so hätte er sich in seinen Variationen über das recht anmuthige Thema mit der Hälfte begnügen mögen. So steht neben einigem Hübschen auch manches Ueberflüssige und schwächt den Totaleindruck, der sonst im Allgemeinen ein zwar nicht bedeutender, aber freundlicher wäre.

Balladen, für Pianoforte komp. v. Joh. Brahms. op. 10. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Vier Fantasiestücke, von welchen und das „Intermezzo“ überschriebene bei weitem als das bedeutsamste erscheint, fantastischer Spuck in nächtlichem, monderhelltem Waldesdunkel. Unheimlich knistert es in den Zweigen, seltsame Vögel durchschwirren die Luft, melodisch rauscht aus naher Ferne der Wasserfall. Plötzlich taucht im flimmernden Dämmerschein eine nebelhafte Gestalt auf. Alles verstummt und nur der Ruf des Käuzchens ertönt noch. Sie verschwindet und wieder rauscht und wogt es, wie zuvor. Ein Tongemälde von höchst eigenthümlichem Kolorit. Auch das ihm vorhergehende ist mit reicher Fantasie ausgeführt. In dem vierten Stück dagegen verfällt Brahms völlig in jenen Ton mystischer nervenaufwühlender Gefühlsromantik, gegen welchen in der Poesie Goethe so lebhaft eiferte und der als eine fatale Abart der deutschen Gemüthstiefe anzusehen ist. Wir wünschten, daß es dem jungen Autor gelänge, sich von dieser dunklen Macht zu befreien. Das Stück könnte übrigens sehr gut „Abailard und Heloise“ überschrieben sein. Numero Eins trägt die Bezeichnung nach der schottischen Ballade „Edward.“ An sich ein schwächeres, wenn auch nicht uninteressantes Stück vermag uns die Fantasie am wenigsten seinen Zusammenhang mit jener schottischen Ballade zu vermitteln. Ueberhaupt schließt Loewe's grandiose Komposition dieses Gedichts jede weitere Annäherung an dasselbe in irgend welcher Form von vornherein aus.

b. Für Gesang mit Pianoforte-Begleitung.

Ein Liederheft vom Rhein. Sechs Gedichte von Carl Sie-

bel, komp. v. Marschner. op. 186. Verlag von C. F. Peters in Leipzig.

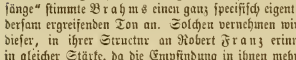
Diesen Zug hat Marschner mit Loewe gemein, daß sie beide leicht in den Ton spießbürgerlicher, nämlich idealitätloser Gemüthlichkeit verfallen und mehr als einen bloßen Abklatsch irdischer Behaglichkeit sollte die Kunst immer bieten. Sieht man von diesem rigoroseren obwohl so einfachen Standpunkt ab, so würden diese Lieder in häuslichen Kreisen immerhin „Vergnügen" bereiten, obwohl sie noch immer nicht echteste „Hausmusik" sind. Ergötzlich ist es in Nr. 5 zu sehen, mit welchem Behagen unser geehrter Veteran bei dem Verse „doch kann ein Küßchen dir nicht schaden" verweilt. Volle zwei Seiten kann er von dem „Küßchen" nicht loskommen: „doch kann — ein Küßchen — ein Küßchen — doch kann ein Küßchen u. s. w. Künstlerisch höher stehen Nr. 3 und theilweise Nr. 6.

Fünf Gesänge, komp. v. Carl Reinecke. op. 59. — Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur.

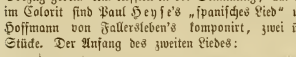
Die gefällige Anmuth, welche Reinecke als wahre Naturgabe besitzt, charakterisiren auch diese Gesänge An dem zarten Kolorit, der feinen, mit künstlerischem Instinkt ausgeführten Tonmalerei des ersten erfreut man sich, Nr. 3 wirkt noch tiefer mit seinem warmen Gemüthshauch, aus Nr. 2 klingt freilich Mendelsohn, wie aus Nr. 4 Schumann sehr vernehmlich heraus. — Der Verlagshandlung ist man fast immer gezwungen, für ihren Antheil an den Produkten, die sie zu Tag fördert, ein besonderes Kompliment zu machen.

Sechs Gesänge, komponirt von Joh. Brahms, op. 6. — Verlag von Barth. Senff in Leipzig.

In einigen seiner als op. 4 erschienenen „Lieder und Gesänge" stimmte Brahms einen ganz specifisch eigenthümlichen, wundersam ergreifenden Ton an. Solchen vernehmen wir zwar in keinem dieser, in ihrer Structur an Robert Franz erinnernden Gesänge in gleicher Stärke, da die Empfindung in ihnen mehr im allgemeinen Element eingehüllt bleibt, aber reiches, überquellendes Leben pulsirt auch in ihnen und Dilettanten möchten leicht diesen vor jenen den Vorzug geben. Am tiefsten in der Stimmung, am eigenthümlichsten im Colorit sind Paul Heyse's „spanisches Lied" und das Gedicht Hoffmann von Fallersleben's komponirt, zwei überaus reizende Stücke. Der Anfang des zweiten Liedes:



erinnert, so schön die Figur auch fortgeführt wird, zu lebhaft an Schubert's „Ungeduld". Auch eine Phrase, wie diese:



möchte zu vermeiden sein. Ein einziger kleiner Zug, wie die Tenorbewegung in den Schlußtacten des letzten dieser Gesänge genügt, um das echte Talent zu zeigen, weil ihn nur die Inspiration findet. Fast durchaus ist in diesen Liedern, hierin eben an Robert Franz mahnend, die strophische Form angewendet und es unterliegt keinem Zweifel, daß nur in ihr der ureigenthümlichste Charakter des Liedes rein erscheint.

Lieder, komponirt von Franz Jachimovicz, op. 1 und 2, 3. Heft. — Verlag von O. A. Witzendorf in Wien.

Obwohl bereits vor Jahren erschienen und von uns bereits an anderem Orte gewürdigt, weisen wir doch gerne nochmals auf diese schöne Gabe eines echten Talentes hin, wie wir denn überhaupt gelegentlich auf frühere minder beachtete, aber werthvolle Erscheinungen hinzudeuten und so das Unserige beizutragen gedenken, sie unverdienter Vergessenheit zu entreißen. In dem vorliegenden Falle begnügen wir uns mit der einfachen Anzeige und fügen nur noch bei, daß Numero Sechs im ersten, dann Numero Eins und Drei im dritten Heft dieser Lieder nahe an den ersten Rang streifen und in der ganzen Sammlung kein geradezu Mittelmäßiges zu finden ist.

Concerte und Oper.

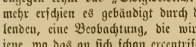
(Cl. Schumann. Th. Kreff. Quartett. Männergesangverein. Mögele. F. Cortez.)

S. B. Im zweiten Abonnement-Concert der Frau Cl. Schumann brachte dieselbe ihr G-moll-Trio, Op. 17, mit den Herren Hellmesberger und Röver zur Aufführung. So merkwürdig dieses Trio als Beleg der allgemein musikalischen Begabung einer Dame, so poetisch die Anlage, so technisch untadelhaft die Durchführung und formelle Gestaltung auch ist — so hat es doch nicht genug künstlerische Selbstständigkeit und Originalität aufzuweisen, um sich mehr zu erringen als einen Erfolg der Achtung. Bei weitem belangreicher ist, was Frau Schumann auf dem Gebiet des Liedes leistet, wovon auch das von Herrn Soupper gesungene: „Warum willst Du Andere fragen" den schlagendsten Beweis lieferte, da es sogleich gewürdigt und mit lebhaftem Beifall aufgenommen wurde. Außer jenem Trio spielte die Concertgeberin die E-dur-Sonate von Beethoven, op. 109, ein Werk, welches in seiner nicht allzu klaren Haltung dem Spieler große Schwierigkeiten der Interpretation bereitet. Der erste und zweite Satz sind verhältnißmäßig die verständlicheren Theile, und wurden auch von Frau Schumann trefflich behandelt. So auch das Thema und die ersten Variationen. In der letzten Variation mit Doppeltrillern schien uns der Vorschrift Beethoven's entgegen: „Tempo primo del thema", das Zeitmaaß ohne Grund überstürzt, und die Sache blieb unverständlich. — Kleinere Stücke waren die mit aller Klarheit und Anmuth gespielte Caprice in E-dur von Mendelsohn, op. 33, dann „Warum" und „Aufschwung" aus den Phantasiestücken, und der Canon in H-moll aus den „Studien für Pedalflügel", von welchen namentlich die beiden letzten Stücke unübertrefflich gespielt wurden und lebhaft ansprachen. Herr Soupper sang außer jenem obengenannten Liede von Clara, noch die Robert-schen: „Der arme Peter", dann „Es zogen zwei rüst'ge Gesellen", und „Frühlingsnacht". Seine Leistungen sind unseren Lesern bekannt.

Eines Concerts, welches die hier rühmlich bekannte Violinistin Therese Kreff gab, können wir nur in Kürze erwähnen. Das genannte Fräulein besitzt, wenn auch keinen auffallend kräftigen, doch einen vollen, runden und edlen Ton, einen gesunden Strich, reine Intonation und eine gewisse angenehme Frische und Lebendigkeit des Vortrags — Eigenschaften, die sehr schätzenswerth sind, und in den gewählten Vorträgen: D-dur-Trio von Beethoven (mit den Herren Carl Mayer und Kupfer), dann einem Souvenir de Bellini von Artot, und dem 8. Concert von Beriot, zur befriedigendsten Anwendung gelangten. Herr Carl Mayer spielte das Trio und ferner die Tanberi'sche „Campanella" mit schönem Anschlag und rühmenswerther technischer Sicherheit. Auch seine Auffassung im Trio schien uns diesmal selbstständiger, musikalischer als in früheren Leistungen.

Die 4. und letzte diesjährige Quartettproduktion brachte zum Beginn das Haydn'sche Quartett in G, Nr. 13, und wurde namentlich vom Primarius, der bei diesen älteren Compositionen entschiedener dominirt, als bei den späteren, sehr entsprechend vorgetragen; er enthielt sich diesmal mehr wie sonst jener virtuosenhaften Spielerei mit springendem Bogen und übertriebenen Nuancen; sein Spiel trug den Charakter der Solidität, ohne dabei an Laune einzubüßen, eine Aufgabe, die bei Haydn nicht eben leicht zu lösen ist, aber entschieden gestellt werden muß. Der Erfolg war ein so günstiger, daß Herr Hellmesberger die entschiedene Ueberzeugung gewonnen haben mag, daß auch ohne alle Affektation gespielt, diese alten Sachen ihre Wirkung thun. Die zweite Nummer gestaltete sich dadurch von vornherein interessant, daß Frau Clara Schumann den Pianofortepart der großen A-Sonate von Beethoven, op. 47, übernommen hatte. Dieses Werk und die Art seiner Ausführung ist so wichtig, daß wir diesmal gegen unseren Gebrauch etwas länger dabei verweilen müssen. Der Vortrag der genannten verehrten Künstlerin mit Herrn Hellmesberger war im Ganzen dadurch ausgezeichnet, daß man diesmal nicht, wie es sonst so häufig geschieht, vom

Stück beherrscht erschien, sondern es beherrschte. Wir meinen dies in Betreff der Zeitmaaße, welche entweder aus Uebermuth, oder aus Mangel an Ruhe bei dieser grosartigen Composition so häufig übertrieben werden. Einerseits verlockt den Clavierspieler oft der im 1. Satz leidenschaftliche, und im 3. flüchtig dahin rauschende Charakter dieser Musik, und die Möglichkeit schnellster Ausführung, während anderseits der Violinspieler, an die Natur seines Instruments gebunden, über eine gewisse Grenze nicht hinaus kann, ohne statt Ton häßliches Scharren zu bringen. Diese Klippe wurde, wie gesagt, glücklich umschifft, und wenn auch das Finale im Verlauf etwas schneller wurde, als es begonnen worden war, so blieb es doch in dem Bereich der Verständlichkeit und Schönheit. In Betreff der geistigen Auffassung im Ganzen wollen wir zwar nicht sagen, daß das Dämonische als Hauptcharakterzug erschien, — dagegen lehnt das „Ewigweibliche" sich naturgemäß auf, — vielmehr erschien es gebändigt durch die Ruhe und Klarheit der Spielenden, eine Beobachtung, die wir jedenfalls viel lieber machen, als jene, wo das an sich schon excentrische Stück zur Loslassung der noch viel ärgeren und weniger berechtigten Excentrität des Spielers mißbraucht wird. In der einleitenden Violinstelle spielte Herr H. den ersten Accord zu kurz, und zu merklich vom folgenden Viertel getrennt. Ferner war das 2. Viertel mit Punkt im 2. Tact zu kurz gehalten. Die Stelle verlor dadurch von der ruhigen Breite, die ihr zukommt. Im Allegro war die Violine in der Gesangstelle



um ein nicht unbedeutendes zu stark gespielt, und blieb damit im Vordergrund des Bildes, da die ganze Stelle doch ein Zurücktreten ausdrückt. Einen Fehler in H.'s Declamation dürfen wir bei dieser Gelegenheit nicht unerwähnt lassen, weil er zur Manier zu werden droht. Wir meinen seine Behandlung der sogenannten weiblichen Schlüsse. Auch die Instrumentalmusik hat ihre männlichen und weiblichen Reimsylben, welche sich im Schluß auf den guten, oder auf dem schlechten Tacttheil (nach einem Vorhalt) aussprechen. Wo immer ein solcher „weiblicher" Schluß sich durch zwei gebundene Noten kenntlich macht:

da ist die zweite Note, entsprechend einer schwachen Endsylbe kurz und schwach zu behandeln. Wir begreifen deshalb nicht, warum ein so gebildeter Künstler, wie Herr H. sich sonst zeigt, auf solche kurze Endnoten oft noch einen langen Strich, meistens obendrein mit einem Anschwellen verbunden, bringt. Möge sich Herr H. eine Zeitlang beobachten, und er wird erkennen, daß wir mit Recht dergleichen tadeln, er wird es sich gerne abgewöhnen, und uns schließlich Dank wissen. — Das Thema der Variationen, vom Clavier zuerst gebracht, schien uns zu eintönig, zu wenig ausdrucksvoll gespielt; das Tempo war etwas zu leichtfüßig für die Fülle des Inhalts, den dieses Thema birgt. Dagegen wurden die Variationen beiderseits vortrefflich ausgeführt. Am Finale wüßten wir nichts als eine vielleicht ganz subjektive Bemerkung zu machen. Sie betrifft den zweimal auftretenden $^2/_4$-Tact, wo Fr. Sch. einen Tact fast schneller nahm, als einen des vorausgegangenen $^6/_8$-Tactes. Unserer Ueberzeugung nach, welche sich auf die Natur des als Mittelsatz zurücktretenden Motiv's gründet, müßte diese Stelle durch eine kleine Pause vom Vorausgehenden getrennt, und im Tempo etwas gemäßigt gehalten werden. — Das herrliche D-dur-Quintett von Mozart wurde zum Schluß des Abends in größtentheils gelungener Weise gespielt, und es blieb nur eine größere Reinheit der Intonation in den Einsätzen des Cello in der Einleitung, und eine launigere Behandlung des Finale zu wünschen, welches bei der sehr häufigen Wiederholung seines Themas leicht monoton wird.

---

v. Br. Wir schließen dem obigen Berichte einige Zeilen über das zweite Concert des Männergesangvereins, über die Produktion eines Herrn Mögele und über die Reprise des neu in Scene gesetzten Spontini'schen „Ferdinand Cortez" im Hofoperntheater an, da alle diese Objecte zu tiefer eingehenden Erörterungen nicht herausfordern und die Localkritik in diesen Blättern eine möglichst untergeordnete Stelle einzunehmen bestimmt ist. Das zweite Concert des Männergesangvereins krankte fast nicht minder, als das erste, an einem mit geringen Ausnahmen gehaltlosem Programm und es steht zu besorgen, daß der Verein bei der viel größeren Concurrenz, die er jetzt zu bestehen hat, unter solchen Umständen nach und nach den Boden unter den Füßen verlieren wird. Die Räume des Redoutensaales waren so dicht gefüllt, wie nur irgend je, aber die Theilnahme dieses Auditoriums blieb vom Beginne bis zum Ende des Concertes eine äußerst kühle, obwohl die Leistungen des Vereins selbst an Tüchtigkeit gegen frühere nicht zurückblieben. Aber das Publikum auch dieser Concerte hat sich allmählig des Geschmackes an Zuckerbrod entwöhnt und man wird schon um der Selbsterhaltung willen darauf sinnen müssen, ihm kräftigere Kost zu bieten.

Ein junger, uns bisher unbekannter Componist, Namens Mögele, veranstaltete im Salon des Herrn Bösendorfer eine Soiree, in welcher er eine Sonate für Pianoforte und Violine ein Pianoforte-Trio, ein Quartett für Streichinstrumente und einige Lieder zur Aufführung brachte. Der junge Componist besitzt ziemliche Gewandtheit in Handhabung der üblichen Formen, unter welchen ihm die Mendelsohn'sche besonders zuzusagen scheint, aber noch keinen eigenthümlichen Gehalt, so daß wir uns vorläufig darauf beschränken müssen, seine Arbeiten — die Lieder ausgenommen — als Früchte „fleißigen Strebens" anzuerkennen.

Der schwache Erfolg, von welchem die sorgfältig vorbereitete Reprise der Spontini'schen Oper begleitet war, bewies die geringe Lebensfähigkeit, welche den Werken dieses Meisters und dem Cortez insbesondere jetzt noch innewohnt. Es fehlt ihnen ebenso an elementarer Gewalt und sinnlicher Schönheit, wie an lyrischer und dramatischer Tiefe, und die Bühne, welche uns vor Allem mit menschlichen Conflikten beschäftigen soll, widerhallt statt dessen unaufhörlich von Tänzen, Märschen und Kanonenschüssen. Die anerkennenswerthe Mühe, welche man dem Werke zugewendet hat, wird sich kaum lohnen. Unter den Darstellenden ist Frau Dustmann mit Auszeichnung zu nennen, obwohl ihr die Rolle offenbar wenig zusagt und — nebenbei bemerkt — das mexikanische Costume sie gar nicht kleiden will. Herr Grimminger tremolirte und distonirte an diesem Abend mehr als je. Die Ensemble's waren sehr sorgfältig studirt, keine Nummer aber wurde lebhafter beklascht, als der Grotesktanz, welchen Herr Price — in der That mit vieler Geschicklichkeit und possirlichem Effekt — während des Ballet-Intermezzo ausführt, mit welchem die Mexikaner im zweiten Act den spanischen Helden und seine getrenen Ungetreuen unterhalten.

Correspondenzen.

Hamburg.

In dem dritten Abonnement-Concert des Hamburger Musikvereins unter Leitung des Herrn S. G. Otten kam Schumann's „Manfred" zur Aufführung. — Die Declamation, von Frl. Schulzendorf, Herrn Fried. Devrient und einem Dilettanten, ließ leider eine sehr mangelhafte Auffassung erkennen und hinderte besonders die in das Werk weniger Eingeweihten an einem freien Genuß und einem innigerem Verständniß desselben. — Auf das Einüben der Chöre hätten wir gerne mehr Sorgfalt verwendet gesehen, wie überhaupt diese Aufführung des Manfred einer früheren, auch unter Leitung des Hrn Otten, bedeutend nachstand. Es fehlten dem Ganzen die Einheit, das glückliche Zusammenwirken und Ineinandergreifen von Declamation, Chor und Orchester, was vielleicht durch eine größere Anzahl Proben ermöglicht worden wäre. Die Dilettanten, welche die Partien der Geister übernommen hatten, zeigten sich ihrer Aufgabe auch nur theilweise gewachsen; das Terzett der Geisterstimmen ging besonders schlecht. Das Melodrama erfordert tüchtige künstlerische Kräfte, wenn seine gewaltige Wirkung nicht beeinträchtigt werden soll, und so große Anerkennung auch Hrn. Otten's fast immer glücklich gewählten Programme verdienen, eben so sehr ist es zu bedauern, daß die Ausführung nicht immer eine würdige genannt werden kann. — Die Leistungen des Hrn. Stockhausen aus Paris sind so allgemein anerkannt, daß schon sein Name genügte um uns eines ausgezeichneten Genusses zu versichern. In einer Arie aus „Le valet de Chambre" von Caraffa und in der

bekannten Figaroarie „Largo al factotum", gab er uns wieder Gelegenheit die außerordentliche Geschmeidigkeit und Biegsamkeit seiner Stimme, seine schöne, deutliche Aussprache, seine glückliche, dramatische Auffassung zu bewundern. Unerreicht aber, und worin wir ihm einzig Jenny Lind zur Seite stellen möchten, ist sein Liedervortrag. Tiefer, inniger kann kein Sänger in den Geist eines Liedes eindringen, es dem Hörer verständlich machen als er es in Schumann's „Fluthenreichen Ebro" und Schubert's Abschied bekundete. — In dem wundervollen Lied Schumann's „Geständnisse", das Hr. Stockhausen auf stürmisches Verlangen nach hinzufügte, nahm er Abschied von uns — wir hoffen ihn recht bald wieder zu sehen. — Zwischen und nach den Gesangsvorträgen bekamen wir Mendelssohn's Meeresstillen-Ouverture und Cherubini's Ouverture zu den Abenceragen zu Gehör. —

Die fünfte Quartett-Unterhaltung der Herrn Hafner und Lee, am 25. brachte Haydn's Quartett in D-dur (Cah. 13 Nr. 2, Beethoven's Quartett in F-moll und Schubert's C-dur Quintett. — Die Ausführung durch die Herren Hafner, Hohnroth, Breyther, Lee und Wiemann war vorzüglich, wie immer. —

Die italienische Operngesellschaft, welche gegenwärtig im Berliner Victoriatheater „Furore" macht, beabsichtigt im Stadttheater eine Reihe von Gastvorstellungen zu geben, zu denen die Preise auf mehr als das Doppelte erhöht werden sollen. —

Zeitungsschau.

Ganz vortreffliche, sehr lesenswerthe Aufsätze, überschrieben: „Die Zukunftsmusik" und „die moderne Kirchenmusik" finden sich in der Zeitschrift: „Unsere Tage", im ihrem 4., 7. und 8. Heft.

Journalstimmen über den „Prometheus" von Liszt.

Es wird unsere auswärtigen Leser interessiren, die Ansichten wenigstens im Auszug zu lesen, welche in den Feuilletons hiesiger politischen Zeitungen von den hervorragenderen Kritikern über das Liszt'sche Werk ausgesprochen worden sind.

Die „Presse" (Tr. Cb. H.) läßt sich so vernehmen:

Dies Werk versetzt uns, die wir gern zu den persönlichen Verehrern dieses bedeutenden und liebenswürdigen Mannes zählen, leider abermals in die Nothwendigkeit, gegen seine Compositionsluft auf das lebhafteste zu protestiren. Wie alle größeren Werke Liszt's, ist auch der „Prometheus" eine Allianz der betrübtesten Erfindungslosigkeit mit aufreibendem Raffinement. Ein beständiges Suchen und Nichtfinden, lauter Effecte und doch kein Effect. Schon die Ouverture ist nur eine interessant orchestrirte Folter, auf welcher der Hörer geistreich gemartert wird. Die Chöre bieten hin und wieder Lichtpunkte, kommen jedoch, vom Orchester fortwährend unterbrochen und überwältigt, nirgends zu einheitlicher Entwicklung. Das Anziehendste sind auch hier einige neue Orchester-Effecte, die mein in's Gebiet der musikalischen Malerei fallen, die Sicheln und Sensen im Schnitterchor, das Heulen des Orcans u. dgl. Dem „Prometheus" Liszt's fehlt einfach der promethe'sche Funke: mag er noch so verschiedenes und seltenes Material aufthürmen, es will nirgends brennen.

Wir machen kein Hehl daraus, daß kleine geniale Details und tiefsinnige Intentionen, welche die dem Mythus innewohnenden Ideen anzudeuten trachten, und die fehlende musikalische Schöpfungskraft nicht entfernt ersetzen können. In ihrem größten Theil ist Liszt's Composition vollständige Unmusik. Ja, wir bekennen, daß die außerordentliche Prätension, mit welcher diese unsagbaren, inhaltslos aufgeblähten Chöre auftreten, allmälig eine erheiternde Wirkung auf uns übte. Es erging uns wie Gutzkow beim Anhören der Liszt'schen „Dante-Symphonie"; ihm erschien die musikalische „Hölle" Liszt's statt grauenhaft immer nur komisch, so daß er sie mit jenen Teufeln im genähten Säcken verglich, die am Schluß des „Don Juan" jedesmal Lachen erregen. — — — — — — —

Was die Wirkung der Liszt'schen Musik auf das Publicum betrifft, so fühlte dieses von den (laut Programm) darin illustrirten Zuständen jedenfalls die drei letzten sehr lebhaft mit: „Leid", „Ausharren" und endlich „Erlösung". Es glich dabei selbst einem anständig duldenden Prometheus, dem ein musikalischer Geier, zwar nicht in die Leber, aber desto tiefer ins Ohr hackt. — — — — — — — — — — — — — — —

(Wird fortgesetzt.)

Nachrichten.

Paris. Frau (Claus-) Szarvady gibt im Saal Pleyel Concerte und macht Propaganda für echte Musik. Sie spielt Haydn, Beethoven, Chopin, Schumann.

— Gounod's neue Oper „Philemon und Baucis" erfreut sich nur eines mäßigen Beifalls.

— Wagner's 4. Concert wurde abgesagt, doch scheint er fest entschlossen, eine seiner Opern zur Aufführung zu bringen. (Wird neuerdings in Abrede gestellt. D. R.)

London. Wallace's große romantische Oper „Lorelen" wurde am 23. Februar zum ersten Mal gegeben, und zwar mit seltenem Erfolg und unter enthusiastischer Aufnahme. Nicht weniger als 7 Pieces wurden da Capo verlangt und auch wiederholt.

Frankfurt a. M. Herr L. Straus eröffnete, einem allgemeinen Wunsch entgegenkommend, einen neuen Cyclus seiner Quartette.

Düsseldorf. Im 6. Abonnements-Concert wurde Haydn's Schöpfung aufgeführt.

Wien. Die Zuschauerzahl von Gluck's „Armida" war auf 10000 st. veranschlagt; es wurde diese Summe zu hoch gefunden, die Oper aber beseitigt. Interessant wäre es zu wissen, welche Summen für Meyerbeer'sche, Wagner'sche und Verdi'sche Oper anstandslos bewilligt worden.

— Wagner's „Fliegender Holländer" wird an unserer Hofbühne zur Aufführung vorbereitet.

— Frau Schumann wird einen zweiten Cyclus ihrer so stark besuchten Concerte geben.

Concert-Ankündigungen.

Am 18. 4. Philharmonisches Concert (Israel in Egypten. Oratorium von Händel.) — Am 19. Concert des Liedersängers E. v. Soupper unter Mitwirkung der Frau Clara Schumann und des Fräuleins v. Asten. — Am 22. 4. Concert der Frau Clara Schumann. — Am 24. Abends im Saale des Hrn. Streicher: Concert der Pianistin Fräulein Henriette Fritz. — Am 25. Concert des academischen Gesang-Vereins.

Wir erhalten folgende Zuschrift:

Durch den Rücktritt des Professors Eduard Pirthert ist am Wiener Musikconservatorium die Lehrerstelle für die höhere Ausbildung im Klavierspiel in Erledigung gekommen. Da Herr Pirthert durch Gesundheitsrücksichten veranlaßt war, den Unterricht sogleich aufzugeben und um Enthebung von der Pflicht einer dreimonatlichen Kündigung anzusuchen, so blieb der Direction der Gesellschaft nur die Wahl, bezüglich des weitern Unterrichtes seiner Schüler bis zur Besetzung seiner Stelle ein Provisorium zu treffen, oder die Schulclasse bis dahin zu schließen. Umständehalber, die mit der im Werke stehenden Reorganisirung des Conservatoriums in Verbindung stehen, entschieden für das letztere. Die Direction wird es sich zur Aufgabe machen, das wichtige Unterrichtsfach in kürzester Zeit mit einer dem Zweck des Institutes entsprechenden Lehrkraft zu besetzen.

Wie man aus dieser Notiz und einer früheren (siehe Nr. 9 dieser Zeitung ersieht, gehen an unserem Conservatorium merkwürdige Dinge vor. Directionsmitglieder treten aus, andere ein. Dergleichen Personenwechsel haben in der Regel Etwas zu bedeuten. Hält man dagegen den obigen Passus, wo von „der im Werke stehenden Reorganisirung" die Rede ist, so möchte man in der That zu glauben veranlaßt werden, es handle sich diesmal wirklich um wichtige Principien. Wir hatten bereits alle Hoffnung aufgegeben, daß unser Conservatorium jemals in gründlicher Weise umgestaltet werden dürfte. Sollten wir diesmal erfahren, daß wir zu schwarz sahen? Wenn nun eine Reorganisirung wirklich angebahnt wird, so werden wir nicht umhin können, in einer unserer nächsten Nummern unsere Meinung nochmals bündig und entschieden auszusprechen. D. R.

Uebersicht neu erschienener Compositionen.

Neue Salon-Musik für das Pianoforte.

J. E. Heidenfelder, Marinaeller Reisebilder. 3 Fantasiestücke, Op. 2, Nr. 1 Am Lustingsall, Nr. 2 Abendläuten und Gebet in Marinzell, Nr. 3 Am Erlaff See. — Albert Jungmann, Un rêve de fleurs. Vision poétique. Op. 144. — Joh. Kaska, Erinnerung an die Brühl. Melodie, Op. 70. In Brunn am Gebirge. Oesterr. Volkslied, Op. 71. Erinnerung an Neulengbach. Idylle Op. 72. — Jos. Adalb. Pacher, La Najade. Morceau de Salon, Op. 51. Grande Polka de Concert, Op. 52. Tendresse. Morceau melodieux, Op. 53. Le Pardon de Ploërmel. 2 Melodies var. Op. 54. La danse des patineurs. Morc. caract. Op. 55. — Franz Plank, 3 charact. Tonsätze Nr. 1 Die Innigkeit, Nr. 2 Die Anmuth, Nr. 3 Die Heiterkeit. — B. Richard's, Am Abend. Romanze. — Caroline Sawarda, Maisied, Op. 16. — Alex. Seitz, Impromptu-Polka. Op. 1. — Adalb. Steijmüller, Ein Blick in die Ferne. Orig. Melodie, Op. 12. — Ch. Voß, Le pardon de ploërmel. gr. fantaisie, Op. 260. — H. A. Wollenhaupt, Il Trovatore. Illustrations, Op. 46.

Berichtigung.

In Nr. 11, Seite 87, Spalte 1, Zeile 15 und 23 ist zu lesen: Papae Marcelli, — statt Papa.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wesseln und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 13. Wien, 24. März 1860. Jahrgang I.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Scholzen-Gasse Nr. 109. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's** Witwe. **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Händel's „Israel". — Recensionen: Kein Generalbaß mehr. Sammelwerke für Alt. — Musikalische Briefe aus Frankfurt a. M. — Concerte. — Correspondenzen. — Zeitungsschau. — Vermischtes. — Nachrichten.

Händel's „Israel in Egypten".

Aufgeführt in Wien am 18. März 1860.

S. B. Die Aufführung eines Händel'schen Oratoriums ist für Wien umsomehr ein Ereigniß, als wir eben nicht allzuhäufig damit erfreut werden, und als diesmal das Zusammenwirken von zwei tüchtigen Körperschaften, des Hofopern-theaters und der Singakademie eine durchgreifende Wiedergabe erwarten ließ. An Schwierigkeiten, die zu überwinden waren, hatte es nicht gefehlt; besonders war die Frage, ob die „Singakademie", diese aus den gebildeteren Ständen zusammengesetzte Gesellschaft, sich vollzählig einfinden, und herbeilassen würde, in den Räumen des Hofopern-theaters und in Gesellschaft mit einer aus Fachmusikern bestehenden Corporation zu singen, und sich hier einer Kritik auszusetzen, die nothwendig strenger ausfallen mußte, als die, welche die unterstützenden Mitglieder der Akademie in deren eigenen Concerten ausüben. Alles das wurde indessen, wie gesagt, glücklich überwunden, und Wien erlebte das seltene Schauspiel, den „Israel in Egypten" von einem stark besetzten Sängerchor, den ersten Opernsängern und Sängerinnen als Solisten, und dem berühmten Kärnthnerthor-orchester unter der Leitung des Hofopern-theater-Direktors Eckert aufgeführt zu hören.

Wenn nun gleichwohl der Erfolg den Erwartungen nicht vollkommen entsprach, so ist dies ein Umstand, dessen Wichtigkeit uns nöthigt, aus dem engen Raume unseres Concertberichts herauszutreten, und den Gründen dieser Erscheinung etwas tiefer nachzuspüren. Auch drängt uns die Composition selbst, und die ihr zu Theil gewordene Bearbeitung (theilweise Verunstaltung) durch Mosel, so manche Bemerkung ab, die wir sonst unterdrücken müßten.

Das Unglaubliche hat sich ereignet: die vielen mächtund prachtvollen Chöre dieses Werkes wurden, bis auf einige wenige, ganz kalt hingenommen, während die Solo's zum größten Theil mit rauschendem Beifall aufgenommen wurden! Man könnte daraus den einfachen Schluß ziehen, daß diese gut, jene aber schlecht gesungen wurden. Dieß würde aber ein arger Fehlschluß sein, denn im Gegentheile waren die Chöre, — bis auf einige Schwankungen, die bei dem großen Raum, den ein so zahlreicher Körper einnimmt, fast unvermeidlich, und überdies dadurch erklärlich sind, daß Herr Direktor Eckert manche Tempo's anders nahm, als der Chormeister der Singakademie" Herr Kapellmeister Stegmayer bei den Proben genommen hatte, — ganz vortrefflich, und namentlich in Berücksichtigung der nicht geringen Schwierigkeiten des Werks, und der überwiegend großen Zahl von Dilettanten, aus denen dieser Chor gebildet ist, sehr lobenswerth, während die Leistungen der Solisten, an die man berechtigt war, viel höhere Forderungen zu stellen, im vollsten Sinne des Worts ungenügend blieben. Der Applaus, welcher hier dennoch gespendet wurde, erklärt sich nur aus der gedanken- und kenntnißlosen Abgötterei, die mit den Koryphäen der Oper getrieben wird, und die Zusammensetzung des Publikums dieser Concerte ließ somit erkennen, daß die überwiegende Masse desselben aus Theaterbesuchern, nicht eigentlichen Musikfreunden und Kennern bestand.

Es ist wahr, die Chöre machten wenig Wirkung, viel weniger, als man von der großartigen Conception derselben erwarten durfte. Daran war aber vor Allem die Lokalität schuld, welche für deutliches Vernehmen von Details sehr günstig, für Klang- und Massenwirkung jedoch sich ganz ungeeignet erwies. Die herrlichsten achtstimmigen Chöre des Werks packten nicht, weil der Ton zu trocken war, und jenes Zaubers entbehrte, der dem Gesang in den weiten Räumen einer Kirche, oder eines großen viereckigen Saales eigen ist. Diesen Uebelstand weniger fühlbar zu machen, hätten die Chöre viel feiner nüancirt gegeben werden, hätte das ausdrucksvolle Hervorheben und Zurücktretenlassen des Einzelnen viel sorgfältiger studirt sein müssen. Dazu eignet sich freilich Händel's Musik in ihrer Einfachheit im Ganzen wenig, — man kann nicht aus einem griechischen Tempel einen gothischen Dom machen. Herr Stegmayer hatte allerdings die sehr dürftig bezeichnete Partitur mit einigen, und zwar recht sinnigen Schattirungen versehen, und die Chöre demgemäß studirt; doch konnte allerdings hierin, in Berücksichtigung der akustischen Verhältnisse des hier maßgebenden Lokals, etwas mehr geschehen, ohne der Händel'schen Kraft zu nahe zu treten. Viel nachtheiliger noch wirkte jedoch der lähmende Einfluß des Dirigirenden, welcher, vielleicht aus praktisch zu rechtfertigenden Gründen, aber zu spät, viele Chöre, die im raschen und feurigen Tempo studirt waren, um ein bedeutendes langsamer nahm, so z. B. den Satz in Es: „Er führt sein Volk durch's Meer, wie durch die Wüste hin", und ferner den gleich folgenden in C-moll: „Doch den Feinden wird zum Grabe die Meeresfluth. Nicht Einer war, der entkam." Es lagerte sich in diesen und noch mehreren Chören eine Flauheit und Monotonie über die Aufführung, die man mit Unrecht der „Singakademie" zur Last legen würde, deren Mitglieder für den vielfach bewiesenen Kunsteifer, die aufopfernde Hingabe an die edle Sache, und die muthige Besiegung einer sehr natürlichen Scheu den aufrichtigsten wärmsten Dank verdienen.

Wenn wir nun zu den Solisten übergehen, so erfüllt es uns mit Trauer sagen zu müssen, daß die Leichtfertigkeit, mit welcher dieselben die ihnen anvertrauten Aufgaben lösten, eine sehr große war. Bei der ersten Generalprobe, zwei Tage vor der Aufführung hatten dieselben ihre Partie noch kaum angesehen, ja stellenweise wußten sie kaum mit den Noten fertig zu werden. Von einem pietätvollen Eingehen in die Art und Weise Händel'scher Musik war unter solchen Umständen natürlich nicht die Rede. Wenn nun solche „erste" Sänger und Sängerinnen unter den Augen ihres Direktors und Angesichts eines Achtung gebietenden Oratoriums von Händel, nicht einmal sich die Mühe geben mögen, Vorzügliches zu leisten, und dafür noch Beifall ernten, so ist das ein so schlechtes Exempel für die fleißige Singakademie, daß wir für die Zukunft diese Verbrüderung nicht mehr befürworten können. Hat doch diese Anstalt unter ihren Mitglie-

dern für jeden Solopart Vertreter, die wenigstens Rath und Lehre annehmen, und solch' eine Sache nicht als „Zug" betrachten! Bei der Aufführung hielt sich noch am besten Frau Dustmann, welche die Schlussstelle: „Singet laut dem Herrn" u. s. w. mit künstlerischer Hoheit und mit großer Kraft brachte. Im Ganzen hat sie aber zu wenig Selbstverläugnung, und zu viel Sentimentales in ihrer Gesangsweise, und müßte solche Musik geradezu erst singen lernen. Herr Schmid (Baß) war seiner Sache noch ziemlich sicher geworden. Herrn Walter's (Tenor) Gesang ist weit entfernt vom oratorienhaften, und es gebricht ihm auch an reiner und gesunder Coloratur, um Parthien wie diese entsprechend zu singen. Von Frau Csillag möchten wir lieber ganz schweigen. Sie fühlt sich groß und erhaben über jeden Tadel, zeigt sich nicht im mindesten bereitwillig, ihre vielfachen Untugenden abzugewöhnen. Was nützt uns, dieselbe immer wieder zu tadeln, wenn die zu allererst dazu berufenen Directoren und Kapellmeister nichts thun, um ihr die Nichtigkeit solcher Vorwürfe begreiflich zu machen? Mißfällt uns solcher Gesang schon in der Oper, wo die „Leidenschaft" doch noch Manches entschuldigt, — im Oratorium danken wir gehorsamst dafür, und hören viel lieber eine kleinere Stimme und dilettantische Unbeholfenheit, wenn wir nur diesen abscheulichen Gaumentönen (die freilich auch an unserem „Conservatorium" gelehrt (!) werden), und diesem Mäckern und Tremolieren entgehen!

Das Händel'sche Oratorium ist und bleibt trotz der lauen Aufnahme, die es hier fand, eine der größten Schöpfungen der Tonkunst überhaupt, und Händels insbesondere. Vielleicht in keinem seiner übrigen Werke dieser Gattung finden sich eine so große Anzahl von wundervollen höchst charakteristischen und musikalisch interessanten Chören, während das, was man die Schattenseite des Meisters zu nennen pflegt, die Arien u. s. w auf ein sehr bescheidenes Maaß eingeschränkt sind.

Interessant sind die Schicksale, welche dieser Colloß von Musik, wie Schölcher den „Israel in Egypten" nennt, erlebte, und wir theilen unseren Lesern die darauf bezüglichen Daten dieses Biographen mit.

Händel componirte dieses Oretorium im Zeitraum von 27 Tagen im Jahre 1738. Die erste Aufführung fand am 4. April 1739 im Haymarket-Theater statt, scheint jedoch nicht entschieden durchgegriffen zu haben, da schon für die 2. Aufführung am 11. April Einiges gekürzt, und vier italienische Arien („Balladen") eingelegt wurden. Die 3. Aufführung fand am 17. April statt, die 4. dagegen unterblieb, obwohl sie schon angekündigt war, und statt dessen wurde „Saul" aufgeführt. Weitere Produktionen fanden 1740, dann 1756 (zweimal), 1757 und 1758 statt, und es wurde das Oratorium zu Lebzeiten Händel's, eingerechnet eine Aufführung in Oxford, zusammen neun mal gegeben. Diesen Mißerfolg erklärt Schölcher aus den damaligen Zuständen, wo ja auch Shakespeare noch bei weitem nicht jene Achtung errungen hatte, die man ihm jetzt allgemein zollt.

Später traf das Händel'sche Werk noch schlimmeres Mißgeschick, da es in die Hände von Arrangeurs fiel. Im Jahr 1765 wurde es mit 12 Arien und Recitativen gegeben, die italienischen Opern u. dgl. von Händel entnommen waren, und denen man einen biblischen Text unterlegt hatte; und zwar waren es die Opern „Rinaldo", „Rodelinda", „Julius Cäsar", „Ezio", „Scipio", und die Cantate „Cäcilia Volgi", die den Stoff dazu hergaben. So geschah es u. A. daß eine Arie an Jehova mit einer Musik gesungen wurde, welche ursprünglich auf den Text: „Di Cupido impiego i vanni" componirt war. In dieser Zusammenstellung erhielt es sich bis zum Jahre 1840, wo Surman zum ersten Mal den Versuch machte, es in seiner ursprünglichen Form aufzuführen. Dieser Versuch gelang, denn wir sehen seitdem den „Israel" in seiner Reinheit in den Repertoirs der Oratorienconcerte in England eingebürgert, und wurde es bei dem großen Händelfeste im Juni 1857 im Krystallpalast mit einem Sängerpersonal von 2000 Personen aufgeführt.

Bei uns werden Händel's Werke in der Mosel'schen Bearbeitung gegeben, da doch die Originalpartituren in England längst erschienen sind. Der Grund davon ist ein ziemlich kleinlicher: man besitzt Händel's Werke bereits in hundertfach copirten Stimmen nach jener Bearbeitung, und scheut die Auslagen, welche eine abermalige Copiatur verursacht; und dies in einer Zeit, die den hundertjährigen Sterbetag des Meisters mit Aufstellung eines Denkmals (in Halle) und einer Pracht- und Gesammtausgabe seiner Werke feiert!

Mosel hat im „Israel" zwar nicht so arg gewirthschaftet als in anderen Händel'schen Werken, und namentlich im „Belsazar", aber es ist doch auch da ziemlich rücksichtslos verfahren worden. Wir haben nichts einzuwenden gegen Kürzungen und Weglassungen, wenn dieselben von künstlerischem Verständniß und Pietät eingegeben sind; aber es gibt Dinge, die man einem Componisten nach seinem Tode nie anthun sollte. „Israel in Egypten" hat keine Ouverture. Mosel nimmt den Chor in G-moll (den zweiten des Werks) streicht die Singstimmen weg, setzt ihn in A-moll, macht eine Introduktion dazu, — und die Ouvertüre ist fertig; der Chor bleibt dafür später weg. Den Chor: „der Nacht düstre Schleier sinken auf das Land" läßt er vom Soloquartett singen, und die darauf folgenden drei Chöre: „Er würgte Egyptens Erstgeburt" u. s. f. streicht er, und läßt den Text als Recitativ vortragen. Erst die Worte: „Jetzt gebot er dem Meere, und es ließ trockne Bahn" u. s. f. erlaubt er dem Chor zu singen. Dann schiebt er vor dem Schlußchor eine Sopran-Arie (Es-dur aus dem 2. Theil) ein. Aus dem ursprünglichen 2. Theile bildet er zwei, so daß das Oratorium in dieser Bearbeitung drei Theile hat. Zum Beginn des zweiten Theils streicht er zwei Chöre und ein Duett für zwei Soprane. Nach dem Chore: „Groß ist mein Gott" u. s. f. folgt im Original ein Duett für zwei Bässe. Mosel arrangirt es für Tenor und Baß, und ändert Alles, was ihm dazu nöthig ist. Den mit „Chor" überschriebenen vierstimmigen Satz: „Mit einem Hauch deines Odems" u. s. f. läßt er abermals vom Soloquartett vortragen. Im Tenorsolo: „Kühn spricht der Feind" streicht er die Coloraturstellen, und erleichtert so dem Sänger seine Aufgabe. Mit dem Doppelchor: „Welcher gleichet wohl dir" u. s. f. schließt der 2. Theil. Der dritte beginnt mit dem Duett: „Durch dein Erbarmen ist dein Volk gerettet", welches von Händel für Alt und Tenor gesetzt ist. Mosel findet hier den doppelten Contrapunkt anwendbar, wirft den Tenor in den Sopran hinauf, und läßt das Duett also von Sopran und Alt singen (!), auch kürzt er es bedeutend. Das Ungeschickteste aber von Allem ist, daß er ein Recitativ für Tenor, welches dem Schlußchor vorausgeht: „Und Myriam, die Prophetin, die Schwester Aarons, ergriff nun eine Zither, — — — und stimmte das Lied an:" — schon vom Sopran singen läßt, welcher doch nun selbst in den Worten: „Singet laut dem Herrn" u. s. w. (ohne Begleitung) die Myriam vorstellt! —

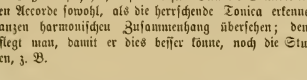
So hat Mosel also hier gewirthschaftet, und wir halten es in der That für hohe Zeit, daß man solch unkünstlerischem Wesen eine Ende, und bei künftigen Aufführungen Händel'scher Oratorien die vielfach begangenen Sünden wieder gut mache und sich an das Original halte, wenn wir auch, wie gesagt, nicht eine ganz unverkürzte Darstellung befürworten wollen.

Kein Generalbaß mehr! Dafür der Geist der Einheit (1) in der musikalischen Progression.

Ein Beitrag zur Musikwissenschaft. Wien 1860. Wallishausser'sche Buchhandlung.

E. N. Dieses Schriftchen ist einer jener Vereinfachungsversuche, welche, meist von dilettantischer Seite, von Zeit zu Zeit gegen

unsere musikalische Theorie, unsere akustischen Bestimmungen und unsere Notation unternommen zu werden pflegen, jedoch bei den Voraussetzungen, von denen sie ausgehen, gewöhnlich ganz nutzlos für die Musikwissenschaft bleiben. Hier haben wir es, wie uns gleich der Titel sagt, mit einem erbitterten Feind des Generalbasses zu thun; warum dieser letztere, der längst nur noch in Partituren älterer Meister und in Uebungsheften der Musikschüler ein bescheidenes Dasein führt, eine solche Verfolgung verdient, setzen wir zwar nicht recht ein; der Verfasser aber läßt kein gutes Haar an ihm; er soll gar keinen praktischen Zweck haben, keine Einheit kennen, seine in dreijährigem Cursus (so viel Zeit hat wohl noch Niemand dazu gebraucht!) beigequälten Bezifferungen sollen nur für baldiges Vergessen erlernt sein ꝛc. Es scheint fast, als habe der Verfasser keinen ganz richtigen Begriff vom Generalbaß; derselbe prätendirt ja gar nichts weiter zu sein, als ein äußeres Hilfs- und Abkürzungsmittel, eine lediglich auf das gegebene Fundament des Basses sich beziehende Zusammenfassung der Harmonie in Ziffern; daß aber dabei vom Baßton und nicht vom Grundton aus gerechnet wird, ist gar kein Mangel; denn es wird Niemand einfallen, wenn in C-dur über E die Zahl 6 steht, nun dies E plötzlich als Grundton zu nehmen. Ebenso seltsam und irreführend würde es sein, wenn man, um nach der Meinung des Verfassers „korrekt" zu sein, diese 6 besonders als kleine Sext bezeichnen wollte, da es sich in C-dur von selbst versteht, daß nicht Cis gemeint ist, welches ein besonderes Zeichen (6♯) erfordern würde. Jeder Musiker wird, wenn er einen genau bezifferten Baß vor sich hat, auf den ersten Blick die Grundtöne der einzelnen Accorde sowohl, als die herrschende Tonica erkennen und den ganzen harmonischen Zusammenhang übersehen; dem Anfänger pflegt man, damit er dies besser könne, noch die Stufen anzugeben, z. B.



was sehr praktisch ist, doch, wie man sieht, die Bezifferung, welche auch die Vorhalte enthält, noch nicht überflüssig macht; ebenso wenig könnten die Generalbaßziffern die Noten selbst vollständig ersetzen, da sie über die Toulage der Stimmen, über die Führung der Melodie ꝛc. im Ungewissen lassen; sie haben eben nur die Harmonie zu jeder Baßnote anzugeben, dies aber thun sie ganz unzweideutig und stehen dabei in steter Beziehung zur Haupttonart dadurch, daß die Intervalle durchaus so, wie sie der selben entsprechen, zu nehmen sind. Ist das nicht eine einheitliche Beziehung auf den Grundton, und ist nicht grade diese für den ganz isolirten Accord freilich nicht hinreichend genaue Bezeichnung hier innerhalb einer bestimmten Tonart korrekt und keinen Zweifel lassend? Was für entsetzliche Bezifferungen sind es aber, die im Sinne des Verfassers korrekt wären, für den Septakkord $3^{\flat}\,6^{\flat}$ und für die 4 Lagen des Septimakkordes: 3 5 $7^{\flat}$, $3^{\flat}\,5^{\flat}\,6^{\flat}$, $3^{\flat}$ 4 6 und 2 $4^{\flat}$ 6! Allerdings könnte dann eine dreijährige Tortur aus dem Studium des Generalbasses werden. Doch der Verfasser bricht ganz mit letzterem; der Geist der Einheit in der musikalischen Progression soll ihn ersetzen, d. h. eine nituntter sehr unklar lassende, sich auf den Hauptton beziehende Stufenbezeichnung, wobei die üblichen Unterscheidungen (z. B. III = Dur-, III = Moll-, III° = verminderter Dreiklang auf der Terz des Haupttones) durch andere, stenographische Zeichen gemacht werden. Als Einleitung sind Aphorismen über die „Zahlen der Natur" vorangeschickt, eine Reihe höchst unerquicklicher, zum Theil unklarer Sätze, welche sehr an die Art und Weise gewisser philosophischer Richtungen unseres Jahrhunderts erinnern. Es sei nur ein solcher Satz angeführt: „Die Zahlen der Natur sind die unsichtbaren Hüllen der Wesen, wie die Körper die sichtbaren Hüllen der Zahlen der Natur sind." Was ist denn damit eigentlich Verständliches gesagt, und welche seltsame Definition der Körper ergiebt sich daraus, wenn man einfach schließt: die Körper sind die sichtbaren Hüllen der Zahlen der Natur; diese sind die unsichtbaren Hüllen der Wesen; folglich sind die Körper die sichtbaren Hüllen der unsichtbaren Hüllen der Wesen!

Einer eingehenderen Besprechung des musikalischen Inhaltes können wir uns füglich enthalten, indem derselbe dadurch, daß von vornherein die gleichschwebende Temperatur des Klaviers als das maaßgebende Tonsystem unserer Musik hingestellt wird, ein zum bei weitem größten Theil unrichtiger geworden ist. Es ist zu verwundern, daß sich der Verfasser trotzdem der Reihe der Naturtöne, wie sie die Akustik bietet, zur Entwickelung seiner „harmonisch-melodischen Progression bedient; im Uebrigen zeigt er sich als entschiedener Anhänger der 12stufigen Temperatur; es gibt für ihn keine reinen Quinten mehr in der praktischen Musik, alle sind temperirt; die musikalische Orthographie ist unnütz, es wäre gut, wenn wir für die 12 Töne auch nur 12 Namen hätten. Jeder gebildete Sänger oder Geiger würde dazu freilich den Kopf schütteln, und der Theoretiker blickt mit wahrem Entsetzen in die Confusion, welche durch diese Beschränkung auf 12 Töne und das Gleichsetzen von Cis und Des, Fis und Ges ꝛc. entsteht, wenn z. B. C E Fis als „hartkleiner", C Es Fis = C Dis Fis als kleiner, (nämlich verminderter) C E As als übermäßiger, C Es As als „weichübermäßiger" Dreiklang alles Ernstes angeführt werden. Der verminderte Septimenaccord auf Dis in seiner 4. Lage kommt zu der Ehre des ganz besonderen Namens „Quadrat"; sein Grundton soll nicht Dis, sondern C sein und er wird als „erstes Lallen unserer Tonsprache" bezeichnet; es gibt außer ihm nur noch zwei solche Quadrate in der Tonart C, nämlich F As H D und G B Des E. — Fünf-, Sechs-, und Siebenklänge, die der Verfasser als durch Stufenmischung entstehende neue Accorde aufführt, sind eigentlich gar keine selbständigen Accorde, sondern blos zufällige Zusammenklänge, indem, wenn nicht ein bloßer Vorhalt vorliegt, überall, wo sie auftreten ein sogenannter Orgelpunkt stattfindet. Bei der Erörterung über Consonanzen und Dissonanzen ist es befremdend, daß von der Octave gar nicht die Rede ist; auch können wir uns nicht damit einverstanden erklären, daß die Secunde zur unvollkommnen Consonanz erhoben, die kleine Sext dagegen, die Umkehrung der großen Terz, zur Dissonanz degradirt wird. Dagegen stimmen wir dem Verfasser bei, wenn er die Quarte als unvollkommene Consonanz betrachtet und ihr, wie der kleinen Septime (die man dagegen unvollkommene Dissonanz nennen könnte) einen zweideutigen, neutralen Charakter beilegt. Auch der Grundsatz: Alle 12 Töne entstehen aus einem Tone, der sich in die beiden Stufen IV und V entfaltet, birgt, wenn man die unrichtige Beschränkung auf 12 Töne beseitigt, etwas sehr wahres; es ist nämlich keine Uebereinstimmung der Praxis und der Theorie zu erreichen, wenn nicht ein System von durchweg nur im Verhältniß der reinen Quinte zu einander stehenden Tönen, ein reines Quintensystem als akustische Grundlage der Musik anerkannt wird; man denke an den Widerspruch in Betreff der Lage der Töne Cis und Des, Fis und Ges ꝛc. — Wir bedauern, weiter nichts Lobendes über das anonyme Schriftchen sagen zu können, aber der Verfasser hat sich, wie gesagt, von vornherein durch die Zugrundlegung der 12stufigen Temperatur den Weg zu richtigeren Resultaten versperrt und ist, auch abgesehen von diesem Grundirrthum, offenbar nicht hinreichend orientirt auf dem Gebiet der musikalischen Theorie. Auch daß er selbst viel Klavier spiele, möchten wir bezweifeln; denn dann würde er doch schwerlich eine ganz unbrauchbare Klaviatur, auf welcher die Töne F G A H Obertasten, Fis As B dagegen Untertasten werden sollen, (so daß man also in den Durscalen von C D E 4 Obertasten nach einander zu spielen hätte) empfehlen und behaupten, es werde das Scalaspielen auf einer solchen fast Spielerei sein. — Doch genug über diesen nicht grade glücklichen Versuch, die musikalische Theorie zu reformiren; es lag uns weniger daran, denselben in allen seinen wunderlichen Einzelheiten zu verfolgen, als den unschuldigen Generalbaß, welchem so geradezu der Garaus gemacht werden soll, nach Kräften in Schutz zu nehmen.

Sammelwerke klassischer Gesangscompositionen für Alt.

a) Joh. Seb. Bach. 9 Alt-Arien aus verschiedenen Cantaten und Messen, mit Begleitung des Pianoforte, bearbeitet von Robert Franz. Leipzig, Whistling.

b) Classisches Alt-Album (dritter Band der „Illustrirten Ausgabe erlesener musikalischer Meisterwerke"). Leipzig. Ad. Gumprecht.

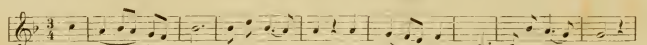
S. B. Was dem Clavierspieler und durch ihn der Kunst und der Bildung so außerordentlich förderlich ist, das sind die bereits seit längerer Zeit bestehenden Ausgaben der Classiker in Gesammtausgaben ihrer Pianoforte-Compositionen. So sind namentlich Bach's unübertreffliche, so phantasiereiche und dabei echt clavier-mäßigen Suiten, Exercices u. s. w. längst in den Händen strebender, Bildung und Genuß suchender Musiker und Musikfreunde. Desgleichen die Werke Haydn's, Mozart's und Beethoven's durch die Hallberger'sche und andere billige Ausgaben.

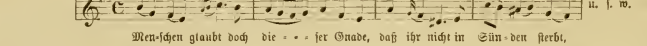
Schlimmer war der Sänger daran, der sich unmöglich um einiger Arien willen die ganzen Cantaten, Passionen und Messen in Partitur oder Clavierauszug anschaffen konnte.

Dem abzuhelfen, sind Sammlungen und Bearbeitungen wie die oben genannten höchst geeignet, und der Sänger wird in der Folge keine Ausrede mehr haben, wenn man ihm nachsagt, er kenne die verschiedenen Stücke nicht, die für seine Stimmlage von den Meistern geschaffen sind, er habe sie nicht studirt, nicht in sich aufgenommen.

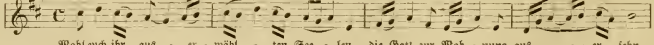
Wenden wir uns zuerst zu der R. Franz'schen Bearbeitung S. Bach'scher Alt-Arien, so dürfen wir nicht verhehlen, daß gegen diese Arien unter Künstlern und Laien noch Vorurtheile bestehen, genau wie sie noch vor etlichen Decennien gegen die Clavierwerke Bach's bestanden. Und zwar sagt man jenen ungefähr dasselbe nach, was diesen nachgesagt wurde. Man findet sie unmelodisch, unsingbar, veraltet und weiß Gott was noch. Wir wiederholen: das sind lauter unbegründete Vorurtheile, die zu bekämpfen und möglichst auszurotten die erste Pflicht der Kritik ist.

Unmelodisch! Wenn doch neueste Tonsetzer in einem ganzen langen Opus so viel wahre Melodie hätten, als der alte Bach in einer einzigen solchen Arie! Oder sind die folgenden vielleicht keine Melodien, haben sie vielleicht nicht das, was die Tonfolge zur Melodie macht: reizendes und symmetrisches Steigen und Fallen, periodische Struktur, natürlichen Fluß und eine zu Grund liegende einfache Harmonie?





„Unsingbar"! Ja wenn nur diejenigen, die so sprechen immer wirklich singen, d. h aus dem vorgelegten Material einzig den inneren Gehalt durch das Mittel ihres Gesangs zum Vorschein bringen könnten! Daß echte Gesangskunst immer mehr verloren gegangen ist, seitdem man die sonderbare Kunst aufgebracht hat, mit einigen Tönen zu glänzen, die anderu aber zu verderben, will sagen: mit einem schimmernden Gewand ein schmutziges Hemd zu überkleiden, — darüber sind Alle einig, die ein bischen mehr mit der Geschichte der Kunst, und mit der letzteren selbst bekannt sind, als die Männer der „Claque" und der „Galerie". — Was ist hier unsingbar? fragen wir. Kennt etwa Bach die Intervalle und Stimmlage nicht, und schreibt Dinge, die der menschlichen Kehle widerstreben, und wobei man die Stimmen zu Grunde richtet, wie es wohl manche heutige Componisten prächtig verstehen? Wir sagen und behaupten, daß (abgesehen von der oft wunderlich hohen Tonlage in ganzen Stücken, welche aber nur die Folge der damaligen tiefen Stimmung der Instrumente, namentlich aber der oft viel tiefer gestimmten Orgeln war) Niemand singbarer schreibt, als Bach. Man versuche es mit folgender Melodie und frage sich, ob dieselbe nicht herrlich zu singen ist.



Und so wird man, mit wenigen Ausnahmen (etwa in seinen frühesten Werken) Alles ausführbar finden, ja von einer Beschaffenheit, die den Sänger in Stand setzt, die Vorzüge seiner Kunst in's schönste Licht zu setzen — wenn er Stimme hat, und wirklich „singen" kann.

„Veraltet"! Nun ja, in demselben Sinne veraltet, wie ja auch Mozart (dieser sogar mitunter mit mehr Recht), Gluck, Händel und sogar ganz kürzlich dahingeschiedene Componisten, veraltet genannt werden. Es ist wahr, daß die Zeit an den Formen Manches ändert, daß ein heute componirtes Stück anders geartet sein wird, als ein Satz aus der Zeit, aus welcher die besprochenen Compositionen stammen. (Man macht auch heute keine Möbel mehr in dem Styl, in welchem jene herrlichen alten Kästen mit gewundenen Säulen und prächtiger Schnitzerei gearbeitet sind. Sieht man dessenungeachtet ein solch altes Möbel nicht mit mehr Freude und Genuß, als das „elegante" Trumeau eines modernen Boudoir's?) Ja! die Arien Bach's sind in Form und Behandlung „alterthümlich." Aber wen hindert dies im Genuß? Doch nur den, der in der Flachheit seiner Gesinnung, in seiner vorurtheilsvollen ästhetischen Anschauung sich an der Form stößt, und nicht im Stande ist, den herrlichen, künstlerischen Geist, den tiefen musikalisch-frommen Gehalt, und zugleich die strenge Consequenz der Bildungen zu erkennen, die in ihnen liegen, und denen keine Mode Etwas anhaben kann.

Daß man von Robert Franz, dem gediegenen Musiker, und mit der Milch Bach'scher Musik aufgezogenen Künstler, erwarten kann, er habe die Bearbeitung der Clavierbegleitung in echt Bach'schem Geiste, mit Pietät und musikalisch-sorgsamster Beachtung

der Intentionen des Meisters in Angriff genommen, dies versteht sich wohl von selbst.

Die Sammlung, der sich, wie die Vorbemerkung sagt, ebensolche für die anderen Stimmgattungen anschließen sollen, ist allen Altistinnen, die sich mit Bach'scher Musik bekannt machen und sich daran bilden wollen, auf das Angelegentlichste zu empfehlen.

Die zweite Sammlung, welche wir oben anführten und welcher schon früher eine ähnliche als „Sopran-Album" vorausging, dient demselben Zweck in anderer Weise, und ist nicht minder werthvoll. In sechs Heften oder vier Lieferungen enthält sie eine Auswahl der schönsten Gesänge aus Werken von Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven (worunter nur die „Adelaide" und „Lied der Mignon" transponirt), nebst Porträts, Biographien und Charakteristiken der sechs Meister. Den ursprünglich auf italienischen und englischen Text gesetzten Musikstücken ist neben diesem ein schön und sinngemäß verfaßter deutscher Text unterlegt, und damit eine wesentliche Verbesserung erzielt worden. Der Verfasser desselben scheint der als kenntnißreicher Kritiker bekannte Gustav Engel, einer der Herausgeber, zu sein, während das Musikalische, die Arrangements der ursprünglichen Orchesterbegleitung für Clavier den als gründlichen Musiker bekannten Wilhelm Rust zum Verfasser haben.

Ueber den Werth der einzelnen Stücke Ausführlicheres zu sagen dürfte überflüssig sein, da wir schon oben bei der Besprechung der Bearbeitung der Bach'schen Arien durch Robert Franz in Betreff dieses Meisters uns ausgesprochen haben, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven keiner Anempfehlung bedürfen; Händel aber schon deshalb sich dem Studium selbst empfiehlt, weil bei der Zunahme gemischter Gesangvereine seine Oratorien immer mehr an die Tagesordnung kommen, und die darin enthaltenen Sologesänge das Bedürfniß des Studiums derselben von Seite kunstbeflißener Sänger, seien es Dilettanten oder Fachleute, immer dringender hinstellen.

Sei daher auch diese Sammlung Altsängerinnen auf das Wärmste empfohlen, und zugleich den Herausgebern im Namen der Kunst für ihre Bemühungen im Dienst einer so trefflichen Sache der aufrichtigste Dank dargebracht.

Liederbuch

für mittlere und höhere Schulen 2c. von Franz Tippmann.

r. Das vorliegende Liederbuch bezeichnet schon durch den Beisatz „für mittlere und höhere Schulen" den Kreis von Sängern, für die es zunächst bestimmt ist. Der Umfang der Lieder, obgleich auf Vereinfachung der ursprünglichen Melodie Rücksicht genommen wurde, verlangt durchschnittlich Sänger, die bereits über die Elementarübungen hinaus und im mehrstimmigen Gesang geübt sind.

Der Text der Lieder bedingt zur klaren Auffassung und zum gefühlsentsprechenden Vortrag eine höhere Altersstufe und eine durch Lecture und Umgang entwickelte Denkkraft. Der Werth dieser Liedersammlung für die Jugend besteht darin, daß beinahe ausschließlich Compositionen von anerkannten Meistern aufgenommen, dieselben, wo es erforderlich war, in einen leichteren Styl übertragen und mit Textworten begleitet wurden, die zur Veredlung des Gefühls beitragen.

Musikalische Briefe aus Frankfurt a. M.

(Von einem zweiten Correspondenten.)

X Ihrem Wunsche zu entsprechen, von Zeit zu Zeit Nachricht über die musikalischen Zustände in hiesiger Stadt mitzutheilen, mußte ich vorerst mit mir selbst ernst zu Rathe gehen. Denn ist es von vorneherein schon unmöglich, daß Berichterstatter und Kritiker über Kunstleistungen sich nach jeder Seite hin Gunst erwerben können, weil dieselben Manchem Schmerzen verursachen müssen, gleich dem Chirurgen, der seinen Patienten das faule Fleisch ausschneidet oder hinwegätzt, sie daher im Gegentheile nicht selten für bestes Wollen und Können nur Undank ernten, und diesen als Thema betrachtet, sehr mannigfaltig variirt, so ist es in hiesiger Stadt in noch anderer Beziehung ganz besonders bedenklich, ein Stübchen der Hochwache über musikalische Kunst zu beziehen, da die Kritik theilweise in unsaubere Hände gerathen ist, und man daher gar leicht einer mißcreditirten Gesellschaft beigezählt wird. Ich will nicht von Bestechlichkeiten der verschiedensten Art reden, die hier als Anekdoten in Menge cursiren, und auch nicht von den Thaten animoser Scribenten, welche ihre auserwählten Opfer permanent verfolgen, oder von fashionablen Protektoren, die selbst in den Mängeln ihrer Günstlinge und Schützlinge noch Vorzüge finden, dieselben dann verhätscheln, wie die hyper-zärtliche Mama ihre ungezogenen Sprößlinge verdirbt, — das Alles sind leider Erscheinungen der Zeit, welche auch anderwärts vorkommen können.

Das bedeutsamste Institut für musikalische Kunst in hiesiger Stadt ist unstreitig das Theater mit seinen Gesangs- und Instrumental-Kräften. Erschrecken Sie nicht! und befürchten Sie keine gegen den in Nr. 4 Ihrer Zeitung ausgesprochenen Satz: „So viel ist jedoch sicher, daß eine auffallend demoralisirende Wirkung auf den wahrhaft musikalischen Geist vom Theater ausgeht". Ist ja diese Behauptung am Ende des betreffenden Artikels durch die Bemerkung: „Wir sprechen blos vom Einflusse der schlechten Oper 2c. 2c." schon bedeutend beschränkt. Daß freilich die Tonkunst in der Oper auch hier nicht immer in voller Glorie erscheint, muß so lange zugestanden werden, bis nur solche musikalisch-dramatische Werke zur Darstellung kommen, die, selbst mit verbundenen Augen oder mit dem Rücken gegen die Bühne angehört, entweder durchaus, oder doch in den meisten ihrer Bestandtheile noch einen musikalischen Kunstgenuß gewähren. Aber das hiesige Theaterpublikum, dem es, nebenbei gesagt, nicht unbekannt ist, daß das Institut keine Subvention von Hunderttausenden zu beanspruchen hat, verlangt für sein Geld auch noch andere Kost; und eine Ablenkung von falscher Geschmacksrichtung wird nicht urplötzlich erfolgen können, — der entwöhnte Opern-Magen wird nur successive einfachere und gesündere Nahrung wieder aufnehmen, zumal auch noch der modernen Lüsternheit durch die Verlockungen nach der, mittelst der Eisenbahn nur eine Stunde entfernten Hofbühne in Darmstadt Vorschub geleistet wird, wo jetzt Verdi und R. Wagner als Idole aufgestellt sind, und zu welchen Vorstellungen man in den gelesensten hiesigen Localblättern einladet, auch die Verkündigung der Anordnung von Extrabahnzügen zur Rückfahrt nicht versäumt.

Die hiesige Theaterdirektion verfährt in Betreff der Auswahl von Opern so kunstverständig, als es die Umstände gestatten. Ferner findet hier kaum eine musikalische Produktion von einiger Bedeutung statt, an welcher nicht, entweder das ganze Orchesterpersonal, oder doch einzelne Mitglieder desselben, sowie Solo-Sänger vom Theater, betheiligt wären. Ja es ist anzunehmen, daß wir ohne das Theater ein — wenige Bläser im Blech abgerechnet — so gut besetztes, auch auswärts im besten Rufe stehendes Orchesterpersonal nicht hätten, worunter viele Virtuosen und im besten Sinne des Wortes Künstler sind, die deshalb auch — wenngleich die weiland artistisch-leitende Hand eines Spohr, Guhr oder Schindelmeisser jetzt fehlt — nicht leicht zu Musikhandwerkern herabkommen werden. Wir wären beim Mangel des Theater-Orchesters für die Aufführungen von symphonischen und andern orchestralen Werken und zur Begleitung von Oratorien, Cantaten, Psalmen 2c. 2c. vielleicht auf die Capelle eines Stadtmusikmeisters, oder auf einen Dilettanten-Instrumentalverein verwiesen. Füge ich Dem noch bei, daß zuweilen auch Concerte und musikalische Akademien im Theater stattfinden, so habe ich wohl meine obige Behauptung in Betreff der Rangstellung des Theaterinstituts hinreichend motivirt. *)

*) Auf Frankfurt war jene Bemerkung über den „demoralisirenden Einfluß", wie der Herr Einsender leicht ersehen konnte, am wenigsten gemünzt. Wozu also der Lärm? D. Red.

Dem mit der Harfenistin aus 46 Personen bestehenden Orchester gegenüber, entspricht ein aus circa 40 Mitgliedern zusammengesetztes Chorpersonal, von dem ein großer Theil auch im Schauspiel verwendet wird, vollkommen seiner Bestimmung. Manche schwierige Chöre, wie zum Theile in den Meyerbeer'schen und Marschner'schen Opern, der Chor der Gefangenen im „Fidelio“ ꝛc. ꝛc., werden sehr anerkennenswerth mit kunstgemäßer Präcision ausgeführt.

Die Solo-Sänger und Sängerinnen, die wichtigsten Repräsentanten der Oper, stehen im Allgemeinen den darstellenden Mitgliedern im Schauspiele dahier nach, das heißt, im letzteren sind mehr Kunstkräfte von Celebrität vorhanden, als in jener, so daß das Schauspiel der Oper gegenüber künstlerisch höher rangirt. Mit geringer Ausnahme weniger Mitglieder, die überdies theilweise ihre Blüthezeit überlebt, haben sich die meisten Sänger und Sängerinnen an der hiesigen Bühne ihre Lorbeeren noch zu erringen, wenn dieses Erringen überhaupt im Bereiche der Möglichkeit noch gelegen. Ich bin jedoch weit entfernt, wegen unvollkommen genügenden Sologesang eine besondere Jeremiade anzustimmen; denn es ist mir nicht fremd, daß es an vielen andern Bühnen nicht besser, mitunter sogar noch übler steht, und daß einestheils die Componisten der modernen Richtung die Schuld an solchen Uebelständen tragen, indem sie den Sängern fast Unausführbares, durch massenhaftes Accompagnement noch schwieriger gemacht, zumuthen, anderntheils aber auch Novizen schon Ruhm und Geld ernten wollen, bevor sie ihre Kunstschule vollendet. Aber es darf bei solchen allgemeinen Betrachtungen nicht übersehen werden, in welchem ausgezeichneten Renomee die Frankfurter Oper früher gestanden, zu welcher Zeit selbst aus entfernten Gegenden Kunstverehrer zu Operndarstellungen hieher strömten, und daß eben noch viele hiesige Theaterbesucher jene Glanzperiode unter Guhr (dessen Umsicht und Scharfblick nicht nur die besten Gesangkräfte, wie eine Fischer-Achten, einen Schwetzer, Dobler und Andere zu finden, sondern auch einen frischen, lebenskräftigen Nachwuchs künstlerisch zu pflegen und auszubilden verstand), als Norm oder Maßstab anlegen, und daher mit dem jetzigen Bestande des Opern-Solo-Sängerpersonals nicht zufrieden gestellt sind. Ich zweifle nicht, hege vielmehr das Vertrauen, daß manche der jetzt vorhandenen, namentlich jüngeren Gesangkräfte bei vorausgesetzten begünstigenden Umständen zu höherer Vollkommenheit gedeihen können; aber für den „Engeren Ausschuß“ (Direktion) des Theaters wird die thatkräftige Sorgfalt zur Erhaltung eines completen und den Anforderungen der hiesigen Kunstfreunde und Kenner genügenden Solo-Gesangpersonals eine ihrer schwierigsten Aufgaben bleiben. — In meinem nächsten Briefe werde ich Ihnen eine kurzgefaßte Charakteristik einzelner Gesangkräfte mittheilen, einige bedeutsame Operudarstellungen und andere Musikproduktionen im Theater berühren, Ihnen auch Nachricht von dem Erfolg der als Novität zu bringenden Oper „Dinorah“ von Meyerbeer geben und meine Meinung über das hiesige Concertwesen aussprechen. —

Concerte.

S. B. Dem Händel'schen „Israel in Egypten“ und dessen Aufführung haben wir einen besonderen Aufsatz gewidmet, es bleibt uns daher für diese Stelle nur das Referat über das 3. Abonnementconcert der Fr. Clara Schumann, und ein Concert, welches der Sänger Herr E. v. Soupper gab, nachzuholen.

Im ersteren wurde von Frl. Julie v. Asten mit der Concertgeberin die Sonate in D-dur für zwei Claviere von Mozart gespielt, ein Werk, welches nur selten im Concertsaal erscheint. Die beiden Damen brachten durch äußerst präcises Zusammenspiel und gleichartigen Anschlag das liebliche Stück auf's Beste zur Geltung, und erfreuten Alle, die sich noch für Mozart's Claviermusik interessiren. Hin und wieder hätte eine schärfere Pointirung, eine etwas freiere und nachdrücklichere Behandlung der melodischen Phrasirung nicht geschadet und vielleicht dem Stück noch mehr Freunde erworben. Die anderen dießmal von Fr. Schumann gespielten Stücke waren: die Ballade in As-dur, op. 47 von Chopin, — dann Sarabande und Gavotte aus der englischen Suite in G-moll von S. Bach, welchen noch die Gavotte in D-moll zugegeben wurde, — und zum Schluß der „Faschingsschwank in Wien“ von R. Schumann. Die Chopin'sche Ballade, obwohl trefflich gespielt, machte keinen bedeutenden Eindruck, da das Stück nur ein Conglomerat von geistreichen Einzelheiten ist, eine einheitliche Form aber vermissen läßt. Von den Bach'schen Stücken rissen dagegen die beiden Gavotten zu stürmischem Beifall hin, der mit ebensoviel Recht der Composition wie dem Vortrag galt. Die Sarabande verfehlte unserer Ueberzeugung nach ihren Erfolg nur dadurch, daß die Künstlerin in der tiefsten Erregung, mit der sie das wundervolle Stück spielte, etwas Materielles zu vergessen schien: wir meinen die Verständlichkeit des rhythmisch-metrischen Vortrags. Wir gestehen, daß, wenn wir diesen Satz nicht so genau kännten, er uns bei dieser Gelegenheit nicht klar geworden, und nicht bis zur Seele durchgedrungen wäre, weil Fr. Schumann das zweite und dritte Viertel des Tattes nicht ihrem vollen Werth nach ausklingen ließ. — Der „Faschingsschwank“ ist ein an geistreichen, auch gemüthansprechenden Einzelheiten reiches Stück, welches die Phantasie lebhaft beschäftigt, ohne aber den inneren Menschen recht zu packen; die Wirkung auf das versammelte empfängliche aber auch tieferen und höheren Genuß suchende Publikum war daher die der Anregung, aber nicht der innerlichen Befriedigung. — Von den Liedern, welche Herr v. Soupper zwischen den Clavierpiecen sang, machten nur die „Lotosblume“ von Robert, und das „auf Verlangen“ wiederholte „Warum willst du Andere fragen“ von Clara Schumann tieferen Eindruck; die übrigen verloren theils durch die zu Anfang des Concertes bemerkliche Indispposition des Sängers, welche sich in einer Neigung zur Distonation aussprach, — theils fehlte denselben das zündende unerklärliche Etwas in Gehalt und Form.

In seinem eigenen, leider nur spärlich besuchten Concerte gelangen schien Herr v. Soupper sehr glücklich disponirt; es gelangen ihm besonders die Schubert'schen Lieder: „Der Wegweiser“, „Mein“, „der Leiermann“; dann „der Asra“ von Rubinstein, und die Schumann'schen zum Theil schon oft gesungenen. Das „Bußlied“ von Beethoven entbehrte der warmen Empfindung und der ausdrucksvollen Hervorhebung melodischer Wendungen. — Die vorzüglichste Eigenschaft dieses Sängers ist seine deutliche Aussprache. Es ist eine wahre Wohlthat einem Sänger zuzuhören, wobei man sich nicht anstrengen und plagen muß, um das gesungene Wort zu verstehen; dasselbe springt dem Hörer bei diesem Sänger vielmehr in voller Klarheit entgegen. Doch scheint uns, daß dieser Vorzug wohl zu vereinigen wäre mit einem fließenderen Gesangston. Herrn v. Soupper's Gesang hat mitunter etwas Zerhacktes, unschön Getrenntes. — Frau Schumann unterstützte den Concertgeber, und spielte auf prächtige Weise das Scherzo in H-moll von Chopin, ferner einiges Bekannte aus den „Phantasiestücken“, und mit Frl. v. Asten die sehr hübschen, nur im Ganzen etwas monotonen, zweiclavierigen Variationen ihres Mannes; Monoten nennen wir die Variationen insofern, als die Hauptmelodie und harmonische Grundlage allzu consequent festgehalten sind. Was das Spiel betrifft, so klappte es herzlich ineinander. Frl. v. Asten hat sich sofehr in die Spielart der Fr. Schumann eingelebt, daß man im Zusammenwirken die beiden Damen kaum unterscheidet.

Correspondenzen.

München.

Das zweite große Orchesterconcert brachte uns Beethoven's jugendfrisch hinströmende Erste Symphonie, deren zweiter Satz eine tadellose Aufführung fand. Ihr folgte die schöne Sopranarie aus S. Bach's „Weihnachtsoratorium“: „Mein gläubiges Herze frohlocke, sing' Scherze, dein Jesus ist nah!“ die, von den concertirenden Violin-, Cello- und Oboestimmen trefflich umrankt, von Frau Diez correct und mit Liebe gesungen wurde. — (An dieser Stelle wird einzuschalten sein, daß Frau Diez vor Kurzem von den Mitgliedern der musikalischen Academie, in deren Concerten sie nun seit einer Reihe von 25 Jahren thätig ist, mit einer von Meister Schwind erdachten, goldenen Brosche und entsprechendem Dankadresse gefeiert ward.) — Ein gefälliger Farm ohne Inhalt von falscher Originalität componirtes Violoncello-Concert von Gottermann spielte hierauf Herr Hofmusikus Müller. Der dem noch jugendlichen Künstler gewordene, gerechte Beifall wird Herrn Müller, wie wir hoffen, nicht abhalten, sich zu bestreben, seinem Adagio einen seelenvoller durchhauchten Ausdruck, seinen Passagen den Stempel vollendeter Correctheit aufzuprägen. Der Ton des Künstlers ist, abschon nicht groß, von seltener Gleichheit und Schönheit. — Beethoven's Terzett, „Tremate empii!“ in B für Sopran, Tenor und Baß mit großem Orchester läßt in einigen Sätzen den Genius seines Schöpfers nicht verkennen. Den Schluß des Concertes aber bildete Cherubini's „Anakreon-Ouverture“, die blitzend und leuchtend, ihrem Inhalt entsprechend zu herrlicher Ausführung kam. — „Der Oratoriumverein“ brachte in seinem 3. Concerte Händel's „Israel in Aegypten.“ Den vorhandenen Kräften, namentlich des Solosängnes entsprechend, war eine ungemein verkürzende Auswahl aus dem Gesammtinhalte des bekannten Werks getroffen. Da wir ausdrücklich betonen müssen, daß unter dem Einflusse von Verhältnissen, die zu erörtern wir uns vorbehalten, der „Oratorien-cultus“ als solcher in München nur ein sehr bescheidenes Dasein fristet, so läßt sich wenig dagegen aufwringen, daß der ganze „Israel in Aegypten“ in solchem Zuschnitt in weniger als zwei Stunden abgewandelt werden konnte. Der Aufführung gebührt billiges Lob, insbesondere als die numerische Stärke der Vocalkräfte, besonders für acht stimmige Chöre, eben nur ausreicht. Die beste Weihe erhielt die diesmalige Gesammtaufführung durch die Mitwirkung der Frau v. Mangstl; einer Dame, die als Frl. Hetzneder von 12—15 Jahren beliebtestes Mitglied der hiesigen Oper war und den Wohllaut der tiefern und Mittellage ihrer Stimme nicht weniger die künstlerisch bewußte Weihe des Vortrags sich vollkommen erhalten hat.

Franz Lachner's „Catharina Cornaro“ wurde dieser Tage in München zum 50sten male aufgeführt. Zum ersten Mal erschien dies Werk im Jahre 1841 auf dem Repertoire. Auswärts, in Wien, Berlin, Darmstadt, Braunschweig u. s. f. wurde die Oper gegeben, ohne sich auf dem Repertoir zu halten. Die Mitglieder der Münchner Hofcapelle ehrten ihren energischen Vorstand bei dieser Gelegenheit durch Ueberreichung von Lorbeerkränzen.

Frankfurt a. M.

Im 8. und 9. Museumsconcert wurden Mendelssohn's A-dur-Symphonie und eine neue in A-moll von unserem zweiten Kapellmeister Gottermann, unter dessen persönlicher Direction, aufgeführt. Wenn gleich nicht ganz frei von entschiedener Hinneigung an Mendelssohn'sche Manier, zeichnet sich dieselbe durch gute Arbeit, abgerundete Form und pikante Instrumentation aus, und fand Beifall. Ouverturen waren die von Mehul zu „Gabrielle“, von Cherubini zu „Anakreon“, und von Festa zu „Santemire.“ — Pianist Ehrlich trug Beethoven's G-dur-Concert und Solopiecen von Bach, Chopin und sich vor, Concertmeister Straus das 19. Concert von Kreutzer und Adagio und Fuge in G-moll von Bach. Beide Künstler erfreuten sich verdienter Anerkennung.

Cäcilien- und Rühl'scher Verein gaben beide ihr 2. Abonnementconcert. Ersterer brachte „Josua“ von Händel mit kräftiger Unterstützung der Herren Solosänger Baumann und Hill, mit gutem Ensemble der Chöre; letzterer Gomala und Walpurgisnacht mit Zuziehung des Theaterorchesters. Die Aufführung war ebenfalls gelungen. So sehr beide Werke zu schätzen sind, so ähneln sich dieselben darin das gleichartige Gepräge ihrer Compositionen, und sind wirksamer getrennt, und mit einer oder der andern Kreuzcomposition von Händel, Mozart u. dgl. aufzuführen, sonst entsteht Monotonie.

Pianist A. Bruhl brachte in seiner Soiree unter Anderem ein Clavierquartett vom Prinzen Louis Ferdinand. Der Concertgeber bewies abermals seine Tüchtigkeit als Spieler, namentlich nach der technischen Seite hin.

Das Morgen-Concert des Herrn Elkison enthielt gute Nummen des Programms. Trio von Haydn in C (Pianoparte von Frln. Gosen, Schülerin des Leipziger Conservatoriums, talentvoll aber noch nicht spielfähig genug, ausgeführt). Herr Siedentopf, ein trefflicher Violoncellist, trug ein Adagio eigener Composition vor. Eine begabte Künstlernatur, die sich namentlich in Composition von Streich-Trio's bewährt hat. Der Vortrag des Beethoven'schen Concertes durch den Concertgeber, leider nur mit Clavierbegleitung, schien uns weniger im Geiste des Componisten, als im Interesse des Violinspielers aufgefaßt. Wir haben von dem geehrten Künstler schon Tüchtigeres zu rühmen Gelegenheit gehabt.

Bonn.

Das gestrige Concert erfüllte einen lange gehegten Wunsch der hiesigen Musikfreunde und brachte uns Mendelssohn's „Elias“, der seit dem Abend, an welchem vor 12 Jahren sich die erste Kunde vom Tod des verehrten Meisters in unserer Stadt und im Concertsaale selbst verbreitete, hier nicht wieder gehört worden war. Um so befriedigender war die Aufführung, welche diesmal der edlen und echt klassischen Composition unter Leitung des Musikdirektors Herrn Albert Dietrich zu Theil geworden ist. Wir werden nie anstehen, den „Elias“ als die großartigste Schöpfung des Mendelssohn'schen Geistes zu feiern, einzelne Chöre wie z. B.: „Wehe ihm, er muß sterben“ stellen sich würdig den bedeutendsten Chören aus den Bach'schen Passionsoratorien zur Seite, sind durchgängig von einem so gewaltigen und himreißenden Pathos beseelt, wie wir solches in den übrigen Compositionen Mendelssohn's nur stellenweise in den Psalmen wiederfinden. Doch es hieße Eulen nach Athen tragen, wollte man eingehender von der klassischen Schönheit und Vollendung des „Elias“ reden, ersälten wir lieber von der trefflichen Aufführung, die auch den strengsten Kunstrichter befriedigen mußte. Die Chöre sangen frisch und begeistert, wie überhaupt rheinländische Chöre, wenn sie gut geleitet und richtig angefeuert werden, zu singen gewohnt sind, und dann eine Kraft und Energie entwickeln, von welcher man in Norddeutschland oder Frankreich gar keine Ahnung hat. Das beredteste Zeugniß hievon sind unsere nieder-rheinischen musikalischen Jubelfeste der Pfingsttage.

Die Partie des „Elias“ war von Herrn Julius Stockhausen übernommen worden. Frei von jeder Manier verbindet Stockhausen mit einer umfassenden und klangreichen Stimme eine tiefe und innerliche Auffassung des musikalischen Gegenstandes. Er beherrscht mit derselben Meisterschaft die größte Gewalt leidenschaftlichen Ausdrucks, wie die zartesten und feinsten Nuancen der Empfindung und des Tones; kaum ist eine edlere und bedeutendere Auffassung der von Componisten durchaus dramatisch gehaltenen Partien des „Elias“ denkbar, als diejenigen, durch welche er uns gestern entzückte. Den höchsten Preis möchten wir ihm für den Vortrag der Arie: „es ist genug“ im zweiten Theile zuerkennen, deren theilweise lyrischer Charakter Gelegenheit bot, uns daran zu erinnern, daß der diesmal als zürnender und strafender „Elias“ bewundernde Künstler im seelenvollen Vortrage lyrischer Musik, vorzüglich Schubert'scher und Schumann'scher Lieder nicht leicht von einem seiner Zeitgenossen erreicht werden wird.

Die übrigen Solo's waren ebenfalls auf würdige Weise vertreten, Sopran und Tenor durch Frln. Saart und Herrn Pütz aus Cöln, die Altpartie durch Frln. Schred aus Bonn, namentlich verspricht Frl. Saart, eine noch jugendliche Sängerinn, Schülerin des Cölner Conservatoriums mit ihrer frischen, hellen, wenngleich noch nicht völlig ausgebildeten Stimme einmal bedeutendes zu leisten.

In einem Morgen-Concerte, von welchem ich Ihnen noch nicht berichtet habe, hatte der Vorstand es für gut befunden uns aus Pietät gegen das Andenken Spohr's zwei Compositionen von ihm, Gesangscene und Symphonie in C-moll vorzuführen. Wir wollen mit einem Akte der Pietät nicht rechten, obgleich in einer Stadt, die im Winter nur sechs größere Concerte zu Stande bringt auch eine einzige Composition von Spohr, dem Andenken des Todten und den Geschmacke des Publikums wohl genug gethan hätte. Von neuen Sachen hörten wir in diesem vorletzten Concerte die „Frühlingsbotschaft“ von Gade für Chor und Orchester, eine anmuthige Tondichtung ohne besondere Tiefe und Originalität der Erfindung, den meisten übrigen des von uns unter den Lebenden mit besonderer Liebe verehrten Meisters nachstehend, der übrigens in seiner jüngsten, neulich in Cöln aufgeführten Symphonie wieder einmal seine Meisterschaft in poetischer Erfindungskraft, gewandter Ausführung und reizende. Instrumentation aufs glänzendste bewährt hat.

Zeitungsschau.

Journalstimmen über den „Prometheus“ von Liszt.

(Fortsetzung.)

In der „Oesterreichischen Zeitung“ sagt v. Br. unter Anderem:

Als Kunstwerke können alle diese wilden Eruptionen gar nicht in Betracht kommen, da ihnen jede Eigenschaft eines solchen fehlt; der einzige Standpunkt, von welchem aus man ein gewisses Interesse an ihnen nehmen kann, ist der pathologische, von jedem anderen betrachtet wirken sie nur einerseits empörend, andererseits komisch. Pathologisch können sie uns interessiren, indem sie uns unzweifelhaft ein tragisches Lebensschicksal

enthüllen; objectiv gefaßt können wir sie nur als die directeste und bewußteste Verneinung aller Kunst mit Unwillen von uns weisen, wofern man der Sache nicht lieber die komische Seite abgewinnen will, denn der letzte Eindruck bleibt immer, daß man ein Rieseninstrument von Kinderhänden in Bewegung gesetzt sieht, die, ohne alle Macht uns seine Harmonie vernehmen zu lassen, ihm nur einzelne schrille Laute zu entlocken vermögen. Auf Harmonie beruht aber jedes Kunstwerk, das tragische zumeist, und eine Kunst, in welcher die Disharmonie zum Gesetz erhoben scheint, richtet sich selbst.

Liszt, der im Allgemeinen mit so reichen Geisteskräften und einem so merkwürdigen Reproductionsvermögen ausgestattete Künstler, ist zugleich eine völlig unproductive Natur, die nur durch den Dämon der innern Unbehrlichkeit und des ruhelosen Strebens zur Production aufgestachelt wird. Er hat nicht das Mindeste hervorgebracht, worin man die freie Lust am künstlerischen Schaffen zu erblicken vermöchte, und wo dieses Moment gänzlich fehlt, da stehen wir auf dem Gebiet rein individueller Lebensprocesse, die, wie gesagt, nur noch ein pathologisches Interesse erregen können, für die Kunst aber von keiner Bedeutung sind, die allerdings nur, wie sehr sich auch Richard Wagner dagegen auflehnt, das in gewissem Sinne „Monumentale" aufbewahrt, d. h. dasjenige, worin ein völlig Individuelles mit einem ganz Allgemeinen wunderbar in Einem Focus zusammenbrennt. Je mehr sich der individuelle Gehalt von der allgemeinen Basis lostrennt, um so unverständlicher wird das Product, um so problematischer sein Werth für das Ganze. In dem mehr oder minder dunklen Bewußtsein dessen murzeln auch die Berufungen Wagner's (in dem Vorwort zu seinen Opernbichtungen), er schreibe eigentlich nur für seine Freunde, denn nur diese könnten ihn verstehen, und um ihn zu verstehen, müßte man ihn auch als Mensch lieben; — — —

Liszt hat von Wagner die Phrase gelernt — „denn Gedanken stehn zu fern" — deren phosphorescirender Schimmer in dem tief nächtlichen Dunkel gerade genug wirkt, ferner die wunderbare Kunst, in wenigen Tacten den Cirkel der 24 Tonarten zu durchjagen, und zwar in je tollerer Folge, desto besser: F-dur, Fis-dur, Gis-moll, A-dur: das rast an uns vorbei, wie Lützow's wilde verwegene Jagd und haut uns über die Ohren. Bei dem Effect eines unvermittelten Uebergangs von F- nach D-dur scheint sich Liszt's Seele in schmelzendem Entzücken aufzulösen. Von den Geigen in den höchsten Lagen tremolando ausgeführt, bildet er den höchsten Gipfel des Entzückens. — — — — — — — — — — — —

Unnatur, barbarische Rohheit, an's Kindische streifende Abgeschmacktheit, baare Trivialität reichen sich in diesem wie in jedem Liszt'schen Werke, wenn man das Ganze ansieht, wo also einzelne „geistreiche" und „dämonische" Züge nichts entscheiden, die Hände, um einen Totaleindruck zu hinterlassen, der nur zwischen ödem Entsetzen und belustigender Heiterkeit wechselt, welche bei dem Chor der Schnitter und Schnitterinnen, der in einem allerliebsten „Lander" Styl componirt ist, eine allgemeine wurde. Es bedarf nicht erst der specifisch-musikalischen Gründe, um die Nichtigkeit solcher Musik zu erweisen, da sie schon aus allgemein ästhetischen hervorgeht. — — — — — — — — — — — — — — — —

Vermischtes.

In der „Gartenlaube" wird in einigen Wochen der Abdruck der „Erinnerungen aus dem Leben der Schröder „Devrient" beginnen, deren Erscheinen die Künstlerin mit dem Herausgeber des genannten Blattes verabredet hat. —

Nachrichten.

Paris. Auf Befehl des Kaisers sollen Wagner's Tannhäuser und Lohengrin in der großen Oper zur Aufführung gelangen. —

Von fremden Künstlern erregten mehrere ungewöhnliches Aufsehen. Vor Allen der Violinspieler Herr Kömpel, Schüler Spohr's, und Alfred Jaell, ferner Herr Hans von Bülow, der Componist Hans Seeling, und J. Bauer. —

London. Im ersten philharmonischen Concert kamen von größeren Tonwerken Beethoven's B-dur Symphonie, das Violinconcert in E-moll von Spohr (Herr Blagrove) und das G-moll Concert von Mendelssohn für Clavier (Frl. Marie Wieck) zur Aufführung. —

Petersburg. Weber's „Freischütz" wurde von der italienischen Operngesellschaft, neu in Scene gesetzt, mit glänzendem Erfolg gegeben. —

Brüssel. R. Wagner ist gegenwärtig im Begriff, hier, wie in Paris, seine Musik vorzuführen.

Frankfurt a. M. Herr A. Malibran, der Verfasser einer sehr leichtfertigen Biographie Spohr's, hat hier ein Concert gegeben und sich mit der „Gesangsterne" als Violinist, und mit einer Messe als Componist vorgeführt. In beiden Beziehungen sollen seine Leistungen (laut einer Kritik in der „Niederrheinischen Musikzeitung") unter der Kritik gewesen sein.

Dresden. Wolfmann's Streichquartett in E-moll, op. 35 wurde im Tonkünstlerverein mit Erfolg vorgetragen.

Leipzig. Die Nikolaikirche soll eine neue Orgel mit 81 klingenden Stimmen von dem berühmten Ladegast erhalten. (Wir theilen die Disposition nächstens mit.)

— Das k. sächsische Unterrichts- und Cultus-Ministerium hat die Errichtung eines Lehrstuhles für Musik an der Leipziger Hochschule genehmigt, und wird Herr Organist und Musikdirector Langer als erster Docent bezeichnet. —

Hannover. Herr Musikdirector Dr. M. Hauptmann aus Leipzig war auf den Wunsch des Königs hieher gekommen, und wurden ihm alle mögliche Aufmerksamkeiten erwiesen.

Mainz. Von R. Wagner's „Nibelungen" erscheint der erste Theil „das Rheingold" im Verlag von B. Schott's Söhnen. Der Stich des Clavier-Auszuges hat bereits begonnen. —

Cöln. Im Verlag der Du Mont-Schauberg'schen Buchhandlung sind kürzlich erschienen: Uebungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunctes von Ferdinand Hiller.

— Im neunten Gesellschaftsconcert kamen die D-moll-Symphonie von Schumann, das Es-dur-Concert und die Phantasie Op. 80 von Beethoven (gespielt von Hrn. Wüllner), ferner das „Cantate Dominum" von Mozart, die Freischütz-Ouverture von Weber, „die junge Nonne" von Schubert (instrumentirt von Hiller), „das Ständchen" componirt von Hiller zur Aufführung. Außerdem sang Frl. Genast eine Arie von Mozart.

Darmstadt. Das 4. und letzte Concert des Musikvereins brachte als erste und Hauptnummer den „Lobgesang" von Mendelssohn.

Meiningen. Im letzten Concert der Mitglieder der Hofcapelle kam die A-dur-Symphonie von Beethoven zur Aufführung. Außerdem wurden die Coriolan-Ouverture von Beethoven, und die zu Struensee von Meyerbeer, ein Violinconcert des Herrn Hofcapellmeister Bott, eine Phantasie für Cello, und Arien von Mozart und Weber in gelungener, zum Theil mit enthusiastischem Beifall begleiteter Weise zu Gehör gebracht.

Prag. Nach einem Berichte der „Bohemia" über ein Concert, welches der Pianist Fr. Wilhelm Treiber aus Graz dort gab, hätte derselbe sich eines sehr günstigen Erfolgs zu erfreuen gehabt. Das genannte Blatt lobt die Makellosigkeit seiner Technik, seine künstlerische Nüancirung, seine poetische Auffassung, sein hohes Streben u. s. w.

Wien. Der „Orpheus" von Offenbach bewirkt im Carltheater volle Häuser und wurde mit entschiedenem Beifall aufgenommen. Wir kommen darauf zurück. D. R. —

Außer den in unserem Concertreferat besprochenen, fanden in der abgelaufenen Woche noch mehrere andere Concerte statt. Herr Leopold v. Meyer ließ sich wieder einmal hören, und fand in der Pianistin Frl. Fiby, und in der Sängerin Frl. Frankenberg, ehemaligen Schülerin unseres „Conservatoriums" (!) bereitwillige „Unterstützung". Außerdem gab die „Enterpe" ein Concert mit folgendem unglaublichen Programm: Ouverture, Melodram, Lied von E. H. z. S. C., dann „Symphonie" (!) vom Director der Enterpe Herrn von Suppé, über Motive (!) aus den Compositionen von E. H. z. S. C. — Die „Euterpe" hat durch ihre letzten Productionen das Recht eingebüßt, von uns als „Kunstanstalt" betrachtet zu werden. Die Alten sind geschlossen, und wir berichten nicht weiter über ihre Thätigkeit, bis unter einem neuen Lenker ein neuer Geist sie beleben wird, was wir ihr aufrichtig wünschen.

Concert-Ankündigungen.

Donnerstag den 29. d. M. findet im Musikvereinssaale ein Mozart-Abend statt, an welchem selten gehörte Compositionen Mozarts durch den Orchester-Verein der Gesellschaft d. M. zur Aufführung gebracht werden, nemlich nebst der Ouverture zu Titus eine Concert-Arie, gesungen von Frl. Bauer, die Sonate in D-dur für zwei Claviere, ein Duett, die noch nie in einem Concerte aufgeführte Maurer-Trauermusik und die reizende, seit vielen Jahren nicht gehörte Symphonie in A-dur. Sperrsitze (Parterre 1 fl., Gallerie 80 kr.) sind in der Kanzlei des Musikvereins zu bekommen.

Am 24. Abends im Saale des Herrn Streicher: Concert der Pianistin Fräulein Henriette Fritz. — Am 25. im k. k. Redoutensaale: Mittags 4. Gesellschafts-Concert unter Direction des Herrn Herbeck und Mitwirkung des Hospianisten Hans v. Bülow. Abends Concert des academischen Gesang-Vereins. Am 25. im k. k. Hof-Operntheater Abends Concert zum Besten des Bürgerspitalsfond. — Am 27. Abends 5. Concert der Frau Clara Schumann. — Am 31. Abends Concert des Herrn Hans v. Bülow.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 14. Wien, 31. März 1860. Jahrgang I.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals H. F. Müller's Witwe. **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Der eigentliche Zweck und das Wesen der Kirchenmusik. — Feuilleton: Bach's Söhne. — Recensionen. — Berliner Musikzustände. — Concerte. — Correspondenzen. — Zeitungsschau. — Vermischtes. — Nachrichten. — Berichtigung.

Der eigentliche Zweck und das Wesen der Kirchenmusik.*)

Von

A. Tuma.

Die Musik hat der katholischen Kirche seit deren Entstehen gedient und ist des mächtigen Einflusses wegen, den sie auf das Seelenleben des Menschen zu üben vermag, zu allen Zeiten von der Kirche als ein wirksames Mittel zur Förderung ihres erhabenen Zweckes anerkannt und benützt worden.

Wie sich die Musik zu allen Zeiten als Dienerin der Kirche benahm, das erzählt uns ihre Geschichte, doch erfahren wir durch diese im allgemeinen nicht viel Erfreuliches, denn viele Stellen derselben versetzen die Musik wegen Nichterfüllung ihrer Pflichten als Kirchenmusik in Anklagestand. Es wird der Musik durch die gedachten geschichtlichen Daten zur Last gelegt, sie habe statt im Geiste der Kirche zu wirken, zu allen Zeiten große Neigung gezeigt dem Weltgeiste zu huldigen und sei diesem nicht selten ganz verfallen; statt die Förderung des erhabenen Zweckes der Kirche als Selbstzweck zu verfolgen, habe sie egoistische Zwecke verfolgt und sich der Eitelkeit in die Arme geworfen.

Schon der von Gregor dem Großen eingesetzte Kirchengesang, ein Gesang, dem seiner Vortrefflichkeit wegen der Beifall und die Bewunderung der Zeitgenossen entgegenkam und der in Anbetracht der Auctorität seines Stifters in seiner ursprünglichen Fassung unzweifelhaft vom Geiste der Kirche durchweht und eine dem Zwecke der Kirche vollkommen entsprechende Musik gewesen ist, schon dieser von der Kirche selbst angeordnete Gesang erlag bald nach seinem Entstehen dem Einflusse des Weltgeistes. Die ursprünglich einfachen Melodien wurden durch allenthalben eingeschobene Zwischennoten, durch selbstständige Verzierungen aller Art und durch längere Passagen, die in ganz sinnloser Weise auf eine und dieselbe Sylbe zu singen kamen, verbrämt, so daß der Sinn und die kirchliche Bedeutung des Wortes statt in der Musik ihren wirksamsten Ausdruck zu finden, in dieser untergingen. Alle Gegendestrebungen der Nachfolger Gregors und einzelner Bischöfe erwiesen sich mehr oder weniger erfolglos, die von der Kirche gewünschte Einheit und Zweckmäßigkeit des Kirchengesanges konnte nicht zu Stande gebracht werden; wenn es auch da und dort einem

*) Die Frage, ob die heutige Tonkunst geeignet sei, der Kirche zu dienen, ist eine so wichtige, daß wir nicht Anstand nehmen, den verschiedenen Anschauungen darüber die Spalten unseres Blattes zu öffnen. Die Musik ist eine Tochter der Kirche, und hat sich zur Selbstständigkeit entwickelt. Die Frage ist nun, ob die Tochter der Mutter in derselben Weise noch jetzt dienen könne, wie sie diente, da sie noch unselbständig war. Mutter und Tochter sind hierüber in Streit. Hören wir vorerst die Mutter, und dann die Tochter. Der obige Aufsatz, auf streng katholischem Standpunkt stehend, ist zwar nicht von einem Geistlichen verfaßt, kann aber verschiedenen Anzeichen nach als Meinungsausdruck des katholischen Clerus betrachtet werden, und verdient, deßhalb besondere Beachtung. D. Red.

Feuilleton.

Die beiden jüngsten Söhne Sebastian Bach's.

Scizzenblätter von **Elise Polko.**

I.

Der Bückeburger Bach.

Johann Christoph Friedrich, geb. 1732, gest. 1795.

Wenn wir die verschiedenen Biographien der hinterlassenen Söhne des großen Meisters Sebastian durchblättern, so will es uns bedünken, daß das vielgebrauchte Sprüchlein: der Apfel fällt niemalen weit vom Stamm, nicht immer zuverlässig sei. — Wie weit ab liegen die Wege der Söhne des Leipziger Cantors von dem Wege des Vaters! Wollten wir den Vergleich wirklich festhalten, und uns unter dem Altvater Bach einen kraftvollen edlen Baum vorstellen, auf einem Hügel stehend, dessen Zweige sich hinausstrecken, weithin über Wiesen und Felder, dessen Krone zum Himmel aufstrebt, so schauen wir uns vergebens in der Nähe des stolzen Stammes nach jenen Früchten um, die sein Mark genährt. — Rollte nicht die erste Frucht gleich weit dahin über den Rasen, an liebenden Blumen und duftenden Kräutern vorüber, um — in einem Sumpfe zu versaulen? — Armer Friedemann! Du schleudertest eine Königskrone achtlos von dir, um dich in einen Bettlermantel zu hüllen, und einsam und unbetrauert zu sterben. Die zweite Frucht des herrlichen Baumes ließ sich von einem neckischen Winde über die Hecke eines Ziergartens treiben. Dort blieb sie liegen, zwischen Lilien, Tulipanen und Rosen, und fühlte sich gar wohl in solch vornehmer Gesellschaft. Philipp Emanuel wurde ein eleganter Cavalier von den feinsten Formen, ein fröhlicher Weltmann, ein Weltgeistlicher möchte man sagen, in einem schwarzen Kleide über einem heißen Herzen. Sein Clavier- und Orgelspiel wurde gar bald so anmuthig und zierlich wie die Gestalten, die ihm lächelnd die rosigen Fingerspitzen zum Handkuß reichten. Aus seinen Compositionen lauschen oft Amoretten hervor, die gepuderte Locken und Rosen tragen. Hatte sein Vater der ganzen Welt einen Göttertrank in einer Schaale gereicht, die aus einem Diamanten geschnitten, so ließ sein Sohn Philipp Emanuel süße Lippen von süßem Weine nippen, den er ihnen in fein ausgearbeiteten goldenen Bechern credenzte. — Johann Christoph Friedrich allein blieb gleichsam dicht am Stamm des väterlichen Baumes liegen, aber so tief versteckt im Moose, daß nur wenige Augen ihn sahen. — Der Jüngste endlich, die letzte der Früchte, Johann Christian, sprang keck und lustig weit und

Kirchenvorsteher gelang, durch energisches Einschreiten den Kirchengesang wieder in seine enggezogenen Grenzen zu verweisen, von längerer Dauer waren die Erfolge solcher Bemühungen nie. Das eben erwähnte Schicksal des gregorianischen Gesanges theilten alle künftigen Formationen der Kirchenmusik, die in allem und jedem den Anforderungen der Kirche entsprechen; die Sucht nach Neuem, das Verlangen nach sinnlichem Ohrenkitzel, der Wahn, daß alle Neuerungen und Verbesserungen, die die Musik im Lauf der Zeit einer immer größern Vollkommenheit entgegenführten, darum weil sie in Betreff der Kunst überhaupt als glänzende Errungenschaften begrüßt werden mußten, im gleichen Grade auch speciell den kirchlichen Kunstzwecken förderlich seien, endlich der Egoismus, die Eitelkeit und Gefallsucht producirender und reproducirender Musiker, sowie deren theilweise oder gänzliche Unkenntniß des Geistes und Zweckes der Liturgie und manche andere Umstände wurden jederzeit Ursachen des Unterganges gediegener kirchenmusikalischer Kunstrichtungen.

Der Kampf, den wir den musikalischen Weltgeist gegen das kirchenmusikalische Princip schon seit vielen Jahrhunderten mit vorwiegend gutem Erfolge führen sehen, dieser Kampf ist bis heute nicht beendet; noch dauert er fort und wir müßten an dem Ende desselben verzweifeln, wenn uns nicht tägliche Wahrnehmungen sagten, daß die Musik der Gegenwart, die ermächtigt durch den Reichthum ihrer Klangmittel und durch die Gewalt ihrer Wirkungsfähigkeit alle Richtungen des menschlichen Gefühlslebens zu beherrschen und dieses mit allen Abstufungen der Kraft zu erfassen vermag, eben dieser ihrer Errungenschaft wegen den Keim der Unfähigkeit in sich trägt, ferner siegreich gegen ein Princip anzukämpfen, das nicht nur alle Leidenschaftlichkeit, sondern auch jede Subjectivität der Gefühlsäußerung ausschließt. Die Behauptung, die wir auf der Seite der Kirche stehend, so eben gegenüber der Musik der Gegenwart aussprachen mag für den ersten Augenblick unwahrscheinlich klingen und gewagt erscheinen, doch wird sich dieselbe in Folge der Erörterungen, die wir einzugehen im Begriffe sind, als vollkommen gerechtfertigt darstellen.

II.

Die Wirksamkeit der katholischen Kirche, deren Zweck es ist die Vereinigung der Menschen mit Gott zu vermitteln, zu unterhalten und zu kräftigen, ruht in ihrer Lehre und hat diese zum Ausgangspuncte.

Die von der Kirche gelehrten Wahrheiten enthalten die Idee des Reiches Gottes, wie es objectiv ist und die Kirche sorgt durch ihre Moral dafür, daß diese Idee im Menschen subjectiv werde, daher sich auch die Wirkung der Moral subjectiv, d. h. bei verschiedenen Menschen verschieden äußert. Dies ist in Bezug aller Richtungen des menschlichen Empfindens, Denkens und Handelns der Fall und gibt sich auch in der Art und Weise kund, wie verschiedene Menschen ihr inneres religiöses Leben äußerlich darzustellen und Gott zu dienen bestrebt sind. In diesem Punkte würde die Subjectivität der Wirkung der Moral noch weit mehr hervortreten und wohl auch zu mancherlei Ausschreitungen veranlassen, wenn nicht die Kirche selbst ihre Gläubigen zur gottgefälligen Aeußerung ihres innern religiösen Lebens anleitete und zum Zwecke der Oeffentlichkeit und Gemeinsamkeit des Gottesdienstes nach bestimmten Vorschriften angeordnete Ceremonien eingesetzt hätte.

Die Anleitung, die die Kirche ihren Gläubigen in Betreff gottesdienstlicher Handlungen überhaupt gibt, schließt die Subjectivität nicht aus, denn sie bezieht sich auch auf die Selbsterbauung, auf den häuslichen Gottesdienst und auf die Thätigkeit solcher gottesdienstlicher Versammlungen im Gotteshause, die außer der Zeit des öffentlichen Gottesdienstes stattfinden, die daher auch weder der Idee noch der Form nach liturgische Bedeutung haben; die Kirche gestattet in solchen Fällen nicht nur die freie Wahl des Erbauungsstoffes, sondern auch Subjectivität der Gefühlsäußerung, nur bestimmt sie, daß der Beweggrund der Erbauung in ihrer Lehre wurzeln, die zum Ausdruck gelangende Gefühlsrichtung specifisch religiös sein und Alles mit der dem höchsten Wesen schuldigen Ehrfurcht geschehen müsse.

Anders lauten die kirchlichen Vorschriften, die sich speciell auf den öffentlichen Gottesdienst beziehen. Diese lassen weder dem fungirenden Priester noch der anwesenden Gemeinde eine freie Wahl des Erbauungsstoffes; das was beim Gottesdienste zur äußerlichen Darstellung kommen soll, ist sowie der ganze Ideengang der Handlung für alle Feste und Zeiten des Jahres bestimmt festgesetzt, und die katholische Kirche verlangt, daß die Anwesenden ganz in den Sinn und die Bedeutung der Handlung sich versenken und dem Ideengange derselben ferne von allen irdischen Gedanken und sinnlichen Empfindungen mit jener in Gott ruhenden Seelenstimmung, die wir Andacht nennen, folgen sollen.

Der öffentliche Gottesdienst der katholischen Kirche ist daher sowohl in seiner äußeren Erscheinung als auch in seiner inneren

---

immer weiter über Wiesen und Felder, und — hüpfte einer reizenden Schäferin in den Schooß.

Unfern des Wesergebirges, in der kleinen Residenzstadt Bückeburg, am Fuße des Harrlberges belegen, war es, allwo Johann Christoph Friedrich Bach, der Vorjüngste der Bach'schen Söhne, sein beschiedenes Nest gebaut. Der tapfere Graf Wilhelm zur Lippe, dessen siegreiche Kriegszüge in Portugal und Spanien, dessen Unerschrockenheit und Ausdauer während der Belagerung von Minden, Wesel und Marburg, ihm in allen deutschen und fremden Ländern einen berühmten Namen erworben, hatte ihn unter dem Titel eines „Hofcantors" zu sich berufen, und ihm ein rebenumkränztes Haus zur Wohnung angewiesen. Das freundliche Städtchen mit der alterthümlichen Kirche, die kleine andächtige Gemeinde, die niemals unruhig wurde, wenn der Cantor auch die längsten Präludien spielte, und höchstens darüber ein wenig einnickte, die netten Bauerndirnen in ihrer festsamen Tracht, die unter dem schwarzen Schneppenhäubchen so heiläugig hervorschauten, und ihn so freundlich anlachten, wenn er ihnen „guten Tag" zurief, Alles dies heimelte ihn an. — Gehörte er doch so recht eigentlich zu jenen Naturen, die zu einem Stillleben geschaffen wurden. Wie jede Blume einen besondern Standort verlangt, wenn ihre Blüthe unverkümmert an's Licht treten soll, so gelangt auch das Wesen jedes einzelnen Menschen und das des Künstlers vorzugsweise nur in einer besondern Atmosphäre zur vollsten Entwicklung, und dreimal glücklich Diejenigen die Geburt und Verhältnisse von Anfang an in das rechte Licht trugen. Es ist ein ziemlich leichtfertiges Wort, jener Ausspruch, daß ein echtes Talent sich unter allen Verhältnissen Bahn breche. Nur das Götterkind Genie sprengt jede Kette, Talente aber verkümmern tagtäglich zu Tausenden, weil hier dem Einen das Licht fehlt, dort das Andere in gar zu grellem Sonnenschein steht. Johann Christoph Friedrich Bach würde uns nicht die Hälfte jener lieblich frommen Schöpfungen, jener klaren Sonaten und anmuthigen Lieder hinterlassen haben, hätte er, wie Philipp Emanuel, in der großen Welt leben müssen. Seine Muse verlangte, wenn sie lächeln sollte, ein stilles Kämmerlein, eine kleine Kirche, eine Orgel, eine schlichte Gemeinde und einige wenige warme Freundesseelen. Die ersten Monate seines Aufenthaltes in Bückeburg schwanden ihm dahin wie ein süßer Traum. Etwas von dem unbehaglichen Gefühl eines jäh Erwachenden beschlich ihn aber, als ihm eines Tages der Graf, sein hoher Herr, in kurzen Worten zu verstehen gab, daß er sich nicht allein einen Hofcantor, sondern ebensowohl einen Hofcapellmeister herberufen, und daß Bach in der ersten Eigenschaft ungestört alle Vormittage seine Choräle spielen und componiren könne in der zweiten aber des Abends mindestens drei Mal in der Woche, mit ihm auf dem Schlosse welsche Musik zu executiren habe. — „Ich will

Wesenheit nichts weniger als subjectiver Natur, er ist eine Einrichtung, die, im eigentlichen Dogma ruhend, jede subjective Anschauungs- und Auffassungsweise ausschließt. Zwar kann die Kirche die Subjectivität des Ideenganges und der Gefühlsrichtung in Bezug der Innerlichkeit des Individuums auch zur Zeit des öffentlichen Gottesdienstes nicht verhindern, doch sucht sie dieselbe durch entsprechende Belehrung auf das möglichst geringe Maaß zu beschränken und muß daher auch wünschen, daß dem öffentlichen Gottesdienste äußerlich alles fern bleibe, was die subjective Auffassung und Anschauungsweise desselben nähren, oder dem Geiste und dem Gefühlsleben eine andere Richtung geben könnte, als jene ist, die den Sinn und die Bedeutung der Handlung durch sich selbst anzuregen schon geeignet und auch bestimmt sind; sie muß dies um so mehr wünschen, weil der Gottesdienst nicht blos ihren Gläubigen als Mittel zur Aeußerung und Darstellung ihres inneren religiösen Lebens und als Mittel zur religiösen Erbauung dienen soll, sondern weil er auch ihr selbst ein Mittel ist, sie bezweckt durch ihn, ihre Gemeindeglieder zur besseren Erkenntniß Gottes und seiner heiligen Religion gelangen zu lassen und betrachtet ihn überhaupt als Förderungsmittel des bereits oben erwähnten Hauptzweckes ihrer Wirksamkeit.

Was wir in Vorstehendem über den Zweck der Kirche und ihres Gottesdienstes, so wie über das Wesen des letzteren anführten, ist nicht neu, es ist so alt als die katholische Kirche und ihr Gottesdienst selbst sind, und es hat damit eben so lange seine Richtigkeit; wir thaten dessen nur Erwähnung, weil es nothwendig im Gedächtnisse unserer geehrten Leser leben muß, wenn ihnen gegenüber das Folgende nicht der Kraft der Ueberzeugung ermangeln soll.

(Schluß folgt.)

Recensionen.

a. Werke für Gesang mit Pianoforte-Begleitung.

Drei Hefte Gesänge, komp. von August Walter. op. 8, 11. und 12. Verlag von Fr. Kistner in Leipzig.

v. Br. Gegenüber der lügenhaften, ohnmächtigen Originalitätssucht, deren kranke Wurzeln sich gegenwärtig bis in das Gebiet des Liedes verzweigen, sind Compositionen, wie die vorliegenden, als recht schätzbare Gaben zu betrachten, die, ohne in uns eben noch unberührte Saiten des Gemüthes oder der Fantasie erklingen zu lassen, doch ebensowenig je in's Flache verfallen. So gleichen sie Variationen über ein bekanntes Thema, die uns ein zwar nicht origineller, aber auch nicht verkümmter Geist, ein zwar nicht in neue Fernen dringendes, aber normal empfindendes Gemüth in stiller Behaglichkeit vortragen und die wir in empfänglicher Stunde gerne ebenso anhören. Besonders hervorheben möchten wir „den Einsiedler" aus dem ersten, „Vesper" aus dem zweiten, „Sehnsucht" aus dem dritten Hefte dieser Gesänge, in welchen der allerdings in etwas blassen Farben malende Componist uns auch kräftigere, vollere Töne vernehmen läßt. Sehr schön empfunden ist namentlich der Schluß des erstgenannten und durch lebhaften, freien Aufschwung thut sich besonders die „Sehnsucht" hervor, welcher wir in dieser Sammlung unbedingt den Preis zuerkennen.

Zwei Hefte Lieder und Gesänge, für zwei Stimmen komp. von Ludwig Meinardus. op. 15. Verlag von Breitkopf und Härtel.

Wie ein mit Butterblumen besäeter ebener Wiesenplan nimmt sich das erste Heft dieser Lieder und Gesänge aus und im zweiten verrichtet der Componist gläubig fromm in der nahe gelegenen Dorfcapelle seine Andacht. Wer sich ihm verwandt fühlt, wird gerne in seiner Gesellschaft den ersteren beschreiten und sich vor der letzteren niederlassen.

Zwei Hefte Gesänge, comp. v. C. O. Gotthard. op. 3 und 5. — Verlag von G. Lewy in Wien.

Ein gemüthlicher Sonntagsspaziergang auf einem zahmen Gäulchen. Wer wollte die kleine Freude stören?

Bekenntniß, Gedicht von Heine, für eine Tenorstimme comp. v. A. J. Muck. — Verlag von Breitkopf und Härtel.

Der Componist hat sich einen kühneren Vorwurf gewählt, als die vorgenannten, denn man erinnert sich wohl der famosen Verse, in welchen der Dichter eine Tanne in des Aetna Schlund taucht und mit solcher feuergetränkten Riesenfeder an die Himmelsdecke die Worte schreibt: Agnes, ich liebe dich. Er hat das Heine'sche Bravourstück ganz entsprechend in Noten gesetzt und gelesiet, was solchem Thema gegenüber eben zu leisten war. Rauch ohne Flamme, hervorquellend aus dem Luxusheerde müßiger Fantasie.

Euch nur gestehen, lieber Capellmeister", hatte der Graf Wilhelm gesagt, „daß ich Eure deutsche Musik nicht mag. Sie erfrischt mir das Herz nicht, bleibt mir also mit Euren Grabgesängen vom Leibe, wenn wir gute Freunde werden sollen, und lernt meine alten und jungen welschen Meister kennen. Der Hofmusikus Hasse in Dresden ist mein Lieblingscomponist, daß Ihr's nur wißt! Der trägt zwar einen deutschen Namen, aber Musik zu schreiben, das hat er in Italien gelernt, und er schreibt keine deutsche Note mehr. Ich wollt' ich könnt' Euch auch dahin bringen, aber dazu müßtet Ihr Eure Jugend in Welschland verlebt haben!"

Da fiel dem Johann Christoph Friedrich das Herz, wie man zu sagen pflegt, vor die Füße. Unter den Italienern hatte er sich ja noch gar nicht umgesehen. Die katholischen Messen, die Litaneien und Chöre, so wie die Hymnen an die Jungfrau Maria erschienen ihm, dem gestrengen Protestanten, als gar keine rechte Musik, und er konnte sich durchaus nicht vorstellen, wie Einem bei dem Hören derselben auch nur der Schatten eines andächtigen Gedankens kommen konnte. Von weltlicher Musik kannte er nur ein paar Arien des Hasse und Galuppi, sein jüngster Bruder Johann Christian, der nach Welschland ausgewandert, und sich in Mailand niedergelassen, hatte sie ihm geschickt, und dazu einen begeisterten Brief geschrieben über das göttlich schöne Land der Farben, der Töne und der Weiber, über die Sinnen und Herz berückende Italia. Dieses Schreiben hatte denn freilich den Bückeburger Cantor mehr erschreckt als erfreut, und er beweinte den Bruder allen Ernstes als einen Abtrünnigen. Dann aber packte er die Partitur der Passionsmusik Matthäi seines Vaters ein, und schickte selbige nach Mailand, mit den Worten: „spiele ein Stück daraus an jedem Morgen und bete an jedem Abend: „„führe uns nicht in Versuchung"", auf daß du ein würdiger Sohn dessen bleibest, der diese Musik geschrieben."

Und nun geschah das Unerwartete, Unerhörte, man verlangte gar von ihm selber, daß er sich, dreimal in der Woche mindestens, stundenlang mit welscher Musik beschäftige, ja daß sein hoher Protector eigentlich ein Verächter der geliebten deutschen Musik. Eine bittre Traurigkeit beschlich ihn. Seine Unkenntniß der Italiener benutzte ihn nur wenig, dagegen quälte ihn die Besorgniß, daß ihm ernstlicher Schaden erwachsen könne, aus solchem Musicieren. Hatte er doch bis zur Stunde nur die frommen, tief ernsten Werke seines Vaters gespielt. Seine größte Herzensfreude war es, sich diese prächtigen Gedanken so recht klar zu zerlegen, den Bau dieser großartigen Schöpfungen zu zergliedern, und dann mit gefalteten Händen die Wunderwerke anzustaunen. Nach ihrem Muster allein setzte er seine tüchtigen Choräle, seine Fugen, Präludien und Sonaten. Saß er des Morgens in seinem hellen Stübchen, durch dessen Fenster die Morgensonne schien, so spielte er seine eigenen

b. Für Pianoforte zu vier Händen und mit Begleitung.

Fantasie und Capriccio, comp. für Pianoforte und Clarinette (oder Violine) von August Walter. op. 13. — Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Man hat sich längst bequemt, eine gewisse Gattung sogenannter Unterhaltungsliteratur anzuerkennen, deren Producte weder aus einem tieferen Bedürfnisse entspringen, noch auf ein solches zählen und auch die Prätension, den Parnaß zu bereichern, gar nicht in sich tragen! Da wir in unserer Zeit ohnedieß fast nur noch gewohnt und geschickt sind, aus der zweiten Hand zu leben, so greifen wir hie und da wohl auch zu ihnen, und wenn sie uns über eine müßige Stunde hinwegzuheben vermögen, so haben sie vollkommen ihre Schuldigkeit gethan und es wäre undankbar, ja unschicklich, ihnen ihre Schwäche vorzuhalten, da wir sie doch der eigenen dienstbar machten. Aehnlichen Bedürfnissen, wie die eben bezeichneten, kommt das genannte Werk in recht freundlicher Weise entgegen und sei daher in diesem Sinne bestens empfohlen. Es gehört in das Genre der musikalischen Unterhaltungsliteratur in edlerem Sinne und „man wird es mit Vergnügen aus der Hand legen."

Marsch, Intermezzo und Scherzo, für Pianoforte zu vier Händen comp. v. August Walter. op. 15. — Verlag von Jul. Schuberth in Leipzig und Hamburg.

Von dem sehr bemerkenswerthen Talent dieses Componisten legen diese Stücke ein noch entschiedeneres Zeugniß ab, als die vorangezeigten. Sie sind voll Geist, Leben, Fantasie und wenn auch nicht frei von Anklängen an Schubert und Schumann, doch von so viel Selbstständigkeit in der Erfindung, daß sie eine ganz bestimmte individuelle Physiognomie zeigen und eine interessante. Wenn es nach Recht und Billigkeit ginge, so dürften sie nicht unbeachtet bleiben und wir wollen dies wenigstens wünschen.

Fantasie, für Pianoforte und Violoncell, comp. v. G. Bierling. op. 17. — Verlag von Leuckart in Breslau.

Ein wohlgesetztes Musikstück, in manchen Parthien ein bischen glatt in manchen besonders geschickt gearbeitet, in keiner uns in jene Sphäre versetzend, in welcher die eigentliche Kunst ihre Heimath hat. Dilettanten werden es mit Vergnügen spielen, auch ist es leicht auszuführen.

Die Tageszeiten, zwölf vierhändige Clavierstücke, comp. v. Robert Volkmann. op. 39. Verlag von S. Heckenast in Pesth.

Minder ursprünglich zwar und von geringerem ästhetischen Werth, als des Componisten „musikalisches Bilderbuch" werden gleichwohl auch diese Stücke in Dilettantenkreisen, für welche sie offenbar bestimmt sind und denen sie sich durch leichte Ausführbarkeit besonders empfehlen, ohne Zweifel günstig aufgenommen werden. Das Werkchen besteht aus vier Heften, in denen Inhalt sich Morgen, Mittag, Abend und Nacht gleichberechtigt theilen. Durch tiefere Stimmung sticht unter allen Stücken das im zweiten Heft, „unter blühenden Bäumen" überschriebene hervor.

---

c. Für Pianoforte zu zwei Händen.

Variationen über ein Thema von Rob. Schumann, comp. v. Joh. Brahms. op. 9. — Verlag v. Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Man schreibt sich nicht gerne selbst ab und da wir schon einmal an anderem Orte über dieses Werk und den Componisten im Allgemeinen ausführlicher gesprochen haben, so begnügen wir uns hier nochmals auf daselbe hinzuweisen, als daßjenige, in welchem sich die Eigenthümlichkeit des jungen Autors am tiefsten, reinsten, concentrirtesten ausspricht. Wem Schumann in seinen dunkeln, nächtigen Werken antipathisch ist, dem werden es diese Variationen in noch erhöhtrm Grade sein, wer aber ein Organ auch für diese Welt besitzt, der wird manches Element fast noch gesteigert finden, und sich tief angeregt fühlen. Ueberschwenglichkeiten, wie in Nr. 10 und 15 dieser Variationen begegnet man selbst bei Schumann nicht, und auch Nr. 8 und 10 könnten ohne Schaden vermißt werden. Aber im Ganzen bleibt es ein höchst merkwürdiges, interessantes, die ganz eigenthümliche Begabung des Componisten unzweifelhaft documentirendes — aber nicht für Dilettanten geschriebenes Werk, denn zu seiner Ausführung gehören nicht nur Geist und Leidenschaft, sondern auch ein hoher Grad von Virtuosität.

Deux caprices, par Guillaume Rust. op. Zwei Hefte. — Verlag von Leuckart in Breslau.

Zwei Bagatellen, von welchen man Nr. 2 in B, wenn man es nicht allzu genau nimmt, allenfalls acceptiren kann. Warum aber der französische Titel? Er kommt aber gleich wieder, wie folgt: Labalisera, chanson espagnole, transcrite en forme d'une valse brillante pour le Piano par E. Pauer.

„Auf der Alm", Chansonette tyrolienne, transcrite pour Piano par E. Pauer. — Verlag v. Fr. Kistner in Leipzig.

Herr E. Pauer steht in dem Ruf eines „soliden" Musikers. Warum verdirbt er sich diesen durch die Herausgabe solcher Sachen,

---

Musikstücke mit einer Sorgfaltkeit und einem Eifer, als stände der Vater ihm gegenüber, und in frommer Rührung hob er zuweilen die Augen auf zu dem schlecht gemalten Bilde des Leipziger Cantors, das über dem Spinett hing, als wolle er fragen: hörst du mich auch?

Dann war es oft als töne von der Kirche herüber die Orgel, von einer Geisterhand berührt, — zum Zeichen, daß Sebastian Bach, der auf dem Johanneskirchhofe zu Leipzig den Schlaf des Gerechten schlief, dennoch den Sohn höre.

Als Johann Christoph Friedrich zum ersten Mal zum Musiciren in das Schloß wanderte, steckte er sich zuvor eine Abschrift des Chorals seines Vaters: „o Haupt voll Blut und Wunden" in die Tasche, als Talisman gegen alle bösen Verlockungen. Er erstaunte aber doch gewaltig über die reiche Sammlung von Musikwerken, die er beim Grafen fand. „Wühlt nur tapfer darin herum, Capellmeister", sagte der hohe Herr, „und spielt mir zu Zeiten Etwas daraus, die welsche Musik erhält das Herz jung und frisch, und andächtig kann man dabei wahrhaftig auch sein. Bei Eurer Kirchenmusik muß ich allezeit an mein offenes Grab denken — — und an den schwarzen Sarg, und den strengen Richter meiner armen Seele, den Gott Zebaoth. Bei der welschen Kirchenmusik öffnet sich der Himmel vor mir, allwo man die holdselige Königin Maria sieht, und die wunderschönen heiligen Frauen ihr zu Füßen. Verflucht's selbst einmal ob Ihr nicht in heiterer Weise mit meinen alten Italienern andächtig sein könnt, als mit Euren Deutschen."

Ein gar wohlklingendes Spinett besaß der Graf Wilhelm, und das war noch ein Trost, er verstand es aber auch mit seltner Fertigkeit zu spielen. Der neue Capellmeister konnte nicht umhin sich gewaltig darüber zu verwundern, und zu fragen, wo und wie denn der hohe Herr Zeit gefunden, solches zu erlernen. Da hatte der ernste Held scherzend geantwortet: „so viel ich mich auch in fremden Landen umhergetrieben, habe ich doch in allem wüsten Lärm und Kriegsgeschrei hin und wieder ein Minnestündlein gefunden, für die heilige Cäcilia. Es verwundert mich nur, daß sie sich mein Kosen gefallen ließ, denn ich bin eigentlich kein Mann für die zarten Frauen." Im Stillen dachte nun freilich auch der Cantor: „es verwundert mich selber nicht minder", denn es sah in der That gar zu seltsam aus, wenn der Graf Wilhelm zur Lippe vor dem Spinett saß, und die großen, sonnenverbrannten Hände auf die Tasten legte. Er trug meistens die blaue Uniform seines Grenadierregiments, die er ganz zuknüpfte, und im Winter mit dickem Pelz füttern ließ. Zuweilen sah man ihn jedoch in einer hellblauen Sammetpiquehose, und an hohen Feiertagen in seiner prächtigen Uniform, als Feldmarschall von Portugal, in Roth, reich mit Gold verziert, und im Schmuck des schwarzen Ablerordens, so wie anderer Orden von kostbaren Edelsteinen. Seine Figur war äußerst lang und hager, das Oval des Kopfes

zu welcher wir keine soliden Motive finden können, denn diese Originalien hätte er ruhig an ihrem Heimatsorte lassen können? sie haben in sich keinen Reiz und einen solchen durch die vorliegende „Bearbeitung“ noch weniger gewonnen. Gänzlich zweck- und werthloser Productionsluxus.

Gefühle und Stimmungen, leichte Tonäthsel (!), für Pianoforte comp. nebst einem Vorwort zur Verständigung von Ehrenstein. — Verlag von E. Abecken in Berum.

Ein höchst possierliches Curiosum. Aus dem „Vorwort zur Verständigung“ citiren wir zur Ergötzung unserer Leser nur die folgende Stelle: „Angeregt durch den Beifall gebildeter Dilettanten, unternehme ich es aus dem unversiegbaren Brunnen menschlichen Empfindens zu schöpfen und vorläufig wenigstens einige „Gefühle und Stimmungen“ herauszugeben, so weit sie meiner Fantasie gerade zunächst vorschwebten, unbekümmert, was noch darzustellen blieb und was vielleicht späteren Heften überlassen sei.“ Wessen Geistes Kind der Verfasser sei, zeigen diese wenigen aus dem ebenfalls unversiegbaren Brunnen menschlichen Wahnsinns geschöpften Worte. Ueber den musikalischen Inhalt dieser „Herausgabe“ etwas zu erfahren, wird man nach solcher Einleitung ohnedies nicht mehr begierig sein.

Musikzustände in Berlin.

-h- Wir haben in dem vorigen Berichte eine Uebersicht der Vocalconcerte gegeben und wollen in dem diesmaligen den Instrumentalleistungen unsere besondere Aufmerksamkeit widmen.

Concertunternehmungen, in denen nur Orchestermusik zur Aufführung kommt, giebt es hier zwei von eben so großer Bedeutung als Verschiedenheit: die Symphonie-Soireen, gegeben von dem kgl. Theaterorchester unter Leitung ihres Capellmeisters W. Taubert (zum Besten ihres Pensionsfonds) und die Liebig'schen Concerte gegeben von dem gleichnamigen Orchester, dessen Begründer Liebig auch noch sein Dirigent ist. Jene finden in dem größten und brillantesten hiesigen Saale, dem des Opernhauses, vor einem sehr ausgesuchten, schon seit Jahren abonnirten Publicum zu ziemlich hohen Preisen statt; diese werden in mehreren großen Sälen der verschiedenen Stadtviertel, vor einem zwar gemischten aber trotz der Einrichtung, daß zu gleicher Zeit Speisen und Getränke verabfolgt werden, sehr aufmerksamen Publicum zu unglaublich billigen Preisen (im Abonnement 3 Silbergroschen) gegeben. Liebig spielt alle Tage und ist dem Berliner ein Bedürfniß geworden; seine Programme sind aber nicht schlechter, als die der kgl. Capelle, ja wir finden auf ihnen mehr neue Compositionen vertreten, wie dort. Freilich findet die Berücksichtigung der Componisten mehr in Folge örtlicher, hiesiger Beziehungen statt, während Taubert einen allgemeinen Standpunct einnimmt und mehr von den neueren geben würde, wäre er persönlich von deren Bedeutung überzeugt. Im Ganzen sind die Symphonie-Soireen correcter und wenn auch die Auffassung der Tempi's, der Art und Weise des Dirigenten nach, uns häufig zu unruhig, weder leidenschaftlich noch auch gehalten genug erscheint, doch fließender und klangvoller, und dürfte der Hauptvorwurf, den wir nicht zurückdrängen können, sein, daß sie zu conservativ in der Wahl der aufzuführenden Compositionen dastehen, daß der glatte Cherubini und der weichliche Onslow in ihnen noch häufiger anzutreffen sind als Schumann und Gade. Liebig's Concerten dagegen gebührt das Verdienst in ihrer Sphäre zuerst erreicht zu haben, was in hoffentlich nicht gar zu ferner Zukunft an mehreren großen deutschen Städten geschehen wird. Liebig fing an Ouvertüren zwischen die Tänze, an welche das Publicum gewöhnt war, einzuschieben, wagte es dann eine leichte Symphonie aufzuführen und hat sein Publicum in dieser Weise mit der Zeit so herangebildet, daß er jetzt gar nicht mehr Tänze spielt. Das Conserviren eines Zustandes ist achtungswerth, darf aber kein besonderes Lob beanspruchen; das Vorwärtsgehen, das Erreichen besserer Zustände kann nicht genug anerkannt und betont werden. Liebig's Concerte verdienen daher auch in der Ferne mit Auszeichnung genannt zu werden. Auch ist das Publicum ihm dafür aus vollem Herzen zugethan und besetzt die Säle schon stundenlang vor Beginn der Musik. — (Ein ähnliches Unternehmen für Quartette mit Herrn Oestling an der Spitze kommt übrigens nicht so gut auf.)

Die beiden Streichquartette, welche den gebildeten Musikfreunden hier Genüge thun, sind die von Laub, Radecke, Würst, Dr. Bruns, — und Zimmermann nebst Genossen. Laub ist die Seele des ersten Quartetts. Seine Frische und Entschiedenheit, wie das Feuer, mit dem er alles ergreift, haben dem Quartett einen großen Anhang erworben und es ist nur zu bedauern, daß der begabte Künstler sich hier nicht heimisch zu fühlen scheint, sondern bald von Holländern bald von Russen uns auf lange Zeiten entrissen wird, und deßhalb der Cultus der Quartettmusik hierorts durch ihn nicht in dem Maaße gehoben wird, als er es könnte. Zimmermann würde gewiß gerne die Aufgabe auf sich nehmen, die zu verwirklichen Laub verschmäht, wenn es ihm gelänge, größere Theilnahme zu wecken; da er das jedoch

---

auffallend schmal, die Züge scharf geschnitten und von dunkler Farbe. Sein schwarzes Haar trug er zurückfallend und im Nacken nur lose eingebunden, so daß es wunderlich um ihn her flog, wenn er ging. Draußen trug er einen großen schwarzen Hut von abenteuerlicher Form, ein kleiner silberner Degen schimmerte an seiner Seite, den auffallenden Anzug vollendeten schwarzlederne Unterkleider und hohe Reiterstiefel. — Als diese ungewöhnliche Erscheinung sich dem Cantor zuerst als Musiker zu erkennen gab, mußte der Sohn Sebastians ein klein wenig lächeln. Er meinte, solch ein Mann möge wohl trefflich verstehn seine Soldaten zum Siege zu führen, nimmermehr aber könne der wohl eine regelrechte Melodie spielen. Aber wie wurde ihm, als er den Feldmarschall von Portugal eine wundersüße Melodie mit einer Fertigkeit, Schönheit und Innigkeit vortragen hörte, wie es ein wirklicher und echter Musikmeister nicht besser im Stande. Und während des Spiels wandelte sich das eherne Antlitz, — wie denn immer bei einer echt musikalischen Seele alle Weichheit und Gluth, die ihr inne wohnt, bei solcher Gelegenheit klar zu Tage tritt, — die Denkerstirn wurde hell, Güte und Ruhe lagerten sich um den festgeschlossenen Mund, die Augen blickten feurig darein — die heilige Cäcilia hatte doch nicht mit Unrecht an diesem ihren Diener ein absonderliches Gefallen gefunden.

Fast beschämt trat Bach zur Seite, als der Graf sich erhob, er wußte kein einzig Wörtchen zu sagen, und getraute sich kaum sich selber zu gestehen, daß die kunstvoll verschlungene, doch in sich so sonnenklare Melodie ihm wie ein Chor von Engelstimmen geklungen. „Nicht wahr, das klopft auch an ein protestantisches Cantorherz“, lächelte der hohe Herr, und zupfte seinen Capellmeister am Ohr. „Und war doch nur das Machwerk eines Italieners, mit Namen Caldara. Ist eigentlich a capella zu singen, ich habe mir aber das Musikstück für mein Spinett zurecht gestutzt. Nun aber kommt, suchet Euch Noten aus, und laßt sie Euch nach Hause tragen, damit wir das nächste Mal tüchtig musiciren können, heut' wollen wir nur auswählen und naschen. Da habt Ihr den Lotti, dessen Opern mir lieber sind, denn seine Kirchengesänge, hier ist der feurige Durante, dort findet Ihr Galuppi und Jomelli, und vergeßt den edlen Benedetto Marcello nicht, den Hasse und den schwermüthigen Astorga. Den Pergolese und Palästrina müßt Ihr durchaus auch einpacken, ich gebe Euch zwei Diener mit, die mögen diese Schätze tragen, zu deren Hüter ich Euch fortan bestelle. — An jenem Abend, man schrieb den 15. Mai des Jahres 1763, hielten die alten welschen Meister ihren feierlichen Einzug in die stille Cantorwohnung des Johann Christoph Friedrich Bach.

(Fortsetzung folgt.)

nicht kann, so paßt er sich dem Kreise seiner Zuhörer an und wird sich dabei auch ganz wohl befinden. Von neuen Compositionen brachten jene ein Quartett von R. Würst, diese eins von W. Taubert. Beide schätzenswerthe Arbeiten, in der Schreibart sich verwandt, im Style aber und im Detail sehr verschieden; beide mögen den Quartettspielern zur Abwechselung wohl empfohlen sein. Freilich ist das bei dem Reichthum der Literatur, den wir Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und Schumann verdanken, viel gesagt, und möge die Ansprüche nicht zu hoch schrauben.

Trio's, Duo's und Solostücke bringen drei Vereinigungen von Künstlern. Die älteste ist die von den drei Kammermusikern Ganz, zwei jüngere die von Oertling, Becker und die von Grünwald, Dr. Bruns und Blumner. Ihre Richtung ist verschieden; die Herren Ganz halten sich hauptsächlich an Mozart, den sie mit Grazie und vielleicht zu viel Süßigkeit vortragen und mischen sich das Cello Salonstücke, für das Clavier und die Violine aber recht gute Musikstücke hinein. Blumner ist ein tüchtiger Clavierspieler, der alles besäße, fehlte ihm nicht ein gewisser durchaus unerläßlicher Fluß; diesem Mangel können die tüchtigeren Mitspieler nicht abhelfen. Die Auswahl der Musikstücke ist uns bis jetzt nicht nach gewissen Grundsätzen geleitet erschienen, sondern scheint von der Laune des Unternehmers abzuhängen. Eine bestimmtere Richtung und zwar eine die Neuere nach Verdienst mehr würdigende nimmt Oertling ein. Schumann und Schubert stehen dort regelmäßig auf dem Programm.

Von den Concerten, welche einzelne Künstler veranstaltet haben, stehen die von H. v. Bülow oben an. Sie waren natürlich nach der Anschauung der Zukunftsmusik arrangirt, indem Bach, Mozart und Beethoven die Ausgangspunnete bildeten und von ihnen zu Chopin, Rubinstein, Raff und Liszt übergegangen wurde; allein sie waren interessant durch die meisterhafte Reproduction seitens des Concertgebers, der wohl der erste Clavierspieler unserer Zeit wäre, wenn mit seinem geistigen Verständniß eine gleich große gesunde Sinnlichkeit sich paarte. Er spielte namentlich die letzten Sonaten Beethovens B-dur und C-dur ferner Satz C-moll] mit vollkommenster Beherrschung, Chopin etwas zu rasch, so daß das feine, sinnige Detail verloren ging, Rubinstein sehr fertig aber nicht klangvoll genug, ebenso die neuen Liszt'schen Phantasien über Verdische Motive (!) nicht berauschend genug, dagegen aber Raffs combinatorische Ungeheuerlichkeiten mit einer Vollendung, die wirklich bewundernswerth ist. — Im Gegensatz zu v. Bülow berührte Dreyschock nur das sinnliche Gefühl, sein Spiel ist nur Entfaltung des Klingens. Am wenigsten störte dieser Materialismus bei den Concertstücken, wo die Intentionen selbst eines Beethoven, viel mehr noch Weber's und Mendelssohn's einem möglichst allgemein verständlichen Entfalten der Klangfähigkeiten des Instrumentes nahe liegen; weniger konnte er sich mit dem geistigeren Wesen ersterer Sachen vertragen, und verletzend oder langweilend wurde er bei inhaltsleeren Compositionen. — Als dritter Pianist ließ sich Hafert, ein Schüler Liszt's hören, der wirklich ein höchst bedeutender Techniker ist und insofern auch unser Interesse anregte, als er frühere Compositionen von Liszt mit großer Vollendung und Begeisterung vortrug. Neben Laub traten die Violinisten Vieuxtemps und Rappoldi aus Wien an verschiedenen Theatern mit vielem Erfolge auf. Die Cellisten Oi Dio, Stahlknecht, Wohlers, die Pianisten Naccioroni, Lenchtenberg, die Harfenistin Mösner, eine hervortretende Erscheinung, der Flötist Dümon u. viele A. müssen wir übergehen, weil wir ihnen nicht soviel Raum widmen können, als nöthig wäre sie zu characterisiren, und eine Liste von Namen ja nichts als leerer Schall wäre; sie standen alle mit großen Lettern in den Spalten der Zeitungen, spielten und wurden besprochen, hatten ein Jeder sein Gutes, nur keiner etwas Neues, Wichtiges, worauf aufmerksam gemacht werden müßte.

Zum Schluß möchte ich noch einen Blick auf die neuen Musikstücke werfen, die gegeben wurden. Wir hörten 3 Oratorien, die heilige Nacht von Schneider, das hohe Lied von C. Löwe und Abraham von Blumner, von denen das letztere unstreitig das Bedeutendste ist, und sich durch schönen Chor- wie Orchesterklang und auch durch das Bestreben zu characterisiren auszeichnet. Eine Cantate von Bellermann, Goethes Gesang Mahomets hat von vorne herein das Originelle des Stoffes für sich und ist auch recht bemerkenswerth, beide Werke eigenen sich zu einer eingehenderen Besprechung in den Spalten einer „Musikzeitung." Bellermann, Radecke, Wohlers und Eitner brachten Ouverturen zu Oedipus, König Johann, Richard III. und Cid zur Aufführung, von denen die erste die bedeutendste und interessanteste auch dem Stoff am meisten Rechnung tragende ist. Sonaten von Kiel, Schwantzer und Hafert, in denen sich die drei Zeiten Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft spiegelten, hörten wir, und von Anderen wurde Manches gegeben, über das wir hinweggehen zu müssen glauben, weil in der Ferne das Detail verschwinden muß, soll das Bild verständlich bleiben und nicht an unrechter Stelle überladen erscheinen.

Concerte.

(Viertes Gesellschaftsconcert. Cl. Schumann. Academie zum Vortheil des Bürgerspitalfondes. H. Fritz. Academischer Gesangsverein.)

S. B. Das vierte Gesellschaftsconcert brachte zum Beginn die interessante und hübsche Ouvertüre zum „Berggeist" von Spohr. Hierauf spielte Herr H. v. Bülow die Schubert'sche, von Liszt orchestrirte „große Phantasie" (mit dem Wandererthema) und erntete für sein bravourvolles Spiel reichlichen Beifall; nicht minder wurde er in der Liszt'schen „ungarischen Rhapsodie" beklatscht. Daß eine Liszt'sche Composition nach dem Ereigniß vom 26. Februar abermals in einem Gesellschaftsconcert vorkommen konnte, war nur die Folge davon, daß die gegenwärtige Direction der Gesellschaft eine Erbschaft ihrer Vorgängerin antreten mußte. Ueber Herrn v. Bülow's Spiel Eingehenderes zu sagen, verschieben wir bis dahin, wo wir durch seine eigenen Concerte Veranlassung dazu finden, und wo es uns möglich werden wird, den Rang zu bestimmen, den er einnimmt. Ferner wurde in demselben Concerte ein Schubert'scher von Liszt recht hübsch orchestrirter Marsch, und zum Schluß die Beethoven'sche A-dur-Symphonie aufgeführt. Da dieselbe erst kürzlich im philharmonischen Concerte gegeben worden war, hätte man wohl besser eine andere Wahl treffen können.*) Man provocirte dadurch überdieß einen gefährlichen Vergleich mit jener Ausführung, die wenn auch in Betreff der Auffassung nicht ganz tadellos, so doch sehr brillant war. Freilich konnte jetzt mit zwei Proben eher eine genügende Ausführung erreicht werden, da die Symphonie dem Orchester noch ganz warm im Gedächtniß saß. Bei der Länge des Concerts war es nicht zu verwundern, daß das Auditorium nicht mehr die Frische der Stimmung besaß, um der so sehr beliebten Symphonie die gebührende Theilnahme zu schenken. In Betreff des Scherzo glauben wir den Manen Beethovens nicht zu nahe zu treten, wenn wir eine blos ein malige Aufführung des Trio's befürworten.

Ueber die weiteren Concerte der Fr. Schumann müssen wir, um nicht oft Gesagtes zu wiederholen, uns kurz fassen. In ihrem vierten Concert spielte sie das Es-dur-Trio op. 70 von Beethoven, und erquickte uns durch ihre klare und doch poesiedurchwehte Auffassung. Ueber die weiterhin gespielten Stücke von Joh. Brahms „Ballade und Intermezzo" berichten wir, daß diese Compositionen dem Publicum vor der Hand noch unverständlich blieben. — Ferner spielte Fr. Schumann in ausgezeichneter Weise das Scherzo à capriccio in Fis-moll von Mendelssohn, und die „Etudes en forme de Variations" op. 13 von Schumann. Ein Freund bemerkte im Herausgehen aus dem Concert, es sei schade, daß man das Spiel dieses letzteren Stückes nicht habe stenographiren können; man hätte jede Note mit dem ihr gewordenen Ausdruck genau festhalten mögen. Und dieser Freund hatte recht gesagt! — Unterstützt wurde Fr. Schumann diesmal durch Fr. Dustmann, welche die Schumann'schen Lieder: „Mignon", „Schneeglöckchen", und „Er ist's", — dann mit Herrn Soupper zwei Duetten von demselben Componisten in ausgezeichneter Weise zum Besten gab.

*) Siehe jedoch das „Eingesandt" auf der letzten Seite.

In ihrem fünften Concert brachte Fr. Schumann das C-moll-Trio von Mendelssohn, diese allen Musikfreunden wohlbekannte, poesievolle und phantastische, theilweise den Boden der Kammermusik mit dem des Concertmäßigen vertauschende Composition, in welcher die Pianistin volle Gelegenheit hatte, die Kraft und Zartheit, den Glanz und die Feinheit ihres Spieles zu entwickeln. Besonders war es der dritte Satz (Scherzo), welcher, in der duftigsten Weise und mit genialer Betonung gebracht, ausnehmende Freude bereiten mußte. Von der Es-dur-Sonate von Beethoven (op. 7) gelang am besten das der Natur der Künstlerin am meisten entsprechende Finale. Der dritte Satz (welcher ein Menuett aber kein Scherzo ist), schien uns etwas zu schnell genommen. Dagegen spielte sie zehn Stücke aus den „Davidsbündlertänzen" mit jener Liebenswürdigkeit und schwärmerischen Innigkeit, die bei den Werken ihres Gatten immer ganz besonders zu Tage treten. Die „Davidsbündlertänze", in Wien unseres Wissens zum ersten Mal gespielt, hatten sich größtentheils einer sehr warmen Aufnahme zu erfreuen; fast jedes einzelne Stück wurde lebhaft applaudirt. Wen sollten aber auch diese reizenden Blüthen, unter denen sich nur einige verkrüppelte und krankhafte befinden, so dargeboten, nicht innig erfreuen? Den Inhalt derselben zu beschreiben müßte man die Worte aus „Tausend und einer Nacht", oder aus Tieck und Hoffmann's Erzählungen entlehnen. Uns wenigstens tönen aus diesen Florestan- und Eusebius'schen Träumereien goldene Märchen entgegen, wie wir sie in der Jugend mit Begierde verschlungen haben. Mit dem Componisten möge man aber nicht rechten, daß er für solche Dinge Töne gefunden hat. Schiller und Göthe haben die herrlichsten großartigsten Gedichte geschrieben, warum sollten aber deßhalb nicht auch orientalische Dichter uns durch die Wunder ihrer mit anderen Bildern erfüllten Phantasie erfreuen? — Die Zwischennummern des Concerts waren diesmal durch Declamation ausgefüllt. Herr Lewinsky sprach den Hebbel'schen „Haideknaben", welches nunmehr hier schon oft genug aufgeführte Melodram mit Schumann'scher Musik in der entsetzlichen Düsterheit seines Gegenstandes und Colorits uns jedesmal nöthigt zu den äußersten Mitteln der Zerstreuung zu greifen, um nicht dem krassen Eindruck zu erliegen. Eine zweite viel werthvollere Gabe war die Declamation des Göthe'schen „der Gott und die Bajadere", eine Wahl, die in gewisser Hinsicht gewagt erschien, aber durch den hohen Ernst, der darin liegt, und den Herr Lewinsky durch das Ganze festzuhalten wußte, als berechtigt, ja sehr dankenswerth anerkannt werden muß. Möchte man statt all' dem flachen Zeug, welches meistens in Concerten declamirt wird, nur öfter Gedichte wie dieses bringen, welches in der scheinbar bedenklichen Form die Idee des reinsten Christenthums ausspricht.

Ueber eine „Academie" zum Besten des Bürgerspital-Fond's im Kärthnerthearter berichten wir nur in Kürze, daß sie einige Nummern enthielt, die besonderes Interesse erregen mußten. So spielte Fr. Schumann das köstliche G-moll-Concert von Mendelssohn und wurde für die vortreffliche Leistung mit Beifall förmlich überschüttet. — Gespannteste Erwartung erregte die zum ersten Mal gespielte Orchestereinleitung zu „Tristan und Isolde" von Wagner, welche indessen kein Glück machte. Es gehört in der That eine ganz besondere Organisation dazu, um an diesem im Ganzen monotonen, im Einzelnen gequälten, und schwulstvollen Producte Geschmack zu finden. — Ein Festmarsch von Meyerbeer (zum Schillerfest in Paris componirt) konnte ebenfalls keine besondere Befriedigung gewähren, da der einfach-anspruchslose Anfang und der Heidenlärm des Schlusses alle Einheit des Styls in demselben aufheben. — Fr. Dustmann sang die schöne, leider mit Passagen unpassendster Art (die wir ohne weiteres beseitigt sehen möchten) ausgestattete B-dur-Arie aus der „Entführung", ohne damit sonderlich zu reüssiren. Das Uebrige müssen wir wegen Mangel an Raum übergehen.

Die Pianistin Frl. Henriette Fritz gab, wie alljährlich, ein Concert, und zwar im Salon Streicher. Fertigkeit, Kraft und Ausdauer muß man ihr zugestehen, — poetische Auffassung, gesangvolles Spiel vermißt man öfter. Am gelungensten war die Ausführung des Präludiums und der Fuge in E-moll von Mendelssohn. Ein Sextett (Original-Octett) von Rubinstein op. 9, also aus der frühesten Zeit dieses Componisten, fanden wir phrasenhaft, lärmend, gespreizt; überdies die Kräfte der Pianistin übersteigend. — In Nr. 2 und 8 der „Kreisleriana" von Schumann war Vieles vergriffen oder gar nicht aufgefaßt, Vieles überstürzt, der Vortrag im Ganzen unbefriedigend. Möge sich die fleißige Pianistin künftig Aufgaben stellen, die ihrer Spielart und ihrem geistigen Vermögen mehr entsprechen.

---

v. Br. Das Concert des academischen Gesangvereins am verflossenen Sonntag lieferte den Beweis, daß diese Körperschaft seit der kurzen Zeit ihres Bestehens sehr namhafte Fortschritte gemacht hat, welche ihr selbst und ihrem Chormeister, Herrn Weinwurm, zur Ehre gereichen. Mit geringen, zu entschuldigenden Ausnahmen zeichneten sich sämmtliche Vorträge ebensowohl durch Präzision, wie durch lebhaften Schwung und feine Nuancirung aus. Auch die sinnliche Klangwirkung ist eine befriedigende, nur den Tenoren wäre zu wünschen, daß sie in der Höhe, deren rauhe Herbheit im Forte noch immer empfindlich verletzt, mehr Schmelz gewännen. Unter den Nummern des reichhaltigen Programmes sind, als zum ersten Mal gehört, hervorzuheben drei Ritornelle von Schumann, von welchen besonders das dritte „Blüth' oder Schnee" die tiefste Empfindung athmet, und der „Piratengesang", Chor von J. Otto (jun.), in welchem sich, wie es diesem Componisten zu begegnen pflegt, das Kräftigste in's Rohe und Geschmacklose verliert. Die Vorzüge, durch welche sich Mendelssohn's kräftig vorgetragener Bachus-Chor aus der „Antigone" und Zelter's „König in Thule" auszeichnen, sind bekannt, nicht minder auch, daß, wo immer Schubert's göttlicher „Nachtgesang im Walde", in dessen Begleitung man freilich sehr ungern die hier unersetzlichen Hörner vermißte, erscheint, ihm schwerlich ein anderer Gesang je den ersten Preis bestreiten wird. Als Intermezzo hörten wir von Fr. Dustmann und Herrn Dr. Gunz einige Lieder von Schubert, Mendelssohn und Schumann in vortrefflicher Weise und unter lebhaftem Beifall; namentlich kann das „Haidenröslein" nicht reitzender gesungen werden, als es an jenem Abend von Fr. Dustmann, die auch stimmlich merkwürdig gut disponirt war, gesungen wurde.

Correspondenzen.

Leipzig.

—m— Das Concert zum Besten der Armen, welches am 23. Februar stattfand, war besonders interessant durch die Aufführung eines nachgelassenen Werkes von Schumann, der Ballade „des Sängers Fluch," für Solostimmen, Chor und Orchester componirt. Der von R. Pohl bearbeitete Text enthält den größten Theil der Uhland'schen Ballade; die kurze mittlere Partie derselben vom Beginn des Gesanges bis zur Ermordung des Jünglings ist zu einer dramatischen Scene von ziemlicher (vielleicht zu großer) Ausdehnung erweitert, in welcher die Lieder der beiden Sänger natürlich das Wesentlichste sind. Was die Musik anlangt, so schien uns dieselbe, zumal in der ersten Hälfte, reich an schönen und bedeutenden Zügen: besonders hervorzuheben ist das liebliche Lied des Jünglings: „Zu den Thalen der Provence" und die wilde Ballade des alten Harfners „In der Hall' saß König Sifried." Im Ganzen schien jedoch die Composition nicht frei genug von dem Elemente, welches wir als das Vergängliche an manchen von Schumann's Geistesproducten bezeichnen möchten, von einer gewissen Manier des musikalischen Ausdruckes. Die Declamation ist bisweilen nicht ganz natürlich, so im Anfang: denn was er spricht und was er blickt ꝛc. statt was er spricht und was er blickt ꝛc. Die Ausführung war fast durchaus gelungen: von den Solisten zeichnete sich besonders Herr Mittermayer aus; auch Herr C. Koch aus Cöln erfreute, bei freilich weniger kräftigen Stimmmitteln, durch den recht innigen Vortrag der Tenorpartie. Der Ballade ging die Ouverture Gade's „Nachtklänge von Ossian" voraus, eine überaus frische und anziehende Orchestercompositon; den zweiten Theil bildete Mendelssohn's erste Walpurgisnacht, ein Werk, dessen große Schönheiten hinreichend bekannt sind; die diesmalige Ausführung desselben war eine recht gute zu nennen.

Das 17. Abonnementsconcert begann mit Beethoven's zweiter Ouverture zu Leonore, welche nicht nach der neuesten vervollständigten Ausgabe, sondern in der früheren Gestalt gespielt wurde, der wir jedoch nicht den Vorzug geben möchten. Fräulein Dannemann sang die Arie

des Pagen (Ihr die ihr Triebe des Herzens kennt) aus Figaro und zwei Lieder (Sulcika und Frühlingslied) von Mendelssohn; ihr Vortrag war diesmal etwas kalt und leblos, besonders in der Arie fehlte es ganz an Wärme. Das Pianofortespiel des Herrn S. Blumner aus Berlin konnte noch weniger Interesse erwecken, theils der gewählten Stücke wegen, (Concert-Allegro von Ch. Mayer, Präludium von Chopin, Polonaise von Ch. Mayer) theils weil seine Leistungen in der That nicht hinlänglich bedeutende waren. Im zweiten Theil hörten wir Spohr's Weihe der Töne. Neben einigen allerdings ermüdenden Längen enthält dies Tongemälde doch so viel Schönes, daß man es immer mit Vergnügen wieder hinnimmt; die Ausführung desselben, wie auch der Beethoven'schen Ouverture war vortrefflich. — Im dem Concert für den Pensionsfond des Orchesters kam nach längerer Zeit endlich wieder einmal Schumann's Paradies und Peri zur Aufführung, freilich nicht in allen Stücken so, wie wir es dem Werke gewünscht hätten, aber doch im Allgemeinen in befriedigender, würdiger Weise. Frau Bürde-Ney, obgleich leider nicht ganz günstig disponirt und wohl auch für die Partie der Peri ein saft zu machtvolles Organ, bot, meist mit dem schönsten Erfolg, Alles auf, um ihrer schwierigen Aufgabe überall gerecht zu werden. Fräulein Dannemann sang die Arie der Jungfrau mit überraschenden Wärme und Lebendigkeit, und auch Frau Dreyschock und die Herren John und Bertram betraten ihre Partien in genügender Weise. Chor und Orchester hielten sich im Ganzen recht brav, doch ließen sie hin und wieder noch zu wünschen übrig, eine natürliche Folge davon, daß man das häufigere Aufführung verdienende Werk so lange hat ruhen lassen.

Zeitungsschau.

Die „Niederrheinische Musikzeitung" enthält in ihrer 13. Nummer einen interessanten Bericht aus Berlin von G. E. über die dortige italienische Oper.

Die neueste Nummer der „Recensionen" enthält wieder einen jener prächtig geschriebenen „Berliner Musikberichte" von Otto Gumprecht, in welchem die Soireen des k. Domchors, die Concerte der Singacademie, Bach's Weihnachtsoratorium, und „Abraham" Oratorium von Martin Blumner besprochen sind.

Vermischtes.

In Dresden starb am 6. März der Violoncellist J. F. Dotzauer, seit 1811 Mitglied der königl. Hofcapelle. Der Verstorbene war 1783 zu Hüffelriedy bei Hildurghausen geboren. Als Componist hat sich Dotzauer durch zahlreiche Werke für sein Instrument bekannt gemacht. auch eine Oper, mehrere Messen und eine Sinfonie schrieb er.

(Curiosum.)

N. In einem 1835 zu Avignon erschienenen Werke: Concerts spirituels ou recueil des Motets pour les offices et les saluts des fetes Solennelles ist der Text „Lauda Sion Salvatorem" Don Juan's Champagnerlied untergelegt, das „docti Sacris institutis" wird auf Leporello's „keine Ruh' bei Tag und Nacht" und das inviolata, integra et cassa Virgo Maria auf Weber's Jungfernkranz gesungen.

Nachrichten.

Paris. Am 18. März wurden im Conservatoir-Concert J. Haidn's „Jahreszeiten" aufgeführt; Roger, der Uebersetzer des Textes, sang die Tenorpartie.

London. In St. Martin's Hall wurde eine große Messe in G von Gounod, und die Chor-Symphonie (9) von Beethoven aufgeführt. Erstere soll kalt gelassen, die zweite aber mehr Begeisterung als je erregt haben.

Berlin. Zu Ehren L. Spohr's wird eine Gedächtnißfeier im großen Concertsaal des k. Opernhauses veranstaltet. Der Eintritt dazu wird unentgeltlich sein.

— Die Italiener haben nur den Barbier, Aschenbrödel, Rigoletto, Trovatore, Lucia und Don Pasquale gegeben. Sie haben viel für sich, würden aber nicht so außerordentlichen Erfolg gehabt haben, wenn die hiesige Oper nicht so Manches zu wünschen übrig ließe.

Cöln. Ein Concert im Gürzenich zum Besten des Orchesters brachte die Ouverture zu „Phädra" von Hiller, Concert in C-moll von Mozart, vorgetragen von Hiller, Incarnatus, Crucifixus und Resurrexit aus der H-moll-Messe von Bach, Symphonie in Es von Beethoven. Außerdem sang Herr J. Stockhausen eine Arie aus „Johann von Paris", den „Wanderer" von Schubert, mit Orchesterbegleitung von Hiller, ferner „Geheimes" und „die Taubenpost" ebenfalls von Schubert.

Magdeburg. Capellmeister Dorn führte seine neue Sinfonia giojosa mit gutem Erfolg auf.

Prag. Im 2. Concert des Conservatoriums wurde Rubinstein's „Ocean-Symphonien" gegeben. Besonders interessant wurde das Concert auch durch die Mitwirkung des Herrn Ferd. David aus Leipzig, welcher das A-moll-Concert von Viotti und selbstcomponirte Variationen über ein russisches Lied vortrug, und stürmischen Beifall fand.

Wien. Am vorigen Sonntag fanden fünf Concerte statt. Ueber drei derselben haben wir oben berichtet. Die beiden andern fanden im Streicher'schen und Ehrbar'schen Salon statt, und zwar war es im ersteren eine Pianistin, Namens M. Brunner, die sich hören ließ. Laut Programm spielte sie u. A. die Beethoven'sche Sonate in Es mit Violine, op. 12. Die Violinparthie wurde aber auf dem — Melophon gespielt! Sollte man dergleichen für möglich halten?! — Im Ehrbar'schen Saale gab Herr Mitternast, rühmlich bekannter Inhaber einer Musikschule daher, zur Erinnerung an den Sterbetag Beethoven's eine musikalische Soiree, worin von mehreren Eleven seiner Anstalt ausschließlich Beethoven'sche Compositionen vorgetragen wurden.

— Weber's „Euryanthe" ist hierzlich hier seit ziemlich langer Zeit wieder einmal gegeben worden. Wir konnten diese Vorstellung nicht besuchen, weil wir ein gleichzeitiges Concert zu besuchen veranlaßt waren.

— Im Theater an der Wien wird sich vom 9. April bis gegen Ende Juni die italienische Opergesellschaft des Herrn Matteo Salvi hören lassen. Den Abonnenten wurden 46 Vorstellungen mit wenigstens 10 verschiedenen Opern zugesichert. Unter letzteren sind aufgeführt: Don Giovanni von Mozart, L'Assedio di Corinto und Semiramide von Rossini. Norma von Bellini, Polliuto und Elisir d'amore von Donizetti, Crispino e la Comare von Ricci, und Traviata von Verdi. — Die Gesellschaft besteht aus den Damen La Grua, Lafon, Charton-Demeure und Tati; dann aus den Herren: Graziani, Sarti, Bianchi, Ballerini, Lanneri, Benevemtano, Baresi, Fagotti, Benedetti, Rokitansky, Miles, Macani und Fiorivanti. Zweite Parthien und Chöre werden durch Eleven des „allgem. academ. Gesangsinstituts" in Wien ausgeführt.

Concert-Ankündigungen.

Am 31. März Abends im Musikvereinssaale: Concert des Hofpianisten Hans von Bülow. — Am 1. April Mittags im k. k. Redoutensaale: Drittes Concert der Singacademie unter Direction des Herrn Stegmayer (Tumothens oder die Gewalt der Musik. (Alexanderfest.) Oratorium von Händel.) — Am 1. und 2. April Abends im k. k. Hofburgtheater: Concert zum Vortheile des Tonkünstler-Pensions-Institutes: Athalia von Mendelssohn-Bartholdy. Christus am Oelberg. Oratorium von L. v. Beethoven. — Am 21. April Abends im Musikvereinssaale: Concert des Pianisten Julius Epstein.

(Eingesendet.)

In einem hiesigen Blatte wurde die Aufführung der A-dur-Symphonie von Beethoven im vierten Gesellschafts-Concerte, nachdem dieselbe Symphonie kurz vorher im ersten Philharmonischen Concerte gehört worden war, als eine Tollkühnheit bezeichnet. Dieser Vorwurf ist ein ungegründeter. Schon zu Anfang der Concertsaison hatte die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde das vollständige Programm ihrer vier Mitgliederconcerte veröffentlicht, worunter sich auch die A-dur-Symphonie befand. Als sich später das Comitée der Philharmonischen Concerte an die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde wendete um die Ueberlassung der Orchesterstimmen der A-dur-Symphonie, stellte die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde an das Comitee der Philharmonischen Concerte, welches damals noch gar kein Programm veröffentlicht hatte, das freundliche Ersuchen, im Interesse des Publicums eine andere Beethoven'sche Symphonie zu wählen, indem sie von dem ihren Abonnenten zugesicherten Programm nicht mehr abgehen könne. Die Verweigerung dieser collegialischen Gefälligkeit von Seite des Comitee's der Philharmonischen Concerte einerseits und der Wunsch, dem in früheren Zeiten öfter vernommenen Vorwurfe einer Abweichung von dem versprochenen Programme zu entgehen andererseits, hatte nun die wiederholte Aufführung derselben Symphonie zur Folge gehabt, wovon daher, wie man sieht, nicht die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde die Schuld trägt.

Berichtigung.

In der vorigen Nummer im Frankfurter Berichte Seite 101, zweite Spalte, ist ein Wort ausgeblieben. Es muß in der 20. Zeile heißen: bestirchten Sie keine Polemik gegen u. s. w.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 15. Wien, 7. April 1860. Jahrgang I.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Zur Conservatoriumsreform I. — Der eigentliche Zweck und das Wesen der Kirchenmusik. (Schluß) — Feuilleton: Bach's Söhne. (Fortsetzung.) — Recensionen. — Concerte. — Correspondenzen. — Zeitungsschau. — Vermischtes. — Nachrichten.

Zur Conservatoriumsreform.

S. B. Die eben im Zuge befindliche „Reorganisirung" des hiesigen Conservatoriums nöthigt uns abermals auf das schon ziemlich abgedroschene Thema zurückzukommen. Wir sind kaum im Stande anzugeben, der wievielte Reorganisationsversuch diesmal seit dem Jahre 1850 gemacht wird; doch spricht die Thatsache, daß man fast mit jedem neuen Jahre Aenderungen, Neubesetzungen und wiederholte Berathungen über die Grundlagen dieses Instituts vornimmt, deutlich genug dafür, daß man in den leitenden Kreisen von der nicht ganz befriedigenden Einrichtung desselben überzeugt ist, ohne sich aber im Princip einigen, und jene Maßregeln finden zu können, die endlich einer dauerhaften zweckmäßigen Gestaltung zuzuführen geeignet wären. Der Zweck dieser Zeilen ist, den Hauptgrundsatz, der hier maßgebend sein muß, in's Klare bringen zu helfen, und wir müssen es dann der Verwaltung überlassen, die Berechtigung unserer Sätze zu prüfen, die Consequenzen daraus zu ziehen, und das Einzelne dem Ganzen gemäß zu gestalten.

Man hat bisher an unserem Conservatorium dieselben Fehler begangen, die man in Oesterreich vor dem Jahre 1848 an den öffentlichen Schulen überhaupt beging. Sowie damals die Einrichtung der Universitäten, Gymnasien u. s. w. den Vorwurf auf sich zog, daß das Unterrichtswesen vorzugsweise dahin zielte, dem Staate brauchbare Beamte zuzuführen, daß man aber versäumte, der heranwachsenden Jugend zugleich wahre Bildung zu geben, die den Menschen im Allgemeinen fördert, und ihm eine tüchtigere Grundlage gibt, — so unterrichtete man auch an unserer Musikschule, die noch lange nicht den Namen eines Conservatoriums verdiente, frisch darauf los, ohne sich tiefer in die Frage einzulassen, ob denn das allgemeine Beste dadurch wesentlich gefördert, und der aus dieser Anstalt hervorgehende Musiker in den Stand gesetzt sein werde, an der allgemeinen Entwickelung der Kunst, an der Verbreitung des Wahren und Guten kräftig mitzuwirken. Oder sollte man wirklich der naiven Ansicht sein, daß ein Conservatorium genug geleistet habe, wenn es einen Nachwuchs von Musikern für den täglichen Bedarf geschaffen; sollte man wirklich mit gleichgiltigen Augen auf das weitere Schicksal der Kunst und der jungen Musiker, die ihr dienen sollen, herabsehen? Das hieße in der That einerseits den Werth des Unterrichts über-, und den der Erziehung unterschätzen, es hieße andrerseits die geistigen Interessen vollständig negiren! — Versuchen wir an einem Beispiel die Folgen nachzuweisen, die dieser Grundirrthum, wenn er vorhanden, nothwendig nach sich ziehen muß. Betrachten wir einen jungen Musiker, der in der Schule genügende Fertigkeit erlangt, und mit dem Vortrag gut einstudirter Stücke mehrmals excellirt hat; er wird in Folge dessen schnell bekannt und von allzeit fertigen Lobhudlern als ein höchst beachtenswerthes Talent hingestellt. Er lernt die Süßigkeit des Applauses würdigen, und sein Bestreben wird alsbald sein, diesen in reichstem Maße einzuschürfen. Nun aber beginnt der Ernst der Sache. Man lebt einige Zeit vom Beifall und von der — Luft; doch hat das bald ein Ende. Das Publicum wird müde, wenn die Rapidität der Fortschritte nicht in gleichen Verhältnissen vorwärts schreitet, und läßt den armen Jünger Apollo's gar bald fallen. Da dieser aber doch leben muß, so wird er genöthigt sich irgendwo zu verdingen, damit wenigstens seine Existenz sicher gestellt sei. Wie sieht es nun mit seinem Fortschreiten und mit dem Dienst aus, den er der Kunst zu leisten hat? Wir sagen: Wenn er sich nicht außer seiner Fertigkeit zugleich musikalische und wo möglich intellectuelle Bildung angeeignet hat, ist er verloren; er geht im gemeinen Leben unter, und vermag nur mehr an dem langen Seil mitzuziehen, an welchem so viele angespannt sind, um den, Gott sei's gedankt, kräftigen Baum echter Kunst umzureißen. — Sehen wir dagegen einen anderen jungen Musiker, der mit vielseitigen Kenntnissen ausgerüstet die schwere Laufbahn betritt. Wird er nicht durch jene in den Stand gesetzt sein, sich selbst zu fördern, dem Guten Bahn brechen zu helfen, wahrhaft künstlerisch zu wirken? Wird er nicht seiner Schule Dank wissen, die ihn für die Zukunft in ernster Weise vorbereitete, ihn stählte, daß er ein rüstiger Kämpfer für echte Kunst werde? — Wird dagegen der Erste nicht der Leichtfertigkeit fluchen, mit der man ihn benützte, um der Eitelkeit des Lehrers und der Anstalt zu dienen; wird er nicht mit grimmen Hohn erfüllt werden, wenn er auf seine „Prämien" und „Belobungen", auf seine „Vorzugsclassen" schaut, die aus den gedruckten Prüfungskatalogen ihm mit falschem Lächeln entgegenblinken?!

Man wird uns entgegnen, daß es unmöglich sei in einer Schule auf alle Umstände des Einzelnen Rücksicht zu nehmen, oder gar ihn zu „erziehen." Fern sei es von uns, die Schule verantwortlich zu machen dafür, was äußere Ursachen an dem Einzelnen vielleicht schon vorher verdorben haben, und noch im Laufe des Curses verderben. Doch kann man hier zum Vortheil der Schule sicherlich vorbauen Man kann bedenkliche Schüler abweisen oder entlassen. Man kann als Erzieher nicht verhindern, daß selbst der bestgeleitete und sorgfältigst erzogene Mensch dennoch umschlägt; aber man kann sich der Verantwortlichkeit nicht entziehen, selbst etwa mitschuldig zu sein. Man muß das Aeußerste thun, um den der Verführung stark ausgesetzten und für sie höchst empfänglichen Jünger für das Gute zu gewinnen. Man muß das Gute in ihm so zu stärken suchen, daß es Kraft genug hat zum nachhaltigen Widerstand gegen das Schlechte. — Was soll man nun aber von Anstalten sagen, die weder in der Wahl der Lehrer auf diesen Punct genügende Rücksicht nehmen, noch die vorhandenen Lehrer durch eine klare echt künstlerische Instruction verpflichten im Sinne des Ganzen zu wirken, vielmehr diesen Alles vollständig überlassen, was und wie sie es thun wollen; — was von Anstalten, die in der Aufnahme der Zöglinge nicht wählerisch verfahren, und erethi und plethi Alles annehmen, was sich irgend meldet, und

dann von der großen „Beliebtheit der Anstalt“ sprechen? Was soll man von einem Conservatorium sagen, welches duldet, daß seine Zöglinge während der Dauer der Unterrichtszeit schon in den Schlamm der gemeinsten Musikgattungen hineingezogen werden, und aus der Beethoven'schen Symphonie in ein Vorstadttheater oder gar in eine Kneipe laufen, um dort den musikalischen „Gassenhauer“ einzustudiren, oder auszuführen? Es fehlt nicht an Leuten, die dies entschuldigen und mit der Miene falscher Humanität vorgeben, man müsse durch das Conservatorium diese armen Teufel in den Stand setzen, aus der Niedrigkeit herauszukommen, in der sie sich befinden. Mag sein, daß dies einmal gelingt. Aber für die Schule ist es immer sehr schlimm, und dürfte in der Regel der Erfolg umgekehrt der sein, daß die jungen Leute die erlangten Kenntnisse und Fertigkeiten nur dazu benützen, um ihr schlechtes Handwerk mit mehr Raffinement als früher zu betreiben. Will man wohlthätig sein und wirken, so bemühe man sich durch Vermehrung von Stipendien echten Talenten die Möglichkeit zu verschaffen, sich eine tüchtige Bildung anzueignen. Auf jene Weise aber arbeitet das Conservatorium mehr dem — Wirthshaus als der Kunst in die Hände. — Wir sagen nicht, daß noch gegenwärtig alle diese Uebel an unserem Conservatorium unbekämpft grassiren. Aber die Direction wird nicht weit zurückzuschauen brauchen, um eine reiche Liste solcher Sünden zu entdecken.

(Fortsetzung folgt.)

Der eigentliche Zweck und das Wesen der Kirchenmusik.

Von

A. Tuma.

(Schluß.)

III.

Sowie die katholische Kirche weder das innere Wesen noch die äußere Form solcher Andachtsübungen, die mit keiner liturgischen Handlung in Verbindung stehen, an bestimmte Vorschriften bindet und dabei weder die Aeußerung subjectiver Empfindungen noch eine subjective Art der Aeußerung derselben ausschließt, so kann auch der Musik, insofern sie dem Zwecke der Selbsterbauung dient oder überhaupt nicht den Zweck der Liturgie zu fördern die Aufgabe hat, eine freiere Bewegung gestattet sein. Die Freiheit der Musik erstreckt sich in diesem Punkte so weit, daß sie als zulässig erscheint, wenn durch sie nur überhaupt religiöse Empfindungen zum Ausdrucke gelangen.

Musik dieser Art heißt geistliche Musik und es ist unter dieser Benennung jede Musik inbegriffen, die, wenn sie Instrumentalmusik ist, wenigstens so weit außer dem Bereiche bloßer Sinnlichkeit liegt, daß sie eine religiöse Auffassung wenigstens zuläßt, oder die als Gesangsmusik durch den Inhalt des Textes religiösen Charakter erhält; dabei wird vorausgesetzt, daß die geistliche Musik stets mit einer religiösen Empfindung vorgetragen und von dem Zuhörer in religiösem Sinne aufgefaßt werden muß. Bei der Gesangsmusik versteht sich dies der religiösen Tendenz des Textes wegen wohl von selbst, doch gegenüber der bloßen Instrumentalmusik muß die erwähnte Bedingung ausgesprochen werden, weil durch die Instrumentalmusik wohl ein bestimmtes Gefühl, aber nicht eine bestimmte Gattung des Gefühles zum Ausdrucke gelangen kann.

Dem eben Gesagten zufolge unterscheidet sich die geistliche Musik in ihrer äußeren Erscheinung durch nichts von der weltlichen Musik, nur kann sie sich nie in solchen Formen ergehen, die ausschließlich im Bereiche der sinnlichen Musik liegen; sie kann z. B. jene Formen nicht benützen, die speciell dem Tanzvergnügen oder kriegerischen Zwecken dienen.

Die geistliche Musik aber ist noch lange nicht Kirchenmusik; beide Musikgattungen sind zwar verwandt, doch unterscheidet sich die letztere von der ersteren wesentlich dadurch, daß sie nicht wie jene aus individueller, subjectiver und momentaner Affection hervorgeht; die Empfindungen, die durch die eigentliche Kirchenmusik zum Ausdrucke gelangen, sind ebensowenig subjectiver Natur, als der öffentliche Gottesdienst es ist und als die Gesinnungen es sind, die sich in den Worten der Kirche aussprechen, deren sich diese bei'm Gottesdienste bedient. Sowie die Kirche durch ihre Worte nur fortdauernden Gesinnungen Ausdruck verleiht, so können auch nur Empfindungen, die ihrer Wahrheit und ihres Adels wegen und die darum, weil sie aus lebendigem Glauben, fester Hoffnung, treuer Liebe, unbedingtem Vertrauen hervorgehen, zu allen Zeiten dieselben bleiben. — berufen sein, die Musik der Kirche zu durchwehen. Phantastische Erregtheit, Gefühlsschwärmerei, ein keckes Selbstvertrauen, ein überströmender geistiger Rausch, ein ungebundener Jubel, Schwermuth und Jammer, kummervolles Verzagen und andere momentane, seichte, aus blos moralischem Denken und Sinnen hervorgehende Gemüthsbewegungen sind Seelenzustände, die, wenn sie auch auf religiösen Motiven beruhen, unter keiner Bedingung mit jenem erhabenen Gefühle vereinbar sind, das die Seele des Menschen erfaßt, wenn er die Nähe Gottes ahnt und sich im geistigen Verkehre mit seinem Schöpfer befindet; Gemüthsaffectionen der beschriebenen Art liegen daher auch dem Wesen der Kirchenmusik, die nur der objectiven Anschauung Gottes und seines Reiches entspringende Empfindungen athmet eben so fern als der Kirche selbst.

Werfen wir wiederholt einen Blick nach den Gebeten der Kirche, so finden wir, daß in denselben der Ausdruck der Gesinnungen ebenso wahr und edel ist, als diese selbst es sind. Ruhe und Besonnenheit, Ernst und Würde und eine unwiderstehliche Kraft spricht aus ihnen; aller Sinnlichkeit, aller Leidenschaft, aller phantastischen Bilder bar ist diese Ausdrucksweise. Die Worte, „Herr, erbarme dich meiner“, wie sie über die Lippen jenes Menschen kamen, der sie zuerst zum Herrn sprach und wie sie die Kirche heute noch nachspricht, welch' tiefe Demuth und ernstliche Reue, welch' heilige Sehnsucht und welch' eine Kraft der Zuversicht liegt nicht in ihnen? Die Kirche betet für die Verstorbenen, sie mahnt an das Weltgericht, sie dankt dem Herrn und lobpreist ihn, aber schimmert nicht durch ihre Klage die geduldige Ergebung in den Willen Gottes? wird das trübe Gewölk der Trauer nicht gelichtet durch die Hoffnungsstrahlen des Glaubens? über den Schrecken des Weltgerichtes, sieht da nicht der Thron des Allbarmherzigen? beabsichtiget die Kirche durch die Hinweisung auf diese Schrecken etwas anderes, als den Menschen zu tief innerlicher Beschaulichkeit, den Sünder zur Besserung zu veranlassen? und wenn die Kirche Dank und Lob dem Allerhöchsten bringt, spricht sie beides nicht stets nur mit tiefer Ehrfurcht und heiliger Begeisterung aus?

So wahr und edel die Ausdrucksweise in den Gebeten der Kirche ist, so natürlich und einfach ist die Stylisirung derselben; die Gedankenordnung beruht auf der reinsten Logik, die Fassung der Gedanken ist kurz und bündig und alles wird in einer Form gegeben, die die klare und richtige Auffassung des Inhaltes selbst dem Ungebildeten ermöglicht.

Wenn nun die Kirche nur fortdauernde Gesinnungen, wenn sie diese nur edel und wahr ausspricht und sie so stylisirt und geformt äußert, daß sie alle Menschen, hohe und niedere, gebildete und ungebildete in gleichem Maße mit der Macht der Wahrheit zu erfassen vermögen, — kann sie da wohl wünschen, daß die Musik sich ihres Wortes bemächtiget, um es in das Bereich der Sinnlichkeit zu ziehen, es zu entkräften, es zu egoistischen Selbstzwecken auszubeuten oder ihm wohl gar durch phantastische Illustration leidenschaftlichen Ausdruck zu verleihen? Nein, das kann die Kirche nicht wünschen und daß sie dies wirklich nicht wünscht, hat sie, wie wir schon im ersten Theile

dieses Artikels erwähnten, im Laufe der Zeiten zu wiederholten Malen zu erkennen gegeben.

Alle Erlässe, die von Seite der Päpste und Bischöfe bisher gegen die Kirchenmusik erflossen, führen theils gegen den Misbrauch, theils gegen den unrichtigen Ausdruck der Worte Klage; es wird darin das willkührliche Durcheinanderwerfen, sowie die sinnlose Wiederholung einzelner Worte und Sätze gerügt. Werden Worte oder Sätze wiederholt, so soll dies immer nur in sinnvoller Weise und der Kräftigung des Ausdrucks wegen geschehen. Die Kirche selbst ordnet Wiederholungen an; so z. B. sprechen Priester und Altardiener in der Messe die Bitten Kyrie eleison und Christe eleison neun Mal, um das Dringende und den Ernst ihrer Bitte und Reue anzuzeigen, der seraphinische Lobgesang erhält durch die dreimalige Wiederholung des Wortes Sanctus den Ausdruck steigender Begeisterung. Werden einzelne Sätze oder die Schlusworte derselben wiederholt, so kann dies eine Wirkung tiefer Versenkung in die Bedeutung des Wortinhaltes sein, z B. Crucifixus etiam pro nobis — pro nobis, oder judicare vivos et mortuos — vivos et mortuos u. dgl. Dabei versteht sich von selbst, daß die wiederholten Worte langsam und bedeutungsvoll nachklingen müssen.

Weniger bestimmt als über den Mißbrauch der Worte drücken sich die Päpste und Kirchenfürsten in ihren Erlässen über die Unrichtigkeit des Ausdrucks und über das Wesen der Weltlichkeit, die sie an der Kirchenmusik ebenfalls rügen, aus; wenn wir in Abschlag bringen, daß die theatralische Musik als unzulässig erklärt und der Gebrauch der Instrumente entweder ganz untersagt oder nur bedingungsweise gestattet, namentlich aber das Vordrängen der Instrumentalmusik und die Unterdrückung des Wortes durch dieselbe als der Gipfelpunct musikalischer Verirrung bezeichnet wird, so bleibt uns von dem Inhalte der erwähnten Erlässe nichts, wodurch wir Aufschluß erhalten könnten, in was denn eigentlich die Weltlichkeit der gerügten Musik besteht.

Daß sich die Kirche in diesem Puncte nicht bestimmt ausspricht, kann nicht Wunder nehmen, denn ersteus kennt sie das allgemein giltige Kunstgesetz, das bestimmt, daß in der Gesangsmusik immer die Bedeutung und der Sinn der Worte und der Charakter ihres Inhaltes, die belebenden Principien der Musik sein sollen; zweitens setzt die Kirche voraus, daß alle producirenden und reproducirenden Musiker, die sich ihrem Dienste widmen, mit dem Zwecke, Geiste und Character des Gottesdienstes bekannt und mit dem Talente begabt sind, die Wahrheit in der Form der Schönheit entfernt von jeder Subjectivität der Auffassung und Darstellung auszuprägen.

Indem die Kirche dies voraussetzt, kann sie billiger Weise auch erwarten, daß das Talent, inspirirt von ihrem Geiste, das eben ausgesprochene für die Gesangsmusik überhaupt giltige Kunstgesetz zu voller Geltung bringen werde, wenn es ihre Worte tönend zur Erscheinung bringt, und der geehrte Leser, der den Erörterungen, in die wir eingegangen, mit Aufmerksamkeit folgte, wird uns seine volle Zustimmung nicht versagen können, wenn wir behaupten, daß die Kirche nicht nöthig hat, eingehende Belehrungen über das Wesen ihrer Musik zu erlassen, denn die Grundidee der letzteren liegt in der Idee der Liturgie und ist mit dieser identisch, und nur der Unwissenheit in kirchlichen Dingen, dem Mangel an wahrem Glauben, der Unfähigkeit, der Eitelkeit, dem Egoismus, der Gefallsucht und anderen menschlichen Gebrechen ist es zuzuschreiben, daß auf kirchenmusikalischem Boden Irrthümer einreißen konnten. Der geehrte Leser wird uns ferner auch beistimmen, wenn wir behaupten, die Musik der Gegenwart sei ganz darnach angethan, dem Musiker sowohl als der gesammten christlichen Gemeinde in Bezug der Kirchenmusik ein Baum der Erkenntniß zu werden. Süßliche Harmonien und Melodien, picanter Rhytmus, haarsträu-

---

Feuilleton.

Die beiden jüngsten Söhne Sebastian Bach's.

Skizzenblätter von **Elise Polko.**

I.

Der Bückeburger Bach.

Johann Christoph Friedrich, geb. 1732, gest. 1795.

(Fortsetzung.)

Von dieser Zeit an schwiegen freilich die protestantischen Choräle und Fugen öfter, — und das Unerwartete geschah, die Italiener bemächtigten sich allgemach der Herrschaft in dem Kopfe und Herzen des deutschen Musikers. Ehe er es selbst wußte, hatten sie ihn überlistet, überwunden, und mit Zauberbanden umstrickt. Er bemerkte diese Bezauberung erst, als er eines Abends einmal wieder ein fromm-protestantisches Präludio zu setzen sich anschickte. Zu seinem nicht geringen Schrecken wollte das nämlich durchaus nicht gehen. Zwischen seine strengen Harmonien schoben sich abgerissene Sätze aus Astorga's herzerschütterndem Stabat mater, — oder Lotti's Crucifixus, oder gar einige Tacte eines Salve Regina des Palästrina. Es war wahrhaftig als ob eine Geisterschaar den frommen Cantor umschwirre, ihm das Notenblatt umkehre, die Linien verwische, die Textesworte des Gesangbuchs auslösche, und ähnlichen Unfug treibe. Der helle Angstschweiß trat dem Johann Christoph Friedrich Bach dann wohl auf die Stirn. Wohin er blickte, seltsamster Zauber und fantastischer Spuk, was er hörte — üppige schmelzende Klänge. — Das Bildniß seines Vaters an der Wand verwandelte sich in das himmlischlächelnde Antlitz der Himmelskönigin selber, der strenge Kopf des Wittenberger Reformators, der an der andern Seite hing, schaute gar als eine bezaubernde büßende Magdalena aus dem Rahmen hervor. Aus der Luft klang ein Caldara'scher Chor a capella, über das Spinett huschte eine süße Melodie des Alessandro Stradella. — Kein Stoßgebetlein wollte helfen, kein Trunk kalten Wassers, bis der Gefolterte endlich aufsprang und den Chor Sebastian Bachs, mit der prachtvollsten aller Fugenburchführungen, spielte: „lasset ihn kreuzigen!“ aber mit solcher Kraft, und solchem frommen Eifer, daß der kleine Raum zu eng schien die gewaltige Musik zu fassen. Das half — Friede und Ruhe kamen allmählig wieder über ihn, die lockenden Gestalten verfanken, die Zauberklänge verhallten, der Vater blickte wieder warm und ernst zugleich auf den Sohn, der Doctor Luther hatte seine wunderliche Verkleidung abgelegt. — Ein Präludium und eine klare kleine Fuge entstanden nun, und kein böser Spuk störte mehr den Sohn des Leipziger Cantors. Aber als er seine eigene Composition am andern Morgen sich noch einmal vorspielte, klang sie ihm doch anders als alle seine früheren Schöpfungen ihm geklungen, ein Etwas von jenem schmerzlich süßen Ton der Kirchengesänge der alten Italiener, hatte sich hineingemischt. Der strenge, fast starre Ernst jener Kirche, die da spricht: „das Wort sie sollen lassen stahn“, war zerschmolzen und verweht, und hatte sich aufgelöst in die fanften wonnevollen Laute jener Kirche, die da den armen Sündern so tröstend zuruft: „wer viel liebet dem wird viel vergeben werden.“ Doch warf der Cantor sein Präludio deshalb doch nicht in's Feuer, — er klagte aber die seltsamen Anfegungen, die sich seit jenem Abend noch manches Mal wiederholten, und die unbewußte Wandelung seiner Compositionen dem frommen und gelehrten Hof- und Consistorialrath Thomas Abt, dem innigsten Freunde seines hohen Herrn, der sogar mit im Schlosse wohnen mußte, damit er den Grafen allezeit zur Seite sein konnte. Der aber wußte, in seiner heitern Weise, ihn

bende Uebergänge, die Fähigkeit phantastische Bilder zu zeichnen, Unreinheit, Unklarheit, Formlosigkeit, Klangeffecte jeder Art und andere Errungenschaften, durch die die Musik ermächtigt ist, den sinnlichen Menschen nach Belieben zu beherrschen, sie müssen überall, wo sie im Gotteshause dem gebildeten Christen entgegentreten, diesem das Geständniß entlocken: Diese Musik kann nicht Kirchenmusik sein. — Alles, was den Geist vor die Thore der Sinne hinauslockt, statt durch die Thore der Sinne in den Geist einzudringen und ihn mit der Macht der Wahrheit zu erfassen, widerspricht dem Geiste der Liturgie, die nicht auf abstracten Reflexionen beruht, sondern die eine practische Gottesverehrung ist, bei der sich die Seele theils unmittelbar, theils mittelbar durch die Vereinigung mit dem Ideengange des Priesters zu Gott erhebt, und zwar nicht durch Reflexionen, sondern durch ihre eigene Kraft.

Die Ruhe und Besonnenheit, der Ernst und die Würde, der göttliche Geist und die unwiderstehliche Kraft, die aus den Gebeten der Kirche sprechen, erhalten in der wahren Kirchenmusik ihren reinsten und unzweideutigen Ausdruck; darum ist die wahre Kirchenmusik auch eine Musik im Geiste der Kirche, ja es muß gesagt werden, sie sei ein Erzeugniß des kirchlichen Geistes, sowie die weltliche Musik ein Erzeugniß des weltlichen Geistes ist.

Wollte man uns einwenden, daß die Kirchenmusik auch von einem andern Standpuncte, als den wir ihr gegenüber einnehmen, daß sie auch als eine Verherrlichung, als Illustration des Gottesdienstes betrachtet werden könne, so stellen wir dieser Einwendung nur einfach die Frage entgegen, ob zur Zeit des öffentlichen Gottesdienstes überhaupt eine subjective Kundgebung der Gottesverehrung, die möglicher Weise die Andacht Einzelner oder der ganzen Gemeinde stören kann, statthaft sei. Ebenso beantworten wir die Frage, ob die Instrumentalmusik beim Gottesdienste zulässig sei oder nicht, nur mit den Gegenfragen, ob die Wirkungsfähigkeit der Instrumente psychologisch genommen mit dem Wesen der Kirchenmusik vereinbar, ob ferner überhaupt eine Begleitung des Gesanges, wenn sie mehr ist als eben nur Begleitung nicht besser eine Illustration desselben zu nennen sei, und endlich ob nicht die meisten Begleitungsformen nachgerade geeignet sind, ganz kirchliche Vocalsätze in das Bereich der Weltlichkeit zu tragen?

Wir haben nun die Aufgabe, die wir uns im gegenwärtigen Artikel stellten, erfüllt, doch können wir nicht umhin, noch die Bemerkung beizufügen, daß sowie die Musik selbst, auch die Kritik den Zwecken der Kirche nachtheilig werden kann, wenn sie nicht auf objectivem Standpuncte steht, und zwar steigert sich diese Gefährlichkeit mit der Höhe des Rufes, dessen sich die die Kritik übenden Persönlichkeiten als Fachmänner, Künstler oder Kunstgelehrte erfreuen und mit dem Grade der Gewandheit, den diese bei der Motivirung der im Urtheile ausgesprochenen irrigen oder einseitigen Ansichten durch Scheingründe entwickeln. Da die Gegenwart wohl viele ausgezeichnete aber leider sehr wenige kirchenmusikalisch gebildete Musiker aufzuweisen hat und daher alle Kirchenmusikstücke, die es nur immer zulassen, durch die Vortragsweise in der Regel mehr oder weniger verweltlicht zu werden pflegen, so wird sich die gediegene und umsichtige Kritik gegenüber geschriebener Kirchenmusik nicht damit begnügen, ihr Urtheil auf den Zweck und das Wesen der Kirchenmusik zu gründen, sondern sie wird auch berücksichtigen, ob die Composition nicht Gefahr läuft, ihrer tonischen und rhythmischen Anlage wegen bei der Ausführung verweltlicht in die Erscheinung zu treten.

Recensionen.

Werke für Pianoforte.

Sonate, comp. v. F. Otto Dessoff. op. 3. — Verlag von Fr. Kistner in Leipzig.

recht gründlich zu trösten, indem er ihm sagte, daß nur aus gewaltigen Anfechtungen etwas Rechtes und Reines hervorgehen könne, und ihm lächelnd die Versicherung gab, daß ein protestantischer Cantor und Musiker, den die Geister der alten Italiener nicht in Versuchung geführt, kein ordentlicher Nachfolger des großen Sebastian Bach sei. Auch versuchte er ihm zu beweisen, daß ein „Stabat mater" des Astorga um kein Haar weniger fromm sei, denn der Choral „O Haupt voll Blut und Wunden", und hieß ihn das alte Kirchenlied in Musik setzen: „wir gläuben All' an einen Gott." Wenn Bach auf dem Schlosse musicirte, war Abt auch allezeit anwesend, und ließ es nie an ermunternden Worten und Lobsprüchen fehlen. Der Graf selber zeigte eine lebhafte Freude über seines Capellmeisters trefflichen Vortrag der alten Italiener, und sing sogar bald an, sich bei ihm über die Spielweise dieses oder jenes seiner Lieblingsstücke Raths zu erholen, wobei er wiederholt äußerte, wie er niemalen gedacht, daß sein schlichterner Cantor sich so schnell mit den „Fremden" befreunden werde. Mit den weltlichen Arien allein wollte es nicht recht gehn. Bach's Stimme war zwar ein schöner voller Tenor, aber die Läufer und zierlichen Schnörkel gelangen ihm, da er keinerlei Ausbildung als Sänger genossen, durchaus nicht sonderlich. Wenn nun gar der Graf Wilhelm nachzuhelfen suchte, mit seiner Donnerstimme, so brach der Consistorialrath Abt in ein helles Gelächter aus, und der Cantor und Capellmeister hatte Mühe genug, es ihm nicht nachzuthun, denn das klang nicht viel anders als wenn ein Wagen über einen Haufen Steine rollte. Da geschah es denn eines Tages, daß der hohe Herr halb ungeduldig, halb scherzend sagte: „wir müssen nothwendig eine Sängerin haben, die uns alle diese hübschen Sachen singt, einer von uns muß heirathen, ich oder der Cantor, und da er der Jüngste, schickt sich's für ihn am Besten. Also sucht nur allen Ernstes eine Frau mit hübscher Stimme und flinker Kehle, an einer andern kann uns nichts gelegen sein!"

Anfangs lächelte der Hofcapellmeister nur über solche Worte, die er seitdem oft und immer öfter hören mußte, gar bald aber wiederholte er sich selbige heimlich allabendlich und jeden Morgen, und endlich kamen sie ihm nicht mehr aus dem Sinn. — Allmählig erschien ihm sein Stübchen, das ihm bis dahin so gut gefallen, öde und unbehaglich. Des Morgens ertrug er es noch, da pflegte er zu componiren und zu studiren, aber das Mittagessen sing an ihm herzlich schlecht zu schmecken, den Caffee wollte er sich abgewöhnen, so traurig schlürfte er sich allein, die Pfeife ging ihm jeden Augenblick aus, und Niemand war da, der ihm den Fidibus brachte, und seine Spaziergänge gar kamen ihm entsetzlich langweilig vor. Da fing denn der Hofcantor und Capellmeister Bach an, sich allen Ernstes unter den Töchtern des Landes umzuschauen, nach einer Gefährtin und immerblühenden Blume für sein Haus und Herzensgärtlein. Aber da er eine singende Blume haben wollte, so suchte er sehr lange umsonst. Eines Tages aber, es war an einem Sonnabend, fuhr er nach Stadthagen, um dort am nächsten Morgen eine neue Orgel zu probiren. Schon vor der Stadt stieg er von dem stoßenden Fuhrwerk ab und schlenderte, bei dem schönen Mondschein, durch die Felder und Gärten langsam der Wohnung des Stadtpfarrers zu, allwo er Quartier zu nehmen gedachte. Da schallte ihm aus einem kleinen Garten am Wege, der zu einem bescheidenen weißen Hause zu gehören schien, eine silberhelle Frauenstimme entgegen. Sie sang das alte Lied:

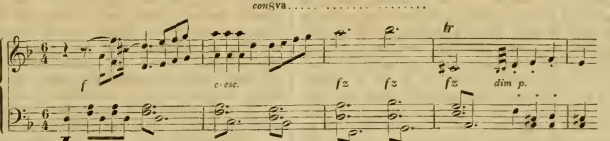
„Komm Trost der Nacht, du Nachtigall"

Die Melodie war einfach und kunstlos, aber die Stimme klang wie ein Glöckchen und am Ende machte sie solch einen kecken, allerliebsten Schnörkel, daß der gute Cantor wie verzaubert an der Hecke stand, als die Sängerin längst schwieg. „Das wäre eine rechte und echte Frau für uns!" Diese Ueberzeugung stand urplötzlich in ihm fest. Ein köstlicher Sopran, nicht zu dick, beweglich, das hatte der kleine Schnörkel verrathen, wie hübsch würde diese süße

v. Br. Das Werk, welches aus drei Sätzen besteht (Allegro pathetico, Largo und Allegro molto) und in einer seltenen Tonart geschrieben ist, nämlich in C-dur, verräth Talent. Ohne sich durch hervorragende Züge auszuzeichnen, macht es doch durch die ungezwungene Leichtigkeit, mit welcher der, wenn auch nicht eben bedeutende Stoff behandelt wird, einen angenehmen Eindruck. Die Entwicklung der Motive ist freilich in den beiden Hauptsätzen, besonders im ersten (siehe pag. 6 und 7) ein wenig oberflächlich und der Autor macht es sich mit dem häufigen Gebrauch leerer Passagen und lockerer Tremolandobegleitung zu leicht, auch ist das Ganze mehr orchestral, als claviermäßig gedacht, so daß z. B. der letzte Satz von Seite des Spielers einen Aufwand fordert, der um vieles größer ist, als die Ideen, welche dadurch zur Erscheinung gebracht werden. Lebhaften musikalischen Sinn aber besitzt der Verfasser jedenfalls, der in Verbindung mit tieferem Gehalt Tüchtiges schaffen könnte. Man merkt es ihm an, daß es ihm ein Leichtes sein müßte, ein halbes Dutzend solcher Sonaten in einem Athemzug hervorzubringen; das wird er aber hoffentlich nicht thun und bedenken, daß die Leichtigkeit der Production immer nur eine relativ schätzenswerthe Eigenschaft ist. Wir wollten aber diese Arbeit, die erste, mit welcher wir seine Bekanntschaft machen, um so weniger hart anlassen, als man ihrer frischen Zuversichtlichkeit und einfachen Anspruchslosigkeit unmöglich gram werden kann.

Sonate, comp. v. Wilhelm Taubert. op. 114. — Verlag von Fr. Hofmeister in Leipzig.

Ein Opus 114 sieht die Kritik natürlich von einem andern Standpunct an, als demjenigen, den sie einem op. 3 gegenüber einnimmt; von diesem aus betrachtet wären wir geneigt, dem vorangezeigten Werk vor dem letztgenannten den Vorzug zu geben; denn dieses hat vor jenem kaum mehr voraus, als die größere Routine, der innere Gehalt wiegt aber wahrlich auch nicht schwer. Die Tonart der beiden Hauptsätze ist D-moll, aber so pathetisch der Verfasser sich auch in ihr bewegt, so ruhig bleibt man dabei, denn die Blitze, die er schleudert, kommen nicht von oben und treffen uns nicht. Es ist zu bewundern, wie dem Verfasser alle Sättel gerecht sind; von den Kinderliedern zum Macbeth und wieder zur Sonate und zum eleganten Capriccio: welch' weite, mächtige Sprünge, aber nicht der Löwe allein ist es, der sich unter den Thiergeschlechtern durch seine kühne Sprungkraft auszeichnet! Wir können uns keiner sehr intimen Bekanntschaft mit den Producten des Verfassers rühmen, aber, soweit wir dieselben kennen, haben wir ihn zwar öfter geistreich gefunden, nie aber Ursache gehabt, ihn andern Autoren beizuzählen als jenen, welche die Kunst als ein angenehmes und nützliches Spiel ausüben. Nach einer Einleitung von einigen Tacten beginnt der Componist seinen ersten Satz so:



Stimme die Arien Sebastian Bachs singen! Aber auch die alten Italiener würden ihr nicht schwer fallen, die Höhe war so leicht, und der Athem so lang! Wie müßte sich der Graf freuen über eine solche Hofcapellmeisterin! Wenn sie nur nicht so gar häßlich! — Er mußte sie nothwendig erst sehn! Vorsichtig schaute der Cantor sich zuerst nach allen Seiten um, — Alles war still und menschenleer, dann trat er dicht an die Hecke, setzte einen Fuß hinein, griff sich mit der andern Hand empor, klimmte äußerst behutsam in die Höhe und saß Oben. Der kleine, wohlgepflegte Garten war leer. Aber in geringer Entfernung stand eine Laube, in der Licht schimmerte. Die Sängerin war sicher dort zu finden. Johann Christoph Friedrich Bach wiederholte im Geiste noch einmal jenen zärtlichen Schnörkel, und fand so den Muth über die Hecke zu klimmen, und leise, leise vorwärts zu schleichen. Er hielt sich wohlweislich immer im Schatten der alten Linden, die dort in dichter Weise standen. Die Rosen dufteten, und an der Laube am Meisten, denn sie war über und über bedeckt mit Rosen. Da sich Nichts regte, griff der Hofcantor vorsichtig mit der Hand in das Gezweig, um es zu lüften und einen Einblick zu gewinnen. Zu seinem Entsetzen aber fühlte er plötzlich seine tastende Hand mit eiserner Kraft festgehalten, und eine tiefe Stimme, (ach, es war nicht die, so vorhin gesungen!) sagte: „da have ich endlich den vermaledeiten Rosendieb! Marie rufe den Franz!" — — Und so heftig der verzweifelte Cantor auch arbeiten mochte, die furchtbare Hand ließ nicht los. Da trat eine Mädchengestalt aus der Laube, ein Licht in der Hand. War das eine lebendig und menschlich gewordene Rose?" Der arme Gefangene vergaß seine Qual in dem Anschauen dieses lieblichen frischen Mädchengesichts, dieser üppigen Gestalt. Aber das war nur ein Augenblick, dann ließ die Kleine das Licht fallen und schrie auf: „laßt ihn los, Oheim, den Ihr da haltet, der ist nimmer ein Rosendieb, wohl aber der Hofcantor Bach aus Büdeburg!"

Da ließen ihn die eisernen Klammern fahren, aber der Cantor trat hastig vor und sprach halb zu dem Mädchen, halb in die dunkle Laube hinein: „und wenn ich nun doch ein Rosendieb wäre?! Ich will aber diese Mädchenrose hier haben, keine von jenen verwelklichen dort. Der Cantor Bach bin ich, dies Mägdlein hörte ich singen, und — — eine Frau, die singt, möchte ich eben gerne in mein kleines Haus heimführen! Morgen bei Tageslicht will ich wiederkommen und mir die Antwort auf diese meine Anfrage holen!"

Nun hätte man meinen sollen, die Kleine würde beleidigt und erzürnt sich abgewandt haben, oder gar davongelaufen sein, ob dieser wunderlichen Anrede, aber mit Nichten. Ein rechtes und echtes Mägdlein fühlt sich in dem kleinsten Städtchen ebensowenig wie in dem größten ernstlich beleidigt, so ihr ein wirklicher, ordentlicher Heirathsantrag gemacht wird, sei die Form auch noch so seltsam. Die hübsche Sängerin lächelte also nur, wurde sehr roth und zupfte am Schürzenbande. — Ob die Sache an diesem Abend schon, oder erst am andern Morgen, oder gar in den nächsten Tagen zum Abschluß kam, ist nicht bekannt geworden, soviel ist nur gewiß, daß wenige Monden nach diesem Vorfall der Cantor Bach nicht mehr daran dachte sich den Caffee abzugewöhnen. Er mundete auch gar zu süß, wenn ein junges, frisches Weibchen die Tasse füllte und mitnippte, und sein Stübchen war plötzlich der herrlichste Aufenthalt der Welt geworden, kein Stäubchen lag mehr auf dem Spinett, und vor dem Fenster blühten Edbeigelein und Rosmarin. Abends aber sang und klang es gar lieblich in der Cantorwohnung, dann unterwies Bach sein Weib in der Kunst des Gesanges, und mühte sich, ihr einige leichtere Lieblingsarien seines hohen Herrn beizubringen. Und die junge Frau war gelehrig und der Cantor war geduldig, und so hatten Lehrer und Schülerin ihre Freude aneinander, und der Graf Wilhelm ergötzte sich an beiden.

(Schluß folgt.)

Dies ist nun ein Einfall, den kein Mensch niederschreiben sollte, da man deren in jeder Minute haben kann, so viel man will. „Der Einfall ist der Floh der Vernunft, den der Verständige knickt.“ Uebten aber freilich die Künstler, Dichter und Componisten, wie sie freilich sollten, solche Kritik, so würden auch — sehr zum Gewinne der wahren Kunst — von hundert Werken nennundneunzig ungeschrieben bleiben und vielleicht zählte dann die Opusnummer unseres Autors selbst um eine Ziffer weniger. Indessen mag man der vorliegenden Arbeit gleichwohl das Lob einer geschickten Construction, die auch nicht Jedermanns Sache ist, nicht vorenthalten. Die hübscheste Parthie ist der Mittelsatz des ersten Allegro, welchem in üblicher Weise ein langsamer Satz, ein Scherzo (der schwächste Theil) und ein Finale (Allegro con fuoco) folgen. Das Werk verlangt von Seite des Spielenden ungefähr eine Technik, wie die Mendelssohn'schen. Es ist an den rechten Mann adressirt, nämlich an Moscheles, der seine guten Seiten zu würdigen wissen wird, ohne das, was ihm fehlt, allzu empfindlich zu vermissen.

Vier Clavierstücke, comp. v. Albert Heintz. op. 2. — Verlag der Riegel'schen Buch- und Musikalienhandlung in Potsdam.

Gehören dem weit verbreiteten Geschlecht der „Lieder ohne Worte“ an. Als Stylübungen mochten sie für den Autor von Gewinn sein. Sonst ist nichts darüber zu sagen. Sie unterscheiden sich in Nichts von unzähligen andern „anständig qualificirten“ Erscheinungen des Tages und wenn der Autor sich selbst hierüber klar ist, so wird man nicht weiter mit ihm rechten wollen und abwarten, was er in Zukunft noch bringen mag. Am meisten hat er sich in Nr. 1 zusammengenommen, das recht fein gearbeitet ist, in Nr. 3 dagegen schwimmt er in jeder Beziehung so sehr auf der Oberfläche, daß „sein Freund“, Theodor Kirchner, dem das Werkchen gewidmet ist, dazu eine bedenkliche Miene gemacht haben wird. Das Heft kann auch zu instructiven Zwecken benützt werden, auf welche man in unserem kuriosen Staat ja auch Bedacht nehmen soll.

Nordisches Wiegenlied mit 16 Variationen, comp. v. C. Evers. op. 71. — Verlag von Siegel in Leipzig.

Diese Variationen kommen um hundert Jahre zu spät, denn zu den Zeiten Banhal's hätten sie ihr Glück machen können; seither hat man aber, wie von der Kunst überhaupt, so insbesondere von der Variation andere Begriffe bekommen, zu welchen die vorliegenden Variationen im grellsten Widerspruch stehen. Die erlauchte Dame, welcher dieselben gewidmet sind, Frau Clara Schumann nämlich, wird hierüber schwerlich anderer Meinung sein.

Werke für Gesang.

‡ Zwei Balladen: „Der todte Soldat“ und „Das Vatererbe“ für eine tiefe Stimme mit Clavierbegleitung, und „Sechs Gesänge für eine Mezzo-Sopran-, oder Bariton-Stimme“, ebenfalls mit Clavierbegleitung von G. Goltermann, Op. 31 und 32 bei J. André in Offenbach. — Bei der Ueberschwemmung des musikalischen Marktes von unreifen Compositionen ist es eine wahre Wohlthat, hier und da auf solche zu stoßen, die nicht nur bezüglich ihrer technischen, rhythmisch-melodischen und harmonischen Gestaltung in schöner Ebenmäßigkeit erscheinen, sondern die zugleich auch deutliche Spuren an sich tragen, daß deren Erzeuger dem poetischen Inhalte des Textes potenzirten geistigen Ausdruck zu verleihen strebten. Zu diesen bevorzugten Compositionen zählen wir fast sämmtliche acht Gesangsstücke der beiden vorbezeichneten Opera, womit die Muse des beliebten Componisten die Gesangsfreunde beschenkte. Wir sagen „fast sämmtliche“, da sich unser Beifall nicht auf alle Nummern in gleichem Grade erstrecken kann. So erscheint uns Nr. 2 von Op. 32 „Schönstes Hirschlein“ — aus dem Liederspiel: „Die Ehen werden im Himmel geschlossen“ — wenn auch dramatisch zweckentsprechend, so doch für Haus und Concertsaal, trotz harmonischer Bereicherung, etwas monoton. Der ganze 24 Tacte lange Gesang besteht eigentlich nur aus einem gewaltigen Motiv, welches sich dann eilfmal, nur mit Veränderung des Notenwerthes, der Cäsuren und Cadenzen, wiederholt. Doch, de gustibus non est disputandum, — auch dieser Gesang kann seine Verehrer finden. Die Tonstücke sind dann, sowohl in Betreff der Gesangs- als der Begleitungsstimme, unschwer ausführbar, ohne daß es den Melodien an Reiz fehlte, oder man dem Accompagnement Mangel angemessener Charakteristik vorwerfen könnte, weßhalb wir sie bestens empfehlen.

Concerte.

(Händel's Timotheus. Cl. Schumann. Mozart-Abend. H. v. Bülow. Academie.)

S. B. Abermals haben wir über die Aufführung eines Händel'schen Oratoriums zu berichten, und zwar war es „Timotheus“, oder wie es auch genannt wird „das Alexanderfest“, welches die „Singacademie“ unter der Leitung des Herrn Capellmeister Stegmayer im k. k. Redoutensaale zu Gehör brachte. Der äußere Erfolg war ein besserer als jener des „Israel“, und wir freuen uns um so aufrichtiger, daß die wackere Singacademie für ihre löblichen Bestrebungen diesmal so warme Anerkennung im Publicum fand, als die Unterstützung ihres consequenten Verfahrens durch die Kritik keine sonderlich hervortretende genannt werden kann. Noch vor wenig Jahren beklagte man sich in den Spalten unserer großen Journale, daß die Pflege der geistlichen Musik in Wien gänzlich fehle. Jetzt, wo diese vorhanden, wo die lang gefühlte Lücke endlich auf erfreuliche Weise ausgefüllt erscheint, jetzt krittelt und spöttelt man über Werke, die durch ein volles Jahrhundert der Stolz und die Freude der Tonkunst gewesen sind, und bestärkt die widerstrebenden Elemente, die allezeit über den „alten Zopf“ lamentiren!

„Timotheus“ wurde also, wie gesagt, gut aufgenommen, d. h. viele Stücke wurden lebhaft beklascht, ja sogar der Donnerchor wiederholt. Der Chor der Singacademie zeichnete sich damit nun so mehr aus, als er nur zwei Wochen zum Einstudiren Zeit hatte, und einen sehr anerkennenswerthen Eifer bewies, indem er den in Folge dieser Kürze sehr gehäuften Proben willig beiwohnte. Auch die Solisten verdienen das wärmste Lob. Die Sopranparthie wurde durch Frl. Jaquemar, mit kraftvoller Stimme, schwungvollem Vortrag und reiner Intonation zur erfreulichsten Geltung gebracht. Schade, daß die musikalisch so talentbegabte Dame einen großen Mangel hat, der leider in Folge eines Sprachfehlers unüberwindlich scheint: Man versteht fast kein Wort ihres Gesanges, namentlich aber fehlen ganz und gar die Consonanten. Man hört nur Solfeggien auf a, e, o u. s. w. aber kein Wort. Bleibt daß doch durch consequentes Studium in der Weise jenes berühmten alten griechischen Redners das Uebel noch zu beseitigen wäre. — Wahrhaft überrascht waren wir über die Fortschritte, welche der Vertreter der Tenorparthie, Herr Gunz, darlegte. Nicht nur hat seine Stimme bedeutend an Kraft und sein Vortrag an Freiheit und Sicherheit gewonnen; auch der ausgezeichneten Deutlichkeit seiner Coloratur ist aufrichtig Glück zu wünschen. In diesem Sänger, wenn er der Singacademie auch ferner angehören wird, dürfte ihr eine schöne Hoffnung für manche Aufgaben erblühen, die sie leider bis jetzt gerade des Solotenors wegen liegen lassen mußte. Kenner werden uns verstehen: wir denken schmerzlich an die in Wien noch nie gehörte Passionsmusik Mathäi von S. Bach. — Auch die Baßparthie war in den trefflichsten Händen, und zwar in denen des Herrn Panzer, unserem anerkannt tüchtigen Oratoriensänger. — Die Aufführung war im Ganzen eine recht gelungene, würde aber leicht eine ausgezeichnete geworden sein, wenn sich in der ersten Abtheilung nicht eine gewisse Schläfrigkeit bei dem Herrn Dirigenten eingestellt hätte, in Folge deren die schöne Arie und der Chor: „Selig, selig, selig Paar!“ ebenso die Bachus-Arie und der Bachuschor, und nicht minder der Schlußchor: „die ganze Schaar erhebt ein Lobgeschrei“ um ein Bedeutendes zu lang-

sam genommen worden wären. In einem solchen „weltlichen“ Oratorium, wo es sich um „Wein, Weiber und Gesang“ handelt, da darf wohl ein etwas feurigeres Tempo Platz greifen, und wer sich Händel überhaupt und sein eigentliches Wesen vorstellen will, der darf an seine Schlafmütze oder Allongeperücke, sondern an einen Riesen von Baumesstärke denken, der es mit sechsen unseres heutigen Caliebers aufnehmen würde. Erst in der zweiten Abtheilung trat der nothwendige electrische Funke in den Tactiefstock ein, und nun ging es auch frischer vorwärts. Das „Brich die Bande seines Schlummers“ übte seine Wirkung somit nach zwei Seiten hin, zum großen Vortheil für das Ganze. Selbst hier jedoch hätten wir den Chor: „die Krieger, sie jauchzen“, und den Schluß des vorletzten Chor's, nämlich die Fuge „Zu tausend Stimmen aus“ etwas belebter gewünscht. Das Schwächste an der ganzen Leistung war das Accompagnement der Arien; wir wollen nicht entscheiden, ob der Dirigent oder das Orchester schuld war. Genug, wenn wir versichern, daß das letztere bei fast allen Coloraturstellen der Solosänger auffallend nachhinkte.

Ueber das Werk Eingehenderes zu sagen, dazu fehlt uns diesmal der Raum. Wir stellen hier blos die Behauptung auf, die wir Händelfeinden gegenüber zu beweisen uns getrauen, daß das Meiste in diesem und anderen Oratorien höchst characteristisch und von packender Wirkung ist, wenn es in seinem Geiste wiedergegeben wird. Es würde einem heutigen Componisten schwer fallen, bezeichnendere Motive und treffendere Haltung des Ganzen für Textesstellen zu finden wie diese: „Selig, selig, selig Paar“, — „den stillen Trupp entzückt das hohe Lied“, — „Bachus Schlauch ist unser Erbtheil“, — „Seht an den Perser, groß und gut“, — „Töne sanft du lydisch Brautlied“, — „Krieg, o Held! ist Sorg' und Arbeit!“ — „die Donkunst, Ehr und Dank!“ — Brich die Bande“, — „Ho! welche bleiche Schaar“, — besonders aber der überaus herrliche Chor „Vom Himmel kam Cäcilia“, den wir die Krone des Ganzen nennen möchten.

Frau Cl. Schumann beschloß ihren zweiten Cyclus und ihre Concerte überhaupt, und brachte das F-dur-Trio Schumann's op. 80, die Polonaise in As-dur, op. 53 von Chopin, dann das Andante in A-moll von Mozart, die chromatische Fantasie von S. Bach, und eine Reihe von Stücken aus den „Kreisleriana“ von Schumann. Die treffliche Künstlerin hat sich durch diese Reihe interessanter Concerte abermals den besten Theil unseres Publicums zu Dank verpflichtet, und wir glauben nur im Namen Aller zu sprechen, wenn wir um baldige Wiederholung dieser erfreulichen Besuche bitten. Doch nehmen wir heute noch nicht ganz Abschied, da wir noch im letzten philharmonischen Concert von ihr das Clavierconcert ihres Gatten zu hören Gelegenheit haben werden. Frau Schumann wurde diesmal durch Herrn Förchtgott, welcher Balladen (Harold von Löwe, und Belsazar von Schumann) sang, und durch Herrn Lewinsky unterstützt, welcher ein etwas schwülstiges Gedicht von Schiller declamirte. Herr Förchtgott, den wir schon seit längerer Zeit als trefflichen Balladensänger kennen und schätzen, war diesmal weniger glücklich, und ließ sowohl in der Deutlichkeit der Aussprache, wie in der nöthigen declamatorischen Freiheit des Vortrags Manches zu wünschen übrig.

Der Orchesterverein der Gesellschaft d. M. veranstaltete einen Mozartabend, an welchem recht interessante und größtentheils recht gut ausgeführte Musikstücke des Meisters aufgeführt wurden. Am wenigsten wollte die Titus-Ouverture klappen, und die Terzen- und Septengänge der Violinen gingen nicht ganz präcis zusammen. Sonst aber zeichnete sich das Orchester in der That durch Reinheit der Intonation, ein schönes Piano und pünctliches Eintreten der verschiedenen Stärkegrade aus, ein Vorzug, der nicht genug zu loben ist, und für welchen der Dirigent, Herr Pr. Heißler entschiedenen Dank beanspruchen darf. Auch die Bläser hielten sich diesmal recht wacker. Die Paute dürfte manchmal etwas weniger vorlaut sein. — Sehr interessant war die (im Juli 1785 componirte) „Maurer'sche Trauermusik“ durch die eigenthümliche Färbung des Ganzen, und besonders auch durch den ungewohnten Klang eines 16 füßigen Contrafagotts, den man für diese Gelegenheit wieder hervorgesucht und eingeübt hatte, und der in seiner eigenthümlich orgelmäßigen Wirkung sehr auffiel. Da dieser alte Schatz nun einmal gehoben, möchten wir ihn auch dort, wo er von anderen Tonsetzern vorgeschrieben, wieder verwendet sehen; so in der 5. Symphonie der von Beethoven. — Auch die niedliche aber reizende A-dur-Symphonie (comp. 1774 in Salzburg) ging recht gut, und erfreute die Verehrer des alten Meisters. Recht schätzenswerthe Beigaben waren an diesem Abende die von Herrn Olschbauer herrlich gesungene „Abendempfindung“, und „An Chloe“, von denen das erstere nur durch ein ungleiches und etwas überstürztes Accompagnement verlor; — dann die erst kürzlich gebrachte, diesmal aber von Frl. Geißler u. Frl. v. Asten recht präcis und mit lieblicher Auffassung gespielte Sonate für 2 Claviere in D-dur; endlich eine Scene und Arie für Sopran in Es-dur gesungen von Frl. O. Hauer, deren Name vor einigen Jahren zum ersten Mal in Frankfurt a. M. mit Auszeichnung öffentlich genannt wurde, die aber in der Nähe von Wien zu Hause ist. Das Fräulein schien diesmal nicht ganz günstig disponirt und ließ zwar eine tüchtige elementare Bildung, aber noch nicht den Schliff eigentlicher Schule erkennen. Bei der Jugend der jedenfalls talentvollen Sängerin wäre hierin wohl noch Manches nachzuholen.

Herr v. Bülow gab ein „erstes Concert“, dem also mehrere nachfolgen werden. Dasselbe war nicht sehr stark besucht, aber vermißte man die eigentlichen Musikfreunde, die in allen guten Concerten mit Bestimmtheit zu finden sind. Ob dies auf Rechnung des Renomee's des Herrn v. Bülow als Zukunftsmusiker zu setzen, wissen wir nicht, glauben aber, daß die Concertsaison schon zu weit vorgeschritten, das Publicum mit Claviermusik schon ziemlich übersättigt ist. Herrn v. Bülow's Concert war ein historisches, und brachte blos Claviermusik, von Bach bis Liszt. Ueber das Spiel Bülow's läßt sich fast nur Gutes sagen: es ist fein detaillirt, klar, nach Bedürfniß kräftig und zart, entschieden, ohne Uebertreibung, aber — nicht genial. Hierin und in Schwung und Feuer wird er von Rubinstein, in absoluter technischer Sicherheit von Dreyschock übertroffen. Doch sichern ihm jene oben angeführten Eigenschaften einen der ersten Plätze unter den Pianisten. Als Künstler gehört er für uns unter jene räthselhaften Wesen, die vorne das Gesicht einer Jungfrau, hinten aber den Schwanz des Drachen tragen. Er spielt in einem Athem Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Chopin, Bülow und Liszt, und will uns glauben machen, das Alles sei eigentlich gleich gut, nur aus verschiedenen Epochen. Unsere Leser wissen, wie wir hierüber denken, und erlassen uns wohl gerne ein näheres Eingehen auf die Natur dieser Sphynx, die wohl auch noch ihren Oedip finden wird. Hier sei nur beiläufig erwähnt, daß jener von Liszt arrangirte „Einzug der Gäste“ von Wagner nichts weniger als den Eindruck von Zukunftsmusik hervorrief. Im Gegentheile machte er sich bedeutend als Vergangenheitsmusik geltend, und wir möchten keinem jungen Componisten rathen, so sichtlich in den Fußstapfen eines anderen Tonsetzers zu wandeln, wie Wagner hier in denen Weber's! Dagegen waren drei recht unerquickliche, stark kakophonische Stücke von Chopin mehr geeignet, den Uebergang zur Zukunft zu vermitteln, welche sich dann in einer ungarischen Rhapsodie von Liszt nach der abenteuerlichsten, in zwei Stücken von Herrn v. Bülow selbst aber nach der gründlich langweiligen Seite hin entfaltete, und das Publicum des Concertgebers in einen gelinden Rausch versetzte. Ueber seinen Vortrag der Compositionen eines Bach, Mozart und Beethoven sprechen wir ein andresmal ausführlicher.

Im Burgtheater fand, wie alljährlich, am Palmsonntag und Montag die Akademie zum Besten des Pensionsfondes für Tonkünstler-Witwen und Waisen statt, und wurde zur Abwechslung diesmal Mendelssohn's „Athalia“ und Beethoven's „Christus am Oelberg“ in üblicher Weise gegeben. —

Correspondenzen.

Leipzig.

Das 18. Abonnementconcert eröffnete Gade's frische, anmuthige B-dur-Symphonie, darauf folgten Solovorträge der Frau Krebs-

Michalesi und unseres zweiten Concertmeisters R. Dreyschock. Ersterer trug die Arie mit obligatem Basselhorn aus Titus, zwei Lieder von Krebs und im zweiten Theil die Arie Bel raggio lusinghier aus Semiramide vor, sämmtlich in vortrefflicher, echt musikalischer Weise, wie es von der tüchtigen Künstlerin zu erwarten war: Concertmeister Dreyschock führte uns zwei Novitäten vor, ein Concertstück von Vieuxtemps, Fantasia appassionata betitelt, nicht ganz uninteressant, obwohl noch zu viel des Gewöhnlichen enthaltend, und (im zweiten Theil) ein Capriccio von Rietz, eine für die Violine recht dankbare Composition von gutem Gehalt. Der Vortrag beider Stücke gelang sehr gut. Außer den angeführten Solostücken enthielt der zweite Theil des Concerts noch zwei Ouverturen, eine neue zu Shakespeare's König Johann von Nadecke und eine alte, wohlbekannte, zum Wasserträger von Cherubini. Die Composition Nadecke's schien uns zwar für den gewählten Stoff nicht schwer genug an Gehalt, auch hin und wieder nicht hinlänglich frei von fremden Einflüssen (zumal Schumann), doch verdient das Geschick des Componisten und der durchweg noble Sinn, der aus seinem Werke spricht, volle Anerkennung. Die Ausführung beider Ouverturen, wie der Symphonie war sehr gut, ja theilweise höchst schwungvoll. — Der fünften Kammermusikunterhaltung konnten wir nicht beiwohnen; das Programm enthielt folgende Stücke: Quartett (Es-dur) für Streichinstrumente von Mozart, zweites Trio für Klavier, Violine und Violoncello von Jadasohn und Quintett für Streichinstrumente (C-dur) von Schubert. Die erste Violinpartie hatte für diesen Abend Herr Concertmeister Dreyschock übernommen. Daß von dem schönen Schubert'schen Quintett weder eine Partitur noch ein Klavierauszug zu vier Händen existirt, ist sehr zu beklagen, und dürfte diesem Mangel von der betreffenden Verlagshandlung bald abzuhelfen sein.

Hamburg.

Das vierte Philharmonische Concert am 9. d. brachte an Orchestersätzen Beethoven's B-dur Symphonie und Cherubini's Ouverture zur Medea. — Frau Katharina Engel aus St. Petersburg trug eine Mozart'sche und eine Haydn'sche Arie und einige Lieder vor und fand im Publicum ziemlichen Beifall, den wir leider nicht theilen konnten, da uns weder das bedeckte, unelastische Organ der Sängerin noch deren Auffassung der Arien und Lieder anfprach. — Insbesondere hätten wir ihrem Vortrag, der hier sehr bekannten Schumann'schen Lieder „An den Sonnenschein" und „Uebern Garten durch die Lüfte" mehr Frische und Leben gewünscht. Der Pianist, Herr Naccarone aus Neapel zeigte sich als ein tüchtiger Künstler. Er brachte das Mendelssohn'sche D-moll-Concert und eine Thalberg'sche Phantasie zu Gehör, welche letztere wir ihm gerne geschenkt hätten und erfreute allgemein durch sein nuancirtes Spiel und einen weichen klangvollen Anschlag. Der Chopin'sche A-moll-Walzer, den Herr Naccarone noch hinzufügte, schien uns, soviel auch der Name Chopin entschuldigen mag, doch etwas zu sehr con amore gespielt.

Das Programm der sechsten und letzten Quartett-Unterhaltung der Herren Hafner und Lee am 7. zeigte Haydn's Quartett in G-moll Cab. 10 Nr. 3, Beethoven's Es-dur Trio und Schubert's beliebtes D-moll-Quartett.

In dem benachbarten Altona beschlossen in der verflossenen Woche jeder der Herren Pianisten Carl von Holten und G. Schubart seinen Cyclus von drei Kammermusik-Soireen. Jedes der beiden Concerte führte uns Gräbener's neues Trio in Es-dur für Violine, Cello und Piano vor.

Meyerbeer's Dinorah wird diese Woche hier zum fünfundzwanzigsten Male gegeben; ich schreibe die unangenehme Zahl mit Kopfschaden, damit Sie sich nicht vielleicht mit der Vermuthung eines Schreibfehlers trösten. Es scheint dieß ein bedauerliches Zeugniß des Geschmackes unserer Stadt; aber nichts destoweniger würdigte hier doch Alles was nur einigermaßen musikalisches Urtheil hat, die Meyerbeer'sche Oper kaum einer Kritik und der starke Besuch derselben ist theils aus der Größe unserer Stadt zu erklären, die neben einer beträchtlichen Anzahl guter Concerte immerhin auch 25 Vorstellungen der Dinorah füllen kann, theils dadurch, daß sehr Viele sich die Oper nur als ein Curiosum ansehen. Dazu kömmt noch, daß die Rolle der Dinorah durch Fräulein Georgine Schubert sehr vortheilhaft besetzt ist.

Zeitungsschau.

In der „Niederrheinischen Musikzeitung" geben „Einige Mitglieder des Kasseler Cäcilienvereins" in Sachen Spohr's eine Erklärung ab, des Inhalts, daß Spohr in diesem von ihm gestifteten Gesangvereine eine lange Reihe von Jahren hindurch fast sämmtliche Händel'sche Oratorien nicht nur vorzugsweise immer von Neuem zu den Vorträgen wählte, sondern auch immer von Neuem mit Wärme über deren Vortrefflichkeit sprach. Bei seinem offenen Sinn und seiner Empfänglichkeit für alles Große und Schöne habe er sich auch nicht vor Händel und Bach verschließen können. Die Mittheilung schließt mit den Worten Jesus Sirach's: „Ehe entfährt oft einem ein Wort und meint's doch nicht also, und wer ist, dem nicht zuweilen ein Wort entführe!"

Wir nehmen gerne Act von dieser Erklärung, denn uns kann nichts erwünschter sein, als wenn ein so bedeutender Künstler, wie Spohr war, von irgend einem ihm vielleicht blos angedichteten Mangel reingewaschen wird. Der „deutschen Musikzeitung" und dem Verfasser jenes Artikels über Spohr kann es um nichts Anderes zu thun sein, als um die Wahrheit.

D. Red.

Vermischtes.

Zur Ergänzung derjenigen historischen Bemerkungen, welche der 4. Band der Biographie Mozart's, von O. Jahn, über mehrere Clavierwerke von Mozart enthält, können wir mittheilen, daß das Rondo in D-dur für Clavier allein in Wien am 10. Januar 1786 geschrieben wurde. Das Autograph, welches dieses Datum trägt, ist erhalten und wurde bei der vor einigen Jahren bei Peters in Leipzig erschienenen Sammlung benutzt. Nach der Deutlichkeit und Lesbarkeit der Handschrift zu schließen, kann es Mozart als Gelegenheitsstück, vielleicht für einen Schüler, geschrieben haben.

Als Curiosum lesen wir in einem Blatte, daß in einem Concerte in Elbing das Trio op. 11 von Beethoven in der Weise zerstückelt vorgetragen worden sei, daß der erste Satz für sich, dann eine Phantasie für Cello, dann Gesang, und dann erst die andern oder letzten Sätze zur Aufführung kamen. Ohne einer solchen Zerstückelung das Wort reden zu wollen, berichten wir von einem ähnlichen, aber merkwürdigeren Fall. J. Haydn veranstaltete bei seinem Aufenthalte in London im Jahre 1795 ein Concert, in welchem nach dem ersten Theil seiner Militär-Symphonie eine Arie, ein Concert, ein Duett, dann als neu eine Symphonie in Es (die letzte oder zwölfte der sogenannten englischen), und dann der zweite Theil der Militär-Symphonie, hierauf noch eine Arie und ein Concert zum Beschluß zur Aufführung kamen.

Nachrichten.

Warschau. Von Moniuszko ist eine neue Oper „die Gräfin" mit allgemeinem Beifall aufgeführt worden.

Berlin. Im k. Opernhause wurde Gustav Schmidt's „Weibertreue, oder Conrad der Dritte vor Weinsberg" zum ersten Mal gegeben.

— In der Charwoche kamen das Versöhnungsleiden und der Tod Jesu von Graun, der Messias von Händel und die Matthäuspassion von Bach zur Aufführung. Im Messias (durch den Stern'schen Verein) sang Frau Bürde-Ney.

Wien. Der treffliche Sänger J. Stockhausen soll noch hier eintreffen, um Concerte zu geben.

Concert-Ankündigungen.

Am 9. Mittags im k. k. Hof-Operntheater: 5. philharmonisches Concert unter Direction des Herrn Eckert und Mitwirkung der k. k. Kammer-Virtuosin Frau Clara Schumann und des k. k. Kammersängers Herrn Ander. (Beethoven, Ouverture. — Mendelssohn-Bartholdy, 3. Symphonie. — Schumann, Concert.) — Am 10. Mittags: Concert des Liedersängers C. v. Soupper. — Concert des Singvereins unter Direction des Herrn Directors Herbeck und Mitwirkung des Hofpianisten Herrn Hans v. Bülow und des Hof-Concertmeisters Herrn Josef Hellmesberger. — Am 14. Abends: Concert des Hofpianisten Hans von Bülow. — Am 15. Mittags: Concert des Componisten Franz Mair. — Am 15. Abends: Concert der Singsodemie unter Direction des Herrn Capellmeisters Stegmayer. (Der Rose Pilgerfahrt von Rob. Schumann). — Am 21. Abends: Concert des Pianisten Julius Epstein.

Die hier angekündigten Concerte vom 10. bis 21. April finden sämmtlich im Musikvereinssaale statt.

(Eingesendet.)

Geehrte Redaction!

Mit Befremden finde ich auf dem Programme des Singverein-Concerts unter Anderem den Schmitterchor aus Liszt's „Prometheus." Sollte Herr Becher bereits vergessen haben, welche Niederlage er im dritten Gesellschafts-Concert erlitten? Oder will er in unbegreiflicher Verblendung dem Publikum trotzbieten? Ist auch jener Schmitterchor verhältnißmäßig günstiger aufgenommen worden als die übrigen Nummern des „Prometheus," so gilt er doch in den Augen vernünftiger Musikfreunde und der competenten Kritiker als ein ziemlich triviales Musikstück, und das Verdammungsurtheil im Redoutensaal war eben ein principielles, d. h. gegen eben jene Bestrebungen gerichtet, welche sich nun auch im Singvereine auf eine für das Publikum belebigende Weise kundgeben. Gestatten Sie einem Einzelnen, dessen Meinung zweifellos von Vielen getheilt wird, in Ihrem Blatte seine Stimme gegen jenes Verfahren, das ich nicht deutlicher bezeichnen will, zu erheben.

Achtungsvoll

ein Mitglied der Gesellschaft der Musikfreunde.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 16. Wien, 14. April 1860. Jahrgang I.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Schotten Bastei Nr. 109. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **G. F. Müller's** Witwe. **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. **Mit Postversendung:** Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. **Einzelne Blätter** 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Zur Conservatoriumsreform (Schluß) — Feuilleton: Bach's Söhne (Schluß.) — Görbigers Orgel und die Disposition einer neuen Orgel in Leipzig. — Recensionen. — Concerte. — Correspondenzen. — Nachrichten.

Zur Conservatoriumsreform.

II.

(Schluß.)

Wenn wir im vorigen Artikel sagten, daß unser Conservatorium nicht dazu angethan sei, der Kunst und dem Künstlerstande gebildete Musiker zuzuführen, von welchen man mit einiger Zuversicht erwarten könnte, daß sie in der Folge günstig auf die Weiterentwicklung der Musik und Musikzustände einwirken würden, so meinen wir damit nicht, daß in seinen Lehrzimmern vorzugsweise Wissenschaften, Sprachen u. s. w. gepflegt werden, und etwa statt practischen Musikern Gelehrte, Schöngeister und kritische Talente ausgebildet werden sollen. Man käme damit offenbar, wie man zu sagen pflegt, vom Hundertsten in's Tausendste, und würde Kräfte und Mittel zersplittern. Gleichwohl läßt sich wenigstens Einiges thun, ja Manches erscheint ganz unerläßlich. Vor Allem möchten wir rathen den eigentlichen Plebs fernzuhalten, nämlich junge Leute von ganz gemeiner Herkunft, an denen Hopfen und Malz verloren ist, die für intelligenteres Wesen von vornherein unzugänglich erscheinen. Da ja ohnedies jede Aufnahme schon eine bedingte, probeweise ist, so dürfte die Schwierigkeit nicht allzugroß sein, ein Viertelsahr nach Beginn jeden Cursus die Schafe von den Böcken zu sondern, und ein wenig aufzuräumen. Es müßte sonderbar zugehen, wenn dieses Verfahren, consequent festgehalten, nicht nach und nach eine bessere Qualität von Zöglingen zu Stande brächte. Eine gewisse Summe von Elementarkenntnissen, musikalischen und anderweitigen, müßte rücksichtslos gefordert und dafür gesorgt werden, daß gewisse zur allgemeinen Bildung unerläßliche Gegenstände durch einen eigends dazu bestellten Lehrer am Conservatorium selbst vorgetragen würden.*) Es ist eine eigenthümliche Erscheinung, daß die gute Stadt Wien dem Conservatorium das größte Contingent an Schülern, aber in der Regel nicht das „gebildetste" stellt. Dieser Uebelstand hat seinen Grund darin, daß man an unserem Conservatorium lokale Motive viel zu sehr vorwalten ließ. Das Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde „des österreichischen Kaiserstaates" war doch immer vorzugsweise nur eine Wiener Musikschule, und das Interesse, welches der ganze Staat dabei zu nehmen hatte, wurde als ein untergeordnetes betrachtet. Man arbeitete aus Leibeskräften für die Kinder der Stadt, aber es geschah wenig, um den hervorragenderen Talenten des ganzen Landes diese Schule als plausibel erscheinen zu lassen, und eben dadurch wieder auf die allgemeinen Musikzustände zurückzuwirken. Man gibt hierfür die Beschränktheit der Mittel als Hinderniß an. Wir sehen aber nach wie vor das Haupthinderniß in der diese Mittel übersteigenden zu breiten Anlage des ganzen Baues, denn wenn man Alles thun will, kann man dem Wichtigeren nicht die ausreichende Sorgfalt und nöthigen Kräfte zuwenden. Uebrigens glauben wir, daß man in der nächsten Zukunft in der Lage sein dürfte, dem Conservatorium Mittel zuzuwenden, die gegenwärtig weder zum Vortheil der Kunst, noch der Gesellschaft anderweitig verwendet werden, und die für die Zwecke des Conservatoriums jedenfalls mit besserem Erfolg zu gebrauchen wären.

Sollten wir nach dem Vorstehenden einen leitenden Grundsatz, wie er an die Spitze der Statuten gehören würde, aufstellen, so müßten wir ihn so formuliren: „Das Conservatorium beabsichtigt mittelbar auf die öffentlichen Musikzustände erhaltend und verbessernd einzuwirken, indem es unmittelbar die besten Talente des Landes anlockt und ausbildet. Es nimmt vor Allem auf ausübende Tonkunst Rücksicht und wird dafür sorgen, daß für die wichtigsten Zweige derselben ein kräftiger Nachwuchs geschaffen wird, der die Werke der Tonmeister im Geiste derselben, also nach der besten Methode zur Ausführung zu bringen, und dieselben dadurch zum Gemeingut zu machen vermöchte."

Das Gebiet der höheren Tonkunst gliedert sich in Kirchen-, Opern-, Concert- und Kammermusik. Ein Conservatorium würde also dafür zu sorgen haben, daß ausübende Musiker, Sänger und Instrumentalisten herangebildet würden, welche für diese verschiedenen Zweige zum Vortheil der Kunst verwendbar wären.

Wir brauchen Sänger und Sängerinnen, die das einfache Lied und die Oratorien-, Concert- und Opern-Arie künstlerisch schön vortragen können. Wir brauchen Spieler von Instrumenten (namentlich Streichinstrumenten und Pianoforte), nicht blos für Kirche, Oper und Concert, sondern auch für die feine Gattung der Kammermusik, durch welche hauptsächlich die gute Musik in weitere Kreise verpflanzt wird. Unter einer Schaar von wirklich talentvollen Zöglingen für diese Fächer wie unter den musikalischen Talenten überhaupt werden sich auch solche finden, die zugleich Fähigkeiten für Composition und musikalische Direction besitzen. Sollte sich ein solches Talent als besonders bemerkenswerth herausstellen, sollte es, wie es oft der Fall ist, für Composition mehr Sinn und Geschick zeigen, als für ausübende Kunst, so müßte es als Pflicht des Conservatoriums betrachtet werden, demselben den besten Unterricht (nöthigenfalls einen besonderen, auf Kosten des Instituts) zukommen zu lassen. Kurz eine tüchtige Direction würde Mittel und Wege aufzufinden trachten müssen, dem wahren Talent allenthalben aufzuhelfen. Die Methode im Ganzen aber müßte vor Allem so beschaffen sein, daß zum mindesten gute Musiker, wo möglich auch gute

*) Am Conservatorium in Prag bestand zu Zeiten, wo der Verfasser dieser Zeilen daselbst seine Studien machte, ein förmlicher Unterricht in Geographie, Geschichte, deutscher Sprache, Logik, Aesthetik u. s. w., dessen Werth wohl von jedem der damaligen Zöglinge noch jetzt dankend anerkannt wird. Diesem Unterrichte waren täglich Vormittags zwei Stunden gewidmet, woran sich der theoretische (Compositions-) Unterricht schloß. Der eigentliche Musikunterricht fand Nachmittags gleichzeitig statt und jedes Instrument hatte sein besonderes Lehrzimmer.

Musiklehrer, aus der Anstalt hervorgingen, und nicht der Verfall der Kunst durch den Mangel richtiger Methode (die man ja nicht erst zu erfinden braucht) ein immer größerer werde. Solche gute Musiker können aber nur dann aus einer solchen Anstalt hervorgehen, wenn den Zöglingen nicht blos ein practischer, sondern zugleich ein ausreichend theoretischer Unterricht ertheilt wird. Mit andern Worten: Jeder Zögling müßte wenigstens einen Cursus in der allgemeinen Musik- und Harmonielehre absolviren, wie es in Prag, Leipzig und an jedem vernünftig organisirten Conservatorium gefordert wird.

Ziehen wir nun zu diesen Gedanken unser bisheriges Conservatorium heran, und vergleichen wie es ihnen entspricht, so kann es uns nicht anders erscheinen als plan- und ziellos im Ganzen, wie auch mehrfach im Einzelnen. Wir vermißten in der bisher giltigen „Instruction" die Bestimmtheit der Kunstrichtung, die doch dort am nöthigsten erscheint, wo man den Titel eines „Conservatoriums" in Anspruch nimmt. Dilettantismus, Virtuosen- und Musikantenthum, — Alles konnte unter dieser Unentschiedenheit fortwuchern, — nur von echter Kunst, von einem entschiedenen Princip, welches als Norm für alle einzelne Einrichtungen dienen muß, fanden wir nicht die Spur, oder die betreffenden Paragraphen wurden nicht eingehalten. Unsere Zeit aber, die allenthalben zum Fortschritt und zu entschiedener Richtung im Practischen drängt, verlangt auch hier Klarheit und Entschiedenheit.

Die Folgen jener Planlosigkeit sprechen sich auch im Ganzen und in den einzelnen Fächern deutlich aus, und wir gehen die wichtigern derselben durch, um dies zu erweisen.

Vorerst die Gesangschule der Mädchen.*) Es handelt sich bei diesem Zweige des Unterrichts außer dem allgemein Musikalischen, erstens um die Ausbildung und dauerhafte Feststellung der Stimme, dann um entsprechenden Vortrag der verschiedenen Erscheinungsformen des Gesangs, welche wir scheiden möchten in reine Gesangsformen (Lied, Cantate und Oratorium), und declamatorischen Gesang (Ballade, Recitativ, Opernarie u. s. w.). In Betreff der Stimmbildung haben wir die Traditionen einer großen Vergangenheit zu beachten.

*) Schulen für Ausbildung der Männerstimme, Tenor und Baß, zum Kunstgesang wollten bisher durchaus nicht gelingen.

Ein Conservatorium muß dieselben vor Allen zu bewahren wissen. Und was lehren dieselben? Sie lehren Erhaltung und Bildung eines wohlklingenden Organs, Ausgleichung und Unmerklichmachung der Stimmregister. Was weist aber unser Conservatorium Jahr für Jahr und Curs für Curs immer von Neuem auf? Ruinirte Stimmen, unschöne Organe, und statt der Ausgleichung der Register eine scharfe Trennung, so daß man just den Unterschied derselben recht zu hören bekommt, wie man bei einem schlechten Clavier, oder bei einer schlechten Geige sagen muß: „Da ist ja ein anderer Klang als dort, dieser Ton klingt starr, sein Nachbar schwach, dieser metallig, jener hölzern!" Unbegreifliche Methode, die sich eine italienische nennt, aber wahrlich von der echten italienischen so weit entfernt ist, wie eine böhmische Geige von einer Guarneri!

Was nun den Vortrag betrifft, so ist die erste Bedingung eine vollkommen deutliche und richtige Aussprache; dann die sinngemäße Behandlung des Gesungenen nach seiner Eigenschaft als reiner, oder dramotischer Musik. Jene verlangt die größte Entfaltung der Innerlichkeit mit vollständigem Beiseitesetzen anderer Hilfsmittel, — diese kann der Innerlichkeit ebenfalls nicht entbehren, verbündet sich aber mit der Mimik und Geberdensprache. Und nun stellen wir an alle Musik- und Gesangskundigen die einfache Frage, ob die betreffenden Leistungen am Conservatorium die Gegenwart zu befriedigen, und für die Zukunft Hoffnungen zu erregen geeignet sind? Wir können in der „deutschen Musikzeitung" nicht anders sagen, als daß die Unnatur und die raffinirte Affectation, welche in dieser Classe förmlich und systematisch gelehrt wird, dem deutschen Wesen, und Allem was aus ihm hervorgegangen, ganz und gar zuwiderläuft. Wir haben es hier mit einer Gesangsmanier zu thun, die allenfalls der Unnatur und Verzerrtheit der neufranzösischen Oper entspricht, mit echter Kunst aber nichts zu thun hat. Man entsetzt sich gleichmäßig, wenn man von solchen Sängerinnen ein Schubert'sches Lied, Bach'sche oder Händel'sche Oratorienmusik, ja selbst eine Mozart'sche Opernarie, oder was immer einen reinen, keuschen, edlen Vortrag erheischt, hören soll. Täusche man sich doch nicht über diesen den Schein der Kunstbildung zur Schau tragenden Gesang. In Wirklichkeit kann aus dieser Schule Brauchbares

---

Feuilleton.

Die beiden jüngsten Söhne Sebastian Bach's.

Stizzenblätter von **Elise Polko.**

I.

Der Bückeburger Bach.

Johann Christoph Friedrich, geb. 1732, gest. 1795.

(Schluß.)

Im ersten Jahre der Ehe wurde aber nicht viel mit dem Musiciren im Schloß, denn daselbst begab sich so viel Wunderbares und Trauriges nach einander, daß man wohl die heilige Cäcilia darüber eine Weile vergessen konnte. Der hohe Herr folgte nämlich, zum Staunen und Jubel seines ganzen Landes, dem Beispiel seines Capellmeisters und führte eine Frau und Landesherrin heim. — Es war die jüngste Tochter des Grafen Friedrich August zur Lippe-Biesterfeld. Wie eine Lilie stand die holdseligste der Frauen an der Seite ihres Mannes, wie ein Engel des Lichtes erschien sie Allen, die in ihre Nähe kamen. Und es war, als ob der Graf Niemanden als seinen getreuen Freund Abt für würdig erachtete, ihres Anblicks zu genießen, denn er zog sich mit seiner Gemahlin in sein reizendes Lustschloß Baum zurück, das tief im Schaumburger Walde belegen, und nur sein Consistorialrath durfte ihn dorthin begleiten. In dieser süßen Abgeschiedenheit, im Besitze eines wunderschönen Weibes, im innigsten zwanglosesten Verkehr mit einem Manne, den er auf's Höchste liebte und verehrte, fühlte sich der Graf unbeschreiblich glücklich. Er wurde bald genug schmerzlich daran erinnert, daß die Erde keinen wunschlos Glücklichen beherbergen dürfe: Thomas Abt erkrankte und starb. Der wirklich heftige Schmerz über diesen Verlust vertrieb den Grafen aus seinem stillen Asyl, er griff umher nach Trost und erfaßte wieder den Saum des Gewandes der heiligen Cäcilia. Bach mußte kommen, und fast jeden Abend wurde nun im Schlosse musicirt. Wenn auch Anfangs jede Melodie, die der hohe Herr in Gegenwart des verstorbenen Freundes gehört, oder selbst gespielt, vermieden werden mußte, so übte doch die Musik sichtlich einen beruhigenden Einfluß aus auf den Trauernden. Der Cantor begriff freilich nicht wie eine Siciliana des Pergolese das Herzweh lindern, und eher lindern solle denn eine jener reizenden Variationen Sebastian Bachs, oder wie eine Arie des Hasse einen Trauernden besser aufrichten könne, als ein Choral, aber er wagte diese Zweifel nicht laut werden zu lassen. Zu seiner heimlichen Freude schien die Gräfin auch nur um ihres Gemahls Willen Gefallen zu finden an den italienischen Weisen, und gestand dies auch später dem Capellmeister offen. Doch war sie ihrem „Herrn" viel zu innig zugethan, um jemals das Opfer einer seiner Neigungen von ihm zu verlangen, und ihre Vorliebe für die deutsche Musik kund zu geben. Und er würde auch in diesem einen Puncte ihr nicht nachgegeben haben, obgleich er sie wahrhaft anbetete und sie hegte und pflegte wie ein Kind, oder wie eine kostbare Pflanze, und ihr völlige Freiheit ließ in ihrem Thun und Handeln, und nur zu leben schien um der reizenden Frau jedes Steinchen aus dem Wege zu räumen. Sie ahnete das auch, scherzte lieblich über seine Schwärmerei für

höchstens für die Oper, wie sie jetzt ist, hervorgehen, nicht aber für die Kunst und für die Verbesserung der Kunstzustände!

Die Clavierschule ist gegenwärtig in suspenso, und wir bedauern, daß die Anstalt kürzlich einen in Betreff der Technik recht tüchtigen Lehrer verloren hat. Bei der Wiederbesetzung dürfte jedoch darauf zu sehen sein, daß über der allerdings wichtigen Technik nicht das Musikalische, der natürliche Vortrag, der rechte Geist vernachlässigt werde; daß nicht schablonenmäßig nach Jahrgängen und Cursen erst Hummel und Ch. Mayer, dann etwa Mozart und Clementi, und zuletzt vielleicht Bach und Beethoven vorgenommen, sondern das Leichtere zuerst und das Schwerere zuletzt vorgelegt werde. Wenn man in Betreff Bach's bei uns immer noch mit dem „Wohltemperirten Clavier" anfängt, und sich darauf beschränkt, so ist das eine jener pädagogischen Sünden, die nur daher kommen, daß man sich nicht aus alten Gewohnheiten herausreißen kann, und mit einem gewissen Köhlerglauben an Allem festhält, was man von seinen Vorelern gehört hat. Nun hat man sonst von Bach nichts gekannt, als das „Wohltemperirte", — folglich ist auch das Uebrige nicht zu brauchen!!—

In Betreff der Violinschule ist uns oft vorgekommen, als ginge es da nicht mit rechten Dingen zu, wenn Beethoven'sche und Mendelssohn'sche Concerte ganz vorzüglich gespielt wurden; — als würde da ein bischen auf den classischen Schein gearbeitet, sehr viel und lang „einstudirt", aber nicht sehr viel „gelernt"; als würden da mancherlei Protectionen ausgeübt, und nicht das Motto zum Gesetz gemacht: „Gleiches Recht für Alle." Es ist da Vieles überraschend und von einem künstlerischen Zuschnitt, aber man traut der Echtheit des Gebotenen nicht recht. Die Vernachlässigung der älteren, so außerordentlich bildenden Violin-Concerte, dann des Quartettspieles, sind uns immer sonderbare Anzeichen, als sei jenes Beethoven'sche Concert nur ein brillantes Aushängschild an einem verschuldeten und in Unordnung gerathenen Hause. Doch dürfen wir der Wahrheit zu Ehren nicht verschweigen, daß allerdings aus dieser Schule seit zehn Jahren einige recht schätzbare Violinspieler hervorgegangen sind, wie J. Heller in Triest, und E. Rappoldi, der soeben mit gutem Erfolg Kunstreisen macht.

Was die Schule für „Composition" betrifft, so müssen wir uns zwar ernstlich gegen die Unterstellung verwahren, als wollten wir aus dieser Classe etwa eine Art „Treibhaus" gemacht sehen. Man würde dadurch in der That nur die Anzahl jener Unglücklichen vermehren, die sich einbilden productive Genies zu sein, und diesen Wahn in der Folge theuer büßen müssen. Doch möchten wir das Kind nicht mit dem Bade verschüttet, und etwa statt dem Treibhaus eine Erstickungsanstalt errichtet sehen. Jeder Mensch soll seine Kräfte frei gebrauchen lernen. und dann zusehen, wie er sie am vernünftigsten und nützlichsten verwendet Dem Musiker aber ist eine der ersten Kräfte, die er nöthig hat, und die er gebrauchen lernen muß, die Fähigkeit der musikalischen Sprache, die er sich zu eigen machen soll, ohne Rücksicht darauf, ob er später so Bedeutendes vorbringen werde, daß es sich der Mühe verlohne, das Aussprechende niederzuschreiben, zu produciren oder drucken zu lassen. Ein Musiker aber, der gar nicht „musikalisch sprechen" kann, ist nicht viel mehr als eine todte Maschine, und wird auch als ausübender Musiker den Gedanken eines Anderen nie so aussprechen können, als wäre es sein eigener, worauf wir ebensoviel Werth legen, als bei dem Schauspieler, der das, was er vorstellt, selbst zu sein scheinen soll.

Wir wünschten demnach die Schulen für Theorie und Composition so organisirt, daß eine richtige Ansicht über das Wesen der musikalischen Composition auf theoretischem Wege allen Zöglingen, die eine gewisse Stufe erreicht haben, mitgetheilt, — für die Begabteren aber eine gesonderte Classe errichtet würde, wo durch theoretisch-ästhetische Analyse vorzüglicher Werke und durch wirklich componistische Aufgaben, die dem Zögling gestellt werden, vorhandene Anlagen wenigstens soweit gepflegt würden, als das Wesen einer Schule es erlaubt, und der Tonkunst durch so geartete Bildung ihrer Jünger Vorschub geleistet wird. Verpichte Generalbassisten, ungelenke Contrapunktisten und steife Fugenschreiber zu bilden, ist wahrlich heut zu Tage nicht von Nöthen. Die Kunstlehre soll frei machen, nicht

---

die Italiener, machte nie Bekehrungsversuche, und frente sich seiner Erheiterung an den traulichen Musikabenden. Dafür geschah es aber, daß in den Vormittagsstunden gar oft eine elfenhafte Frauengestalt durch das Gärtchen des Cantors schwebte, in das schlichte Stübchen trat, allwo Bach am Spinett saß, und mit freundlichem Nicken und Lächeln in jenem schlichten Sessel Platz nahm, den man allezeit für den hohen Gast bereit hielt. Der Cantor durfte sich durch ihr Erscheinen niemalen stören lassen, sonst verließ sie das Zimmer. Er gewöhnte sich auch allmählig daran ruhig sitzen zu bleiben, und weiter zu spielen, aber es war ihm, als ob er nie in seinem Leben eine höhere Weihe empfunden, nie mehr im Sinne des Vaters gespielt, als wenn diese schlanke, blonde Frau ihm gegenüber saß. Die Melodien flossen ihm zu, wallten daher, überströmten ihn, er wußte nicht, stiegen sie auf aus dem Innersten seiner Seele, oder schickten jene wundervollen blauen Augen sie ihm zu, die sich so mild und ernst zugleich auf ihn hefteten. Genug, seit sie da war schien eine Bürde von seiner Seele genommen, seine Gespenster quälten ihn mehr, seine üppigen Weisen störten ihn ferner, er hatte eine Hand gefunden, die ihn sanft auf den Weg zurückführte, den ihm der Vater zu wandeln geboten. Einen zweiten, mächtigen Freund gewann sich der Cantor Bach an dem berühmten, auf den Wunsch der Gräfin als Consistorialrath nach Bückeburg berufenen Herder. Der ausgezeichnete Prediger und Schriftsteller nahm die Stelle des verstorbenen Thomas Abt ein, doch fühlte sich der Graf, bei aller Hochachtung, weniger zu dem seltenen Manne hingezogen als die Gräfin. Sie schloß sich an ihn, wie an seine Gattin, mit wahrer Innigkeit an. Die Blumen des Schloßgartens und die Bäume des Schaumburger Waldes, belauschten gar manches tiefernste Gespräch über die höchsten Fragen des menschlichen Lebens, zwischen dem hochgefeierten Redner und der zarten, seelenvollen Frau, deren ganzes Wesen in seiner engelhaften Reinheit, sich vor seinen Blicken erschloß, wie die verhüllte Knospe vor dem Sonnenstrahl. Als der Graf auf wiederholtes Bitten des Königs von Portugal, sich im Jahre 1769 noch einmal zu einer Reise nach Lissabon entschloß, ließ er seine Gemahlin ruhig unter dem Schutze Herders zurück, und das Ehepaar Herder nahm seine Wohnung theils auf dem Schlosse zu Bückeburg, theils zu Baum, um in der unmittelbaren Nähe der hohen Herrin zu sein. Die Bückeburger selbst betrachteten ihren neuen Consistorialrath mit einer Art von Scheu, und konnten nicht aufhören sich zu verwundern, daß er so einfach rede, da doch der Ruf ihm vorangegangen, daß die Gewalt seiner Worte Steine zu erweichen vermöge, und daß er so grundgelehrt, daß keine Bücher mehr zu finden, woraus er noch etwas Neues lernen könne, weshalb er sich denn genöthigt gesehn, selber welche zu schreiben. Für die deutsche Musik war die Abwesenheit des Grafen gewaltig ersprießlich. Man sang und musicirte in der Kirche, wie auf dem Schlosse, aber die alten Italiener lagen still in einem Winkelchen. Die besten Werke Bach's entstanden in dieser schönen Zeit. Oft beschied die Gräfin auch ihn mit seiner Frau in das Lustschloß Baum, und er durfte dort tagelang verweilen, und wenn er dann heimkehrte, wußte er kaum welche Melodie er zuerst niederschreiben sollte, so schwirrte und klang es in ihm. Jedweder Künstler hat einen Höhepunct in sei-

*

aber Fesseln schmieden. Die strenge Schule ist nothwendig, aber nur als Mittel zum Zweck.

Zu einer ordentlichen Orgelschule haben wir es in Wien noch nicht gebracht, gestehen auch ein, daß eine solche bei dem Zustande der Orgeln, bei dem geringen Werth, den man auf durchgebildete Organisten legt, und bei der schlechten Bezahlung, die man ihnen in unserer Gegend bietet, keine Aussicht auf besonderen Erfolg haben würde. So war es, so ist es, und so wird es wohl bei uns bleiben.

A. Hörbiger's neue Orgel.

Die neu erbaute Kirche in Atterchenfeld erhielt nun auch eine Orgel. Daß die Aufmerksamkeit der Freunde dieses Instrumentes lange auf diesen Bau gerichtet war, ist um so natürlicher als sich selten eine Gelegenheit bietet, ein größeres Werk vom Grund aus neu herzustellen, — weil ein neues Werk also immer als ein Monument des Standpunctes der Orgelkunst, und nicht nur des Baues, sondern des Orgelspieles anzusehen ist. Da Orgelspiel und Orgelbau immer Hand in Hand gehen, veranlaßt die eine Kunst immer die andere zu erhöhter Anstrengung, — der Orgelbauer liefert neue Mittel, durch Vervollkommnung des Instrumentes neue Wirkungen zu erreichen, der Organist regt den Erbauer an, für die Bedürfnisse unserer vorgeschrittenen Zeit zu sorgen und die Mängel der alten, ungenügenden Orgeln zu beseitigen. Durch diese Gegenseitigkeit wurde bereits Vorzügliches zu Stande gebracht; die Prachtbauten im Auslande liefern den vollgiltigsten Beweis. Selbst Wien hat in einem zwar weniger umfangreichen, aber sehr gediegenen Baue von C. F. F. Buckow einen schönen Beweis, zu welcher Höhe die Orgelbaukunst vorgeschritten, obwohl jener Bau durch Benützung möglichst vieler alten Bestandtheile bedeutend beeinträchtigt wurde. Nur durch tüchtige, wissenschaftliche Studien und feinen Sinn bei Benützung eigener Erfahrung ist es möglich, so Gediegenes und Vorzügliches zu leisten, wie wir an gelungenen Neubauten bewundern.

Das neu erbaute Werk in der Kirche zu Atterchenfeld ist leider ein solches, welches gehegten bescheidenen Erwartungen nicht entsprechen kann. Wir wollen die Ursachen in Kürze überblicken. Der Orgelchor ist bedeutend hoch und zwischen den zwei Thürmen dem Hochaltare gegenüber angelegt, sehr geräumig, und durch das große, architektonisch bedingte Mittelfenster der Façade beleuchtet. Da dieses nicht verbaut werden konnte, so wurden dem Orgelbauer die gegenüber liegenden Räume der Längenseiten des Chores als Orgelraum angewiesen. Die Orgel mußte in zwei getrennten Kästen erbaut werden, welche einander parallel mit den Prospecten gegenüberstehen. Da bei der bedeutenden Größe der Kirche die erste Bedingung eine große Klangkraft sein mußte, so würde die Entwicklung der Schallwellen nach der Längenachse der Kirche diese bedeutend begünstigt haben; die vorgeschriebene Stellung der Orgel bot also von vorhinein eine große Schwierigkeit, da doch verlangt werden muß, daß die Orgel auch bei hoher Temperatur und und gänzlich gefüllter Kirche den Volksgesang beherrsche.

Der Bau wurde Herrn A. Hörbiger, welcher im k. k. Arsenal und in Grinzing kleine Werke von etwa 15 oder 16 Stimmen zur Zufriedenheit seiner Auftraggeber erbaut hatte, anvertraut, und derselbe disponirte ein Werk mit 42 klingenden Stimmen auf zwei Manualen und Pedal. Ob diese Disposition von einem „Kenner" begutachtet und gebilligt worden, mag aus derselben ersehen werden.

Hauptmanual

1.	Principal 16′ im Prospect	12.	Tubalflöte 4′
2.	Bordun 16′	13.	Pifaro 4′
3.	Octav Discant,	14.	Rohrflöte 4′
	„ Baß } 8′	15.	Flauto di Corpo 4′
4.	Coppel 8′	16.	Flauto decima 3′
5.	Hohlflöte 8′	17.	Mixtur 3′ } mit
6.	Viola 8′		„ 2′ } 3 Zügen.
7.	Spitzflöte 8′		„ 1⅓′ u. 1′ }
8.	Violin Discant 8′	18.	Corneto Discant 4⅓″
9.	Salcional Discant 8′	19.	Tromba Discant,
10.	Vox humana Discant 8′		„ Basso } 8′
11.	Superoctav 4′		

nem Leben, wo die Blüthe seines Seins durch einen Sonnenstrahl höchsten Glücks unplötzlich zur Blume wird. Oft bedarf es nur eines einzigen Moments, eines einzigen flüchtigen Sonnenkusses, um die Knospe zur Rose werden zu lassen. Der Sommer des Jahres 1769 war diese Sonnenzeit im Leben Bach's, und noch am Abend seiner Tage blickte er mit froher Rührung darauf zurück, und die Gestalt der Gräfin Maria verklärte sich ihm zu einer Heiligenerscheinung, zu einer geweihten Botin der heiligen Cäcilia selber, bestimmt, ihn auf jenen Pfad zu leiten, der ihn sicher zu den Füßen der Schutzpatronin aller echten und rechten Musikanten führe. Er erklärte oft scherzend, daß er nichts Höheres verlange, als dermaleinst als Bälgetreter im Himmel bei der Orgel der heiligen Cäcilia angestellt zu werden, wenn sie und der Vater Sebastian die Orgel spielten, und die himmlischen Heerschaaren dazu sängen.

Im Jahre 1771 wurde dem gräflichen Paare ein rosiges Töchterlein geboren und die Musik ihrer Stimme und ihres Lachens ließ die glücklichen Eltern, fast zwei Jahre lang, alle Musik der Welt vergessen. Dann aber saß die Kleine ernst und lauschend auf den Knien der Mutter, wenn der Hofcapellmeister spielte und seine hübsche Frau sang, und der Graf behauptete scherzend, daß seine kleine Emilie doch, der Mutter zum Trotz, seinen Geschmack geerbt in der Musik und nimmer Gefallen finden werde an den Grabgesängen und Todtenklagen deutscher Kirchenmusik. Da war es, als Herder ahnungsvoll dem Hofcapellmeister zuflüsterte: „das Kind sieht aus, als könne es nur an der Musik der Engelein selber Freude finden."

Es war am 16. Junius des Jahres 1775, als sich in den Vorzimmern der Gräfin Maria eine kleine Gesellschaft versammelt hatte. Ein Concert sollte daselbst stattfinden, das Clavier stand geöffnet. Ein berühmter italienischer Sänger, der graden Wegs von London kam und auf der Reise nach Berlin begriffen war, Luigi Grassi mit Namen, hatte seinen Weg über Bückeburg genommen und einen langen Brief mitgebracht von dem Mailänder, jetzt Londoner Bach, an seinen Bruder Johann Christoph Friedrich. Der Cantor führte den Fremden sogleich zum Clavier, der sich lange huldvoll mit ihm in seiner Landessprache unterhielt, und ihn für den Abend zu einer musikalischen Unterhaltung in das Schloß beschied. Das hohe Musikzimmer trug ein festliches Gepräge; große Blumenbouquets waren überall aufgestellt und Kränze und Laubgewinde zierten Wände und Thüren. Aber die Mienen der Wenigen, die in diesen geschmückten Räumen zusammengekommen, paßten nicht zu dem frohen Schmuck, Alle sahen ernst und gedrückt aus, und redeten nur mit leiser Stimme zu einander. Es war der 31. Geburtstag der Gräfin. Allein sie, die an diesem Tage immer lenchtendes Weiß und einen frischen Rosenstrauß zu tragen pflegte, saß heute in ihrem Sessel in tiefer Trauerkleidung. Der Graf stand neben ihr, anscheinend unverändert, in aufrechter fester Haltung, und doch erkannten die treuen Diener und Freunde, daß er sich nur gewaltsam zu einem Lächeln und zu heiterer Rede zwang, und daß doch der Zug bitteren Schmerzes nicht weichen wollte, der seit einiger Zeit zwischen den Brauen stand. Die Kleine fehlte. Am 18. Juni des vergangenen Jahres hatten die zitternden Mut-

Obermanual.

1. Principal 8′	6. Octave 4′
2. Viola di amore 8′	7. Flaut gedeckt 4′
3. Gamba Discant } 8′ „ Basso }	8. Flauto traverso 4′
	9. Fugara 4′
4. Coppel 8′	10. Superoctave 2′
5. Salcional Discant 8′	11. Flageolet 2′

Pedal.

1. Groß Untersatz 32′ offen	9. Mixtur 3′ u. 2′
2. Principalbaß 16′ im Prospect	10. Fagott 8′
	11. Posaune 8′
3. Contra Violonbaß 16′	12. Bombardon 16′
4. Subbaß 16′	Coppel der Mannale
5. Octavbaß 8′	Coppel zum Pedal.
6. Violoncello 8′	Zwei Fußtritte, die Stimmen des Hauptmanuals an- und abzuziehen.
7. Octave 4′	
8. Quintbaß 12′	

Diese Disposition spricht für sich, und wir wollen nur einige Eigenthümlichkeiten zur Erklärung beifügen. Mehrere Stimmen sind getheilt in Discant und Baß, wechseln bei c, nach einer in Italien gebräuchlichen Auffassung, welche bei den dortigen kleinen Orgeln und der Spielweise einer einfach begleiteten Cantilene allerdings als zweckmäßig betrachtet werden mag. Aber ein Werk größeren Umfanges bedarf dessen nicht. Mehrere Stimmen existiren nur im Sopran, also von c aufwärts. Ferner finden wir ein Cornetto (!!), welches bei c mit einem Pfeifchen 4′/₃″ beginnt, — und einen Mixtur-Chor. Man wird versucht zu glauben, es handle sich nur um recht viele Register! Vox humana ist kein Rohrwerk, sondern eine principalartige Stimme, Flauto di Corpo eine nach innen aufgeschnittene Flöte, wie selbe in Spieltäfeln vorkommt. Groß Untersatz ist wirklich eine 32′ offene Stimme (mithin Principalbaß 32′ nicht Untersatz) Außer einer Manualkoppel und einer Pedalkoppel ist also durch bloße Theilung, und halbe Register die Zahl von 48 glücklich erreicht!

Die Spielweise des Hauptwerkes ist hart und zäh, des Oberwerkes besser. Die Koppelung der Manuale während des Spielens sicher, und erschwert das Spielen wenig.

Daß sich aber Herr Hörbiger bewogen gefunden hat, der Pedalclaviatur eine abweichende Tastenordnung zu geben, ist eben so unerklärbar als tadelnswerth. Wahrscheinlich in der Ueberzeugung, daß hiesige Organisten die sogenannte gebrochene Octave — wie sie in Wien gewöhnlich vorkommt — lieber spielen, als eine vollständig fortlaufende, hat er diesen zu Liebe in der tieferen Octave die Töne Cis, Dis, Fis, Gis ganz ausgelassen, selbe aber in der zweiten Octave doppelt auf getheilten Obertasten angebracht! Hat Herr Hörbiger noch nie einen geübten Organisten auf der richtig construirten Claviatur spielen sehen? Seit vielen Jahren gibt man gegenseitig nach, um eine übereinstimmende Mensur der Pedale zu Stande zu bringen, so zwar, daß in neuen Orgeln in ganz Deutschland der Unterschied in der ganzen Länge des Rahmens nur einige Zoll differirt. Und Herr Hörbiger erlaubt sich nach Gutdünken oder aus anderen Ursachen ein solches Unding herzustellen! Eine andere Eigenthümlichkeit ist, daß er die Knöpfe an den Manubrien verschmähte, und das Registerwerk durch senkrecht aus dem Spieltische vorstehende Hebel handhaben läßt; nasse Witterung ꝛc. ꝛc. wird diese Veränderung des Gewohnten bald zur Würdigung bringen. Daß die 16 f. Principale eingeriebene Labien haben und nicht einmal polirt sind, sei nebenbei erwähnt. Nun zu Wichtigerem.

Das Gebläse des Werkes liegt in einem unterhalb des Chorraumes angebrachten Locale und besteht aus zwei großen Spannbälgen, welche vom Chore herab durch Trethebel aufgezogen werden. Diese liefern die geschöpfte Luft in einen sehr langen und schmalen Magazinbalg, welcher das ganze Werk speist. Daß zwei Bälge nicht so viel Luft schöpfen können, als ein Werk dieser Stimmenzahl braucht, wird Jedermann einsehen, und doch hat das Werk auch bei vollgriffigem Spiele keinen Windmangel; aber den Schallkörpern ist auch die Speisung karg bemessen, es fehlt dem Winde an Dichte und genügendem Zufall. Dem angemessen ist die Intonation recht stumpf, bemerkt man im ganzen Werke keine einzige schneidende Stimme, noch ausgesprochene Characteristik, noch Abstufung und Gegensätze; die vielen 8′ Stimmen sind sehr wenig verschieden an Stärke; alle Stimmen vielmehr sanft und zart, weshalb die Liebhaber solcher Stimmen hier ihr volles Genügen finden können; — hingegen nirgend Kraft, Fülle, Schärfe, — das volle Werk matt, glanzlos, ohne imponirenden Ton. Die sparsame Zumessung des Windes mußte natürlich am schwersten

---

terhände selbst sie in ihr enges Bettchen gelegt. Sie schlief unter den rauschenden Bäumen des Schaumburger Waldes und keine irdische Musik vermochte sie zu erwecken. Das wollte aber das warme Mutterherz nicht glauben, es rief und lockte den Liebling mit den süßesten Tönen der Zärtlichkeit Tag und Nacht, und da die kleine Ungehorsame nicht die Augen aufschlagen und zurückkommen wollte, so schickte sie sich an ihr nachzuschleichen, aber ganz verstohlen, damit es der Gatte nicht gewahre und sie zurückhalte, alle Tage nur ein paar Schritte. Er merkte es auch nicht, nur die Freunde sahen es, und rangen die Hände um dies schöne Leben, das da so sichtlich vor ihren Augen dahin schwand. Den Gatten täuschte noch das trügerische Roth der Wangen, und der Glanz der Augen, und die leise Musik der Stimme, als sie jetzt sagte: „nun laß uns recht viel von deiner Musik hören, du sagst ja immer *sie mache das Herz leicht!*“ — Und er seufzte tief auf und winkte dann dem italienischen Sänger, und Luigi Grassi sang mit dem süßen Wohllaut der herrlichsten Tenorstimme die schöne Arie des Stradella:

Sei miei sospiri
Oh Dio placassero

Selten war vielleicht diese Arie inniger und reiner gesungen worden, und Niemand vermochte sich dem Zauber dieses Vortrags und dieser Musik zu entziehn. Das warme Lob, das der Graf, und nach ihm alle Anwesenden, dem Sänger spendeten, feuerte diesen an noch Vollendeteres zu leisten. Er sang einen Psalm des Marcello — eine kleine Arie des Durante, eine Hymne an die Jungfrau von Palästrina, und endlich einige Sätze aus dem „Stabat mater“ des

Astorga. Tiefe Stille herrschte als er geendet. Eine weiche Rührung hatte die Herzen Aller überschlichen, selbst in den Augen der Gräfin schimmerten Thränen. Der Graf saß etwas vorgeneigt und hielt die Augen mit der Hand bedeckt. Niemand sprach. Da erhob sich plötzlich der hohe Herr, trat zu seinem Hofcapellmeister dicht heran, klopfte ihn auf die Schulter und sagte: „wenn Ihr in *Eurer* Musik jetzt einen Sang wüßtet, der mir das Herz wieder *fest* und *froh* machte, Cantor, so wollte ich Euch versprechen, fortan nur *Eure* Musik zu hören bis an mein seliges Ende!“

Da leuchteten die Augen des Johann Christoph Friedrich Bach hell auf, er winkte seiner kleinen Frau und nach einem kurzen Zwiegespräch mit ihr trat sie bescheiden an das Clavier und Bach begann das Ritornell jener kleinen Jubelarie aus der *Pfingstcantate* des Leipziger Cantors, die da lautet:

„Mein gläubiges Herze
Frohlocke, sing', scherze,
Dein Jesus ist da!
Weg Jammer, weg Klagen —
Ich will Euch nur sagen
Mein Jesus ist da!

Die göttlich frohe Melodie stieg auf den Schwingen einer vollen, reinen Frauenstimme, wie eine jauchzende Lerche himmelan, und nahm alle die Lasten mit, die sich auf die armen Herzen gelegt. Wie Ketten fiel es ab von der ringenden Seele der beraubten Mutter, wie ein Ruf der Erlösung, wie eine süße Verheißung drang es in ihr Ohr, wie Balsam legten sich Worte und Weise auf die Brust des Grafen. Er sah sein geliebtes Weib zum ersten Mal lächeln, seit dem Tode des Kindes, und

die großen Körper treffen, demgemäß bemerkt man von fl. c abwärts im Manual und Pedal ein allmäliges Abschwächen bis zum Verschwinden. Die tiefe Octave des Pedals, welche durch erschütternde Kraft das ganze Werk beleben sollte, ist nach der Tiefe zu so undeutlich, daß der Ton nicht mehr bestimmbar ist, und sich in ein unheimliches Gebrumme verliert. Bei diesem Uebelstande können sich die Rohrwerke dem Gesammttone nicht anschließen, sondern klingen immer allein vor, haben aber das Verdienst, daß ihr Ton bestimmt und klar sich ausspricht; — sie sind sämmtlich aufschlagend, Zungen stark flatternd. Daß das Werk also bei seiner Vorführung am 26. Jänner keinen Eindruck machte, liegt nicht sowohl in den noch in der Kirche befindlichen Rüstbäumen, — denn wie schön klang unter denselben Umständen die Menschenstimme im Solo und Chor, — sondern in der ungünstigen Stellung des Werkes, in der sehr fehlerhaften Disposition und in dem ungenügenden Windsystem.

Das Werk wurde bald nach der Vorführung und Production von einer Commission begutachtet und anstandslos übernommen.

D. Red. Wir stellen dem oben besprochenen Werke zur Vergleichung die Disposition der in der Nikolaikirche zu Leipzig von Fr. Ladegast neu zu erbauenden Orgel entgegen.

I. Manual.

Erste Abtheilung.

1. Principal 16′
2. Bordun 32′
3. Bordun 16′
4. Fagott 16′
5. Doppelgedakt 8′
6. Gemshorn 8′
7. Gambe 8′
8. Rohrflöte 4′
9. Spitzflöte 4′

Zweite Abtheilung.

10. Principal 8′
11. Octave 4′
12. Rohrflötquinte 6′
13. Blockflöte $3^1/_5$′
14. Quinte $2^2/_3$′
15. Octave 2′
16. Terz $1^3/_5$
17. Cornet 3- bis 5fach
18. Mixtur 4fach
19. Cimbel 3fach
20. Trompete 8′

II. Manual.

Erste Abtheilung.

21. Principal 16′
22. Quintatön 16′
23. Principal 8′
24. Fugara 8′
25. Bordunalflöte 8′
26. Rohrflöte 8′
27. Quintatön 8′
28. Hohlflöte 4′

Zweite Abtheilung.

29. Octave 4′
30. Gedakt 4′
31. Rohrquinte $2^2/_3$′
32. Octave 2′
33. Waldflöte 2′
34. Terz $1^3/_5$′
35. Quinte $1^1/_3$′
36. Sifflöte (Flageolet) 1′
37. Cornett 3fach, vom fl. c ab (6, 4, $3^1/_5$′)
38. Cimbel 4fach
39. Oboe 8′

III. Manual.

Erste Abtheilung.

40. Geigenprincipal 8′
41. Lieblich Gedakt 16′
42. Flauto traverso 8′
43. Doppelflöte 8′
44. Harmonica (eine schöne Flöte) 8′
45. Vox humana 8′
46. Piffero 4′

Zweite Abtheilung.

47. Octave 4′
48. Rohrquinte $2^2/_3$′
49. Piccolo 2′
50. Scharf 3fach
51. Clarinette 4′

IV. Manual.

(Echowerk.)

52. Viola d'amore 8′
53. Viola 16′
54. Salicional 8′
55. Unda maris (doppelt) 8′
56. Sanftflöte 8′
57. Lieblich Gedakt 8′
58. Viola 4′
59. Zartflöte 4′
60. Nassat 3′
61. Violine 2′
62. Harmonia aetherea 3fach
63. Aeoline 16′

Pedal.

Erste Abtheilung.

64. Principalbaß (vom großen F an im Prospect) 32′
65. Posaune 32′
66. Principalbaß 16′
67. Posaune 16′

---

hätte jetzt der Capellmeister sein Land, und Hab und Gut verlangt, er hätte es ihm hingeworfen. Aber der Cantor Bach verlangte nichts, er küßte nur, strahlend vor Freude, die Hände seiner hohen Herrin, die sie ihm entgegenstreckte.

Von diesem Abend an wurde im Schlosse nur noch deutsche Musik gemacht, und keinen froheren Menschen konnte man sehen als den Johann Christoph Friedrich Bach, wie er zum ersten Mal, im Schweiße seines Angesichts, die Partituren zu den beiden Passionsmusiken Mathäi und Johannes, zu dem Weihnachtsoratorium, und noch andere kostbare Manuscripte aus dem Nachlaß seines Vaters, sowie die „Israeliten in der Wüste", des Philipp Emanuel, und die Choräle des Friedemann, nach und nach in's Schloß schleppte.

Aber diese Freude war nicht von langer Dauer. Genau ein Jahr später, am 16. Junius des Jahres 1776, folgte die schöne Gräfin Maria ihrem Kinde. In ihrer Todesstunde flüsterte sie noch:

„Mein gläubiges Herze
Frohlocke, sing', scherze.

und da waren es die bebenden Hände ihres Gatten, die noch einmal die erhebende Melodie wiederholten, zu jenem einfachen Text, und inmitten dieses frommen Jubels ging Maria ein zu der ewigen Herrlichkeit des Himmels.

Zwölf Monden später war auch das Leben des Grafen gebrochen. Den tapferen Kriegshelden, der allen Mühseligkeiten und Gefahren getrotzt, zog die schwache Hand eines Weibes, zogen die Finger eines Kindes in's Grab. Müde und krank sloh er mit seinem Leid in ein entlegenes, noch im Bau begriffenes Lustschloß Bergeleben, und war längst gestorben für Jedermann, ehe seine Seele dem Körper entflohn. Nur seinen getreuen Capellmeister ließ er noch zuweilen rufen, der mußte ihm dann stundenlang vorspielen, aber nur „deutsche Musik."

Nach des Grafen Wilhelm Tode und Herders Weggang nach Weimar, fühlte sich der Cantor Bach sehr vereinsamt. Allein es war, als ob nun jeder sich mühte, ihm diese Verlassenheit so wenig als möglich fühlbar zu machen. Der Nachfolger seines unvergeßlichen Gönners war ein gütiger Herr zu ihm, die Bewohner der kleinen Residenzstadt zeigten ihm auf alle und jede Weise, wie hoch sie den schlichten, bescheidenen Mann ehrten, der ihrem verstorbenen Landesherrn und seiner holdseligen Gemahlin so nahe gestanden. Von Nah und Fern melderten sich Schüler, die sich wahrhaft beeiferten ihm Freude zu machen, seine Compositionen fanden auch den Weg in die Welt, klopften an manches Herz, und vergrößerten den Kreis seiner Freunde. Und so schwand Jahr nach Jahr in behaglicher freundlicher Ruhe, und blühten auch die Rosen nie wieder, seit die schöne Gräfin in den Himmel geflogen, so war doch sein Lebensabend einem milden Herbsttage zu vergleichen, und Astern, die Blumen treuer Freundschaft und sorglicher Liebe, kränzten seinen Scheitel. Selbst der Schmerz um den Tod aller seiner Brüder, der ihn in den Jahren 1782—88 traf, beugte ihn nicht, sondern ließ ihn nur die Augen mit freudigerer Zuversicht aufwärts richten, in der Hoffnung auf ein baldiges Wiederfinden, dem keine Trennung folgen konnte. So glich das ganze Dasein Johann Christoph Friedrich Bach's einem fließenden Canon den erst am 26. Januar 1795 die Hand des Todes wunderbar sanft und harmonisch schloß.

Zweite Abtheilung.

68. Terz $12^{4}/_{5}'$
69. Groß-Nassat $10^{1}/_{3}'$
70. Octavbaß 8′
71. Nassat $5^{1}/_{3}'$
72. Octavbaß 4′
73. Cornett 5fach
74. Trompete 8′
75. Clarine 4′

Dritte Abtheilung.

76. Violon 16′
77. Subbaß 16′
78. Salicetbaß 16′
79. Dulcian 16′
80. Cello 8′
81. Baßflöte 8′

Nebenregister.

a) Für die Hände.

82. Manualkoppel, um das 2. Manual } an das 1. zu koppeln.
83. „ „ „ 3. „ }
84. „ „ „ 4. „ }
85. Manualkoppel, um das 2. mit dem 3. Manual zu koppeln.
86. Pedalkoppel zum 1. Manual.
87. „ „ 2. „
88. Calcantenruf.
89. Tremulant.

b) Für die Füße.

90. Tritt zur 1. Abtheilung des 1. Manuals.
91. „ „ 2. „ „
92. „ „ 1. „ „ 2. Manuals.
93. „ „ 2. „ „
94. „ „ 1. „ „ 3. Manuals.
95. „ „ 2. „ „
96. „ zum Echowerk.
97. „ „ 1. und 2. Pedalwerk.
98. Tritt zur 3. Pedalwerk.
99. „ zum Schweller des Echowerkes.

Zudem durchdringen sich auch, rein musikalisch betrachtet, Gesang und Begleitung zu wenig zu einem einheitlichen Organismus. Das Werkchen trägt keine Opuszahl und mag daher als etwaige Erstlingsthat keine vollgiltigen Folgerungen auf spätere zulassen.

Concerte.

S. B. Das fünfte und letzte diesjährige Philharmonische Concert fand am Ostermontag statt, versammelte ein äußerst zahlreiches Publicum, und bildete einen glänzenden Schluß dieser schnell beliebt gewordenen Unternehmung, von welcher wir für die Zukunft viel Gutes hoffen dürfen, weil eine der schwächsten Seiten unseres bisherigen Kunstlebens: die Orchestermusik, dadurch endlich wieder auf den rechten Stand gehoben und unseren ewigen Klagen darüber ein Ende gemacht wird. Eine Zusammenstellung des in dieser Saison auf dem Gebiet der Orchester- und Kammermusik Gebotenen mit dem, was vor wenig Jahren Regel war, wird, in einer der nächsten Nummern d. Z. mitgetheilt, einen Begriff zu geben vermögen von dem außerordentlichen Umschwung, der in Wien trotz der Zeit der Noth, und aller Noth der Zeit, vor sich gegangen ist.

Das Programm dieses fünften Concerts enthielt die Ouverture zu König Stephan von Beethoven, eines der genialsten und frischesten Gelegenheitswerke, die wohl je geschrieben worden sind, und welches wir über die Festouverture in C, und über die zu den Ruinen von Athen stellen möchten. Ferner spielte Fr. Schumann das Clavierconcert ihres Gatten in vollendeter Weise und unter lebhaftem Beifall. Dieses Concert kann im besten Sinn des Worts modern genannt werden, indem es den Anforderungen der Gegenwart, welche Gedrängtheit des Inhalts liebt, gerecht wird. Reizend ist besonders der zweite Satz, wo sich die köstlichsten Motive fortwährend ablösen.

Da uns Frau Schumann in diesen Tagen verläßt, so sagen wir ihr hier ein herzliches Lebewohl und sprechen wiederholt die Hoffnung aus, daß sie recht bald die hiesigen Musikfreunde durch ihre aus reinstem Künstlergemüth strömenden Vorträge wieder erfreuen möge. Die Hoffnung, die verehrte Künstlerin ganz bei uns zu behalten, ist leider vor der Hand nicht in Erfüllung gegangen, doch geben wir dieselbe nicht ganz auf; denn es wird doch die Zeit kommen, wo die vielfachen Anstrengungen des Reisens der Künstlerin lästig werden müssen, und wir sind überzeugt, daß Fr. Schumann kaum irgendwo besser aufgenommen sein würde, als in unserem Wien, wo ein lebendiger und guter Musiksinn im Allgemeinen sich frisch erhalten hat, und wo die Menschen ebensoweit entfernt sind von blasirter Heuchelei, wie von unempfindlicher Stumpfheit und verdorbener Urtheilskraft.

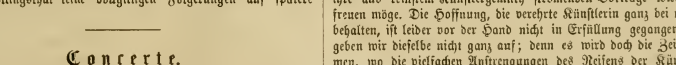
Die dritte Nummer des Concerts war die von Grutsch wirkungsvoll instrumentirte Arie von Stradella: „O del mio dolce“ ꝛc. gesungen von Herrn Ander, dessen Organ zu Zeiten, und so auch dießmal leider immer noch etwas angegriffen und bedeckt klingt. Ueber seinen Vortrag ist nur zu bemerken, daß derselbe sich dem eigenthümlichen Character dieses Stücks genau und künstlerisch anschloß.

Den Beschluß machte Mendelssohn's A-moll-Symphonie, ein Werk, welches von manchen Seiten hart angefochten wird, uns aber doch, ungeachtet mancher Einzelheiten, die wir auch nicht gerade symphonistisch nennen können, wegen seines kräftig leidenschaftlichen Ausdruckes, seiner interessanten und reizenden Themen und ihrer echt künstlerisch-consequenten Durchführung sehr werthvoll bleibt, und welches auch seine Wirkung auf das Publicum nie verfehlen wird, wenn man es nur nicht gar zu oft und rasch hintereinander bringt. Die Ausführung aller Sätze durch das Orchester war eine musterhaft präcise und sorgfältige. In Betreff der Auffassung hätten wir nur das Thema des ersten Satzes noch ruhiger und

Recensionen.

Lieder und Gesänge, nach Gedichten von Hafis, comp. v. Wilhelm Eckardt. — Verlag von J. Hainauer in Breslau.

v. Br. Wir haben dieses Heft mit gespannter Erwartung zur Hand genommen, denn Hafis ist ein so eigenthümlicher Dichter von so entschiedenem Gepräge, daß man von dem Componisten, den er zum Gesang entzündet, von vornherein auch Eigenthümliches, Entschiedenes erwartet. Leider aber wurde unsere gute Erwartung gänzlich getäuscht und so aufrichtig auch die Verehrung des Componisten für den persischen Dichterfürsten sein mag, so lodert doch in seiner Brust der Funke nicht, von dem jener entflammt war. Ein gewisser trunkener Uebermuth ist der Grundton, der sich durch Hafisens Gedichte zieht und seine Sentimentalität, die in orientalischer Weise gern zu den überschwenglichsten Hyperbeln greift, ist eine von unseren modernen sehr verschiedene; ihr Ernst liegt ausschließlich in der Fantasie, nicht im Gemüth. In gleicher Weise müssen sich nun auch in der Musik die Elemente mischen, allein dazu nehmen wir wohl den guten Willen wahr (z. B. in Nr. 4 und 6), aber nicht die Kraft; vielmehr tritt die Musik in einem so ehrbaren, pedantisch steifen Menuettschritt auf, daß ihr Contrast gegen den sinnlich sprühenden, bachanischen Geist der Dichtung oft sehr ergötzlich wirkt. Wir citiren zu unserer Rechtfertigung ein einziges Beispiel aus Nr. 6: (im Text heißt es vorher: „bring, o Schenke, bringe Wein“):



Da uns Frau Schumann in diesen Tagen verläßt, so sagen wir ihr hier ein herzliches Lebewohl und sprechen wiederholt die Hoffnung aus, daß sie recht bald die hiesigen Musikfreunde durch ihre aus reinstem Künstlergemüth strömenden Vorträge wieder erfreuen möge. Die Hoffnung, die verehrte Künstlerin ganz bei uns zu behalten, ist leider vor der Hand nicht in Erfüllung gegangen, doch geben wir dieselbe nicht ganz auf; denn es wird doch die Zeit kommen, wo die vielfachen Anstrengungen des Reisens der Künstlerin lästig werden müssen, und wir sind überzeugt, daß Fr. Schumann kaum irgendwo besser aufgenommen sein würde, als in unserem Wien, wo ein lebendiger und guter Musiksinn im Allgemeinen sich frisch erhalten hat, und wo die Menschen ebensoweit entfernt sind von blasirter Heuchelei, wie von unempfindlicher Stumpfheit und verdorbener Urtheilskraft.

Die dritte Nummer des Concerts war die von Grutsch wirkungsvoll instrumentirte Arie von Stradella: „O del mio dolce“ ꝛc. gesungen von Herrn Ander, dessen Organ zu Zeiten, und so auch dießmal leider immer noch etwas angegriffen und bedeckt klingt. Ueber seinen Vortrag ist nur zu bemerken, daß derselbe sich dem eigenthümlichen Character dieses Stücks genau und künstlerisch anschloß.

Den Beschluß machte Mendelssohn's A-moll-Symphonie, ein Werk, welches von manchen Seiten hart angefochten wird, uns aber doch, ungeachtet mancher Einzelheiten, die wir auch nicht gerade symphonistisch nennen können, wegen seines kräftig leidenschaftlichen Ausdruckes, seiner interessanten und reizenden Themen und ihrer echt künstlerisch-consequenten Durchführung sehr werthvoll bleibt, und welches auch seine Wirkung auf das Publicum nie verfehlen wird, wenn man es nur nicht gar zu oft und rasch hintereinander bringt. Die Ausführung aller Sätze durch das Orchester war eine musterhaft präcise und sorgfältige. In Betreff der Auffassung hätten wir nur das Thema des ersten Satzes noch ruhiger und

gebundener, und den Schluß-Hymnus im $^{6}/_{8}$-Tact nach der Leipziger Tradition und nach dem angegebenen Metronom etwas lebhafter gewünscht. Ferner empfehlen wir den Hörnern bei Sforzatos etwas mehr Mäßigung, damit nicht bei Harmoniefällen (wie z. B. in der Einleitung der Symphonie und im Finale) Oboe und andere zarte Instrumente ganz zugedeckt werden. Die größte Kunst einer vollendeten Orchesterproduction ist die Herstellung eines gleichmäßigen Stärkegrades der einzelnen Instrumente, und wäre ein solcher Vorzug in diesen Concerten, wo so fleißige Proben gehalten werden, wohl zu verlangen.

Für den nächsten Winter spricht man von einer Erhöhung der Anzahl dieser Concerte auf acht, worüber wir uns nur freuen können.

Correspondenzen.

München.

Das dritte große Concert der Mitglieder der „musikalischen Akademie" im k. Odeon hat in Folge eines Unwohlseins des Dirigenten Herrn Franz Lachner, länger als üblich auf sich warten lassen. Bei dieser Gelegenheit konnte es der Wahrnahme nicht entgehen, daß eine längere oder dauernde Abhaltung dieses verdienten Componisten und Dirigenten vielleicht den ganzen Bestand der strengeren Concertrichtung hier in Frage stellen könnte. So hat es wenigstens den Anschein. — Dem Jahrestag von Beethoven's Abscheiden war in diesem Concerte durch Aufführung der „Eroica", sowie des Clavierconcertes in G-dur schuldige Rechnung getragen. Die orchestrale Ausführung der Symphonie anbelangend, war dieselbe im Ganzen geeignet, uns auf den Schwingen dieser unsterblichen Tondichtung mit emporzutragen. Nie zu oft kann sich der Deutsche des erhebenden Gedankens freuen, daß sein Volk es war, das aus seiner Mitte Männer erstehen sah, die Solches schaffen konnten: Gegenstand der Bewunderung, erfolgloser Eifersucht und muthiger Nacheiferung für alle Zeiten! — Die Schwierigkeiten, die sich einer vollkommen todtreuen Wiedergebung dieses Titanenwerkes überall entgegenstellen, sind uns Allen bekannt, trotzdem berührte es diesmal schmerzlich, daß von Seite der Blasinstrumente, die sich bis dahin einer vorzüglichen Correctheit befliffen hatten, im Schlußsatze der Symphonie der Einsatz des wiederkehrenden Themas in einer Weise verhehlt wurde, die auf einige Tacte lang das ganze Tongebäude ins Schwanken brachte. Da in dem darauffolgenden Clavierconcerte wie in der Schlußouverture des Concertes Athalia wiederholte kleinere und größere Verstöße gegen die Orchester-Disciplin, die wir in hohem Grade zu beanspruchen berechtigt sind, vorkamen, so können wir, wie hoch wir auch den Werth und die Leistungen der k. Capelle und ihres Dirigenten anschlagen, von der Berührung solcher wunden Stellen nicht Umgang nehmen. — Das Clavierconcert in G-dur spielte Frr G. Bärmann (junior) mit vollkommener Beherrschung der Technik und vortrefflichem Anschlag, wenn auch ohne hörern Schwung und mit dem Orchester in Temposchwankungen ringend. — Eine Tenor-Arie aus Händel's „Cäcilia" sang Herr Grill; derselbe dann mit Frau Diez drei zweistimmige „Irische Lieder" mit Begleitung von Pianoforte, Violine und Cello von Beethoven (aus dem Nachlasse des Meisters von Artaria erworben und herausgegeben) leicht, zumeist in Terzenfolgen sich hinschlängelnde, sinnig abgerundete Weisen. — Von fremden Erscheinungen an der nicht eben kraftvollsten Fläche unsers Concerthimmels erwähnen wir des jugendlichen Violinisten K. Auer aus Ungarn, dessen nicht allzläckliche Leistungen sich auf leider wenig Geschmack verrathendem Felde bewegen, und der hübschen Harfenspielerin Frl. Eichhorn aus Stuttgart, die ein gut besuchtes Concert gab. — Dem nie genug zu bedauernden und zu rügenden Mangel regelmäßig erscheinender Vorträge von Kammermusik in hiesiger Stadt suchten die Herren Lauterbach, Walter, v. Kolb u. s. durch ein schlecht besuchtes, im Uebrigen gut gelungenes Concert unter den Auspizien von J. Haydn, Mendelssohn und Beethoven abzuhelfen. — So lange jedoch Münchens Tonkünstler nicht den Muth und den Ehrgeiz in sich finden, die Pflege der feinsten Blüthe der Instrumentalmusik, sei es selbst mit Opfern, gründlich und dauernd zu fördern, können wir ihnen den Preis der Ebenbürtigkeit mit den Künstlern anderer, oft unbedeutender Städte nicht ertheilen. Wem viel gegeben ward, von dem wird auch viel gefordert!

Nachrichten.

Aus dem Haag. Herr J. A van Eyken, sowohl als Componist, wie auch als Organist rühmlichst bekannt, ist von Ihrer königl. Hoheit der Frau Großherzogin von Weimar für die Dedication seiner Musik zum Trauerspiel „Lucifer" von Vondel mit einer prachtvollen, reich mit Diamanten besetzten Busennadel beschenkt worden.

Mainz. Der Dirigent der Liedertafel und des Damengesangvereins, Herr Marburg, ist zum Capellmeister des Stadttheaters ernannt worden.

Bremen. Joachim spielte im letzten Abonnementsconcert ein neues Violinconcert seiner Composition, welches als ein „reich erfundenes, originales" Tonstück gerühmt wird.

Gotha. Louis Böhner, der seltsame und talentvolle „wandernde Musikant" ist am 28. März, 73 Jahre alt, gestorben.

Meiningen. Reif's Oper: „Abu Said, des Stammes Lezter", wurde zum ersten Male gegeben, und fand tanschenden Beifall.

Leipzig. Am Charfreitag kam in der Thomaskirche wieder wie alljährlich die große Passionsmusik von Bach zur Ausführung.

— Der Riedel'sche Gesangsverein führte am Palmsonntag die Missa solemnis von Beethoven auf.

Dresden. Wieder ein Violoncellist von größtem Renomee ist gestorben: Kammermusikus E. Kummer.

Breslau. Die Singacademie brachte unter der Leitung Reinecke's Mendelssohn's „Paulus".

Gratz. Der Steyermärkische Musikverein brachte am 25. März R. Schumann's Paradies und Peri zur Aufführung, und zwar mit gutem Erfolg.

Wien. Frau Cl. Schumann hat uns gestern verlassen, um sich nach Dresden, Berlin und London zu begeben.

— Die Singacademie brachte am Charfreitag in Verbindung mit dem gottesdienstlichen Rituale das Miserere von Allegri in der Augustinerkirche zur Aufführung.

— Herr J. A. Pacher veranstaltet heute eine musikalische Soiree im SalonÖsenborfer, worin von mehreren seiner Eleven eine Sonate von Beethoven, Phantasiestücke von Schumann, ein concertandes Quartett für vier Pianoforte von Czerny und verschiedene Salonstücke von J. A. Pacher ausgeführt werden.

— Die Orchestermitglieder des Hofoperntheaters haben ihrem Director, C. Eckert, für die uneigennützige Leitung der mit bestem Erfolg begleiteten Philharmonischen Concerte eine in sehr warmen Worten gehaltene Danladresse überreicht.

— Fürst Georg Adam v. Starhemberg, k. k. Kämmerer, der als großer Musikfreund genannt wird, ist am Charfreitag hier gestorben.

— Die Preise an unseren Hoftheatern sind, nachdem sie seit Einführung der neuen österreichischen Währung die sonderbarsten Zahlen angewiesen hatten, endlich regulirt worden.

— Am 19. April wird ein Zöglingsconcert des Conservatoriums stattfinden, und werden darin eine Ouverture von Chernbini, Beethoven's Concertarie, ein Satz eines Sterndale-Bennett'schen Clavierconcerts, ein Knabenchor von Gyrowetz, ein Violoncellsolo von Franchomme, zwei Sätze eines Clarinettconcerts von Weber und eine Mozart'sche Symphonie (D-dur) ausgeführt.

— Die neue italienische Operngesellschaft des Herrn Salvi hat vorgestern an der Wien mit dem „Barbiere di Seviglia" debutirt. Wir wollen nach dieser ersten Vorstellung für die Unternehmung noch kein Prognosticon stellen, da einige ihrer wichtigsten Mitglieder in dieser Oper nicht beschäftigt und durch Krankheit überhaupt am Auftreten verhindert waren. Nur soviel wollen wir heute sagen, daß die Gesellschaft in Herrn Fioravanti einen ebenso trefflichen Bartolo, als in Herrn Ballerini einen miserablen Almaviva aufwies; daß ferner Frau Charton-Demeure vom Publikum auf das Schmeichelhafteste begrüßt wurde, und an Kehlfertigkeit ebensowenig verloren, als an Stimme gewonnen hat; daß endlich Herr Fagotti als Figaro genügte. Wir kommen natürlich auf diese Sache zurück.

Concert-Ankündigungen.

Am 14. Abends: Concert des Hofpianisten Hans von Bülow. — Am 15. Mittags: Concert des Componisten Franz Maier. — Am 15. Abends: Concert der Singacademie unter Direction des Herrn Capellmeisters Stegmayer. (Der Rote Pilgerfahrt von Robert Schumann.) — Am 16. Mittags: Concert des Liedersängers C. v. Sauer. — Am 19. Abends: Concert des Liedersängers Julius Stockhausen. — Am 21. Abends: Concert des Pianisten Julius Epstein. — Am 23. Abends: Concert des Violoncellisten Heinrich Röver (im Saal zum römischen Kaiser). Die hier angekündigten Concerte vom 14. bis 21. April finden sämmtlich im Musikvereinssaale statt.

Zur Notiz

für Componisten.

Ein romantisch-komisches Opernbuch in 3 Acten, nach dem Französischen von Grünbaum, steht zur Verfügung. Nähere Auskunft ertheilt

Heinrich Proch,
Wien, Wieden, Nr. 348.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 17. Wien, 21. April 1860. Jahrgang I.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Bäsing**, vormals **H. F. Müller's** Witwe. **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. **Mit Postversendung:** Für 1 Jahr 9 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Italienischer und deutscher Gesang. — Brüsseler Musikzustände. — Recensionen. — Concerte. — Zeitungsschau. — Vermischtes. — Nachrichten. — Berichtigung. — Briefkasten.

Italienischer und deutscher Gesang.

Von Alfred Freiherrn von **Wolzogen.**

Die Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik brachten vor einiger Zeit eine Autobiographie des am Neujahrstage 1860 verstorbenen Tenoristen Franz Wild, deren Schlußcapitel einige Rathschläge für Sänger enthält, welche wir für bedenklich genug erachten, um uns veranlaßt zu finden, ihnen zur Abwehr eines noch tieferen Verfalls der edlen Gesangskunst in unserm Vaterlande mit einigen Bemerkungen entgegenzutreten, die man hoffentlich nicht als eine Verletzung des Grundsatzes: „de mortuis nil nisi bene", auffassen wird, da wir dabei nur die Sache allein im Auge haben und nicht die Person. Falsche oder wenigstens falsch zu deutende Aussprüche eines berühmten Sängers über die beste Art, die Stimme für den dramatischen Gesang auszubilden, erscheinen in der That doppelt gefährlich, weil der noch unerfahrene Anfänger sich nur gar zu leicht verführen läßt, solche Vorschriften eines ruhmgekrönten Veteranen, den er vielleicht oft schon im Stillen um seinen Künstlerlorbeer beneidet hat, als unfehlbare Orakelsprüche zu verehren und ohne weitere Selbstprüfung seinem eigenen Studium zu Grunde zu legen. Und wenn nun vollends diese Orakelsprüche das süßeste aller Gifte enthalten, wenn sie der jedem Menschen von Natur innewohnenden Bequemlichkeitsliebe goldene Brücken bauen, dann steht sicherlich zu erwarten, daß sie durch dick und dünn befolgt werden; denn was heut' zu Tage die raschlebige Menschheit am meisten plagt, das ist die alles beherrschende Sucht, mit der denkbar geringsten Anstrengung möglichst viel Geld und Gut, Ruhm und Ansehn zu erringen.

Wir lesen also in Wild's Selbstbiographie zunächst folgendes Geständniß: „Stala sang ich wenig, übte aber mit unermüdlichem Eifer hervorragende Stellen der Partieen, auf deren vollendete Wiedergebung ich großen Werth legte. — — Ohne Sylbe, ohne Wort hatte ich auch keine Stimme. Letzteren Vorzug (??) verdankte ich der Strenge meines Gesanglehrers an der Hofcapelle, Herrn Korner, welcher der Einzige war, der mich jemals in meiner Kunst unterwies" ꝛc. Es ist kaum möglich mit kürzeren Worten schlagender darzuthun, daß Deutschland nicht das Land des Kunstgesanges ist, daß man in unserem Vaterlande vielmehr den Ruhm eines großen dramatischen Sängers erwerben kann, ohne selbst auch nur eine Ahnung von dem eigentlichen Wesen der Gesangskunst zu besitzen. Tüchtige Lungen, eine starke metallreiche Stimme, eine gute Bühnenfigur und intensive Begabung für die theatralische Darstellung: das sind die Eigenschaften, womit man an allen Bühnen Deutschlands als Sänger Furore machen kann, und womit man doch überall da, wo man wirklich vom Gesang etwas versteht, noch immer unbedingt durchfällt, wenn man nicht zu all' den schönen Qualitäten noch die Kleinigkeit hinzugelernt hat, auch ohne Sylbe und ohne Wort Stimme zu haben, d. h. ein wirklicher Sänger zu sein, was man nur durch tagtägliches Stalasingen zu werden und zu bleiben vermag. Wenn nun Wild auch versichert, daß er seine Aufgaben stets als singender Schauspieler gefaßt, vor Allem den Character der Rolle, welche er darstellen sollte, studirt, sich in die Situationen, die sie bot, eingelebt und nicht nur Miene und Geberde, sondern auch die Klangfarbe seiner Stimme damit in Uebereinstimmung zu bringen gesucht habe, und wenn dies alles auch recht schön und gut ist, um eine Gesangspartie wirksam durchführen zu lernen, den tiefsten Kern des dramatischen Gesangs enthüllen uns diese Mittheilungen und Regeln doch nicht; sie verrathen vielmehr nur wie Recht Rossini, dieser genauste und feinste Kenner der Eigenschaften, die zum echten dramatischen Gesange gehören, gehabt hat, als er dem Künstler 1824 zu Paris den Rath ertheilte, wenigstens noch auf ein Jahr nach Italien zu gehen, um dort seine Gesangsstudien zu vollenden. *)

Gewiß muß ein dramatischer Sänger sich als einen singenden Schauspieler ansehen und in den Character seiner jedesmaligen Rolle so tief als möglich einzudringen bestrebt sein; allein das Hauptmittel, das seiner Darstellung zu Gebote steht, bleibt eben immer doch die kunstmäßig ausgebildete Stimme, und das ist's, was man in Deutschland selbst von den allerbesten Bühnensängern nur allzu oft verkannt und mißachtet findet. Selbst Sterne erster Größe, was die Schönheit des Organs, vielleicht auch die Begabung für das Spiel betrifft, selbst eine Milder-Hauptmann, ein Bader, eine Johanna Wagner und ein Wild sind mit den höchsten künstlerischen Erscheinungen am italienischen Opernhimmel mit einem Manuel Garcia (der der erste Don Juan der Welt gewesen ist!), einer Pisaroni, Malibran oder Grisi, einem David, Rubini und Lablache gar nicht zu vergleichen; denn diese Herren waren eben nicht blos singende Schauspieler, sondern dramatische Sänger in des Wortes vollster Bedeutung, und nicht von Sylbe und Wort ging ihre Kunst aus, sondern von Stala und Solfeggie. Sie beherrschten vor allen Dingen das Organ, worauf sich ihr Beruf für die Oper gründete, und wodurch sie allein in dem wesentlichsten Elemente derselben, dem musikalischen, zu wirken vermochten. Denn was hilft wohl alle noch so naturwahre und sinngemäße Action dem Opernsänger, von dem nach dem innersten Wesen der Kunst, die er ausübt, als erstes Erforderniß verlangt wird, daß er die speciellen Seelenzustände, die seine Rolle ihm auszudrücken vorschreibt, durch seinen Gesang, durch die innere ergreifende Wahrheit seines

*) Wild drückt sich zwar so aus, als habe der Rath Rossini's und der Direction der italienischen Oper in Paris nur dahin gelautet, sie während dieses Probejahrs eine makellose italienische Aussprache zu eigen zu machen; wer aber diese Wendung alles euphemistischen Beigeschmackes zu entkleiden versteht, der wird sicher den Sinn herauslesen, den unsere obige Version enthält.

Tons und Vortrags zur Darstellung bringe!? Und in der That ist diese Urbedingung auch von allen wirklich großen dramatischen Sängern, sie mochten nun wälschen oder deutschen Ursprungs sein, auf das Vollkommenste erfüllt worden; denn nicht das Land erzeugt den Künstler, sondern die Methode. Es ist nicht wahr, daß eine deutsche Kehle die vollkommene Ausbildung einer italienischen nie zu erreichen im Stande sei, und daß der deutsche Sänger daher auf andere Mittel sinnen müsse, auf der Bühne zu wirken, als die von den großen wälschen Gesangsmeistern des 16. bis 19. Jahrhunderts vorgeschrieben worden sind. Die Wahrheit vielmehr ist, daß nur die alte italienische Gesangsschule, die Schule eines Pistocchi, Bernacchi und Porpora wirklich große dramatische Sänger zu bilden vermag, und daß, weil es begreiflicherweise in Italien hänfiger vorkam, daß Sänger nach dieser lediglich aus der Gesetzmäßigkeit der menschlichen Natur hervorgegangenen Methode sich ausbildeten, als in Deutschland, welches sich nicht rühmen kann, jemals eine besondere Gesangsschule entdeckt zu haben, wohl aber zu allen Zeiten recht viel schlechte Gesanglehrer aufzuweisen hatte, jenes Land auch mehr ausgezeichnete Sänger erzeugt hat, wie unsere nordische Heimat. Wer aber von unsern Sängern die wahre italienische Schule durchgemacht hatte, unsere Raff, Fischer und Sontag, die sind auch ohne Zweifel ihren trans alpinischen Collegen vollkommen ebenbürtig gewesen, und ebenso beweisen die vielen jetzt Europa durchziehenden Italiener, deren Bildung auf der, von der großen Catalani als piccola scuola“ gebrandmarkten moderuen Gesangsmethode beruht, daß auch ihnen die echte Kunst fehle, womit Pacchiarotti noch als Fünfziger bei bereits abgeblühtem Körper durch den Adel seines Tons und die Eindringlichkeit seines Vortrags Alles zu bezaubern gewußt hat. Glaubt man aber, daß die alten Meister des dramatischen Kunstgesangs über der hohen Ausbildung ihrer Kehle das Studium der Action etwa vernachlässigt und ihre Porticen nur gesanglich auf der Bühne zu verkörpern gewußt haben, Wild also mit seiner Vorschrift, vor Allem den Character der Rolle zu studiren und die Skala diesem Studium hintanzusetzen, dennoch Recht behalte, so möchten wir hier vorgefaßten Meinung (ganz abgesehen von unseren eigenen an der Grisi, an Vablache ꝛc. gemachten Erfahrungen) das gewichtige Zeugniß Addison's entgegenstellen, welcher im 13. Stück seines „Spectator“ über das Spiel des damals berühmten Contraltisten Nicolini*) Folgendes berichtet: „Ich habe oft gewünscht, daß sich unsere Tragodienspieler (damals standen noch Barton Booth und Colly Cibber im Zenith ihres Ruhmes, und Thomas Betterton hatte so eben erst das Auge geschlossen, Garrick das seine noch nicht aufgethan) nach diesem großen Meister in der Darstellung richten möchten. Verstünden sie ihre Arme und Beine ebenso zu gebrauchen, und aus ihrem Antlitz ebenso eindringliche Blicke und Leidenschaften herausstrahlen zu lassen, wie köstlich würde dann nicht ein englisches Trauerspiel bei einer Aufführung erscheinen, welche im Stande ist, selbst den gezwungenen Gedanken, kühlen Geistesfunken und unnatürlichen Ausdrucksweisen einer italienischen Oper ein Ansehen zu geben.“

Gewiß war Wild ein in jeder Weise hervorragendes Talent, und selbst die schwachen Seiten seines Naturells und seiner künstlerischen Ausbildung werden die starken niemals vergessen machen, welche er während einer fast vierzigjährigen theatralischen Laufbahn dem Publicum oft und glänzend genug zu präsentiren Gelegenheit gehabt hat. Die Natur hette ihn mit einer wunderbar schönen und kräftigen Stimme und mit hinreichenden Gefühls- und Verstandeskräften ausgestattet, um auch als Darsteller Bedeutendes leisten zu können. Ueberdies besaß sein Organ so viel Biegsamkeit, daß er sich auch viele Einzelnheiten der Gesangstechnik, wie namentlich eine ganz respectable Coloratur ohne große Mühe anzueignen wußte, allein — ein vollendet großer Sänger nach Art der Farinelli, Caffarelli, Pacchiarotti, Taccinardi u. s. f. war er doch noch lange nicht, sonst hätte er unmöglich die Naivität haben können, in seiner Biographie das Nicht-Skalasingen als eben besonders brauchbares Gesangsrecept der singenden Nachwelt zu vermachen.

Unter allen wirklich großen Sängern und Gesangslehrern hat es niemals einem Zweifel unterliegen können, daß das Studium der Skala, und zwar ein durch alle Phasen der Künstlerlaufbahn gleichmäßig fortgesetztes, allein das Mittel gewähre, die Stimme für große Leistungen, sowie die Bühne sie erheischt, herauszubilden, ihr alle dem Kunstton nöthigen Eigenschaften anzuerziehen und dauernd zu erhalten. In diesem Studium steckt also keineswegs nur das Alphabet der Gesangskunst, sondern zugleich auch deren höchste Vollendung. Nur durch dasselbe ist es dem Sänger möglich, den natürlichen Tonstrahl so in seine Gewalt zu bekommen, daß Sprach- und Singstimme von allen zufälligen Eigenschaften und Gebrechen des Organismus unabhängig und den eigentlichen Zwecken der Kunst absolut dienstbar gemacht werden. Auf der Skala basirt die Erzeugung eines schönen, großen, veredelten Tons, die Ausgleichung der Stimmregister, die messa di voce und die Coloratur, alles Dinge, welche auch den begabtesten Naturen niemals in vollkommener Ausbildung als Pathengeschenk in die Wiege gelegt sind; nur durch die Skala wird der Sänger in den Stand gesetzt, sich seines Instrumentes als Meister zu bedienen und das in ihm wohuende Gefühl auf die Hörer zu übertragen. Durch sie wird endlich auch die naturgemäße Bildung des namentlich den Tenorstimmen so unbedingt nöthigen Falsetts, mit der demselben eigenthümlichen Luftführung allein ermöglicht, des Falsetts, welches, wenn richtig entwickelt, sogar zur Erhaltung der Bruststimme unbedingt erforderlich ist, und das Wild erst im Jahre 1825 durch Roffini's Unterweisungen gebrauchen lernte. Wie wenig vollständig aber dieses Studium bei ihm gewesen, das beweist seine daneben stehende zusätzliche Bemerkung: „er habe bei Anwendung des Falsetts stets ein Wort suchen müssen, welches die Vocale e oder i enthielt und es sorgfältig vermieden, den Uebergang von der Bruststimme zum Falsett zwischen zwei unmittelbar aufeinander folgenden Tönen herzustellen, sondern vielmehr seine Verzierungen so eingerichtet, daß er sie nach Ueberspringen mehrerer Töne im Falsett zu Ende führte.“ Dieses offenherzige Geständniß würde alle Anerkennung verdienen, wenn der Autobiograph damit die Absicht gehabt hätte, die Mangelhaftigkeit seiner Ausbildung an den Tag zu legen und vor gleichen Fehlern zu warnen; da er aber hinzufügt, daß er diese Mittheilungen über die Geschichte seiner Stimmentwickelung „wesentlich mit Rücksicht auf junge, strebsame Sänger“, als wohlmeinende Rathschläge niederschreibe, „die sie benützen und also dafür belohnt werden mögen, wie er selbst“, so ist es nur allzuklar, daß er über den Grad der Ausbildung, die er als Sänger erlangt hat, in einer gewissen Selbsttäuschung befangen war. Daß, wie er sagt, die Uebung des Falsetts, wenn sie nicht vorsichtig und*) unter Leitung eines erfahrenen Gesanglehrers unternommen wird, leicht der Ruin einer ursprünglich schönen Stimme werden kann, unterliegt zwar sicherlich keinem Zweifel; aber ebenso gewiß ist es, daß er persönlich den kunstgemäßen Gebrauch desselben nur in unvollkommener Weise sich zu eigen gemacht und daher Unrecht hat, seine Gesangsausbildung der jüngeren Generation als ein Muster aufzustellen. Jede Stimme, die tiefe Baßstimme so gut als der hohe Sopran, hat ein Falsettregister, das sich an die höchsten Brusttöne unmittelbar anschließt, und nur die allerdings unläugbare Schwierigkeit, die richtige Verbindung zwischen Brust und Falsett her-

*) Eigentlich hieß er Nicolino Grimaldi und trat 1710 zuerst in Händel's Rinaldo zu London auf.

*) Wild setzt hier fälschlich ein: oder; denn den richtigen Gebrauch des Falsetts vermag nur ein gediegener Gesangslehrer beizubringen.

zustellen, hat die sogar bei vielen sogenannten Gesanglehrern eingewurzelte falsche Meinung hervorgebracht, daß das Falsett sich nicht bei allen Organen ausbilden lasse. Sie wird schon, wenn man sich auch nicht auf das Beispiel der jodelnden tiroler Natursänger berufen mag, durch das einfache Factum widerlegt, welches C. G. Nehrlich in seiner Gesangskunst (2. Auflage, Leipzig 1853, S. 142) besonders hervorhebt, daß alle in classischer Schule gebildeten großen Sänger früherer und späterer Zeit das Falsett besessen haben, die Sopranstimmen Mara und Catalani so gut, als die Altistinnen Pisaroni und Pauline Garcia und Händels bester Bassist Montagnana (der alle Töne vom e der großen Baßoctave bis zum eingestrichenen a der ersten Discantoctave, in ganz gleichmäßiger Schönheit besaß) ebensogut, als Ludwig Fischer, Carl Stromeyer in Weimar und Louis Lablache*), der großen Tenoristen zu geschweigen, bei denen sich die Nothwendigkeit der Falsett-Ausbildung ganz von selbst versteht. Sie wird von unkundigen Gesanglehrern nur meist dadurch gehemmt, daß dieselben anstatt gleich nach den drei Tetrachorden des Brust- und der beiden Mittelregister das naturgemäß hier eintretende Falsett gebrauchen zu lassen, noch einige, mit Kehlklang gemischte Töne mit der Athemführung des zweiten Mittelregisters zu forciren pflegen, was man denn gemeiniglich „die Höhe des Schülers ausbilden" nennt, in Wahrheit aber nur auf den Ruin derselben abzielt. Nehrlich hat also vollkommen recht, wenn er sagt, „daß, da die Natur überhaupt nichts Unbrauchbares und Ueberflüssiges erzeuge, dass gut gebildete Falsett in allen Stimmgattungen vielmehr das wahre Erhaltungsmittel der höchsten Brusttöne bis in spätere Jahre sei, weil nach den Naturgesetzen das Wirken der organischen Körper, hier in Betreff der Erzeugung der Töne, nicht blos von der Harmonie der Organe selbst abhängt, sondern diese Harmonie eine nothwendige Forderung des Ganzen, wiewohl im Naturzustande, ein Product organischer Körper selbst ist, und wenn durch Vernachlässigung eines Theiles, die Natur in ihren Forderungen und gesetzmäßig eingreifenden Bedingungen gehindert wird, der ganze Organismus, so wie das, was er hervorzubringen die Aufgabe hat, darunter leiden muß."

Hiernach wird man leicht zu ermessen im Stande sein, worin Wild's Unfähigkeit, das Falsett ohne Sprung unmittelbar an die Bruststimme anzulehnen, ihren Grund hatte. Er hat eben offenbar in seinem Leben zu wenig, jedenfalls nicht auf die richtige Art Scala gesungen, und wenn er die Vocale a, o und u beim Gebrauch des Falsetts ganz auszuschließen gezwungen war, so hat er eine andere Hauptregel seiner Skalaüben nicht berücksichtigt, nämlich die, daß man sie nicht blos auf einem, sondern auf allen Vocalen, zuerst auf a und e, und dann auch auf den übrigen mit Zuhilfenahme, der bei Franzosen und Italienern üblichen Sylben do (ut), re, mi, fa, sol, la, si singen soll. — Ich werde mich besonders freuen, wenn diese flüchtigen Bemerkungen gerade in der deutschen Musikzeitung eine Stelle finden, die es sich nach ihrem Programm zur wesentlichen Aufgabe gemacht hat, die große Mission des deutschen Volkes auf dem musikalischen Gebiete in seinem weitesten Umfang zu fördern. Zu einer würdigen Lösung dieser schönen Aufgabe gehört aber vor allen Dingen, daß man die Nation, die ihren einzig in seiner Art dastehenden Universalismus stets dadurch am glorreichsten bethätigt hat, daß sie alles von der Fremde dargebotene Gute vorurtheilsfrei sich zu assimiliren verstand, auch auf die Schattenseiten ihrer musikalischen Behäftigung und Ausbildung, sowie auf die Puncte aufmerksam mache, wo sie in der That vom Auslande lernen kann. Mag man von der italienischen Oper denken, was man will, das Eine dürfen wir doch nie vergessen, daß wir in der Gesangskunst hinter den Italienern weit zurückstehen, und daß wir nicht blos um eine Verdi'sche oder Donizetti'sche Arie kunstgerecht vorzutragen, sondern auch zur Wiedergabe unserer eigenen Meisterwerke, bis zur Bach'schen Fuge hinauf, der alten großen italienischen Gesangsschule nicht entbehren können, deren immer seltener werdendes Verständniß auch aus den angeführten Stellen der Biographie eines unserer größten vaterländischen Sänger mit betrübender Evidenz hervorgeht. Die leider immer noch so oft gehörte Behauptung, daß die italienische Gesangsschule sich nur für seelenlose Bravourstücke, aber nicht für den gemüthvollen Vortrag der tieferen deutschen Musik eigene, ist vollständig ungereimt, denn das ist ja gerade der Hauptvorzug des italienischen Sängers vor dem deutschen, daß er, in seiner Schule gebildet, sei es getragene oder colorirte Musik, mit weit mehr Seele singt, als der letztere, der so selten nur einsieht, daß Skala und Solfeggie nicht nur ein nothwendiges Uebel für die technische Bildung der Stimme sind, sondern daß sie, was weit wichtiger ist, auch der Seele dienen, indem sie dem Schüler erst die ästhetischen Ausdrucksmittel für die idealen Empfindungen, die er dem Hörer mittheilen soll, durch Reinstimmung seines Instruments an die Hand geben. Ein Sänger, der sich an große dramatische Partien wagt, ehe er das A B C der Skala auf's Gründlichste durchgemacht und seine Stimme, ohne Hinzutritt des Wortes, vollständig in seine Gewalt gebracht, gleicht einem Kinde, das Ballet tanzen will, noch ehe es gehen gelernt hat. Nun denn — in unsern Theatern und Concertsälen wimmelt es leider! von solchen Balletttänzern, und darum ist es wahrlich kein Wunder, daß Rossini, Bellini, Donizetti und Verdi selbst mitten in unserm Vaterlande gegen Gluck, Mozart, Beethoven und Weber den Sieg der öffentlichen Meinung noch immer so häufig davontragen. Nicht der sinnliche Ohrenkitzel der süßen wälschen Melodie ist es allein, die solches uns beschämende Resultat hervorbringt; hört eine Lucrezia oder Semiramis, einen Barbier oder eine Norma von kalten, steifen, vielleicht urmusikalischen, aber als Sänger kaum halbgebildeten, deutschen Opristen, und der Effect, den diese Musik auf die Masse hervorbringt, wird wahrlich kein größerer sein, als wenn die ewigen Meisterwerke deutscher Kunst, ein Don Juan oder Freischütz in gleicher Unvollkommenheit über die Bühne gehen; wird dagegen selbst ein Trovatore oder Rigoletto von wirklichen Sängern und daneben eine Iphigenia von Stümpern vorgetragen — was Wunder, daß die Masse sich mehr angezogen fühlt von einer schlechten Musik, welche durch die Kunst der Sänger zur schönsten Wirkung gebracht erscheint, als von einer guten, die das Ungeschick der Vortragenden auf das Gründlichste verballhornte! Ist es denn so schwer zu verstehen, daß die gediegene Musik, die nicht blos mit oberflächlichen Formen spielt und deshalb natürlich auch nicht so leicht in's Ohr fallen kann, doppelt ausgezeichneter Sänger bedarf, um ihre Wirkung ganz zu entfalten? Welcher Deutsche hätte jemals die Wunderwelt des Mozart'schen Don Juan völlig zu fassen vermocht, dem sie nicht von italienischen Sängern erschlossen worden wäre? Wo hat es wieder einen Ottavio, einen Don Giovanni und Leporello gegeben, wie Rubini, Garcia und Lablache diese Rollen dargestellt und — gesungen haben!? — Aber wir wiederholen es, nicht das Land macht die Sänger, sondern die Schule, und darum sollten auch unsere deutschen Sänger endlich wieder anfangen, sich in der alleinseligmachenden italienischen Schule zu den großen Aufgaben vorzubilden, welche die unsterblichen vaterländischen Tondichter ihnen als ein heiliges Vermächtniß hinterlassen haben. So, aber auch nur so, werden sie mit ihren wälschen Collegen, von denen sie jetzt überall so glorreich aus dem Felde geschlagen werden, glücklich zu concurriren im Stande sein und sie sogar noch um ebensoviel zu überragen vermögen, als die

*

*) Vgl. P. Scudo, Critique et littérature musicales, deuxième Série, p. 382 (Paris 1859): „Au-dessus de sa voix de poitrine, Lablache possédait encore cinq ou six notes argentiels de fausset, avec lesquelles il aimait à se jouer dans certaines scènes de haut comique. Lorsque Lablache voulait badiner avec sa voix de fausset, qui était d'une douceur extrême, il en faisait jaillir des caprices de vocalisation les uns plus ingénieux que les autres, et il pouvait lutter sans trop de désavantage avec la bravoure inspirée d'une Malibran" etc.

Werke, welche sie zu interpretiren haben, den gewöhnlichen Paradepferden einer italienischen Opernbühne an Werth überlegen sind. Wie aber jetzt die Gesangsangelegenheiten in Deutschland stehen, liegt uns freilich dieses Ziel noch fern, recht fern, und wir werden noch manches Jahr in Carvalho's théâtre lyrique nach Neubabylonien wandern müssen, um unsern Mozart, Weber und Gluck selbst von Franzosen so singen zu hören, wie die vaterländische Bühne sie nicht mehr bietet.

Brüsseler Musikzustände.

I.

J.L. Soweit mir bekannt, ist es noch Niemandem eingefallen dem musikalischen Ausland einen richtigen Begriff der Musikzustände unserer Stadt beizubringen. Dem vorurtheilsfreien Beobachter, dem daran gelegen, den Bildungsgang der Kunst von einem höheren und allgemeineren Standpunct aus zu betrachten, glaube ich hiemit einen Beitrag zu vollständigerer Uebersicht und richtigerer Schätzung desselben zu geben. Ich könnte zwar im erzählenden Tone verfahren und summarisch die Totalfärbung schildern; da aber einerseits öffentliche Institute, renommirte Persönlichkeiten, Privatlehrer, Künstler und Kritik den größten Einfluß auf die Richtung der Kunst sowie auf den Geschmack des Publicums ausüben — andererseits aber eine logische Eintheilung das Verständniß erleichtert, so ziehe ich es vor, die zu behandelnden Gegenstände etwas detaillirt einzeln zu bringen. An der Spitze stehe wie natürlich das Conservatorium.

Dieses Institut, das sich selbst im Ausland eines bedeutenden Ruhmes zu erfreuen hat, indem junge Leute aller Nationen, ja sogar Deutsche herkommen, um sich zu bilden, ist theilweise nach dem Pariser Modell eingerichtet und wie dieses vom Staat erhalten. Die Aufnahme für die Einheimischen ist alljährig und frei, d. h. ein jedes Individuum, das musikalische Befähigung zu haben vermeint, läßt sich einschreiben, und genießt des Unterrichtes unentgeldlich. Es ist daher kein Wunder, wenn sich im Durchschnitt die Zahl der Zöglinge auf 300 beläuft. 35 verschiedene Classen theilen dieses Contingent zukünftiger Kunstgrößen unter sich und werden von 27 wirklichen und 5 Unterlehrern geleitet.

Diese Zahlen dürften selbst der blühendsten Einbildungskraft ein unerwartet kolossales Bild von der Wirksamkeit vorspiegeln, die ein Institut von diesem Umfange entwickelt. Leider hat aber das meiste dieser Welt zwei Seiten und relativ entspricht die bestehende Ordnung der Dinge nicht den Erwartungen, die man von so großen Mitteln zu hegen das Recht hätte. Die Prüfungen der Gesangs-, Instrumental- und Theorie-Classen sind alljährig. Hier wäre es am Platze in's Detail zu gehen und die Leistungen der verschiedenen Classen zu würdigen. Der Raum dieser Blätter jedoch erlaubt dies nicht; ich werde mich daher nur auf das Nöthigste beschränken müssen.

Die Gesangsclasse, die in 4 Abtheilungen zerfällt, zwei für Solfeggien (Mädchen und Knaben getrennt), dann zwei für die höhere Gesangskunst, bieten kein besonderes Interesse, obgleich dies der wichtigste Theil des musikalischen Unterrichtes ist. Die Orgelschule ist ebenfalls in zwei Classen getheilt. Die Classe für Begleitung, oder Pianoclasse für classischen Styl hat 2 Sectionen. (M. u. K. getrennt.) In den eigentlichen Pianoclassen gibt es deren drei. Die Blasinstrumente, wovon manche auch in Abtheilungen zerfallen, sind alle vertreten. Alle diese Classen bieten von Zeit zu Zeit befriedigende Resultate, die aber kaum in Betracht kommen können in Hinsicht auf die riesenhafte Anlage des Institutes.

Außer allem Zweifel ist die Violinclasse, welche 4 Sectionen mit ihren respectiven Lehrern zählt, die hervorragendste. Von Schule jedoch, d. h. etwas typisch-Eigenthümlichen kann hier die Rede nicht sein, denn es gibt wenig Zöglinge, welche von unten herauf den ganzen Lehrcursus durchgemacht hatten. (Uebrigens ist kein bestimmter Lehrcurs festgestellt). Meistentheils bekommt der Lehrer höherer Classen schon vorgeschrittene an andern Anstalten ausgebildete Schüler, die eben 1 oder 2 Jahre am Conservatorium weilen, um bei guter Gelegenheit den ersten Preis davonzutragen. Damit sei dem Verdienste des Lehrers kein Abbruch gethan, denn der gute Rath vermag Vieles — aber Schule kann das nicht genannt werden, wenn beinahe ein jeder Schüler eine andere Bogenführung, überhaupt verschiedene Vortragsweise an den Tag legt. Die Violoncell-Classe, bestehend aus 2 Sectionen, gehört auch zu den besseren, und hat Zöglinge aufzuweisen, die den Lehrern zur Ehre gereichen. Unter den Blasinstrumenten ist es die Clarinette (2. Section), die Bedeutendes leistet. Ein Instrument, nämlich der Contrabaß, zählt verhältnißmäßig die wenigsten und schwächsten Schüler (im vorigen Jahre zwei). Ja, es gibt Jahre, in welchen gewisse Classen gar nicht concurriren, theils wegen Mangel an Schülern, theils aus andern bedeutsameren Rücksichten. Trotzdem schuf man neuerdings noch eine Classe für bejifferten Baß. Was es damit für eine nähere Bewandtniß hat, war mir unmöglich herauszubringen. Regelmäßige Orchester oder sonstige Uebungen im Zusammenspiel finden an der Anstalt nicht statt. Dies scheint auch überflüßig, wenn man bedenkt, daß die Zöglinge, sobald es nur thunlich, ihr Wissen an Theatern, auf Bällen, Gartenmusiken u. s. w. verwerthen. Da die Anstalt keine Classen für Humanitäts- oder sonstigen literarischen Unterricht hat, so ist dies nebst der Erwerbsquelle eine schöne practische Lebensschule für das junge Blut; denn im Theater sindiren sie Geschichte, Sitten und französische Philosophie; auf Bällen Anstand, feine Manieren; auf Gartenconcerten l'histoire naturelle u. s. f. Der Vortheil ist augenscheinlich.

Im Jahre 1841 gründete man noch einen Concurs für musikalische Composition, welcher alle 2 Jahre stattfindet Der Concurent darf nicht über 30 Jahre zählen, muß ein Landeskind sein und wird vorher einer Probeprüfung unterzogen, die in der Lösung theoretischer Aufgaben besteht, als da sind: Fuge über ein gegebenes Thema u. s. w. — 48 Stunden sind dieser ersten Prüfung anberaumt. Die Concurenten, die alsdann fähig gefunden werden, um den großen Römerpreis zu werben, sind verpflichtet binnen 25 Tagen eine Cantate für Solo-, Chor und Orchesterbegleitung zu componiren. Zu diesem Zwecke und um allem Unterschleife und aller Schmuggelei zu begegnen, werden die Bewerber unter Thür, Schloß und Riegel in Gewahrsam gebracht. (Natürlich nicht bei Wasser und Brod, sondern bei guter nahrhafter Kost.)

Man sieht das Gesetz ist streng, gerecht, und traut nicht der menschlichen Schwäche. Ob es aber mit der Ausübung desselben in der That so aufs Wort genommen wird, steht in Frage.

Der Componist des preisgekrönten Werkes erhält von der Regierung durch 4 Jahre alljährig 2500 Fr. und muß in Italien, Frankreich und Deutschland reisen, um sich zu vervollkommnen. Am Ende eines jeden Jahres muß er der Commission Belege seiner Thätigkeit einsenden.

Der Preisrichter sind 7 an der Zahl, von welchen 4 ernannt sind durch königliche Rescripte und 3 von der Section der schönen Künste der Academie Royal. Außer dem großen Preise können noch ein zweiter, (mit einer Belohnung von 500 fl.) sowie eine ehrenvolle Erwähnung ertheilt werden. Die Concurse sowie ähnliche Begebenheiten sind immer von mehr oder weniger feierlichen Ceremonien umgeben. So ist die Preisvertheilung ein Festtag, an dem sich so Manches nun mit klopfendem Herzen erinnern kann; und dies ist eine Seite, die in Deutschland zu oft vernachlässigt wird. Der Mensch bedarf einmal des Aeußern, des Symbols. Damit möchte ich jedoch das ceremoniöse Wesen nicht auf die Spitze getrieben sehen; allzugroße Nüchternheit und Kälte, die den Sinnen gar keine Rechnung hält, ist ebenso verwerflich. Verfehlt man daher den wahren Zweck solcher Ceremonien und bleibt nicht schön im Mittelwege, so können dieselben nur nachtheilig wirken.

So erinnere ich noch einem jungen Menschen gehört zu haben, der im vorigen Jahre den ersten Preis auf der Clarinette erblies. In seiner Vaterstadt angekommen, wurde er an der Eisenbahn von der Staatsbehörde, an deren Spitze der Bürgermeister,

mit Musik empfangen auf das Rathhaus geführt, allwo verschiedene Anreden folgten; am Ende wurde ihm die Ehre zu Theil, aus dem goldenen Ehrenbecher zu trinken. O, glückliche Clarinette! — Der arme Teufel soll darüber den Kopf verloren haben. Wenn man in dieser Art mit einseitigen kleinlichen Talenten verfährt, was bleibt dann noch übrig dem wirklichen Verdienste?

Das Conservatorium gibt im Jahre vier Concerte. Das Orchester besteht nicht, wie man glauben sollte, aus den Zöglingen, sondern aus Lehrern der 2. und 3. Sectionen, institutsbefreundeten Theatermitgliedern, und nur einige von den besseren Violin- und Cellofchülern wirken mit. Die Aufführungen sind meistens tadellos, was jedoch die Wahl der Stücke anlangt, so bleibt so manches zu wünschen übrig. Auch spreche ich hier nur von größeren Orchesterwerken, denn die Gesangsnummern, bestehend aus Opernarien, sind ein wunder Fleck, nur die Soloinstrumente bringen gewöhnlich Gutes. Statt aller Kritik gebe ich hier den Programm-Auszug der letzten 3 Jahre, und da finden sich:

Haydn,	Symphonie,	103., zum erstenmal.
„	Andante aus einer Symphonie.	
Hiller,	Symphonie.	
Mozart,	„	7., zum erstenmal.
„	„	in G-moll, zweimal.
Beethoven,	„	6. Pastoral (nur der letzte Satz).
„	„	in D-dur.
Mendelssohn,	„	3., zweimal.
Rosenhain,	„	3., zum erstenmal.
Samuel,	„	
Cherubini,	Ouverturen,	l'hôtellerie portugaise.
„	„	Medea.
Mozart,	„	Titus.
Beethoven,	„	Leonore (3.) zweimal.
Vogel,	„	Demophon.

Dazu ist noch von classischer Musik zu rechnen: ein Arrangement der Beethoven'schen Kreutzersonate, für ganzes Orchester welches in demselben Jahre zweimal vorgeführt wurde (die Violinvariation von allen ersten Geigen ausgeführt), dann das C-moll-Concert für Piano desselben Meisters, dann eine tour de force von der Stärke der Kreutzersonate, d. h. das Beethoven'sche Septett doppelt, was sag ich, 10fach besetzt. Man denke an die Kadenz! Gehören noch hieher das G-moll-Concert Mendelsohn's und die beinahe stereotyp auf den hiesigen Programmen zu findenden Ouverturen: Oberon, Robin de Bois, zu Deutsch Freischütz, und Wilhelm Tell. Also in 12 Concerten ist Beethoven mit einer ganzen und ¹/₂ Symphonie vertreten, Mozart mit zweien u. s. w. wie der Leser aus obigem Schema leicht ersehen kann; von andern längst anerkannten Meistern, wie Bach, Händel, Gluck ꝛc. hat das hiesige Publicum keinen Begriff. Außer dem oben angeführten Werken kennt man hier nichts von Mendelssohn. Von Schubert, Schumann, Gade und so manch Anderen hat man keine Ahnung. Gewöhnlich werden die Programme so bequem eingerichtet, daß die im verflossenen Jahre aufgeführten Stücke im darauffolgenden wieder zum Vorschein kommen. Nach dem Gesagten wird sich der Leser leicht vorstellen, in welcher Art an dem Geschmacke des Publicums gearbeitet wird, von einem Vorwärtsschreiten ist keine Rede. Freilich, nimmt man in Betracht, daß das, was geleistet wird, erst seit dem Jahre 1833 Bestand hat, d. h. seit jener Zeit, wo das Conservatorium durch seinen jetzigen Director reorganisirt wurde, so muß den Bestrebungen wohl eine relative Gerechtigkeit zugestanden werden. Nichtsdestoweniger wird aber der unbefangene Beobachter zu der Ueberzeugung gelangen, daß mit diesen Mitteln Bedeutenderes geleistet werden könnte.

Die Conservatoriums- sowie alle übrigen Gesellschaftsconcerte sind hierorts in der Regel außerordentlich besucht. Es ist hier der Ort dem Leser eine der Ursachen dieses Phänomens anzugeben. Das national-belgische Motto heißt: „l'union fait la force“. Dies ist ein schöner Satz, wird aber beiläufig gesagt, wenig angewendet. Nichtsdestoweniger leben wir in einer Zeit, wo der Einzelne wenig, in Verbindung mit Anderen aber Vieles vermag. Daher das Wort Association so gewichtig. Hier gibt es nun Associationen der verschiedensten Art und ich will nur zwei namhaft anführen, die in directer Beziehung zur Kunst stehen. Es sind dies die grande Harmonie und die Societé philharmonique. Diese Körperschaften sind im Besitze prächtiger Locale, die beinahe die einzig concertfähigen genannt werden können. Im Saale der grande Harmonie finden die Conservatoriumsconcerte statt. Nun hat aber ein jedes active Mitglied dieser Körperschaft das Recht, diesen Concerten unentgeltlich beizuwohnen. Da der Mitglieder an die Tausend reichen, so ist leicht einzusehen, auf welche Art die Räume besetzt werden. Es ist dies aber von Neuem ein Beweis, wie leicht es wäre, durch geschickte Wahl der Stücke, steigernde Abwechselung zur Veredelung des Geschmacks beizutragen. Hätte man z. B. die Zeit, die das Einstudiren der Kreuzersonate und des Septetts nahm, nicht auf ein Werk wie die 9. Symphonie besser verwendet? — Hiemit glaube ich in Kürze alles Wissenswerthe in Hinsicht dieses Institutes gesagt zu haben und hoffe, der Leser wird sich ein Bild von dem eigentlichen Wesen desselben entwerfen können.

(Schluß folgt.)

Recensionen.

a. Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Sechs Lieder, comp. v. R. Pflughaupt. op. 4. — Verlag von Kühn in Weimar.

v. Br. — Der Name der Firma, ja selbst jener des Autors ließen ganz anderes erwarten, als man in diesen Liedern findet. Sie sind mit Ausnahme des ersten („Du bist wie eine Blume“), das aber durch Schumann zu den nicht mehr componirbaren verwiesen wurde, in hohem Grad trivial, aber von jener ganz gewöhnlichen Trivialität (simplicitas ordinaria) die sich ohne alle gewaltsame Gehirn- und Nervenanfregung erzeugt und von vielen als Gemüthlichkeit geschätzt wird.

Vier Lieder, comp. v. R. Radecke. op. 22. — Verlag der Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin.

Nr. 3 ist das am meisten von innen herausgesungene unter diesen Liedern. Es enthält seine Züge. Nr. 2 wird die Sänger durch seine warme Phrasirung bestechen, aber die Gluth, die in ihm zur Flamme angefacht erscheint, ist von fremdem Herd herübergenommen. Es wird immer schwerer, Gedichten von so allgemeinem Inhalt, wie diesem („Liebe und Frühling“ von Hoffmann von Fallersleben) einen sowohl lebendigen und schönen, als zugleich auch eigenthümlichen musikalischen Ausdruck abzugewinnen. Nr. 1 und 4 sind unbedeutend.

Fünf Hefte Gesänge, comp. v. J. Lammers. op. 4., 5., 6., 8. Verlag von Kahnt in Leipzig.

Wir bedauern, in Betreff dieses Componisten, der erst kürzlich die Arena beschritten, im Wesentlichen auf das bei früherer Gelegenheit *) über ihn Gesagte zurückweisen zu müssen. Sein Talent erhebt sich, wenigstens bisher, nicht über eine gewisse mittelere Linie; sein bestes Verdienst besteht in zierlicher Formglätte. Für das Pathetische hat er gar keinen Ton, dagegen gelingt ihm zuweilen das Anmuthige, z. B. in Nr. 3 des 2. Heftes von op. 6, wie denn wir überhaupt den beiden Heften dieses der Königin von Hannover zugeeigneten opus den Vorzug vor den übrigen geben.

Acht Lieder nach Gedichten von Hoffmann v. Fallersleben, comp. von E. Lassen. op. 4. — Verlag von Schlesinger in Berlin.

Auch in diesen Liedern herrscht, wie in den früher von uns angezeigten, das schwächlich Sentimentale und Phrasenhafte vor, aber

*) Siehe Nr. 7. d. Bl.

wenigstens begegnet man in ihnen seltener häßlich Verzerrtem, ja hie und da trifft uns sogar ein, wenn auch schwacher Hauch wirklicher Empfindung und insofern erscheinen sie uns als ein Fortschritt.

b. Für Pianoforte.

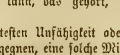
Das Geisterschiff, symphonische Ballade nach einem Gedicht von Strachwitz für Pianoforte, comp. v. B. Taufig. — Verlag von J. Schuberth & Comp. in Leipzig.

Diesem Musikstück ist außer dem Gedicht des Herrn Strachwitz auch das Fragment eines Aufsatzes vorgedruckt, in welchem Hr. Felix Dräsecke erstlich seine hohe Meinung von dem Compositionstalent des Herrn Taufig im Allgemeinen ausspricht und dann seine unbegrenzte Bewunderung für das vorliegende Probestück ausdrückt. Herr Taufig macht also, wie weiland Herr Satter für sich selbst Reclame, denn ohne Zustimmung der Autoren können ihren Werken solche Vorreden nicht vorgedruckt werden. Herr Dräsecke hat sich aber durch seine vollendete Unfähigkeit oder Unverschämtheit als Kritiker bei allen Einsichtigen bereits ein so feststehendes Renommé erworben, daß zu den schlimmsten Schicksalen, welche eine Composition erleiden kann, das gehört, von ihm gelobt zu werden.

Nur der schauderhaftesten Unfähigkeit oder unerhörten Unverschämtheit aber kann es begegnen, eine solche Mißgeburt, wie die vorliegende, als das Meisterstück einer großartigen Begabung anzupreisen. Herr Dräsecke versichert, es könnten über diese Composition viele Seiten geschrieben werden und verspricht diese That bei gelegener Weile auch noch auszuführen. Wir unsererseits beschränken uns gern auf einige Zeilen, da sich für uns die großen Schönheiten dieses Werkes auf einen einzigen, breit auseinander gezogenen Kleks reduciren. Uns versagt die Feder den Dienst, dem Leser einen, auch nur annähernden Begriff von dem unsäglichen Liebreiz dieser sich mit Vorliebe in den Regionen der Contraoctave bewegenden Composition zu geben.

Fantaisie-Impromptu, comp. von Louis Jungmann. op. 10. — Verlag von Kühn in Weimar.

Schon der Eingang



(Diese Figur wiederholt sich durch 32 Tacte ununterbrochen.)

dieser Fr. Fantaisie- Impromptu zeigt deutlich, nach welchem Muster sie gearbeitet ist. Sie copirt Chopin nach einer Seite, die schon am Original wenig erquicklich ist und zeichnet sich im Hauptsatz durch einformig langweilige Empfindsamkeit aus, für die man auch im Mittelsatz, einem Presto assai, nur wenig entschädigt wird.

Mazurka und Romance de Salon, comp. von Hugo Schwantzer. op. 4 und 8. — Verlag von Trautwein in Berlin.

Die Mazurka ist freilich sehr lange keine Chopin'sche, aber man kann sie anhören, vielleicht sogar spielen, die Romanze aber nicht, man müßte denn une Demoiselle de Salon sein.

---

c. Für Orchester und Chor.

Ouverture zu Shakespeare's „König Johann", comp. von R. Radecke. op. 25. — Verlag von Trautwein in Berlin.

Shakespeare's „König Johann" gehört wie des Dichters national-historische Dramen überhaupt, die wohl auch als ein Ganzes aufzufassen sind, wegen der zu scharfen Kontretheit des Stoffes, welchem einerseits das tiefere Pathos, andererseits das plastische Hervorten bestimmter Gegensätze mangelt, nicht zu jenen poetischen Schöpfungen, welche nach ihrer musikalischen Ergänzung gleichsam lechzen. Es möchte der Musik überhaupt schwer gelingen, diesem Object gegenüber ihre volle Macht zu entfalten, und doch zugleich in uns das Gefühl zu erwecken, daß beide Schöpfungen als ein untrennbares Ganzes zusammengehörten, wie wir dieß bei den Ouverturen zu Coriolan, Egmont und zum Sommernachtstraum so lebhaft empfinden. Hievon aber und von jenen höchsten Forderungen abgesehen, welche nur der Genius erfüllt, ist diese Ouverture, welche auch jüngst bei ihrer Aufführung in einem der Gewandhaus-Concerte bereits ihre Wirkungskraft erprobte, eine sehr anerkennenswerthe Arbeit, die wenigstens keine jener, wenn auch secundären Eigenschaften vermissen läßt, ohne deren Vorhandensein ein wahres Kunstwerk nun einmal nicht denkbar ist. Sie regt uns nicht im Tiefsten auf, sie zeigt unserem Blick keine Welt, vor der wir überrascht, erstaunt, entzückt stünden, aber sie sucht auch diese Wirkungen nicht durch die falschen Hilfsmittel des Raffinements zu erreichen, und so hinterläßt sie, wenn keinen mächtigen, so doch einen würdigen Eindruck. Daß sie im Eingang und Schluß des Allegro ziemlich lebhaft an Schumann's Genovefa-Ouverture erinnert, sei noch nebenbei bemerkt.

Fünf Lieder für gemischten Chor, comp. von Ed. Hille. — op. 23. — Verlag von A. Nagel in Hannover.

Die Vorliebe für Landschaftsgemälde und für Chorgesang ist den Deutschen besonders eigenthümlich und hängt mit der tiefen, wenn auch im Uebermaß nicht unbedenklichen Neigung unseres Wesens zu einem stillen Leben und Weben der Natur zusammen, denn auch in unsern Chorgesängen wird meist eben dieß stille Leben und Weben bald laut, bald leise gefeiert, und der Frühling, die Waldeslust, die Morgen- und Abendherrlichkeit sind ihre Lieblingsthemen. Auch in den vorliegenden Gesängen spiegelt sich dieser Grundzug unseres Wesens, der noch durch alle Zeitenstürme in seinen Wurzeln nicht hat gelockert werden können. Es ist viel Anmuth und feine Empfindung in ihnen, besonders in Nr. 2 („die Sonne sank, der Abend naht") und Nr. 4 („Läuten kaum die Maienglocken"); sie werden gern gehört werden, bewegen sich ohne Steifheit in den natürlichen Schranken, in ungezwungenen Formen und sind den Vereinen zu empfehlen.

Vier Gesänge für Männerstimmen, comp. v. B. Schuppert. op. 7. — Verlag von B. Luckardt in Kassel.

Ein Product, das nur aus Wiederholung von Millionenmal Dagewesenem besteht. Reine Makulatur.

d. Instruktives.

Carl Mettner, practische Violinschule. 2 Curse. Erster Curs. Hauptsächlich für Seminarien. Erfurt. Körner's Verlag.

P. Der Verfasser dieser Violinschule mag wohl selbst gefühlt haben, daß diesem ersten Theile seiner Arbeit an mehr als Einer Achillesverse beizukommen ist. Im Vorworte nämlich beruft er sich auf das „preußische Regulativ," welches sagt: „Es genügt, wenn der Zögling des Seminars die für die Schule gehörigen Melodien sicher und dirigirend vorspielen kann." Aber welch' enge Grenzen zieht sich hiemit der Verfasser selber, und welche zieht er der Kritik! Es ist, als hätte man eine Prosodie, eine Rhetorik zu beurtheilen, welche sich etwa den Zweck stellte, das katholische Kirchenlied scandiren zu lernen. Nun ist aber auch diese „Violinschule" eigentlich keine Violinschule, sondern, wie es im Vorworte heißt, „ein Uebungsstoff im Violinspielen." Aber auch dieser „Uebungsstoff" ist wieder nicht das Eigenthum des Herrn Mettner, sondern von den 69 Seiten dieses „Uebungsstoffes", gehören 55 den Herren Spohr, Rode, Baillot, Ries, Kreutzer, Panofka, Allard, Mazzas, Mühling ꝛc. Ja selbst Luther hat dazu beigesteuert, und die Melodien „Joachim Hans Ziethen", „Was blasen die Trompeten" ꝛc. ꝛc. finden ihr Plätzchen. Aber auch aus den Originalien obbenannter Herren ist dieser „Uebungsstoff" nicht genommen, denn es liegt ihm eine Sammlung von P. Lastner zu Grunde. Dieser „Uebungsstoff" ist also eigentlich nur „herausgegeben" worden. Was bleibt da übrig, muß man sich un-

willkürlich fragen. Ein Violinspielerischer „Uebungsstoff." — Derlei specielle Arbeiten für Seminarien ꝛc. sollte höchstens ein Schüler von dem andern abschreiben, wie in guter Pleyel'scher Zeit; durch die Kunst Gutteubergs vor den Areopag der Oeffentlichkeit zu treten, haben sie wohl kaum ein Recht.

Concerte.

(„Der Rose Pilgerfahrt" von Schumann. — Concerte der Herrn Fr. Mair, H. v. Bülow, E. Soupper. — Abendconcert des Singvereins.)

v. Br. — Unter den jüngsten Concerten, deren uns jede Woche noch trotz der vorgeschrittenen Jahreszeit eine ansehnliche Zahl bringt, war ein Abendconcert der Singakademie das wichtigste, indem es uns die lebendige Bekanntschaft mit einem bisher hier noch nie öffentlich aufgeführten größeren Werke Schumann's, seiner „Pilgerfahrt der Rose" verschaffte. Das Werk ist als ein Seitenstück zu „Paradies und Peri" zu betrachten, demselben aber freilich in jedem Betracht unterzuordnen. Die demselben zu Grunde liegende Poesie ist in noch höherem Grade bedenklich und gehört ganz jener schwächlichen, mädchenhaft sentimentalen Gattung an, die in neuerer Zeit in Redwitz und Roquette so beliebte Vertreter gefunden hat. Da der Grundcharacter der Musik aber nothwendig mit jenem der Poesie übereinstimmen muß, so wollen wir auch unsere Antipathie gegen das Element, in welchem sich jene dem Hauptstrome nach bewegt, nicht leugnen. Auch eine gewisse Einförmigkeit ist bei Werken dieser Art unvermeidlich und wird in „Der Rose Pilgerfahrt" noch empfindlicher, als in „Paradies und Peri", wo sich die Dichtung wenigstens in größeren Verhältnissen und reicheren Gegensätzen bewegt. So sind es in jenem Werke mehr die einzelnen, episodischen Theile, die uns fesseln, als das Ganze. In ihnen aber freilich finden sich Dnuhlüthen von außerordentlicher Schönheit und unendlichem Liebreiz, die, vom Stamme abgeschüttelt, diesen überdauern und unverwelklich fortblühen werden. Wir erwähnen nur in erster Linie die wunderbare Todtengräber-Scene im ersten, die beiden reizenden, in ihrer frischen Ursprünglichkeit an Schubert erinnernden Duette zwischen Sopran und Alt und den genial behandelten Chor: „Im Hause des Müllers, da tönen die Geigen" im zweiten Theil, dann den Schlußchor des ersten und den Männerchor des zweiten Theiles, Stücke, die auch sämmtlich mit Enthusiasmus aufgenommen und zum Theil zur Wiederholung verlangt wurden. Die Aufführung des, wie gesagt, mehr im Einzelnen als im Ganzen bedeutenden Werkes, das in seiner ursprünglichen Form, nämlich mit einfacher Clavierbegleitung gegeben wurde, war eine ganz vorzügliche und nicht nur gilt dieß von Seite des Chors, sondern namentlich zugleich von Seite der, in diesem Werke auch den Vordergrund einnehmenden Solisten. Auch die eminente Ausführung des so wichtigen Clavieraccompagnements verdient ausdrücklich bemerkt zu werden.

Zu den seltensten Erscheinungen in unserem musikalischen Staatshaushalt zählen — aus guten Gründen — Componistenconcerte. In jenem des Herrn Franz Mair haben wir ein solches, in der nun ablaufenden Saison das zweite zu verzeichnen. Herr Mair führte uns außer einem Psalm und einigen Liedern, um deren Vortrag sich die Herren Maierhofer und Olschbauer nach Kräften verdient machten, eine vollständige Musik zu Schiller's „Jungfrau von Orleans" vor. Wir bedauern, sagen zu müssen, daß unser Bedenken gegen die Art der allgemeinen Begabung dieses Componisten, die sich uns schon bei den kleineren Arbeiten, die wir von ihm kennen lernten, aufdrängte, durch alle diese Compositionen nur verstärkt wurde. Sie scheinen uns weit mehr Producte prädestinirter Intention als freien Impulsen der Natur gehorchender und nur durch sie in Bewegung gesetzter Inspiration zu sein, daher es denn kommt, daß sie überall die unverkennbarsten Spuren des äußerlichsten Effekthaschens an sich tragen. Auf diesem Wege aber kann wohl manches einzeitig Interessante, aber nichts Volles, Echtes entstehen, und Erzeugnissen solcher Art werden sich von echten Kunstwerken auch im besten Fall immer ähnlich unterscheiden, wie die Hervorbringungen sehr begabter, geistreicher Schriftsteller von jenen der eigentlichen Poeten. Am unerquicklichsten unter den genannten Producten war uns der Psalm, der von der schlichten Einfachheit, welche diese Gattung vor Allem im Gebrauch der zu verwendenden Mittel fordert, in der That so weit als möglich entfernt ist. Meyerbeer könnte ihn geschrieben haben, wie denn der Einfluß dieses Componisten auf Herrn Mair, und noch mehr jener R. Wagner's bis zu den offenbarsten Reminiscenzen auch in der Musik zur „Jungfrau von Orleans" sehr stark, am auffallendsten in der Ouverture und im „Krönungsmarsch" hervortritt. Sonst finden sich in dieser Arbeit wohl einzelne interessante, nicht übel gelungene Parthien, z. B. die Einleitung zum zweiten Act, und vor Allem das Melodram (Johanna's Monolog), aber sie fallen hier, wo es sich mehr darum handelt, das allgemeine Wesen des Componisten zu striren, minder schwer in's Gewicht, und sind doch auch nicht prägnant genug, um unsere Ansicht von demselben wesentlich zu alteriren. Zu diesem selbst aber können wir vorläufig kein Vertrauen fassen, d. h. wir bezweifeln, daß Herr Mair echtes, productives Kunstvermögen in sich trägt; aber auf jenen zwischen der eigentlichen Kunst und dem bloßen Handwerk gelegenen Mittelstationen kann er vielleicht noch manches Respectable hervorbringen, denn an Geschick und Gewandtheit in der Faktur fehlt es ihm durchaus nicht, eine Anerkennung, die indessen nicht auf seine Behandlung des Orchesters ausgedehnt werden kann, deren rauhe Ungefügigkeit wir mehr auf Rechnung der Unerfahrenheit als des mangelnden Geschmackes setzen möchten. Herr Mair treibt den ohnedieß fast allgemein wuchernden Mißbrauch der Harmonie-Instrumente oft bis zur Karrikatur, und verbindet sie oft zu Klangmischungen, die in ihrer Unschönheit und Unwirksamkeit schwerlich in seiner eigenen Absicht lagen. Das Publikum nahm die Leistungen des Concertgebers mit vielem Wohlwollen auf, er wird aber selbst in den reichlich gespendeten Beifallszeichen ein nicht ganz unbefangenes Echo erkannt haben.

Ueber das zweite Concert des Herrn v. Bülow, wie über jenes des Herrn Soupper, können wir uns kurz fassen, da beide Künstler in diesen Blättern bereits im Allgemeinen characterisirt wurden und uns in ihren wiederholten Productionen nicht wesentlich neue Gesichtspuncte zur Beurtheilung boten. Herr v. Bülow excellirte besonders in der Ausführung einer der gemeinschaftlich mit Herrn Concertmeister Hellmesberger vorgetragenen Sonate für Pianoforte und Violine von Seb. Bach (in F) und der Beethoven'schen Variationen op. 34. In einige Stücke von Mozart (Andante, Menuett und Gigue) schien er uns theils, wie in das Andante, eine zu moderne Empfindungsweise, theils, wie in die Gigue, durch ein übermäßiges tempo rubato einen veränderten Charakter zu legen. Ein von Herrn v. Bülow und Singer gemeinsam componirtes Duo über Motive aus dem „Tannhäuser," welches uns bei dieser Gelegenheit producirt wurde, gehört zu dem Nichtigsten, ja Schauderhaftesten, was in dieser freilich der Kunst gar nicht angehörenden Gattung je hervorgebracht wurde und wirkte auch in diesem Sinne auf das Publikum, welches im Uebrigen, sehr zahlreich versammelt, den Vorträgen des Concertgebers mit lebhaftem Interesse folgte.

Das zweite Concert des Herrn Soupper war ziemlich schwach besucht und wenig anregend, das Programm nicht eben glücklich gewählt, und der in mancher Beziehung schätzbare Sänger sehr wenig disponirt.

Auch der Singverein veranstaltete in der verflossenen Woche ein Abendconcert, über welches wir in Betreff der Ausführung viel Gutes und Rühmliches vernahmen, das wir aber leider zu besuchen verhindert waren.

Ueber ein Zöglingsconcert und über das erste Concert des Herrn Stockhausen berichten wir in der nächsten Nummer.*)

D. Red.

*) Siehe jedoch die Notiz auf der letzten Seite.

Zeitungsschau.

F. Mit Behagen fanden wir in einem Blatte, welches aus Wien meist recht kernige und geistreiche Berichte enthält, in den Leipziger Signalen, einen im leichtfertigsten Tone gehaltenen Artikel über Händel's „Israel" und „Timotheus" gelegentlich deren Aufführung in Wien. Es ist doch sehr beliagenswerth, daß man so oberflächliche Anschauungen verbreiten hilft. Daß die Händel'schen Oratorien, wie jedes Menschenwerk, ihr „Sterbliches" haben, braucht man nicht in Abrede zu stellen, um ihr „Unsterbliches" anzuerkennen. Wenn der Verfasser aber so ohne Weiteres den „Israel" unter die „schwächeren" Werke Händel's rechnet, über die man „zur Tagesordnung übergehen" könne, so muß er wohl viel Lüger sein, als die besten Musiker der neueren Zeit, die im Gegentheile dieses Werk unter die schönsten rechnen. Wir erinnern nur an die Verehrung Mendelssohn's gerade für den „Israel". Ein- für allemal aber möchte man doch die Herren Referenten bitten, Werke aus einer großen Zeit nicht mit dem Maßstabe unserer schwächlich eleganten Zeit zu messen. Es ist als ob man ein Gerschengebirge mit der Elle in der Hand ausmessen wollte. Umgekehrt müßte es der heutigen Musik ganz miserabel ergehen, wollte man, was auch kaum zu vermeiden sein wird, sie einmal mit jenem Maße messen, welches uns die im großartigsten Style gehaltenen Schöpfungen der Vergangenheit an die Hand geben.

Vermischtes.

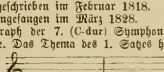
Historische Notizen.

G. N. Franz Schubert hat sieben Symphonien geschrieben und vollendet, deren letzte, die siebente, die gedruckte und bekannte ist. Eine achte war entworfen; Mendelssohn war im Besitz dieses Entwurfes und hatte die Absicht, ihn auszuführen. Wir können unsern Lesern ein genaueres Verzeichniß auch der nicht bekannten Symphonien von Schubert bieten, und lassen demselben eine Angabe der von ihm componirten Opern und verschiedenen anderen Werken folgen.

Symphonien.

Nr. 1. D-dur, geschrieben im October 1813.
Nr. 2. B-dur, geschrieben vom 10. December 1814 bis im März 1815.
Nr. 3. D-dur, geschrieben vom 24. Mai 1815 bis 19. Juli 1815.
Nr. 4. G-moll, (tragische Symphonie), geschrieben im April 1816.
Nr. 5. B-dur, geschrieben im September 1816.
Nr. 6. C-dur, geschrieben im Februar 1818.
Nr. 7. C-dur, angefangen im März 1828.

Das Autograph der 7. (C-dur) Symphonie besitzt die Gesellscha ft der Musikfreunde. Das Thema des 1. Satzes hieß ursprüngtich so :



später änderte Schubert das eine g in d um.

Opern.

1. Fernando, in 1 Aufzug, 1815, vom 3.—9. Juli (also in 7 Tagen).
2. Der vierjährige Posten, 1815 im Mai.
3. Die Freunde von Salamanka, in 2 Acten, vom 18. November bis 31. December 1815.
4. Die Bürgschaft, in 3 Acten, im Mai 1816 angefangen (unvollendet!).
5. Die Zwillingsbrüder, in 1 Act, 1819 im Januar angefangen (fertig!).
6. Der häusliche Krieg (die Verschwörung), Text von Castelli, 1819 angefangen, 1833 im April vollendet.
7. Sakontala, angefangen im October 1820, nicht vollendet.
8. Alfonso und Estrella, in 3 Acten, 1821.
9. Fierabras, im October 1823 angefangen, in 3 Acten, vollendet.
10. Des Kaisers Lustschloß, nicht vollendet.
11. Die Spiegelritter, nicht vollendet.
12. Die Zauberharfe, ein Melodram, 1819 oder 1820 componirt.
(Die Zauberharfe und die Zwillingsbrüder sind in Wien zur Aufführung gekommen.)

Ouverturen.

1. In D-dur, 1817.
2. Ouverture im italienischen Styl Nr. 1 in C-dur, 1817 im November.
3. Ouverture im italienischen Styl Nr. 2 D-dur, im November 1817.

Eine Cantate „Prometheus" wurde nach Innsbruck geschickt, wo sie auch aufgeführt wurde, — wahrscheinlich hat sie sich Jemand zugeeignet, denn trotz mehrerer Nachforschungen ist sie nicht in den Archiven zu finden.
Rondo für die Violine mit Begleitung der Saiteninstrumente A-dur 1816.
Concert für die Violine (Adagio und Rondo) mit Saiteninstrumenten, D-dur 1816.
Adagio und Rondo concertant für Pianoforte mit Begleitung der Saiteninstrumente, F-dur 1816.

Nachrichten.

London. Man trifft bereits großartige Vorkehrungen für die am 6. Mai stattfindende Aufführung von Mendelssohn's „Elias".

Paris. Manuscripte von Cherubini werden jetzt durch die 87jährige Witwe des Meisters zum Verkauf ausgeboten.

Cöln. Das zehnte und letzte Gesellschaftsconcert brachte die Matthäuspassion von Bach mit einer Besetzung von etwa 400 Sängern und Instrumentalisten, und unter großem Andrang von nah und fern. Also auch am Niederrhein hat der Sinn für diese ernste und unendliche tiefe Musik Wurzel gefaßt. (Möchten auch wir an der Donau bald uns dessen rühmen können. D. Red.)

Frankfurt a. M. Der verdiente langjährige Dirigent des Cäcilienvereins und der Museumsconcerte, Franz Messer, ist nach langem schwerem Leiden gestorben. An seine Stelle ist provisorisch Herr Friedrich, Organist an der Paulskirche, ernannt worden.
— Die Passionsmusik nach Matthäus von Bach ist in der reformirten Kirche in gelungener Weise (in Fr. zum 20. Mal) aufgeführt worden.
— Der Cäcilienverein brachte Händel's „Josua".

Hamburg. Die italienische Oper des Herrn Lorini eröffnete ihre Vorstellungen mit dem „Barbier".

Weimar. Liszt hat ein neues Werk „Mephisto-Walzer" (!) zu Gehör gebracht.

Stuttgart. Der bekannte und allgemein geachtete Pianoforte-Fabrikant Schiedmayer (Vater) ist kürzlich gestorben.

Aachen. Die Passionsmusik von S. Bach wurde hier zum ersten Male unter der Leitung von F. Wüllner aufgeführt.

Crefeld. Im letzten Abonnement-Concert wurde F. Hiller's Versacrum unter der Leitung des Componisten aufgeführt, und fand enthusiastischen Beifall.

Wien. Frau Ellinger von Pest eröffnete einen Gastrollen-Cyklus am Hofopernheater mit der Rolle der Fidel, und erfreute sich eines sehr günstigen Erfolgs. Ebenso Herr Grill von München.
— Die italienische Oper kämpft noch immer mit entschiedenem Mißgeschick. Sie hat es bisher nur noch zu einigen Vorstellungen der „Norma" gebracht, und ist fortwährend genöthigt, ihre Vorstellungen zu sistiren.
— Herr Stockhausen hat in seinem vorgestrigen ersten Concert und guten Wienern wieder einmal gezeigt, was Singen heißt. Wir Jüngeren, die wir die Alten immer so entzückt von dem herrlichen Gesang eines Lablache, Rubini u. s. w. reden hören, wissen nun doch auch was damit gelagt ist. Da uns die Zeit für einen förmlichen Bericht zu kurz wurde, so bemerken wir hier nur, daß Herr Stockhausen das verlammelte Publicum durch seinen wahrhaft vollkommenen Gesang zum lebhaftesten Beifall hinriß, und so manche Predigt beträftigte, die bisher vor tauben Ohren gehalten wurde.

Concert-Ankündigungen.

Am 21. Abends: 3. Concert des Hospianisten Hans v. Bülow. — Am 22. Abends: 2. Concert des Herrn J. Stockhausen. — Am 23. Abends: Concert des Violoncellisten Heinrich Röver (im Saale zum römischen Kaiser). — Am 28. Abends: Concert des Sängers und Professors am Conservatorium Salvatore Marchesi. — Am 29. Mittags: Concert des Violinisten Poznanski.

Berichtigung.

Durch einen eigenthümlichen Zufall ist bei der Mittheilung der beiden Orgeldispositionen in der vorigen Nummer die Angabe des Pedalumfanges weggeblieben. Wir holen dieß nach. Tastenumfang des Pedals in der Lerchenfelder Kirche: C bis c; — in der Ludegast'schen projektirten Orgel in Leipzig: C bis f. Die Disposition der Letzteren entnahmen wir der „Neuen Zeitchrift für Musik."

Briefkasten der Redaction.

R. in K. Erhalten, und soll berücksichtigt werden. — W. in H. Mit Dank angenommen, und wird sobald wie möglich benützt werden. — v. N. in B. Ich lasse Ihnen gerne Zeit. — W—r. in S. Ich schreibe Ihnen nächstens. — L. in W—i. Der betreffende Artikel wird seine Beleuchtung von anderer Seite finden. Das Quartett anbelangend wenden Sie Sich gef. an eine Musikalienhandlung.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 18. Wien, 28. April 1860. Jahrgang I.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Wittwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Dinorah, Oper von Meyerbeer. — Brüsseler Musikzustände. — Recensionen. — Concerte. — Feuilleton: Fürst C. Czartoryski; Nekrolog. — Correspondenzen. — Zeitungsschau. — Nachrichten.

Dinorah
oder
die Wallfahrt nach Ploermel.

Komische Oper in drei Acten von G. Meyerbeer.

Von Albert Hahn

I.

Meyerbeer also hat die Welt mit einer neuen Schöpfung beglückt! Gespannt hatte man ihr entgegengesehen; sie hat überrascht und großen Beifall gefunden. Alles scheint befriedigt. Der Componist wird gefeiert, verbindet seinen Namen an Schillers Jahrestage, d. h. in Paris mit dem des großen Dichters; die Presse bearbeitet ihn in allen ihren Organen, die Salons schwätzen reichlichst über ihn, und selbst nüchterne trockene Musiker, bis jetzt starre Gegner der Pariser Muse des Berliners, beginnen zu schwanken. Jedes neue Werk ist ein neuer Sieg, der Triumphzug Meyerbeers ist ein so ununterbrochener, daß sich manch Einer vor lauter Verzweiflung gefangen geben möchte und sagen: lieben alle ihn, so will auch ich mich bekehren.

Es ist wahr, die Gegenwart spricht sich für Meyerbeer aus; allein wie diese dem Philosophen ein Vergangenheit an Zukunft knüpfendes Nichts ist, so wird ihr Urtheil in der Geschichte, wo die Zeit zu Gerichte sitzt, auch häufig zu Nichts. Es läßt sich nicht leugnen, und soll daher auch nicht verschwiegen werden, daß Meyerbeer die glänzendsten Erfolge errungen, welche bis jetzt vielleicht je einem Operncomponisten zu Theil geworden; allein diesem Eingeständniß mag eine Erklärung dieses Vorganges folgen, aus der hervorgeht, woher das kommt, welches der eigentliche Werth seiner Compositionen ist, und wo deren Schwächen liegen.

Die furchtbarsten Contraste sind erschöpft, eine lebensgierige Mutter (Fides), die ihres Kindes Verlobte der Schande übergibt, und den Sohn dafür segnet, ihm später aus viel ferner liegenden Gründen flucht; ein Sohn (der Prophet), der aus den Armen seiner Mutter und Geliebten zu seinen Kebsweibern zurückeilt und von Demuth, Reue, reinster Liebe, Verzweiflung, und Empfindungen, die sich nicht niederschreiben lassen, dicht hintereinander bewegt wird, und andere Zerrbilder der Art haben die Pariser (welche Donizetti's Gedanken, sie mit dem Eindrucke einer Sonne, wie die letzte in der Jüdin, nach Hause zu schicken entzückt beklatscht haben), endlich also so weit gebracht, daß ihre Nerven nichts mehr berührt. Jetzt wird ihnen von den bouffes parisiens reiner baarer Unsinn aufgetischt, und auch Meyerbeer springt plötzlich aus dem tragischen Element in das komische hinüber.

Nach Jahren, wenn das deutsche Kunstwesen erst zum Bewußtsein seines eigenen Werthes gekommen sein wird, wird man kaum mehr wissen, was die Gallier, welche Cäsar schon sehr richtig schilderte, da er sie neugierig, eitel und schwatzhaft nannte, anfangen, um sich die Zeit zu vertreiben. In heutiger Zeit aber, wo wir vor Zersplitterung eben noch zu keinem kräftigen einheitlichen deutschen Musikleben gekommen, wo im Gegentheil zusammentreffende Umstände die Vereinigung aller Kräfte dieses uns in der Musik weit nachstehenden Nachbarvolkes auf das Höchste beförderten, haben die Vorgänge in Paris nicht nur, was unsere modesüchtigen Frauen anbetrifft, sondern leider auch in Rücksicht auf die Oper eine nur allzugroße Tragweite. Diesem thatsächlichen Verhältnisse gegenüber darf auch die Presse nicht schweigen; sondern muß, wenn auch unwillig zur Feder greifen und ihre Pflicht thun.

Wie geschieht es also, daß ein Componist, den die besseren Musiker nicht anerkennen, solche Erfolge erringt? Die Frage läßt sich ganz allgemein dahin beantworten: weil er das Publicum beobachtet hat und ihm bietet, was es will. Meyerbeer studirt auf seinem Zuhörerplatz, wo er begierig aufmerkt, wann die Leute klatschen, wann sie sich langweilen, um jene Stellen nachzuahmen und noch mehr auszubeuten, diese aber zu vermeiden. Er gleicht darum einem Schiffer, der von den Wogen sich treiben läßt und ewig hin und her geschaukelt wird, nicht dem Piloten, der ein Ziel im Auge die Wellen durchschneidet und ihrer Herr zu werden weiß. Die Menge will ursprünglich angenehm berührt werden, bis sie die kalte Süßlichkeit langweilt; dann heischt sie Abwechselung und immer wieder Abwechselung. Da stellen sich denn bald gewisse Contraste heraus, die sich verbinden lassen; hier herrscht triviale Melodik, dort rohe Harmonik vor, dem pp folgen unerwartete Schläge; ein ganz deutlicher Tanzrhythmus, des sinnlichen Lebens Pulsschlag geht stets hindurch, einer gleichmäßig hinfließenden Stelle folgt eine abgerissene, durch und durch zerfetzte, die einzelnen Instrumente werden in ihrer einsichmeichelndsten Eigenthümlichkeit in Phrasen, die ihnen „gut" liegen, ohne Begleitung vorgeführt u. s. w. Ueberall wird an das mittelmäßigste Verständniß des gewöhnlichen Theaterbesuchers angeknüpft; denn die Masse soll gewonnen werden. Ganz abgedroschene, kindische Effecte, von denen jeder Musiker sich abgestoßen fühlt, werden breit getreten und in der glänzendsten Einkleidung vorgeführt. Umlaufende Ideen werden benützt; so die der Programmmusik in der Ouverture. Originelle Einfälle werden aus andern Werken herbeigezogen, so die Ziege aus Hugo's „Notre dame", der Schattentanz aus dem Ballet die „Willys", die Geistergeschichten aus dem Freischütz, die Schlußprocession aus Flotows Stradella u. a. Ganz triviale Bagatellen, wie im Propheten das Feueranschlagen, werden plötzlich gleich den wichtigsten Vorgängen behandelt, so hier ein tönendes Glöckchen. Kurz, Meyerbeer ist ein Componist, der sich dem Augenblick mit Leib und Seele hingibt, er thut keinen Fehltritt und darum kann er viele Schritte machen; wenn sie auch in die Kreuz und die Quere gehen. Eine letzte Seite seiner künstlerischen Thätigkeit darf endlich nicht übergangen werden, es ist die Einführung seiner Werke in die Oeffentlichkeit, die Ammensorgfalt, mit der er seine Kinder gehen lehrt,

über die sich Heine schon früher in seinen Berichten aus Paris so witzig ausgelassen. In Paris beobachtet und lernt Meyerbeer, für dortige Sänger und jenes Publicum schreibt er, dort muß der erste Schlag geschehen: Claque, Zeitungen in letzter Reihe, Sänger und die herrschenden Mächte in der ersten, alle werden, ein jedes in seiner Weise, richtig gewonnen. Dann geht's nach London, später weilt er in Berlin, schon spricht man von Bedingungen, die er für Wien gemacht; überall muß nach anderen Grundsätzen gehandelt werden, und die hat Meyerbeer studirt und aufgefunden. Ist es ihm gelungen, in Paris zu gefallen, so ist die heilbe Arbeit gethan, mit der den anderen Städte die andere Hälfte; dann geht es wieder an das Beobachten und Stoffsammeln zu einem neuen Werke.

Die Aufgabe, welche Meyerbeer löst, ist darum keine kleine und leichte, die ein jeder, wenn er nur wollte, vor ihm lösen und dadurch ihm seine Erfolge gleichsam vor der Hand wegnehmen könnte; sie dürfte dem wahren Künstler sogar mehr, wie jedem andern, als eine sehr häkelige und zusammengesetzte erscheinen. Das wahre Genie ist selbstständig und frei, es folgt den Gesetzen einer höheren Logik und faßt alles zusammen in seinem Streben nach einem bestimmten Leitsterne; ihm sind die Schwächen des Publicums nur Bänke, über die er sein Schiff hinwegzubringen, Wogen, die er zu durchschneiden hat, nicht Riffe und Sturzfluthen, die man studiren muß, um durch sie nicht zu Grunde zu gehen. Je höher der Standpunct ist, desto unbegreiflicher muß die Kunst werden, diese unzähligen Kleinigkeiten zu beobachten, zusammenzufassen und ihnen sich anzuschmiegen. In musikalischer Beziehung beruht Meyerbeer's Kunst auf einer ganz genauen Kenntniß der Instrumente und der Stimmen ihrer gewöhnlichsten oberflächlichsten Wirkungsfähigkeit nach. Diese wird in einem Effecte, den er wo anders abgelaucht hat, breit und offen dargelegt, alles andere fügt sich herum und deckt die Blößen, an denen es nicht fehlt. Diese Effecte nun werden an den Höhepunkten der kleinen Formen, an Tanz, Marsch, Lied und Potpouriform, anderer bedient er sich nie, angebracht und endlich die einzelnen Theile wie die ganzen Nummern unter einander so angeordnet, daß stets Abwechselung herrscht, und die sich gegenübertretenden Contraste immer schrosser werden, oder sich verwischen und, den Hörer sanft einlullend, materiell verschwinden.

Nachdem gesagt worden, woher Meyerbeers Erfolge kommen und in welcher Art sein Talent dabei sich bethätigt, muß auch auf das gewiesen werden, was ihm fehlt. Das ist Logik des Gedankens und Tiefe der Empfindung. Statt einer vernünftigen Entwicklung gibt er nur eine äußerliche Aneinanderreihung, statt der wahren seelischen Glut nur die Nachbildung der natürlichen Leidenschaft. Darum blendet er, oder langweilt, und befeligt nicht, sondern regt höchstens hin und wieder thatsächlich auf. Seine Musik bringt ihm Geld und Ehren ein, die ihm ruhig gegönnt sein mögen; weiter aber auch nichts. Nichteinmal, daß durch ihre Aufführung Geld in Bewegung gesetzt wird, kann ihm zum Verdienst angerechnet werden; denn das geschähe ohne seine Opern auch, und wäre noch viel mehr der Fall, wenn gute Sachen statt ihrer mit ebensoviel Gewissenhaftigkeit aufgeführt würden. Daß das große Publicum aber immer gedankenloser wird, daß es vor wahren, tiefen Empfindungen zurückscheut, weil es statt ihrer an leidenschaftliche Verzerrungen gewöhnt ist; daß es wahrhaft schöne Musik weniger liebt, weil sie zu rein und edel dasteht; kurz, daß es im Verständniß guter Musik einen bedeutenden Rückschritt gemacht hat und seine Empfindungen nicht geläutert, sondern unnatürlich verbildet und angesteckt worden sind, — das ist Meyerbeers Schuld, die von den Besseren unter den Kunstfreunden, wie Mustern jetzt schon klar erkannt ist, und die von der Geschichte der nächsten Zeiten streng gewürdigt, von der der späteren mit Vergessenheit bestraft werden wird.

II.

Die Oper wird durch eine Ouverture eingeleitet, in der ein Chor hinter dem Vorhange mitwirkt. Diese ist ein Potpourri, das mit einem Stückchen Elfenreigen beginnt, dem sich mehrere Theile einer Française, die auch mitunter stückweise untereinandergemengt sind, anschließen. Hierauf ertönt ein süßlicher, „naiv" überschriebener, von einem Harmonium begleiteter Gesang an die Jungfrau Maria, mit vorgeschriebenem vom Chor auszuführenden schleifenden Portamentos, dem sich ein religiöser, übrigens nicht unschöner, aber sehr kurzer Marsch, der nach einer Wiederholung des Gesanges variirt wird, anschließt. Nun beginnt ein großer Lärm, den Marsch und Gesang mehrere

Feuilleton.

Fürst Constantin Czartoryski.

†

S. B. Wien hatte in den letzten Tagen den Tod eines Mannes zu beklagen, welcher durch seinen Kunstsinn und seine Kenntnisse, wie nicht minder durch die Treue, mit der er an dem Edelsten in der Tonkunst festhielt, allen Kunstfreunden ein Gegenstand innigster Verehrung gewesen ist. Wer in Wien, der nur irgend an dem Musikleben regen Antheil nahm, ja, welcher vom Auslande hereinkommende Künstler wäre nicht entweder selbst in diesem fürstlichen Hause bei den fast durch 13 Jahre hindurch wöchentlich abgehaltenen Quartett-Unterhaltungen freundlich als Gast aufgenommen worden, oder hätte nicht wenigstens davon reden hören? Denn der schon hochbetagte Fürst wollte die Kunst nicht allein, oder im Kreise seiner Familie genießen, sondern er hatte seine besondere Freude daran, Anderen das damals (1843 u. f. f.) in Wien nicht allgemein zugängliche Vergnügen der Quartettmusik zu verschaffen, namentlich aber einen Künstler bei der ersten Violine zu hören, der in seiner Art unübertrefflich, außerdem nirgend zu hören war. Und so versammelte sich denn in diesem fürstlichen Salon regelmäßig ein Kreis von 60, ja vielleicht noch mehr Personen, welche dem herrlichen Spiel des Mayseder'schen Quartetts (anfänglich mit den HH. Streibinger, Durst und Borzaga, später mit Herrn Dobyhal bei der Viola und Herrn Durst bei der zweiten Violine) lauschten, und in den Pausen auf die leutseligste Weise von dem hohen Veranstalter und seinen Söhnen angesprochen wurden. Das Haus des Fürsten Constantin Czartoryski wurde auf diese Weise das Stelldichein für die Liebhaber der Kammermusik, und die Gesuche um Zutritt wurden zuletzt so häufig, daß viele wegen Mangel an Raum abgelehnt werden mußten. Die zunehmende Kränklichkeit des Fürsten machte der Fortsetzung dieser genußreichen Stunden im Frühjahre 1856 ein Ende, und am Montag den 23. April 1860 früh nach 5 Uhr vertauschte er das Zeitliche mit dem Ewigen. Wir lassen hier noch die Biographie des Verblichenen folgen, welche wir dem Wurzbach'schen Lexicon des österreichischen Kaiser-Staates entnehmen.

Czartoryski, Constantin Fürst, geb. zu Pulawy 28. October 1773, wurde im elterlichen Hause erzogen. Nach der zweiten Theilung Polens fand die Sequestration des größten Theils des fürstlichen Vermögens durch die russische Regierung statt und fruchtlos blieben alle — ja selbst des österreichischen Hofes — Bemühungen, um Aufhebung des Sequestres. Als die Kaiserin Katharina den Wunsch äußerte, die beiden Söhne möchten in russische Dienste treten, reisten die Fürsten Constantin und sein älterer Bruder Adam nach Petersburg (1795), fanden eine auszeichnende Aufnahme durch die Kaiserin und traten in die Garden als Offiziere ein. Fürst Czartoryski wurde dem Großfürsten Constantin als Adjutant zugetheilt, während hier die freundschaftlichen Beziehungen des Fürsten Adam zum nachherigen Kaiser Alexander ins Le-

Male unterbrechen, bis der Marsch die Oberhand gewinnt. Ihm folgt noch ein neues kleines Stückchen, das durch ein Paar Tacte Gesang mit dem Schluß einer tanzartigen Stretta zusammengehalten wird. Diese Musik ist durch ein Vorwort im Libretto erklärt und sagt, daß ein Jahr vor der Handlung eine Procession stattgefunden habe an der Hoël und Dinorah als Verlobte Theil genommen, daß dieselbe aber durch ein Gewitter unterbrochen wurde und der Blitz das Besitzthum der Braut in Flammen gesetzt habe. Daß der in der Musik beschriebenen Catastrophe die Motive vorangehen, welche späterhin das Huschen der wahnsinnigen Dinorah und das Hüpfen ihrer treuen Ziege schildern, die nur dann ihre Herrin verläßt, wenn es Meyerbeer wünscht, ist ein Versehen, auf das es bei der großen Masse nicht ankommt.

Hoël, der Held, ist sehr verstimmt über den durch den Blitz angerichteten Schaden, und verläßt das Land mit einem Zauberer ganz heimlich, wie es der Zauber verlangt, um sich ein Jahr lang zur Hebung eines großen Schatzes in einer Schlucht bei Ploërmel vorzubereiten. Dinorah wird darüber verstört; die Ihrigen aber bauen sich von dem Gelde, das Hoël ihnen hinterläßt, schnell ihr Haus wieder auf. Nach einem Jahr kehrt Hoël wieder und sucht Corentin zu bewegen den Schatz mit ihm zu heben, und namentlich ihn zuerst zu berühren; weil die erste Berührung den Tod zur Folge hat, und der edle Liebhaber natürlich viel lieber einen Menschen mittelbar um's Leben bringt, als etwas weniger gut lebt. Das gelänge ihm auch, irrte Dinorah nicht in derselben Nacht auch um die Schlucht umher, und brächte dem Corentin diesen Fluch durch eine alte Legende wieder in Erinnerung, die sie Meyerbeer zu Liebe gerade zu dieser Zeit ganz vernünftig singt. Nun sträubt sich der von Natur sehr furchtsame Corentin natürlich sehr energisch, worüber der hochherzige Hoël nicht umhin kann seine tiefste Verachtung auszudrücken und ganz empört ist, da jener vorschlägt, die Wahnsinnige, von der er noch nicht weiß, daß es seine Braut ist, den Schatz zuerst berühren zu lassen. „Ein Weib?!“ ruft der ritterliche Franzose aus — doch fügt er sich auch in diese traurige Nothwendigkeit. Dinorah überschreitet den Baum, der als Brücke über die Schlucht gelegt ist; da brechen Schleußen, welche höher gelegene Wasser zurückhalten, zusammen, jene stürzt hinab; Hoël, der edle Ritter, ihr nach um sie zu retten. Das gelingt, er erkennt seine Braut und beruft, da sie leblos in seinen Armen liegt, was er gethan in einer Romanze. Damit die Sache jedoch keine tragische Wendung nimmt, erwacht Dinorah wieder, hält alles für einen Traum, die Procession kommt zur gelegenen Stunde herbei, hat auch den Baldachin für das Brautpaar nicht vergessen und nun geht es bergauf, wie zum Schluß von Flotow's Stradella, nur daß dieser Hymnus classische Sphärenmusik gegen das ist, was wir hier zu hören bekommen.

Die Handlung ist so unbedeutend und unzusammenhängend, daß nur ganz gedankenlose Menschen nicht versetzt werden können, solchen Unsinn mit so großem Aufwande in Scene gesetzt zu sehen.

Nr. 1 ist ein Chor der Landleute und Ziegenhirten, die des Abends heimkehren; zwar kein Abendgesang, aber eine Ballettnummer nicht ohne Grazie. Die Stimmen begleiten wie Instrumente, um den Bolerotact hervorzutheben. Zwei Soprane (Ziegenhirtinnen) singen in der Mitte ein ganz picantes kleines Duett. Im Fortgehen des Chors tritt Dinorah auf und sucht ihre Ziege. In ihrem Wahnsinn bildet sie sich ein bald sie zu sehen, bald sie in den Armen zu haben. Die Einbildungen werden in kleinen Sätzen von Liedform musikalisch wiedergegeben, die Uebergänge recitativisch dargestellt, und zwar geschieht das mit vielem Geschick. Muß man jedoch auch zugeben, daß die Anordnung nicht unmöglich, daß hin und wieder, wie hier im Wiegenliede die Musik auch äußerlich befriedigt, so ist die ganze Situation doch zu widerlich, als daß ein vernünftig fühlender Mensch daran Gefallen finden könnte, und ist ein unverzeihlicher Mißgriff überhaupt darin begangen, daß der Wahnsinn reizend und gefällig dargestellt worden ist. Wahnsinn und Tod sind die Grenzen der Kunst, die nur in der höchsten Tragik berührt werden dürfen, und dann als Vergeltung der äußersten Verirrungen aufzutreten haben. Es ist eine unglaubliche Entwürdigung der Musik, sie mit ihren die Sinne beschmeichelndsten Mitteln dabei mitwirken zu sehen, und unsere Zeit wird von der Geschichte der Oper als eine der musikalischen Unklarheit (in den Zukunftsmusikern), und der Oberflächlichkeit (in Flotow und Conf.),

---

ben traten. Nun wurde auch der Sequester aufgehoben. Beide Fürsten blieben während der letzten Lebensjahre der Kaiserin Katharina und des größten Theils der Regierung Kaiser Pauls, welcher dem Fürsten Czartoryski ebenfalls sehr gewogen war, bis 1799 in Petersburg und reichten im genannten Jahre ihre Demission ein, um zu den Eltern nach Pulawy zurückkehren zu können. Ende 1800 (nach dem Tode Kaiser Paul's) begab sich Fürst Czartoryski nach Moskau zur Krönung Kaiser Alexander's und blieb alsdann bis 1801 in Petersburg, in welchem Jahre er nach Polen zurückkehrte. Im Jahre 1803 fand die erste Vermälung des Fürsten Constantin mit der Prinzessin Radziwill statt. Zur Zeit des Großherzogthums Warschau unter dem Könige von Sachsen (1809) trat Fürst Czartoryski in die polnische Armee unter Fürst Joseph Poniatowski ein und errichtete ein Regiment auf eigene Kosten. Nach dem Tode der ersten Gemalin (16. September 1808) vermälte sich der Fürst 1810 noch einmal mit Maria Gräfin Dzierzanowska, und reiste 1811 nach Paris, wo er dem Kaiser Napoleon vorgestellt wurde. Den russischen Feldzug unter Napoleon (1812) machte er im polnischen Corps des Fürsten Poniatowski mit, und war in den Kämpfen bei Smolensk und Moskawa thätig; bei Moskawa wurde ihm das Pferd durch eine Kanonenkugel unter dem Leibe getödtet. Bei Smolensk erhielt der Fürst das einfache Kreuz, bei Moskawa das Offizierkreuz der Ehrenlegion aus Napoleons Händen. Nach der Ankunft in Moskau mit der Armee war er an einer weiteren thätigen Theilnahme an dem Feldzug in Folge der heftigen durch den Sturz erlittenen Erschütterung verhindert, und trat 1813 wegen anhaltender Kränklichkeit ganz aus dem Dienste. Der Fürst hielt sich nun theils in Polen auf, theils machte er Reisen im Auslande. Auf ausdrücklichen Wunsch des Kaisers Alexander (1816), welcher den Fürsten Czartoryski zum kaiserlichen Generaladjutanten ernannte, kehrte der Fürst nach Petersburg zurück, wo er aber schon 1817 wegen Kränklichkeit seine Demission einreichte, die ihm verwigert und ihm dafür ein unbestimmter Urlaub ertheilt wurde. Auf wie derholtes schriftliches Bitten erhielt er endlich die Demission (1818) und nun zog sich Fürst Czartoryski gänzlich ins Privatleben zurück. 1822 begab sich der Fürst auf den Congreß nach Verona, um den Kaiser Alexander noch einmal (zum letzten Male) zu begrüßen. Nun lebte er abwechselnd einige Jahre in Polen, Frankreich, Italien, in der Schweiz und ist seit 1828 in Wien ansäßig. Daselbst kaufte er von dem englischen Botschafter Lord Cowley (1832) die Villa van der Nüll in Weinhaus, welche er bedeutend vergrößert und verschönert hat. In einem eigenen hiezu erbauten Locale daselbst ist eine Gemäldesammlung von bedeutendem Werth, besonders aus den alt-italienischen Schulen, aufgestellt. Während des Aufenthaltes durch volle drei Decennien in der Residenz ist der Fürst den ererbten Tugenden seiner Ahnen treu, und stets ein Mäcen der Künste und Wissenschaften geblieben. Sein Haus war von jeher der Versammlungsplatz der Elite der Künstlerwelt. Erst in jüngster Zeit meldet von dem Fürsten Constantin und seinen Söhnen ein größeres politisches Blatt der Residenz: „Noch weilt jeden Sommer in Weinhaus die fürstliche Familie Czartoryski, die einzige unter dem hohen Adel, die in unseren Tagen das musikalische Mäcenatenthum in Wien vertritt.“

*

der tiefsten Gesunkenheit aber in Meyerbeer und der Pariser Schule bezeichnet und gebrandmarkt werden. In Nr. 3 singt Corentin ein Lied, in dem er sich darüber freut ein gemeiner, furchtsamer Lump zu sein; ein zweifätziges Stück, dessen einer Satz im Plappergenre des französischen Liedes, der andere ein höchst trivialer Walzer ist, der äußerst widerlich wirkt. Die folgende Nummer ist ein Duett mit der Gestörten, die ihm nachsingt, was er auf der Sackpfeife spielt, ihn dann zwingt mehrere Tänze zu spielen und mit ihm tanzt bis sie beide aus Müdigkeit einschlafen. Die Ronladen sind gewaltsam, abgerissen, trocken und wirken nur durch ihre rhythmischen Bizarrerien, die Melodien sind höchst banal und der Schluß außerdem recht schlüpfrig. Hoël kommt zurück, klopft an Corentin's Thür, Dinorah entflieht, er bespricht sich mit ihm und schickt ihn nach Wein. Indessen singt er eine Arie an die Magie, in deren Zwischensätzen er seine Leiden der Trennung beschreibt und seine Liebe schildert, die so groß ist, daß er nicht auf ehrlicher Leute Weise an der Seite der Geliebten sich sein Brod erwerben kann, sondern von ihr fort mußte um sich durch Zauber und mittelbaren Mord Geld zu verschaffen. Die schnellen Sätze sind Tanzmusik, die vielfach der besseren Wiener Musik dieser Art entlehnt ist, die langsamen seelenlose Phrasen; die ausgedrückten Empfindungen aber eine Reihe schnell wechselnder, widerlicher Affecte. In zwei Duetten, Nr. 6 und 7, macht Hoël seinen furchtsamen, aber eigennützigen Genossen mit den Zauberformeln bekannt, und reizt den Eigennutz des schon halb Trunkenen zur Unternehmung des Abenteuers. Jenes ist nicht schauerlich, sondern trocken und hölzern, dieses widerlich aber nicht komisch. Sie treten aus der Hütte, hören des Glöckchens Ton, und folgen mit Dinorah, ohne sich gegenseitig wahrzunehmen, der Ziege. Zum Theil sprechen sie abgebrochen aus, was sie denken; dann schildern sie zusammen den Eindruck, den die Nacht und ferner sich erhebender Donner auf sie machen, und verschwinden zwischen den Felsen.

Der 2. Act beginnt mit einem Instrumentalstück, das den Birkenwald bei Nacht musikalisch darstellt, und ihn durch eine ziemlich leierige Nocturnemelodie und einen äußerst vulgären Ländler zu schildern sucht. Hierauf folgt (Nr. 9) ein Trinkchor der aus der Schenke heimkehrenden Bauern, in dessen Mittelsatz die Männer mit Brummstimmen ein Duett der Frauen begleiten, das gar nicht dahin gehört. Nr. 10 ist eine Romanze mit sehr häßlichem Vorspiel, in der Dinorah sich wehmüthig ihres traurigen Schicksals halb bewußt wird, eine Melodie, die an Lindblads Lieder erinnert, nur daß sie im Geschmack der französischen Couplets leierig und monoton gemacht worden ist. Darauf beginnen wieder ihre Einbildungen, und sie singt ein großes Potpourrie zu ihrem Schatten, das aus Tanzmelodien und höchst unschönen Solfeggien besteht, die sie pp wiederholt und dazu sich einbildet, die Antworten des Schattens zu vernehmen. Ihm schließt sich ein Melodram an, in dem sie Hoël zu sehen glaubt und ihn zur Kirche fortreibt. Indessen sind die beiden Männer zur Schlucht hinaufgestiegen, und Hoël klettert hinunter, während Corentin sich in einem Liede die Angst zu vertreiben sucht, das nicht ungeschickt, aber sehr übertrieben seinen Zustand schildert. Da Meyerbeer seine Figuren nicht planmäßig zusammenzuführen weiß, so muß Dinorah den beiden Männern nachlaufen und wird dem geängstigten Corentin zur weissagenden Norne, indem sie eine Legende singt, in der es heißt, daß sterben müsse, wer den Schatz zuerst berührt. Die Nummer ist kurz und wirkungsvoll, aber grob in ihren Effecten, (die Abschlüsse auf As-moll und Es-dur, die dicht auf einander folgen), und im Ganzen nach viel besseren Vorbildern verfaßt. Dinorah geht schnell dem wiederkehrenden Hoël aus dem Wege, wie wunderbar es immer sein mag, daß eine Verrückte die Intentionen Meyerbeers so gut versteht; Hoël sucht nun in einem langen Duett den Corentin zur Hebung des Schatzes zu bewegen. Einem Theile in A-dur, der aus melodischen Phrasen besteht, die lose aneinander gereiht sind, stellt sich ein mehr dahinfließender in E-dur entgegen; in der zweiten bewegteren Hälfte aber spielt ein parlando, das von den Stimmen wechselweise übernommen wird, die Hauptrolle. Ist die Musik schon trivial, so ist die Situation der beiden, des Betrügers, der sein Opfer immer noch mit „feiger Wicht" tractirt und des Hasenfußes, der hier übrigens vollständig in seinem Rechte erscheint und doch parodirt wird, geradezu ekelerregend. Die wiedererscheinende Dinorah bringt Corentin auf die Idee, sie voranzuschicken. Während er sie zu überreden sucht, sie aber kleine Liedchen anstimmt, und Hoël seine Beschwörungen an dem vermeintlichen Trugbilde vergebens versucht, naht das Gewitter; im Leuchten eines Blitzes erblicken sie die Ziege, der Irren Liebling und nothwendiges Zauber-Requisit zu gleicher Zeit, Dinorah eilt ihr nach und nun zieht Meyerbeer die Schleusen auf, und läßt die Brücke einstürzen.

Mit diesem Spektakel schließt der zweite Act, der dritte begünnt mit dem folgenden Morgen und einer im französischen Geschmack arrangirten ländlichen Scene. Zuerst singt von einem Felsen herab ein Jäger sein Lied, das einer schlechten Polka ähnelt, dann tritt ein Mäher auf und singt ein abgebrochenes Couplet in dem der quietschende Klang, den das Schleifen der Sense hervorbringen mag, die Pointe bildet, hierauf präsentiren sich zwei Hirten, die zusammen duettiren, und zum Schluß vereinen sich alle vier, um Gott für die glücklich überstandene Nacht zu danken. Das Gebet gleicht einer trockenen Chorknaben-Litanei, als Vaudeville-Couplet zugestutzt und mit einigen hinzugethanen Mode-Effecten versehen. Sie gehen fort. Corentin kommt herbei und Hoël trägt Dinorah auf die Bühne, worauf die beiden unter Begleitung eines kleinen Satzes in A-moll, der in gar keiner Beziehung zu dem Gesprochenen steht, mit einander reden, und Hoël eine Romanze in der jetzigen Pariser Manier singt, die seinen Schmerz und seine Reue schildert.

Das letzte Finale endlich besteht aus einem sehr langen Duett zwischen Hoël und Dinorah und dem Processionschore, der bei der Ouvertüre hinter dem Vorhang gesungen wurde. Zwischen den abgebrochenen Recitativen und den vielen Anfängen von Melodien, sind einige nicht ohne Reiz; die hauptsächlichste aber, in der sie beide ihr Glück befingen, ist so banal, daß keine passendere für den café chantant gefunden werden könnte. Der Schlußchor ist süßlich und trivial, wird auch durch die kleine Phrase, die dreizehnmal wiederkehrt, zuletzt höchst langweilig.

Wird der Erfolg einer solchen Composition, die eben an die Menge appellirt und ihren Schwächen schmeichelt, eine Zeit lang sogar ein allgemeiner scheinen, so wird man darin nur ein Zeugniß dafür finden können, daß sehr wenig Operndirectionen den richtigen Sinn und den guten Willen haben das Publicum zu bilden, oder daß es ihnen an Mitteln gebricht und sie den Kunstbetrieb als einen Geschäftsbetrieb anzusehen haben. Umsomehr ist es Pflicht der Presse ihren Protest zu verzeichnen, um sich vor der Zukunft mindestens von der Mitschuld zu reinigen.

In dem Texte dieser Oper herrscht weder ein sittliches Motiv noch auch nur eine logische Anordnung; der Zufall sitzt zu Throne und ordnet an. Die Musik ist noch frivoler und beifallsüchtiger als die der früheren Opern desselben Componisten. In melodischer Beziehung ist das Phrasenthum so nackend hingestellt und bis zu solch einer Aermlichkeit hinabgesunken, daß es unerträglich wird. In harmonischer Beziehung werden seine wenigen Effecte so typisch, daß einem übel wird, wenn sie wieder kehren. Die Verminderung eines Intervalls des verminderten 7 Accords, so daß der Sekundenaccord daraus entsteht (aus dis, fis, a, c z. B. dis, f, a, c), die Erniedrigung der Prime und Quinte im 6 Accord auf der 4. Stufe (in C-dur statt f, a, d — f, as, des), der übermäßige Dreiklang eine halbe Stufe über der Dominante (in D-dur b, d, fis neben dem $\frac{6}{4}$ Accord a, d, fis) sind unleidliche Lieblingsklänge Meyerbeer's. Seine Polyphonie besteht in durchaus unpassend auf einander gelegten Melodien (so z. B. wird zur Tonleiter abwärts in den Intervallen des Grundaccords aufwärts gegangen, oder darin, daß die Stimmen sich dasselbe nachplappern,

und endlich, daß Begleitungsfiguren breit getreten werden. Der Rhythmus ist einerseits vollständig überbildet und verzerrt, so hopserig und widerhaarig, wie man sie nur in den Gesängen der Derwische anfinden kann, und anderseits vollständig gefesselt und monoton. Die wirklichen Verzierungen jedoch, von denen man mit Recht in einer so oberflächlichen Musik das Meiste zu erwarten geneigt ist, steif, übertrieben und reizlos. Kurz, daß wir's nur offen heraus sagen, die Wiener Tanzmusik namentlich aus der guten Zeit vor kaum zwei Dezennien ist Göttermusik dagegen. Möchten doch recht viele Stimmen sich gegen dieses sinnlose und nur der Sinnlichkeit frönende Machwerk der ausgebeuteten Blasirtheit des Pariser Ungeschmacks erheben! Warum wendet man nicht allen Aufwand des feinen Spieles und schönen Gesanges an die Einstudirung aller unserer guten Opern? Das Opernpublicum ist nicht so sehr viel schlechter als das der Concerte, daß es zu einer Zeit, wo dieses die gute Musik immer lieber gewinnt, nach solchem Unsinn verlangte. Wozu ihm diesen von außen aufdringen?

Brüsseler Musikzustände.

(Schluß.)

II.

Ein anderes Institut, das auch einen besonderen Einfluß auf's Publicum ausübt, ist die Association des Artistes musiciens do Bruxelles. Es ist dies eine Vereinigung der besten musikalischen Kräfte der Stadt, bestehend aus Theatermitgliedern und sonstigen Künstlern, welche jährlich vier Concerte geben, deren Ertrag einen Fond bildet, von dessen Interessen musikalische Veteranen und deren Witwen unterstützt werden. Diese Gesellschaft ist im besten Gedeihen, die Aufführungen derselben stehen im besten Rufe und erfreuen sich eines außerordentlichen Zuspruchs. In welchem Sinne jedoch diese schönen Mittel und Kräfte gebraucht werden, möge ein Programm als Auszug der diesjährigen vier Concerte darlegen:

Beethoven,	Symphonie, in f.*)	
„	Phantasie für Piano, Chor und Orchester.	
„	Ouverture, Leonore Nr. 3.	
„	„	Egmont.
Meyerbeer,	„	Struensee.
Weber,	„	Freischütz.
„	„	Euryanthe.
„	„	Oberon.
Hansens,	„	

Den Rest bilden Gesang und Solostücke. Man gebe sich nun die kleine Mühe, diese Ausbeute auf vier Programme, von welchen ein jedes seine 10 Nummern enthält, zu vertheilen und ich bin gewiß, daß das Urtheil auch des lautesten Kunstfreundes nicht zweifelhaft ausfallen kann. — Die Künstler klagen über den seichten Geschmack des Publicums und bedenken nicht, daß dasselbe Publicum bei Gelegenheit die tiefsten Werke der großen Meister bewundert. Dergleichen Werke jedoch müssen fein studirt werden, dazu gehören Lust, Liebe und Proben; diese aber werden geschent.

Jede außer der gewöhnlichen Ordnung liegende Anstrengung umgeht man lieber und glaubt sich zu rechtfertigen, wenn man sagt: „Mit mehr oder weniger Mühe, die Einnahme bleibt dieselbe; eine Symphonie am Programme zieht keine Seele an.“ Es wäre nun zu erweisen, ob eine Symphonie am Programme Jemanden abhält diese Concerte zu besuchen, und dieses wäre entschieden mit nein zu beantworten, denn jedesmal selbst bei Symphonie-Aufführungen waren die Räume zum Erdrücken voll. Ja! mehr noch, es ist erwiesen, daß der große Zudrang zu diesen Concerten von dem Augenblicke datirt, als vor 3 Jahren die Association Oratorien von Haydn zur Aufführung brachte.

*) Dieselbe wurde auch im vergangenen Jahre aufgeführt.

Dies ist ein schlagender Beweis gegen das so beliebte Axiom, dessen sich die Künstler gegenüber dem Publicum so gerne bedienen. Da von dieser Seite das materielle Interesse dieser Herren gedeckt ist, an wem liegt es nun? Es bleibt hier eine einzige mögliche Vermuthung, hier ist sie: Dem größeren Theile der betreffenden Künstler selbst mangelt der Geschmack an echter wahrer Musik und sie finden mehr Gefallen an seichter. Dieß ist eine harte Vermuthung, die aber durch die Vorgänge zu trauriger Wahrheit wird. Es wäre zu wünschen, daß in Zukunft ein besserer Geist die Direction leite und daß sie nie die Kunst über dem Künstler vergesse.

Musikalische Matineen, Soireen, Quartette, Trios, überhaupt öffentliche Productionen der Kammermusik fanden dieses Jahr, mit einer einzigen Ausnahme, gar nicht statt. In den verflossenen Jahren gab zwar der Cercle artistique Matineen für classische Kammermusik (vier im Winter), von denen ich mir erlaube weiter nichts zu sagen, als daß sie äußerst spärlich besucht waren. Die Programme boten Boccherini, Haydn, Mozart und Werke aus der ersten und zweiten Periode Beethovens.

Das königl. Theater de la Monnai gibt nur Opern, Ballet und Pantomimen. Der Leser nehme den Titel dieses Kunstinstitutes nicht buchstäblich, denn es ist keine Hofbühne, sondern ein Stadttheater. Die Kräfte der Bühne wechseln beinahe jede Saison und sind demnach einer ewigen Variation unterworfen. In diesem Jahre eine vortreffliche erste Sängerin, im andern eine zweite oder sonst etwas Vortreffliches; ein glückliches Zusammentreffen mehrerer Vortrefflichkeiten gehört zu den Seltenheiten. Wie überall, so sind auch hier die Tenore der Stein des Anstoßes. Die Aufführungen sind meist correct und rund zu nennen. Das Repertoire dreht sich um Meyerbeer, Auber, Adam, A. Thomas, Massée, Halevy und den Italienern. (Die Deutschen werden durch Herrn Flotow repräsentirt.) Die Opernsaison fängt mit November an und endigt im Mai. Obgleich mit Ausnahme des Samstags jeden Tag gespielt wird, so bietet das Repertoir keine große Abwechslung. Gewöhnlich bringt eine Saison eine oder zwei Neuigkeiten, die dann hübsch wiederholt werden, bis endlich Ueberdruß eintritt. Zur Abwechslung oder in Krankheitsfällen halten dann gewisse Opern her, die jede Bühne ohne Proben aufführen kann, z. B. Zampa. Von interessanten Neuigkeiten brachte die verflossene Saison eine Oper von Gounod, nämlich „der Doctor wider Willen.“ (Ich behalte mir vor über dieses Werk nächstens Eingehenderes zu bringen.) Dann eine Oper von Gevaert: Quintin Durward. In diesem Jahre die Wallfahrt nach Ploermel. Die Oper ist hier das einzige Theater, das sich eines regelmäßig starken Besuches erfreut. Die Vorliebe für diese Gattung ist so allgemein, daß man trotz der bedeutenden Größe des Raumes selten leicht Eintritt findet. Diese Vorliebe scheint sich auf das ganze Land zu erstrecken, denn unlängst las man, daß die Stadtbehörde von Gent mit dem dortigen Theaterdirector die Uebereinkunft getroffen nichts als Opern zu geben.

Da die Spielsaison nur 6 Monate dauert, so beziehen die Mitglieder den Rest des Jahres, wie natürlich, keine Gage. Diesem bedauerlichen Uebelstande zu begegnen, veranstalten die Orchestermitglieder unter der Leitung ihres Capellmeisters tägliche Concerte im Vaux-Hall, wo Potpourris, Quodlibets, Ouverturen und Tänze aufgeführt werden.

Dies wäre im großen Ganzen die Geschichte des Brüsseler musikalischen Treibens. Gehen wir summarisch kurz das Bishergesagte durch, so finden wir höchstens 10 stabile Concerte*), von denen man mit Recht classische Programme erwarten könnte. Wie es mit denselben steht, hat der Leser gesehen. Außer diesen zehn Concerten finden wohl noch eine Anzahl anderer Aufführungen statt, z. B. fremder und einheimischer Virtuosen, die aber als geringen Einfluß ausübend nicht hiehergehören. Aus alledem wird leicht der Schluß zu ziehen sein, daß sich in der That der Ge-

*) Darin möchte ich auch 2 oder 3 Concerte der Philharmonie gerechnet wissen, die wenn auch erst im Entstehen, so doch in diesen Kreis gehören.

schmack des Publicums, sowie der Eifer der Musiker in einem lauwarmen mit falschen Ansichten übersättigten Dunstkreise bewegt, der dem Gedeihen wahrer Kunst nichts weniger als zuträglich sein kann. Es wäre zu wünschen, irgend ein freundlicher Windstoß brächte uns irgend einen vorwärtsdrängenden Titanen in's Land, um die erschlaffenden Geister aus diesem unseligen Schlafe zu neuem frischeren Leben aufzurütteln.*)

Recensionen.

Hafis-Ouverture, comp. v. L. Ehlert. op. 21. — Verlag v. Leuckart in Breslau.

v. Br. Hafis scheint gegenwärtig viel in den Köpfen der Musiker zu spucken. Wenn dies vermöchte, in die dahinwelkenden Adern des Tonleibes frisches Blut zu jagen, wäre die Erscheinung erfreulich genug. Aber freilich, unser Schicksal ist vorläufig weder Fisch noch Fleisch zu sein, und keine äußerliche Berührung, nur ein langer, in seinen Resultaten noch zweifelhafter innerer Umwandlungsproceß kann uns dauernd aus diesem unerquicklichen Zustand erlösen. Von der vorliegenden Ouverture waren wir wenig erbaut. In recht haubacker Dürftigkeit sich abspinnend ist sie im strengsten Wortsinne ein Werk der Reproduction, welches nicht einen selbstständigen Gedanken, nicht den geringsten eigenthümlichen Zug enthält und weit eher an die Heine'schen Verse erinnern würde: „Himmelgrau und wochentäglich!" als an die vorgedruckten von Hafis:

In den Lüften, in den Wogen,
Im Gefild, auf Baum und Strauch!
Alles ist beglückt und selig —
Menschenherz, a sei es auch!

Pianofortetrio's.

Trio, comp. v. W. Bargiel. op. 6. — Verlag v. Leuckart in Breslau.

— comp. v. G. P. Grädener. op. 22. — Verlag v. Fr. Schuberth in Hamburg.

— comp. v. M. Bruch. op. 5. — Verlag v. Breitkopf und Härtel in Leipzig.

— comp. v. A. Dupont. op. 33. — Verlag v. Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Wenn schon Schubert und Schumann, die doch ihre eigenen Kräfte fühlen durften, ihre Zweifel aussprachen, ob in den großen Formen der Instrumentalmusik seit Beethoven überhaupt noch etwas „Rechtes" d. h. Vollgenügendes, Umfassend-Befriedigendes hervorzubringen sei, so dienen die skeptischen Zweifel zweier doch so auserlesen begabten Geister den gleichen kritischen Bedenken der Gegenwart wohl zur stärksten Stütze. Wie wenig jene Beiden, denen gleichwohl in dem ihnen so bedenklich erscheinenden Gebiet noch manche herrliche Schöpfung gelang, ihr künstlerisches Bewußtsein im Ganzen und Großen täuschte, erkennt man schon an ihren eigenen Werken im Vergleich zu jenen des großen Weltmeisters, um wie viel mehr an jenen, welche uns in der Gegenwart selbst die unstreitig Begabtesten der Zeit darbieten und denen man selbst im besten Fall nur noch eine relative Anerkennung zollen kann. Zu diesen Begabtesten zählt aber unstreitig Bargiel, und auch Grädener ist in die Reihe der bemerkenswerth Begabteren zu stellen.

Wir haben die oben angeführten Trio-Compositionen in der Reihenfolge verzeichnet, in welche sie uns ihr künstlerisches Verdienst zu stellen scheint. Die hier vorliegenden Arbeiten von Bargiel und Grädener sind sehr interessante, geistvolle Producte, die von allen Kunstfreunden und kunstfreundlichen Kreisen gekannt zu werden verdienen und bei empfänglichen, regsamen Geistern immer dankbare Aufnahme finden werden; als ein ganz vorzügliches Stück sticht unter allen das Finale des Bargiel'schen Trio hervor, in welchem der Autor einen aus feinster Inspiration hervorgehenden, humordurchwürzten Gebrauch von der fugirten Form macht. Dem guten Eindruck des Grädener'schen Trio schadet im ersten Satz eine stark hervortretende Aehnlichkeit mit dem ersten Satz der Beethoven'schen A-dur-Symphonie, im letzten das zu bemerkbare, absichtliche Streben nach geistreichen Effecten. Beide Werke aber zählen in ihrem Kreis zu den interessantesten, anregendsten Erscheinungen der neueren Literatur.

Weniger Vortheilhaftes vermöchten wir über das Trio von Max Bruch zu sagen, an welchem redliches Streben und gute Schule einen viel beträchtlicheren Antheil haben, als Phantasie und Empfindung. Das Trio von Dupont aber, welches, nebenbei bemerkt, von den eclatantesten Italiänismen wimmelt, athmet vollends den Genius der Langweile aus und entbehrt ebensowohl der Originalität in der Erfindung, wie des Reitzes in der Form.

Balladen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Pharao, die nächtliche Heerschau, Traumkönig, drei Balladen, comp. v. Joh. Hager. op. 24. — Verlag v. C. H. Spina in Wien.

Drei vortreffliche Stücke, denen eine auszeichnende Stelle in der Gesangsliteratur der Gegenwart gebührt. Als ein vollendetes Meisterstück ist aber besonders „die nächtliche Heerschau" zu bezeichnen. Wie würden unsere musikalischen Terroristen diesen Vorwurf behandelt haben, und mit wie seinem künstlerischen Sinn ist dieses Gemälde entworfen und ausgeführt! Eigenartig in jedem Zug und Farbenton fühlt man doch immer nur das Angemessene, Nothwendige, in der Sache selbst liegende und könnte beispielsweise mit mehr Recht, als dies kürzlich von einem andern umfassenderen Werke behauptet wurde, auf die hervorragende, (hier wäre zu sagen „geistvolle") Rolle" hinweisen, welche in dieser Composition der übermäßige Dreiklang spielt. Da aber eben überall alles auf das Einzelste ankommt, so müssen wir auf dieses selbst verweisen und den werthen Sängern die treffliche Arbeit nachdrücklichst empfehlen. Nr. 1 und 2 sind, wie natürlich, für Baß (oder Alt), Nr. 3 für Tenor (oder Sopran) componirt. Es gehören diese Stücke zu den sehr wenigen, mit welchen der Wiener Verlag zur musikalischen Literatur beisteuert, und es möchte ihnen darum auch von Seite der auswärtigen Fachblätter Beachtung gebühren, die ihnen aber, obwohl seit Jahr und Tag erschienen, unseres Wissens nicht zu Theil geworden ist.

Zwei Balladen von Geibel für Baß oder Bariton, comp. v. C. Richter. op. 6. — Verlag v. Böse in Altona.

Man sieht, daß der Componist das Vorbild dieser Gattung, nämlich Löwe studirt hat, mit dessen mittleren Productionen sich seine Balladen immerhin messen können. Die beiden Geibel'schen Gedichte („Friedrich Rothbart" und „der Streit um des Kaisers Bart") bieten in ihrer Aeußerlichkeit dem musikalischen Ausdruck keine tiefere Seite, aber der Componist hat die Linien des vom Dichter gezeichneten Gemäldes mit frischen Farben colorirt und mehr war hier kaum zu leisten. Die abentheuerliche Ausstattung des Titelblattes verdient besonders bemerkt zu werden.

Concerte.

S. B. Unser Conservatorium legte in einem zweiten dießjährigen Concert Proben seiner Wirksamkeit ab, und brachte an Orchesterstücken die Ouverture zur Medea von Cherubini und die Symphonie in D (in 3 Sätzen) von Mozart. Außerdem producirten sich Zöglinge im Gesang, auf dem Pianoforte, Violoncell und der Clarinette. Die eistgenannten Nummern wurden recht präcis, wenn auch ohne feinere Schattirung gespielt, und wir vermißten besonders in der Symphonie ein schönes Piano, dann Frische und natürliche Auffassung. Der erste Satz (das Allegro) war mehr ein Maestoso als ein Allegro con spirito, das Andante aber wurde sehr ins Breite und Langweilige verzogen. Wir sagen dies nur, weil wir wünschten, daß die Zöglinge für

*) Diese „Titanen" haben meist andere Dinge zu thun, als die „wahre Kunst" zu befördern. D. Red.

classische Musik Sympathie fassen möchten. Fräulein Anna Edl. v. Gschmeidler fand in Beethoven's Concertante Gelegenheit, eine colossale Stimme zu produciren, der es aber an allem Wohllaut, an der nöthigen Weichheit, mit einem Wort an schöner Methode gebricht, und daher uns keinen künstlerischen, sondern den Eindruck materieller Rohheit machte. — Herr Wilhelm Schenner spielte zwei Sätze eines Sternedale-Bennett'schen Clavierconcerts, und zeigte eine schätzenswerthe Fertigkeit und Eleganz des Spiels, dem man nur mehr Kraft wünschen muß. Das gewählte Stück war wenig geeignet, den musikalischen Wärmegrad des Spielers zu messen, weil schon der des Componisten ein ziemlich tiefstehender ist. — Ein Chor für vierstimmigen Knabengesang von Gyrowetz ließ uns abermals das Unpassende solcher Stücke erkennen. Der vierstimmige, nicht gemischte Chorgesang hat bekanntlich den großen Nachtheil, daß die höchste und tiefste Stimme aus ihrer natürlichen Lage getrieben wird, und daß er daher stimmmörderisch wirkt. Daß die Männergesangvereine namentlich die Tenore ruiniren, ist eine Thatsache, die auch in den gemischten Vereinen schmerzlich empfunden wird. Warum nun aber gar schon in der Schule und bei Knabenstimmen angefangen wird, künftige Männerstimmen umzubringen, das haben wir nie begreifen können. — Ein süßliches, selbst als Concertpiece gar zu unbedeutendes Violoncellstück von Franchomme wurde von Herrn Wilhelm Slawek, im Kampf mit einem verstimmten Instrumente, recht tapfer ausgeführt und ließ eine gute Schule erkennen. Das interessanteste Stück der viel zu langen Production war ein Clarinettconcert von C. M. v. Weber, von welchem Herr Joseph Giller das Adagio und Finale in recht zufriedenstellender Weise blies, und außer einem hübschen und runden Ton eine nicht unbedeutende Fertigkeit darlegte.

Ueber Herrn Stockhausen ist kaum etwas Neues zu sagen. Die außerordentliche Vollkommenheit seines Gesangs ist fast weltbekannt zu nennen. Er spielt auf seiner Kehle wie auf einem Clavier, alle Töne kommen vollständig rein, rund, wohlklingend; er geht aus der Bruststimme ins Falsett und wieder zurück, man weiß nicht wann und wo; er benützt diese seltene Kunst nicht zu Kunststückchen und coquettirt nicht im Mindesten mit seinen trefflichen Eigenschaften; überdieß singt er lauter gute und schöne Musik: Händel'sche Arien, gute Sachen aus französischen älteren Opern, wozu Grazie und Feinheit gehört, die er in hohem Grade besitzt, und deutsche Lieder von Schubert und Schumann. Ist auch ein gewisses Feuer und eine hinreißende innere Wärme des Vortrags nicht die bedeutendste Seite seiner Natur und Leistungen, so ist dagegen die vollständige Abwesenheit aller falschen Aeußerlichkeit, welche bei so Vielen als „seelenvoll" gelten soll, ein nicht genug zu schätzender Ersatz, und man findet sich sogar durch die außerordentliche Intelligenz, durch welche Stockhausen überall das rechte Maß des Ausdrucks findet, auf's wohlthätigste berührt. — In seinem ersten Concert sang er eine Arie aus der Oper „Ezio" von Händel, ein nachgelassenes Lied „Waldesnacht" von Schubert, welches uns, beiläufig gesagt, nicht zu erwärmen vermocht hat, eine Cavatine von Boieldieu, endlich „Sonntags am Rhein" von Schumann und „die böse Farbe" von Schubert, dem der Concertgeber auf den lebhaftesten Beifall hin noch Schumann's „Waldesgespräch" zugab. — Unterstützt wurde Herr Stockhausen in diesem Concert durch Frl. Julie v. Asten, welche die Begleitung der Lieder übernahm und außerdem zwei kleine Stücke von Schumann und Chopin spielte, — dann durch Herrn Poznansky, einem jungen, talentvollen Violinspieler, Schüler von Vieuxtemps, auf welchen wir bei Gelegenheit seines demnächstigen selbstständigen Auftretens zurückkommen.

Im zweiten Concert, welches wegen Unwohlsein des Sängers verschoben wurde, schienen Herrn Stockhausen's Vorträge durch mancherlei äußere Umstände beeinträchtigt. Vielleicht noch in Folge jenes Unwohlseins begegnete es Herrn Stockhausen, was ihm sonst ganz fremd ist, daß er zuweilen um eine Schwebung zu tief intonirte. Viel belangreicher waren die Hemmnisse, welche der accompagnirende Clavierspieler, Herr Dunkl, ihm bereitete, die sogar geeignet gewesen wären, einen minder festen Sänger ganz aus dem Sattel zu werfen. Das war eine Unsicherheit und Unbestimmtheit, ein Schwanken und zimperliches Wesen, die eines schlechteren Sängers als Herrn Stockhausen würdig gewesen wäre! Am meisten enthusiasmirte der Concertgeber mit einer Boieldieu'schen Arie aus „Le chaperon rouge," die er auch mit unnachahmlicher Grazie und Feinheit sang. Außerdem gab er den „Zweg" von Schubert, „dem rothen Röslein gleicht meine Lieb'" und „Geständniß" von Schumann, dann das „Rheinische Volkslied" von Mendelsohn und den „Musensohn" von Schubert zum Besten, und sang auf den rauschenden Beifall am Schluß noch eines der Müllerlieder von demselben Meister, wobei er sich selbst accompagnirte. In allen diesen Vorträgen zeigte er die ungewöhnliche technische Vollendung und geistige Auffassung, welche aber, wie gesagt, durch den Mangel an Ebenbürtigkeit des begleitenden Claviers in der Wirkung wesentlich beeinträchtigt wurden. — Das Concert wurde eröffnet mit drei Stücken aus Hiller's hübscher Serenade für Clavier, Violine und Cello, gespielt von den HH. Dunkl, Hellmesberger und Röver, wobei Herr Dunkl sich viel besser ausnahm; außerdem spielte ein Frl. Kleckler ein von Liszt bearbeitetes Lied (Ständchen von Shakespeare) von Schubert, und „La Naïade" von Pacher; letzteres, beiläufig gesagt ein Stück von erstaunlicher Nichtigkeit, gehört in langweilige Salons, aber nicht in den Concertsaal, am wenigsten in das Concert eines Stockhausen. Auch Herr Röver trug noch ein form- und inhaltsloses Violoncellstück recht nett vor.

Das dritte Concert des Herrn v. Bülow enthielt in seinem Programm folgende Nummern für Pianoforte: 1. Hochzeitsmarsch und Elfenreigen aus dem „Sommernachtstraum" von Mendelsohn, übertragen (besser gesagt: grausam verballhornt) von Fr. Liszt. 2. Präludium und Fuge für Orgel (A-moll) von S. Bach, transscribirt von Fr. Liszt. 3. Ouverture zum „Tannhäuser" von Rich. Wagner, arrangirt von Fr. Liszt. 4. Au bord d'une source und ungarische Rapsodie Nr. 12 von Fr. Liszt. Kein Bevormundeter wird von uns verlangen, daß wir über ein solches Concert ernstlich referiren sollen. Daß Herr v. Bülow in dem großen Wien ein Publicum für den kleinen Gesellschaftssaal zusammengebracht, und daß dieses Publicum das ihm Gebotene mit rauschendem Beifall aufgenommen hat, nimmt uns weder Wunder, noch ist diese Erscheinung von irgend einer Tragweite. Auch Herr Leop. v. Meyer hat hier sein Publicum und die Verdi'schen Opern haben es auch. Können wir uns daher auch nicht jenen Stimmen anschließen, welche vielleicht aus übertriebener Höflichkeit, „hoffen, H. v. Bülow werde bei günstigerer Zeit wiederkehren," so ist uns doch selbst diese Eventualität ziemlich gleichgiltig, da die neudeutsche Musik in den entscheidenden Kreisen unmöglicher geworden, denn je. Wir erkennen Herrn v. Bülow ohne Sträuben als einen durchgebildeten Clavierspieler an. Erwärmt aber hat er uns nie, und seine künstlerische Richtung ist von bedenklichster Art, trotz, oder vielmehr wegen seiner geheuchelten Verehrung für Bach und Beethoven.

Correspondenzen.

Magdeburg.

Am Schlusse der diesjährigen Concertsaison drängte sich eine verhältnißmäßig große Anzahl Concerte verschiedener Art und Bedeutung zusammen, zumeist zur Förderung eines allgemeinen oder eines milden Zweckes gegeben. Nur über einige derselben sind wir in der Lage, Bericht erstatten zu können.

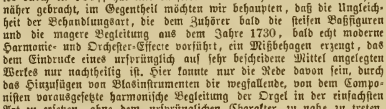
Ein Concert des Theater-Orchesters, zum Besten seines Pensionsfondes gegeben, erregte durch mehrere ins Programm aufgenommene Nummern aus Mozart's selten gehörtem „Idomeneo" ein lebhafteres Interesse. Das Quartett: „Von aller Welt verlassen" und der Marsch aus dem letzten Acte — ähnlich im Ausdrucke jenem in der „Zauberflöte,"

und gleich diesem in F-dur geschrieben — schienen von der tiefsten Wirkung auf das Publicum zu sein. Eine Oper, im Concertsaal aufgeführt, kann nur rein musikalisch wirken, will daher auch nur vom rein musikalischen Standpuncte aus beurtheilt sein. Daraus geht aber die Nothwendigkeit hervor, da, wo es sich um einzelne Stücke und nicht um das Ganze handelt, bei der Auswahl nur solche Sätze zu berücksichtigen, deren Wirkung ohne die Zuthat der Bühne wenigstens der Hauptsache nach bestehen bleibt. Aus diesem Grunde hätten wir gern auf eines der längeren Recitative zu Gunsten eines der mehr lyrischen Sätze, an denen die Oper so reich ist, verzichtet. Der Frage, in wie weit Mozart die Zeichnung antiker Charactere gelungen, haben wir uns entschlagen, da sie füglich nur dann an das Werk gelegt werden kann, wenn es mit allen Voraussetzungen seines Schöpfers vorgeführt wird.

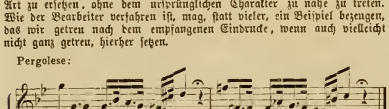
In den beiden letzten Concerten der „Loge" und der „Harmonie" erfreute Frau Sophie Förster aus Dresden das zahlreich versammelte Publicum durch ihren vortrefflichen Gesang. Die der Sängerin gewordene warme Anfnahme zeigte, daß die Sympathien, welche sie sich gleich bei ihrem ersten Hiersein gewann, nicht ab-, sondern im Gegentheil zugenommen haben. Bedauert wurde es, daß die Dame ihre Zusage, in der von dem Ritter'schen Gesangverein veranstalteten Aufführung der „Schöpfung" die Sopran-Partie zu singen, durch Krankheit behindert, und so dem Publicum die Gelegenheit entzogen wurde, sie in einer ihrer anerkannt besten Leistungen zu bewundern.

Am Palmsonntag hatte der in dem oben berührten Concerte des Theater-Orchesters mit der Aufführung der Chöre betheiligte „Kirchen-Gesangverein" in einer der hiesigen Kirchen eine Aufführung mehrerer a Capella oder mit Orgelbegleitung gesungenen Musikstücke aus verschiedenen Jahrhunderten, von Palestrina bis Mendelssohn, veranstaltet. Am Charfreitag brachte der Seebach'sche Gesangverein Pergolesi's „Stabat mater" und Spohr's „Vater unser" zur Aufführung. Die neue Bearbeitung des alten, vielleicht über Gebühr berühmten Werkes durch A. Lvoff hat uns dasselbe in Wirklichkeit um keinen Schritt näher gebracht, im Gegentheil möchten wir behaupten, daß die Ungleichheit der Behandlungsart, die dem Zuhörer bald die steifen Baßfiguren und die magere Begleitung aus dem Jahre 1730, bald echt moderne Harmonie- und Orchester-Effecte vorführt, ein Mißbehagen erzeugt, das dem Eindrucke eines ursprünglich auf sehr bescheidene Mittel angelegten Werkes nur nachtheilig ist. Hier konnte nur die Rede davon sein, durch das Hinzufügen von Blasinstrumenten die wegfallende, von dem Componisten vorausgesetzte harmonische Begleitung der Orgel in der einfachsten Art zu ersetzen, ohne dem ursprünglichen Charakter zu nahe zu treten. Wie der Bearbeiter verfahren ist, mag, statt vieler, ein Beispiel bezeugen, das wir getreu nach dem empfangenen Eindrucke, wenn auch vielleicht nicht ganz getreu, hierher setzen.

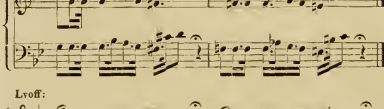
Pergolese:



Lvoff:

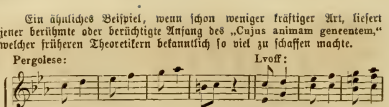


statt des natürlicheren:



Ein ähnliches Beispiel, wenn schon weniger kräftiger Art, liefert jener berühmte oder berüchtigte Anfang des „Cujus animam gementem," welcher früheren Theoretikern bekanntlich so viel zu schaffen machte.

Pergolese: Lvoff:



Die Wirkung dieser Stelle ist vollkommen die eines „Querstandes," d. h. eine unangenehme. Warum aber, ganz in direktem Widerspruche mit dem Original, das leidige e gewählt worden, ist nicht abzusehen. Es dürfte an diesen Beispielen genug sein, dem Leser ein Bild der Bearbeitung überhaupt zu gewähren, und ihn somit in die Lage zu setzen, sich selbst ein eigenes Urtheil zu bilden.

***

Zeitungsschau.

F. In der „Neuen Zeitschrift für Musik" jubelt ein Wiener Berichterstatter über die „wahrhaft glänzenden" Erfolge Bülow's, und über den „immer festeren Boden, den das musikalische Neudeutschland hier gewinne." Der Ort, wo Vergleichen zu lesen, wird jedem der Zustände kundigen sagen, was von solchem Geschrei zu halten sei. Die Wahrheit aber ist, daß jener überwiegend große Theil des hiesigen musikalischen Publicums, welcher von der neudeutschen Schule nichts wissen mag, sich von den Concerten des Herrn v. Bülow ziemlich fern oder doch passiv gehalten hat, und dort, wo es dem Claviervirtuosen Beifall zollte, keineswegs gemeint war, der Neudeutschen Schule eine Ovation zu bereiten. Mit wahrhaft cynischer Frechheit enthüllt der bezeichnete Correspondent die „meisterliche Klugheit" Bülow's, durch welche es ihm gelingt, die Leutchen zuerst durch Bach, Mozart und Beethoven „kirre" zu machen, und dann, „diese Stimmung merkend," sie an der Nase herumzuführen. Nur zu! Noch mehrere solche „Siege" und ihr seid verloren! —

Nachrichten.

Düsseldorf. Das Programm für das in den Pfingstfeiertagen stattfindende Niederrheinische Musikfest unter Leitung F. Hiller's ist in folgender Weise festgestellt worden: 1. Tag (Sonntag): „Samson," Oratorium von Händel. B-dur-Symphonie von R. Schumann. 2. Tag (Montag): Ouverture zum „Wasserträger" von Cherubini. Vor sacrum von Hiller. A-dur-Symphonie von Beethoven. 3. Tag: Künstlercoucert unter Mitwirkung von Frau Bürde-Ney, Frl. Franziska Schred und der HH. Schnorr, Stockhausen und Joachim.

Elberfeld. Zur Einweihung des neuen in jeder Beziehung prächtig ausgestatteten Concertsaales wurde ein kleines Musikfest veranstaltet, und durch die musikalischen Kräfte der Schwesterstädte Elberfeld und Barmen am ersten Tage der „Paulus" von Mendelssohn, am zweiten Glud's Ouverture zu Iphigenie in Aulis, und die 8. Symphonie von Beethoven aufgeführt. Außerdem sang Herr Sabbath die D-dur-Arie aus der „Schöpfung", trug Frl. Papié aus Cöln eine Arie von Händel und Lieder von Schubert und Hiller vor, und spielte Herr M. Wolf aus Frankfurt a M. das Mendelssohn'sche Violinconcert und die Chaconne von Bach.

Breslau. Musikdirector Reinecke hat seine Symphonie-Soiréen mit der sechsten derselben beschlossen, und das Unternehmen darf für die Folge als geschert betrachtet werden.

Mainz. Das vierte mittelrheinische Musikfest ist auf den 22. und 23. Juli festgesetzt. Das Programm enthält „Israel in Egypten", „Walpurgisnacht," Chöre aus „Alceste" und zwei Chöre von Mozart und Palestrina.

Linz. Schumann's „Der Rose Pilgerfahrt" ist unter Storch's Leitung mit vielem Beifall zu Gehör gebracht worden.

Wien. Die Preise der Plätze für die Vorstellungen der italienischen Opernunternehmung sind um 25% ermäßigt worden. — In demselben Hause soll der „Freischütz" zur Aufführung kommen.

Concert-Ankündigungen.

Am 28. Abends: Concert des Sängers und Professors am Conservatorium Salvatore Marchesi. — Am 29. Abends: Concert des Violinisten Poznanski. — Am 29. Mittags: Concert der Gesellschaft Euterpe unter Direction des Herrn Langwara. — Am 30. Abends: Concert der Sängerin Fräulein Gelpke.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 19. Wien, 5. Mai 1860. Jahrgang 1.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Die Form der dramatischen Symphonie „Romeo und Julie" von Berlioz. — Wagner und die Gesangskunst. — Recensionen. — Feuilleton: Eine Crinolinausstellung. — Concerte. — Correspondenzen. — Nachrichten.

Die Form der „dramatischen Symphonie"
Romeo und Julie
von
Hector Berlioz.

Beleuchtet von Wilhelm Wauer.

Nachdem obengenanntes vor mehr als zwanzig Jahren bereits zum ersten Mal aufgeführtes Werk des in tonkünstlerischen Kreisen vielbesprochenen französischen Componisten ohngefähr seit Jahresfrist in einem von Th. Ritter bearbeiteten und vom Autor selbst approbirten und bevorworteten Clavierauszug erschienen ist, lohnt es wohl der Mühe, sich diese vielleicht hervorragendste seiner Productionen einmal etwas genauer anzusehen und einige allgemeinere Bemerkungen daran zu knüpfen.

Möge Werth und Bedeutung des rein musikalischen Inhaltes einstweilen auf sich beruhend bleiben und fragen wir vorläufig nur nach Sinn und Berechtigung der von Berlioz beliebten Gestaltung des Ganzen, worüber uns allerdings der Componist selbst in seiner Vorrede jeden Zweifel im Voraus zu benehmen sucht.

Der vollständige Titel des Werkes lautet:
Romeo und Julie. Dramatische Symphonie mit Chören, Gesangsolo's und einem Prolog als Chor-Recitativ. Nach der Tragödie Shakspeare's. Text von Emil Deschamps. opus 17.

Das Werk zerfällt in folgende Abschnitte:

I. a) Instrumental-Einleitung. (Kampf, Tumult, Beilegung desselben durch den Fürsten.)
b) Prolog. (Chor-Recitative, Lied für Altsolo, Scherzetto für Chor und Tenorsolo.)
NB. Die Chöre für Alt, Tenor und Baß, und nur 2fach zu besetzen.

II. Instrumentalsatz. Romeo allein. (Melancholie, Concert und Ball in der Ferne, großes Fest bei Capulet.)

III. a) Capulet's Garten in nächtlicher Stille. Die jungen Capulet's ziehen, vom Feste heimkehrend, vorüber, Nachklänge der Ballmusik singend.
(Chor. Männerstimmen.)
b) Instrumentalsatz. Liebesscene. (Julie auf dem Söller, im Schatten lauschend Romeo.)

IV. Instrumentalsatz. Scherzo. (Königin Mab, die Traumfee.)

V. Fugirter Marsch mit Chor. (Juliens Leichenzug.)

VI. Instrumentalsatz. Romeo am Grabe Capulets. (Anrufung, Juliens Erwachen, Freudentaumel und die ersten Wirkungen des Giftes; Todesängste und Verscheiden der Liebenden.)

VII. Finale. Gesangscene für Chor und Solo. (Das Volk eilt nach dem Friedhof; Streit zwischen den Capulets und Montagues; Versöhnungsschwur.)

Mit dieser bunten Mischung von Sätzen reiner und Vocal-Musik glaubt nun Berlioz ein einheitliches, selbstständiges Kunstwerk hingestellt zu haben. Keineswegs will er seine Musik als im Dienst des Drama stehend und nur im Verein mit diesem ihre vollkommene Geltung beanspruchend betrachtet wissen, wie Beethoven seine Musik zu „Egmont", Mendelssohn die seinige zum „Sommernachtstraum"; die ganze Anordnung gibt sich vielmehr unwiderleglich als einen Versuch, und zwar nach Berlioz's Ansicht einen gelungenen, zu erkennen, damit ein Musikwerk anstatt des Drama, und nicht etwa blos zu demselben, zu gestalten. Das Ganze soll eine musikalische Umdichtung des idealen Kerns des Drama sein, und der Prolog, die jedem reinen Musiksatz beigefügten Programme, sowie der Text des Finale sollen dazu dienen, denselben lückenlos zum Verständniß zu bringen. Sehen wir uns nun diese künstlerische Einheit näher an.

Was würde man zu einer Oper sagen, in welcher der Inhalt gewisser Scenen, anstatt wie das Uebrige durch Gesang, nun plötzlich durch reine Musik ausgedrückt werden sollte, und die Handlung auf diese Weise bald auf die eine bald auf die andere Weise weiter geführt würde? Oder wenn z. B. in Mendelssohn's „Elias" nach dem die Scene der Witwe einleitenden Recitativ anstatt dieser ein Instrumentalsatz einträte, der in seiner Weise die betreffenden Empfindungen und Begebenheiten darstellen sollte? Obgleich in unsrer Kunstperiode, da sich Niemand mehr zu geniren scheint, jeden beliebigen Unsinn sofort als Fortschritt zu einem höheren Ziel zu proclamiren, fast nichts unmöglich sein mag, so glaube ich doch in diesem Fall annehmen zu dürfen, daß hier keine verschiedenen Meinungen obwalten würden. Nicht um die Stimmung vorbereitende, einleitende oder verbindende Ritornelle, auch nicht um Musikstücke wie Märsche, Tänze oder dergleichen, welche als integrirende Theile der dichterischen Idee ihre Bedeutung haben, und deren Dasein durch den vorausgehenden oder nachfolgenden Textinhalt seine unmittelbare Erklärung findet, handelt es sich ja hier,*) sondern um Sätze, die als selbstständige, erschöpfende Darstellung gewisser Momente gelten wollen, und so innerhalb eines Kunstwerks einen willkürlichen Wechsel in den Darstellungsmitteln herbeiführen, der natürlich zugleich einen solchen in der Form der zur Aufnahme des Werkes erforderlichen Geistesthätigkeit bedingt.

Die Widersinnigkeit eines solchen Verfahrens findet man nun in Berlioz's Werk wirklich zur That geworden, nur

*) Es sei an das Pastorale in Händel's Messias" erinnert, oder an die nach dem einleitenden, Gottes Strafgericht ankündigenden Recitativ beginnende Ouvertüre zu „Elias", deren Idee: Ausdruck der wachsenden Angst und Verzweiflung des Volkes, sogleich dadurch klar wird, daß sie in den dieser Verzweiflung nun auch Worte gebenden Chor des Volkes: „Hilf Herr!" direct einmündet und also nur als ein Bestandtheil der ganzen Scene erscheint, — abgesehen von unzähligen ähnlichen Fällen in vielen andern Vocalwerken.

von der entgegengesetzten Seite her, indem dasselbe ja zunächst Symphonie bedeutet, die Instrumente darin die idealisirten handelnden Personen sind, und die Vocalsätze daher die Rolle der Eindringlinge spielen.

Nichts Wesentliches würde hingegen an einer solchen Anordnung auszusetzen sein, wenn Berlioz sein Wert betitelt hätte:

„Symphoniesätze und Chöre nach Stellen aus Shakspeare's Romeo und Julie“ oder meinetwegen, im Hinblick auf den einstweilen als genügend anzunehmenden lückenfüllenden Prolog:

„Symphoniesätze und Chöre nach Shakspeare's Romeo und Julie.“

Hierdurch wäre ausgesprochen worden, das Opus sei nicht als Einheit zu betrachten, sondern nur als Sammlung von Musikstummern, in Einem Band vereinigt, weil ihre Stoffe zufällig sämmtlich dem Drama entnommen, wie ein Heft Lieder, deren Texte etwa auf den Gefilden des Rückert'schen „Liebesfrühlings“ gepflückt wurden, oder auch als eine mit Hilfe von lückenfüllenden Zwischenreden in den Concertsaal verpflanzte Reihe von Musikstücken, die ursprünglich zur Begleitung und Ergänzung eines dramatischen Dichterwerkes bestimmt sind, wie die Musik Beethovens zu „Egmont“, Webers zu „Preciosa“, Mendelssohns zum „Sommernachtstraum“, „Athalia“, „Antigone“, „Oedipus“ u. s. w. Sowie in diesen Fällen häufig Orchester- und Gesangmusik wechselt, je nach der durch die Zwischenreden repräsentirten Idee des betreffenden Drama, und dadurch, wie in einem wohl arrangirten Concertprogramm eine musikalisch vielleicht recht schöne Abwechselung geboten wird, so wird diese in Werken wie „Romeo und Julie“ möglicherweise ebenso vollkommen erreicht, sobald man nur von dem Begriff eines einheitlichen, nothwendig in allen seinen Gliedern zusammengehörenden Kunstwerks gänzlich absieht, und eben Satz für Satz als eine zufällig grade so und nicht anders sich darbietende Einheit hinnimmt, denn von einer Idee schwindet auch der letzte Rest, da hier dem Wechsel der Darstellungsmittel nicht einmal die Idee des Drama zu Grunde liegt, sondern einzig und allein willkürliches Belieben des Componisten.

Berlioz, weit entfernt das richtige Verhältniß der Sache einzusehen, nennt aber sein Werk „dramatische Symphonie“ und fordert selbst damit die Auffassung als einen einheitlichen Organismus. So betrachtet steht aber das Werk nicht etwa blos auf dem wankenden Standpunct der Oper mit Dialog, denn hier bleiben die Personen doch immer sprechende Personen, und die Sprache verbindet sich nur zuweilen organisch mit dem Aether der Empfindungssprache, ohne deshalb aufzuhören, das helle geistige Bewußtsein in Anspruch zu nehmen; auch dem geringen Grad von Vernünftigkeit von z. B. einem Cyklus von Werken der bildenden Kunst wie die Retzsch'en Umrisse zu Schillers „Glocke“, deren Blätter abwechselnd schwarz und colorirt wären, kommt die Berlioz'sche Anordnung nicht einmal gleich, denn hier bleibt ebenfalls der Kern der Sache, die Zeichnung, und erfüllt sich nur abwechselnd mit der lebendvolleren Sinnlichkeit der Farbe; nein, Berlioz verirrt sich noch viel weiter von der Vernunft, er nöthigt den Geist ohne jeden inneren Grund die Form seines Verhaltens zu wechseln, bald rein nachformend und nachempfindend, bald zugleich in Bewußtheit nachdenkend dem Wert zu folgen. Von der reinen Musik zur Vocalmusik ist derselbe Schritt, wie von der Baukunst zur Plastik. Hier wie dort Phantasiegestaltungen mit relativ unbestimmtem geistigem (Gefühls-) Ausdruck, den nur benennen kann, wer ihn als Eindruck an sich erfährt, gegenüber innerlich oder äußerlich sichtbaren Gestaltungen aus dem empirisch bekannten und daher seinem Ausdruck nach objectiv verständlichen Bereich des Naturschönen oder des sprachlichen Begriffs in der Sphäre des abstracten Gedankens. Hier wie dort muß der geniessende Geist, die empfangende Phantasie, zwischen Traum und Wachen, Empfinden und Denken hin- und herschwanken und ein Symphoniesatz bildet mit einem Vocalsatz so wenig eine künstlerische Einheit, eine poetische Idee kann so wenig zur Hälfte durch ersteren, zur andern Hälfte durch letzteren (diese Hälften als zwei selbstständige Theile des idealen Verlaufs ohne gegenseitige Erklärung gedacht) zum Ausdruck kommen, als dies der Fall ist mit einem Tempel und einer danebenstehenden Götterstatue, oder einem Theater und einer plastischen Darstellung aus Goethe's „Faust“. Keines von beiden kann den einen Theil einer Geschichte darstellen, deren anderer Theil durch das andere repräsentirt wird

Feuilleton.

Eine Crinolinausstellung.

Humoreske von **W. v. Waldbrühl**.

Die Symphonie in C von Mozart? Da gehe ich gleich mit in's Concert! — Verzeihen Sie, wie Sie da sind? Das wird nicht angehn, Sie müssen sich vorher umkleiden! — Das könnte zu lange dauern. Man beginnt, wie Sie sagen, mit der Symphonie und ich möchte sie ganz hören. — So ohne Handschuhe ins Concert? Nun originell ists, laßt uns gehn! — Unterwegs haben Sie die Güte mir auseinander zu setzen, warum Sie dies originell finden. Ich denke, daß Handschuhe wenig beitragen zu besserem Hören. — Das gebe ich zu, aber ich verlangte die Umkleidung einzig wegen der Zuhörer. Denken Sie sich alle Damen im höchsten Putze! — Hören sie in diesem Putze schärfer? — Sie sind ein Fremdling unter uns, haben wahrlich noch keinen Begriff von einem Concerte. — Und dennoch haben Sie jüngst mein Urtheil über die Aufführung der Mendelssohn'schen Walpurgisnacht vollkommen gebilligt! — Freilich was die eigentliche Musik anbetrifft, ohne Zweifel! — Gibt es denn beim Concert noch ein zweites oder gar ein drittes? — In der That! Das Wort Concert ist von certare „wettstreiten“ abzuleiten; neben dem musikalischen Wettkampf, der nur ein höchst uneigentlicher ist, können viele andere Kämpfe stattfinden und wie sonderbar die Sache auch klingen mag, darf ich sagen, daß das veranstaltete Fest weit eher ein Crinolineconcert genannt werden konnte. — Sie setzen mich in Erstaunen! Reden Sie von einer neuen musikalischen Vorrichtung? — Nein, ich rede blos von der modischen, die jede unserer Achtel- und Sechzehnteldämchen zu einem gewaltigen Ganzen umstempelt, die alle Grazien, alle Huldgöttinnen auf einmal in plumpe Kärbisse verwandelt hat. — Sie verlieren sich in Träumen! — Den Henker auch! Für viele mag das Concert der Musik halber besucht werden. Für diese ist die Musik alles. Es gibt aber eine große Menge, die anders denkt und fühlt; für diese ist die Musik nur eine Art von klingender Brühe! — Klingende Brühe! mein Herr, sind Sie bei Sinnen? — Vollkommen! Ich nehme mein Wort nicht zurück. Sie werden begreifen, was ich unter klingender Brühe verstehe, wenn Sie nur ins Auge fassen wollen, wo heut zu Tage Musik gemacht wird. Sie werden zugeben, daß ein Ball schon ganz ungenießbar wäre, wenn die Musik fehlte. Zum Tanze ist die Brühe unbedingt nothwendig. Wollen Sie lebende Bilder darstellen, Sie müssen die Tonkunst zu Hilfe rufen; bedenken Sie, daß Sie zu einem Guckkasten, zu einer Mordgeschichte unbedingt den Leierkasten mitgenießen müssen und zuletzt, daß der Mensch Musik sogar über die Bestien noch verhängt, in zoologischen Gärten die Musik nothwendig hat, um sich den Anblick der verschiedenen Ungeheuer zu würzen! — Sie mögen von dieser Seite Recht haben. Dichtung, sowohl die des Wortes wie jene des Tones, drängt sich in allen Lagen dem Menschen auf, durchdringt alle Verhältnisse des Le-

Beides kann nach sinnlich künstlerischer Gestaltung schön zu einander stehen, poetischer Ideenzusammenhang existirt nicht unter diesen Werken; und wenn das Bauwerk mit Programmen über das, was es bedeuten soll (aber nicht ist) überklebt wäre, keine Macht der Erde wird es dem Geiste einreden, die beiden Kunstwerke als eine Einheit auffassen, denn jede Kunst kann von der poetischen Idee nur eine besondere Seite zur Darstellung bringen, und Theile eines Ganzen, deren jeder die ihm zufallenden Theile der Idee von verschiedenen Seiten ausdrückt, bleiben eben Theile und können nun und nimmermehr ein einheitliches Ganzes bilden.

Man berufe sich nicht auf Beethovens neunte Symphonie, und auf Mendelsohns „Lobgesang." Erstens handelt es sich bei beiden Werken nicht um eine bunte Abwechselung von reiner und Vocalmusik, sondern nur um ein schließliches definitives Uebergehen von der einen zur andern Form, und zwar von der Dämmerung zum Licht, wodurch der Uebergang an sich schon für das geistige Verhalten ein natürlicher, befriedigender wird und keine Verwirrung aufkommen läßt. Zweitens, und das ist das Entscheidende, gibt Beethoven im Werke selbst, durch seine Töne und deren Combinationen auf dem Wendepunct seiner Symphonie, eine deutliche Erklärung der ihn treibenden inneren Nothwendigkeit, so daß für diesen Fall das Gefühl der Willkür gänzlich aufgehoben wird, und die neue Form erst nach gründlicher Vorbereitung des Geistes eintritt. Bei Mendelsohn ist der Uebergang von einer Form in die andere grade die Idee selbst. Nicht blos die Instrumente, die Stimmen der unbewußten Schöpfung, sollen Gott den Herrn loben, sondern „Alles was Othem hat" also als letztes höchstes Organ der Mensch, der sich der Ursachen zum Lobe des Allerhöchsten bewußt ist. Beethoven kam es auf den Inhalt des Freudenliedes an, und um diesen einführen zu können, bereitete er durch das Werk selbst darauf vor; Mendelsohn bedurfte dessen nicht, denn ihm kam es überhaupt nur auf den Eintritt des Menschengesanges an. Beide Werke tragen ihre Berechtigung in sich, das erstere durch die Vorbereitung, das letztere durch die zu Grunde liegende Idee selbst, und sind mit der Gestaltung des Berlioz'schen Formungeheuers gar nicht in Verbindung zu bringen.

Was nun Einzelnheiten in der Anordnung betrifft, so ist es eben so schwer zu begreifen, wie ein geistreicher Mann alles so verkehrt auffassen konnte. Das Bewußtsein, daß die Musikstücke, sowie sie auf einander folgen, trotz der ihnen für ihren besonderen Inhalt beigefügten Notizen in sich durchaus keinen fortlaufenden ideellen Faden ergeben, und der Wunsch, einen Zusammenhang für die Vorstellung herbeizuführen, ließen über ein Auskunftsmittel denken. Kannten Dichter und Componist den einfachsten und besten Behelf, durch gesprochene Zwischenreden, nicht, oder glaubten sie die Einheit des Werkes (an der nach obigen Erörterungen doch nichts mehr zu verderben war) dadurch gefährdet, genug, man griff zu einem gesungenen, mit rein lyrischen Episoden belasteten Prolog, welcher, in seinem epischen Theil beinahe etwas an die Wirkung des Prologs zu „Pyramus und Thisbe" im „Sommernachtstraum" erinnernd, dichterisch offenbar durch den Blick auf den Shakspear'schen Prolog zu „Romeo und Julie" selbst hervorgerufen worden ist, in Wahrheit jedoch eine ganz andere Bedeutung als jener für das Hauptwerk hat, indem bei dem Drama derselbe nur eine kurze Andeutung des nachher zu vollster Klarheit kommenden Inhalts enthält, bei der Symphonie hingegen im Voraus die nachher sich ergebenden Lücken zu ergänzen berufen ist.

Dieser Prolog nun ist ein seltsames Ding, und es war dem ersten Gründer unserer ringenden aber so wenig errin genden Zukunftspartei vorbehalten, darin ein Monstrum ungeheuerlichster Art an das Licht zu bringen.

Weil das Werk zunächst eine Symphonie sein sollte, daher mit einem Instrumentalsatz beginnen mußte, wurde dem Prolog erst die zweite Stelle angewiesen. Berlioz nennt nun zwar jenen ersten Satz „Einleitung" und denkt sich wohl, wie nach einer Opern-Ouverture, nach dieser erst den Vorhang aufgezogen und den Prolog demnach an richtiger Stelle. Allein was ist Einleitung, wenn die Hauptaction alsdann mit denselben Mitteln dargestellt wird und jene ebensogut schon ein Theil der poetischen Idee ist? Die Scene ist daher in Wirklichkeit von der ersten Note des Werkes an offen, und der Prolog tritt nach der ersten Scene auf, und überdies, à la Pyramus und Thisbe, wird vom Chor gesungen, (der, wenn er auch nach Vorschrift des Componisten nur schwach besetzt werden soll, um ihn nicht allzustark sinnlich wirken zu lassen, dennoch die Wirkung

---

bens, und so mag sie ihnen die Brühe erscheinen, welche manche Lebenserfahrung, manche Erscheinung genießbar machen soll; aber im Concertsaal ist sie doch wohl für sich allein da! — Ich habe zugegeben, daß es für Viele, namentlich für Sie, der Fall ist; für hundert Andere aber nicht. Sie haben doch bemerkt, daß die Concertsäle viel mehr Damen als Herren zu fassen pflegen. — Das gestehe ich! Wahrscheinlich haben die Männer weit weniger Zeit, solchen Genüssen nachzugehen! — Ich weiß nicht, ob dieses der einzige Erklärungsgrund bleibt. Sie werden zugeben, daß die Männer vermöge ihrer Bildung eher fähig wären, Tonschöpfungen, wie sie uns heute geboten werden, zu beurtheilen und beurtheilend zu genießen. Freilich mag unter den Männern eine größere Zahl befähigt sein, die Arbeiten z. B. unseres Mozart zu würdigen, alle Formen und Gedanken, wie sie im Laufe eines Tonstückes wiederkehren, herauszuhören, gegen einander abzuwägen; aber ob der gerade, der dieses abzuschätzen vermag, den größten Genuß des Kunstwerkes hat, das bleibt noch die Frage. Denken Sie sich, Sie beschifften einen klaren glänzenden Strom, schauten aus ihrem Kahne die beiden Ufer mit ihren Bergen, mit ihren Felsengebilden, mit ihren Waldgruppen und Schlössern vorübergleiten. Werden Sie einen höheren Genuß empfinden, oder wird der beneidenswerther sein, welcher bei jedem Ruderschlage weiß wie tief die Wasser sind, wie die Wellen ineinander greifen, welche den Kahn tragen? — Ich kann Ihnen eingestehen, daß ich hier nicht zu entscheiden wage! Daß ich oft mit dem Verständniß, mit dem Abwägen beginne, daß mir aber das Tonstück, ohne daß ich es weiß, über dem Haupte zusammenwächst, daß ich von seinen Wogen im Traume geschaukelt bin, ohne daß ich der Arbeit gefolgt wäre; daß ich plötzlich, wie von einem Rausche erwache, nur bewußt bin Wein getrunken zu haben. Sollten Frauen nicht in dieser Weise mehr genießen? — Ich glaubte ja, aber viele wieder betrachten die Musik, wie ich Ihnen früher sagte, als Brühe. — Und worüber denn, wenn ich fragen darf? — Ueber sich selber! Die Hauptvergnügen unserer Geselligkeit rufen uns zum Theater, zum Concertsaal, oder zum Tanze. Im Theater fällt die Dame, welche zuschaut, nicht auf, blos im Ausnahmsfalle gewinnt sie Beachtung. Jedes Auge stiert nach den Auftritten, welche dort abspielen, und Zuschauer, welche nicht ganz in dem Gedichte aufgehen, sehen hinter der Maske mehr die Künstlerin. In dem Concertsaal ist es ein Anderes. Kein Mensch nimmt ein dauerndes Interesse an der Gruppe der Künstler, welche sich vorne mit Geige oder Baß zerarbeiten. Glücklicherweise sind die Tonbühnen dergestalt eingerichtet, daß man blos eine unförmliche Masse erkennt; könnte man die einzelnen Züge der Spielenden fassen, man würde allen Geschmack an dem Kunstwerke verlieren, selbst am Vorzüglichsten sich wenig erbauen. Selten daß eine Sängerin in ihrem Auftreten in ihrem Reigen die Aufmerksamkeit fesselt. In der Regel sind diese Damen so aufgeputzt, daß sie mehr Vogelscheuchen als Menschen erscheinen, wie dann die riesigen modischen Blumensträuße in ihren Händen aussehen, als ob es Bürsten von farbigen Haaren seien, so flach und glatt sind die Blumen eingefaßt. Während des ganzen Concerts gibt es also nichts Geschiedtes zu sehen. Wo soll nun der Mann, selber die Frau anders hinguden, als durch die

des Gesanges zum Voraus abnutzt) von den handelnden Personen selbst vorgetragen, und um so mehr so aufzufassen, als der Componist diesen Prologchor im Finale, weil er eben grade seit Anfang des Concerts zur Disposition stehen geblieben ist, naiverweise sich an dem Drama ganz direct betheiligen läßt als selbstständiger Chor neben den Chören der Capulets und Montagues! Also ein handelnder und die scenische Folge unterbrechender Prolog, ein Prolog bei voller Scene! Ein Prolog, der episodisch zum breiten Lyriker wird, der Liebe und ihrem großen Sänger: Shakspeare Preisliedet anstimmt, und außerdem die Königin „Mab“ besingt, deren Wesen und Treiben später, um doch auch Gelegenheit für ein Scherzo zu haben, noch einmal in einem langen Orchestersatz die ausführlichste Schilderung erhält, obgleich in Shalspeare's Drama von einer der handelnden Personen nur ein einzigesmal auf ihr drolliges Wesen neckend angespielt wird! Ein Prolog endlich, der nicht etwa nur den Inhalt eines Acts im Voraus kurz zusammenfaßt, sondern, wie schon oben erwähnt, die ganze Geschichte, aus deren Zusammenhang man im späteren Verlauf eben sonst gar nicht klug werden könnte, dem Hörer auf einmal ins Gedächtniß stopft, der nun sehen mag, wie es ihm gelingt, in der Vorstellung jedesmal sich die bezügliche Stelle aus dem längst vergessenen Prolog zurückzurufen!

Im Interesse der Vernunft und des Berlioz'schen Werkes selbst kann nicht genug empfohlen werden, bei Aufführung desselben den Prolog, diesen krankhaften Auswuchs am Organismus, ganz zu ignoriren oder den Inhalt zwischen die einzelnen Nummern vertheilt sprechen zu lassen. Soll die Musik durchaus beibehalten werden, so möge sie hinter der Scene abgesungen werden, wie der Prolog zu Löwe's „Johann Huß“, damit er, wie sich gebührt, als ein Nebensächliches sich von dem Hauptwerk abhebt und in den Hintergrund tritt. Dann würde das haarsträubend Sinnverwirrende der ganzen Gestaltung wenigstens gemildert erscheinen, indem die freilich nicht organisch zusammengehörenden Hauptglieder doch in gleicher Linie in den Vordergrund kommen würden, und das Ganze träte in die Reihe der Musikwerke, wie Beethovens „Ruinen von Athen“, Meyerbeers „Struensee“, Schumanns „Manfred“ und alle schon früher genannten, gegen welche es zwar immer noch durch die absolute Willkür im Wechsel seiner Kunstmittel zurücksetzen müßte, im Uebrigen aber doch Satz für Satz musikalisch ungestört wirken könnte, wie es eben Werth und Bedeutung des musikalischen Inhalts in oder trotz seiner Beziehung auf das Programm jedes Satzes mit sich bringen würden.

Ueber die Musik selbst wird zum Theil wenigstens ein weit günstigeres Urtheil zu fällen sein als über die formelle Anlage. Es fehlt nicht an reizvollen, ergreifenden Stellen zartester und edelster Schwärmerei sowie feurigen Aufschwungs und eines großartigen Pathos in neuer Ausdrucksweise. Die lyrische Solo-Episode des Prologs, musikalisch eine der schönsten Partien des Werkes, viele Stellen des „Festes bei Capulet“ und der „Liebesscene“, sowie die witzvolle „Fee Mab“ bekunden den poetisch empfindenden, geistvollen und erfinderischen Musiker, und auch die Vocalnummern sind theilweise voll zauberischen Reizes und großer Empfindung, überdies ist es interessant zu bemerken, wie diese Musik so manche Züge enthält, die Richard Wagner als Urbilder für einzelne Stellen seiner Werke vorgeschwebt zu haben scheinen, wie denn überhaupt die der Berlioz'schen verwandte Empfindungsmacht dieses Componisten und leider auch seine Hartnäckigkeit im Festhalten gewisser Prineipien der bornirtesten Einseitigkeit der ihm verliehenen Erfindungskraft bei weitem überlegen ist.

An vielen andern Stellen freilich fällt die Musik des französischen Componisten der unglückseligen, in verkehrter Weise ausgebeuteten Programmsucht der neuesten Schule zum Opfer, und Berlioz beweist dadurch, was freilich hinlänglich bekannt ist, zur Genüge, daß er, der sich neuerdings so mannhaft gegen manchen Unverstand der neuesten Richtung verwahrt hat, leider selbst mehr Antheil an der Erzeugung dieser Irrthümer auf sich nehmen muß, als er wohl meinen und wünschen mag. Besonders die Einleitung, sowie das Fest bei Capulet gegen den Schluß hin, und die Scene am Grabe*) bieten dieses Belege für diese Behauptung,

*) Bei welcher noch die Lächerlichkeit zu erwähnen ist, daß laut Programm die einzelnen Momente dieser sogenannten Tonschilderung ganz abweichend von der Originalscene gestaltet sind, während doch die nachherige Erzählung des Vorgangs im Text des Finale wieder genau mit Shakspeare übereinstimmt! Es wird sich freilich so leicht Niemand die unlohnende Mühe nehmen, den Maßstab des Programms diesen sterilen Tönen anzulegen, und es dürfte musikalisch wohl ziemlich gleichgiltig sein, ob man an Gift stirbt oder am Dolch u. s. w.

Reihen der Hörerschaft, in die glänzende Crinolinausstellung. Die Crinoline hat der Frau, die sie trägt, alle Anmuth benommen; einen Vortheil hat sie aber, sie breitet die Stoffe, welche getragen werden, aus, wie sie nur irgend in einem Modeladen ausgebreitet werden können und gewährt dergestalt Raum für jede Kennermiene. Glauben Sie mir, während Sie Mozart folgen, durch die Zaubergewinde seiner unvergleichlichen Gedankenblüthen, während Sie in die Tiefe seines wundervollen Tonstromes prüfend schauen, blicken die Augen vieler Damen prüfend auf Hauptschmuck und Gewandung der Nachbarinnen, werden kritische Vergleiche angestellt, wird die eigene Schmuckkunst gegenüber der nachbarlichen gebührlich abgewogen. Jede Schöne glaubt sich aber unter dem fließenden Strome der Töne als geeignetster Zielpunct für das bewundernde männliche Auge, hofft dergestalt als Blume auf den bewegten Wogen der Kunst zu schwimmen. — Und wir Männer sollen also entgegenkommen? — Ich kann verschern, daß sehr viele es thun, und deshalb habe ich Sie denn auch erinnern wollen! — Ich danke Ihnen für Ihre gute Absicht, für die Belehrung, welche Sie mir ertheilt haben, werde mir auch neben der Musik die Crinolinausstellung zu würdigen suchen. Ich lerne nun auch einen Ausdruck von schönem Munde verstehen, den ich einmal auf die Frage hörte: wie eine, durchaus wohlgearbeitete Symphonie von Lachner gefallen habe. Sie habe, entgegnete die Dame, ihr Vergnügen mit Geduld getragen! In der That ist dieses Urtheil vortrefflich in dem Auge derjenigen, welche die Musik als Brühe über sich selber betrachtet, und sie zu lang findet. — Es erinnert mich an den Spruch einer andern Dame, über eine Beethoven'sche Symphonie. Diese Schöne war eine leidenschaftliche Tänzerin, welche das Concert besuchte, weil sie gerade nicht zum Tanzvergnügen kommen konnte. Sie meinte, das Musikstück wäre herrlich gewesen. Unter demselben hätte Sie aber berechnet, wie viel schöne Tänze der Meister aus dem Stoffe hätte fertigen können! — Nein, das ist viesiger Unsinn, eine Beethoven'sche Symphonie und Tänze daraus zu fertigen! — Ich führe das Urtheil nur an, um Ihnen zu zeigen, mit welcher Armuth an Kenntniß und Vorbildung man sich mitunter hinsetzt, um unsere classische Musik zu genießen, sobald man sich einmal in der Lage und Stellung glaubt dazu berechtigt zu sein! — Die Sache hat ihre zwei Seiten. Könnte man bedauern, daß das Schöne sich vor solchen Sinnen entfaltet, in vieler Hinsicht und für viele ganz verloren geht, ist doch hinwieder zu erwarten, daß auch viele Anfangs unkundige Zuhörer, nach und nach zum Verständnisse geweckt werden, immer tiefer in die Schönheit, in das Wesen der Kunst eindringen lernen; und so mag dann aus der Crinolinausstellung auch bei mancher Zuhörerin die musikalische Predigt fruchten, so daß sie eine büßende Magdalena, wenigstens im Geiste, ihren Putz von sich wirft, in den höheren Gebieten des Meisters nachstiegt! — Also mag es sein. Wir sind am Concertsaale; treten wir ein.

indem da das Arbeiten nach der „poetischen Idee“ nur dazu geführt hat, daß über dem prosaisch getreuen Nachbilden des äußerlichen Gedankenganges, zu Gunsten des rein formellen Elements der Folge der Begebenheiten, die Musik diejenigen Formen eingebüßt hat, deren sie ohne Widerspruch ihrer Natur gemäß bedarf, um ihr besonderes, von dem der Sprachdichtung völlig unterschiedenes Wesen zu entfalten. Sowie Berlioz bei der Anlage des Ganzen rein musikalischer Willkür zu Lieb die einheitliche Darstellung der poetischen Idee geopfert, ebenso weicht er in den einzelnen Orchesterstücken umgekehrt poetischer Willkür zu Ehren die musikalische Idee dem Untergang.

Im engsten Anschluß an diese Besprechung von Berlioz' „Romeo und Julie“ mögen in einem zweiten Artikel noch einige durch dieses Werk angeregte allgemeinere Betrachtungen folgen.

Wagner's Musik und die Gesangskunst.

Von einem Sänger.

(Wegen Mangel an Raum verspätet.)

Kaspar. Du weißt, daß meine Frist
Bald abgelaufen ist. —
Samiel. Morgen!

(Freischütz.)

Die Scene aus der Wolfsschlucht in Weber's Freischütz, die mit obigen Worten beginnt, schwebte mir beständig vor, als ich neulich zum erstenmale den Lohengrin hörte und sah.

Die peinliche Situation, in welche Kaspar dem Samiel und der schweren Intonation gegenüber geräth, machte sich mit seltenen Unterbrechungen immer wieder neu geltend, und es kam mir vor, als wenn diese so äußerst characteristische kurze Scene für Wagner's Intention quasi Schablone geworden wäre; sie erscheint mir als das kleine Senfkorn, das in Wagner so tief Wurzel geschlagen, bis endlich ein erotischer Baum dastand, voll von seltener Blüthe, dessen Frucht erst die Zukunft pflücken soll, der dagegen manchem als Upasbaum erscheint, dessen Hauch tödlich ist.

Ich habe absichtlich keinen Text zur Hand genommen, weder vor noch während der Oper, ich bedauerte, schon das Sujet gekannt zu haben. Es war mir nämlich darum zu thun einen unmittelbaren Eindruck zu empfangen; ich durfte das erwarten bei einem Componisten, dem der Genius des Wortes so viel gilt.

Allein ich verstand den Text nicht vollkommen. — Unbestritten groß sind Wagner's reformatorische Ideen bezüglich der Reinigung der Oper von vielen störenden Unzuhörigkeiten, namentlich hat ihm der Genius der deutschen Sprache viel zu danken. Allein in seinem Streite für das Wort ist er Sclave desselben geworden, und mit ihm der Träger des Wortes — der Sänger.

Wenn Wagner's Intention die ist, dem Worte zu Liebe Melodie und Rhythmus zu opfern (wenn letzteren nicht das Wort gerade bedingt), und ich verstehe trotz des besten Willens der Sänger nicht haarscharf den Text, so habe ich den Commentar zu seiner Musik verloren, um dessen Willen er doch die spezifische Melodie aufgeopfert hat.

Bin ich einmal verdammt in der Oper keinen Text zu verstehen, gewinne ich da nicht, wenn ich andere Opern besuche, um doch wenigstens Melodie und Sänger zu hören? Oder ich muß eben den Text auswendig lernen und die Oper öfter hören, um die Intentionen des Componisten aufzufassen.

Es kam mir mitten in der Oper der bizarre Gedanke: wär' es nicht besser, wenn Wagner eine Oper schriebe blos für Ballet, resp. für Mimiker; da wäre doch keinerlei Störung; das gesungene Wort, das man vor ewiger obligater Instrumentenreflexion doch nie recht versteht, würde ersetzt durch ein gedrucktes Programm, und die Programmmusik steht ja in vollster Blüthe.

Der Sänger ist für Wagner ja doch nur ein Instrument, ein Heerrufer seiner Töne, den man auch wirklich — mit dem Texte in der Hand verstehen kann. Zu was sich plagen mit der letzten Tradition der Oper, den Sängern — die sind durch Mimiker und ein gedrucktes Programm zu ersetzen — also keck das letzte noch aus dem Wege geräumt, eine Oper ohne Sänger geschaffen, und das Kunstwerk der Zukunft steht vor euch!

Der Sänger als Interpret Wagner'scher Musik, der blos den Commentar hiezu — den Text zu bringen hat (mit entsprechender Mimik und Action versteht sich) sollte doch noch so viel Berücksichtigung verdienen, daß man ihn zu Worte kommen ließe, da man ihn nicht mehr zu Melodie kommen läßt.

Oder ist das vielleicht Melodie, was als Brosame vom reichen Tische des Instrumentalisten fällt?

Wenn Wagner eine Melodie hat, so ist sie allerdings mehr eine harmonisch-zufällige, unselbständige, durch seine überreiche Harmonik erzeugte, und wenn sich zufällig eine in den Mund eines Sängers verirrt, eine dem Wort meist nachschleichende undankbare declamatorische Gelegenheitsmelodie.

Wagner bemüht sich bekanntlich, die historisch berechtigten und wohl berechneten Facta: Recitativ und Cantabile in Eins zu verschmelzen, und einen einheitlichen Styl herzustellen, und was wird daraus? Eine Mißgeburt — nicht Fisch noch Fleisch — ein Recitativ, das Cantabile, ein Cantabile, das Recitativ sein will — ein Arioso — etwas das Alles sein will, und nichts ist als: spezifische Wagner'sche Zukunftsmusik. — Aus Wagner's zu weit gehendem Puritanismus entspringt auch dessen ängstliches Ueberwachen des Sängerthums, ein Despotismus ebensowenig berechtigt, als der des Sängerdespotismus im vorigen Jahrhundert gegenüber der besseren Ueberzeugung des Componisten. Des Sängers Technik hat vollends alle Berechtigung verloren, das Capital seiner Stimme bleibt brach liegen. Der Sänger soll Schauspieler, Mimiker, Declamator sein, starke Stimme und Lungen haben, Gesundheit und langes Leben, wenn möglich. Das Alles darf und soll der Sänger haben; hat er das, so darf er hin und wieder den langweiligen Mordent machen, allein der Schmelz einer Sonntags- oder Linds-Stimme dürfte wenig Geltung gewinnen; — das würde das Ensemble stören, das Publicum ablenken von der Composition zu Gunsten einer durchgebildeten edlen Stimme, der Componist könnte einen Augenblick — ignorirt werden, das Kunstwerk wäre bemakelt, das Princip entheiligt.

Wenn es ausgemacht ist, daß die alte echte Gesangskunst verloren gegangen, und erst wieder gefunden werden müßte, so ist es auch ebenso wahr, daß das Heil für sie sicherlich nicht von Wagner ausgehen dürfte. Es gibt bereits manche Sänger, die nur Wagner singen können, was einestheils ein Vorzug scheint in der That aber beweist, daß der Begriff eines reinen Cantabile schon zu einer wahren Seltenheit geworden ist.

Wenn einem Componisteur, wie Wagner, die genauneste Instrumentenkenntniß zugeschrieben wird, so wird doch von vielen Seiten nicht mit Unrecht behauptet, daß er ein zweiter stimmmörderischer Verdi sei.

Mit wahrer Befriedigung habe ich die spärlichen Gesangsoasen vom Publicum laut begrüßen hören; die Hervorrufe gelten zweifelsohne erst in zweiter Reihe den Sängern, wenn sie ihre undankbare Aufgabe glücklich gelöst; das Publicum weiß eine solche Opferfreudigkeit zu ehren.

Außerdem geschehen Zeichen und Wunder, die einen eingefleischten Zukünftler verwirren könnten. In Berlin lauscht das abtrünnige Publicum den verführerischen Klängen eines — Rossini aus dem Munde technisch vollendeter italienischer Gesangskünstler, in Berlin geschieht das Unglaublichste, da tanzt das abgöttische Volk um das goldene Kalb der Melodie. — Wer will sich darüber wundern, wenn das durstende Volk die so lang entbehrte Melodie sich trebenzen läßt aus dem Borne einer verschüttet geglaubten Quelle, da ein Mann hartnäckig aus Princip weiterexei (wenn nicht aus Armuth) das Kind mit dem Bade verschüttet, und die Träger seiner Opern (um mit H. Berlioz zu reden) zu seinen Sclaven erniedrigt hat.

Göttlicher Mozart, wenn du noch einmal zur Welt kä-

mest, du wurdest sicher, auch als Zukunftsmann, den Adel deines Genius nicht verleugnen, wenn auch mit neuen erweiterten Mitteln moderner Instrumentirung, würdest du doch nicht vergessen, deine Opern für deine Sänger zu schreiben.

Recensionen.

Werke für Pianoforte.

Sonatine. op 9. — Deux morceaux de Piano. op. 10. — Ecossaise, Polska, Bolero. op. 11. — Trois Pièces. — Sämmtliche Stücke comp. v. Anton Rée und verlegt in Copenhagen.

v. Br. Das meiste Talent scheint der Componist für das unter op. 11 verzeichnete Genre zu besitzen. Diese Stücke sind recht artig erfunden und klingen frisch. — Die Sonatine besteht aus drei Sätzen: einer Serenade, einer Allemande und einem „Finale en forme d'une Etude.“ Von zu geringem Gehalt, um als Kunstproduction in Betracht zu kommen, kann sie doch sehr gut zu instructiven Zwecken verwendet werden. Die andern Stücke thun sich weder im Guten noch Schlimmen bemerkenswerth hervor, da sie keine besondere Physiognomie zeigen, doch möchten wir die zuletzt gemachte Bemerkung auch auf sie ausdehnen, da sie sich wenigstens durch die Abwesenheit aller jener Eigenschaften auszeichnen, die auf den Geschmack der Lernenden positiv verbildend einwirken. — Noch liegen uns außer den genannten Compositionen von demselben Verfasser vor:

Cadenzen zu Mozart's D-moll-Concert, die als eine lobenswerthe Arbeit bezeichnet und gerne acceptirt werden mögen.

Schwedische Volkslieder, für Pianoforte gesetzt v. L. Normann. 2 Hefte. Verlag v. Bartholf Senff in Leipzig.

Auch die sogenannten Volkslieder und Gesänge können uns, wie die eigentlichen Kunstprodncte, nur tiefer anregen, wenn wir in ihnen den Ausdruck individuellen Lebens wahrnehmen. Davon aber zeigt diese etwas einförmige Sammlung nur sehr geringe Spuren, und wer, was sie gleichwohl bietet, wahrhaft genießen will, wird sich wenigstens hüten müssen, sie in ununterbrochener Folge durchzugehen. In der vortrefflichen, höchst empfehlenswerthen Volksliedersammlung von L. Köhler (op. 18, in 5 Heften), finden sich auch einige schwedische, die sich durch ein viel markirteres Gepräge auszeichnen. Den vorliegenden sind, sehr zum Vortheil der Sache, auch die Texte beigedruckt. Die Arbeit Normann's dabei kann man nur loben; sie verbindet das Angemessene, Einfache in feiner, schicklicher Weise mit dem Mannigfachen; besonders gelungen ist in diesem Betracht Nr. 27. Die zierliche Ausstattung, die ungemeine Präcision des Stiches, durch welche sich die Verlagsfirma überhaupt auszeichnet, fallen nebenbei angenehm auf.

Trois Nocturnes par St. Heller. op. 91. — Verlag von Bartholph Senff in Leipzig.

Man verdankt Stephen Heller manches feine, zierliche Genrebildchen, an dem sich auch noch der gebildetere Geschmack erfreuen mag; aber in den vorliegenden, gar zu flachen Stücken nehmen wir fast nur noch den eleganten Salonmann wahr, der freilich in diesem beliebten Componisten immer einen guten Theil seines Wesens ausmachte und zu dem wir begreiflicher Weise nie ein Verhältniß haben konnten.

Präludien und Fugen, comp. v. C. Reinecke. op. 65. — Verlag von Simrock in Bonn.

Wie anachronistisch sich auch ein Unternehmen, gleich jenem Klengel's darstellen, ein wie abstractes, unfruchtbares Resultat es nothwendig liefern mußte, so begreiflich ist es doch, daß sich durchgebildete Musiker, von dem hohen Reiz der Fugenform angezogen, immer wieder zu einzelnen Versuchen, sie neu zu beleben, angeregt fühlen. Mendelssohn und Schumann haben dafür bekanntlich wieder den ersten Impuls gegeben und wurden durch ihr tiefes, begeistertes Studium Seb. Bach's dazu geführt. Unter ihren Epigonen nimmt unstreitig Reinecke, vor Allem ein sehr fein gebildeter Musiker, eine auszeichnende Stelle ein und liefert dafür durch die vorliegenden Stücke einen neuen Beweis; sie sind durchaus musikalisch empfunden, die Form ist in ihnen ohne allen Zwang, ja mit Geist behandelt und entwickelt sich bei strengster Gebundenheit mit Freiheit und zierlicher Leichtigkeit. Besonders gilt dies von Nr. 1 und 2, während allein die Fuge in Nr. 3 nicht ganz frei von einiger Steifheit ist; sie scheint mehr ihren beiden Vorgängern zu lieb, als aus unmittelbarem Antrieb componirt zu sein. Bei dem so bildenden Einfluß, welchen die gebundenen Formen auf das Clavierspiel ausüben, sind diese Stücke, deren Technik fördert ohne abzuschrecken, Pianisten, welche eben ihre Schule durchmachen, schon darum sehr zu empfehlen.

Concerte.

(Epstein. Marchesi. Emerpe. Poznansky.)

S. B. Herr Jul. Epstein ist unter unseren hiesigen Pianisten einer der schätzenswerthesten, — nicht allein wegen der guten Richtung seines Geschmacks, sondern auch wegen seines den guten Musiker durchaus verrathenden, technisch durchgebildeten und feinen Spiels. Ist auch in der Totalität seiner Künstlerschaft eine vorwaltende Hinneigung zu, man möchte sagen, mädchenhafter Zartheit characteristisch, und spricht sich dieselbe in der Manier aus, mit piano und pianissimo sehr freigebig zu sein, so sind doch seine Vorträge immer von einem poetischen Duft begleitet, und man hat auch im pianissimo immer noch nuançirte Gebilde vor sich. Diese „Hinneigung“ hat ihren Grund indessen nicht in einem Mangel an Kraft, denn dort wo er forte spielen will, hört man sogleich, daß sein Anschlag auch im raptdesten Lauf kräftig und markig ist. Dagegen nimmt sie entschiedenen Einfluß auf die Wahl seiner Stücke, denn er spielt meistens Sachen, die einer solchen Auffassung Raum lassen; wir können dies im Allgemeinen nur billigen, würden aber dem Künstler doch rathen, sich vor allzugroßer Einseitigkeit zu hüten. — Geboten wurde in seinem Concerte dem Publicum von seiner Seite durchaus Interessantes: ein in Wien unseres Wissens noch nie öffentlich gespieltes Clavierquintett in A-dur (op. 114) von Fr. Schubert mußte von vorneherein die Aufmerksamkeit der Musikfreunde auf sich ziehen, fand auch ungewöhnlichen Beifall, erschien uns aber als ein sehr schwaches Werk des phantasievollen Schubert; ja, müßte man der Firma Spina nicht alles Vertrauen schenken, so dürfte man Zweifeln Raum geben, ob dieses Quartett wirklich original und von Schubert selbst vollendet ist. Es kommen darin zwar einzelne unverkennbar Schubert'sche Züge, aber daneben wieder so flache, an die Czerny-Halm'sche Zeit erinnernde Passagen und Gänge vor, daß man sich diese mit dem Verfasser eines Es-dur-Trio's und eines D-moll-Quartetts nicht zusammenreimen kann. Das ganze Werk ist ein nicht im unbedenklichsten Sinne „dankbares“ zu nennen, und wird vor dem Publicum seiner glatten und eleganten Form, sowie seines nicht allzureichen Inhaltes wegen, allezeit Gnade und Beifall finden. Aber den Manen eines genialen Tondichters, wie Schubert, kann weder die Veröffentlichung, noch würden etwa wiederholte Aufführungen besonders zum Nutzen gereichen. — Außer diesem von Hrn. Epstein im Verein mit den HH. Hellmesberger, Dobyhal, Röver und Wrany gespielten Quintett, brachte er noch mit dem ersteren dieser Herren die Sonate op. 12 in Es-dur zu Gehör, welche in ihrer liebenswürdigen Grazie und Frische dem Concertgeber und seiner Vortragsweise sehr entspricht. Ferner gab Herr Epstein noch zwei kleine Stücke zum Besten, Scherzo in E-moll von Mendelssohn und „Märchen“ von ihm selbst componirt. So nett das letztere stark an Schumann's kleine Sachen sich anlehnende Stück ist, so glaub-

ten wir den mehrmaligen Hervorruf des Künstlers von Seite des Publicums, welcher Hrn. Epstein veranlaßte, das „Märchen" zu wiederholen, vielmehr so zu verstehen, daß man gerne mehr für Clavier allein gehört hätte, denn wahrlich zwei so winzige Stückchen sind für ein Concert ein etwas geziges Anbot! — Die übrigen Nummern des Concerts waren eine Löwe'sche Ballade, gesungen von Herrn Förchtgott, welcher in kleineren Räumlichkeiten ein recht willkommener Gast ist und bleibt, aber im Concertsaal Anforderungen hervorruft, die er nicht zu befriedigen vermag. Es fehlen ihm zwei wichtige Dinge, ausreichendes Stimmmaterial, und genügende Schulung desselben. — Wir erwähnen schließlich, daß Hr. Richard Lewy ein Horn-Solo von Käßmeier vortrug.

Ueber drei andere Concerte können wir uns kürzer fassen. Das eine gab der Sänger und Professor am Conservatorium Hr. Salvatore Marchesi vor einem zwar kleinen, aber wie es schien, sehr anhänglichen Auditorium. Hr. Marchesi ist ein Italiener, folglich von Geburt ein Sänger, und zwar begabt mit kräftiger und biegsamer Kehle, der Nichts besondere Schwierigkeiten bereitet, — dann deutlicher Aussprache und einer lebendigen, mitunter aus Carricrite streifenden Vortragsweise. Dem entsprechend gelingen ihm Tonstücke am besten, in welchen diese Eigenschaften in berechtigter Weise zur Erscheinung kommen können. Eine Arie von Händel mit keken Sprüngen und langathmigen Coloraturen, — Bussoarien aus italienischen Oern wird Hr. Marchesi besonders den Liebhabern der letzteren immer zu Dank singen. Entschieden weniger gelingen ihm Sachen, die eine geistige Durchdringung oder sorgfältige Studien voraussetzen. Schuberts Erlkönig, überhaupt deutsche Musik sollte der Herr Professor am Wiener Conservatorium lieber gar nicht singen, er wird sich damit wenig Freunde unter den Verehrern dieser Gattung erwerben. Besser stehen ihm wieder französische Romanzen, obwohl ihm hier die wahre Grazie und Modulationsfähigkeit der Stimme mangeln, die z. B. einen Stockhausen auszeichnen. — Beigaben dieses Concerts waren zwei Duo's für Clavier und Violoncell, gespielt von den HH. Dunkl und Röver (componirt wahrscheinlich vom letzteren), Salonstücke, die sich wieder unberechtigter Weise anfangen in Concerte einzuschleichen. Außerdem spielte Herr Dunkl drei kleine Clavierstücke.

Die Orchestergesellschaft „Euterpe" wagte sich abermals mit unfertigen Leistungen und den gewöhnlichen Concertpreisen vor die Oeffentlichkeit. Das Institut ist jetzt alt genug, um eine besondere „Rücksichtnahme" der Kritik nicht mehr beanspruchen zu können, und welchen Maßstab sollen wir anlegen, wenn die „Philharmoniker" mit technisch vollkommenen Leistungen, nach vielen tüchtigen Proben und verhältnißmäßig sehr niederen Preisen, die „Euterpe" dagegen mit ungenügenden Leistungen, nach wenigen und schlechten Proben, und mit hohen Preisen auftreten? — Der interimistische Dirigent Hr. Langwara mag sich alle Mühe gegeben haben, auch das Programm war diesmal besser zusammengestellt, — aber die Aufführung der Orchesterstücke vermochte nur ganz urtheilslose Zuhörer zu befriedigen. Wir wollen uns und den Lesern die Aufzählung aller der „Böcke", welche in der D-dur-Symphonie von Beethoven geschossen wurden, ersparen. Aber die Unreinheit der Intonation, die Rohheit des Vortrags, die Vorstadtmäßigkeit der Auffassung, sind Dinge, deren Erklärung wir allerdings nicht im Dirigenten, sondern in der ganzen Zusammensetzung dieser Körperschaft suchen müssen. — Von den übrigen Nummern dieses „Concerts" erwähnen wir nur eine Violinpiece von Beriot, welche von dem jugendlichen Hrn. Greipel, Zögling des Hrn. Durst, gespielt wurde. Bei sichtlicher Befangenheit, die auf die Intonation mitunter nachtheilig einwirkte, ließ diese Production doch ein hübsches Talent und die gute Schule des geschätzten Violinmeisters erkennen.

Endlich haben wir ein Concert zu erwähnen, welches Hr. Poznansky, ein junger Amerikaner aus Charleston, Schüler von Vieuxtemps, im Salon Bösendorfer gab. Derselbe weilt diesen Winter behufs allgemeiner musikalischer Studien in Wien und hat sich bei verschiedenen Gelegenheiten mit einzelnen Vortragen hören lassen. Der junge Mann hat sich von seinem Meister mehrere sehr schätzenswerthe Eigenschaften anzueignen gewußt, als da sind: eine schöne freie Bogenführung, daher einen schönen kräftigen Ton, dann jene Entschiedenheit der Intonation wo jeder Ton silberhell und rein erklingt, dann ziemliche Freiheit von krankhaftem Schleifen und Ziehen, endlich eine gewisse kecke Frische des Vortrags, und genügende Fertigkeit; diese Eigenschaften prägen sich freilich zumeist in jenen Stücken aus, die er bei Vieuxtemps entweder einstudirt, oder die er von ihm gehört, oder die er nach seinem Vorbilde selbst componirt hat. In anderen Stücken, wie in der „Serenade" von Hiller (welche Hr. Dunkl abermals vorzuführen für gut fand), zeigt sich noch ein Mangel an selbständiger Auffassung. Man vermißt noch die Pointen, und das freie geistige Schalten und Walten über die Materie. Wenn Herr Poznansky nicht blos Virtuose, sondern Musiker und Künstler werden will, wird er noch viel Kammermusik spielen müssen, wird er viel mit guten Musikern zu verkehren haben, wird er namentlich an den Meisterwerken des Quartettstyles sich Freiheit und Selbständigkeit der Auffassung erringen müssen.

Correspondenzen.

Frankfurt a. M.

Meinem Bericht über den weiteren hiesigen Concertverlauf muß ich leider eine Trauernachricht voraussagen lassen, indem am 9. April Musikdirector Franz Messer einem längeren, schweren Halsleiden erlegen ist. Es ist dieser Verlust ein, wenn auch nicht unersetzlicher doch für die hiesigen Musikverhältnisse recht empfindlicher. Nun-mehr vertritt der Cäcilien-Verein viel, dessen 26jähriger Dirigent Messer und dessen Aufblühen in den letzten Jahren ein besonders erfreulicher war. Messer wurde unter zahlreicher Begleitung von Freunden, mit Gesang und Musik zur Erde bestattet; während der Exequien wurde durch den Kirchengesang Verein und dem Philharmonischen Verein unter Leitung des Herrn Henkel Cherubini's Requiem aufgeführt. Ueber die Besetzung der Stelle vertautet natürlich noch nichts, doch dürfte an competenten Nachfolgern kein Mangel sein.

Unsere Concertsaison geht zu Ende, Cäcilien- und Rühl'scher Verein sind nur noch jeder Ein Concert schuldig, dagegen wurde von ersterem am Charfreitag in der reformirten Kirche die Matthäus-Passion von Bach aufgeführt. Der Vorstand des Cäcilien-Vereins und der mit der musikalischen Leitung seither betraute Herr Musiklehrer Friederich machten die Vorführung des unserem Publicum an diesem Tage seit Jahren lieb gewordenen Werkes dennoch möglich. Die Ausführung war bis auf Einzelheiten eine ziemlich gelungene zu nennen. Der tiefe Eindruck und hohe Genuß dieses einzigen Meisterwerks sollte keinem Publicum einer größeren Stadt vorenthalten bleiben!

Das letzte Museums-Concert brachte die Pastoral-Symphonie und Mendelssohn's „Meeresstille." Ein jugendlicher Pianist, Herr Treiber von Graz, spielte Chopin's erstes Concert mit Gewandtheit, Feinheit und Grazie; weniger sagte der Vortrag der Beethoven'schen Sonate op. 53 zu. Der junge Mann aber wird eine Zukunft haben.

Der philharmonische Verein führte eine letzten gehörte Haydn'sche Symphonie in D und die Ouverture zu „Faniska" auf, der Vortrag war ein recht anzuerkennender. Mozart's Es-dur Concert für 2 Claviere durch die Herren Henkel und Hill mit Cadenzen von Moscheles, war, hier lang nicht gehört, gewissermaßen eine interessante Neuigkeit.

Der Seibr'sche Verein (dessen Aufführung in einem früheren Bericht Ihres Blattes wohl nur übersehen ward) veranstaltete zum Besten der Predigers-Witwen und Waisen in Mähren ein sehr besuchtes Concert. Gründerin des Vereins ist eine Dame, Frl. Seibt, auch durch Veröffentlichung von Gesangsquartetten bekannt, und hier geadtet durch die gute Richtung ihres Strebens. In chronologischer Ordnung wurden geistliche Werke von Chr. Bach bis Mendelssohn vorgetragen.

Die Strauss'schen Quartett-Abende sind ebenfalls siegreich zu Ende gegangen und baten des Trefflichen Vierlerlei. Mendelssohn's Octett beschloß den 2. Cyclus.

Privat-Concerte veranstalteten die Herren Pianist Ehrlich und Sänger Eibenschütz und Gloggner. In Folge dessen hörten wir Schubert's B-Trio, die Kreutzer-Sonate, Mozart's Clarinett-Trio und Beethoven's D-Trio.

Bonn.
Ich berichtete Ihnen zuletzt von der Aufführung des Elias unter Mitwirkung des Herrn Julius Stockhausen. Der gefeierte Sänger erfreute uns seitdem noch mit einem besonderen Concerte, in welchem er uns vorzüglich durch den Vortrag einer Reihe Schumann'scher Lieder entzückte. Bedürfte es noch eines ernsthaften Kampfes gegen das auf natürlichem Wege immer mehr schwindende Vorurtheil, als seien die Schumann'schen Lieder durchweg wenig sangbar und melodiös, so ist Stockhausen, dessen Lieblingscomponist gerade Robert Schumann, am besten geeignet und wirksich auf das kräftigste bestrebt allenthalben darzuthun, wie irrig eine solche, von Vielen auf bloßes Hörensagen hin vorgefaßte Meinung, wie echt und tief musikalisch, wie anmuthig und einfach, schön und wahr die Schumann'sche Gesangscomposition, und wie mit Ausnahme einiger weniger Verirrungen gerade die Schumann'sche Behandlung des Liedes zeigt, daß sich der Componist auf's innigste und sorgfältigste dem zu sinnigen Inhalte des Verses und sogar des einzelnen Worts anschmiegen kann, ohne in ungeheuerliche Absurditäten, in jenen grob sinnlichen und höchst unmusikalischen Realismus der Weimarianer zu verfallen. — Doch zur Sache — zu unsern Bonner Concerten, von denen das letzte uns die Scene für Alt und Chor aus „Orpheus" brachte, das „Zigeunerleben" von Schumann, arrangirt für Chor und Orchester, die Ouverture zu „Euryanthe", Beethoven's A-dur-Symphonie und ein von Herrn Schaufeil aus Düsseldorf vorgetragenes Concert in Fis-moll des für die Tonkunst leider zu früh verlornen Norbert Burgmüller. Letztere Composition, ungedruckt, aus Burgmüller's Manuscripte gespielt, erregte unser größtes Interesse; — eine seltsame Tondichtung, voll üppig wuchernder Genialität, die Stimmung durchgehends hoch poetisch, beinahe phantastisch zu nennen, viel Bewegung in den, Schubert'schen Weisen nahe verwandten Motiven, der Mittelsatz beinahe zu sehr an Schubert anklingend, das Ganze aber doch einheitlich; kurz und bündig abgebrochene Schlüsse, zuweilen verdeckend dichte Instrumentation, als ob allenthalben die letzte Feile mangelte; — ode rächte sich vielleicht an den Compositionen des unglücklichen Künstlers die Zeitzahrenheit seines äußern Lebens, ließ ihn vor Hast und innerer Unruhe zu keiner ruhigen Gestaltung der doch so überreichlich strömenden Idee und Empfindung gelangen? Wir halten es für Pflicht bei Gelegenheit dieses Concertes, dessen einzelne Mängel in formeller Abrundung wir gerne jedem lebenden Componisten nachsehen wollten, der uns wieder einmal ein so frisches durch eine Fülle gold'ner Melodie erquickendes Tonwerk böte, auf die meist noch ungedruckten Compositionen Norbert Burgmüller's aufmerksam zu machen: es war ein edles, zu den höchsten und schönsten Zielen der Kunst gewendetes Streben, welches ihn beseelte, und wie viel oder wenig er erreichte, darf, weil was er leistete keinesfalls ein Gewöhnliches oder Mittelmäßiges war, nicht in Vergessenheit untergehen. Die Freunde echter Musik müssen ja doch heute ihre Blicke mit Entschlossenheit rückwärts wenden, bis in die Stille und Verborgenheit eine andere und bessere, den uns theuren Meistern der Vergangenheit verwandte Zukunft unserer Kunst erblüht, als ihr jetzt von gewissen Seiten her in pomphaften Phrasen auf allen Märkten gewissagt wird.

Im letzten Abonnemem-Concert hörten wir außer der Schubert'schen C-dur-Symphonie, die als Manuscript im Besitze des Herrn Professor Jahn befindliche kunreranische Litanei von Mozart, componirt im Jahre 1774, eine jener früheren Kirchencompositionen Mozart's in welchen der Einfluß der Oper sich trotz des geistlichen Textes noch vielfach geltend macht. Einzelne Partien, wie der erste Chorsatz, ein späteres Sopransolo trogen schon durchaus den Stempel späterer Mozart'scher Genialität, im Ganzen aber läßt sich der Charakter einer noch jugendlichen Arbeit, so interessant sie als eine solche ist, nicht verkennen. Der geistliche Text wird von der musikalischen Behandlung noch kaum berücksichtigt, demselben heiteren Motiv fügt sich Kyrie und Miserere. —

Nicht verfäumen darf ich, ehe ich mit der musikalischen Saison des letzten Winters abschließe, der alle Jahre in der Bonner Münsterkirche stattfindenden Aufführung alter Kirchenmusik unter Leitung des, als Palestrinasammler und Kenner ausgezeichneten Professor Heimröth Erwähnung zu thun. Mehrere Stücke aus Palestrinas Responsorien, die Improperien von Vittoria, Crucifixus von Lotti, Allegris Lamentationen Jeremiä und Beschiedenes von Eccard, Lasso rc., welches am Gründonnerstag und Charfreitag zur Aufführung kam, erregte in uns die Sehnsucht, häufigere Gelegenheit zu solchem Genusse zu haben und knüpften sich zugleich unwillkührlich manche Gedanken über unsere gegenwärtige Kirchenmusik an, die nicht hierher in ein Referat gehören, dessen Umfang schon ohnedem in bedenklicher Weise angeschwollen ist.

Nachrichten.

Paris. Das théâtre lyrique erhält an Stelle des verdienstvollen Carvalho einen neuen Director in der Person des Hrn. Réty.

— Herr Krüger hat, wie alljährlich, ein Concert zum Besten des deutschen Hilfsvereinsfonds veranstaltet, welches aber noch einem Bericht der „Signale" nicht sehr stark besucht war.

München. Der Pianist J. v. Kolb gab im Museumssaale ein stark besuchtes Concert und spielte u. A. das große B-Trio von Beethoven und das italienische Concert von Bach.

Dresden. Die Singacademie brachte zum Schluß der Saison vor einem geladenen Zuhörerkreise die „Pilgerfahrt der Rose" von Schumann zur Aufführung.

— Frau Clara Schumann gab hier am 16. April ein Concert.

Leipzig. Die Dresdener „Singacademie" hat Herrn Dr. M. Hauptmann zum Ehrenmitglied ernannt.

— A. Rubinstein und der Violoncellist C. Schubert sind aus Petersburg eingetroffen.

— Der Gesangverein „Ossion" führte am 22. April unter Riedel's Leitung die „Susanne" von Händel auf. — (Die Gesangvereine sind schon bei verschiedenen Gelegenheiten auf dieses in allen Partien dankbare, und auch in kleinerer Besetzung aufführbare Werk aufmerksam gemacht worden. Es wird nicht schaden, wiederholt darauf hinzuweisen.
D. Red.)

— Die erste diesjährige Hauptprüfung am Conservatorium der Musik fand am 23. April im Gewandhaussaale statt, und wurden folgende Stücke ausgeführt: Erster Satz des Es-dur-Concerts von Moscheles, gespielt von Hrn. Bötelman aus Utrecht. Arie aus Titus von Mozart, gesungen von Frl. Büschgens aus Crefeld. Erster Satz des A-moll-Concerts für die Violine von Molique, gespielt von Hrn. Albrecht aus Petersburg. Erster Satz des Es-dur-Concerts für Pianoforte von Beethoven, gespielt von Frl. Barnett aus Cheltenham. Arie aus der Iphigenie in Tauris von Gluck, gesungen von Hrn. Hänselmann aus Braunschweig. Chaconne für Violine von S. Bach, gespielt von Hrn. Rose aus Hamburg. Erster Satz des Septuors von Hummel, das Clavier gespielt von Frl. Hallräth aus Cleve. Recitativ und Cavatine aus Tankred von Rossini, gesungen von Frl. Barnett. Erster Satz des F-moll-Concerts für Pianoforte von Chopin, gespielt von Frl. Clara Barnett. Andante und Finale aus dem E-moll-Concert für die Violine von David, gespielt von Hrn. Schradieck aus Hamburg. Recitativ und Arie aus der Nachtwandlerin von Bellini, gesungen von Frl. Schmidt aus Bückeburg.

Hamburg. Ein kürzlich stattgefundenes Bach-Concert hat eine reine Einnahme von 500 Thlrn. ergeben. Dergleichen paßtirt wohl in Ihrem Wien nicht?!

Weimar. E. Lassen's Oper „Frauenlob", Text von E. Pasqué ist hier zur Aufführung gekommen.

Halle. Der Thiem'sche Gesangverein brachte am Charfreitag Spohr's Oratorium: „die letzten Dinge" zu Gehör.

Cöln. Ferdinand Hiller soll eingeladen worden sein, die Direction der Gewandhausconcerte in Leipzig zu übernehmen, habe aber abgelehnt. Ebenso soll er einen Antrag nach Frankfurt an Messer's Stelle erhalten haben.

Prag. Eine junge Sängerin, Frl. Lucca, macht großes Aufsehen; die Künstlerin ist erst 18 Jahre alt.

— Die Gesellschaft der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Böhmen hat den Organisten am Dom zu Magdeburg, Hrn. Ritter, zum Ehrenmitgliede ernannt.

Cassel. Am 6. Abonnementsconcert wurden folgende Compositionen aufgeführt: Festouverture von J. Rieß. A-dur-Symphonie von Beethoven. D-moll-Trio von Mendelssohn. Clavierpiecen von Chopin und Mendelssohn, gespielt von Hrn. Dessoff. Lieder von Spohr, gesungen von Frl. Erhart. Ave verum von Mozart, gesungen von dem Mitgliedern des Hoftheaterchors.

Wien. Der Männergesangverein hat der Linzer Liedertafel „Frohsinn" ein künstlich gearbeitetes Trinkhorn verehrt.

— Das Leichenbegängniß des Fürsten Constr. Czartoryski hat am 25. unter großer Theilnahme der hiesigen, namentlich künstlerischen Bevölkerung, stattgefunden, und ist am folgenden Tage das Mozart'sche Requiem in trefflicher Besetzung als Todtenfeier in der Dominikanerkirche aufgeführt worden.

Concert-Ankündigungen.

Am 5. Abends: 3. Concert des Kammersängers Jul. Stockhausen. — Am 6. Mittags: Concert der Pianistin Sophie Coromaldi (im Saale des Herrn Streicher.)

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 20. Wien, 12. Mai 1860. Jahrgang I.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals C. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 76 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Poetische Idee und Kunstwerk von W. Bauer. — Recensionen. — Oper. — Correspondenzen. — Zeitungsschau. — Nachrichten.

Poetische Idee und Kunstwerk. *)

Von Wilhelm Bauer.

Es ist ganz erstaunlich, welche Unklarheit über den Begriff der „poetischen Idee" und deren Verhältniß zu der specifisch künstlerischen (architektonischen, plastischen, malerischen, musikalischen, dichterischen) Idee, d. h. zu der in jeder Kunst, je nach den Fähigkeiten und der Natur ihres besonderen Materials, verschiedenen Art und Weise des Niederschlags jener als besonderes Kunstwerk, gerade bei unseren, auf der höchsten die Zukunft weit überblickenden Zinne der Zeit zu stehen vermeinenden, musikalischen Anarchisten herrscht.

Erstens kann jede Kunst, also auch unsere Musik, immer nur eine besondere Seite der „poetischen Idee" versinnlichen. Ob eine bestimmte Idee geeignet sei in einem Werke dieser oder jener Kunst zu einer befriedigenden Darstellung zu gelangen, hängt davon ab, ob und in wie weit sie durch die in diesem besonderen Kunstwerk versinnlichte Seite zum wesentlichen Ausdruck kommt. Nicht Jedes paßt für Jedes. So nicht die unsichtbar gedachten Götter des Homer für die Malerei, die Kunst der Sichtbarkeit; so nicht körperliche Thätigkeiten wie Kampf, Eintritt des Fürsten, Erwachen aus dem Schlaf, Todeszuckungen u. s. w. für die reine Musik, denn diese ist nun einmal ihrem innersten Wesen nach Ausdruck des Gefühls, Sprache des Seelenlebens, und alle sonstigen Befähigungen ihres Materials, als: Nachahmung der hörbaren Natur, und Andeutung sichtbarer Objecte durch ihre dem inneren Ohr wie in die Luft vorgezeichneten Figuren und Bewegungsverhältnisse, so wenig es Sinn hätte und Recht wäre dieselben abzustreiten oder zu ignoriren, haben jenem ihrem Grundwesen gegenüber nur ganz nebensächliche Bedeutung. Das ist keineswegs Opposition gegen gewisse neuere Bestrebungen aus irgend einer reactionairen Grille, die in schwacher Beschränktheit die Entwickelung der Musik in willkürlich enggezogene Schranken bannen möchte. Nein, Fortschritt ist auch meine Parole, aber Fortschritt auf dem rechten Weg. Respectirt sei jedes Streben nach einem Höheren, selbst wenn es irrt, sei's nur in guter Meinung; doch mit dem Kranz der Ehre und des Ruhms getrönt, den Großen im Reiche des Geistes zugezählt kann doch nur derjenige werden, welcher auf dem rechten wirklich zum Ziele führenden Weg fortgeschritten ist und daher in der That ein Höheres erreichen konnte und erreicht hat. Nebenliache ist vielmehr die Nachahmung sinnenfälliger Objecte in der Musik, und zwar nicht hier allein sondern ebenso in jeder Kunst, aus dem Haupt- und Cardinalgrunde, weil jedes Aeußerliche den menschlichen Geist nur so weit interessirt, als es ein ihm verständlicher Ausdruck eines Geistigen ist und also auch nur das der künstlerischen Nachahmung überhaupt werth sein kann, was in sich ein geistiges Leben offenbart. Das ist die Ursache, warum die Nachahmung von manchen Objecten so ganz und gar ein leeres Nichts ist, und das ist die Ursache, warum wieder ein Kunstwerk, das einen im Original geistfesselndten Gegenstand in höchster Treue und Wahrheit nachahmt, doch nicht durch die Copie des sinnlichen Theiles desselben an sich seine Bedeutung erhält, sondern dadurch, daß der geistige Inhalt durch diese Copie vermittelt wird. Ja sobald es dem Künstler gelungen, ein Geistiges rein und makellos auszudrücken, ist damit schon die künstlerische Schönheit und Angemessenheit der dieses vermittelnden Gestaltung ausgesprochen, denn diese ist ja nur das gestaltgewordene Geistig-Schöne selbst, und auf das Wiedererlennen des Objects kommt es dann im künstlerischen Sinne gar nicht mehr an, und es ist nur von einem vielleicht recht großen, jedenfalls aber immer ganz zufälligen Einfluß auf das allgemein geistige, außerkünstlerische, historische Interesse an dem Werk in Bezug auf den ihm zu Grunde liegenden Stoff.

Wenn dies nun bei allen Künsten so ist, also auch bei den bildenden, die sich doch gerade mit den sinnenfälligen Objecten im eigentlichsten Sinn zu beschäftigen haben, und wenn selbst hier nur der geistige Ausdruck der Nachahmung künstlerische Würde verleiht, wie vielmehr muß das Verhältniß in der Musik klar sein, die in sich ganz Geist ist und jedenfalls alles Sinnliche nur in ganz eingeschränktem Maße nachahmen kann. Mit Ausnahme der hörbaren Naturobjecte, die aber in ihrer formlosen, fragmentarischen Existenz für den Geist eine nur höchst untergeordnete Bedeutung besitzen, die in der Copie natürlich nicht vermehrt wird, vermögen die Töne alles nur anzudeuten, während das innere Sein, die Seele der Objecte, ihre Wirkung auf die eigentliche Innerlichkeit, die des Menschengemüths, vor allem das Leben dieses letzteren selbst, ein Geistiges also, gerade das ist, was die Musik ganz und vollständig in unendliche Höhen und Tiefen eindringend ausdrücken kann. Warum denn also Steine bieten, wo man Brot verlangen kann, Schlangen anstatt Fische? Beethoven's Vogelstimmen und Gewitterstурm sind nicht darum kunstwürdig, weil man in jenen Klängen ein Abbild der Originalobjecte erkennt, ist doch so manches Portrait trotz frappantester Aehnlichkeit eine erbärmliche Sudelei; nein, sondern weil und insoweit diese Klänge, diese Tongestalten anmuthigen und erhabenen Ausdruck haben; und jenes Erkennen ist nur insofern von secundärer Bedeutung, als die Objecte und zwar in diesem Fall als wirklich poetische zutreffende objectige Züge in den Zusammenhang der poetischen Idee der Symphonie gehören, die ja übrigens keineswegs vorwiegend aus äußerlichen Vorstellungen zusammengesetzt ist. Mendelsohn's „Meeresstille" ist nicht darum schön, weil man, durch den Titel orientirt, in der Einleitung den kaum in leisen Wallungen bewegten Spiegel des unbegrenzten Meeres zu sehen glaubt, sondern würde an musikalischem Werthe nichts verlieren, wenn auch an allgemeinem Interesse vielleicht, wenn man den Titel und mit ihm das Wissen um seine Beziehung zur Musik aus-

*) Siehe die vorige Nummer d. Bl.

löschen könnte, denn was das Werk schön macht, ist der Ausdruck einer tiefen und doch wie in leisen Ahnungen gespannten Seelenruhe, die eben zugleich ein Analogon des majestätischen Meeresspiegels bildet, und deren musikalische Schilderung ganz von selbst die Phantasie auf allerlei entsprechende Vorstellungen führt, als ein neuer Reiz der zufälligen Wirkung.

Jedes Kunstwerk ist schön durch das, was es ist, nicht durch das, was es bedeutet. Letztere Beziehung kann es nur allgemein interessanter machen, möglicherweise seine Wirkung auf Mit- und Nachwelt verstärken durch einen innigeren Anschluß an die geistigen Interessen. Der Werth als Kunstwerk wird dadurch nicht verändert und eine Musik, die schlecht ist im musikalischen Ausdruck und geistigen Gehalt der Töne, die ihr eigenstes Wesen nicht zur Entfaltung bringt, ist und bleibt (das ist das Zweite, was unsern musikalischen Anarchisten immer wieder in die Ohren geschrieen werden muß, und geschähe es nur als ein das eigene Gewissen salvirendes Zeugniß für die ewige Wahrheit, Angesichts einer einst und vielleicht bald alles klar unterscheidenden Geschichte) ein Stümperwerk trotz aller geistreichen, himmelstürmenden Ideen der Welt, auf die das Werk bezogen wurde. Die poetische Idee, die in der Musik ja nur in ihrem inneren Empfindungsgehalt sinnliche Gestalt gewinnen kann, hat hier wie in jeder Kunst natürlich gerade nur soweit Bedeutung für das Werk, als sie wirklich in dasselbe eingegangen, darin leibhaftig geworden ist. So weit dies nicht geschehen, bleibt die Idee eben nur Idee, Intention, wodurch höchstens bewiesen wird, daß der sich Componist nennende Mann zu denken weiß, vielleicht trotz einem Shalspeare oder Goethe, als Tondichter hingegen möglicherweise nicht mit dem gewöhnlichsten Dorfcantor in die Schranken treten darf. Eine poetische (Gedanken-) Idee, die nicht zu einer künstlerischen (musikalischen) Idee sich verdichtet hat, ist daher völlig außerkünstlerische Nebensache und darum ist es nur eine kluge practische Maßregel mancher Neueren, zur Erhöhung des allgemeinen Interesse ihre poetischen Ideen dem Publicum mitzutheilen, keineswegs aber eine Bedingung oder Folge eines musikalischen Fortschritts. Die Alten hatten auch ihre Ideen, nur waren sie sich nicht immer in philosophischer Klarheit des Zusammenhangs derselben mit dem tonlichen Ausdruck bewußt, sondern sprachen sie instinctiv, aber in musikalischer Schönheit und Vernünftigkeit als direct musikalische Ideen aus, während wir Philosophen trotz unseres Bewußtseins die Hauptsache, die künstlerisch richtige Anwendung unseres Wissens, nicht zu machen vermögen. Die Herzenseinfalt ist zum Schluß immer klüger als der aufgeblähte Wissensdünkel, und begnügt sich stets damit, nur durch das wirken zu wollen, was sie selbst wirklich leistet ohne alle sonstigen Hebel. Schöpferisches Genie trifft sogar blindlings, bloße Reflexion kann immer noch fehlschießen. Die Alten dachten bei ihrem Schaffen (und jeder echte Tondichter muß dies auch heute noch und immerdar thun), in Musik als in ihrer Muttersprache, ihre Ideen bewegten sich in den musikalischen Naturbedingungen, waren eben Musik, während die Neueren das sprachlich Gedachte mühsam und sclavisch in die Musik übersetzen, dadurch aber im Einzelnen wie im Ganzen Linguismen in die Musik einschmuggeln, zu deren Erklärung für den Musiker sie die linguistische Originalidee mittheilen müssen. Und doch haben die poetischen Beziehungen immer nur als Zugabe ihren Werth und ihr Recht, keineswegs aber als Ersatz für etwas Fehlendes, oder als Beschönigung und Erklärung von etwas Schlechtem und Unverständlichem.

Jedes Kunstwerk muß zunächst durch sich selbst Geist und Sinn befriedigen, ein schönes Geistiges bieten in Gestaltungen, wie sie den Bedürfnissen gerade des sinnlichen und geistigen Verhaltens entsprechen, welches für den Genuß der Werke der verschiedenen Künste in Anspruch genommen wird. Die reine Musik bedarf, um zu befriedigen, neben der allgemeinen sinnlichen Schönheit, wie in jeder Kunst (wozu sonst Kunst, wenn nicht um ein Vollkommenes hinzustellen nach Seele und Leib?), logischen Zusammenhang der Töne oder Accorde, so gut wie die Sprache vor Allem Sinn haben muß in der Folge der Worte und der durch sie bezeichneten Begriffe; ferner Ausdruck eines möglichst bedeutenden geistigen Lebens und dieß zwar in Gestaltungen der Phantasie, die durch ihren Reichthum, wodurch allein ja auch nur ein reicher seelischer Ausdruck ermöglicht wird, und durch eine daraus hervorleuchtende tiefe Vernunft der Beziehungen ihrer einzelnen Glieder zu einander, den Geist fesseln und sättigen. Unausgebildete, fragmentarische Gestaltungen, wie sie in der Vocalmusik ihre vollste Berechtigung haben können, weil hier die sprachlich-poetische, dichterische Idee eine Hälfte des Werkes selbst, ein mit der musikalischen Idee gleichberechtigter Factor ist, sind als reine Musik betrachtet eben was sie sind: Krüppel oder Embryo, und wer uns eintreben will, das daneben aufgetischte Programm vertrete eben hier die Stelle des Textes, gleicht auf das Genaueste dem Kellner, der uns heißes Wasser mit Kaffeebohnen bringt, wenn wir eine Tasse des duftenden braunen Nectars verlangten, oder dem Landschaftsmaler, der die Steifheit und Unnatur seiner Bäume durch die Erklärung rechtfertigen wollte, er habe sich bestrebt dieselben menschlichen Gestalten und Gesichtern ähnlich zu machen. Auf derartigen Partieen fehlt es auch im Berlioz'schen Werke nicht, und ich möchte wohl wissen, ob die Partei der „Neuen Zeitschrift für Musik" diesen Stand der Dinge wirklich nicht begreift, oder ob sie in Betreff der Liszt'schen „Sinfonischen Dichtungen" der Meinung ist, daß solche Verirrungen in der Anwendung der poetischen Idee, oder richtiger: der speciell dichterischen Formgesetze in ihnen nicht zu spüren und nachzuweisen seien.

Fern sei es von mir, dem bedeutenden auch schöpferischen Talent eines Franz Liszt die gebührende Anerkennung versagt zu wünschen. Seine Gegner schütten das Kind mit dem Bade aus. Aber wober kommt es, daß jenen Werken oft ein so erbitterter Widerstand entgegentritt? Die Antwort ist nicht schwer zu finden. Es ist die Anmaßung der Partei, ihre zähe Aufdringlichkeit, ihr dreistes, lärmendes Auftreten, ihre geringschätzende Weise der Besprechung oder auch der geflissentlichen Todtschweigung von Leistungen Anderer, die ihrem eiteln Gloriencultus gefährlich werden könnten, die ekelerregende Lobhudelei und Weihräucherei, die u. a. wöchentlich obengenannte Zeitschrift, der Moniteur des Weimaraner Musik-Imperators, über ihre Heiligen ausströmen läßt, die Verzückung über jeden Tintenklex, der zufällig aus Liszt's Feder auf ein Notensystem gefallen, welches Gebahren der Gefeierte selbst, so wahrhaft nobel auch der Ton zu sein pflegt, den er in den eigenen Schriften anschlägt, doch nicht Hochsinn und Feingefühl genug zu haben scheint sich entschieden zu verbitten, was hauptsächlich die Gemüther reizt. Gebe man es doch endlich auf die Leute zwingen zu wollen, alles und jedes Neue auch als etwas Besseres anzusehen und zu preisen, und bedenke man, daß jeder Fortschritt nur ein rechter sein kann innerhalb der Grenzen der Natur, daß man stets nur neue Seiten in ihr entdecken und ausnutzen kann, aber nicht ihr neue Eigenschaften geben, die sie nicht schon im Verborgenen besessen hat, und daß was einmal wirklich gegen die Natur eines Verhältnisses ist, falsch und ohne Resultat bleiben muß trotz aller Experimente. Dann wird alles Neue, was man findet, auch ein Höheres (?D. R.) sein, und man wird williger geneigt sein, dieses auch als Solches anzuerkennen. Jedem Künstler, der in stiller Treue etwas Neues und Natürlichgutes geschaffen, ist noch immer Anerkennung zu Theil geworden (man denke an die edle, wohlthuende Erscheinung eines Mendelssohn u. A.), und über dieser Anerkennung hauchte die edle Blume „Bescheidenheit" ihren lieblichen Duft. Ruhm und Ehre auf Kosten Anderer ertrotzen zu wollen, ist eine Handlungsweise, die mit Recht verurtheilt wird und schließlich den Durchbruch wirklicher öffentlicher Liebe und

Verehrung nur aufhält anstatt ihn zu beschleunigen, also sogar auch eine schlechte Politik.

Um nun wieder auf das durch die Berlioz'sche Musik angeregte Capitel von der Beziehung reiner Musik auf ein Programm zurückzukommen, so ist natürlich bei richtigem Verständniß der Sache dagegen nichts einzuwenden. Jedes Programm, dessen lyrischer Kern bedeutend genug ist um einer musikalischen Darstellung zu lohnen, eignet sich soweit für Musik. Je weniger sinnenfällige Objecte dabei mit unterlaufen, oder je mehr diese wesentlich von ihrer Innerlichkeit aus angefaßt werden, desto freier kommt das ureigene Naturwesen der Musik zu seiner ihm von Gottes und Rechts wegen gebührenden Entfaltung. Je weniger ein zu rascher Wechsel von Stimmungen im Programm, bei getreuer Uebersetzung in Musik, die zur erschöpfenden Darstellung einer Stimmung für die nachempfindende Phantasie unumgänglich erforderliche Breite der musikalischen Formen beeinträchtigt und überhaupt die Rücksichtlichkeit der formellen Gliederung und ihre schönen Verhältnisse stört, um so passender ist das Programm, die in Worten niedergelegte poetische Idee, für die Umschmelzung in ein Tonwerk, um so eher kann es eine schöne, interessante formelle Anlage hervorrufen, als Umriß der Verkörperung der entsprechenden musikalischen Idee. Auf die Seele dieses Körpers, die Bedeutung und Schönheit des geistigen Gehalts, der sich in den diese Form ausbauenden Tönen ausspricht, kommt es allerdings in erster Linie an. Bei einfachen Form-Umrissen und gewöhnlicheren, vielleicht recht abgenutzten Verknüpfungen der einzelnen Hauptgedanken des tongewordenen Gefühls kann doch die einzelne musikalische Gestalt geistig groß sein, und es ist immer noch besser, einzelne hohe Charaktere sich in einfachen Verhältnissen zu einander bewegen zu sehen, als fade, gleichgiltige Gesellen, träten sie auch in noch so neue und fein ausgeklügelte Beziehungen. Wenn die Hauptpersonen durch ihren Charakter und ihre sinnliche Erscheinung nicht interessiren, ist es auch gleichgiltig, was sie treiben, denn in allen äußerlichen Schicksalen bleiben sie doch immer dieselben kleinen Charaktere, und so kann auch das unerhörteste Geschick stets nur kleine Wirkungen im Conflict mit ihnen erzeugen.

Ein Verdienst hat die neueste Schule jedenfalls, und dieses ist, durch ihre Bestrebungen die Frage über die Idee der musikalischen Formen zur gründlichen Durchforschung auf die Tagesordnung gebracht zu haben. Allerdings zeigen manche ihrer Werke sowohl, als das bewußtere Eindringen des Gedankens in das Wesen dieser Verhältnisse, das sich in unserer neuesten Kunstepoche geltend macht, wie die Grenzen der naturgemäßen Formentwicklung bisher noch nicht völlig erreicht waren und noch gar manche Möglichkeiten für abweichende Gruppirung, für neue dichterische Situationen der musikalischen Hauptgestalten übrig geblieben. Die Formen sind ja nichts anderes, als die für die vollkommene Verkörperung der unmittelbar empfangenen oder aus einer bewußten poetischen Idee abstrahirten musikalischen Idee nothwendige Disposition, Anlage, und es kann wohl schwerlich gelenguet werden, daß manche auch sonst bedeutende (? D. R.) Componisten aus Mangel an kunstphilosophischer Einsicht sich hie und da unnöthig durch die bis zu ihrer Zeit aufgetauchten formellen Anlagen fesseln ließen, und den üblichen Formen zu lieb die musikalische Idee in ihrer freien Entfaltung hemmten, anstatt für die Idee den entsprechenden Körper sich gestalten zu lassen. So weit eine solche Knechtung der Idee durch hergebrachte Formen nur wirklich nachweisbar wäre, würde man allerdings Mangel an freier schöpferischer Genialität gelten lassen müssen, und soweit z. B. ein Liszt in dieser Hinsicht Fortschritte gemacht, die sich noch innerhalb der Grenzen der für musikalische Gestaltung bestehenden unabänderlichen Naturgesetze halten, soll es keinem wahrheitsliebenden Gemüthe einfallen, ihm den Ruhm verkümmern zu wollen, wenn auch hierbei zu bemerken ist, daß bei Liszt die treibende Kraft keineswegs eine musikalisch-schöpferische, sondern eine philosophische war, daß er nicht nach künstlerischem Instinct sondern nach Grundsätzen arbeitete, die er durch abstractes Denken gefunden. (Das ist ja aber gerade das Unkünstlerische! D. R.)

Andererseits ist aber freilich mit Entschiedenheit zu betonen, daß die formelle Außenseite der Idee nicht der Inhalt ist, daß sich innerhalb der gleichen allgemeinen Formumrisse ein an Charakter und Grad der Bedeutung im eigentlichsten Sinn unendlich verschiedener musikalischer Inhalt ausbreiten kann, daß die scharfsinnigsten Combinationen an sich, wie sie eben nur Form erzeugend auftreten, noch nicht die mindeste schöne, d. h. geistig bedeutsame Musik nothwendig enthalten, und daß der eigentliche Fortschritt in der Kunst nie und nimmer auf der oder jener Veränderung in der äußern Gestaltung beruht, sondern (was so Vielen unbegreiflicher Weise unbegreiflich zu sein schein) darauf, ob das, was jene Umrisse füllt, was sie selbst bildet, und dessen sich von innen heraus bildende Umgränzung sie nur sind, der Ausdruck eines höheren und reicheren Geistes ist. Lasse man die bestgedachte Disposition eines poetischen Werkes von einem schlechten gedankenarmen Phrasenmacher ausarbeiten: es ist eine innerlich faule Frucht; eine Goethe'sche Geistesarbeit, wenn auch mit Fehlern der formellen Anlage behaftet, gliche doch immer einer gewürzigen Frucht, deren Aeußeres unter nachtheiligen Natur-Einflüssen gelitten. Welcher Fall der schlimmere ist, dürfte nicht zweifelhaft sein.

Nun aber entsteht die Frage, ob die älteren Formen, ungeachtet der ihnen durch Männer wie Mendelssohn, Schumann u. a. m. zu Theil gewordenen freien Behandlung, ob diese Gebilde einer in der Zeit sich aufbauenden frei symmetrischen Architektonik mit ihren Wiederholungen ganzer Sätze in gleicher oder anderer Tonart, sich wirklich als Gestaltungen, als Dispositionen des idealen Inhalts ausgelebt haben, ob in solchen oder ähnlichen Formen keine neuen musikalischen Ideen mehr zum Ausdruck gelangen können, oder ob nicht vielleicht die Natur der Musik gerade wesentlich derartige ihrer Gattung nach an Zahl beschränkte architektonische Formen unabweisbar fordert, so daß die Liszt'schen Formen, die wie die Hand des Kindes am Geländer des dichterischen Fadens dahingleiten, und so eigentlich nur Linien bilden, anstatt Gestalten mit sich entsprechenden Gliedern, grade je neuer sie erscheinen auch um soviel der eigensten Natur der Musik entfremdeter, also schlechterdings verkehrt sein würden.

Es frägt sich, ob für die Musik das architectonische Formprincip das naturgemäße sei, oder das freie poetische.

Letztere Ansicht wird von der neuesten Schule vertreten, und auf den ersten Hinblick kann es scheinen, als ob in der That die Musik, als gleich der Dichtung sich in der Zeit entwickelnde Kunstäußerung, nothwendig auch nach den Gesetzen der letzteren sich zu gestalten haben müßte. Dem ist aber nicht so. Während die Poesie eine materiallose Kunst ist, deren Vehikel, die Sprache, nicht an sich etwas bedeutet, sondern nur durch die Vorstellungen, deren Ausdruck und Verständniß sie dem Geiste vermittelt, die formelle Anlage des dichterischen Kunstwerks (nicht zu verwechseln mit den äußerlichen dichterischen Sprachformen) also keineswegs auf sinnlichen Gestaltungen beruht, sondern auf Anknüpfungen und Wiederholungen für die Vorstellung, soweit diese solcher Hilfsmittel bedarf, um sich in der Idee des Werkes zurechtzufinden, ist dies bei der Musik anders. Sie besitzt gleich den bildenden Künsten ein Material; ihr Ideengehalt ist in wirklich sinnlichen Phantasiegestalten niedergelegt, an solchen haftend, und nur durch sie verständlich oder unverständlich, in letzterem Falle also so gut wie gar nicht factisch dargestellt.

Wenn man nun bei näherer Betrachtung schon bei der Poesie bemerken muß, daß die Phantasie, um einen klaren Eindruck zu

empfangen, nicht zu viel mit bloßen Erinnerungen und Hindeutungen beschwert sein will, ein poetisches Werk vielmehr ebenfalls nur dann recht befriedigen kann, wenn die Hauptaxiome, die Hauptpersonen, die Hauptpointen immer aufs Neue wieder in recht lebendiger, hervortretender Anschaulichkeit der Vorstellung vorgeführt werden, wodurch es eben seine Idee in einer Form darlegt, wie diese den Bedürfnissen des Vorstellungsvermögens angemessen ist, wie vielmehr muß eine Materialkunst, wie eben auch die Musik, die in sinnlichen Gestalten spricht und für das Gehör eine „bildende“ Kunst ist, solche scharf geschnittene, einfach und groß gegliederte Formen verlangen, um wie viel weniger können hier bloße Fragmente und Motive aus einem dagewesenen Thema, oder vielleicht gar nur eine Reihe von Thematen, von denen keines in irgend welcher tonlichen Verwandtschaft und Beziehung zu einem andern steht, eine Reihe also, in welcher gar kein Hauptthema für das Werk hervortritt, die dem Verständniß zugängliche Form einer Idee bilden, hier wo ja das Material im seiner Gestaltung die wirkliche Erscheinung der Idee selbst ist, mit der Form also auch die Idee steht oder fällt. Wo nicht durch Wiederholungen, dem einzigen Mittel, welches die Musik für diesen Zweck hat und haben kann, formelle Beziehungen hergestellt sind, da fehlen selbstverständlich ebenso ideelle, denn diese können ja nur als formelle zu sinnlicher Gestaltung gelangen. Das Ganze ist dann nicht eine durch gemeinschaftliches Interesse verknüpfte Gruppe von Tongestalten, sondern eine Linie, deren Theile sich alle nur mit ihren Nachbartheilen berühren, eine Erzählung von einer beliebigen Folge von Eindrücken oder Begebenheiten, ohne Beziehung auf einen gemeinschaftlichen Grundgedanken, bei etwas längerer Fortführung verwirrend und ermüdend, weil ohne ideelles Interesse, ein zufälliges Nacheinander ohne geistige Rückbeziehungen, eine Reihe von einzelnen Ideen, als Ganzes aber ohne Idee, eine musikalische Kunstform, wie es deren stets gegeben hat und geben wird, die aber ebenso gewiß immer von untergeordneter Bedeutung und niemals ein Fortschritt ist.

Wenn es nun unwiderleglich ist, daß jede Idee sich ihre Form bilden soll und nicht umgekehrt, so ist es doch ebenso unbedingt wahr, daß eben nicht jede Idee für jede Kunst paßt, sondern jede Kunst nur solche Ideen auffuchen muß, die sie durch ihre Mittel für die dafür von der Natur angewiesenen leiblichen und geistigen Organe befriedigend und vollkommen erschöpfend darstellen kann. Die poetischen Ideen, man kann es nicht oft genug aussprechen, sind im Kunstwerk nur als künstlerische, verkörperlichte Ideen vorhanden und was also nicht eine gute musikalische Idee, die ja ganz von selbst nur in und durch eine gute musikalische Form oder Gruppirung, durch klares Heraustreten der Hauptpartieen und reiche aber durchsichtige An- und Unterordnung der Nebenpartien gut ist, geben kann, mag immerhin eine treffliche abstracte Idee sein, nützt aber nichts für das Kunstwerk. Kurz noch einmal gesagt: Jedes schickt sich nicht für Jedes, und jede Kunst kann nur einen relativ beschränkten Kreis von Ideen (diese aber in völlig unbegrenzter individueller Charakterverschiedenheit) ausdrücken, weil ihre Werke, um schön und überhaupt verständlich zu sein, sich an gewisse ihrer Natur gemäße Formgesetze halten müssen; aber nicht reactionäre Willkür zieht die Grenze, sondern das Naturwesen der Sache selbst; innerhalb dieser Grenze gibt es ein Schlecht, Gut, Besser, und wer das Bessere leistet ist dem überlegen, der es nur bis zum Guten brachte; außerhalb dieser Grenze gibt es aber nur ein Schlechtes, und diesem dürften denn doch z. B. Liszt, Berlioz und andere Männer der falsch verstandenen „Idee“ nicht selten anheimgefallen sein, wenn sie auch vielleicht hie und da wirkliche Fortschritte in den Grenzen der Natur gemacht haben sollten. Außerdem gilt es ja vor Allem, ob das was sie zu gruppiren haben, der geistige Inhalt, im Verhältniß zu früherem günstig steht, denn nicht die abstracten Umrisse entscheiden, sondern das was diese Umrisse aus sich erzeugt, und ferner, ob sie in der eigentlichen detaillirten Ausführung des musikalischen Inhalts zur großen Formgliederung ihn ebensoviel oder mehr musikalische Idee entwickelt haben, als jene sich frei und geistreich in den allgemeinen Form- und Idee-Umrissen des Beethoven'schen Standpunctes bewegenden Meister, die möglicherweise zehnfach bedeutenderen Inhalt in der Hauptsache nach alten Dispositionen bringen konnten und gebracht haben, als die Neuesten trotz ihrer neuesten Formen, die vielleicht gerade durch verworrene Unübersichtlichkeit auch selbst das, was von der falsch gewählten poetischen Idee hätte ausgesprochen werden können, nicht einmal aussprechen, also auch dieser falsch gewählten Idee in Wahrheit gar nicht dienen. Mendelssohn traf wenigstens ebenso das Richtige, wenn er auch in Werken, denen ausgesprochenermaßen eine dichterische Idee zu Grunde lag, z. B. in dem Hauptsatz der „Meeresstille“, sich keineswegs in sclavischer Weise an das Gedicht und dessen Verlauf band, sondern seine Ouverture (eine ächte sinfonische Musikdichtung) nach musikalischen Gesetzen gestaltete und so Goethe's Gedicht nicht in Musik übersetzte, sondern musikalisch umdichtete. Und dasselbe gilt von vielen Werken ähnlicher Gattung. Das architectonische Wesen, natürlich in freier und freiester Symmetrie, muß bis in das Kleinste hinein bei der Musik herrschend bleiben, denn Musik ist nun einmal nicht bloß Geist, sondern Geist durch Gestalten versinnlicht, und jede Gestalt, die uns schön erscheinen soll, muß, wenn wir sie aus menschlichem Geist hervorgegangen wissen, sich uns als vernünftige Form kundgeben, d. h. als eine solche, deren einzelne Theile in sinnenfälliger Beziehung zu einander stehen, also in irgend einer Weise symmetrisch sind. In obengenannter Ouverture von Mendelssohn bilden der erste und letzte Satz die spannende Einleitung und den beruhigenden Abschluß des Hauptsatzes und unter sich selbst ein schönes symmetrisches Verhältniß, zu welchem in diesem Fall das Gedicht den günstigsten der Musik zum Heil ausschlagenden poetischen Anlaß gab.

Ich bin für dieses Mal zu Ende. Ein Hauptwerk Hector Berlioz' konnte wohl auf mancherlei Betrachtungen führen. Es prüfe nun ein Jeder und das Beste behalte er. Die recht richtende Geschichte entscheide, in wie weit bei Liszt in Wahrheit ein echter Fortschritt in Gestaltung der Idee und musikalischem Ausdruck zu erkennen ist. Gewiß ist, daß die Aelteren mit ihrem Formprincip im Rechte sind, und daß solche Werke der neuesten Schule, die als musikalisch gut anerkannt werden müßten, dieß nicht der Befolgung aller Consequenzen des poetischen Formprincips zu verdanken haben würden, sondern einer gut musikalischen Verleugnung derselben. — Warum aber dann der Lärm?

Recensionen.

a) Werke für Gesang mit Pianofortebegleitung.

Sechs Lieder aus dem „Quickborn“ von Klaus Groth, für Sopran oder Tenor, comp. v. F. Hinrichs. op. 1. — Verlag von F. Whistling in Leipzig.

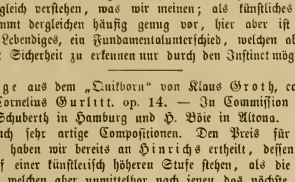
v. Br. Es war vorherzusehen, daß der wahrhaft erquickende Born, der sich uns in Klaus Groth's reizendem Liederschatz plötzlich öffnete und in dessen krystallklare Fluth wir mit freudigem Entzücken blickten, auch die Musiker, berufene wie unberufene locken würde. Unter ihnen allen, die sich bisher an dieser Aufgabe versuchten, gebührt dem genannten Komponisten, der mit diesen Liedern zugleich zum ersten Mal debutirt und in dem wir freudig ein eben so echtes, als intensives Talent begrüßen, bei weitem der Preis. Er hat den Vogel abgeschossen, ohne sein Gefieder im Geringsten zu verletzen. Ihm ist jener naive Ton völlig geglückt, der allein diesen in stillem Waldesschatten erblühten Dichtungen eignet, ohne doch dabei, wie es z. B. Jahn begegnete, in leere Simpleität zu verfallen. Hinrichs ist eben im Gegensatz zu diesem trefflichen, verdienstvollen Gelehrten eine wahre-

haft schöpferische Natur; ihm konnte es nicht genügen, seinen Text nur so obenhin angemessen und discret zu illustriren, ihm wurde sein Object nicht nur im Gemüth, sondern auch in der Phantasie lebendig und gewann in seiner liebevollen Umarmung neues Leben. Aus Schöpfungen dieser Art könnten die wüsten Fortschrittsmänner, aus ihnen beschränkte Rückschrittsmänner lernen. Hier könnten sie ein Beispiel jener Einfachheit, Wahrheit und Natur finden, die doch zugleich hohe Kunst und von künstlichem Federpräparat, wie es uns Riehl in seiner „Hausmusik" bot, sehr verschieden ist und deren wir so dringend bedürfen. Allerdings vermögen Productionen dieser Art das Bedürfniß unserer in allen Tiefen und Untiefen aufgewühlten Zeit nicht auszufüllen, denn schicksalsbezwingende Kraft, wie sie Göthe von der Kunst (auch von ihrer kleinsten Erscheinungsform: dem Lied? d. Red.) forderte, wohnt nicht in ihnen: aber wie ganz anders danken wir gleichwohl jenem, der uns von ferner, unbekannter Alpe eine frische Blume bringt, deren Duft uns doch durch einige Augenblicke wenigstens bis ins Mark erquickt, als den vermeintlichen Titanen, welche die Sterne durch einander schütteln mit der Zumuthung, daß wir uns an diesem St. Veitstanz ergötzen und erbauen sollen.

Alles, was wir, mehr indirect als direct, zum Lob jener köstlichen liebenswürdigen Lieder sagten, gilt insbesondere von Nr. 1, 4, 5 und 6. Als einen Zug, wie ihn allein der Genius, oder doch nur das seltenste Talent findet, bezeichnen wir beispielsweise den Strophenschluß in Nr. 5, wir analysiren ihn aber nicht näher, denn wer ein Organ besitzt für diese zarten Mysterien, wird sogleich verstehen, was wir meinen; als künstliches Peterfact kommt dergleichen häufig genug vor, hier aber ist es ein Echtes, Lebendiges, ein Fundamentalunterschied, welchen aber immer mit Sicherheit zu erkennen nur durch den Instinct möglich ist.

Gesänge aus dem „Quickborn" von Klaus Groth, comp. v. Cornelius Gurlitt. op. 14. — In Commission bei Fr. Schuberth in Hamburg und H. Böie in Altona.

Auch sehr artige Compositionen. Den Preis für Klaus Groth haben wir bereits an Hinrichs ertheilt, dessen Lieder auch auf einer künstleisch höheren Stufe stehen, als die vorliegenden, welchen aber unmittelbar nach jenen das nächste Accessit gebührt. Einen ungemein frischen Klang athmet namentlich das letzte „im Wald", ein bei aller Einfachheit ganz prächtiges, farbenreiches Stück. Ein glücklicher Gedanke war auch das Anpassen einer alten, bekannten Volksmelodie an das „Regenlied", dessen zweite und dritte Strophe der Componist in der Begleitung mit zarten, dem Gedichte so angemessenen Figurationen umspielen läßt, während er die letzte dem Chor zuweist. Das ganze gibt ein ungemein sinniges, freundliches Bildchen. Als einen feinen Zug bemerken wir auch in „Wart' einmal" den Strophenschluß und die Ueberleitung:



Im Text ist hier, was man bei den Hinrich'schen ebenfalls wünschen möchte, nebst der hochdeutschen Uebersetzung auch das plattdeutsche Original abgedruckt. Componisten, welche einen Zug zu Klaus Groth verspüren, werden wohl thun, sich mit diesen beiden Heften bekannt zu machen, um überflüssige Duplicate zu vermeiden. Sehr erfreulich aber ist es im Allgemeinen, wahrzunehmen, daß ein so frischer gesunder Ton, wie ihn der nordische Dichter anstimmt, auch in unsern Componisten ein so frisches, gesundes Echo zu wecken vermag, als ein Beweis, wie viel gesunde, lautere, unverdorbene, „unzersetzte" Kraft noch in unserem Volke ruht.

b) Für Pianoforte allein.

Phantasie-Variationen, comp. v. A. Saran. op. 1. — Verlag von F. Whistling in Leipzig.

Mehrfach auf diese Arbeit als eine hervorragend bedeutsame Production aufmerksam gemacht, nahmen wir dieselbe mit sehr gespannten Erwartungen zur Hand, die wir aber, um es von vorn herein zu bekennen, nur halb erfüllt fanden. Doch wir wollen uns derselben gegenüber, um nicht ungerecht zu werden, gerne auf den Standpunct eines opus 1 stellen, und uns den Autor als eine noch sehr jugendliche Kraft vorstellen, von der wir nicht sogleich das Höchste fordern dürfen. Seine Begabung steht außer Zweifel, nicht minder seine feine musikalische Bildung, aus welcher vornehmlich das Studium Bach's und Schumann's hervorzuleuchten scheint, und wir begrüßen sein Erstlingswerk mit Vergnügen als eine erfreuliche Gabe und als ein hoffnungerweckendes Pfand, wenn wir ihm auch die hohe Bedeutsamkeit nicht zugestehen können, die ihm von anderer Seite eingeräumt wurde Der Componist nennt sein Werk „Phantasie-Variationen", eine Bezeichnung, die eine gewisse, von ihm vielleicht gar nicht beabsichtigte Prätention involvirt und doch eigentlich überflüssig ist. Beethoven hat ein- für allemal die Variationenform auf jene höhere Stufe erhoben, auf welcher sie nur als eine Art freier Phantasie über ein selbsterfundenes oder gewähltes Thema erscheint und nur, wo sie unter dieser Signatur erscheint, genießt sie überhaupt noch ästhetische Berechtigung. Es ist nicht nur gestattet, daß der Körper des Thema durch die Variationenhülle nur ganz leise durchschimmere, ja daß das eine Gebilde mit dem anderen oft nur durch das Moment der Stimmung zusammenhänge, wohl gar sich als dessen Gegensatz gelteud mache, sondern es schließen diese Concessionen vielmehr eine Forderung in sich, deren Erfüllung den Werth des Productes durchaus erhöht. Saran aber folgt in diesen Variationen sogar seinem Thema viel genauer, als Beethoven in denjenigen, welche als höchstes Muster dieser Gattung gelten können — viel stricter als z. B. Schumann in seinen „Etudes symphoniques en forme de Variations" oder unter den Jüngeren Brahms in seinen, wenn auch theilweise überkünstelten, im Ganzen doch genialen Variationen, welche vorläufig das Bedeutendste bleiben, was die Gegenwart auf diesem Gebiet producirt hat, — viel ängstlicher, als wir wünschten, denn das Werk erhält dadurch im Einzelnen eine Uniformität, die seiner Wirkung im Ganzen schadet. Die einfache Bezeichnung „Variationen" genügte daher vollständig, doch ist dieß am Ende Nebensache.

Was uns an dieser Arbeit bedenklich macht, ist gerade das so stark hervortretende, die innere Schöpfungskraft überwiegende äußerliche Bildungsmoment. Der wenn auch nicht steife Schulzwang, das verständige Messen und Wägen treten in ihr stärker hervor, als das freie Weben der Naturkraft. Dem Pathetischen fehlt das Schwunghafte, ja es hat manchmal etwas Pueriles an sich, und einzelne Bildungen können ein schablonenhaftes Gepräge nicht verleugnen (z. B. die vierte und die auf einen Orgelpunct gebaute fünfte Variation). Am lebhaftesten fühlten wir uns von dem sehr hübschen Thema (in C-moll) und der achten Variation in C-dur angezogen, als die gezwungenste erscheint die darauffolgende neunte. Eine etwas trockene, hölzerne Cadenz leitet zum Finale über. Dieses selbst beginnt recht artig, wird aber in seiner fünf Seiten umfassenden Durchführung stellenweise matt und schließt merkwürdig unbefriedigend; diesem Schluß, der sich als solcher gar nicht fühlbar macht und einem Variationenwerk von solchem Umfang durchaus unangemessen ist, müßte der Componist, wenn sich ihm je Gelegenheit dazu bieten sollte, unserem Gefühl nach durchaus eine andere Gestalt geben, wobei ihn freilich nur eine glückliche Inspiration leiten müßte, wie ihn dießmal eine unglückliche irregeführt hat.

Wir haben bei dieser Arbeit, welche Robert Franz gewidmet ist, länger verweilt, als sonst unsere Gewohnheit ist, da sie als das Erstlingswerk einer jedenfalls künstlerisch angelegten Natur Beachtung und daher als Keim zu Echtem und Bedeutendem unter so viel Unerquicklichem und Nichtigem hervorgezogen zu werden verdient.

Oper.

(„Dominga" — Komische Oper in zwei Acten. Text von Alexander Baumann. Musik von Josef Dessauer. — Erste Aufführung am k. k. Hofoperntheater in Wien am 5. Mai.)

v. Br. Wenn uns Jemand ein Libretto brächte, wie dasjenige ist, nach welchem Jos. Dessauer die genannte Oper componirt hat, mit der Zumuthung uns durch dasselbe schöpferisch inspiriren zu lassen, wir würden solches Ansinnen, offen gestanden, als eine Beleidigung aufnehmen, denn wir sind allerdings nicht der Meinung, daß dasjenige, was sich beispielsloß albern ausnehmen müßte, wenn es gesprochen würde, es zu sein aufhören sollte, wenn es gesungen wird. Das Textbuch dieser Oper aber, erweckt in der Armseligkeit seiner Erfindung, in der Unsinnigkeit seiner Entwicklung und der bodenlosen Plattheit seines Dialogs nun das Erstaunen, wie es möglich ist, daß dergleichen überhaupt auf der Bühne gesprochen, gesungen, dargestellt werden kann, ohne dem allgemeinen Hohn zu verfallen. Und in der That ist solches Wunder auch nur durch die Macht der Gewohnheit zu erklären, welche in der Oper über Handlung und Dialog als über sehr geringfügige, nur wenig in Betracht kommende Factoren hinwegsehen läßt. Dreierlei aber verlangen wir von jedem Opernlibretto: daß es entweder aus einem echt poetischen Kern, einem menschlich bedeutsamen Grundgedanken entspringe oder doch in seinen Situationen ein interessantes, eigenthümliches, geisterfülltes Gemälde anfrolle und in einer gebildeten Sprache geschrieben sei. Fehlen diese Bedingungen gänzlich, dann kann auch niemals ein wirkliches Kunstwerk zur Erscheinung kommen und der Componist, der sich darauf einläßt, zeigt uns von vornherein, daß ihn einzig und allein Motive der eitelsten Art in Bewegung setzten; denn wie sollte er künstlerisch angeregt sein, wo er es weder menschlich, noch ästhetisch, noch geistig sein kann? Jedenfalls stehen wir also einer solchen Produktion gegenüber nicht mehr auf dem Gebiete der Kunst. Giebt uns aber der Autor dieß nur zu, so können wir uns über Alles andere ziemlich leicht mit ihm verständigen. Da es ihm so wenig ernst ist, so nehmen wir die Sache aber auch nicht ernst und es fällt uns nicht ein, nach einem harmlosen Sperling mit Kartätschen zu schießen. Er hat sein Werk für jenes Publicum geschrieben, welches jüngst Richard Wagner in seinem Brief an Berlioz ganz richtig charakterisirte, und wenn es diesem gefällt, so geht uns die Sache, als ein für die Kunst nicht vorhandenes Object, eigentlich weiter nichts an.

Dessauer hat sich durch seine Lieder, die zwar nur selten einen tieferen Ton anschlagen, aber sich durch einen gewissen künstlerischen Schliff vortheilhaft auszeichnen, viele Freunde erworben und seine frühere Oper „Paquita" verdiente neben so vielen anderen immer auch jetzt noch ab und zu auf's Repertoir zu gelangen, aber sein neuestes Werk hat, wenn wir uns nicht täuschen, einen beträchtlichen Theil der Gunst, die es bei seiner Aufführung erfuhr, jenen freundschaftlichen Beziehungen zu danken, welche zwischen dem Autor und Publicum stattfanden und dürfte sich dieselbe kaum für lange Dauer bewahren. Die am günstigsten hervortretende Eigenschaft, die sich ihm nachrühmen läßt, besteht in eben jenem künstlerischen Schliff, in jener feinen Factur, die wir schon seinen Liedern zuerkannten; durch sie erhebt es sich als Tonwerk über Arbeiten, wie „Martha" oder „Strodella", hinter denen es aber in Rücksicht auf Erfindung und vor Allem vermöge seiner stofflichen Nichtigkeit als Bühnenwerk bei weitem zurücksteht. Das einzige Liedchen der Dominga im ersten Act ausgenommen, das uns aber einer spanischen Nationalweise nachgebildet zu sein scheint, findet sich kaum noch ein Motiv oder Ensembleſatz, der uns durch das Gepräge frischer Ursprünglichkeit anzuziehen und einen bestimmten Eindruck zu hinterlassen vermöchte. Allenfalls kann man noch den Chor der Schmuggler im ersten Act hervorheben, der von einem Hauch echter Stimmung angeweht ist, und das Duett zwischen Gaston und Dominga im zweiten Act, das sich zierlich und graziös abspinnt und nebst jenem Liedchen noch das einzige Stück ist, in welchem, wenn auch nicht in sehr excentrischen Schlägen, die Pulsader wirklichen Humors klopft, welcher liebliche Kobold im übrigen Lauf der Oper wenig wahrnehmbar wird; den Trivialitäten, wie die Erzählung des Pietro im ersten, oder der Chor der Schmuggler im zweiten Act („Ja, Domingdon ist ein Kind") können nicht für musikalische Komik gelten. Am unangenehmsten berührt in dieser Arbeit das unausgesetzte, so wenig verhüllte Losarbeiten auf Effect, wie es sich in der gehäuften Anwendung picanter Fioriturен, beliebter Arien- und Chorschlüsse unter anderm kund gibt. Auch ist der Stoff für Walzer- und Quadrillearrangements rechlicher gefät, als es die Constitution eines wirklichen Kunstwerkes vertrüge und wäre es in jeder Faser eine komische Oper. Der Leichtfertigkeit gegenüber, welcher sich der Componist in diesem Punkt hingibt, ist dagegen wieder die gewissenhafte, fleißige Sorgfalt zu rühmen, mit welcher er das Orchester behandelt, in dem ihm anvertrauten accessorischen Schmuck fast mehr Detail entwickelnd, als der leichten Gewandung, welche der komischen Oper ziemt, angemessen ist, womit wir jedoch nicht etwa jene barbarische, unsinnige Blechummpanzerung gemeint wissen wollen, welche in der neuen französischen und italienischen Oper florirt und von welcher sich der Componist völlig fern hält, vielmehr hierin nur den gründlicher gebildeten, geschmackvollen Musiker zeigend, aber mitunter des Guten zu viel thuend. Schon die breiter ausgeführte, elegante Ouvertüre zeigt diese achtungswerthe Eigenschaft des Componisten.

Wir haben uns in Betreff des Sujets jeder näheren Mittheilung enthalten, denn sein wesentlicher Inhalt läßt sich in Einem Satz aussprechen: er liebt sie und sie liebt ihn, wie sich eben rechtschaffene Soprane und Tenore zu lieben pflegen, und sie heiraten sich; und ein anderer, er glaubt dieselbe sie zu lieben, findet aber noch im Laufe des ersten Actes Gelegenheit, sich in eine andere sie zu verlieben und zwar mit so gutem Erfolg, daß sie sich gleichfalls heiraten. Die Verwicklungen, die ins Spiel gesetzt worden, um diesen einfachen Doppelhandel zu Stande bringen und ihn doch zwei mäßige Acte hindurch hinzuziehen, sind zu uninteressant, abgebraucht und ungeschickt, um sich dabei aufzuhalten.

Der Aufführung dieser Blüette gebührt von Seite sämmtlicher Mitwirkenden alles Lob. Mit besonderer Auszeichnung verdienen Frl. Wildauer, die Trägerin der Titelrolle, und Herr Walter genannt zu werden, der in neuerer Zeit sehr bemerkenswerthe Fortschritte wahrnehmen läßt. Frl. Liebhart und die Herren Hölzl, Maierhofer und Lay machten sich in zweiter Linie um den guten Erfolg verdient, zu welchem ein eingestreutes Tanz-Divertissement nur wenig beitrug.

Correspondenzen.

Berlin.

— h — Die stille Woche wird hier durch Aufführungen gefeiert, die in inniger Beziehung zu deren geschichtlich-christlicher Bedeutung stehen. Am Palmsonntag gab der Stern'sche Verein den Messias von Händel, Montag der Schnäpf'sche Verein die Verschwundenen, Mittwoch der Schräder'sche den Tod Jesu von Graun, und Freitag machte die Sing-Academie mit Bach's Matthäi-Passion den Schluß der musikalischen Aufführungen. Stern's Chor zeichnete sich durch Frische und Glanz der Stimmen, namentlich des Tenors aus; der der Sing-Academie unter Grell's Leitung war nicht minder trefflich; die beiden anderen Chöre sind kleiner und nicht so gut geschult, waren aber ihren geringeren Aufgaben doch vollkommen gewachsen. Die Solis waren im Messias am Besten besetzt, wo Frau Bürde-Ney die Sopran-Partie und der Theatersänger Krause die des Baß übernommen hatten, und verhältnißmäßig am wenigsten genügend in der Sing-Academie. Letztere hat den Grundsatz keine Solisten zu engagiren und macht denjenigen, welche die Solo-Partieen übernehmen, so wenig Schritte entgegen, daß sie zumeist mit Dilettanten und Schülern sich begnügen muß. Es wird dadurch den zur Aufführung kommenden Werken häufig sehr geschadet, was diesmal besonders schmerzlich empfunden wurde, wo Christus, der Evangelist und das Quartett idealer christlicher Typen durch unzureichende Kräfte zur Darstellung kamen.

Dem Werthe nach steht uns die Bach'sche Matthäi-Passion von diesen hier Werken obenan, weil sie in glücklichster Weise das Musikalische mit dem Poetischen verbindet, und weil der Inhalt der Musik sowohl der Erfindung als der Durcharbeitung nach der bedeu-

tenstücke ist. Ihm steht der Messias von Händel zunächst, der trotz seiner großen Anlage, da die Entwicklung eine weniger nothwendige als phantastisch-abirrende ist, nicht so unmittelbar anspricht, und in musikalischer Beziehung vielleicht ebenso reich ist, aber nicht so tief geht. Von den beiden Graun'schen Werken ist das weniger bekannte, die Verhängnißbeichte so schwach und schmeckt so sehr nach dem Weltmanne — so nannte Friedrich der Große seinen Kapellmeister nicht selten — der, e maltet von dem Uebermaße der Winterfreuden sich nach aller Gewohnheit auch einmal ernsteren Empfindungen hingibt, daß wir nur rathen können den Versuch der Wiederbelebung nicht nachzuahmen. Wenn wir erwähnen, daß in den beiden letztgenannten Cantaten Frl. Schneider die Sopran-Partieen mit reiner, musikalisch gebildeter Stimme und recht verständigem Vortrag, wenn auch nicht in höchster Vollendung vortrug, daß ferner der Jubilar der königlichen Bühne, Hr. Zschirsche die eine Baßpartie mit großem, festen Tone und richtiger Declamation sang; daß die Tenorpartieen in Heren v. d. Osten einen Vertreter fanden, der ihnen trotz der großen Begabung des Sängers zum Liedvortrage nicht genügte, ja glauben wir damit genug gesagt zu haben und wenden uns nun den beiden anderen Werken zu.

Bevor wir auf ein jedes dieser beiden Riesenwerke für sich eingehen, haben wir noch zwei Dinge zu berühren, welche beide Aufführungen ausgehen: das Weglassen der Orgel und die Grundsätze, nach denen die Kürzungen stattfanden. Jenes ist ein Fehler, der sich praecisio dadurch straft, daß das Publikum nicht kräftig genug angeregt wird durch nach den Schlußchören unmittelbar, wo das wohl Werk auf den Höhepunkten der Durchführung hinzutreten muß, um dem Aufschwung die letzte Erhebung zu geben, nicht von der Begeisterung durchdrungen wird, sondern wohl gar noch über Länge klagt. Was das Streichen aber anbetrifft, so ließ sich hier kein anderer Grundsatz als der herauskennen, etwas, das einem Sänger nicht convenirt oder dem Chor nicht gut liegt, wegzulassen. Auf die Gliederung des Ganzen, die eigentlich insofern maßgebend sein müßte, als minder wichtige Theile, deren Fortbleiben dem Zusammenhang nicht viel schadet, geopfert werden müssen, ist hier nicht Rücksicht genommen worden. Ja, man hatte ein Recitativ zu Arien gehörigen Recitative vor den Chören gelegt, deren Einleitung wechselt und hierauf den Intentionen der Componisten natürlich schlecht gedient, u. a. m. In der Passion dagegen waren die Worte des Evangelisten unberührt geblieben und hatte man die freier musikalisch-lyrischen Betrachtungen, die recht eigentliche Zuthat des Musikers nach Willkühr behandelt. So hätte ein Prediger handeln dürfen; der Musiker dagegen hätte einen ganzen Theil, der zur Hauptsache in einer weniger unmittelbaren Beziehung steht, wie etwa der von der Salbung Christ durch ein Weib weglassen müssen. Ohne tiefere in die Sache eingehenden und ohne Einzelheiten berücksichtigen, können wir das Gesagte nicht weiter erhärten, und stellen Also im Allgemeinen auf, daß man viel weniger hie und da ein Stückchen weglassen darf, als einmal einen ganzen Theil, und daß bei der Kürzung nicht verschiedene Glieder übrig bleiben dürfen. Abgesehen hiervon waren die Aufführungen so gelungen und die mitwirkenden Kräfte so bedeutende, daß wir uns zu Bemerkungen über die Werke und deren Reproduction veranlaßt fühlen.

Händels Messias wirkte hauptsächlich durch die populären, kräftigen Themen und durch die richtige Folge und Abwechslung; aber auch die Solos kamen so zur Geltung, wie wohl nur selten. Fr. Bürde-Ney wußte die innigen Stellen ihrer Partieen mit Ernst und Wärme vorzutragen und machte, obwohl sie die erhobene schwärmerische Stimmung in der Arie „ich weiß, mein Erlöser lebet" nicht recht wiederzugeben wußte, großen Eindruck. Herr Krause sang mit Kraft und Lebendigkeit, so daß die Baß-Arien belebend wirkten, Fr. J. Mayer ihre Arien etwas zu sehr im Ton moderner Lieder, zu schmerzvoll und gerührt und nicht religiös getragen genug, Herr Otto nur war hörbar indisponirt. Die Chöre waren vortrefflich und wurden mit einer geradezu vollendeten Präcision ausgeführt. In Rücksicht auf die Auffassung, wie sie aus der Leitung des Herrn Stern hervorging, machten wir die Bemerkung, daß derselbe die Sätze zwar schon schneller genommen als bei der ersten Aufführung in der Dombirche, daß sie aber immer noch zu schwerfällig waren. Stern's Bezeichnung spricht sich hauptsächlich darin aus, daß er seine seinen Beobachtungen richtig zu verwerthen weiß, daß er — und das fehlt den Meisten — die gemachten Erfahrungen zu nutzen versteht. Wir zweifeln also nicht, daß er wohl empfunden haben wird, daß es so schon besser ging, daß er aber noch mehr darin zu thun habe. Kraft ist der Grundzug von Händels Muse, sie durchdringt die Empfindung so ganz, daß sie immer als Liebe oder Trotz, wie in den abgeschwächten Graden der Wehmuth oder der Klagen hervortritt. Begeisterung weht in jeder Note, die Thema müssen bestügelt gegeben werden, die feste Zeichnung der Motive, die schlagenden Harmonieen, der markige Rhythmus werden nutzlos und trocken, wenn sie nicht elastisch und gleichsam inspirirt vorgetragen werden. Es ist jetzt an der Zeit Händel im Fleisch und Blut vorzuführen und nicht mehr im Sinne der Schulmeister als wissenschaftlich interessantes Skelett bei Lampenlicht als Gegenstand einer Vorlesung hinzustellen.

Bach's Matthäi-Passion machte trotz der Entstellung, welche sie zu ertragen hatte, da nur der Evangelist (der pensionirte königl. Sänger Herr Mantius) und die kleineren Partieen von genügenden Kräften wiedergegeben wurden, einen der tiefen Empfindung wie der äußeren Bedeutsamkeit des Werkes vollständig würdigen Eindruck. Die Arien, hauptsächlich freilich die contrapunctirten Stimmen, die Flöten, Clarinetten, Violinen und andere drangen zum Herzen, die großen Einleitungs- und Schlußchöre, in denen die Verdoppelung und Verdressirung des Chores allen berührten Empfindungen gerecht wird, wie die Choräle trotz des absichtlichen Fortlassens jeder Nuance im Vortrage wirkten überwältigend; während der dramatische Theil in seinen Recitativen und Chören, die in Wahrheit vor einem Jahrhundert schon gaben, was von einer gewissen Seite her heute als Zukunfts-Fortschritt bezeichnet, in der That aber nichts weniger als bewiesen wird, so lebendig vor die Augen trat, daß auch die träghte Phantasie sich alles ausmalen konnte. Die Singakademie bestätigt sich vor allen Dingen schön und angenehm zu singen, darum klingt der Chor nicht so kräftig wie der ebenso starke Stern'sche, allein auch nicht so gewaltsam, sondern natürlicher und wohlthuender. Ist eine Composition nun eben so characteristisch als vollendet schön, wie diese Bach'sche, so tritt ihr geistiger Gehalt gleichsam von selbst heraus, und es ist uns lieber, ihn in anspruchslosem Reize als in absichtlicher materieller Mächtigkeit sich wiederspiegeln zu sehen. Freilich können wir nicht umhin, gegen die gleichgiltige Auffassung der Choräle, wie über das Verhältniß des getheilten Chores in seinen Theilen, unter denen eine dem tieferen Inhalte entsprechende Unterordnung sehr wohl zu erkennen ist und wiedergegeben werden muß, uns auszusprechen: allein erneute Wiederholungen werden gewiß den Nutzen haben, die Aufführungen zu verbessern und von der großen Lehrmutter „Erfahrung" Vortheil zu ziehen. Wir wünschten das Werk des Nachmittags mit einer großen Pause in einer der größeren Kirchen hier aufgeführt zu hören und zweifeln nicht daran, daß die bedeutendsten Sänger es als ein Glück ansehen würden, durch Uebernahme der Solopartieen zum Verständniß eines Werkes, das der Stolz Deutschlands zu sein verdient, ihren Theil beizutragen. Bach's Werke sind nicht nur in dem Reichthum und der Begeisigung aller und auch der kleinsten Einzelheiten den großen Wunderwerken des (gothischen) germanischen Styles zu vergleichen, sondern auch in der Klarheit und sinnlichen Uebersichtlichkeit des Ganzen. Man wäge daher nicht müde werden, an dem Werke der Einführung in das allgemeine Verständniß, durch wiederholte Aufführungen zu arbeiten, wie ähnlichen Bemühungen des patriotischen Kunstsinnes auf einem andern Kunstgebiete der Kölner Dom jetzt seinen Aufbau verdankt. Wie auch hier die zusammentretenden Formen immer mehr die Todter versummen machen, die über den Mysticismus des alten, echt deutschen Styles spöttelten, und langsam die Theilnahme an Ausdreitung gewinnt, so wird es auf unserm Gebiete Bach's Styl gegenüber auch geschehen. Die Todter, die in fremden Sprachen mit großen Lettern und auf Sammtpapier über den größten deutschen Musiker als einen combinateur den Stab zu brechen wagen, werden vergessen werden und der ganze Reichthum der Bach'schen Muse wird zum innigen Besitzthum der volkskräftigsten Begeisterung werden.

München

„Haydn's Schöpfung" ward uns am Palmsonntag nach mehrjähriger Pause wieder vorgeführt — für Alt und Jung eine immer hochwillkommene Gabe, wenn auch die diesmalige Aufführung gegen manche früheren entschieden zurücstand. Zwar, in den Tempi's der Chöre, die unter dem ruhelos drängenden Temperamente des Dirigenten von jeher zu leiden hatten, war eine Aenderung nicht zu erwarten. Und doch hätten im Interesse der Klarheit Chöre wie: „Die Himmel erzählen", „Der Herr ist groß" u. s. f. doppelte Rücksicht bei einem Sängerpersonal verdient, das an Zahl gegen das Orchester offenbar zu schwach, auch zur exactesten Ausführung seiner Aufgaben nicht lange und sorgfältig genug eingeübt war, so fanden sich die einzelnen Stimmgruppen von den Blasinstrumenten, Contrabässen u. s. w. stegreich zwar in's Schlepptau genommen; Alles hatte seinen ungefähren, summarischen Fortgang: strengste Anforderungen dagegen konnten sich dabei nicht befriedigt fühlen. — Von den Ausführenden der Solopartieen stand nur Frau Diez auf der anmuthigen Höhe ihrer Aufgabe. Wer den Werth und die Seltenheit dieser trefflichen Künstlerin ganz verstehen lernen will, wird sie bei Gelegenheiten, wie die vorliegende hören müssen; der mäßige Gebrauch, den sie von ihren nichts weniger als geminderten Stimmmittela in correctester Weise zu machen weiß, hält mit ihrer Freude und Liebe zur Sache gleichen Schritt. Der ihr gespendete Beifall war feurig und gerecht. Die kleine Parthie der „Eva" sang eine Dilettantin, Frau Stör-Agéron mit reiner Intonation und genügender Fertigkeit. — Der „Uriel" befand sich in den Händen des Herrn Heinrich, der jedenfalls Verständniß der Sache mitbrachte; nur daß sich die Mängel einer unzulänglich ungleichen Stimmbildung, wie eines üblen Anfalles im Concertsaale und solcher Musik gegenüber weit fühlbarer machen, als im Theater, wo man sich bereits daran (man könnte sagen an Alles) gewöhnt hat. — Den „Raphael" sang Herr Lindemann mit der Auffassung und dem Ausdrnck eines Choristen.

Das letzte große Abonnements-Concert der Saison brachte uns Mozarts G-moll-Symphonie. Der Vortrag des vollendeten Werkes war ein durchwegs tüchtiger; die Unklarheit, die in einigen Violinpassagen zu Tage trat, mag außer einem abermals allzu beschleunigten Tempo (I. Satz) auch in den akustischen Unzulänglichkeiten des fünfeckigen Concertsaales ihre Begründung finden. Frl. Stöger sang die Arie „Leb' wohl" aus Gluck's „Alzide" — dann folgte ein Octett

für Blasinstrumente (zwei Oboen, zwei Clarinette, zwei Fagotte, zwei Hörner) von Mozart in gelungener Ausführung; lieblich erfrischend wirkten ferner drei Sologuartette von Mendelssohn (Heine'sche Gedichte). — Den Schluß bildete die fremd, phantastisch und energisch anklingende Beethoven'sche Ouverture zu „König Stefan". — Der Besuch dieser Concerte, der freilich an so billige Bedingungen geknüpft ist, wie in keiner andern Stadt, nimmt von Jahr zu Jahr zu.

— Die neueste Nummer der „Recensionen" enthält einen zweiten Artikel von L. v. Sonnleithner, in welchem ein wahrer Gußregen von Wahrheiten über den gegenwärtigen Gesangsunterricht herabströmt, und dem wir gehörige praktische Folgen wünschten. —

— In demselben Blatte lesen wir einen Aufsatz, der sich auf die Revision der Statuten der Gesellschaft der Musikfreunde bezieht, und der auf das aufmerksamste von Jenen gelesen zu werden verdient, welche die bevorstehende Generalversammlung zu besuchen gedenken.

Zeitungsschau.

Herr Dr. Hanslick sagt in der Wiener „Presse" bei Gelegenheit einer Besprechung der italienischen Oper des Hrn. Salvi u. A. Folgendes:

Die echte Schönheit der italienischen Musik kann stets an uns einen dankbaren Bewunderer. Die Italiener cultiviren (freilich einseitig) das ursprünglichste und wesentlichste Element der Tonkunst: ihre sinnliche Schönheit und klare Form. Jemehr die deutsche Musik ihren Hang zu dem entgegengesetzten Extreme, nämlich den characteristischen Ausdruck, pflegt, desto wünschenswerther muß es sein, daß zeitweilig im italienischen Musterwerken ihr das Fehlende lebendig entgegentrete. Diese Erkenntniß lag als tiefer, richtiger Instinct den musikalischen Römerfahrten unserer älteren Componisten zu Grunde.

Wie gewaltig dieß Ergänzungsbedürfniß noch heutzutage, nachdem die Macht der italienischen Musik so sehr gesunken, sich regen könne, haben die jüngsten Erfolge der Italiener in Berlin sehr anschaulich gemacht. Das musicirende Berlin, das jahrelang keine wälsche Oper vernommen, weidete sich, man möchte sagen an dem „Anblick" dieser plastisch schönen, in sich abgeschlossenen Melodien. Es war als rauschte plötzlich ein lustiger, silberheller Bach durch den verhärdig trockenen Sand. In Wien, wo italienische Componisten leider auch in der deutschen Saison bevorzugt werden, ist eine ähnliche Wirkung freilich nicht möglich (?); allein Eine Seite bleibt für uns von kunstpädagogischer Wichtigkeit.

Das ist die italienische Gesangskunst. Allerdings eine genuinene Größe, kann und soll sie trotzdem ihrer deutschen Schwester als Vorbild dienen. Noch immer sind die Italiener die besten Sänger; damit sprechen wir nicht sowohl ein Prärogativ des Landes aus, als ein Verdienst der Schule. Die Italiener haben von der Gesangskunst einen viel richtigeren Begriff und einen höheren Respect als die Deutschen. Sie gehen schon von einem ganz anderen Princip aus. Während unsere angehenden Opernsänger sofort auf den dramatischen Ausdruck losstürzen, bilden die Italiener vor allem die selbständige Schönheit der Stimme, die allseitige Technik des Singens; zuerst gilt ihnen der schöne Ton, dann erst die Intention. Nur dort aber, wo von der Selbständigkeit des schönen Gesanges ausgegangen und die vollendete Herrschaft über die Stimme als Bedingung jeder höheren dramatischen Wirkfamkeit gefordert wird, kann von einer Gesangskunst die-Rede sein. Dr. L. v. Sonnleithner hat jüngst in den „Recensionen" einige treffliche Bemerkungen über den zunehmenden Verfall des Opernglanges veröffentlicht und mit Recht die Forderung vorangestellt: es müsse jeder Sänger seine Stimme zuerst als Instrument behandeln lernen, genau wie ein Clavier- oder Violin-Virtuose das seinige. Der Sänger, der diesen Namen verdienen soll, muß „sein Instrument spielen können". Darin nun sind die guten italienischen Sänger auch heute noch den besten deutschen voraus. Das Gastspiel vorzüglicher Italiener hält demnach unseren Landsleuten einen idealen Spiegel vor, worin sie erblicken können, wie ihre Technik aussehen sollte.

Diese Mahnung ist allerdings alt; sie wird aber in unseren Tagen doppelt dringend durch den Cultus der Wagner'schen Opern in Deutschland. Man hat Meyerbeer nicht ohne Grund vorgeworfen, daß er die Stimmen ruinire. Wagner thut viel Schlimmeres; er ruinirt die Gesangskunst. Während in jeder Meyerbeer'schen Oper süße Erinnerungen an seine italienische Zeit erklingen, schöngeformte Melodien, die durch breites Portamento oder perlende Coloratur geradezu an eine ausgebildete Technik appelliren, ist bei Wagner der dramatischen Zuspitzung jede selbständige Schönheit des Gesanges geopfert. Warum auch sollte er die schöne Gesetzlichkeit der Menschenstimme respectiren, will er doch keine Sänger, sondern singende Declamatoren! Es ist eine traurige Thatsache, daß Wagner's Rollen von den Darstellern keine durchgebildete Gesangskunst, sondern nur kraftvolle Stimmen, klare Declamation und einige Energie des Geistes und des Temperamentes erheischen. Man vergleiche aus diesem Gesichtspunct, wie noch Weber, Marschner und Spohr (deren Vocalsatz doch keineswegs vorwurfsfrei ist) die Stimme behandelten, mon vergleiche sie mit Wagner und ermesse, wohin ein weiteres Decennium der Wagner'schen Opernherrschaft die deutsche Gesangskunst führen wird.

Man braucht an diese Zukunft nur zu denken, um mit verdoppelter Freude dem gebildeten Gesang einer Lagrange, eines Graziani und anderer Sänger zu lauschen, die glücklicherweise noch gelernt haben, „ihr Instrument zu spielen."

Nachrichten.

Berlin. Eine Violinistin, Frl. Hildegard Kirchner, Schülerin von Laub, gab eine Matinée, und erwies sich als talentvoll und gut geschult.

Breslau. Ein junger Cellist, Hr. Herlitz, ließ sich hören und wurde von den HH. Reinecke und Damrosch, dann der Sängerin Adelheid Günther unterstützt.

Prag. Der „Cäcilien-Verein" (dirigirt von Axt) hat in seinen vier Concerten der verflossenen Saison folgende Werke zur Aufführung gebracht: I. Concert: Ouverture in D-dur (aus Nr. 3 der Suiten) von S. Bach. Recitativ und Arie aus „Rinaldo" von Händl. „Manfred" von Schumann (sämmtliche Nummern zum ersten Male). II. Concert: Ouverture zu „Elisa" von Cherubini. Kriegerlied für Männerchor von A. M. Storch. „Burgfräulein," große Gesangsscene für eine Altstimme mit Orchesterbegleitung von H. Marschner. Böhmische Romanze von J. L. Zyonace. Abendlied für drei Frauenstimmen mit Orchester von Fr. Lachner. (Diese 5 Nummern zum ersten Mal.) Symphonie militaire von J. Haydn. — III. Concert: Jubelouverture von C. M. v. Weber. Die böhmische Romanze wiederholt. „Frühlingsbotschaft," Concertstück für Pianoforte, Chor und Orchester von N. Gade (zum ersten Male). Concert-Ouverture in D-moll von F. Hiller. Finale aus „Lorelei" von Mendelssohn. — IV. Concert: „Dettinger Te-Deum" von Händl. Symphonie in C-moll von Beethoven.

Wien. Die Wiener „Singacademie" veranstaltete am zweijährigen Jahrestage ihres Bestehens ein „Gründungsfest" im engeren Kreise ihrer ausübenden Mitglieder, wobei die schönsten Nummern ihrer dießjährigen Concerte gesungen wurden. Der Becher der Freude und des Beifalls, den man sich selbst credenzte, soll sicher überschäumt haben, — so wird uns wenigstens berichtet.

Dieses Institut darf übrigens wirklich mit einiger Genugthuung auf die Stellung sehen, welche es sich in kurzer Zeit und unter schwierigen Umständen, namentlich gegenüber einem momentan begünstigten anderen Verein, errungen hat. Es freut uns, daß die Gesellschaft von diesem Gefühle durchdrungen ist. —

— Das 3. und letzte Concert des Herrn J. Stockhausen hat vorgestern Abends bei ausverkauftem Hause und unter außerordentlichem Beifalle stattgefunden. Der herrliche Cyklus „Müllerlieder" von Fr. Schubert bildete das Programm und wurde vom Concertgeber nicht allein wie sich von selbst versteht, technisch vollendet, sondern mit jener echten Wärme der Empfindung gesungen, die das geläuterteste Gefühle und poetischer Auffassung hervorgeht. Wir kommen auf das Werk und dessen Vortrag noch zurück, und bemerken blos, daß Herr Dachs das Accompagnement mit allem Fleiß und mit viel Geschmack durchführte.

Deutsche Tonhalle.

Ueber die auf unser Preis-Ausschreiben vom Juli 1858 s. J. eingekommenen 38 Streichquartette haben die vereinsstatutenmäßig erwählten HH. F. Hiller, J. W. Kalliwoda und B. Lachner gefälligst das Preisrichteramt ausgeübt, in der Beurtheilung dieser Werke aber keine zureichende Stimmen-Mehrheit sich ergeben; (Satzgen. 14. g.) jedoch erhielten die Werke der HH. Corn. Gurlitt in Altona und Moritz Käßmayer in Wien je eine Stimme für den Preis und eine besondere Belobung. Ein weiteres Quartett dieses Hrn. Käßmayer erhielt eine Stimme für den Preis, und besonders belobt wurden von je zwei Stimmen die Werke der HH. E. Grenzebach in München, E. Reiter in Basel und E. Tauwitz in Prag.

Wegen Rückgabe sämmtlicher Bewerbungen wird es nach den Vereinsstatuten geholten, wie wir schon zum Oestern angezeigt haben.

Den Erfolg wegen der in preisrichterlicher Beurtheilung liegenden 17 Sonaten für Cello und Clavier hoffen wir demnächst bekannt machen zu können.

Hinsichtlich der Bewerbungen um den jüngst ausgesetzten Preis wegen eines Trio für Clavier, Violin und Cello läuft die Einsendungszeit noch bis zum letzten Juli d. J.

Mannheim, den 6. Mai 1860. Der Vorstand

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wesely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 21. Wien, 19. Mai 1860. Jahrgang 1.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten Basei Nr. 109. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 8 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Ueber den gegenwärtigen allgemeinen Stand der Tonkunst. I. — Riehl über „das deutsche Lied im vorigen Jahrhundert". — Recensionen. — Musikzustände in Ungarn. — Concerte. — Correspondenzen. — Nachrichten. — Anzeigen.

Ueber den gegenwärtigen allgemeinen Stand der Tonkunst.

Von S. Bagge.

Vorbemerkung.

Wir gestehen jenen unserer Leser, welche von einer Musikzeitung mehr verlangen, als daß sie die Tagesserscheinungen je nach ihrer relativen Wichtigkeit mehr oder weniger eingehend besprechen, ohne weiteres zu, daß wir uns bis jetzt mit den allgemeinsten, einzutlich „brennenden" Fragen persönlich noch wenig beschäftigt, daß wir vielmehr sie da oder dort nur flüchtig berührt, und in den großen Kampf, der in der Gegenwart entbrannt ist, nur ein paar kecke Plänkler, einige Scharfschützen oder ein paar plumpe Kanonenkugeln hinein gesendet haben.

Daß das Versäumte nachgeholt werden muß, versteht sich von selbst, und ist wahrlich nothwendig. Blutet doch jedem Redlichen das Herz, wenn er sieht, wie die herrliche Tonkunst von einer Freibeuterrotte geschändet, und wie so viele edle und vernünftige Bestrebungen der Gegenwart unter den dadurch herbeigeführten trostlosen Verhältnissen nicht aufkommen können. Wir betrachten es daher als eine heilige Pflicht, den allgemeinen Stand unserer Kunst fest in's Auge zu fassen, und den Verirrungen und Verwirrungen in der heutigen Kunstanschauung eine auf geschichtliche Thatsachen zu begründende entschiedene Ueberzeugung entgegenzustellen. Es wird sich aus den hier niederzulegenden Ansichten zwar vorerst ein für die strebende Gegenwart wenig erfreuliches Resultat ergeben: Wir müssen nämlich vor Allem der Kunst selber und dem, was sie aus innerer Nothwendigkeit aus sich gebar, die Ehre geben; und da wird sich zeigen, daß sie eigentlich ihr Ziel erreicht hat, und daß nur krasse Selbstüberhebung und Eitelkeit sich dem Glauben hingeben wird, es könne jetzt noch irgend ein wesentlicher „Fortschritt" gegen früher Geleistetes erzielt werden. Liegt darin eine Demüthigung, so wird es doch ohne Zweifel eine heilsame sein, und keineswegs eine solche, die uns zur Unthätigkeit verdammt. Nur schwache Geister können die Wahrheit nicht ertragen; — vornehme Selbstgenügsamkeit aber glaubt ihr zu entgehen, wenn sie dieselbe entweder ignorirt, oder ihr ins Gesicht schlägt.

An die Betrachtungen über den Stand der Kunst sollen sich dann andere über die gegenwärtigen allgemeinen Zustände anschließen, und die Hindernisse untersucht werden, welche sich einer erfreulichen Entwicklung allenthalben entgegenstellen. Es wird sich dann zeigen, daß außerkünstlerische Interessen und niedriger Eigennutz mit besonderem Eifer daran arbeiten, jede Besserung unmöglich zu machen, und daß eine solche nicht eher eintreten kann, bis richtige Einsicht und echter Kunstsinn unter den Musikern erwachen, kraft deren sie sich den feinen Schlingen zu entziehen wissen werden, die ihnen von der Schlauheit und künstlerisch schlechter Gesinnung gelegt werden.

I.

Es ist auf allen Gebieten der Natur und des geistigen Lebens der Menschheit eine gleichmäßig vorkommende Erscheinung, daß nach langen Perioden der Vorbereitung oder des Verfalls schon vorhanden gewesener Culturepochen große Thatsachen sich rasch vollziehen, die eine weitere Gipfelung nicht mehr zulassen, sondern auf Jahrhunderte und Jahrtausende hinaus eine in ihrem vollen Maße erst später erkannte Bedeutsamkeit haben, und sich unter großen Kämpfen das Terrain erobern müssen, auf dem sie ihre segensreiche Wirksamkeit entfalten sollen. Schon die Entstehung des Menschengeschlechts war eine solche abgeschlossene Thatsache. Als nach den, jetzt nach Jahrtausenden berechneten Epochen der urweltlichen Erscheinungen der Mensch auftrat, da war die Reihe der Schöpfungen auf unserem Himmelskörper beendigt, und die ewige Kraft wirkte zwar zur Erhaltung des All's fort, aber neue Erscheinungen brachte sie nicht mehr hervor. Nach Epochen barbarischer Rohheit, welche die ersten Bücher der Geschichte des Menschengeschlechtes füllen, traten allmählich Religion, Künste und Wissenschaften mit siegender Kraft auf, und erreichten zu Zeiten Gipfelpunkte, die noch jetzt die Bewunderung denkender Menschen erregen. Als das Christenthum in die Welt trat, war auf dem Gebiet der Religion eine Thatsache vollzogen, die eine Steigerung so wenig zuließ, daß vielmehr jetzt nach 18 Jahrhunderten der hohe Inhalt dieser Lehre im Leben der Völker und der einzelnen Menschen immer noch nicht zum deutlich lebendigen Ausdruck gelangt ist, und daß vielleicht noch Jahrtausende erforderlich sein werden, bis man sagen kann, das Christenthum habe seine Mission erfüllt.

Auch die Künste, sofern sie dem tieferen Wesen des Menschen entsprechen und der reinen sittlichen Idee zu dienen haben, gelangten stufenweise zur Höhe ihrer Ausbildung, und als diese erreicht war, konnte weiter kein Fortschritt erzielt werden, sondern ihre weitere Geschichte zeigte in den neuen Versuchen nur eine Abschwächung. Man war nach Epochen des Verderbs oder der Schlaffheit jedesmal genöthigt, zu den Meisterwerken aus den höchsten Culturepochen zurückkehren, um an ihnen Wahrheit und Größe zu studiren, und zur Einsicht zu gelangen, daß die Idee der reinen Schönheit nicht vollkommener dargestellt werden könne, als es bereits geschehen war.

So sehen wir in der Architectur griechische und gothische Formenbildung nicht als zeitliche Erscheinungen einer Epoche an, sondern als nachmals unerreichte Muster höchster Vollkommenheit, und bestreben uns jetzt wieder, so weit es Mittel und Kräfte zulassen, die dort befolgten Gesetze auch in neuen Leistungen zur Anwendung zu bringen. Wir erwerben uns wohl ein Verdienst damit, wenn wir unvollendete Werke vergangener Jahrhunderte ausbauen, deren Bauriß durch einen glücklichen Zufall in unsere Hände fällt; aber aus eigener Ver-

kunst und Kraft vermögen wir solche Bauwerke nicht mehr zu ersinnen; es fehlt uns dazu nicht nur an Mitteln, sondern mehr noch an vorwaltend religiösem Sinn, und an Künstlern von solcher Kraft der Erfindung, wie sie jene alten Baumeister besaßen.

Auch in der bildenden Kunst ist es allgemein anerkannt, daß ein Fortschritt gegen Werke der Bildhauerei, wie sie von den alten Griechen, und der Malerei, wie wir sie von den Meistern der italienischen und niederländischen Schule her kennen, nicht möglich sei, daß es hier nur ein mehr oder minder glückliches Nachstreben gibt.

In der Poesie, welche in den großen und stets wechselnden Erscheinungen des Geistes- und Völkerlebens der Völker und der einzelnen Menschen ein ungeheures Material zur Bearbeitung besitzt, und am ersten zur vollen Ausbildung gelangte, sehen wir auch schon die alten Griechen soweit als unübertreffliche Muster an, als wir uns in dieser fremdartigen Welt überhaupt einheimisch zu machen vermögen. In der neueren Zeit aber haben Shakspeare, Goethe und Schiller die Dichtkunst zu solcher Höhe und Bedeutung gebracht, daß es Niemandem einfallen wird, in neueren Producten einen Fortschritt erkennen zu wollen, oder zu verlangen.

Die Tonkunst nun schien bis vor Kurzem des Gesetzes zu spotten, daß es über dem Höchsten kein Höheres geben könne, und es reihten sich Meister an Meister, von denen Jeder das Verdienst in Anspruch nehmen zu dürfen schien, gegen seine Vorgänger Bedeutenderes, Größeres oder Vollkommneres geschaffen zu haben. Das, meinen nun Manche, müsse so fortgehen bis in Ewigkeit, und jedes wirklich und wesentlich Neue, was im Bereich der Tonkunst zur Erscheinung komme, müsse als ein Fortschritt begrüßt werden. Diese Ansicht findet sogar bei Aesthetikern und Theoretikern Unterstützung, welche geneigt sind, der Tonkunst die besondere Eigenschaft zuzueignen, daß in ihr Alles veralte, sobald es ein Alter von etwa hundert Jahren erreicht habe, und welche nicht übel Lust hätten, Aesthetik und Theorie der — Mode zu unterwerfen, und ihr dienstbar zu machen. Derlei Ansichten entbehren aber vollständig der philosophischen Begründung, und fußen auf der trügerischen Behauptung, daß die reißenden Fortschritte, welche die Musik, als die jüngste Kunst, in den letzten Jahrhunderten gemacht, auf eine ins Endlose fortgehende Steigerung in der musikalischen Production hinweise. Eben die außerordentliche Schnelligkeit, mit der die Tonkunst von Stufe zu Stufe bis zur Höhe gelangte, auf welche sie sich vor mehreren Decennien wirklich erhoben hat, zeigt im Verhältniß zu der überaus schwerfälligen Weiterbewegung des Bildungsgrades der Massen, einen plötzlich gewonnenen Vorsprung an, dessen Dimensionen gegenwärtig nur mit Stamen betrachtet, aber kaum gemessen werden können. Von einem Fortschritt zu reden, ist angesichts der colossalen Meisterwerke, die wir erst nach und nach verstehen lernen, geradezu lächerlich. Hier scheiden sich die Wege der echten und falschen Kunstgenossen, und während die Einen wie rasende Bachanten Ehen schreien und sich ganz kannibalisch wohl zu fühlen scheinen, wenn die Elemente der eingetretenen Zersetzung sich „ganz absurd geberden", dabei auch nicht etwa bloß hoffen, daß das „boch noch'nen Wein" geben werde, sondern diesen verrückten Most mit Entzücken als echtesten, fertigen Nectar anpreisen, — kehren die Anderen sich laut oder still von diesem Unwesen ab, und werden immer fester in der Ueberzeugung, daß wir am Ende der „fortschreitenden, steigenden" Bewegung längst angelangt, noch einige Zeit trunken fortgepilgert sind, ohne zu merken, daß wir schon um ein Bedeutendes tiefer gekommen; daß wir aber jetzt von bösen Dämonen zum Abgrund geführt worden sind, wo wir im umgekehrten Fall von Gloster uns befinden, indem uns vorgespiegelt wird, wir brauchten nur die Füße aufzuheben, um bergan zur höchsten Spitze zu gelangen, während dieser Schritt doch nur den sicheren Sturz zur Folge haben kann.

Damit wir aber aus den Gleichnissen endlich herauskommen wollen wir nunmehr lieber die Entwicklungsgeschichte der Musik in kurzen Abrissen, nur bei den Spitzen verweilend, durchgehen, und die allgemeinen Grundsätze aufsuchen, nach welchen sie ihre Laufbahn einrichten mußte. Wir sind nämlich mit mehreren denkenden Menschen nach innerlicher Verarbeitung mannigfacher, lebhafter, aber vorübergehender oder sich abklärender Eindrücke zur Ueberzeugung gelangt, daß nicht der Künstler, und sei es der begabteste, die Kunst, sondern die Kunst den Künstler macht.

Riehl über „das deutsche Lied im vorigen Jahrhundert."

○ **München.** Wie immer man über Riehl's Befähigung zum Musiker und zum Componisten insbesondere urtheilen mag, dem Schriftsteller, dem Culturhistoriker wird man darum doch gerecht sein müssen. Eine Beobachtungsgabe, wie selten ein Ethnograph sie besitzt, ein lebendiger, seine Stoffe verarbeitender Geist und ein Darstellungstalent, das fesselnd seine Beschreibungen und Erörterungen durchdringt, sind Eigenschaften, die auch seine Gegner und um so bereitwilliger ihm zugestehen, als sie mit der Musik, wenigstens mit den Productionen in der Musik lediglich gar nichts gemein haben. Aber der gelehrte und geistreiche Riehl hat nun einmal die Schwäche, vor Allem Musiker sein zu wollen — es begegnet uns Allen ja gar oft, daß wir uns da am schönsten dünken, wo wir am häßlichsten sind — er hat die Liebhaberei, in Aufgaben der Tonkunst sich zu versuchen, so läßt sich doch da etwas Vorzügliches erwarten, wo diese Neigung zusammentrifft mit der wirklichen Stärke, mit dem Vermögen, Gutes zu leisten.

Dieß dürfte der Fall gewesen sein bei Gelegenheit eines Vortrags, den der verrufene Componist der „Hauslieder", zugleich der berühmte Verfasser der „Culturstudien" kürzlich vor einer gemischten Versammlung über das obige Thema gehalten hat. Er dünkt mir wenigstens interessant genug, um in Ihrem Blatte einer bleibenden Stelle werth zu sein.

Das Lied, eine so eigenthümliche Aeußerung des deutschen Volkscharakters, daß keine andere Nation eine ähnliche aufzuweisen hat, wie denn auch die Franzosen heute noch nicht einmal einen ihnen zugehörigen Ausdruck dafür besitzen, sondern es „le liede" benennen, das Lied war in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ganz abhanden gekommen. Von den kernigen, kräftigen Weisen, welche das 16. und 17. Jahrhundert, jenes durch die Strömung der Reformation, dieses durch das wilde, bewegte Kriegsleben erzeugt, war keine Spur mehr; die Nation hatte sich selbst verloren, war in Apathie, in blinde Ausländerei versunken, daher fand auch keine Lebensäußerung mehr einen frischen, fröhlichen Ausdruck. Aber mit der geistigen Selbstbefreiung der Nation, mit dem Aufschwung ihrer Literatur fand auch die Musik, und in ihr das deutsche Lied wieder neuen Aufschwung: jede Revolution in einer Kunst zieht auch Revolutionen in anderen Künsten nach sich, denn das Geistesleben eines Volkes ist ein einheitliches, es wird in jeder Thätigkeit gleichmäßig sich bekunden.

Das Lied war aber verachtet gewesen, und die Componisten, die trotz dieser Verachtung ihre freilich schwachen Kräfte ihm gewidmet hatten, waren ohne Erfolge geblieben und schnell vergessen worden, weil die zünftigen Fachmusiker von dieser einfachen Form, die dem Schwulst der Zeit so sehr widersprach, sich abwandten, und dem Italienischen sich zuwandten. Freilich gab es auch keine Texte zum componiren, die deutschen Dichter dichteten ja französisch, und obwohl die Musiker den Text principiell für gleichgiltig erklärten, und Lully sich anheischig machte, den nächsten Thorzettel oder die Amsterdamer Zeitung in Musik zu setzen, so wissen und fühlen wir doch wohl, daß zu einem guten deutschen Lied auch ein poetischer deutscher Text gehöre.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts trat aber ein Umschwung ein, und zwar durch zwei Meister, die zwar nicht Liedercomponisten waren, aber wie Propheten Einfluß hatten auf die künftige Gestaltung des Liedes: Phil. Eman. Bach und Gluck.

Philipp Emanuel, der Sohn des großen Sebastian Bach, war ursprünglich nicht zur Musik bestimmt. Er sollte Gelehrter werden, mußte gegen seinen Willen Jurisprudenz studiren, aber gerade dadurch, daß er nicht zum Kunstmusiker erzogen wurde, ward er geeigenschaftet, die Zunftschranken zu brechen. Durch seine weite geistige Bildung, durch seine Freundschaft mit Klopstock und sonstigen literarischen Größen seiner Zeit ward er zum Lied geführt, und er widmete sich ihm mit der ganzen Energie seiner Kräfte. Seine Versuche stehen auf der Stufe ihrer Zeit: sie sind nicht frei von kontrapunctlichen Spielereien und italienischen Anklängen, aber die Autorität des Namens des Componisten erreichte wenigstens so viel, daß die Gattung des „Lieds" im Ansehen wieder stieg und die öffentliche Meinung dafür wieder gewonnen wurde.

Anders und nachhaltiger wirkte Gluck. Leider sind seine Compositionen zu den Gesängen der Hermannsschlacht nicht aufgezeichnet worden; aber die zu den Oden Klopstock's übten eine desto größere Wirkung, eine Wirkung, der man auch heute noch nicht sich verschließen kann, wenn jemals eine derselben aus dem Staub der Bibliotheken hervorgezogen und aufgeführt wird. Fast mit Aengstlichkeit ist darin das declamatorisch metrische und rhythmische Versmaß festgehalten, die dramatische Art des Tonsatzes geltend gemacht, der bisherige conventionelle Zwang der Melodieuform verlassen. Man kann bei Gluck keine Musik ohne den Text sich denken, eines ergänzt wesentlich das andere.

Nun haben zwar Bach und Gluck nicht das Lied so wieder gegründet, daß an ihnen der Faden sich hätte fortspinnen können, aber sie haben ihm doch die Wege so geebnet, daß drei andere Männer, die dem Liede sich ganz widmeten, leichtere Erfolge gewannen. Diese drei waren: Hiller, Schulz und Reichardt.

Hiller wurde durch das Theater zum Liede geführt. Die äußere Noth zwang ihn, der damals herrschenden Sitte, in die Lustspiele improvisirte Lieder einzuschieben, nachzukommen, und der Genius, der in ihm waltete, vermochte es, in einfachem Satze die volksliederartige Weise zu treffen. Denn es ist ein eigen Ding um den Unterschied zwischen Volkslied und Kunstlied: im Volkslied darf nicht der Text etwas, und die Musik etwas, sondern nur beide zusammen, und eines nur in und durch das andere etwas, und dabei durch seine Schlichtheit doch Ergreifendes sein.

Was Hiller halb unbewußt und nur durch äußeren Anstoß getrieben that, das verstand Schulz mit Bedacht durchzuführen. Er war gleichfalls ein Musiker von Fach mit vielseitigster Bildung. Ihn darf man den Schöpfer unseres heutigen Kunstliedes nennen. Er trat in persönliche Berührung mit Voß, Claudius, mit den Mitgliedern des Göttinger Hainbundes, und wie er von diesen viel geistige Anregung empfing, so fanden diese die Vermittlung ihrer Lieder an das Volk in den Compositionen von Schulz. Seine „Lieder im Volkston" übten auf die ganze musikalische Welt eine ungeheure Wirkungskraft, und viele davon sind in Schulen, in Commersbüchern u. s. w. heute noch beliebt und geehrt. — Schulz hatte ein bestimmtes Bewußtsein von dem, was er wollte, sollte, und er verfuhr nach Grundsätzen, die heute noch Giltigkeit haben. Er sagte: das Volkslied muß so sein, daß es den Schein des Bekannten habe, aber blos den Schein, denn innerlich muß es neu und eigenthümlich sein. Auch muß es so melodiös sein, daß es im Ohre haften bleibt, und auch wieder so alles Schmuckes entkleidet werden können, daß es ohne Vor- oder Nachspiel oder Begleitung dennoch ein geruudetes Ganzes sei — und hierin ruht der eigentliche Unterschied zwischen Vocal- und Instrumentalmusik. Bei Schulz dient die Musik nur zur Interpretation des Textes; das Gedicht des Dichters ist fertig, geschlossen; die Musik vertieft es nur. Alle andere, sogenannte Vocalmusik, Opern, Cantaten, Kirchengesänge brauchen die Instrumentalbegleitung nothwendig, das Lied lebt mit und durch und in seinem Text für sich allein.

Weiter noch ward das, was Schulz begonnen, durch Reichardt geführt, der freilich auch größere Dichter fand, an die er sich anschmiegen konnte. Reichardt setzte seine Lebensaufgabe darein, Göthe zu illustriren. Anfänglich war er ein Nachahmer Gluck's, in dessen Art er Opern zu machen suchte, eine Neigung, die ihm später, als er auf selbstständigere Art verfuhr, doch insoferne treu blieb, als das seine Verständniß des Textes und die Wiedergabe desselben in Tönen das Charakteristische an ihm blieb. Freilich ward aber ebendaraus ihm der Vorwurf abgeleitet, er componire mehr mit dem Verstand, als mit Gefühl und Phantasie; allein man vergaß dabei wohl, daß mehr als bei anderen Compositionen, bei denen von Liedern das Verständniß des Textes Bedingung ist, und so gewiß es schwerer ist, ein gutes Gedicht in Musik zu setzen, als ein schlechtes, so gewiß hat Reichardt an den Göthe-Liedern, die als Gedichte schon so schön, seine herrliche Begabung erwiesen. — Reichardt ist auch der Begründer des sogenannten durchcomponirten Liedes, es muß aber gesagt werden, daß sein guter Genius ihn allemal verläßt, wo er vom einfachen Lied sich entfernt.

Hiller, Schulz und Reichardt waren Norddeutsche; in Norddeutschland blühte auch vornehmlich die Pflege des Lieds, und daß es so war, das hing mit der geselligen Sitte zusammen. Das Lied ist geknüpft an den Raum; seine Ausführung paßt weniger in Concerte, in Theater, als ins Haus, in trauliche Gesellschaft, diese aber war damals in Norddeutschland mehr gesucht, während im Süden, in Wien z. B. man mit der Aufführung von Sonaten, Quartetten u. s. w. mehr Prunk trieb. — Da trat aber eben von dort her eine Gegenströmung ein, die fruchtbringend Nord und Süden vereinte.

Sie ging von zwei Heroen der Tonkunst, von Haydn und Mozart aus. — Haydn traf schon bald der Vorwurf, daß er die Volksmelodie zu sehr pflege, und sogar unter Kaiser Joseph waren seine Symphonien nicht hoffähig: sie waren nicht vornehm genug, um aufgeführt zu werden. Auch er hatte den Fehler, den Text gering zu achten; auf den ersten Ausgaben seiner Lieder ist regelmäßig der Dichter gar nicht einmal genannt, und das Gedicht zerbrach er, um Instrumentation, um Zwischenspiele anzubringen. Eine Bereicherung der Composition lieferte er aber eben dadurch dennoch, indem er lehrte, wie man den Eindruck erhöhen, vervollständigen könne durch diese Instrumentalbegleitung. Noch ärger fast ging Mozart mit seinen Texten um; dieser dramatisirt das Gedicht zwar genug, um nicht etwa geradezu gegen es zu sündigen, aber von jener heiligen Scheu, welche das Kunstwerk des Dichters als solches ehrt und schont, besaß er doch keine Spur — ihm war das Gedicht lediglich ein Stoff, den er zu seiner eigenen Absicht gebrauchte, und es genügt, an seine, übrigens so herrliche Composition von Goethe's Ballade: das Veilchen zu erinnern, bei welcher er, um seinen musikalischen Gedanken hinauszuführen, sich nicht scheute, an das schöne Gedicht aus eigener Machtvollkommenheit die albernen Worte anzuhängen „das arme Veilchen, es war ein herzig's Veilchen!" Mozart wie Haydn waren absolute Musiker; aber eben das schließliche Zusammentreffen der rein musikalischen Richtung im Süden mit der vorwiegend interpretirenden, den Text auslegenden des Nordens gebar wieder die Freiheit des deutschen Lieds und jenen herrlichen Strom, auf dem dann später Weber, Spohr, Mendelssohn, Schubert, Schumann mit vollen Segeln dahin fuhren.

Die Befreiung der deutschen Literatur von dem ausländischen Joch im vorigen Jahrhundert hat mit der Befreiung des deutschen Lieds in innigem Rapport und Zusammenhang gestanden: zwar die Größten in beiden Sphären waren es nicht, die sich einander genähert hätten, Haydn, Mozart und Beethoven sind mit Schiller und Göthe nicht in nähere Berührung getreten; aber die Wege, auf denen sie alle gingen, waren durch die vorausgegangenen Einverständnisse von Bach, Hiller und Reichardt mit Klopstock, Bürger und Gellert gebnete und gleichlaufende geworden.

Recensionen.

1. Sechs Lieder von Adolph Jensen. op. 1.
2. Fünf Lieder für eine tiefere weibliche Stimme von Hugo Ulrich. op. 8.
3. Fünf Gesänge für eine Baßstimme von Hugo Ulrich. op. 11.
4. Fünf Gedichte von Reinick, für eine Singstimme componirt von Robert Radeke. op. 15.
5. Fünf Gedichte für eine tiefere Stimme von Georg Vierling. op. 21.
6. Drei Lieder für eine tiefe Stimme von Edwin Schultz. op. 18.
7. Drei Duette für zwei Singstimmen von Edwin Schultz. op. 20. Sämmtlich im Verlag von F. E. C. Leuckart in Breslau.

G. W. Unsere jungen Componisten bethätigen meistens immer noch mit den ominösen „sechs Liedern". Ist die breite Heerstraße des Gewöhnlichen in der Regel der Boden, auf welchem sie sich bewegen, so darf man sich darüber eben nicht allzusehr verwundern. Die jüngste Epoche hat gerade im „Lied" so viel Schönes und Großes geleistet, das Bedürfniß nach „schönen Liedern" ist eigentlich noch auf eine so lange Zeit hinaus befriedigt, daß man keinen zu tadeln braucht, der das op. 1, eines jungen Liedercomponisten unbeachtet läßt, weil sich eben nichts besonders Neues und Schönes ohne Weiteres erwarten läßt. Bringt uns aber der Zufall in einem Erstlingswerk ein frisches, interessantes Talent in die Hände, so ist es denn doppelt erfreulich, dasselbe in den Reigen unserer guten Liedercomponisten einführen zu können. Ein solches frisches Talent glauben wir aus den „sechs Liedern" von Adolph Jensen herausgehört zu haben. Hier zeigt sich eine noble Erfindung, hübsche Harmonik, die nie ins Barocke fällt, und ein Streben nach bestimmtem, characteristischem Ausdruck. Kommt hin und wieder die sogenannte Ueberschwenglichkeit der Jugend zum Ausbruch, so nehmen wir diese gerne hin, weil neben ihr auch nicht zu verkennende Spuren von einer Reife auftauchen, die das Ueberwuchernde mit der Zeit schon von selbst beseitigen wird. Von den sechs Liedern werden sich Nr. 2, „Marie" G-dur $^2/_4$ Tact, Nr. 3, „Sie war die schönste von Allen", H-moll $^2/_4$ und Nr. 4 „Spanisches Lied" A-moll $^3/_4$ am schnellsten Freunde erwerben. Uns hat besonders das letzte durch seine frische und pikante Rhythmik bestochen, die Anwendung des $^6/_8$ Tacts im Mittelsatz ist dem Componisten sehr gut gelungen. Weniger sprechen uns Nr. 1 „Lehn' deine Wang'", Nr. 5, „Wenn ich ein Vöglein wär'", und Nr. 6 „Frühlingsnacht" an; da ist theils die Auffassung eine verfehlte (Nr. 1), theils werden sie durch einen unmöthigen Wulst in der Begleitung erdrückt (Nr. 5), theils endlich hemmt ein unnatürliches Zerreißen des Textes (Nr. 6) den nöthigen Fluß in der Entwicklung. Bei der „Frühlingsnacht" stört überdieß noch der nicht abzuweisende Vergleich mit der Schumann'schen Composition. In den Vortragsbezeichnungen muß Jensen beinahe „nüchterner" werden; was soll z. B. das heißen: „Wie ein Hauch süßer Erinnerung" (Nr. 1). Alles dieses darf uns aber nicht abhalten, den jungen Tonsetzer zu weiteren Veröffentlichungen aufzufordern; er wird sich schon Bahn brechen.

Hugo Ulrich hat seit seiner „Preissymphonie" keine irgend wie bedeutende Composition in die Welt gesendet, so daß man an seiner schöpferischen Kraft irre werden muß. Die beiden Gesangshefte op. 8 und op. 11 stellen ihn nicht in die Reihe der hervorragenden Talente; fast sämmtliche Nummern leiden an einer Trockenheit, die wahrlich nicht angenehm berühren kann; die fließende Mache allein wird dem Hörer den Mangel an poetischer Wiedergabe des Gedichtes niemals ersetzen können. Die Musik zu den beiden Goethe'schen Liedern (op. 8) „Nähe des Geliebten" und „An den Mond" muß man wahrhaftig „philiströmäßig" nennen. Etwas unerquicklicheres wie die Recitirung der Worte: „Ich besaß es doch einmal, was so köstlich ist ꝛc." ist schwerlich geschrieben worden. In dieselbe Cathegorie gehört Nr. 3, „Abend am Meere" (op. 11), hier ist besonders die Auseinanderzerrung des Textes unästhetisch. Das „Abendläuten" wird einzelnen „empfindsamen Baßsistenseelen" noch am besten munden, weil es wenigstens einen leidlich melodischen Fluß zeigt, obgleich eine tiefere Characteristik auch hier fehlt.

Robert Radeke macht mit seiner Sammlung einen ganz andern Eindruck; da ist Talent, Bildung, richtiger Geschmack auf jeder Seite nicht zu verkennen. Einzelne Mendelssohniana treten hin und wieder freilich an das Licht, aber dafür ist er selbstständig in seiner Declamation, und weiß auch manches entschiedene Interessante in der Harmonik zu schaffen. Der Gesang „Tagesanbruch" muß Jeden ansprechen, der Gefühl für schöne Harmoniefolgen hat. Hier hat Radeke bewiesen, daß man auch knapp schreiben kann, ohne gerade die Lehre der „unvermittelten Accorde" zu bekennen. Sehr hübsch und besonders dankbar für den Sänger ist das Ständchen „In dem Himmel ruht die Erde" (G-moll). Am tiefsten empfunden ist aber das Letzte „Trost im Scheiden" (As-dur $^6/_8$). Die Begleitung aller Lieder ist durchaus characteristisch, und vollkommen zum Ganzen gehörig; wir könnten eine Menge sehr hübscher Züge anführen. Jedem musikalisch gebildeten Sänger sei diese Sammlung empfohlen.

Georg Vierling zeigt in seinen „Fünf Gesängen" op. 21, ein mehr beschauliches Gemüth; das hat uns um so mehr überrascht, als wir nach seinen Hafis-Liedern und der bekannten Ouverture ein recht kecktes, übersprudelndes Talent erwarten mußten. Die Wahl der Texte mag allerdings den Componisten an einer frischeren Erfindung gehindert haben; mit Ausnahme des kleinen Heine'schen Intermezzos „Mit schwarzen Segeln" gewähren sie nichts besonders Anregendes. Die Mosen'sche Romanze „der Reuige" bietet schon an und für sich in der äußeren Form etwas Gespreiztes, Unnatürliches, darum kann man dem Componisten nur den Vorwurf machen, daß er sie zur Composition gewählt hat; der plötzlich zum Schluß auftretende „arme Sünder" muß jede einheitliche Conception in der Musik unmöglich machen. Im Ganzen ist der Eindruck dieser Liedersammlung nicht so besonders günstig; sie hält sich mehr in der fatalen Mittelmäßigkeit. Vielleicht ist Vierling für dieses heikliche Genre der Musik nicht so behähigt, als für ein anderes. Wir sind zu dieser Annahme berechtigt, weil wir in seinem op. 22 (Psalm 137 für Solo, Chor und Orchester) ein entschieden bedeutendes Werk gefunden haben, welches wir auch in kürzester Frist ausführlich besprechen werden.

Edwin Schultz paßt weder mit seinen drei Liedern op. 18, noch mit seinen drei Duetten op. 20 in die Gesellschaft anständiger Componisten. Es gehört wahrlich ein hoher Grad von Naivetät dazu, solche vollständig dilettantenhafte Sachen in die Welt zu setzen; hoffentlich aber nimmt die Welt keinen Schaden davon, denn wahrscheinlich kommen Edwins Compositionen nicht über den Schreibtisch des Recensenten und den Kreis seiner gleichgesinnten Freunde hinaus.

Alle hier angezeigten Werke sind von der Verlagshandlung sehr schön ausgestattet.

Musikalische Zustände in Ungarn.

Von **N. Sándor.**

Sie haben Recht, Verehrter! wenn Sie sich darüber beklagen, daß von dem größten Kronlande des Kaiserstaates bisher noch keine Berichte die Spalten Ihrer jugendlichen Zeitschrift ausgefüllt haben. Allerdings ist die Zeit für alle Kunstbestrebungen und Aeußerungen momentan in Ungarn so heilkicher und eigenthümlicher Natur, daß ich sehr wohl begreife, wie der für die Mittheilung nach Außen hin berufene Prof. W. lieber schweigt und den Vorwurf der Lässigkeit auf sich ladet, als daß er Ihnen die hiesigen Verhältnisse so schildert, wie sie in der That sind. Er ist ein „német tanár", ein „deutscher Professor." In diesen zwei Worten finden Sie die ganze Erklärung seines Schweigens. Was er nicht berühren darf,

wenigstens nicht öffentlich, ohne den größten Anstoß zu erregen, das kann Ihr jetziger Correspondent ohne Scheu aussprechen, denn er ist ein „Ungar“, der gewiß sein Vaterland über Alles liebt, allein lange genug da „draußen“ gelebt hat, als daß er nicht einen etwas freieren Blick, eine etwas weniger engherzige Anschauung sich hätte aneignen und mit in das „sweet home“ bringen können. Der Ungar läßt sich von seinem Landsmanne gerne ausschelten, es kann sogar in ziemlich derber Weise geschehen; niemals wird es ihn so empfindlich berühren, als wenn der „Pester Lloyd“ selbst in der weichsten Manier einmal zu verstehen gibt, daß das „Nationaltheater“ nicht das erste Kunstinstitut der Welt ist, daß es anderwärts noch bessere Leistungen gibt, als die hiesigen philharmonischen Concerte, und daß man doch noch fleißigere und gebildetere Kapellmeister kennt, als den musikalischen Autokraten des Nationaltheaters, den Leiter der „Concerts philharmoniques“, unsern berühmten Erkel Ferencz (Franz Erkel). Der Deutsche muß Alles hier schön finden, wenn er nicht alsofort das beliebte „baszama kutya német“ an den Hals bekommen, wenn er sich nicht seine Stellung unleidlich machen will. Ihr diesmaliger Referent braucht solches Ungemach nicht zu fürchten; ihn berühren Sym- und Antipathien weniger. Nur die Liebe zur schönen Kunst, nur die feste Ueberzeugung, daß auch seine Nation später nicht bloß durch einzelne Coryphäen, wie Joachim, Liszt u. A. sich bemerkbar machen, sondern durch allgemeinen Kunstsinn, durch Bildung und Geschmack ihrer unzweifelhaften Begabung gerecht werden wird, — dieses allein soll den Schreiber leiten, Ihnen das hiesige Kunstleben zu schildern, ungeschminkt und unparteiisch. Aber Nachsicht müssen Sie mit ihm haben, wenn er vielleicht hie und da einige stylistische Purzelbäume schlägt; denn — ansichtig gefagt — das Denken im germanischen Idiom wird ihm etwas sauer; und darum werden Sie und die Leser der „Deutschen Musikzeitung“ auch die Härten, welche jede Uebersetzung in sich trägt, entschuldigen. Schreiber muß ja seine ungarischen Gedanken in das deutsche Gewand übertragen!

Wir beginnen natürlich mit der Hauptstadt des Königreichs, mit Pest, in dem sich neuerdings die wissenschaftlichen und künstlerischen Bestrebungen und Leistungen der Nation concentrieren. Musik wird hier sehr, sehr viel getrieben, allein, wie es die jetzigen politischen Strömungen naturgemäß mit sich bringen, man huldigt momentan vorzugsweise der ungarischen Musik. Daß hiedurch eine gewisse Einseitigkeit erzeugt wird, die dem Fremden auffällig und zuletzt etwas unbequem sein muß, liegt auf der Hand. Die magyar nóta hat bestimmt ihre großen, eigenthümlichen Reize, auch für den Nichtungarn; denn ihr Rhythmus und ihre durch das bekannte übermäßige Secundenintervall oft frappante Melodik, geben ihr etwas entschieden Originelles; und dann hat sie durch das anschmerzhregellose Feuer, durch die tiefe Melancholie, welche sich in ihr ausspricht, durch die wiederum tiefglühende Leidenschaft, die sich gewöhnlich in einem rasenden Wirbel Luft macht, etwas so furchtbar aufregendes, daß sie dem echten Ungar höher steht, als Alles, was die großen Heroen der Tonkunst in ihrer Weltsprache Schönes und Hohes gesungen haben. Seine Musik ist er selbst, sie liegt in seinem Blute, und darum steht er auch mit seinem Blute für sie ein, wenn es sein muß. Das haben wir recht gesehen, als der große ungarische Klavierheros sein berüchtigtes Buch über die Zigeunermusik veröffentlichte. Da war wüthiges Geschrei über den Verrath des Sohns an seinem Vaterlande, weil er diesem etwas abstreiten wollte, was nur volles, unbestrittenes Eigenthum der Nation war. Es fehlte nicht viel, so hätte man ihn gesteinigt, wenn er dagewesen wäre, ihn den großen Ferencz, dem man früher sogar die „Graner Festmesse“ als eine ungehener große That angerechnet hatte, weil er der Sohn seines Vaterlandes war, und sich stellenweise als solchen gerirte! Nun Liszt hat manches gethan und geschrieben, was nicht stichhaltig war, und so wird der Ungar auch seine Musik als sein Eigenthum behalten, trotz der Liszt'schen Beweise vom Gegentheil.

Die ungarische Musik hat aber, das muß selbst der unbefangene Ungar gestehen, eine etwas kleine und stereotype Form, die für große Gebilde zu beschränkt ist, und darum wird sie zuletzt einseitig. Diese nicht abzuweisende Thatsache hat nun manche unserer heimischen Tonkünstler veranlaßt, an eine Erweiterung der Form sich zu wagen. Das hat freilich etwas Verdienstliches, allein das Gefährliche des Versuchs läßt sich nicht ableugnen. Einestheils laufen sie Gefahr, den eigentlichen Character der magyar nóta ganz zu verwischen, auf den anderen Seiten kommen wieder schwülstige, rhapsodische Ungehener zu Tage, die aber durch vollkommene Formlosigkeit abstoßen müssen. Doch wir hoffen und mit vollem Rechte, daß, wenn nachher die jetzt so hoch dahinrollenden Wogen der politischen Leidenschaften sich mehr und mehr in das natürliche Bett und den natürlichen Strom abgerollt haben, daß dann auch wieder die ungarische Musik in ihr einfaches, natürliches Recht zurücktritt, welches sie jetzt zum Nachtheile der Weltsprache eines Mozart und Beethoven verlassen hat. Dann kann auch der jetzt noch problematische Versuch einer Fortbildung der Nationalmusik mit mehr Aussicht auf Erfolg wieder aufgenommen werden, und nachlassen wird man nicht, davon sind wir überzeugt, denn der Ungar ist zu musikalisch und zu stolz, als daß er nicht Alles daran setzen würde, unter den Nationen Europas in künstlerischer Beziehung eine hohe Stufe einzunehmen. Das können wir, denn wir haben schon durch manche große Sendboten der Welt bewiesen, daß wir hochbegabt sind!

Zu den Kunstinstituten gehört, nehmen wir zuerst unser Nationaltheater vor. Seit ungefähr 25 Jahren besteht es, und 20 Jahre hindurch cultivirt es auch die Musik, d. h. die Oper. Die Nation hat dasselbe gut fundirt, so daß es sich frei bewegen kann, ohne durch finanzielle Schwierigkeiten an gedeihlicher Entwicklung gehindert zu sein; ja es darf mitunter seinen Etat überschreiten, denn die Verwaltung weiß, daß die Nation, wenn es sein muß, opferwillig jedes Deficit gerne decken wird, um nur seinen Stolz, sein Theater nicht untergehen zu lassen. Erfüllt es nun aber seinen Zweck, entspricht es den Erwartungen, die man gerechter Weise hegen darf? Ach — hier müssen wir mit der Röthe der Scham es eingestehen, das ist nicht der Fall; es ist nicht ein Haus für die Bildung, für die Veredlung des Geschmacks; es ist nicht ein Haus, dessen Bewohner dem Cultus der schönen Kunst sich anheimgegeben haben — nein, es ist ein Institut, worin Oberflächlichkeit, Schelsucht, egoistische Zwecke, reiner gemeiner Sinnenkitzel vorzugsweise an der Tagesordnung sind! Wir sehen dort einen Gagenetat, per Monat circa 12000 fl., aber entsetzlich wenig wird dafür geleistet. So tüchtige Künstler im Schauspiel vorhanden sind (wir können hier einen Szerdahély, einen Tóth József, einen Szigeti, die Damen Jótai, Komlossi und Muntácsi-Feleki mit vollem Rechte hervorheben), so wenig sind nachgerade mit geringen Ausnahmen die Opernmitglieder gerechten Anforderungen entsprechend; und zufällig nehmen besonders diese den Löwenantheil des Gagenetats für sich vorweg. An der Spitze der Oper steht natürlich der erste Kapellmeister Franz Erkel. Er ist, weil er die ersten ungarischen Opern componirt hat, und weil auch ein Werk von ihm durch das Sujet und einige großartige Momente seiner Musik (seine Oper Hunyady László) uns Ungarn in das Blut übergegangen ist, der Abgott der Nation geworden. Unbeschränkt ist seine Herrschaft, und er hätte dadurch auch ungeheuer viel Gutes wirken können. Aber er hat es nicht gethan. Zufrieden mit den Lorbeeren, die ihm sein Hunyady auf das Haupt gelegt hat, scheint er seine Mission als erfüllt zu betrachten, und darum legt er die Hände in den Schooß, und läßt das große Genie, womit ihn das Schicksal begnadete, ungenützt dahin siechen. In der ganzen, langen Zeit seiner Herrschaft hat er nur zwei Werke von Bedeutung zu Tage gefördert, nämlich außer dem „Hunyady“ noch eine „Báthory Mária“. Man könnte ihm diesen Mangel an Productivität noch hingehen lassen, wenn er uns dafür in anderer Hinsicht entschädigt hätte, wenn er dafür gewußt hätte, das Repertoir mit wahrhaft schönen Werken anderer Componisten bereichern zu lassen, und so auf die Geschmacksveredlung seiner Nation einzuwirken; allein nicht nur kommen neue Sachen äußerst spärlich auf die Bühne, und meistentheils ist es immer noch so ein-

gerichtet, daß Hunyady Laßló uns als ungeheuer viel schöner und größer, sowie sein Schöpfer folgerichtig auch als ein viel bedeutenderer Componist vorkommen muß, sondern es werden auch zum großen Theil die guten Sachen anderer Componisten wohlweislich fern gehalten, denn mit ihnen könnte am Ende ein Wettkampf doch gefährlich sein.

Es sind seit einer Reihe von Jahren nur der „Nordstern“ und kürzlich „die lustigen Weiber von Windsor“ als bedeutendere Novitäten dem Publikum vorgeführt worden, dann aber hat man Traviata von Verdi, ferner zwei fürchterliche Opern von Pedrotti und endlich von ungarischen Componisten noch ein „Szekler Mädchen“ und „Maria Tudor“ gebracht, aber diese ephemeren Sachen nur, damit unmittelbar darauf der Hunyady als Meisterwerk wieder aufgefrischt werden konnte. Don Juan ist freilich neu einstudirt worden, aber leider hat das Schicksal bis jetzt im Zeitraum von zwei Jahren nur drei Aufführungen, und von „Figaro's Hochzeit“ nur eine gestattet, obgleich das Haus jedesmal voll und höchst erbaut von der Musik war. Doch — was will das sagen — das ungarische Publikum muß in seiner gewohnten Sphäre bleiben, es darf keine noblere Kost schmecken, und darum wird es mit „Trovatore“, „Rigoletto“, „Ernani“, „Macbeth“, „Lucrezia“, „Martha“ ꝛc. fort und fort gefüttert, und obendrein müssen wir Ungarn noch zu unserem Erstaunen hören, daß wir ja nichts Anderes hören wollen als italienische oder italienisirte Schmarren und ungarische Opern! Wie viel Schuld unseren Erkel darin trifft, kann freilich nicht erwiesen werden. Wir alle glauben zu seiner Ehre, daß er zum großen Theil auch von seinen Sängern zu diesem Verfahren gezwungen wird.

Es ist ja so bequem für den Bühnensänger, sich nicht viel mit guter Musik, die ja einmal nun doch immer studirt werden muß, abplagen zu müssen, und doch mit leichter Mühe von dem großen Haufen applaudirt zu werden; darum halten sie natürlich lieber zu Verdi und Consorten, als daß sie sich von Weber, Marschner, Wagner, Mozart oder gar von einem Fidelio schlaflose Nächte machen ließen. Darum aber haben sie auch zum Theil die Fähigkeit verloren, in solchen Werken anständig wirken zu können. Nur einige Ausnahmen können wir hervorheben; vor allen unsere gefeierte Primadonna, die Frau Hollósi. Das ist eine Künstlerin ersten Ranges; ihr Gesang ist tadellos; im rein Technischen wird sie vielleicht von Keiner übertroffen. Aber sie hat auch noch Sinn für das Edlere; ihr haben wir zu verdanken, daß neulich der „Don Juan“ gegeben wurde, und da hätten Sie sehen und hören sollen, wie die zarte Frau von der dämonischen Gewalt der Donna Anna erfüllt war, wie die Gestalt sich hob, wie die Kehle sich gleichsam erweiterte, um Raum für die herzzerreißenden Klagen, für den heroischen Aufschwung der Donna Anna zu gewinnen, dieselbe Kehle, welche nur im Dienst der Meyerbeer'schen, Verdi'schen Triller und Rouladen sich abkasteiete! Aber die Elvira ging auf Urlaub, der Don Juan hatte keinen Beifall, der Masetto war zu alt, die Zerline zu jung in der Partie — und nun liegt die Oper wieder, wer weiß wie lang!

Neben der Frau Hollósi figurirt Frau Ellinger, die Mezzosopranistin, als dramatische Primadonna. Leider muß sie ihre Partieen papageienartig einstudiren, da sie keine Ungarin ist und doch in ungarischer Sprache singen muß, ohne dieselbe im geringsten zu verstehen. Ursprünglich Altistin hat sie sich zum Mezzosopran heraufgeschwungen, um ihr Repertoir zu erweitern und die Gage zu erhöhen. Daß sie eine sehr schöne Stimme hat, werden jetzt auch die Wiener gehört haben, und ebenso wie wir einsehen, daß die Frau noch Manches zu lernen hat, ehe sie eine große dramatische Künstlerin sein wird. Frau Ellinger singt im Verhältniß zu ihrer Gage nur wenig, weil sie eben auch der Sprache wegen nur schwer einstudirt. Ihre Hauptpartieen sind Recha, Fides, Zayda, Gräfin, Elvira, Gazzena und einige Rollen in ungarischen Opern. Außer den beiden Primadonnen hat das Nationaltheater noch zwei jugendliche Secundadonnen, die Frl. Huber und Markovies und eine Altistin, Frl. Hofbauer. Frl. Huber ist eine recht hübsche Coloratursängerin, während die Altistin sich durch schönen Vortrag und lebendiges, warmes Spiel auszeichnet. Im Herrenpersonal sind zunächst zwei vorzügliche Stimmen zu nennen, der Primotenore Herr Ellinger und der jugendliche Baryton Herr Bignio. Der erste hat einen ungemein kräftigen, umfangreichen Tenor, und Stimmwerkzeuge von Eisen, von einem schönen Gesange aber noch wenig Ahnung. Seine Hauptforce besteht im Loslegen und deßhalb ist Verdi auch sein Mann; als Ernani, Manrico, Rigoletto kann er sich in schönster Glorie zeigen. Herr Bignio weiß seine schöne Stimme ganz hübsch zu verwenden, nur ist er ein gar zu hölzerner Darsteller; auch er ist mehr ein Verdianer. Unser erster Baryton ist Füredy ist es aber ganz und gar, und kann deßhalb keine „schwäbische Musik“ leiden. Als bedeutender Volksliedersänger ist er auch den Wienern bekannt. In diesem Genre ist er, so wie unsere Hollósi, ausgezeichnet; im übrigen jedoch besteht seine ganze Kunst im Forciren und Tremuliren. So eckig und unbeholfen er in sogenannten noblen Anstandsrollen ist, so hervorragend ist er im ungarischen Volksstück; hier wird er schwer zu ersetzen sein. Unser Bassist Herr Köszeghi ist ein musikalisch gebildeter Sänger, und hat darum auch mehr Sinn für gute Musik; den „Leporello“, „Figaro“ z. B. singt und spielt er recht gut. Der Buffo Herr Benza entwickelt einen unverwüstlichen Humor, sein Bartolo, Corporal im Nordstern, sind ausgezeichnete Leistungen. Die Schaar der Nebensänger ist natürlich nicht sehr in Betracht zu ziehen. Der Chor ist sehr brav, aber leider schon ein bischen ausgesungen. Er rangirt sich streng nach der Anciennität, und deßhalb dulden auch die ältesten Choristinnen nicht, daß eine jüngere im Vordergrunde steht; alle aber huldigen der Crinoline, so daß mitunter die Bühne zu eng wird. Das Orchester hat fast lauter tüchtige Mitglieder, namentlich einige sehr gute Geiger und Bläser; es bildet zugleich den Grundstamm für die concerts philharmoniques; wie viele andere Musikkörper ist auch dieses kein besonderer Freund von häufigen Proben. Die Opernregie ist eigentlich nur nominell; freilich ist der Vertreter desselben unser fruchtbarster Bühnendichter, der Verfasser vieler prächtiger Volks- und Lustspiele, Herr Szigligeti; ihm liegt darum die Oper ferner, und er thut auch nichts um sie fortzubilden. Gegen die Intendanz erheben sich viele Stimmen in der ungarischen Journalistik und im Publikum; mit welchem Rechte, das wird die Zeit lehren. Daß sie besser sein könnte und segensreicher wirken, das bezweifelt Niemand.

Da haben Sie nun ein Bild von der Oper des Nationaltheaters. Wollte Gott, daß bald ein Donnerer käme, um die Spitzen derselben aus ihrer Lethargie und ihrer verderbten Geschmacksrichtung aufzurütteln, daß bald ein frischerer Lebenshauch durch die Hallen unseres Stolzes wehete!

(Fortsetzung folgt.)

Concerte.

X. Glänzender und in jedem Betracht befriedigender konnte die dießjährige Saison nicht abgeschlossen werden, als mit dem 3. Concert des Herrn J. Stockhausen, der dießmal das Schönste bot, was ein Sänger bieten kann: einen einheitlichen Cyclus von Gesängen des Liederkönigs Franz Schubert, die „Müllerlieder“. So reizend ein aus verschiedenartigen Elementen zusammengesetztes Programm immerhin sein mag, künstlerischer kann Nichts wirken, als eine Reihe von Productionen aus eines Meisters Hand hervorgegangen, aus einer Grundstimmung geschöpft, wo alle Mannigfaltigkeit des Einzelnen in der Einheit des Ganzen aufgeht, und der Zuhörer einen Gesammteindruck mitnimmt, oder, wie Goethe wünschte, die „schicksalbezwingende Kraft der Kunst“ an sich erfährt. — Schubert's „Müllerlieder“, welche den ganzen Verlauf eines Liebelebens, vom ersten Aufkeimen bis zu einem freilich traurigen aber psychologisch wahren und poetischen Schluß, so lebendig und tief innig in Tönen ausdrücken, gehören zu den werthvollsten Perlenketten in der reichen Kleinodien-Sammlung, die der

hochbegabte Componist und hinterlassen, und der Sänger, der sie dießmal sang, zu den so selten gewordenen Künstlern, die eine Aufgabe zu lösen vermögen, zu der nur drei Kleinigkeiten gehören: schöne und sympathisch anklingende Stimme, musterhafte technische Durchbildung, und eine Auffassung, die frei von aller äußerlichen Coquetterie, blos der jemaligen poetischen Stimmung vollkommen gerecht wird, und sich so tief in dieselbe zu versenken weiß, daß nicht nur der Sänger unter dem unmittelbaren Einfluß derselben zu stehen scheint, sondern der Zuhörer ebenfalls willenlos in dieselbe hineingezogen wird, und auch er die ganze Stufenleiter der Empfindungen, die hier zum Ausdruck kommen, durchmachen muß. Das ist aber wahre Kunst, so erfüllt sie den höchsten Zweck. Herr Stockhausen ließ nicht nur vollkommen vergessen, welche Kunst dazu gehört, diese Gesänge mit so gleichmäßigem Klang der Stimme, d. h. ohne alle jene störenden Unterschiede des Tons nach Registern hervorzubringen, wodurch der Gesang unausgebildeter Sänger oft einem Horrorvirago ähnelt (wo geflopfte Töne jeden Augenblick mit natürlichen wechseln), — er führte vielmehr den Hörer tief hinein in das zauberhafte Bangen und Bangen einer liebenden Seele. So lag im Vortrag des „Wohin“ die ganze unbefangene Heiterkeit eines jugendlichen Gemüthe, welche sich in der unverkünstelten und nirgends das Maßvolle überschreitenden Behandlung der eben nicht leicht zu findenden Sechszehntelgänge aussprach. In der „Danksagung an den Bach“ erschien jene Unbefangenheit bereits bedeutend durch den Eindruck beeinträchtigt, den der Anblick der schönen Müllerin hervorgebracht haben mochte. Es machte sich eine trämerische Stimmung bemerklich, die nicht jeder Sänger aus dieser Melodie zu gestalten vermöchte. Zur vollen Deutlichkeit und Wärme gelangte das gesteigerte Seelenleben des jungen Müllers in den Worten des „Feierabends“: „und das liebe Mädchen sagt Allen eine gute Nacht“. Den höchsten Gipfel erreichte die Schwärmerei in dem „Neugierigen“, in welchem der Sänger fast mehr Feuer entwickelte als in der „Ungeduld“. „Des Müllers Blumen“ gelangen ebenfalls vortrefflich. Die Zärtlichkeit der schon einig gewordenen Gemüther sprach sich besonders schön im „Thränenregen“ aus, und mit aller Glut gab sich das „Mein“, welches mit außerordentlicher Steigerung und Beharrlichkeit im Gebrauch des vollen Organs gesungen und stürmisch zur Wiederholung verlangt wurde. Im „Mit dem grünen Lautenbande“ trat der erste Zug bitterer Ironie und selbstquälerischer Eifersucht deutlich und scharf zu Tag, während in „Eifersucht und Stolz“ alle Kraft der beleidigten Liebe sich aussprach. „Die liebe Farbe“ gab der treffliche Sänger in dem rührenden weichen Ton des gebrochenen Herzens; alle Bitterkeit war verschwunden, wie denn überhaupt von hier ab der ganze Charakter des Gesangs wieder eine zarte Färbung erhielt. „Die böse Farbe“ hätte etwas kräftiger gehalten sein dürfen, — der Sänger schien hier durch die im Saal entstandene, den Hinsturz und Dämpfen der südamerikanischen Niederungen des Amazonenstroms sich annähernde Temperatur im freien Gebrauch seines Organs beeinträchtigt. Ruhige Ergebung sprach sich aus in den „Trock'nen Blumen“, und dem „Müller und Bach“; „des Baches Wiegenlied“ aber kann man nicht poetischer, duftiger, zarter singen, als Herr Stockhausen es sang. Daß der Eindruck auf das höchst zahlreiche und gewählte Publikum ein ganz außerordentlicher sein mußte, ist selbstverständlich. — Die Begleitung am Clavier des Herrn Dachs war, was Präcision und Sicherheit anlangt, befriedigend, nur theilte man allgemein die Ansicht, daß die Unterordnung bis auf einen Grad ging, wo sie anfängt unkünstlerisch zu werden, denn Schubert's Reichthum der Harmonik erschien unter den Tisch gestellt. — Frau J. Rettich sprach, wie wir schließlich bemerken, den Prolog und Epilog, sowie die nicht componirten Gedichte, und zwar in ihrer Weise ganz vortrefflich.

Correspondenzen.

(Verspätet.)

Leipzig.

— n. — Das Programm des neunzehnten Abonnementsconcerts schien uns etwas an Ueberfüllung zu leiden; den ersten Theil bildeten: Beethoven's achte Symphonie, Recitativ und Arie („Ach soll ein Glück entbehren“ aus Figaro, Concert für die Clarinette von Weber und Scene und Arie aus Fidelio („Abscheulicher, wo willst du hin?“); den zweiten: Schumann's Manfredouverture, Mendelssohn's Clavierconcert in D-moll und das Duett aus dem fliegenden Holländer („Wie aus der Ferne längst vergangener Zeiten“), womit das Concert abschloß. Die Ausführung der Orchesterwerke war eine vortreffliche, nur die drei Trompeten am Schluß der Ouvertüre befriedigten uns nicht vollkommen; freilich mag das kurze Absetzen mit einer Achtelnote seine Schwierigkeit haben, wird derselben aber soll der Werth eines Viertels gegeben, so verliert die Stelle bedeutend. Die Mozart'sche Arie sang Frau v. Milde etwas zu gelassen, übrigens aber tadellos; auch unser tüchtiger Clarinettist, Herr Landgraf, leistete in dem darauf folgenden Weber'schen Concert höchst Anerkennenswerthes; die Composition, an sich recht zweckentsprechend und nicht ohne Anmuth, war doch für solche Umgebung zu schwach. Frau v. Milde gelang der Vortrag der großen Beethoven'schen Scene und Arie im Allgemeinen sehr gut, nur wäre hin und wieder etwas mehr leidenschaftliche Energie zu wünschen gewesen. Freilich wird im Concertsaal die Singstimme leicht durch die Hörner etwas beeinträchtigt, deren oft wiederkehrendes Material überhaupt selten den Genuß dieses ganz ideal schönen Stückes ohne alle Störung läßt. Herr Fr. Barnett (am hiesigen Conservatorium gebildet) spielte das Concert von Mendelssohn technisch höchst sauber und mit gutem Geschmack, berechtigt somit, falls auch tiefer liegende Schätze seiner musikalischen Auffassung in gleichem Maß zugänglich sind, zu den besten Erwartungen für die Zukunft. Das von dem anwesenden Sängerpaar bereits öfters hier gesungene Duett von Wagner macht, obwohl es nicht ohne einzelne ansprechende Züge, doch im Ganzen keinen befriedigenden Eindruck; es enthält zu viel Geschraubtes und melodisch Unbedeutendes und wird zum Schluß geradezu trivial, ganz in Meyerbeer's Weise. —

Mit dem zwanzigsten und letzten Concert schied unser allgemein geehrter Capellmeister Riet von uns; zum hochverdienten Mann dessen Weggang Alle, denen Leipzigs Musikwesen wahrhaft am Herzen liegt, tief bedauern, wurden natürlich von seinen Kunstgenossen, wie vom Publikum mannigfache Ehren erwiesen, und es herrschte an jenem Abend eine wahrhaft feierliche Stimmung. Das Programm war ein durchaus classisches; den Anfang machte die prächtige Suite (D-dur) von Sebastian Bach, sehr gut ausgeführt (besonders auch das Violinsolo), dann folgten: Arie aus dem Messias („Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“), gesungen von Frl. Dannemann, Concertino zu Zuhigenin in Aulis (mit dem Schluß von Mozart), Motette: „des Staubes eitle Sorgen“ von Haydn (hier war das Orchester etwas zu übermächtig gegen den Chor) und Trio (G-dur) von Mozart, vorgetragen von Frl. Hauffe und den Herren David und Rietz; letzterer, welcher früher oft in den Quartettunterhaltungen mitwirkte, nahm hier als Cellospieler von uns Abschied. Einen würdigen Schlußstein der trefflichen Orchesterleistungen dieses Winters bildete im zweiten Theil die gewaltige C-moll-Symphonie Beethoven's, deren Ausführung eine höchst gelungene und schwungvolle war. —

Die sechste und letzte Kammermusikunterhaltung fand am Vorabend von Beethoven's Todestag statt und war deshalb ausschließlich der Erinnerung an diesen Meister geweiht. Wir hörten das Quintett in C-dur (op. 29), das letzte Quartett in F-dur (op. 135) und die Serenate op. 8. (für Violine, Viola und Violoncell). Die Intonation war leider gerade diesen Abend nicht immer so rein und übereinstimmend, wie gewöhnlich, was wohl materielle Uebelstände verschulden mochten; doch müssen wir gestehen, daß uns auch die Art und Weise des Vortrags diesmal nicht durchwegs angesprochen hat. In der Serenate neigte sich die Auffassung hier und da entschieden zum Unmatürlichen, Erkünstelten: das Tempo des Allegretto alla Polacca, so wie der dritten Variation (in D-moll) war etwas zu rasch, wogegen das der vierten Variation folgende Allegro $^6/_8$ auffallend langsam genommen wurde; ein gegen den Schluß des Variationensatzes im Violoncell angebrachter Triller war nur vom Uebel. Es schien fast, als seien die Ausführenden zum Theil des heitern, frischen Werks, welches sie uns vor einigen Jahren mit so viel Lust und Liebe zweimal in einem Winter hören ließen, nun bereits satt. Für die Wahl des Quartetts op. 135. ist im Interesse der spätern Beethoven'schen Werke, welche möglichst oft zu Gehör gebracht werden müssten, sehr zu danken; auch war hier der Vortrag ein durchaus angemessener; nur dem ersten Satz hätte mehr leicht ein etwas ruhigerer, innigerer Charakter gegeben werden können. Es wirkt derselbe obnedies am schwersten auf die Zuhörer, während das wunderschöne Lento sassi und die beiden anderen, entschieden humoristischen Sätze ihrer bestimmten Färbung wegen schneller verstanden werden. —

Es ist nur noch übrig, Ihnen kurz von den Aufführungen der Missa solennis (am Palmsonntag) und der Matthäuspassion (am Charfreitag) zu berichten. Die bekanntlich sehr schwierige Beethoven'sche Messe wurde vom Riedel'schen Verein, welcher diesmal für die Instrumental-

begleitung das ganze Gewandhausorchester engagirt hatte, in höchst anerkennenswerther Weise einem zahlreichen, eingeladenen Publikum vorgeführt. Die Chöre waren von dem unermüdlichen Director vortrefflich einstudirt und von gutem, nur bisweilen dem Orchester gegenüber nicht hinreichend mächtigem Klang; die Solisten, Frau Dr. Reclam, Frl. Hinkel und die Herren Dr. Geyer (vom Berliner Domchor) und Weiß (aus Dresden) leisteten sämmtlich sehr befriedigendes und auch das Orchester, welches, gerade ungemein beschäftigt, mit großer Mühe ein Paar Stunden zu zweimaliger Probe hatte erübrigen können, begleitete sehr brav für so kurz zugemessene Vorbereitungszeit, so daß mir diese erste Wiederaufführung des gewaltigen, seit 1845 hier nicht gehörten Werkes als eine in der Hauptsache sehr wohlgelungene bezeichnen konnen. —

Die Bach'sche Matthäuspassion ist bei uns seit mehreren Jahren als musikalische Charfreitagsfeier eingebürgert; wir sind auch ganz dafür, daß es so bleibe, wenn man nicht etwa, was allerdings wünschenswerth scheint, die in vieler Hinsicht gleich schöne Johannespassion bisweilen an die Stelle der anderen treten lassen will, so vielleicht, daß in drei Jahren immer zweimal die Passion nach Matthäus, einmal die nach Johannes zu Gehör käme. Die diesmalige Aufführung unter David's Leitung war eine im Wesentlichen gelungene; Chor und Orchester leisteten recht Befriedigendes; es waren nur wenige, zum Glück nicht zu bedeutende Schwankungen und Unsicherheiten bemerkbar. Auch die Solopartien waren im Ganzen in erfreulicher Weise vertreten; Frl. Dannemann's Stimme klang in der Kirche recht gut und würde bei etwas innigerem Vortrag noch besser gewirkt haben; umgekehrt hätten wir bei der übrigens vortrefflichen Leistung des Frl. Jenny Meyer hin und wieder mehr Klangfülle und Klangsicherheit gewünscht. Daß diesmal die Arie in H-moll mit dem Violinsolo, welche bisher partiturwidrig vom Sopran (mit theilweiser Versetzung der Gesangspartie in die höhere Octave) gesungen zu werden pflegte, endlich der gegen die Violine weit besser contrastirenden Altstimme wieder zugetheilt war, konnte uns nur freuen; hoffentlich bleibt es nun auch dabei. Herr Donsänger Otto sang den Evangelisten fast durchaus sicher und auch ausdrucksvoll, wiewohl er hierin seinem Vorgänger in dieser Partie (Herrn Schneider) nicht gleich kommt; kleine Abänderungen in den Recitativen schwächten zuweilen die Wirkung; indem sie oft gerade ausdrucksvolle Stellen trafen. Herr Behr sang die schöne Partie des Christus mit Würde und Innigkeit vor; nur fallen ihm die höheren Töne etwas schwer, wodurch die Wirkung seines Gesangs hin und wieder beeinträchtigt wird. Die Aufführung der kleinen Partien (Petrus, Pilatus 2c.) hatte Herr Gitt übernommen. Die sehr maßvoll hinzugesetzte Orgelbegleitung erhöht an mehreren Stellen die Wirkung wesentlich; nur ist es Schade, daß die Differenz in der Stimmung sich im Verlauf der Aufführung immer wieder bemerklich macht; so diesmal besonders in dem Tenorsolo mit obligater Oboe. —

Nachrichten.

Paris. An der Opera comique ist eine nachgelassene Oper von Donizetti, „Rita" zur Aufführung gekommen, und hat sehr angesprochen.

— Am 5. Mai ist „Fidelio" gegeben worden, und hat großen Erfolg gehabt. Diese Einführung in das théatre lyrique gereicht dem neuen Director Rerry Nety sehr zu Ehre.

In **London** starb der seit einigen Jahren daselbst lebende Componist und Clavierspieler R. Schachner.

— Das eherne Standbild Felix Mendelssohn-Bartholdy's ist am 4. Mai zu Sydenham (London) enthüllt worden. Der Feierlichkeit ging ein Krystallpalaste eine Aufführung des Oratoriums „Elias" unter Costa's Leitung voraus. Die Zahl der Mitwirkenden betrug ungefähr 3000. Die Soli wurden von den Damen Parepa, Rowland, Palmer, Sainton-Dolby und den Herren Sims Reeves, Belleti und Thomas gesungen. Ein Fackelzug beschloß das Fest.

Petersburg. Die „russische Musikgesellschaft" hat in der abgelaufenen Saison unter Rubinstein's Leitung 10 Orchestercoucerte und 6 Kammermusiksoirén gegeben, deren Programme vorzugsweise Werke deutscher Tonsetzer aufweisen. Doch ist in jedem Orchestercoucert statutenmäßig eine Composition von einem russischen Tonsetzer aufgenommen worden, und die Wahl mehrfach auf Stücke von Glinka gefallen.

Königsberg. A. Rubinstein gab hier mit seinem Freunde, dem k. russischen Hofkapellmeister Violoncellvirtuosen und Componisten Carl Schubert mehrere Concerte unter enthusiastischem Beifall.

Zwickau. Am 8. Juni gedenkt die Vaterstadt R. Schumann's den 50. Jahrestag seiner Geburt durch ein kleines Musikfest zu feiern.

Meiningen. Am 14. April wurde in der Schloßkirche Händel's Messias aufgeführt.

In **Frankfurt a. M.** hat sich jedoch eine „Musikschule" aufgethan, die Herren Hauff, Henkel, Hilliger und Oppel sind die Unternehmer und wollen im Verein mit den Herren Wolff, Siedentopf und Ferd. Schmidt den Unterricht ertheilen. Diese Musikschule scheint mehr den Localbedürfnissen abhelfen zu wollen und stützt sich auf das Vertrauen, welches bisher den genannten Herren als Lehrern einzeln zu Theil wurde. Honorar jährlich 88 Thaler. (Sig.)

Pest. Dem Componisten R. Voltmann wurde kürzlich bei Gelegenheit einer Aufführung seines B moll-Trio's ein Kranz mit einem Gedicht überreicht.

Hermannstadt. Zur Gründung eines Pensionsfondes für die städtische Musikkapelle fand am 11. Mai ein Concert statt, in welchem Beethoven's C-moll-Symphonie und Mendelssohn's Walpurgisnacht aufgeführt wurden.

Gratz. Herr Stockhausen gab hier drei sehr besuchte Concerte. Im dritten sang er die „Müllerlieder".

Salzburg. Der Dom-Musik-Verein und das Mozarteum haben unter Direction des Herrn Kapellmeister Tanz in diesem Jahr zwei Concerte gegeben. Im ersten wurden aufgeführt: Ouverture zu Titus von Mozart, Frühlingsbotschaft von Gade, Phantasie für Violoncell, componirt und vorgetragen von Fr. Hegenbart, Marsch mit Chor aus den „Ruinen von Athen" von Beethoven, und Symphonie in D-moll von R. Schumann. Im zweiten: Symphonie in G-dur von Haydn, der 43. Psalm von Mendelssohn, Tenorarie aus „Christus am Oelberg" von Beethoven, gesungen von Wo. Bielczyky. „Zigeunerleben" von Schumann, und Ouvertüre zu „Dinorah" von Meyerbeer.

Wien. Am 31. Mai findet Nachmittags 4 Uhr eine Generalversammlung der Gesellschaft der Musikfreunde statt, deren Gegenstand der neu ausgearbeitete Statutenentwurf, dessen Berathung und eventuelle Annahme durch die Gesellschaft ist.

— Bei der am 22. d. M. stattfindenden Enthüllung des Erzherzog Carl-Monumentes wird ein von J. Herbeck componirter Festchor gesungen werden.

— Herr Stockhausen ist nach Hannover abgereist, soll aber, wie erzählt wird, später einen längeren Aufenthalt in unserer Nähe nehmen.

— A. Rubinstein ist angekommen, und wird hier seine Oper vollenden.

Anzeige.

G. N. Collectio operum musicorum batavorum saeculi XVI. Edidit Franciscus Commer. Tom. XII. Unter diesem Titel erschien vor Kurzem bei Trautwein in Berlin der letzte Band der von Franz Commer für die niederländische Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst herausgegebenen Sammlung niederländischer Compositionen aus dem 16. Jahrhundert. Während die früher erschienenen elf Bände nur Compositionen über kirchliche Texte, und zwar von Adrian Willaert, Clemens non Papa, Christ. Hollander, Jac. Vaet, Josquin des Près, Philipp de Monte, Orlandus de Lassus, Cyprian de Rore, J. Mouton, Jac. Arcadelt, R. Gombert, Jac. Buus u. A. enthalten, bietet der vorliegende zwölfte Band das besondere Interesse, daß in ihm nur die weltliche Richtung vertreten ist. Unter den 32 Stücken, den fast durchgängig französische Texte zu Grunde liegen, befinden sich der historisch merkwürdige Trauergesang von Cyprian de Rore: „Calami sonum ferentes", der Vogelgesang von Gombert, die Schlacht von Janequin, die Hasenjagd von ebendemselben (Tongemälde, die zu ihrer Zeit sehr beliebt waren), die Lieder: „Il me suffit" von Claudin „Languir me fais" von Claudin und Clemens non Papa, „J'ai mis mon cueur" von Arcadelt, „Si je suis brun" von Orlandus de Lassus, „Douleur me bat", „Petite camusette" und „Baisies moy" von Josquin des Près u. a. m. Der Satz ist meistens vierstimmig, zum Theil drei-, fünf- und sechsstimmig. Wir brauchen diesen Andeutungen wohl nicht hinzuzufügen, daß hiermit den Freunden alter Musik vielgenannte und oft gesungene Stücke geboten sind, welche bisher nur in Abschriften zu erlangen waren. Wünschenswerth würde es sein, wenn wenigstens die bedeutendsten Stücke dieses Bandes, dessen Preis mit sechs Thaler angegeben ist, auch einzeln zu haben wären.

Berichtigung.

In Nr. 20 in dem Artikel von W. Bauer hat sich ein sinnstörender Druckfehler eingeschlichen. Es muß Seite 153, Spalte rechts, Zeile 10 von unten heißen: geistanspechende, statt zeitanspechende

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 22. Wien, 26. Mai 1860. Jahrgang I.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. **Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing**, vormals H. F. Müller's Witwe. **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Ueber den gegenwärtigen allgemeinen Stand der Tonkunst. II. — Feuilleton: Franz Messer. Nekrolog. — Musikzustände in Ungarn. (Fortsetzung.) — Recensionen. — Correspondenz. — Zeitungsschau. — Nachrichten.

Ueber den gegenwärtigen allgemeinen Stand der Tonkunst.

Von **S. Bagge.**

II.

Man pflegt die Musik eine Tochter der Kirche zu nennen. Sie hat sich in der That an der christlichen Kirche emporgerankt, — ihr zuerst mit kindlichem Lallen dienend, später ihre Aufträge bei vollerem Bewußtsein erfüllend, endlich, zur Selbstständigkeit gelangt, den noch zu leistenden Dienst nach ihren eigenen allmählig geklärten Gesetzen einrichtend. Man könnte, wollte man den Vergleich mit Mutter und Tochter festhalten, sagen, daß die ihrer Selbstständigkeit entgegenreifende Tochter aus dem blinden Gehorsam zu bewußterer Anhänglichkeit, aus der einfachen Abhängigkeit zu einer nach ihrer Meinung vollkommen berechtigten Selbstständigkeit überging, und zuletzt nicht mehr geschickt war zu thun, was die Mutter im Gefühl ihrer elterlichen Gewalt einfach *forderte*, sondern was die *eigene Ueberzeugung* zu deren Besten zu thun vorschrieb.

Daß sie zu diesem Ziel erst in S. Bach gelangte, kann Niemand verkennen, der von dem Wesen der Tonkunst einen deutlichen Begriff hat. Niemandem, der das Werden derselben mit klarem Blick erschaut hat, kann es entgehen, daß die altitalienische (römische) Schule zwar für die *katholische* Kirche und für die auf den Standpunct des römischen Katholicismus tretende Kirchenmusik, ja für die *Entwicklung* der Kirchenmusik überhaupt höchst werthvoll genannt werden muß, ja daß sie in der strengen Entäußerung alles *subjectiven* Gefühlsausdrucks wie eine Musik aus höheren Sphären erklingt; — daß aber von eigentlicher Kunst in dem Sinn bei ihr nicht die Rede sein kann, als man wohl bei jeder Gesangsmusik eine gegenseitige Durchdringung der beiden zu verbindenden Factoren (Text und Musik) fordern darf. Sobald die Musik sich der *Sprache* vermählt, will sie sich ihr auch innig anschließen. Das ist aber bei Palestrina noch nicht der Fall, weder im Ganzen noch im Einzelnen. Eben weil sie nicht *menschliche Gefühle* ausspricht, kennt sie weder Freude noch Leid, weder Demuth noch Aufschwung, und bleibt sich jedem Text gegenüber gleich. Gebunden an die meist zu Grund liegende Choralmelodie, welche ebenfalls dem Gefühl ferne liegt, konnte sie sich nicht zu freier Entwicklung verschieden gefärbter Grundstimmungen erheben.

Um dieß zu erreichen, um auf dem Boden der Kirche in den Besitz der Freiheit zu gelangen, die ihr als selbstständiger Kunst gebührt, mußte sich die Musik der *protestantischen* Kirche zuwenden, welche dem Individuellen einen weiteren Raum zur Entfaltung ließ, und in den ihr eigenthümlichen Chorälen, die auf einer anderen Grundlage ruhten, einen außerordentlich reichen und characteristischen Stoff auch zu polyphoner Gestaltungsweise lieferte. Sie fand ihren Mann wie gesagt in S. Bach, der, mit kräftiger Gläubigkeit seiner Kirche anhangend, in den strengsten polyphonen Formen die subjectivste Gefühlsinnigkeit aussprach, und jene Formen mit neuem unerhörtem, noch, oder vielmehr *erst* jetzt angestaunten Inhalt erfüllte, dabei jedoch Fortschritte der Tonkunst benützte, die sich nirgend mehr verläugnen ließen, selbst nicht mehr von Seite der späteren katholischen Kirchencomponisten, welche sogar im weiteren Verlauf der Dinge oft in vollste Weltlichkeit und Sinnlichkeit versanken, oder in das dem Wesen der Kirchenmusik widersprechende Gebiet des *Dramatischen* geriethen. *)

Es wird noch eingehenderer Ausführung bedürfen, um den Werth und die Bedeutung Bach's für die kirchliche Tonkunst festzustellen, und wir betrachten es als eine der wichtigsten Aufgaben dieser Blätter, nachzuweisen, daß nicht etwa die Christenheit für ihre Kirche und die öffentliche Gottesverehrung einer zweckmäßigeren und verständlicheren Musik bedürfe, als die Bach'sche ist, sondern daß umgekehrt diese *vorhandene* Kirchenmusik erst einer Wiedergeburt der christlichen Gemeinde im Sinn allgemeinerer und tieferer Bildung bedarf, um endlich ihre Mission zu erfüllen.

Nachdem die Tonkunst in S. Bach zum Gipfel ihrer Leistungsfähigkeit für die *Kirch* gelangt war, und *Händel* auf dem verwandten Gebiet des *Oratoriums* Werke von einer Mächtigkeit geschaffen hatte, die für die Späteren unerreichbar blieb, — mußte sie auf anderen Gebieten zu denselben Resultaten zu kommen suchen, und dieß geschah in der *Oper* durch die wunderbare Begabung *Mozart's*, der was in einseitiger Weise von den Italienern, und in entgegengesetzter Richtung von *Gluck* angestrebt worden war, auf das glücklichste zu verschmelzen wußte: absolute musikalische Schönheit und dramatische Wahrheit. Was man auch immer über *Einzelnes* sagen möge, was unläugbar in Folge der damals noch nicht vollständigen Aufklärung über die eigentliche Aufgabe des Sängers auf der *Bühne* als schwacher Punkt in *Mozart'schen* Oper erscheint **), im *Ganzen* ist er doch unübertroffen geblieben, und was sich später als *Fortschritt* geberden wollte, ist nur geeignet, die hohe Vollkommenheit der *Mozart'schen* Opern in desto helleres Licht zu setzen. Aller Liebhaberei des großen Publikums für die Oper zum Trotz fand sich doch nach *Mozart* keiner jener unsterblichen Meister mehr, der sich diesem Genre ausschließlich mit so großem Geschick und in so echt künstlerischer Weise hingegeben hätte als er; denn so viel Schönes und Be dienstliches C. M. von *Weber* und seine Descendenz geschaffen hat, *Bedeutenderes*, *Vollkommeneres* konnte nicht mehr geleistet werden, selbst nicht durch den

*) Der Werth einzelner Werke, wie z. B. des Requiems von Mozart und vieler anderen Sätze soll damit nicht angefochten sein.

**) Die unbramatischen Coloraturen in den Arien der Königin der Nacht und Constanzens seien hier als Beispiele erwähnt.

Sänger des „Fidelio“. Die Kunst hatte noch andere Aufgaben zu lösen, und das Gebiet der Instrumentalmusik war es, welches jetzt an die Reihe kam, und auf welchem noch das Unerhörteste geleistet werden sollte.

Beethoven war dazu ersehen, und nur einem so tiefen allumfassenden Geist, der eine Welt mit allen ihren Leiden und Freuden im Busen trug, konnte es gegeben sein, nicht nur bis dahin Unerreichtes, sondern auch für die Zukunft nicht mehr zum zweiten Mal zu Erreichendes zu schaffen. Er ist der Bach der Instrumentalmusik, d. h. er vermochte die stärkste Empfindung in strengster Form auszusprechen, und erschöpfte — wie Bach das Bibelwort — die ganze Scala menschlichen Fühlens von der flammenden Begeisterung für das Höchste, „was Menschenbrust erhebt“, bis zu den unnahbaren Tiefen der Menschennatur, wo der Wahnsinn lauert, um allzu verwegenes Vordringen zu strafen.

Um Beethoven's Bedeutung zu würdigen, muß man vorerst die ihr verliehenen Gaben mit denen vergleichen, welche seinen Nachfolgern auf dem Gebiet der Instrumentalmusik zugeteilt waren. Hier aber wird es sich wohl ohne Widerrede herausstellen, daß die Letzteren sich zu ihm wie die Trabanten zu ihrem Planeten verhalten, und zusammen noch nicht das Gewicht und den Umfang desselben erreichen. Fehlt uns zwar bei der Musik die Beweiskraft der Zahl und der astronomischen Berechnung und Messung, so hat uns doch die Natur an unserer Empfindung einen Gradmesser verliehen, der, wenn die Lebenspulse nicht etwa in fieberischer Hast, oder umgekehrt in einer dem Proteus der Adelsberger Grotten zu vergleichenden Schlaffheit schlagen, ganz geeignet ist, die Höhe eines Kunstwerks oder Künstlers zu bestimmen. Wer sich die nöthige Reinheit und Stärke der Empfindung bewahrt hat, wird nicht erst der neunten Symphonie oder der letzten Clavierſonaten bedürfen, um Beethoven's Riesengeist zu bewundern; ihm wird jede beliebige Sonate, jedes Quartett, jede Symphonie des Meisters, sofern sie mit reiner Ausdruck Beethoven'schen Geistes, und als reines Kunstproduct (im Gege satz zu Gelegenheits-, instructiven u. a. Stücken) betrachtet werden kann, einen Maßstab an die Hand geben, mit dem er jeden beliebigen neueren Meister messen kann, ohne in der Voraussetzung fehl zu gehen, daß derselbe dabei verlieren wird.

Die Kraft ist es aber nicht allein, die hier in Betracht kommt. Man muß auch den Inhalt, die Totalität, die Richtung, welche sich in Beethoven ausspricht, gegen die seiner Nachfolger halten. Bei ihm treten dem empfänglichen Hörer die höchsten erhabensten Ideen entgegen: Kampf und Sieg der Verzweifl über die Leidenschaft, Ideen von Unsterblichkeit und Erlösung, erhebende Freiheitsgesänge, tiefsinnigste Klagen des sich seiner Ohnmacht bewußten Menschen. Daneben wieder alle Liebenswürdigkeit des edlen Menschen, und Schilderungen seiner warmen Freundin, der Natur, u. s. w. Betrachten wir dagegen den Inhalt, den die neuere Richtung ausspricht, so finden wir im Allgemeinen entweder ein angeblich Religiöses, dem gleichwohl Kraft, Zuversicht und Erhebung gebricht, oder vorwaltend Romantisches, dem oft der Zusammenhang mit der tieferen Menschennatur fehlt, oder Niedliches und einseitig Nationelles, oder Schwülstiges, Unreines und Verschwommenes, oder Abenteuerliches, Wahnsinniges, das natürliche gesunde Gefühl Verletzendes. Was an solchem Material neu erschien, kann selbst in seinen edelsten und relativ reinsten Gestaltungsformen nicht als ein entschiedener Gewinn für die Kunst betrachtet werden, da es an sich immer ein Niedrigeres bleibt, als das Gebiet Beethovens. Ja vielfach wurde durch die Berücksichtigung des „Zeitgeistes“ oder der sogenannten „Bedürfnisse“ des musiktreibenden Publikums dasselbe in enge Sphären gezogen, seine Sehkraft verringert, seine Anschauung beschränkt, sein geistiges Auffassungsvermögen für wahrhaft Großes eingedämmt. Die weitere Ausbeutung solchen Materials, die weitere Verfolgung solcher Ziele kann nur an die Grenzen der Kunst führen, und hat zum Theil schon über dieselben hinausgeführt.

In Beethoven gelangte, wie gesagt, die Universalität menschlicher Empfindung, die ganze Weiterzigkeit des modernen Cosmopolitismus zum Ausdruck. Der begeisterte Sänger des: „Seid umschlungen Millionen“ wußte sich aber auch in das tiefste Waldesdunkel des Menschenherzens zu versenken. Dies geschah vorzugsweise durch die reine Instrumentalmusik, und zwar mit einer Kraft und Vollständigkeit, welche keiner Steigerung mehr fähig erscheint.

Nachdem in dieser Weise die Tonkunst ihren dritten Schöpfungstag gefeiert hatte, blieb ihr noch ein kleines Gebiet auszubauen übrig, und sie wendete sich von der Instrumentalmusik wieder zum Gesang zurück, um dem „Stillleben“ einen erhöhten Cultus zu widmen. Die Nach-Beethoven'schen Meister vollbrachten diese Aufgabe auf dem Gebiet des Liedes so vollständig, daß wir die letzten derselben sich schon in ein allzu minutiöses Malen des an sich nichts bedeutenden Wor-

Feuilleton.

Franz Messer.

Nekrolog.

— J. — Am 9. April verstarb hier in Frankfurt a. M. nach längerem Halsleiden Franz Messer, Dirigent des Cäcilien-Vereins, der Museumsconcerte und des philharmonischen (Dilettanten-Instrumentals-) Vereins. Derselbe war in Hofheim, einem vier Stunden von hier entlegenen nassauischen Marktflecken, im Jahr 1811 geboren, erhielt frühzeitig von verschiedenen Lehrern Musikunterricht, kam dann noch im Knabenalter als Schüler zu Schelble, dem Begründer des hiesigen Cäcilienvereins, von wo er jedoch eines Tages entwich. Die wahren Motive dieser Entweichung vermögen wir nicht anzugeben, obschon uns eine diesfallsige Mittheilung aus dem Munde Messer's bekannt ist, der aber die Bestätigung von Seiten des bezüglichen Gegenparts fehlt. Durch eine unternommene Kunstreise — wir wissen nicht, ob als Pianist oder als Sänger — erwarb sich Messer kein künstlerisches Renommée, so daß die Nennung seines Namens in hiesiger Umgegend erst von 1835 ab datirt, wo derselbe als Dirigent der „Liedertafel“ (Männergesangverein) und des „Damen-Gesangsvereins“ in Mainz die Einübung der Tonwerke für die Musikfeste in den Jahren 1835, 1837 und 1840 übernahm, und bei den betreffenden Aufführungen auch theilweise neben Löwe und Neukomm dirigirte. Im Jahr 1840 wurde er hierher zur artistischen Leitung des Cäcilienvereins berufen, sowie ihm dann später auch jene des philharmonischen Vereins, und nach Guhr's Tod (1848) die Direction der Museumsconcerte anvertraut wurde.

Messer war kein Künstler von eminenter Genialität. Doch hatte er sich die nöthigen Kenntnisse zur Auffassung und zum Dirigiren großer Tonwerke angeeignet, war ein fertiger Partiturleser, in früherer Zeit ein guter Sänger mit einer klangreichen Tenorstimme, ein gewandter Clavierspieler und, was wir ihm als ein besonderes Verdienst anrechnen, ein trefflicher Accompagnist auf dem Piano, obgleich wir mit dieser unserer Anerkennung in einen gelegentlichen exaltirten Bericht des hiesigen „Conversationsblattes“ nicht einstimmen, dem zu Folge Messer in seinem Clavierspiel bei einer öffentlichen Aufführung der „Schöpfung“ die Haydn'sche Originalinstrumentirung vollkommen ersetzt habe, oder doch nicht hätte vermissen lassen.

Dieser, für die reproducirende Musik erforderlichen Befähigung gegenüber, war des Verstorbenen Intelligenz für höhere Kunstanschauungen von geringerem Belang. Er vermied daher auch sorg-

tes einlassen, und somit abermals an der Grenze des Natürlichen, am Gemachten und Reflectirten anlangen sehen, während der Geist der Negation auch hier sich seine Wege über diese Grenze durch vollständigen Bruch mit der durch die Natur des kleinen Genre's gebotenen Form, und durch einen ebenso unnatürlichen Inhalt zu bahnen sucht.

Was also die Kunst ihrerseits hervorzubringen hatte, um die ihr zugewiesene Aufgabe zu erfüllen, hat sie durch ihre erleuchteten Apostel hervorgebracht, und es ist nun die Frage: Was weiter?!

Vor Allem handelt es sich gegenwärtig weniger darum, daß noch mehr Neues producirt werde, was nur im seltensten Fall im Einklang mit den thatsächlich gegebenen Kunstgesetzen gelingen wird, (obwohl die fortgesetzte Production weder unterdrückt werden kann noch darf), als darum, das bereits künstlerisch Vollbrachte zum wirklichen Besitzthum der Menschheit zu machen, damit es nicht etwa blos in den Bibliotheken Stoff liefere für den — Alterthumsforscher, sondern die ihm zugewiesene Aufgabe erfülle. Denn bis jetzt ist der reiche Schatz von vollkommenen Meisterwerken fast nur erst für die Gebildeten vorhanden, während die Masse sich noch durchgängig am sinnlich Gemeinen ergötzt, oder von Afterkünstlern mißbraucht wird, um einen angeblichen „Fortschritt" zu erzwingen, der am Ende nur auf Ehrgeiz, oder im besten Fall auf verzeihliche Phantasterei hinauslauft.

Zweitens aber soll den strebenden Künstlern in den vorhandenen Werken der Meister eine Richtschnur, ein Maßstab erhalten werden, mit dem sie ihre eigenen Producte messen können (was freilich dem hochfahrenden Dünkel unbequem sein mag), und eine Aneiferung zum Nachstreben. „Geht hin und thut deßgleichen", so sprechen die auf dem Parnaß thronenden Meister zu uns Jüngeren; nicht aber: „bringt unsere Werke in den Augen der Leute um, beweist ihnen unsere Schwächen, und thut das Gegentheil von dem was wir thaten, damit ihr „Neues" hervorbringt!"

Schon jetzt muß es Jedem, der nur sehen will, klar geworden sein, daß neuere Meister, auf deren Erfolge man sich begreiflicherweise stützt, um einen schon bewirkten, noch mehr aber zu bewirkenden „Fortschritt" nachzuweisen, nur dort wirkliche und dauerhafte Erfolge errangen, wo sie sich an die älteren Meister anschlossen, d. h. wo sie die ihnen verliehene eigenthümliche Begabung, die allerdings immer vorausgesetzt werden muß, mit den Gesetzen in Einklang zu bringen vermochten, welche aus jenen als conditio sine qua non für das Kunstwerk zu abstrahiren sind. Damit haben Mendelssohn, Schumann, Gade u. A. ihre geräuschlosen Erfolge in Deutschland errungen, und sind Gegenstand der Verehrung für gebildete Musiker geworden, und nicht für diese allein, sondern auch für das Publikum, obgleich ihre Werke allerdings bei Weitem nicht mehr jene universelle Wirkungskraft besitzen, wie die eines Beethoven.

Man hascht nun schon seit Langem nach dem Stein der Weisen, nach einem allgemeinen Grundsatz, der der heutigen Production zur Grundlage dienen könne. Als bestes Elixir wird von der edlen Gilde der Zukunftsritter frischweg die Herrschaft des ungebändigten Individualismus proclamirt, ein Vorgehen, welches kürzlich von einem Freunde derb aber wahr brieflich dahin interpretirt wurde, daß diese Herren die Kunst als einen — Abtritt ansehen, wo sie ihren übelriechenden Mist ablagern.

Das Individuelle hat nur dann Werth, wenn es durch tiefe Versenkung in sich selbst und in das Wesen der Kunst wieder zu Allgemeinheit durchdringt; denn wie das Allgemeine nur im Zusammenfassen vieler, aber gleichartiger Einzelelemente, — so besteht das berechtigte Individuelle wieder nur in der Abspiegelung oder Compression des Allgemeinen in einer einzigen Persönlichkeit. Das Allgemeine ist aber ein trügerisch vielgestaltiges Ding, eine Protens-Natur. Der Künstler hat es nicht mit der jeweiligen Gestalt derselben, sondern mit seinem innerlichen Wesen zu thun, sonst verschlingt der umgewandelte Proteus auf das gierigste Jene, die ihm in der vorigen Gestalt schmeichelten. Nur dem echten Genius ist es freilich gegeben, sich von der Form dieses seltsamen Ungeheuers nicht berücken zu lassen, sondern es seiner eigenen Natur nach zu beurtheilen und zu behandeln.

Haben wir im Vorstehenden die unveräußerlichen Rechte der großen Tonmeister der Vergangenheit, und den Werth ihrer Schöpfungen entschieden zu wahren gesucht, so werden wir im folgenden Artikel die Bestrebungen der Nach-Beethoven'schen Zeit einer Betrachtung unterziehen, und die Ursachen des gegenwärtigen Standes zu ermitteln suchen.

---

fältig, mit Musikern von Fach in kunstwissenschaftliche Erörterungen sich einzulassen. Dagegen verkehrte er gerne mit dem Dilettantismus, der hier in Kunstangelegenheiten eine souveräne Macht ausübt, wie vielleicht in keiner Stadt der civilisirten Welt.

Die Compositionen Messer's, von denen uns nicht viele, jedoch zur Beurtheilung seines schaffenden Talents eine hinreichende Anzahl, theils zu Gehör, theils zu Gesicht gekommen, lassen den Mangel origineller Erfindung nicht verkennen, entsprechen aber im Allgemeinen in formeller Beziehung den Kunstregeln, wobei wir aber ein vor uns liegendes Heft: „Drei Fugen für die Orgel 2c. 2c. op. 16" ausschließen möchten, da dieselben in Anbetracht ihrer Construction, thematischen Bearbeitung und instrumentalen Verwendung nur als sehr schwache Versuche in dieser Compositionsgattung gelten können, und da mancher bescheidene Stadt- oder Dorforganist solche Arbeit eher mit „fugenartige" oder „fugirte Orgelstücke" bezeichnet und nicht als „Fugen" veröffentlicht hätte.

Messer's Character war nicht tadelfrei und sein Benehmen, namentlich gegen viele andere Künstler, von denen manche hinsichtlich ihrer musikalischen Kenntnisse Messer nicht nachstanden, aber im Leben bescheidener auftraten, — schroff, kränkend und verletzend, was wohl auf Rechnung theils einer mangelhaften Erziehung, theils nervöser Gereiztheit zu setzen ist. Insbesondere waren Eitelkeit, Ehrgeiz und eine unmäßige Selbstüberschätzung Schattenseiten in seinem Wesen, Eigenschaften, die durch seine vermeintlichen Freunde noch mehr ausgeprägt und gesteigert wurden, indem sie es unternahmen, in hiesigen und auswärtigen Blättern Messer ob seiner Leistungen in überschwänglichen Phrasen zu verherrlichen, worüber dann die Masse musikunkundiger Leser staunte und der Verherrlichte selbst sich für das unfehlbare musikalische Factotum dahier halten mußte. Viele Verdrießlichkeiten, die Messer erfuhr, haben ihm seine ungeschickten Freunde bereitet, indem sie nicht selten eine für ihn empfindliche Polemik provocirten.

Daß Messer trotz seiner künstlerischen Unvollkommenheiten und menschlichen Fehler in seiner Stellung große, bedeutungsvolle musikalische Werke gelungen zur Aufführung brachte, rechnen wir zum großen Theil gerne seinem Fleiß und seiner Ausdauer an, und wollen auch seine Vorliebe für classische Tonstücke ungeschmälert anerkennen; nur können wir in dieser Beziehung seine Verdienste nicht überschätzen. Es darf nämlich hierbei nicht übersehen werden, daß demselben für die Museumsconcerte das ausgezeichnete hiesige Theaterorchester und für Solovorträge renommirte Künstler, von hier und auswärts berufen, zu Gebot standen, und im Cäcilienverein nebst kunstbegeisterten Dilettanten auch viele Musikbeflissene von Fach mitsingen, so daß die vier oder fünf letzten Museumsconcerte während Messer's Krankheit von Kapellmeister Schmidt,

*

Musikalische Zustände in Ungarn.

Von N. Sándor.

(Fortsetzung.)

Von dem zweiten Kunstinstitut Pesth's, dem deutschen, oder wie es sich seit einiger Zeit nennt, städtischen Theater, sollte Ihr heutiger Correspondent als Ungar eigentlich nicht reden, da es zu den Glaubensartikeln der mehrsten Ungarn gehört, das deutsche Theater nicht zu besuchen; auch muß er eingestehen, daß das Institut ihm seit mehreren Jahren fremd geblieben ist. Nach dem einstimmigen Urtheil der gebildeten Deutschen aber soll es unter der letzten Direction, einem Herrn Gundy, schlecht, zuletzt aus Abscheulichste streifend gewesen sein. Früher hatte besonders die Oper des deutschen Theaters (noch im Jahre 1847) ein ausgezeichnetes Renommé. Die ungünstigen Zeitverhältnisse bald darauf haben das Institut schnell heruntergebracht; die Unternehmer waren gezwungen, einer Gesellschaft von Actionären 15 Percent jeder Bruttoeinnahme für die Benützung des Interimstheaters zu überlassen, nachdem das große städtische Redoutengebäude, worin die prachtvolle riesige Bühne ihnen unentgeltlich zu Gebote stand, durch eine Feuersbrunst vernichtet war. Trotzdem die deutschen Theater beider Schwesterstädte, Ofen und Pest, in eine Hand gegeben waren, wollte das Geschäft nicht recht prosperiren; mehrere Directoren gingen zu Grunde, bis es einem speculativen Hannoveraner, dem Schauspieler Herrn von Witte gelang, die Kunst für seinen Säckel auszubeuten. Dieser fing die Gästewirthschaft an, wußte das Publikum in steter Spannung zu erhalten, und erreichte seinen Zweck; denn als er vor drei Jahren die Direction niederlegte, war er ein vermögender Mann geworden. Sein Nachfolger Dietrich konnte nur fünf Monate die Sache fortführen, denn liederliche Wirthschaft und die fürchterlichsten Wucherzinsen brachten ihn sehr bald zu einem höchst bedeutenden Bankerott. Herr Gundy, der Mann einer in Deutschland ziemlich bekannten Sängerin, trat in seinen Contract. Mit einem ziemlich renomistischen Programm (er versprach außer vielen anderen schönen Dingen auch 42 Opern jeglichen Genre's) überraschte er eines Tages das erstaunte Publikum. Doch sehr bald trat sein eigentlicher Zweck unverhüllt hervor; rasch ein Vermögen zu sammeln, war sein einziges Streben. Ob er dadurch die Kunst mit Füßen trat, das konnte den braven Mann nicht kümmern. Er holte die Gäste aus allen Enden der deutschen Lande und ließ sein Personal vollständig verkümmern; dabei hatte er noch das ungeheure Glück, daß die Stadtbehörde das Interimstheater nach Ablösung der darauf haftenden Actien an sich nahm, und so die vom Director bisher als Actienprocente gezahlte Summe von jährlich 15000 fl. auf 3000 ermäßigte, welche obendrein noch zur Vermehrung und Verbesserung des Theaterinventariums bestimmt wurden, und so dem Director selbst wieder zu Gute kamen! Seit Ostern ist der Mann nun vom Schauplatz seines Wirkens zurückgetreten, mit wenig Ehren aber mit desto größerem Vermögen. Sein Nachfolger, Herr Aldorff (eigentlich von Pfisterer, Besitzer eines Bades in Ofen) war kein besonderer Schauspieler, allein die allgemeine Stimme ist für ihn, da man ihn als einen für die Kunst glühenden Mann schätzt, der eben seines eigenen Vermögens wegen auch nicht nöthig hat, die Kunst bloß als melkende Kuh zu behandeln. Er hat dem Anscheine nach zunächst für Aufstellung eines vollständigen Opernkörpers, wie er sich für Pest geziemt, Sorge getragen; wenigstens hat er in der Aufführung der Hugenotten und der Jüdin ein vollständiges, tüchtiges Orchester, einen großen, frischen Chor, von dem sich Vorzügliches erwarten läßt, und ganz achtbare Solisten vorgeführt. Das Schauspiel soll noch nicht so gut organisirt sein. Alle Deutsche aber hoffen von dem jetzigen Director, daß er durch ehrliche Pflege der deutschen Kunst auch das deutsche Element unter uns Ungarn wieder zu größeren Ehren bringen wird. Nach einiger Zeit sollen Sie, Verehrter! nähere, detaillirtere Nachrichten darüber erhalten.

Die Hauptstadt Ungarns hat an musikalischen Bildungsanstalten zunächst ein Conservatorium aufzuweisen. Um den jetzigen Stand desselben richtig würdigen zu können, muß ich kurz seine Geschichte berühren. Vor ungefähr 24 Jahren traten aus den Schwesterstädten Pest und Ofen mehrere Männer zusammen, um einen Musikverein zu gründen, dessen Zweck nach den von der königl. ungarischen Statthalterei am 4. October 1836 bewilligten Statuten vor allen Dingen darin bestehen sollte: „echte Kenntniß und vollendete Ausübung der Musik auf die beste Art zu befördern, um eine höhere Entwicklung und Bildung des Gefühls für die reineren Freuden der Tonkunst zu verbreiten." Um diesen gewiß lobenswerthen Zweck zu erreichen, war die „würdige Aufführung klassischer, großer Musikwerke" die nächste Aufgabe des Vereines. Mehrmals im Jahr wurden demnächst Oratorien, alle möglichen Symphonien ꝛc. unter der Leitung eines eigenen Vereinskapellmeisters öffentlich aufgeführt. Das Orchester ließ sich bald herstellen; das Theaterorchester bildete den Grundstamm, und ihm schlossen sich Dilettanten aus allen Ständen an. Solcher gab es eine große Menge, denn Sie müssen wissen, daß wir Ungarn von jeher ungemeine Liebe für den wir in mancher Hinsicht keine Ursache haben, Lorbeern zu winden, mindestens eben so gut dirigirt, und in jüngster Zeit die Cäcilienvereins-Concerte durch den Organisten Friederich nicht auffällig mangelhafter geleitet wurden, als früher unter Messer.

Factisch ist ferner, daß nicht wenig classische Tonwerke erst durch den seit acht Jahren bestehenden Rühl'schen Gesangverein zum ersten Mal hier zur Aufführung kamen, und manche, wie z. B. Beethoven's „Missa solemnis", vom Cäcilienverein bis zur Stunde noch gar nicht gebracht wurden. Auch in den Museums-Concerten hatte man am häufigsten nur früher schon vorgekommene Werke reproducirt, während hier noch manche unbekannte Tonschöpfungen von unseren Heroen unbeachtet blieben. So wurde z. B. erst am 17. December 1859, dem Geburtstag Beethoven's, im hiesigen Theater unter Kapellmeister Schmidt's Leitung „Die Geschöpfe des Prometheus", und später eine hier auch noch ganz unbekannt gewesene reizende Symphonie von Haydn in G-dur, zum ersten Mal zur Aufführung gebracht. Unberührt dürfen wir auch nicht lassen, daß die Heftigkeit, womit Messer gegen Mitglieder des Cäcilienvereins aufgetreten, vielleicht zum Theil auch seine Lässigkeit, eine Trennung, und somit die Entstehung des Rühl'schen Gesangvereins veranlaßte. Es war dieses freilich kein Unglück, sondern im Gegentheil für die hiesige Kunstwelt von großem Vortheil; denn nicht nur können in einer Stadt wie Frankfurt recht gut zwei große Oratorienvereine existiren, sondern es hat auch der rüstige jüngere Verein, wie bereits angedeutet, manche noch unbekannt gewesene Tonwerke vorgeführt, und in den Cäcilienverein ist regsameres Leben gekommen, um neben dem Rivalen ebenbürtig bestehen zu können.

Resumiren wir, so war Messer ein routinirter Musiker, nicht ohne Talent, welcher im Verhältniß zu seinen Kenntnissen und Fertigkeiten mit Erfolg wirkte, jedoch wegen Mangel an Intelligenz die musikalischen Zustände hier nicht auf eine besondere Höhe zu erheben vermochte, wie man es von ihm in Anbetracht seiner bedeutenden Stellung hätte erwarten dürfen.

Am 12. April fand das Leichenbegängniß statt, an dem sich Personen aus den verschiedensten Ständen betheiligten, namentlich viele Künstler und Gelehrte, unter denen man auch solche bemerkte, die von Messer manche Kränkung erduldet hatten. Auf dem Friedhof wurden nebst einigen Grabreden auch passende Chöre von Männerstimmen und Trauerstücke von den Blasinstrumentisten des hiesigen Theaterorchesters vorgetragen, woran sich die Feierlichkeiten im Dom mit der Aufführung von Cherubini's „Requiem" anreihten.

für Instrumentalmusik gehabt haben; besonders sind wir für die Streichinstrumente passionirt. Noch heute finden Sie unter den Dilettanten z. B. Geigenspieler, die jedem Orchester die größte Ehre machen würden. Mit den Singstimmen stand es weniger günstig; eines Theils gab es besonders wenige weibliche Dilettanten, die sich der guten Sache wegen einen Zwang auferlegt hätten, anderntheils aber waren auch die gesellschaftlichen Verhältnisse damals so wenig, wie heute, einem freien Zusammenwirken in der Kunst förderlich. War bei vielen Damen auch die Scheu vor der Oeffentlichkeit die Ursache ihrer Nichttheiligung, so hielten jedoch besonders Standesansichten und Unterschiede die meisten von der Mitwirkung zurück, wenn gleichwohl Nationalitäts- und Confessionsrücksichten damals noch nicht so maßgebend waren, wie heute. Der Musikverein faßte daher bald den Entschluß, sich eine eigene Gesangschule zu errichten, um sich die Kräfte für die Oratorien selbst heranzubilden. Knaben und Mädchen aus dem Bürgerstande ertheilten von zwei zu diesem Zweck angestellten Lehrern unentgeltlichen Singunterricht, wenn sie von einem Vereinsmitglied empfohlen waren. Dies reizte wiederum Viele zum Beitritt; denn jedes Mitglied konnte für seinen geringen Beitrag (außer 2 fl. Eintrittspreis nur 3 fl. jährliche Abgabe) nicht allein Concerte besuchen, sondern noch sein Kind unterrichtet sehen oder einen Akt der Wohlthätigkeit ausüben. Der Musikverein ging thatsächlich an den Stürmen der Jahre 1848 und 1849 zu Grunde, allein die Gesangschule hatte sich bereits so weit consolidirt, daß sie dieselben überstehen konnte. Da faßte der 1850 an die Spitze des Vereins tretende, und noch heute wirkende Präses, der Baron Gabriel Prónay (báro Prónay Gábor) den kühnen Entschluß, diese Gesangschule zu einem Conservatorium zu erweitern. Ganz richtig wußte er, daß Eitelkeit eine hervorstechende Eigenschaft der Ungarn ist, und daß Nichts eine größere Theilnahme der Sache zuwenden kann, als wenn man derselben einen großen Namen beilegt. *) Er gründete in rascher Aufeinanderfolge eine Violinschule (1850), eine Flötenclasse (1851), eine Elementarklasse für die Violine (1852), eine Clavier- und Generalbaßschule (1852), eine Clarinettschule (1854), die Abtheilung für die höhere Ausbildung im Gesang (1855), eine Contrabaßschule (1858) und endlich jetzt (1860) eine Declamationsschule. Das Conservatorium war fertig. Sie fragen erstaunt, mit welchen Mitteln, da weder Staats- noch Communalzuschüsse die Sache ermöglichten?

Nun, man erhöhte den Beitrag der Conservatoriums-Actionäre (so heißen sie jetzt) auf 6 fl. für das Jahr, ging im Lande sammeln, legte beinahe jedem fremden Virtuosen einen leisen moralischen Zwang auf, für das Conservatorium hier zu concertiren, und so gelang es, das Kapital der ursprünglichen Gesangschule (welches 1849 in 1200 fl. Schulden bestand) heute als Conservatoriumsvermögen, trotz großer Ausgaben auf eine Höhe von 31000 fl. Activa zu bringen, ohne es durch die geringsten Passiva zu belasten.

Sie sehen, Verehrter! daß hiezu eine nicht geringe Energie nöthig war; und diese haben denn auch der Präses und der unter ihm wirkende Director des Conservatoriums Gabriel Mátray (Mátray Gábor) in ungewöhnlichem Maßstab entwickelt. Das ökonomische Gebahren der Anstalt ist musterhaft in jeder Beziehung. Leider aber ist der eigentliche Zweck eines Conservatoriums, d. h. eine ächt musikalisch-künstlerische Entwicklung der Zöglinge nicht in gleicher Weise gefördert worden. Durch den so zu sagen Gratisunterricht denn 6 fl. kommen doch wahrlich nicht in Betracht) sind einzelne Abtheilungen, und zwar die hauptsächlichsten, die Violin- und Gesangsclassen überfüllt worden. Dadurch bleibt natürlich der einzelne Zögling zu unberücksichtigt, als daß er sich gehörig entwickeln könnte. Zwei sehr wichtige Fächer, nämlich das des Pianofortespiels und das der Theorie sind in eine einzige Hand gelegt, und überdieß mit der Zeit so spärlich bedacht (wöchentlich zusammen nur 6 Stunden!), daß auch der redlichste Wille mit den Schülern nichts Erhebliches bewirken kann. Eine Abtheilung für das Ensemblespiel fehlt noch ganz. Man hält freilich den von manchen Seiten schon häufig ausgesprochenen Vorwürfen immer den Geldpunkt entgegen; „gebt uns die Mittel zu einer freieren Gebahrung, und wir werden auch Bedeutenderes zuwege bringen. Für jetzt müssen wir die Vermehrung des Stammcapitals als Cardinalpunkt unseres Wirkens ansehen!“ so rufen Präses und Ausschußmitglieder; allein der Uebelstand liegt mit in der ganzen Organisation des Vereins begründet. Es sind viel zu wenig wirklich musikalisch gebildete Männer in der Verwaltung; der Director ist Custos an der Széchényi'schen Landesbibliothek, ein großer Kenner der alten magyar nóta freilich, unermüdlich und beinahe pedantisch ordentlich in seiner Geschäftsführung (darum hält er auch die äußere Ordnung im Institut strenge aufrecht); allein zu einer erspießlichen artistischen Leitung müßte eine bedeutende musikalische Persönlichkeit berufen werden, wenn auch die ökonomische niemals treueren, fleißigeren Händen anvertraut sein kann. Daß selbst der Direktor einer jährlichen Neuwahl unterliegt, ist ebenfalls kein günstiger Umstand. Unter den 30 Mitgliedern des leitenden Ausschusses sind nur 2 oder 3 wirkliche Musiker, und auch diese sind zu sehr in persönlichen Rücksichten befangen, als daß sie zu einem energischen Auftreten gegenüber der nichtmusikalischen Majorität sich aufraffen könnten. Die Professoren des Conservatoriums sind auf ihren Unterricht allein beschränkt; sie haben in den Ausschußsitzungen freilich ein votum consultativum, doch ist auch dieses nur illusorisch, da die meisten derselben zu einem radicalen Stillschweigen verurtheilt sind, weil sie nicht ungarisch sprechen können und die Verhandlungen in den Sitzungen seit einigen Jahren nur ungarisch geführt werden. Es fehlt ferner ein ordentlicher Plan des Unterrichts; alle Zweige stehen vereinzelt da, anstatt gehörig in einander zu greifen; und so ist es noch ein Wunder, wenn hin und wieder ein ordentlich gebildeter, musikalisch brauchbarer Zögling das Institut verläßt. Von den Professoren des Conservatoriums sind besonders zu nennen: Thorn (Clavier und Theorie), Böhler (Sologesang), Engeszer (Chorgesang), Nidley Kohne und Huber (Violine). Für Geschichte und Aesthetik der Musik, für eine Orgelschule ist bisher noch nichts geschehen, obgleich besonders die letztere für Ungarn eine große Nothwendigkeit wäre. In dem ganzen, großen Königreich gibt es vielleicht nur vier oder fünf tüchtige Organisten! Schließlich sei noch erwähnt, daß das Conservatorium gegenwärtig ungefähr 280 Zöglinge aufzuweisen hat, von denen beinahe 200 bloß auf die Gesangs- und Violinclassen gerechnet werden müssen!

Als zweites Bildungsinstitut ist hier noch der Männergesangverein zu erwähnen, weil er eine Vorbereitungsschule errichtet hat. Der Director desselben, Herr Regeschori Thill, ist ein tüchtiger Musiker und unermüdlicher Organisator. Er hat mit unsäglichen Schwierigkeiten zu kämpfen, die theils in localen Verhältnissen, theils auch im Character der Ungarn liegen. Der Verein besteht zum größten Theil aus jungen Kaufleuten; diese aber sind mehr ein Wandervolk, heute hier morgen dort! Alle Augenblicke erneuert sich der Verein, und eine echt künstlerische Consolidirung ist daher schon aus diesem Grunde nicht möglich. Hauptsächlich jedoch steht die Sucht des jungen Ungarn, sich wo möglich zu amüsiren, einer guten musikalischen Leistung des Vereins entgegen. Die meisten sind nicht aus Liebe zur Kunst, sondern um die geselligen Feste des Vereines mitzumachen, um sich zu zeigen, dem Verein beigetreten. Will nun der Director die Mitglieder zusammenhalten, so ist er gezwungen, alle Augenblicke ein Reizmittel ausfindig zu machen, eine Liedertafel, einen Ausflug, einen Ball ꝛc. zu arrangiren, sonst würden seine Schaaren wie Spreu vor dem Wind auseinander stieben! (tout comme chez nous! D. Red.) Doch — Hoffen wir von der Zeit eine Besserung, diese wird auch unsere Jugend ernster und kunstempfänglicher machen!

Einige untergeordnete Privatmusikinstitute, die hier noch ein kümmerliches Dasein fristen, sind als zu unbedeutend, keiner Erwäh-

*) So hatte so auch der unsterbliche Szechéni, ohne ausreichenden Fond, sogar ohne die nöthigen wirklichen Academiker zu haben, unsere Academie der Wissenschaften gegründet; freilich ist es jetzt anders.

nung in einer Musikzeitung werth. Die Zahl der Privatlehrer ist Legion! Vielleicht gibt es in keiner Stadt der Welt verhältnißmäßig so viel Claviermeister und Meisterinnen, als deren unsere Hauptstadt so zu sagen unsicher machen. Und alle wollen leben! fast alle speculiren daher auf den schlechten Geschmack des Publikums, und sind gleichzeitig redlich bemüht, denselben noch schlechter zu machen, um sich möglich zu machen. Es soll hier den wenigen Besseren nicht zu nahe getreten werden. Wir haben einzelne Vortreffliche, denen die Kunst und die Bildung ihrer Schüler wirklich am Herzen liegt, allein auch sie sind oft schon des täglichen Brotes wegen gezwungen, dem seichten Geschmack der Aeltern Concessionen zu machen. „Zahlen beweisen", das sagt jeder Statistiker mit Recht, und so kann auch diese eben ausgesprochene Behauptung durch den Umfang der Musikalienhändler bekräftigt werden. Von 100 fl., die sie für Noten einnehmen, sind wenigstens 75 fl. für Beyer und ähnliches Schreibgesindel, sowie für die selbst für die gebildeten Ungarn abscheulichen heutigen Zigeuner-Csardás in Anrechnung zu bringen. Leider steht einer gründlichen baldigen Besserung auch noch ein Charakterzug entgegen, der uns Ungarn in der großen Majorität bis dato anhaftet. Als ein Volk, das seine Abstammung vom Orient immer noch nicht ganz verläugnen kann, sind wir mehr für den momentanen, sinnlichen Genuß eingenommen. Wie weit klimatische Verhältnisse hiebei das Ihrige thun, kann hier nicht untersucht werden. Aber rasch leben und rasch genießen in jeder Beziehung, das ist der Meisten Wahlspruch! Darum lassen wir uns lieber durch italienisches Gedudel kitzeln und den Augenblick verzuckern, als daß wir uns zur nachhaltigen Erbauung an einer Symphonie, einer Mozart'schen Oper anstrafen möchten. Wir haben allerdings schon Männer unter uns, die mit großer Andacht einer Beethoven'schen, Schumann'schen Symphonie, ihren Trios und Quartetten zuhören, allein diese Schaar ist im Verhältniß zur Masse immer noch zu klein. Wir haben ferner schon mehrere kleinere Privatquartette (beim Dr. Hunyady, Advocaten Klözl u. A.), wo die Mitwirkenden im Schweiß ihres Antlitzes regelmäßig ihre 3, 4 auch 5 Quartette spielen, aber gleichwohl verschwinden diese paar Pflegorte der guten Musik gegen die Unzahl Stellen, wo man dem Verdi-Cultus opfert, und dieser blüht beinahe in jedem Hause, dessen Schwelle der Fuß eines Musikmeisters übertritt. Es wäre interessant, eine genaue Statistik der ganzen ehrsamen Zunft aufstellen zu können, allein dazu ist selbst die Kenntniß der Musikalienhändler noch nicht groß genug. Meistens classificirt man die Lehrer nach ihren Preisen, und so haben wir Stufen von 15 Kreuzer hinauf bis 2 oder höchstens 3 Gulden per Lection. Diese letzte Stufe wird aber nur alle paar Jahre einmal von einem Glücklichen erreicht, denn die Häuser, die drei Gulden für die Lection zahlen, sind sehr selten!

Für die bedeutenderen Musiker und Musiklehrer gelten Volkmann, Brandt, Wöhler, Thill, Thern, Merkl, Khayl, Felley, Abrányi, Doppler (zweiter Kapellmeister des Nationaltheaters). Volkmann lebt fast nur der Composition, da er durch die Munificenz seines Verlegers, Gustav Heckenast, der großen materiellen Sorgen enthoben ist; seine Quartette so wie sein B-moll-Trio haben hier viele Verehrer gefunden, auch neuerdings seine Pianofortesachen, namentlich das Visegrád, das Bilderbuch und die Tageszeiten; der Gesangverein hat seine Vocalmessen schon mehrfach aufgeführt. Michael Brandt oder wie er sich seit der letzten nationalen Strömung nennt: Mosonyi Mihál (Michael der Wieselburger) gilt in der jüngeren Musikerwelt als Orakel. Sein theoretisches Wissen ist bedeutend, in allen Gattungen der Composition ist er zu Hause; hervorzuheben sind seine Messen, die in einem wirklich schönen Styl gehalten sind. Ein früherer Gegner der Zukunftsmusik gilt er jetzt denen, welche sich eine klare Vorstellung von der Geschichte machen können, als ein „Vermittler", besonders wenn der Dalai Lama der Zukunftsmusik, Liszt Ferencz, selbst anwesend ist; als Mosonyi veröffentlicht er in letzterer Zeit viele ungarisch gehaltene Clavierfachen; von ihm erwarten Viele die im Anfang dieses Berichts berührte Fortbildung der ungarischen Musik. Wöhler hat sich zuerst durch seine offen ausgesprochene Opposition gegen die „Graner Festmesse" bemerkbar gemacht; damals in der Zeit des Liszt-schwindels wollte man ihn steinigen, jetzt denkt die ungeheure Mehrheit der musikalischen Welt gerade so wie er. Als musikalischer Schriftsteller der deutschen Zeitung „Pester Lloyd" genießt er eine große Anerkennung; dasselbe ist der Fall bei den ungarischen Kritikern Abrányi Cornée und Bártalos.

Als Solospieler haben sich eine Stellung erworben: Ridley Kahne, C. Huber, Spiller (Geige), Suck und J. Huber (Violoncell), Erkel, Theindl, Deutsch, Rothfeldt (Pianoforte), Reindl (Clarinette).

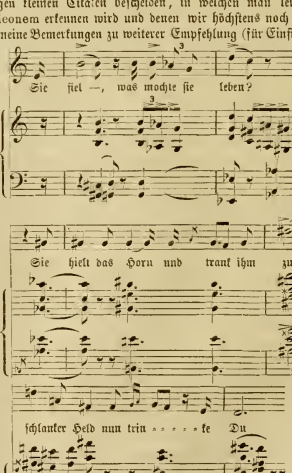
(Schluß folgt.)

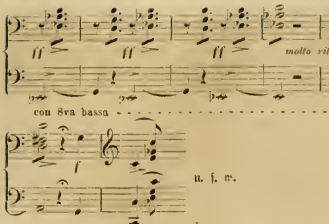
Recensionen.

Werke für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

„Hilge's Treue", Ballade von Strachwitz, komp. v. Felix Drüseke. op. 1. — Verlag von J. Schuberth in Leipzig.

v. Br. Wir stehen keinen Augenblick an, dieses Werk für ein durch und durch hochgenialeS zu erklären. Das schöpferische Genie des Autors, welches sich in jeder Zeile, in jedem Takte auf das frappanteste offenbart, steht völlig auf gleicher Höhe mit seinem kritischen, dem wir erst jüngst den Tribut der Anerkennung zollten, und was sollen wir Größeres zu seinem Ruhme sagen? Wenn schon die Aufgabe der Kritik unseres Erachtens weit mehr im Analysiren und Charakterisiren besteht, als darin, zu sagen: Dieß hast du gut, und jenes schlecht gemacht, so ist sie Kunstwerken gegenüber, die gewissermaßen auf dem Gipfel der Vollendung stehen, zu diesem Standpunkt doppelt berechtigt und verpflichtet. Da man aber ein Objekt gewiß nicht treuer charakterisiren kann, als indem man es selbst reden läßt, so möge sich unsere Kritik en detail mit einigen kleinen Citaten bescheiden, in welchen man leicht ex ungue leonem erkennen wird und denen wir höchstens noch ein Paar allgemeine Bemerkungen zu weiterer Empfehlung (für Einsichtige) beifügen.

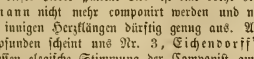




Daß ein Künstler wie Dräseke in einem zwanzig Seiten umfassenden Gesangstück die Monotonie der Ton- und Taktarten sorgfältigst vermeiden würde, ließ sich erwarten, und es herrscht vielmehr in seinem Gemälde in beiden Beziehungen eine Abwechslung, die mannigfaltiger und überraschender nicht mehr gedacht werden kann. Der Autor setzt schon ganz richtig seiner Composition kein bestimmtes Tonartzeichen vor (wie Liszt in seiner Sonate), um gleich von vornherein den encyclopädischen Standpunkt zu bezeichnen, auf welchem er in dieser Beziehung steht. Er beginnt z. B. im ersten Takt mit cis-moll, moduliert im zweiten nach Es-, im dritten nach F- und G-moll, um im vierten nach cis-moll zurückzukehren und sich dann durch einige Takte zwischen dieser Tonart und A-moll hin- und herzuschaukeln; und so ist gleich zu Anfang in löblicher Weise das Prinzip ausgesprochen, welchem der Autor im Lauf seiner Composition getreu bleibt. Nicht minder gestaltungsreich zeigt sich der Autor auf rhythmischem Gebiet. Er beginnt im $^{4}/_{4}$ Takt; dann folgen drei Takte $^{2}/_{4}$, worauf er ein Paar Seiten hindurch zwischen $^{4}/_{4}$ und $^{2}/_{4}$ alternirt, um dann zu $^{3}/_{4}$ überzugehen und im weitern Verlauf zwischen diesen und den noch hinzukommenden $^{6}/_{8}$ und $^{9}/_{8}$ immer die gehörige Friktion zu erhalten. Wir würden diesen Eigenheiten geringeres Gewicht beilegen, ja sie kaum hervorheben, wenn nicht eben die geniale Weise, in welcher sie zu Tag treten, sie zu so außergewöhnlichen Vorzügen stempelten. Von dem genialen harmonischen Vermögen des Autors haben wir schon oben einige kleine Proben mitgetheilt und so konnte es nicht fehlen, daß das Werk von verwandter, genialer Natur als eine köstliche Gabe bewillkommnet wurde. Es ist Liszt gewidmet.

Vier Lieder, comp. v. Bernhard Scholz. op. 4 — Verlag von Schott's Söhnen in Mainz. —

Nr. 1 dieser Lieder „meine Lieb' ist eine rothe Ros'" kann nach Schumann nicht mehr componirt werden und nimmt sich neben dessen innigen Herzklängen dürftig genug aus. Am individuellsten empfunden scheint uns Nr. 3, Eichendorff's „Wintermacht", dessen elegische Stimmung der Componist am intensivsten nachzufühlen vermochte. Auch Nr. 2, Goethe's „an den Mond," ist im Ganzen ansprechend componirt, besonders die letzte Strophe. In Nr. 4 ist der Componist nicht über die Phrase hinausgekommen; zwar würde uns die Stelle:



Ich im Spiegel eines Quel-les

wohl gefallen, aber die Wendung ist keineswegs mehr neu; indessen ist sie gut durchgeführt und der Componist zeigt hier wie mehrfach sonst Geschmack und feine Empfindung, die nur zu wenig in die Tiefe geht, um in der musikalischen Erfindung einen prägnanten Ausdruck zu gewinnen und uns entschieden zu treffen.

Herbstklänge, sieben Lieder für eine tiefe Stimme, comp. v. C. G. P. Grädener. op. 18. — Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur.

Dem Autor, den wir als Instrumentalcomponisten aufrichtig schätzen, begegnen wir hier zum ersten Mal als Liedercomponisten und sein schönes Talent bewahrt sich auch in dieser Sphäre. Jener göttliche Prometheusfunke, der, Geist und Herz erfassend, uns zu ungeahnten, fernen Höhen emporträgt, wurde ihm zwar nicht verliehen, aber mit manchen Gaben haben ihn die Musen beschenkt, und vor Allem ist der sittliche Ernst zu rühmen, mit welchem er sie ausgebildet hat und von ihnen Gebrauch macht. Wie schon der Titel erwarten läßt, so athmen diese Lieder eine elegische Stimmung als ihren Grundton, welchen der Componist in vollen, warmen und immer männlichen Accorden anklingen läßt. Nr. 4 nach einem Gedicht von Geibel, nähert sich mehr der Ballade und gibt ein markiges Bild. Nr. 2 und 6 sind die am tiefsten empfundenen. Am wenigsten sagt uns Nr. 7 zu; so trefflich sich die erste Hälfte dieses Liedes ausnimmt, so frostig wirkt die zweite, indem sich der Componist der musikalischen Einheit zu Lieb verleiten ließ, die Begleitungsfigur, welche sich durch jene hindurchschlingt und ihr wohl ansteht, auch in dieser beizubehalten, zu der sie unseres Erachtens nicht passen will. Wir scheiden von diesem gehaltvollen Liederheft, indem wir es gebildeten Sängern mit Wärme empfehlen.

Sechs Lieder, comp. v. C. Reinthaler. op. 10. — Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Wie man wohl im Menschengewühl eine nicht geringe Zahl von Physiognomien passirt, ohne sich weder mächtig angezogen noch entschieden abgestoßen zu fühlen, so ziehen diese Lieder an uns vorüber, ohne einen recht bestimmten Eindruck zu hinterlassen. Ihr Werth geht fast ganz in jener geschmeidig glatten Faktur auf, welche das neuere Lied überhaupt charakterisirt, und für den meist schwächlichen Kern nur formtrunkene Gemüther zu entschädigen vermag. Die Behandlung der Singstimme ist überwiegend declamatorisch, das Vorbild Schumann's unverkennbar. Die ersten Nummern, theils lahm im Ausdruck, theils farblos im Colorit, sind die schwächeren, dagegen gewinnen Nr. 4 und 5 (nach Gedichten von Bodenstedt und Holtey) durch Anmuth und Feinheit, und Nr. 6 bringt Eichendorff's schönen „Nachtgruß" zu würde- und weihevollem Ausdruck.

Correspondenzen.

Hamburg-Altona.

Seit meinem letzten Schreiben haben sich die Concerte wegen des Schlusses der Saison so gehäuft, daß ich, um die Spalten Ihres Blattes nicht allzusehr in Anspruch zu nehmen, mich kürzer halten muß, wenn ich meinen Wunsch — Ihrem geschätzten Blatte eine vollständige Schilderung des hiesigen musikalischen Treibens einverleibt zu sehen — erfüllt sehen will.

14. März. Concert des Herrn J. Böie in Altona (Programm: F. Schubert, Octett für Streich und Blasinstrumente; S. Bach, Violinsonate vorgetragen von dem Concertgeber; Mozart, Ave verum; N. Jomelli, Lux aeterna; A. Lotti, Vere languores; Palestrina, Sicut cervus desiderat; Schubert, Psalm 23 für Frauenchor; Schumann, Requiem für Mignon). Das Octett wurde schön gespielt und in der Violinsonate zeigte Herr Böie keinen besonders dicken, vollen Ton aber Reinheit und Fertigkeit des Spiels. — Die Chorsachen, von der unter der Leitung des Concertgebers stehenden Altonaer Singeacademie ausgeführt, gingen rein und präcise, nur im Schumann'schen Requiem fielen Schwankungen vor und bei dem Psalm hätten wir mehreres auszusetzen. Es verdient alle Anerkennung, daß auch Herr Böie sein Programm mit Werken alter, gediegener Meister schmückte, und die wiederholte Vorführung der Schumann'schen Composition ist auch erfreulich, zumal die Besetzung der Solo eine, den Umständen nach, befriedigende war.

19. März. Drittes Concert des Cäcilienvereins unter Leitung des Herrn C. Vogt (Programm: Cherubini, Requiem; Mozart, Symphanie in Es-dur; Chöre à Capella von Mendelssohn, Hauptmann, Baumgartner, A. Wehner und C. F. Adam). Sowohl das Requiem wie die à Capella-Chöre, deren nicht ganz glückliche Auswahl uns nur als eine Concession gegen ein größeres Publicum erklärlich ist, gingen fast tadellos und vergebens suchen wir hier nach einem Dilettanten-Chor, der, was Reinheit und Präcision der Intonation, Nuancirung und richtig accentuirten Vortrag anbelangt, bisher Aehnliches geleistet hätte, daß auch das Orchester seine Aufgabe rühmlich löste, ist nur ein Beweis mehr für den redlichen Eifer des Dirigenten.

20. März. Concert der Hamburger Bachgesellschaft unter Leitung des Herrn G. Armbrust in der St. Petrikirche unter Mitwir-

kung des Herrn Koch und Frln. Lübecke aus Köln. — (Programm. H-moll Messe 1. Theil; Weihnachts-Oratorium 2. Cantate.)

Es ist zu bellagen, daß sich die Bachgesellschaft, trotz ihres erst kurzen Bestehens schon an das größte und schwierigste Werk Bach's, die hohe Messe, gewagt, indem sie sich dieser Aufgabe in allen Theilen nicht gewachsen zeigte. Wenn auch die Aufführung der Chöre ein lebhaftes Studium erkennen ließ und den Eifer und die Umsicht des Dirigenten bethätigte, so konnten doch Schwankungen nicht vermieden werden, die um so bedauernswerther erscheinen, als die Vorführung eines so riesigen Werkes nur eine ganz vollendete Ausführung bietet, und die Gesellschaft von Bauherein auf jede Nachsicht Bezicht leisten mußte. — Daß die Chöre zu schwach waren und deren Wirkung durch die Orgel und die Bleche oft paralysirt wurde, können wir weniger zum Vorwurf machen, wohl aber, daß die Tempis, besonders des Gloria, zu langsam genommen wurden, und daß die Rouladen so ganz ohne Schwung, ohne Abel abgesungen wurden, was uns besonders beim „et in terra pax“ auffiel. Die Solisten waren, Herr Koch vielleicht ausgenommen, unbefriedigend, der Baßsist schlecht disponirt und das Orchester mit Kräften dritten Ranges besetzt. — Zwei Orchesterproben — darunter nur eine in der Kirche — scheinen uns doch für ein solches Werk zu wenig, wenn auch eine dritte diesmal nicht viel genützt hätte. Die Bach-Gesellschaft hat sich mit der Aufführung der hohen Messe offenbar übereilt, hätte aber jedenfalls für eine würdige Besetzung der Soli's und des Orchesters keine Mittel schonen dürfen. — Befriedigender war die Vorführung der hier schon einmal gehörten 2. Cantate des Weihnachts-Oratoriums und die anerkannte Fähigkeit des Herrn Armbrust verbürgt uns, daß die Gesellschaft ins Künftige ihre Aufgaben wieder eben so zufriedenstellend lösen wird, wie es bisher geschehen ist. Immerhin bleibt es erkenlich, daß Herr Grädener, durch seine zweimalige Aufführung der Mathäuspassion vor zwei Jahren, das Interesse für Bach'sche Musik erweckt hat, weil diese Aufführung der hohen Messe sonst leicht hinderend hätte in den Weg treten können.

Am 22. März gab der Klaviervirtuose Herr Rudolph Hasert, ein Schüler Liszt's, sein erstes Jahre hier domicilirt, ein Concert und den

23. März veranstaltete der Franz Liszt-Pensionsfond sein allsährigres Concert, in dem u. A. des hier lebenden L. Lee's Musik zur Jungfrau von Orleans und die Tannhäuser Ouverture zur Aufführung kam. — Wir waren verhindert dem Concert beizuwohnen, wissen aber von einer früheren Aufführung her, daß die Lesche Composition ohne Bedeutung ist.

Am 2. April führte in der Petrikirche Herr F. W. Grund mit seiner Singakademie sein Oratorium, ein Werk früherer Zeiten, auf. — Bei aller Pietät für den unadeligen Grund können wir die Ansicht nicht unterdrücken, daß dieß Oratorium wohl besser unaufgeführt geblieben wäre; jedenfalls war, nachdem das Werk schon früher einmal zur Aufführung gelangte, diese erneuerte Vorführung überflüssig. — Die Composition ist schrecklich mager an Erfindung, langweilig im höchsten Grad und die besten Stellen des Werks sind Reminiscensen, unter welchen Mozart am häufigsten vertreten ist. Die gelungene Aufführung der Chöre wäre einer besseren Composition würdig gewesen.

(Schluß folgt.)

Zeitungsschau.

Die Berliner Musikzeitung „Echo“ brachte in ihrer 14. Nummer eine Kritik der „Rundschau“ von Fischer, welche auf das verwunderlichste nach einer in unserer Zeitung enthaltenen ausführlichen Kritik zugeschnitt ist. Wir protestiren gegen ein solches dem journalistischen Usus nicht entsprechendes Verfahren.

v. Br. Wir haben in der vorletzten Nummer dieser Blätter bei Beurtheilung einer Composition von Tausig („das Geisterschiff“) die Bemerkung gemacht, daß dieselbe eingeleitete Vorwort Some nur mit Wissen und Willen des Componisten abgedruckt werden sein. Hierauf gibt die Verlagshandlung J. Schuberth und Comp. in der letzten Nummer der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik“ die Erklä ung ab, daß dieser Act einzig und allein von ihr ausgegangen sei, welche Erklärung auf der Voraussetzung fußt, daß der Componist in keinerlei Weise von demselben unterrichtet und selbst von einem fait accompli überrascht wurde. Dieß streitet zwar sehr gegen das übliche Herkommen, mag sich aber immerhin also verhalten, und wir hatten es dann nur mit einer eher zu entschuldigenden Taktlosigkeit der Verlagshandlung zu thun, die den Componisten nothwendiger Weise, statt ihm zu nützen, compromittiren mußte.

G. N. In den letzten Nummern der in Boston erscheinenden Zeitung „Dwight's Journal of Music“ begegnen wir einer scharfen Kritik des „Beethoven“ von A. B. Marx. Eine Menge Unrichtigkeiten und Irrthümer, die dem Verfasser begegnet sind, werden durch Aufführung der betreffenden Stellen in den biographischen Schriften des Ries, Schindler u. A. aufgedeckt, und wahrhaft komisch ist es, bei einer solchen Gelegenheit in englischer Sprache lesen zu müssen: Cannot Marx read German? (kann Marx kein Deutsch lesen?) Am Schluß des Artikels wird mit Recht bemerkt, daß eine Biographie Beethoven's noch geschrieben werden müsse.

Die „Gazetta musicale di Milano“ läßt sich in einer Correspondenz aus Paris über die dortige Aufführung des Fidelio ungefähr in folgender Weise vernehmen: „Nachdem die Oper in Frankreich zu verschiedenen Malen zur Aufführung gekommen war, aber immer ohne durchgreifenden Erfolg, glaubte man jetzt durch eine Umarbeitung des Buches das Werk zu heben; die Handlung wurde nach Mailand verlegt und eine Fabel vom Herzog von Sforza erfunden, Gott weiß, mit welchen Verletzungen unserer Geschichte und unserer Erinnerungen. Theils ihres monotonen Characters und theils der ungenügenden Darstellung wegen, errang die Oper nur einen gewöhnlichen Erfolg und den der Achtung. Sogar die Diardot vermochte nicht ihrer Rolle das Feuer zu geben und den Anklang hervorzurufen, welchen der Orpheus von Gluck fand. Denn ungeachtet seines mehr veralteten Styls ist doch der Orpheus eine Oper, in welcher die Personen handelnd und fühlend auftreten, seine Melodien sind durchaus dramatisch, der Fidelio aber ist nur symphonisch und gehört daher auch eher in den Concertsaal als ins Theater. (!)

Vermischtes.

Das beliebte Thüringische Volkslied: „Ach wie ist's möglich dann“, welches vielfach Mendelssohn zugeschrieben wurde, und zwar wie uns schien ohne Grund, soll den „Hamburger Nachrichten“ zufolge, von dem kürzlich verstorbenen Louis Böhner componirt sein.

Nachrichten.

Basel. In den Tagen vom 6. bis 9. Mai fand hier das 29. schweizerische Musikfest statt. Im ersten Concert in der Münsterkirche wurde Händel's „Jephta“, im zweiten eine Festouverture von A. Walter, eine Mozart'sche Concertarie, eine Kirchenarie von Stradella, das Violinconcert von Beethoven, der erste Act der „Accese“ von Gluck, und die 9. Symphonie von Beethoven aufgeführt.

Prag. In den dießjährigen Concerten des Conservatoriums gelangten u. A. zur Aufführung: Symphonien von Beethoven (Nr. 6), Rubinstein (Ocean), und Spohr (C-moll); dann Ouverturen von Spohr (zum zweiten Theil der „letzten Dinge“), von Ambros („der wunderthätige Magus“) und drei von Zöglingen der Anstalt componirte, worunter eine von Carl Scholz als die hoffnungserregendste bezeichnet wird. Von fremden Künstlern ließen sich F. David und Hans von Bülow hören.

Wien. Am 12. und 13. d. M. haben im Ehrbor'schen Salon Prüfungsproductionen der Musikschule des Herrn Mitternast stattgefunden, deren Erfolg ein sehr günstiger gewesen sein soll

— Am vorigen Sonntag hat noch ein Concert stattgefunden, und zwar das der Josefsstädter Liedertafel.

Schumann-Feier in Zwickau.

Am künftigen 8. Juni gedenkt die Vaterstadt Robert Schumann's den fünfzigsten Jahrestag seiner Geburt durch Aufführung mehrerer größeren Werke desselben und durch Stiftung eines bleibenden Erinnerungszeichens (Portrait-Medaillon in Bronce von Rietschel) an seinem Geburtshause zu feiern. Von dem Wunsche geleitet, diesen Gedächtnißtag zu einer würdevollen Erinnerungsfeier zu gestalten, erlaubt sich der Vorstand des hiesigen Musikvereins, der die Leitung des Festes übernommen hat, Alle, welche dem verewigten Meister persönlich nahe gestanden oder in seinen Werken lieben gelernt haben, zur Betheiligung an dieser Feier aufzufordern. Das Festprogramm ist im Allgemeinen folgendermaßen entworfen: Donnerstag, 7. Juni, am Vorabend des Festes: Großes Concert (Ouverture zu „Genovefa“ Symphonie B-dur, Reunion für Pianoforte, Quintett op. 44, Balladen ꝛc.). Freitag, 8. Juni, früh: Einfache Enthüllungsfeier. Matinée für Kammermusik. Die Veröffentlichung der speciellen Programme wird in den nächsten Tagen erfolgen. Frau Clara Schumann, welche zu persönlicher Mitwirkung zu gewinnen die erste Aufgabe des Comité's sein mußte, hat zwar ihr lebhaftes Interesse für die Feier zu erkennen gegeben, aber ihre Betheiligung mit Rücksicht auf die mit diesem Tage verbundenen Erinnerungen abgelehnt. An ihre Stelle ist Frln. Luise Hauffe aus Leipzig zur Mitwirkung gewonnen worden. Etwa gewünschte nähere Auskunft wird den Ankommenden in der Musikalienhandlung des Herrn Aug. Thieme ertheilt werden.

Zwickau, am 20. Mai 1860.

Der Vorstand des Musikvereins.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 23. Wien, 2. Juni 1860. Jahrgang I.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Ueber den gegenwärtigen allgemeinen Stand der Tonkunst. III. — Musikzustände in Ungarn. (Schluß). — Recensionen. — Correspondenzen. — Nachrichten. — Anzeigen.

Ueber den gegenwärtigen allgemeinen Stand der Tonkunst.

Von S. Bagge.

III.

Wirft man einen Blick auf die ganze bisherige Entwicklung der Tonkunst, so bemerkt man, daß sie sowohl in selbstständiger Form (als Instrumentalmusik), wie auch in Verbindung mit der Poesie und anderen Künsten, ihre Höhepunkte erreicht hat, von wo aus eine Abnahme der qualitativen Production erfolgen mußte. Für dieses Factum ist keiner von all den strebsamen und begabten Künstlern verantwortlich zu machen, die in neuerer Zeit ernstlich bemüht waren, die Kunst mit neuen guten Werken zu bereichern, und die Geringschätzung, welche denselben entgegengebracht wird, fließt meist aus derselben trüben Quelle, welche die ganze Kunst verunreinigt. Im Gegentheil sind diese neueren Werke um so höher zu schätzen, je größer die Schwierigkeit ist, nach den Meistern der Vergangenheit, die nicht nur im qualitativen, sondern auch zugleich im quantitiven Sinn, und bei erschöpfender Behandlung aller Formen und Stimmungen, Außerordentliches geleistet hatten, noch irgend eine Beachtung zu erringen. Der Gang des Ganzen der Kunst läßt sich indessen nicht abändern, so wenig wie die Drehung der Erde um ihre Achse oder um die Sonne aufgehalten, so wenig wie das Geschick eines Volkes geändert werden kann, welches, nachdem es seinen höchsten Glanz gesehen hat, und durch innere oder äußere Veranlassung einmal gebrochen ist, seinem Untergang entgegen geht. Hier heißt es retten was zu retten ist, und sich vor den Elementen der noch weiteren Zersetzung schützen, deren Thätigkeit den Verfall befördert.

Zwei Parteien sind hier gefährlich. Die Eine, passive, läßt Alles gehn, wie es gehen will, und bemüht sich gar nicht aus dem Sumpf der Trivialität herauszukommen und herauszuhelfen, — die Andere, vorwiegend active, dem Phantom einer höheren Herrlichkeit nachjagend, sucht die wenigen noch vorhandenen guten Kräfte aufzureiben und ihr Wirken zu paralysiren.

Heute ist die zweite die gefährlichste. Denn was diese Leute Alles predigen! Nach ihnen stehen wir erst am Anfang des Anfangs, und die Meister haben eigentlich nur vorgearbeitet! Ihre Reden haben aber keinen Sinn. Was für ein „Ziel" will man in der Musik noch erreichen, das nicht schon erreicht wäre, oder das nicht außerhalb der Grenzen der Kunst läge? Will man eine größere sinnliche Schönheit zu Stande bringen, als gebracht wurde? Es ist unmöglich! — Will man in der Musik einen bedeutenderen, tieferen Inhalt zum Ausdruck bringen? Vergebens! — Will man neue Ideen, neue Stoffe zu ihrem Gegenstand machen? Das wäre etwas. Aber man beweise erst, daß man die Kraft, die musikalische Erfindung besitzt, welche dazu gehört, und sehe zu, ob diese Ideen und Stoffe nicht entweder der Tonkunst unwürdig, oder doch einer niedrigeren Sphäre angehörig sind als jene, die schon behandelt wurden! — Oder will man die Formen noch mehr erweitern oder verengern? Beides ist nicht mehr möglich ohne entweder in's Ungeheuerliche oder in's Nichtige zu verfallen! — Oder will man mehr in's Breite oder in's Detail arbeiten? Wer vermöchte mit breiterem Pinsel zu malen als Händel und Beethoven, wer mit feinerem, als Schumann und Gade? — Zwischen diesen auf die Spitze gestellten Auswegen gibt es freilich bei dem Reichthum an verschiedenen Individualitäten noch manchen möglichen Seitenweg, und wir wollen nicht gesagt haben, daß gar nichts mehr zu machen sei.

Daß in der neueren Zeit Vieles als ein Fortschritt erscheint, wenn es gegen das absolut Schlechte und Verwerfliche gehalten wird, das sich auf allen Gebieten breit macht, ist ganz klar. Aber diese Wahrnehmung darf den Blick über die Gesammtentwicklung nicht beirren; es darf der relative Fortschritt nicht als ein positiver hingestellt werden; es dürfen keine falschen Lehren auf solche Verwechslung gebaut werden.

Wie jedes Ding, so lange noch lebensfähige Elemente in ihm sind, seine Weiterentwicklung, seine Geschichte hat, so kann man auch in der Musik davon sprechen. Daß diese Worte aber gleichbedeutend seien mit „Fortschritt" das ist die Frage, die um so dringender verneint werden muß, je hartnäckiger sie von der anderen Seite besaht wird. Wir haben in den vorausgegangenen Artikeln aus den Vorgängen auf verschiedenen Gebieten nachzuweisen gesucht, daß das Gegentheil naturgemäß eintreten muß, und glauben, daß auch die Musik von der allgemeinen Regel keine Ausnahme machen wird. Beifügen müssen wir aber noch, daß, je künstlicher und gewaltsamer die allmählig erschlaffenden Lebensgeister aufgeregt und aufgestachelt werden, um die Täuschung hervorzubringen, als wäre volle Jugendkraft vorhanden, desto rascher und unvermeidlicher die Auflösung vor sich gehen muß.

Indem wir dieses niederschreiben fällt uns eben das Glaubensbekenntniß ein, welches Berlioz in seinem kürzlich im Journal des Debats veröffentlichten, berühmt gewordenen Artikel über Richard Wagner niederlegte, und welches bekanntlich in ein positives und negatives zerfällt. Im ersteren stellt er Sätze auf, von denen er behauptet, die ganze Welt huldige ihnen. U. A. sagt er: „die Musik, jetzt in der Kraft der Jugend, ist fesselos und frei, sie thut, was sie will." Und weiter: „Neue Bedürfnisse des Geistes, des Herzens und des Ohrs fordern neue Versuche und in gewissen Fällen sogar den Bruch mit den alten Gesetzen." — Das klingt nun Vielen recht plausibel und schön. Wir müssen aber gestehen, wenig Wahrheit darin zu finden. Uns erscheint es als eine gewaltige Selbsttäuschung, wenn man bei der Musik heutzutage mit Ueberzeugung von der „Kraft der Jugend" spricht. Welche sind die Merkmale der Jugend? Doch wohl geistiges und sinnliches Feuer, verbunden mit naturwüchsiger

Naivetät; — Vorwiegen der Thatkraft vor dem Denken und Prüfen, des Leichtsinns oder leichten Sinnes vor der aufmerksamen und grübelnden Beobachtung. Sind das aber die Merkmale der heutigen Tonkunst? Seht doch irgend einen Zweig der Musik an, und sagt, ob nicht fast überall Reflexion und Kritik das naive Schaffen in einem bedenklichen Grad überwiegt, und ob dagegen dort, wo es nicht der Fall ist, nicht meist Flachheit und unkünstlerische Liederlichkeit, also Mangel an Kraft und geistigem Feuer zu finden ist. Es gibt noch Talente, wo ein naturwüchsiger Zug und zugleich künstlerisches Wesen vorhanden ist; aber auf jener Seite, wo man von der Jugend predigt, sind sie wahrlich nicht zu finden! Wenn Berlioz sagt, „die Musik ist fesselos und frei, sie thut was sie will," so hat er recht. Wenn aber der Musiker glaubt er könne thun was er wolle, so haben wir oft alle Ursache uns dafür gehorsamst zu bedanken, denn er thut ebendeßhalb oft gerade „das Gegentheil von dem was die Regeln lehren", welches Verfahren Berlioz doch mit seinem „non credo!" charakterisirt. Was aber die „neuen Bedürfnisse" betrifft, so mag für den, der jeden Augenblick zu genießen vor Allem sich gedrungen fühlt, der immer alle Narrheiten des Tags mitmacht, etwas Wahres daran sein. Gleichwohl können wir nicht glauben, daß die Menschheit ein besonders lebhaftes Verlangen empfindet, in der Musik entweder Gift, Dolch und Fallbeil, — oder die Langweile der Wüste, oder die Martern eines Mazeppa, oder religiöse Stoffe wie: „die Flucht der heiligen Familie", letztere namentlich gleichsam zum Spaß mit alten Hilfsmitteln, aber ohne die Spur von religiöser Empfindung dargestellt zu sehen. Ja wir sind verwegen genug zu sagen, daß der grübelnde Faust sich im Götheschen Gedicht weit besser liest, als musikalisch dargestellt anhört. Das aber ein sehr dringendes Bedürfniß immer das bleibt, jeden einmal gewählten Stoff musikalisch-künstlerisch, d. i. nach den Gesetzen dieser Kunst behandelt zu hören, das steht für uns außer allem Zweifel; und deßhalb schätzen wir die Musik zu „Prometheus" von Beethoven, während uns die von Liszt unausstehlich ist. Deshalb lieben wir das Wesen der Luft „Peri", während uns die Menschen Romeo und Julie in der Berlioz'schen Behandlung ganz kalt lassen. Ja wir können uns an einer „Rose" erfreuen, während uns ein „Faust" als Musikstück modernster Art gar keinen Eindruck macht.

Es ist für die gegenwärtig noch schaffenden jüngeren Talente, die ein ernstes Streben haben, und nicht gesonnen sind den Launen des Augenblicks zu huldigen um sich durch sie auf die Höhe eines Erfolgs zu bringen, der von heute bis morgen dauert und zugleich den Verfall der Kunst befördert, vor Allem nothwendig, sich über die verschiedenen Richtungen klar zu machen, die den gegenwärtigen Stand der Dinge herbeigeführt haben, damit sie auch wissen, was sie zu meiden haben. Auch das musikliebende Publikum bedarf hierin der Aufklärung um so mehr, als ihm fortwährend Sand in die Augen gestreut wird. So wenig wir hier im Stand sind, darüber Vollständiges zu sagen, so dürfte doch das Wichtigste seine Stelle finden. Das Positive freilich muß jedes Talent in sich selbst finden, und nichts wäre thörichter als Vorschriften aufstellen zu wollen; denn wenn noch irgend eine interessante und bedeutende Persönlichkeit auftreten sollte, so würde ihr eigenthümliches Wesen doch zu jenen Vorschriften wenig passen.

Die Elemente der Zersetzung, welche jetzt in der Musik so auffallend und in so betrübender Weise zu Tag treten, haben ihren Ursprung nicht erst seit dem Entstehen der sogenannten „Zukunftspartei", sondern verrathen sich dem aufmerksamen Beobachter schon seit einer langen Reihe von Jahren, wurden auch längst von Einsichtigen und künstlerisch Gesinnten erkannt und bekämpft. Es sind unter den Letzten Leute, die in ihren Werken zwar selbst mitunter angetrieben erscheinen, die aber doch wenigstens die ärgsten Irrwege vermieden und davor warnten. Schumann's Wirken als Kritiker ist in dieser Hinsicht merkwürdig; denn wenn man auch sagen muß, daß er in seltsamem Optimismus befangen war, und keine Ahnung von dem Verlauf der Dinge hatte, wie wir ihn jetzt mit Schaudern sehen, so weht doch durch seine Schriften ein reiner musikalischer Geist, der allem Oberflächlichen, Falschen und Uebertriebenen abhold war.

In der Kirchenmusik, die zuerst zur vollen Ausbildung gelangte, zeigten sich auch die ersten Spuren des Verfalls. Zuerst in der verloren gehenden Kunst der Polyphonie, die das Wesen der Kirchenmusik ist, und sie von jeder anderen scheidet. Man sang an, durchaus homophon zu denken, und konnte sich nur mehr künstlich in jene merkwürdige Ausdrucksweise (wie in eine fremde Welt) hineinarbeiten, — wozu es den Meisten an Kraft und Liebe gebrach. Mit dem Uebergehen zur Homophonie stellte sich zugleich ein träg sinnliches Element ein, welches die Kirche zum Ort behaglichen Sinnengenusses machte, der endlich dort, wo diese Kunst am ersten blühte, in Italien, so weit auswartete, daß sogar die Tanzmusik ohne sonderliche Hindernisse in den Tempel Gottes einziehen konnte. Der protestantischen Kirche, der man zum Vorwurf machen muß, daß sie für die Kirchenmusik außer dem Cultus des Orgelbaus und des Orgelspiels soviel wie Nichts that, die sogar der größten Undankbarkeit geziehen werden muß, indem sie hundert Jahre lang den größten Meister, den sie mit Stolz den ihrigen nennen durfte, vollständig ignorirte, — ihr ging es nicht viel besser. Was nach S. Bach für die protestantische Kirche geschrieben wurde, fällt so merkwürdig gegen die Herrlichkeit, Kraft und Größe jenes Riesen ab, daß man glauben möchte, Bach habe nie gelebt, nie ein Muster aufgestellt. Ein einziger Componist verdient hiervon entschieden ausgenommen zu werden: Mendelssohn, welcher, eine große Idee von der Aufgabe eines Kirchencomponisten in sich tragend, Werke geschrieben hat, die dem Gottesdienst ohne Weiteres einverleibt werden können. In anderen dagegen kränkelt er an Aeußerlichkeiten, ja fällt er mitunter dem Effect zum Opfer, und daher kommt es, daß dort, wo man beide Meister neben einander zu hören Gelegenheit hat, der unserem Zeitgeschmack so ungleich ferner stehende S. Bach ihn allmählig wieder verdrängt. Nach Mendelssohn ist noch Hauptmann zu nennen, dessen Motetten u. s. w. in einem für unsere Zeit sehr achtungswerthen Styl geschrieben sind, und denen eben nur das fehlt, was uns überhaupt verloren gegangen ist: die ächte große Polyphonie, und die Größe und Breite der Form. Das Erstere ist um so auffallender und unsere Zeit charakterisirender, als Hauptmann einer der berühmtesten Lehrer des Contrapuncts und der Fuge ist, und die alten Meister kennt und versteht wie nur Wenige.

Im Oratorium, einer Mittelgattung zwischen Kirchenmusik und Oper, insofern das dramatische Element, welches in der Kirchenmusik keine Berechtigung hat (trotz allen sehr confusen neueren Lehren, die an die „Gnadermesse" geknüpft worden sind), hier auftreten darf, — wenn auch ohne sichtbare Handlung, — hat die neuere Zeit noch manche werthvolle Nachblüthe zu Stande gebracht. Mendelssohn's hier einschlägige Werke haben neben ihrem hohen musikalischen Werth noch Eigenschaften aufzuweisen, die als Resultat lebhafter Verehrung und pietätvollen Studiums des natürlichen Vorbilds: Händel Geltung behalten werden. Außer ihm und Spohr hat sich noch vorzugsweise Ferd. Hiller in diesem Genre mit Erfolg bewegt. Doch nähert sich seine Compositionsweise, namentlich im „Saul", schon allzusehr dem Opernhaften, es fehlt an lyrischer Breite, man möchte sagen an griechischer Einfalt und Ruhe. Was sonst noch auf diesem Gebiet geleistet wurde ist des Namens „Oratorium" wenig würdig, oder nicht allgemein bekannt geworden, und es scheint uns, als würde die ganze Gattung bald der ächten Kirchenmusik in's Grab folgen.

Die Oper ist eine Schmarotzerpflanze, und — Unkraut verdirbt nicht. Das wuchert fort, gedeiht auf jedem Boden und fragt

den Henker um Erlaubniß. Noch hatte Mozart die Augen nicht lange geschlossen, so fiel die Oper in alle ihre früheren Sünden zurück, und ward, was sie vorher war, entweder ein Sängerconcert, wo man sich in Rouladen und Trillern überbot, oder eine Vermehrung des Glanzes der Höfe und großer Städte. Angewiesen auf den Beifall und den Besuch der Masse, konnten künstlerische Richtungen und ächtes Talent nicht aufkommen vor den Erzeugnissen einer klug spekulirenden oder liederlichen Production, die den Säckel der Directionen füllte, und jenen überwiegend großen Theil des Publikums befriedigte, der nach den Mühen des Tags am liebsten Tanzmusik hört, oder seine Augen an prächtigen Aufzügen, reizenden Decorationen oder den — Füßen der Ballettänzerinnen weiden will. Eine nicht unbeträchtliche Reihe von Namen, besonders französische und deutsche, wäre zwar zu nennen, die noch ein vernünftiges Princip befolgten, und mit Geschick und Erfolg in den Fußstapfen Mozart's wandelten, — aber sie vermochten den Sturz der Gattung von ihrer geistigen Höhe herab zur Schmeichlerin des Pöbels nicht aufzuhalten. Wir zweifeln nicht daran, daß die Oper da unten noch ein langes und vergnügliches Leben führen, wohl aber daran, daß sie sobald wieder eine würdige Stellung einnehmen wird. Richard Wagner's reformatorische Bestrebungen, über die wir in diesen Blättern schon unsere Ansicht niedergelegt haben, sind zwar als gegen die gräuliche Gedankenlosigkeit und Gesinnungslosigkeit gerichtete, im gewissen Sinn beachtens- und dankenswerth, allein trotz dem Puritanismus, den er zu Schau trägt, erscheint uns Wagner doch nicht als jene reine künstlerische Natur, die ohne alle Nebenabsichten der ächten Kunst diente. Wagner scheint uns viel mehr von Ehrgeiz als von geläutertem Kunstsinn getrieben, und seine Werke sind, gegen die Mozart's gehalten, verkrüppelte und unreine Kunstgestaltungen, wenig geeignet die schlechten Producte der Neu-Italiener und Neu-Franzosen zu verdrängen, und dem Publikum zu verleiden. Und das wuchert denn, wie wir oben sagten, lustig fort, und erstickt im Volk den Sinn für ächte Kunst. Diese aber trauert in Sack und Asche! —

Besser steht es, oder stand es noch vor Kurzem um die Instrumentalmusik, deren Blüthezeit später fiel, und die noch einige schön geschwungene Aeste aus ihrem kräftigen Stamm wachsen ließ. Doch wirkten auch hier frühzeitig genug Elemente des Verfalls, auf die wir etwas näher eingehen wollen.

Nichts ist für die Kunst gefährlicher, als das unter den Künstlern einreissende Bestreben, sich im Gebrauch der Mittel zu überbieten, und in der luxuriösesten Verwendung und Anhäufung derselben den „Effect" zu suchen. Letzteres ist der gerade Gegensatz zu wahrer Kunst. Diese strebt entweder (auf niedrigerer Stufe) die sinnliche Schönheit, oder (auf höherer Stufe) einen bedeutenden Inhalt im Kunstwerk zum Ausdruck zu bringen. Jener kommt es auf den Inhalt weniger an, als auf die möglichst pikante, überraschende und betäubende Zusammenstellung von Einzelheiten, um deren inneren Zusammenhang sie sich wenig bekümmert.

Die auffallendste Erscheinung gleich nach Beethoven ist die Steigerung der ausübenden Kunst, der technischen Virtuosität. Es ist nun keine Frage, daß die Ausbildung derselben zu den nothwendigen Factoren der Entwicklung gehört, und ihre volle Berechtigung in einer Kunst hat, die nun einmal ihrer Natur nach zwei Seiten aufweist, und zur Darstellung ihres Materials der schaffenden und ausführenden Hand bedarf. Wie alles zum Gipfel des Möglichen anstrebt, so mußte auch diese Seite der Kunst ihre höchste Ausbildung suchen und finden. Der Gesang war das erste, was, durch italienische Sänger (freilich schon dort zugleich zum Nachtheil der wahren Kunst, deren letztes Ziel nie die bloße Vollendung des Technischen ist), auf die Höhe gebracht worden war. Mit einem Athemzug eine ungeheure Kette von Läufen, Trillern, Sprüngen u. s. w. in einer Weise zur Ausführung zu bringen, wie man es früher nur auf einem von Menschen verfertigten Instrument herauszubringen vermocht hatte, das galt eine Zeit lang als der höchsten Ehren würdig. Dieses Bestreben die Technik zu steigern ging nun auch auf die Violine, dann auf das Clavier und andere Instrumente über. Endlich aber gelangte man auch hier an die Grenzen des Möglichen, nachdem man längst die Grenzen des Schönen und wahrhaft Künstlerischen überschritten hatte. Indessen konnte hierüber der gewonnene Vortheil trösten, daß ächte Kunstwerke, deren Eintritt in die Welt an der mangelhaften Technik der Ausführenden scheiterte, nunmehr daran kein Hinderniß mehr fanden, so zwar, daß heute Dilettanten mit ziemlicher Leichtigkeit Tonstücke ausführen, die früher den Fachmusikern unüberwindliche Schwierigkeiten bereitet hatten.

Es äußerte sich aber sogleich auch ein nachtheiliger Einfluß auf die Composition. Die Tonseher ließen sich verleiten zu großen Werth darauf zu legen, und glaubten nicht Erfolg zu haben, wenn sie diesem Uebermaß von Künstlichkeit der Ausführung nicht Gelegenheit zur Entfaltung gaben. Nicht nur, daß sie dadurch ihrer eigentlichen künstlerischen Aufgabe entfremdet wurden, sie mußten durch die neuen Mittel auch versucht werden nach neuen „Effecten" auszugehen und ihre Kraft an Aeußerlichkeiten zu zersplittern. So wurde namentlich das Clavier der Tummelplatz für alle möglichen gymnastischen und acrobatischen Künste, und als man da nicht mehr weiter konnte, gerieth man auf einen anderen zwar ungleich geistigeren, dessen ungeachtet nicht weniger unkünstlerischen Ausweg.

Man wollte auf dem Clavier nicht allein singen, sondern e dich ein großes Orchester darstellen, schob die Hände durch-, über- und untereinander, wie wenn man eine Partitur getreu spielt, und mußte sich viel damit, bald Hörner und Trompeten, bald Geigen und Flöten hören zu lassen, oder mit allen zehn Fingern unter Mitwirkung des Pedals eine „Orchesterwirkung" hervorzubringen. Man träumte sich in eine dem Instrument fremde Welt hinein, bedachte aber nicht, daß der Zuhörer von all' diesem eigentlich wenig Nutzen zog. Die gedachte Abwechselung brachte in Wirklichkeit nur Monotonie hervor, die durch alle auf die Spitze getriebene Kunst des Anschlags nicht unfühlbar gemacht werden konnte, denn Clavierton bleibt am Ende Clavierton. Der phantasievollste Componist der Neuzeit, einer der Wenigen, die der Welt noch etwes Neues und viel Schönes zu sagen hatten, Robert Schumann erscheint, besonders in seinen ersten und letzten Claviercompositionen häufig von dieser krankhaften Manier ergriffen zum Nachtheil der Wirkung derselben. Von anderen Componisten aber wurde diese neue Kunst entweder zu „Bearbeitungen" von Orchesterstücken, oder zu ganz carricaturhaften eigenen Tonstücken benützt.

Außer der Steigerung der Technik, deren Einfluß wir so eben nachzuweisen suchten, tritt uns eine andere Erscheinung entgegen, die aber keine „Steigerung". sondern ein entschiedenes Merkmal abnehmender Kraft ist. Wir meinen die sich allmählig einstellende Unfähigkeit in der Beherrschung größerer Formen. Die Componisten sahen sich dadurch genöthigt in kleineren Formen zu arbeiten, worin sie noch überdieß durch den „Zeitgeist" unterstützt wurden, der dem Kurzen und Niedlichen sich mit Vorliebe zuwendete. Schon der phantasievolle Fr. Schubert zeigt hierin seine Schwäche, und von seinen zehn Symphonien hat nur eine den Weg in die Oeffentlichkeit gefunden, die aber gleichwohl ihre schwache Seite eben darin hat, daß die große Form nicht organisch entwickelt und ausgebildet, sondern durch vielfache Wiederholungen erzielt wurde, die eine gewisse Monotonie mit sich bringen. Denselben Mangel zeigen viele seiner Kammermusiksätze, z. B. das Finale des Es-dur Trios, der Durchführungssatz des ersten Satzes desselben Trios u. A.

Mendelsohn ist diesem Fehler weit weniger verfallen, ja er steht in Beziehung auf sein Gestaltungsvermögen auch in den größten Formen Beethoven wenig nach, und es sind bei ihm andere Gründe die ihn unter letzteren rangiren, Gründe, die auf seine eigenthümliche Natur zurück zu führen sind. Eine sehr ausgeprägte Eigenthümlichkeit die wie ein Magnet anzieht

und auch wieder abstößt, etwas krankhaft Nervöses, Unruhiges, ja Hastiges, das sind in vielen seiner Kammermusikstücke Gründe des Erfolgs sowohl, wie auch einer nachfolgenden Uebersättigung.

An keinem Componisten zeigte es sich aber deutlicher, wie selbst eine hochgeniale Natur auf bedenkliche Seitenwege gerathen kann, wenn sie mehr auf vollständige Entwickelung einer ganz besonderen Individualität als auf das Kunstgemäße hinstrebt, als an Robert Schumann. Mit einem höchst empfänglichen Sinn für das Neue und poetisch Ansprechende ausgerüstet, vielleicht etwas zu sehr geneigt einem momentanen Kunstvortheil, einer kleinen Neuerung große Grundprincipien aufzuopfern, hat er Werke geschaffen die dem Zeitbewußtsein und dem Zeitgeschmack zwar im allerbesten Sinne entsprechen. Seine Compositionen gleichen in diesem Punkt oft einem verkleinernden Spiegel, wo die weitesten Räumlichkeiten in einen ungemein kleinen Rahmen zusammengepreßt sind, einem Spiegel der indessen nach der Peripherie kugelartig gebogen ist, so daß Manches im unrichtigen Verhältniß verkleinert, Anderes ebenso vergrößert erscheint. In seinem allerdings berechtigten geistreichen Bestreben nämlich, dem Herkömmlichen, Pedantischen der bis dahin streng festgehaltenen Formregeln zu entgehen, schießt er nicht selten über das Ziel und wird entweder formlos, oder umschön und schief in der Ausgestaltung der Form. Bei größeren Tonstücken sind die Mittelsätze und Episoden durchaus nothwendig um die Hauptsätze auseinander zu halten, sofern nur überhaupt von einer zusammengesetzten Form die Rede ist, nicht von einer einfachen (der letzteren gehören z. B. Chöre an, wie sie Bach in seinen Kirchensätzen und zwar hier am rechten Ort gebracht hat). Diese Mittelsätze nun wurden von den einfachen Nachahmern der Classiker der Instrumentalmusik meist mit einer besonders behaglichen Breite behandelt, und verdrängten oft den Hauptsatz auf ungebührliche Weise. Schumann verfiel dem entgegengesetzten Fehler und ließ dieselben oft so einschrumpfen, daß sie gar nicht mehr selbständig erschienen, wodurch aber die Hauptsätze zusammenflossen und den Eindruck der Monotonie um so mehr aufkommen ließen, als Schumann es sehr liebte, sich thematisch zu vertiefen. Mit einem Wort: die Reinheit, Klarheit und Schönheit der Form war nicht Schumann's Haupteigenschaft und es ist nicht zu verwundern, wenn auch er in den kleineren Formen allgemeiner Ansprechendes schuf. Eben darum erscheint aber auch hier die Kunst von der Höhe herabgestiegen, und es ist eine bekannte Sache, daß wenn die Großen die Höhe nicht halten können, die Kleinen es noch weniger vermögen. Die neuen Symphonien, Quartette u. s. w. werden daher immer seltener, die sich eines durchgreifenden Erfolgs erfreenden am seltensten, und die Tonsetzer verlegen sich gezwungener Weise auf kleine Formen. Ein Bach ist aber schneller ausgeschöpft als ein Fluß und die Kräfte nehmen nicht zu, wenn man sie an kleinen Aufgaben übt. So steht denn zu besorgen, daß auch die Instrumentalmusik nach einer Reihe von Jahren im Schwinden sein wird, namentlich wenn den Künstlern nicht stärkere Impulse von außen gegeben und sie nicht wieder in sich selbst und einer festen gediegenen Kunstanschauung die Kraft finden werden, würdige Nachfolger großer Vorfahren zu sein.

Sehen wir nun noch den Gang, den die am letzten zur Blüthe gekommene Kunstform, das Lied genommen hat, und wie hier die Ansichten für die Zukunft bestellt sind.

Musikalische Zustände in Ungarn.

Von **N. Sándor.**

(Schluß.)

Die Kirchenmusik liegt noch sehr im Argen; nur die Pfarrkirche liefert regelmäßige Aufführungen unter der Leitung des Regenschori Franz Bräuer. Daß sie sich durch Correctheit immer auszeichneten, läßt sich nicht behaupten. In musikalischer Beziehung verdient auch der Gottesdienst in dem neuen prachtvollen Cultustempel eine rühmliche Erwähnung; am Freitag Abend besonders werden meistentheils sehr hübsche Gesänge von einem zahlreichen, schon recht gut geschulten Chor ausgeführt, so daß auch Nichtjuden gerne und häufig zuhören. Der Oberkantor Friedmann macht durch seine prachtvolle Stimme und seinen schwungvollen Vortrag auf jeden Hörer einen bedeutenden Eindruck; er gilt nach Ihrem Wiener Sulzer wohl für den hervorragendsten jüdischen Tempelsänger. Zur Begleitung des Gemeindegesanges und der Chöre ist eine sehr schöne Orgel aufgestellt, welche von dem Professor Wöhler gespielt wird. Das Werk wird von allen Sachkennern ungemein gerühmt; hoffentlich gelingt es Ihrem Correspondenten, sich die Disposition zu verschaffen, um selbige der „Deutschen Musikzeitung" mitzutheilen. Die berühmte Firma Joh. Friedr. Schultze Söhne in Paulinzelle (Thüringen) hat die Orgel erbaut. So gut dieses Werk, so schlecht sind die Orgeln in fast allen christlichen Kirchen unserer Schwesterstädte; da thäte eine Radicalcur noth! Daß wir eigentlich noch keinen bedeutenden Orgelbauer aufzuweisen haben, ist zu verwundern; er fände ein großes Feld der Wirksamkeit, denn fast jede größere Grundherrschaft sucht jetzt eine Orgel für ihre Kirche zu erwerben. Im Pianofortebau zeichnen wir uns schon mehr aus; hierin ist Ludwig Peregiázy der Matador. Den Wiener Klaviermachern, die sonst das ganze Land überschwemmten, macht er schon eine merkliche Concurrenz; sein Fabrikat zeichnet sich durch Schönheit des Tons und der Spielart aus. Er ist ein sehr strebsamer, fleißiger Mann, der keine Neuerung von irgend einer Bedeutung ungenützt vorüber gehen läßt. Daß er auf der großen Pariser Weltausstellung die goldene Medaille für sein Fabrikat erhielt, spricht gewiß nicht wenig für die Güte desselben. Neben ihm zeichnet sich der Geigenmacher Zach aus; fast alle großen Violinspieler stehen mit ihm in Verbindung; seine Kenntniß alter Geigen soll überraschend sein, auch weiß er, wie kein Anderer, die Ersteren; guter Geigen herauszuwittern.

Die nun beendete Concertsaison soll die Schlußbetrachtung Ihres Correspondenten bilden. Pest hat von jeher in der Virtuosenwelt als eine sichere Stadt Ansehen gehabt, d. h. die Concertisten rechneten in ihr einen Ersatz für die in Wien nicht erzielten Einnahmen zu finden. In den Jahren vor 1848 ging es; die größere der Zahl der damals hier wohnenden Magnaten, die bedeutend wohlfeileren Lebensmittel, die unbefangenere, man könnte sagen unschuldigere Auffassung der socialen und politischen Verhältnisse hatte eine größere Lust zu öffentlichen Productionen, und vor allen Dingen mehr Geld in Umlauf gebracht. Jetzt freilich haben sich diese Sachen gewaltig geändert, und es gehört schon ein sehr großer Name dazu, um das Publikum zahlreich in den Concertsaal zu treiben. Von fremden Künstlern haben daher eigentlich nur Clara Schumann, Rubinstein, Liszt mit den Generalproben zur Messe (die concertmäßig abgehalten wurden) und mit einer Akademie im Nationaltheater seit zehn Jahren die einzigen bedeutenden Concerte gemacht. Diesen hat sich jüngst der durch seine Fahrten im Revolutionskrieg, und den nachherigen Aufenthalt in England bekannte Reményi Ede (Eduard Hofmann) zugefellt, wobei freilich nicht außer Acht gelassen werden darf, daß man weniger den Violinspieler als die Erinnerung an eine Epoche gefeiert hat. Künstler wie Jaell, Ole Bull, Piatti, Hausmann, Servais, Dimitrief Svetschine, Mista Hauser, neuerdings Boscowitz, Willmers, mußten sich theilweise mit anerkennenden Referaten (Ole Bull, Hausmann, Boscowitz) mit großem Lobe (Piatti, Servais) aber alle mit sehr geringen Einnahmen begnügen, auch wenn sie, wie Willmers als Magyaromanen mit einem ungeheuer ungarischen Programm auftraten. Selbst unsere einheimischen Künstler haben auf besondere Reizmittel sinnen müssen, um ihre Concerte zu füllen; so das philharmonische Comité, die Gebrüder Doppler, der Tároga-Bläser Suck. Die Philharmoniker brachten die Berlioz'sche Orchesterschlacht: Transcription du „Rakóczy", in allen drei Concerten, und hatten bei der jetzigen Stimmung natürlich da-

durch eine ungeheure Zuhörermenge und detto Einnahmen, die sie mit den Symphonien und Ouverturen allein in den letzten Jahren nie mehr erzielen konnten. Die Gebrüder Carl und Franz Doppler (das berühmte Flötenpaar) ließen die ersten Kräfte des Nationaltheaters, versteht sich im schönen ungarischen Costüme mitwirken, denn ihrer Beliebtheit, die sie sonst mit vollem Rechte genießen, und ihrer großen Kunst allein trauten sie nicht so viel Anziehungskraft mehr zu. Ein speculatives Mitglied des Nationaltheaters, Herr A. Suck endlich, bentete das alte, erst kürzlich wieder an's Licht gezogene Nationalinstrument, das Tárogató (ähnlich dem englisch Horn, von starkem, durchdringenden Ton, aber ganz primitiver Bau- und Spielart) aus. Er konnte es noch nicht einmal ordentlich handhaben, aber kümmerte sich nach dem ungeheuer besuchten Concert sehr wenig darum, ob alle Welt eigentlich über diesen großartigen Humbug unwillig war.

Doch, halt! eine chronologische Uebersicht unserer Concerte ist doch wohl besser und gründlicher. Die Saison wurde im Herbst von der talentvollen Violoncellistin Rosa Suc eröffnet; sie ist die Schülerin ihres Vaters, des Solospielers vom Nationaltheater und Professors am Conservatorium, Leopold Suc; das junge hübsche Mädchen spielt schon recht fertig und correct. Das haben auch nachher die Wiener Referate anerkannt, als sie dort im December concertirte. Nach ihr kamen die vier Kammermusikfoiréen der Herrn W. Deutsch (Pianoforte), C. Huber (erste Geige), Schlechta (zweite Geige), Mäldner (Viola) und J. Huber (Violoncell). Sie brachten Streichquartette von Haydn (D-moll), Mendelsohn (C-moll), Schumann (A-dur) und Voltmann (E-moll und F-moll). Clavierfachen: die D-moll Sonate und das Es-dur Quintett von Schumann, eine Cello-Sonate von Beethoven und Trio's von Zellner, C. A. Frank und Bargiel. Die Ausführung war in technischer Beziehung meistens recht gut, nur dürfte ein bischen mehr Leidenschaft im Vortrag wünschenswerth sein. Unmittelbar an diese Soiréen schlossen sich die philharmonischen Concerte, der Schwerpunct unseres ganzen Musiklebens; leider haben wir in diesem Winter nur drei gehabt, und von diesen wurden das zweite und dritte noch durch die ewigen Wiederholungen des Berlioz'schen Rákóczy-Marsches den eigentlichen Musikfreunden verleidet (denken Sie sich, — in drei Concerten haben wir ihn achtmal hören müssen, unsere ungestüme Jugend gab nicht eher Ruhe!!). Das Programm brachte als Beigaben zu diesem Orchesterstück, denn so müßte man der Wahrheit gemäß sagen, da zwei Drittel der Zuhörermasse nur des Marsches wegen in die Concerte strömten, — das Programm brachte Symphonien von Beethoven (A-dur), Mendelsohn (A-dur) und Schumann (C-dur). Dann Ouverturen: Coriolan, Jubelouverture, Tannhäuser, und von Ausfüllstücken noch die Esser'sche Bearbeitung der Bach'schen Toccata und Arien aus: Dinorah (!!!), Don Juan und Schöpfung. Daß diese philharmonischen Concerte vom Kapellmeister Franz Erkel dirigirt und vom Orchester des Nationaltheaters mit Hinzuziehung verschiedener anderer Musiker ausgeführt werden, ist schon früher angedeutet. So zufrieden nun auch die eigentlich musikalische Welt von Buda-Pest ist, daß sie überhaupt veranstaltet werden, so einstimmig ist man aber in dem Urtheile, daß die Ausführung in Anbetracht der guten Kräfte bedeutend besser, und daß das Programm auch künstlerischer gestaltet sein könnte. Unser Orchester aber, so wie sein Dirigent haben eine angeborne Scheu vor vielen Proben; und dann — Begeisterung für die edle Musik allein bringt die Mehrzahl unserer Musiker nicht zu einem Opfer von Zeit und Geduld! Besser wäre es freilich, wenn eine Anzahl kunstsinniger Magnaten zusammentreten würde, um ein Kunstinstitut, des schönen herrlichen Landes würdig zu gründen; allein Musik gehört leider noch nicht zu den Passionen unserer Aristokratie!

Nach den philharmonischen Concerten kam der vielgewanderte Miska Hauser mit seinen ungeheuren Flageolet-Kunststücken; obgleich ein Ungar, konnte er doch damit keine besuchten Häuser machen. Dann gab der Männergesangverein seinen nichtwirkenden Mitgliedern einige Liedertafeln mit Chören von Mendelsohn, Rücken und ungarischen Componisten. Drei in Ungarn geborne Klavierkünstler (Schlesinger, Serafine Brábely und Louis Rothfeldt) versuchten mit größerem und geringerem Glück ihr Heil, und zeigten mehr oder weniger Geschmack und Fertigkeit. Auch das Conservatorium producirte im Anfang der Fasten, wie alljährlich, seine vorgeschrittenen Zöglinge, diesmal wirklich ganz achtungswerth. Der hiesige junge Pianist Fr. Boscovitz konnte sogar drei Concerte zu Stande bringen, und zwar ziemlich besuchte. Er bestach einen großen Theil des Publikums durch seine Chopin-Weise. Rudolph Willmers mußte diesmal nur leere Säle erblicken; seine Programme waren auch gar zu einseitig, nur Willmers und zwar meistentheils wie derselbe sich schon vor 15, 10 und 5 Jahren hier producirt hatte! Er hat hier eine große, bittere Lehre erhalten, — die Zeit für die bloßen Virtuosen ist gänzlich dahin, auch wir Ungarn sehen dies schon ein. Von den beiden letztgenannten Concertisten bewirkte der Geiger Reményi Ede eine merkwürdige Aufregung. Daß er eigentlich kein bedeutender Künstler sei, darüber war die ganze musikalische Welt hier einig, selbst sein Vortrag der „ungarischen Weisen" galt vielen competenten Richtern für nicht so ausgezeichnet, als ihn Liszt hingestellt hatte. Und doch gab er vier colossal besuchte Concerte im Nationaltheater bei Preisen, wie sie nicht einmal dem Roger, der Viardot bewilligt waren! Aber er hatte gerade in diesem Augenblick das ungeheure Glück, hier erscheinen und durch seine Person eine frühere, unvergeßliche Epoche wieder in die lebhafteste Erinnerung bringen zu können. Er wurde von der Aristokratie und der studirenden Jugend ungeheuer gefeiert; zwei Jahre früher wäre es wahrscheinlich nicht der Fall gewesen. Das Zeugniß aber muß man ihm geben, daß er diesen Umstand wirklich zu benutzen wußte. Seit Liszt ist er der Erste, dem so gehuldigt wurde; ihm zu Ehren öffnete die Aristokratie ihre sonst den Künstlern hermetisch verschlossenen Salons; er durfte in ungenirtester Weise mit ihr umgehen, so zwar, daß zuletzt doch einige leise eingestehen mußten, der Mr. Edouard Reményi, premier violon de S. M. la Reine d'Angleterre (?) streife bisweilen ein bischen an einen gelinden Humbug. Hier wäre die Veranlassung, von der Stellung unserer Aristokratie zur Kunst zu sprechen. Seit Jahrhunderten haben wir unter den Magnaten Ungarns Dichter, Schriftsteller, Politiker ersten Ranges gehabt, aber Künstler erblicken wir unendlich wenig unter ihnen, weder Maler, Bildhauer noch Musiker. Daß ihnen der Sinn für Künste abginge, ist doch unmöglich zu glauben, wenn wir die zum Theil kostbaren Kunstsammlungen auf einzelnen Magnatenschlössern betrachten, und den Umstand erwägen, daß besonders im Anfang des Jahrhunderts mehrere der Größten sich eigene Musikkapellen oder wenigstens ein Streichquartett hielten. Wie viel hiebei die Mode bewirkte, wollen wir unberücksichtigt lassen. Selbstständig jedoch und ausübend in der Kunst treten die Edlen unserer Nation sehr wenig auf, in der Musik am allerwenigsten. Mag nun diese, als freie Kunst, mit seinem Stolz unverträglich gewesen sein, oder hat der Zigeuner, der eigentliche Träger der magyar nota, dem Edelmann die Ausübung der Musik verhaßt und unmöglich gemacht — dieser hörte mit Entzücken seine vaterländischen Weisen, jauchzte dem wilden Zigeuner zu, belohnte ihn oft fürstlich, aber er selbst hielt sich von der Kunst fern, und dem Künstler gewährte er nur in den seltensten Fällen Zutritt zu seiner Familie. Daher sehen wir auch den Künstler unter uns fast gar keine gesellschaftliche Stellung einnehmen; wenn auch bisweilen von den Großen gesucht, so war er im Umgang doch nur auf seine Collegen angewiesen, indem selbst der aristokratisirende Handelsstand ihn, als einer unreinen Kaste angehörig, von seiner Schwelle wies, nachdem er ihn zum Unterricht oder zu einer Unterhaltung abgenutzt hatte. Nur zwei Magnatenhäuser machten eine Ausnahme; wir können sie ohne eine Indiscretion zu begehen bezeichnen, da die Träger derselben eine zu angesehene, öffentliche Stellung einnehmen; dies waren der Baron Gabriel Prónay (Präses des Conservatoriums) und die Frau von Bohus (Besitzerin

des historisch gewordenen Bilágos und Borsteyrin vieler Wohlthätigkeitsvereine). In ihren Gesellschaften sah man mitunter auch den Musiker neben dem Magnaten an einem Tische sitzen, ohne daß er sein Mahl erst hätte verdienen müssen.

Daß dem gebildeten Künstler dieses „Ausgeschlossen sein" seine Stellung verkümmerte, und daß viele dadurch zum Folgenhen bestimmt wurden, ist gewiß. Eben so gewiß ist es aber auch, daß der Künstler selbst wenig zur Verbesserung dieser schiefen Stellung gethan hat. In den meisten Fällen hatte er nur die nöthige Fachbildung, und selbst diese oft nicht immer im hervorragenden Maße. Stundengeben oder im Theater robotten und nachher im Kaffeehaus spielen, oder in der Bier- und Weinstube trinken, — das waren die Beschäftigungen unserer Musiker leider nur zu häufig; ein höheres Streben, eine über die Grenzen ihres Faches hinausgehende Bildung fanden wir selten! Die unaufhaltsam fortschreitende Zeit, die Alles Zurückbleibende unbarmherzig vernichtende, hat nun freilich schon Vieles geändert; mehrere unserer jüngeren Musiker namentlich sind von einem regen Streben beseelt, ihren Stand zu Ehren zu bringen, und etwas mehr zu sein als bloße Musikanten (wir haben doch z. B. schon ganz respectable Schriftsteller unter ihnen, deutsche wie ungarische). Sie sind zum Theil auf Herstellung einer hübschen Bibliothek bedacht, was früher als durchaus nicht zum Leben nothwendig gänzlich verworfen wurde. Manche associeren sich zu Privatübungen und Vorträgen classischer Tonstücke; so liegt im Augenblick eine Einladungskarte zu einem Privatconcert auf dem Tisch Ihres Correspondenten, welches zwei Fräulein Kuller (Violine und Pianoforte), ein blutjunger Pianist Gobbi und ein Cellist Grünwald in dem Salon des Klavierhändlers Péter veranstalten. Daß sie darin Compositionen von Schumann und das Volkmann'sche B-moll-Trio spielen, ist doch wahrlich ein Beweis von einem tüchtigen Streben! Der fleißige Pianist Deutsch sucht auch, so oft er kann, sich ein Trio zusammen zu stellen. Noch Manches könnte in dieser Hinsicht angeführt werden; und so darf man sich wohl der angenehmen Hoffnung hingeben, daß der leidige Indifferentismus mit allen seinen schlimmen Consequenzen immer mehr verschwinden wird aus den Herzen unserer Musiker!

Unsere Aristokratie auf der anderen Seite, die gegenwärtig mehr wie je, an allen Nationalbestrebungen sich auf das Lebendigste betheiligt, scheint allmählig auch in dem Künstler, dem Musiker ein Glied in der großen Kette sehen zu wollen, mit der das Schicksal unsere herrliche Nation vorwärts zieht. Einzelne hervorragende Persönlichkeiten (die Baronin Czekonies z. B.) haben in der letzten Fasten ihre Salons durch Künstler zu verzieren gesucht, sind also der Kunst schon unmittelbar näher getreten. Ja wir haben das bisher unerhörte Factum erlebt, daß die größten Namen des Königreichs, daß Damen und Herren aus den edlen Familien der Batthyáni, Zichy, Károlyi, Nádó, Festetics, Szirmay u. A. ohne Scheu ihre früheren Standesvorurtheile ablegten, um öffentlich für die von der Hungersnoth heimgesuchten Croaten im Nationaltheater vor einem ungeheuer zahlreichen Publikum zu singen, spielen, declamiren und prachtvolle Tableaux zu stellen. Noch mehr! einige haben mit eisernem Fleiß eine Virtuosität sich angeeignet, daß sie selbst die grämlichsten Kritiker durch ihre wahrhaft künstlerischen Leistungen zu den exaltirtesten Lobeserhebungen zwangen; so die schöne Frau von Orzovenzty als Harfenistin und vor allen die reizende Gräfin Nádó als Klavierspielerin. Man kann aber auch nichts Bezaubernderes hören, als wenn diese holde Frau inmitten ihrer eigenen Zigeuner unsere alten vaterländischen Weisen spielt. Daß das ungarische Herz in solchen Momenten diese dann höher schätzt, als alle übrige Musik der Welt, werden Sie bei unserem glühenden Enthusiasmus für Alles, was aus dem „süßen, heiligen" Vaterlande stammt, wohl bezreiflich finden. — Einen üblen Zug aber kann die Majorität unserer Aristokratie leider immer noch nicht ganz ablegen, das ist die übermäßige Sympathie für italienische Musik und italienische Künstler. Oft schon angeführt von solchen Schwindlern, läßt sie sich doch gerne wieder von einem auf i auslaufenden Namen ins Garn locken!

So hätten Sie, Verehrter! ein ziemlich ausführliches, wenn auch leider nur dürftig gezeichnetes Bild unserer hiesigen Musikzustände. Von den übrigen Städten Ungarns läßt sich nur wenig sagen. Einestheils gleichen sie, natürlich im Verhältniß, der Hauptstadt, und auf der anderen Seite sind viele noch in der allgemeinen Entwicklung zu weit zurück, als daß man an irgend günstige Kunstzustände denken könnte. Daß in mehreren aber ein reger Sinn für unsere schöne Kunst zu herrschen beginnt, ist gewiß, denn wir hören doch mitunter von der Errichtung musikalischer Vereine, die wieder der Musik- oder wenigstens Gesangschulen im Gefolge haben. Solche Städte sind Oedenburg, Erlan, Debreczin, Fünfkirchen, Kaschau; in Arad besteht schon seit längerer Zeit ein freilich noch primitives Conservatorium. Einzelne Städte haben in jedem Winter ihre regelmäßigen Concerte, da sie Männer besitzen, welche sich der Sache energisch annehmen, wie Lorenz in Oedenburg, Nágy in Debreczin u. A. und da sie durch die stehenden Domorchester der Bischofssitze für Instrumentalmusik große Unterstützung finden. Ist auch der Geschmack stellenweise noch etwas zurück oder specifisch ungarisch, wie es die Zeitströmungen erklären, so kann man doch das Streben nach einem Mitschreiten in der vorgeschrittenen Zeit nicht mehr verkennen.

Lassen Sie es nun noch einmal zum Schlusse von Ihrem Correspondenten aussprechen, was seine ganze Seele erfüllt: „Ungarn ist auch für Kunst und Musik begeistert und hochbegabt, Ungarn wird auch in der Kunst und in der Musik besonders eine achtunggebietende Stellung unter den Nationen Europas erringen, wenn erst alle Schranken gefallen sind, die unsere volle Entwicklung zurückhalten; Ungarn wird zu den vielen Sendboten, die es schon in die Welt geschickt hat, um diese Behauptung zu erhärten, noch eine Legion aussenden, größer und edler als die frühere. Mit der Ruhe der unerschütterlichen Ueberzeugung sehen auch wir Musiker hier der neuen, schöneren Zeit entgegen, denn wir glauben an unseren „ungarischen Gott", der sie über uns hereinführen wird, weil wir mit allen Fibern des Herzens und des Kopfes darnach uns sehnen. Die Windsbraut, die durch die Nationen fährt, die mit zorniger Ruthe aufpeitscht, was im Schlamm der Bequemlichkeit versunken lag, sie muß auch über uns kommen und von uns segen die schauerige Eisdecke des Indifferentismus, der Faulheit und der Unwissenheit, die uns so lange in Bande geschlagen hatte! Unsere Väter haben uns einen alten Spruch hinterlassen, der freilich Ihnen da draußen wunderlich klingen muß:

Extra Hungariam non est vita;
Sed, si est vita, non est ita!

jedoch uns ist er ein Schiboleth, das wir schlafend und wachend, weinend und lachend mit uns herumtragen. Aber damit er seine richtige Bedeutung für uns erhalten kann, müssen wir zum wahren Leben erwachen. — Gott wird helfen!

Recensionen.

Werke für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Vater Unser, neun geistliche Lieder, gedichtet und componirt von Peter Cornelius. op. 2. — Verlag der Schlesinger'schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin.

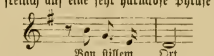
v. Br. Der Componist des „Califen von Bagdad", von dem wir freilich nichts wissen, als das Gezänke, zu welchem er Veranlassung gab, tritt uns hier mit einer recht seltsamen Gabe, einer Sammlung geistlicher Gesänge entgegen, deren Texte er selbst gedichtet und dann componirt hat. Bekanntlich hat sich Cornelius auch den Text jener Oper selbst geschrieben, und es scheint dieses Verfahren nach dem Vorbild Rich. Wagner's bei ihm ein principielles zu sein. Jedem dieser neun Gedichte ist ein Satz des Vater Unser als Motto vorgesetzt, den es in freier Weise paraphrasirt. Eben so ist jedem Gesang und zwar in der älteren Puncturungsweise, ein cantus firmus vorgedruckt, welchen der Autor in seine Composition einfuhrt, indem er ihn in der Begleitung, meist in der Oberstimme, zuweilen auch im Baß anklingen läßt und als Basis seiner Production benützt. Welcher Charakter dieser innewohne, und daß sie sich nicht auf freiem Kunstgebiet bewege, entnimmt man schon aus diesen Andeutungen. In der That kann

unser ästhetisches Interesse an dieser Production nur ein mäßiges sein, denn Vögel mit gebundenen Flügeln können höchstens hüpfen, nicht fliegen; dennoch hat sie unsern Antheil in nicht geringem Grad erweckt und verdient in weiteren Kreisen Beachtung zu finden. Gestehen wir es nur offen, daß man in der Sphäre, in welcher der Componist sich hier bewegt, meist nur noch der baren Heuchelei und Gedankenlosigkeit begegnet. Dieß ist jedoch hier nicht der Fall. Man fühlt, daß es dem Componisten mit seinem Streben sehr Ernst ist und daß ein innerer, tiefer Drang ihn bewegte, sich zu befreien. Darum zeigen diese Gesänge auch vor Allem Charakter, und erheben sich bei aller Gebundenheit oft zu echtem, ergreifendem Schwung. Man fühlt, worauf wir immer Gewicht legen, daß ein Mensch hinter dieser Production steht, der vielleicht mit einem verworrenen Geschick ringend, aus der „Angst des Irdischen" heraus nach einem festen Halt strebt. Ein so aufrichtiger, wahrer Ernst, mag er auch immer mit einem gewissen Mangel an Kraft verbunden sein, ja aus ihm ganz eigentlich hervorgehen, gewinnt doch dem Menschen unsere Achtung und vermag der Künstler uns auch nicht zu begeistern, so folgen wir ihm doch mit Sympathie und Rührung. In dem ersten, zweiten, siebenten und achten dieser Gesänge bringt der Componist seine religiöse Stimmung zum schönsten, wärmsten Ausdruck. Nr. 7 und 9 weichen im Styl allein von den übrigen Gesängen etwas ab und athmen eine mehr „weltliche" Atmosphäre; der mildfreundliche Charakter des ersteren sticht gegen den etwas ascetisch strengen Grundton der andern angenehm ab. Hin und wieder zwar verfällt der Componist in Härten, wie z. B. im Anfang des zweiten Gesangs, wo er den cantus firmus in Ober- und Untestimme canonisch, und zwar in jener in verkürzter Bewegung einführt, dann in dem fugirten Eingang des sechsten Gesangs, welcher das Bild: „Nachts, wenn sich Sturmwind wild erhebt", zu materiell ausprägen will und dabei in's Häßliche und Geschmacklose verfällt; auch tritt die bewußt archaisirende Tendenz mitunter zu deutlich hervor und einige Male dünkt es uns, als vernähmen wir auf der Harfe des werthen Sängers Griffe von Rich. Wagner's Hand; doch sind dieß nur Ausnahmen, welche die Achtung, die uns diese so eigenartig auftretende Arbeit einflößt, nicht wesentlich beeinträchtigen.

Drei Hefte Lieder, gedichtet und componirt von P. Cornelius op. 1, 3 und 4. — Verlag von Schott's Söhnen in Mainz.

Auch in diesen Liederheften erscheint Cornelius zugleich als Dichter und Componist. Es wäre pedantisch und unsichhaltig diese Methode, welche ja auch R. Wagner in der Oper anwendet, an sich gerade zu verurtheilen zu wollen, da in der Kunst nur die Resultate entscheiden, aber bedenklich bleibt sie immer von vornherein. Die Kunstgeschichte kennt bisher kein Beispiel, daß ein für eine Kunst hervorragend begabter Geist auch in einer andern specifisch verschiedenen ein mehr als dilettantisches Vermögen geoffenbart hätte. Der Grund davon liegt einfach darin, weil jede Kunst auf ihren höheren Stufen auf einer mehr oder weniger einseitigen Steigerung verschiedener menschlicher Facultäten beruht. Zwar sehen wir auch im Volkslied meist Dichter und Sänger in einer Person vereinigt, aber darum erscheinen auch beide Künste in dieser primitiven Sphäre nur erst wie in embryonischer Verhüllung, ohne jene Höhe und Freiheit, Bestimmtheit und Selbstständigkeit, welche die Kunst erst als solche charakterisirt.

Betrachten wir nun die vorliegenden Lieder, so fließen ihre Vorzüge, wie ihre Mängel aus derselben Quelle, einem gewissen unverkennbaren Ernst, der unsere Achtung und Theilnahme gewinnt, aber weder von ausreichend poetisch- noch musikalisch-schöpferischer Kraft getragen, zu sehr im Individuellen und Stofflichen hängen bleibt, wovon sich der künstlerische Affect, wenn er uns ästhetisch berühren soll, bis zu einem gewissen Grad reinigen muß, wofern er für diesen Mangel an Freiheit nicht durch eine ungewöhnliche Energie der elementaren Kräfte zu entschädigen vermag. So ist der Eindruck, welchen diese Lieder hinterlassen, ein sehr beengender, weil wir uns immer nur einer ganz subjectiven, unbestimmt zerfließenden, sich weder klar krystallisirenden, noch mächtig aufblühenden Empfindungsweise gegenüber sehen. Der Dichter-Componist bewegt sich in einem eng umschriebenen Gedanken- und Empfindungskreise, die Liebe ist das ausschließliche Thema seiner Lieder, ein Thema, dessen allgemeiner Gehalt fast erschöpft ist, und dessen individueller Lebensentäußerung hier die starken eigenthümlichen Momente fehlen, welche gleichwohl unser Interesse an diesen Prozessen immer wieder zu erregen vermögen. Talent indessen spricht sich auch in diesen Liedern aus und namentlich für das Einfache, Schlichte, Innige stehen dem Dichter wie Componisten recht zarte Töne zu Gebot. Die hübschesten Proben davon findet man in Nr. 3 und 4 des ersten Heftes, dem wir überhaupt vor den beiden späteren den Vorzug geben. Der Autor hält sich hier als Dichter wie als Componist durchaus an die Weise des Volksliedes und diese gelingt ihm am besten. In den späteren ringt er nach tieferem Ausdruck, steht aber überwiegend unter der Herrschaft der Reflexion und bringt manches Unerquickliche. Hervorzuheben wäre noch das „Angedenken" aus opus 3, ein warm empfundenes Lied, das freilich auf eine sehr harmlose Phrase gebaut ist:



diese aber mit seiner Empfindung durchführt. Wenn der Dichter einmal singt: „In Schmerzen hat mir hell getagt Unsterblichkeit", so wollen wir billig sein und nicht dem Nüchternen für ein ihm in poetischem Rausch entschlüpftes Wort die Beichte abhören. Berufen sind wir ja auch alle, aber doch viele, nur eben auserwählt wenige!

Correspondenzen.

Hamburg-Altona.

(Schluß)

30. März. Zweites Concert der Akademie von 1851 unter der Leitung des Herrn C. Gräbener (Programm: Schumann, Ouverture zu Genoveva; J. Joachim, Concert für die Violine in ungarischer Weise (Allegro maestoso — Romance — Finale alla Zingarese); Arie aus Weber's Oberon, „Ocean, du Ungeheuer", und Lieder, gesungen von Frau Caggiati-Tettelbach aus Hannover; Händel, Ouverture zu Parthenope; Em. Bach, „Heilig" für 2 Chöre und Orchester; J. S. Bach, „Chaconne", vorgetragen von Herrn Joachim; J. S. Bach, Cantate zum Osterfest „Christ lag in Todesbanden".) Herr Gräbener hat, obwohl durch das, durch ein Unwohlsein hervorgerufene, Ausbleiben des Herrn Stockhausen behindert, ein gediegenes und doch nach allen Seiten hin anziehendes Programm gewählt, welches dadurch noch mehr gerechtertigt wurde, daß das Joachim'sche Concert seinen Platz neben Werken so großer Meister ehrenvoll behauptete. Wir bekamen früher einmal eine Ouverture des genannten Componisten zu Gehör, aber welche mehr tadelnde als lobende Stimmen vernommen wurden, dieß Violinconcert aber ist klar und correct in der Form, reich erfunden, durchweg originell und fesselt mit seinem eigenthümlichen, südlichen Gepräge die Aufmerksamkeit des Hörers vom ersten bis letzten Tact. Das Orchester, das der Componist bedeutend hervortreten ließ, wurde ausnahmsweise von Herrn Brahms geleitet und löste seine Aufgabe, wie auch bei den andern Orchestersätzen unter Gräbener's Leitung mit Glück. — Daß Herrn Joachim's Spiel sich sowohl in seinem Concert wie auch in der „Chaconne" aufs Neue im hellsten Lichte zeigte, bedarf wohl kaum mehr einer Erwähnung. Frau Caggiati Tettelbach hat einen, wenn auch nicht gerade schönen, doch kräftig gebildeten und starken Sopran. Sie erntete mit der Oberon-Arie ungetheilten Beifall ein, dem wir gern beistimmen, wohingegen uns ihr Liedervortrag gänzlich unbefriedigt ließ. Die Sängerin scheint sich um den Geist eines Liedes wenig zu kümmern und gab z. B. das Mozart'sche Veilchen in so verzerrter Weise, daß das einfache, naive Lied gar nicht zu erkennen war. Wir möchten Frau Caggiati insbesondere rathen, die Schauspielerin zu Hause zu lassen, wenn sie singt. — Die Händel'sche Ouverture ist, als einleitend zu der zweiten historischen Abtheilung des Concerts gewiß an ihrem Platze gewesen, wenn sie uns auch als eben mehr von historischer Bedeutung erschien. — Wir halten das Wort, welches etwas langathmig ist und an Monotonie leidet, für bedeutsamer für die Compositionsweise der Händel'schen Zeit als für die Händel's selbst. — Die beiden Werke von Bach Vater und Sohn wurden ziemlich correct gesungen; sie würden noch mehr Wirkung erzielt haben, wenn das Anhören von so bedeutenden Tonwerken nicht bereits ermüdet hätte, denn das Concert währte fast ohne Pausen volle drei Stunden. — Die „Academie von 1851", welche diesen Winter bereits Tüchtiges geleistet, gibt nächste Woche noch ein Privat-Concert, welches sich zwar als solches einer öffentlichen Besprechung entzieht, dem wir aber wegen der zur Aufführung gelangenden neuen Compositionen der Herren

Grädener und Brahms nichts desto weniger unsere Aufmerksamkeit schenken werden.

Das 4. Concert des „Hamburger Musikvereins“ unter Leitung des Herrn D. G. Otten, den 20. April, brachte drei Ouverturen: Mendelssohn's „Hebriden“ — Weber's „Euryanthe“ — und Beethoven's „Festouverture“; Pianovorträge von Herrn Johannes Brahms: ein Claviercouvert eigener Composition und drei Stücke aus Schumann's „Kreisleriana“; — und mehrere Arien und Lieder, gesungen von Frl. Desirée Artôt, Mitglied der italienischen Opergesellschaft des Impresario Lorini. — Das schon im vorigen Winter hier einmal aufgeführte Clavierconcert von Brahms, in d-moll, trägt wie alles, was dieser Künstler bisher geschrieben hat, den Stempel eines starken, festen Charakters, dem ein bedeutendes Talent zu Gebote steht, um den Eingebungen seines Genie's Ausdruck zu verleihen. Die Composition ist breit und großartig angelegt und in ihrer Totalität ein werthvolles, hoch zu schätzendes Musikstück, wenn auch im Einzelnen nicht frei von übertriebener Polyphonie und von dunkeln, tiefsinnigen Stellen, die auch den aufmerksamsten Hörer über die Absicht des Componisten nicht klar werden lassen. Leider vermochte das Auditorium nicht, sich zum Verständniß der Composition emporzuschwingen und nahm dieselbe mit schneidender Kälte auf. — Frl. Artôt verbindet mit einer klangvollen Stimme eine seltene Schule, insbesondere eine glänzende Coloratur. Ihre Leistungen wurden von dem Auditorium mit einem ganz unmäßigen Beifall belohnt, einem Beifall, den der Wörmer'sche Saal vielleicht zum ersten Mal erlebte, der sogar in den, für einen Concertsaal, wenigstens nach Hamburger Begriffen, durchaus unpassenden Act eines Orchesterstückes ausartete, was zu den Leistungen der Sängerin in keinem Verhältniß stand. — Das Zusammenspiel des Orchesters ließ, wie fast immer unter Herrn Otten's Leitung Vieles zu wünschen übrig; bei dem Clavierconcert hätte nicht viel gefehlt, daß die Aufführung ins Stocken gerathen wäre.

Dieser Abend beschließt unsere musikalische Saison, welche an Concerten reicher gewesen, denn irgend eine zuvor. — Zu den vier bisher öffentlich concertirenden Gesangvereinen gesellte sich diesen Winter noch die „Academie von 1851“ unter Herrn Grädener's Leitung als fünfter, und erfreute mit der gelungenen Vorführung eines gediegenen Programms. — Die „Singacademie“ unter Herrn Grund's und die „Bachgesellschaft“ unter Herrn Armbrust's Leitung gaben je ein Kirchenconcert, und letztere unterstützte noch an einigen hohen Festtagen den Gottesdienst in der Petrikirche durch Aufführung Bach'scher Werke. — Der „Cäcilienverein“ unter Herrn Vogt's Leitung gab drei, der „Bamberger Musikverein“ unter Herrn Otten's Direction vier, und der „Philharmonische Verein“ gab auch diesen Winter wieder seine vier Concerte, die von Herrn Grund geleitet wurden. Alle diese Concerte fanden mit vollständigem Orchester statt und geben, wenn man noch die sechs Quartett-Unterhaltungen der Herren Hasner und Lee und drei Kammermusik-Soiréen des Herrn Miller, sowie mehrere außerordentliche Concerte berücksichtigt, eine ganz ehrenwerthe Zahl, die für Hamburg, die materielle Handelsstadt, noch bedeutsamer ist. — Zu bedauern ist nur, daß das Orchester in den verschiedenen Concerten immer ein anderes ist, indem jeder Concertgeber sich andere Musiker engagirt und diese meist nur für das beverstehende Concert. Die natürliche Folge ist, daß die Orchester, obwohl die einzelnen Musiker tüchtig sind, nicht eingespielt sind, und daß die Musiker in eine Unabhängigkeit von den Concertgebern gerathen, die diesen oft zum Nachtheil gereicht. Ein anderer Schaden entspringt den öffentlichen Concerten durch die große Verspätterung der Gesangskräfte, denn außer den fünf öffentlich concertirenden Singvereinen, einer ohnehin schon großen Anzahl, bestehen noch über ein Dutzend kleinerer Vereine, die nur vor einem eingeladenen Publicum Zeugniß ihrer Fortschritte ablegen. — Von diesen sind an Zahl der Mitglieder die bedeutendsten die „Enterpe“ unter Herrn Zumbach's und die „Academie“ unter Herrn Garvens Leitung. — Die Concerte gebenden Vereine, die übrigens je etwa 60 bis 100 Mitglieder zählen, müssen daher die besseren Gesangskräfte mit den kleineren Vereinen theilen. — Unter Herrn Schöffer übt wöchentlich ein Dilettanten-Orchester, das 12 erste Violinen zählt und Erfreuliches leistet. — Diesen Minter sind wir auch durch ein sehr erspriessliches Unternehmen, dessen sich andere Städte längst erfreuen, die Symphonie-Soiréen des Herrn Fürstnow bereichert, die bei billigem Entrée einem größeren Publicum den Genuß classischer Musik verschaffen.

Unsere Oper liegt leider arg darnieder. Schon unter Sachse's Direction war sie miserabel, seit Herr Wollheim das Stadttheater leitet, ist sie ganz im Verfall, sowohl was Gesangskräfte als auch was Programme betrifft. — Mozart, Gluck, Beethoven, Weber stillen nur wen.ge Abende, dagegen wurde „Dinorah“ bis jetzt 30 Mal gegeben und Offenbach, Halevy, Bellini und andere fanden auf der Tagesordnung. — Jetzt verlieren wir auch noch Frl. Georgine Schubert, welche Herr General-Musikdirektor Giacomo Meyerbeer zur „Dinorah“ designirt hatte, an die Berliner Oper.

Frau Clara Schumann weilte kürzlich hier und kömmt in einigen Tagen wieder, um vier Wochen in Hamburg zu bleiben. — Concerte wird sie nicht geben.

Nachrichten.

London. Im Krystallpalast werden im Juni über 4000 Mitglieder französischer Gesangsvereine unter Leitung Desaporte's Leitung Concerte geben.

Paris. Richard Wagner soll gegenwärtig mit der Composition eines Ballets beschäftigt sein, welches im „Tannhäuser“ eingelegt wird. (Wie? der „deutsche principgetreue“ Wagner macht der französischen Mode eine solche Concession, nachdem er Meyerbeer darob so hart angelassen hat? D. Red.)

Petersburg. Henry Wieniawski wurde als Solospieler am kais. Theater und als Lehrer an der Theaterschule engagirt, mit 3500 Silberrubeln Gehalt.

Brüssel. Herr Fétis d. Ae. hat als Vorsitzender der permanenten Abtheilung für die musikalische Preisbewerbung in einem Bericht an die k. belgische Akademie den Wunsch ausgesprochen, daß der gegenwärtig Gekrönte, Herr Radoux sich nach Paris und London, nicht aber nach Italien und Deutschland begeben möge. Nach Italien nicht, wegen der politischen Zustände dieses Landes, — nach Deutschland nicht, wegen der musikalischen Anarchie, die daselbst herrsche. (Das ist nun sehr spaßhaft, und Herr Fétis scheint zu glauben, in Deutschland werde jetzt nichts gehört als Wagner und Liszt. Ein Blick auf die Concertprogramme irgend einer bedeutenderen deutschen Stadt müßte ihn vom Gegentheil belehren. Was aber die Oper betrifft, so dürften Paris und London gerade auch nicht die Städte sein, wo der Kunstjünger Gutes lernen könnte. D. Red.)

Berlin. R. Schumann's „Paradies und Peri“ kam am 21. April durch den Stern'schen Gesangsverein und das Liebig'sche Orchester zur Aufführung, und wurde günstig aufgenommen.

München. Der Oratorienverein brachte vor Kurzem Bach's Cantate zum zweiten Weihnachts-Festtage, den dritten Act aus Händels Susanna, und die Cantate „Undine“ von C. Perfall zur Aufführung.

Cöln. Die italienische Opernegesellschaft des Herrn Merelli aus Venedig soll hier 6—8 Vorstellungen geben.

Stuttgart. Die k. Oper brachte seit Ostern: Dinorah, Hugenotten, Freischütz, Troubadour, Don Juan und Lustige Weiber von Windsor. — Die Abonnements-Concerte wurden mit dem „Elias“ beschlossen.

Wien. Die Gesellschaft der Musikfreunde ist in ihrer vorgestrigen Generalversammlung mit der Berathung und Genehmigung des neuen Statutenentwurfs nur bis §. 22 vorgeschritten, und mußte der späten Stunde wegen eine Vertagung eintreten lassen. Es findet deßhalb Montag den 4. Juni um vier Uhr die Fortsetzung statt, und es werden die Mitglieder um so dringender eingeladen, zahlreich zu erscheinen, als der wichtigste Theil der Statuten, die allgemeinen Grundsätze welche für die Organisation des Conservatoriums maßgebend sind, in dieser Versammlung zur Berathung kommen. — Wir theilen in der nächsten Nummer d. Bl. die wichtigeren Ergebnisse dieser Berathungen mit.

— Der berühmte Organist A. Hesse aus Breslau wird in diesen Tagen in Wien erwartet. Dem Vernehmen nach gedenkt er in der Josephstädter Kirche vor eingeladenen Musikfreunden sich hören zu lassen.

— Das Hofoperntheater hat vorgestern mit einer Vorstellung des „Don Juan“ seine Saison beschlossen, und die Ferien haben begonnen. Wir müssen mit Bedauern sagen, daß das Repertoir dieses Kunstinstituts in der abgelaufenen Periode in keiner Weise die Hoffnungen erfüllt hat, die an die Ernennung des Herrn C. Eckert zum Direktor von Seite wahrer Kunstfreunde geknüpft werden durften.

Neu erschienene Musikalien.

Für das Pianoforte zu zwei Händen:

Th. Kahler, 24 Präludes. — Jos. Pohl, Divertissement ou Exercices. Nouv. Edit. — B. Scholz, 6 Präludien und Fugen.

Für das Pianoforte zu vier Händen:

R. v. Hornstein, Sonate in Es op. 10. — R. Volkmann, 3 Märsche op. 40.

Für eine Singstimme mit Pianoforte:

H. Pung, Musica scelta de' antichi Maestri italiani. Nr. 1 Stradella. Nr. 2 Scarlatti. Nr. 3 Pergolesi. Nr. 4. 5, 7 Tenaglia. Nr. 6, 8 Scarlatti. Nr. 9 Cavalli.

Theoretische Werke:

Ferd. Hiller, Uebungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunktes. — L. Rohl, W. A. Mozart. Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst. — Louis Spohr, Selbstbiographie. — C. F. Weitzmann, Harmoniesystem.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 24. Wien, 9. Juni 1860. Jahrgang 1.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — Ausgabe: Lohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silberzg. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Ueber den gegenwärtigen allgemeinen Stand der Tonkunst. IV. — Richard Wagner's Faustouverture und H. v. Bülow's Broschüre. — Recensionen. — Uebersicht der Concertsaison 1859—60. — Correspondenzen (München, Düsseldorf). — Zeitungsschau. — Nachrichten.

Ueber den gegenwärtigen allgemeinen Stand der Tonkunst.

Von S. Bagge.

IV.

Wir schicken unseren weiteren Auseinandersetzungen, die sich auf die Geschicke der Liedcomposition beziehen, die Bemerkung voraus, daß am Schluß unseres Artikels II unser Glaubensbekenntniß nicht deutlich genug formulirt war, und daß wir dort möglicherweise mißverstanden werden konnten. Das Lied culminirt für uns, was wir eben hier entschiedener aussprechen wollen, in Franz Schubert, und wir rechnen diesen als Liedercomponist somit zu den bedeutendsten Erscheinungen, und sehen ihn als das an, wofür wir Mozart als Operncomponist, und Beethoven als Instrumentalcomponist erklärten: als König eines Gebiets. So viele hundert und tausend Lieder auch vor Schubert geschrieben wurden, so reizende und herzige darunter sind, — im Ganzen muß man doch sagen, daß die früheren Componisten, deren Geist mit der Lösung ganz anderer Aufgaben beschäftigt war, für dieses kleine Genre kaum Zeit fanden, und nur gelegentlich auf's Papier warfen, worauf sie eigentlich wenig Werth legten. Anders bei Schubert, dessen Production sich schon quantitativ entschieden zum Lied neigte.

Wunderbar ist der Reichthum zu nennen, über welchen Schubert verfügte, um Alles, was nur irgend componir- und singbar schien, mit einer Musik zu bekleiden, die Sinn, Stimmung und Charakter in dem kleinen Rahmen mit sprechender Aehnlichkeit wiedergab. Seine Phantasie lieh ihm Töne für jeden Ausdruck des Gemüthlebens, und sie gewannen unter seinen Händen sofort Gestalt und eigenthümlichen ächt musikalischen Pulsschlag. Zugleich ist die ungemeine Naivetät unverkennbar, die Urwüchsigkeit, die als Gegensatz zu Künstlichkeit und Reflexion stets das Wirken einer Kraft bethätigt, deren Aeußerung nicht auf dem Wollen sondern auf dem Müssen beruht. Die Elasticität seines Gestaltungsvermögens offenbart sich zugleich in der Freiheit, mit der er die hier in Anwendung kommenden Formen beherrschte. Das Strophenlied wie das durchcomponirte war ihm gleich geläufig, und wenn er auf dem lyrischen Gebiet sich mit größerer Vorliebe bewegte als auf dem der Ballade, so zeugt dieß nur von seinem glücklichen Instinkt, der das der Musik mehr zugegende richtig erkannte und vorzog. Die Ballade bietet nämlich keine geringe Schwierigkeit für die musikalische Behandlung sowohl, wie in Betreff der Ausführung durch den Sänger, letzteres deßhalb, weil die häufigen schroffen Gegensätze, welche hier als Folge einer erzählten Begebenheit zu Tag treten müssen, eine außerordentliche Kunst des declamatorischen Vortrags voraussetzen, um nicht unverstanden und eindrucklos vorüber zu gehen. Der declamatorische Gesang selbst aber ist eben kein reiner Gesang mehr, da das Uebergewicht, der Schwerpunkt, bedeutend auf das Wort fällt, und somit die innige Verbindung zwischen Text und Musik eher alterirt als hergestellt wird. Hierin mag auch der Grund liegen, warum die Ballade überhaupt weniger in allgemeine Aufnahme kam, und selbst die Werke eines Löwe keine sehr weite Verbreitung finden konnten.

Schubert war zugleich eine ganz originale Erscheinung. Seine Melodien, die doch zugleich ebenso natürlich und logisch gebildet als charakteristisch sind, erinnern an gar nichts Vorausgegangenes, sondern sind das Abbild eines ganz selbstständigen und eigenthümlichen Seelenlebens. Auch ähneln sie sich unter einander nur selten, und fast jede erschließt eine andere neue Seite dieses Lebens, — ebenso wie jede dramatische Person in Mozart's Opern, wie jede einzelne Symphonie von Beethoven einen völlig verschiedenen Ton anschlägt.

Wir können hier nicht im Sinn haben eine Monographie Schubert's zu liefern. Die gegebenen Andeutungen mögen genügen, um zur Grundlage unserer weiteren Bemerkungen zu dienen.

Wie es nun in der Geschichte der Tonkunst immer zu bemerken ist, daß große Ereignisse ihre Schatten zuerst voraus und dann rückwärts werfen, wie, um deutlicher zu sprechen, der Beethoven'schen Symphonie die Mozart'sche und Haydn'sche vorausging, die Schubert'sche und Schumann'sche aber folgte, so sehen wir auch im Lied, daß die einmal gewonnene Höhe noch eine Strecke anhielt, und mehrere neue sehr interessante Spitzen erkennen ließ. So haben neben vielen anderen Componisten, die noch Werthvolles an den Tag förderten, besonders Mendelssohn, Schumann und endlich Robert Franz im Liedfache sich ausgezeichnet. Mendelssohn's weiche träumerische Natur, seine vorzugsweise zur Lyrik geneigte musikalische Begabung konnte bei gleichzeitigem Aufblühen geistesverwandter Dichter nicht verfehlen, ganz außerordentlich Schönes hervorzubringen. Lieder wie „Auf Flügeln des Gesanges", „Sonntagslied" und viele Andere sind Gaben, die selbst ein Schubert nicht schöner zu gestalten vermocht hätte. Und dennoch steht Mendelssohn gegen Schubert als Liedercomponist im Ganzen schon um einen Schritt zurück. Erstlich in der Vielseitigkeit der productiven Kraft, da der Kreis des seiner Natur Zusagenden schon ein beschränkterer war. Dann auch in der quantitativen Hervorbringung. Schüttelte Schubert seine Lieder förmlich aus den Aermeln, so bemerkt man bei Mendelssohn schon ein wählerischeres, sorgfältigeres Produciren, welches zwar von einer höheren geistigen Bildung und tieferen Erkenntniß seiner selbst Zeugniß gibt, zugleich aber eben auch schon ein geringeres Maß von zwingender Naturkraft verräth. Auch war er viel zu ernst und strebsam, um seine Kraft an einem so kleinen Genre zu erschöpfen. Er, der in die großen Raumverhältnisse Bach'scher Musik und in die Wunder Beethoven'scher Instrumentalwerke tiefe

Blicke gethan, und Kraft in sich gefühlt hatte, diesen Großen nachzueifern, konnte unmöglich den ganzen Reichthum seines Musikgeistes in diese Form gießen.

Ein eigenthümlich schwieriges Object der Beurtheilung ist als Liedercomponist Robert Schumann, und die Ansichten über seine Schöpfungen gehen auch hier noch immer weit auseinander. Sein ganzer Bildungsgang, weder vom Gesang ausgehend, noch zu ihm zurückkehrend, weist eigentlich mehr auf die Instrumentalmusik hin. Er war, um Alles in Einem zu sagen, mehr Harmoniker als Melodiker, wenn er auch in Beidem bedeutend ausgebildet erscheint. Indem er mit Hilfe dieses vorwiegend harmonischen Vermögens ungemein tief in die charakteristische Seite der Kunst eindrang, und dadurch das Interesse der deutschen Musiker in hohem Grad erregte, mußte die formale Seite allerdings in den Augen Jener vernachlässigt erscheinen, die vom Gesang die Melodie unzertrennlich halten, d. h. die für sich bestehende rein homophone Melodie. Man konnte viele dieser Lieder nicht für sich hinsummen, — das Accompagnement war unentbehrlich, ja mitunter lag eben darin das werth- und charaktervollste, eine Eigenschaft, die dem Nicht-Musiker diese Lieder bedenklich machte, wo nicht gar sein Urtheil dagegen einnahm. Ein solches Urtheil in Bausch und Bogen ausgesprochen, würde jedoch der Wahrheit keineswegs entsprechen, und verkennen, daß Schumann in vielen seiner Lieder auch in Betreff selbstständiger Melodik höchst Werthvolles geleistet und jedenfalls auch hier eine Welt aufgeschlossen hat, die früher verhüllt war, deren Wunder aber zu würdigen und zu genießen auch nicht Jedem gegeben ist. Wird man nun keineswegs umhin können, Schumann's Liedern vom nationalen Standpunkt, d. h. vom specifisch deutschen, volle Berechtigung zuzugestehen, und die große Innigkeit und Tiefe, die sich in der Wiedergabe der Stimmung des Gedichtes ausspricht, anzuerkennen, so wird man doch auch zugeben müssen, daß die Universalität dieser Productionen gegenüber der Schubert's eine geringere ist, und wahrscheinlich bleiben wird. Setzt ihm die Welt auch kein Denkmal, so wird gleichwohl die deutsche Nation, das musikalische Deutschland, verpflichtet sein, es zu thun, und wir sehen mit Freuden, daß wenigstens die Verbreitung dieser phantasievollen Schöpfungen eine immer größere wird. Schubert wird dessen ungeachtet seinen Vorrang nach Recht und Billigkeit behaupten.

Eine ganz eigenartige Erscheinung ist Robert Franz, welcher zwar an Fülle der Erfindung gegen Schubert ebenfalls zurücksteht, und sich zu ihm verhält wie ein wohlhabender intelligenter Bürger zu einem reichen und verschwenderischen Fürsten; dagegen aber in einem Punkt, und nicht in einem unwichtigen, einen bewirkten geistigen Fortschritt in Anspruch nehmen darf. In Schubert wirkt vor Allem die Melodie und ihre Uebereinstimmung mit dem Ganzen der musikalisch auszudrückenden Stimmung. Auch bei Mendelssohn ist dieß vorwiegend der Fall. Wenn die musikalische Declamation, das Heben und Senken des Tons nicht immer mit dem Text des Gedichts streng übereinstimmte, so machte ihnen dieß wenig Scrupel, weil ihr Streben eben mehr auf's Ganze ging, Sie nahmen deßhalb nicht Anstand, dort wo sie in Zweifel geriethen ob der Melodie oder der Declamation der Vorrang zu lassen sei, jedesmal der ersteren denselben zuzusprechen, ja von Schubert möchten wir fast glauben, daß er in solche Zweifel gar nie gerieth. Robert Franz ist das Verdienst zuzusprechen, daß er nicht nur den strengsten Anforderungen der Declamation, in Betreff der Hebung und Senkung gerecht wurde, sondern auch hinsichtlich der Interpunction eine merkwürdige Treue und Uebereinstimmung herzustellen wußte, ohne deßhalb in jenen nüchternen Ton zu fallen, den alle Doctrinäre sofort anschlagen, wenn sie produciren wollen. Es ist dieß ein Vorzug, der freilich nur von einem kleineren Kreise erkannt und gewürdigt werden dürfte, deßhalb aber vom künstlerischen Standpunkt nicht anders als mit größter Hochachtung betrachtet und behandelt werden kann.

Wie Schubert die äußerste Linke naturalistischer Freiheit, so repräsentirt R. Franz gleichsam die äußerste Rechte vollkommenster gesetzmäßiger Ordnung, und nie ist ein lächerlicheres Quiproquo vorgefallen, als da man diesen Componisten, wie es nicht selten geschah, zu den „Zukunftsmusikern" rechnete. Niemand kann weiter von der eben genannten Richtung entfernt sein, als er, dessen Melodik schlicht und innig, dessen Harmonik durchaus logisch, dessen Satz- und Periodenbau von vollkommener Symmetrie sind. — Mit dieser äußersten Linken und Rechten erscheint aber das Gebiet des Liedes begränzt, und wenn man das Heer der Nachahmer und „Weiterbildner" betrachtet, so gewahrt man eine Masse von Irrpfaden, auf welchen die Kunst der Liedcomposition von der rechten Straße ab in den Sumpf der Gemeinheit, oder in die unerfreulichen Steppen und festigen Einöden der Abstraction gerathen mußte. Einige dieser Pfade anzudeuten mag uns noch vergönnt sein.

Von der sinnlich kräftigen melodischen Kunst Schubert's zweigt sich eine Straße ab, die, noch weiter links ausbiegend, zu den Herzen der — Stuben- und Kammermädchen führte. Es sind die eigentlichen Wiener Liedercomponisten, die diesen blumigen Weg betraten. Ueber Proch gelangten wir glücklich zu Hölzl!

Von den Vertretern einer gesunden Mitte, Mendelssohn und Schumann konnten nicht wohl viele weit ausschweifende Richtungen ausgehen. Ihre Nachfolger hielten im Ganzen eben auch die Mitte ein, und nur einige talentlose Nachahmer des Einen gelangten endlich zu einer nichtssagenden aber immerhin edlen und noch ziemlich musikalischen Sentimentalität, — einige des Andern zu einer schwülstigen Manier, die das Urbild in fast carrikirter Weise abspiegelt.

In einem sehr starken Winkel ausbiegend, geht ein Weg von R. Franz ab, der wie gesagt zumeist von pedantischen und eingebildeten Doctrinärs betreten wird, und schnurgerade in die Wildniß führt, wo man — den Wald vor lauter Bäumen nicht sieht. Man will noch getrener und noch eindringlicher declamiren, geräth aber aus der Melodie in die absolute Melodielosigkeit, aus der gesunden Harmonik in die gequälteste, allen Zusammenhangs entbehrende Enharmonik, aus der Einfachheit des natürlichen Periodenbaus in die verzwickteste und sinnverwirrendste rhythmische Unordnung, — ei: Weg, den diese Herren freilich nicht allein im Lied mit Vorliebe und großem Selbstbewußtsein wandeln.

Die Frage, ob auf dem durch die genannten Meister abgegränzten Gebiet noch eine erfreuliche Zukunft zu erwarten sei, kann gegenwärtig kaum schon entschieden werden. Sie hängt überdieß mit der Frage zusammen, ob die lyrische Dichtkunst selber noch wesentlich Neues und zur musikalischen Behandlung sich Eignendes zu Tag fördern wird. Denn die besten Lyriker sind schon sehr ausgebeutet, und die besten Gedichte derselben gehören, wie sich ein Freund ausdrückt, zu den „festgenagelten", d. h. sie sind durch die vorzüglichsten Tondichter in so treffender Weise in Musik verwandelt worden, daß nur Unkenntniß oder Anmaßung es ohne Erfolg unternehmen kann, sie nochmals in Töne zu tauchen. Wenn es aber als ein Symptom betrachtet werden darf, daß in den Musikalienhandlungen schon die relativ besten Erzeugnisse der Gegenwart auch auf diesem Gebiet zu den „Ladenhütern" gezählt werden, während wie in allen anderen Kunstgattungen die ältere gute Waare vortrefflich „geht", und außer dieser nur die Mode- und Salonmusik bei dem unverbesserlichen leider großen Theil des Publikums Absatz findet, so will es scheinen, daß auch die Bäume des Liedes nicht in den Himmel wachsen sollen.

R. Wagner's Faust-Ouverture und H. v. Bülow's Broschüre.

v. Br. „Und nun bitten wir ausschließlich hartnäckige Gegner, denen auch ein motivirter Enthusiasmus für einen Lebenden antipathisch erscheinen mag, zu entgegnen, was sie können und uns gefälligst — aber mit stichhaltigen Gründen — zu belehren, daß wir Unrecht haben, Richard Wagner für das zu halten, wofür wir ihn unter Anderem erklären; als einen der wenigen legitimen Erben und Nachfolger des incarnirten Musikgottesohnes Beethoven." Mit diesen Worten schließt eine kleine Broschüre, welche Hans v. Bülow kürzlich unter dem Titel veröffentlicht hat: „Ueber Richard Wagner's Faust-Ouverture, eine erläuternde Mittheilung an die Dirigenten, Spieler und Hörer dieses Werkes." Die Antipathie gegen den Enthusiasmus für einen Lebenden (namentlich Künstler) ist eine nur zu leicht begreifliche und immer wiederkehrende, deßhalb aber freilich unter Umständen nicht weniger unerfreuliche und widerwärtige Erscheinung. Wir unserseits bürfen uns nicht nur in unserem Bewußtsein von dieser Antipathie frei erachten, sondern haben vielmehr auch unserem eigenen Enthusiasmus für so manchen Lebenden so vielfachen und wie wir glauben, lebhaften Ausdruck gegeben, daß au dessen Aufrichtigkeit und innerer Wahrheit nicht gezweifelt werden kann, daß also unser oppositionelles oder zum Mindesten doch rein kritisches Verhalten gegen diese und jene, als hervorragend bezeichnete Kunsterscheinung der Gegenwart zwar möglicherweise aus jener Erkenntnißschwäche, der wir alle unterworfen sind, niemals aber aus jenem Motiv hergeleitet werden könnte. An den Gedanken also, welche die erwähnte Broschüre und ihr Gegenstand in uns anregen, hat eine derartige Antipathie keinen Antheil. Ueberhaupt schwächt v. Bülow die mögliche Wirksamkeit seiner Arbeit auf den gebildeten Laien — und für diesen ist sie doch vornehmlich berechnet — von vornherein sehr durch die endlosen, noch überdieß ziemlich ungehobelten, geschmacklosen Diatriben gegen den literarischen und nicht literarischen Pöbel. Das heißt einen höchst unfruchtbaren Kampf gegen Windmühlen führen, die ja nur ein Don Quixote für bekämpfenswerthe Riesen halten konnte. Ein Schriftsteller, der von der Würde des Gegenstandes, für den er kämpft, überzeugt ist, sollte sich auf solche Indiginitäten und Nullitäten wenig oder gar nicht einlassen. Wer wird es bestreiten, daß es ein Publikum gibt, welches in der Kunst nichts anderes erblickt, als eine andere Sorte von Amüsement und Kritiker, die „wie die Gerichtsschreiber und Bauern vom Rathhause der menschlichen Begebenheiten kommen und das: ja, wenn dieses und jenes geschehen wäre — debattiren?" Ihnen aber thut man schon zu viel Ehre an, sie nur als vorhanden zu betrachten, wenn von der Kunst und ihrem Ernst die Rede ist, denn diese steht zu hoch, um gegen jene nur eines Anwaltes zu bedürfen.

Wie freilich v. Bülow durch die in seiner Broschüre niedergelegten Erörterungen zunächst erwiesen haben will, daß R. Wagner als „einer der wenigen" legitimen Erben Beethoven's zu betrachten sei, entzieht sich einigermaßen der Begreiflichkeit. Diese Meinung ist eben so wenig mit „stichhaltigen" Gründen zu widerlegen, als sie mit irgend wie „stichhaltigen" versochten, vielmehr nur ganz am Schlusse als eine sich von selbst ergebende Consequenz ausgesprochen wird, auf die aber alles Vorhergehende nicht im Mindesten hinleitet. Zwar wird die neunte Symphonie als der „Ausgangspunkt" jener Ouverture, welchen sich die Werke der neudeutschen Schule überhaupt vindizirten (!), und das Motto angezogen: „Du sollst entbehren," welches aus jener, wie dieser, einem „Pfeile" gleich hervorspringe. Den Commentar zu jenem Motto hat Beethoven bekanntlich in erschütterndster und imposantester Weise in seinem Leben gegeben. Ob dieß seine „legitimen Erben" auch von sich behaupten können, müssen sie am besten wissen; sie nehmen einfach von ihm, wie sie meinen, ihren Ausgangspunkt, und lassen sich in dieser Meinung durch die Erkenntniß nicht irren, wie solche Ausgangspunkte nur aus solchen Ansangspunkten hervorgehen und in Wahrheit zugleich Schlußpunkte für einige Jahrhunderte oder Jahrtausende bezeichnen. Wenn es in jener Broschüre heißt: „Beethoven's letzte Werke gelten für uns nicht als der Grabstein seiner Schöpfungen, sondern als der besiegelnde Schlußstein derselben, der wiederum als der Fels erscheint, auf dessen Rücken sich ein neuer Bau musikalischen Lebens zu gründen hat," so bekennen wir, diesen Satz nicht genau zu verstehen, indem uns der feine Unterschied zwischen „Grabstein" und „besiegelndem Schlußstein" nicht deutlich ist. Wenn aber vollends dabei die Frage aufgeworfen wird: „auf welcher Seite wohl die größere Pietät sei, so wird weder der Verständ der Verständigsten, noch die Einfalt des kindlichsten Gemüthes je begreifen können, wie auf Seite derjenigen die größere Pietät (man könnte auch sagen: Einsicht) sein soll, welche in dem größten Werk eines der größten Männer aller Zeit einen blüthenverheißenden Keim für ihre eigenen Schöpfungen erblicken, als derjenigen, die es als den Wipfel eines organisch emporgewachsenen Riesenbaumes betrachten, der in seinen Aesten wohl Vogelnester tragen, aber aus seiner Krone nicht neue Wurzeln emportreiben kann. Ueber diese prätendirten „Beerbungen" Beethoven's indessen und ihre „Legitimität" hat Ehlert in seinen musikalischen Briefen ein gutes Wort gesprochen, dem wir unbedingt beipflichten und auch unserseits den inneren Zusammenhang der sogenannten „neudeutschen Schule" mit Beethoven und dessen letzten Werken vollständig leugnen. Die höchsten Kunsterscheinungen — und eine solche repräsentirt Beethoven — sind Produkte einer bestimmten Epoche und bestimmten Individualität, ihr Wesen daher auf spätere ganz anders geartete keineswegs, dem Impfstoffe gleich, übertragbar.

An einer Stelle dieser Broschüre wird das Recht der Individualität in der Kunst nachdrücklich in folgendem Citat Kossak's betont: „Was im lebenden, schaffenden Individuum steckt, will hinaus an das Licht; nicht die Kritik, sondern der Weltgeist zeugt und begräbt Kunst und Künstler. Wir können und dürfen nicht das Recht des Individuum's tödten; es ist das Mysterium seiner Natur und keine Gewalt der Erde hat Macht darüber." Allerdings hat die Individualität ihr Recht in der Kunst, wie im Leben und die größte Sünde und Thorheit der fanatischen Classikomanen, wie der exclusiv Christlichen besteht darin, alle Erscheinungen nach einem abstrakten Maßstab messen zu wollen, um dieselben, wenn sie sich ihm nicht genau anpassen lassen mögen, unbedingt zu verwerfen. Indem wir uns vorbehalten, diesen hochwichtigen, entscheidenden Punkt, nämlich das Recht der Individualität, wie jenes der Kritik und deren Bedeutung ihr gegenüber nächstens einmal als ein besonderes Thema zu erörtern, beschränken wir uns hier auf die einzige Bemerkung, daß wir unserseits der Individualität ihr Recht um so weniger bestreiten möchten, als sie daselbe ohnehin vermöge innerer Nothwendigkeit ganz von selbst nach Maßgabe ihrer Kraft geltend macht. Aber wenn auch jene Individualität noch unser Interesse, unsere Theilnahme (und in hohem Grade) erwecken kann, die mit Recht der Polizei und dem Irrenhaus verfallen ist, so werden wir ihr unsere Verehrung und Liebe doch immer nur so weit zuzuwenden vermögen, als sie sich innerhalb des durch die allgemeinen Gesetze gezogenen Kreises bewegt, denn dem außerhalb Stehenden die gleiche Berechtigung einräumen heißt, dem Allgemeinen seine Anerkennung versagen und die Barbarei proclamiren. Ich werde nicht der Kröte noch dem Uhu, nicht der Spinne noch dem Schakal ihre Existenzberechtigung bestreiten, denn die Natur hat sie ja nach nothwendigen Gesetzen hervorgebracht, wenn aber eines von ihnen von mir verlangen sollte, als König der Thiere anerkannt mit Krone und Scepter bekleidet zu werden, so werde ich, so lange ich nicht selbst vom Schakal gefressen oder von der Kröte vergiftet bin, mir erlauben, auch von meinem Individualitätsrechte Gebrauch zu machen.

(Schluß folgt.)

---

*

Recensionen.

a) Theoretische Werke:

Generalbaß-Uebungen nebst kurzen Erläuterungen. Eine Zugabe zu jeder Harmonielehre, systematisch geordnet von Benedict Widmann. Leipzig, C. Merseburger 1859.

— J. — Die Mängel und Vorzüge des sogenannten Generalbasses, namentlich in Hinsicht der Begleitung der Tonstücke nach Generalbaß-Signaturen, sind bereits längst hinreichend erörtert, so daß über Werth und Unwerth dieses Theils der Musiktheorie kein Zweifel mehr obwaltet; denn konnte selbst bei der früheren melodischen und harmonischen Einfachheit der Tonstücke die Generalbaß-Bezifferung in Rücksicht auf Accordlage und Stimmführung nur sehr unvollkommen genügen, so bleibt sie für die später erschienenen Tonstücke mit reicherer rhythmischen Entfaltung und mannigfaltigerer instrumentalen Begleitung nur als eine höchst dürftige, practisch fast unanwendbare Abbreviatur-Schrift zur leichteren Uebersicht der Harmonien und ihrer Verbindungen beim Unterricht in der musikalischen Composition vortheilhaft benützt werden kann, und daß die Bekanntschaft mit demselben zur vollständigeren Kenntnißnahme älterer, werthvoller Werke, denen er einmal zugegeben wurde, unentbehrlich ist, soll nicht geläugnet werden. Dieser Vortheile wegen wird nun auch in jeder Musiktheorie, die in ihr Bereich die Harmonielehre aufnimmt, des Generalbasses gedacht, und die meisten der dahin einschlagenden Werke von Marpurg, Albrechtsberger, Vogler, Türk, Wierling, Kollmann, G. Weber, F. Schneider, Marx, Richter und Anderen enthalten mehr oder weniger entsprechende Uebungsbeispiele, die erforderlichen Falls jeder kunstverständige Lehrer leicht vermehren kann. Namentlich findet man in der „Praktischen Anleitung zum Generalbaß" von Kollmann, und in dem „Lehrbuch der Harmonie" von Richter einen so bedeutenden Vorrath an Uebungsbeispielen, daß die uns vorliegenden „Generalbaß-Uebungen" als eine höchst überflüssige und durchaus nicht als eine zur Förderung der Kunst des Generalbaßspiels nothwendige „Zugabe" erscheinen, zumal auch im Vorwort zu denselben, im Widerspruch mit der Angabe auf dem Titel: „Zugabe zu jeder Harmonielehre", gerade nur das Lehrbuch von Richter zum „Wegweiser" genommen wurde, somit gewissermaßen der Besitz des Richter'schen Lehrbuchs beim Gebrauch dieser Uebungen vorausgesetzt wird. Diesen unseren Ausspruch, daß wir nämlich die Herausgabe dieser Sammlung von Uebungen für etwas ganz und gar Ueberflüssiges halten, vermögen wir auch in Betreff der am Schluß zumeist aus Kirchencompositionen berühmter Tonmeister aufgenommenen Uebungen nicht einzuschränken, da über die Begleitung mit figurirtem Baß, über Recitative u. s. w. einestheils die meisten der oben bezeichneten Lehrbücher die nöthigen Anweisungen und Uebungen ebenfalls enthalten, anderntheils aus solchen vorgeführten Beispielen nicht für alle Fälle generelle Regeln abstrahirt werden können, und für diejenigen Musiker, Organisten, Cantoren u. s. w., zu deren Functionen das Generalbaßspiel bei Aufführungen von Messen, Vespern, Psalmen, Cantaten gehört, immer die unerläßliche Pflicht bleibt, jedes einzelne von ihnen zu begleitende Tonstück und insbesondere die Lage und den Gang der Stimmen, die durch die Begleitung nach Generalbaß-Signaturen unterstützt werden sollen, vorher genau zu studiren, wollen sie sich nicht der Gefahr aussetzen, mit ihrer Begleitung mehr zu verderben als gut zu machen.

Was die den Uebungen beigefügten „Erläuterungen" betrifft, so war dem Verfasser das Richter'sche Lehrbuch etwas mehr, als bloßer „Wegweiser". Um aber, wie uns dünkt, dem etwaigen Vorwurf des Schriftenraubs vorzubeugen oder ihn doch zu schwächen, sind manche Erläuterungen, den Richter'schen Lehrsätzen gegenüber, verändert gegeben, was mitunter sehr mißglückte, und durch welche Darstellungsweise insbesondere der Verfasser auch seine vortheilhafte Meinung von seiner musikalisch-wissenschaftlichen, wie überhaupt von seiner logischen Bildung für sich gewinnen läßt. Zum Beleg hierfür lassen wir einige dieser „Erläuterungen" mit den betreffenden, nebenbe gestellten Lehrsätzen von Richter hier folgen:

Widmann:

„Unter Intervall (Zwischenraum) versteht man das Verhältniß, in welchem ein Ton zu einem andern steht."

„Die chromatische Veränderung der reinen und großen Intervalle, sowohl des obern, wie des untern, verändert ihre Stufe, also auch ihre Benennung nicht.

„Nicht alle Dreiklänge der Durtonleiter sind tonische Dreiklänge, sondern nur die der I., IV. und V. Stufe, welche die Grundlage der Tonart bilden." (Und unmittelbar daranf): „Den Accord der I. Stufe nennt man tonischen Dreiklang, den der V. Dominant-Dreiklang und den der IV. Stufe Unterdominant-Dreiklang." (und doch waren vorher alle drei Accorde tonische!)

(Die Verwechslung der Begriffe: Grundton und Grundbaß verleiten den Verfasser zu folgender Erklärung): „Der Baß ihrer (nämlich der Sext- und Quartsextharmonie) Grund- oder Stammaccorde ist auch für sie der Grundbaß" (statt Grundton).

„Wie bei den Stammaccorden, so wird auch beim Sext- und Quartsextaccord meistens der Grundton verdoppelt."

. . . „ganz unbequem und unmelodisch (!) sind die Septimenaccorde der I. und VI. Stufe (in Moll), weßhalb hier gar nicht aufgeführt."

Wir brechen hier ab, indem wir wir unser oben ausgesprochenes Urtheil schon durch diese wenigen Beispiele gerechtfertigt zu haben glauben. Wer noch mehr Incorrectes sehen will, mag es selbst in dem Büchlein aufsuchen. Nur wollen wir noch bemerken, daß die G. Weber'schen Chiffern zur Bezeichnung der leitereigenen Harmonieen, von Richter in sein Lehrbuch aufgenommen, auch vom Verfasser, aber in sehr mangelhafter Form, adoptirt sind. Seine römischen Ziffern sind nämlich alle von gleicher Größe und ohne weitere Nebenbezeichnung, so daß an denselben nur die Stufe der Leiter, nicht aber erkannt wird, ob der bezügliche Accord ein Drei- oder Vierklang des Dur- oder Moll-Geschlechts sei; und noch weniger ist dann in

Richter:

„Intervall, Zwischenraum nennt man das Verhältniß, in welchem ein Ton zu einem andern in Bezug auf Entfernung steht."

„Jede chromatische Veränderung dieser (nämlich ein Intervall bildender) Töne, des obern sowohl, wie des untern, verändert ihre Stufe.

„Der zuerst gefundene auf der ersten Stufe der Tonleiter fußende Accord heißt: der tonische Dreiklang, der zweite auf der fünften Stufe der Dominant-Dreiklang, und der dritte auf der vierten Stufe der Unterdominant-Dreiklang."

„Wie der Grundton des Sext- und Quartsextaccords

C: C C C
I I I

stets C und nicht die Baßnoten E und G, so wird auch der Accord selbst nicht auf der dritten, oder fünften Stufe, sondern auf der ersten Stufe liegen."

(Richter vermengt in dieser Beziehung beide Harmonieen nicht; vom Sextaccord sagt er): „Nach den früher S. 12 bemerkten Regeln der Verdoppelung eines Intervalls des Dreiklangs wird es auch bei dem Sextaccord im Allgemeinen im vierstimmigen Satz besser sein, den Grundton des Stammaccords zu verdoppeln."

(Und vom Quartsextaccord): „Als Verdopplung ist der Baßton, die Quinte des Stammaccords, am geeignetsten."

„Der Accord der vierten und sechsten Stufe (es ist von den Septimenaccorden in Moll die Rede) ist selten, weil die Stimmenführung bei der Auflösung unbequem und unmelodisch wird."

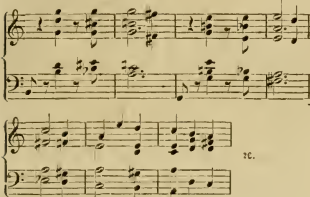
Wir brechen hier ab, indem wir wir unser oben ausgesprochenes Urtheil schon durch diese wenigen Beispiele gerechtfertigt zu haben glauben. Wer noch mehr Incorrectes sehen will, mag es selbst in dem Büchlein aufsuchen. Nur wollen wir noch bemerken, daß die G. Weber'schen Chiffern zur Bezeichnung der leitereigenen Harmonieen, von Richter in sein Lehrbuch aufgenommen, auch vom Verfasser, aber in sehr mangelhafter Form, adoptirt sind. Seine römischen Ziffern sind nämlich alle von gleicher Größe und ohne weitere Nebenbezeichnung, so daß an denselben nur die Stufe der Leiter, nicht aber erkannt wird, ob der bezügliche Accord ein Drei- oder Vierklang des Dur- oder Moll-Geschlechts sei; und noch weniger ist dann in

solcher Bezeichnung eine weitere Unterabtheilung der Accorde (große, kleine, Drei- und Vierklänge) zu erkennen.

b) Werke für Pianoforte mit Begleitung von Saiteninstrumenten.

Trio, comp. v. Heinrich v. Sahr. op. 7. — Verlag von Bartholf Senff in Leipzig.

v. Br. Wir lernen mit diesem Trio in Heinrich v. Sahr ein recht hübsches Talent kennen, welches zwar keinen besonders eigenthümlichen Gehalt zeigt, aber sich wie, mit Ausnahme von Brahms und Rubinstein, fast alle jüngeren Componisten (in dieser Kunstgattung) in den von Mendelssohn und Schumann geebneten Bahnen mit Freiheit und Geist bewegt. In der breiten und weiten Ausführung der Formen, die sich (besonders auch im Adagio) ohne Stockungen und leere Lückenbüßer entwickeln, zeigt sich das ächt musikalische Naturell des Componisten. Wie dem Namen nach, möchte er auch als künstlerischer Charakter mit Saran, dessen Fantasie-Variationen wir kürzlich besprochen, verwandt erscheinen. Im Finale ist es ihm merkwürdiger Weise begegnet, sich ein bischen in Rossini's „Barbier von Sevilla" zu verirren, wie nachstehend zu sehen:



Quartett, comp. v. Fritz Spindler. op. 108. — Verlag in Leipzig.

Ein Autor, der ein opus 108 edirt, und der uns, gleichwohl bis zur Stunde unbekannt war! Sei die Thatsache demüthigend für den Autor oder beschämend für uns, wir wollten sie eben nur berühren. Dieses Quartett erinnert uns in Ton und Charakter vielfach an die Sonate von Dessoff, die wir kürzlich beurtheilten, mit der es auch die gleiche Tonart theilt — C-dur. Wenn Dessoff sich nicht weiter entwickelt, so wird sein op. 108, falls er es zu einem solchen bringt, ungefähr aussehen wie dieses Quartett, wie denn die bei Weitem größere Zahl der Autoren in ihrem hundersten Werk ungefähr die gleiche Physiognomie aufweisen, wie in ihrem ersten. Das Quartett zeigt, wie gesagt, durchaus die gleichen ästhetischen Qualitäten, wie jene Sonate, auf deren Beurtheilung wir daher zurückweisen möchten.

Uebersicht

der musikalischen Aufführungen in Wien in der Saison 1859—60, mit vergleichender Berührung der Saison 1857—58.

(Auf Vollständigkeit macht dieses Verzeichniß keinen Anspruch.)

Es fanden in der verflossenen Saison folgende ganz- oder halb-öffentliche Concerte statt:

5 Philharmonische, 4 der Gesellschaft der Musikfreunde, 2 des Singvereins, 3 der Singakademie, 2 (wiederholte) Akademieen der Tonkünstler-Societät, 3 Concerte des Orchester-Vereins Esterpe, 3 Privat-Aufführungen des Orchestervereins der Ges. d. M., 2 Concerte des Männergesangs- und 2 des akademischen Gesangsvereins (nebst Productionen anderer Gesangsvereine), 10 Quartettproductionen des Herrn Hellmesberger, 2 des Herrn Bieuxtemps, 4 Trio-Soiréen des Herrn Dunkl, 3 Quartettproductionen des Herrn Hofmann, und 4 Soiréen des Herrn Carl Debrois van Brunck. Ferner traten selbstständig oder in Concerten auf: die Violinisten Herren Bieuxtemps und Poznansky, die Pianisten Herren Dreyschock, Carl Mayer, Treiber, Boscovitz, De Lange, Dachs, Epstein, Hans von Bülow, und die Sänger Herren E. v. Soupper, S. Marchesi, Stockhausen, nebst vielen hiesigen Künstlern und Dilettanten. Dann die Damen Fr. Clara Schumann, Frl. Suck, Fiby, J. v. Asten, Th. Kreß, H. Fritz u. A. — Als Componisten die Herren C. D. v. Brunck, Mögele und F. Mair.

In diesen Concerten wurden folgende bedeutenderen Werke zur Aufführung gebracht:

A. Werke für Chor und Orchester.

Händel: Israel in Egypten. Timotheus. Ein Chor aus Deborah. *)

S. Bach: Cantate „Du Hirte Israel". *) Einzelnes aus der Mathäuspassion. *)

J. Haydn: Die Jahreszeiten.

Beethoven: Ruinen von Athen. Christus am Oelberg.

Mendelssohn: Walpurgisnacht. Psalm 95. *) Psalm 98. Lauda Sion. *) Athalia. Chor aus „Christus".

Schumann: 4 Balladen vom Pagen ꝛc. Manfred. Pilgerfahrt der Rose.

Liszt: Prometheus.

B. Vocalchöre.

1. Geistliche für gemischten Chor von: Allegri, Gabrieli, Arcadelt, Franc, Eccard, Schein, Esser, Fr. Lachner.

2. Weltliche ebenso von: Mendelssohn, Schumann, Taubert, Gade, Berg, J. Maier.

3. Männerchöre von: Zelter, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Otto ꝛc., ꝛc.

C. Symphonien.

J. Haydn: D-dur.

Mozart: A-dur, D-dur, G-moll.

Beethoven: C-dur, D-dur, A-dur (zweimal), F-dur (Nr. 8), D-moll (zweimal).

Schubert: C-dur.

Mendelssohn: C-moll. A-moll. A-dur.

Schumann: D-moll. Ouverture, Scherzo und Finale.

Gade: B-dur.

D. Ouverturen, Märsche u. dgl.

S. Bach: Toktate, instrumentirt von Esser.

Mozart: Titus. Maurerische Trauerkantate.

Beethoven: Egmont. Coriolan. König Stephan.

Weber: Abu Hassan.

Schubert: Marsch, instrumentirt von Liszt.

Spohr: Macbeth. Berggeist.

Winter: Tamerlan.

Cherubini: Anakreon.

Méhul.

Berlioz: Scherzo Fee Mab.

Meyerbeer: Schiller-Festmarsch.

Wagner: Einleitung zu Tristan und Isolde.

E. Concerte mit und ohne Orchester.

S. Bach: Italienisches Concert (zweimal). Concert in D-moll mit Streichinstrumenten.

Mozart: D-moll.

Beethoven: C-dur, C-moll, Es-dur für Clavier.

Weber: Concertstück.

Mendelssohn: G-moll (zweimal).

Schumann: A-moll.

*) Die mit einem Stern bezeichneten Tonstücke wurden mit Clavierbegleitung aufgeführt.

Einzelne Sätze aus Concerten für Violine von Beethoven, für Clarinett von Weber, für Clavier von Sterndale-Bennett.

F. Strich-Quartette, Quintette u. s. w.

1. Quartette:
   Haydn: D-dur. G-dur.
   Mozart: B-dur. A-dur. D-moll.
   Beethoven: A-dur. F-dur op. 59. F-moll. Cis-moll. A-moll. B-dur op. 130. F-dur op. 135.
   Schubert: D-moll.
   Mendelssohn: F-moll.
   Spohr: E-moll.
   Schumann: A-moll (zweimal). F-dur.
   Hager: H-moll.
   Rappoldi: } Manuscripte.
   Käßmayer: }
2. Quintette:
   Mozart: C-dur. G-moll. D-dur.
   Schubert: C-dur, mit zwei Celli.
   Mendelssohn: B-dur (zweimal). A-dur.
   Rubinstein: Manuscript.
3. Doppelquartette.
   Spohr: E-moll.

G. Clavier-Trio's, Quartette u. s. w.

S. Bach: Sonate mit Violine in F.
Haydn: Trio in A-dur.
Beethoven: Trio's in C-moll, D-dur und Es-dur. Sonaten mit Violine in Es-dur, C-moll, Adur, A-moll op. 47. Mit Cello in A-dur, C-dur und D-dur op. 102.
Spohr: Quintett und Trio.
Schubert: Trio in B. Quintett in A.
Mendelssohn: Trio in C-moll.
Chopin: Trio.
Schumann: Sonate mit Violine op. 121. Trio's in D-moll, F-dur, G-moll. Quartett in Es.
Clara Schumann: Trio in G-moll.
Sterndale-Bennett: Trio in A.
Rubinstein: Sonate mit Viola. Trio in G-moll. Sextett (Original-Octett).
E. Reinecke: Sonate mit Violoncell.
Gade: Trio-Novelletten.
Hiller: Trio-Serenade.
Goldmark: Quartett.

Vergleicht man die ersten drei Rubriken mit dem, was in der Saison 1857—58 zu Gehör gebracht wurde, so stellt sich heraus, daß in der Saison 59—60 fünfzehn größere Werke für Chor und Orchester (worunter vier Oratorien), in der Saison 57—58 jedoch nur sechs solche Werke (worunter nur zwei eigentliche Oratorien) zur Aufführung kamen. Geistliche Vocalchöre kamen in jener früheren Saison, wie überhaupt in der früheren Zeit, gar nicht vor. An Symphonien weist unser dießjähriges Verzeichniß sechszehn auf. In der Saison 57—58 begegnen wir nur vieren. Nachgelassen hat dagegen der Eifer entweder der Componisten auf dem Gebiet der Kammermusik, oder der Quartettunternehmer. Denn die Saison 57—58 weiß an neuen Quartetten u. dgl. sieben Novitäten hier lebender Componisten auf (und zwar alphabetisch geordnet der Herren Bagge, Esser, Hager, Käßmayer, Rottebohm, Schläger), während die eben verflossene Saison in dieser Weise nur zwei Novitäten hiesiger Componisten an's Tageslicht förderte, und zwar Quartette von Käßmayer und Rappoldi.

Correspondenzen.

München.

Meyerbeer's „Dinorah" ist viermal mit mäßigem Beifall gegeben worden. Von den Darstellern verdient der Hosl des Herrn Kindermann Lob. Frl. Schwarzbach als Dinorah that das ihr Mögliche und fand Applaus. Die Ausstattung der Oper war hübsch und erhielt den größten Beifall. —

Frau Kapp-Young, eine hier plötzlich aufgetauchte Sängerin, hatte sich in einem Concerte, das sie gab, Allerhöchsten Beifall erworben, in Folge dessen man ihr gestatten mußte, als „Rechar" in der „Jüdin" einen „ersten theatralischen Versuch" (!?) zu machen. Bei sehr guter Höhe und kräftiger Tiefe, wie die Stimme zeigte, wurde die erfahrene Sängerin der gewagten Aufgabe stellenweise noch ziemlich gerecht, obwohl nicht in einem Grade, der die Fortsetzung ihres hiesigen Debuts ermöglicht hätte. — Der Tenorist Herr Young von Leipzig, der seine Schwester in dieser Oper als „Eleazar" gastirend unterstützte, zeigte in der Cantilene des vierten Actes die Eigenschaften des verständigen Künstlers, wie wir sie an ihm kennen, in sehr beifälliger Weise; seine Stimmmittel, wie sein dramatisches Vermögen erschienen dagegen noch geminderter als früher.

„Die Rückkehr des Odysseus" ist der Titel einer Cantate, die der seit Jahren strebsame, hiesige Componist Herr Jul. Urban, Sohn eines fogenannten berühmten Schauspielers, mit großen Opfern und ehrender Ausdauer zur Aufführung brachte. Das Ganze zerfällt in zwei Theile, die den in der Ueberschrift bezeichneten Stoff nach Homer's „Odyssee" in willkührlicher nicht eben empfehlender Weise zerstückten und zerfitzten. Der musikalische Theil der Dichtung fand Beifall und zeugt von gutem Studium und Kenntniß des Wirksamen in der Tonkunst. Eine höhere Gestaltungsgabe schien uns, wenn bei der mittelmäßigen ohne sorgfältige Proben durchgeführten Aufführung des Werkes ein entscheidendes Urtheil gelten darf, aus demselben nicht hervorzuleuchten; jedenfalls ist das Ganze vollkommen stylios gearbeitet und würde jedem andern beliebigen christlichen oder heidnischen Vorwurf eben so gut zur musikalischen Folie dienen können. — Ernstlich bedauert muß bei dieser Gelegenheit neuerdings werden, daß auch hier nach dem Componisten, der sich über das Niveau des Liedes oder der Clavierpiece verstieg, zur Aufführung eines Werkes beinahe unübersteigliche Schwierigkeiten im Weg stehen.

Der Oratorien-Verein hat mit löblichem Streben und bei begränzten Mitteln mit gutem Erfolg zum Schluß der Saison S. Bach's „Cantate am zweiten Weihnachtsfeiertage", dazu den dritten Act aus dem Händel'schen Oratorium „Susanna" (compon. 1748) zur Aufführung gebracht. Characteristisch in mehrfacher Beziehung ist es, daß man die ernsten classischen Werke einer vergangenen großen Kunstperiode unserem Publicum nur eben in aphoristischer auszugsweiser Gestalt vorführen zu dürfen glaubt; am liebsten gar gemischt mit einer ganz neuen picanten Zugabe, damit die strenge Kost den zarten Gaumen nicht verletze. So folgte obigen classischen Bruchstücken auch diesmal eine neue Composition vom Dirigenten des Vereins Herrn Carl Perfall, der wie früher das „Dornröschen", so heute den Fouque'schen Undinenstoff wie ihn Lortzing zur Oper schon genugsam verarbeitet hat, zum Gegenstand nimmt und durch Soli, Chor und Orchester in episch-dramatischem Mischversuche uns Undinen's Liebesflehen, Berthalda's flücht'ge Brautsreuden, Kühleborn's dämonische Ungeheuerlichkeit, Friedbart's Wanklemuth und Bestrafung, der Hochzeitsgäste Ideal und der Wassergeister unheimliches, sommernachtliches Gewoge und Geflüster, zu Gehör bringt, Alles in kaum einer Stunde Zeitdauer, ein romantisch-tastendes Abtrags der Cantate, wie sie sein sollte und könnte. Wir verkennen nicht den Fleiß und die Verdienste des genannten Componisten und sind manchem lieblichen Zug, den er in früheren Arbeiten namentlich auf der Bühne des einfachen Liedes seinen Gebilden zu geben wußte, mit Interesse gefolgt; auch darf der Tüchtigkeit der Instrumentation, wandelt sie auch nicht selbständige Bahnen, Anerkennung nicht entgehen, — daß jedoch in der Verfolgung des von Einigen mit Vorliebe betretenen Weges, d. i. in den musikalischen Belebungsversuchen und Ausstaffirungen solcher Zwittergebilde, die ein, wär' es auch an sich bedeutendes dichterisches Ganze in wohlfeiler Weise kürzen und abrunden, indem sie es bis zur tändelnden Sinnlosigkeit zerzausen, nur um Jedem Etwas zu bieten — die gänzliche Verflachung selbst eines bedeutenden Talentes unausbleiblich gelegen ist: dies kann bei dieser Gelegenheit nicht verschwiegen werden. —

Gluck's „Iphigenie in Aulis", seit 34 Jahren vom hiesigen Repertoire verbannt, wird in diesen Tagen auferstehen. Fräul. Stöger singt die Titelrolle.

Herr Grill ist nach seinem Wiener Gastspiel als „Stradella" wieder aufgetreten.

Das 37. niederrheinische Musikfest.

Düsseldorf.

Was dem Hellenen seine olympischen und andern Festspiele waren, das sind in ähnlicher Weise für den rheinischen Musiker die niederrheinischen Musikfeste, wie sie jährlich zu Pfingsten wieder kehren. Rings aus

allen Städten und auch aus weiter Ferne eilen da die Meister und Freunde der schönen Kunst zusammen, die in ohnedem als die geselligste unter ihren Schwestern in ihren höheren und höchsten Schöpfungen der Vereinigung Mehrerer und Vieler nicht entbehren kann. Froher Austausch des im letzten Jahre Erlebten und Erstrebten theilt sich da von Herz zu Herzen mit, alte Bande der Freundschaft und Kunstgenossenschaft erneuern sich und werden geschlossen, in allen Augen spricht und blitzt freudige Begeisterung, einige tausend Menschen, Wirkende und Hörende vereint das gleiche künstlerische Entzücken, die alten classischen Meisterwerke entfalten sich in höchster Pracht und schönster Vollendung der Aufführung, die lebenden Meister bieten ihre bedeutendsten, bisher noch unbekannten Schöpfungen dem Urtheile zahlreicher Verständiger dar, die ersten ausübenden Künstler ringen wetteifernd um den höchsten Preis — sein Wunder, daß den rheinischen Musikfesten das Pfingstfest als der bedeutendste Abschnitt des Jahres erscheint, daß er anstatt von Blüthen zu Winter, sicher von Musikfest zu Musikfest die Jahre zählt, daß ihm der Sommer des schönsten Reizes zu entbehren scheint, wenn, wie im vorigen Jahre bei drohender Kriegsgefahr das schöne Fest ausgesetzt werden muß.

Das 37. Musikfest, welches wir in den letzten Tagen zu Düsseldorf gefeiert haben, bot eine Fülle reichen Genusses dar und stellt sich würdig den vorzüglichsten der früheren Pfingstfeste zur Seite. Aus Düsseldorf selbst und den benachbarten rheinischen Städten hatte sich ein Chor von 630 Stimmen, ein Orchester von 160 Mitwirkenden versammelt. Die Leitung der Kräfte war wie in den vorigen Jahren so auch diesmal Herrn Kapellmeister Ferdinand Hiller, dem trefflichen Dirigenten der Cölner Gürzenichconcerte übertragen. Wir wissen nicht was wir in Hilles Direction mehr bewundern sollen, die unerschütterliche Ruhe, welche ihn keinen Augenblick verläßt, die Ausdauer der Kraft, welche nach allen Hauptproben, Generalproben und dreitägigen Aufführungen am letzten Abend sich noch eher gesteigert als vermindert zu haben scheint, oder die persönliche geistvolle Liebenswürdigkeit, durch welche er die Einzelnen der Mitwirkenden, wie die Gesammtheit an sich zu fesseln weiß; genug, er ist durchaus einzig als Dirigent, er versteht unbedingten Glauben und Hingebung der vereinten Kräfte an sich zu bewirken, und dies ist gerade bei einem Musikfeste, wo in wenigen Proben so vieles erzielt werden soll die Hauptsache.

Für die Solopartien hätten keine ausgezeichneteren Kräfte gewonnen werden können, als dies durch die Bemühungen des Festcomités geschehen war. Sopran: Frau Bürde-Ney aus Dresden und Frl. Damcke aus Cöln, Alt: Frl. Schreck aus Bonn, Tenor: Herr Schnorr von Carolsfeld aus Dresden, Baß: Herr Stockhausen. Außerdem als Klaviervirtuose Herr Tausig aus Düsseldorf und Joachim, de. Meister der Geige, von dessen Spiel Niemanden eine Vorstellung gegeben werden kann, der selbst den Ton nicht gehört hat, dessen Spiel kein einzelner Ausdruck treffend characterisirt, indem alle entweder unzulänglich sind, oder doch nur eine Seite seiner Meisterschaft hervorheben. Nur dieses ließe sich vielleicht, um Joachims Künstlerschaft näher zu bezeichnen von ihm sagen, daß, wenn es dem menschlichen Genius überhaupt gegeben ist, das Ideal des Schönen, die absolut schöne Darstellung von der einen oder anderen Kunst zu erreichen, Joachim dieses Ideal auf die denkbar möglichste Weise verwirklicht hat.

Frau Bürde-Ney hörten wir auf niederrheinischen Musikfesten zum ersten Male und wir theilen durchaus das Entzücken des Publikums, welches in ihr die bedeutendste deutsche Sängerin der Gegenwart feierte. Seitdem Jenny Lind aus der Oeffentlichkeit zurückgetreten, gebührt ihr ein solcher Preis, und ihre Stimme klingt noch heller, klarer, durchdringender als die Stimme der Lind, ihre Virtuosität ist eine ungeheure, ihre Triller und Läufe wetteifern mit den vorzüglichsten italienischen Primadonnen. Das Eine nur möchten wir wünschen, daß eine so große Künstlerin von so gediegener musikalischer Bildung, wie Frau Bürde, die Händel, Gluck und Beethoven meisterlich zu singen versteht, wenn sie will, und durchgängig singt, wie sie soll, in classischer Schönheit und Reinheit, — daß diese sich niemals und unter keiner Bedingung herablasse, dem Geschmack des großen, des ungebildeten Publikums irgend welche Concessionen zu machen. Lassen wir solches Haschen nach Effect, solches Ziehen und Dehnen der Töne und eingelegte Verschnörkelungen der großen Oper zu Paris bei Meyerbeer, Verdi und Schlechterem, aber möge die erste deutsche Sängerin sich unter allen Umständen rein und frei davon bewahren. Das ist es eben, was wir an Stockhausen so hoch schätzen, die classische Strenge und Reinheit seiner Gesangsweise, das Vermeiden jeglicher Manier, jedes Haschens nach Effect, sollte es auch auf Kosten des rauschenden Beifalls geschehen, was nicht einmal der Fall; denn wie immer, wo Stockhausen ans seiner Brust seinen wohllautenden, durch tiefste Auffassung der musikalischen Composition so ausgezeichneten Gesang ertönen läßt, so erntete er auch diesmal den allgemeinsten und entzücktesten Beifall der Verständigen, wie des großeren Publikums. Leider hat seine Stimme in letzter Zeit häufig mit Heiserkeit zu kämpfen, schon am zweiten Tag des Festes sang er mit unglaublicher Anstrengung den tückischen Feind, der seine Stimme zu verschleiern drohte, überwindend, am dritten Tag mußte sein Gesang gänzlich aussallen. In Herrn Schnorr von Carolsfeld lernten wir einen jugendlichen Tenor von vorzüglichstem Stimmmaterial kennen und schätzen, seine Auffassung und Gesangsweise sind durchaus edel und gebildet, frei von jeglicher Manier, einige Mangel der Aussprache, besonders der Vokale wird er hoffentlich noch glücklich überwinden lernen.

Der erste Tag des Festes brachte uns Robert Schumann's B-dur-Symphonie und Händel's Samson. Wir freuen uns von der warmen Begeisterung berichten zu können, mit welcher Schumann's Symphonie, dieses erste Orchesterwerk des genialen Meisters, gleichzeitig ausgezeichnet durch originelle Erfindungskraft, melodiösen Schwung und Vollendung der Form in allen Sätzen vom Publikum aufgenommen wurde.

Wir danken Hiller für den treuen Eifer, die sorgfältige Mühe, welche er zum gewissenhaften Einstudiren dieser für das Orchester durchaus nicht leichten Composition verwandt hat, wir wünschen nur, er hätte die Tempis, besonders im grazissen Finale ein wenig rascher genommen, auch das innig rührende Andante würde durch ein etwas bewegteres Tempo noch gewonnen haben, für die leichten zarten Figuren des Finales wage die Besetzung durch 62 Geiger doch wohl beinahe zu stark und schwerfällig.

Im Samson entfaltete sich die ganze Gewalt des vortrefflichen Chores zu unvergleichlicher Wirkung. Händel'sche Oratorien sind die schönste und lohnendste Festgabe für Musikfeste. Seine Chöre erfordern die massenhafte Besetzung und wirken dann hinreissend für jedes Gemüth, für den Kunstverständigen sowohl, der die festen klaren Formen seiner polyphonen Sätze bewundernd verfolgt, wie für den gewöhnlichen Hörer, sogar das Gemüth des ganz Unmusikalischen wird durch die Gewalt, durch die pathetische Kraft seiner Töne bewegt und erschüttert Die Arien im Samson gehören zu den schönsten die Händel geschrieben hat; 5 Arien, 3 für Samson, 2 für Delila hat Hiller aus der ursprünglichen Original-Partitur für die Musikfeste in Düsseldorf hinzugenommen und seine Wahl war unstreitig eine treffliche, in musikalischer Hinsicht sowohl, wie in dramatischer Abrundung des Textes. Die Solis wurden von sämmtlichen Künstlern und Künstlerinnen in so edler, würdiger und vollendeter Weise vorgetragen, wie von ihrem gefeierten Namen sich erwarten ließ; wünschten wir vorhin, daß Frau Bürde-Ney keinerlei Concessionen an den Geschmack des Haufens machen möge, so glauben wir dies nun so eher thun zu dürfen, weil wir gerade bei den klassischen Meisterwerken, die an den beiden ersten Tagen zur Aufführung kamen die Ueberzeugung gewonnen hatten, daß sie mit der edelsten und einfachsten Art des Gesanges alle Herzen in einer Weise zu bewältigen und zu entzücken versteht, wie es die Gunst der Götter nur sehr wenigen auferlegt hat sie verliehen hat.

Den zweiten Festabend eröffnete die reizende Ouverture Cherubini's zum Wasserträger, die folgte Hiller's Vor Sacrum, oder die Gründung Roms, ein neues Werk des Componisten des Saul und der Zerstörung Jerusalem's. Mit großer Spannung wurde dies Werk von Künstlern und Publikum erwartet und mit ziemlich allgemeinem Applause aufgenommen. Wir möchten hier, wo es eine Beschreibung des Musikfestes gilt und liebe einer Kritik dieses Werkes enthalten. Das rheinische Musikleben, die vorigen und das letzte Musikfest verdanken Hiller's unermüdlichen und thätigen Streben so viel, daß wir ihn lieber in einem zart loben, als den geringsten Tadel gegen ihn oder seine Compositionen an diesem Orte erheben möchten. Ist ja doch auch zu eigentlichem Tadel wenig Grund vorhanden. Das Werk ist mit dem offenbaren besten Streben etwas Tüchtiges zu leisten geschaffen, die Chöre sind gut gearbeitet und namentlich, wo eine kräftige Stimmung des Textes zu Grunde liegt voll frischem Schwung und nicht ohne Feuer. Die Instrumentation ist, wenn auch als Begleitung der Solopartien mitunter zu stark gehäuft, von einem Meister, der seine Kunst vortrefflich versteht, gesetzt. Die Solopartien selbst haben guten Fluß, sie sind im recitativischen Arioso gehalten, eine Art der Behandlung der Singstimme, welche wir freilich für gleich unglücklich halten, mögen wir dieselbe nun bei Schumann oder bei Wagner oder bei Hiller antreffen; aber hiervon abgesehen enthalten die Solopartien im Vor Sacrum manches lobenswerthe, entbehren durchaus nicht des charakteristischen Ausdrucks. Kurz, zum eigentlichen Tadel ist wenig Gelegenheit geboten; wer sich für die feineren Compositionen Hiller's, wer sich namentlich für seinen Saul begeistert, der wird auch hier genug zum rühmen finden, wer aber in seinen früheren Compositionen die acht poetische Conception, die Fülle der originellen Erfindungskraft, den warmen lebendigen Schwung eines vom Genius inspirirten Schaffens vermißt, den wird auch Vor Sacrum fast gelassen lassen. Uns will es bei dieser Composition wie bei dem übrigen, gewiß höchst achtungswerthen Schaffen Hiller's bedünken, als ob seine formelle Gewandtheit in Beherrschung des Tonstoffs bei weitem größer sei als seine künstlerische Inspiration. Wir bewundern Hiller häufig, aber begeistert hat er uns sehr selten. Und eben dies möchten wir auch von der Gründung Rom's sagen, die des einzelnen Trefflichen aber auch des Gleichgültigen viel enthält. Langweilig und unglücklich im allgemeinen, mit Ausnahme des sehr schönen Eingangs zum zweiten Theil ist die Parthie des Priesters, hohl gewöhnlich und sogar an die große Oper zu Paris erinnernd das Textzeit zwischen Camilla, Führer und Priester im zweiten Theil, ausgezeichnet dagegen sind Stellen wie der Gesang der Priesterin: Heil'ge Nacht u. s. w., der Chor: Bekränzet mit Laub, Chor des Volkes: Moores allein, der prächtige Instrumentaleffekt als Begleitung zum Gesang des Priesters. Wohlan so zieht uns ziehen, bei den Worten: Dann reißt die Schwerter von den Hüften!

Auch das letzte Quartett und der glänzende Schlußchor gehören zu den Partien, in welchen sich Hiller's großes Talent und seine Kenntniß in Anwendung der richtigen Mittel auf das unzweifelhafteste zeigt; wenn wir auch einiges in seinen Compositionen ungern vermissen, so sind wir doch stets bereit in Hiller den tüchtigen, nach Kräften zum Besten strebenden Künstler zu schätzen und zu verehren.

Zu höchster Vollendung wurden mehrere Scenen aus Gluck's Iphigenie auf Tauris als drittes Stück des Abends aufgeführt, der Eindruck, den Frau Bürde-Ney und Herr Stockhausen als Iphigenie und Orest hervorriefen, wird lange ein unvergeßlicher bleiben. Wenn die Herren von Weimar, die das einzige Gute in ihren Theorien über die Behandlung der Singstimme im musikalischen Drama aus Gluck entlehnt haben, einmal mit den gleichen einfachen Mitteln gleiche Wirkungen in übereinander musikalischer Charakterstikk erzielt haben, so wollen wir ihnen zu Füssen fallen und Abbitte thun für unseren Unglauben an ihre musikalische Befähigung. Zum Schlusse des zweiten Festabends rauschte in gewaltiger Tonflut die Beethoven'sche A-dur Symphonie einher, mächtig schäumend und sprudelnd voll göttlicher Lust, Seligkeit und Humor. So kecke, so gewaltige Laune zu empfinden und in schönste vollendete Form zu bändigen, das vermochte doch nur der Genius des größten Meisters der Instrumentalmusik. Das ist die wahre Musik der Zukunft so Gott will, die bleibende, ewig jugendlich und erquicklich dauernde, daran noch Jahrhunderte sich erlaben und erinnern werden, ob auch jemand zum hundertsten oder tausendsten Male diesen Tönen lauschte. Wie die mit 62 Geigen, 15 Contrabässen, 24 Cello's besetzte A-dur Symphonie unter Hiller's Leitung klang, wie zum Schlusse die Riesengakoppede einherstürmte, wie sie alle Empfindung, alle Stimmung zu jubelndem Bachanal herausforderte, wie die Trompeten schmetterten, die Bässe widerst eben und die Geigen diesmal doch das tröhnende Blech übertönten, das alles läßt sich nicht erzählen, es muß genossen, mit allen innern und äußern Sinnen genossen sein.

(Schluß folgt.)

Zeitungsschau.

In Nr. 23 der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik" lesen wir in einer Besprechung der Lassen'schen Oper „Frauenlob" folgenden Passus: „Lassen's Individualität ist hier (in einem Duett) so mächtig und genial hervorgebrochen, daß man sie, eben so wie im nachfolgenden Finale, als wahrhaft bahnbrechend bezeichnen darf." — Also Bahnbrecher, Nummero wie viel?

Nachrichten.

New-York. Beethoven's 9. Symphonie wurde kürzlich nach 15 Jahren wieder zum ersten Mal aufgeführt.

Schwerin. Am 20. und 21. Mai fand hier das erste Mecklenburgische Musikfest statt. Im ersten Concert wurden Mozart's Symphonie in C mit Fuge, und Händel's Samson. — im zweiten Weber's Ouverture zur Euryanthe, Wagner's zum Tannhäuser (!), Beethoven's Symphonie in C-moll, und Mendelssohn's Walpurgisnacht nebst mehreren Gesang- und Violinpiecen aufgeführt. Außerdem fand am 22. eine Matinée für Kammermusik statt.

Breslau. Carl Reinecke hat so eben mit der Gerandhaus-Concert-Unternehmung in Leipzig einen Contract auf 6 Jahre abgeschlossen.

Berlin. Die „theoretisch praktische Harmonielehre" von S. W. Dehn ist bei Schlesinger neu erschienen.

Darmstadt. Herr Musikdirector Mangold führte in der Stadtkirche sein neues Oratorium „Abraham" zum ersten Mal auf. Der Vorstand des Cäcilien-Vereins in Frankfurt wünscht den berühmten Dirigenten an Messer's Statt zu gewinnen.

Cassel. Herr Musikdirector Dessoff ist um seine Entlassung eingekommen, um einem ehrenvollen Ruf an das k. k. Hofopern-theater in Wien Folge leisten zu können.

Znaim (Mähren). Die städtische Musikschule unter Leitung des Kapellmeisters Herrn Heinrich Fiby (vormaligem Zögling des Wiener Conservatoriums) hat zwei Abonnementsconcerte gegeben, und darin folgende Musikstücke zur Aufführung gebracht: Ouverture zur „Stummen von Portici" von Auber, zum „Nordstern" von Meyerbeer, Concertouverture von H. Fiby, Nocturne und Hochzeitsmarsch aus dem „Sommernachtstraum", — dann Recitative und Chöre aus „Christus" von Mendelssohn; Triumphmarsch aus „Nizzi" von R. Wagner. Alleluja aus dem „Messias" von Händel. Außerdem spielte die Pianistin Frl. Therese Fiby, die auch ein eigenes Concert gab, Etüden von Leopold Meyer (!) und das Mendelssohn'sche Capricio mit Orchester. Ferner wurden Arien von Rossini und Spohr, Lieder von Schubert, Schumann und Esser gesungen. (Wer vermöchte ein solches Programm wohl zu lesen, ohne auszurufen: O sancta simplicitas! D. Red.)

Wien. Der 9. Band der von der Bachgesellschaft in Leipzig veranstalteten Prachtausgabe S. Bach'scher Werke ist so eben an die Mitglieder versendet worden, und enthält ausschließlich Kammermusik; und zwar außer den bereits in weiteren Kreisen bekannten 6 Sonaten noch eine Sonate für Clavier und Violine, 3 Sonaten für Clavier und Flöte, 3 Sonaten für Clavier und Viola da gamba, eine Sonate für Flöte, Violine und bezifferten Baß, und eine Sonate für 2 Violinen und bezifferten Baß. — Die Redaction ist in sehr sorgfältiger Weise von Herrn W. Rust in Berlin besorgt worden, der auch in seinem Vorwort zu diesem Bande außer der genauesten Angabe über die ihm vorliegenden Autographe noch sehr interessante und aufklärende Mittheilungen über die Beschaffenheit des damaligen Cembalo und seine Behandlung einfließen läßt.

— Die Generalversammlung der Gesellschaft der Musikfreunde ist am 4. Juni mit ihren neuen Statuten in's Reine gekommen. Wir theilen unseren Lesern das Ergebniß dieser Berathungen mit, so weit es von allgemeinerem Interesse ist. Die Gesellschaft hat nunmehr vier Gattungen von Mitgliedern: Unterstützende (mit einem Jahresbeitrag von 10 fl.), theilnehmende (mit einem Beitrag von 6 fl.), ausübende (mit einem Beitrag von 4 fl.) und Ehrenmitglieder. Die drei ersten Categorien haben gleiche Rechte, nur mit dem Unterschied, daß die unterstützenden außer zu den Gesellschaftsconcerten auch zu den Concerten der Zöglinge des Conservatoriums Zutritt haben, — und daß von der Theilnahme an der Leitung des Vereins Damen und Minderjährige ausgeschlossen sind. Eine weitere Neuerung ist die, daß die Mitglieder der Direction künftig auf drei Jahre statt wie bisher auf ein Jahr) gewählt, und daß die artistischen Directoren nicht mehr ständige Mitglieder der Direction sein werden, sondern blos den Berathungen beizuziehen sind, wenn die Natur der zu verhandelnden Gegenstände es erfordert. — Die genehmigten Paragraphe, welche das Conservatorium betreffen, lassen der Direction einen ziemlich freien Spielraum, um die Organisation dieser Anstalt den wirklichen künstlerischen Bedürfnissen und den pecuniären Verhältnissen der Gesellschaft entsprechend zu gestalten. Nach §. 23 bedingt der Zweck des Conservatoriums, „daß nur solche Zöglinge aufgenommen werden, die ein gewisses Maß von musikalischen Vorkenntnissen, eine ausgesprochene Begabung für Musik und jenen Grad von allgemeiner Bildung besitzen, der zum Verständniß der theoretischen Fächer behufs ihrer Fortbildung nothwendig ist." Auch wurde die Besreiung von der Entrichtung des Unterrichtsgeldes im §. 24 an Bedingungen geknüpft, die für die Zukunft einer Ueberfluthung von talentlosem Proletariat einen wirksamen Damm entgegenstellen dürften. — Dem Sing- und Orchester-Verein wurde die Freiheit: „öffentliche Aufführungen auf eigene Rechnung zu veranstalten" belassen, was so viel heißt, als die Gesellschaft will sich in Zukunft nicht mehr die großen Kosten aufbürden, die ihr der Singverein in den ersten Jahren seines Bestehens verursachte.

— Herr Adolph Hesse, königl. Musikdirector und Oberorganist aus Breslau, wird Montag den 11. d. M. präcise 3¼ Uhr in der Josephstädter Pfarrkirche vor geladenem Znhörern mehrere Orgelvorträge abhalten.

Auszeichnungen. Herr Director Jos. Herbeck hat von Sr. Majestät dem Kaiser von Oesterreich für die Composition des bei der Enthüllungsfeier des Erzherzog Karl-Monumentes aufgeführten „Festgesanges" einen die Namensschiffre Sr. Maj. tragenden kostbaren Brillantenring erhalten.

Se. Hoh. der Herzog von Coburg-Gotha ist dem Wiener Orchester-Verein Euterpe, deren Director kürzlich im Anwesenheit des Herzogs eine Symphonie über Motive aus dessen Opern aufgeführt hatte, als Ehrenmitglied beigetreten.

Die Gesellschaft der Musikfreunde hat Herrn Dr. Leopold von Sonnleithner zum Ehrenmitglied ernannt.

Berichtigung.

Die Oper von Cornelius, welche in der letzten Nummer d. Bl. erwähnt wurde, heißt nicht „der Calif von Bagdad", sondern „der Barbier von Bagdad".

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wesseley und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 25. Wien, 16. Juni 1860. Jahrgang 1.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **G. F. Müller's Witwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Ueber den gegenwärtigen allgemeinen Stand der Tonkunst. V. — Feuilleton: Die beiden jüngsten Söhne S. Bach's. II. — Richard Wagner's Faustouverture und H. v. Bülow's Broschüre (Schluß). — Die Weibertreue, Oper von G. Schmidt. — Orgelproduktion. — Italienische Oper in Wien. — Correspondenzen. — Zu Sachen Hörbigers. — Curiosum.

Ueber den gegenwärtigen allgemeinen Stand der Tonkunst.

Von **S. Bagge.**

V.

Aus den in unseren vier bisherigen Artikeln entwickelten Ansichten ergibt sich von selbst die Stellung, die wir der heutigen Tonkunst gegenüber einnehmen. Doch wünschten wir nicht mißverstanden und der Gleichgiltigkeit gegen vernünftige Bestrebungen lebender Tonsetzer beschuldigt zu werden. Wir haben schon zum Beginn des 3. Artikels erklärt, daß wir ächt künstlerische Leistungen der Gegenwart um so höher schätzen müssen, je größer die Schwierigkeit ist, Bedeutendes und allgemein Befriedigendes zu Stande zu bringen, in einer Zeit, wo die allmählig vermittelte Bekanntschaft mit den mustergiltigen Werken auf allen Gebieten der Tonkunst ein reiferes Urtheil und strengere Anforderungen hervorgerufen hat, — Anforderungen, über welche nur ein kleiner Theil der Kunstgenossen sich hinwegsetzen zu dürfen glaubt, indem sie sich auf jene Elemente des Publikums stützen, die zur Zeit zu jenem „reiferen Urtheil" noch nicht gelangt sind, sondern sich willig jeder Neuerung anschließen, wenn dieselbe auch noch so unvernünftig und unkünstlerisch ist.

Wir glauben deßhalb unseren Lesern und Mitarbeitern gegenüber die Stellung der „Deutschen Musikzeitung" zur Gegenwart ganz entschieden feststellen zu sollen, und wählten dazu, um nicht weitschweifig zu werden, die aphoristische Form, indem wir die wichtigsten Kunst-Fragen, die die Gegenwart beschäftigen, von unserem Standpunkte in kurzen Thesen beantworten.

Den gegenwärtigen Talenten sammt und sonders thut vor Allem **Bescheidenheit** noth.

Anmaßung und Geringschätzung der großen Meister spricht sich nicht blos in literarischen überschwänglichen Radamontaden zu Gunsten neuerer Tonsetzer aus, sondern auch in dem aus neueren **Werken** klar hervorgehenden Bestreben, **Vollkommeneres**, dem wahren Bedürfniß **Entsprechenderes** schaffen zu wollen, als die Meister geschaffen haben.

Die Degradirung der Meister zu **Sokeln** für eingebildete Neuerer ist unstatthaft.

Die Verweigerung der Anerkennung jener Grundsätze, denen die Meister bei allem Genie ihre Erfolge verdankten, führt zum Verfall.

Wer nicht hören will, muß fühlen. Jene, die sich der nothwendigen Bescheidenheit entschlagen, werden durch die natürliche Ordnung der Dinge zurechtgewiesen werden, und wer nach wiederholten Niederlagen vor dem Forum der gebildeten Welt dennoch auf der hohen Meinung von sich beharrt, macht sich einfach lächerlich.

Das goldene Zeitalter der Tonkunst ist vorüber, — es sind jetzt andere Dinge, die die Welt bewegen, und diese hat nur mehr Zeit, die vorzüglichsten Früchte, welche mittlerweile auf dem Baum der Tonkunst gereift sind, zu pflücken und für die Zukunft aufzubewahren.

Gleichwohl ist die fortgesetzte Production ein **Recht**, welches sich die Künstler nicht nehmen lassen können, und welches sie benützen sollen um dem Schlechten, das fortwährend wie eine Drachensaat aufgeht, entgegenzutreten, und den Zusammenhang mit den Meistern aufrecht zu erhalten.

Die fortgesetzte Production ist zugleich ein **Bedürfniß**, weil erstens die Menschheit immer Neues zur **Verarbeitung** braucht, — wäre es auch nur um den Werth unübertrefflicher Meisterschöpfungen desto sicherer schätzen zu können; — und weil zweitens für gewisse Zwecke und Verhältnisse die Production immer in Anspruch genommen werden wird, und der Wunsch ein dringender bleibt, daß dieß im künstlerischen Sinne geschehe.

Sie ist ferner eine **Pflicht**, da die Gottesgabe **Talent** nie ganz ausstirbt, und ihre Anwendung und Ausbildung vom einfachsten moralischen Standpunkt aus geboten erscheint.

Die **Kritik** hat keinen anderen Maßstab, **kann** vernünftigerweise keinen andern annehmen, als den, welchen die Kunst-Wissenschaft aus den gelungensten Werken der Meister entnimmt.

Die Künstler müssen sich diesen Maßstab gefallen lassen, und froh sein, wenn er an ihre Werke angelegt werden kann.

Jene neuen Werke, welche dieß von vornherein gar nicht zulassen, sind nicht Gegenstand der Kritik.

Die Kritik hat einen schweren Stand, weil die Künstler in ihrer Eitelkeit oft nicht einsehen, daß zwischen ihren Werken und dem anzulegenden Maßstab ein nicht auszugleichendes Mißverhältniß besteht.

Aber auch die Künstler haben einen schweren Stand, wenn sich die Kritik nicht die Mühe gibt, über den ersten oberflächlichen Eindruck hinaus an den Kern der Sache zu gehen, und diesen unbefangen und leidenschaftslos zu prüfen; — oder

wenn sie sich um die relativ besten Bestrebungen der Gegenwart gar nicht bekümmert, sie einfach ignorirt.

Uebrigens ist die Kritik so wenig wie das Kunstwerk unfehlbar, und die Beide machen, sind keine Götter.

Sowie das Menschengeschlecht sich fortpflanzt, jeder neue Mensch ein anderes Gesicht hat und doch aus den gleichen Bestandtheilen zusammengesetzt, nach demselben Princip gebaut ist, so kann auch die Kunst noch eine unabsehbare Reihe gesunder neuer und verschieden gestalteter Producte erzeugen, wenn die Künstler selber gesund sind (figürlich zu verstehen!), und in ächter Liebe, treu und ohne Egoismus an der Kunst hangen.

Werke zu schaffen, die Mißgeburten gleichen (etwa wie Polyphem nur ein Auge über der Nase haben), überhaupt nicht den göttlichen Zug des Menschenantlitzes auf der Stirne tragen, das möge den ächten Künstlern nie Ziel ihrer Bestrebungen sein.

Stücke, die zwar kein fratzenhaftes Gepräge haben, aber gar kein Gesicht, oder ein nichtssagendes aufweisen, d. h. deren Bau nicht plastisch, deren Hauptgedanken gewöhnlich und geistlos sind, haben kein Recht auf Beachtung, und es ist ganz unnöthig, noch mehr von dieser Art zu schaffen.

Die Logik schließt den Geist so wenig aus, wie der Geist die Logik. Im Gegentheil hat das „Geistvolle" nie darin bestanden, daß es durch Mangel an Logik auffällt, sondern darin, daß es im höchsten Grad logisch ist.

Die musikalische Logik liegt in der Symmetrie des Baues im Ganzen und Einzelnen, dann in der richtigen harmonischen Schlußfolgerung, welche zwar Ueberraschungen gestattet, indem statt der zunächst liegenden Möglichkeit eine ferner liegende gewählt wird, nicht aber erlaubt, daß das Unmögliche, außer allem Bereich des Zusammenhangs Stehende, daher das Ohr Verletzende, gewaltsam zusammengekoppelt wird.

Eine falsche harmonische Schlußfolgerung wird dadurch nicht zur richtigen gestempelt, daß man auf sie weiter baut, als wäre Alles in der besten Ordnung vor sich gegangen.

Wenn Beethoven, auf den man sich so oft beruft, zu der entferntesten Tonart oder dem entferntesten Accord greift, so zeigt er in der Folge, wo er wieder in die Haupttonart oder eine nächstverwandte zurückkehrt, daß mit jener entfernten immer noch ein, wenn auch noch so mysteriöser, Zusammenhang besteht. Wenn er z. B. nach dem vierten Tact der F-moll-Sonate op. 57 (C-dur-Accord) in Ges-dur beginnt, so klingt dieß richtig und zugleich höchst geistvoll, weil die Tonart Ges-dur mit F-moll (deren Dominante der C-dur-Accord) eine Verwandtschaft besitzt. (Siehe Hauptmann's Lehre vom übergreifenden System.)

Wenn Beethoven ferner, auf dem Gipfel des Humors angelangt, in frappanter Weise Tonarten verknüpft, die im allgemeinen Sinne nicht verwandt sind (Fis-moll und F-dur im Finale der 8. Symphonie), so ist immer noch ein Verwandtschaftsmoment vorhanden (in diesem Falle der Ton a), der die Verknüpfung als möglich und gerechtfertigt erscheinen läßt, — ganz abgesehen davon, daß eine solche Freiheit an diesem Orte ästhetisch zu vertheidigen ist.

Beethoven bringt solche harmonische Rückungen von schlagender Wirkung selten, und immer an Stellen, wo zugleich ein rhythmischer Einschnitt ist. Die „Neudeutsche Schule" schlägt ohne Wirkung mitten in der Phrase den Hörer dreimal in's Gesicht, und bringt Sätze hervor, die sich ungefähr ausnehmen wie ein stylistischer Passus, wo kein Wort zum andern paßt, noch viel weniger das Ganze des Satzes einen verständlichen Sinn gibt.

Ein ganzes Tonstück taugt nichts, wenn die einzelnen Theile nichts taugen, und die einzelnen Theile, wenn auch an sich richtig und sprechend, haben keinen Werth, wenn das Ganze (seine Anlage und Haltung) keinen hat.

Die Frage nach dem Inhalt der Musik ist eine verfrühte, so lange nicht die über die nothwendigen Bedingungen der Structur erledigt ist. Wenn gesagt werden sollte, was den Menschen vom Thier unterscheidet, so müßte zuerst bestimmt werden, daß er so und so aussieht, dann erst käme in Betracht, was ihn innerlich charakterisirt. Dasselbe wird bei der Musik wie bei den anderen Künsten gelten können.

Feuilleton.

Die beiden jüngsten Söhne Sebastian Bach's.

Skizzenblätter von **Elise Polko.**

II. *)

Der Londoner Bach.

Johann Christian, geb. 1735, gest. 1784.

Das Dasein dieses jüngsten Sohnes des Leipziger Cantors glich dem Lebenstraum einer Rose an einem lustigen Sommertage, er war ein rechtes und ächtes Sonntagskind, obschon er an einem Freitage geboren. Ein frohes Herz, ein leichter Sinn, Augen für alles Schöne, Gewandtheit der Rede, eine anmuthige Gestalt und ein geistvolles bewegliches Angesicht, das waren die reichen Pathengeschenke, die ihm die heilige Cäcilia in die Wiege gelegt. Und er wußte sie gar wohl zu verwerthen, diese Gaben. Sorglos und keck schritt er daher, und hatte ein Lächeln für jede Blume am Wege. Das Leben hienieden war ihm des An- und Ausziehens werth, weil er es eben, wie weiland ein gewisser Graf Egmont, nicht sonderlich ernsthaft nahm.

Nach dem Tode Sebastian Bach's nahm Philipp Emanuel den jungen Bruder zu sich nach Berlin, um ihn sorgfältig und streng nach den Regeln des heimgegangenen Vaters in der Kunst des Clavier- und Orgelspiels, sowie in der Composition zu unterweisen. „Wenn du fleißig bist hoffe ich einen ordentlichen Cantor aus dir zu machen", sagte er zu ihm. Dabei sorgte er, daß der sechszehnjährige Jüngling möglichst viel Gutes höre in der Musik, führte ihn deshalb in alle Concerte, und ließ ihn niemalen von seiner Seite. Freilich konnte er bei solcher Gelegenheit nicht verhindern, daß der Johann Christian seine Augen ebenso gewissenhaft gebrauchte wie seine Ohren und sich nicht etwa die alten ergrauten Musiker, sondern die jungen schönen Sängerinnen so genau anschaute, daß es ihm hätte ergehen mögen wie dem König von Thule, wenn er aus seinem „goldenen Becher" trank.

Zu verdenken war's aber dem Jüngling nicht, denn es gab gar bezaubernde Geschöpfe unter jenen wälschen Singvögeln, die sich's damals in Deutschland's Gefilden wohl sein ließen, und vor denen schillernden Gefieder sich die schlichten grauen Nachtigallen wohl in den dunkelsten Busch hätten verstecken mögen. Und die Töne, die jene anmuthigen Lockvögel anschlugen, klangen gewißlich nicht allein sechzehnjährigen Ohren süß. — Die Wesen aus dem Lande

*) Siehe Nr. 14, 15 u. 16 d. Bl.

Eine Aesthetik, die das näher erweist, und den architektonischen Grundsatz der Musik aus den übereinstimmenden Merkmalen aller Meisterwerke der völlig entwickelten Tonkunst folgert und formulirt, muß und wird sicherlich noch geschrieben werden. Bis dahin gilt das natürliche Schonheitsgefühl des unverdorbenen und gebildeten Menschen, und die Majorität der Musikfreunde und Musiker.

Sobald ein hochbegabter Musiker über diesen Punkt mit sich einig und klar geworden ist, wird er auch im Stande sein, ein eigenthümliches Naturell in seinen Werken auszuprägen, ohne der Kunst Schaden zuzufügen.

Ist auch eine Steigerung der Tonkunst nicht denkbar, weil solche Musiker, die bei ausgeprägtester Eigenthümlichkeit die Kunstwahrheit, wenn auch einstweilen nur instinctiv erfaßt hatten, schon auf allen Gebieten vorhanden waren, so wird doch eine vernünftige und erfreuliche „Fortsetzung" der schaffenden Tonkunst in jenem Fall möglich sein.

Die ausübende Tonkunst bedarf der eifrigsten Pflege; denn es könnte, wenn obige Hoffnung nicht in Erfüllung gehen, und der Verfall ein vollständiger werden sollte, geschehen, daß sie allein eine berechtigte Fortexistenz hätte.

In diesem Fall würde vielleicht mit desto größerer Energie und besserem Erfolg als bisher an die Verlebendigung der noch zum großen Theil im hundertjährigen Schlaf liegenden Meister geschritten werden, deren Werke nicht zum — Spaß geschrieben wurden, sondern berufen sind, ihren Theil zu den allgemeinen Zielen der Menschheit beizutragen.

Die Hindernisse, welche der Verwirklichung eines der beiden in Aussicht gestellten Resultate, oder beider, entgegenstehen, liegen zum Theil in der Eitelkeit und Selbstsucht der Künstler, zum Theil in der Beschränktheit der Ansichten und des Urtheils derselben, wie auch des Publikums, und müssen fortwährend bekämpft werden.

Anmerkung. Bevor wir auf die Zustände, welche in der letzten These berührt worden, näher eingehen, werden wir in den folgenden Nummern erst einige mittlerweile eingelaufene sehr dankenswerthe Abhandlungen von der Hand einiger Mitarbeiter bringen.

R. Wagner's Faust-Ouverture und H. v. Bülow's Broschüre.

(Schluß.)

v. Br. v. Bülow's Broschüre zerfällt in zwei Hälften, in deren ersterer er über R. Wagner und sein in Rede stehendes Werk im Allgemeinen spricht und dabei, natürlich polemisirend, nur zu häufig in, gelinde gesagt, übel angebrachte Cynismen verfällt, während er in der zweiten eine Art chemischer Analyse der Faust-Ouverture gibt. Der Verfasser nennt dieß seinen Enthusiasmus motiviren. In der That aber erweist er ihn für uns durch diese sehr „schulmeisterliche" Analyse nicht eindringlicher, als uns z. B. Hanslick in entgegengesetztem Sinn durch seine ähnliche Analyse der ersten sechszehn Takte von Beethoven's Prometheus-Ouverture erweist, daß in diesem (und in allen Instrumentalwerken) nun wirklich weiter nichts enthalten sei, als was durch eine solche sogenannte Analyse aufgezeichnet werden kann. Von der Hauptsache, worauf es in aller Kunst ankommt, erfährt man dort wie hier nichts, da nun einmal eine Analyse, wie sie der Poesie, wenigstens einigen Formen derselben (Novelle, Roman, Drama) gegenüber möglich ist, in der Musik nicht, auch nicht als entfernt Ersatz bietendes Surrogat gegeben werden kann. Der Ton aber, in welchem sich v. Bülow's jedenfalls unbezweifelbarer Enthusiasmus für R. Wagner im Allgemeinen entbindet, dürfte ästhetisch Empfindenden wenig Vertrauen für die Natur desselben einflößen.

Es kann hier der Ort nicht sein unser Verhältniß zu R. Wagner, wozu wir wohl noch Gelegenheit finden, näher zu erörtern, dessen eigentliche Bedeutung wir keineswegs in der specifisch künstlerischen Sphäre suchen, die wir aber hoch genug anschlagen, um eine lebhafte Parteinahme für ihn nicht nur zu begreifen, sondern auch achtungswerther zu finden, als absolute Indifferenz. Auch sind wir selbst der Meinung, daß in einer Zeit, wo um weltbewegende Principien gekämpft wird, dieser Kampf nicht immer mit zierlichen Lordmayorsstäbchen geführt werden kann; aber dann imponirt uns der Ton leidenschaftlicher Hasses oder kecker Ironie weit mehr, als die kleinlichen Sticheleien, in denen sich v. Bülow gefällt, von welchen nur diejenigen getroffen werden, auf die man gar nicht zielen sollte. Wir begnügen uns schließlich, dem motivirten Enthusiasmus Bülow's unsere Ansicht von diesem Werk gegenüber zu stellen.

Die Faust-Ouverture ist jedenfalls die bei weitem beste

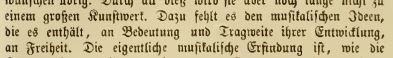
Italia lauteten so schmeichlerisch, sie nahmen die Sinne gefangen wie Orangenblüthenduft. Wenn sogar ernsthafte, taktfeste, deutsche Musiker ihre Noth hatten taktfest zu bleiben, den leichten reizenden Melodien, Trillern und Fioriturен gegenüber, so war es wohl nicht zu verwundern, wenn der junge Johann Christian Bach eine welsche Arie viel entzückender fand als ein Orgelpräludium, und einen Lauser der von den Lippen der schönen Emilia Molteni schwebte, viel länger in den Ohren behielt als ein Fugenthema. — Liegt dem Versucher viel daran über eine arme Menschenseele zu siegen, so hüllt er sich in die Gestalt eines wunderholden Weibes, — denn er weiß nur gar zu wohl, wie selten sich ein heiliger Antonius findet. — Der junge Bach machte nun doch trotz aller Versuchungen erstaunenswerthe Fortschritte, aber die Farbe wich aus seinem hübschen Gesicht, als Philipp Emanuel ihm eines Tages triumphirend eröffnete, daß er Aussicht habe ihn in einem kleinen Städtchen in der Mark als Organist unterzubringen, allwo er, fern von dem Getäusche der Welt, recht ungestört seinen Compositionsstudien obliegen könne. — Ein Organist in der Mark — — das sollte also sein Lebensziel sein?! Heilige Cäcilia, welch ein Gedanke! — Und dazu fühlte er jene Sehnsucht in allen Adern brennen, die schon Manchem bittere Pein gebracht, die Sehnsucht nach dem Lande Italia nämlich. Hatten alle die reizenden wälschen Singvögel dies tolle Verlangen in ihm wachgesungen, oder war es das Geschenk einer bösen Fee, die man vergessen hatte zur Taufe zu laden? Es wuchs aber höher von Tag zu Tag und störte die Ruhe seiner Nächte, sein Herz träumte unausgesetzt nur von jenem Zauberlande des Lichts, der Farben und Töne. Er hätte lieber heute als morgen den Wanderstab in die Hand nehmen und hinauspilgern mögen ohne Aufenthalt bis vor die Thore jener ewigen Stadt, von der es in der alten Hymne heißt:

„O Roma nobilis
Te benedicimus
Salve per saecula — —"

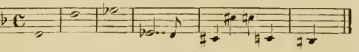
Als er es aber einmal wagte zu seinem Bruder von dergleichen Träumen zu reden, da gerieth Philipp Emanuel in einen heftigen Zorn und hieß ihn ein für allemal schweigen von solchen Dingen, und gebot ihm fleißiger Orgelfugen üben, und das wohltemperirte Clavier. Auch gab er ihm einige steiffingrige Schüler, die er unterrichten sollte, und unleserliche Notenmanuscripte in's Reine zu schreiben, damit ihm die „Fantastereien" aus dem Kopfe getrieben würden. Aber ach, damit trieb Philipp Emanuel sie nur noch tiefer hinein in das Herz des jungen Bruders. Einer der einmal gekostet wie das Schwärmen in köstlicher Sommerluft thut, ist nicht mehr in einer dumpfen Stube zu halten, allwo man noch obendrein die Vorhänge zugezogen.

*

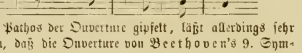
Instrumental-Arbeit R. Wagner's. Sie ist von einer starken Stimmung getragen, die als das Resultat tieferer innerer und äußerer Lebenserfahrungen erscheint, welche zu überzeugungskräftigem Ausdruck gelangen. Dadurch gewinnt sie freilich mehr erst unseren menschlichen als künstlerischen Antheil; da wir aber in der modernen Kunst auf jenen ein Hauptgewicht legen, so stehen wir dadurch zu dem Werk auch schon in einem entschiedenen Verhältniß. Zudem behauptet sie aber auch in der Form einen fundamentalen Vorzug vor Wagner's übrigen Ouverturen, und ihr schwung- und einheitsvoller Bau, läßt abstract betrachtet, nichts zu wünschen übrig. Durch all dieß wird sie aber noch lange nicht zu einem großen Kunstwerk. Dazu fehlt es den musikalischen Ideen, die es enthält, an Bedeutung und Tragweite ihrer Entwicklung, an Freiheit. Die eigentliche musikalische Erfindung ist, wie die Hauptmotive beweisen, durchaus arm. Das vornehmste derselben, die Basis des ganzen Gebäudes:



athmet wohl eine gewisse dämonische Kraft, ohne aber doch an sich sonderlich bedeutend zu sein, noch es durch die weitere Entwicklung zu werden; ein späteres

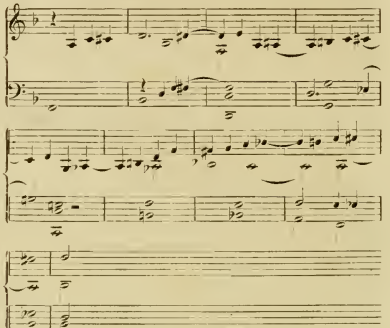


in welchem das Pathos der Ouverture gipfelt, läßt allerdings sehr deutlich erkennen, daß die Ouverture von Beethoven's 9. Symphonie ihren Ausgangspunkt nimmt. Als der Kobold aber, durch dessen unermüdliche Geschäftigkeit die „musikalische" Einheit des Werkes erreicht wird, erscheint die kleine Phrase:



die den Schauplatz kaum auf Augenblicke verläßt, und nur auf wenigen der 69 Seiten, welche die Partitur zählt, vermißt wird. In so materieller Weise den Begriff der Einheit durchzuführen hätte weder Mozart noch Beethoven, weder Mendelssohn noch Schumann begegnen können, denn dazu waren sie viel zu reich, und wer will läugnen, daß es einen verzweifelt langweiligen Eindruck macht (man denke z. B. an das Finale der Tannhäuser-Ouverture), wenn man ein und dieselbe Figur, alle Tonarten durchjagend, während dem ganzen Verlauf eines Werks nicht auf Secunden los wird, und durch die etwaige Vorstellung, daß dieß die Furien bedeute, welche Faust ruheles verfolgen, ist man um nichts besser daran. Die Cantilene des Mittelsatzes ist zwar nicht von tiefstem Gepräge, aber doch von reiferer Melodik, als man sie sonst bei Wagner findet, und von zartem Ausdruck.

Als das vornehmste Ausdrucks-, Entwicklungs- und Steigerungsmittel erblicken wir auch in diesem Werk, wie bei Wagner immer, die Chromatik. Schon das vorhin mitgetheilte Hauptmotiv dient als Probe. Desgleichen besteht die von Bülow so sehr bewunderte Einleitung und ihr in der That unläugbarer Effect in lauter chromatischen Evolutionen. Der Uebergang von Seite 41 zu 42, der nach Bülow's Mittheilung viel Aergerniß erregt haben soll, erscheint uns in keinem so gefährlichen Licht, viel problematischer dagegen die folgende Stelle pag. 27:



Indessen finden sich ähnlicher willkührlicher Abnormitäten nur wenige, und wenn wir auch Bülow's Enthusiasmus für dieses Werk nicht völlig zu theilen vermögen, welches seinem Ermessen nach Wagner unmittelbar neben Beethoven stellen, mit welchem Schumann's Manfred-Ouverture keinen Vergleich aushalten soll, während uns sehr das Gegentheil der Fall zu sein scheint, so bleibt es doch immer (wie die Tannhäuser-Ouverture auch, trotz ihrer Un-

---

Der Johann Christian wurde immer zerstreuter und blässer, machte allerlei tolle Fehler, schlug die Schüler vor Ungeduld auf die Finger, und schrieb heimlich Fugen über ein Thema aus einer Arie der Molteni. Da gab es der strafenden Worte und Blicke zur Genüge, auch sogar Stubenarrest, und als das Alles nicht zu helfen schien, tüchtigte eines Morgens der Philipp Emanuel dem Bruder an, daß er sich bereit halten solle schon in nächster Woche nach N., als Organist der kleinen Kirche daselbst, abzureisen.

Allein dazu kam es nicht, denn in der nächsten Woche war der Johann Christian — — auf dem Wege nach Italien. Die schöne Emilia Molteni hatte nämlich einem jungen talentvollen Musiker und Orgelspieler, dem liebenswürdigen Johann Friedrich Agricola, Herz und Hand geschenkt, und das glückliche Paar beabsichtigte die Honigmonde in Italien, dem Vaterlande der jungen Frau, zu verleben. — Die Abreise verzögerte sich aber zu ihrem Leidwesen durch den Tod eines alten Dieners, den man zum Reisebegleiter bestimmt hatte. Da meldete sich ein allerliebster junger Mann zu der Stelle des Erblichenen, wurde angenommen, war mit allen Bedingungen zufrieden, nannte sich Christian Fluß, und kutschirte schon am Morgen darauf in aller Frühe seelenvergnügt mit den Neuvermälten zum Thore hinaus. Erst an der Grenze nahm er seinen falschen kleinen Bart ab, wusch die braune Farbe von seinem Gesicht, und verwandelte sich vor den Augen der Erstaunten in den munteren Johann Christian Bach. — Die schöne Frau nahm ihn jedoch sofort unter ihren Schutz, als er ihr Alles offen beichtete, und auch Agricola versprach, nachdem er die ersten Bedenken überwunden, sich schriftlich sofort bei Philipp Emanuel für den kecken Entlaufenen zu verwenden. — So kamen sie bis Mailand, allwo eine längere Rast gehalten werden sollte. — Mailand ist eine prächtige Stadt, der Dom dort hat eine herrliche Orgel, und die Mailändischen Frauen haben die feurigsten Augen und stolzesten Gestalten, das fand wenigstens jener blonde Forrestiere, der da so staunend durch die Straßen schritt. — Es gefiel ihm auch so wohl daselbst, daß er hier bleiben zu wollen erklärte, als endlich das Ehepaar Agricola von der Weiterreise redete. — Er blieb auch wirklich dort hangen, und die schöne Emilia empfahl ihn ihren Freunden und überließ den jungen Bach dann ohne große Sorgen seinem Schicksal.

„Er wird niemalen Mangel leiden", sagte sie zu ihrem Manne, „denn die Frauen werden ihn zu ihrem Liebling machen!"

(Fortsetzung folgt.)

form und ihrem völlig barbarischen Schluß) ein interessantes, merkwürdiges, von einem dämonischen Hauch beseeltes Werk, welches zwar eine überwiegend pathologische Wirkung hinterläßt, indem die Kleinheit der Ideen in keinem Verhältniß zu deren sensueller Ausführung steht, die wir aber gleichwohl höher stellen, als das ganz abstracte Wohlgefallen an classizirenden, im Innersten aber wesenlosen „Tonspielen“. Mancher schönen Einzelzüge (z. B. pag. 16), geistvoller Combinationen wäre auch sonst zu gedenken, wenn wir bei dem Werk noch länger zu verweilen vermöchten. Gewiß ist, daß dasselbe beanspruchen darf, von den Concertinstituten beachtet zu werden, und daß es, wenn auch minder künstlerisch erhebend als dumpf aufregend doch eben dadurch beweist, daß ihm eine positive Macht innewohnt.

Die Weibertreue oder Kaiser Konrad vor Weinsberg.

Komisch-romantische Oper in 3 Acten von G. Schmidt.

— h — Ein angehender Componist brachte vor einigen Jahren einem bekannten Meister, der nicht mit Unrecht zur Zeit einen der bedeutungsvollsten Posten Deutschlands bekleidet, eine in Musik gesetzte mythologische Scene, die nach Schülerweise in der Breite suchte, was sie in der Tiefe nicht gab. Der Lehrer hatte die Worte durch vier Seiten durchflogen, da wurde er des mühseligen Lesens müde, und schlug die Seiten zurück, sprechend: „Darauf kommt es ja nicht an!“

Allerdings kommt es den meisten Tonsetzern bei ihren heutigen Opern auf ihre Stoffe nur wenig an, und sie meinen ganz im Rechte zu sein, wenn sie sich bemühen in der Musik alles zu geben. Und zwar sind das nicht die schlechteren, sondern ganz besonders die besseren, wirklichen Musiker, bei denen diese Nichtachtung durch den Widerwillen herbeigeführt wird, den ihnen das Treiben der Partei-Musiker — alias Zukunfts-Musiker (beide Namen legen sich die betreffenden nämlich immer ad libitum an und ab, je nachdem es ihre Feder-Plänkelei-Tactik gebeut) einflößt.

Diese behaupten dem Schlendrian der Vorgänger ein Ende machen zu müssen und rühmen sich gefunden zu haben, was noch fehlte, indem sie die Dinge als die wichtigsten berücksichtigten und hervorhoben, welche Jene als unwichtig nebenbei behandelten. In Wahrheit huldigen sie aber nur einem formlosen Realismus, da sie die Musik an das Wort schmieden, so daß sie sich ausnimmt wie ein im Staub der Heerstraße watender Adler, und es fehlt ihrem Pegasus allerdings das Beste, das sind die Flügel, ihn vom Boden weg in die Regionen der Sphären-Musik zu erheben.

Das Stichwort jedoch, mit dem sie ihre Blöße vor den Augen der Welt zu decken trachten, ist ein ganz richtiges, nur thun sie von der Seite zu viel, auf die jene ihr Augenmerk gar nicht richten. Das Verhältniß der Musik zum Stoffe, welches den Hauptnerv in der Oper darstellt, ist die Klippe, an der alle Versuche der neueren Componisten scheiterten, nur daß die Einen vom Norden her auf sie steuerten, während die andern vom Süden her an ihr zerschellten. Der Stoff ist, wenn er auch keineu positiven Werth für die Oper hat, doch negativ von absoluter Wichtigkeit. Ein gutes Drama wird nie eine gute Oper werden, weil in ihm die von der Musik noch gewünschte und beabsichtigte Wirkung der Erfüllung unseres Gefühls schon auf einem andern Wege erreicht wird; ein gutes Opernbuch bietet aber freilich noch weiter nichts, als die Gelegenheit zu einer guten Oper; ein schlechtes Opernbuch aber macht eine gute Oper unmöglich. Mit einem guten kann man immer noch sehr viele schlechte Opern, mit einem schlechten jedoch niemals eine gute schreiben.

Das sind Betrachtungen, die sich einstellten, da wir die Oper hörten, deren Titel obenan steht; denn sie gerade ist in dieser Beziehung äußerst lehrreich als Musterkarte aller möglichen nur denkbaren Fehler. Im Kampf der Welfen und Waiblingen machte sich die Weinsberger Bürgerschaft mit Recht berühmt durch die Tapferkeit ihrer Männer und die Schlauheit ihrer Weiber, da jene sich vier Wochen lang gegen Kaiser Conrad hielten, und diese endlich dem galanten Belagerer noch ein Schnippchen schlugen und ihm die Männer davontrugen, die über seine Klinge springen sollten. In diesem Sinne hat sich die Anekdote auch erhalten. Wären die Männer nicht tapfer, die Frauen nicht treu und derb gewesen, so hätte kein Geschichtsschreiber sich um das schwäbische Nest gekümmert, da sie alle im Mittelalter mindestens ein Dutzendmal belagert wurden. Hier ist die Belagerung — wahrscheinlich der abgeschmackten „Einheit“ der französischen von sich selbst sogenannten Classiker halber — auf einen Raum von nicht 24 Stunden verkürzt worden, und so geschah der erste, große Verstoß gegen die richtige Wirkung; denn in einem Tage wird nur eine sehr haltlose Besatzung erschüttert. Der Verlauf des Stückes zeigt uns die Bürger aber auch gar nicht als tüchtige Kämpfer. In dem Chore: „Ihr Bürger dieser Stadt“ treten sie zwar sehr kampfentschlossen auf; der Chor der Soldaten: „Wir sind der Bürger tapfere Wehr“, wird aber vom Schneider angeführt und in Begleitung und Geberde lächerlich gemacht, der Herold (Kaiser Konrad kommt selbst in dieser Verkleidung in die Stadt, ein Mädchen aufzusuchen, das ihm bei einem Turnier in die Augen gestochen) wird dann wieder stolz und kriegerisch abgewiesen; im zweiten Act kommt aber der Rath schon von selbst überein in Rechnung auf Konrads galantes Wesen, die Weiber als Deputirte zu ihm zu entsenden, daß er ihrer schone. Im dritten Act jammern sie nun ohne Scheu und geben sich der unangemessensten Verzweiflung hin, da die Weiber mit dem bekannten Bescheid aus dem Lager zurückkehren. Nimmt man hiertzu noch die ersten Scenen des Anfangs, die ganz mit lächerlichen, alten Ceremonien ausgefüllt sind, so sind die Weinsberger Bürger dieser Opekindische Pedanten, die ihre Zeit in nichtssagenden Gebräuchen hinbringen, Großsprecher, ohne Urtheil über sich und die gefahrdrohenden Umstände, Feiglinge vom reinsten Wasser und ohne allen Geschmad, denn sonst würden sie sich nicht von einem Schneiderlein im Ziegenpetersoßium anführen lassen, und verlieren zum Schluß den Kopf so vollständig, daß es uns gar nicht mehr interessirt auch nur zu erfahren, was aus ihnen wird. Was sie singen, paßt einmal für eine frohe Gesellschaft, dann für ein aufgeregtes Volk, dann wieder für eine muthige Kriegerschaar, und für ein eingeschüchtertes Häuflein kleiner Kinder. Solch ein Durcheinander aber ist es, was dem Wesen eines Kunstwerks am Wenigsten ansteht, und, weil das folgende immer das eben Dagewesene aufhebt, auch nicht wirkt.

Nicht minder entstellt und unkenntlich gemacht sind die biederen Bürgerweiber, die erst wacker nützochten und die dem weiblichen Schicklichkeitsgefühle so widersprechende That ausführten, ihre Männer huckepad aus der Stadt zu tragen. Die Tochter des Schultheißen liebt und heiratet einen verkappten Ritter, der als Liebesbote vom Kaiser Konrad in die Stadt geschickt worden und an seines Herrn und Freundes Liebe selbst Geschmack fand, ihr gibt „Gott“ in einer Arie den Rath ihren weibischen Ehegespons, der zu weich zum Kuppler, zu schwach zur Lösung seiner einfachen Freundespflicht und zu feige zum Widerstand ist, auf die Schultern zu laden. Das muß aber — um das Hauptschlichte, in dem alles Andere dann von selbst sich einbegreift, anzuführen — ein sauberer „Gott“ sein, der solche Gedanken eingibt! So was könnte immer nur ein kleines dickes Grobteufelchen seinen lieben Kinderchen eingeben, und Gott müßte eigentlich dreinschlagen, daß solch eine schmierige Geschichte nicht noch durch einen glücklichen Erfolg gekrönt werde. Dazu kommt, daß der Kaiser (als Herold) und das junge Ehepaar im zweiten Act zusammen eine Abendbrot-Scene spielen, in der die junge Frau doch nicht so ganz unempfänglich ist gegen die kaiserliche Höflichkeit, und der ci-devant postillon d'amour bei aller knechtischen Devotion sehr eifersüchtig wird. — Des Schultheißen Frau trägt ihren Mann heraus um das Heft des Ehescepters in die Hände zu bekommen, und, da der anderen Frauen keiner Erwähnung geschieht, so werden dann Beweggründe

und Auffassung wohl nur ähnliche gewesen sein. Daß Frauen sich solche Männer überhaupt am Leben erhalten wollen, hat schon gar keinen Anspruch auf Theilnahme, sie mußten im Gegentheil froh sein ihrer bei einer guten Gelegenheit los zu werden; wenn man sie aber selbst so confuse oder abgeschmackte Dinge dabei empfinden und thun sieht, so muß man sich davon als von einer ebenso unlogischen als unsichenen Begriffs- und Gefühls-Verwirrung mit Widerwillen abwenden. Da hilft denn auch ein hübsches Schlußtableau, wo man aus des Kaisers Zelt diese bald erbärmlichen, halb sinnlosen Lentchen sich über die Zugbrücke schleppen sieht, nichts mehr; zu dem schlagen höchstens die kleinsten Kinder noch in die Hände. Kann ein Musiker sich für solche Frauen begeistern, so wird auch die Musik darnach sein; weichliche, sinnliche Liebesklänge, gedankenloses, wiegendes Getändel und steifer, inhaltsleerer Pathos sind ihre Grundelemente. Wohl dem, dem sie behagen. Oder richtiger: „Schade um ihn."

Wir glauben sicher, daß der Componist ursprünglich den Schwerpunkt seines Werks dahin hatte legen wollen, wohin der Sinn des geschichtlichen Ereignisses ihn von selbst gelegt hat; vermuthen aber, er fühlte bei der Arbeit schon, daß ihm dieses nicht gelänge. Wozu sonst der zweite Titel „Kaiser Konrad vor Weinsberg?" Dieser spielt dabei gar keine Rolle, und könnte durch jeden andern ergrimmten aber galanten Belagerer ersetzt werden. Darum werden von zehn Knaben, die die Geschichte der Weinsberger Weiber sehr gut kennen, gewiß neun den Kaiser gar nicht einmal zu nennen wissen, dem diese den Streich spielten. Gehen wir nun aber auf historischen Boden zurück, so hätte sich sicher kaum ein ungünstigerer Stoff zur Verherrlichung des Kaisers ausfindig machen lassen. Daß er mit einem großen Heere der kleinen Bürgerschaft den Tod schwört, ist schon eine nur von ganz gewöhnlicher Rachsucht zeigende Handlung; daß er dieser Drohung die Clausel hinzufügt, mit der er sich sein eigenes Vorhaben unwissentlich unmöglich macht, gibt ihm auch noch dem Gelächter preis. Wer aber die Theilnahme der guten Herzen bereits verscherzt hat, mag sich nun hüten; denn die Lacher schonen seiner sicher nicht. Eignete die Anekdote des Weiberauszuges sich schwer zum Opernstoffe, so ist die Absicht, den Kaiser bei dieser Gelegenheit als persönlichen Helden darzustellen, eine ganz verfehlte. Doch, sehen wir, was die Dichtung dazu gethan. Konrad also berennt Weinsberg und dringt in einem Anfall toller Laune selbst als Herold in die Stadt. Hier erkennt er in des Schultheißen Tochter das schöne Mädchen, dessen Bild ihm seit einem Turnier immer im Herzen gestanden, begibt sich des Nachts vor ihr Fenster, bringt ihr ein Ständchen, klettert auf ihren Balkon, wird dort ertappt, und muß sich auf den Rath Walters, des Schultheißen Schwiegersohn, bei diesem gefangen geben. In Walter aber erkennt er den Ritter Hohenstein wieder, den er abgesendet, das schöne Mädchen zu suchen, und ist bei dessen Geständniß über die Mésalliance seines Vasallen sehr entrüstet, feiert aber ein ganz heiteres Plauder- und Trink-Stündchen mit dem jungen Ehepaar und dessen Mutter, die dem Herold auch wohl will, damit er bei dem Kaiser für den früheren Ritter ein gutes Wort einlegt, bis sie gestört werden und er in sein Arreststübchen zurückkehren muß. Eine List bringt ihn wieder in das Lager hinaus, wo die Weiber ihn alsbald mit der schlauen Auslegung seines Wortes überraschen, und er, wenn schon niedergedeugt durch den Verrath seines Freundes und voll unbefriedigter Liebessehnsucht höchst emphatisch dazu entschließt sein Wort zu halten. Man sieht, durch diese poetische Einkleidung hat Konrad wenig gewonnen, wir halten es daher für überflüssig, die Mängel dieses Charakterbildes noch ausführlicher darzulegen.

Daß es solche Charaktere übrigens, wie dieser Kaiser, dieser Hohenstein, Schultheiß u. s. w. in der Wirklichkeit geben mag, wollen wir nicht gerade bestreiten; ein Kunstwerk darf aber nicht so verschwommene und unklare Menschen neu schaffen, weil aus deren Konflikten nichts herauskommt, was beschäftigen und anregen kann.

Wollten wir nun zu einer Analyse der Musik von Nummer zu Nummer übergehen, so unternähmen wir eine unersprießliche und überflüssige Arbeit. Wir haben uns bei dem Stoffe so lange aufgehalten, weil er das Skelett ist, um das der Musiker das die schönen Formen gebende Fleisch der Töne zu hüllen hat, und es heute leider gerade bei den guten Musikern eine ganz allgemein giltige Regel ist: auf den Text kommt es nicht an. Die Musik ist ohne Styl, das ist der Haupttadel, der gemacht werden muß. Allein sie ist nicht von der Stylllosigkeit der Sturm- und Drangperiode, wo das Genie die Form zerschlägt und sich mit trotziger Nichtachtung des hergebrachten Gesetzes in nackter Schroffheit zeigt; sondern von der seichteren, die darin besteht, daß ein jedes Stückchen in einem anderen Styl geschrieben ist. Die Analyse müßte von Stelle zu Stelle gehend sagen, das würde als Männerquartett heute gefallen, das sängen die Schwaben gewiß ganz gern, hier spuckt das Tyrolerlied durch, dort ist ein recht gelungener Versuch gemacht, eine größere Form und mannigfaltigere Behandlung von wo anders her nachzubilden, kurz — wir können nicht anders als ganz entschieden die Arbeit verwerfen. Muß ein Werk aber auch im Ganzen verworfen werden, so erkennt das Auge dessen, der sich nicht ganz rücksichtslos hinreißen läßt, doch häufig noch gute Seiten, an die sich anknüpfen läßt, um eine Beziehung zu dem Componisten zu gewinnen. Solcher Lichtseiten, ohne die der augenblickliche Erfolg dieser Oper ja auch unerklärlich wäre, hat die Musik hie und da mehrere. Sie hat Fluß, ist in ihrer Weise nicht breit sondern reich an Abwechslung, die Singstimmen sind mit Glück behandelt, alles ist natürlich erfunden und die burlesken Stellen zeigen sogar von wirklicher Begabung. Wenn der Verfasser es bei der Wahl eines neuen Opernstoffes nicht so leicht nähme, wenn er vor allen Dingen weniger daran dächte „allgemein Beliebtes" zu geben, sondern sich zuerst einen Stoff suchte, in den er sich wirklich mit seiner ganzen künstlerischen Individualität hineinlebte, und wenn er dabei die Grenzen derselben nicht überschritte, so könnte ihm ein erneuerter Versuch ja besser gelingen. Der Kritik gebührt es nicht positive Vorschläge zu machen, sie hat sich eigentlich nur über das Vorhandene auszusprechen; der Kritiker aber kann zuweilen nicht umhin auf das zu weisen, was zu thun, und das mag ihm gestattet bleiben, da es ja doch immer ein Zeichen von Theilnahme ist.

Orgelproduction.

S. B. Herr Musikdirector Ad. Hesse, k. preußischer Oberorganist in Breslau erfreute uns, wie wir schon in einer Notiz angezeigt haben, am 11. d. M. mit einer Reihe von Orgelvorträgen. Die hochw. Geistlichkeit der Josephstädter Pfarrkirche hatte in kunstfreundlicher Gesinnung gestattet, daß die schöne vor mehreren Jahren von dem preußischen Hoforgelbauer Herrn v. Buckow daselbst aufgestellte Orgel (die einzige, welche in Wien zu solchen Vorträgen geeignet ist), benützt werde, um die hiesigen Freunde des Orgelspiels eines so seltenen Genusses theilhaftig werden zu lassen. Wir sind Herrn Hesse für diese Production umsomehr zu Dank verpflichtet, als derselbe, auf einer Vergnügungsreise begriffen, in ganz uneigennütziger Weise, im reinen Kunstinteresse, die erstaunliche Fertigkeit und Sicherheit seines Orgelspiels producirte, und sich allen den damit verbundenen Mühen, die in Hinsicht seiner Jahre nicht unbeträchtlich zu nennen sind, bereitwilligst unterzog.

Die einzige Schwierigkeit, mit der ein so sattelfester geübter Organist bei auswärtigen Vorträgen zu kämpfen hat, liegt in der Beschaffenheit der Mensuren und sonstigen Einrichtung einer fremden Orgel; denn leider sind wir in diesem Betracht in Deutschland noch lange nicht so weit, daß bei allen Orgeln gewisse dem Spieler wichtige Verhältnisse gleichmäßig eingerichtet wären, so daß etwa der Unterschied sich blos auf den Klang, auf die Anzahl der Claviaturen, Register u. s. w. beschränkte. Die Buckow'sche Orgel ist nun zwar wie gesagt die einzige in Wien, welche im Allgemeinen den Anforderungen entspricht, welche gestellt werden müssen, um eine auf obligates Pedalspiel berechnete Composition mit guter Wirkung auszuführen. Doch bietet sie in der Behandlung dem Fremden

mancherlei Schwierigkeiten, da die Pedaltasten etwas kurz sind, und deßhalb beim Spiel mit Absatz und Spitze, oder mit über- und untersetzenden Füßen eine etwas verschiedene Kraftanwendung erfordern, und was dergleichen Kleinigkeiten mehr sind. Daß Herr Adolph Hesse diese Schwierigkeiten glänzend besiegen werde, war vorauszusehen, und in der That war es nur dem feinsten Kenner bei gespannetster Aufmerksamkeit möglich, einen unbedeutenden Einfluß auf die betreffenden Vorträge zu beobachten.

Bewundernswerth war vor Allem die Ruhe, mit der der berühmte Organist die schweren Aufgaben überwältigte, die in den meist von ihm selbst componirten Tonstücken vorkamen. Das obligate Pedalspiel, hier in Wien aus nahe liegenden Gründen sehr vernachlässigt, erschien bei diesen Vorträgen in der ganzen Größe seines Werthes für polyphone Stücke. Vierstimmige Fugen über Thema's, die irgend eine größere Beweglichkeit und Tonumfang haben, Choralvorspiele, Trio's u. dgl. sind ohne obligates Pedal weder zu schreiben noch zu spielen; die volle Macht einer Orgel aber kann noch weniger in's rechte Licht gesetzt werden. Herr Hesse handhabt (man sollte eigentlich sagen „fußhabt") das Pedal mit seltener Sicherheit und Gewandtheit, es scheint, daß ihm kein wie immer gearteter Baßgang Schwierigkeiten in Betreff des „Fußsatzes" verursacht.

Die Stücke, welche Herr Hesse gewählt hatte, waren: Präludium und Fuge in C-moll, Trio in As-dur, Phantasie in E-moll, Choralvorspiel über „Aus tiefer Noth", und Variationen über das englische Volkslied, sämmtlich von eigener Composition, — außerdem noch die Fuge in E-moll von S. Bach. Von den eigenen Compositionen hat uns am meisten die Phantasie in E-moll zugesagt, ein Werk von ächter gediegener Arbeit, consequenter Stimmung und edlem Gehalt. Die „Variationen" sind kunstvoll gearbeitet, aber wohl hauptsächlich als ein Bravourstück zu betrachten; auch finden wir, daß die rhythmische Beschaffenheit eines solchen „Volksliedes" für die Orgel, die keine rhythmische Betonung kennt, wenig geeignet ist. Das „Trio" schien uns mitunter etwas gesucht in der Stimmführung, etwas herb in der Freiheit des Gebrauchs unvorbereiteter Vorschläge. In der herrlichen Bach'schen Fuge ließ der treffliche Organist die Sechszehntel-Stelle aus, wahrscheinlich aus akustischen Gründen, denen wir Nichts entgegensetzen könnten, da die Stellung dieser Orgel die Deutlichkeit schnellerer Passagen nicht befördert.

Möchten die hier vernommenen Leistungen unseren Organisten zur Anregung dienen, namentlich aber sie zur Ueberzeugung bringen, daß bei künftigen Orgelbauten die Pedale vollständig und chromatisch eingerichtet werden müssen, wenn an einen Fortschritt des Orgelspiels bei uns gedacht werden soll.

Italienische Oper in Wien.

S. B. Wenn unsere Leser finden sollten, daß sich in der geringen Beachtung, die wir der italienischen Operngesellschaft bisher geschenkt haben, ein Mangel an Sympathie ausspricht, so wollen wir dieß nicht in Abrede stellen. Hat die Oper in diesen Blättern überhaupt nur einen untergeordneten Rang einzunehmen, da sie eine Mischgattung, kein reines Musikwerk mehr ist, und nur in einigen ganz besonders begabten Naturen eine ächt kunstgemäße Ausbildung erfahren hat, — haben wir aus diesem Grunde schon der deutschen Oper nur hin und wieder Aufmerksamkeit geschenkt, so liegt uns naturgemäß die italienische noch ferner; umsomehr wenn dieselbe auch ausschließlich Producte italienischer Maestri bringt. Mit viel größerem Interesse würden wir ihre Productionen verfolgt haben, wenn diese italienische Oper einer deutschen gegenüber stünde, d. h. wenn unsere deutsche Oper wirklich eine solche wäre. Nun ist dieselbe aber ohnedieß schon so stark mit welschen Elementen versetzt, daß wir eher Ursache haben diese Ueberfluthung zu beklagen. Desto schlimmer, wenn, was man mit Recht behauptet, diese fremde Gesellschaft zum Theil besser singt, als die einheimische; denn die Richtung zur Oberflächlichkeit und Seichtheit, die von dieser Gattung der Oper unzertrennlich ist, wird ihren nachtheiligen Einfluß um so stärker ausüben, je besser sie vertreten ist. Wir gestehen daher offen, daß wir die Gesellschaft des Herrn Salvi seit dem ersten Abend, wo sie mit Rossini's „Barbier" debütirte, erst kürzlich wieder gehört haben, als sie endlich so gnädig war, auch einmal eine Oper des deutschen „Maestro" Amadeus Mozart, und zwar seinen „Don Giovanni" aufzuführen, bis zu welchem Ereigniß sie ausschließlich Norma, Elisir d'amore, L'assegio di Corintho, Barbiere, Trovatore, Traviata gab, — Opern, von denen wir den ersteren keineswegs ihre wohlbegründete Berechtigung bestreiten wollen, die aber doch schon mehr abgenützt sind, als ihre Constitution verträgt, und die wir deßhalb nicht mehr zu hören vermogen, beziehungsweise auch die ganze Gesellschaft aus lauter wahrhaftigen Nachtigallen. Was aber die Verdi'schen Opern betrifft, so ist in ihnen der den Italienern eigenthümliche Mangel an Charakteristik, zugleich auch an Adel und künstlerischer Idealität so stark ausgeprägt, daß wir sie uns so lang als möglich vom Leibe halten.

Man gab also Don Giovanni, um dem deutschen und deutsch gesinnten Publikum der größten deutschen Stadt doch auch einen Brocken hinzuwerfen. Das (mit Ausnahme mehrerer Logen) volle Haus und der reichliche Beifall bewies, daß diese Opern eines alten „Tedesco" auch noch zu wirken vermögen. Die Gesellschaft bewies ferner, daß sie in Betreff der Gesangsleistungen und des Spiels wohl befähigt wäre, noch mehrere Opern eines nordischen „Barbaren", etwa Figaro, oder Così fan tutti, oder vielleicht sogar Idomeneo und Titus zu geben, — wenn die Unternehmer dergleichen im Schilde führten. Freilich haben diese die vortrefflichste Ausrede darin, daß ja selbst unsere „deutsche" Operndirection nur selten oder gar nicht daran denkt, solche „Wagnisse" zu begehen; — — doch genug davon, und zurück zum „Don Giovanni".

Rechnet man ab, was von verschiedenen Ungeschicklichkeiten vielleicht auf Rechnung einer „ersten" Vorstellung zu setzen, und was über die scenische Einrichtung zu sagen ist, so konnte man die Aufführung vielfach lobenswerth finden. Sämmtliche Mitwirkende überraschten uns durch die Freiheit von schlechten Angewohnheiten: übertriebenem Tremoliren, gequetschten Kehltönen welche sich höchstens bei Mad. Charton-Demeure, aber in einem sehr wenig auffallenden Grad vorfinden), widersinnigem Zerreißen des Rhythmus, schlechter Aussprache und anderen Trefflichkeiten, die dem Musikfreunde den Besuch des Hasoperntheaters so oft verleiden. Im Einzelnen war Herr Graziani ein Don Ottavio von sehr nobler Haltung und stach in erfreulicher Weise von der schwächlich weibischen Manier ab, in welcher diese Partie so oft dargestellt und gesungen wird. Die Arie in B-dur bot ihm Gelegenheit zu wirksamer Entfaltung seiner schönen Höhe und richtigen Methode. Herr Benevento an gab den Don Giovanni mit Kraft, ohne das sonst so häufige Gebrüll (mit Ausnahme des Ständchens, wo allerdings gehörig „losgelegt" wurde) ohne Gemeinheit, aber auch ohne Feinheit. Herr Rositanski, ein geborner Wiener, war als Leporello vortrefflich; Frl. La Grua eine Donna Anna von durchaus nobler Haltung, die nur in der 2. Scene beim Anblick des gemordeten Vaters eine kräftigere leidenschaftlichere Färbung vertragen hätte. Frl. De Rossi als Donna Elvira erschien zwar als eine Dame, welche die schönste Zeit stimmlichen Glanzes überschritten hat, auch in der Coloratur nicht immer ganz tadellos ist, behauptete sich aber dennoch selbst neben der klangvollen Stimme einer La Grua sehr ehrenvoll. Frau Charton-Demeure ist eine Zerline, wie man sie kaum besser wünschen kann, wenigstens was den Gesang anbelangt. Die Kunst eine „Bäuerin" vorzustellen, mag freilich schwer sein, aber die Braut eines Töpels, wie Masetto, müßte doch immer auch, außer durch die Kleidung, durch ein etwas linkisches Benehmen characterisirt werden. Der Masetto des Herrn Barezi konnte nur dann genügen, wenn man bedenkt, in welchen noch schlechteren Händen diese Rolle sich manchmal befindet.

Daß Chor und Orchester mit Frische und Lebendigkeit wirkten, kann nicht unbedingt zugestanden werden; daran war jedoch sichtlich die Direction des Herrn Souppé schuld. Schwankungen fielen vor, die nicht unerheblich waren; doch wird man hier bei einer „ersten"

Aufführung, welche immer eher als Generalprobe zu betrachten ist, Nachsicht üben müssen.

(Schluß folgt.)

Correspondenzen.

Das 37. niederrheinische Musikfest.

Düsseldorf.

(Schluß.)

Zu viel des Schönen an diesen dreien Tagen mag man meinen, und beinahe wirklich zu viel; zwei Tage schon eine Reihe der größten musikalischen Meisterwerke in Generalproben und Aufführung darbietend, und nun zum dritten Tage noch das Künstlerconcert und Joachim, der Ueberwältigende, der die Eindrücke der vorigen Tage auf seiner göttlichen Kunst, den Bogen über die Saiten der kleinen Geige zu führen, beinahe verwischt und auslöscht. Wie er bald träumerisch in sich versinkt, einem Schlafwandler ähnlich dasteht und die Geige leicht, beinahe nachlässig an die Schulter lehnt und nun alle Fabeln von Orpheus und Apollo zur That und Wahrheit macht! Und was bietet er uns? Ein Concert eigener Komposition aus D-moll, in ungarischer Weise, wie er es nennt. Seine früheren Compositionen enthalten des Trefflichen und Eigenthümlichen Manches, aber sie sind wild und noch unentwickelt. Wir erwarten nicht Allzugroßes von diesem Concerte, blicken nur auf ihn, den Spieler, der schon die Bach'sche Arie für Alt aus der Mathäuspassion: „Erbarme dich" auf das sinnigste begleitet, in der G-dur-Romanze von Beethoven uns neue, bisher ungeahnte Schönheiten offenbart hat, und nun hebt die Instrumentaleinleitung des Concerts an. Das erste Thema tiefe, ein wenig düstere leidenschaftliche Bewegung. Wir lauschen erstaunt, denn das ist kaum gewöhnliche Musik, das sind Ideen des besten Meisters würdig. Das zweite Thema innig, unvergeßlich sich einschmiegend, wir vergessen über der Composition den Spieler, wir achten kaum, daß Joachim spielt, obschon wir sonst gewohnt sind über seinem Spiel selbst Beethoven zu vergessen. Wir hören mit Bewunderung den ersten, breit und mächtig angelegten Satz zu Ende, darauf den zarten, wunderbar singenden Mittelsatz und das launische von künstlichem Humor strudelnde Finale alla Zingara, wir hören es in der Probe und am Abend in der Aufführung und wir halten die frohe Ueberzeugung geschert, ein Freund der Tonkunst sagt es freudig dem andern, daß dieses Violinconcert des ersten Meisters der Geige eine Composition von viel bedeutendem, so originell empfundenen Inhalt, so vortrefflicher Durcharbeitung, daß unsere Gegenwart, seitdem Schumann aus der Reihe der Lebenden geschieden, keine Production von gleichem musikalischen Werth aufzuweisen hat.

Was sonst am dritten Abend aufgeführt wurde, tritt natürlich alles hinter Joachim's Spiel und Composition in der Erinnerung ein wenig zurück, — eine fleißig gearbeitete Festouverture von Herrn Tausch aus Düsseldorf, Mendelssohn's Hebridenouverture, zwei wiederholte Chöre aus Samson, Beethoven's Es-dur-Concert von Herrn Tausch gespielt. Von Solovorträgen sind sonst noch zu erwähnen eine Arie aus Euryanthe von Herrn Schnorr gesungen, und Frau Bürde-Ney, die die Agathenarie aus dem Freischütz, die Cavatine aus Euryanthe und einen entsetzlichen Walzer von Benzano (kennen Sie den edlen Componisten?, wir wir hö en ein Bravour- und Lieblingsstück der gefeierten Sängerin vorsing. Die an letzterem Kunststücke entwickelte Bravour gehört allerdings in's Gebiet des orientalischen Märchens und setzte Arme und Beine des größeren Publikums in die entsprechende Bewegung; wir können unsererseits eine auf solche Wirkung zielende Fertigkeit nur ernsthaft bedauern, umsomehr, je höher wir Frau Bürde-Ney schatzen und verehren. Erlauben Sie mir, Ihnen zum Schlusse nur noch zu sagen, daß im ganzen Joachim'schen Concert, welches hoffentlich recht bald die ganze Welt zu hören bekommt, keine einzige Passage, keine Cadenz vorhanden, welche eigentlich auf den Beifall des großeren Publikums berechnet ist, und es doch mächtig durchdrang und alle Gemüther erfaßte und erregte. Und lassen Sie mich nun von dem 37. niederrheinischen Musikfeste mit dem Wunsche scheiden, daß diese köstlichen Feste, um die uns die übrige musikalische Welt billig beneiden mag, noch lange zu den Zierden und Reizen des Rheinlandes ihren Theil beitragen und Nachahmung im übrigen deutschen Vaterlande finden mögen!

In Sachen Hörbiger's.

Wien. 12. Juni. Während meines hiesigen Aufenthalts wurde ich mehrfach auf die neue von A. Hörbiger gefertigte Orgel in der neu erbauten Kirche in Altlerchenfeld aufmerksam gemacht. Fast gleichzeitig las ich eine Abfertigung in Nr. 136 der Wiener Zeitung vom 9. Juni mit Aloie Hörbiger unterzeichnet, worin derselbe einem Artikel der Deutschen Musikzeitung, redigirt von Selmar Bagge, der sich mehrfach tadelnd über in gemüthigter Weise über die neue Orgel ausspricht, fort zu Leibe geht. Ich sah und hörte nun diese Orgel. Ueber den innern Bau des Werkes kann ich nicht sprechen, da ich ihn nicht kenne. Was den Ton einzelner Stimmen anbelangt, so habe ich mich aufrichtig darüber gefreut; die zarten Register sind von herrlicher Wirkung; auch mehrere Baß- z. B. die Zungenstimmen des Pedals, den Untersatz 32 f. z. habe ich ganz vortrefflich befunden und habe ich aus Allem ersehen, daß Herr A. Hörbiger ein sehr talentvoller Mann ist. Wie schade nun, daß man bei allen diesen Vorzügen das Werk, um etwas darauf zu leisten, zum größten Theile für unbrauchbar erklären muß. Das volle Werk muß trotz aller in der Kirche noch vorhandenen Baugerüste, auf dem Chore selbst doch effectvirren; von 42 klingenden Stimmen muß man eine grandiose, packende Wirkung spüren, dies gewahrt man hier nicht; das Ganze klingt matt. Es ist dies ein Uebelstand, macht indeß das Werk für größere Leistungen noch nicht unbrauchbar. Dagegen ist die Spielart des Hauptwerks nur bei größter Anstrengung zu bewirken; wo diese nothwendig wird, hört selbstverständlich jedes Streben, dem Ohr angenehme Spiel auf; es klingt Alles schwerfällig, wie aus tiefem Schacht hervorgeholt, ganz davon abgesehn, daß der dabei fungirende Organist einem leichten, elastischen Pianofortespiel Adieu sagen muß. Der größte Barbarismus ist indeß das Pedal. In der tiefen Octave fehlen die Tasten Cis, Dis, Fis, Gis, und in der obern Octave sind sie, über einander gestickt, doppelt da. Hätte man mir dieses Factum, fern von Wien, berichtet, ich würde es nicht geglaubt haben. Wie können solche Dinge, die jeder Aufführung hemmend entgegentreten und in Norddeutschland schon seit Jahrhunderten abgestellt sind, hier noch an neuen Orgeln angebracht werden? Hat man in Wien keine Orgelrevisoren? Werden gewichtige Männer nicht zu Rathe gezogen? Würden diese dergleichen dulden und zugeben, daß, während die Manual-Claviaturen geordnete sind, die Claviatur des Pedals eine verunstaltete sei?!

Will also Herr Hörbiger, vor dessen Talent ich Achtung hege, dieses Orgelwerk zu einem brauchbaren, ihn ehrenden machen, so muß er dem Werke mehr Kraft geben, die Spielart des Unterclaviers und Pedals erleichtern, die Pedalclaves in die gesetzliche Ordnung bringen und für den Spieltenden mehr Räumlichkeit schaffen, damit die Füße im Stande sind frei zu agiren und Applicatur anzuwenden. Ich hoffe, de Erbauer wird sich dies eine Ehrensache sein lassen.

Adolph Hesse,
k. Musikdirector und Ober-Organist in Breslau.

Curiosum.

Bei dem Düsseldorfer Musikfeste wurde in dem unter das Publikum vertheilten Festbuche, folgende unglaubliche Auslegung der 7. Symphonie von Beethoven, wahrscheinlich zum „besseren Verständniß" (!?) veröffentlicht:

„Das überaus herrliche Werk hat späterhin, seitdem die Ausleger und Zeichendeuter über Beethoven's Schöpfungen gekommen, gar mannigfachen und wunderlichen Spintisiren Vorschub geben müssen, wie fast alle größeren Werke Beethoven's. Also hat es immer geschienen, als wenn ein innerer Zusammenhang desselben mit der Pastoral-Symphonie bestünde. Wenn diese den grünenden und blühenden Frühling, das Rieseln des Bachs, das Erdeben der bräutlichen Erde vom befruchtenden Gewitter, die Hoffnung und das Vertrauen des Landmanns auf den kommenden Segen in Tonbildern an uns vorüberziehen läßt, so führt uns die A-dur-Symphonie in die fröhlichen Kreise des Herbstes, in den Jubel der Schnitter und Winzer, die den wirklichen Segen an Aehren und Trauben und Früchten, unter Linden und Buchen, an dem Festtage feiern, auf den sich Alle schon bei der Arbeit den ganzen Sommer hindurch gefreut haben? Wohl wandelt dort (Andante) ein einsamer Jüngling, Thränen treten in ein Auge und eine leise Klage um verlorene Liebe drängt sich aus seiner Brust; aber es nahen die Freundinnen und, während die andern still ihren Weg wandeln, haucht die eine ihm süßesten Schmelz des Wohllauts ihm Trost zu: „Trockne Deine Thränen. Dir winkt Jugend und Hoffnung, sieh! die Erde ist doch so schön!" — Und die lockenden Flöten, Hoboen und Schalmeien (Scherzo) rufen Alle wieder zum fröhlichen, neckischen Tanz, im buntesten Kreise steigert sich die Lust, sogar der Hoboist kommt einmal zu früh, macht aber schnell ein paar Noten dazu bis er ins richtige Thema fällt. Da auf einmal trifft ein Frohlender Ganz Aller Augen, die Sonne tritt noch einmal feurig hinter Wolken am Horizont hervor, die Berge erglühen im Abendroth, der Hauch Gottes zittert durch die Wipfel der Buchen, die Hämmer entblößen sich, die Blicke schauen zum Himmel, vier Stimmen begimnen das Abendlied, das sich darauf im prächtigen Chor aus der Fülle der Herzen dankbarer Menschen wiederholt. Dann winkt die Freude von neuem, die feurigen Tanzmelodien rauschen auf (Finale); da hält sich Keiner mehr still, der Boden dröhnt, der Jubelruf schallt darein, Jung und Alt wird mit fortgerissen, ob auch manche Stimmige eine ganze Weile lang immer erst auf das zweite Viertel antreten, bis die Gewalt des Rhythmus und der ausgelassene Jubel Alles in den wirbelnden Strudel der Lust zieht."

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 26. Wien, 23. Juni 1860. Jahrgang 1.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Witwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Die Gluck'sche Oper im Verhältniß zur Gegenwart. — Feuilleton: Die beiden jüngsten Söhne S. Bach's. II. — Recensionen. — Italienische Oper in Wien. (Schluß). — Curiosum. — Zeitungsschau. — Nachrichten.

Die Gluck'sche Oper im Verhältniß zur Gegenwart.

Von **Otto Gumprecht.**

Bei jeder Aufführung einer Gluck'schen Oper überkommt uns immer von Neuem das Gefühl, als ob wir plötzlich aus dem zerstreuenden Marktgewühl des modernen Lebens in einen jener ernsten stillen Lorbeer- und Cypressenhaine versetzt wären, wie sie einst die griechischen Tempel, die Wohnungen der marmornen Göttergestalten umgaben. In keinen anderen Schöpfungen neuerer Kunst hat sich so sehr wie in diesen der ächte Geist der Antike zu Klang und Ton verkörpert. Dieselbe einfache Größe der Conception und Ausführung, wie in den Gebilden der alten Poesie und Sculptur, die edelste Plastik der Charaktere, die mächtigste Energie bei maßvoller Ruhe und durchsichtiger Klarheit, kurz überall der Ausdruck jener classischen Schönheit, deren Wesen in der allseitigen künstlerischen Begrenzung, in der völligen Durchdringung und Verschmelzung von Inhalt und Form, Idee und Darstellung besteht.

Doch das Alles sind nur Worte, dürftige Schatten der Empfindung. Das, warum es sich am Meisten handelt, der specifische Lebenshauch ächt griechischer Kunst, der diese Musik durchströmt, läßt sich wohl herausfühlen, aber in keine ästhetischen Formeln und Categorien einfangen. Fragen wir lieber, woher dem Meister Kraft und Anregung zu solchem Schaffen gekommen. Aus den italienischen und französischen Texten mit ihren geschminkten und gepuderten Rococogöttern und Helden, in denen die Antike bis zur Unkenntlichkeit entstellt ist, gewiß nicht; ebenso wenig aus umfassenden antiquarischen Studien, denn einmal wird uns über solche gar nicht berichtet und wir zweifeln daran, daß der Tondichter die ihm so nahe verwandten alten Tragiker überhaupt je im Original gelesen; dann vermag aber wohl die Gelehrsamkeit das Wissen, nie aber das Können mitzutheilen. Gluck gewann sein Schönheitsideal aus der unmittelbaren Anschauung auf seiner langjährigen Künstlerwallfahrt in Italien, der Heimat des Schönen, dem Mutterlande aller modernen Cultur. Etwas vom altgriechischen Geiste hatte sich dort durch alle Wandlungen und Revolutionen bis auf die neueste Zeit gerettet. In mannigfachen mehr oder minder unter Schutt und Trümmern verdeckten Lebensadern strömte er fort, eine unerschöpfliche Quelle der Erfrischung und Verjüngung für Alle, die den Zugang zu ihm zu finden wußten. Vortrefflich sagt Chrysander in seiner Händelbiographie: „Seit die Niederländer mit ihrer Musik nach Italien wanderten und hier die Nation zu reger Betheiligung aufriefen, leuchtet auch in der Tonkunst hell auf, was den Lebensgeist jeglicher Kunst bildet, die Schönheit... Nichts spricht stärker für die Thatsache, daß wir alle Kunst von den Alten haben, daß das Einleben in ihren Geist, das Studium der Formen der Antike uns allein die Fähigkeit zur Erzeugung unserer Kunst gereicht hat, als das Aufblühen einer Kunst, von der die Alten erwiesenermaßen wenig oder gar nichts besaßen. Nur das Volk, welches von den Römern stammt, und in dessen Land sich alle bessern Reste Griechenlands gerettet hatten, fand Formen, die die Musik über den Klinglang der gedungenen Geiger und Pfeifer und über die kontrapunktischen Grübeleien der Scholastiker zu der Selbstständigkeit einer schönen Kunst erhoben. Dies gelang hier nur deshalb, weil durch beharrliche Uebung auf anderen Gebieten nach den Mustern der Alten Kunstthätigkeit, Kunstgedanken und künstlerische Ideele ganz alltäglich vertraute Dinge geworden waren. Gibt es einen stärkern Beweis von der fortzeugenden Kraft der griechischen Kunst und von ihrer alle Gebiete beherrschenden Gesetzlichkeit? Gewiß, so auffallend dieses auch Vielen vorkommen mag, unsere abendländische Musik wäre ohne den griechischen Untergrund sobald nicht das geworden, was sie geworden ist, und die italienischen Akademiker waren keine Thoren, daß sie auch an der Vervollkommnung der Tonkunst so unablässig mit griechischen Quellen arbeiteten."

Gluck empfing, wie einst Händel und später Göthe auf classischem Boden die classische Weihe. Bekanntlich bezeugte der Letztere, daß ihm erst dort das eigentliche Verständniß seines Homer gekommen, daß ihm unter italienischem Himmel der Geist antiker Dichtung im vollen Sonnenglanz aufgegangen. Die Frucht solcher Eindrücke war dann jene vollendete ächt classische Schönheit, wie sie uns zum ersten Male in der meisterlichen Bearbeitung der Iphigenie entgegentritt. Die Meisten bringen freilich von Italien nichts weiter heim als die Erinnerung an unerträgliche Hitze, staubige Landstraßen, theure Wirthshausrechnungen, pfiffige Vetturini und zerlumpte Bettler. So gestand der gefeierte Dichter Brockes, der Zeitgenosse Händels, mit großer Naivetät: „Ich war auch in Italien, es ist mir aber dort nichts Sonderliches begegnet." Nur deshalb vermag das Auge die Sonne zu schauen, weil es selbst sonnenhaft ist. Darin, daß Gluck ein Verständniß hatte für jenen ihm äußerlich fremden, aber seiner innersten Natur verwandten Geist, dessen Spuren er jenseits der Alpen überall begegnete, daß er ihn seiner Kunst einzubilden vermochte, erwies er sich gerade als ächtesten Künstler. Bezeichnend genug griff er im Orpheus, der ersten seiner sogenannten Reformationsopern, zu jenem Stoff zurück, durch dessen musikalische Gestaltung 150 Jahre früher die gelehrten Akademiker von Florenz das antike Drama ins Leben zurückzurufen strebten. Unsere classische Oper ging auf solche Art wie unsere gesammte classische Tonkunst aus der innigsten Durchdringung und Verschmelzung italienischer und deutscher Weise hervor. Nachdem diese Vereinigung in den Schöpfungen Händel's, Gluck's und Mozart's vollzogen war, hatte die alte Opera seria ihre kunsthistorische Mission, die eben darin bestand, die musikalischen Formen so weit zu bilden und zu schmeidigen, um den reichsten geistigen Gehalt in sich aufnehmen zu können, erfüllt, und ging wie jede Entwicklung, die ihren natürlichen Lebenskreis durchlaufen, unauf-

haltsam ihrem Verfall entgegen. Die Gluck'sche Reformation anlangend, so ist die gewöhnliche Vorstellung, daß der Meister mitten in seinen glänzenden Triumphen an sich und den Zielen, denen sein Streben zugewandt, plötzlich irre geworden. Wie seinen in die Zaubergärten der Armide verstrickten Rinald, hätte ihn der Ekel an dem dolce far niente, das seine gesammte Kraft aufzuzehren drohte, die heiße Sehnsucht nach ernsten, würdigen Thaten ergriffen. Während er die trostlose Entartung des herrschenden Bühnenwesens und die innere Nichtigkeit seiner bisherigen Erfolge erkannte, sei in dieser Zeit schmerzlichster Prüfung mit einmal die Erleuchtung über ihn gekommen; er hätte damals die ideale Gestalt der classischen Oper im Geiste geschaut und der Verwirklichung solcher Vision fortan sein Leben gewidmet. Dem Vorgang, so aufgefaßt, fehlt keineswegs die pikante dramatische Pointe, wohl aber jede äußere und innere Begründung. Nicht bloß auf dem religiösen Gebiet stand seit jeher das Renegatenthum in dem Verdacht, das Zeichen innerer Schwäche und Zerfahrenheit zu sein. Zu den Grundbedingungen jedes wahrhaft geistigen Processes gehört vor Allem Continuität, innerer Zusammenhang, organische Entwicklung. Dies gilt ebensowohl vom Verlauf des einzelnen Künstlerlebens, wie von dem der gesammten Kunstgeschichte. Wer den wahrhaften Glauben an ein Ideal in sich trägt — und alle geistige Größe wie ächte Productivität hängt von dieser Voraussetzung ab — wird nie in Gefahr gerathen, seine eigene Vergangenheit Lügen zu strafen. Nur unfreie Nachahmer oder gefällige Diener der Mode und des Publikums pflegen, bestimmt durch zufällige Eindrücke oder Aussicht auf äußere Vortheile, ihr künstlerisches Glaubensbekenntniß zu wechseln. Komponisten wie Dichter von Gottes Gnaden folgen ungenirt der geraden Bahn, die ihnen ihr Genius vorzeichnet. Auch liegt es nicht in der Art des ächten Künstlers, den ihm von früheren Geschlechtern überlieferten geistigen Besitz als eine überschuldete Erbschaft abzulehnen, um lediglich auf die eigene Kraft gestellt von vorn anzufangen, vielmehr wachsen und gedeihen unter seiner Pflege die vorgefundenen Keime, und er gewinnt aus ihren Früchten wieder die Ansätze zu neuen Bildungen. Auf solche Weise reichen sich die Meister aller Zeiten die Hände zu eng geschlossener Kette. Jeder Einzelne tritt ein in das Tagewerk seines Vorgängers und überliefert es wieder seinem Nachfolger als ein geheiligtes Fideicommiß. Wäre es anders, so zerfiele die Kunstgeschichte in ein chaotisches Durcheinander von eigenwilligen Anläufen und zusammengesetzten Experimenten. Aus einem Vergleich jener letzten Opern Gluck's, in denen seine Individualität am Freiesten und Reichsten sich entfaltete, mit seinen frühern Arbeiten geht hervor, daß der Tondichter, den die jüngste romantische Schule so laut als einen ihrer Propheten ausruft, weder mit seinem eigenen bisherigen Schaffen, noch mit der ihm vorangegangenen Entwicklung in Widerspruch trat, daß er nicht gekommen war (um hier ein von Marx auf Beethoven angewandtes Wort zu wiederholen), das Gesetz aufzulösen sondern es zu erfüllen. Er hatte sich nicht vermöge eines plötzlichen Ueberzeugungswechsels vom Dienst des Scheins und der Lüge zu dem des Geistes und der Wahrheit bekehrt, vielmehr sind Weg und Ziel hier wie dort dieselben und der Unterschied liegt nur darin, daß er in jenen vorzugsweise classischen Werken mit klarer Entschiedenheit und bewußter Consequenz das Ideal zu verwirklichen trachtete, dem er vorher, mehr einem dunklen ahnungsvollen Drang gehorchend, entgegengestrebt. Bedürfte es äußerer Beweise für diese Behauptung, so wäre z. B. blos daran zu erinnern, daß eins der edelsten und ausdrucksvollsten melodischen Gebilde, die Arie: „O malheureuse Iphigénie" aus der Taurischen Iphigenie, bekanntlich der letzten Gluck'schen Schöpfung, aus der 28 Jahre früher für Neapel geschriebenen Oper „La Clemenza di Tito" herübergenommen wurde. Eine solche Entlehnung müßte als die ärgste künstlerische Charakterlosigkeit erscheinen, wenn der Componist seit dem Orpheus und der Alceste mit seiner ganzen Vergangenheit gebrochen hätte.

Nichts trug mehr dazu bei, dem Gerede von dem neuen die Musik von Grund aus umgestaltenden Princip, welches der Meister in seinen letzten Opern befolgt, scheinbaren Anhalt zu geben, als die berühmte Zueignung der Alceste. Seit jeher sind

Feuilleton.

Die beiden jüngsten Söhne Sebastian Bach's.

Skizzenblätter von **Elise Polko.**

II.

Der Londoner Bach.

Johann Christian, geb. 1735, gest. 1784.

(Fortsetzung.)

Der junge Deutsche hatte Quartier gefunden in dem Hause eines Singmeisters mit Namen Grassi, dessen beide Söhne man zu den tüchtigsten Musikern Mailands zählte. Der Aelteste war Sänger, und zu der Zeit in Venedig, allwo man ihn sehr feierte, der Jüngere, ein ausgezeichneter Geiger, befand sich in Padua. Ein kaum dreizehnjähriges Töchterlein, Cäcilia, lebte noch im Hause. — Der alte Grassi hatte großen Ruf als Singmeister, aber er wurde zugleich auch gefürchtet, und insbesondere waren die Frauen seine Feindinnen. Sein Wesen war rauh und ungeduldig, und die schönsten Augen und das verführerischste Lächeln waren bei ihm nicht im Stande einen falschen Ton oder Tactfehler vergessen zu machen, und doch konnte man ihn den geschicktesten Singmeister Mailands nennen. Seine eigene Tochter fürchtete sich vor ihm und sang allezeit nur mit bitteren Thränen ihre Scalen und Solfeggien, denn selten kam sie ohne Schelte davon. — Die Kleine war ein wunderliches Gemisch vom warmen Süden und kühlen Norden, sie hatte eine deutsche Mutter gehabt, die sie erst vor einem Jahre verloren und noch tief betrauerte. Sie plauderte halb italienisch, halb deutsch, hatte das schönste blonde Haar und die dunkelsten Augen von der Welt, eine zierliche Gestalt und eine weiße Hand. Ihre Bewegungen waren rasch und leidenschaftlich, ihr Wesen aber ernst und träumerisch. An den jungen Deutschen schloß sie sich sehr bald an, und bettelte ihn immer um deutsche Lieder. — Er hatte auch Freude an ihrer unschuldigen süßen Stimme, und an ihren schönen Augen, und wenn sie ihn so bittend ansah sagte er oft: „Wie gut ist daß Ihr nicht drei Jahre älter seid, Cäcilia Grassi!" — Einige hübsche Solfeggien componirte er für sie, die sie bald reizend trällerte. Wenn er spielte kletterte sie allezeit auf die Steinbank in der Veranda, und von dort auf die Fensterbrüstung und schaute achtsam zu ihm hinein, die Hände in anmuthiger Lässigkeit um die Knie geschlungen, die kindliche Gestalt halb versteckt von den niederhängenden Weinranken. — Gar oft quälte sie ihn ihr zu lehren wie man Weisen setze, und wie man eine deutsche Kirchenarie singe. — Dann lachte er aber sie aus und meinte er wolle ihr weit lieber das Küssen lehren, für welche lose Rede sie ihn wohl mit Orangeschalen warf. Auch liebte er es ihr heimlich den silbernen Pfeil aus den Haaren zu ziehen, daß das üppige Gewinde sich löste und wie ein goldener Mantel um sie herfiel. Und einmal sah sie beim Wiederaufstecken der Flechten, in ihrem halben Zorn und halben Kinderlachen so bezaubernd aus, daß er plötzlich seinen Arm um ihren Hals schlang und sie wirklich küßte. — Aber diese erste Berührung hübscher Mädchenlippen kam ihm theuer zu stehen. Die Kleine wurde ernstlich böse, so böse daß sie zu ihrem Bruder nach Padua zu gehen drohte, und der junge Bach Mühe hatte sie nur einigermaßen zu besänftigen. Endlich gelang es ihm ein Etwas zu finden das ihren Zorn brach, ein Etwas nämlich nach dem schon lange der Sinn Cäciliens gestanden.

aber gerade die Künstler von hervorragender Productivität im ästhetischen Theoretisiren nicht besonders glücklich gewesen, und man sollte vor Allem ihr Glaubensbekenntniß in ihren Werken suchen, nicht in den Worten, mit denen sie dieselben begleiten. Der dort geltend gemachte Vergleich zwischen Poesie und Musik auf der einen, und Zeichnung und Colorit auf der andern Seite ist im Allgemeinen wie in diesem besondern Fall nichts weniger als zutreffend. Fände er in der That Anwendung auf das Verhältniß, welches Gluck zu seinen Texten einnahm, hätte sich der Componist wirklich darauf beschränkt, die declamatorischen Accente in Noten zu setzen, die vom Dichter dargebotenen Empfindungen und Situationen musikalisch zu lackiren, so würden seine Werke längst unter den modernden Reliquien der Roccocozeit ihren Platz gefunden haben. Die charakteristische Bedeutung dieser Tonsprache liegt aber gerade, wie Jahn ganz richtig bemerkt, in dem Umstand, daß sie den idealen Geist der antiken Kunst, welchen der Dichter nicht ahnte, wiederspiegelt. Man hat sich ferner, um die revolutionären Tendenzen, die den Tondichter der beiden Iphigenien geleitet, zu beweisen, mit Vorliebe auf eine Reihe anekdotischer Züge berufen, die uns von ihm überliefert sind. Dahin gehört z. B. seine Aeußerung, er suche beim Componiren zu vergessen, daß er Musiker sei. Es wird indessen auf solche Weise ein ganz ungebührliches Gewicht auf einen Ausspruch gelegt, der eben nur ein Bonmot ist, welches buchstäblich zu nehmen der Meister weit entfernt war. Wohl nahm er keinen Anstand, eine Menge hergebrachter Satzungen dem dramatischen Ausdruck zum Opfer zu bringen, aber das innerste Lebensprincip aller Kunst, die Schönheit und Wohlordnung der Form, hat er mit unerschütterlicher Energie festgehalten. In der Musik ist nun das eigentlich Gestaltende der Rhythmus, er stellt sich dar als das geistige Band, welches die einzelnen Töne zur wohlgegliederten Melodie, und weiter hinauf die einzelnen Sätze und Perioden zum harmonischen Ganzen vereint, ohne ihn würde das Tonreich in ein Chaos wirr durch einander schwankender Klänge zerfließen. Es ist eine charakteristische Erscheinung, daß derjenige Tondichter, dem der dramatische Ausdruck höher als allen Anderen galt, an Schärfe und Correctheit des rhythmischen Baues von Keinem übertroffen wird.

Als ächte Thaten des Genius erweisen sich nur solche, welche nicht allein die in einer ganz bestimmte Periode herrschenden Mißbräuche und Verirrungen bekämpften, sondern als ewige Wahrzeichen im Gebiet des Geistes vor Täuschungen und Fehltritten nach jeder Seite hin behüten. Für unsere Zeit haben die Gluck'schen Schöpfungen eine verschiedene fast entgegengesetzte Bedeutung, wie für diejenige, in welcher sie entstanden. Während man früher ihren specifischen Charakter in der Bestimmtheit des dramatischen Ausdrucks erblickte, erscheinen sie uns als Muster formeller Abgeschlossenheit und einheitsvoller Gliederung. Was wir vor Allem aus ihnen zu lernen haben, ist nicht zunächst, wie in der Oper das Drama zu seinem Recht gelange, sondern wie in ihr die Würde und Reinheit der Tonkunst bewahrt werde. Wenn den künstlerischen Bestrebungen des achtzehnten Jahrhunderts keine Gefahr näher lag, als die, im engsten Anschluß an eine von Geschlecht zu Geschlecht forterbende Ueberlieferung, zuletzt in den leersten und oberflächlichsten Formalismus zu verfallen, so sind wir im Begriff in das entgegengesetzte Extrem hineinzugerathen, in einen formlosen Realismus, der sich der Laune und Zerfahrenheit subjectiver Willkühr ohne Widerstand preisgibt. Im gegenwärtigen Verhältniß der Componisten wie der Empfangenden zur Kunst haben wir im Guten wie im Schlimmen das Kehrbild zu dem musikalischen Schaffen und Genießen der Vergangenheit. Schon die Betrachtungen Ulibischeffs in seinem Buch über Beethoven enthalten in dieser Beziehung neben allerlei Einseitigkeiten und Paradoxen manchen treffenden Zug. Die Tonsetzer des achtzehnten Jahrhunderts pflegten ihren Beruf in der ruhigen Sicherheit eines von allen Seiten befestigten und umgrenzten Handwerks zu üben. Sie waren Diener der Höfe und der vornehmen Welt. Das Publikum, dem sie zunächst ihre Gaben darbrachten, erwartete von der Kunst, daß sie alle Blüthen des Lebens zum bunten duftigen Kranz winde, es wollte mit weicher Hand geschmeichelt und geliebkost, aber nicht erschüttert, hingerissen, der Erde entrückt werden, auf der es sich so traurig

---

Johann Christian Bach besaß eine eigenhändig geschriebene Arie seines Vaters, die das Mädchen schon oft in den Händen gehalten und angestaunt hatte. Sie konnte nicht aufhören sich über jene seltsamen Läufer zu wundern die darin vorkamen und versuchte sie vergebens nachzusingen, — so daß der junge Mann ihr nicht selten die Blätter ungeduldig aus den Händen nahm und verschloß.

„Singt lieber ein Liedchen von einem amato bene, denn diese Kirchenarie von den zitternden und wankenden Gedanken des Sünders!" sagte er dann. — Diese Arie verlangte sie nach jenem Kuß. „Gebt mir die Arie — dann will ich wieder gut sein", murmelte sie. — „Ihr sollt sie mir nur leihen — damit ich sie lernen kann. Sobald ich sie ordentlich singe, bringe ich sie Euch wieder, das gelobe ich Euch bei der heiligen Cäcilia, meiner Schutzpatronin! Was gebt Ihr mir, wenn ich sie Euch eines Tages fehlerlos singe!?" — „Mein Herz!"

Mit diesem Scherzwort gab er sie denn hin — — und die Kleine ging wirklich nicht nach Padua. — An demselben Tage als er die eingeschriebenen Notenblätter in die Hände Cäcilens legte, kam auch der erste Brief des Philipp Emanuel. — Der schrieb aber — trotz der Fürbitten Agricola's, dem Bruder gar ernste Worte — und nannte ihn gradezu einen Abtrünnigen. — Das ging dem Johann Christian doch recht an's Herz, aber er war eben ein Menschenkind, das man nur mit einem sanften Blick und weicher Bitte lenken konnte, — Härte und Strenge machten ihn trotzig und starr.

Und ein geschriebenes böses Wort verletzt noch viel viel tiefer denn ein gesprochenes. — So zerriß er denn den Brief des Philipp Emanuel in tausend kleine Fetzen und streute sie in die Luft, und als am nächsten Morgen der alte Graffi ihm einige vornehme Schülerinnen zuwies, die ihm selber lästig waren, weil sie nichts lernten, so ging der junge Bach mit dem Gedanken in den Pallast der Contessina Laura, von jetzt an auch zu leben wie — ein Abtrünniger. — Seine jungen Schülerinnen erleichterten ihm zum Unglück die Ausführung seines Vorsatzes. Sie waren alle drei sehr schön, und obendrein schon in der zweiten Lehrstunde entzückt von ihrem jungen hübschen Singmeister.

Die Thore eines neuen lockenden Lebens thaten sich jetzt vor ihm auf, und die niedlichsten Händchen waren es, die ihm die Riegel zurückschoben, und ihn einführten in einen köstlichen Garten. Da war Alles Glanz, Orangenblüthenduft und Wärme. — Seine schönen Schülerinnen lernten bei ihm zwar nicht besser singen, aber sie priesen trotzdem ihren jungen Lehrer in dem Kreise ihrer Freundinnen, und Alle wollten bald nur den blonden Forrestiere zum Lehrmeister haben. — Da fand sich denn auch unter all den prächtigen Frauengestalten der vornehmen Welt manche süße Stimme und geschmeidige Kehle, für die eine anmuthige Melodie zu setzen es sich schon verlohnte, besonders wenn diese Melodie, auf Notenblätter gebannt, mit holdem Lächeln und feurigen Blicken entgegengenommen wurde.

Von Stund an sah sich Bach von einem Kreise bezaubernder Wesen umschlossen, die Alle von ihm singen lernen und Arien gesetzt haben wollten.

Wer hätte solchen Bitten zu widerstehen vermocht?

In dieser Zeit entstanden allmählig allerlei reizende Arien und Duo's, auch einige Kirchencantaten, in Folge derer ihm die Stelle eines Organisten an der Hauptorgel des großen Domes angetragen wurde, die er denn auch annahm. Seine im italienischen Styl gehaltenen Arien hatten übrigens außer einer fließenden Melodie und anmuthigen Instrumentirung doch noch das Verdienst, daß in ihnen

lich eingerichtet. So lange die Musik ein ausschließliches Lieblingsspielzeug der Aristokratie blieb, war die sinnliche Schönheit und heitere Harmonie, frohes Sichgenügenlassen und behagliches Dahingegebensein an den Genuß ihr eigentliches Element. Die veränderte Atmosphäre, die den Eintritt des neunzehnten Jahrhunderts bezeichnet, übte auch auf die Kunst einen mächtigen, ihr innerstes Wesen umgestaltenden Einfluß. Sie entrang sich den abgeschlossenen Kreisen, in denen sie aufgewachsen und groß gezogen war und wandte sich nun mit ihren Schöpfungen an die Masse. Aber nicht allein nach Außen erweiterte sich ihre Wirksamkeit unendlich, sondern auch innerlich empfand sie eine unermeßliche Steigerung ihrer Kraft und Bedeutung. Sie hörte auf ein vornehmer Luxusartikel zu sein und wurde dafür ein nothwendiges Element der allgemeinen Bildung, ein integrirendes Glied in der harmonischen Entfaltung des menschlichen Geistes. An den Künstler, vor Allem den Musiker erging der Ruf, den Gefühlsinhalt der neuen Zeit mit ihrer ungestillten Sehnsucht, ihrem leidenschaftlichen Drange nach den Idealen ihren ungestümen Kämpfen und herben Täuschungen in seine Seele hineinzunehmen und zu verklärtem Dasein zu gestalten. Hatte früher die Tonkunst sich allzu genügsam auf die Sphäre sinnlichen Wohlseins beschränkt und mit der Macht, die ihr verliehen war, nur in harmlos heiterem Spiel getändelt, so versuchte sie nun bald, sich in's Unbegrenzte zu erweitern, die gesammte materielle und geistige Welt zu umspannen. Bitterer Ernst wurde es ihr mit solcher Aufgabe, an deren Lösung sie ihre eigene Existenz setzte. Indem sie ihren bestimmten Lebenskreis überschritt, war die unausbleibliche Folge, daß sie die sinnliche Schönheit und formelle Gliederung, kurz alle Rücksicht auf die Naturbeschaffenheit des Materials, das der Träger ihrer Schöpfungen ist, als lästigen Zwang empfinden und der mit souveräner Machtvollkommenheit ausgestatteten Idee zum Opfer bringen mußte. Nach dem Grundsatz altindischer Ascetik, daß die Seele um so freier und reicher sich entfalte, je mehr der Körper leidet und entbehrt, wurde der holde Leib der Kunst auf die Folter gespannt und mit tausend Martern heimgesucht, damit der Geist in voller Macht und Herrlichkeit zur Erscheinung komme. Wie auf alles Lebendige, so findet aber auch auf die Tongebilde das klassische Wort mens sana in corpore sano seine Anwendung.

Es muß hier genügen, die neueste Entwickelung der Musik in ihrem allgemeinen Verlaufe, wie in ihrer besonderen Beziehung auf die Oper nur mit ein paar Worten anzudeuten. Das naturgemäße Verhältniß, nach welcher in dieser letzteren zwei an sich gleichberechtigte Faktoren zu gemeinschaftlicher Action zusammentreten, verkehrte man dahin, daß die eine der beiden verbundenen Künste nur zu dienen, die andere schlechterdings zu gebieten habe. Die Musik sollte bloßes Mittel, das Drama aber der einzige Zweck sein und somit war eine Formel gefunden, die von vorn herein den Componisten für jede Gewaltsamkeit einen Freibrief gewährte, denn im Begriff des Mittels liegt es, zum Besten des Zweckes verbraucht und aufgezehrt zu werden. In je höherem Grade dies geschieht, um so mehr erfüllt es seine Bestimmung. Während im künstlerischen Schaffen die Schönheit der sinnlichen Erscheinung ein eben so wesentliches Element ist, als das Vorhandensein eines idealen Gehalts, gab man jene Seite völlig preis und ließ so an die Stelle der schöpferischen Phantasie den abstracten Verstand treten. Diesem kommt es lediglich darauf an, den mitzutheilenden Gegenstand so bestimmt und unzweideutig als möglich zu bezeichnen, und die Art und Weise des Ausdrucks hat für ihn nur in so weit Interesse, als sie solcher Absicht entspricht. Damit der natürliche Bildungstrieb, der durch dies gesammte Tonreich geht, den Intentionen des Componisten keinen weitern Widerstand entgegensetze, strebte man darnach alle organische Gliederung aufzuheben, um dafür einen rein mechanischen, jeder Laune sich fügenden Apparat zu gewinnen. Bei allen einzelnen Factoren und Elementen der Tonkunst wiederholte sich dieser Auflösungsprozeß. Die Melodie wurde in einzelne Interjectionen und abgerissene Atome, die Harmonie in lauter zusammenhangslose Pointen zersplittert, ebenso emancipirte sich der Rhythmus von aller künstlerischen Zucht und Ordnung, um zwischen völliger Indifferenz und wild aufzuckender Bewegung unstet und regellos hin- und herzuschaukeln.

---

jenes den Sängerinnen und Hörern so lästige „da capo“ wegfiel, und ein effectvoller Schluß an die Stelle der ermüdenden Wiederholungen trat.

Das Leben des jungen Deutschen wurde allmählig ein sehr bewegtes — an manchem Tage war er vom Morgen bis zum Abend in Anspruch genommen — kehrte erst spät in der Nacht nach Hause zurück, und sah oft seinen Liebling, die hübsche Cäcilia, Wochenlang nicht. — Nur im Dom wenn er die Orgel spielte, hatte er sie wohl einige Male hinter einem Pfeiler erspäht, und ihre unschuldigen Augen waren den seinen begegnet. Auch traf er sie beim Herausgehen aus der Kirche einmal und fragte sie scherzend, ob sie die schwere deutsche Arie schon gelernt. — „Ich werde zu Euch kommen wenn ich sie kann, Ihr mögt sein wo Ihr wollt“, antwortete sie da ganz ernsthaft, „und Ihr sollt Euch darm meiner nicht zu schämen brauchen, und der — so die Arie gemacht — soll es auch nicht!“ — Und dabei nickte sie ihm flüchtig zu und lief mit brennenden Wangen weiter, so schnell daß er ihr nicht zu folgen vermochte, er hätte denn traben müssen, und das ging eben nicht, denn die schöne Contessina Laura kam, von ihrer Begleiterin und zwei Dienerinnen gefolgt, gerade auf ihn zu. Sie trug das Meßbuch noch in den Händen, und hatte das schwarze Schleiertuch nur ein Wenig gehoben, so daß man die funkelnden Augen und die lachenden Lippen noch in einem verführerischen Halbdunkel sah. „Kommt heut Abend zu uns, Signor Bach“, flüsterte sie, „und versucht recht liebenswürdig zu sein, Ihr sollt eine berühmte und schöne Frau bei uns sehen: — die Sängerin Lucrezia Aguiari, genannt la Bastardella — wahrt Euer Herz!“

Wer an dem Abend dieses Tages den Johann Christian Bach gesehen hätte, in eleganter Cavalierkleidung, wie er in dem prächtigen Musiksaal des Salieri'schen Pallastes sich unter den schönen Frauenblumen bewegte, — der konnte nimmer in ihm den Sohn eines schlichten deutschen Cantors vermuthen. Es war als ob er erst in dieser wollüstig süßen Atmosphäre zum wirklichen Leben erwacht sei, — ein glückseliger Falter, der aus dem engen Stübchen allwo er ausgekrochen, nach langem Flattern an trüben Fensterscheiben endlich einen Ausweg gefunden, und in jenen Rosengarten gelangt war, allwo er zu leben und zu sterben verlangt. — Wie glänzten seine schönen Augen, wie anmuthig wußte er in gebrochenem Italienisch seine Rede zu setzen, wie zierlich überreichte er jener lieblichen Gestalt eine Granatblüthe aus der silbernen Vase, — dieser den Fächer, der den zarten Fingern entglitten, plauderte mit der Einen über die Farben, die ihr am besten standen, fragte eine Andere nach ihrem Lieblingsvogel, und vertiefte sich mit einer Dritten in die Wahl eines Maskenanzuges für den nächsten Carnepal. Die Bastardella war noch nicht da.

Man erzählte ihm, daß sie vor drei Tagen von Neapel gekommen, allwo man sie wie eine Göttin angebetet, und in drei Tagen nach England reisen werde. Die anwesenden Männer schienen sie mit Ungeduld zu erwarten. Endlich erschien sie, eine hohe imposante Gestalt im dunkelrothen Sammtkleide und frischen Blumen im Haar. Ihr Antlitz war fast blendend schön, wenn auch die erste Jugendfrische daraus hinweggeweht. Ein seltsam schmerzliches Gefühl durchdrang das Herz des jungen Deutschen, als später die Gefeierte flüchtig ihre Augen auf ihn richtete, und nachdem man ihr seinen Namen genannt, ruhig mit einem der vornehmsten Cavaliere, der hinter ihrem Sessel stand, fortplauderte. — Zum ersten Mal hatte der Blick einer Frau ihn unruhig und unsicher gemacht. — Er erschrack daher nicht wenig,

Die Gefahren, welche heut zu Tage das musikalische Drama bedrohen, sind auf solche Weise denjenigen diametral entgegengesetzt, vor welchen einst der Vorredner und Componist der Alceste die Kunst rettete. War die Oper des achtzehnten Jahrhunderts zu höfisch geworden, so ist unsere zu demagogisch. Nicht vor übertriebener Weichlichkeit und Verfeinerung, sondern vor äußerster Rohheit und Verwilderung haben wir sie zu hüten. Erschien einst die Musik auf der Bühne nur im weit aufgebauschten Festkleid, so hat sie jetzt ein graues Büßergewand angelegt; statt in epicuräischem Wohlleben zu schwelgen, bekennt sie sich zu einem Cynismus, der prahlerisch aus der Noth eine Tugend macht.

Wenn hier die Behauptung aufgestellt wurde, unsere Oper habe allen Grund bei der Gluck's wieder in die Schule zu gehen, und zwar um aus ihr noch eine andere Lehre zu gewinnen, als einst die Bühne des achtzehnten Jahrhunderts, so geschah dieß nicht deßhalb, weil wir etwa mit Marx in den Schöpfungen des Meisters die höchste Entwickelung des musikalischen Dramas erblicken. Wir betrachten ihn nur als den Vorläufer Mozart's, unter dessen Pflege sich die Gattung zur höchsten Fülle und Herrlichkeit entfalten sollte. Der Grund davon, daß mehr als alle andern Werke der Orpheus, Alceste, die beiden Iphigenien und Armide dazu geeignet sind, der Gegenwart als Muster vorgehalten zu werden, liegt vielmehr in dem Umstand, daß in jenen Werken der Tondichter mit bewußter Entschiedenheit das bisher mißhandelte dramatische Element in sein Recht einsetzte und auf solche Weise Tendenzen verfolgte, die eine scheinbare Aehnlichkeit mit denjenigen zu haben, deren Verwirklichung uns das Kunstwerk der Zukunft zu bringen verheißt. Wenn indessen Gluck den Dichter aus der unwürdigen Stellung erlöste, der Handlanger und Gelegenheitsmacher für den Sänger und Componisten zu sein, so lag ihm doch nichts ferner, als der Versuch nun auf der anderen Seite die Musik zum bloßen Decorationsmittel des Dramas herabzusetzen. Wenn er den Kampf gegen die in der alten Opera seria herrschenden Mißbräuche siegreich zu Ende führte, so war er doch viel zu sehr vom Geiste ächter Kunst erfüllt, um den Reingewinn, welchen die bisherige Entwickelung trotz aller Mängel und Unvollkommenheiten gebracht, an unfruchtbare Experimente wieder zu vergeuden. In einer fest gegründeten nach jeder Richtung hin ausgestalteten Form, in der Trennung des Recitativs von der Arie, in der Klarheit und Eurythmie der Proportionen, hierin bestand das Vermächtniß, das er den Italienern verdankte, es trug in seiner Hand reiche Zinsen.

Recensionen.

Dornröschen, Dichtung von Franz Bonn, componirt für Solostimmen, Chor und Orchester von C. Perfall. op. 8. Clavierauszug. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

S. B. Dieses in Musik gesetzte „deutsche Mährchen" wird eine gewisse Wirkung in dem Falle nicht verfehlen, wenn es erstens gut instrumentirt ist, woran wir bei der aus dem Ganzen hervorgehenden Bildung des Autors nicht zweifeln; und wenn ferner eine lebendige und feine Ausführung ihm zu Hilfe kommt. Man wird es gerne einmal, auch mehreremale anhören. Damit ist Lob und Tadel zugleich ausgesprochen. Lob, da es heute schon schwer genug ist, auch nur für eine Aufführung eines derartigen Stückes die Theilnahme zu erregen und zu fesseln. Tadel, weil es nicht Zweck der Kunst sein kann, so große Mittel wie Solostimmen, Chor und Orchester aufzubieten, um eine kleine ephemere Wirkung zu erzielen. Das Letztere, auf Perfall's Composition des „Dornröschen" angewendet, ist freilich vorerst eine Behauptung, die der näheren Begründung bedarf, die wir denn im Folgenden zu geben versuchen. Erstens kann unserer Ueberzeugung nach das Sujet selbst, dieß an sich poetische Mährchen, die Aufmerksamkeit und Theilnahme nicht lange fesseln. Wie alle solche Stoffe enthält es zu wenig Ernstes, zu wenig Verschiedenartiges, dessen Conflicte und endliche Lösung den Menschen aufzuregen und zu befriedigen oder gar zu erheben vermöchten. Wir dürften wohl die Fabel als bekannt voraussetzen, wollen aber doch manchem Leser zu lieb

---

als sie ihn nach Verlauf einer Stunde etwa — auffordern ließ, ihr eine Arie des Galuppi zu begleiten.

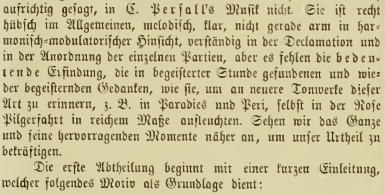
Johann Christian Bach setzte sich, nach einer tiefen Verneigung vor der Königin des Gesanges, an das Instrument, dessen Deckel von Gold und kostbaren Malereien strotzte, und legte die Hände auf die Tasten. — Aber seine Finger zitterten und seine Augen flogen über die Notenblätter hinweg auf jene Glasfläche ihm gegenüber, allwo ihm eine prächtige Gestalt erschien, und ein sinnverwirrendes Antlitz. Die Bastardella trug einen Blumenkranz, er war tief in die Stirn gedrückt und die Augen erschienen noch einmal so dunkel und sammtartig unter den weißen Orangenblüthen. — War es der betäubende Blüthenduft, der auf ihn niedersank, daß er endlich Nichts — auch gar Nichts mehr deutlich sah? — Es war ihm als stünde da neben ihm der verkörperte Gegenstand seiner jahrelangen heißen Sehnsucht, Italia selbst in der Gestalt des schönsten Weibes. — Sein Herz pochte wild und immer wilder — sein Athem stockte. Wie im Traume schlug er den ersten Accord des Recitativs an: „oh tu — idol del mio cuore" sang nun eine berückende Stimme dicht neben ihm, und ein heißer würziger Hauch berührte seine Wange. — Zitternd spielte er weiter — und immer weiter — bis das feurige Allegro eintrat mit dem Ruf: „anima mia — io t'amo!" Bei diesem süßesten aller Worte schlug die schöne Frau einen Triller, „io t'amo" flötete sie, — der Triller war endlos wie die Liebe selbst. — Bach fühlte wie seine Seele versank in diesem goldenen Tonmeer, wie die Wogen über ihm zusammenschlugen. — Fast besinnungslos lauschte er — der Athem verging ihm — er mußte plötzlich an jene deutsche Mähr denken von den Nachtigallen, die mitten in solchem Liebestriller mit zersprengter Brust todt niedersinken. Eine furchtbare Angst um die süße Nachtigall an seiner Seite überkam ihn — er hob die Hände und schlug den Schlußaccord nieder. — Ach — wehe — wehe — viel zu früh! Der Triller der Sängerin war zerstört — die Bastardella brach ab. — Entsetzen bemächtigte sich der glänzenden Gesellschaft. Das konnte der gefeiertsten Primadonna Italiens geschehen?! Jeder blickte auf den jungen Deutschen der es gewagt, die Königin des Gesanges auf so unerhörte Weise zu beleidigen, die Frauen voll Angst und Mitleid, die Männer voll heimlicher Schadenfreude, denn der blonde tedesco war ihnen überall im Wege. — Aber — o Wunder ohne Gleichen — es geschah ihm Nichts von alledem was man erwartete, dagegen Etwas, das ihm nicht Wenige recht von Herzen neideten. Die Bastardella neigte sich nämlich herab zu ihm, lächelte ihn an, schlug ihm mit dem goldgefischten Handschuh leicht auf die verblüffte Wange und flüsterte: „Ungeschicktes Kind, Ihr verdient eine harte Strafe! Ihr werdet so oft zu dem Gesange der Lucrezia Agujari spielen, bis Ihr keine Fehler mehr macht! — In zwei Tagen reise ich nach England, Ihr sollt einen Platz in meinem Reisewagen finden, Böswicht! — Nur unter der Bedingung, daß Ihr ihn annehmt, verzeihe ich Euch, was Ihr mir heute angethan!"

Und zwei Tage später — verließ wirklich der blonde Deutsche die schöne Stadt Milano und die bitter weinende kleine Cäcilia, um drüben in dem ungeheuren London zu lernen — wie man schönen Frauen begleitet, ohne ihnen um ihrer Augen willen glänzende Triller zu verderben.

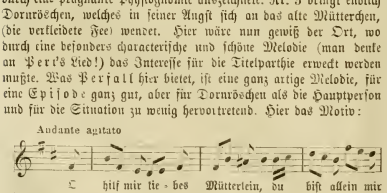
(Fortsetzung folgt.)

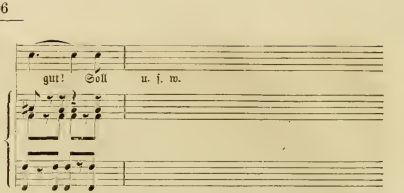
in Kürze anführen, daß Dornröschen die Tochter eines Königs ist, der sein Kind gegen dessen eigenen Willen und gegen den Willen der Fee, welcher er die Geburt des Töchterchens verdankt, verheiraten will. Die Fee warnt ihn im Traum, der König läßt nicht ab, und zertrümmert endlich die Spindel, welche er nebst der als Spinnerin verkleideten Fee bei seiner Tochter antrifft, und von der ein Traumbild ihm der Tochter Tod verheißen hatte. Die Spindel sticht aber des Königs Kind verhängnißvoller Weise dennoch, und dem Zauberspruch gemäß, versinkt sofort König, Tochter, Gesinde, das ganze Haus in hundertjährigen Schlaf, bis endlich der Freier, ein Königssohn, naht, der dem Dornröschen bestimmt ist. Er wird von einem Chor von Waldgeistern aufgestachelt, die ihm im Traum das Vorhandensein des schlafenden Dornröschens verrathen und ihm sagen, was er zu thun habe. Der Königssohn hat nun in der That sehr wenig Muth nöthig; er braucht sich einfach in das im Schlaf liegende Schloß zu verfügen, die Treppen zu ersteigen, ohne allen Kampf und sonstige Hindernisse das Thurmgemach zu öffnen, Dornröschen zu küssen, und die Heldenthat ist vollbracht. Ein auf ein solches Sujet gebautes Musikwerk könnte wohl nur bei sehr genialer Betonung eine dauerhafte Stellung in der Literatur gewinnen und behaupten. Geniales finden wir aber, aufrichtig gesagt, in C. Perfall's Musik nicht. Sie ist recht hübsch im Allgemeinen, melodisch, klar, nicht gerade arm in harmonisch-modulatorischer Hinsicht, verständig in der Declamation und in der Anordnung der einzelnen Partien, aber es fehlen die bedeutende Erfindung, die in begeisterter Stunde gefunden und wieder begeisternden Gedanken, wie sie, um an neuere Tonwerke dieser Art zu erinnern, z. B. in Paradies und Peri, selbst in der Rose Pilgerfahrt in reichem Maße aufleuchten. Sehen wir das Ganze und seine hervorragenden Momente näher an, um unser Urtheil zu bekräftigen.

Die erste Abtheilung beginnt mit einer kurzen Einleitung, welcher folgendes Motiv als Grundlage dient:

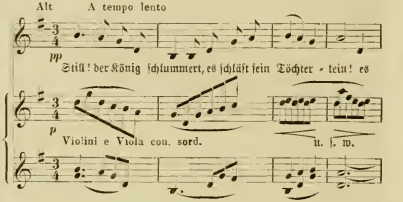


Daran schließt sich sogleich ein Recitativ der Fee, die Drohung an den König, und ein Trostzuspruch an Dornröschen (in arioser Form), beides wohl als in einer Traumerscheinung vorgehend zu betrachten. Nr. 2 führet den König vor, wie er dem Volk die beabsichtigte Vermählung anzeigt (Recitativ), worauf das Volk in einen Jubel-Chor ausbricht. Dieser Chor wird eine kräftige Wirkung machen, doch fehlt ihm ein melodischer Grundgedanke, der sich durch eine prägnante Physiognomie auszeichnete. Nr. 3 bringt endlich Dornröschen, welches in seiner Angst sich an das alte Mütterchen, (die verkleidete Fee) wendet. Hier wäre nun gewiß der Ort, wo durch eine besonders characteristische und schöne Melodie (man denke an Perl's Lied!) das Interesse für die Titelparthie erweckt werden mußte. Was Perfall hier bietet, ist eine ganz artige Melodie, für eine Episode ganz gut, aber für Dornröschen als die Hauptperson und für die Situation zu wenig hervortretend. Hier das Motiv:

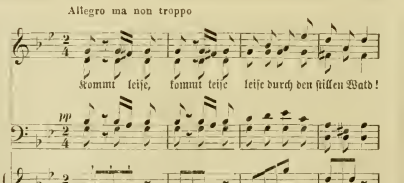




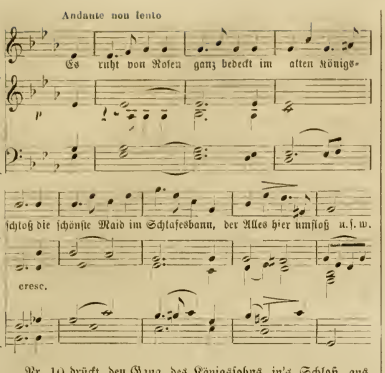
Uebrigens ist diese Nummer als Musikstück wohlgebildet und gut geformt. Nr. 4 ist schon die letzte Nummer des ersten Theils. Der König führt die obenerwähnte Spindelzerstörung recitando aus, ein Chor der Waldgeister wirft ein „Weh, die Spindel stach!" darein und Dornröschen singt ein kurzes Schlaflied, welches später vom Chor aufgenommen wird. Dieser Chor ist für sich betrachtet eine recht hübsche und sinnige Arbeit, die in anderer Zusammenstellung viel gewinnen würde. Das Motiv lautet so:



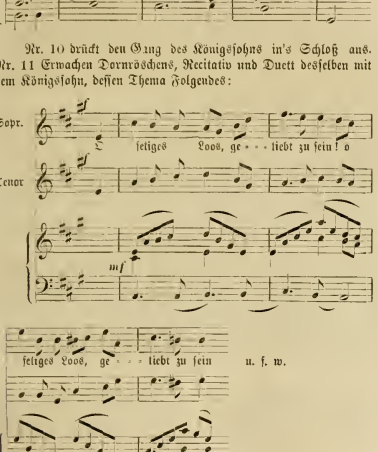
Der zweite Theil beginnt mit demselben Orchestermotiv wie der erste, nur in E-moll. Warum der Componist dieß that, wissen wir nicht; loben können wir's auch nicht, denn es sieht wie Aermuth aus. Nach einem unisonisch gehaltenen Chor der Waldgeister kommt ein Allegro desselben Chor's, welches recht hübsch gemacht ist und von guter Wirkung sein wird. Sein Thema lautet so:



Hierauf melden Jagdhörner die Ankunft des Königssohnes, und es ergibt sich Gelegenheit zu einem dreistrophigen, frischen Jägerchor. Hierauf Nr. 9 Recitativ und Arie des Königssohnes. Auch hier stellt sich kein eindringliches, geniales Motiv ein und die Erwartung tieferer Anregung bleibt abermals ungestillt. In Nr. 8 finden die Waldgeister den eingeschlafenen Jüngling, was Gelegenheit gibt zu getrennt auftretenden Frauen- und Männerchören und zu einer „Cantilene" für Sopransolo, durch welche der Königssohn über das schlafende Dornröschen belehrt wird. Ob nicht auch hier Genialeres geboten werden konnte, mag der Leser entscheiden, nachdem er die acht ersten Takte gelesen hat:



Nr. 10 drückt den Gang des Königssohns in's Schloß aus. Nr. 11 Erwachen Dornröschens, Recitativ und Duett desselben mit dem Königssohn, dessen Thema Folgendes:



Diese Phrase würde gewonnen haben, wenn der zweite Theil derselben nicht denselben rhythmischen Schluß hätte. In Nr. 12. (Finale) läßt sich ein Chor vernehmen: „Nun regt sich's im Keller, auf Stiegen, im Stall", dann kommt noch einmal die Fee und der König mit kurzen recitativischen Sätzen und das Volk singt wieder fein: „Heil dem König" wie im ersten Theil, nur daß die vier Solostimmen noch einmal Gelegenheit finden als Quartett aufzutreten. Mit diesem Chor schließt das Werk, welches immerhin von recht schätzenswerthen Kenntnissen und guter Bildung des Autors Zeugniß gibt, dem wir nur rathen möchten, seine Kräfte auch an ernsteren Aufgaben zu versuchen, sie dadurch zu steigern und sich nicht einer Selbstgenügsamkeit hinzugeben, die das Grad des Talents ist. Möchte er sich auch nicht dem „Zeitbewußtsein" dadurch zu sehr unterordnen, daß er die Kleinheit der Form als nothwendige Bedingung heutiger Kunst ansieht, denn, was der Mode dient, geht auch mit ihr unter.

Italienische Oper in Wien.

(Schluß.)

Weit mehr thaten der guten Wirkung die unglaublichen Verstöße Abbruch, welche in Betreff der Inscenesetzung begangen wurden, und von denen wir Einiges erwähnen müssen. Leporello, anstatt in der ersten Scene beim Eintritt der Donna Anna und des Don Juan, wie bei dem Zweikampf sich versteckt zu halten, und nur dem Zuhörer sichtbar zu sein, blieb auf offener Bühne ganz in der Nähe der anderen handelnden Personen. Die Finsterniß kann hier nicht vorgeschützt werden, denn wenn man genug sah um zu fechten, so sah man auch eine dritte Person. — Daß der ganze Chor in Finale auf der Bühne blieb, um den „Effect" des „Freiheitschores" u. s. w. zu verstärken, nimmt uns nicht Wunder, da diese Auffassung eine allgemeine geworden ist. Wir schließen uns aber jenen Stimmen an, die Mozart's Originalpartitur zufolge blos ein Septett gelten lassen.*) Es ist doch auch gar zu unnatürlich, daß zwei Menschen von einem ganzen Haufen nicht sollten überwältigt werden; anders gestaltet sich die Sache, wenn sie es mit fünf Menschen zu thun haben, worunter drei Damen. — Als im zweiten Act Masetto mit Bauern u. s. w. erscheint um den Don Juan zu fahen, ließ der Letztere die Arie in F aus, und prügelte den Masetto in Gegenwart eines sich nicht vom Fleck rührenden Statistenchor's durch. — Der berühmte Uebergang von B-dur nach D-dur (in Nr. 20 des 2. Acts), wo Don Ottavio mit Donna Anna eintritt, „begleitet von Dienern mit Fackeln" verlor theilweise seine Bedeutung, weil die Diener und die Fackeln wegblieben, und die Finsterniß fortdauerte. Die Arie des Don Ottavio in B-dur Nr. 23 wurde an Elvira allein gerichtet, da sie doch die Anwesenheit auch Masetto's und Zerlinen's verlangt. — Daß Don Juan beim Gastmahl einen kleinen Harem von Mädchen bei sich hatte, zuletzt aber von Kerlen, welche Teufel vorstellen sollten, in der That aber eher türkischen Polizeisoldaten glichen, zur Hölle fuhr wurde, sind Geschmacklosigkeiten, die die Wirkung eines Kunstwerks wie Don Juan in nicht zu rechtfertigender Weise beeinträchtigen, und den Zuhörer anstatt erschüttert und erhoben, unter schallendem Gelächter entlassen.

Die zweite Vorstellung dieser Oper waren wir zu hören verhindert. In der dritten erschien Manches verbessert. Die Arie Don Giovanni's in F blieb zwar abermals aus, aber wenigstens waren die Statisten weggeschickt worden. Bei dem Eintritt von D-dur nach B-dur erschienen Diener mit Fackeln. Das Uebrige aber blieb im Wesentlichen beim Alten. Wir erwähnen nur noch, daß die „Briefarie", die in der ersten Vorstellung weggeblieben war, dießmal von Frl. La Grua gesungen wurde, — daß Leporello seine Arie Nr. 5 in Des sang statt in D, daß die Hörner wie bei der ersten Vorstellung nicht im Stande waren im Duett Don Juan's mit Zerline sich den Sängern anzuschließen, — und daß die Tanzorchester auf der Bühne im Finale des ersten Acts abermals wegblieben, wodurch natürlich Mozart's kunstvolle Vereinigung dreier Tanzrhythmen ganz unverständlich wird.

*) Wir können hier nicht unterlassen, auf eine kleine Schrift von A. v. Wolzogen aufmerksam zu machen, welche kürzlich erschienen ist, und die Scenirung des Don Giovanni auf Grundlage des aufgefundenen Da Ponte'schen Original-Textbuchs behandelt.

Curiosum.

Telemann stellt in einer 1744 gedruckten Cantate auf den 8. Sonntag nach Trinitatis die falschen Propheten in Schafskleidern durch einen Quintenzirkel durch alle 12 Dur-Tonarten mit der üblichen enharmonischen Verwechslung des Ges und Fis vor.

Zeitungsschau.

Die 22. Nummer der „Niederrheinischen Musikzeitung“ enthält einen interessanten Bericht aus Paris über die Aufführung des Fidelio.

Die „Recensionen“ bringen in Nr. 24 eine Notiz über die Haltung der Künstler bei der Generalversammlung der Gesellschaft d. M., welche vollkommen der Wahrheit gemäß ist. Es ist leider nur zu richtig, daß die Musiker in der Regel nur dann den Mund aufzumachen vermögen, wenn es irgend wie ihren Vortheil angeht. Andererseits darf freilich nicht übersehen werden, daß es beiliös schwer ist zu reden, wenn fast die ganze Versammlung die Sprache nicht versteht, in der man spricht. Oder ist das im Allgemeinen vielleicht die Sprache der Musiker, die dort gesprochen wurde und immer gesprochen wird? Wahrhaftig, Nein! Denn was sich am aller breitesten macht, ist die Sprache eines verknöcherten Dilettantismus, die selbst dem muthigsten und sprachgewandtesten Musiker sofort die Kehle zuschnürt.

Dasselbe Blatt enthält einen interessanten Bericht von O. Gumprecht über Schumann's Paradies und Peri.

Die Neue Zeitschrift für Musik bringt in ihrer 24. Nummer unter der bekannten Firma: „DAS“ einen bemerkenswerthen Aufsatz „Ueber Deklamationsfehler in Schumann's Paradies und Peri“, und macht Vorschläge, wie durch geringfügige Textesveränderungen die störenden Unvollkommenheiten zu beseitigen wären. Wir können diese Vorschläge nur auf das lebhafteste und wärmste begrüßen. Zugleich aber muß einmal ausgesprochen werden, daß die Verse mancher Herren Dichter eben wegen solcher in der Natur der Musik, namentlich der Melodie und des Periodenbaus, gar nicht berücksichtigenden Eigenheiten, jeden Tonsetzer zur Verzweiflung bringen können. Der Letztere steht in solchem Falle zwischen zwei Feuern. Verbrennt er sich links nicht die Finger, so geschieht es rechts; wird er den Worten gerecht, so ist eine gequälte Musik die Folge; — wird er es der Musik, so kommen solche „Sommersflecken“ zu Tag. Wir würden in solchen Fällen dem Componisten das Recht einräumen, gleich bei dem ersten Entwurf die betreffenden Stellen eines Gedichts im DAS'schen Sinne zu ändern. Die Dichter aber sollten sich mit Musik mehr beschäftigen und keine Verse schreiben, die der Musiker nicht setzen kann, oder — sich's verbitten componirt zu werden.

Nachrichten.

London. Herr Louis Straus concertirt hier unter ehrendem Beifall. Frau Louise Lapp ist ebenfalls hier und gedenkt sich öffentlich hören zu lassen.

Berlin. Marschner's „Templer und Jüdin“ ging am 5. Juni im Opernhause neu einstudirt in Scene, nachdem diese Oper ein Vierteljahrhundert vom Repertoir der Hofbühne verschwunden war. Die im Ganzen mit vielem Beifall aufgenommene Darstellung war größtentheils eine gelungene.

Breslau. Das schlesische katholische Kirchenblatt setzt einen Preis von 20 Thlr. für die Composition einer leicht ausführbaren, kurzen, vierstimmigen Messe mit Orgelbegleitung. Einsendungstermin: 1. September 1860. Adresse: Dom-Capellmeister M. Brosig in Breslau.

Leipzig. Die seit dem Jahre 1800 in Leipzig bestehende Musikalien-Verlagshandlung unter der Firma: Bureau de musique von C. F. Peters, deren erster Besitzer, F. A. Hoffmeister, mit L. v. Beethoven im Briefwechsel stand und mehrere seiner frühesten Compositionen, namentlich das 2. Pianoforte-Concert in B op. 19, das Septett in Es op. 20, die 1. Symphonie in C op. 21, die große Sonate in B op. 22 mit Eigenthumsrecht brachte, und deren letzter Besitzer C. G. S. Böhme das Geschäft einer Wohlthätigkeits Stiftung in Leipzig vermachte, ist vor einigen Tagen an Julius Friedländer in Berlin verkauft worden.

— Zur Feier des fünfzigjährigen Geburtstages Schumann's wurde am 8. Juni im Stadttheater seine „Genoveva“ gegeben. Der Erfolg vor einem freilich sehr gewählten Kreise war ein höchst günstiger.

— Herr Organist Langer, der langjährige verdiente Dirigent des Pauliner-Gesangvereins, ist bei Gelegenheit des vierhundertjährigen Jubiläums der Universität in Leipzig von der philosophischen Facultät daselbst zum Ehrendoctor ernannt worden.

Barmen. Dem Hause Adolph Ibach Söhne ist der Auftrag ertheilt worden, im Concertsaale der Gesellschaft „Concordia“ eine sechzehnstimmige Orgel mit drei Manualen und Pedal, 44 Stimmen im Ganzen, aufzustellen. (Bravo, kleines Barmen. ! ! ! D. Red.)

Aachen. Die Concertsaison wurde am 3. Juni mit der Aufführung von Haydn's Schöpfung geschlossen.

Eisleben. Zu Beginn dieses Jahrs hat sich hier ein Verein für classische und gediegene Musik gebildet, dessen Dirigent der Organist und Seminarlehrer F. Rein ist. Der Verein hat bereits vier Concerte gegeben.

Coburg. Am 22. und 23. Juli wird hier das dritte Sängerfest stattfinden.

Merseburg. Herr Organist Engel gab am 3. Juni sein 6. großes Orgel-, Vokal- und Instrumental-Jahresconcert im Dom. Das Programm enthielt, wie schon der Titel dieser Concerte andeutet, alles Mögliche; u. A. auch Beethoven's Violoncellconcert mit Orgelbegleitung! Das herrliche neue Orgelwerk wird überhaupt mehr zu kleinlichen Effekten, als im ächten großen Orgelstyl verwendet.

Mannheim, Juni 1860.

„Die deutsche Tonpoelle“ ladet hierdurch deutsche Dichter ein, sich an nachstehender Preisbewerbung zu betheiligen, indem sie einen Preis von zwölf Ducaten aussetzt, für ein zur Composition für den Männergesang geeignetes Gedicht von mäßigem Umfange, welches den vaterländischen Gefühlen, wie sie jetzt wieder in Deutschland erwacht sind, einen volksthümlich kräftigen Ausdruck verleiht und besonders die Bestrebungen nach echter Einheit und Machtentfaltung, sowie die mannhafte Abwehr gegen jeder Feind zum Gegenstand nimmt.

Die betreffenden Gedichte sind im Laufe des Septembers d. J. frei an uns einzusenden, da mit dem Ende desselben die Preisbewerbung geschlossen ist. Diejenige der eintreffenden Bewerbungen, welche nach unserer, dann vorzunehmenden Auswahl den Preis erhält, wird Eigenthum der Tonhalle. Jeder Einsendung ist ein versiegeltes Briefchen beizulegen, in welchem sich der Dichter nennt, und auf dessen Außenseite er die Anfangsworte seines Werks geschrieben hat. Von keiner derselben darf vor Erledigung der Sache, welche sofort öffentlich angezeigt wird anderweitiger Gebrauch gemacht werden.

Der Vorstand.

Wien. Von Spohr's Selbstbiographie, welche bei G. H. Wigand in Cassel und Göttingen in zwei Bänden oder sechs Lieferungen erscheint, sind bis jetzt zwei Hefte ausgegeben worden, deren Inhalt durch das bewegte Leben, welches Spohr führte, und durch die ebenso lebendige als wahre Schilderung desselben sehr interessant ist. Seine ganze künstlerische Persönlichkeit und Richtung prägt sich darin so entschieden aus, daß nach vollendetem Druck über gewisse Fragen wohl kein Streit mehr sein wird. Wir theilen unseren Lesern nächstens Einiges aus dieser Selbstbiographie mit.

— Der Orchesterverein Euterpe hat wieder ein Concert gegeben, und darin eine Symphonie in C von Haydn, eine Ouverture von Onslow, und zwei Sätze des Mendelsohn'schen D-moll-Trio's aufgeführt. Außerdem brachte ein Frl. Schlösser Lieder von Schubert und Schumann zu Gehör.

— Der academische Gesangverein veranstaltete in Döbling eine Liedertafel zu einem wohlthätigen Zweck, und brachte Chöre von Stunz, Mendelssohn, Marschner, Abt, Zöllner, B. Scholz u. A. zur Aufführung.

— Die Wiener Singakademie feierte am 8. Juni Schumann's Geburtstag im engeren Kreise durch eine improvisirte Aufführung mehrerer Werke des Componisten.

— Der hiesige Cellist Louis Denis concertirte mit Erfolg in Krakau und Warschau, und soll Einladungen nach Petersburg und Moskau erhalten haben.

— Zur Warnung! Es hält sich hier ein Mann auf, der sich für den bekannten Flötenspieler und Componist A. B. Fürstenau ausgibt und unter allerlei Vorspiegelungen die Mildthätigkeit der Musiker und Musikalienhändler in Anspruch nimmt. Es diene zur Notiz, daß Fürstenau 1892 in Münster geboren und am 18. November 1852 als Mitglied der königlichen Capelle in Dresden gestorben ist. Sein Sohn, geb. 1824, ist noch heute Mitglied dieser Capelle.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wesseley und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 27. Wien, 30. Juni 1860. Jahrgang I.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Witwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Mit der nächsten Nummer beginnt das zweite Halbjahr dieser Zeitung. Die Abonnenten erhalten mit derselben als Beilage ein Andante aus einer Sonate von Johann Christian Bach.

Inhalt. Fünfzig Thesen über Kirchenmusik. — Feuilleton: Die beiden jüngsten Söhne S. Bach's. II. (Fortsetzung.) Aus L. Spohr's Selbstbiographie. — Recensionen. — Offenes Schreiben an die Redaktion. — Correspondenzen. — Zeitungsschau. — Nachrichten.

Fünfzig Thesen über kirchliche Musik und Kirchenmusik insbesondere.

Von einem protestantischen Geistlichen.

Vorbemerkung der Redaction. Wir haben vor einiger Zeit einen Artikel über Kirchenmusik gebracht, der vom exclusiv katholischen Gesichtspunkt ausging. Es ist billig, daß wir in der „Deutschen Musikzeitung" auch der protestantischen Anschauung Raum geben. Da es in Deutschland keine „Zeitung für Kirchenmusik" gibt, so werden jene unserer Leser, die an diesen Fragen weniger Interesse nehmen, uns nicht zum Vorwurf machen können, daß wir denselben zuviel Raum geben, — ja es versteht sich wohl von selbst, daß bei den räumlichen Verhältnissen dieser Zeitung die Interessen der Kirchenmusik nicht nur vertreten sein können, sondern müssen. Daß aber der Verfasser nachstehender 50 Thesen kein Dilettant im gewöhnlichen Sinne ist, sondern in das Wesen der Musik vielleicht tiefere Blicke gethan hat, als so mancher Fachmusiker, das wird dem aufmerksamen Leser kaum entgehen können, und ist zugleich der Grund, warum wir seinen Gedanken die Spalten unseres Blattes geöffnet haben, ja dieselben herzlich willkommen heißen.

Die Kirchenmusik ist eine besondere Gattung der kirchlichen Musik, und unterliegt im Allgemeinen den Gesetzen der letzteren.

Die kirchliche Musik ist eine besondere Gattung der religiösen Musik, aber nur insofern, als sie freilich ohne den religiösen Character Nichts wäre. Denn sowie die christliche Religion nicht eine Religion neben anderen Religionen ist, sondern die Eine Religion, der einzig wahre, gottgewollte Weg zu Gott, so entspricht alle religiöse Musik ihrem Namen nur in dem Maß, in welchem sie in einem wahren und engen Verhältniß zur kirchlichen Musik steht.

Alle kirchliche Musik bewegt sich in der durch die christliche Offenbarung bezeichneten, zwar unendlich tiefen, aber dennoch auf ein gewisses Gebiet deutlich abgegrenzten Welt von Gedanken und Empfindungen. Die Kirchenmusik ist die für die kirchliche Gemeinschaft und für den gottesdienstlichen Gebrauch bestimmte Musik.

Die Kirchenmusik als eine besondere Abzweigung der kirchlichen Musik steht in einem Gegensatz zum kirchlichen Gemeindegesang. Sie unterscheidet sich von dem letzteren dadurch, daß dieser der musikalisch leichtfaßliche Ausdruck derjenigen christlichen Empfindungen und Stimmungen ist, welche die Kirche bei der zur Anbetung versammelten Gemeinde als Durchschnitt voraussetzen kann, während die eigentliche Kirchenmusik an diesen Durchschnitt zwar anknüpft, aber die Gemeinde auf die Höhen christgläubiger Empfindung zu erheben beabsichtigt.

Die richtige Form für den kirchlichen Volks- oder Gemeindegesang ist der melodische, den allgemeinen Gesetzen des musikalischen Rhythmus anbequemte, dem weltlichen Volkslied edleren und ernsteren Styls ähnliche, aber von diesem durch seinen religiösen Ernst deutlich unterschiedene Choralgesang, wie er sich in der evangelischen, theilweise auch in der katholischen Kirche ausgebildet hat. Er hat sich indeß in den Kirchen beider Confessionen vielfach mit weltlichen und unkirchlichen Elementen versetzen lassen.

Die eigentlich sogenannte Kirchenmusik ist die höchste Gattung aller Musik, nicht darum, weil andere Musikgattungen weniger nach einem unendlichen Kunstideal zu ringen oder sich in einem enger abgegrenzten Gebiet geistigen Lebens zu bewegen hätten; sondern einerseits wegen der über allen Vergleich erhabenen tiefen Gedanken und Empfindungen, welche sie mittelst der Töne zum Ausdruck zu bringen sucht, andererseits wegen des unendlich hohen Zweckes der kirchlichen Gemeinschaft, welchen sie zu dem ihrigen macht.

Die Kirchenmusik hat die Bestimmung, die zur Anbetung versammelte Gemeinde nicht nur im Allgemeinen in eine höhere, festliche, christlich-religiöse Stimmung zu versetzen, — sondern ihr eine Vorahnung der Herrlichkeit und Seligkeit der himmlischen Gemeinschaft der Auserwählten zu geben, in ihnen ein heißes Verlangen nach der Theilnahme an dieser zu erwecken, hiedurch aber belebend und heiligend auf ihr innerstes sittliches Leben einzuwirken.

Es kann der Kirchenmusik ihre Berechtigung weder von Seite der Kirche, noch von Seite der Kunst streitig gemacht werden.

Die christliche Kirche als die Trägerin des geoffenbarten Gotteswortes kann der Kunst, insofern dieselbe diese Offenbarung anerkennt, nicht wehren, sich mit ihrem Besten in den Dienst des christlichen Gemeinschaftsinteresses zu stellen.

Die Tonkunst kann, um ihr eigenstes tiefstes Wesen nicht zu läugnen, vor der höchsten Aufgabe nicht zurückschrecken, mit

ihren Tongebilden die Geheimnisse der göttlichen Offenbarung dem Verständniß und der Empfindung näher bringen zu helfen.

Die Kirchenmusik verfolgt als solche keinen Zweck für sich, sondern stellt sich ganz in den Dienst der Kirche. Wenn sich dagegen die Kirche in der Kirchenmusik der Tonkunst als einer Beihilfe zur Erreichung ihrer Zwecke bedient, so verzichtet sie auf alle Eingriffe in die inneren Angelegenheiten der Tonkunst.

Die Gesetze für die Kirchenmusik können weder allein von Seiten der Kirche, noch allein von Seiten der Kunst bestimmt, sondern müssen von beiden Seiten gemeinschaftlich ermittelt und festgestellt werden. Sollten sie allein vom Standpunkt der Kunst aus bestimmt werden, so wäre keine Gewähr gegeben, daß sich die Kirche ihrer mit gutem Gewissen bedienen könnte. Wollte aber die Kirche allein die Aufstellung jener Gesetze in die Hand nehmen, so wäre die angebliche Kirchenmusik in Gefahr, ihren künstlerischen und musikalischen Character zu verlieren, dann aber dennoch zugleich auch ihren kirchlichen Zweck zu verfehlen. Denn die Musik kann nur, wenn sie wahre Kunst ist, der Kirche wirkliche und wesentliche Dienste leisten.

Wenn sich in der Gegenwart Seite s der Kunst das Interesse für die Kirchenmusik merklich abgeschwächt hat, so ist das entweder ein Beweis dafür, daß sich das Bewußtsein der unendlich hohen Aufgabe der Kirchenmusik tiefer gegründet hat, und die Erkenntniß des Mißverhältnisses bestimmter und allgemeiner geworden ist, in welchem die vorhandenen Kräfte zu dieser Aufgabe stehen; oder es ist ein Erweis dafür, daß sich das Verständniß für das tiefere Wesen der Musik überhaupt verloren hat.

Für ein mangelndes Interesse an der Kirchenmusik ist in der Regel nicht die Kirche, sondern die Kunst verantwortlich. Denn diejenige kirchliche Musik, welche von wahrhaft künstlerischer Bedeutung und zugleich aus dem wahren und ächten kirchlichen Gemeindebewußtsein entsprungen, also auf dem göttlichen Boden der Kirche erwachsen ist, findet eben darum auch in der Kirche als ein Förderungsmittel ihrer eigenen Zwecke allezeit bereitwillige, dankbare Aufnahme. Die Kirche würde nur dann verantwortlich zu machen sein, wenn sie es vermöge eines stillestehenden oder schwächlichen Entwicklungslebens nicht vermöchte, die Kunst für ihren Dienst zu gewinnen und zu erwärmen.

Daß unzählige Tonschöpfungen, die kaum den Namen der religiösen und darum am allerwenigsten den der christlich kirchlichen Musik verdienen, dennoch in kirchlichen Gebrauch gekommen sind, und sich in demselben zum Theil sogar lange Zeit erhalten konnten, liegt entweder an einem (offenen oder verdeckten) Verfall des kirchlichen Lebens — die Kirche ist dann verweltlicht oder dem tieferen Wesen der christlichen Offenbarung entfremdet, — oder es liegt an dem der Kirchenleitung abgehenden Verständniß für die christliche Kunst und für die Forderungen, welche die Kirche an die kirchliche Kunst zu richten hat; oder es liegt endlich an dem den Kirchencomponisten entschwundenen Sinn für das Wesen, die Bedeutung und die Aufgabe des christlichen Cultus. Gewöhnlich wirken alle drei Factoren zusammen.

Zur Erzeugung wahrhafter Kirchenmusik sind nicht diejenigen Musiker befähigt, welche Etwas von allgemein religiöser oder auch wohl christlicher Empfindung in sich tragen oder in sich zu tragen meinen, sondern allein diejenigen, welche in der christlichen Heilswahrheit mit dem Verständniß und dem Gemüth heimisch und darum lebendige Glieder der christlichen Gemeinschaft, zugleich aber auch bei gediegener künstlerischer Bildung mit musikalisch schöpferischer Kraft ausgestattet sind.

Wenn es Kirchencomponisten gegeben hat, welchen bloß die letztere Eigenschaft zugeschrieben werden kann, und die dennoch Kirchenmusiken geliefert haben, welche sogar für das kirchliche Leben von Bedeutung geworden sind, so ist das ein Be-

Feuilleton.

Die beiden jüngsten Söhne Sebastian Bach's.

Skizzenblätter von **Elise Polko.**

II.

Der Londoner Bach.

Johann Christian, geb. 1735, gest. 1784.

(Fortsetzung.)

In London empfing man den Sohn des großen Leipziger Cantors mit lebhafter Freude. — Das Musikleben der ungeheuren Stadt bedurfte damals einer leitenden Hand, — der große Händel war vor wenigen Monaten gestorben, und die Trauer und Verwirrung unter den Musikern und Sängern nicht gering. Da galt es sich mit festen Händen jener Zügel zu bemächtigen, die dem königlichen Lenker entsunken, — und in der Energie, mit der dies von dem kaum 25jährigen Deutschen geschah, erkannte man den würdigen Nachkommen Sebastian Bach's. — Der junge Johann Christian unterwarf sich in Kurzem durch seine wunderbare Gewandtheit, auf die anmuthigste liebenswürdigste Weise jene alten Musiker, die unter einem Händel grau geworden, und die jüngere Schaar fiel ihm dann natürlich von selbst zu. Sein Glück bei den Frauen kam ihm auch hier zu Statten, — er wußte die sprödesten Sängerinnen zu gewinnen, — wozu freilich seine selten schönen Augen und sein reizendes Lächeln, verbunden mit der ihm natürlichen Sprache der feinsten Galanterie, nicht wenig beitrugen. — Bach befreundete sich sehr bald auf das Innigste mit dem damals hoch berühmten Gesanglehrer Paradisi, und veranstaltete mit ihm gemeinschaftlich Concerte, in welchen nur junge Sängerinnen Proben ihrer Studien ablegten. Das waren interessante Abende! Eine Schaar der reizendsten Gestalten drängte sich dann um den Flügel des deutschen Musikers und die Harfe des Italieners, — und die lieblichsten Stimmen wurden laut. — Freilich konnten diese Stunden von dem jungen Bach nie ganz ungetrübt genossen werden, da die Bastardella ihren Schützling selten aus den Augen ließ und ihn mit flammender Eifersucht überall bewachte. — Anfangs hatte er ihr so ganz und ungetheilt angehört, — und ihr noch manchmal einen Triller und Laufer verdorben, wenn sie so dicht neben ihm stand, die Hand auf seine Schulter lehnend, und er immer und immer wieder zu ihr aufsehen mußte. — Wie hatte sie ihn da noch oft schelten müssen, den ungeschickten Begleiter — und nach kaum einem halben Jahre verdiente er schon kein einzig Scheltwörtchen mehr! — Aber wunderlicher Weise freute sich die berühmte Sängerin gar nicht darüber und hätte vielmehr einen Theil ihrer Lorbeeren hingegeben — für einen verdorbenen Triller. — Die schöne Frau hatte bis zur Stunde nur mit den Männerherzen gespielt wie sie mit den Tönen zu spielen pflegte, — das Gefühl, das sie für den jungen Deutschen empfand, glich zum ersten Male einer lang ausgehaltenen Note mit einer Fermate darüber — — sie ließ den süßen Locton noch immer schwellen und — — er hörte es nicht einmal! — — Und dazu war er voll der ausgesuchtesten Aufmerksamkeiten für sie, kam an keinem Tage ohne Blumen zu ihr, componirte für ihre prächtige Stimme was und wie sie es haben wollte, war entzückt von ihrem Gesang, erschien in allen Gesellschaften, in allen Concerten als ihr treu ergebener Ritter. — Dennoch war sie bitter unzufrieden mit ihm und verbot dem jungen Musiker sogar, die reizende Cara-

weis ebensowohl für die unendlich befruchtende Kraft der christlichen Offenbarung, wie für die unendlich enge Verwandtschaft zwischen dieser und dem Reich der Töne.

Je mehr eine kirchliche Tondichtung zu einer Zeit geeignet ist, den Zwecken der Kirche zu dienen, desto gewisser wird sie als solche auch den Wechsel der Zeiten überdauern, es müßte denn sein, daß ihre Entstehung in eine Zeit gefallen wäre, in welcher die musikalischen Kunstgesetze noch unentwickelt gewesen sind, und daß sie selbst einen bedeutsamen Fortschritt in der Entwicklung dieser Gesetze nicht darstellte.

So wenig die göttliche Offenbarung von der Zeitbildung und dem Zeitbewußtsein in Abhängigkeit steht, ebenso wenig können die Gesetze der wahren Kirchenmusik dem Wandel der Zeiten unterworfen sein. Aber die Erkenntniß dieser Gesetze, wenn sie einmal gewonnen ist, kann trotz bemerkenswerther Fortschritte auf anderen Gebieten der Tonkunst wieder merklich rückwärtsschreiten, und ihre Anwendung wird in demselben Maß schwerer, in welchem der religiöse Sinn und das Verständniß des Cultus sich läutert und vertieft, das künstlerische Bewußtsein aber einen weiteren Gesichtskreis gewinnt.

Die Tonkunst ist in derjenigen Periode, welche als die classische bezeichnet wird, zu einer solchen Vollendung gekommen, daß eine neue Entwicklung der Kirchenmusik, welche die Ergebnisse dieser Periode nicht in sich aufnehmen wollte, den gewissen Todeskeim in sich tragen, und für die Zukunft der Kirche wie der Kunst ohne alle Bedeutung bleiben würde.

Die eigenthümliche Schwierigkeit in der Erzeugung wahrhaft kirchlicher Kirchenmusik liegt einerseits in dem besonderen Maß von Selbstverläugnung, deren der Kirchencomponist fähig sein muß, oder was dasselbe ist, in der besonders mißlichen Aufgabe, die größten und tiefsten Wirkungen mit den einfachsten Mitteln zu erreichen; andererseits in der eigenthümlichen Forderung, daß für die erhabensten und tiefsten Gedanken und Empfindungen dennoch ein möglichst gemeinschaftlicher Ausdruck gesucht werde, welcher ebensowohl die musikalisch Hochgebildeten zu befriedigen, wie die musikalisch bloß Empfänglichen in tiefster Seele zu ergreifen vermag.

Alle Kirchenmusik hat ein zweifaches Extrem zu vermeiden: sie darf weder sinnlich, trocken und trivial, noch schwülstig, abstract und unklar sein.

Die beste Kirchenmusik ist diejenige, welche den Hörer vergessen läßt, daß er Musik hört, ihm aber eine lebhafte Empfindung davon einflößt, daß er ein Glied der heiligen christlichen Kirche ist, indem sie ihn in die Welt von Gedanken und Empfindungen baunt, welche das ausschließliche und wesentliche Eigenthum und die Kraft der kirchlichen Gemeinschaft sind.

Soll die Kirchenmusik dieses Ziel annähernd erreichen, so darf sie gegen kein einziges künstlerisches und musikalisches Gesetz verstoßen; denn nichts Ungeordnetes und gesetzlich Unberechtigtes vermag geordnete, gottgewollte, heiligende Empfindungen hervorzurufen.

Die größte Meisterschaft der Kirchencomposition liegt in der Kunst, die Kunst zu — verbergen. Denn die Kirchenmusik soll den Verstand und das musikalische Urtheilsvermögen auch bei musikalisch kritischen Naturen soviel wie möglich außer Thätigkeit zu setzen, eben dadurch aber desto tiefer anzuregen suchen.

Wenn die Kirchenmusik eine wahrhaft religiöse und darum christliche sein, und den Hörer nicht bloß musikalisch befriedigen, sondern auf eine seinem religiösen und sittlichen Leben förderliche Weise erregen soll, so muß sie denselben Weg verfolgen, welchen die kirchliche Heilsverkündigung zu gehen hat. Sie muß zunächst erstens die Empfindung und das Bewußtsein der menschlichen Unwürdigkeit und Sündhaftigkeit wach-

---

voglia, eine Schülerin Paradijis's, zu begleiten, weil es — keinen Zweifel zuließ, daß er ihr einen Triller oder Laufer verderben werde durch Unaufmerksamkeit.

Für die Caravoglia, die eben von Italien angelangt trotz ihrer jugendlichen Schüchternheit halb London entzückte, schrieb Bach auch viele Arien, durch deren Vortrag die liebliche Kleine neue Triumphe feierte. Seine Compositionen wurden glänzend bezahlt; doch machte ihm Philipp Emanuel, dem er einmal ein Häuflein der niedlichen Sachen herüber schickte, mit der Frage wie ihm diese Arien und Duo's gefielen, ernstliche Vorwürfe über sein „kindisches Componiren."

Da schrieb er ihm zurück: „Liebster Bruder — ich muß so stammeln damit die Kindlein, mit denen ich verkehre, mich auch verstehen. Und wenn Ihr diese Kindlein sehen könntet, Philipp Emanuel — — ich glaube wahrhaftig ihnen zu lieb stammeltet Ihr auch! — —"

Johann Christian Bach lebte in London wie ein Fürst. Man hatte ihn als Kapellmeister mit 1800 Thaler Gehalt angestellt und seine Schüler bezahlten ihm seinen Unterricht sehr hoch. Er führte aber einen Haushalt, der seine reichen Einnahmen verschlang, hielt offene Tafel für seine Freunde, veranstaltete reizende Concerte in seinem Hause, bei denen die berühmte Bastardella eine schöne und stolze Wirthin machte, und freute sich seines Daseins. — Dabei wuchs die Zahl seiner Freunde, denn er war freigebig in großherzigster Weise, und theilte aus, so lange er selbst noch zu theilen hatte, und wenn gar ein Musiker zu ihm kam, er mochte ihm auch völlig unbekannt sein, und ihn um Hilfe ansprach, so hätte er den Rock vom Leibe weggegeben, um einem Zunftgenossen beizustehen. — Seltsam war in dieser Periode seines Lebens seine Abneigung gegen die Orgel. Er hatte nämlich, seit er in London vollkommen eingebürgert, sich keiner Orgel mehr genähert, und man konnte ihn nur als eleganten Klavierspieler. Ein Gefühl, für das er keinen Namen wußte, hielt ihn von diesem heiligsten aller Instrumente fern, und doch wieder konnte er, wenn er an einer Kirche vorüber kam und ein Orgelton zu ihm herausquoll, nicht allsogleich weiter gehen, sondern mußte stehen bleiben, bis der letzte Klang entschwebt. — Wunderbar weich wurde ihm dann um's Herz, und wenn er solche Orgeltöne vernommen, vermochte er nicht zur Stelle unter Menschen zu gehen, — er schlich dann allesseit wie ein Träumender nach Haus und schloß sich ein, — Niemand durfte ihn stören. — Was zu solchen Momenten in dem Künstlerherzen vorging — — wer konnte es sagen?

Sein Verhältniß zu der Bastardella, die auf dem Nationaltheater ungeheure Triumphe feierte, und von deren Stimme Zeitgenossen berichten, daß sie eine der wunderbarsten gewesen, sowie ihre Sangesweise eine vollendete, wurde immer drückender — und erschien ihm schon im zweiten Jahre seines Aufenthaltes in London durch die Eifersucht der leidenschaftlichen Frau drückender als eine Kette.

Seine Heiterkeit verschwand unter jenen ewigen Vorwürfen oder anfregenden Scenen, die vor ihm zu spielen die Sängerin nur zu sehr liebte. Er fing allmählig an sich zurückzuziehen von seinen Freunden und sogar — von seinen schönen Freundinnen, — wurde träumerisch und sorgenvoll — arbeitete nicht mehr, — oder nur auf besonderen Befehl der ehemaligen Geliebten, und war auf dem besten Wege — um den unablässigen Klagen und Vorwürfen zu entgehen, nicht etwa davon zu laufen, sondern seine Peinigerin zu heiraten. „Dann wird sie mich in Ruhe lassen", sagte er sich.

(Schluß folgt.)

*

rufen. Sie muß diesem Gefühl dann zweitens mit dem Ausdruck der Zuversicht zu der in der Erlösung dargebotenen Gnade begegnen. Sie muß darauf drittens die Empfindung der dankbaren Freude über die empfangene Gnade und das neue Leben zur Darstellung bringen, welches die gottgewollte Frucht dieses Dankes ist.

Eine Kirchenmusik, in welcher nicht diese drei Elemente deutlich ausgeprägt sind, ob auch musikalisch noch so vollendet und aus tief religiöser Anregung hervorgegangen, entspricht dem Zweck des christlichen Gemeindegottesdienstes nicht; denn dieser will nicht einzelne Saiten der Empfindung anschlagen, sondern von allen Punkten der individuellen religiösen Empfindung aus Brücken zu dem „Einen, das noth ist“ schlagen.

Auch solche Kirchenmusiken, welche für besondere kirchliche Nebenfeierlichkeiten bestimmt sind (z. B. für besondere Dankfeste, Todtenämter) müssen jene drei Grundtöne deutlich anschlagen; denn nur diejenige Empfindung ist christlich berechtigt und von Bedeutung für das innere Leben, welche mit Buße, Glaube und Heiligung in einem wesentlichen Zusammenhang steht und stehen will.

Für eine ausgebildete christliche Kirchenmusik, welche nicht als Nebensache in der Liturgie untergebracht und geduldet ist, sondern einen wesentlichen Bestandtheil derselben bildet oder wenigstens in einem innerlichen, richtigen Zusammenhang mit ihr steht, empfehlen sich drei Sätze, von welchen der erste den Gegensatz der gottlichen Heiligkeit und Majestät einerseits, und des menschlichen Elends und der menschlichen Schuld andererseits zum Ausdruck bringt, der zweite — entsprechend dem Adagio der Symphonie — die Versöhnung dieses Gegensatzes froh empfinden läßt, der dritte, das Finale, die dankbare, liebevolle und gehorsame Hingabe an den gnädigen Gott ausspricht.

Die für die großen Hauptfeste der Kirche bestimmten Tonsätze dürfen von dieser Dreitheilung am wenigsten abweichen. Es genügt der Bedeutung der kirchlichen Feste, wenn solcher Festmusik entweder durch stärker besetzte Chöre oder durch vollere Instrumentation eine Auszeichnung gegeben wird. Indeß kann an den großen Festen auch ein besonderer, auf die geschichtliche Unterlage der Festfeier bezüglicher Lobgesang beigegeben u. z. B. auf Weihnachten dem Mittelsatz die Form eines „Lobgesangs der himmlischen Heerschaaren“ gegeben werden.

Die als Grundgesetz aufgestellte Dreitheilung ist einer sehr mannigfaltigen Ausprägung fähig und könnte z. B. in der Ostermusik so angewendet werden, daß im ersten Satz der Ernst des göttlichen Gerichts gegenüber dem dem Tod verfallenen Sünder, im Mittelsatz die Sehnsucht des armen Menschenherzens nach einigem Trost und ewigem Leben gegenüber der in den Tod dahinsinkenden Herrlichkeit des Lebens, im Schlußsatz der Triumph über die glorreiche Auferstehung des Lebensfürsten sammt der auf diese gebauetен Freude über die Gewißheit einer ewigen Herrlichkeit zum Ausdrud gebracht würde.

Ihrer musikalischen Form nach ist die Kirchenmusik wie jede andere den allgemeinen Gesetzen der Ordnung, des Ebenmaßes und der musikalischen Logik — der höheren wie der niederen — unterworfen.

Wie die christliche Offenbarung zwar „in das Wort gebildet“ ist, und als evangelische Heilsverkündigung einen natürlich menschlichen, gedankenrichtigen Ausdruck in mancherlei Formen — als Geschichte, Thatsache, Lehre, Gleichniß, Verheißung, Weissagung, Vermahnung — gefunden hat, aber dennoch in einem erklärten Gegensatz zu der „Weisheit dieser Welt“ steht, so kann die Kirchenmusik zwar nicht formlos sein, ihre Formen werden auch denen ähnlich sein, welche die weltliche Musik ausgeprägt hat; aber sie wird diese grundsätzlich sich nicht unmittelbar aneignen dürfen.

Louis Spohr's Selbstbiographie.

Cassel und Göttingen bei G. H. Wigand.

Zwei Lieferungen dieser interessanten Memoiren sind nun bereits erschienen, und werden nicht verfehlen, das Interesse der Musiker in hohem Grad zu erregen. In der That spricht sich in diesen Blättern Spohr's ganze künstlerische Persönlichkeit und Richtung in unverfälschter Weise aus, und man erhält zugleich ein getreues Bild damaliger Zustände, Ansichten und Kunstrichtungen. Wir können uns nicht versagen Einiges aus diesen Blättern mitzutheilen, was gewiß die Leser zur vollständigen Lectüre des hoffentlich in kurzen Zwischenräumen erscheinenden Werks anregen wird.

In Schwerin, wo Spohr mit seinem Lehrer Eck auf der Reise nach Petersburg weilte, zeichnete er folgende Episode in sein Tagebuch auf:

„Man erzählte mir von einem Volksfeste, welches am 27. August, dem Geburtstage des Erbprinzen, in Hohenzirze veranstaltet werden soll. Es sind dazu die Bauern der umliegenden Dörfer zu Tanz und Abendessen eingeladen. Auch auf dem Schlosse wird man tanzen. Auf meine Frage, woher man denn die vielen Musiker nehmen werde, erfuhr ich, daß die Janitscharenmusik den Bauern, und die Kapelle — man denke sich mein Erstaunen! — dem Hof zum Tanze aufspielen werde. Ich wollte es anfangs nicht glauben, bis es mir wiederholt bethenert wurde. Aber, fragte ich, wie ist es möglich, daß der Herzog von den Mitgliedern seiner Hofkapelle so etwas verlangen kann, und daß diese so wenig Ehrgefühl und Künstlerstolz besitzen, um sich dessen nicht zu weigern? Der Herzog, antwortete man mir, fühlt nicht, daß es unschicklich für seine Kapelle ist, zum Tanze zu spielen und der größte Theil der Mitglieder darf nicht wagen, sich seinen Befehlen zu widersetzen, da sie, wenn man sie hier abdankt, schwerlich bei einer anderen Kapelle ein Unterkommen finden werden, weil sie arme Stümper sind.“

Aus Petersburg erzählt er uns über Clementi folgende ergötzliche Geschichte:

„Man erzählte sich schon damals manche Anecdote von dem auffallenden Geiz des reichen Clementi, der in späteren Jahren, wo ich in London wieder mit ihm zusammentraf, noch bedeutend zugenommen hatte. So hieß es allgemein, Field werde von seinem Lehrer sehr kurz gehalten und müsse das Glück, dessen Unterricht zu genießen, durch viele Entbehrungen erkaufen. Von der ächt italienischen Sparsamkeit Clementi's erlebte ich selbst ein Pröbchen, denn eines Tages fand ich Lehrer und Schüler mit zurückgestreiften Hemdärmeln am Waschkübel beschäftigt, ihre Strümpfe und sonstige Wäsche zu reinigen. Sie ließen sich nicht stören, und Clementi rieth mir, es ebenso zu machen, da die Wäsche in Petersburg nicht nur sehr theuer sei, sondern auch bei der dort üblichen Waschmethode sehr leide.“

Ueber das Leipziger Musikleben im Jahre 1803 macht Spohr folgende nicht eben sehr schmeichelhafte Mittheilung:

„Ich erhielt eine Einladung zu einer großen Abendgesellschaft mit der Bitte, etwas vorzutragen. Ich wählte dazu eines der schönsten der sechs neuen Quartetten von Beethoven, durch dessen Vortrag ich in Braunschweig schon oft meine Zuhörer entzückt hatte. Aber schon nach wenigen Tacten merkte ich, daß meine Begleiter mit dieser Musik noch unbekannt und daher unfähig waren, in den Geist derselben einzudringen. Verstimmte mich dies nun schon, so steigerte sich mein Unmuth doch noch weit mehr, als ich bemerkte, daß die

Die Sonatenform mit drei Sätzen ist bei ihrer unendlichen Bildsamkeit die vollkommen entsprechende zwar nicht für die Kirchenmusik, aber für das dieser nahestehende geistliche Concert, und die kirchliche Musik wird sich dieser Form, indem sie ihr einen christlichen Inhalt gibt, einstmals bemächtigen, um sie zur sinfonia religiosa zu gestalten. Für den gottesdienstlichen Gebrauch eignet sich nur eine ungleich weniger bewegte Musikgattung.

Dem Zweck der Kirchenmusik entspricht ebensowenig der bunte Wechsel wie die monotone Armseligkeit.

Die Kirchenmusik hat, um nicht weltförmig zu sein, Raum weder für die Arie, noch für Duetten, Terzetten, Recitative und ähnliche Formen der weltlichen Musik. *) Denn sie geht darauf aus, von allem Aeußerlichen abzuziehen und weiß daher Nichts von solchen Zufälligkeiten und Willkürlichkeiten, die in der weltlichen Musik an ihrer Stelle sind. Sie will nicht bloß keine Bewunderung über Kunst, Kunst- und Stimmfertigkeit erwecken, sondern auch den Anlaß meiden, daß an das musikalische Urtheil statt an die religiöse Empfindung appellirt werde.

Der vierstimmige Chorgesang ist eines so reichen Inhalts fähig, daß die Kirchenmusik ihre tiefsten Gedanken und Empfindungen in ihm niederlegen kann.

Aller zu lebhafte Farbenschmuck der Tongebilde widerspricht dem Begriff und Wesen der Kirchenmusik. Künstelei aller Art, häufiger oder greller Wechsel der Instrumentation, Passagen aller Art, „Effecte“ und andere Mittel der weltlichen Musik sind in der Kirchenmusik vom Uebel.

*) Gegen diesen Satz möchten wir vom Kunststandpunkte protestiren. Der geehrte Herr Verfasser hat wohl noch keine Bach'sche Cantate gehört, sonst würde er bemerkt haben, wie unendlich keusch auch die Solostimme behandelt werden kann. D. Red.

Die Kirchenmusik ist vorwiegend Vocalmusik. Instrumentalbegleitung ist ihr durchaus nicht wesentlich und steht ihr nur insoweit an, als dieß die Wirkung der Vocalmusik befördert. Sie muß darum nicht nothwendig bloßes Unisono oder Accompagnement der Singstimmen sein, in jedem Fall aber in einem bescheidenen Abhängigkeitsverhältniß zum Chorgesang stehen.

Instrumentalbegleitung ist insofern nicht einmal wünschenswerth, als keine Musik wirksamer und ergreifender sein kann, als ein volltöniger, wohlbesetzter, einheitliger und reiner Chorgesang. Sie ist aber überall da unentbehrlich, wo der Chorgesang entweder an zu schwacher Besetzung, oder an Ungleichartigkeit der Stimmen, mangelnder Uebung und Sicherheit leidet.

Bloße Männerchöre sind für die Kirchenmusik unter allen Umständen ein trauriger Nothbehelf, und ohne Instrumentalunterlage in der Kirche nicht ohne Störung der Andacht anzuhören.

Zur instrumentalen Begleitung der Kirchenmusik eignen sich vorzugsweise diejenigen Instrumente, welche in der Kirche heimisch oder dem Klang der menschlichen Stimme am ähnlichsten sind, in oberster Linie die Orgel, in zweiter die ausdrucksvollen und dennoch so objectiven Streichinstrumente. Reichere Fülle der Instrumentation, namentlich mit Beiziehung der verschiedenerlei Blasinstrumente, ist eine nur für besondere festliche Veranlassungen statthafte Ausnahme. Trompete und Pauke bedürfen eines advocatus diaboli, um als stehende und für die gewöhnlichen Fälle berechtigte Kircheninstrumente zu passiren.

Zu Texten für die Kirchenmusik eignen sich nur allgemein faßliche, in der Landessprache gegebene, kirchlich berechtigte, dem Gebiet des Schriftwortes und dem Kern der Heilswahrheit deutlich entnommene Sprüche, Lieder oder Gebetsformen.

Gesellschaft meinem Spiel bald keine Aufmerksamkeit mehr schenkte. Denn es entspann sich nach und nach eine Conversation, die bald allgemein so laut wurde, daß sie die Musik fast übertönte. Ich sprang daher mitten im Spiel, noch ehe der erste Satz beendet war, auf und eilte, ohne ein Wort zu sagen, zu meinem Kasten, um meine Geige einzuschließen. Dies erregte große Sensation in der Gesellschaft und der Herr vom Hause näherte sich mir mit fragender Miene. Ich trat ihm entgegen und sagte laut, daß es von der Gesellschaft gehört werden konnte: „Ich war bisher gewohnt, daß man meinem Spiel mit Aufmerksamkeit zuhörte. Da das hier nicht geschah, so glaubte ich der Gesellschaft gefällig zu sein, indem ich aufhörte.“ Der Hausherr wußte nicht, was er antworten sollte, und zog sich verlegen zurück. Als ich nun aber, nachdem ich mich zuvor bei den Musikern wegen meines brüsken Aufhörens entschuldigt hatte, Miene machte, die Gesellschaft zu verlassen, kehrte der Wirth zurück und sagte freundlich: „Wenn Sie sich entschließen könnten, der Gesellschaft etwas Anderes vorzutragen, was ihrem Geschmacke und Fassungsvermögen angemessener wäre, so würden Sie ein sehr aufmerksames und dankbares Auditorium haben.“ Mir, dem längst klar geworden war, daß ich das Vorgefallene durch meinen Mißgriff in der Wahl der Musik für eine solche Gesellschaft selbst verschuldet hatte, war froh, wieder einkenten zu können. Ich nahm daher willfährig die Geige von neuem und spielte das Quartett in Es von Rode, welches die Musiker kannten und daher auch gut accompagnirten. Es herrschte nun eine lautlose Stille, und die Theilnahme an meinem Spiele steigerte sich mit jedem Satze. Nach Beendigung des Quartetts wurde mir so viel Schmeichelhaftes über mein Spiel gesagt, daß ich dadurch veranlaßt wurde, nun auch noch mein Paradepferd vorzureiten, die G-dur-Variationen von Rode. Mit diesen setzte ich die Gesellschaft dermaßen in Entzücken, daß ich der Gegenstand der schmeichelhaftesten Aufmerksamkeit für den Rest des Abends wurde.“

Auch in Berlin ging es unserem Spohr nicht viel besser, und er erzählt uns von dort Folgendes:

„Unterdessen gab ich meine Empfehlungsbriefe ab und wurde in Folge davon zu einigen Musikpartien eingeladen. Zuerst spielte ich beim Fürsten Radziwill, der bekanntlich selbst ein ausgezeichneter Violoncellist und talentvoller Componist war. Ich fand dort Bernhard Romberg, Möser, Seidler, Semmler und andere ausgezeichnete Künstler versammelt. Romberg, damals in der Blüthe seiner Virtuosität, spielte eines seiner Quartetten mit obligatem Violoncell. Ich hatte ihn noch nicht gehört und war entzückt von seinem Spiele. Nun selbst zu einem Vortrage aufgefordert, glaubte ich solchen Künstlern und Kennern nichts Würdigeres bieten zu können, als eines meiner Lieblingsquartetten von Beethoven. Doch abermals mußte ich bemerken, daß ich, wie früher in Leipzig, einen Fehlgriff gethan hatte; denn die Musiker Berlins kannten diese Quartetten ebensowenig, wie die Leipziger, und wußten sie daher auch weder zu spielen, noch zu würdigen. Nachdem ich geendigt, lobten sie zwar mein Spiel, sprachen aber sehr geringschätzend von dem, was ich vorgetragen hatte. Ja, Romberg fragte mich geradezu: „Aber lieber Spohr, wie können Sie nur so barockes Zeug spielen?“

Ich wurde ganz irre an meinem Geschmack, als ich einen der berühmtesten Künstler der damaligen Zeit so über meine Lieblingsurtheilen hörte. Später nochmals aufgefordert zu spielen, wählte ich nun, wie damals in Leipzig, das Es-dur-Quartett von Rode und hatte mich auch hier eines gleich günstigen Erfolges zu erfreuen.“

(Fortsetzung folgt.)

Die Kirchenmusik ist nicht dazu da, um dasjenige zum Ausdruck zu bringen, was der „religiösen Individualität“ des Tonsetzers angehört, sondern um vermöge der kräftig entwickelten, aber von wahrem christlichen Gemeindebewußtsein getragenen Individualität des religiösen Tonsetzers die zur Anbetung versammelte Gemeinde auf diesenige Höhe der Empfindung zu erheben, welche die Voraussetzung einer gesegneten Theilnahme am kirchlichen Gemeindegottesdienst ist.

Bei dem unendlich befruchtenden Einfluß, welchen die christliche Offenbarung auf die Tonwelt und Tonkunst ausgeübt hat und ferner ausüben wird, ist es undenkbar, daß sich nicht eine kirchliche Musik Berechtigung verschaffen sollte, welche ihre eigenen, dem Gemeindegottesdienst zwar nicht widerstrebenden, vielmehr innerhalb der christlichen Gemeinschaftsinteressen belegenen, aber von den Interessen des Cultus nicht gebundenen Zwecke verfolgt.

Je reinlicher diese gleichfalls im Dienst der Kirche als des Reiches Gottes stehende kirchliche Musik von der eigentlichen Kirchenmusik als einem Bestandtheil der kirchlichen Liturgi geschieden wird, desto eher wird es möglich sein, dem Begriff der letzteren entsprechende Tongebilde zu schaffen.

Viel Großes und Herrliches, das die kirchliche Tonkunst geschaffen hat, taugt nicht für den gottesdienstlichen Gebrauch der auf der Heilsthatsache erbauten Kirche, und hat sogar dazu dienen müssen, den Begriff der Kirchenmusik mit fälschlichen Merkmalen zu versetzen. Es liegt gleichwohl im Interesse der Kirche und sogar der Kirchenmusik, solche Tongebilde, wohin ebensowohl katholische Messen wie protestantische Oratorien gehören, sofern sie unter dem deutlichen Einfluß der christlichen Offenbarung entstanden sind, zu erholten und der Gemeinde in möglichster Vollendung vorzuführen, jedoch nicht während des öffentlichen Gottesdienstes.

Vom rein musikalischen Standpunct aus ist es Thorheit und vermessene Selbstüberhebung, einer classischen Blüthezeit der kirchlichen Tonkunst erst noch entgegenzusehen.

Nachdem die im Bereich der menschlichen Productionskraft liegende Höhe in der Tonkunst seit Sebastian Bach und Beethoven einmal erstiegen, und von dem Ersteren selbst die logische Schärfe und die mathematische Bestimmtheit mit einer an's Uebermenschliche streifenden Kraft in den Dienst des musikalisch-religiösen Gedankens gestellt, von dem Letzteren aber selbst die weltliche Musik von einem deutlich spürbaren Hauch tief christlicher ahnungsreicher Empfindung durchwoben worden ist, ist kaum zu glauben, daß auch die „sinfonia religiosa“ der künftigen kirchlichen Musik noch ganz neue und unerhörte Höhen ersteigen werde.

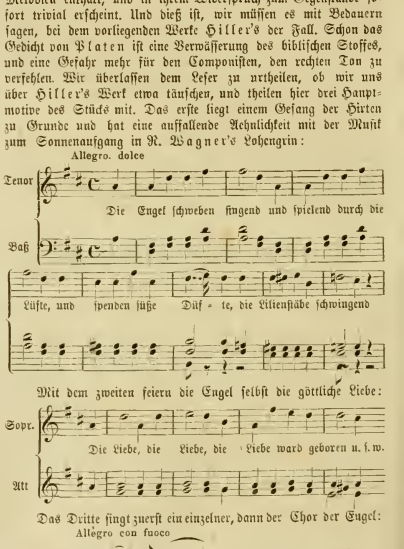
Wenn sich die Kirche aus der rationalistischen Flachheit, welche sie zu überwinden im Begriff steht, so siegreich erheben wird, daß damit eine neue kirchliche Aera beginnt, dann wird auch auf die kirchliche Tonkunst eine wesentlich befruchtende Kraft ausgehen, und ausnahmsweise für die Kirchenmusik das goldene Zeitalter noch dem eisernen eintreten. Die Kirchenmusik kann indeß auch noch ein hölzernes, papierenes und stroherues Zeitalter erleben, dann nämlich, wenn die Vernünftigen und Gläubigen den Wahnsinn der Zukunftsmusik in künstlerischer Hinsicht für den Stein der Weisen, und in sittlicher Beziehung als einen Descendenten des christlichen Geistes proclamirt haben werden.

Recensionen.

a) Werke für Solostimmen und Chor mit Begleitung.

Christnacht, Cantate von Aug. v. Platen, in Musik gesetzt für Solostimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte von Ferdinand Hiller op. 79. Winterthur, Nieder-Biedermann.

S. B. Ein Gefühl war's, was uns bei dem wiederholten Durchspielen dieses Werks des begabten Hiller immer stärker überschlich, — das Gefühl, als ob der Gegenstand, den der Componist sich hier zum Vorwurf genommen, durchaus nicht seiner Natur und Empfindungsweise entspräche. Christnacht! Wer noch irgend mit diesem Wort eine Empfindung verbindet, wird auch von einer musikalischen Behandlung dieses Gegenstandes verlangen, daß sie das entsprechende Gefühl anrege und wahrhaft wunderbare, heilige Klänge biete, die nicht als Menschenwerk, sondern als Eingebung von Oben erscheinen. Versetzt wird man sich aber von einer Musik fühlen, die statt solcher Klänge moderne Melodien enthält, und in ihrem Widerspruch zum Gegenstande sofort trivial erscheint. Und dieß ist, wir müssen es mit Bedauern sagen, bei dem vorliegenden Werke Hiller's der Fall. Schon das Gedicht von Platen ist eine Verwässerung des biblischen Stoffes, und eine Gefahr mehr für den Componisten, den rechten Ton zu verfehlen. Wir überlassen dem Leser zu urtheilen, ob wir uns über Hiller's Werk etwa täuschen, und theilen hier drei Hauptmotive des Stücks mit. Das erste liegt einem Gesang der Hirten zu Grunde und hat eine auffallende Aehnlichkeit mit der Musik zum Sonnenaufgang in R. Wagner's Lohengrin:



Sollten diese Beispiele nicht genügend erscheinen, um über den Geist, der in diesem Stück weht, zu urtheilen, so müssen wir auf das Ganze verweisen. Der Componist aber, der sich auf dem Gebiet des Romantischen mit so viel Geschick bewegt, (wir denken an „Loreley“), vielleicht auch im Dramatischen Tüchtiges zu lei-

sten vermöchte, wolle mit sich zu Rath gehen, ob er seinem Ruf durch Behandlung christlich-religiöser Stoffe nicht mehr schadet als nützt.

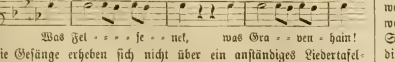
b) Für Chorgesang.

Lieder für Männerstimmen, comp. v. Julius Tausch. op. 5. 1. Heft. — Verlag von W. Bayrhoffer in Düsseldorf.

v. Br. In dem einen oder anderen Sinne wird und muß der künstlerische Werth einer Liedcomposition immer zunächst von der — wir wollen sagen — Beschaffenheit des Gedichtes abhängen. Wünschenswerther möchte es wohl immer erscheinen, daß schon dieses ächt poetischen Gehalt in sich trage, denn nur dann möchte ein völlig harmonisches, bedeutungsvolles, schönes Ganze entstehen können, welches dem universell gebildeten Hörer den Genuß an der Musik nicht durch die inhaltslos-nüchtern, wohl gar auch absurd quickenden und piependen Verse verleidet, die er mit in den Kauf nehmen muß. Schon aus diesem Grunde möchten wir Nr. 2 unter den vorliegenden Liedern den Vorzug vor den beiden Genossen, welche das Heft noch bringt, geben, weil das Gedicht (Freiligrath's „Nachtlied zur See") wenigstens von einem leisen Anflug wahrhaft poetischer Stimmung angehaucht ist, die auch musikalisch leicht wiederklingen mag, wie dieß der Componist denn auch ebenso würdig als ansprechend beweist. Die Composition von Nr. 9, ein „Rheingruß" von Breizenach ist mit dem avis aux chanteurs „sehr frisch und kräftig" überschrieben, und diese beiden Epitheta darf die Composition unbedingt für sich in Anspruch nehmen, aber freilich lieben die Musen nicht sehr, ihr Gewebe aus solchem Stoffe zu spinnen. Eine gar seltsame Art von Poesie nuthet uns Nr. 3 in Reinick's „Käferlied" zu. Drei Käfer, verliebt, umsummen eine Blume; diese (offenbar eine korrupte, französische Grisette) alliirt sich mit ihrer Base, der Spinne, und läßt durch sie die drei Anbeter fangen und (wörtlicher Ausdruck des Gedichts) „aussaugen". Dieß ist nun nicht nur kein poetisches, sondern sogar ein sehr gemeines Bild, und wenn wir dem Componisten auch noch besonders unter gegenwärtiger Constellation verzeihen daß er sich von Breizenach's Rheingeist-Fanfare bestechen ließ, so will uns doch sein Geschmack an solch übelriechender Käfer-Poesie — und daher auch seine Musik (die nothwendig um so widerwärtiger werden muß, je getreuer sie gerade den Gegenstand malt) gar nicht gefallen. Die gewandte Musiker-Hand läßt keiner dieser Gesänge verkennen, welche den betreffenden Vereinen zwar willkommen sein mögen, nur daß wir uns für unsere Person das Käferlied verbitten!

Vier Chöre für Männerstimmen, comp. v. Bernhard Scholz. op. 12. — Verlag v. Rieter-Biedermann in Winterthur.

Diese Chöre zeichnen sich noch in geringerem Grade durch musikalische Eigenthümlichkeit aus, als die vorangezeigten, und auch gegen die „Textwahl" wäre Manches einzuwenden, namentlich bei Nr. 1, H. Lingg's „Lied der Städte", das viel zu sehr mit realistischem Detail überladen ist, welches man sich wohl in der Oper, aber nicht leicht in einer selbstständigen Composition gefallen läßt, nun ein glückliches Problem für Musik abgeben zu können. Unseren Ohren wenigstens klingt es geradezu komisch, wenn wir den Chor im Fortissimo stimmen hören:



Die Gesänge erheben sich nicht über ein anständiges Liedertafel-Niveau.

Vier Gesänge für gemischten Chor, comp. v. Joh. Herbed. op. 5. — Verlag von Breitkopf und Härtel.

Uns vieles höher stehend, sind diese Gesänge bei weitem unter den vorangezeigten die werthvollsten, ja Nr. 1 und 4 derselben möchten leicht zu den Besten gehören, was uns irgend jüngere Componisten der Gegenwart auf diesem Gebiet geboten haben. Erfreut man sich in Nr. 1 („Frühlingslied", nach H. Rollet) vor Allem an dem kunstverständigen, breit, aber durchaus harmonisch ausgeführten Bau, der die Einzelschönheiten, welche gerade dieses Stück in reicher Fülle zählt, beinahe übersehen läßt, so wiegt man sich in Nr. 4 („Wasserfahrt", nach Scheurlin) mit reinstem Behagen auf den anmuthig schaukelnden Tonwellen. Nur ungern enthalten wir uns, aus diesen beiden schönen Stücken einzelne Züge besonders hervorzuheben, die indessen dem aufmerksamen und empfänglichen Leser oder Hörer ohnedieß nicht entgehen können. Aber auch in Nr. 2 („auf den Bergen" nach Scheurlin) webt im Ganzen eine sehr innige Empfindung, und nur Nr. 3 („Frühlingsahnen", nach Scheurlin) bei weitem äußerlicher, als die übrigen, möchten wir etwas geringer schätzen, da wir diese Anmuth der Koketterie, welche sowohl das Gedicht, wie die Musik entfaltet, nicht sonderlich lieben. Der Verein, welchem diese Gesänge gewidmet sind, und welchem der Componist als Chormeister vorsteht, nämlich der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, würde mit ihnen sicherlich keine Niete ziehen.

Offenes Schreiben an die Redaction.

Aus Norddeutschland werden wir um die Veröffentlichung folgenden Schreibens ersucht:

Herr Redacteur!

Es gehört zu den unangenehmsten Begegnungen im Leben, wenn man die Begeisterung für eine große, edle Sache von Menschen getheilt sieht, die man einer wahren Begeisterung gar nicht für fähig hält, oder bei denen dieselbe bei Licht betrachtet nur als eine künstliche Affectation, nur als ein nothgedrungenes „mit der Mode gehen," erscheint. — Was ich mit ganzer Kraft meiner Seele ergriffen habe, was mir so zum geistigen Eigenthum geworden, daß es mit den tiefsten, geheimsten Regungen meines Seelenlebens innig verwoben und verwachsen und gleichsam ein Theil meines eigenen Ich's geworden ist, — dieses, sei es nun ein Werk der Kunst, sei es irgend eine Lieblingsidee, ein geheimer, langgenährter Wunsch, zum Gegenstand der heuchlerischen Verehrung Anderer geworden zu sehen, erweckt solche Indignation, daß sich der eigene Enthusiasmus tief in die Brust zurückdrängt und sich da verschließt und verwahrt gegen die unwillkommenen mitschlagenden Herzen. Schon Manchen mag es so überkommen haben, wenn er im Concert die Beethovenschwärmer sieht, wie sie da sitzen und den großen Meister „verstehen" wollen. — Ich will mir das nicht zutrauen, was ich bei andern belächle, dach fällt mir ein was Schumann Florestan nach einer Aufführung der neunten Symphonie zu Eusebius sagen läßt: „Unterstehst Du Dich auch Beethoven zu loben? Wie ein Löwe würde er sich vor Euch aufgerichtet und gefragt haben: „Wer seid Ihr denn, die Ihr das wagt?"

Ich spreche vom Concertpublikum und könnte mich trösten, wenn sich auf dieses mein Klagen beschränkte. Leider sind es aber auch Künstler, Kritiker, Muster vom Fach, welche mir die Verehrung, die mir aus vollem Herzen kommt nur im Munde und in der Feder zu führen scheinen. — Das officielle Organ der königlich Liszt'schen Regierung, die „neue Zeitschrift für Musik," schleudert in ihrer letzten Nummer bei Gelegenheit der Besprechung der Schumannfeier in Zwickau, Vorwürfe gegen diejenigen, welche den geliebten Meister auf ihre besondere Weise verehren wollen, und indem sie diesen Trotzköpfen den Text liest, daß sie Schumann für sich alleine haben wollen, wirft sich von selbst die einfache Frage auf, ob sich diese protestirenden Nulliitäten nicht vielleicht auf ein achtbares Motiv stützen, welches sie ihren Schumann-Cultus von dem der neuen Zeitschrift für Musik trennen läßt. — Ich bin nun nicht authorisirt mich zum Advocaten jener Widerspänstigen aufzuwerfen, will aber den Vorwurf, obwohl er mir nicht gilt, als auch auf mich gerichtet betrachten, indem ich die Kühnheit habe auszusprechen, daß mir bei der neudeutsch:n Schule dasselbe begegnet, wie bei dem Concertpublikum; ich fühle mich verletzt, daß auch sie Schumann verehren will. Ich bin ängstlich, daß die legitimen Erben Beethovens nun viel leicht auch einen Proceß wegen der Schumann'schen Erbschaft anstrengen, und bete täglich des Abends und des Morgens, daß

doch ein kleines Codicill erscheinen möge, das andern Leuten auch Etwas vermacht. Von einem „mit der Mode gehen," wie es im Concertsaal oft der Fall ist, kann natürlich bei der neudeutschen Schule nicht die Rede sein, wohl aber halte ich es für eine psychologische Unmöglichkeit, daß Leute eine wirkliche Verehrung für Schumann haben können, daß Leute zu einer wahren Erkenntniß der Bedeutung dieses Meisters gekommen sein können, die in ihren eigenen Werken eine so ganz andere sich in dicken Nebel verlierende Richtung befunden. Es scheint mir vielmehr, als ob die Herren von Weimar, die da glauben Beethoven und die anderen Großen seien nur dagewesen um ihren Schöpfungen als Grundlage zu dienen, Schumann als eine Art Vermittler zwischen sich und Beethoven betrachten, als einen Vorarbeiter, eine quartiermachende Avantgarde die uns das Höchste erst ahnen lassen soll, damit wir nicht total wonnetrunken oder zu Boden geschmettert werden, wenn es uns endlich in Liszt und seiner Schule erscheint. Es kommt mir vor, als wollte die neudeutsche Schule die Leute erst mit Schumann kirre machen, weil sie diesen vielleicht für eine bequemere Brücke zu ihren Werken hält, als Beethovens neunte Symphonie. Damit sei nicht im Entferntesten gesagt, daß Schumann'sche Musik Aehnlichkeit mit Liszt'scher habe, die Aehnlichkeit besteht höchstens darin, daß jede den Massen ungewohnt klingt. — Auf Erfolge bei den Massen scheint es der Weimar'schen Schule aber hauptsächlich zu thun zu sein, und das, was Schumann mit jedem neu auftretenden Genie gemein hat, daß seine Werke dem größern Publikum noch immer fremdartig, ungewohnt klingen, wird nun von ihr folgendermaßen ausgebeutet: Sie sagt, Schumann habt ihr lange nicht verstanden, Liszt versteht ihr noch immer nicht; Schumann sangt ihr allmälig an zu schätzen, Liszt werdet ihr auch allmälig schätzen. Was aber in Liszt'scher Musik noch lange von ungewohnter Wirkung bleiben wird, die Macht der Ohnmacht, wie ein Franzose treffend bemerkte, wird keiner näheren Erörterung unterzogen. —

Mir scheint es höchst bedenklich die Namen Liszt und Schumann zu verbinden. — Es haben die Beiden nichts miteinander gemein, und schon eine flüchtige Bekanntschaft mit ihren Werken verräth, daß in den Schöpfungen des einen nur ein ewiges Haschen und Suchen nach dem zu sehen ist, was in den Werken des andern im Ueberflusse vorhanden. Und deßhalb protestire ich gegen die Liszt'sche Schumannfeier in Zwickau und würde damit nicht an das Tageslicht getreten sein, wenn sich die neudeutsche Schule nicht allen Orts mit so beispiellos Arroganz anspränge, um bei dem großen und größern Publikum um Beifall zu buhlen, und wenn ihre Ritter nicht fortwährend bemüht wären, die Meister der Tonkunst von ihrer Höhe herabzuziehen, um sie mit sich vergleichen zu können *). —

Ein Musikfreund.

Correspondenzen.

Zwickau.

ϕ Es wird die Leser Ihres Blattes vielleicht interessiren, Einiges über die Schumann-Feier, welche am 7. und 8. d. M. hier stattfand, zu hören. Dieselbe bestand, soweit sie eine musikalische war, in einem Concert am Vorabend und einer Metinée für Kammermusik am Morgen des 50jährigen Geburtstages des verewigten Meisters; den nicht musikalischen Theil der Feier bildeten: die Enthüllung eines am Geburtshause angebrachten Portäit-Medaillons Schumann's von Rietschel, das unvermeidliche Festessen und zwei gesellige Zusammenkünfte an den Abenden. Das geschickt zusammengestellte Programm des von Herrn Musikdirector Dr. Klitzsch geleiteten Concertes enthielt lediglich Compositionen von Schumann und zwar: die 1. Symphonie (B-dur), das Requiem für Mignon, das Gebet aus der Oper Genoveva, das Quintett für Clavier und Streichinstrumente, zwei Lieder „die Stille" und „Waldesgespräch" aus op. 39, und die Ouvertüre zu Genoveva. Die Leistungen des Orchesters waren sehr anerkennenswerthe; natürlich kann man in einer Mittelstadt, wie unser Zwickau ist, nicht erwarten, Virtuosen auf allen Instrumenten, wie etwa in der Dresdner Kapelle zu finden.

Uebrigens hatten die Streichinstrumente durch fünf anwesende Leipziger Künstler, Herrn Concertmeister David an der Spitze, einen äußerst willkommenen Zuwachs erhalten. Den Solosatz von wirkt at Fräulein Gemoht, obgleich, wie es schien, nicht gerade ganz günstig disponirt, doch in recht befriedigender Weise; das herrliche Quintett wurde von Fräulein Haufle und den Herren David, Haubold, Hermann und Grützmacher aus Leipzig tadellos und äußerst schwungvoll wiedergegeben, so daß es eigentlich den Gipfelpunkt der musikalischen Leistungen des Abends bildete. Sehr passend war auch die Wahl des Requiem für Mignon, welches wir zu den schönsten Compositionen Schumann's zählen möchten. Die Matinée für Kammermusik, der noch in der Marienkirche ein recht interessanter, improvisirter Orgelvortrag des anwesenden Componisten und Organisten Th. Kirchner aus Winterthur vorausgegangen war, wurde eröffnet mit Schumann's 1. Streichquartett (A-moll), in sehr vollendeter Weise ausgeführt von den oben genannten Künstlern aus Leipzig; darauf trug Fräulein Genoht zwei Lieder (Frühlingsglaube von Schubert und Volkslied von R. Franz, ersteres in etwas zu langsamem Tempo) und Herr Concertmeister David die Phantasie für Violine op. 131 von Schumann vor. Im 2. Theil hörten wir zunächst von Fräulein v. Sabinin und den Herren David und Grützmacher Schumanns 1. Trio (D-moll); die Ausführung der Clavierpartie ließ besonders im ersten und letzten Satze stellenweise zu wünschen übrig, namentlich was Correctheit anlangt; der zweite Satz gelang am besten. Nach dem Trio sang Fräulein Genoht noch ein Schubert'sches Lied (Gretchen), dann folgten drei Stücke für Violoncello und Clavier aus Schumann's op. 102, mit großer Bravour gespielt von Herrn Grützmacher und Fräulein Hauffe, und endlich zum Schluß kein Andante mit Variationen für zwei Claviere op. 46, welches den beiden Damen Frl. Hauffe und Frl. v. Sabinin im Ganzen sehr gut gelang. — Von fremden Künstlern sahen wir bei dem Feste außer den bereits genannten Mitwirkenden und dem ebenfalls schon erwähnten Th. Kirchner nur wenige; Liszt's auffallende Persönlichkeit bemerkten wir natürlich zuerst, mit ihm Richard Pohl u. Fr. Brendel; andern waren noch die Musikdirectoren Riedel aus Leipzig und Schneider aus Chemnitz, sowie zwei Verleger Schumann'scher Werke, Härtel aus Leipzig und Rieter-Biedermann aus Winterthur anwesend. Daß Frau Clara Schumann selbst nicht erschienen war, fanden wir erklärlich: gern hätten wir aber noch mehr von Schumann's Freunden und Kunstgenossen, wenn nicht aus weiter Ferne, doch wenigstens aus dem nähern Leipzig und Dresden hier gesehen.

Zeitungsschau.

Die „Neue Zeitschrift für Musik" bringt in ihrer 26. Nummer eine neue Folge von „Zeitgemäßen Betrachtungen," welche uns Veranlassung zu einigen Gegenbemerkungen gibt.

Herr Brendel sagt in Betreff eines Artikels über „Romeo und Julie" von Berlioz, er habe längst betont, daß man bei diesem wie anderen ähnlichen Werken „von der Forderung eines einheitlichen organischen Ganzen" ganz absehen müsse. Der Unterschied der beiderseitigen Grundanschauungen liegt also einfach darin, daß wir davon eben nicht absehen zu dürfen glauben, während die Gegner daran keinen Anstoß nehmen. —

Ferner betont Herr Brendel in Betreff der Aufführung des „Prometheus" die „Anmaßung" der Wiener Urtheile. Wien sei nicht „der Ort, um Norddeutschland Gesetze vorzuschreiben." Hierauf ist blos zu bemerken, daß in Wien Niemandem dergleichen in den Sinn kommt; daß man sich aber schwerlich getrauen würde, solche Urtheile zu fällen, wenn man nicht recht gut wüßte, daß in „Norddeutschland" trotz aller Verschiedenheiten der Herrn Brendel unter gebildeten Musikern und Musikfreunden dieselbe Ansicht über die neuesten Bestrebungen vorwaltet. Oder meint Herr Brendel, wir könnten darüber Nichts wissen, etwa weil wir in Wien zu schlaffen gewohnt sind, und weil verschiedene Berge zwischen der Donau und dem nördlichen Deutschland liegen?

Nachrichten.

Berlin. Im musikalischen Nachlaß des Bibliothekars Spicker sind nach einer Mittheilung von O. Lindner in der Berlinischen Zeitung Nr. 140 drei bisher unbekannte dramatische Compositionen von Gluck aufgefunden worden, die nebst dem bekannten „Orfeo" ein Werk bilden, welches der Meister 1769 in Parma zu Vermählungsfeierlichkeiten geschrieben hat. Nach O. Lindner's Urtheil trügen die aufgefundenen Acte den Stempel der Gelegenheitsmusik an sich, und erschienen nur von bedeutendem Werth, sofern man sie in ihren Beziehungen zu spätern Werken Gluck's im's Auge faßt.

Leipzig. Wir verlieren am 1. Juli unseren trefflichen Cellisten Grützmacher; derselbe folgt einem Ruf an die Dresdener Kapelle

— Frau Meyer-Dustmann gastirt hier, und hat als Donna Anna großen Erfolg gehabt

*) Man vergleiche die sechs oder acht letzten Nummern der „Neuen Zeitschrift für Musik."

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 28. Wien, 7. Juli 1860. Jahrgang 1.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Mechetti & Büsing, vormals H. F. Müller's Wittwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Dieser Nummer liegt bei: Andante aus einer Sonate von Johann Christian Bach. Ferner zur Uebersicht unserer bisherigen Thätigkeit das ausnahmsweise Inhaltsverzeichniß des abgelaufenen ersten Halbjahrganges dieser Zeitung. Am Ende des Jahrganges erscheint das Register des Gesammtinhaltes.

Inhalt. Der neue Schumann-Catalog. I. — Feuilleton: Die beiden jüngsten Söhne S. Bach's. II. (Schluß.) — Recensionen. — Mozart's Don Juan und die Broschüre von A. v. Wolzogen. — Eine Stimme über das Orchester der italienischen Oper an der Wien. — Correspondenzen. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Historische Notiz zur Musikbeilage. — Notiz für Verleger und Componisten. — Briefkasten der Redaction.

Der neue Schumann-Catalog.

I.

Dr. Ed. H. Die „thematischen Cataloge", wie wir sie von Beethoven, Mendelssohn, Chopin und jetzt auch von Schumann besitzen, sind eine dankenswerthe Erfindung der neuesten Zeit. Die sämmtlichen Werke Eines Componisten, chronologisch gereiht, werden uns darin nicht bloß nach ihren Titeln aufgezählt, sondern jedes einzelne Stück durch seine Anfangstacte musikalisch citirt und dadurch lebendig in's Gedächtniß gerufen. Welch' unschätzbarer Behelf damit für das practische Bedürfniß des Tonkünstlers, des Dirigenten, des Verlegers, für das wissenschaftliche des Historikers geboten ist, bedarf keines Nachweises. Allein es steckt überdies etwas von einem ästhetischen Genuß darin. Wer sich recht angelegentlich in einen Lieblingsautor vertieft hat und über den Genuß des Einzelnen hinaus zur Erkenntniß der ganzen künstlerischen Persönlichkeit gedrungen ist, der sieht in den Blättern des Themen-Catalogs das ganze Leben des Meisters wie in trenen Schattenbildchen vorüberziehen. Am Ende steht dessen gesammtes Wirken concentrirt und anschaulich wie eine Summe vor uns. Nichts kann hilfreicher in die genaue Kenntniß eines Meisters einführen, als solch ein Catalog, und nichts vermag wiederum dies Studium so befestigend abzuschließen.

Es überkam uns manchmal wie ein lebhafter Verlust, als wir in den eben erschienenen thematischen Catalog seiner Werke uns vertieften. *) Leider läßt das „Verzeichniß" manchen billigen Wunsch unbefriedigt. Für's erste ist es nicht ganz vollständig: die in Wien wiederholt aufgeführten Chöre: die Nonne, das Schifflein, der Gänsebube, der Schmied u. A. fehlen. Die erste Eigenschaft jedes Catalogs ist aber Vollständigkeit. Dieser Vollständigkeit zuliebe hätte der Verleger ohneweiters die Herausgabe des gesammten Nachlasses abwerten oder wenigstens ein genaues erzeichniß desselben sich verschaffen sollen.

Ferner vermißt man schmerzlich bei den Vocalcompositionen die Namen der Dichter. Die Verlagshandlung hat hierin leider den Mendelssohn-Catalog sich zum Vorbild genommen, welcher außer den Dichternamen überdieß noch die Dedicationen unterdrückt. Bei Componisten, welche ihren poetischen Honig mit so wählerischer Einsicht sammelten wie Mendelssohn und Schumann, ist diese Kenntniß von Belang. Die Dichternamen gehören zur Charakteristik jedes großen Liedercomponisten. Am allerwenigsten durften sie bei ganzen Liedercyclen desselben Dichters fehlen. Es ist unverzeihlich, wenn ein Catalog so hervorragende und durch die Persönlichkeit des Poeten so schlagend characterisirte Liedergruppen wie den Eichendorff'schen Liederkreis op. 39 oder den Heine'schen (op. 24) einfach als „Liederkreis" anführt, bei dem Cyclus „Frauenliebe und Leben" den Namen Chamissos, bei dem „Minnespiel" jenen Rückerts verschweigt. Ja diese Abneigung gegen alle Dichter verleitet die Verlagshandlung mitunter zu offenbaren Fälschungen der Titel. So heißt z. B. Schumann's 35. Werk keineswegs „Liederreihe", wie der Catalog fabelt, sondern „Zwölf Gedichte von Justinus Kerner." Was der Catalog schlechtweg als „12 Lieder" verzeichnet (op. 37), führt in Wirklichkeit den Titel „Zwölf Gedichte aus Rückert's „Liebesfrühling" von Robert und Clara Schumann." Schumann hat keine Novellen op. 21 geschrieben, wie der Catalog meint, sondern „Novelletten". Von Druckfehlern wie das wiederholte „Hetarte" statt Astarte u. dgl. wollen wir kein Aufhebens machen, so leicht sie bei einiger Sorgfalt zu vermeiden waren.

Zu einem unschätzbaren historischen Document würde ein solcher Catalog, wenn jedem Werke zugleich die Jahreszahl des Erscheinens beigefügt wäre. Anf den Notenheften selbst dürfte diese Einführung solange ein frommer Wunsch bleiben, als die Rücksicht auf Mode und Speculation dem wissenschaftlichen Interesse vorangeht; allein ein Gesammtcatalog sollte wohl durch diesen leicht herzustellenden Nachweis geziert und vervollständigt sein. Von einer Publication, welche (bei übrigens geringer innerer Schwierigkeit) soviel Fleiß und Mühe erheischt, wie ein Themencatalog, erwartet man mit Recht etwas Tadelloses, ganz abgesehen von dem hohen Preis, welcher dem Käufer überdies ein materielles Recht zu solcher Erwartung gibt.

Ueberblicken wir die reiche Blumenflur, die Schumann in's Leben rief. Der Catalog zählt im Ganzen 143 Werke auf, wovon acht nachgelassene. Mendelssohn's Opuszahlen gehen genau bis 100, Beethoven's bis 137. Schumann war beinahe von gleicher Fruchtbarkeit wie Mendelssohn. Freilich erreichte jener das 46. Jahr, während dieser schon im 38. starb, allein Schumann begann seine Laufbahn später

*) „Thematisches Verzeichniß sämmtlicher in Druck erschienenen Werke Robert Schumann's." Leipzig, bei J. Schubert & Comp. Preis 3 Thaler.

und mußte sie früher schließen. Er war 21 Jahre alt, als sein erstes Werk erschien (1831), Mendelssohn hatte vor seinem 20. Jahr schon vier Opern geschrieben, drei Quartette, die Ouverturen „Sommernachtstraum“ und „Meeresstille“, viele Lieder und Klavierstücke. In den zwei letzten Jahren seines Lebens gehörte der unglückliche Schumann bekanntlich kaum mehr dem Leben, geschweige denn der Kunst an. — Während Mendelssohn gleich mit drei großen Quartetten auftrat (op. 1), denen bald eine Oper (Gamacho) und die erste Symphonie folgten, begann Schumann seine musikalische Laufbahn mit kleineren Klavierstücken und verblieb lange ausschließlich auf diesem Felde.

Die ersten 23 Werke von Schumann sind durchaus Stücke für das Clavier allein. Sie bilden die überaus merkwürdige erste Periode seiner Entwicklung, die „Sturm- und Drangperiode“, wie er sie später manchmal nannte, nicht ohne sie von seiner später gewonnenen Höhe herab etwas zu unterschätzen. Sie enthält Schumann's eigenthümlichste, mitunter genialste Schöpfungen, nur getrübt durch die Maßlosigkeit und Gährung einer entfesselten Subjectivität. Auf sie kann man anwenden, was Schumann selbst von genialen Naturen einmal äußerte: „Dem Diamant verzeiht man seine Spitzen, es ist sehr kostbar sie abzurunden.“ Schumann's op. 1 sind Variationen über den Namen Abegg, also ein musikalisches „Halbluriosum“, das den Namen eines schönen Mädchens in Heidelberg feiern sollte. In diesem und seinem zweiten Werke („Papillons“), so klein beide neben Späterem erscheinen, schlummert doch schon unverkennbar der ganze künftige Schumann, denn hier schon lauschen wir jenen ganz neuen, eigenthümlichen Klängen, mit welchen er die Klaviermusik bereichert hat. Fast jedes der folgenden Werke breitet diesen eigenthümlichen und eigensinnigen Geist reicher und tiefer aus. Die „Davidsbündlertänze“, der „Carneval“, die „Fantasiestücke“ und „Kinderscenen“, die „erste Sonate“, die „Humoreske“, — welche zauberische kleine Welt! Wer über die Schlacken dieses Goldes nicht weglann, der ist für Musik nicht geboren. Schumann's „erste Manier“, die der genialen Ueberschwänglichkeit, sehen wir in seinen „Novelletten“ (4 Hefte op. 21) und der G-moll-Sonate (op. 22) zu stolzestem, bewußtem Reichthum entfaltet. Von dem letzteren Werke an kann man eine entschiedene Klärung der Schumann'schen Musik wahrnehmen. Die knappen Formen erweitern sich, was früher musivisch sich aneinander fügte wird Entwicklung, die poetische Willkühr beugt sich unter das Gesetz der musikalischen Schönheit. Schumann fand bald den Uebergang vom genialen Rhapsoden zum besonnenen Meister, es war sein Glück und sein Verdienst, daß er nicht wie Chopin, Stephen Heller und andere geistvolle Künstler in kleinen Formen zeitlebens stecken blieb, sondern von blendenden Appercüs zur reifen Kunstschöpfung sich emporrang. Wenn noch Jemand ein namhaftes Verdienst um diese Klärung hatte, so war es Mendelsohn, der seit 1835 in Leipzig thätig, den segensreichsten Einfluß auf Schumann nahm. Dieser künstlerisch glättende und mildernde Hauch ist in jenen reifen, größeren Werken Schumann's zu erkennen, welche die zweite Periode seiner Entwicklung bilden und im besten Sinn classisch heißen dürfen. Dahin gehören seine drei Streichquartette (op. 41), das Clavier-Quartett und Quintett (44 und 47), das variirte Andante für zwei Piano's (46), die zwei ersten Symphonien (38 und 61), „Ouverture, Scherzo und Finale“ (52), das A-moll-Concert (54) u. s. w. Etwa vom 40. bis zum 60. Werk stand Schumann's Genius in seinem Zenith. Es ist eine treffende Bemerkung von Ambros, daß Schumann gewissermaßen den umgekehrten Weg Beethovens gegangen sei. Beethoven fing in der vollen Mozart-Haydn'schen Tageshelle an, und endete in mystischem Dunkel, — Schumann arbeitete sich aus dem Dunkel zur vollen Tageshelle heraus. Schumann's Uebergang von kleinen Clavierstücken zu den großen Instrumentalformen geschah nicht unmittelbar, mitten inzwischen liegt, — gleichsam eine Erholungsreise in fremde, heitere Landschaft — sein „Liederjahr“. Mit dem 24. Werk (Liederkreis von Heine) beginnt dieses eigenthümliche Intermezzo.

Feuilleton.

Die beiden jüngsten Söhne Sebastian Bach's.

Stizzenblätter von **Elise Polko.**

II.

Der Londoner Bach.

Johann Christian, geb. 1735, gest. 1782.

(Schluß.)

Am Ende des dritten Jahres seines Londoner Aufenthalts und in eben dieser Zeit eines verzweifelten Entschlusses, bat ihn der Gesanglehrer Paradisi ihn in einer Kirchenaufführung zu unterstützen, die er zum Gedächtniß Händels am 14. April in der St. Gileskirche zu veranstalten gedenke. Es solle nur deutsche Musik gesungen werden, und er bat ihn dringend den trefflichen Gesang einer jungen neuen Schülerin von ihm, die eine seltene Begabung für die deutsche Musik verrathe, auf der Orgel zu begleiten. — Diese Aufforderung machte dem Johann Christian Bach manche schlaflose Nacht. Abschlagen konnte er die Bitte des Freundes nicht, auch galt es ja eine Feier zu Ehren des großen todten Meisters, den er so hochverehrte. Aber die Orgel — die Orgel beunruhigte ihn — und da ihn Paradisi noch obendrein ersucht eine freie Phantasie vorzutragen, und ihm doch, bis zum Abend der Hauptprobe, trotz allen Grübelns und Sinnens kein einziger erhabener Gedanke gekommen war, so begab er sich mit wüstem Kopf und beklommenem Herzen in die matterleuchtete Kirche. — Einige wenige dunkle Gestalten saßen hinter den Pfeilern. — Oben auf dem Chor standen die Sänger und Sängerinnen. Sie sangen eben sanft und rührend jenen Trauerchor aus dem Oratorium Samson von Händel:

„Bringet Palmen Lorbeern bringt
Streut sie auf des Helden Grab —“

Unendlich weh wurde es ihm plötzlich zu Sinne, und wunderliche Bilder waren es die mit den Tönen aufstiegen vor seiner Seele. Er sah die alte Thomasschule vor sich stehen, jenes Haus, allwo in Leipzig seine frommen Aeltern gelebt und er als Knabe gespielt. — Die hohe Kirche stand daneben, und auf dem großen Platze vor der Kirchthür, da hatten sie eben den Sarg des Vaters niedergesetzt, und die Schüler stimmten feierlich den Choral an:

„Wenn ich einmal soll scheiden —
So scheide nicht von mir —“

Mit diesen Erinnerungen stieg er — als die Stimmen dort oben verhallt waren, auf den Chor hinauf und setzte sich nieder auf die Orgelbank. Da trat Paradisi ernst grüßend an ihn heran und legte einige vergelbte Notenblätter vor ihm auf das Pult. Zu gleicher Zeit näherte sich eine zarte dunkelgekleidete Frauengestalt und blieb dicht neben Bach stehen, der jetzt erst einen Blick auf die groß und deutlich geschriebenen Noten vor ihm warf. Er zuckte zusammen — träumte er noch? — Wollten die Bilder noch immer nicht versinken, die jener Gesang

„Bringet Palmen Lorbeern bringt“

Recensionen.

a) Werke für Pianoforte zu vier Händen.

Leichte Sonate von Anton Krause. op. 3. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

S. B. Mit wahrem Vergnügen haben wir diese fließende, hübsch erfundene und gut gearbeitete Composition durchgespielt, und empfehlen sie nicht nur zu reinen Unterrichtszwecken, sondern auch Spielern von mittlerer Fertigkeit, die am Vierhändigspielen Vergnügen finden. Es ist uns in der neuesten Zeit selten ein neues Product dieser Art vorgekommen, von so gesunder Beschaffenheit, man möchte sagen von so frischer Gesichtsfarbe.

Sonate von R. v. Hornstein. op. 10. Mainz, Schott.

Dieses Opus 10 des von R. Wagner belobten Sonatencomponisten nimmt sich, an sich betrachtet, oder gegen das vorher besprochene Werkchen gehalten, geradezu jämmerlich aus. Eine solche Mischung von Geschraubtheit und Trivialität wird man selten finden. Wir haben uns nur mit Mühe dazu gebracht, das Stück zu Ende zu spielen.

Fünf Sonatinen, nach Divertissements für zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte von W. A. Mozart, arrangirt von J. André. Nebst Vorwort von K. Schnyder von Wartensee. Offenbach, André.

Diese fast ganz unbekannten Stücke auf solche Weise an's Tageslicht zu fördern, ist aus verschiedenen Gründen ein recht dankenswerther Entschluß gewesen. Einmal sind diese „Sonatinen" recht gut zum Unterricht zu verwenden, und dann werden sie trotz ihrer vielfach veralteten Art und Weise doch selbst den Musiker und Musikfreund interessiren, wenn er das Kunststück berücksichtigt, welches Mozart zu Stande gebracht hat, mit sechs Blasinstrumenten Tonstücke zu liefern, die trotz des beschränkten Materials in ihrer Art ganz hübsch, zum Theil sogar reizend sind. Aus demselben Grunde können sie freilich als Clavierstücke nicht sonderlich interessiren.

Wir wollen bei dieser Gelegenheit nicht unterlassen, an ein ebenfalls für 4 Hände arrangirtes Sextett von Beethoven (op. 71) zu erinnern, welches bei Breitkopf und Härtel erschienen ist, und freilich in Anlage und Erfindung viel bedeutender ist als jene Mozart'schen.

b) Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte:

Lieder und Gesänge mit Pianofortebegleitung von Carl von Bruyck.

op. 11. Ein frühes Liebesleben, zwei Hefte (Wien, Spina).

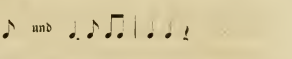
op. 14. Drei humoristische Gesänge für eine tiefe Stimme (Wien, Wessely & Busing).

op. 15. Drei Gesänge für Mezzosopran (ebendaselbst).

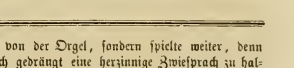
op. 16. Vier Lieder für Sopran (ebendaselbst).

op. 17. Vier Lieder für Tenor. (Wien, Haslinger.)

G. W. Der Componist vorstehender Liederhefte scheint zu jenen Naturen zu gehören, bei denen das „ich muß nun einmal singen" Grundzug ihres ganzen Wesens ist. Sein musikalisches Gemüth muß sich aussprechen; daher greift er zunächst nach Gedichten, denn diese hauptsächlich sind der befruchtende Hauch, der dem musikalischen Embryo Gestalt und Wesen verleiht. Van Bruyck liest ein Gedicht, und augenblicklich übt es auf seine Phantasie jenen Reflex aus, den wir musikalische Wiedergabe nennen. Diese Unmittelbarkeit des Schaffens spricht sich nun in allen uns vorliegenden Heften aus; wir entdecken nichts, was an eine mühsame Klauberei erinnert, und schwere Geburtswehen verriethe, nein — frei und ungezwungen entsteht und entwickelt sich der musikalische Gedanke, darum ist der durch diese Lieder hervorgerufene Eindruck im großen Ganzen ein sehr wohlthuender. Nun kommt aber zu dieser Leichtigkeit der Erfindung noch ein geläuterter Geschmack, bedeutende harmonische Gewandtheit, ein meistentheils sicherer Ausdruck, der sich stellenweise zu wahrhaft dramatischer Kraft steigert, so daß wir nicht Unrecht haben, wenn wir unserem Componisten eine Stelle unter den bedeutenderen Liedersängern unserer Zeit vindiciren. Verhehlen dürfen wir aber auch nicht, daß mitunter eine Schattenseite dieser rasch und leichtschaffenden Phantasie erkennbar wird. Eine leise Melancholie bildet die Grundfarbe seiner Phantasie, und diese schimmert dann auch oft an solchen Stellen durch, wo wir den Gegensatz empfinden möchten; ferner sind unserem Sänger gewisse Formen im Rhythmus, im Accompagnement so anhaftend, daß er durch ihre allzuhäufige Anwendung Gefahr läuft, monoton zu werden. Solche Lieblings-Rhythmen sind z. B.



und



an ihm wach gerufen? — Das war ja die Handschrift seines Vaters! — Zitternd, mit heftig schlagendem Herzen las er die Worte des erhabenen Recitativs:

„Mein Gott verlaß mich nicht! —"

War das nicht jenes Blatt, das er einst der kleinen Cäcilia Graffi gegeben für jenen ersten geraubten Kuß? — Wie kam aber dies längst vergessene Kleinod hierher — und gerade heute hierher? — Mechanisch schlug er den A-moll Accord an. — Da traf ihn eine Frauenstimme bis in's tiefste Herz hinein, die nun einfiel und zuerst mit leisem Beben, dann aber immer voller und herrlicher jene wunderbare Arie von den „zitternden" und „wankenden" Gedanken „des Sünders" sang. — Welch ein unschuldsvoller süßer Klang, welch eine Andacht und Weihe in diesen Tönen! Und wie klar und weich klangen jene tief ernsten Worte — wie kam diese ächt deutsche Schülerin zu dem italienischen Singmeister Paradisi? — Und je weiter sie sang, desto freier ward ihm, trotz aller Rührung, um's Herz — und seltsamer Weise mußte er bei ihrem Gesang immer an die Stimme der Kleinen in Mailand denken. — Aber sich umzusehen wagte er nicht. — Mit heiliger andächtiger Freude spielte er weiter und weiter, und ließ die Gedanken sich unter einander „verklagen" und wiederum sich „entschuldigen" und fühlte dabei die hellen Thränen über seine Wangen rinnen. — Wie aber die Stimme mit dem wundervollen:

„So wird ein gequälter Gewissen
Durch eigene Folter zerrissen —"

und einem feierlichen Kirchentriller schloß, da erhob sich Johann Christian Bach nicht von der Orgel, sondern spielte weiter, denn seine Seele fühlte sich gedrängt eine herzinnige Zwiesprach zu halten mit dem Riesengeist des todten Vaters, und allen Hörern bebten nie empfundene Schauer durch die Herzen. Kaum wagte Jemand zu athmen.

So hatte noch Keiner den Bach spielen gehört — solchen Gesichtsausdruck noch Keiner an ihm gesehen. — Wie auf Engelsflügeln schwebten die feierlichen Orgeltöne durch die Hallen der Kirche und wie Licht fiel es von Oben herab. — Und als ihm endlich die Hände von den Tasten sanken, seufzte er tief auf, wie Einer der aus einem seligen Traume erwacht, und fiel mit dem Rufe: „Heilige Cäcilia bitte für mich!" ohnmächtig in die Arme eines lieblichen jungen Mädchens, der Sängerin der Bach'schen Arie, die noch immer wie gebannt neben ihm stand.

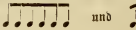
Am anderen Tage soll aber die Gedächtnißfeier für den großen Händel sonder Störung vorüber gegangen sein. Die Kirche war gedrängt voll, Musiker und Laien geriethen in andachtsvolles Entzücken über den Gesang einer Schülerin des Paradisi, die kaum drei Monate in London lebte und sich — Cäcilia Graffi nannte.

Wer aber der Kleinen jene deutsche Arie so singen gelehrt — das ahnte Niemand als vielleicht jener Eine der ihr damals gesagt: „Ich gebe Euch mein Herz, so Ihr dies Stück ohne Fehler singt!"

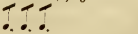
Niemand wunderte sich als es binnen ganz kurzer Zeit bekannt wurde, daß der Johann Christian Bach die holde Sängerin Cäcilia Graffi zu seiner Heiligen ernannt, und sie nicht nur auf dem

*

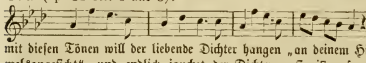
in der Begleitung finden wir Achtel- oder Triolenschläge



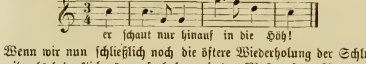
und



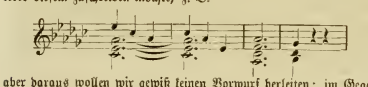
ungemein häufig vertreten, und das nimmt uns um so mehr Wunder, als wir aus vielen anderen Stellen ersehen, daß dem Componisten ein Reichthum an Figuren und Rhythmen zu Gebote steht, wenn er ernstlich will. Endlich hat die Leichtigkeit im Erfinden auch einige melodische Wendungen in die Feder schlüpfen lassen, denen der scharfe und klare Kopf des Kritikers van Bruyck bei näherer Betrachtung gewiß das Heimatsrecht verfagt hätte, wenn er sich ihnen nicht als Vater gegenüber gestellt. Wir erinnern z. B. an die Stelle (op. 11 Nr. 1 und 3):



mit diesen Tönen will der liebende Dichter hangen „an deinem Himmelsangesicht", und endlich jauchzt der Dichter: „Sie ist auf ewig, ewig mein", die Geliebte soll mit diesen Klängen „sinnen wo der Heil'ge sei." Daß diese Melodie die Poesie nicht so wiedergibt, wie es sein müßte, ist wohl gewiß; und darum contrastirt sie auch gewaltig gegen die vielen anderen wahrhaft schönen Gedanken, weil ihr ein bischen Trivialität inne wohnt, von der sich sonst unser Componist so entschieden fern zu halten sucht. Eine ähnliche auch nicht zu rechtfertigende Stelle ist (op. 15. Loreley):

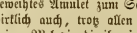


Wenn wir nun schließlich noch die öftere Wiederholung der Schlußzeile als bedenklich rügen, so haben wir das Maß unserer Ausstellungen gefüllt, und können nun um so freudiger an die vielen Vorzüge unseres Componisten gehen. Van Bruyck ist unverkennbar ein Ausfluß Schubert's; dessen Ausdrucksweise hat er sich sehr zu eigen gemacht, wir finden sogar einige Gänge, die man ohne Weiteres diesem zuschreiben möchte, z. B.



aber daraus wollen wir gewiß keinen Vorwurf herleiten; im Gegentheil verräth das Anlehnen an die besten Muster einen nur auf das Edle gerichteten Geist, und überdieß tritt neben der Erinnerung an Schubert auch eine kräftige Originalität hervor, die einen nicht geringen schöpferischen Fonds voraussetzen läßt. Die Declamation ist fast durchgehends scharf und correct und trägt nicht wenig zur Erhöhung des Ausdrucks bei. Die sogenannte Silbenstecherei haben wir sehr gerne vermißt. Der Componist sucht vor Allem dem Gedichte einen entsprechenden Grundton zu verleihen, und auf diesem bildet er dann eine Detailzeichnung, die jedoch die einmal angenommene Stimmung festzuhalten sucht; daß hiedurch die nothwendige Einheit sehr gefördert wird, ist gewiß; und so sprechen die meisten Gesänge durch ihre ästhetische Abrundung vorzugsweise an. Die Wahl der Texte beweist endlich, daß Frivolität der Gesinnung und Empfindung bei ihm niemals Platz findet; ein sittlich-reiner Ernst spiegelt sich in allen Liedern. Doch — gehen wir an die Besprechung der einzelnen Sammlungen.

„Ein frühes Liebesleben" op. 11 ist ein zusammenhängender Cyclus von zehn Gesängen. Der Dichter derselben: Friedrich Hebbel (dem auch die Sammlung gewidmet ist) besingt die heil'ge Liebe zu der eben entknospeten Jungfrau „noch Kind und doch so göttlich abgeschlossen", er möchte vor ihr niederknien und hangen an ihrem Himmelsangesicht". Er kämpft mit dem Geständniß, aber die Gewalt der Liebe hat auch die jungfräuliche Knospe aufspringen lassen, und am Tage der ersten Communion hat sie sich ihm ergeben. Das Glück ist aber nur ein Frühlingshauch gewesen; mit den Blumen des Frühlings sinkt auch seine Blume, um ihn nur die Erinnerung an das frühe Liebesleben zurückzulassen, die er in einzelnen, zum Theil wunderschönen Gedichten feiert. Der Vorwurf ist für die musikalische Conception gewiß recht günstig, nur machen eine gewisse Uniformität der Gefühls- und Ausdrucksweise dem Componisten die Sache schwerer, als es zuerst den Anschein haben möchte. Van Bruyck hat diese Klippe nicht völlig zu vermeiden gewußt; das Gefühl einer Monotonie läßt sich nicht ganz abweisen; freilich mußte eine Aehnlichkeit des Rhythmus, die durch die allzuhäufige Anwendung des $^3/_4$-Tactes erzeugt wurde (von den zehn Liedern sind acht im $^3/_4$-Tact geschrieben) und die anfangs erwähnte, mit Vorliebe benutzte Begleitungsart



so wie die in fünf Nummern (2, 3, 4, 8, 10) vorherrschend ist, dahin

---

Altar seines Herzens aufgestellt, denn allda hatten freilich schon Viele gestanden, sondern sie als seine wirkliche und wahrhaftige Schutzpatronin in sein Haus geführt. Der kleinen Cäcilia aus Mailand gelang es den armen Falter aus den Netzen der Bastardella zu befreien, und ihm zwar nicht die Freiheit aber doch neues Leben wieder zu geben. Die berühmte Sängerin, die sich zum ersten Mal selbst verlassen sah — nachdem es ihr bis dahin gefallen Andere zu verlassen — rächte sich aber an dem treulosen Geliebten, indem sie an demselben Tage, an dem der Johann Christian Bach mit seiner lieblichen Cäcilia zum Altare ging, den schönen Sänger Rolla heiratete, und mit ihm nach Italien abreiste.

Ob der Sohn des großen Cantors durch solche Rache viel gelitten, ist nicht bekannt geworden.

Bach's Leben wurde nun ein völlig verändertes, und seine Compositionen auch. — In der ersten Zeit seiner Verheirathung entstanden mehrere wunderbar schöne Psalmen im Style seines großen Vaters, und ein Te deum von ergreifendem Ernst und wahrer Erhabenheit. Als er letzteres seinem Bruder Philipp Emanuel schickte schrieb er ihm dazu: „Jetzt fange ich an zu leben um zu componiren, bis jetzt componirte ich um zu leben."

Später kehrte er zwar wieder zur Opernmusik zurück, aber alle seine Compositionen erschienen wunderbar veredelt, seitdem die lieblich-unschuldige Stimme Cäciliens ihm seine Arien sang. — Seine Opern Berenice, Olimpiade, Ezio, Orfeo wurden hoch gepriesen und in London wie in Italien vielfach aufgeführt.

Die Engländer nannten ihn mit Stolz den Londoner Bach, während die Mailänder ihr Recht an den kleinen Deutschen auch nicht aufgaben, und von dem Giovanno Bach di Milano redeten.

Das Blatt mit jener Arie von dem „Zittern und Wanken der sündigen Gedanken", hielt die anmuthige Gefährtin Bach's in Ehren wie ein geweihtes Amulet zum Schutz gegen allerlei Uebel, und es kamen wirklich auch, trotz allen Glücks, dann und wann Momente, wo sie jene Melodie, die ihr einst den Entsiohenen zurückgeführt, leise anstimmen mußte um ihn — festzuhalten.

Reizende und coquette Sängerinnen sterben nicht aus, die Schwestern Abrams vom Haymarkettheater waren bezaubernder als Alle, und aus einem Falter wird sein Lebenlang keine ehrsame Biene.

Im Grunde blieb er aber doch seiner sanften Schutzheiligen getreu bis an sein seliges Ende. Als ihn in seiner Todesstunde, am 12. Januar 1782, der fromme Geistliche bat, der Freuden des Himmels zu gedenken, flog ein schalkhaftes Lächeln über sein Gesicht.

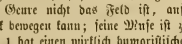
„Ich gedenke ihrer — und freue mich zumeist auf die Küsse der schönen Engel!" flüsterte er. — Und kaum hatte er ausgeredet, als der Todesengel sich über ihn neigte mit so sanftem Kusse, daß dies Lächeln nicht von seinen Lippen wich — es wurde nur verklärter.

Ganz England betrauerte seinen Liebling Bach, und der König bezahlte seine Schulden, die etwa 4000 Pfund Sterling betrugen. Die liebenswürdige Königin aber schenkte der Wittwe 50 Pfund zur Reise in ihr Vaterland und setzte ihr ein Jahrgehalt aus. — Also verlief das Leben des jüngsten Sohnes des großen Leipziger Cantors.

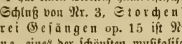
führen; und so kann es wahrlich nicht verwundern, wenn die Sammlung, in continuo durchgesungen doch nicht den vom Dichter, sowie vom Componisten beabsichtigten Eindruck macht; in gewisser Beziehung müssen wir ihn, trotz der vielen Schönheiten, die fast auf jeder Seite einmal hervorblitzen, doch einen beinahe sterilen nennen. Der Componist hat unverkennbar sich zu sehr von dem ersten Gefühl beherrschen lassen, welches das Gedicht in ihm hervorrief. Die in ihm angeschlagene, verwandte Saite dominirt allzusehr, sie hat ihn zu einer fast immer gefährlichen raschen Arbeit gedrängt, und dadurch das so nothwendige kritische Messer aus der Hand gewunden. Wir sind fest überzeugt, daß van Brunck jetzt Manches aus dem Cyclus ganz anders machen würde. Nichts desto weniger aber bekennen wir freudig, daß Nr. 2, Kampf, sehr schön ist, ferner Nr. 3, bis auf den schon im Anfang gerügten Schluß aus Nr. 1; dann auch heben wir Nr. 5, Tod, Nr. 6, Spuck, und Nr. 10, Nachklang, mit seinem poetischen aus Nr. 9 entlehnten Schlusse hervor.

Die drei humoristischen Gesänge op. 14 beweisen, daß das komische Genre nicht das Feld ist, auf dem sich van Brunck mit Glück bewegen kann; seine Muse ist zu ernst. Nur die Begleitung zu Nr. 1 hat einen wirklich humoristischen Anstrich, und höchstens noch der Schluß von Nr. 3, Storchenbotschaft.

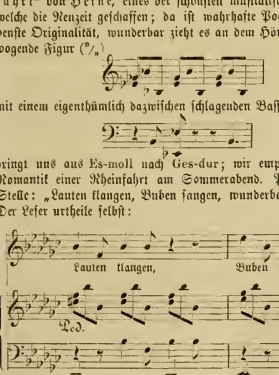
Von den drei Gesängen op. 15 ist Nr. 1, „Rheinfahrt" von Heine, eines der schönsten musikalischen Genrebilder, welche die Neuzeit geschaffen; da ist wahrhafte Poesie, die entschiedenste Originalität, wunderbar zieht es an dem Hörer vorüber; eine wogende Figur (6/8)



mit einem eigenthümlich dazwischen schlagenden Basse:

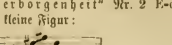


bringt uns aus Es-moll nach Ges-dur; wir empfinden die ganze Romantik einer Rheinfahrt am Sommerabend. Prachtvoll ist die Stelle: „Lauten klangen, Buben sangen, wunderbare Fröhlichkeit". Der Leser urtheile selbst:



Dieser Gesang allein schon beweist das Talent unseres Sängers. Die Loreley Nr. 2 steht lange nicht so hoch; das Gedicht ist aber auch gar zu schön, und in seinen Worten selbst liegt zu viel wirkliche Musik, als daß eine Composition noch ein Weiteres von Bedeutung hinzuthun könnte. Entweder muß es im einfachsten Volkstone gesungen werden, oder es kann die Grundidee eines Orchestergemäldes abgeben, — tertium non datur. Auch Nr. 3, die Fischerbraut, sagt uns durchaus nicht in dem Maße zu, wie die Rheinfahrt; es leidet an einer gespreizten, nicht recht natürlichen Manier; freilich hat der Text dazu das Seinige gethan. Auch fehlt die musikalische Einheit und Glätte, die grade in Nr. 1 eine so zauberhafte Wirkung ausübt.

Die der Wiener Primadonna Frau Dustmann zugeeignete Sammlung op. 16 ist wiederum sehr schön; besonders wird das tiefpoetische, sinnige „Verborgenheit" Nr. 2 E-dur 9/8 ansprechen; originell ist die kleine Figur:



die sich in den verschiedensten Wendungen einzuschmeicheln weiß. Nr. 3, Er ist's, C-dur 9/8 hat hohen Schwung, eben so Nr. 4, Ein Frühling. Auch hat uns noch besonders die prächtige Arbeit (wenn dieser Ausdruck erlaubt ist) bestochen, die sich in der ausgezeichneten Begleitung bemerkbar macht. Wunderschön declamirt ist der ganze Text, die Musik schließt sich auf das Genaueste an, ohne im Geringsten in's Kleinliche zu fallen. Dabei sind alle vier Gesänge äußerst angenehm für die Stimme. Wir legen sie jedem gebildeten Sänger dringend an das Herz.

Aus den „vier Tenorliedern" op. 17 sind nur Nr. 2, Preis der Schönheit von Hafis (Es-dur 4/4) durch frische Melodik und pikante Rhythmik, so wie Nr. 3 Nachtgedanken (Des-dur 4/4) durch die darin ausgesprochene selige Ruhe der vorigen Sammlung ebenbürtig. In dem Liede von Klaus Groth „Mein Platz vor der Thür" vermissen wir „jenen naiven Ton, den diese im stillen Waldesschatten erblühten Dichtungen" verlangen. Wir möchten den Componisten van Brunck auf das hinweisen, was der geistreiche v. Br. in Nr. 20 dieser Blätter bei Besprechung der Compositionen von Hinrichs und Gurlitt zu den Groth'schen Liedern sagt. Das unschuldige, kleine Gedicht wird durch den allzugroßen musikalischen Aufwand des Componisten beinahe erdrückt. Nr. 4, der junge Schiffer, ist ein lebhafter Wurf, der uns vollständig befriedigen würde, wenn der Schluß mehr dem interessanten Anfang entspräche; in dieser Form genügt er nicht.

Wir hätten nun aus diesen dem Leser vorgeführten Liedern noch Vieles anführen können, was zum Lobe unseres reichbegabten Componisten dienen würde, wir hätten eine Menge sehr schöner, geistreicher Pointen herausheben können, die seinen feinen Geschmack sowohl, als sein musikalisches Wissen in das beste Licht setzen würden; allein wir wünschen, daß der Musik- und Liederfreund selbst sich mit einer Erscheinung bekannt machen möge, die durch ihr Talent, ihre gesunde, noble Gesinnung, ihr entschieden ausgesprochenes Streben zu den Edleren in unserer zum Theil confusen und zum Theil schaalen Musikwelt gehört. Unsere Sänger aber haben die heilige Pflicht, eine solche Erscheinung dem Publikum zu verdolmetschen, d. h. ihre Lieder zu singen. Van Brunck wird, so hoffen wir, noch viele schöne Lieder schreiben.

Mozarts „Don Juan" und A. v. Wolzogen's Broschüre.

Von **H. J. Vincent.**

Manche Menschen scheint ein eigenes Verhängniß zu verfolgen, selbst nach dem Tode; fast möchte man an das alte Fatum wieder glauben. Mozart, dessen unabsehbare Bedeutung für die Musik im Allgemeinen, für unsere deutsche Musik insbesondere, durch die neuesten pietätvollen Arbeiten eines Ulibischeff und Otto Jahn mehr und mehr begründet uns vor Augen tritt, Mozart der vielverkannte im Leben wartet jetzt noch im Tode auf die Aufführung seines Meisterwerkes „Don Juan" in seinem Sinne!

Quousque tandem! Wie lange wird noch sein Schatten dieß: „wie lange noch" ausrufen müssen! — Jetzt nach unseren großen Errungenschaften auf dem Felde der Musik und der Oper, nach so vielen Kreuz- und Querzügen, nach so vielen Experimenten nach allen Seiten hin, nach dem neuesten Begriffe einer Zukunftsoper,

jetzt erst wissen wir die geniale Einfachheit zu schätzen, mit der er so Großes wirkt. Wie jugendfrisch weht uns dieser „Don Juan“ an, und doch ist die eigentliche Scenerie dazu verloren gegangen.

Wir haben das Buch vor uns liegen: „über die scenische Darstellung von Mozarts „Don Giovanni“ mit Berücksichtigung des ursprünglichen Textbuches von Lorenzo da Ponte von Alfred Freiherrn von Wolzogen, Breslau, Verlag von T. F. C. Leuckart.“

Der gesch. Verfasser bemüht sich, in das scenische Dunkel dieser Oper, wie es seit 73 Jahren durch Theaterwillkühr und Sylendrian veranlaßt, über dieser Perle aller Opern verhängnißvoll schwebt, Licht zu bringen. Es standen ihm bei seinem Vergleiche mit dem Textbuche da Ponte's drei günstige Momente zu Gebot, die Arbeit Ulibischeffs, Otto Jahn's und die Wiener „Recensionen“ (Jahrgang 1859).

Bei solchen Vorarbeiten läßt sich etwas Gutes erwarten, und in der That das Dunkel ist gewichen, nur an einigen Stellen haftet es noch. Wenn der gesch. Verfasser nicht am Schlusse des Buches uns zugleich auch eine kürzere Skizze, ein wirkliches practisches Scenarium gegeben, so that er das aus dem Grunde, weil er trotzdem die ganze Frage noch nicht für gänzlich abgeschlossen hält, doch wäre es immerhin rathsam gewesen.

Zugleich bedauern wir, da das Buch deutsch und für Deutsche geschrieben ist, es sich auch um ein deutsches Werk handelt bei nur zufälligem italienischem Text, daß die Argumente für seine Ansicht aus da Ponte's Textbuch, so wie Mozarts Partitur (Original) entnommen, oder mit letzterer verglichen nicht auch überall eine deutsche Uebersetzung haben; die consequente deutsche Uebersetzung würde der Einsicht manchen Regisseurs, der bei aller sonstigen Bildung doch nicht immer sehr stark im Italienischen sein dürfte, leichter entgegen kommen.

Wir haben bereits in der Leipziger Theaterzeitung (Jahrgang 1858, April) in einem Aufsatze unter dem Titel: „Ottavio kein verlorener Posten“ darauf hingewiesen, wie der Charakter Ottavio's scheitere an dem verfehlten Scenarium sowohl, wie an der schlechten Uebersetzung. Wir müssen deßhalb darauf verweisen und das Einschlägige kurz wiederholen, weil diese unsere Ansicht, den Ottavio allein betreffend wesentlich auf das Scenarium influirt, und das projectirte Scenarium des gesch. Verfassers an drei, respective vier Punkten modificiren würde.

Der Verfasser sagt Seite 24 folgendes: „Scene 14 enthält ein kleines Seccorecitativ, welches durchaus nicht fehlen darf, da dadurch allein das Auftreten der drei Masken motivirt ist, und die zartempfundene G-dur Arie, welche zwar für den Wiener Tenor Franzesko Morella nachcomponirt, also ein Einlegestück ist, indessen ihres idealen Wohllauts wegen hier ihre Stelle als zwölfte Gesangsnummer für immer behaupten muß, obschon sie den schmachtenden Liebhaber in einem Momente, wo ein heroischer Aufschwung dem Ottavio besser anstünde, mehr als billig verkehrt. Ist doch nun einmal der ganze Ottavio, was man auch zu seinen Gunsten anführen mag, mehr eine musikalische als eine dramatische Figur.“

Wir sehen, der gesch. Verfasser theilt das Vorurtheil aller Tenoristen, denen es auch nicht in den Kopf will, daß der Ottavio nicht allein keine undankbare, sondern sogar eine dankbare Rolle sei.

Wohl ist der seitherige Ottavio eine trostlose Figur, allein nicht wie Mozart der Componist eines „Belmonte“ (dessen Alterego er ist) oder da Ponte ihn gedacht, sondern wozu ihn Schlendrian, Impietät gegen Mozart und vor allem die beiden unglückseligen Arien gemacht. Diese beiden Arien sollten seinen edlen Charakter ins rechte Licht stellen, so aber werfen sie den gräßlichsten Schatten auf ihn; die eine als Einlage, wenn sie an unrechter Stelle, die andere, wenn sie Solo und mit dem üblichen schlechten Text gesungen wird. Die einzige Stelle nun, wo nur allein diese erste G-dur Arie paßt, ohne dem Charakter Ottavios und der Situation Zwang anzuthun, ist die Stelle vor dem Quartett, wo weder Ottavio noch Donna Anna eine Ahnung haben, wer der Mörder sei. Da kann er ganz ruhig seine Trostesworte an Donna Anna richten, die selbst passiv und gebeugt der Trostesworte bedarf; so erscheint er ihr gegenüber noch aktiv. Nach der Nacharie der Anna aber, wo der Moment des Handelns gekommen, wo sie den Mörder kennen: „Er ist der Mörder meines Vaters!“ wo zur Rache Alles ihn aufruft, da gilt es handeln, abstürzen mit ihr*), da gilt es nicht eine kalte Reflexion anstellen, ob Donna Anna sich nicht täusche und darauf folgend ein lyrischer Erguß. Eine Lyrik aus Reflexion hervorgegangen, wie unpsychologisch! — so viel Zutrauen verdient Anna, sein Ideal, sie kann sich unmöglich getäuscht haben, sonst war ihre ganze Scene vorher Täuschung, sie fordert höchstens Bedauern heraus. Und hätte sie sich auch getäuscht, so wäre ein unbedingtes Vertrauen ritterlicher als scrupulöse Zweifelsucht. Ein Feigling steht jetzt auf der Scene, die „Buchbinderarie“ ist fertig.

Der ganze Charakter Ottavios ist umgebracht schon wenn er da bleibt, statt mit Donna Anna abzustürzen. — Wäre der Ottavio nicht schon todt, so würde nach dem Sextett die trostlose Uebersetzung von Rochlitz, wie sie leider noch immer gang und gäbe ist, ihn nochmals umbringen müssen.

(Schluß folgt.)

Eine Stimme über das Orchester der italienischen Oper an der Wien.

Wir werden um Veröffentlichung folgenden Schreibens ersucht. Indem wir diesem Ansuchen Folge geben, übernehmen wir jedoch keine Verantwortlichkeit für den Inhalt desselben. D. Red.

— b — Da man sich in mehreren Journalen gefallen hat, erstens die Verstärkung des Orchesters an der Wien für die italienische Oper als einen Entschuldigungs-Mitgrund der so übermäßig hohen Preise anzuführen, zweitens dem Orchester das Unterbleiben versprochener Opern in die Schuhe zu schieben, und drittens selbes ohne alle Berücksichtigung obwaltender Umstände in den Zeitungen zu verurtheilen, so dürfte es wohl billig sein, auch eine Stimme für dasselbe anzuhören.

Es ist, vorläufig bemerkt, leicht begreiflich, daß es dem stätigen Director Herrn Pokorny schon aus ökonomischen Gründen niemals einfallen konnte, für sein Volkstheater ein vollkommenes und somit kostspieliges Opern-Orchester zu engagiren — und wenn demohngeachtet, daß (Dant der sorglichen Emsigkeit der hiesigen Musikproletarier-vermehrungs-Anstalt) die Gagen der Musiker nur noch nach Kreuzern und nur in Ausnahmsfällen bis zu täglich einem Gulden berechnet werden, sich dennoch, wie manche sehr lebhaft applaudirte Soli beweisen, einige ganz vorzügliche Künstler in diesem Orchester befinden, — dieses allein nur von Zufälligkeiten abhängt.

Daß übrigens dieses Orchester für eine Volksbühne genügt, wird kein Billigdenkender bestreiten. Auch lag der Zustand desselben offen vor aller Augen, und wenn daher der italienische Impressario Herr Salvi dieses Orchester (welches, wie wir hören, ohne dessen Vorwissen zugleich mit Decorationen und alten Theaterrequisiten so mitvermiethet wurde) dennoch für seine Oper genügend befunden hatte, so dürften, wenn solches nicht ausreichte und sogar ein Hinderniß für die Aufführung irgend einer Oper gewesen wäre, wohl ihn allein die Vorwürfe eben so gerecht treffen, als wenn er in seiner Oper die in ihrem Fache sonst ganz vortrefflichen Fräuleins Rudini und Sternau als Primadonnen, und Herrn Winter als Tenoristen dem Publikum hätte vorführen wollen.

Was ferner die angerühmte kostspielige Orchester-Verstärkung anbelangt, so bestand selbe (wie wir auch sicherster Quelle wissen), erstens bei den Blaseinstrumenten aus der Hinzufügung von drei, zwar sehr wohlfeilen aber desto minder gut blasenden Posaunisten, zweitens bei der Prim-Violine aus zwei Kunstbeflissenen, von welchen einer ein Volontair (d. h. ohne Gage) von der Orchester-Direc-

*) Wie es auch ursprünglich gemeint war; lieber die Arie auslassen als an dieser Stelle singen. Das Recitativo secco ist sicher auch nachcomponirt, somit an dieser Stelle unnöthig.

tion sehr oft erfucht wurde, nicht mitzuspielen, und drittens für die Second-Violine, Viola, Cello und Basso aus je einem höchst anspruchslosen Individuum; welche Streichinstrumentisten zwar großentheils noch weit vor Ende der Saison ausgeblieben sind — seiner Zeit jedoch vollkommen genügten, um auch ein ganz ausgezeichnetes Orchester gründlich zu ruiniren.

Zu diesen gewiß sehr nachtheiligen Verhältnissen kamen aber noch andere nicht minder große Uebelstände als: Erstens der Mangel ordentlicher Orchesterstimmen; so z. B. enthielten die vom Theater in Oedenburg ausgeborgten Opern: Lucrezia und Don Juan zwar deutsche und ungarische, aber keine italienischen Schlagwörter, um bei den Recitativen sicher einfallen zu können. Zweitens das häufige und fast actweise Transponiren um einen halben oder ganzen Ton tiefer, was oft nicht geringe Schwierigkeiten bietet.

Wenn die Gesangskünstler ihre Partien nicht in der vom Componisten vorgeschriebenen Tonart zu singen im Stande sind, so sollten doch billigerweise die Orchesterstimmen darnach umgeschrieben und — wegen Ersparung einiger Gulden für Copiaturen — den Orchestermitgliedern nicht auferlegt werden, ihren Theil stets in anderen als in den vor Augen habenden Tonarten spielen zu müssen; — denn daß bei solchen Umständen leicht Irrungen entstehen können, wird jeder Musikkenner begreifen.

Da nun trotz aller benannten Uebelstände das Orchester die dermalen vorgeführten Opern dennoch ermöglichte, so darf demselben um so weniger das Unterbleiben anderer versprochenen und wohl zum Voraus nicht beabsichtigten Opern in die Schuhe geschoben werden — und es hat daselbe so wie dessen Leiter schließlich für ihre durch mehrere Monate täglicher Proben und Opern-Aufführungen wahrhaft übermäßigten Anstrengungen vielmehr eine aufmunternde Anerkennung als den nur zu freigebig ertheilten Tadel verdient.

Correspondenzen.

Leipzig.

(Wegen Mangel an Raum verspätet.)

— m — Am Himmelfahrtstage wiederholte der Riedel'sche Verein die Missa solemnis von Beethoven, diesmal leider nicht in der Thomaskirche, welche gerade nicht disponibel war, sondern im Saale des Gewandhauses. Wir sagen leider, weil erstens schon an und für sich das imposante Werk besser für die Kirche paßt, und zweitens Chor und Solostimmen, ohnedies auf ein gefährlicheres und ungewohntes Terrain versetzt, bei der durch die Wärme sich noch erhöhenden Stimmung nicht immer im Stande waren, vollkommene Reinheit zu behaupten. Abgesehen von diesem übrigens nur hin und wieder fühlbaren Uebelstande gelang diese zweite Aufführung fast noch besser, als die erste; Chor und Orchester waren in ihrem Zusammenwirken noch sicherer, und letzteres führte diesmal mehreres Schwierige in der Instrumentalbegleitung mit weit größerer Präcision und Feinheit aus. Die Besetzung der Sologesangpartien war dieselbe wie das erste Mal (Frau Dr. Reclam, Fräulein Hinkel und die Herrn Dr. Geier und Hofoye nsänger Weiß); das Orchester wieder das der Gewandhausconcerte. Wer es weiß, wie schwer es bei uns hält, eine derartige Aufführung zu Stande zu bringen, und wie beträchtlich die Kosten einer solchen durch Hinzuziehung auswärtiger Solosänger und der besten am Orte befindlichen Instrumentalkräfte werden müssen, der wird dem Verein und zumal seinem unermüdlichen Director für diese abermalige Vorführung eines der großartigsten Werke der neueren Tonkunst seinen wärmsten Dank nicht versagen. Möchten doch recht ihn bei solchen Gelegenheiten alle die, denen es an Mitteln nicht fehlt, sich der practischen Bethätigung ihres Kunstsinns nicht entziehen und dem Verein, wie es von Seiten einiger wackern Kunstfreunde diesmal schon geschehen ist, über materielle Hindernisse hinweghelfen, deren Beseitigung oft genug dem künstlerischen Eifer allein bei aller Aufopferung nicht möglich ist. Hoffen wir übrigens, daß dem Werke Beethoven's in nächster Zeit noch eine dritte Aufführung zu Theil werden möge, und zwar nicht im Saale des Gewandhauses, sondern in den weiteren Räumen der Kirche.

Zeitungsschau.

In den „Recensionen" Nr. 27 stellt Dr. L. v. Sonnleithner die Möglichkeit der von F. Hiller erzählten Anecdote, — nach welcher Beethoven zu Paër über dessen Oper „Leonora" gesagt hätte: „Ihre Oper gefällt mir, ich habe Lust sie in Musik zu setzen", — in Abrede, und beweist, daß an der ganzen Erzählung kein wahres Wort sei, da Paër's „Leonora" erst am 8. Februar 1809, also keinesfalls vor der Composition des „Fidelio" aufgeführt worden sei.

Nachrichten.

Berlin. Ein Liederfest des Concertvereins zu wohlthätigen Zwecken veranstaltete am 13. Juni im Odeum eine große Zuhörerzahl, die durch den Vortrag trefflicher Chorlieder von Mendelssohn, Reichardt, W. Rust, Bierling, Franz, Stern und Schumann, unter der Leitung des Director Albert Hahn in hohem Maße erfreut wurden. (Echo.)

Leipzig. Ernst Naumann ist an Stade's Stelle zum Organisten und akademischen Musikdirector in Jena ernannt worden.

— Christian Fink, bekannt als vorzüglicher Orgelspieler und mehrerer Compositionen für die Orgel, hat eine Anstellung in Eßlingen erhalten.

Dresden. Der Bassist Hahnemann vom Hamburger Stadttheater hat als Sarastro debutirt und sehr gefallen.

Breslau. Am 10. Juni fand im Stadttheater die 250. Aufführung des „Freischütz" unter besonderen Festlichkeiten statt.

Mainz. Am 22. und 23. Juli findet das vierte Mittelrheinische Musikfest statt. Die musikalische Leitung ist Herrn Kapellmeister Friedrich Marpurg übergeben. Das Programm nennt als Mitwirkende: Frau Dustmann, Frl. Francisca Schred, Herrn Schnorr von Carolsfeld und Herrn A. Kindermann. Der Chor wird etwa 900, das Orchester 180 Köpfe stark sein. Im ersten Concert wird Beethoven's Festouverture op. 124 und Händel's Oratorium: Israel in Egypten aufgeführt. Das zweite bringt die Ouverture und ausgewählte Scenen aus Gluck's „Alceste", die C-moll Symphonie von Beethoven, zwei Chöre a capella von Palestrina und Mozart, und die „Erste Walpurgisnacht" von Mendelssohn.

Deutsche Tonhalle.

Von den s. Z. eingekommenen 24 Opereetten „der Liebesring", für welche die Herren L. Hetsch, F. Hiller und B. Lachner, nach der von denselben gefälligst angenommenen Wahl, Preisrichter gewesen, hat die Composition des Herrn E. Krähmer, Kapellmeister in Augsburg, durch Stimmenmehrheit den Preis zuerkannt erhalten.

Von den übrigen dieser Bewerbungen wurden die des Herrn E. Methfessel, Musikdirector in Winterthur, durch eine Stimme des Preises und durch eine andere der besonderen Belobung; die der HH. R. Genée, Musikdirector in Mainz, Fz. Mair in Wien und T. Täglichsbeck, Hofkapellmeister a. D. in München, je mit zwei Stimmen besonderer Belobung würdig erklärt: sodann je durch eine Stimme belobenden belobt die der HH. F. Baumfelder, Musiklehrer in Dresden; B. E. Becker, Componist in Würzburg; Herm. Bönike, städt. Musikdirector in Aschersleben; J. Landwehr in Brüssel und J. N. Strauß, Domkapellmeister in Prag.

Welcher der HH. Preisbewerber seine Operette wieder zugesendet wünscht (was nur unmittelbar an ihn selbst geschehen kann), beliebe sich durch eigenhändige Zeilen „an den Schriftführer der d. Tonhalle" hierher zu wenden, welcher hierwegen verschwiegen zu sein verpflichtet ist, was jedoch in den nächsten sechs Monaten zu geschehen hat, indem sonst diese so wie die von früher noch vorliegenden, nicht zurückbegehrten Preisbewerbungen nebst den ungeöffneten Briefchen nicht mehr in unserer Verwahrung gelassen werden.

Mannheim, 21. Juni 1860. Der Vorstand..

Frankfurt a. M. Die Stelle des Directors des Cäcilienvereins ist Hrn. Musikdirector Müller aus Münster verliehen worden.

Freiburg i. Br. Bei dem großen Männergesangsfest haben 82 Vereine mitgewirkt.

Gera. W. Tschirch hat eine Oper nach der Hoffmann'schen Erzählung: „Meister Martin der Küfer und seine Gesellen" vollendet und wird dieselbe an mehrere Bühnen versenden.

Wien. Das Engagement des Herrn Stegmaier als Hofopernkapellmeister, welches am letzten Juni abgelaufen war, ist nicht wieder erneuert worden. Sein Nachfolger, Herr Dessoff aus Cassel, ist bereits hier eingetroffen

---

— Für die am 16. d. M. beginnende Saison des Hofopentheaters sind folgende Opern als Novitäten in Aussicht gestellt: „Der fliegende Holländer" von R. Wagner; „Dinorah" von Meyerbeer; die „Kinder der Haide" von Rubinstein; „Wanda" von Doppler; „Alma" von Thomas Löwe. — (Diese Aussichten mögen für Jene, die vor Allem nach „neuen" Opern seufzen, recht erfreulich sein; — wir können wenig Werth darauf legen, so lange das Repertoir unserer Opernbühne in Betreff der älteren classischen Oper so mangelhaft bestellt ist. Man verspricht wohl auch in dieser Hinsicht Manches, allein so lange das zweite als Nebensache behandelt wird, dürfte es niemals an „elementaren Hindernissen" fehlen. D Red.)

— Als Nachfolger des zurückgetretenen Clavier-Professors am Conservatorium, Herrn Pirkhert, wird Herr J. Dachs bezeichnet.

Historische Notiz zur Musikbeilage.

G. N. Das Werk, welchem das diese Nummer begleitende Stück entnommen ist, führt den Titel: „Six Sonates pour le clavecin ou le pianoforte composées par J. C. Bach, Maitre de musique de la Reine d'angleterre. Oeuvre VI. Prix 2 ß. bey Huberty aigenthümer und Music kaufman, zum goldenen hürschen in der alstergasse, und bey Herrn krüchten, buch-handler unter denen tuchlauben, bey der Weltkugl in der Statt, mit kayl. königl. Privilegium." Der Druckort ist nicht genannt; es kann aber nur Wien gemeint sein. Die nämlichen Sonaten sind auch als op. 17 bei Hummel in Amsterdam gedruckt worden. Außer diesen Claviersonaten sind uns noch andere sechs bekannt, welche als op. 5 in London erschienen sind. Die Zeit der Entstehung dieser zwölf Sonaten fällt zwischen 1759 und 1781; genauer haben wir sie nicht ermitteln können. Was uns an ihnen auf den ersten Blick so merkwürdig erscheint, das ist die unverkennbare Familien-Aehnlichkeit mit Mozart, welche sich sowohl im ganzen Bau, in der Form, als in einzelnen melodischen Zügen ausspricht. Es ist bekannt, daß Joseph Haydn den Philipp Emanuel Bach als Sonaten-Componisten sein Vorbild nannte; in einem ähnlichen Verhältniß steht Mozart in seinen früheren Claviersonaten mit und ohne Begleitung zu Philipp Emanuel's jüngstem Bruder. Das mitgetheilte und der zweiten Sonate der erstgenannten Sammlung entnommene Andante mag als Beleg dienen, wie eng sich Mozart seinen Vorgängern und Zeitgenossen anschloß und wie sehr er, was Styl betrifft, seiner Zeit angehörte.

Mozart traf zweimal in seinem Leben persönlich mit J. Chr. Bach zusammen. Das erste Mal, als er noch sehr jung war, 1764 und 1765 in London. Nissen (S. 67) und übereinstimmend mit ihm Jahn (I. S. 56) berichten uns aus dieser Zeit, daß J. Chr. Bach den kleinen Mozart einmal auf den Schooß nahm und mit ihm eine Sonate so spielte, daß jeder abwechselnd einige Tacte vortrug, und daß dies mit einer Präcision geschah, als wenn nur Einer spielte. Das andere Mal traf Mozart im Jahre 1778 mit Bach in Paris zusammen, wohin sich dieser begeben hatte, um Vorbereitungen zur Aufführung einer seiner Opern zu treffen.

Johann Christian Bach, der jüngste Sohn Johann Sebastian's, wurde 1735 in Leipzig geboren, und genoß nach dem Tode seines Vaters den Unterricht seines Bruders Philipp Emanuel in Berlin; 1754 begab er sich nach Mailand und 1759 nach London, man nannte ihn daher den Mailänder oder Londoner Bach. Er starb in London zu Anfang des Jahres 1782 (nicht 1784). Außer vielen Opern, welche neben seinem bedeutenden, bravourmäßigen Clavierspiel hauptsächlich seinen Ruf begründeten, schrieb er Compositionen für die Kirche, eine Cantate und viele Instrumentalwerke. Als letztere nennen wir: 15 Symphonien, eine Sinfonie concertante, 18 Clavierconcerte, Quintetten und ein Quartett für Clavier mit Begleitung, 10 Claviertrio's, 22 Sonaten für Clavier und Violine, 6 Violintrios, 6 Violinquartetten, Quartetten für Flöte und verschiedene Instrumente, eine Sonate für zwei Claviere, vierhändige Clavierstücke (Leçons und Duos) und die genannten 12 Sonaten für Clavier allein. Einer solchen Fruchtbarkeit, und des ernsten musikalischen Inhalts wegen, welcher sich in mehreren uns bekannten Werken ausprägt, hegen wir starken Zweifel an den ihm von seinen Biographen beigelegten liederlichen Lebenswandel und an das ihm von anderer Seite angedichtete abenteuerliche Leben. Wie brauchen nicht an Mozart zu erinnern, dessen Character auch lange Zeit durch die plumpsten Anecdoten entstellt wurde. Und sind wir nicht Zeuge gewesen, wie unserem jüngsten bedeutenden Componisten, Robert Schumann, ähnliche Laster beigelegt (und sagen wir es deutlich: angelogen) wurden, welche die Biographen dem Joh. Christian Bach beilegen?

Zur Notiz für Verleger und Componisten.

Da es nicht möglich ist Werke zu beurtheilen, die blos in Ausagestimmen gedruckt worden sind, so ersuchen wir jene Herren Verleger, die uns solche Werke in Stimmen zur Recension einsenden, die betreffenden Componisten zu veranlassen, uns gleichzeitig leserlich geschriebene Partituren zuzuschicken, welche nach erfolgter Durchsicht und Besprechung umgehend an die betreffende Verlagshandlung zurückgestellt werden. Wir sind schon jetzt in dem Falle, gewünschte Referate nicht liefern zu können, und machen daher namentlich die Herren J. Friedländer in Berlin, und Leuckart in Breslau auf die oben ausgesprochene Bitte aufmerksam. D. Red.

Briefkasten der Redaction.

An sämmtliche Herren Mitarbeiter.

In der nächsten Zeit und bis auf weitere Mittheilungen an dieser Stelle bitten wir Beiträge und Briefe unter der Adresse „Kunst- und Musikalienhandlung Wessely & Büsing" an uns zu befördern; auch wäre es uns lieb, wenn die Beiträge mit der Adresse: „An die Redaction der D. M. Z.", Briefe jedoch blos mit dem Namen des Redacteurs versehen zur Post gegeben würden.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Beilage zur deutschen Musik-Zeitung.
Wien 1860.

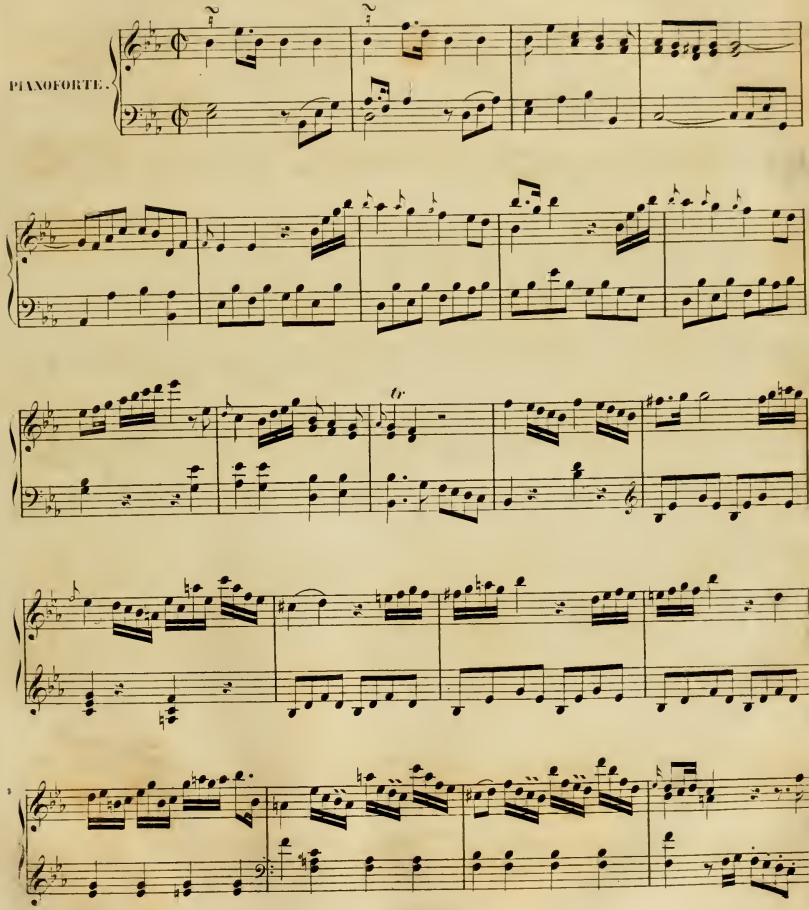
ANDANTE

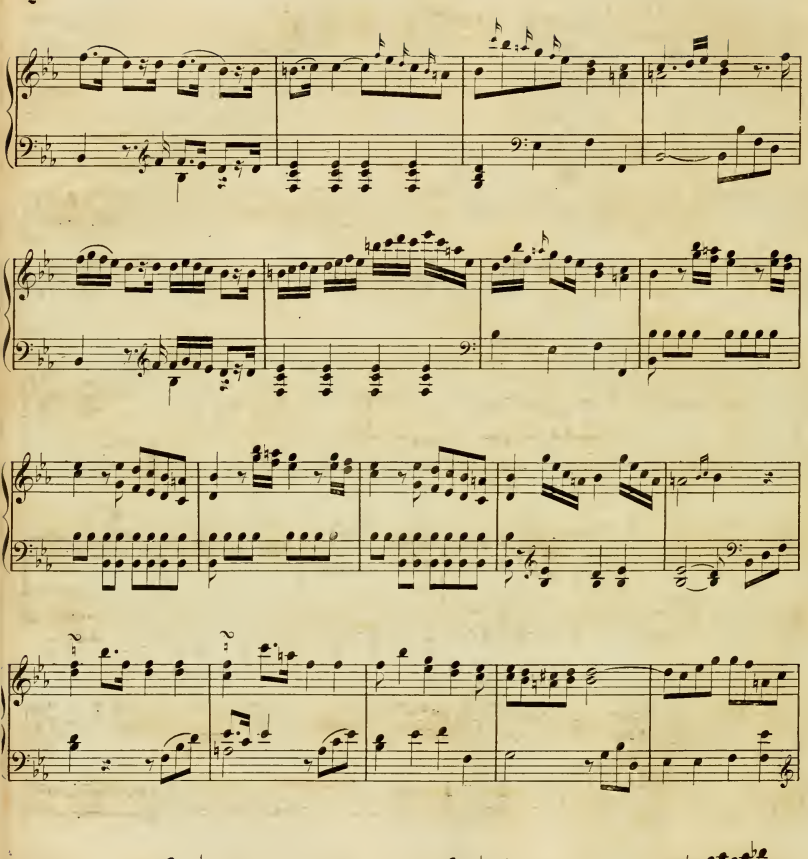
von

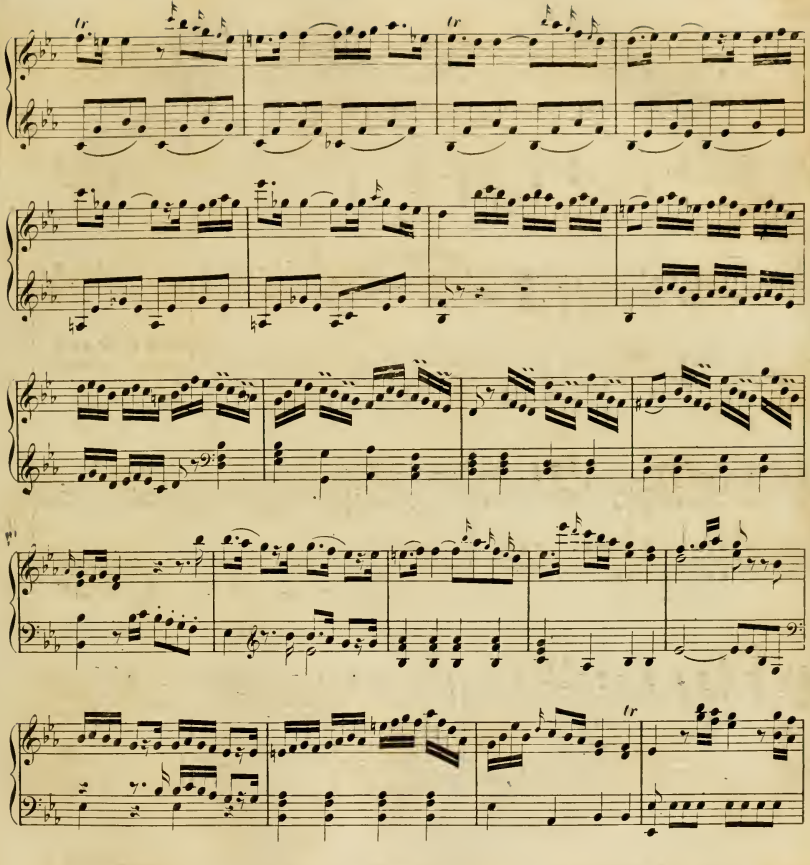
JOHANN CHRISTIAN BACH.

(Geb. 1735 gest. 1782)

PIANOFORTE.






tr
tr
tr
p
tr

Nr. 29. Wien, 14. Juli 1860. Jahrgang I.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Hof Nr. 109. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's** Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Der neue Schumann-Catalog. II. — Feuilleton: Spohr's Selbstbiographie. — Theodor Kirchner. — Recensionen. — Mozart's Don Juan und die Broschüre von A. v. Wolzogen. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Anzeigen. — Briefkasten der Redaction. — Berichtigung.

Der neue Schumann-Catalog.

II.

Dr. Ed. H. Nachdem Schumann (ungleich der Mehrzahl jugendlicher Componisten), das Lied lange beiseite gelassen hatte, warf er sich plötzlich mit ganzer Kraft darauf, oder vielmehr das Lied eroberte sich den bisher Unnahbaren im Sturm. Schumann sah seinen seligsten Traum in's Leben treten: er war Clara's Bräutigam geworden. Das Drängen seines Herzens hatte ein festes Ziel gefunden, leckzte nach Worten und was unsre theuersten Dichter gesungen, es mußte nun, musikalisch wiedergeboren, sein Geständniß werden. In dichtem Blütenregen flattern nun die zartesten, duftigsten Lieder zu Clara's Füßen. Vom 24. bis zum 38. Werk Schumann's führt der Catalog (mit Ausnahme von nur zwei Klavierstücken) lauter Lieder auf, auch später noch behaupten sie eine Weile die Oberhand. Die Liederkreise von Eichendorff, Heine, Rückert, Chamisso, Just. Kerner und Geibel sind darunter. „Ich gestehe mir nicht — schrieb damals Schumann an einen „Freund — mehr versprechen zu können, als ich grade im „Lied geleistet und ich bin auch zufrieden damit." Wir denken, er hatte allen Grund.

Wie Schumann sich von den rhapsodischen Klavierstücken der ersten Periode bald zu größeren Instrumentalformen erhebt, so hatten in der zweiten Periode auf Grund der kleineren Liederhefte sich die umfangreichen Vocalcompositionen auf, welche mit dem Halboratorium „das Paradies und die Peri" (op. 50) ihren Anfang nehmen.*) Für den Chorgesang wurde Schumann besonders thätig, seit er in Dresden die Direction der „Liedertafel" und des „Chorgesangvereins" übernahm (Jänner 1848). Dem „Singverein" und der „Singakademie" in Wien verdanken wir bereits die Vorführung vieler dieser unvergleichlich frischen Chöre. Dennoch gibt es hier wie unter den Clavierstücken und den Liedern dieses Componisten Juwelen und Perlen, auf die noch selten ein würdigender Blick gefallen zu sein scheint. Es kann hier nicht Anlaß zu eingehender Besprechung einzelner Compositionen sein, doch können wir nicht unterlassen, unsere Gesangvereine namentlich auf Schumann's „Romanzen für Frauenstimmen" (2 Hefte op. 69 und 91) aufmerksam zu machen. Unter den Chören findet sich auch ein Curiosum „Zahnweh" (op. 55), ein Beleg dafür, wie ferne das eigentlich Komische unserem Componisten stand. Eine unglückliche Idee, diese tragikomische Pathologie musikalisch schildern zu wollen, eine noch unglücklichere, sie dem Chor zuzuweisen. Kann man sich 50 Personen denken, die alle zugleich Zahnschmerz haben? So fremd wie das eigentlich Komische blieb ihm die äußerlich practische Brauchbarkeit einer Musik. Nach Schumann's Märschen kann man nicht marschiren, nach seinen Walzern nicht tanzen, seine Oper paßt nicht für's Theater, und wahrscheinlich würde auch seine Kirchenmusik sich schlecht mit dem Gottesdienst vertragen.

Die dritte Periode Schumann's ist von der zweiten, mit der sie vielfach in eins verfließt, weit schwerer abzugrenzen, als die zweite von der ersten. Während in den 50ger und 60ger Werken schon manches auf die Ermüdung und den quälenden Eigensinn der letzten Werke vorausdeutet, heben sich einige dieser Spätlinge (vor allem Manfred, op. 115) zu der vollsten Kraft und Frische seiner besten Zeit empor. Allein im Großen und Ganzen ist eine innere Verschiedenheit, ein Abschwächen und Sinken der Phantasie etwa nach dem 80. Werk unverkennbar.

Characteristisch für diese „dritte Periode" stehen recht eigentlich am Eingang derselben die „vier Märsche" (op. 76). Sie sind unter dem, für Schumann furchtbaren Eindruck der Jahre 1848 und 1849 geschrieben und haben durch die große Jahreszahl „1849" auf dem Titelblatt die Bedeutungsmusiker zu den kühnsten politischen Auslegungen verleitet. Vom „Marsch" usurpiren diese Characterstücke nur den Namen; sie haben keine Spur von dem fest einherklirrenden Tritt des Marsches, dem gleichen muskelschwellenden Rhythmus, dem entschiedenen Ausdruck. Wie grundverschieden davon sind Chopins jedezeit charaktertreue Umdichtungen des Walzers und Mazurs. Schumann nennt das Jahr 1849 sein „fruchtbarstes". Dies war es auch quantitativ, allein gleich der erste Marsch verräth uns die Trübung, in welche Schumann's Production von 1849 bereits gerathen war. Wie gequält und gekünstelt, wie gehäuft diese Vorhalte und Mißklänge ohne Noth und freundliches Ziel! Wie die „vier Märsche" characteristisch sind für die kleineren Hervorbringungen dieser dritten Epoche, so wird es bereits „Genoveva" (die einzige Oper, die Schumann schrieb) für die größeren. Die Schönheiten dieser Oper ringen sich hervor wie einzelne wunderbare Sterne aus schwerem, gleichförmig grauem Gewölk. — Innere Merkmale für die Eigenthümlichkeit dieser Periode sind die auffallende Ermüdung der Phantasie, die durch äußerliches Fortsetzen des Gedankens nachhilft, die grübelnde Monotonie der Ausführung, das Erdrücken der reinen melodischen Zeichnung durch gehäufte Vorhalte nad Dissonanzen.

Aeußerlich characteristisch ist das Vorherrschen kleinerer Formen, gefälliger leichtfaßlicher Stückchen. Schumann war ein zärtlicher Vater; was ihm ursprünglich kein Verleger abgerungen hätte, das schrieb er nun gern und freiwillig für seine Kinder: leichte, instructive Stücke. Anfangs wohl nur zum Hausgebrauch bestimmt, wurden sie später dennoch publicirt, denn leider wuchs mit seiner zahlreichen Familie zugleich auch die äußere Nöthigung zu rascherem Vielschreiben. Diese „Sonaten für die Jugend", „Jugendalbum", „vierhändige Stücke", „Albumblätter", „Kinderball",

*) Im Inhaltsverzeichniß des Schubert'schen Catalogs S. 2. ist unter den größeren Gesangswerken die „Peri" nicht angeführt!

„Ballscenen", „Liederalbum für die Jugend" u. dgl. nehmen im Verein mit ähnlichen für Erwachsene bestimmten Kleinigkeiten unter Schumann's späteren Werken auffallend viel Raum ein. Vieles davon besteht aus den übriggebliebenen Brosamen früheren Reichthums. Die Jahreszahl, womit jedes der zwanzig „Albumblätter" und der vierzehn „bunten Blätter" bezeichnet ist, sagt uns, daß die meisten dieser Stückchen aus den 30er oder Anfang der 40er Jahre herrühren. Es sind also alte Brouillons aus besten Tagen, mitunter kostbare entwicklungsfähige Keime, die jetzt um jeden Preis verwerthet werden. — So wünschenswerth es auf den ersten Blick erscheint, daß ein großer Meister sich der Jugendliteratur annehme, so gefährlich wird es mitunter. Der, schwere Entsagung auferlegende, pädagogische Zweck und der vollberechtigte Kunsterehrgeiz gerathen einander manchmal in die Haare. So sind z. B. in dem „Liederalbum" (79) nur die ersten Nummern leicht und kindlich, weiterhin folgen schon schwer singbare Melodien, komplicirte Harmonien, Lieder von düsterem, gebrochenem Ausdruck, wie z. B. das für diesen Zweck unbegreifliche „Kennst du das Land?" (Später auch in op. 98 aufgenommen.) In die letzte Periode Schumann's fallen vier Ouvertüren: zur Braut von Messina, Julius Cäsar, Hermann und Dorothea und „Rheinweinlied". Können wir sie auch keineswegs den früheren Orchesterwerken des Componisten gleichstellen, so bitten wir gleichwohl unsere Wiener Orchesterdirigenten recht dringend, Schumann's Ouvertüren sowie seine Es-dur Symphonie (Nr. III) nicht länger unbeachtet zu lassen. Mit Ausnahme der „Peri" gehören ferner alle nach diesem Vorbild componirten Halboratorien und dramatisirten Balladen Schumann's (der Rose Pilgerfahrt, Manfred, des Sängers Fluch, das Glück von Edenhall, der Königssohn, Page und Königstochter, endlich die Musik zu Göthe's Faust) zu seinen spätesten Werken. Manchem mit Schumann noch nicht vertrauten Leser werden bei Durchsicht des Catalogs die vielen, zum Theil seltsamen Ueberschriften auffallen, die der Componist (besonders in jungen Jahren) kleineren Clavierstücken beizufügen pflegte: „Kind im Einschlafen", „Aufschwung," „Einsame Blumen", „Vogel als Prophet" u. s. w. Diese Ueberschriften haben in früherer Zeit philiströsen Recensenten viel Aerger, in unseren Tagen den Zukunftsmusikern viel Freude bereitet. Beide Theile glaubten nämlich darin den Componisten auf der Bemühung zu ertappen, diese Gegenstände oder Begebenheiten wirklich mit seinen Tönen nachzumalen. Schumann war viel zu ächter Musiker, um ernstlich auf solche Einfälle zu gerathen. Er schreibt über einen Recensenten seiner „Kinderstücke": „Der glaubt wohl, ich stelle mir ein schreiendes Kind hin, und suche die Töne dann darnach. Umgekehrt ist es. Doch läugne ich nicht, daß mir einige Kinderköpfe vorschwebten beim Componiren; die Ueberschriften entstanden aber natürlich später und sind eigentlich weiter nichts, als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung." Man kann den tiefgreifenden, wesentlichen Unterschied zwischen der Compositionsweise Schumann's und jener der neuesten Schule nicht treffender kennzeichnen, als er selbst es hier thut. Der poetischen Anregung, die ihm etwa von Außen kömmt, öffnet er sich willig, allein nie verfällt er der Thorheit, den Gegenstand dieser Anregung zum Programm zu erheben. „Man irrt gewiß", schreibt Schumann an einer anderen Stelle, wenn man glaubt, die Componisten legten sich Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, des oder jenes auszudrücken, zu schildern, zu malen; doch schlage man zufällige Eindrücke und Einflüsse von Außen nicht zu gering an." „Ein nicht gutes Zeichen für die Musik bleibt es immer, wenn sie einer Ueberschrift bedarf, sie ist dann gewiß nicht der inneren Tiefe entquollen, sondern erst durch irgend eine andere Vermittlung angeregt. Daß unsere Kunst gar Vieles auszudrücken, selbst den Gang einer Begebenheit in ihrer Weise verfolgen könne, wer wird es läugnen? Die aber, die die Wirkung und den Werth ihrer so entstandenen Gebilde prüfen wollen, haben eine leichte Probe, sie brauchen nur die Ueberschriften wegzustreichen." Man mache mit Schumann'schen Stücken, z. B. mit den Phantasiestücken oder den Waldscenen diese Probe, und es wird ohne den Titel jedenfalls ein in sich einheitliches, ohne weiters verständliches, musikalisch schönes Tonstück bleiben. Das Gegenstück hiezu, Instrumentalcompositionen „neudeutscher" Factur, denen mit ihrem Titel und Programm jeder Schein logischen Zusammenhangs genommen ist, brauchen wir den Lesern einer Musikzeitung nicht erst namhaft zu machen. Auch ist nicht zu vergessen, daß Schumann zwar Ueberschriften über kleineren Stücken anwendete (denn solche lassen der Phantasie des Hörers noch immer ziemliche Freiheit), allein niemals ein förmliches Programm, welches das Verhalten des Hörers Satz für Satz, wenn nicht gar Tact für Tact mit sclavischer Engherzigkeit vorzeichnet. Von dieser Seite also werden die Zukunftsmusiker niemals ein Recht ableiten können, Schumann's Namen auf ihr Banner zu setzen. Ein Coincidenzpunct, in welchem Schumann mit der Zukunftsmusik, speciell mit Richard Wagner zusammentrifft, ist aller-

Feuilleton.

Louis Spohr's Selbstbiographie.

Cassel und Göttingen bei G. H. Wigand.

(Fortsetzung.)

Sehr ergötzlich ist, was der Autobiograph über das Musiktreiben am Stuttgarter Hof berichtet:

„Von München ging die Reise nach Stuttgart, wohin wir Empfehlungen an den Hof mitbrachten. Ich übergab diese dem Hofmarschall und erhielt von ihm schon am folgenden Tage die Zusicherung, daß wir bei Hofe gehört werden würden. Ich hatte aber unterdessen in Erfahrung gebracht, daß auch hier während der Hofconcerte Karten gespielt und auf die Musik wenig gehört werde. Noch von Braunschweig her voller Absichen gegen eine solche Entwürdigung der Kunst, nahm ich mir daher die Freiheit, dem Hofmarschall zu erklären, daß ich und meine Frau nur dann auftreten würden, wenn der König die Gnade habe, während unseres Spieles das Kartenspiel aufzuheben. Ganz erschrocken über eine solche Kühnheit, trat der Hofmarschall einen Schritt zurück und rief: „Wie! Sie wollen meinem gnädigsten Herrn Vorschriften machen? Nie werde ich es wagen, ihm das vorzutragen!" — Dann muß ich auf die Ehre, bei Hofe gehört zu werden, verzichten", war meine einfache Antwort. Hierauf empfahl ich mich.

Wie der Hofmarschall es angefangen hat, seinem Könige so Unerhörtes vorzutragen, und wie dieser es über sich hat gewinnen können, darauf einzugehen, habe ich nicht erfahren. Das Resultat aber war, daß der Hofmarschall mir sagen ließ: „Se. Majestät wolle die hohe Gnade haben, meinen Wunsch zu gewähren; nur werde die Bedingung daran geknüpft, daß die Musikstücke, die ich und meine Frau vortragen würden, sich sogleich folgen sollten, damit Se. Majestät nicht öfter incommodirt würden."

So geschah es denn auch. Nachdem der Hof an den Spieltischen Platz genommen hatte, begann das Concert mit einer Ouvertüre, auf welche eine Arie folgte. Während dem liefen die Bedienten geräuschvoll hin und her, um Erfrischungen anzubieten, und die Kartenspieler riefen ihr „ich spiele, ich passe" so laut, daß man von der Musik und dem Gesang nichts Zusammenhängendes hören konnte. Doch nun kam der Hofmarschall zu mir, um anzukündigen, daß ich mich bereit halten solle. Zugleich benachrichtigte er den König, daß die Vorträge der Fremden beginnen würden. Alsbald erhob sich

dings vorhanden, allein er liegt, unseres Erachtens, ganz wo anders, nämlich in der Oper Genofeva. In diesem mit größter Hingebung gearbeiteten Werk legte Schumann das Hauptgewicht mit einer oft peinlichen Absichtlichkeit auf den dramatischen Ausdruck. Die einzelnen Nummern begeben sich ihrer Abgeschlossenheit und fließen unmittelbar in einander über; die üblichen festen Formen sind (mit Ausnahme einiger Lieder und Chöre) vermieden, so daß jeder Act beinahe wie Ein großes Finale sich darstellt. Da Schumann sich jahrelang mit dieser Oper trug, ist es schwer zu sagen, in wie fern vielleicht R. Wagner's Beispiel darauf Einfluß hatte; immerhin kam der „Tannhäuser", dessen Aufführung in Dresden 1844 und 1845 Schumann beiwohnte, einen bestärkenden Einfluß auf die in Schumann schon schlummernde Idee geübt haben. Diese (unglückselige) Idee von der Entfernung des Recitativs und der Auflösung der compacten Musikformen in gleichmäßig fortspinnende Arioso's hatte Schumann bekanntlich schon in seiner „Peri" (1843—44) freilich mit ungleich musikalischerem Sinn ausgeführt. Immerhin erscheint durch die Uebertragung dieses Styls auf die Bühne „Genofeva" als dasjenige Werk Schumann's, welches den Zukunftsmusikern ein scheinbares Recht gibt, diesen Meister zu den Ihrigen zu zählen, was bekanntlich mit großem Eifer versucht wird. Der Musiker braucht indeß nur ein beliebiges Stück aus der „Genofeva" zu lesen, um zu erkennen, wie hoch der musikalische Theil dieser Oper über der Musik Richard Wagner's steht.

Theodor Kirchner.

C. N. Es ist eine sich stets wiederholende Erscheinung in der Kunstgeschichte, daß an einen Meister ersten Ranges sich eine kleinere oder größere Gruppe seiner Zeitgenossen auf eine leicht erkennbare Weise anlehnt. Wir reden hier nicht von den unerträglichen Nachahmern des äußern Styls; denn auch solche fehlen nie, die einem großen Mann sein Räuspern und seinen Gang, seine Seltsamkeiten und Eigenthümlichkeiten mit geschickter Kunstfertigkeit ablernen, und nachdem sie ihn nun äußerlich in einigen Zufälligkeiten, in seiner Manier, am häufigsten sogar in seinen Fehlern bis zur Carricatur getreu copirt haben, glauben, es sei ein Theil seines Geistes auf sie übergegangen, oder sie hätten ihn gar übertroffen. Es ist eine edlere Art des Anlehnens, eine wirklich geistige Verwandtschaft, auf welche wir jetzt unsere Aufmerksamkeit richten wollen. Nicht sowohl in einer mehr oder weniger zufälligen, mehr oder weniger beabsichtigten Nachahmung, sondern in der Gemeinsamkeit der Zeit, in der gemeinsamen Erregung durch die allgemeinen Tendenzen und die allgemeine Richtung der Zeit findet sie ihre Erklärung. Denn so weit, wie man es wohl manchmal irrthümlich meint, ist doch der Einzelne, und mögen seine Fortschritte in irgend einer Wissenschaft oder Kunst noch so bedeutend sein, niemals seiner Zeit voraus; mehr oder weniger ist es doch nur die im allgemeinen schon vorbereitete geistige Entwicklung seiner Gegenwart, welche in ihm, eben darum, weil sein Talent, seine Fähigkeiten ungemein glücklicher sind, zum Ausdruck und Durchbruch gelangt. Und ist es einmal dem einzelnen genialen Kopfe gelungen den richtigen Ausdruck, die zutreffende Gestaltung für ein solches bisher noch formlos umher irrendes inneres Drängen und Ringen zu finden, dann schließen sich mit Naturnothwendigkeit zahlreiche wahlverwandte Freunde an seine Errungenschaft an, und nicht lange pflegt es zu währen, bis dieselbe Gemeingut aller Gebildeten geworden ist.

Wir hielten uns genöthigt, diese allgemeinen Bemerkungen voranzusenden, um der Mißdeutung vorzubeugen, als wollten wir dadurch von vorn herein einen gewissen Tadel über Theodor Kirchner, dem wir diese Zeilen widmen, aussprechen, wenn wir sein Streben und seine Leistungen vorzugsweise im Verhältniß zu Robert Schumann betrachten, wenn er uns unter den sämmtlichen jüngeren Componisten, welche sich an diesen Meister anlehnen, als der in seinem ganzen Schaffen, in seiner künstlerischen Totalität Schumann Verwandteste erscheint. Nicht im Mindesten treten wir durch dieses Urtheil Kirchner's origineller Erfindungskraft zu nahe, die er sogar im hohen Grade besitzt, und fast immer entspricht glücklich und vollendet der von ihm gewählte musikalische Ausdruck seiner geistigen Stimmung. Alle seine Productionen offenbaren eine durchaus individuelle und sogar höchst eigenthümliche künstlerische Natur. Aber seine Individualität selbst ist eine Robert Schumann nah verwandte, die geistige Stimmung, die im musikalischen Schaffen den künstlerischen Ausdruck sucht, ist meistens zum Verwechseln der Empfindungsweise Schumann's ähnlich. Diese Aehnlichkeit ist so auffallend, daß von vorne herein jeder Gedanke an absichtliche Nachahmung aufgegeben werden muß, denn niemals würde eine solche in so hohem Grade erreichbar sein, oder würden auf diesem Wege doch nur geistlose Absurditäten zu Stande gebracht werden. Ja wir stehen nicht an zu behaupten, daß sich eine entschiedene Verwandtschaft zwischen den Compositionen Kirchner's und Schumann's offenbaren würde, wenn auch Kirchner niemals eine Note von Schumann erblickt hätte. Das allerdings wissen wir

---

dieser, und mit ihm alle Uebrigen. Die Bedienten setzten vor dem Orchester zwei Stuhlreihen, auf welche sich der Hof niederließ. Unserem Spiele wurde in großer Stille und mit Theilnahme zugehört; doch wagte Niemand ein Zeichen des Beifalles laut werden zu lassen, da der König damit nicht voranging. Seine Theilnahme an den Vorträgen zeigte sich nur am Schlusse derselben durch ein gnädiges Kopfnicken, und kaum waren sie vorüber, so eilte Alles wieder zu den Spieltischen, und der frühere Lärm begann von neuem.

Während des übrigen Concertes hatte ich Muße, mich umzusehen. Meine Aufmerksamkeit wurde besonders auf den Spieltisch des Königs gelenkt, an welchem, um es der Majestät bei ihrer Corpulenz bequemer zu machen, ein halbrunder Ausschnitt angebracht war, in welchen der Bauch des Königs genau hineinpaßte. Der große Umfang desselben und der kleine des Königreiches haben bekanntlich zu der hübschen Carricatur Veranlassung gegeben, auf welcher der König, im Krönungsornate, mit der Landkarte seines Königreiches auf dem Hosenknopfe, in die Worte ausbricht: „Ich kann meine Staaten nicht überblicken!"

So wie der König sein Spiel beendet hatte und den Stuhl rückte, wurde das Concert mitten in einer Arie der Madame Graff abgebrochen, so daß ihr die letzten Töne einer Cadenz förmlich im Halse stecken blieben. Die Musiker, an solchen Vandalismus schon gewöhnt, packten ruhig ihre Instrumente in die Kasten; ich aber war im Innersten empört über eine solche Entwürdigung der Kunst."

Ueber sein Zusammentreffen mit C. M. v. Weber schreibt Spohr:

„In Stuttgart lernte ich auch zuerst den so berühmt gewordenen Carl Maria von Weber kennen, mit dem ich dann bis zu seinem Tode stets in freundschaftlicher Verbindung blieb. Weber war damals Secretär bei einem Prinzen von Würtemberg und trieb die Kunst nur als Dilettant. Dies hinderte ihn aber nicht, fleißig zu componiren, und ich erinnere mich noch sehr gut, damals als Muster von Weber's Arbeiten, einige Nummern aus der Oper „der Beherrscher der Geister" bei ihm gehört zu haben. Diese kamen mir aber, da ich gewohnt war, bei dramatischen Arbeiten stets Mozart als Maßstab anzulegen, so unbedeutend und dilettantenmäßig vor, daß ich nicht im entferntesten ahnte, es werde Weber einst gelingen können, mit irgend einer Oper Aufsehen zu erregen."

Höchst komisch ist es in unseren Tagen zu lesen, wie der Herzog von Gotha es anfing, wenn er „componirte":

„Damals hatte er, vielleicht durch meine Gesangs-Compositionen angeregt, Lust bekommen, eines seiner größeren Gedichte, eine Art von Cantate, in Musik zu setzen. Er erzeigte mir die

nicht zu entscheiden, ob Kirchner's künstlerische Begabung eine so große ist, um für sich allein ohne den Vorgang Schumann's jene Eigenthümlichkeiten und Erweiterungen des formellen Ausdrucks gefunden zu haben, welche er jetzt, nachdem Schumann die Bahn gebrochen, so vortrefflich anzuwenden weiß, und welche gerade seiner inneren Conception so gut zu statten kommen.

Wir meinen jene Leistungen Schumann's in formeller Hinsicht, in Erweiterung und Fortbildung des vorhandenen formellen Materials, seine ihm eigenthümliche Rhythmik und freie Behandlung des metrischen Accents, seine Melodiebildung, vor allem seine Erweiterung des harmonischen Materials. Letzteres gerade, sein unerschöpflicher Reichthum an neuen und treffenden Modulationen, deren sich seine üppige Phantasie auf's gewandteste bedient, verursacht nicht zum Mindesten den manchmal fremdartigen und stets eigenthümlichen Character seiner Compositionen, und ist andererseits Ursache sowohl wie Wirkung von Schumann's unverkennbarem Streben individueller und individuellster Empfindungen und Stimmungen, welche vor ihm dem musikalischen Ausdruck durchaus fremd und unzugänglich waren, eine musikalische Gestaltung zu gewähren. Ob Schumann hier mitunter zu weit gegangen, ob ein so subjectives, in sich selbst vergrübeltes Sinnen, wie es ja überhaupt der Character des künstlerischen Schaffens in unserer jüngsten Vergangenheit ist, ihn nicht zuweilen auf bedenkliche Abwege geführt hat, dieß zu untersuchen gehört nicht hierher. Genug, Robert Schumann hat neue Seiten der menschlichen Empfindung, vornehmlich gewisse feinere Nüancen derselben durch stoffliche Fortbildungen zum musikalischen Ausdruck gebracht, und gerade diesen Erwerb hat Kirchner's Muße mit Glück und Verstand aufzufassen und sich anzueignen gewußt, um für eine verwandte Richtung des Geistes und Gemüthes den zutreffenden Ausdruck zu gewinnen.

Aber wahrlich, man würde ihm schweres Unrecht zufügen, wollte man ihn darum einen bloßen Copisten Schumann'schen Styles nennen. Nichts weniger als dieß. Auch in tonstofflicher Hinsicht bildet er, was er im Ganzen von einem größeren Meister abgelernt haben mag, im Einzelnen auf durchaus eigenartige und individuelle Weise aus, versucht sich mit Erfolg in neuen harmonischen Modulationen, in eigenthümlicher Rhythmik und in jener Art der Melodiebildung auf bisher zur Melodie selten oder gar nicht benutzten Intervallen, worin wir ein wesentliches Kennzeichen der Compositionen Schumann's und seiner Schule, und eine entschiedene Fortbildung des musikalischen Materials erblicken. Nur, was in der Kunstgeschichte sich so häufig zu ereignen pflegt, daß nämlich der Jünger und Nachfolger eines großen Meisters die ihm lieb und theuer gewordenen Eigenthümlichkeiten desselben bewußt oder unbewußt noch überbietet und dabei einer gewissen Manier zum Opfer fällt, dasselbe ist auch bei Kirchner einigermaßen der Fall. Besonders seine späteren Compositionen sind, zum gelindesten ausgedrückt, reich an musikalischen Seltsamkeiten mannigfacher Art, von rhythmischen Accentverschiebungen und harmonischen Modulationen, die vom Unschönen nicht mehr weit entfernt sind und keinesfalls mehr unter den Begriff des allgemeinen Schönen und Verständlichen fallen.

Wir glauben nicht, daß ein absichtliches Haschen nach seltsamen Effecten, oder gar eine den Weimaranern verwandte Neigung zum Ungewöhnlichen und Ungeheuerlichen den Componisten hierzu verleitet; wir hegen die Ueberzeugung, daß Kirchner es treu und wahr mit der Kunst meint, daß seine Muse ihm allezeit eine keusche und heilige Göttin bleibt, der er mit ehrfurchtsvollem Gemüth sich hingibt; wir meinen diese Bizarrerien des musikalischen Ausdrucks aus seiner Empfindungsweise selbst erklären zu können. Denn, wie wir schon oben andeuteten, der formelle Ausdruck bei Kirchner fällt auf's innigste mit der ihn inspirirenden künstlerischen Idee zusammen. Es ist dieß das höchste Lob, welches wir einem Künstler ertheilen können, und doch kann auch Ursache genug zum Tadel in diesem Urtheile enthalten sein. Es kommt aber darauf an, welcher Art die Stimmungen sind, die er in so abgerundeter, vollendeter Form auszudrücken versteht, und hier liegt der Mangel, der Grund, warum aus Kirchner's Schaffen, so sehr wir ihn im Einzelnen bewundern, so traulich uns die meisten seiner Compositionen anmuthen, doch im Ganzen genommen ein Gefühl von Unbefriedigung verursacht, warum er dem größeren Publicum fremd und unverständlich gegenüber steht. Kirchner ist eine durchaus poetische Natur, ein dichterisches Gemüth in vollster und schönster Bedeutung des Wortes, wir wüßten nicht eine einzige Nummer von ihm zu nennen, die nicht einer ächt poetischen Inspiration ihren Ursprung verdankte. Sein Empfinden ist innig, sein Sinnen ein tiefes, seine Phantasie eine lebhafte, aber es mangelt ihm die Vielseitigkeit und Großartigkeit der Ideen, der gewaltige und kühne Schwung der Empfindung. Wir finden nur die eine Seite von Schumann's künstlerischem Schaffen wieder, die Anlage und das Streben, seine Nüancen, Einzelheiten der subjectiven Stimmung, die wunderbaren Capricios der Laune, die beinahe dämmerhaft verschwimmenden Uebergänge und Wechsel, wir möchten sagen die flüchtigen Zwischenzustände der poetischen Stimmung zu musikalischem Ausdruck zu bringen. Wer Schumann genauer kennt, wird mit uns darüber einig sein, daß er in der musikalischen Lyrik einen Ton angeschlagen hat, wie noch Niemand vor ihm, daß dieses aber nur eine Seite seiner künstlerischen Thätigkeit ist. Kirchner dagegen (man verzeihe uns den auf die Musik übertragenen Ausdruck) ist durchaus und nur lyrischer

---

Lyre, mich darüber zu Rathe zu ziehen. Da der Herzog es aber wahrscheinlich nicht über sich gewinnen konnte, mich seine Unwissenheit in der Musik merken zu lassen, so wandte er sich wegen der Aufführung an seinen alten Musiklehrer, den Concertmeister Reinhard. Von diesem habe ich dann später einmal in einer unbewachten, vertraulichen Stunde erzählen hören, wie die Composition der Cantate zu Stande kam. Der Herzog las seinem am Clavier sitzenden Lehrer einen Satz des Textes vor und setzte ihm seine Ansichten über die Art, wie er componirt werden müsse, auseinander. Reinhard mußte ihm dann, weil der Herzog einmal von der Charakteristik der Tonarten gehört oder gelesen hatte, verschiedene derselben in Accordfolgen anschlagen, damit er die richtige für seinen Text herausfinde. War dieser heiter, so wurde eine Tonart in Dur, war er traurig, eine in Moll gewählt. Nun geschah es aber eines Tages, daß dem Herzog für seinen Text das Dur zu heiter und das Moll zu traurig war, und er verlangte daher von dem armen Reinhard, er solle ihm die Tonart in halb Moll anschlagen. Waren sie nun über diesen Punkt einig, dann mußte die für den Text passende Melodie gefunden werden. Der Herzog pfiff also Alles, was ihm von Melodien einfallen wollte und überließ es dann dem Lehrer, diejenige herauszufinden, welcher sich der Text am bequemsten unterlegen ließ. Waren so einige Zeilen des Gedichts erledigt, so ging man zu den folgenden über. Der solcher Weise in den Weihestunden des Herzogs zu Stande gebrachte Entwurf der Cantate wurde nun, da Reinhard nicht componiren, wenigstens nicht instrumentiren konnte, dem Kammermusikus Badofen übergeben, um daraus die Partitur zu machen. Dieser konnte von den ihm überlieferten Materialien begreiflicherweise nur sehr wenig gebrauchen und mußte daher die Cantate so gut wie ganz neu componiren. Da er viel Compositions-Talent besaß, so entstand unter seinen Händen eine Musik, die sich recht gut anhören ließ. Das so vollendete Werk wurde nun ausgeschrieben, unter meiner Leitung vorgiftig eingeübt und dann im Hofconcerte aufgeführt. Der Herzog, der ooch wohl ein wenig verwundert sein mochte, wie gut seine Musik klang, nahm mit zufriedener Miene die Glückwünsche und Huldigungen des Hofes entgegen, belobte mich, daß ich bei dem Einüben so gut in seine Intentionen einzugehen gewußt habe und ließ seinen beiden Mitarbeitern heimlich ihr Honorar auszahlen. So war alle Welt zufrieden gestellt."

(Fortsetzung folgt.)

Componist, hier sind alle seine Vorzüge, alle seine Mängel. Und wie der Dichter, der sich auf den Kreis der lyrischen Dichtung beschränkt, sich bei glücklichster poetischer Anlage leicht in raffinirte Subjectivität verliert, auch wohl gar gekünstelte und halbwahre Empfindungen erhascht und für ächte ursprüngliche Poesie ausgeben möchte, und schließlich nur wenige Freunde noch entzückt, die an seiner Persönlichkeit und individuellen Eigenthümlichkeit ein verwandtschaftliches Interesse nehmen, so fürchten wir ein ähnliches auch für Theodor Kirchner. Seine früheren Compositionen sind bei weitem frischer und allgemein verständlicher als seine späteren. Die sorgfältige Ausfeilung und Abrundung seiner Arbeiten mag sich noch gesteigert haben — und wirklich gleichen in dieser Hinsicht seine Compositionen fein geschliffenen Juwelen, bis in's kleinste Detail vollendet, würdig durch die Lupe betrachtet zu werden — aber seine frühesten Werke sind weit unmittelbarer, einfacher und natürlicher das Herz eines Jeden bewegend und erregend, als seine letzten Sachen, als namentlich seine jüngst erschienenen Präludien op. 9. Mag der Componist selber vielleicht diese für ein kunstvolleres, vollendeteres Werk halten, als seine ersten reizenden zehn Lieder, von denen jedes in seiner Weise vollendet, wahr, und schön empfunden ist, mag er selbst sich seiner Meisterschaft in grübelnder und capriciöser Reflexion, deren Product zum größten Theile diese Präludien sind, freuen, — wir wissen ihm keinen Dank dafür. Wir wünschen nicht erst eine Dosis Reflexion anwenden zu müssen, um ein Kunstwerk zu genießen; das Werk eines Meisters soll nachhaltiges tiefes Nachdenken erzeugen, aus mit Nothwendigkeit in einen bestimmten geistigen Zustand versetzen, aber nicht erst diese oder jene geistige Disposition voraussetzen, um genossen und verstanden zu werden. Am allerwenigsten können wir in der Tonkunst, viel weniger als in der Poesie, die mit Begriffen arbeitet, das Problematische dulden; und in Kirchner's letzten Productionen ist Empfindung und formeller Ausdruck oft gleicherweise problematisch, das heißt, von ihm selbst mit innerer subjectiver Wahrheit und meistentheils recht tiefsinnig empfunden, aber nicht abgeklärt zu allgemein verständlicher überzeugender Schönheit.

Geradezu unschön möchten wir kaum einige Takte von ihm nennen, aber wenn der musikalische Ausdruck so nah an's Unschöne streift, daß wir fürchten müssen, ihn jeden Augenblick sich dahin verlieren zu hören, so wirkt das auf unser ästhetisches Gefühl beinahe noch peinlicher als das unbedingt Häßliche, von dem wir uns kurz und entschieden abwenden. Auch Schumann hat manches geschaffen, was wir im höchsten Grad problematisch nennen müssen, aber seine productive Kraft war eine so gewaltig übersprudelnde, so mannigfach und vielseitig schaffende, daß solche Einzelheiten unter der Masse des geschaffenen Schönen verschwinden. Ein ernstes Bedenken dagegen erregt es, wenn ein Componist, dessen Productivität durchaus keine überströmend reiche genannt werden kann, der sehr langsam und nur an Fest- und Feiertagen zu schaffen scheint, sich einer solchen höchst bedenklichen Richtung hingibt. Hier ist es Aufgabe und Pflicht einer aufrichtigen Kritik zu warnen, umsomehr, da uns der Componist ein besonders lieber und von uns geachteter ist, da wir gleicherweise seine poetische Innerlichkeit und seine formelle Tüchtigkeit lieben und bewundern.

Bisher, und wenn wir nicht irren in einem Zeitraum von ungefähr zehn Jahren hat er die Opuszahl seiner Productionen nicht weiter als bis zum 9. Werk gebracht, gewiß in unserem Zeitalter der Vielschreiberei schon ein äußerliches Zeichen, wie strenge und gewissenhaft er in seiner künstlerischen Thätigkeit zu Werke geht. Und wirklich brauchen wir wohl von einem Künstler, dessen nahes, verwandtschaftliches Verhältniß zu Schumann wir so sehr hervorgehoben haben, nicht erst zu sagen, daß er niemals den Götzen der Mode, den momentanen oberflächlichen Effecten, der nichtigen Phrase auch nur im Geringsten huldigt. Im Gegentheil, in die knappste und gemessenste Form drängt er so vielen Gehalt als möglich zusammen, sorgfältig ein zu üppiges unbewachtes Wuchern der Schaffenslust zügelnd. Seine Schreibweise würde manchmal gewinnen, wenn er anstatt epigrammatischer Knappheit der Form sich einige Weitschweifigkeit gestattete, wenn er seine musikalischen Motive, die häufig Edelsteine von hohem Werthe sind, zu größerer Form ausarbeiten wollte. Aber gerade hier wird ihm seine eigenthümliche lyrische Anlage und Neigung hinderlich, und was bei Schumann nur als gelegentliche Beigabe zu seinen größeren Compositionen auftritt, darauf concentrirt sich Kirchner's ganze künstlerische Thätigkeit, auf Lieder und kleine Clavierstücke. Wir können nicht mit einem Künstler rechten, weil er anstatt Symphonien, Oratorien und Sonaten uns nur kurze Clavierstücke darbietet, gewiß ist es besser sich in enge Grenzen beschränkend, vortreffliches zu leisten, anstatt im größeren Styl als Unfähiger zu erscheinen. Aber wir dürfen doch unser Urtheil nicht zurückhalten, daß wir in dieser Albumsmusik, wie sie durch Schumann und Mendelssohn aufgekommen ist, eine gefährliche Klippe für jüngere Componisten erblicken, eine große Gefahr ihre Kräfte zu zersplittern und sich leicht und wohlfeil selbst zu genügen, und schließlich in ihrem kleinen Genre einseitig und manirirt zu werden. Ein wirklich großer und genialer Gedanke verlangt auch eine weit angelegte Form zum Ausdruck; wenn Herz und Brust wirklich voll sind von künstlerischer Inspiration, so ringt der Geist unwillkührlich nach weitschweifiger angelegten Formen, um sich des innern Drängens zu entlasten. Eine zu eigenwillige Beschränkung dagegen ertödtet allmälig den freien Flug des Gedankens und erzeugt eine krankhaft subtile Empfindung und Reflexion. Wir müßten uns sehr irren, wenn Kirchner nicht besähigt wäre, seine künstlerischen Inspirationen in größeren Stylgattungen, sich selbst und seinen Freunden zur Freude zu verwerthen. Was ihn nun davon abhalten mag, Bescheidenheit oder Pflegma, lyrische Neigung oder Gewohnheit, wir wünschen, er möge bald einmal die zu engen Schranken, welche er sich gesetzt hat, durchreißend, sich und der Welt zeigen, daß seine geistige Verwandtschaft mit Schumann auch in größeren Schöpfungen sich bewährt; dann wollen wir, mag die Verwandtschaft auch eine noch so innige sein, ihm die wärmsten Glückwünsche darüber aus theilnehmendem Herzen sagen.

Unter den Kirchner'schen Compositionen möchten wir vor allem die Lieder, als der Beachtung und Würdigung auch eines größeren Kreises geeignet hervorheben. Sie sind mit wenigen Ausnahmen sehr singbar und den Liedern aus Robert Schumann's bester Periode der Liedercomposition ebenbürtig. Die Behandlung der Singstimme ist melodisch, einfach fließend, sehr selten nur begegnen wir der unglücklichen declamatorisch-recitativischen Art, diesem entschiedenen Fehlgriff unserer Zeit, der auf der Vermischung zweier strenge zu scheidenden Kunstgattungen beruht. Kirchner versteht es vortrefflich die Stimmung des Liedes, welches ihm zur Composition vorliegt, musikalisch in Stimme und Begleitung wiederzugeben. Seine eigene poetische Natur läßt ihn hier sich auf's innigste in die Empfindungen und Worte des Textes versenken, mit wenigen Noten erzielt er hier vollendete Wirkungen. Ueberhaupt ist seine Liedercomposition von den Fehlern, welche wir vorhin tadelten, freier, und wie sollte uns dieß befremden? Bindet doch hier der poetisch gegebene Text die Laune seiner Reflexion.

Der Liedercomposition gehören unter neun Opuszahlen nur an: op. 1, 3, 4, 6. Seine übrigen Productionen sind kleinere Stücke für's Clavier. Op. 2 zehn Clavierstücke, frisch, voll gesunder ursprünglicher Phantasie. Op. 5, Grüße an meine Freunde, nicht frei von Manier und bizarrer Laune. Op. 7 Albumblätter, mit Ausnahme von Nr. 2 und dem sehr originellen Nr. 6 die schwächsten seiner Productionen. Op. 8 ein reizendes, klares und kräftiges Scherzo. Op. 9 die schon besprochenen Präludien, wohl die mit dem größten Fleiße und mit dem Aufwande größten Strebens nach Originalität gearbeiteten Clavierstücke; aber mit Ausnahme von zwei oder drei wirklich schönen Tondichtungen unter ihnen, bestimmten uns gerade diese letzten zwei Hefte eine so ernste und aufrichtige Warnung an den talentvollen Componisten zu richten.

Möchte er bald aus seiner künstlerischen Einsamkeit zu Winterthur in der Schweiz, die auch wohl nicht zum Mindesten Schuld an seiner Einsylbigkeit und Zurückgezogenheit trägt, uns eine Tonschöpfung zusenden, die mit kühnem Wagen ein Großes versucht und

selbst vor dem Größten nicht zagend zurückscheut. Wir wollen ihr alle sorgfältige Liebe und theilnahmsvolle Aufmerksamkeit widmen, deren wir fähig sind, und die wir jetzt schon in so hohem Grade für den geschätzten Tondichter hegen.

Recensionen.

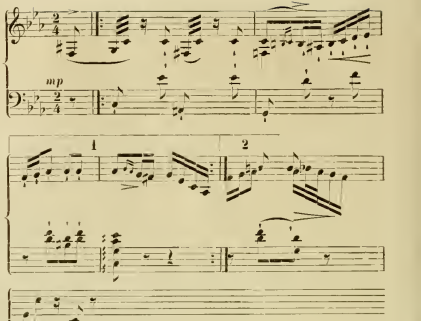
Werke für Pianoforte.

Zwei Suiten, comp. von Joachim Raff. op. 71 und 72. — Verlag von Kühn in Weimar.

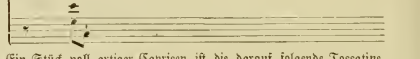
v. Br. In einer Zeit, in welcher das Rein-Schöne, allseitig Vollendete nur sehr schwer gelingen kann, muß man auch das bloß Geistreiche schätzen und mehr gelten lassen, als man in einer glücklicheren Epoche dürfte. Zwei Eigenschaften aber muß man dem Componisten dieser Suiten unbedingt zugestehen: er besitzt ein seltenes Combinationsvermögen und die Gabe geistreicher Apercüs, die er mit Hilfe des ersteren oft auf das interessanteste, frappanteste auszuspinnen versteht. Als einer der glänzendsten Belege dieses seines Talents sind die vorliegenden Suiten anzusehen, die in Gemüthern, welche vor Allem dem Schönen zugewendet sind, zwar nicht den Funken der Begeisterung entzünden und Niemand im tiefsten Innern erwärmen und befriedigen werden, die aber zugleich Niemand, der den Geist zu schätzen weiß, auch wo er nicht im reinsten künstlerischen Gewand erscheint, ohne lebhafte Anregung spielen und hören wird, und welche durch ihre Eigenthümlichkeit in der neueren Pianofortelitteratur genuglam hervorstechen, so daß sie Niemand, der zu dieser ein näheres Verhältniß hat, vorbeigehen dürfte. Die ältere Form der Suite wieder zu Ehren zu bringen, ist ein von neueren Autoren wie Rubinstein, Bargiel, Brahms u. A. mehrfach gemachter Versuch, gegen welchen, wenn man sich an den Geist der Sache hält, und nicht an Namen und Form, unseres Erachtens nicht das Mindeste einzuwenden ist. Was will denn der Ausdruck „Suite" besagen? Nichts anderes, als daß wir eine Reihenfolge von Stücken vor uns haben, die zwar keinen so einheitlichen Organismus repräsentiren, wie wir ihn von der Sonate wenigstens fordern, und deren einzelne Theile sich also auch nicht an die allerdings höheren Formgesetze dieser Kunstgattung binden, die aber doch durch Gleichartigkeit des Charakters, der Stimmung und Tonart zu einer mehr als bloß äußerlichen Einheit verknüpft sind. Da man nun aber von dem Componisten billiger Weise eben so wenig verlangen darf, sein Geist sollte und müßte nur auf die Sonate organisirt sein, die seiner Natur vielleicht im Gegentheil völlig inadäquat ist, als man dem Dichter zumuthet, er müßte, um sich als solcher zu legitimiren, lediglich Dramen hervorbringen (als die nach R. Wagner einzig wahren Kunstschöpfungen), so wird man ihm vielmehr Beifall sollen müssen, wenn er eine Form findet, in die er seinen Geist zu gießen vermag, und die doch noch immer eine solche ist.

Der eigenthümlichen Begabung Raff's scheint uns aber keine Form glücklicher angemessen, als eben jene der Suite, die ihm, wie kaum eine zweite, erlaubt, sein reiches kontrapunktisches Vermögen zu entfalten, und seiner Neigung zum Capriciösen, Grotesken und Burlesken ein Genüge zu thun, ohne daß man ihn darum schelten dürfte.

Die erste der beiden Suiten (in B-moll) enthält ein Präludium, eine Polka, Toccatina, Romanze und Fuge. Mit Interesse folgt man dem geistreichen Stimmengewebe des Präludiums, wenn man es auch in seiner stellenweisen Widerhaarigkeit nicht eben mit unbedingter Satisfaction genießen kann. Das frivole Kind unserer Tage, die Polka, aus dem wegen seiner Ehrwürdigkeit berüchtigten Gewande der Suite hervorspringen zu sehen, könnte nur demjenigen als ein erimineller Verstoß gegen den ästhetischen Gesetzkodex erscheinen, der nicht wüßte, daß in den alten Sebastian Suiten die muntersten, ja ausgelassensten Tonstücke vorkommen. Keck genug, und doch mit einer gewissen Vornehmheit, wie sie sich für solche Gesellschaft eben ziemt, tritt sie auf diese Suiten-Polka, deren Hauptmotiv mitzutheilen wir uns nicht versagen können.



Ein Stück voll artiger Caprieen ist die darauf folgende Toccatine. Dilettanten, denen sie unter die Finger kommt, rathen wir, sich mit ihr, wie mit diesen Stücken überhaupt, erst genau vertraut zu machen, denn anfänglich wird sie ihnen sehr „curios" klingen und sie werden sich schon, hier wie später, einige Mühe geben müssen, um durch die spröde Schale hindurch zu dem zwar nicht süßen, aber noch weniger gehaltlosen Kern zu gelangen. Das bedenklichste Stück dieses Heftes ist die Romanze. In Stücken, welche vor Allem innerlich melodisches Leben begehren — und solches erwartet man doch von der Romanze — verfällt Raff nur zu leicht in's Platte und Geschraubte, und sein Instinct sollte ihn vor dieser Region, für die er keinen ächten Ton hat, fernhalten. Bei dieser Romanze kann man allenfalls an die Arbeitsstube des Componisten denken, aber gewiß nicht an — das Vaterland der Romanze. Dagegen ist die Fuge wieder ein in seiner Art ganz prächtiges, drolliges Stück; wir sagen drollig: denn sie ist, wie schon ihr der Polka entlehntes Thema zeigt,



von der humoristischen Gattung, und reich an geistreichen, abenteuerlichen Schwänken. Auf einzelne, man kann wohl sagen geniale Züge, wie das einleitende Präludium, die Rückleitung nach dem, dann im Baß in der Verkehrung auftretenden Thema (pag. 20, Zeile 2 und 3), den energischen und doch nicht aus der Stimmung fallenden Orgelpunct auf der vorletzten Seite, können wir eben nur hindeuten, da wir uns eine ausführliche Analyse dieses höchst interessanten Products voll sprudelnder Beweglichkeit versagen müssen.

Noch glänzender als die erste, eröffnet die zweite Suite (in E-moll) ein stürmisch bewegtes, in großem Styl gehaltenes und durchaus körniges Präludium. Diesem folgt ein Menuett (in E-dur), der sich in der hastigen Beweglichkeit, dem Pomp, den er im Hauptsatz entwickelt, wie in den gehäuften Pironetten, mit welchen der coquette Mittelsatz (in A-dur) ausgestattet ist, allerdings wie eine Satyre auf diesen weder durch Beweglichkeit, noch durch musikalischen Pomp characteristischen Tanz unserer Großväter ausnimmt, aber wie eine geistreiche, deren Grazie wir gewissermaßen eine verkehrte nennen möchten, und die man sich schon gefallen läßt. Die darauffolgende auf das Präludium zurückweisende Toccata enthält die Quintessenz der Raff'schen Geistesvorzüge und zeigt uns die Laune des Componisten in ihrer, wenn der Ausdruck erlaubt ist, tollsten Blüthe. Der Fuge, mit welcher auch diese Suite abschließt,

geht, wie in der ersten, noch eine Romanze vorher, die sich zwar um vieles besser ausnimmt, wie jene andere, deren bester Theil aber auch eben nicht Raff, sondern Schumann angehört. In der phantastisch-pathetischen Fuge nimmt Raff abermals das Motiv des Präludiums auf (durch welches Verfahren er überhaupt seinen Suiten auch die prägnanteste äußere Einheit verleiht, und das seine positive wie negative Seite hat) und bildet auch diese Fuge ein vollkommen ebenbürtiges Gegenstück zu jener des ersten Heftes.

Wir haben den Standpunct, welchen wir diesen Compositionen gegenüber einnehmen, gleich zu Anfang angedeutet und können also nicht mißverstanden werden. Nicht der Genius, weder der in milder Schönheit leuchtende, noch der in hoher Majestät strahlende ist bei diesen Gebilden zu Pathe gestanden, aber wir können nicht umhin, sie zu den in eminentem Sinne geistreichsten zu zählen, welche die Gegenwart aus ihren aufgewühlten Schachten hervorgebracht hat, und in dieser Eigenschaft besitzen sie doch einen sehr wesentlichen Vorzug vor manchen andern, von denen der Genius auch nichts weiß, und deren Langweiligkeit für Tugend gelten soll. Raff ist im innersten Wesen eigentlich gar keine musikalische (wir meinen hier: künstlerische) Natur, da es ihm an aller Harmonie und höherer Idealität gebricht, aber — mit einem Worte, er ist eine Art musikalischer Gutzkow.

Mozarts „Don Juan" und A. v. Wolzogen's Broschüre.

Von **H. J. Vincent.**

(Schluß.)

Mit Recht sagt der geschätzte Verfasser Seite 47, daß Ottavio nach dem Abgang des Leporello, seine Arie „il mio tesoro intanto" als Nr. 23 nicht allein singen solle, was gar keinen Sinn gebe, er solle vielmehr zu Elvira, Zerline und Masetto sprechen. Sie sollten Donna Anna zu trösten suchen, während er an Don Juan Rache zu nehmen geht.

Nun ist es aber, wenn nicht die ganze Arie aus Furcht vor der (doch gewiß nicht halsbrecherischen, immer edlen) Coloratur wegbleibt, üblich, daß Ottavio auch diese Arie, dieses herrliche Musikstück herunterschmachtet mit „süßlicher" Coloratur, während diese „Passagen" gerade Ottavias erwachten Mannesmuth abspiegeln sollen, seinen gerechten Zorn (was im G-moll Satze nur zu deutlich ausgesprochen ist), seine Liebe zu Donna Anna. Das Mißverständniß dieser Scene hat nur allein der entsetzliche deutsche Text zu dieser Arie veranlaßt. Diese Sünde gegen den Dichter, gegen den Componisten und gegen den Charakter Ottavios hat nur der Urheber einer solchen Uebersetzung auf dem Gewissen. Was wollen nur die Worte sagen:

> Thräne vom Freunde getrocknet
> An seiner Brust vergossen,
> Bald ist aus euch geflossen
> Der ew'gen Treue Quell! —

Statt des alten Textes:

> Indeß eilt zur Geliebten
> Gießt Frieden ihr in's Herz,
> O sagt der tief Betrübten
> Bald blüh' uns Freud und Scherz.

Sprechen etwa die folgenden Worte dieses Rochlitz'schen Textes die Situation aus, die der alte Text wiedergibt:

> Laß über Dir den Himmel
> Mit Schrecken sich umthürmen,
> Nacht Dir bei seinen Stürmen
> Ein Freund Dich zu beschirmen,
> Dein Himmel bleibt dann hell.

Während der Wortlaut des G-moll-Satzes im alten Text heißt:

> Ich muß den Mörder finden
> Und berg' er sich in Gründen
> In öden Felsenschlünden!
> Ich kühl' in seinem Blute
> Der Liebe heißen Schmerz.

Soll etwa bei obigen Versen die so ganz außer aller Handlung stehen, ein Charakter wie der Ottavios gewinnen?

Nur in einem Punkte sind wir anderer Meinung: Elvira nur allein, die Verbündete beim Massenterzett. nun aus Liebe abtrünnig geworden, sie sei die Vertraute Ottavios, zu der er in dieser Arie spricht; sie ist ja ihm ebenbürtig und nicht fremd, wie es Zerline und Masetto sind. Diese dürften sonach mit dem abgehenden Leporello zugleich von der Scene verschwinden, während Ottavio und Elvira nach der Arie zusammen abgehen.

Von einem Tenoristen, der den Ottavio nicht für die Folge zu seinen Lieblingsrollen zählt, halten wir aufrichtig gesagt, nicht viel; traurig, wenn er seither Anlaß gegeben durch die berüchten fatalen Umstände, trauriger noch, wenn eine einsichtsvolle Regie eine solche Rolle Anfängern zuweist, die ihn auch noch zum dritten male umbringen müssen, da die Scenen bei der Leiche des Vaters (sowie in dem Recitativ und der Rachearie der Donna Anna) ein gewiegtes stummes Spiel voraussetzen, was von einem Anfänger billig nicht verlangt werden kann. Nebenbei möchten wir rathen zu setzen statt des berüchtigten „Schrecklich doch weiter": „Himmel! vollende! und statt: Ein Band der Freundschaft: Bande der Freundschaft.

Daß übrigens auf das Secco-Recitativ der vierzehnten Scene als Einleitung zur G-dur Arie kein so absolutes Gewicht gelegt zu werden brauche, daß Ottavio noch zu überlegen hätte, ob Donna Anna sich nicht täusche, geht aus dem potenzirten Entschluß dieser B-dur Arie hervor; der Wille zur That, die Ueberzeugung kann als gereift angesehen werden, während das Erscheinen beim Balle als Maske die Worte dieses Recitativs wirksam genug in Scene setzt, so daß es nichts verschlägt, wenn das Recitativ auch gestrichen wird.*)

Aus dem bisher Gesagten geht zur Genüge hervor, daß eine korrecte Scenirung zumeist dem bisher „verlorenen" Charakter Ottavios zu gute kommen werde. Sein Charakter bedingt die Aenderung des Scenariums zu seinen Gunsten sowohl, wie zu Gunsten des Ganzen. Deßhalb ist und Ottavio mehr, als blos eine „musikalische Figur." So gefaßt ist er das solide Gegenzgewicht gegenüber dem frivolen Don Juan, ein Gegensatz wie er nicht besser gedacht werden kann, ein Bild edler Männlichkeit, der Ehre, Liebe und Treue, rührendster Zärtlichkeit (wohl mit etwas lyrischem Belmonteanflug), jedoch schon mehr aktiv als Belmonte.

Eben so einverstanden sind wir mit dem Vorschlag zur Beseitigung des Höllenspectakels der letzten Scene. Die Zeit, wo man der Gallerie solche Concessionen machte, hätte für die Oper überhaupt nie da sein sollen, am wenigsten für einen Don Juan; ebenso leuchtet uns ein, wenn der Verfasser das alte gekürzte Finale als „verschönenden" Schlußsatz zu retten sucht.

Das schwierige Problem der Dekoration und Scenerie zur siebenten Scene des zweiten Acts, der größte Stein des Anstoßes, mit dem berühmten Sextett und der berühmten Trompetenstelle (in der unser Mozart mit Gewalt einen Lichteffect gemalt haben soll), ist vom Verfasser glücklich bewältigt worden. Ebenso ist der von Otto Jahn unterstützte Vorschlag neu und kühn, eines Mozart würdig, im Finale des ersten Acts eine Steigerung a majori ad minus aller Tradition zum Trotz eintreten zu lassen, so daß am Schlusse desselben nur sieben Personen auf der Bühne sein. Der massenhafte Effect, ein billiges Mittel heutzutage, weiche einem viel sublimeren, edleren, geistigeren, und außerdem läge dieß im Charakter der Handlung. —

Möge der gesch. Verfasser Anlaß finden, diese unsere Winke bei seinem bald zu hoffenden endgiltig festzusetzenden Scenarium zu berücksichtigen, und bald ganz Deutschland einstimmen in den Beifallsruf: „Ja das ist Mozarts Don Juan!" —

*) Das Recitativ heißt: Noch sehe ich nicht klar, ob Donna Anna's Verdacht gegen Don Giovanni begründet ist: einem Edelmann kann ich solche Scandthat kaum zutrauen, allein die Wahrheit zu entdecken muß man jedes Mittel anwenden; ich fühle in meiner Brust die Pflicht des Bräutigams, welche mir zuruft: Benimm ihr den Wahn oder räche sie.

Zeitungsschau.

Die Wiener „Kirchenzeitung“ und nach ihr die „Neue Wiener Musikzeitung“ Nr. 27 und 28 bringen einen Aufsatz von S. Stehlin, der in Oesterreich volle Beachtung verdient. Sein Titel heißt: „Wie soll eine neuerbaute Orgel geprüft und unterfucht werden“, und es ist hier namentlich Jenen, welche ein „Gutachten“ abzugeben haben, vorgezeichnet, was sie zu prüfen haben, wovon man hier zu Lande, geradeheraus gesagt, entweder keine Idee hatte, oder nicht darnach handelte.

Die „Revue et gazette musicale de Paris“ bringt Bruchstücke aus der zu erwartenden Geschichte der Musik von Fétis.

Nachrichten.

Paris. Am 20. Juni wurde in der großen Oper Rossini's „Graf Ory“ und ein Ballet zum ersten Mal in der durch das Gesetz bestimmten herabgesetzten Normalstimmung des Orchesters gegeben. Der Erfolg bewies, daß bei den offenbaren Vortheilen für die Sänger die Instrumentalmusik durchaus nicht an Glanz verlor. Soll übrigens dadurch wirklich Entschiedenes geleistet werden, so muß die unbedeutende Erniedrigung nur als der erste Schritt zum Besseren betrachtet werden.

Berlin. Soeben wird von der Buchhandlung des Herrn Stargardt in Berlin das Verzeichniß einer werthvollen Sammlung von musikalischen und hymnologischen Werken herausgegeben. Es enthält zum Theil den Nachlaß des verstorbenen Professors Dehn, auch einige ältere, sehr werthvolle theoretische Werke von Dressler, Forkel, Gerbert, Lassus, Lippius, Marpurg, Mattheson, Prätorius und Anderen. Unter den Handschriften sind bemerkenswerth: ein sehr schöner Brief von Beethoven, eine Composition, Original-Handschrift von Graun, drei Symphonien von Mozart, Original-Handschriften, die im Stich noch nicht erschienen sind. — Das Verzeichniß enthält über 600 Nummern.

München. Der Gluck'schen „Iphigenie in Aulis“ folgte am 28. Juni die „Iphigenie auf Tauris“ und die Aufnahme war nicht minder enthusiastisch, das Haus nicht minder in allen Räumen überfüllt, wie bei der erstgenannten Oper. Dank der Energie und dem guten Willen des interimistischen Bühnenleiters Schmid und des Generalmusikdirectors Franz Lachner, welcher die Oper mit Begeisterung leitete, und in vollendeter Weise zur Aufführung brachte, enthusiasmirte sie das Auditorium. Das Orchester, die trefflichen Chöre, sowie Frau Diez als Iphigenia und Herr Grill als Pylades befriedigten die strengsten Ansprüche.

Leipzig. Frau Dustmann ist noch als Norma und als Jüdin aufgetreten, hat aber Leipzig seitdem verlassen, weil sie zu ihrer Erholung dringend der Ruhe bedarf (!).

— Auch der Cellist Grützmacher jun. verläßt uns, um den Platz eines ersten Cellisten am städtischen Orchester in Zürich zu übernehmen.

Mühlhausen (Elsaß). Am 14 Juli findet ein großes Gesangfest statt. —

Stuttgart. Eine Oper, „die St. Johannisnacht“, gedichtet und componirt von Gustav Pressel, ging am 24. Juni mit großem Erfolg über die hiesige Bühne. Die „Karlsruher Zeitung“ schreibt ganz entzückt darüber, macht aber Herrn Kapellmeister Küken starke Vorwürfe über seine bei der Sache dargelegte Gleichgiltigkeit.

Stockholm. Von Musikern und Musikfreunden wurde ein „Prodeconcert“ zur Errichtung von Abonnementconcerten dahier arrangirt, das vor einem eingeladenen Publikum stattfand und große Sensation erregte. Das Programm bestand aus der Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt“ von Mendelssohn, der „Frühlingsbotschaft“ von Gade, der B-dur Symphonie von Beethoven und dem C-moll Requiem von Cherubini.

Würzburg. Bei den öffentlichen Musikproben im königlichen Musikinstitute, welche im Sommersemester jeden Samstag stattfinden, kamen außer Symphonien von Haydn und Beethoven auch eine neue von W. Reuling zur Aufführung, welche von dem zahlreichen Publikum mit reichlichem Beifall aufgenommen wurde.

Zofingen. Am 21. und 22. Juni hat das Aargau'sche Musikfest stattgefunden. Am Vorabend des Festes wurde in der Kirche von den Herren Peyold und Zucker ein Orgelconcert gegeben. Am 22. wurden früh Morgens von einem Posaunenchor auf den Hauptplätzen der Stadt die Choräle „Wachet auf“, und „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ geblasen. Den Hauptpunkt bildete die Aufführung des Oratoriums „Saul“ von Ferd. Hiller. Die Aufführung des schwierigen Werkes unter Peyold's Leitung machte der Zofinger Musikgesellschaft und den übrigen Mitwirkenden alle Ehre. Die Besetzung des Orchesters und Chors zählte an 300 Mitwirkende, worunter 14 Contrabässe und 60 Violinen. Am Morgen des 23. Juni wurde noch Beethoven's C-mol-Symphonie aufgeführt.

Frankfurt. a. M. Seit dem 25. Juni gibt die italienische Operngesellschaft des Herrn Merelli unter Leitung ihres Kapellmeisters Orsini wochentlich vier Vorstellungen im hiesigen Theater, welchs dann die deutsche Oper während dessen förmlich brach liegt. Bis jetzt hörten wir: „Don Pasquale“ (zweimal), „Barbier von Sevilla“ (zweimal), „Troubadour,“ „Der Liebestrank,“ „Norma“ und „Die heimliche Ehe“ von Cimarosa. Mit Ausnahme der ersten, schwach besuchten Vorstellung am 25. Juni war das Theater bei den weiteren Vorstellungen in allen Räumen stark besetzt, was nicht der Neugierde und der seitherigen für abendliche Ausflüge ungünstigen Witterung allein, sondern vorzugsweise den schönen Leistungen des hier beliebt gewordenen südländischen Künstlerpersonals zuzuschreiben ist.

Wien. Die Leipziger „Neue Zeitschrift für Musik“ läßt sich melden: „In Wien hat ein Clarinettist Belletti, der schon in Paris und London Aufsehn gemacht hatte, sehr gefallen.“ Wer weiß hier etwas davon?

— Fräu Cssilag, welche ihr Gastspiel in London wegen Stimmlosigkeit unterbrechen mußte, ist bei der hiesigen Direction um Verlängerung ihres Urlaubs zum Behufe einer Badecur eingekommen, welcher ihr auch bis Ende September bewilligt worden ist. (Siehe oben Leipzig).

— Die königl. preußische Hofopernsängerin Frau Harries-Wippern ist hier eingetroffen, um einen Cyclus von, wie man hört, nur sechs Gastrollen zu geben. Sie bringt einen so trefflichen Ruf mit, daß man alle Ursache hat, diesem Gastspiel mit Spannung entgegenzusehn.

— Verdi's neueste Oper, die in Mailand aufgeführt wird, soll, wie man hört, den Titel führen: „Die Räuber der deutschen (!) Wälder.“

— Das Hofopernrtheater wird nach den Ferien am 14. d M. mit „Lohengrin“ und Fr. Harries-Wippern als Elsa eröffnet.

Anzeige.

Bei Kahnt in Leipzig erscheint in Lieferungen das vollständige Inhaltsverzeichniß zur „Neuen Zeitschrift für Musik“. Ein sehr dankenswerthes Unternehmen, welches das Nachschlagen sehr erleichtert, und dadurch die Bekanntschaft mit den früheren sehr interessanten Beiträgen von Schäffer, Franz, Gathy, Kahlert, Krüger, Lindner, Nikolai, u. A. zu vermitteln geeignet ist. Schumann nennen wir hier nicht, weil seine eigenen Beiträge bereits als „gesammelte Schriften“ erschienen sind.

Briefkasten der Redaction.

K. in F. Der Bericht war zu lang und zu umständlich; wir können den lokalen Opernverhältnissen nicht so viel Raum überlassen.

Berichtigung.

In der letzten Nummer ist in der Notiz über die Anstellung Christian Fink's ein Wort ausgeblieben. Es muß heißen: „und Verfasser mehrerer Orgelcompositionen“. Wir fügen hier sogleich bei, daß Derselbe den Posten eines Musikdirectors und Organisten an der Hauptkirche, sowie eines königl. Musikdirectors am Staatsseminar in Eßlingen bekleiden wird.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wesseley und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 30. Wien, 21. Juli 1860. Jahrgang I.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Wittwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Ntr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Ntr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Ntr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Die gekrönte Preisschrift von C. Weitzmann. — Zur gegenwärtigen Lage des Wiener Hofoperntheaters. — Recensionen. — Lokales. Correspondenzen. — Nachrichten. — Briefkasten der Redaction.

Die gekrönte Preisschrift von C. F. Weitzmann.

S. B. Schon längst haben wir den Lesern d. Bl. nähere Mittheilungen und unsere Ansicht über diese „erklärende Erläuterung und musikalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik" versprochen. Indem wir uns heute dieser der Natur der Sache nach etwas trockenen Aufgabe unterziehen, brauchen wir der Mehrheit der Musiker und Musikfreunde gegenüber kaum an die Entstehung dieser Schrift zu erinnern. Sie wurde bekanntlich auf Anregung des Redacteurs der „Neuen Zeitschrift für Musik", und in Folge einer Preisausschreibung verfaßt, wozu als Preisrichter die Herren Liszt, Hauptmann und Weitzmann ernannt wurden. Der Zweitgenannte entzog sich noch zu geeigneter Zeit dem sonderbaren Auftrag, im Verein mit dem Preisrichter Liszt über Abhandlungen zu entscheiden, die großentheils die Sache des Componisten Liszt betrafen, und die, wenn sie bei den Herren Preisrichtern Liszt und Weitzmann Beifall finden sollten, jedenfalls Hauptmann's eigener Anschauung widersprechen mußten. Für ihn trat Herr Lobe ein, und das Resultat war, daß Weitzmann, einer der Preisrichter (obwohl er sich in Betreff dieser Schrift einer Meinungsäußerung enthalten hatte, „weil sie von einem Freunde herrühre"), den ersten Preis erhielt. Sofort wurde die Arbeit in der Brendel'schen Zeitung abgedruckt und später selbstständig herausgegeben. Den zweiten Preis erhielt Graf Dr. Laurencin in Wien, dessen Arbeit jedoch bisher, entgegen dem Versprechen Brendel's, nicht veröffentlicht wurde.

Also es gilt in dieser Schrift die neuesten Kunstschöpfungen vom harmonischen Gesichtspunkte zu vertheidigen. Sonderbar stimmt damit die gleich im ersten Absatz gegebene Bemerkung zusammen: es handle sich um Errungenschaften, die man in „neueren" Werken „anerkannter praktischer Meister" finde. Wir nennen dieß sonderbar, weil, was „anerkannt" ist, nicht erst einer erläuternden Rechtfertigung bedarf. Es handelt sich vielmehr in Weitzmann's Schrift doch wohl darum, Nichtanerkanntes zur Geltung zu bringen. In diesem Fall aber entsteht die Frage, ob, was vom ästhetischen Standpunkt aus nicht annehmbar erscheint, von dem viel beschränkteren theoretischen eine Rechtfertigung zuläßt. Ohne uns bei dieser Frage, welche gleichwohl eine selbstständige Erörterung verdiente, weiter aufzuhalten, sind wir der Ueberzeugung, daß auch die hier gebotene rein theoretische Behandlung der Sache eine specielle Untersuchung zuläßt und erfordert.

Der Verfasser hält sich in seiner Schrift ganz auf allgemeinem Boden, und beispielsweise kommt der Name Liszt nur dreimal, und auch da nur in wenig speciellen Hinweisungen vor. Er läßt sich kluger Weise nicht darauf ein, bestimmte angefochtene oder anfechtbare Stellen in den „neuesten Kunstschöpfungen" zu zergliedern und ihre Correctheit zu beweisen. Auch der Name Schumann, an den sich viele interessante Bemerkungen hätten anknüpfen lassen, da gerade dieser Componist an wirklichen und auch größtentheils zu rechtfertigenden harmonischen Neuerungen reich ist, — kommt in der Schrift nicht vor; ebensowenig irgend einer der neueren Tonsetzer, von welchem eine bemerkenswerthe Erweiterung und Bereicherung der Harmonik hergeleitet werden kann. Ist dieses Verfahren wenig wissenschaftlich, so ist es noch weniger geeignet, manche schwebende Frage zur Lösung zu bringen, und macht den gegenwärtig herrschenden Nebel nur noch dicker. Was Weitzmann bietet ist einfach eine — Harmonielehre, deren Grundzüge, sofern sie Richtiges enthalten, weder Weitzmann's Erfindung (der Preis hätte in dieser Hinsicht vielmehr Herrn Dr. Hauptmann ausbezahlt werden sollen), deren Basis im Durchschnitt keineswegs die neuesten Kunstschöpfungen sind, da viele der wirklich zu adoptirenden Fälle schon vor hundert und mehr Jahren vorgekommen sind, — deren Endresultat aber nicht allein der bisherigen Theorie, sondern auch der Praxis widerspricht, sofern es sich um „anerkannte Werke" handelt.

Gehen wir nun Einzelnes durch.

Zunächst ist zu bemerken, daß das vorangestellte, dann fallen gelassene, zuletzt aber wieder hervorgeholte Zwölftonsystem (nach welchem nämlich nicht mehr Töne angenommen werden, als Tasten innerhalb der Octave liegen, und wonach also cis und des, eis und f als völlig identisch betrachtet werden), ein irriges ist. Ein „System" läßt sich nur auf das innere Wesen der Sache begründen; das ist aber in der Musik nimmermehr die Temperatur, welche nur ein äußerlicher Nothbehelf genannt werden kann, um die Unvollkommenheit der Musikinstrumente weniger fühlbar zu machen, — ein Nothbehelf, dessen Möglichkeit glücklicher- oder unglücklicherweise durch die Stumpfheit des menschlichen Gehörsinns gegeben ist. Die wahre und ideale Beschaffenheit der Musik kennt keine Temperatur; hier herrscht Reinheit; — Unreinheit ist nur dort giltig, wo sie hingehört, wo die Natur sie hinstellt, nicht wo der Mensch sie macht. — Wollte nun Weitzmann das Zwölftonsystem vollständig vertreten, warum schloß er sich nicht einfach Jenen an, die die ganze Notenschrift, die ganze Orthographie der Musik verwerfen? Warum nennt er ferner noch fis:fis und ges:ges, wenn zwischen den Beiden doch kein Unterschied mehr bestehen soll? Der Verfasser meint in Begründung seiner Ansicht über die Temperatur: „Bach, Haydn, Mozart, Beethoven hätten sich des temperirten Claviers bedient, sogar verbunden mit untemperirten Singstimmen und Instrumenten. Das temperirte Clavier stand ja aber in diesem Betracht nicht dem reinen Tonsystem, sondern der ungleich schwebenden Temperatur gegenüber, und so konnte die Wahl natürlich nicht schwer fallen! Noch weniger folgert aber

aus dem angeführten Umstand, daß sogar die Theorie die Unwahrheit oder Unvollkommenheit zur Basis nehmen müsse. Dieses thun heißt so viel, als die Sünde zur Grundlage der Moral machen.

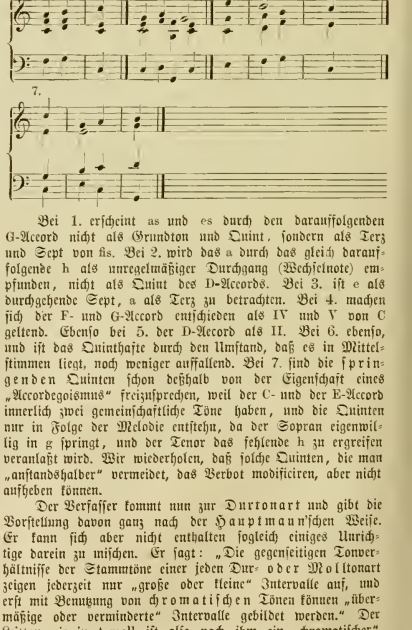
Weitzmann eignet sofort in dem Capitel: „Consonanzen" jedem consonirenden Accord eine „entschiedene Selbstständigkeit" zu, und meint, daß deßhalb (sic!) sein Auftreten, und die dabei vorkommenden Stimmenfortschreitungen keinerlei Zwang unterworfen seien. Das Erstere ist nur so lange wahr, als der betreffende Accord wirklich allein steht. Aber im Lauf eines musikalischen Satzes gibt er die Selbstständigkeit auf, wird von seiner Umgebung bedingt und abhängig, und tritt mit ihr in ein gegenseitiges Verhältniß. Wo ein solches Verhältniß sich weder dem Ohr noch einer scharfsinnigen und auf richtiger Grundlage ruhenden Theorie ergibt, da hört alle Vernunft und musikalische Logik auf.

Weitzmann folgert nun weiter, daß Octaven keine Fehler seien; sogar zwischen Sopran und Baß könne „dadurch kein absoluter Mißklang hervorgebracht werden". Er beruft sich auf den vierstimmigen Canon im Fidelio, und auf „mächtig hervortretende Melodien" in Liszt'schen Compositionen. Er hätte viel weiter zurückgreifen und sagen können, daß dergleichen schon in Mozart'schen Werken durch Octaven-Verdopplung des Basses mit der Viola, welche bisweilen über die oberen Stimmen hinausgeräth, vorkommt. Damit ist aber immer nur die Verdopplung durch Octaven als Factum aufgestellt, nicht aber der Ungrund jenes Verbots bewiesen, welches der Musiker mit der Benennung „schlechte Octaven" bezeichnet, und welches mit der Melodieverdopplung gar nichts zu thun hat. Herr Weitzmann will in solchem Falle dem Schüler sagen: das sei „unschön". Mit solchen Bezeichnungen in theoretischen Dingen lockt man aber keinen Hund aus dem Ofen, und ein Schüler oder sonst Aufklärung Suchender, der sich damit abfinden ließe, müßte wahrlich ein — sehr guter Kerl sein.

Das Schönste kommt nun: der Verfasser sagt nämlich weiter unten in Betreff des Quintenverbots gerade heraus: „Die neuere musikalische Grammatik kann also ohne Bedenken jenes Verbot paralleler Quinten aufheben, umsomehr, als sich dasselbe niemals (?!) auf deren Umkehrung, auf Parallelen von Quarten, welche doch ganz dieselbe (?!) harmonische Bedeutung haben, ausgedehnt hat." Man sollte nun glauben, der Verfasser habe die Brücken hinter sich verbrannt. Aber o Wunder! In seiner anschließenden Lehre von den „Accordfortschreitungen" werden alle möglichen Folgen für gut erklärt, solange dabei keine Quinten herauskommen! Es lebe die Consequenz!!

Zur Beruhigung unserer Leser merken wir hier an, daß die vom Verfasser „statt vieler anderen" hier angeführten Quinten von Beethoven in der Cantilene der C-dur-Sonate op. 53 vollkommen zu vertreten sind, weil sie ganz zufällig durch die Vollgriffigkeit entstehn, und der Satz, auf einen rein vierstimmigen zurückgeführt, correct erscheint.

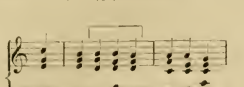
Mit diesem Quintenverbot verhält es sich wie mit jedem Gesetz oder Verbot. Es leidet eine Menge Ausnahmen, und sein Wortlaut muß deßhalb allerlei Modificationen unterworfen sein. Ein altes Sprichwort sagt: „keine Regel ohne Ausnahme." Wollte man aber den Satz umkehren und sagen: „Viele Ausnahmen werfen das Gesetz um", so wäre damit auch nichts gewonnen, denn wo kein Gesetz, da ist die Anarchie, die von selbst wieder das Gesetz gebiert. Für die musikalische Theorie ist daher weder etwas gewonnen, wenn man die Quinten verbietet, noch wenn man sie erlaubt. Es kommt vielmehr darauf an, endlich den Grund zu finden, warum Quinten einmal schlecht, und ein andermal weniger schlecht oder gut klingen. Denn das ist keine Frage, daß die letzteren Fälle sehr häufig sind, und daß der Musiker oft mehr um den Anstand zu wahren, als aus Ueberzeugung gewisse Quinten vermeidet. Ein helles Licht hat auch hier wieder M. Hauptmann angezündet, da er die Quinten als einen „Accordegoismus" erklärte, wo nämlich jeder Accord für sich etwas sein, und sich der Folge und Zusammengehörigkeit nicht unterordnen will, mit anderen Worten, wo er nach einem Accord, der als I gelten kann, wieder als I sich geltend zu machen sucht. Hieraus läßt sich nun rückwärts folgern, daß jene Quinten, wo dieß aus irgend einem Grunde nicht der Fall ist, wo das I Seinwollen nicht empfunden wird, d. h. wo entweder die beiden Quinten nicht gleiche harmonische Bedeutung haben, oder wo sich die beiden Accorde entschieden als nicht I ergeben, das Gehör minder beleidigen, also nicht zu den verbotenen gerechnet werden können. So können auch wir in folgenden Beispielen aufrichtig gesagt keinen Uebelklang entdecken, und nicht den Bannfluch über sie aussprechen, obgleich wir selbst sie meiden würden, weil das Wesentliche auch ohne Quinten gegeben werden kann:



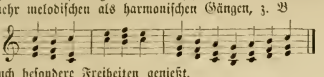
Bei 1. erscheint as und es durch den darauffolgenden G-Accord nicht als Grundton und Quint, sondern als Terz und Sept von fis. Bei 2. wird das a durch das gleich darauffolgende h als unregelmäßiger Durchgang (Wechselnote) empfunden, nicht als Quint des D-Accords. Bei 3. ist e als durchgehende Sept, a als Terz zu betrachten. Bei 4. machen sich der F- und G-Accord entschieden als IV und V von C geltend. Ebenso bei 5. der D-Accord als II. Bei 6. ebenso, und ist das Quinthafte durch den Umstand, daß es in Mittelstimmen liegt, noch weniger auffallend. Bei 7. sind die springenden Quinten schon deßhalb von der Eigenschaft eines „Accordegoismus" freizusprechen, weil der C- und der E-Accord innerlich zwei gemeinschaftliche Töne haben, und die Quinten nur in Folge der Melodie entstehn, da der Sopran eigenwillig in g springt, und der Tenor das fehlende h zu ergreifen veranlaßt wird. Wir wiederholen, daß solche Quinten, die man „anstandshalber" vermeidet, das Verbot modificiren, aber nicht aufheben können.

Der Verfasser kommt nun zur Durtonart und gibt die Vorstellung davon ganz nach der Hauptmann'schen Weise. Er kann sich aber nicht enthalten sogleich einiges Unrichtige darein zu mischen. Er sagt: „Die gegenseitigen Tonverhältnisse der Stammtöne einer jeden Dur- oder Molltonart zeigen jederzeit nur „große oder kleine" Intervalle auf, und erst mit Benutzung von chromatischen Tönen können „übermäßige oder verminderte" Intervalle gebildet werden." Der Leitton gis in A-moll ist also nach ihm ein „chromatischer"

Ton, nicht ein leitereigener! Welche Verwirrung der Begriffe! — Ferner genießt bei dem Verfasser der sogenannte verminderte Dreiklang der 7. Stufe wegen seiner „weichen“ Dissonanz das Recht, jederzeit frei auftreten zu dürfen. Das folgende später wirklich aufgestellte Beispiel soll somit richtig sein:

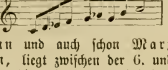


Das Wahre an der Sache ist, daß nur dort, wo dieser Dreiklang als unvollständiger Dominantseptimenaccord auftritt, oder in mehr melodischen als harmonischen Gängen, z. B



er auch besondere Freiheiten genießt.

Ferner vermengt der Verfasser auf das verwunderlichste die Begriffe „Tonart“ und „Tonleiter“, und scheint unberechtigter Weise zu verlangen, daß die Töne einer Tonart auch eine Tonleiter vom 1. bis 8. Ton ergeben sollen, die ohne Hinzuziehung eines „chromatischen“ Ton's kein übermäßiges Intervall enthält. Auf diese Weise muß er natürlich „wegen Mangels einer zusammenhängenden Folge“ die wirkliche Moll- und die „weichere“ Durtonleiter (der Moll-Dur-Tonart), die er doch eben erst (auch nach Hauptmann) aufgestellt hatte, verwerfen. Wozu aber, fragen wir, bedarf es denn einer Folge von acht Tönen? Muß man denn von der 6. in die 7. Stufe gehn? Enthält folgende Melodie nicht auch alle Töne der Tonart, und zwar ohne den übermäßigen Schritt: 6, 7?



Wie Hauptmann und auch schon Marx u. A. trefflich nachgewiesen haben, liegt zwischen der 6. und 7. Stufe schon in Dur eine Kluft, die sich ganz deutlich in der harmonischen Unterlage der unverbundenen Dreiklänge der 4. und 5. Stufe ausspricht, und leicht zu Quinten führt. Diese Kluft erweitert sich in der Moll- und in der Moll-Dur-Tonart, ist aber kein Grund weder den „Zusammenhang“ der Töne derselben anzufechten, noch eine nagelneue Molltonart aufzustellen. Dieselbe besteht nach Weitzmann darin, daß man einen Molldreiklang zum Hauptaccord macht, und ihn mit Moldreiklängen seiner Unter- und Oberdominante in Verbindung bringt. Dagegen erfindet er, weil natürlich mit dieser „richtigen“ Tonart nichts anzufangen ist, eine „härtere Molltonart“, und schmuggelt denn den eben erst ausgewiesenen Ton gis als „chromatische“ Contrebande wieder ein!

(Schluß folgt.)

Zur gegenwärtigen Lage des Wiener Hofoperntheaters.

I.

Direction und Regie.

„Finis est primus in intentione.“

F. S. P. Wenn wir das Gebahren unserer Oper seit etwa zwei Jahren übersehn; wenn wir die Ueberschüttung in quantitativer, die Demoralisation in qualitativer Vorführung von Kunstwerken, und hundert Nebendinge durchdenken, so kommen wir zu folgendem Resumé: Offenbar handeln die Leiter dieses Theaters nach keinem reiflich durchdachten Plan, offenbar haben sie sich kein geistiges System aufgestellt, und also auch keines durchzuführen.

Aber ohne Systematik, dieses Wort in seinem besten Sinne genommen, wird keine Schlacht gewonnen, kein Staat gut regiert, kein vollkommenes Theaterstück hervorgebracht, kein Baumerk vollführt — und ohne Systematik wird es auch dieses Operntheater nicht dahin bringen, wo alle Verständigen und künstlerisch Gesinnten es sehen möchten. Denn das bloße Hineintappen in die Welt der Kunst ist eine Sünde gegen den heiligen Geist, und bestraft sich selbst und sicher. Gleichsam blos dem Gesetze der Schwere folgen, und überall hineinfallen, wo es ein Loch gibt — das dürfte doch zum mindesten ein Beweis für Plan- und Systemlosigkeit sein, wenn nicht für mehr. Und „hineingetappt“ ist man in diesem Theater in den beiden letzten Jahren oft und tief.

So hat man z. B. einen blinden Griff nach Frankreich gethan, um die „Königin Topas“, und da dieser fehlschlug, einen eben so blinden, um die „Rose von Castilien“, nach England. Jeder konnte es der Hastigkeit des Versahrens abmerken, daß diese sich wiederholenden Mißgriffe nur Folgen jenes Mangels eines vorangestellten, durchgearbeiteten Systems waren.

Diese Systemlosigkeit ist Ursache der Verschlechterung des Repertoirs; diese Systemlosigkeit ist Ursache der Demoralisation des Chors und Orchesters; diese Systemlosigkeit ist Ursache daran, daß keine Kraft dieses Theaters mehr recht gebraucht, und sich selbst bewußt wird. Denn wenn dieses Theater oft drei Meyerbeer'sche Opern in Einer Woche, und vierzig bis fünfzig Cancanballete in wenigen Monaten als sein Repertoir hinstellt, so ist dieses Verfahren geeignet, Chor und Orchester zu demoralisiren, und den Geschmack der Bühnenmitglieder und des Publikums zu ruiniren; während eine ganze Welt von Schönheiten in den Bibliotheken brach liegt, und, nur von Wenigen gekannt, ihrem in's Leben treten vergebens entgegen harrt.

Diese Systemlosigkeit ist ferners auch Ursache, daß die productiven Kräfte der sogenannten modernen Schule verzagt werden: Denn von Intendanten und Directoren wird ihnen weder Vorschub noch Anregung, weder Hilfe noch Belehrung; ihr Fehlerhaftes und ihr Gutes wird gleichmäßig ignorirt. Und das heißt, gelinde gesagt, sich die Sache leicht machen.

Diese Systemlosigkeit macht sich auch geltend in den Engagements-Verbindungen, in dem Hinstellen einer scheinbaren Virtuosität bei Vernachlässigung der verbindenden Glieder, der Episode, des recitirenden Theils der Oper, des Ensembles.

Man hat z. B. zwei Baritonisten und einen Bassisten engagirt, von denen keiner gehen, stehen, sitzen, reden kann. In den Rahmen eines Hoftheaters aber gehören so ungebildete Menschen durchaus nicht. Man hat einige junge Leute zum Tenor engagirt, denen theils Stimme und Fähigkeit, theils Belehrung und Schule abgeht, um etwas zu werden. Wie wichtig die Episode auf der Bühne ist, wie sie die besten Scenen ruiniren, den schon halb gewonnenen Erfolg wieder aufheben kann, und wie ärmlich sie in der Hofoper vertreten ist — zeigt sich sofort, wenn man sich die Personen vergegenwärtigt, die sie vertreten, Personen, die in jedem Provinztheater ausgelacht würden. Wie sehr die vermittelnden Glieder, die zweiten und dritten Partien der Oper, einer directionellen Leitung, einer klärenden, ordnenden, geistvollen Regie bedürften, kann sich ein Jeder vergegenwärtigen, wenn er die nächst beste Oper anhört.

Da nun zum mindesten Eines der beiden Prädicate Falstaff's „fett und alt“ fast auf alle ersten Sänger und Sängerinnen dieses Theaters anzuwenden ist; so wäre schon längst ein systematisches Engagement mit anderen Kräften nöthig gewesen. Statt dessen hat man z. B. zwei Fräuleins, deren jedes schon zwanzig, dreißig Jahre das Publikum vergnügt — neuerdings auf fünf Jahre als „jugendliche“ Sängerinnen engagirt.

Dasselbe ist's mit dem Chor, bei welchem vor Kurzem Jemand engagirt wurde, der eben seine zweite Capitulation bei einem Husarenregiment antreten wollte. Das ist aber nicht etwa als ein Scherz zu nehmen.

*

Die Wirksamkeit einer, über ihre Mission ganz klaren Operntheaterdirection würde sich bald haben herausfühlen lassen. Und zwar in folgenden Hauptrichtungen:

Erstens im festen Hinstellen eines Repertoirs der classischen, romantischen und modernen Schule.

Zweitens in der entschiedenen Hilfeleistung und Anbahnung des Besseren bei den neueren Bestrebungen.

Drittens in der Veredlung, Verwendung und Ausgleichung aller streitenden aber regsamen Elemente des musikalischen Dramas.

Viertens in der Heranbildung eines königen Geschmacks, sowohl im Publikum als auch unter den ausübenden Künstlern.

Aber von alle dem ist bei der jetzigen Operntheaterleitung wenig zu spüren.

Denn der Director des Theaters, ein anständiger Kapellmeister, ist nichts weniger als ein durchbildeter Dramaturg. Dieß selber fühlend, legte er gleich von Anbeginn seiner Stellung her den hochwichtigen Theil eines Regisseurs und dramaturgischen Leiters in die Hände eines hiezu gänzlich unfähigen Mannes.

Und das war die erste und größte Sünde des jetzigen Directors.

Der Regisseur eines „ersten“ Operntheaters muß natürlich gründlich musikalisch gebildet sein, er muß nebst Sprach- und Sachkenntnissen wissenschaftliche Bildung besitzen, und in der Kunst- und Weltgeschichte zu Hause sein. Was aber mehr als das ist, er muß ein eiserner, doppelt starker Character sein, wenn er unter so brausenden, gewaltsamen Elementen Herr bleiben will. Statt alle dem stellt sich uns in dem jetzigen Regisseur des Operntheaters ein Mann dar, der sich stets überstürzt, und der, außer einer gewissen Schauspielerpraxis, nichts weniger hat, als die Fähigkeiten, so zu solchem Amte qualificiren. Und daher kommt es, daß ein Jeder thut was er will, daß keine Vorstellung, keine Scene mehr klappt, daß man selten mehr ein richtig deutsch gesprochenes Wort zu hören bekommt, und daß das Ganze häufig einen sehr provincialen Anstrich gewinnt. Man erinnere sich hier nur an die Oper „Der Wildschütz“. Grafen und Barone sprachen, sangen, gingen und benahmen sich wie Droschkenkutscher; schlugen sich, mit ineinandergebogenem Körper, auf die Kniegelenke und Schenkel, während sie mit einer Dame sprachen; und schlotterten in ihren Reitstiefeln einher, als kämen sie eben von der Krippe. Es fehlt eben in Allen und in Allem die Intelligenz, und der Respect vor einer solchen in personam.

So kann man ferner lange in der Oper sitzen und im Zweifel sein, ob man chinesische oder türkische Laute und Phrasen zu hören bekommt. Hier einige Proben: „Sahnenstrahl — geschworen — wer trinkt der hat zu allen Muth — mit mildem Segensblick — Caneval — o Tell, wie bestürmt dein Herz unsere Schmach — verloschen ist die Lampe, dennoch scheint der Mond — er hörte nur der Ehre Stimme, aber ach verfällt er Geßlers Grimme — da Weltschmerz weicht — süße Sturde — u. s. w.

Zu alle dem kommt noch die Ueberhäufung der meisten Opern mit dazu componirten Recitativen, welche, geistlos und langweilig wie sie sind, eine halbgute Oper erdrücken. So hat man z. B. in die Oper „Rose von Castilien“ siebzehn derlei Recitative hineingeleimt. Ebenso in „Die lustigen Weiber von Windsor“.

Und das alles blos deßhalb, weil die Herren und Damen dieses Theaters nicht „reden“ wollen, und es dem dramaturgischen Leiter allerdings eine Unmöglichkeit sein würde, Gelenkigkeit und Raschheit in die Bewegungen, sowohl der Zungen als der Glieder und des Geistes dieser „Künstler“ zu bringen.

Wie haben sich diese „Leiter“ in letzterer Zeit nur an dem Meteor der Jahrtausende, an dem Prototyp aller makellosen Schönheit, an der Personification der Musik — wie haben sie sich an dem „unsterblichen“ Mozart vergangen!

Hat denn der dramaturgische Vorstand dieses Theaters nicht die Werke Jahn's und Oulibischeff's gelesen? Wußte er denn nicht, daß dieser Mozart sich am österreichischen Hof, in Italien, unter den Männern seiner Zeit, und auf Reisen eine gesellschaftliche Bildung erworben hatte? Wußte er denn gar nichts von Mozart's geistigen Vorzügen, daß er ihn, einer pöbelhaften Tradition zuliebe, im „Schauspieldirector“ im Tone eines Schenkwirthes reden läßt? Dem Mozart hätte man doch eine andere Sprache vorzeichnen, und überhaupt Ausdrücke, wie „Bagasch, schön's Bandel, Gesindel“ ꝛc. ausmerzen sollen.

Hingegen merzt man oftmals eine Scene, ein Gesangstück aus, und läßt die Handlung, ohne Sinn für den Hörer, ruhig weiter gehen; wie z. B. im dritten Act der „lustigen Weiber“, wo die Ballade weggelassen wird.

Zu all diesem kommen noch die oft gränzenlose Apathie und colossale Unbehelfsenheit des Chors, die zornerregende Plumpheit des Statistenwesens, und das unverzeihliche „Sichgehenlassen“ der Episodisten. — All das Aufgezählte ist nur der Ausfluß, die Folge einer unzureichenden Leitung. Es ist das natürliche Ergebniß einer übergroßen Selbstzufriedenheit des Vorstandes, welche einen Fortschritt unmöglich macht. Unsere Aufgabe ist es, solchen sich immer wiederholenden Fehlern einen objectiveren Stand- und Gesichtspunkt vorzuhalten. Dabei wird es freilich nur zu oft dahin kommen, Shakespeare's Worte anwenden zu müssen:

You, that way; we, this way!

II.

Das Repertoir.

„Mercutio, Du sprichst von einem Nichts!“

Wenn ein Hofopernetheater in einer Weltstadt, wie Wien, täglich ein sogenanntes „volles Haus“ hat, so ist das noch kein Beweis für ein gediegenes, wahrhaft kunstgerechtes Repertoir. Denn den verschiedenartigen Elementen einer solchen Weltstadt gefällt leicht Etwas. Aber das bloße „gefallen“ kann nicht die einzige Intention einer tüchtigen Bühnenverwaltung sein.

Man sehe sich doch die convulsivischen Zuckungen der Roués des Parterre's an, wenn eine Tänzerin, in den eckelerregendsten Cancansprüngen, ihre Füße mit einiger Rapidität herumwirft, — und sage dann noch von „gefallen“ und „nicht gefallen.“ Ein objectiv blickender Director aber jätet diese Knorren aus; er erzieht sich sein Publikum, hebt es zu seiner Kunstanschauung empor, und läßt sich durch die Schreier und Enthusiasten nicht von seinem ästhetischen Standpunkte abbringen.

Dazu muß er sich aber sein Repertoir auf Jahre hinaus festgestellt haben; nicht heute mit dieser, morgen mit jener Oper „experimentiren“ wollen.

Ein kunstgerechtes Repertoir wird jeder Schule, jeder Zeit, jedem Geiste gerecht. Es lebt mit den Vergangenen, befördert die Gegenwärtigen, und bahnt der Zukunft die rechten Wege an.

Nun, und das Repertoir des Hofoperntheaters?

Ohne auf die „musica per tragedia“ zurückgehen zu müssen, kann das classische Repertoir einer Hofoper ganz anders aussehn, als es in Wirklichkeit aussieht. Ohne sich die unverufenen Nachahmer Weber's einzuverleiben, müßte sich ein viel lebendigeres Repertoir in der romantischen Oper herstellen lassen, als eben besteht. Und ohne ferners mit den gezwungenen Versuchen der modernen Schule Zeit zu vergeuden, könnte man dieser Richtung des Repertoirs mehr Vollkommenheit verleihen. Aber man läßt sich eben zu Allem stoßen und drängen; theils durch den entarteten Geschmack der Roués des Parterres und der Logen, theils durch Sonderinteressen einer Sängerin, eines Kapellmeisters, eines wohlhabenden Compositeurs.

Aber eine Direction, wie wir sie uns denken, würde sich zu nichts drängen und stoßen lassen; nicht einmal zum — „Troubadur.“

Eine Direction, wie wir sie uns denken, würde mit Einem Blicke übersehen, was zu completiren, was auszujäten, was anzustreben wäre, um das Repertoir eines „ersten“ deutschen Hofoperntheaters würdig hinzustellen.

Thun wir selbst einen solchen, wenn auch nur statistischen Blick in die Reihe der Operncompositionen, so werden wir bald den festeren Boden gewinnen, von welchem aus wir das jetzzeitige Repertoir nicht als infallibel erkennen werden.

Gluck hat sieben Haupt- und viele Nebenwerke gedichtet; Das Wiener Operntheater hat Eines auf seinem Repertoir. Der Engländer Burney nennt diesen Componisten den „Michel Angelo der Musik“, und die Hofoper nimmt ungefähr so viel Notiz von ihm, wie von einem Stern — siebenter Größe. Diesen Regenerator, diesem herrlichen Geiste ergeht es im Hofoperntheater ungefähr so, wie der Spinne im Oxid: vivo quidem, pende tamen, improba! rief die Direction, und hing die Iphigenie in ihr Repertoir. —

Cherubini hat neunzehn Opern, darunter fünf Meisterwerke: Die Hofoper kennt seit langer Zeit von diesem Meister gar nichts. —

Spontini hat sechzehn komische und acht seriöse Opern: Das Repertoir kennt Eine davon. —

Dasselbe gilt von Lortzing, diesem tändelnden Genie. Er hat acht Opern: Das Repertoir hat zwei davon; aber auf eine Weise, daß sich gewiß Keiner, der diese Darstellungen sieht und hört, wünscht, ein productives Talent zu sein. —

Spohr hat sieben, Marschner acht, Weber sechs, Franz Schubert zwölf, wenn auch theilweise unfertig, Mendelssohn eine Oper: Die „erste“ deutsche Oper kennt von alle dem vier Opern. —

Aber lassen wir die Partituren Zumsteeg's, Lachner's, Boieldieu's, Feska's, Hummel's bei Seite, und fragen wir blos: Wird man denn unserem Raphael Sanzio, wird man denn unserem süßen Mozart gerecht? O nein!

Wäre von jenem Malergenie nur ein Stückchen Neues aufzufinden, wie würde es bezahlt, gewürdigt werden! Wie würde man es in Gallerien hängen, und die Welt anstaunen lassen! Nun, und Mozart?

Er hat vor der Oper „Idomeneo“ kleinere theatralische Werke geschrieben: Wenn man nun, pietätvoll, dieser Musik des göttlich begabten Mannes einen passenden, den heutigen Anforderungen entsprechenden Text unterlegen ließe? Dichter gibt es sicher, die sich durch solch' einen Auftrag geehrt fühlen würden.

Wir haben von diesem Meister der Oper drei Werke auf dem Repertoir: wo bleibt da die Vollständigkeit? Wo die Liebe athmende Oper „Belmonte und Constanze“, wo „Zaide“, wo „Mädchentreue“, wo „Titus“ ꝛc. ꝛc.

Dasselbe gilt auch von Weber's Opern. Wäre die mangelnde Einheit der „Sylvana“ nicht durch Textunterlegung auszugleichen? Und könnte man mit „Peter Schmoll“ und „Abu Hassan“ nicht ähnliche Versuche machen?

Weiter! Wird man denn dem elegischen Spohr gerecht? — „Wo bist Du, Faust, der in alle Lebenstiefen drang?“ fragt man sich vergebens. Wo ist „Azor und Zemire“, wo „die Kreuzfahrer“ — „der Berggeist“ — „der Zweikampf“ — „der Alchymist?“

Und so weiter!

Denn wenn Fink, in seinem Buche „Geschichte und Wesen der Oper“ schon vor dreißig Jahren mehrere Dutzend Componisten auf einer Seite anführt, welche Wien nie kennen gelernt hat, so kann man heute hundert herzählen, bei denen es nur eines erwärmenden Impulses bedurft hätte, um etwas Tüchtiges zu werden.

Aber Directoren und Kapellmeister kümmern sich wenig um das Reich der Möglichkeit; sie weichen blos dem rohen Muß, der hereinbrechenden Gewalt der Thatsachen. — Warum unterstützt, befördert, regelt, läutert man denn nicht von dieser Seite her die Bestrebungen unserer mitlebenden Productiven?

Die sogenannte „moderne Schule“ ist offenbar in einem Läuterungsprozesse begriffen, und harrt blos auf Anregung von Seite der Directoren und Intendanten. Nun gälte es, diesen Bestrebungen ihre Fehler im Spiegel der Oeffentlichkeit vorzuhalten, und ihrem Guten die Wege zu bahnen. Allein an den betreffenden Orten nihilisirt, schweigt man auch nach dieser Seite hin, und kümmert sich wenig um das was zu Grunde geht.

Das sollte anders werden — aber wie?

Erstens müßte man ein vollständigeres, auf Jahre hinaus systematisch geordnetes Repertoir aufstellen, und zwar aus allen den obenbenannten Operncategorien: Dadurch würde ein objectiver Geschmack sowohl im Publikum als auch unter den Künstlern herangebildet.

Zweitens müßte man sich zur Hilfeleistung, Beförderung und Regelung der neueren und neuesten Bestrebungen verstehen. Denn, daß man endlich, nachdem sowohl die Neugierigen als die Wißbegierigen, die Competenten als die Nachbeter, das Parterre und die Gallerie zu laut wurden, den „Lohengrin“ in das Repertoir aufnahm, das wird wohl kein Verständiger als eine selbsteigene That ansehen; auch wird er nicht glauben, daß so vereinzelte, sporadische Griffe den jungen deutschen Bestrebungen irgend etwas nützen. —

Derlei Experimente schaden im Gegentheil der „neuen Oper“ eben so viel, als wenn man im Possentheater jenseits der Donau „Hamlet“ und „Malbeth“ spielt, und glaubt etwas für die wahre Kunstanschauung gethan zu haben. Denn derlei, aus dem riesigen Rahmen der Kunstgeschichte herausgegriffene Blätter und Fetzen können nur verwirren. — Unter vielen Mitteln, unsern mitlebenden Operncomponisten ihre Wege zu ebnen, wäre Folgendes eines der wichtigsten.

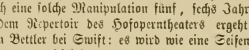
Dem Einzelnen wird es unendlich schwer, sich ein brauchbares Textbuch zu verschaffen; einer Hoftheater-Direction aber dürfte es ein Leichtes werden, durch Preisausschreibungen von etwa zwei, drei und vierhundert Gulden, binnen sechs Monaten mindestens drei gute Textbücher in Händen zu haben. Jeder Componist dürfte sich um eine Abschrift eines dieser Textbücher, vermittelst einer einzusendenden Concurs-Composition, bewerben. Unter hundert eingelaufenen Textbüchern und vielleicht zwanzig dadurch hervorgerufenen Opern, würde ja doch Ein Werk sein, welches eine kleine Mühe und neunhundert Gulden Mehrausgabe des Jahres reichlich lohnen könnte. Eine einzige Cancanspringerin kostet ja das fünffache! — Und nun denke man sich eine solche Manipulation fünf, sechs Jahre fortgesetzt! —

Dem Repertoir des Hofoperntheaters ergeht es schon lange wie dem Bettler bei Swift: es wird wie eine Seifenkugel stets weniger. Warum entschließt man sich nicht, solchen Zuständen mit wenigen sichern Griffen, ein Ende zu machen?

Recensionen.

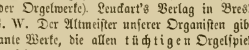
Orgelcompositionen von Adolph Hesse. 1. Phantasie (C-moll) op. 22 (umgearbeitete Auflage, Nr. 11 der Orgelwerke). 2. Einleitung zu Grann's „Tod Jesu“ op. 84 (Nr. 47 der Orgelwerke). Leuckart's Verlag in Breslau.

G. W. Der Altmeister unserer Organisten gibt hier zwei sehr interessante Werke, die allen tüchtigen Orgelspielern höchst willkommen sein werden. Daß Hesse sich mehr durch glänzende Schreibart, als durch Großartigkeit der Erfindung auszeichnet, weiß Jeder, der seine Sachen spielt. Glänzend ist nun auch die jetzt vergrößerte C-moll-Phantasie. Ein imposantes Adagio beginnt; der Hauptzug darin ist das kurze Pedalthema:



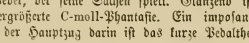
u. s. w.

aufsteigend und dann wieder in der Umkehrung absteigend, bald im Manual auftauchend und vom Pedal umspielt, gibt es dem ersten Satze trotz des „Adagio“ einen bewegten Character. Nach einer Fermate auf der Dominante g, hebt ein Andante grazioso (Es-dur $^3/_4$) an; auch in ihm ertönt das erste Thema zum Schlusse wieder, in einer kleinen Erweiterung:



u. s. w.

im Allegro non troppo mit dem Fugenthema:



schließt die Phantasie; von großer Wirkung ist wiederum das gleichzeitige Auftreten des ersten Pedalthema's.

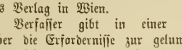
Die Einleitung zum „Tod Jesu“ wird bei Aufführungen dieses im protestantischen Norddeutschland ungemein populären

Werks in der Kirche von großem Nutzen sein. Ein Andante grave Es-moll ¾ eröffnet das Stück; nach 20 Tacten erklingt die Gesangsfuge „feine Seele ist voll Jammer“ ziemlich breit ausgeführt, zuletzt in der Umkehrung sehr schön verarbeitet; sie schließt mit einem 18 Tact langen Orgelpunkt auf B, worauf dann als Finale unmittelbar die Durchführung des Chorals „Du dessen Augen flossen“ in Es-dur folgt, mit dem bekannten Schlusse in G-dur. Daß auch dieses Werk sehr schön gearbeitet ist, versteht sich von selbst, da ein Meister wie Adolph Hesse der Schöpfer ist.

Messe Nr. I für Sopran, Alt und Baß von A. Tuma. Spina's Verlag in Wien.

Der Verfasser gibt in einer Einleitung einige Ansichten über die Erfordernisse zur gelungenen Ausführung eines Musikstücks. Sie sind ganz richtig aber leider nicht neu. Ferner gibt er jedem Theil der Messe eine deutsche Erklärung seines Inhalts, die für Jeden, der die Messe als integrirenden Theil des Gottesdienstes kennt, auch nichts neues enthält, deren Zweckmäßigkeit wir aber gern anerkennen wollen.

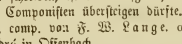
Die Musik ist für kleine Chöre berechnet, und darum auch nichts weniger als schwer; sehr zu loben ist die fließende, selbstständige correcte Stimmenführung, die denn auch für die geringere Erfindungskraft entschädigen muß. Am meisten ausgeprägt ist das Thema:



mehrfach tritt es auf, außer im Kyrie ist es noch im Benedictus streng durchgeführt. Fast alle Sätze sind in F-dur geschrieben, dadurch entsteht eine zu große Gleichförmigkeit in der Färbung. Am gelungensten ist das Credo, hier ist doch die größte Mannigfaltigkeit im Rhythmus, auch in der Erfindung ragt es gegen die übrigen Sätze hervor. Der große Fleiß des Componisten ist wahrlich nicht zu verkennen, und den wollen wir hiemit auch rühmlichst hervorheben, allein eine musikalisch-interessante und dabei religiös-empfundene Messe für drei Stimmen ohne alle Zuthat zu schreiben, ist eine Aufgabe, die auch die Kräfte noch begabterer Componisten übersteigen dürfte.

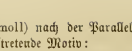
Sonate, comp. von F. W. Lange. op. 1. — Verlag von J. André in Offenbach.

v. Br. Vorläufig steht der Componist, der sich mit diesem opus 1 in der musikalischen Welt einführt, noch auf einem Standpunkt, wo seine Arbeiten kaum als ein Gewinn für die Kunst erscheinen können, indem diese Sonate wenigstens der Wesenheit nach sich nur als ein Nesler jener Muster zeigt, welche der Autor studiert, welche am meisten auf ihn gewirkt zu haben scheinen, und in der Totalität noch keinen individuellen Character hat, den nun einmal die moderne Kunst unerläßlich fordert, in welchem allein ihre Berechtigung beruht. Jene Muster aber sind zunächst Mozart, dann (im ersten Satz sehr auffallend) Hummel und im Thema des Finale

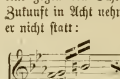


u. s. w.

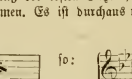
guckt sogar, wie man sieht, Schubert (des Mädchens Klage) ein bischen hervor. Doch besitzt der Autor unbedingt ein musikalisch flüssiges Naturell, was unseres Erachtens immer das allererste, die conditio sine qua non ist, obwohl daßelbe, da auf ihm der Spieltrieb beruht, von Herrn v. Bülow in seiner Brochüre über die Faust-Ouvertüre als „von Haus aus animalischer Natur“ sehr geringschätzig behandelt wird, eine Eigenschaft, deren er (nämlich der Spieltrieb) sich gar nicht zu schämen hat, so wenig als der Mensch selbst; denn so gewiß er allein (der Spieltrieb) noch kein Kunstwerk hervorbringt, so bedenklich steht es nun den Künstler, welchem er gänzlich fehlt. Sowohl im ersten, wie im letzten Satz aber zeigt der Componist auch einige recht eigenartige Gedanken und Wendungen, die beweisen, daß es ihm an selbstständiger Erfindungskraft nicht gebricht, die nur vielleicht vorläufig nicht für die größten Formen ausreicht. So ist z. B. im Finale die Wendung von der Tonica (B-moll) nach der Parallele recht hübsch ausgeführt und das mit ihr auftretende Motiv:



auch später recht glücklich verwendet, nur wieder nicht bei der Rückleitung nach der Tonika, die durchaus holzern ausgefallen ist. Von Cakophonien (sonst gar nicht der Fehler unseres Autors) wie er deren eine gegen den Schluß des ersten Satzes schreibt, möchte er sich in Zukunft in Acht nehmen. Es ist durchaus nicht abzusehen, warum er nicht statt:



so:



schreibt. Die freundliche Arbeit ist übrigens nicht nur überhaupt (wenigstens Dilettanten), sondern namentlich auch Lehrern zu empfehlen, die ein musikalisches Gewissen besitzen, und deren Schüler im gebunden-flüssigen Styl geübt werden sollen.

Locales.

Hofopernth ater.

S. B. Die Saison wurde also mit „Lohengrin“ eröffnet. Würdiger wäre sicherlich mit einer classischen Oper begonnen worden, — doch mögen Umstände hierbei von Einfluß gewesen sein, deren unwiderstehliche Gewalt wir nicht bezweifeln wollen.

Das Interesse dieser Vorstellung concentrirte sich in dem Berliner Gast, Frau Harries-Wippern, welche die Parthie der Elsa gab. Außerdem war die Besetzung nichts weniger als anlockend. Lohengrin, den man von Ander, — Ortrud, die man von Fr. Csillag gehört hat, durch Herrn Walter und Frl. Sulzer dargestellt, verlieren sofort bedeutend an Interesse mit künstlerischem Eindruck, da Herrn Walter die ernste noble Haltung gebricht, während Frl. Sulzer, die Vorzüge ihrer Vorgängerin, nämlich Kraft und Schönheit der Stimme, vermissen lassend, nur deren Fehler in dreifach potenzirter Ausdehnung besitzt. Auch der Telramund des Herrn Rudolph läßt genug zu wünschen übrig.

Unter diesen Umständen und allen Einflüssen einer „ersten“ Vorstellung nach den Ferien war es auch für die Darstellerin der Elsa schwer, sich selbst und das Publikum auf jenen Höhepunct der Erwärmung zu bringen, den das Wagner'sche Werk überhaupt zuläßt. Doch war ihre Leistung im Ganzen eine höchst wohlthuende. Frau Harries-Wippern ist im Besitz einer Stimme von ausreichender Schallkraft und von einem seltenen süßen Schmelz; ihre Gesangsmethode ist eine von den modernen Schlacken fast vollkommen reine, der Ausdruck warm und leidenschaftlich, Spiel und Mimik lebendig und doch natürlich, die ganze Erscheinung von hoher Anmuth. Besonders hervorzuheben wäre Gesang und Spiel in ihren Scenen des ersten und dritten Aktes. Im zweiten Akt, namentlich in der Scene auf dem Söller war die Leistung durch unsichere Intonation beeinträchtigt. Im Ganzen darf man sich nach diesem Debut von dem weiteren Gastspiel viel Genuß versprechen.

Da Herrn Ander die Parthie des Lohengrin zu anstrengend ist, und Herr Walter demnach wahrscheinlich für immer ihn ersetzen wird, so möchten wir letzteren darauf aufmerksam machen, daß er den Character des „Lohengrin“ in verfehlter Weise wiedergibt, indem er zu viel spielt, zu viel Ausdruck in Einzelnes legen will. Lohengrin muß stets eine gemessene Haltung bewahren, nie sich zu kleinlichem unnöthigen Mienenspiel verleiten lassen, sonst büßt er augenblicklich den Nimbus übermenschlicher Hoheit ein. Herr Ander kann in dieser Hinsicht als sehr nachahmenswerthes Muster gelten. — Die Aufführung im Ganzen war wie gesagt, keine ganz befriedigende und abgerundete. —

v. Nr. Herr Wachtel, vom kurfürstlich hessischen Opernheater, debutirte in Rossini's „Wilhelm Tell“ als Arnold mit glänzendem Erfolg, der in soweit vollkommen gerechtfertigt war, als dieser Sänger über ein wahrhaft riesiges Organ gebietet, welches gleichwohl auch in den größten Kraftanstrengungen, die nur an ihm als solche gar nicht wahrnehmbar werden, seinen schönen, pathosen Klang nicht verliert und der also in dieser Beziehung den von vornherein von ihm gehegten Erwartungen vollständig entsprach. Wer sich für ein aus voller Brust, frei und mit der größten Leichtigkeit angeschlagenes hohes C zu begeistern vermag, den muß dieser Sänger nothwendig entzücken und in der That wurde er auch mit einem wahren Jubel aufgenommen. Uns hat er gleichwohl nicht entzückt, da wir im Gesang und Spiel das vermissen, was wir die Kunst nennen, doch wollen wir gerne noch die ferneren Leistungen des von der Natur allerdings mit kolossalen Mitteln ausgestatteten Sängers abwarten, ehe wir ihn der Totalität nach beurtheilen. Neben dem Gaste vermochten nur noch in erster Linie Herr Beck und dann Fr. Ferrari in der kleineren, von ihr aber so fein nüancirten Partie des „Gemmi“ sich durchgreifende Geltung zu verschaffen. Die Vorstellung im Ganzen aber war — im Gegensatz zu jener des „Lohengrin“ — eine so abgerundete, flüssige, wie wir uns keiner solchen des „Tell“ zu entsinnen wüßten, und es scheint, daß wir alle Ursache haben, uns zu der Acquisition des Herrn Dessoff Glück zu wünschen, der an diesem Abend seine Prinzip hielt und welchen dauernd zu fesseln unserer Bühne ohne Zweifel zum Vortheil gereichen würde.

Aus dem Prüfungssaal des Vereins zur Beförderung ächter Kirchenmusik.

S. B. Wir wissen nicht, wie groß die Anzahl Jener ist, die von der Existenz dieses Vereins Kenntniß haben, glauben aber annehmen zu dürfen, daß sehr Wenige erfahren, was in diesem Anstalt eigentlich geschieht und geleistet wird; und deßhalb scheint es nothwendig, daß zu Zeiten von den dortigen Bestrebungen in diesen Blättern Notiz genommen wird. Auswärtigen Lesern bemerken wir, daß dieser Verein vorerst seine Thätigkeit darauf beschränkt, eine musikalische Lehranstalt für Schul-Präparanden zu erhalten. Dieselbe besteht also nicht von Staatswegen, sondern bloß durch die Bemühungen Einzelner, die die Gediwttel auf dem unausgiebigen Wege „unterstützender Mitglieder“ eintreiben. Daß unter solchen Umständen von einer besonders kräftigen Beförderung ächter Kirchenmusik nicht die Rede sein könne, ergibt sich von selbst, und wir haben nur Worte des Bedauerns, daß eine derartige Anstalt in der ersten katholischen Residenz Deutschlands eine so kümmerliche Existenz führen muß, während man von dem ostgerühmten religiösen Sinn Süddeutschlands gerade erwarten sollte, daß solchen Instituten eine vorzugsweise Unterstützung zukäme.

Wenn nun trotz allen diesen beengenden Verhältnissen doch so manches Nützliche erreicht oder doch angestrebt wird, so stellt diese Wahrnehmung den leitenden Persönlichkeiten und ihrem Eifer ein Zeugniß aus, welches zu unterschreiben wir nicht Anstand nehmen.

So ist es namentlich die Orgelschule, deren gegenwärtige Organisation gegen die frühere eine hoffnungsreiche genannt werden muß. Nicht nur hörten wir bei der dießjährigen Prüfung zum ersten Mal wenigstens einige Zöglinge mit Pedal spielen, wir hörten sogar ein obligates Pedalspiel, vor welchem man frühere, wie es scheint, allzugroßen Respect hatte, um dessen Erlernung zu unternehmen oder zu fordern. Das Pedal der kleinen Zimmerorgel des Vereins, welches bei den früheren Prüfungen immer mit Brettern zugedeckt war, hat also endlich das Licht der Welt erblickt, und in Folge der Bemühungen des Professors des Orgelspiels, Herr Eduard Köhler (dem Wien auch die Buckow'sche Orgel in der Josephstadt verdankt) eine Zungenstimme und einen Umfang von zwei Octaven (C—C) erhalten. Das Institut ist sogar im Begriff, sich eine neue Orgel mit zwei Manualen zu verschaffen, eine Aussicht, von der wir vor Kurzem nicht zu träumen gewagt hätten. —

Stellten sich nun die Erfolge des Unterrichts in der Orgelschule begreiflicherweise auch noch als ziemlich primitiv dar, so mußte man doch erfreut sein, daß jetzt wenigstens der rechte Weg eingeschlagen wird, auf dem man wohl vielleicht langsam, aber doch sicher zu erfreulichen Resultaten gelangen wird, besonders da, wie wir uns überzeugten, auch der theoretische Unterricht in gründlicherer Weise betrieben wird, als früher.

Außer der Prüfung der Orgelklasse wohnten wir noch einer Production bei, wo von sämmtlichen Zöglingen verschiedene Kirchenmusikstücke ausgeführt wurden. Ueber das Zusammenwirken dieses keineswegs aus künstlerischen Elementen bestehenden Körpers läßt sich freilich vor der Hand wenig besonders Rühmendes sagen. Man sang und spielte zwar leidlich im Takt, aber aus einer gewissen Rohheit der Behandlung kam man nicht heraus, und da wir der Meinung sind, daß gerade bei der Kirchenmusik ein edler Vortrag am allerdringendsten sei, so konnten wir uns nicht sonderlich — erbaut finden, obwohl wir freilich die Schwierigkeiten, die dem entgegenstehen, nicht unterschätzen dürfen. Was die Wahl der bei dieser Gelegenheit ausgeführten Musikstücke betrifft, so hätten wir Manches, wie z. B. die zopfig-feierige Magnificat von Salieri, weggewünscht. Wenn der Verein Dergleichen pflegen und seinen Zöglingen einüben wollte, so würde er nicht im Geiste seines Namens, der das Beiwort „ächt“ enthält, vorgehn. „Ächt“ war nur ein Vocalchor von Vittoria, und das Misericordias Domini von Mozart.

Correspondenzen.

Frankfurt a. M.

In gegenwärtiger Zeit, wo die Muse Euterpe Ferien hat, ist es schwer den musikalischen Organen Neuigkeiten von Weltinteresse zur Veröffentlichung zuzusenden; man müßte denn statt Thatsachen zu berühren, zum Gebiet der Phantasie seine Zuflucht nehmen, womit aber practischen Lesern selten gedient ist. Für Letztere dürften daher einige Mittheilungen bezüglich der jüngst erfolgten Wahl eines musikalischen Directors des Cäcilienvereins an Stelle des rühmlich strebenden, leider geschiedenen Messer, nicht ohne Belang sein, und wir lassen sie hier folgen. Man hatte die fragliche Stelle von hier aus nicht öffentlich ausgeschrieben, doch mußte der Vorstand des Cäcilienvereins bereits zu einem bestimmten Resultat seiner Wünsche gelangt sein, da er Anfangs Juni die Vereins-Mitglieder schriftlich in Kenntniß setzte, daß je an verschiedenen Abenden die betreffenden Bewerber eine Vereinsprobe leiten würden. Wenn es hierdurch auch nicht möglich schien, sich ein competentes Urtheil über vollständige Befähigung der Einzelnen zu verschaffen, so war es wenigstens ein Mittel, den Vereinsmitgliedern die betreffende Persönlichkeit vorzuführen und einigermaßen die Art und Weise ihres Auftretens kennen zu lernen; auch schien es Absicht des Vorstandes zu sein, erst am Abend der Probe über die Wahl der vorzunehmenden Gesangwerke zu verfügen, und so zugleich die Gewandtheit im Partiturlesen zu beobachten. Zu diesem Zweck leiteten denn in folgender Ordnung die Proben: die Herren Radeke von Berlin (erster Satz obigen Kyrie's und 114. Psalm von Mendelssohn), H. Henkel von hier (Gloria obigr Messe und Chöre des 95. Psalms von Mendelssohn), Dietrich aus Bonn (Bach's Chor: „bleib' bei uns“ und eine Mendelssohn'sche Motette), und endlich Emil Naumann von Berlin (Chöre aus dem Messias und einige Sätze einer Messe eigener Composition).

Das Erscheinen verhältnißmäßig so vieler auswärtigen Candidaten gegenüber dem Auftreten eines Einzigen von hier (wir vermuthen übrigens, daß Herr Friederich, der vor und nach Messer's Tod Proben und Aufführungen mit Erfolg leitete, sich auch gemeldet hatte), soll sich auf die im Publikum lautgewordene Ansicht gründen, daß der Vorstand des Cäcilienvereins und der auf ihn influirende Museumsvorstand (welch' letzterer die Besetzung der Museums Dirigentenstelle in derselben Person, und zwar der eines auswärtigen Künstlers — Ursache dafür vermuthen wir — gewünscht habe), beabsichtigt hätten nur auf auswärtige Kräfte zu reflectiren, und in Folge dessen sollen andere hiesige Künstler ihre Anmeldungen zurückgehalten oder zurückgenommen haben. So wenig wir nun bei Besetzung einer Stelle auf dem Kunstgebiet blos heimat-

lichen Gefühlen Rechnung getragen wissen wollen, so sehr müßten wir doch jene Absicht als eine unpatriotische und für die hiesigen Künstler entmuthigende bezeichnen, umsomehr, als man sich schließlich wohl überzeugt haben dürfte, daß die hiesigen Kräfte nicht weniger qualifizirt seien als auswärtige, und daß jene ebenso leicht im Stande sein möchten, Zeugnisse auswärtiger Autoritäten beizubringen wie letztere. Die Abstimmung seitens der Vereinsmitglieder am 2. d. M. ergab für Herrn Müller eine überwiegende Stimmenmehrheit; es war übrigens außer ihm nur noch Herr Radeke schriftlich vom Vorstand vorgeschlagen. Auch bei dieser Procedur — relata refero — spricht man von Absichtlichkeiten, entschuldigt aber den Cäcilienvorstand einigermaßen durch seine beschränktere Machtvollkommenheit (?). Wir für unsern Theil wünschen und hoffen, daß die getroffene Wahl des Herrn Müller, wenngleich uns dessen musikalische Bekanntschaft seither abging, eine für die Interessen des Vereins ersprießliche sein, und daß dessen Wirksamkeit dem Vereine seine historische Bedeutung als Kunstinstitut, bei den gegenwärtigen Concurrenz-Verhältnissen durch andere Städte, ferner sichern möge.

Schließlich können wir die Eigenthümlichkeit nicht unerwähnt lassen, daß außer etwa zwei bis drei künstlerisch gebildeten Dilettanten kein Einziger der hiesigen musikalischen Meister zu einem Urtheil über die einzelnen Bewerber veranlaßt, sondern dasselbe zumeist in Händen von Laien war, die sich sehr wundern dürften, wenn in medicinischen oder juristischen Angelegenheiten Musiker zur Entscheidung sich herbeilassen wollten. Insoferne ist ein Satz des vor einiger Zeit in diesen Blättern gestandenen Nekrologs über Messer ein ziemlich wahrer, der nämlich, „daß der Dilettantismus hier in Kunstangelegenheiten eine souveräne Macht ausübe, wie vielleicht in keiner Stadt der civilisirten Welt."

Nachrichten.

London. Concertmeister Ludwig Straus aus Frankfurt a. M. hat sowohl als Quartett- wie als Solospieler Furore gemacht. Die gesammte kritische Presse (Times, Globe, Daily Telegraph, Illustrated News 2c.) theilt den Enthusiasmus des vern öhnten und bei Debutanten sonst so lauen englischen Publikums. Man erklärt ihn für einen Meister ersten Ranges und schwankt, wem man den Vorrang ertheilen solle, ob Joachim, ob Straus. (Beide gehören demselben Lande und derselben Schule an; sie sind Ungarn und bekanntlich Schüler des Professor Böhm in Wien.)

Paris. Die Direction der großen Oper hat kürzlich in sehr humaner Weise die Gagen der Choristen, welche früher 70 bis 80 Francs betragen hatten, auf 200 Francs erhöht. (Wäre auch hier in Wien aus mancherlei Rücksichten zu empfehlen, nur wären zugleich die älteren Mitglieder in Pensionsstand zu versetzen, damit die Bühne nicht immer von — Veteranen angefüllt wäre. D. Red.)

— Ueber R. Wagner erfährt man, daß er den zweiten Akt des „Tannhäuser" ganz umarbeitet, theils um Raum für ein Ballet zu gewinnen, theils um den psalmodischen Sängerkrieg in einen Coupplet-Wettkampf zu verwandeln. So berichtet wenigstens wörtlich ein Correspondent der „Blätter für Musik." —

Petersburg. Die sämmtlichen kaiserlichen Theaterorchester werden nach der neuen Pariser Stimmung regulirt, und soll die neue Einrichtung am 1. September ins Leben treten. Der Kaiser hat die Summe von 45,000 Francs zur Anschaffung jener Instrumente angewiesen, welche die obige Maßregel erfordert. (Wird Deutschland auch in dieser Richtung sich von Paris und Petersburg „überflügeln" lassen? D. Red. —

Stockholm. In letzter Zeit haben Ole Bull und Vieuxtemps, Beide unter außerordentlichem Beifall, concertirt. Letzterer erhielt bei Gelegenheit der Krönungsfeierlichkeiten das Diplom der Ehrenmitgliedschaft der königlich musikalischen Akademie und vom König den Wasaorden. Auch die Violinspielerin Amelie Bido aus Wien reussirte. Es sind für nächsten Winter auch regelmäßige Abonnementconcerte im Plan.

Hannover. Dem berühmten Violin-Virtuosen J. Joachim ist vom König der doppelte Betrag seines bisherigen Gehalts ausgesetzt, um den Künstler auf längere Zeit als Concertmeister für unsere Hofcapelle zu gewinnen.

Breslau. Am 30. Juni brachte die Singacademie zu ihrem Stiftungsfeste neben dem Credo aus Bach's H-moll-Messe ein Oratorium von Carl Reinecke: „Belsazar" zur ersten Aufführung. Die Dichtung ist von F. Röber.

Leipzig. Am 8. Juli brachte der Riedel'sche Verein in der Thomaskirche mehrere sehr schöne und interessante alte Kirchenmusikstücke (meist a capella) zu Gehör. Es waren zunächst zwei bekannte und berühmte Compositionen, das Miserere von Allegri und das achtstimmige Crucifixus von Lotti, dann eine sehr schöne Sopranarie (Quis est homo) aus einem Stabat mater von Mortellari, le Maistre's dreistimmige Bearbeitung des Liedes: „Ein' veste Burg ist unser Gott", ein altfranzösisches Psalmlied von Claudin le Jeune, einfach aber von herrlicher Wirkung, das Vater unser von Schütz, in harmonischer Beziehung besonders in seiner ersten Hälfte merkwürdig, und zum Beschluß ein fünfstimmiger Choral von J. Eccard. Die sichere und präcise Ausführung sämmtlicher Stücke lies auch an Reinheit der Intonation nur selten Etwas zu wünschen übrig; der Vortrag der Sopranarie von Mortellari gelang Frau Dr. Reclam ganz vorzüglich gut; die Begleitung der Streichinstrumente in dieser Arie und im Vater unser war auf die Orgel übertragen worden.

— Der ausgezeichnete Violoncellist Davidoff in Moskau, in Folge seines Auftretens im vorigen Jahre schnell als einer der hervorragendsten Künstler auf seinem Instrumente anerkannt, wird an Grützmacher's Stelle treten.

Wiesbaden. Bei Gelegenheit eines Concerts im Cursaale, an dem sich Bazzini, Joell, Folz und Signora Sanchioli betheiligt hatten, wurde eine neue Ouvertüre „Loreley" vom Capellmeister Schindelmeisser aufgeführt und allgemein beifällig aufgenommen.

Innsbruck. Von dem Capellmeister des hiesigen Musikvereins, Herrn F. J. Stuhersky, wurde in der Jesuitenkirche eine neue Messe in D-dur aufgeführt, über welche sich der „Bothe für Tyrol und Vorarlberg" in einem „Eingesandt" ungemein vortheilhaft ausspricht. —

Wien. Der erste Schritt zum Bau eines neuen Opernhauses ist nunmehr geschehen. Vom k. k. Obersthofmeisteramte ist ein Concurs ausgeschrieben worden zur Gewinnung von Bauplänen. —

— Die „Wallfahrt nach Ploermel" wird, wie es nach den neuesten Daten heißt, wieder nicht im Hofoperntheater zur Aufführung gelangen, da die kaum gefundene „Dinorah" neuerdings unmöglich geworden. Frl. Fraffini, die von Meyerbeer dazu auserlesen war die Dinorah zu singen, entsagt der Bühne und tritt in den heiligen Ehestand.

— Das Orchestermitglied des Hofoperntheaters, der Violoncellist Herr Träg ist vor Kurzem gestorben. Träg war früher Professor am Conservatorium in Prag und hatte sich als Muster einen guten Namen erworben.

Deutsche Tonhalle.

Auf mehrfach uns gestellte Anfragen wegen des Buchs zur Operette „der Liebesring", das Eigenthum des Vereins, machen wir hierdurch bekannt, daß wir solches jedem der (24) H. H. Tondichter, welche sich um den Preis für dessen Composition bewerben haben, und darüber ausweisen, in soweit zur Benützung frei geben, als die Worte dieses Buchs ein ergänzender, unzertrennlicher Theil der Operette, in der Partitur enthalten und sonach bei jeder Aufführung ein und der andern oder aller (24) Bewerbungen nöthig sind; ohne Abkommen aber mit uns sonst auf keine Weise gebraucht oder vervielfältigt werden darf.

Mannheim, Juli 1860.

Der Vorstand.

Briefkasten der Redaction.

S. in J. Kurzgefaßte, unparteiisch gehaltene Berichte über das Musikleben in J. sind uns ganz willkommen.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wesseely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 31. Wirn, 28. Juli 1860. Jahrgang 1.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

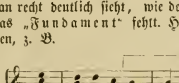
Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing,** vormals **H. F. Müller's** Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Die gekrönte Preisschrift von C. Weitzmann. (Schluß.) — Zur gegenwärtigen Lage des Wiener Hofoperntheaters. — Die Zwischenaktmusik. — Musikwissenschaftliche Werke. — Lokales. — Nachrichten.

Die gekrönte Preisschrift von C. F. Weitzmann.

(Schluß.)

S. B. Es kommt nun ein Kapitel: „Dreiklangsfolgen", aus welchem man recht deutlich sieht, wie dem Weitzmann'schen Gebäude das „Fundament" fehlt. Harmoniefolgen wie die dort stehenden, z. B.



können höchstens in einem „krebsgängigen Canon" vorkommen, und passen schlecht in eine Schrift, welche den „Fortschritt" zu ihrer Devise macht. Alles aus Opposition! Weil die bisherige Lehre auf Grundlage der wirklichen Musik die Accordentwicklung nach der Unterdominantseite vorzieht, — mit anderen Worten die Verbindung des Fundaments quartaufwärts und terzabwärts für immer, die Verbindung quartabwärts und terzaufwärts aber nur bedingungsweise zulässig erklärt, — so muß natürlich die neue Schule diesen alten Kehricht flugs bei Seite werfen! — Im „Fundament" liegt das Geheimniß der Ordnung, und wenn wir auch nicht sagen können, daß man mit dieser Lupe Alles erkennen kann, namentlich dort, wo die Grenzgebiete der Melodie und Harmonie zusammenfließen, so bleibt die Lehre desselben doch immer noch das Aufklärendste, was bis jetzt geboten wurde.

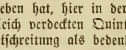
In einem weiteren Kapitel „Verwandtschaft der Accorde und Tonarten" bringt der Verfasser längst bekannte Dinge, die in jeder vernünftigen Harmonielehre stehen. Mit einem gewissen Pathos schreitet er jedoch zur Beantwortung der etwas sophistisch angelegten Frage: „Mit welchem Rechte läßt die neuere Tonkunst zuweilen Accorde aufeinanderfolgen, die nicht einer und derselben Tonart, sondern oft den von einander entferntesten (?) Tonarten angehören?" Man möchte hier die Frage dazwischen werfen, wovon Weitzmann eigentlich spricht. Der Begriff „neuere" Tonkunst ist äußerst elastisch; man kann ihren Anfang von Liszt, von Schumann, von Beethoven, von Mozart, ja von Bach und Gluck datiren. Das Meiste was hier als neu aufgetischt wird, ist wie gesagt, sehr alt, das wirklich Neue aber nicht gut. Daß z. B. die nicht verwandten Accorde C-dur und D-dur in der Tonart G, die ebensowenig verwandten Accorde C-dur und Des-dur in der Tonart F-moll ihre logische Verknüpfung finden, ist alt und gut. Der Verfasser fabelt aber von einem „mystischen" Zusammenhang der „Tonart" C-dur mit Fis oder gar Ges-dur, und vergißt hierüber die in seiner Schrift so suchende Aufklärung zu geben. Uns scheint, daß er sie einfach nicht geben kann oder will. Wenn er Hauptmann's Winke diesmal nicht benutzt hat, so will dieß nur beweisen, daß er um jeden Preis seine Lehre von der absoluten Selbstständigkeit der consonirenden Accorde, dieses in's Musikalische übersetzte Princip des rücksichtslosen Egoismus aufrecht erhalten wollte.

So außerordentlich die Freiheiten sind, die hier der darnach schmachtenden Jugend geboten werden, so merkwürdig kleinlich sind wieder die Beschränkungen, welche der Verfasser manchmal auferlegt. So meint er, die Tonart G-moll stünde der Tonart C-dur so fremd gegenüber, daß die Beiden nicht einmal zu modulatorischen Gegensätzen zu benutzen wären. Wir erlauben uns, den gelehrten Verfasser auf das Finale der Eroica zu verweisen, wo er bei dem Uebergang aus dem ungarisch klingenden Mittelsatz zum Thema diese Tonarten verbunden finden wird, freilich in künstlerischer Weise durch einen einzelnen Halteton vermittelt.

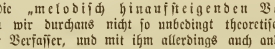
Daß es in diesem Kapitel mit dem Begriff der „Verwandtschaft" außerordentlich leicht genommen wird, beweisen die meisten dort stehenden Beispiele, welche in der That der Zukunftsmusik ganz aus den Augen geschnitten sind. Accordfolgen wie: C, Des, Ges, Ces, werden bedingungslos freigegeben, und somit den lernbegierigen Jüngern als ein köstliches Material dargeboten. Hierüber müssen wir uns näher erklären. Die reine, edle und wohlthuende Modulat on besteht theoretisch genommen darin, daß ein Accord, der früher I (erste Stufe, z. B. der C-Accord in C-dur) war, in einer anderen Bedeutung genommen wird (z. B. eben dieser C-Accord als VI von E-moll, IV von G-dur u. s. f.); als I kann er am leichtesten eine andere Bedeutung erhalten, wenn er nach dem Vorhergegangenen in sich abgeschlossen nach keiner Seite hin mehr gebunden ist. Wenn aber ein Accord, den man nicht als I sondern als andere Stufe einer Tonart dem Vorausgegangenen gemäß gehört hat, der somit auch keine Beruhigung gewährt, nun noch eine Verwandlung erleidet, so bleibt der Zusammenhang um so unfaßlicher, je weiter die berührten Tonarten auseinander liegen; es müßte denn die Bewegung eine so langsame sein, daß das Gehör sich in dem neuen Accord als I festiesen, und das Vorausgegangene vergessen kann. Eine Täuschung bleibt auch hier immer bestehen, aber sie wird erträglich, ja sie kann in gewissen Fällen interessant und schön sein, — unerträglich ist sie, wenn die Harmonien sich so schnell folgen, daß dem Gehör nicht Zeit bleibt, den vorgehenden Verwandlungen zu folgen Verblüffen läßt sich mit solchen Mitteln allerdings, aber die Kunst hat mit solcher Art der Aufregung nichts zu thun, und die sich solcher Mittel mit auffallender Vorliebe bedienen, begeben sich des Rechts „Künstler" zu heißen. — Das Weitzmann'sche Grundgesetz ist ein wahrhaft auflösendes, vernichtet die Bande der Tonart, hebt allen Zusammenhang auf und ist ein ächtes Kind unserer Zeit, von der man aber am allerwenigsten behaupten kann, daß sie in den Künsten eine resultatreiche sei

Das folgende Kapitel „Dissonanzen“ ist mit Ausnahme einiger unbedeutenden Mängel ganz annehmbar, obwohl es eben auch nur Bekanntes in veränderter Form gibt. Nur einen Irrthum müssen wir im Interesse einer gleichmäßigen Theorie berichtigen. Weitzmann meint, die Vorschläge gehörten den unaccentuirten, die Vorhalte den accentuirten Tacttheilen an. Der Unterschied zwischen Vorhalt und Vorschlag besteht aber darin, daß der erstere vorbereitet ist, der zweite nicht. Sie gehören beide dem accentuirten Tacttheile an.

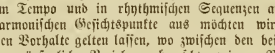
Komisch ist, daß der Verfasser, der kurz vorher großherzig alle Quinten freigegeben hat, hier in der Fortsetzung sogar an verzögerten und zugleich verdeckten Quinten Anstoß nimmt und z. B. folgende Fortschreitung als bedenklich hinstellt:



Die „melodisch hinaufsteigenden Vorhalte“ möchten wir durchaus nicht so unbedingt theoretisch zulassen, als der Verfasser, und mit ihm allerdings auch andere Theoretiker thun; wenigstens könnten wir Beispielen wie:



keinen Geschmack abgewinnen. Dergleichen wäre nur bei sehr schnellem Tempo und in rhythmischen Sequenzen annehmbar; vom harmonischen Gesichtspunkte aus möchten wir nur jene steigenden Vorhalte gelten lassen, wo zwischen den beiden Tönen eine enge äußerliche Beziehung herrscht, wie z. B. bei dem Drittonsverhältniß des 3. zum 4., des 7. zum 8. Tons der Tonleiter. Daß übrigens der Verfasser einen sonderbaren Begriff von „Vorhalten“ hat, sieht man auch aus folgenden Beispielen, die er unter der Rubrik „Accordbildungen durch Vorhalte“ aufstellt, während wir es hier doch entweder nur mit dem einfachsten Wechsel von Tonika und Dominante, oder mit rückkehrenden Durchgängen zu thun haben:

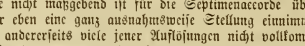


Nachdem nun der Verfasser den übermäßigen Dreiklang und seine Mehrdeutigkeit, also seine verschiedenen Lösungen vorgeführt hat, geht er zu den Septimenaccorden über, und stellt darauf folgenden Satz auf:

„Die neuere Tonkunst läßt auch die schärfste Dissonanz frei auftreten, wenn es durch den Character des Tonstücks bedingt wird *), und wenn dieselbe eine regelmäßige Auflösung oder Trugfortschreitung nimmt.“

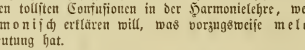
Unter „Trugfortschreitung“ versteht der Verfasser nach einer von ihm gegebenen Erklärung die Auflösung eines dissonirenden Accords in einen anderen dissonirenden. Wie nun aber, wenn weder eine regelmäßige Auflösung noch eine Trugfortschreitung erfolgt? Ein hier einschlagendes Beispiel bildet der Anfang der Prometheus-Ouverture von Liszt. Dieselbe beginnt mit einem sich vom Baß in lauter Quarten: f, h, e, a aufbauenden Accord, der sich noch chromatisch in fis, h, e, a verändert. Man würde gegen diese „schärfste Dissonanz“ nicht viel einwenden können, wenn eine erträgliche Auflösung erfolgt, d. h. also nach Weitzmann: entweder eine regelmäßige oder eine erklärbare „Trugfortschreitung“. Der Musiker vermag in dieser allerdings fürchterlichen Dissonanz immer noch die Möglichkeit einer Auflösung zu erkennen, indem er eine Vorhalts- (oder eigentlich Vorschlags-) Harmonie annimmt; er wird dann aber immer eine Tonart vernehmen wollen, in der sich die Sache aufklärt. Das wäre dann z. B. A-moll oder E-moll, sogar C-dur (⁶/₄), obwohl da schon die zwei Quarten gegen den Baß eine höchst gewaltsame Auflösung ergeben würden. Liszt löst aber nach C-moll auf, dessen es und as den schreiendsten Querstand gegen das vorhergegangene e und a bilden. Das ist dann weder eine regelmäßige Auflösung, noch eine Trugfortschreitung im obigen Sinn, und wirkt wie nach einer Portion Ohrfeigen ein Keulenschlag auf den Kopf.

Gegen die weiter folgenden Auflösungen und Eintritte des Dominantseptimenaccords läßt sich nichts Wesentliches einwenden, außer daß einerseits die Septimenharmonie der Dominante nicht maßgebend ist für die Septimenaccorde überhaupt, da er eben eine ganz ausnahmsweise Stellung einnimmt, daß aber andererseits viele jener Auflösungen nicht vollkommen befriedigende genannt werden können, und der weitere Zusammenhang mit dem Vorausgehenden und Nachfolgenden erst entscheidend ist, ob hier eine wirkliche Auflösung oder nur ein „Durchgang“, oder ein außer dem accordlichen Zusammenhang befindlicher Ton vorliegt. In der folgenden Fortschreitung:



wird das obere c resp. e der zweiten Hälfte des ersten Tacts nicht als Septime, sondern als liegender Ton anzusehen sein; die in Terzen fortschreitenden Stimmen werden dagegen als Durchgänge aufzufassen sein. Man thut Unrecht, und es führt zu den tollsten Confusionen in der Harmonielehre, wenn man harmonisch erklären will, was vorzugsweise melodische Bedeutung hat.

Nachdem in einem Capitel: „Folgen von Septimenaccorden“ Fälle gestattet wurden, wo die drei oberen Töne eines Septimenaccordes fallen können, „ohne Quintenparallelen zu bilden“, wird gleich darauf ein Beispiel aufgestellt, wo diese Parallelen demnoch vorkommen, und gleichwohl in der „romantischen“ Tonkunst (!) ihre Rechtfertigung finden sollen:

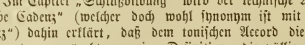


Wessen Ohren übrigens den ganzen Gang vertragen können, muß nach Art der indischen Selbstquäler methodisch seine Gehörswerkzeuge ertödtet haben.

Ueber Orgelpunkte wird sehr wenig und nur Bekanntes gesagt. Einzelner liegenden Töne, die nicht gerade 1. oder 5. Stufe zu sein brauchen, wird nicht gedacht.

Im Capitel „Schlußbildung“ wird der technische Ausdruck „halbe Cadenz“ (welcher doch wohl synonym ist mit „Halbcadenz“) dahin erklärt, daß dem tonischen Accord die Unterdominante vorausgeht, — eine Definition, die völlig neu ist, da man in der ganzen Welt unter Halbcadenz einen Schluß auf der Oberdominante versteht.

Folgende überraschende Schlüsse findet der Verfasser zwar nicht nöthig zu rechtfertigen, aber er behauptet doch, daß die neuere Tonkunst sie anwende, um „den Schlußaccord durch die Spannung, welche der ihm vorangehende zuckende Strahl erregte, desto befriedigender (!) wirken zu lassen:

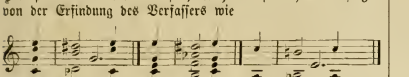


Andere Menschen werden wohl statt der „Befriedigung“ Ueberdruß und Grauen empfinden, wenn ihnen dergleichen oft aufgetischt wird.

*) Vergleiche übrigens was der Verfasser im Schlußkapitel sagt.

Das vorletzte Capitel „Modulation“ beginnt mit folgendem Glaubensbekenntniß, welches wunderlich genug mit den zu vertretenden Tonstücken zusammenstimmt: „Ein jedes Tonstück, welches einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen soll, wird bei der nothwendigen Einheit in Färbung und Charakter auch die Einheit einer bestimmten Tonart bewahren müssen“ (!!), — und schließt ebenso lammfromm mit den Worten: „Der feinfühlende Künstler wird — selbst der Wahrheit und Bestimmtheit des Ausdrucks zu Liebe — niemals die Anmuth und Schönheit zum Opfer bringen“ *), welche fromme Gesinnung freilich durch den freigeistischen Nachsatz verbittert wird: „aber nicht der einseitig befangene Kritiker, sondern eben nur der Geweihte“ (ja wohl der „Geweihte“!), dessen Brust von dem göttlichen Funken der Kunst erglüht, ist dazu berufen, die Grenzen des Schönen zu bestimmen.“

Unverständlich ist uns, wenn im letzten Abschnitt: „Die heutige Chromatik und Enharmonik“ behandelt wird, die neuere (soll wohl heißen neueste) Tonkunst fasse „die chromatischen und enhermonischen Töne anders auf, als die ältere.“ Diese betrachte „jeden chromatischen Ton als Bestandtheil einer Harmonie derjenigen Tonart, in welcher er eben keinen chromatischen sondern einen Stammton bildet.“ Man muß hier abermals fragen, was neuere und was ältere Tonkunst sei. Doch wüßten wir nicht, daß selbst die ältere Theorie im Gegensatz zur „neuesten“, ein etwa in C-dur auf der Dominante vorkommendes dis als harmonisch nach E-moll führend betrachtet hätte. So gewiß es ist, daß die in der neueren Musik vorkommenden chromatischen Vorhalte u. dgl. die ältere Theorie vielfach modificiren, — Grundlage bleibt die letztere immer: denn jede wirkliche gut klingende Stelle in einem Musikstück, die einer allzu exclusiv lautenden älteren Regel widersprechen würde, muß sich bei näherer Betrachtung, und bei Entfernung des chromatischen Schmucks als ein im Grunde normaler (meist diatonischer) Gang darstellen, und kein Musiker wird z. B. in Verlegenheit kommen, wenn er die von Weitzmann aufgestellten Beispiele aus Werken Beethoven's und Hauptmann's erklären soll, während freilich Accordfolgen von der Erfindung des Verfassers's wie



mit ihren doppelt übermäßigen und verminderten Octaven und Quarten schon eines advocatus diaboli bedürfen, dem wir zwar nicht für alle Fälle den Eingang in den musikalischen Gerichtssaal verwehren möchten, doch eben nicht gestatten können, daß er sich uns als täglicher Gesellschafter aufdränge. Der Verfasser sagt selbst, „es wäre nicht zu rathen, ein Tonstück mit vielen solchen scharfen Dissonanzen auszufüllen; ebendeßhalb gehört aber, Angesichts aller neuesten Producte der neudeutschen Schule, sein Standpunkt offenbar schon heute zu den „überwundenen“, denn das factische Bestreben derselben ist, soviel wie möglich solcher Dissonanzen anzuhäufen. Auch wir sind der Meinung, daß „dem Meister kein seinem Zweck entsprechendes Mittel einer befangenen Theorie wegen entzogen werden darf“. Es gibt aber und hat allezeit neben den ächten Meistern falsche Propheten gegeben. und diesen gegenüber muß man jedes „Stückelchen des Gesetzes“ aufrecht erhalten.

Ganz richtig sagt der Verfasser am Schluß seiner Schrift, die Mittel, deren sich die Tonkunst bediene, sollten nicht in ausschließlich „angenehm, weich oder schwülstig klingenden Melodien und Harmonien“ bestehn. Aber wir protestiren gegen die Folgerung, daß aus diesem Grunde sinnlose und ohrenzerreißende Dissonanzen freies Bürgerrecht erlangen. Wir wollen zugeben, daß das Gesetz in vielen Fällen einer modificirten Anwendung und Handhabe fähig ist, und bedarf; aber wir wollen nicht die principielle Verhöhnung des an sich guten Gesetzes. Wir acceptiren das alte, dem Leser und Beurtheiler der Schrift am Schluß des Werks zugerufene Wort: „Prüfet Alles, und das Beste behaltet“; können aber nicht umhin einzugestehen, daß wir von dem wirklich der neuesten Schule Angehörigen, was der Verfasser aufstellt, herzlich wenig „behalten“ mögen.

Bevor wir schließen, müssen wir noch Einiges über die Berechtigung der Enharmonik beifügen, dieses Steckenpferdes unserer „Neuesten“, — der eigentlichen Wasserscheide zwischen alt und neu. Die Zukunftsmusiker bedienen sich nämlich der Enharmonik unbedingt überall und zu jeder Zeit; am Anfang einer Melodie und am Schluß eines ganzen Satzes; im „Mephisto-Walzer“ und in der Messe; in der Instrumental- und in der reinen Vocalmusik. Was von allen neueren guten Componisten bis zu Schumann nur in witziger Weise benutzt wurde, wird jetzt als tägliches Brot behandelt. Kann man nun auch kein unbedingter Gegner der Enharmonik sein, eben weil die Meister auf Grundlage des im Gebrauch festgestellten temperirten Systems sehr viel Geistreiches aus ihr herausgebildet haben, so ist der Mißbrauch doch verwerflich, und am allerschädlichsten den betreffenden Producten selber. Was fortwährend reizen oder packen will, reizt oder packt gar nicht. Was fortwährend geistreich sein will, wird zuletzt läppisch, und was überklug ist, wird nicht verstanden, und geht aus Mangel an Theilnahme den Weg alles Fleisches.

Wer die wirkliche Berechtigung der Enharmonik kennen lernen will, der gehe hin und studiere die immer wieder jugendlich wirkenden Werke der Meister; er sehe wann und wo sie von diesem äußersten Mittel Gebrauch gemacht haben. Denn, um mit einem recht kurios klingenden Satz zu schließen: Die Enharmonik ist das Blech, das Tremolo und die große Trommel der Harmonik.

*) Siehe die vorige Anmerkung.

Zur gegenwärtigen Lage des Wiener Hofoperntheaters.

III.

Bühnenwesen, Chor und Orchester.

„— und Krankheit verabsäumt jeden Dienst —“

F. S. P. Hochwichtig wäre es seiner Zeit gewesen, wenn die jetzige Direction der Hofoper in ihren Engagementsverbindungen systematischer und umsichtiger vorgegangen wäre. Denn nur durch eine vernünftige Ausgleichung aller Sing- und Spieleelemente, des Virtuosenthums und der Episode, der Mittelkräfte und des Chors ist eine Complettirung, eine Veredlung des Repertoirs möglich.

Vor Allem muß die Hofoper die Reihe ihrer Künstler zu verbessern suchen durch Leute, welche eine angemessene Bildung besitzen, und zum mindesten „reden“ können. Denn daß die Meisten dieses Letztere nicht können, beweißt jede Oper, welche mit Prosa durchschossen ist: Cyar, Wildschütz, Zauberflöte ꝛc. Eine Masse jener ganz untauglichen Halbkünstler müßte sich entweder dem Chor einverleiben, oder sich entschließen an einer Provinzbühne zu glänzen.

Diesen Chor aber und das Orchester bilde die Direction nicht ganz und gar zu Professionisten heran, wie sie es eben thut.

Der Künstler des Orchesters ist in pecuniärer Beziehung einem Coulissenschieber factisch gleichgestellt. Viele dieser braven Musiker beziehen 25—30 Gulden Monatsgage! — Dafür muß ein Jeder fast täglich eine Probe von drei bis vier Stunden und eine Oper spielen. Und dennoch ist es gerade dieser Orchesterkörper, welcher sich zuweilen des Abends allein zu einer wahrhaft künstlerischen Leistung aufzuschwingen weiß, wenn er gleich am selben Tage schon eine vier

Stunden lange Probe auf die demoralisirende Balletmusik eines Herrn Strebinger ꝛc. verschwendet hat.

Massenhafte Anforderungen, Zeit und Kräfte raubende Arbeiten, elende Zahlung, und die Nichtachtung und große Gleichgiltigkeit der Direction, haben schon eine entsetzliche Wirkung auf Chor und Orchester hervorgebracht! Die Direction mild're, befördere, helfe doch dort! es sind dies die beiden letzten Stützen des morschen Gebäudes. — Ferner suche doch die Direction dem, jetzt in allen Schichten herrschenden ordinären Ton zu steuern, und einer anständigen Subordination ihre Rechte zu geben. Man sondire, lasse Ruhe, Ordnung und Anstand in alle Zweige der Verwaltung und der ausübenden Kräfte treten. Wie oft lächelt nicht das Publikum über das profanenartige Geschrei eines Regisseurs, Theater- oder Chormeisters. Man erinnere sich nur an „Tannhäuser“, wo man die Flüche des Regisseurs in allen Räumen des Hauses mit anhören mußte.

Man ist im Pariser Opernhause gewiß lasciv, aber man ist es — anständig, geschickt. Im Wiener Operuhause aber glaubt man sich zu jeder Zeit nach Ur-Tirol versetzt, so sehr ist dort Alles auf dem Du-Fuße. Was eine schöne Noblesse betrifft, so können wir den Mitgliedern dieses Theaters nur dringend Herrn Roger in das Gedächtniß rufen, und sie werden uns verstehen.

Auf der Bühne selbst, während des Actes, erlaube man dem Ballett keine so große Gleichgiltigkeit, sobald es nur als Staffage verwendet wird; wie zum Beispiel im ersten Act des „Tell“. Ad vocem Ballet — jene Scene des herrlichen Oberon, wo die „Mittel listiger Verführung“ nebst einigen ungeschickten Redensarten das Publikum stets zum Lachen reizen, läßt sich mit wenigen Strichen und eingeschalteten Worten recht gut durch diese Scylla und Charybdis bringen, ohne Gelächter. Der erhabene Geist Webers verdient ja, daß ein Regisseur sich nur eine Stunde dem Textbuch widmet. — Warum läßt man den Papageno laut auf die Glöckchen von — Holz schlagen? — Was soll im „Freischütz“ diese dumme, wirrliche Statistengestalt „Samiel“, statt eines Schemen, welches mittelst Hohlspiegel erzeugt werden könnte? — Wie lange will man noch so bauernartig fechten, sobald es dazu kömmt, wie in den „Hugenotten?“ — Muß sich denn der weibliche und männliche Chor, gleichsam wie zwei Reihen von Telegraphenstangen, stets so langweilig und gleichsymmetrisch aufstellen? Wo bleibt da der Sinn für das Natürliche, ja für das Schöne? — Die bekannten Blashörner der Priester in der „Zauberflote“ tradiren aus einer, für das Requisitenwesen der Bühne unfähigen Zeit; sie verlieren häufig die Balanz, haben lächerliche Formen, und ziehen jedesmal eine der schönen Mozart-Ideen in's Komische — weßhalb ändert man derlei Dinge nicht? — Warum hat der „steinerne“ Gast des „Don Juan“ blondes Haar? — Warum läßt man den Juden und Jüdinnen im zweiten Act der „Jüdin“ die Hände falten, welches ein ganz specifisch christlicher Actus ist.

Dies und noch zehntausendmal mehr dem Regisseur.

Aber nun gar dem Director selbst; was möchte man ihm nicht gerne vorhalten, und was könnte man nicht!

Von dem an, daß er z. B. einen ersten Baritonisten falsch singen, sich costumiren, auf- und abtreten läßt, wie nur dieser Sänger immer will — bis zu dem, daß er, der Director selbst, alle Tempo's im „Don Juan“ überjagt und überstürzt: Was ließe sich ihm nicht sagen! — Der ²/₄ Takt der Ouverture zu „Wilhelm Tell“ ist kein Tempo mehr, sondern ein Unding, durch welches die Geigenfiguren blos mehr durchscheinen. Ebenso der ⁴/₄ Takt des ersten, und der 𝔠 des dritten Finale — wo kein einziger Geiger mehr eine Figur herauszubringen im Stande ist.

U. s. w. u. s. w.! Denn dieses Institut ist vor der Hand ein einziger großer Fehler, und wenn man galant sein wollte, ein liebenswürdiger Fehler. Was ist aber ein liebenswürdiger Fehler, welcher jährlich vier- bis fünfmalhunderttausend Gulden, und den guten Geschmack einer Weltstadt kostet? — Der liebenswürdige Fehler einer Weltstadt. Diesen auszujäten und der Gesundheit in Sachen der Kunst den Weg zu bahnen, dazu bedarf es vor Allem kräftiger, willensstarker Männer.

Wir werden dies, wie Cato sein „censeo, Carthaginem esse delendam“ so oft wiederholen, bis man betreffenden Orts entweder einsieht oder — eingeht.

Die Zwischenaktmusik.

Von **Wilh. v. Waldbrühl.**

Die Anhänger Richard Wagner's, welche das Singspiel, wie es durch unsere großen Künstler sich emporgebildet hat, gerne vom Thron herunterreißen möchten, den es sich im Herzen des Volkes gewonnen hat, welche gewiß nicht einreißen ohne aufzubauen, welche so gütig sind ihm dafür ein ganz frisches, ganz nach vorher abgemessenen Regeln gefertigtes tonliches Bühnenspiel zu gestatten, diese Herrn hätten sich mit ihren Gaben in einem Zweig der musikalischen Ausstattung versuchen und verdient machen können, in welchem die Franzosen noch uns Deutsche belehren dürfen; sie hätten das Trauerspiel, das Lustspiel durch Tonstücke unterstützen, zu einem Ganzen abrunden können. Als ob wir Deutsche nicht allenthalben in unsern Schauspielhäusern eine Musikbande unterhielten, welche zur Eröffnung des Stückes, welche zwischen den Akten allenthalben den erforderlichen Lärm, vieler Orten auch passende, sogar durchaus tüchtige Aufführungen veranstaltet. Freilich, ist dem so, wird nicht leicht eine unherziehende Gesellschaft die Zwischenspiele entbehren, aber dennoch muß freimüthig bekannt werden, daß sie an den meisten Orten nicht so sind, wie sie sein können, daß Vieles zu wünschen übrig bleibt, sowohl was die Wahl dieser Tonstücke, als was die Weise betrifft, in welcher sie aufgeführt werden. Auf der deutschen Bühne entsteht nach dem Falle des Vorhanges selbst nach den rührendsten und erschütterndsten Auftritten nicht selten ein Gedränge, ein Treiben das jedem Fremden auffallen muß. Ein großer Theil der Horcher stürzt hinaus, um sich in einer benachbarten Wirthschaft auch gröbere Herzstärkungen zu verschaffen, kömmt dann zurück seine Plätze wieder zu füllen, fängt wohl, wenn die Gardine noch nicht sich regen will, herzhaft an zu pochen, und jetzt erst ist der Augenblick gekommen, wo der Kapellmeister sein Stäblein ergreift, das Scharren und Stampfen der ungeduldigen Menge durch die Macht der Töne zu beschwichtigen, zu übertäuben. Die Musik hängt also hier mit dem Bühnenspiel in keiner Weise zusammen, dient nur dazu die ungeduldige Menge so lange hinzuhalten, bis die Werkleute auf der Bühne mit ihren Verwandlungen fertig sind. Daher sieht man dann auch nicht selten die Künstler, sobald sie ihren fünften Akt eingeleitet haben, gewöhnlich noch früher als der Vorhang aufgezogen wird, ihre Kasten in möglichster Eile schließen und aus dem Schauspielhause sich entfernen, so bald der fünfte Akt vor den Lampen schon eine bedeutende Lücke bietet.

Wie verschieden von einer solchen Aufführung sind die Vorstellungen eines klassischen Stückes im Theatre français in Paris. Auch hier wird dem Bühnenspiele ein Eröffnungsspiel der Tonbühne vorangeschickt, aber wenn die Gardine einmal gezogen ist, fällt dieselbe nicht eher bis die ganze Handlung abgeschlossen. Die Bühne, die nach den strengen Regeln der alten Kunst für das ganze Drama dieselbe bleibt, sich durch alle Handlungen nicht verändert, wird am Schlusse jeder Handlung leer gelassen. Statt, daß der Vorhang fiele, beginnt mit dem Abtreten der Schauspieler ein Zwischenspiel, das nicht viel unter, nicht viel über zehn Minuten Dauer hat, und das in der Regel zu der herrschenden Stimmung wohl gewählt ist, das in sich vollkommen abgerundet erscheint, und bei dessem Schlußtakt die Personen jedesmal auf's genauste auftreten, die Handlung wieder aufzunehmen.

Wir sind nicht unbedingte Lobpreiser der bekannten französischen altklassischen Einheiten, müssen aber doch eingestehen, daß sie verbunden mit der vierten, der musikalischen Einheit, keinen geringen Zauber zu üben im Stande sind. Das Stück, welches durch uns're Aufzüge auf eine geräuschvolle Weise auseinander gerissen wird, das durch das Zerschnittensein oft der Langweile Raum gibt, dessen Wirkung sich durch die langen Pausen, durch die Zwischenfälle, welche in diesen stattfinden können, und gewöhnlich stattfinden, zersplittert,

tritt in der angeführten Weise erst recht als ein Ganzes auf die Bühne, ist einer viel tieferen, viel nachhaltigeren Wirkung fähig. Die Musik greift in das Spiel ein, gewährt dem Schauspieler die nöthige Ruhe, dem Zuhörer die nöthige Sammlung, aber weit entfernt zu zerstreuen, erhält sie Beide in der erforderlichen Stimmung, sorgt sie, daß das, was durch die Kunst gewonnen, nicht wieder unbedachtsamer Weise verloren gehe.

Es käme auch bei uns nur auf den Versuch an, unsere besseren bühnlichen Werke mit Musik in dieser Weise auszustatten. Die strenge französische Einheit wäre dabei nicht einmal erforderlich; die Bühne könnte sich unter den Klängen des Tonstückes verändern und wir glauben, daß diese Veränderung unter dem Wehen und Wallen der Musik, eine neue Wirkung hervorbringen würde. Ist ja manches unserer Operufinale von geräuschvolleren und gewaltigeren Verwandlungen durchbrochen. Wenn aber die Mechanik unserer Bühnen sich gegen das Offenbleiben der Scene sträuben sollte, wenn das Fallen des Vorhangs einmal eine solch stätige Bedingung geworden, so könnte er doch in voller Ruhe niederrollen, und müßte nur das eine auf das strengste stattfinden, es müßte sich die Symphonie oder das Zwischenspiel unmittelbar an das letzte Wort des abtretenden Schauspielers schließen, es müßte die Musik der letzte Halt oder der letzte Tonschluß das Zeichen für das Wiederaufrollen des Vorhanges sein. Beileibe dürfte das nicht mehr stattfinden, was wir schon bei gepriesenen Bühnen gehört zu haben uns erinnern, daß der Kapellmeister auf ein Zeichen von der Bühne pocht, und daß das Tonstück in der Mitte etwa abgerissen wurde.

Ferner dürften die Tonstücke keine beliebigen sein, die der Kapellmeister nach Laune zu wählen hätte. Der Tonsetzer müßte sie wenigstens für jedes bessere Drama eigens schaffen und zwar in der Weise, daß er stets auf die Gefühle des Schlußauftrittes einzugehen suchte, von diesen aber wieder zu dem allgemeinen Gefühle überzugehen trachtete, zu dem Geiste, der im ganzen Dichtwerke vorwaltete. Er könnte beim Schlusse des Zwischenspieles schon auf die künftigen Auftritte anspielen, dieselben in seiner Arbeit vorbereiten. Ich will nicht behaupten, daß ich für Deutschland hier etwas ganz Neues hervorhebe, daß ich durchaus etwas Unerhörtes berühre. Nein, bedeutende deutsche Tonsetzer haben schon tüchtige Arbeiten in dieser Weise geliefert. Anselm Weber hat eine solche tonliche Ausstattung für Schiller's Wilhelm Tell gesetzt, Hummel Johann von Nouland bedacht, Beethoven für Göthe's Egmont eine noch bekanntere geschaffen, allein diese Werke stehen ziemlich vereinzelt da und kommen, wie einzeln sie dastehn, doch selten zur Aufführung. Gewißlich gewinnen aber die genannten Bühnenwerke bedeutend mit ihren musikalischen Ausstattungen, und sicherlich würden auch andere deutsche Bühnenwerke ersten Ranges, wie z. B. Lessing's Nathan gewinnen, wenn ein würdiger Tonsetzer sich diese Aufgabe stellte und in erforderlicher Weise ausführte.

Junge talentvolle Tonsetzer fänden hier ein freies, frisches Feld der Thätigkeit und würden den wärmsten Dank sich erwerben, wo sie jetzt ihre Kraft oft in Versuchen zersplittern, die schwerlich je allgemeine Geltung, allgemeinen Beifall gewinnen. Sie erinnern uns an einen geistreichen Mann, der leider mit all seiner Arbeit nie hat bekannt werden können, und den ich weiland in Genf kennen lernte. Er hieß Moll, war ein Deutscher, und hatte sich unter Oberkamp's Leitung um die Baumwolleninduſtrie in Frankreich verdient gemacht, sich in Erzeugung schöner chemischer Farben ausgezeichnet. Nun war dieser alte Herr überzeugt von der zweckloſen und widersinnigen Anlage von Paris, von London, von allen bedeutenden Städten. Er hatte sich die Mühe nicht verdrießen lassen, für diese genannten und noch viele andere Städte, hier wie dort, ganz neue, äußerst zweckmäßige Plane zu ersinden, hatte diese Plane vielen Herrschern und Regierungen, wunderbar kolorirt, vorgelegt mit Zuschriften begleitet, welche die Mittel sogar angaben wie das nöthige Baukapital zu beschaffen sei, aber trotz all diesen Arbeiten wollte kein Herrscher, keine Regierung, keine städtische Verwaltung auf seine Vorschläge eingehen, hier tabula rasa machen, und von Grund aus neu bauen. Paris, worauf er es besonders abgesehen zu haben schien, steht immer noch, und wenn auch der neue Kaiser von Frankreich, der vielleicht ebenfalls seine Plane kennen mag, manches geflickt hat, hier eine Straße erweiterte, dort eine Gartenanlage ausdehnte, Moll gegenüber ist alles nur elendes Flickwerk und wird wohl Flickwerk bleiben, bis einmal eine neue Sündflut hereinbrechen, und die Stadt unter ihren Gewässern begraben wird. Und ist da ein sehr mangelhafter hinkender Vergleich: unsere volksbeliebten Singspiele mit unseren europäischen Städten zusammenzustellen, da jedes der ersteren doch ganz und lebendig in dem Haupte eines Künstlers entsprungen ist; trotzdem liegt aber etwas passendes in der Anführung, da doch eine lange Reihenfolge von Künstlern hintereinander baute, auch der geistesgewaltigste auf den Schultern seiner Lehrer und Vorfahren steht, auf deren Grundlagen weiter gebaut hat. Wir, die horchenden, haben uns aber eingewöhnt in die glänzenden Städte, in die Paläste, wie sie die Fee Morgana nicht schöner schaffen kann, und wenn auch hier und dort etwas ist, wie es nicht sein sollte, wenn auch hier und dort ein Todel zu führen wäre, wir können uns nicht darein schicken, tabula rasa zu machen, wenn auch die neuen Plane noch so vortrefflich wären.

Musikwissenschaftliche Werke.

Angezeigt von **G. Nottebohm.**

„Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts, erläutert durch Heinrich Bellermann. Berlin 1858.

Wer ohne hinreichende Vorkenntnisse es unternehmen wollte, Tonstücke aus früheren Jahrhunderten aus der alten Tonschrift in die moderne zu übertragen und in Partitur zu setzen, der würde gar bald die Erfahrung machen, daß die Zeichen und Figuren, welche beim ersten Anschaun so viel Aehnliches mit unsern Noten zu haben scheinen, einen Schlüssel und ein Geheimniß in sich verbergen, ohne dessen Besitz eine vollkommene Lösung nicht möglich ist. Das Unternehmen würde bald einem unauflösbaren Räthsel gleichen, dem nicht anders beizukommen, als indem man alle möglichen Fälle erwägt, alle denkbaren Combinationen von Zeichen und Buchstaben zusammenstellt, und am Ende würde man wahrscheinlich zu dem verzweifelten Mittel schreiten, die Stimmen oder Theile des Stückes, wie ein Schneider mit der Elle, erst von vorne nach hinten, dann von hinten nach vorne und von jedem verläßlichen Punkte aus nach allen Seiten hin zu messen. Glücklich, wenn dann noch die Lösung gelingt!

Wer je in einem solchen Falle gewesen, wird es für verdienstlich halten, wenn sich Jemand die Aufgabe stellt, ein Werk zu schreiben, welches die Deutung jener trügerischen Figuren erklärt und den Sinn und das System der alten Tonschrift offen darlegt.

Ein solches Buch ist nun das oben genannte. Der Verfasser desselben hat seinen Gegenstand nicht sowohl doctrinär, als vom wissenschaftlichen Standpunkte aus behandelt. Die einzelnen Theile der Mensurallehre und namentlich solche, welche in unserer Zeit das System der alten Tonschrift so unzugänglich machen, sind klar und eingehend vorgetragen, so z. B. die Lehre von den Proportionen, welche in den alten Hand- und Lehrbüchern entweder sehr dürftig oder überaus weitläufig abgehandelt wird.

Der Verfasser bespricht in zwei Abschnitten erst die Gestalt, den Namen und Werth der einfachen Noten, die Ligaturen, dann das, was sich auf die Taktbezeichnung bezieht und unter dem Namen „Mensur“ zusammengefaßt werden kann. Was als eine werthvolle Zugabe zu betrachten ist, das sind die als Beispiele eingestreuten Tonstücke aus dem 15. und 16. Jahrhundert, welche zum großen Theil den Freunden alter Musik entzogen waren und hier zum ersten Mal, in moderne Notenschrift übertragen, gedruckt worden sind. Es sind dies Stücke von Petrus Platensis, Heinrich Isaac, Adam de la Hale, J. Okkeghem, Adam Gumpeltzhaimer, Josquin des Prés, Gregor Meyer u. A.

In einigen Punkten jedoch finden wir den Verfasser mit den alten Theoretikern nicht übereinstimmend. Es sind dies Folgende.

Auf der 15. Seite, wo von der Triole die Rede ist, wird gelehrt, daß die Ziffer 3, wenn sie über oder unter drei nebeneinanderstehenden schwarzen Noten (Semiminimas) vorkommt, nicht eine Triole in unserm Sinn anzeige. Der Verfasser beruft sich auf ein Werk von Bulpius v. J. 1641; wir berufen uns auf die 1532 zu Wittenberg gedruckte „Musica figuralis“ von Martin Agricola. Agricola sagt bei Gelegenheit der Sesquialtera („wenn drei Noten zweien gleichförmigen gleich gesungen werden, also eine jegliche Note der obersten Ziffer ihres dritten Theils beraubt wird“): „Auch sind etliche, welche die geschwärzten sesquialterirten Noten mit dieser Ziffer 3 unterschreiben, wie im Tenor folget.“ Das nun folgende Beispiel mit dem Vorzeichen des Tempus imperfectum diminutum müssen wir hier übergehen. Der allerdings einer spätern Zeit angehörende M. Prätorius setzt (Synt. III. S. 73 und 75) bei Sesquipeln, um Tactus aequalis und inaequalis erkennbar zu machen, die Ziffer 3 zwischen die Noten. Eben so Zacconi in seiner Prattica di musica, II., der die Ziffer 3 auch anwendet, wenn eine Stimme aus dem geraden Takt in den Tripeltakt übergeht.

An einer andern Stelle (S. 4) heißt es: „Das Zeichen für das vollkommene Tempus ist ein geschlossener Kreis, für das unvollkommene ein halber.“ Das Letztere ist nicht ganz richtig. Die Alten zeigen auch in diesen „äußerlichen Zeichen“, wie sie sie nennen, ihren Scharfsinn, indem sie, wie für das vollkommene Tempus den vollkommenen Kreis, so als Zeichen des unvollkommenen Tempus den unvollkommenen Kreis setzen. Agricola unterscheidet in dem angeführten Werke den ganzen und unvollkommenen Zirkel und sagt: „Dieser Zirkel C wird nicht ein halber (wie etliche sprechen) sondern ein unvollkommener geschätzt und genannt“ u. s. w. „Desgleichen soll auch dieser Zirkel C als einer des dritten Theils beraubt, allein mit zwei Dritteln seiner vorigen Größe von Rechts wegen im Gesange geschrieben werden u. s. w. Solches recht zu verstehen, so theile den ganzen Zirkel in drei gleiche Theile, und nimm eins davon, so siehst du die Maße und Größe des unvollkommenen und geringerten Zirkels.“ Und diese Regel wurde pünktlich befolgt, nicht nur damals, sondern auch späterhin und bis auf den heutigen Tag, wo doch jenes Zeichen seine Beziehung und seinen ursprünglichen Sinn verloren hat.

Wir können schließlich allen jenen, welche es nicht vorziehen, die Notation des 15. und 16. Jahrhunderts unmittelbar aus den Quellen selbst, aus den theoretischen und praktischen Musikwerken jener Zeit kennen zu lernen, das Werk von Bellermann als das beste über diesen Gegenstand und sogar als ein unentbehrliches empfehlen und wünschen, daß der Verfasser den in der Vorrede ausgesprochenen Vorsatz, über den Gebrauch der Accidentien und über einige andere Gegenstände der Musik zu schreiben, bald zur Ausführung bringen möge.

„Ueber die verschiedenen Bestimmungen der Tonverhältnisse und die Bedeutung des pythagoreischen oder reinen Quinten-Systems für unsere heutige Musik u. s. w. von Carl Ernst Naumann. Leipzig 1858.

Dieses Werk knüpft an zunächst an die Abhandlungen von Drobisch über die musikalischen Tonverhältnisse. Es macht besonders auf den Widerspruch aufmerksam, welcher zwischen der musikalischen Praxis und unserer akustischen Theorie besteht. Dieser Widerspruch tritt am schlagendsten bei den enharmonischen Tonverhältnissen hervor. Während nämlich in unserm syntonischen System und nach den seit Zarlino geltenden Tonbestimmungen ein den Tonarten der Unterdominantseite angehörender Ton höher ist und höher sein muß als der diesem enharmonisch nächststehende Ton der Oberdominantseite, wird in der musikalischen Praxis, insofern sie nicht an eine Temperatur gebunden ist sondern sich in freier Intonation bewegen kann, das umgekehrte Verhältniß angenommen. Unsere musikalische Akustik lehrt z. B., daß der Ton fis tiefer sei als der Ton ges; der Geiger, der Sänger, vorausgesetzt, daß es sich bei diesen Tönen um harmonisch begründete Unterschiede handelt, nimmt hingegen den Ton fis höher als den Ton ges. *) Herr Naumann findet die Lösung dieses Widerspruchs in der Wiederannahme des mittelalterlichen pythagoreischen Systems, ohne das syntonische ganz zu beseitigen oder zu verwerfen.

Wir können uns hier nur auf diese Andeutungen beschränken und verweisen den Leser, der eine gründliche Darlegung jener Systeme und eine eingehende Beweisführung sucht, auf die genannte beachtenswerthe Schrift.

„Die Sängerschule St. Gallen's vom achten bis zwölften Jahrhundert. Ein Beitrag zur Gesanggeschichte des Mittelalters. Von P. Anselm Schubiger. Einsiedeln und New-York 1858.“

Dieses Werk ist seinem Inhalte nach durchaus das, was der Titel ausspricht. Es wird erzählt, wie St. Gallen eine Pflanzschule des gregorianischen Gesangs wurde, wie der Gesang vom 8. bis 12. Jahrhundert gepflegt worden, und wie er beschaffen gewesen ist. Wir begegnen u. A. den Namen Roman's, den Namen des Notker Balbulus, Tutilo, Ekkehard I., Ekkehard II., Notker Physikus, Notker Laber (der Verfasser der ältesten in deutscher Sprache geschriebenen Abhandlung über Musik), Ekkehard IV (der Held des vortrefflichen Romans von Schaffer), Berno von der Reichenau (von dem wir im 2. Bande von Gerbert's Scriptores eine Abhandlung über den Kirchengesang besitzen), Hermann Contractus (dessen theoretische Werke uns auch Gerbert mittheilt) u. s. w. Wir erfahren die Entstehung der Antiphonen und Sequenzen: Media vita von Notker dem Stammler, Salve regina und Alma redemptoris von Hermann Contractus, Victimae paschali von Wipo u. s. w. Das Buch enthält zugleich eine Geschichte und Beschreibung der alten Neumenschrift und theilt in zwei Anhängen sowohl Monumente (Facsimile) aus in Neumen geschriebenen Büchern, als die Tonweisen und Texte von sechszig Sequenzen und andern alten geistlichen Liedern mit. Wir betrachten das Werk sowohl seinem Inhalt als seiner Abfassung nach als einen äußerst werthvollen Beitrag zur Geschichte des mittelalterlichen und römischen Kirchengesanges.

*) Einige Tonkünstler des vorigen Jahrhunderts, z. B. Quanz in seiner Flötenschule, nehmen das umgekehrte Verhältniß an. Bei Quanz ist der Ton fis tiefer als ges.

Locales.

Hofopernttheater.

v. Br. Herr Wachtel und Frau Harries-Wippern setzten ihr Gastspiel in der „weißen Frau“ und in den „Hugenotten“ fort, ersterer als George Brown und Raoul, letztere als Königin Margarethe. Herr Wachtel ist ganz dazu angethan, ein Liebling des großen Publikums zu werden — ja er ist es schon — schwerlich aber wird er je der unsere werden. Seine Naturgaben als Sänger muß man freilich gelten lassen: sie sind erstaunlich, ja sogar erfreulich, aber wenn es wahr ist, daß nur die Gaben der Musen den Sänger zum Künstler machen, so zweifeln wir sehr, daß er sich als letzterer je noch entwickeln möchte, da er von den ersteren so gar wenig als Mitgift empfangen hat. Herr Wachtel ist entschieden ein Verwandter des Herrn Steger, wenn er auch vor diesem eine größere Gewandtheit im Gesang und Spiel voraus hat und wenn auch sein Organ zur Zeit noch mit der Kraft des letzteren jenen pastosen, gesättigten Klang verbindet, welcher diesem gänzlich fehlte. Solche, die Herrn Steger in den ersten Jahren seines öffentlichen Auftretens zu hören Gelegenheit hatten, versichern, daß damals sein Organ ganz so geklungen habe, wie gegenwärtig jenes des Herrn Wachtel und es ist kaum zu bezweifeln, daß, wenn dieser noch ein paar Jahre in der bisherigen Art und Weise zu singen fortfährt, sein Organ ganz so klingen wird, wie gegenwärtig jenes des Herrn Steger. Hat uns Herr Wachtel schon als Arnold im Tell durch entschiedene Plumpheit und Rohheit im Gesange wie Spiel befeidigt, so als Raoul in noch höherem Grade. Alles

ist bei Herrn Wachtel auf den gemeinen Effect berechnet und da man diesen bei der Menge nie verfehlt, wenn man die entsprechenden Mittel dazu besitzt und sie mit möglichstem Aufwand in Bewegung setzt, ohne sich in dieser Intention durch innere, künstlerische Schranken gehemmt zu fühlen, so ist auch bei der außerordentlichen Begabung, welche Herr Wachtel nach der einen Seite hin besitzt, der außerordentliche Erfolg, dessen er sich erfreut, sehr leicht zu erklären. Besser als in den genannten beiden Partien nahm sich Herr Wachtel als George Brown aus, da es ihm eher noch gelingt sein eigenes Wesen mit dieser leichter angelegten Gestalt in ein leidlich harmonisches Verhältniß zu setzen, als mit jenen heroischen, denen er nicht mehr als ein unwahres, völlig äußerliches Pathos zu verleihen vermag. — Einen viel stilleren, beschiedeneren Gang nimmt das Gastspiel der Frau Harries-Wippern, wie dies bei dem viel schlichteren, einfachen Wesen dieser Künstlerin natürlich ist, die weit mehr durch schöne Innerlichkeit zu wirken strebt, als daß sie durch Entfaltung ungewöhnlicher äußerer Vorzüge — von ihrer sehr einnehmenden persönlichen Erscheinung abgesehen — oder auch nur hervorragender technischer Gesangsbildung zu blenden vermöchte. Wir werden noch Gelegenheit haben auf diese Künstlerin zurückzukommen.

Als besonders erwähnenswerth in Betreff dieser beiden Vorstellungen heben wir nur noch hervor die Neubesetzung der Anna und Valentine durch Frln. Kraus, welche durch die Bewältigung dieser beiden umfangreichen und schwierigen Partien im Laufe einer Woche sie sang außerdem noch die Mathilde im Tell) eine nicht geringe Probe ihres Fleißes und Geschicklichkeit ablegte. Frln. Kraus, in den gegenwärtigen Primadonnen-Nöthen für unsere Oper ein unschätzbares Mitglied, ist der verkörperte Typus einer correcten Sängerin, die auf das Getreueste und Zuverlässigste wiedergibt, was ihr die Partitur vorzeichnet, aber auch nicht leicht mehr. Eine Leistung dieser Art war denn auch ihre Anna, an der man nur das Eine tadeln konnte, daß sie eben keine Anna war (Frln. Liebhardt freilich auch nie), wie man sie sich denken möchte. Als Valentine aber leistete sie — man muß es durchaus gestehen — als Sängerin wenigstens so Vorzügliches, zu Ueberraschendes, daß ihr der überaus lebhafte Beifall, welchen sie erntete und der fast den Neid des so beliebten Gastes erregen konnte, wohl gebührte.

Von dem entschiedensten Erfolg war auch die Leistung des Herrn Dr. Schmid als Marcell begleitet und wir können die so allgemein ausgesprochene Anerkennung nur theilen. Schade, daß diesem Künstler, welcher über so edle Mittel und eine so tüchtige Bildung verfügt, in Rollen, in welchen die sanguinischen Bestandtheile überwiegen, sein Temperament einen mitunter allzu ritadirenden Hemmschuh anlegt.

Aus dem Prüfungssaale des Conservatoriums.

S. B. Von den dießjährigen zwölf Juli-Prüfungen, deren jede gegen drei heiße und dunstige Nachmittagsstunden in Anspruch nahm, können wir nur vier einer Besprechung unterziehen, und zwar zwei der Violinclassen, eine der Violoncell-, und eine der Clavierclasse. Die übrigen boten entweder zu wenig allgemein-künstlerisches Interesse (wie z. B. die Elementarclassen und die Schulen für Contrabaß und die Blasinstrumente), oder ließen von vornherein erwarten, daß wir genöthigt sein würden, hundertmal Gesagtes zu wiederholen (was aber um so unnöthiger erscheint, als wir glauben, daß man „am grünen Tisch“ die betreffenden Mängel gut genug kennt), — oder endlich waren wir verhindert die betreffende Prüfung zu besuchen.

Von den Violinclassen sind es die zweite des Herrn Prof. Heißler, und die dritte des Herrn Director Hellmesberger, welche uns zu einigen allgemeinen, wie uns scheint nicht ganz unwichtigen Bemerkungen Stoff geben. Jene machte uns im Ganzen den Eindruck, als ob wenig wirkliche Talente vorhanden wären, denn die Intonation war sehr häufig eine unreine, und mehr als eine sehr primitive Bildung konnten wir nicht entdecken. Uebrigens erschwerte auch die Einrichtung der Prüfung die Beurtheilung, da den Zöglingen Aufgaben gestellt waren, deren Lösung keinen klaren Blick in ihre Fähigkeiten und Fertigkeiten gewährte. Es wurden nur zwei Etuden, diese aber von je neun Zöglingen zugleich gespielt, wobei man natürlich nicht erkennen konnte, wo etwa unrein intonirt wurde. Außerdem aber wurden drei ganze größere Werke, eine Sonate und ein Quartett von Mozart, ein Streichtrio von Beethoven, und ferner drei für eine „Prüfung“ noch unpassendere kleine Stücke von G. Hellmesberger, Mendelssohn und Beethoven ausgeführt, — eine Zusammenstellung, welche wohl von dem bekannten guten Geschmack des trefflichen Musikers Heißler Zeugniß gibt, nicht aber sein pädagogisches System klar erkennen läßt. Wäre es nicht besser gewesen, jeden einzelnen Zögling eine Etude und ein kurzes Solostück spielen zu lassen, dann aber erst drei oder vier Zöglinge zu einem Kammermusikstück zu vereinigen, ohne dasselbe vorher einstudiren? — Ueber den Vortrag der betreffenden Stücke bemerken wir noch im Allgemeinen, daß das „vortständige“ Element den Ausdruck unmittelbaren Gefühlsbebens weit überwog. Nun müssen wir aber offen gestehen, daß uns besonders bei männlichen Kunstjüngern und bei einem Instrument wie die Violine, die für leidenschaftlichen Ausdruck so sehr geeignet ist, ein Ueberschäumen jugendlichen Feuers wohlthuender ist, als ein abgekrelltes schulmäßiges Wiedergeben der Noten und der dynamischen Zeichen, auf deren sorgsame Beachtung der treffliche Meister sehr viel Mühe verwendet zu haben schien, mehr als in diesem Stadium der Schule nothwendig war.

Die Ausbildungsclasse des Herrn Hellmesberger bot natürlich schon mehr künstlerisch-interessantes, da er Zöglinge vorzuführen hatte, die das Institut bald verlassen sollen, um, auf eigenen Füßen stehend, sich eine Künstlerlaufbahn zu gründen. Leider vermißten wir auf dem Prüfungsprogramm eine Andeutung, ob die vorgeführte Classe den vorletzten oder letzten Jahrgang dieses zweijährigen Curses bilde. Denn, waren die betreffenden Zöglinge solche, die eben „absolvirt“ wurden, so ließen sie fast durchgängig noch ein ziemliches Stück künstlerischer, ja sogar rein technischer Durchbildung vermissen. War es aber das vorletzte Jahr, so begreift man wieder nicht recht, warum den Zöglingen die höchsten Aufgaben der Kunst, und Stücke aufgebürdet wurden, die, wie z. B. das Concert von Ernst, denn doch viel zu schwer waren. Kräfte und Bildung der verschiedenen Zöglinge erschienen uns überhaupt sehr ungleich, und das Ganze machte den Eindruck, als ob die vorhandenen Zöglinge nicht in eine Classe zusammenpaßten. Ueber die einzelnen Leistungen läßt sich im Ganzen sagen, daß der treffliche Violinspieler, der diese Schule leitet, in Allem wiederzuerkennen war. Seine schöne und elegante Bogenführung, sein edler Ton und gesangvolle Spielart, seine meist lebendige Auffassung der Passagen, erschienen auf die Zöglinge übergegangen; fast mehr als recht und billig aber auch seine Manieren! Letzteres konnte man sehr deutlich wahrnehmen an dem von Hellmesberger hier schon ziemlich oft gespielten Beethoven'schen Concert, wo man jeden Strich und jede Betonung bei dem Schüler wiederfand. Ist ein solches methodisches Einimpfen einer immer einseitigen Auffassung an sich nicht „künstlerisch“, so wird es noch tadelnswerther, wenn auch directe Fehler mit fortgepflanzt werden; so z. B. das übermäßig breite Tempo des ersten Satzes jenes Concerts, welches stellenweise zu einem formlichen Andante lento ausgezogen wird; so auch die mitunter fast bis zur Carricatur getriebene „characteristische“ Behandlung der Passagen. — Nebenbei drängt es uns auch einmal von der eingelegten von Hellmesberger componirten Cadenz zu sprechen. Was ist eine Cadenz? Doch wohl die Stelle in einem Concert, wo der Solospieler sich scheinbar oder wirklich in freie Phantasien verliert, wobei das Orchester natürlich schweigt, und jenen allein spielen läßt, da man doch nicht annehmen kann, daß das an die Noten gebundene Orchester den freien Phantasien ebenfalls (wenn auch nur scheinbar) extemporirend folgt. Nun hat Herr Hellmesberger zu diesem Beethoven'schen Concert eine Cadenz componirt, welche in der zweiten Hälfte eine Orchesterbegleitung hat. Zwar ist dieses eingelegte Stück in der That an sich sehr hübsch, geistreich und wirksam. Aber wir sehen doch in dem wiederbezeichneten öffentlichen Produciren desselben drei Vergehen gegen die Kunst: Erstens ist diese Cadenz, wie schon gesagt, keine Cadenz, ein nonsens. Zweitens wird der Beethoven'sche ohnedieß lange Satz über Gebühr ausgedehnt, — und drittens liegt eine künstlerische — Unredlichkeit, ja ein Stückchen Anmaßung darin, das Beethoven'sche Orchester mit Hellmesberger'schem zu ersetzen, so zu sagen ein großes Stück Hellmesberger in ein Bild von Beethoven hineinzumalen.

Das Programm der Prüfung enthielt zwölf Concertsätze u. a. Stücke von Spohr, Beriot, Prume, Vieuxtemps, Beethoven

Mendelssohn, Ernst, Durst, jedes von den neun Zöglingen einzeln gespielt; ferner den ersten Satz eines Violinquartetts von Dont, — endlich eine Bach'sche Violinsonate (A-moll) das „moto perpetuo" von Paganini, das Adagio aus dem B-Quintett von Mendelssohn und Menuett und Fuge aus dem C-Quartett von Beethoven, — die vier letzten Compositionen von sämmtlichen Zöglingen zusammengespielt. Bei einer solchen Masse des Gebotenen ist uns ein in das Einzelne gehendes Referat unmöglich, und wir müssen uns darauf beschränken, dieses Programm mitzutheilen, und nur noch Einiges über die Ensembleblüche zu bemerken. Die Bach'sche Sonate wurde von Herrn Hellmesberger accompagnirt. Da dieselbe von sämmtlichen Zöglingen gespielt wurde, that auch eine solche Unterlage noth, wenn sich die Massenwirkung nicht noch auffallender als das heranstellen sollte, was sie hier eigentlich war, nämlich als eine — Ungeheuerigkeit. Was Bach für eine Violine (sowie was Beethoven für vier Spieler) geschrieben hat, kann nicht ohne verkehrte Wirkung von Vielen gespielt werden, denn es macht sich sofort das Bedürfniß der Polyphonie geltend (beziehungsweise der symphonistischen Behandlung mit verschiedenartigen Tonfarben.) Ein „Accompagnement" gibt es bei Bach nicht, und so war auch Hellmesberger's Begleitung nicht Bach'sch, sondern eher Vieuxtemp'sch, also eine Stylvermengung herbeiführend. Wir erwähnen dieß bloß, weil der geschätzte Herr Director und Violinprofessor sich auf dem Programm ausdrücklich als Autor des fraglichen Accompagnement genannt hatte. — Das übrigens diese Ensemble-Vorträge sich durch Schwung und Präcision auszeichneten, wollen wir hervorzuheben nicht unterlassen. Schließlich nennen wir die Namen der vorgeführten Zöglinge; sie heißen: G. Frank, N. Gitzmayer, F. Henne, V. Kadlez, W. Marcher, F. Melcher, D. Pollat, C. Rengtl (blind), J. N. Voinesko.

Ueber die beiden anderen Prüfungen berichten wir in der nächsten Nummer.

Nachrichten.

Frankfurt a. M. Die Herren Hauff, Henkel, Hilliger und Oppel haben, wie diese Zeitung schon gemeldet hat, sich zur Grundung einer Musikschule vereinigt. Es ist auch schon ein vom 1. Mai datirtes Programm erschienen, welches wir mittheilen, weil es über Tendenz und Einrichtung des neuen Unternehmens Aufschluß gibt. Es lautet:

Mit Genehmigung Hohen Senates haben wir Unterzeichnete uns zur Gründung einer Musikschule in hiesiger Stadt vereinigt. Unter Anfügung des hierauf bezüglichen Planes heben wir außer dem Zweck der Anstalt im Allgemeinen und der durch dieselben zu erstrebenden classischen Kunstrichtung noch besonders hervor, daß durch die gleichzeitige Theilnahme Mehrerer an denselben Lehrgegenständen Kunstfinn, Fleiß und Nacheiferung erweckt und rege erhalten, der Einseitigkeit der Bildung vorgebeugt, der vielseitigeren Erfahrung dagegen Vorschub geleistet wird. Ferner dürfte nicht zu übersehen sein, daß es hierdurch dem Zögling möglich wird, in verhältnißmäßig kürzerer Zeit und gegen mäßiges Honorar ein sicheres Resultat seiner Studien zu gewinnen.

Durch langjährige Erfahrung im Unterrichte zu der Ueberzeugung gelangt, daß ein halbjährlich abschließender Cursus für die Gründlichkeit des Unterrichtes nicht förderlich ist, haben wir die Dauer eines solchen auf ein Jahr, somit jährliche Aufnahme festgesetzt. Für diejenigen Fächer, in welchen wir nicht selbst unterrichten, haben wir uns der Mitwirkung bewährter hiesiger Künstler, der Herren Concertmeister Heinrich Wolff, Chr. Siedentopf und Ferd. Schmidt ꝛc. versichert.

Das Vertrauen, welches bisher einem Jeden von uns in seiner Wirksamkeit als öffentlicher Lehrer zu Theil wurde, und das Bewußtsein, durch diese auf übereinstimmende methodisches Zusammenwirken gegründete Anstalt das wahre Interesse der Kunst zu fördern, erhöhen die Hoffnung, daß unsere Absicht in der Oeffentlichkeit richtig gewürdigt werden und sich der warmen Theilnahme und Unterstützung des hiesigen wie auswärtigen kunstliebenden Publikums zu erfreuen haben möge. Zur Ertheilung jeder anderweitigen Auskunft sind wir mit Vergnügen bereit.

Plan und Einrichtung der Musikschule.

§. 1. Zweck der Musikschule ist die möglichst vielseitige Ausbildung in den verschiedenen Zweigen der Tonkunst. Der Unterricht zerfällt deßhalb in einen theoretischen und einen praktischen Theil.

§. 2. Es umfaßt somit folgende Gegenstände: 1. Harmonielehre. 2. Kontrapunkt. 3. Kanon, Fuge, Formenlehre. 4. Instrumentirung und Partiturkenntniß. 5. Geschichte der Musik. 6. Gesang. 7. Klavierspiel. 8. Orgelspiel. 9. Violinspiel. 10. Violoncellospiel. 11. Chorgesang. 12. Ensemblespiel.

§. 3. Auch in oben nicht genannten Instrumenten findet Unterricht durch von uns dazu bestimmte Lehrer, jedoch gegen besonderes Honorar, statt. — Abgesehen von dem regen, größtentheils einer classischen Richtung huldigenden Musikleben unserer Stadt, bieten die hier bestehenden Kunstinstitute, als: das Theater, der Cäcilien- und Rühl'sche Verein, das Museum, der philharmonische Verein u. s. w. unsern Zöglingen Gelegenheit, gute Musik zu hören und den Geschmack zu bilden.

§. 4. Der Unterricht wird, außer in den oben unter Nr. 5, 11 und 12 bezeichneten Fächern, für Schüler und Schülerinnen getrennt ertheilt; auch werden wir Sorge tragen, daß mit Ausnahme der gemeinschaftlichen Uebungen und Vorträge, in der Regel nicht mehr als sechs Schüler zugleich unterrichtet werden. Es wird dadurch, bei den Vortheilen des gemeinsamen Unterrichtes, doch dem Einzelnen die nöthige Sorgfalt gewidmet werden können.

§. 5. Die Dauer des Unterrichtes ist auf drei Jahre festgesetzt. Bereits Vorgeschrittene können von den Anfangscursen dispensirt werden; für kürzere Zeit als ein Jahr wird jedoch kein Schüler aufgenommen. Jeder Zögling muß, welches Instrument er auch vorzugsweise studiren möge, an dem Unterrichte in den theoretischen Fächern und im Klavierspiele, sowie an den Uebungen im Chorgesange Theil nehmen. — Beim Austritte aus der Musikschule erhält der Zögling ein von uns unterzeichnetes Zeugniß, in welchem die Zeit des Aufenthaltes in derselben, der auf das Studium verwendete Fleiß und der Grad der Ausbildung der Wahrheit gemäß angegeben sind. Niemand, dem dies Zeugniß mangelt, kann als ein von uns anerkannter Zögling unserer Musikschule angesehen werden.

§. 6. Das Honorar beträgt jährlich fl. 154 rh. gleich 88 Thlr. pr. Cour. vierteljährlich im Voraus zu entrichten. Hiefür ist dem Zögling die Theilnahme an allen obigen Unterrichtsfächern, jedoch in Bezug auf die Streichinstrumente, nur an einem derselben gestattet, so daß er also im Violin- oder Violoncellospiel, nach eigener Wahl unterrichtet wird. Bei Erlernung dieser beiden Instrumente erhöht sich das Honorar um fl. 21 oder 12 Thlr. Das nur einmal zu zahlende Aufnahmegeld beträgt fl. 5. 15 kr. gleich 3 Thlr.

§. 7. Zur Aufnahme können sich sowohl Solche melden, die sich dem Künstlerberufe ausschließlich widmen, als auch überhaupt Diejenigen, welche umfassende musicalische Bildung erlangen wollen. Es werden dabei außer allgemeiner Schulbildung wirkliches Talent und einige musikalische Vorkenntnisse vorausgesetzt. Die sich Anmeldenden haben sich deßhalb einer Aufnahmeprüfung zu unterziehen. Auswärtige noch nicht selbstständige Schüler haben außer ihrer Paßlegitimation eine schriftliche, von ihren Eltern oder deren Stellvertretern unterzeichnete Ermächtigung zum Aufenthalte in hiesiger Stadt vorzulegen. — Die Aufnahme findet in der Regel alljährlich zu Ostern statt.

§. 8. Einheimischen ist die Theilnahme an einem einzelnen Unterrichtszweige gestattet. Es ist dafür ein jährliches Honorar von fl. 42 oder 24 Thlr. nebst obigem Aufnahmegeld zu entrichten.

§. 9. Jeder Schüler verpflichtet sich durch Namensunterschrift zur strengen Einhaltung der festgestellten Disciplinarvorschriften.

§. 10. Von Zeit zu Zeit finden öffentliche Prüfungen statt, damit auch Kenner und Freunde der Musik sich mit den Leistungen unserer Schule bekannt machen können.

Eröffnung der Schule am 1. October 1860.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 32. Wien, 4. August 1860. Jahrgang I.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Bäsing**, vormals **H. F. Müller's** Witwe. **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Aphorismen. — Salzburger Musikzustände. — Musikwissenschaftliche Werke. — Recensionen. — Lokales. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Berichtigungen.

Aphorismen.

Von **Carl van Bruyk.**

Die Aphorisme ist in der Prosa ungefähr, was das Epigramm in der Poesie. Sie soll in möglichster Kürze einen prägnanten Gedanken aussprechen, und repräsentirt so eine Form — wenn man sie überhaupt als solche gelten lassen will — die in ihrer scheinbaren Anspruchslosigkeit nur um so größere Forderungen erweckt, welche freilich herauf zu beschwören der Verfasser nachfolgender Aphorismen lieber hätte vermeiden sollen!

„In dem, worin die Alten groß waren, können wir einmal nicht mehr groß sein, also müssen wir es in etwas Anderem zu sein streben!“ — Parallele: „Im Sittlichen groß zu sein, sind wir einmal zu schwach, also müssen wir uns durch — hervorzuthun suchen.“

Die Musik, zumeist die reine Instrumentalmusik, ist die specifisch christliche Kunst. An der Flamme des Christenthums entzündete sich ihr Feuer, mit ihr verglimmt und erlischt es.

R. Wagner nennt das Christenthum ein kunstfeindliches Prinzip. Vom Standpunkt der Gegenwart genrtheilt nicht ganz mit Unrecht. Wenn man aber erwägt, welch eine Kunst nur allein durch das Christenthum möglich wurde, so muß man staunen, wie solche Worte über die Lippen eines Mannes kommen mögen, der selbst Künstler heißen will.

Der Musik scheint kaum mehr ein Weg zu weiterer, wahrhafter, innerer Entwicklung geboten zu sein, als in der Verbindung mit ächter Poesie.

Es ist leicht möglich, daß wir jetzt in einer Epoche angelangt sind, in welcher die wahre Entwicklung der Kunst wie in einer früheren, weit mehr durch die sogenannten Dilettanten, als die sogenannten Meister gefördert wird.

Dieß bedenken die Künstler wohl am seltensten, was es bedeuten will, wenn Schiller so schön als wahr singt:

„Denn was unsterblich im Gesang soll leben,
Das muß im Leben untergeh'n.“

Vielmehr der Meinung, daß man es, um wahr zu sein, auch im Leben genießen müsse, und zwar Schaum und Hefe, verfallen sie in einen plumpen Realismus, der einerseits dem Materialismus, anderseits dem angefeindeten christlichen Spiritualismus nur zu nahe verwandt ist.

Marx klagt einmal in seiner Compositionslehre darüber, daß die Entwicklung des melodischen Vermögens im Compositionsunterricht so sehr vernachlässigt werde. Wenn aber etwas, so bringt der Mensch die Melodie mit auf die Welt, als das auf der ursprünglichsten Naturkraft beruhende Vermögen. “Poëta nascitur, artifex fit.“

Schumann äußerte einmal: „Die Hauptsache ist, daß der Musiker sein Ohr kläre.“ Mozart schreibt man den Ausspruch zu: „Die Hauptsache für den Künstler ist, daß es im Kopf und Herzen richtig bestellt sei.“ Dieses einzige Wort wirft ein grelles Schlaglicht auf die ältere und neuere Kunst — neuere, sage ich, nicht neueste, denn diese müßte consequenter Weise sagen: die Hauptsache ist, daß der Musiker sein Gehör verdicke; und einige Confusion im Kopf und Herzen müßte ihr für den Künstler gerade als das Richtige erscheinen, als der einzige zur „Genialität“ führende Weg.

Durch die im Mittelalter (d. h. nämlich theoretisch) ausgebildete Geringschätzung, ja Verachtung der Sinnlichkeit, die sich in der deutschen Musik und Malerei bis zum 18. Jahrhundert nur zu deutlich ausprägt, ist viel Unheil und Verderbniß in die Welt gekommen. Man muß zwar der Neuzeit das Zeugniß geben, daß sie mit großem Eifer bemüht ist, sich von dieser Einseitigkeit zu befreien, aber bevor es ihr mit diesem Streben gelingen möchte, sich zur Schönheit zu krystallisiren, die dann freilich eine Schönheit höherer Ordnung sein und ein neues sittliches Moment in sich schließen müßte, dürfte noch eine Weile vergehen, denn vorläufig steckt den meisten reformationslüsternen Titanen der mit der Ammenmilch eingesogene Sauertrig, ohne daß sie es vielleicht selbst merken, noch viel zu tief im Blut, und so bringen sie es nicht zu einer höheren Wallung, sondern nur zu einem wilden Sieden und Zischen. Was Wagner von der Gemeinheit und Ekelhaftigkeit moderner Sinnlichkeit einmal bemerkt, hat leider seine volle Richtigkeit; dieß rührt eben daher, weil sie noch nicht „Natur“ geworden, sondern einstweilen bei der Mehrzahl gerade der kühnsten Neuerer nur erst „Intention“ ist.

Jene Behauptung Wagner's, die gewissermaßen als die Spitze seiner Theorie anzusehen ist: es könne keine Kunst geben, so lange es einen Staat gebe, ist freilich, man mag sie deuten, wie man will, eine der unsinnigsten, die je ausgesprochen wurden, da eben der Staat, freilich der wahre Staat, erst den Menschen möglich macht. Aber wahr mag und wird es sein, daß eine neue Kunst (und neu muß die Kunst in ihrer lebendig fortschreitenden Entwicklung immer erscheinen) erst aus neuen Grundlagen des Staates und der Gesellschaft erblühen kann. Zwar muß auch hierin die Kunst vorangehen und sie thut dieß auch. Sie thut es so in der Poesie, wie in der Musik und Malerei, die i gesammt die Gährung der modernen Gesellschaft hinlänglich veranschaulichen. Aber zur Vollendung kann sie erst durch die allgemeine Entwicklung gebracht werden; denn so lange der Einzelne sich noch in immerwäh-

rendem Kampf mit den herrschenden Gewalten, in einem permanenten Noth- und Kriegszustand befangen sieht, kann er sich höchstens und im einzelnen Fall zur individuellen Harmonie läutern, nimmermehr aber die allgemeine (eben nicht vorhandene) Harmonie abspiegeln, die erst nach vollendetem Kampf zur Erscheinung kommen kann.

Den Character eines gewissen Eklektizismus muß alle neuere Kunst nothwendig zeigen; aber freilich nicht eines Eklektizismus à la Meyerbeer (der indessen als Entwicklungsmoment auch seine Berechtigung hat, und für die Geschichte der Oper nicht ohne Bedeutung bleiben dürfte), sondern eines solchen, wie er nach der Blüthezeit der griechischen Kunst (etwa, wenn ich nicht irre, in Euripides) zum Vorschein kam.

„Ich bin electrisch", soll Beethoven gegen Bettina geäußert haben. Es ist genug, daß er dieß wenigstens sehr gerne gesagt haben könnte, denn ein Ueberschuß an Electrizität scheint mir vor Allem den Künstler zu machen, und sein wundersames Wesen am sichersten zu erklären.

Es ist ein verzeihlicher, nichts desto weniger aber entschiedener und sehr weit verbreiteter Irrthum, zu glauben, das große kontrapunktische Vermögen, dessen der umfassende, allseitig vollendete Tonkünstler nie entrathen kann, gehe überwiegend — wohl gar ausschließlich! — aus anhaltendem Studium und langjähriger Uebung hervor. So gewiß es sich ohne den beiden letzteren nie rein und bedeutend entfalten wird, so beruht es doch vornehmlich, in wie fern es sich nicht auf Kosten wahrer Kunst breit macht (wie z. B. in Sebastian Bach gar vielfach), gleich jeder anderen künstlerischen Facultät auf der Phantasie. Marx hat es, wofern er nicht eben eine wenig angemessene Schmeichelei beabsichtigte, sehr an Einsicht fehlen lassen, wenn er einmal bemerkte, ein Geist, wie der R. Wagner's hätte sich jene (ihm also nach seiner Meinung, und nach der meinigen gleichfalls, fehlende) kontrapunktische Gewandtheit, wenn er nur seinen Willen darauf hätte anspannen wollen, jederzeit erwerben können. Auch der Contrapunktiker wird der Anlage nach geboren und sein Vermögen (ich meine eben das ächte, nicht jenes à la Klengel und — Veranet) kann wohl erweitert und bereichert, nie aber angebildet werden. Schubert hätte es, wie nur immer, anstellen mögen, er würde nie im Stande gewesen sein, Fugen zu schreiben, wie Bach deren hervorgebracht hat und ich bin überzeugt, daß die emsigsten, mannigfachsten, metrischen und sonstigen Studien Geister, wie Heinrich v. Kleist oder Grillparzer, denen im Allgemeinen der größte Respect gebührt, nie würden befähigt haben, gute Sonnette zu schreiben.

Eine jener Fragen, welche die ästhetische Psychologie — um mich so auszudrücken — immer am lebhaftesten beschäftigt haben, ist die, wie denn die Begriffe „Individualität" und „Character", die denn doch von der concreten Menschenerscheinung kaum jemals völlig untrennbar sind, mit der Allnatur und dem Proteuswesen des großen, weltumspannenden Künstlers in Einklang zu bringen wären. Vielleicht tritt diese Frage nirgends mysteriöser an uns heran, als bei jenen großen Liedercomponisten, bei welchen an der ächten, vom göttlichen Prometheusfunken beseelten Kraft nie gezweifelt werden kann, vor Allem also bei Schubert, nächst ihm zumeist noch bei Schumann. Scheint es doch, als ob auf sie ganz besonders die folgenden Verse*) eines hervorragend bedeutenden Poeten der Gegenwart passen müßten:

„— — — — — — — —
— — — — — — — —
Doch mich hat sie nimmer gebannt in den Ring,
Mit welchem sie grausam die Wesen umfing,
Ich steige hinunter, ich steige empor
Nach eig'nem Belieben im wirbelnden Chor.

Ich schlürfe begierig aus jeglichem Sein
Mit tiefem Entzücken den Honig hinein,
An keines gebunden, muß jedes mir schnell
Die Pforten entriegeln zum innersten Quell.

— — — — — — — —
In Seelen der Menschen hinein und hinaus!
Sie möchten mich fesseln, o netischer Strouß!
Die fromme des Dichters nur ist's, die mich hält,
Ihr geb' ich ein volles Empfinden der Welt."

Der Punkt scheint mir sehr merkwürdig, und anregend zu einer besonderen Untersuchung, die fruchtbringende Resultate zu Tag fördern könnte.

Spohr macht in seiner Selbstbiographie, indem er seiner Begegnung mit Beethoven gedenkt, die Bemerkung, Beethoven habe für die Arbeiten anderer gar kein Interesse gezeigt. Betrachten wir dagegen, eine wie lebhafte Aufmerksamkeit die bedeutenderen Componisten der Neuzeit, und gerade der bedeutendste unter ihnen, Schumann der Production ihrer Zeitgenossen schenkten, so wird man nicht unsicher zu sehr interessanten, bedeutsamen Consequenzen gelangen. Sie alle ziehen zu wollen, würde die aphoristischen Schranken weit überschreiten. Nur Eines sei hervorgehoben. Beethoven wäre nie im Stande gewesen, auf die mannigfachen Richtungen, die sich nach ihm, zum Theil sogar durch ihn (durch die trotz aller Gebundenheit im innersten Kern, freie Entfeßlung der Individualität nämlich) entfalteten, einzugehen und ihnen, ihrem wenigstens relativen Werth, ihrer culturhistorischen Bedeutung nach gerecht zu werden. Dazu war die Kunst in ihm und seine eigene Richtung (wenn man ihm gegenüber den Ausdruck gebrauchen dürfte) viel zu absolut. Wie nämlich Seb. Bach als der letzte, und zugleich größte Vertreter des dogmatischen, streng kirchlichen Christenthums erscheint, der die spätere Entwicklung weder begriffen, noch weniger tolerirt haben würde, so erscheint Beethoven als der letzte (wenn man nicht richtiger sagen muß: erste) und in seiner wollenthronenden Erhabenheit unnahbare Repräsentant des freien Christenthums. Das christliche Princip aber ist eben ein durchaus absolutes und anerkennt kein anderes Princip als ein gleich-, ja nur als ein überhaupt berechtigtes. Daß sich Beethoven gegen die gesammte Production der Gegenwart negirend, ja gerade gegen die von der Zeitwoge am höchsten emporgehobenen Erscheinungen am entschiedensten verhorresirend verhalten müßte, daran kann man kaum den mindesten Zweifel hegen.

*) Aus Fr. Hebbel's „Protens".

Salzburger Musikzustände.

§. Den Berichten der geehrten Herren Referenten dieses Fachblattes über die musikalischen Zustände der größeren Städte Deutschlands nachfolgend, haben auch wir über die Musikzustände der kleinen Alpenstadt den geneigten Lesern ein Bild zu entwerfen gesucht und sind hiebei mit jener Wahrheitsliebe und Unparteilichkeit zu Werke gegangen, welche die Interessen der Kunst erheischen.

Die freundliche Alpenstadt Salzburg, die auch den Namen des in ihren Mauern gebornen großen Meisters der Töne trägt, dürfte in musikalischer Beziehung manchen, vielleicht auch größeren Provinzstädten unseres Vaterlandes nicht nachstehen. Hier findet die hehre Muse der Tonkunst einen kräftigen, für das Schöne geheiligten Boden, den sie veredelt und auf dem sie mit glücklichem Erfolg Kunstjünger und Kunstjüngerinnen gewinnt. Hat aber irgend eine musikalisch hervorragende Persönlichkeit, eine Gesellschaft oder ein Verein

zur Länterung und Förderung des hiesigen musikalischen Geschmacks und Sinns beigetragen, so darf vor allem das Institut „Mozarteum“ und der damit vereinigte „Dom-Musikverein“ auf dieses Verdienst gebührenden Anspruch machen. Dieser Verein von besoldeten Mitgliedern, der bei seiner Gründung im Jahre 1842 es übernommen hat, die Musik der Kirche und des Concertsaals zu fördern und zu heben, ist bis jetzt dieser schönen Aufgabe mit seinen, ihm zur Verfügung stehenden Kräften bestens nachgekommen; denn es muß zugestanden werden, daß es vor diesem Zeitpunkt um die Musikzustände hier nicht am besten bestellt gewesen war. Vorzüglich aber hat dieses Institut in der Förderung der hiesigen Kirchenmusik am Domchor erfreuliche Resultate erzielt. — Daselbst werden alle Sonn- und Feiertage von der gesammten Kapelle und unter Mitwirkung von Dilettanten, Messen, Vespern, Litaneien und andere zu den kirchlichen Functionen vorgeschriebene Musikstücke von gediegenen Componisten der älteren und neueren Zeit, wie von Mozart, Beethoven, Josef und Michael Haydn, Aiblinger, Hummel, Eybler, Drobisch, Nikolai, Reiffiger u. A. in würdiger Weise zur Aufführung gebracht; auch die im edlen Styl gehaltenen, im kleineren Maßstab angelegten Messen von Robert Führer werden bei gewöhnlichen Festen der Kirche benützt.

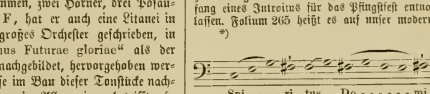
Die Direction der Dommusik, sowie die des Mozarteums ist in der Person des Kapellmeisters und Directors Alois Taux vertreten; seine umsichtige Leitung läßt in ihm einen mit tüchtigen musikalischen Kenntnissen ausgerüsteten Mann erkennen, der den Taktirstab mit Verständniß zu führen versteht. Ueberdieß hat er sich auch im Fache der Kirchencomposition vortheilhaft hervorgethan. Nebst mehreren sehr schön gearbeiteten Messen — z. B. Missa solennis in Es; Missa in C für vier Singstimmen, zwei Hörner, drei Posaunen, Violon und Orgel, Missa in F, hat er auch eine Litanei in C-dur für vier Singstimmen und großes Orchester geschrieben, in welcher vorzüglich die Fuge „Pignus Futurae gloriae“ als der Mozart'schen gleichnamigen Fuge nachgebildet, hervorgehoben werden muß, da sie gründliche Kenntnisse im Bau dieser Tonstücke nachweist. Was seine Kirchencompositionen im Allgemeinen betrifft, so sind dieselben in einem würdevollen Styl gehalten und erfreuen oft das Ohr des Zuhörers durch schöne harmonische Wendungen.

Indem wir hier abbrechen und später auf die Leistungen des Mozarteums im Concertsaal und auf einzelne Mitglieder desselben zurückkommen werden, gehen wir auf die Chormusik der übrigen zahlreichen Kirchen Salzburgs über, welche mit Ausnahme jener zu St. Peter, zu den Franziskanern und zur ehemaligen Universitätskirche, kontractlich von den Mitgliedern des Dom-Musikvereins besorgt wird; natürlich sind die Aufführungen an den Filialchören dieses Vereins untergeordneter Art, weil an diesen Nebenkirchen die gottesdienstlichen Handlungen oft mit dem Haupt-Gottesdienst in der Kathedrale zusammentreffen und deßwegen von dem Hauptpersonale der Dommusik nur eine geringe Anzahl Musiker und solche meistens von minderer Leistungsfähigkeit dahin abgegeben werden kann.

Der Musik in der Domkirche folgt jene in der Stiftskirche zu St. Peter nach, welche durch eine eigene vom Abt des Stifts aufgestellte Kapelle besorgt wird. Die Leistungen derselben stehen nicht mehr in dem Renommé, wie es zwischen den Jahren 1842—1850 der Fall war, während welcher Zeitperiode der begabte Componist Ritter von Neukom fast jeden Sommer in dem genannten Stift bei seinem ehemaligen Jugendfreund, dem nun verstorbenen Abt Nagengauu, zubrachte, dort mit dem damals vollzähligen Musikpersonale häufige Proben veranstaltete und die Aufführungen meistens eigener Compositionen in der Kirche persönlich leitete. Derselbe bereicherte auch das musikalische Archiv zu St. Peter durch eine nicht unbedeutende Zahl seiner in einem achtungswerthen und dabei originell erhabenen Styl gehaltenen Kirchencompositionen, wovon mehrere Manuscripte vorhanden sind. Der Grund, warum die Kirchenmusik nicht mehr diesen Standpunkt einnimmt, liegt einerseits in der Minderzahl des Chorpersonals, andererseits im Mangel eines tüchtigen Chordirigenten, welcher die brauchbaren, mitunter achtbaren Kräfte seiner Kapelle mit der erforderlichen Umsicht zu leiten und die vorhandene reiche Musikalien-Sammlung zu benutzen verstände. Das wohlhabende Stift mit ihrem kunstliebenden Abt wäre gewiß nicht abgeneigt, beide Mängel zu beseitigen, wodurch dasselbe den alten Ruf, eine gute Kirchenmusik zu besitzen, wieder zurückerhalten würde. In letzterer Zeit ist auf dem genannten Chor ein mit der Orgel begleiteter von Knaben und Männern einstimmig gesungener choralartig gehaltener Meßgesang (zusammengestellt vom Pfarrer Reising unter dem Titel: „Cantionale chori“ — Gmünd, 1855) während des wochentlichen Gottesdienstes eingeführt worden, welche Neuerung deßwegen nicht getadelt werden kann, als dadurch der seither übliche, von Männerstimmen einstimmig vorgetragene Choral, welcher mit seinen harten Tonfortschreitungen in den acht Kirchentonarten sich bewegend, unseren jetzigen Ohren unmöglich zusagen kann, mit Ausnahme der Introitus und Gradualien verdrängt worden ist. Dieser sogenannte gregorianische Choral wird auch während der Gottesdienste an Wochentagen in unserer Domkirche gesungen.

Gemeinhin wird benannter Gesangsmodus, dessen Erfindung dem Papste Gregor I. zugeschrieben wird, zu sehr überschätzt. Man kann nicht annehmen, als sei das von Gregor angefertigte Antiphonarium und der Gesang selbst, wie er jetzt in vielen katholischen Kirchen besteht, durchaus ächt geblieben. Dieses Antiphonar, eine Sammlung von kirchlichen Melodien, die nicht von ihm selbst erfunden worden sind, sondern schon vorhanden waren, enthält vieles minder Gute, was aus neuerer Zeit hinzugethan worden ist, wie in dem „Archäologisch-liturgischen Lehrbuche des gregorianischen Kirchengesanges“ (Münster, 1829) dargethan wird.

Anmerkung. Als Muster einer der ohrenbeleidigenden Melodiefortschreitungen, wie solche im „Graduale romanum adritum missae“ zur Genüge vorkommen, haben wir aus diesem Gesangbuche den Anfang eines Introitus für das Pfingstfest entnommen, den wir hier folgen lassen. Folium 265 heißt es auf unser modernes Notensystem übertragen: *)



Ohne übrigens einen Neuerungsvorschlag machen zu wollen, zu dem man sich nicht berufen fühlt, erlauben wir uns unsere individuelle Ansicht, mit der wir kaum vereinzelt dastehen, dahin auszudrücken, daß diesem üblichen Choral zur Linderung der vielen melodischen Härten eine zweckmäßige Orgelbegleitung von einer geübten Hand untergesetzt werden könne, wodurch dieser Gesang anhörbarer würde. Auch kleine drei- oder vierstimmige Messen und Offertorien mit Orgelbegleitung und Contrabaß, deren es manche gute gibt, dürften bei den gewöhnlichen Wochenämtern genügen.

Nachdem wir uns diese Episode in unserem Bericht erlaubt haben, gehen wir über auf den Zustand der Musik der ehemaligen Universitätskirche. Ein kleines Personal besorgt die Chordienste. Bon halbwegs genießbaren Aufführungen kann man hier nicht reden. Man schreit, geigt und bläst, macht dazu ein fürchterliches Getöse mit den Pauken, daß die weiten Räume dieser großen, akustisch gebauten Kirche von schauerlichen Mißtönen wiederhallen. So ist der factische Bestand ohne die geringste Uebertreibung. Dieser Uebelstand dürfte sich aber in der Folge aufheben, da jetzt das fürsterzbischöfliche Ordinariat in anerkennenswerther Weise sein Augenmerk darauf richtet, am Gymnasium Unterricht in allen Musikinstrumenten ertheilen läßt, was zur Annahme berechtigt, daß in einiger Zeit aus diesem Institut brauchbare Dilettanten hervorgehen werden, deren Aufgabe es sein wird, vorzüglich bei den Aufführungen auf diesem Chor mitzuwirken. — Die bei den Franziskanern übliche Kirchenmusik besteht nur im vierstimmigen Gesang mit Begleitung der Orgel. Die Mehrzahl der hier zur Aufführung gebrachten Compositionen sind vorherr-

*) Außer dem Schluß, der allerdings nicht zum vorangehenden paßt, finden wir hier nichts „Ohrenbeleidigendes“. D. R.

schend opernhaft lärmend oder süßlich sentimentaler Natur. Musik dieser Gattung hat keine Berechtigung für die Kirche, wo die Aufgabe ist, das Herz des Gläubigen zu erbauen und zur Andacht zu stimmen. Wir legen daher dem dortigen Organisten und Musikleiter, dem Franziskanermönch Peter Singer, einem auf dem musikalischen Feld theoretisch und praktisch gründlichst gebildeten Mann, aus Herz, auch in der Auswahl der Kirchencompositionen sein Verständniß zu zeigen und mit dieser auf dem fraglichen Chor traditionell hergebrachten Musicirweise energisch zu brechen. Mögen Sie uns, geehrter Herr Redacteur, gestatten, Einiges über die musikalischen Leistungen dieses eigenthümlichen, als Specialität dastehenden Mannes, welcher schon die Aufmerksamkeit der achtbarsten Fachmänner auf sich geleitet hat, hier einzuschalten.

Peter Singer verdient in musikalischer und technischer Beziehung ein großes Talent genannt zu werden. Das Klosterleben bot ihm die Gelegenheit dar, durch eigenes Nachdenken in die Geheimnisse der Tonkunst tiefer einzugehen; eine Folge hievon war seine unter dem Titel: „Metaphysische Blicke in die Tonwelt“ durch den Herrn Hofrath Phillips herausgegebene, auf ein neues System gegründete Harmonielehre. Obgleich dieses Werk keinen weiteren praktischen Nutzen beim Studium der Tonkunst gewährt (es ist darin die Lehre der Dreieinigkeit auf die Tonverhältnisse des Dreiklangs angewendet), so beurkundet es doch das eigenthümliche Denken dieses von der übrigen Welt abgeschlossenen Mannes. Viel bedeutender steht er jedoch in seiner Art im Instrumentenbau da. Nach vorausgegangenen häufigen Versuchen erfand und baute Singer selbst in seiner Klosterzelle ein größeres Zungenwerk nach Art einer Physharmonika mit zwei Claviaturen sammt Pedal für das Gebläse; mit diesem Instrument, welches sieben Octaven mehr Einem Ton hat, ist bei möglichster Beschränkung des Raums ein Pianoforte in Verbindung gebracht, dessen Saiten bei stärkerem Tasten-Anschlag der unteren Claviatur erklingen; bei schwächerer Berührung der Claves dagegen, werden die Zungen der Physharmonika zum Tönen gebracht. Den Baß und die ausfüllenden Mittelstimmen spielt die linke Hand auf dieser Tastatur, die Melodie wird auf dem obern Manual vorgetragen. Dieselbe erhält von den am Werke angebrachten Registern abwechselnd die Tonfarben der Flöte, Oboe, Clarinette und des Fagotts, der Violine und des Violoncells; auch das Waldhorn und die Trompete finden sich vertreten. Keiner von den vielen, diesen anspruchslosen und bescheidenen Mann alljährlich besuchenden Fachleuten und Kunstfreunden verläßt seine ärmliche Zelle, ohne daß er nicht mit Staunen erfüllt worden wäre über die Schönheit der Klänge und über die Einfachheit der Mittel, womit er diese Resultate erzielt hatte; sogar Meyerbeer, Lachner, Spohr u. a. Componisten konnten ihm ihre Bewunderung nicht versagen.

Außer diesem, möglichst geringen Raum einnehmenden Instrument hat Singer noch eine Physharmonika von sehr kleinen Dimensionen verfertigt, welches Zungenwerk einen so vollen und kräftigen Ton hat, wie ihn keine nach dem gewöhnlichen Maßstab erbaute Physharmonika hervorbringt; beim Gebrauch aller Register verwirrsacht sich der Ton. Durch dieses Werk sah der Künstler sein Problem: „im möglichst kleinen Umfang die größte Tonstärke zu erzielen“ auf's glänzendste gelöst. Beide Instrumente spielt Singer mit seltener Meisterschaft. Uebrigens ist er auch im Fach der Composition thätig; doch sind seine Producte von geringerer Bedeutung.

(Schluß folgt.)

Musikwissenschaftliche Werke.

Angezeigt von **G. Nottebohm.**

„Chorallehre nach den Grundgesetzen des mittelalterlichen Tonsystems, zusammengestellt und in der heutigen Musiksprache und Tonschrift erklärt von S. Stehlin. Wien, 1859.

In der vor einigen Jahren erschienenen Compositionslehre „nach griechischen Grundsätzen“ von Friedrich von Drieberg stehen wunderliche Dinge. Die Kirchentonarten werden als sechs Klangleitern dargestellt, „die jedoch keine Tonarten sind, sondern sechs Octavengattungen der Tonart C, welche von der Unwissenheit des Mittelalters als Tonarten behandelt wurden“ u. s. w. — eine Ansicht, welche zwar den diatonischen Charakter der Kirchentonarten wahrt, dabei das Bestehen eines Grundtons aber und die verschiedenartige Beziehung der Tonstufen zu einem Grundton unberücksichtigt läßt. Eben so willkürlich und unbegründet wie diese Ansicht muß uns eine entgegengesetzte erscheinen, welche zwar jeder der alten Kirchentonarten einen besondern Grundton zuspricht, das eigenthümliche Verhältniß der Tonstufen zu diesem Grundton durch chromatische Veränderungen aber so nivellirt, daß die Kirchentonarten endlich in unser modernes Tonartsystem aufgehen. Diese Ansicht wird in der „Chorallehre“ von Stehlin vertreten. Der Verfasser der Chorallehre stellt die Zulassung des Subsemitonium modi im Choralsystem als Grundsatz auf und führt durch chromatische Erhöhung oder Erniedrigung gewisser Tonstufen die Kirchentonarten auf moderne zurück; die erste Tonart entspricht bei ihm unserm D-moll, die zweite unserm A-moll u. s. w. Wie diese Auffassung den alten Schriften und Handbüchern, welche diesen Gegenstand eingehend behandeln, widerspricht, eben so locker ist auch der Apparat gebaut, welchen der Verfasser zur Begründung seines Systems aufstellt.

Der einzige Gewährsmann aus alter Zeit, den der Verfasser nennt, ist Guido von Arezzo. Der Verfasser sagt selbst in der Vorrede: „Das System wird hier auf die Grundsätze des Guido von Arezzo zurückgeführt, wobei seine auf uns gekommenen Schriften soweit benutzt wurden, als dieselben auch bei der Notenschrift eine Anwendung finden und eine Giltigkeit haben.“ Abgesehen davon, daß mir nicht einsehen, und daß uns der Verfasser den Beweis schuldig bleibt, warum er ein Kunstelement, welches seiner Geburt nach der Vor-Guido'schen Zeit angehört, auf die Grundsätze des Guido und gerade auf diesen zurückführen will, müssen wir bekennen, daß wir von den Grundsätzen Guido's von Arezzo keine Spur in seinem Buche finden. Wahrscheinlich meint der Verfasser das System des Hexachord's, welches noch im vorigen Jahrhundert dem Guido von Arezzo fälschlich zugeschrieben wurde, welches aber in der That seine Entwicklung einer andern und spätern Zeit verdankt. Die ältesten musikalischen Schriftsteller, welche diesen Gegenstand (aber nur andeutend oder gleichsam verschleiert) behandeln, sind: J. Aegidius, C. Salomon und Marchettus von Padua. Und diese fallen in's 13. Jahrhundert. Guido's System aber war das der Octave. Wir verweisen auf Forkel's Geschichte der Musik (2. Band, S. 280), auf Kiesewetter's Geschichte (S. 23 oben und S. 116) und auf dessen Abhandlung: „Guido von Arezzo“ (S. 33 und 35).

Die weitern Quellen, welche der Verfasser nennt, sind Choraltehren und Gesangbücher aus dem 16. Jahrhundert. Wie bedenklich es aber ist, ein Kunstelement wie der römische Choral, dessen Entstehung in's 6. Jahrhundert und dessen spätere Blüthezeit in's 12. Jahrhundert fällt, nach dem Tonsystem eines spätern Jahrhunderts und nach Gesangbüchern aus dem 16. Jahrhundert begründen und erklären zu wollen, leuchtet ein. Ist doch der Verfasser selbst der Ansicht (Vorwort S. IV), „daß das System, die Tonschrift und der Gesang nach den Begriffen und nach der Bedeutung zu beurtheilen sind, die sie an den Orten ihrer Entstehung und zur Zeit ihrer Einführung erhielten.“ Auch wir sind der Meinung, daß der römische Choral nur nach dem Tonsystem, welches zur Zeit seiner Entstehung und Entwicklung das herrschende war, sei nun dies das zur Zeit Gregor's herrschende System des Tetrachord's oder das ihm zugeschriebene der Octave, erklärt, und daß seine Form nur nach authentischen, noch in Neumen geschriebenen Antiphonarien genau bestimmt werden kann.

Wenden wir uns nun zu dem Inhalt seines Buches und sehen wir, wie der Verfasser, „auf die ältesten Documente gestützt“, seine Quellen benutzt und sein System aufbaut.

Der erste Paragraph handelt von den Buchstaben als Tonzeichen. Der zweite von den Linien und Noten. Der dritte ist überschrieben: Von den Tongeschlechten und ihrer Vorzeichnung in der Tonschrift.

Hier begegnen wir nun Dingen, die an sich richtig und wahr sind, anderen aber, die durchaus falsch und der alten Tonlehre entge-

gen sind. Aus der Vermischung des Wahren mit dem Falschen kann aber nimmer ein Wahres, vielweniger ein vollkommenes und zuverlässiges System hervorgehen. Der Verfasser, dem doch „die heutige Unwissenheit im Alterthum“ bekannt ist, hätte es sich hier doppelt zur Pflicht machen sollen, die Quellen, aus denen er seine Behauptungen schöpfte, zu nennen und genau nach Titel und Seitenzahl anzuführen. Das ist aber unterblieben. Der Verfasser z. B. sagt (S. 3) u. A. Folgendes:

„Im Choral gibt es drei Ton- oder Klanggeschlechter, ein hartes, welches Cantus durus, ein weiches, welches Cantus b mollis, und ein natürliches, welches Cantus naturalis genannt wird.“

Der Verfasser vermischt hier Dinge miteinander, die nicht zusammengehören. Der Cantus durus u. s. w. ist etwas ganz anderes, als ein Tongeschlecht. Wir sprechen uns darüber näher in Folgendem aus.

Die Alten unterschieden drei Ton- oder Klanggeschlechter, und diese waren das diatonische, chromatische und enharmonische. („Genera modulandi sunt tria, Enarmonion, Chroma, Diatonon.“ Remigius.)

Im Choralgesang gibt es nur Ein Ton- oder Klanggeschlecht, und dies ist das diatonische. Das chromatische und enharmonische Tongeschlecht war vom römischen Choralgesang ganz ausgeschlossen.

Als man anfing, das Tonsystem nach Hexachorden abzutheilen, unterschied man drei Arten des Hexachords: das harte, weiche und natürliche. Der Gesang nach dem harten Hexachord hieß cantus durus, harter Gesang; der nach dem weichen Hexachord cantus mollis, und der nach dem natürlichen cantus naturalis. Mit andern Worten: fielen die beim Singen üblichen sechs Sylben ut, re, mi, fa, sol, la — auf die Töne des Hexachords: G, A, H, c, d, e — so nannte man das den harten Gesang, den cantus durus. Fielen sie auf die Töne des Hexachords: c, d, e, f, g, a — so hieß dies der natürliche Gesang. Fielen sie auf die sechs Töne: f, g, a, b, c, d, so hieß dies der weiche Gesang, der cantus mollis oder b mollaris.

Diese drei verschiedenen Arten des Singens oder der Sylbenunterlegung hängen mit der Solmisation und Mutation zusammen. Mit dem Choral haben sie an sich nichts zu thun. Der gregorianische Gesang ist älter als die drei Gesangsarten oder „Proprietäten“ (wie sie genannt wurden), ein Beweis, daß der Choral zu seiner Erklärung nicht dieses Systems bedarf. Wir beziehen uns bei dieser Erklärung des Hexachords u. s. w. auf die Schriften des Johann Aegidius (Gerbert's Script. II. 379), des Marchettus von Padua und Adam von Fulda (Gerbert's Script. III. S. 91, 343 und 344), ferner auf die, spätern Jahrhunderten angehörenden, Schriften des Gafurius, Cocleus, Listenius, Zarlino, Gumpelzhaimer, Bononcini, Martini u. s. w. Auch Forkel erklärt in seiner Geschichte der Musik (2. Band, S. 280) das System der Hexachorde.

Auf den folgenden Seiten des Stehlin'schen Buches lesen wir Folgendes:

„Die Tongeschlechte erhielten ihren Namen von der siebenten Stufe ihrer Leitern, denn der Cantus durus wird harter Gesang genannt, weil er auf der siebenten Stufe hart oder scharf ausgedrückt werden muß.“

„Der Cantus b mollis wird weicher Gesang genannt, weil er auf der siebenten Stufe an sich weicher als der Cantus durus klingt.“

„Der Cantus naturalis wird natürlicher Gesang genannt, weil die siebente Stufe naturgemäß mit einem erhöhten Halbton darin herzustellen ist.“ „Im Cantus naturalis wird die Tonleiter vom Cantus b mollis beibehalten, und nur der Ton C darin verändert.“

„Im Cantus durus wird das Hexachord hart, im Cantus b mollis weich, und im Cantus naturalis natürlich überschritten“ u. s. w.

Wo in aller Welt, fragen wir, steht denn von allen diesen Behauptungen auch nur Ein Wort? Der Verfasser bleibt uns auch hier die Angabe einer Quelle schuldig.

Die Alten lehrten keine Ueberschreitung des Hexachords, sondern sie bildeten ihr Tonsystem aus der Verbindung und aus der Incinanderfügung von Hexachorden. Ein überschrittenes Hexachord ist übrigens kein Hexachord mehr. Wenn ein Hexachord oder seine parallele Gesangsart dann ein hartes sein soll, wenn es „hart“ überschritten wird, so hört es von diesem Moment an auf, ein Hexachord zu sein. Der Grund, warum die Hexachorde und die parallelen Arten des Gesanges hart, weich oder natürlich hießen, kann nicht außer ihnen, sondern nur in ihnen liegen. Der harte Gesang oder Cantus durus heißt deswegen so, weil unter den Tönen G, A, H, c, d, e, die er umfaßt, das damals so genannte b durum, das harte b (unser H) vorkam. *) Der Cantus mollis hieß deswegen so, weil in ihm das b molle, das weiche b (unser b) vorkam. Das natürliche Hexachord und seine Gesangart, der cantus naturalis, berührte nur natürliche Töne und umging die Zweideutigkeit des b als b durus und b mollis; der natürliche Gesang oder das natürliche Hexachord vermittelte die harte und weiche Art. Adam von Fulda sagt (Gerbert's Script. III. 344): „Cantus naturalis est, qui nec durum, nec mollem facit sonum, sed partem ab ♮ durali & partem à ♭ molli sumit.“ Der Ausdruck cantare per natura hat bis in's 17. Jahrhundert fortgedauert; er wurde dann auf solche Töne bezogen, welche ohne chromatische Veränderung, weder erhöht noch erniedrigt gesungen werden sollten, also in unserer C-dur-Tonleiter lagen. Als das System des Hexachords in das der Octave auf- und überging, lag es nahe, den Cantus naturalis auf die C-Tonart, den Cantus durus auf die durch ♯-Vorzeichnung und den Cantus mollis auf die durch ♭-Vorzeichnung gebildeten Tonarten zu beziehen. Man theilte dann den Gesang ein in den Cantus naturalis und artificialis oder fictus, und den letzteren erst wieder in den Cantus durus und mollis.

Daß nun aber gar, wie Herr Stehlin ferner behauptet, im cantus naturalis der Ton e in eis verändert wird, das steht nirgends geschrieben und ist durch nichts zu belegen. Solche Behauptungen kann man höchstens aus der Luft greifen.

Wir hoffen, daß uns der geduldigste Leser beipflichten wird, wenn wir hier abbrechen und den weitern Inhalt des Stehlin'schen Buches auf sich beruhen lassen. Der Verfasser verwickelt sich immer tiefer in sein „System“, so daß es dem aufmerksamen Leser nicht leicht wird, die Fäden seines Gedankenganges auseinander zu halten. Der Verfasser kann sich von seinen Hexachorden nicht trennen; wie er im cantus naturalis das e in eis verändert, so setzt er auf der andern Seite ein b hinzu und verweist den nach einer historischen Begründung verlangenden Leser endlich auf das — Naturgesetz. O Naturgesetz! Könnte dasselbe als historischer Beweis gelten, so wäre es freilich leicht, die unbestreitbaren historischen Thatsachen zu bestreiten und Hypothesen für Wahrheit auszugeben.

(Eine Anknüpfung an diese Besprechung bietet ein in der nächsten Nummer erscheinender Artikel über die Diatonik der Kirchentonarten.)

*) „Die Alten haben gar wohl mit diesem Worte durus bestehen können, denn ihre große Terz war allemal ein Komma zu groß oder zu hoch von dem Fundament, darum kam sie freilich dur genug.“ A. Werckmeister, Wegweiser Kap. 42.

Recensionen.

Werke für Chor mit Begleitung.

Ave Maria für gemischten Chor mit Begleitung von 2 Flöten, 2 Clarinetten, 2 Fagotten und 4 Hörnern (oder mit Pianoforte oder Physharmonica) componirt von C. Reinecke. op. 60. Berlin, Trautwein.

S. B. Wie Alles von Reinecke so ist auch dieses kurze „Ave Maria“, welches in Form und Haltung dem Mozart'schen „Ave verum“ verwandt erscheint, ein Musikstück, geboren aus gesunder Künstlerbrust, angehaucht von warmer duftiger Poesie, einfach, feinsinnig, das Gemüth ansprechend. Man sieht sich dabei unter italischen Himmel versetzt, freilich nicht unter den jetzigen gewitterschwülen, wo Verwirrung und Leidenschaften herrschen, sondern jenen idealen, wo in bunter Tracht Landleute vor einem Marienbilde knieen und nicht

allzuernste, aber von warmem Gefühl durchströmte Lieder singen. Die Begleitung mit Blasinstrumenten scheint auf einen Gebrauch der Composition „im Freien“ hinzudeuten, und sie mag bei günstiger Oertlichkeit den Gesang in recht hübscher Weise heben. Doch wird das Stück auch im Concertsaal von guter und erfreulicher Wirkung sein. In der Clavierbegleitung ist ein Druckfehler stehen geblieben: das c der rechten Hand im 6. Takt vor dem Schluß ist wegzulassen.

Werke für Violine und Pianoforte.

Kammerstücke componirt von F. David. op. 36. Zwei Hefte. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

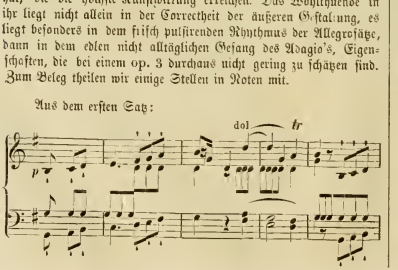
Für diesen Zweig der musikalischen Literatur wird heute so wenig Gutes geschrieben, daß Liebhabern desselben, welche auch gerne einmal zur Abwechslung etwas Neues spielen möchten, mit den vorliegenden „Kammerstücken“ ohne Zweifel sehr gedient sein wird. Versprecht zwar der Titel etwas Anderes als der wirkliche Inhalt gibt, — wir meinen: erwartet man nach diesem Titel einzelne Stücke im Kammerstyl, unter welchem wir immer gearbeitete Sätze verstehen müssen, wo die verschiedenen Instrumente mit gleichem Interesse behandelt sind, und findet hier streng genommen nur bessere „Salonmusik“, da das Clavier sich durchaus begleitend verhält, — so sind sie deßhalb doch nicht interesselos, da die rhythmisch-harmonische Behandlung durchaus musikalisch ist. d. h. einen fein gebildeten Geschmack verräth, der im Einzelnen nichts Triviales und Armseliges hervorbringen kann. Auch der strengere Musiker wird ihnen deßhalb nicht gram sein können, obwohl er freilich einen höheren Kunstwerth ihnen nicht zusprechen wird, letzteres schon deshalb nicht, weil die eigentliche Erfindung in diesen Stücken keine selbstständige ist, die recht nett geformten Grundideen vielmehr als Reflex von Fremdem erscheinen. Wir wollen damit nicht sagen, daß man entschiedene Plagiate nachweisen könne. Aber im Ganzen erinnert doch das Meiste an Bekanntes.

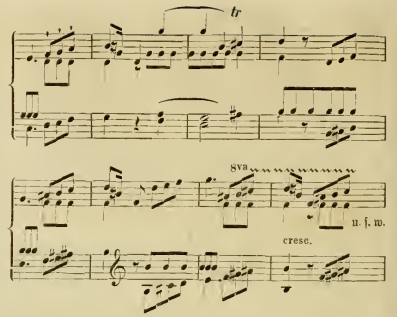
Werke für Pianoforte zu zwei Händen.

Sonate in leichterem Styl von C. Jos. Brambach. op. 3. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

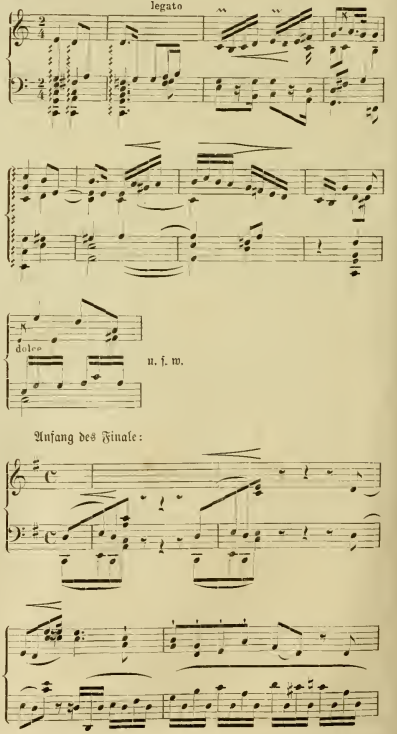
Der Componist, dessen Bekanntschaft wir hier mit seinem op. 3. machen, bietet unter einem sehr anspruchslosen Titel recht Erfreuliches. Das Ganze verräth einen hübschen Fonds von Ideen, Gewandtheit in der Form, guten Geschmack und beste Richtung. Nicht Jedem (vielleicht Niemandem) ist zu rathen an die letzten Sonaten von Beethoven anzuknüpfen. Der Verfasser zieht es vor, die ersten desselben als beiläufige Muster vor Augen zu behalten, und so sind es denn etwa die Sonaten op. 10 von Jenem, an welche Brambach sich anlehnt. Außer Beethoven sind wenig fremde Einflüsse zu bemerken, höchstens im letzten Satz Schumann, und zwar bei der Stelle, wo durch mehre Takte der gute Taktheil verschwiegen, d. h. durch eine Pause ausgefüllt ist. Der Eindruck des Ganzen ist wie gesagt ein recht angenehmer, und man spielt die Sonate gern einigemal durch, selbst wenn man unmittelbar vorher sich mit Werken beschäftigt hat, die die höchste Kunstvirtuosität erreichen. Das Wohlthuende in ihr liegt nicht allein in der Correctheit der äußeren Gestaltung, es liegt besonders in dem frisch pulsirenden Rhythmus der Allegrosätze, dann in dem edlen nicht allzuglücklichen Gesang des Adagio's, Eigenschaften, die bei einem op. 3 durchaus nicht gering zu schätzen sind. Zum Beleg theilen wir einige Stellen in Noten mit.

Aus dem ersten Satz:

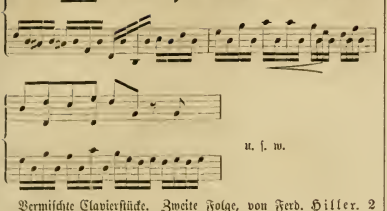




Thema des Adagio:



Anfang des Finale:



Vermischte Clavierstücke. Zweite Folge, von Ferd. Hiller. 2 Hefte. op. 81. Mainz, Schott.

Nicht ohne Neugierde und angenehme Erwartung nahmen wir diese Clavierstücke zur Hand, da in der ersten Folge recht viel hübsches und auch länger fesselndes enthalten war. Wir gestehen indeß nur theilweise befriedigt gewesen zu sein, als wir die Hefte durchgespielt hatten. Hiller zeigt sich auch hier wieder in jener Gestalt, die dem bestwollenden Kritiker das Amt sauer macht. Man möchte einem verdienten Musiker und Componisten gern etwas Schönes sagen, und kann es nicht aus vollem Herzen. Hiller schreibt viel, es ist ihm Bedürfniß, Gewohnheit geworden, seine Kunst auszuüben; und wer wollte bestreiten, daß er eine eminente Geschicklichkeit besitzt und nie darum verlegen ist, etwas zu schreiben. Allein die eigentliche künstlerische Anregung bleibt dabei oftmals aus, und er sucht die Inspiration durch allerlei kuriose Spielereien und Experimente zu ersetzen, die nun einmal, seit man die Kunst durch Beethoven ganz anders ansehen gelernt hat, und von ihr mehr fordert als entweder bloß sinnlich flüchtige Anregung oder trockene und dabei flache Rechenexempel, nicht mehr die rechte Wirkung machen. Es mag pedantisch scheinen einen ernsten Standpunct gegenüber Stücken einzunehmen, die nichts weiter sein wollen, als unbesangen niedergeschriebene Ergüsse augenblicklicher Laune. Allein es gilt bei der Kunst was das Sprichwort von Narren und Kindern sagt: im Kleinen der Kunst prägt sich oft der wahre Künstlercharacter entschiedener aus, als in größeren Werken, wo man sich natürlich zusammennimmt, um es Vielen recht zu machen. Auch würde man bei andern Componisten solche Bagatellen weniger wichtig behandeln als bei einem Mann, dessen Name, Stellung und Beispiel für Viele maßgebend ist, oder als Ausrede dienen kann.

Unter den acht Stücken dieser zweiten Folge ist nicht eines, welches uns tiefer zu packen oder zu entzücken vermöchte, welches einen Ton anschlüge, der die innersten Saiten des Gemüthes mit jener Gewalt träfe, deren Gewicht wir wohl von Beethoven und Mendelssohn auch in kleinen Stücken oft erfahren haben. Sie berühren uns sämmtlich nur obenhin. Von Hiller, des Tonsatzes Meister, dürfte man aber wohl Höheres verlangen. Entschlagen wir uns nun eines solchen Begehrens, steigen wir von den Höhen des Parnaß herab, und begnügen uns mit geringerer Wirkung, so können wir noch in dem ersten Heft dieser 2. Folge uns an Manchem ergötzen. So ist Nr. 1 „Alla Marcia“ ein recht putziges Stück von gesundem Humor, und bis auf einige unreinliche harmonische Stellen (z. B. die unaufgelöste None Seite 3, Zeile 1), sehr nett gearbeitet. Nr. 2 „Ghasel“ entspricht seinem Namen und bietet artiges verliebtes Geplauder. Die Taktmischungen wollen wir uns hier noch gefallen lassen, sie waren jedoch durch andere Schreibart zu umgehen. In Nr. 3 „Geistliches Lied“ finden wir nichts „geistliches“, überhaupt nichts von einer Stimmung. Die thematische Arbeit darin wissen wir zu schätzen. Nr. 4 „Gigue“ gefällt uns am besten, ist recht lebendig und originell bei vollkommen normalem Periodenbau, und wird jedem Clavierspieler Vergnügen machen wenn es auch ebenfalls keine „Stimmung“ zum Ausdruck bringt.

Von den vier Stücken des zweiten Hefts können wir nur dem sehr hübschen, nach Art der Schumann'schen Stücke für Pedalflügel gearbeiteten „Canon“ Geschmack abgewinnen. Das technische Geschick darin ist bewundernswerth, und wird der gute Eindruck nur durch einige modulatorisch verwaschene Stellen (Seite 3, Zeile 1 und 2) beeinträchtigt. Dagegen mögen wir von einer Unordnung, wie sie in Nr. 6 „Rhythmische Studie“ herrscht, wo der $^6/_4$ Tact (bezeichnet mit $^3/_4$ $^3/_4$) zur Geltung gebracht werden soll, ein für allemal nichts wissen. Es bleibt ein solches nicht einmal consequent durchgeführtes Wesen von abwechselnd zwei- und dreitheiliger Gliederung unnatürlich, verworren, häßlich und nie wird dergleichen, vielleicht Mameluken belustigendes, Durcheinander vor einem Forum Gebildeter das Bürgerrecht erlangen. Das ist — Zukunftsmusik und weiter nichts! — Nr. 7 „Menuett“ entspricht seinem Namen nicht und ist ziemlich unbedeutend. In Nr. 8 „Capriccetto“ kommt (Seite 12, System 3 u. f. f.) eine Stelle vor von folgender Taktmischung: 1. Takt $^4/_4$, 2. Takt $^6/_4$, dann 6 Takte nacheinander $^2/_4$, endlich wieder $^4/_4$. Die Stelle gründet durchaus auf $^6/_4$ Takt, und hätte so geschrieben werden können, daß dieß gleich ersichtlich geworden wäre. Da der ganze Gang nur ein Uebergangssatz ist, ehe das Thema eintritt, so mag man sich ihn gefallen lassen; sonderlich befreunden können wir uns damit auch hier nicht, und das ganze bleibt eine Marotte. Was soll man aber den Zukunftsmusikern sagen, wenn ein Hiller dergleichen Raritäten durch eigene Anwendung bestegelt?!

Locales.

Hofoperntheater.

v. Br. In der letzten Vorstellung des „Freischütz“ nahm Fr. Harries-Wippern — früher als beabsichtigt — mit der Rolle der Agathe Abschied von uns. Sie hinterläßt bei allen Gebildeten, und am meisten mit dieser ihrer letzten Leistung, das Andenken einer zwar nicht mit großen Mitteln ausgestatteten und in ihrer technischen Gesangsbildung nicht makellosen, aber sein empfindenden Künstlerin, die zugleich — eine nur zu seltene Erscheinung — als Darstellerin sich durch lebendige Individualisirung, Geist und Grazie auszeichnete und durch die Liebenswürdigkeit und den Adel der persönlichen Repräsentation erfreute.

Aus dem Prüfungssaale des Conservatoriums.

S. B. Die Violoncellclassen des Herrn Prof. Schlesinger haben uns insoferne besonders Vergnügen bereitet, als wir bemerkten, daß eine edlere körnigere Spielart Platz gegriffen hat. Man tremolirte weit weniger als sonst, und überhaupt schien uns ein Fortschritt nach Seite einer männlich-ernsteren Behandlung des Instruments vor sich gegangen. Auch hinsichtlich der Technik und Intonation konnte man mit den gebotenen Leistungen im Allgemeinen recht zufrieden sein. Nur Eines glauben wir der Aufmerksamkeit des fleißigen Lehrers empfehlen zu sollen: Die Bogenführung bei gestoßenen Passagen scheint uns eine zu lange; es bewirkt diese Behandlung gewöhnlich ein Verschwimmen der einzelnen Töne, also Undeutlichkeit. Bei kürzer abgeschnittenem Strich dürften die Töne mehr getrennt erscheinen zum großen Vortheil des Spiels namentlich in größeren Räumen. — Ueber die Fortschritte der einzelnen Zöglinge können wir auch hier aus dem Grunde nichts sagen, weil uns das Einzige, was als Maßstab dienen könnte, die Bekanntschaft mit ihren früheren Leistungen, fehlt.

In Betreff der Clavier-Elementarschule haben wir Merkwürdiges zu berichten. O. Jahn hat recht, wenn er in seinem 4. Bande „Mozart“ Wien als die Stadt der Pianistinen bezeichnet. Wie würde er aber erstaunen, wenn er sähe in welch' colossaler Weise das Contingent derselben heutzutage durch unser Conservatorium vermehrt wird! Wir sahen eine Classe von 25, sage fünf und zwanzig Fräuleins, welche zusammen wöchentlich dreimal eine Stunde Unterricht erhalten! Das ist aber noch nicht das Merkwürdigste. Noch auffallender war, daß diese 25 Zöglinge fast durchgängig recht gut spielten, wenigstens was Technik und die Vor-

tragselemente betrifft; — es kam uns fast wie Zauberei vor. Zweierlei Annahmen stellten sich uns zur Erklärung des Phänomens dar: Entweder diese Schülerinnen haben das, was sie können, nicht in den Räumen des Conservatoriums gelernt, — oder der Professor dieser Classen (Herr Ramesch) geht über den von ihm geforderten Zeitaufwand weit hinaus und verdreifacht seine Stunden, um ein gutes Prüfungsresultat zu erzielen. Das Letztere wurde uns von unterrichteter Seite als die im Allgemeinen richtige Annahme bezeichnet, und so können denn auch wir nicht anders, als der Direction beistimmen, wenn sie den unerhörten Fleiß ihres Professors nicht genug rühmen kann. — Was uns persönlich besonders gefreut hat, war die Wahrnehmung, daß Bemerkungen, die wir vor mehren Jahren über dieselbe Schule in der „Monatschrift“ machten, Berücksichtigung gefunden haben. So spielt man z. B. jetzt die Tonleitern mit zweckmäßiger rhythmischen Betonung, was sowohl für das Taktgefühl des Zöglings vortheilhaft, als für die Bildung der Finger, und für die musikalische Verwendung von Läufen von Nutzen ist. — Der Prüfungsstoff dieser ersten Classe war in lobenswerther Weise meist den Etüden von Clementi entnommen; außerdem spielte jeder Zögling einen kurzen Sonatensatz, oder einen Theil eines solchen, oder auch kleinere Stücke von Mendelssohn u. A. — Die zweite Classe, repräsentirt durch sieben Fräuleins, spielte neben Etüden auch Kammermusikstücke mit Begleitung von Streichinstrumenten von Haydn, Mozart, Beethoven und Sterndale Bennet. Außer der wirklich nicht unbedeutenden Fertigkeit, die wir in beiden Classen wahrnahmen, berührte uns auch angenehm die entschiedene kräftig-rhythmische Betonung, der Aplomb in den meisten Vorträgen, wodurch sich die ganze Spielweise himmelweit von jener gründlich langweiligen entfernt zeigte, welche in früheren Jahren an unserem Conservatorium als „klassisch“ galt. Auch das ehemals in grandiosem Maß betriebene Stottern ist jetzt vollständig beseitigt, und bestätigt die erfreuliche Forisch itt so manche Bemerkung, die uns damals gewaltig übel genommen wurde.

Bisher können wir unbedingt das gegenwärtige Verfahren lobend begrüßen. Es gibt aber auch einiges zu tadeln. Vor Allem viele der genommenen Tempi. Hilf Himmel, was wurde da geschleppt, und mitunter wieder gehetzt! Ersteres hauptsächlich in dem Kinderstück in D von Mendelssohn, dann in vielen Präludien von Clementi, besonders aber in dem Bennet'schen Trio in A. Dieses Trio hätte man offenbar lieber gar nicht spielen sollen, als in solchen doppelt langsamen Zeitmaßen, wo alle Poesie verlo en ging, und der Zuhörer in die peinliche Alternative versetzt wurde, einzuschlafen oder — davonzulaufen! — „Gehetzt“ erschienen dagegen das anmuthige erste Allegro der C-dur Sonate von Mozart und viele Etüden. Daß eine Schülerin in dem kurzen Adagio in F-moll der Sonate mit Violoncell op. 17 von Beethoven im Baß consequent d statt des griff, wird wohl nur ein Versehen gewesen sein!?

Die Zöglinge der „Ausbildungsclasse“ wurden dieses Jahr nicht zur Prüfung zugelassen, weil der Professor dieser Schule mitten im Curs — abhanden kam. Ob es gerechtfertigt worden kann, daß an einer öffentlichen Schule mitten im Curs Abschied genommen und die Schule suspendirt wird, das zu entscheiden wollen wir dem Leser überlassen.

Zeitungsschau.

Herr A. Tuma veröffentlicht in der „Presse“ vom 25. v. M. Folgendes:

„Die Deutsche Musikzeitung vom 21. Juli unterzieht meine dreistimmige Messe Nr. 1 (Wien, Spina's Verlag) einer Kritik, aus der sich entnehmen läßt, daß meine Musik correct und fließend, aber nicht musikalisch interessant befunden wird. Musikalisch interessant soll die Kirchenmusik nicht sein, weil sie nicht den Zweck hat, die Hörer für sich zu gewinnen und deren Aufmerksamkeit von der heiligen Handlung abzulenken.“

Ein solcher Standpunct ist unerhört! Die Kirchenmusik, welche den allerhöchsten Gegenstand zu ihrem Object hat und den Menschen aus allem irdischen Jamme zur Anbetung fortreißen soll, darf nicht interessant sein? Ist etwa eine Palestrina'sche Messe mit ihrem wogenden Meer von Tönen, mit ihrer großartigen Polyphonie, oder ist eine Bach'sche Cantate mit ihrer tief symbolischen Behandlung des vielsagenden Bibelworts nicht interessant? Die Kirchenmusik muß doch offenbar sehr bedeutend sein, wenn sie ihrem Namen und Zweck entsprechen soll. Bedeutend sein und nicht zugleich interessant, — wie das zu machen, das ist ein Räthsel, dessen Lösung wir von Herrn Tuma erwarten. Eine musikalische Klosterbettelsuppe thut's freilich nicht!

Nachrichten.

Paris. Niemann wird an der großen Oper, dem Vernehmen nach, 72,000 Franks Gage erhalten und drei Monate Urlaub!

London. Im Conventgarden fand ein Concert statt, dessen zweite Abtheilung Gluck's „Orpheus“ bildete.

Dresden. Im Saale der Dreyßig'schen Singakademie wurde kürzlich vor einem gewählteren Auditorium eine Operette in einem Act, betitelt: „Nachtigall und Savoyarde“ vor einem — unseres Wissens — bisher noch unbekannten Componisten Namens Arnim Früh am Clavier vorgetragen, und von den versammelten Musikern und Kunstliebhabern beifällig aufgenommen,

— Richard Wagner soll die Erlaubniß erhalten haben nach Deutschland, mit Ausnahme Sachsens, zurückzukehren.

Arnheim. Am 9., 10. und 11. August findet hier das 7. allgemeine Musikfest der niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst unter der Direction von Verhülst statt. Es kommen dabei eine Preissymphonie von Verhülst, Samson von Händel, Lorelen von Hiller der Lobgesang von Mendelssohn u. a. Musikwerke von Beethoven, van Eycken, Cönen u. s. w. zur Aufführung.

Heilbronn. Am 3. Juli wurde der „Elias“ unter Musikdirector Maschek's Leitung aufgeführt.

Breslau. Am 16. Juli gelangte Gluck's „Orpheus“ zur Darstellung, mit Frl. Günther in der Titelrolle.

Prag. Der bisherige Kapellmeister des ständischen Theaters, Herr Straup verläßt diese Bühne, um ein Engagement in Rotterdam und Amsterdam anzunehmen.

Wien. Die von dem verstorbenen Professor am Conservatorium in Wien Josef Fischhof hinterlassene Musikalienssammlung, bestehend aus 3978 Nummern, ist von der königl. Bibliothek in Berlin angekauft worden.

— Der Hofopernsänger Draxler, welcher bedenklich erkrankt war befindet sich auf dem Weg der Besserung.

Berichtigungen.

G. N. Nachträglich können wir die Entstehungszeit der Clavierson aten von Joh. Christian Bach näher dahin bestimmen, daß die sechs Sonaten, denen das mitgetheilte Andante entnommen ist, schon 1780 bei Hummel in Amsterdam als op. 17 gedruckt waren. Die sechs Sonaten op. 5 waren bereits im Jahre 1768 gedruckt. Außer diesen zwölf gibt es noch drei im Jahre 1774 oder früher in Paris gedruckte Sonaten.

In der vorigen Nummer (31) befinden sich mehrere Druckfehler, welche wir hiermit berichtigen. Seite 242, Spalte 1, Zeile 23 ist zu lesen Leittonverhältniß, statt Drittonverhältniß. Ebendaselbst, Zeile 8 von unten: erfolgte, statt erfolgt. Seite 243, Zeile 8 von unten: Tüttelchen statt Stückelchen. Seite 245, Spalte 2, Zeile 4 von unten: Ogethem statt Ofteghem. Seite 246, Spalte 2, Zeile 19 von oben: Labeo statt Laber. Seite 247, Spalte 2, Zeile 4 von unten: versetzen statt ersetzen. Seite 248, Spalte 1, Zeile 11 von oben: am Clavier accompagnirt. Ebendaselbst Spalte 2, Zeile 5 von oben: er umfaßt, statt es.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 33. Wien, 11. August 1860. Jahrgang I.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's** Witwe. **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 5 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Aphorismen. — Feuilleton: Aus L. Spohr's Selbstbiographie. (Fortsetzung.) — Salzburger Musikzustände. (Schluß.) — Briefe aus Karlsruhe. — Recensionen. — Lokales. — Zeitungsschau. — Nachrichten.

Aphorismen.

Von **Carl van Bruyck.**

Ein berühmter, zwar noch lebender, aber doch schon mehr der Geschichte, als der lebendigen Gegenwart angehörender Componist erwiderte einmal Jemandem, der ihm sein Befremden über gewisse Eigenheiten seiner Compositionsweise aussprach: „Ja sehen Sie, jedes Thierchen hat sein Manierchen."

Ja wohl, jedes Thierchen hat sein Manierchen und unter unseren großen Componisten, welchen ich durchaus auch Schubert beizähle, hat jeder, Beethoven und Schubert (der Totalität nach) ausgenommen, sein ganz besonderes Manierchen, kaum einer aber in so hohem und mehr als bedenklichem Grade, wie Mozart; und daß seine immer und immer wiederkehrende Manier ihm nicht einmal völlig eigenthümlich ist, weiß Jeder, der seine Vorgänger Haydn und Gluck kennt, den Lesern dieser Zeitschrift aber ist in der jüngst mitgetheilten Musikbeilage (von Chr. Bach) noch eine besonders interessante Probe dafür vor Augen getreten. Wenn wir von Mozart nur ein Fünftheil, ja nur ein Zehntheil der Instrumentalwerke besäßen, die er in die Welt gesetzt hat, so wäre dieß für die Kunst nicht der mindeste Verlust, und man muß eben ein Gelehrter sein, wenn auch ein verdienstvoller, wie Otto Jahn, um bei Mozart alles göttlich zu finden, wo doch so unendlich Vieles lediglich unbedeutend ist. Dieses völlig und in jeglichem Sinn, auch dem durchaus unerläßlichen, kritiklose Produciren, das denn am Ende in ein stetes Reproduciren seiner selbst ausläuft, ist aber freilich ein Grundzug der gesammten älteren Kunst, in welcher zwar der Genius — vor Allem seit Bach und Händel — mit hoher Macht und verschwenderischem Nothwalten, die aber den Begriff von der eigentlichen Aufgabe und der höchsten Würde der Kunst noch in sich nicht entwickelt hatte. Diesen Begriff besaß erst Beethoven (natürlich weit weniger durch Reflexion, als vielmehr eingeboren); er allein aber auch hat ihn als Instrumentalcomponist (was ja bei ihm de toto genere heißt) voll und mit sehr geringen Ausnahmen immer verwirklicht. In der neueren Kunst war dieser Begriff am lebendigsten in Schumann wirksam und er konnte mit vielem Recht und mit nächstem Bezug auf sich selbst sagen: „Wir sind nicht, wie die Alten, wir fangen immer wieder von vorn an."

Wenn die Kunst eines Künstlers keinerlei directe Wechselbeziehung zu seinem Leben, auch nicht für das Auge des Kundigen, durchschimmern läßt, dann steht sie entweder auf der allerhöchsten, oder einer durchaus zweideutigen, untergeordneten Stufe.

„Aufregen" solle die Kunst? Gewiß, es ist dieß eine der hunderttausend Wirkungen, die sie unter anderen auch haben soll und kann, man spricht also damit gar nichts Specifisches über sie aus, vielmehr eine Phrase, so fett, als es nur eine geben mag, denn wenn Jemand darauf erwiederte: „nein, beschwichtigen solle die Kunst", so hätte dieser zum Mindesten eben so sehr Recht.

Dieß kann kein ächter, reiner, voller, starker Tongeist sein, den es nie zur reinen Instrumentalmusik drängte und der durchaus nichts in ihr hervorgebracht hätte, was sich einigermaßen sehen lassen könnte. Damit hängt zusammen, daß es — ich bin meinerseits davon überzeugt — manchen berühmten Componisten geben mag, der nie, ohne daß er absichtlich darauf ausging, einen musikalischen Einfall hatte.

Wenn man die Doctrinen der „neudeutschen Schule", jene Wagner's an der Spitze, näher prüft, so wird man in den meisten derselben die dürrste Verstandesnüchternheit mit völlig substanzloser Phantasterei gepaart finden, die bald das sich ganz von selbst Verstehende mit dem gewichtigsten in seiner Pedanterie geradezu komischen Pathos behandelt, bald in das absolut Absurde verfällt und an jene Anecdote erinnert, welche einen berühmten Componisten, der sich zugleich als Kochkünstler auszeichnete, einem anderen berühmten Componisten, der aber früher nur ein berühmter Virtuos war, nach einem muthmaßlich überschwenglichem freien Phantasie-Vortrag das Compliment machen läßt: „Mein Herr, Gott hat die Welt erschaffen, Sie aber das Chaos."

Ein Grundzug der Wagner'schen Helden, der einmal nähere Beleuchtung verdiente, ist, daß sie alle gerne Menschen werden möchten: so der fliegende Holländer, wie Tannhäuser und Lohengrin. Jeder sehnt sich aus seiner Natur und dem Element, worin er steckt, heraus und schließlich muß jeder darin verbleiben. Dieß ist in Wagner's Schöpfungen ohne Frage ein sehr individueller Zug, aber zugleich ein solcher, mit welchem sein Ich und seine Bestrebungen im positiven, wie negativen Sinn tief in der Zeit wurzeln.

Da der ächte Künstler immer nur aus einer Steigerung des Menschen hervorgeht, dessen Einzelkräfte er zu einer schönen, harmonischen Totalität verschmilzt, dieser aber sich dem Einfluß der Atmosphäre, in welcher er lebt, weder völlig absolut je wird entziehen können noch mögen, so werden auch seine Werke immer, sei es in der Totalfärbung oder in Einzelnheiten, den Stempel der Zeit tragen, welcher er angehört. Dabei aber darf das Allgemeine, eben jenes große Bindmittel aller Menschen und Zeiten, welches nur die wahre Kunst besitzt, nicht verloren gehen. Jenes nicht anerkennen wollen, hieße dem Leben und der geschichtlichen Entwicklung ihr natürliches Recht bestreiten; dieses dagegen Preis geben oder als

ein gleichfalls dem Zeitenwandel Unterworfenes erklären wollen, führt zur Barbarei.

Wir Neueren, die wir es noch aus einigermaßen echtem Drang mit der Kunst versuchen, bedürfen so sehr der Stimmung, von welcher in der älteren Kunst viel weniger die Rede ist. Woher dieß? Unter anderem wohl auch daher, weil die abstumpfenden, erlahmenden Einflüsse, welche der Gesammtcharakter unserer Zeit auf die, wie gesagt, sich nicht willkührlich unter einen Isolator flüchtende Natur des Künstlers ausübt, bei weitem häufiger und stärker sind, als die erregenden, und er, um sich frei zu fühlen, immer erst unzählbare Gewichte abschütteln muß, die nun einmal für die wahre Kunst durchaus nicht zu verwerthen sind.

Die Musik ist ihrer ganzen Natur nach (ich bringe hier Dr. Hanslick's zutreffende Bemerkung in Erinnerung, daß, wenn von „Musik" schlechthin gesprochen wird, immer nur die reine Instrumentalmusik gemeint sein kann) die nach der reingeistigen und menschlichen Seite hin im Allgemeinsten webende und schwebende Kunst, die bildende Kunst dagegen die den Geist in's Besonderste verfolgende und auflösende. Darum gewährt jene der Individualität den geringsten, diese den weitesten Spielraum. Größe und Vollendung, zugleich mit scharf ausgeprägter Physiognomie vereinigt, finden sich daher verhältnißmäßig in jener am seltensten, in dieser am häufigsten.

Das Wohlgefallen an leerer Gemüthlichkeit findet man nirgends häufiger vor, als bei der ehrenwerthen Secte der Musiker; es geht Hand in Hand mit dem oft an's Kindische streifenden Vergnügen an den trockensten Verstandesspielereien und gewährt dem Beobachter nicht selten den wunderlichsten Eindruck. Daher mag es wohl auch rühren, daß sich Jean Paul in diesem Kreise am längsten als ein besonderer Liebling behauptet hat und hier noch heute am häufigsten mit Idolatrie verehrt wird.

Einer der bedeutendsten Maler der Gegenwart, welchen ich persönlich ziemlich genau zu kennen das Vergnügen habe, kann wohl mit Bezug auf alle Musik überhaupt von sich sagen, was Shakespeare seinen Percy mit Bezug auf eine gewisse Gattung der Poesie aussprechen läßt: daß er nämlich das Knarren eines Wagenrades lieber höre, und jener hat auch dessen nicht das mindeste Hehl. In einem nicht völlig so schroffen Gegensatz zur Musik steht einer unserer bedeutendsten Dichter, aber doch in einem nichts weniger als intimen Verhältniß. — Im ersten Augenblick könnte diese Wahrnehmung frappiren, da man doch geneigt ist, zwischen den verschiedenen Künsten eine ziemlich nahe Verwandtschaft anzunehmen und man könnte aus ihr leicht auf einen Mangel in den bezeichneten schließen. Bei tieferem Nachdenken indessen erklärt sich jene Wahrnehmung zwar ziemlich unschwer, gleichwohl aber weist das Factum in der That auf einen Mangel in jenen hin, jedoch nur vom allerhöchsten Standpunkt aus, da von jedem geringeren aus jene Eigenschaft wieder als ein unendlicher Vorzug erscheint, die vor Allem dem Künstler zu Gute kömmt. Allen mehr oder minder halben und gemischten Naturen gegenüber zeigen sich nämlich jene eben dadurch als ursprüngliche, ganze, und daß sie es verschmähen, wie so häufig geschieht, eine Vorliebe für ein Element zu affectiren, dem sie sich völlig fremd oder doch nur schwach verwandt fühlen, versteht sich von selbst. Aber auch hier in diesem concreten Einzelfalle zeigt sich wieder das allgemeine Grundverhältniß der Künste. Der Poet steht doch immer der Musik noch näher, als der Maler, und ich füge hinzu, daß dieser eben ein Historienmaler (wie jener überwiegend ein dramatischer Dichter) ist, denn bei einem ächten Landschaftsmaler (der zugleich ein wirklicher, idealisirender Künstler, also z. B. mehr als Gaurmann wäre, der nur als der vollendetste Realist gelten kann) wäre die Thatsache um Vieles befremdender. Aber noch Eines zeigt sich, das ich jedoch mehr nur aphoristisch andeuten und die Ausführung des Angedeuteten dem Leser überlassen will. Heinrich von Kleist und Jean Paul (ich nenne diese beiden Namen hier zusammen, so wenig sie auch zusammen gehören) besaßen bekanntlich eine enthusiastische Vorliebe für Musik. Auch Schiller war ihr mit einer gewissen Schwärmerei zugethan, wenn er auch schwerlich geneigt gewesen wäre, sich, wie Kleist einmal von sich sagt, ein Jahr hindurch ausschließlich mit ihr zu beschäftigen, welchen Zeit- und Kraftaufwand er lieber Kant zuwandte, *) Göthe dagegen stand der Musik, wie man weiß, im Ganzen ziemlich kalt gegenüber, obwohl man sich darauf verlassen und aus einzelnen seiner Aeußerungen auch entnehmen kann, daß er ihr immer noch mehr abzugewinnen

*) In Parenthese sei hier bemerkt, daß z. B. der auf ganz entgegengesetzter Seite stehende Lichtenberg sich von Musik sehr stark berühren zeigt. Auch Kleist hatte übrigens ein starkes Verhältniß zu Kant (und zur Mathematik) oder — glaubte es wenigstens zu haben

---

Feuilleton.

Louis Spohr's Selbstbiographie.

Cassel und Göttingen bei G. H. Wigand.

(Fortsetzung.)

Daß der treffliche Musiker mit der Kritik nicht selten in Conflict kam, zugleich aber einsichtsvoll und bescheiden genug war, um jede ihm gesagte Wahrheit zu beherzigen, beweist folgende Mittheilung:

„Zu Anfang desselben Winters erhielt ich auch einen Besuch vom Kapellmeister Reichardt aus Cassel und machte so zuerst dessen persönliche Bekanntschaft. Reichardt erzählte, er reise im Auftrag seines Hofes nach Wien, um Sänger für ein in Cassel zu errichtendes deutsches Theater zu engagiren. Diese Angabe erwies sich später als falsch, da Reichardt schon damals aus westphälischen Diensten entlassen war. Ich hatte mich durch Reichardt's herbe Kritik meines Spiels bei meinem ersten Auftreten in Berlin anfangs sehr verletzt gefühlt; da ich aber bald zu der Erkenntniß kam, daß sie manches Wahre und Begründete enthalte und dies mir Veranlassung wurde, mich von den gerügten Mängeln meines Vortrags frei zu machen, so war an die Stelle der früheren Empfindlichkeit nun längst ein Gefühl der Dankbarkeit getreten. Ich empfing daher meinen Gast mit großer Herzlichkeit und veranstaltete ihm zu Ehren sogleich eine Musikpartie bei mir, in welcher ich ihm meine beiden neuen eben vollendeten Violin-Quartette zu hören gab. Da ich in jener Zeit von Reichardt'schen Compositionen noch nichts, als ein paar gelungene Lieder kannte und daher den berühmten Verfasser der „vertrauten Briefe aus Paris" und den gefürchteten Kritiker noch für einen großen Componisten hielt, so legte ich Werth auf dessen Urtheil und sah ihm mit Spannung entgegen. Daher fühlte ich mich nun von neuem unangenehm berührt, als Reichardt auch an diesen Quartetten allerhand auszusetzen hatte und dies sans gêne aussprach. Vielleicht war es aber nur die selbstgefällige Miene der Unfehlbarkeit, mit der dieser seine Urtheile verkündete, von der ich mich verletzt fühlte; denn später mußte ich mir abermals gestehen, daß in Reichardt's Ausstellungen manches Begründete enthalten sei. Besonders war es eine Bemerkung, derer ich mich bei späteren Arbeiten noch oft erinnerte. Ich hatte nämlich in einem Adagio von Anfang bis zu Ende, nach Mozart'scher Weise, eine Figur bald in der einen, bald in der anderen Stimme durchgeführt, und in meiner Freude über die künstlichen Verschlingungen nicht bemerkt, daß dies zuletzt monoton wurde. Reichardt aber, obwohl

vermochte, als die Halb-Enthusiasten. Unter den großen Weltpoeten der Neuzeit aber (dieses Wort hier im weitesten Sinne als Gegensatz zur antiken Welt gebraucht) stehen wir keinen dem musikalischen Element stärker und inniger verwandt, als Shakespeare, der seinen süßen Zauber zu feiern nicht müde wird. Mehr als das Element der Musik aber, also deren rein sinnliche Seite, konnte Shakespeare in der Zeit und dem Lande, in welchem er lebte, nicht kennen lernen, es bliebe also immer noch übrig zu erfahren, wie sich eine der seinen gleich organisirte Natur der heute und bei uns entwickelten Kunst gegenüber verhalten würde. Eben so wenig aber läßt sich denken, daß nicht auch in Raphael's Seele beim Erklingen der Musik eine Saite sehr lebhaft vibrirt haben sollte, während sie in einem Rubens vielleicht keinen oder nur schwachen Zugang fand.

Rossini soll, wird uns berichtet, gegen die politisch-nationale Bewegung in Italien nicht nur apathisch gestimmt, sondern sogar höchst antipathisch eingenommen sein. Er begreift den Spektakel nicht, in den man sich um solcher „Lappalien" willen stürzt und haßt ihn, er, der trefflichste Maestro des Barbier von Sevigila und nicht minder berühmte große Eßkünstler. Spohr dagegen begreift wieder, wie er uns in seiner Selbstbiographie sehr unbefangen erzählt, Beethoven's letzte Werke nicht und liebt sie nicht und fällt mit reizender Naivität den Ausspruch: der erste Satz der neunten Symphonie sei „schlechter", als irgend ein anderer Symphoniesatz von Beethoven. So mancher aber dürfte sie beide ihrerseits hierin recht wohl begreifen, den großen Eßkünstler und den großen Violinspieler (nicht minder geschätzten Componisten der Jessonda und mancher anderer Werke) und sich an diesen Dingen mit mephistophelischem Behagen ergötzen.

Jehovah, der alte Gott der Juden, war ein musikfeindlicher Gott, sein göttlicher Sohn dagegen zugleich ihr göttlicher Genius und in seiner irdischen Erscheinung von ihrem Aether völlig unflossen und getränkt.

Schluß-Aphorisme als Berichtigung der ersten.

Bescheidenheit ist eine schöne Tugend, deren auch wir uns nach Kräften befleißigen (wie wir denn auch zu deren Uebung hinreichende Ursache haben möchten), deren Werth aber auch davon abhängt, daß man von ihr den richtigen Gebrauch mache; ein solcher wäre es aber kaum gewesen, wenn wir in den diese Aphorismen-Serie einleitenden Zeilen, *) in welchen wir der an diese Form der Prosa zu stellenden Forderungen gedachten, wirklich so geschrieben hätten: „Forderungen, welche heraufzubeschwören freilich der Verfasser der nachfolgenden Aphorismen lieber hätte vermeiden sollen." Denn war der Verfasser dessen von vornherein so absolut gewiß, so hätte er allerdings über diesen Punkt lieber schweigen sollen! In billigem Bedenken jedoch, ob er die eben abstract ausgesprochenen Forderungen auch einigermaßen wirklich erfülle, schrieb er: „Forderungen, welche heranf zu beschwören freilich der Verfasser nachfolgender Aphorismen vielleicht lieber hätte vermeiden sollen." Wo dieses „vielleicht" stecken geblieben ist, müßten der geehrte Setzer und Corrector dieser Blätter besser wissen, als wir, die wir unserseits nur wünschen können, daß der geneigte Leser in das Verdammungsurtheil, welches uns eine tückische Macht von vornherein gegen uns selbst aussprechen ließ, nicht geradezu eingestimmt sondern „vielleicht" und wo möglich uns selbst gegen uns selbst resp. gegen das uns zugedachte Correktiv in Schutz genommen haben möchte.

*) Siehe Nr. 32

Salzburger Musikzustände.

(Schluß.)

§. Wir kehren wieder zum Mozarteum zurück und wollen die Leistungen desselben als concertgebender Verein und als Bildungsschule für Zöglinge mit kurzen Umrissen zeichnen.

Das Mozarteum, welches identisch ist mit dem Dommusikvereine, gibt unter Mitwirkung von Kunstfreunden alljährlich seinen Mitgliedern eine Reihe von vier bis sechs Concerten, in welchen es denselben die vorzüglichen Kunstwerke der classischen Componisten vorführt. Dieses Programm seit seiner Gründung (1842) strenge befolgend, hat es seit dem in neuester Zeit erfolgten Austritt des Geselligkeits-Vereines aus diesem Institute seinen theilweise nun neuen Mitgliedern das Versprechen gethan, neben der Cultur des Aelteren, Classischen, auch „die Producte der Neuzeit im Gebiete der Musik nach Möglichkeit zu Gehör zu bringen." Dieser Grundsatz muß in solange als lobenswerth angesehen werden, als bei dem Hereinziehen von neuen musikalischen Producten immer ein gewisses Maß und gute Auswahl angewendet wird. Wie nun der Verein dieses sein Grundprogramm durchzuführen gedenkt, haben wir in

---

er die Durchführung lobte, sprach dies schonungslos aus und setzte noch boshaft hinzu: „Sie ruhten nicht eher, als bis Sie die Figur zu Tode gehetzt hatten!"

Mit besonderer Spannung laßen wir das Capitel von Spohr's Aufenthalt in Wien, und in der That ist das, was er uns darüber bei dhet merkrüdig genug. Wir können nur Einiges davon auszieben, und zwar seine Bemerkungen über Beethoven:

Nach meiner Ankunft in Wien suchte ich Beethoven sogleich auf, fand ihn aber nicht und ließ deshalb meine Karte zurück. Ich hoffte nun, ihn in irgend einer der musikalischen Gesellschaften zu finden, zu denen ich häufig eingeladen wurde, erfuhr aber bald, Beethoven habe sich, seitdem seine Taubheit so zugenommen, daß er Musik nicht mehr deutlich und im Zusammenhange hören könne, von allen Musikpartien zurückgezogen und sei überhaupt sehr menschenscheu geworden. Ich versuchte es daher nochmals mit einem Besuche; doch wieder vergebens. Endlich traf ich ihn ganz unerwartet in dem Speisehause, wohin ich jeden Mittag mit meiner Frau zu gehen pflegte. Ich hatte nun schon Concert gegeben und zweimal mein Oratorium aufgeführt. Die Wiener Blätter hatten günstig darüber berichtet Beethoven wußte daher von mir, als ich mich ihm vorstellte und begrüßte mich ungewöhnlich freundlich. Wir setzten uns zusammen an einen Tisch, und Beethoven wurde sehr gesprächig, was die Tischgesellschaft sehr verwunderte, da er gewöhnlich düster und wortkarg vor sich hinstarrte. Es war aber eine saure Arbeit, sich ihm verständlich zu machen, da man so laut schreien mußte, daß es im dritten Zimmer gehört werden konnte. Beethoven kam nun öfter in dieses Speisehaus und besuchte mich auch in meiner Wohnung. So wurden wir bald gute Bekannte. Beethoven war ein wenig derb, nur nicht zu sagen roh; doch blickte ein ehrliches Auge unter den buschigen Augenbrauen hervor. Nach meiner Rückkehr von Gotha traf ich ihn dann und wann im Theater an der Wien, dicht hinter dem Orchester, wo ihm der Graf Palffy einen Freiplatz gegeben. Nach der Oper begleitete er mich gewöhnlich nach meinem Hause und verbrachte den Rest des Abends bei mir. Dann konnte er auch gegen Dorette und die Kinder sehr freundlich sein. Von Musik sprach er höchst selten. Geschah es, dann waren seine Urtheile sehr streng und so entschieden, als könne gar kein Widerspruch dagegen stattfinden. Für die Arbeiten Anderer nahm er nicht das mindeste Interesse; ich hatte deshalb auch nicht den Muth, ihm die meinigen zu zeigen. Sein Lieblingsgespräch in jener Zeit war eine scharfe Kritik der beiden Theater-Verwaltungen des Fürsten Lobkowitz und des Grafen Palffy. Auf Letzteren schimpfte er oft schon überlaut, wenn wir noch innerhalb seines Theaters waren, so daß es nicht nur das ausströmende Publikum,

den beiden, in diesem Vereinsjahre abgehaltenen Concerten gesehen, bei welchen Pieces zur Aufführung gelangten, mit deren glücklicher Wahl und lobenswerther Execution man vollkommen zufrieden sein konnte. Außer den hiebei aufgeführten classischen Compositionen, nämlich: der Ouverture zur Mozart'schen Oper „Titus“, dem Marsche aus Beethovens „Ruinen von Athen“, einer Tenor-Arie aus dem Oratorium „Christus am Oelberge“ von eben diesem Meister, der G-dur-Symphonie von Haydn, dann dem 43. Psalm von Mendelssohn für achtstimmigen Chor, bekamen wir die einen mächtigen Eindruck ausübende D-moll-Symphonie von R. Schumann zu hören; ferner wurde das poetisch durchhauchte, liebliche Concertstück „die Frühlingsbotschaft“ von Gade und endlich die Ouverture zu der Oper Meyerbeer's „Dinorah“ (!) producirt. Obgleich nun nach unserer Ansicht dieser Ouverture jener musikalische Tiefgehalt, jene Schönheit und Einheit der Form, die Mozart in den Ouverturen zu seinen Opern der Nachwelt als mustergiltige Meisterwerke aufbewahrt hat, ganz fehlt, so bleibt es doch ein nicht uninteressantes und effectvoll zusammengestelltes Tonstück, für dessen Vorführung wir dem Institut aus dem Grund Dank wissen, weil wir durch eigenes Anhören desselben doch eine bessere Vorstellung erlangten, als es durch Lesen der hierüber so zahlreich erschienenen, verschiedenartigen Beurtheilungen geschehen konnte. — Das Orchester hatte die vielen schwierigen Aufgaben, welche in der Execution dieser Pieces gelegen sind, in lobenswerther Weise gelöst und dadurch gezeigt, daß es gute Geiger und Bläser besitze, welche im eifrigen Zusammenwirken auch vor der Notenwenge Meyerbeer'scher Compositionen nicht zurückschrecken. Darf das Zusammenspiel dieses Instituts überhaupt einen der ersteren Plätze in der Rangordnung der deutschen provinzstädtischen Musikorchester einnehmen, so besitzt der Verein auch einige unter seinen Mitgliedern, die wegen ihrer Fachkenntnisse und Leistungsfähigkeiten sich noch besonders hervorthun. An der Spitze desselben steht der schon anfangs erwähnte Kapellmeister Alois Taux, dessen Eifer, Umsicht und Energie in der Direction sich oft zu bewähren Gelegenheit hatte. Wir führen hier nur an, mit welcher anerkennenswerther Sorgfalt derselbe im vorigen Sommer das Studium der großen hier noch unbekannt gewesenen Messe von Beethoven in D, mit seiner Kapelle betrieb. Die Musiker schöpften hieraus reichen Gewinn und auch viele Musikfreunde betheiligten sich an den Proben. Leider wurde dieses Studium des großartigen, symphonistisch behandelten Tonwerkes, wo ein Vorherrschen der orchestralen Mittel und ein gleichsam instrumentales Behandeln der Singstimmen nicht zu verkennen ist, nicht zu Ende geführt; es wäre daher sehr zu wünschen, daß die Fortsetzung wieder begonnen und einige Theile hieraus im Concertsaale (denn für eine kirchliche Aufführung ist es zu lang) zur Aufführung gebracht würden.

An Solisten besitzt der Verein den Oboisten Jelinek, den Violoncellisten Hegenbarth, welche beide, sowie auch der Gesangslehrer und Violinist Schnaubelt im Fach der Composition mitunter recht brauchbares geschrieben haben. Auch der Fagottist Duda behandelt sein Instrument mit großer Fertigkeit. Bei der ersten Violine sind zwei tüchtige Orchester-Geiger, aber leider kein Solospieler. *) Die übrigen Instrumente des vollständigen Orchesters werden von brauchbaren Musikern ausgeführt. Wenn wir übrigens einen Wunsch aussdrücken möchten, so wäre es der, daß das Institut einen Bläser für die zweite Oboe aufstellen oder einen Schüler für dieses Instrument heranbilden sollte, da die gegenwärtige Substitution dieses Instrumentes durch die C-Clarinette unstatthaft erscheint. Wenn übrigens die Posaunisten einen breiteren, kräftigeren Ton hätten, so dürfte die Gesammtwirkung des Orchesters dadurch noch mehr gewinnen.

Im ausreichenden Gesangspersonale finden wir mitunter kräftige Chorstimmen, die Uebung im Treffen besitzen.

Als Lehranstalt, in welcher Sänger und Instrumentisten herangebildet werden, erzielt das Mozarteum, wie die öffentlichen Jahresprüfungen zeigen, befriedigende Resultate.

Für die Pflege des gemischten Chorgesanges besteht hier die Singakademie unter der Leitung des Mozarteumslehrers Schnaubelt. Dieser Verein wurde im Jahre 1850 von Dr. Floegel gegründet, welcher die zahlreichen zerstreuten Gesangskräfte der Stadt zu einem gemischten Chor unter seiner eigenen Direction vereinigte. Hatte dieses edle Unternehmen außer einer ausdauernden Begeisterung für die Förderung einer wahren Gesangskunst noch eine nicht unbedeutende Opferwilligkeit nothwendig gemacht, so wurden ihm diese seine Bemühungen durch einen glänzenden Erfolg belohnt. Die Liebe zu dem Chorgesange, der früher hier fast ganz vernachlässigt war, wuchs und steigerte sich allmählich zur Begeisterung. Alles, was sich zur Aufnahme in diesen Verein befähigt glaubte, trachtete zu diesen musikalischen Soiréen den Zutritt zu erhalten. Durch diesen raschen Zuwachs von ausübenden und als Zuhörer theilnehmenden Mitgliedern kam es bald, daß wegen Gewinnung eines größeren Raumes die wochentlichen Gesangsabende nicht mehr in Floegels Wohnung stattfinden konnten, sondern im Mozarteums-Uebungs-

*) Dem Vernehmen nach soll das Mozarteum mit dem Gedanken umgehen, einen Concertmeister zu acquiriren. Möchte doch die Realisirung dieser schönen Idee an den etwas beschränkten Fondsmitteln des Instituts nicht scheitern.

sondern auch der Graf selbst in seinem Bureau hören konnte(?). Dies setzte mich sehr in Verlegenheit, und ich war nur immer bemüht, das Gespräch auf andere Gegenstände zu lenken.

Das schroffe, selbst abstoßende Benehmen Beethovens in jener Zeit rührte theils von seiner Taubheit her, die er noch nicht mit Ergebung zu tragen gelernt hatte, theils war es Folge seiner zerrütteten Vermögens-Verhältnisse. Er war kein guter Wirth und hatte noch das Unglück, von seiner Umgebung bestohlen zu werden. So fehlte es oft am Nöthigsten. In der ersten Zeit unserer Bekanntschaft fragte ich ihn einmal, nachdem er mehrere Tage nicht in's Speisezhaus gekommen war: „Sie waren doch nicht krank?“ — „Mein Stiefel war's, und da ich nur das eine Paar besitze, hatte ich Hausarrest,“ war die Antwort.“

Und später:

„Bis zu diesem Zeitpuncte war eine Abnahme der Beethoven'schen Schöpfungskraft nicht zu bemerken. Da er aber von nun an, bei immer zunehmender Taubheit, gar keine Musik mehr hören konnte, so mußte dies nothwendig lähmend auf seine Phantasie zurückwirken. Sein stetes Streben, originell zu sein und neue Bahnen zu brechen, konnte nicht mehr, wie früher, durch das Ohr vor Irrwegen bewahrt werden. War es daher zu verwundern, daß seine Arbeiten immer barroder, unzusammenhängender und unverständlicher wurden? Zwar gibt es Leute, die sich einbilden, sie zu verstehen und in ihrer Freude darüber sie weit über seine früheren Meisterwerke erheben. Ich gehöre aber nicht dazu und gestehe frei, daß ich den letzten Arbeiten Beethoven's nie habe Geschmack abgewinnen können. Ja, schon die viel bewunderte nennte Symphonie muß ich zu diesen rechnen, deren drei erste Sätze (!) mir, trotz einzelner Genie-Blitze, schlechter vorkommen, als sämmtliche der acht früheren Symphonien, deren vierter Satz mir aber so monströs und geschmacklos und in seiner Auffassung der Schiller'schen Ode so trivial (!) erscheint, daß ich immer noch nicht begreifen kann, wie ihn ein Genius wie der Beethoven'sche niederschreiben konnte. Ich finde darin einen neuen Beleg zu dem, was ich schon in Wien bemerkte, daß es Beethoven an ästhetischer Bildung und an Schönheitssinn fehle. (!)“

Dieses aufrichtige Geständniß Spohr's ist für die Feststellung seines künstlerischen Characters äußerst wichtig, und beweist, daß ihm der schwindelfreie Blick in die Tiefen Beethoven's versagt war, daß er diesen nur so weit verstand, als dessen Musik noch die volle Glätte der Form bewahrte. Spohr überfah, daß riesige Felsenmassen, hochaufsteigende Gipfel und gähnende Abgründe keine runden Formen mehr aufweisen können. (Wir fahren mit den Mittheilungen aus dieser Selbstbiographie nach Maßgabe der erscheinenden Lieferungen fort.)

saale abgehalten werden mußten. Die zu diesen Uebungen ausersehenen, aus Floegels Mitteln beigeschafften Werke waren die vorzüglichsten von den geistlichen und weltlichen Compositionen, wie: Oratorien, Messen, Chöre, Quartetten und Lieder eines Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann und Gade, bei deren eingehendem Studium er seinen begeisterten Sängerkreis in die Tiefen und Schönheiten mit seltener Fachkenntniß einführte.

Wie jetzt das Studium in dieser Akademie betrieben wird, können wir leider nicht berichten, da wir seit Floegels Tode die Wochenübungen aus dem Grunde nicht mehr besuchen, weil uns die eigenthümliche, unruhige Directionsweise Schnabels's auf die früher gewohnte nicht mehr zusagte. Uebrigens geben die von diesem Vereine bei Gelegenheit von Liedertafel-Productionen ziemlich gerundet gebrachten Chöre und Lieder Zeugniß eines eifrigen Zusammenwirkens von Sängern und Sängerinnen.

Aber nicht bloß um die Cultivirung des gemischten Chors, sondern auch um den Männergesang hat sich Floegel hier ungemein verdient gemacht. Die Salzburger Liedertafel hatte ihn im Jahre 1850 zu ihrem Chormeister erwählt. Als solcher gab er bald Beweise seines feinen musikalischen Sinnes, seiner Directionskenntnisse und seiner hohen Kunstbildung als Sänger. Er hob die Liedertafel und verhalf ihr während seiner siebenjährigen Direction durch glückliche musikalische Aufführungen und Betheiligungen bei auswärtigen Gesangsfesten zu Anerkennung und Ehrenbezeigungen. — Leider hat ein frühzeitiger Tod diesen kunstbegeisterten Mann, der das hiesige Gesangsleben so wohlthuend und erfolgreich belebte und deßhalb für Salzburg gewiß nicht bedeutungslos war, im Jahre 1858 beiden Vereinen geraubt. Seit diesem Zeitpunkte dirigirt der Mozarteums-Director Alois Taux die hiesige Liedertafel. Haben wir dessen schätzbare Leistungen und Kenntnisse als Kirchenmusik-Componisten, als Dommusik-Vereinskapellmeister und als Dirigenten im Concertsaale an mehreren Stellen unseres Berichts mit gebührendem Lobe bedacht, so müssen wir — zur Aufrechthaltung unseres anfangs aufgestellten Grundsatzes, nämlich: der Beobachtung der Wahrheit und Unparteilichkeit — gestehen, daß Taux hier innerhalb einer Sphäre wirkt, die ihm doch nicht so vollkommen zuzusagen scheint, als der Wirkungskreis seiner anderweitigen, obgenannten musikalischen Thätigkeit. Indeß ist er bemüht, die Liedertafel auf einem Standpunkte der Kunstbildung zu erhalten, der doch gegen die Floegel'sche Directionsperiode kein Rückschritt genannt werden kann; daß aber diesem Bemühen durch eine wachsende Liebe von Seite der Sänger zu der schönen Blüthe des deutschen Volkes, dem Männergesange, sehr förderlam entgegen gekommen würde, wird wohl Niemand in Abrede stellen. Mögen daher Chormeister und Sänger im eifrigen Zusammenwirken, und in Erinnerung an das, was die Liedertafel schon in früheren Jahren in gesanglicher Beziehung Bedeutendes geleistet hat (z. B. die zweimalige glänzende Aufführung der Mendelssohn'schen Chöre zur Antigone mit Clavierbegleitung — im Jahre 1853; die Aufführung derselben Chöre mit Orchesterbegleitung im Jahre 1856) das anstreben, was sie sich in ihren Satzungen vorgesetzt, nämlich: Ausbildung des Gesanges und gesellschaftliche Pflege. Beides finden wir nun bei unserer nachbarlichen, von einem einheitlichen Geiste belebten Liedertafel „Frohsinn" in Linz im besten Gedeihen und regster Thätigkeit und dürfte daher diese Liedertafel mit ihrem thatenreichen Leben von der unsrigen als nachahmungswürdiger Musterverein angesehen werden.

Was das öffentliche Auftreten der Salzburger Liedertafel betrifft, so ließ sich dieselbe während des verflossenen zwölften Vereinsjahres in fünf Gesangsproductionen für ihre unterstützenden Mitglieder hören, wirkte dieselbe zweimal in Mozarteums Concerten mit, und veranstaltete einige Ausflüge in Salzburgs nächste Umgebung.

Ueber den Zustand unserer Oper, welche doch als der mattste Zweig der musikalischen Bestrebungen unserer Stadt angesehen werden muß, läßt sich wohl nicht viel Gutes berichten. — Wenn die Schwalben heimwärts ziehen, kommt alljährlich eine andere Gesellschaft von Sängern und Sängerinnen, Schauspielern und Schauspielerinnen, welche während der Herbst- und Wintermonate auf unserer kleinen Provinzbühne, die meistens jedes dritte Jahr auch einem andern Director überlassen wird, Opernvorstellungen gibt und Komödie spielt. Wenngleich unter dem Operupersonale manchmal relativ ausgezeichnete Einzelnkräfte vorhanden sind, wie vor mehreren Jahren die Sopranistin Denemy-Ney, der Tenorist Kinzel, der Baryton Karlschulz, und in der verflossenen Saison der stimmbegabte Bassist Binder, so kann durch diesen fortwährenden Wechsel nie ein wirksames Ensemble zusammengebracht werden. — Ein sehr wunder Fleck unserer Oper ist der mangelhaft besetzte Chor, welcher bisher fast durchgehends aus dem Personale des Schauspieles und der Oper rekrutirt wurde; sein Auftreten wurde beinahe stereotyp verlacht. Wir machen daher vor allem den Director Koßly, welcher die Salzburger Bühne mit Beginn der heurigen Saison übernehmen soll, auf dieses seither bestandene Hauptgebrechen aufmerksam, welches durch Aufstellung von einzelnen branchbaren Sängern und Sängerinnen leicht entfernt werden kann. Deßgleichen legen wir demselben an's Herz, in der Zusammenstellung des Opern-Repertoirs sich von einem musikalischen Feingefühle leiten zu lassen, und nicht in die Fußstapfen des abgegangenen Directors Zöllner, der sein Publikum vorherrschend mit der süßlich gehaltlosen Musik italienischer Opernmacher abspeiste, zu treten, sondern uns auch die gediegenen Opern der deutschen Meister vorführen zu wollen.

Das Opernorchester ist hier wieder jenes des Mozarteums.

Am Schluß unseres Berichtes sei uns noch erlaubt einer Privat-Gesellschaft zu erwähnen, welche von einem hiesigen höher gestellten Beamten vor einigen Jahren gegründet worden war und sich beinahe exclusiv die Pflege älterer Chormusik zur Aufgabe gestellt hat. Ein im vorigen Jahr abgehaltenes Concert vor einem gewählten Publicum, wobei unter Anderem die schwierige Cantate von Seb. Bach: „Gottes Zeit," unter lebhaftem Beifalle aufgeführt wurde, gibt von dem eifrigen Zusammenwirken der Gesellschafts-Mitglieder ehrendes Zeugniß.

Briefe aus Karlsruhe.

mk. Ein Correspondent, welcher über das Karlsruher Musikleben berichtet, schreibt wie ein Reisender aus fernen, neu entdeckten Landen, so wenig sind unsere musikalischen Zustände dem übrigen Deutschland bekannt. Und doch besitzen wir ein schon längst bestehendes, mit fürstlicher Munificenz dotirtes Hoftheater, dessen Oper unter Leitung des verdienten Hofkapellmeisters Strauß in den dreißiger Jahren sogar ein Glanzpunkt am dramatischen Himmel war, eine vortreffliche, bis auf die jüngste Zeit an vorzüglichen Solokräften reich gewesene Hofkapelle, blühende Musik- und Gesangvereine, in welcher mit Erfolg ein ernstes Kunststreben gepflegt wird, und seit einigen Jahren selbst eine regelmäßige Kirchenmusik.

Beweis genug, daß in unserer südwest-deutschen musikalischen Sachgasse das rechte, seiner Zielpunkte sich bewußte Musikleben nicht erst geweckt zu werden braucht, sondern seit Jahren der Kunst gerecht geworden ist. Wenn man trotzdem von Karlsruhe im „deutschen Ausland" so wenig oder so gut wie gar nichts weiß, so liegt der Grund davon größtentheils in der an den äußersten Westen Deutschlands vorgeschobenen isolirten Lage Karlsruh's, die musikalische Besuche aus dem Norden und Osten unseres Vaterlandes rein unmöglich macht, theilweise aber auch in einer gewissen Bequemlichkeit seiner correspondenzbeflissenen Bewohner, welche sie leider verschmähen läßt, durch den Phantasieflug ihrer Feder die große Entfernung von den in musikalischen Dingen den Ton angebenden Städten Berlin, Leipzig und Wien einigermaßen zu kürzen und auf schriftlichem Wege eine geistige Verbindung herzustellen, die anderswo ein rege unterhaltener persönlicher Verkehr freilich viel besser und rascher bewerkstelligt.

Während uns so alle und jede Gelegenheit zu einem unmittelbaren und andauernden Ideenaustausch mit auswärtigen Kunstgenossen entzogen ist, müssen wir auch auf die blos vorüberziehende Berührung mit durchreisenden Künstlern des Concertfachs beinahe vollständig verzichten.

Da Karlsruhe nämlich nicht an einem Punkt des Weltverkehrs liegt, jener von der großen Zunft der Virtuosen und Sänger auf ihren Reisen gleich einer polizeilich vorgeschriebenen Paßroute eingehaltenen musikalischen Heerstraße, so verlor sich nur hie und da solch ein irrender Ritter der geldmachenden Musik zu uns, diesen Abstecher gewiß wie einen abenteuerlichen Zug in ungekannte Wüsteneien betrachtend, und das Wagniß manchmal bereuend, wenn die erwarteten Goldminen nicht reichlich genug sich eingefunden. Seitdem aber die Virtuosen-Concerte durch die immer mehr zunehmende Concurrenz ohne Zuthun der Frankfurter Börse weit unter Pari gesunken, meiden auch die neumodischen Minnesänger und fahrenden Schüler des Saitenspiels, die guten wie die schlechten, geflissentlich das arme Karlsruhe, indem sie uns vornehm überlassen, von ihrem europäischen Ruhm durch die Zeitungen die posaunende Kunde zu empfangen.

Trösten wir uns über diese künstlerische Verlassenheit und notorische Unbekanntschaft mit unseren Musikverhältnissen. Auch größere süddeutsche Städte, wie Darmstadt, Stuttgart oder München befinden sich in dem gleichen patriarchalischen Kunststufande, welcher sich noch nicht zu dem modernen Zeitbewußtsein emporzuschwingen vermocht, daß die Kunst zu ihrer Blüthe eines Reklamegeschäftes im großstädtischen Sinne oder einer Leipzig-Berliner Lärmposaune bedauf. Hat ja doch das musikalische Stilleben gerade in dem Vorzuge genügsamer, nur den reinsten Zwecken der Kunst gewidmeter Thätigkeit und uneigennütziger Berufstreue seinen besonderen Werth, und entspricht gewiß mehr dem innerlichen Wesen des deutschen Volkscharakters, als alles noch so erlaubte Ringen nach öffentlicher Anerkennung in den weitesten Kreisen.

In Sachen der Musik wird ohnehin der Norden durch seine vielen, oft in nächster Nähe gruppirten stehenden Kunstinstitute und großen Städte stets eine günstigere Stellung einnehmen und ein reger pulsirendes Kunstleben der einzelnen Theile zu entfalten im Stande sein, als der Süden, wo die musikalischen Brennpunkte, wie kleine Inseln im Meer, gezählt sind und zu allem Unglück manchmal weit auseinander liegen. Diese allgemeinen Betrachtungen zur Beurtheilung des Karlsruher Standpunktes vorausgeschickt, lassen Sie mich zuerst von den Bestrebungen des hiesigen Dilettantismus, jener neuen Großmacht im Gebiete der deutschen Tonkunst, reden; an die Würdigung seiner Erfolge mag sich dann die Besprechung der Kunstlust tute anreihen.

(Fortsetzung folgt.)

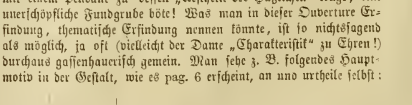
Recensionen.

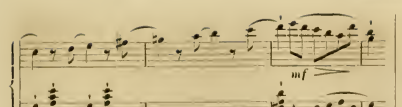
Ouverture du corsaire par Hector Berlioz.. — Arrangement für Pianoforte zu zwei Händen von Hans von Bülow. — Winterthur, Verlag von Rieter Biedermann.

Ouverture zu Hermann und Dorothea von Rob. Schumann. op. 136. (Nr. 1 der nachgelassenen Werke.) Clavierauszug vom Componisten. — Dresdne Verlag.

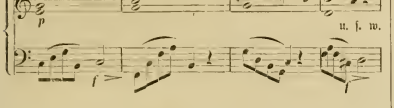
v. Br. Was auch immer gegen Clavierarrangements von Orchesterwerken eingewendet werden kann und muß, so sind der Vortheil und Nutzen, welchen sie gewähren, zu evident, als daß man von den mit ihnen nothwendig verknüpften Mißständen und Nachtheilen, einen absolut gültigen Einwand gegen deren Zulässigkeit überhaupt herholen könnte. Nicht allzu entfernt dem nach Gemälden verfertigten Stahlstichen vergleichbar, bieten sie ungefähr dieselben Vor- und Nachtheile. Freilich sind jene fast ausschließlich praktischer, diese dagegen ästhetischer Natur: leider aber ist keine Kunst so sehr genöthigt, auf das Praktische Rücksicht zu nehmen, als die Tonkunst. Bestünde der Vortheil besagter und ähnlicher Arrangements auch lediglich darin, daß durch sie die Verbreitung vieler Werke unendlich gefördert wird, welche ohne sie dem Laienpublikum und vor Allem der ehrenwerthen Classe der Dilettanten nur sehr spät, rein zufällig oder auch wohl gar nicht bekannt werden würden, so ist eben dieser einzige Vortheil auch schon wichtig genug, um durch ihn allein den zur allgemeinen Sitte gewordenen Gebrauch der Arrangements zu rechtfertigen und um seinetwillen sich über so manche ästhetische Bedenken hinwegzusetzen. Daß jeder gebildete, von wahrem Interesse erfüllte Laie sich nur so lange an der Bekanntschaft des Arrangements genügen lassen werde, als ihm jene des Originals nicht zugänglich ist, darf billig vorausgesetzt werden. Endlich soll auch keineswegs geläugnet werden, daß es wohl auch Orchesterwerke geben mag und gibt, welche sich, wie z. B. die Berlioz'schen ganz speciell oder auch Beethoven's neunte Symphonie u. A. ihrer ganzen Natur nach so sehr gegen Clavierübertragungen sträuben (wie so viele Dichtungen gegen die Uebersetzung aus einem Idiom in ein anderes), daß ihnen gegenüber das praktische Bedürfniß vor den ästhetischen Bedenklichkeiten fast verstummen müßte, da der Werth seiner Erfüllung ein sehr zweifelhafter wird. Aber selbst in diesem äußersten Falle können wir doch nur sagen: fast, und das Bedürfniß macht sich, wie der Augenschein lehrt, immer wieder geltend. Endlich ist auch noch zu bemerken, daß es in den meisten Fällen gegen eine Orchester-Composition spricht, wenn sie durch eine derartige Uebertragung, zumal zu vier oder acht Händen, so sehr beeinträchtigt wird, um mit einigem Recht von ihr sagen zu können, daß, wer das Werk selbst nur durch sie kennen lernt, es eigentlich gar nicht kennen lerne. Freilich gilt dieß kaum von den Werken eines andern Componisten in so hohem Grade, als eben jenen Berlioz's, es möchte aber wahrlich auch günstiger um sie bestellt sein, wenn dieß in geringerem Grade der Fall wäre. Berlioz hat eine sehr richtige Selbsterkenntniß an den Tag gelegt, wenn er einmal bekannte, „er bedürfe sehr großer Mittel, um nur überhaupt etwas zu erreichen." Werke nun freilich, welche so sehr auf den Aufwand äußerer Mittel basirt sind, begeben sich allerdings des besten Theils ihrer etwa noch restirenden Wirkungsfähigkeit, indem sie, wie dieß bei den gedachten Arrangements der Fall, auf diese Mittel nach einer Seite hin verzichten.

Wir wenden uns nun speciell zu jener vorangezeigten Berlioz'schen Ouverture, welche uns wahrscheinlich noch lange völlig unbekannt geblieben wäre — und vielen andern mit uns — wenn sich nicht Hans von Bülow mit freundlicher Barmherzigkeit ihrer und unser angenommen hätte. Zunächst aber müssen wir uns, diesem Werke gegenüber wenigstens, die Behauptung erlauben, daß wir uns über dessen wahren Werth dadurch nicht zu täuschen vermögen, weil es uns nur in einem Clavierauszug vorliegt, ja wir sind offenherzig genug zu gestehen, daß uns dieß eher noch im entgegengesetzten Falle begegnen könnte (wie es denn Partiturenverehrer gibt, welche vor Partituren schon darum den größten Respect haben, weil es Partituren sind und welche Dinge darin suchen und finden, die ganz und gar nicht darin stehen), man müßte denn nur annehmen, was nicht anzunehmen ist, daß Hans von Bülow alles Wesentliche aus dem Original weggelassen und nur das Unwesentliche wiedergegeben hätte. Der Eindruck, welchen uns dieses Werk, und zwar nach (mit nicht geringer Selbstverläugnung) wiederholtem Spielen und Lesen hinterließ, war das letzte, wie das erste Mal, ein geradezu kläglicher, nur dem Gefühl ödesten Katzenjammers vergleichbarer. Welch ein Mangel an gestaltender Kraft, an organischem Entwicklungsvermögen, von den ersten Takten angefangen bis zum Schluß! Welch eine Confusion, welch ein plan-, ja sinnloses Durcheinanderschütteln aller vierundzwanzig Tonarten! Welch eine fanatische Begeisterung für das absolut Häßliche spricht aus diesem Werke, welches einem musikalischen Rosenkranz, der sich mit einem Pendant zu dessen „Aesthetik des Häßlichen" trüge, eine unerschöpfliche Fundgrube böte! Was man in dieser Ouverture Erfindung, thematische Erfindung nennen könnte, ist so nichtssagend als möglich, ja oft (vielleicht der Dame „Charakteristik" zu Ehren!) durchaus gassenhauerisch gemein. Man sehe z. B. folgendes Hauptmotiv in der Gestalt, wie es pag. 6 erscheint, an und urtheile selbst:

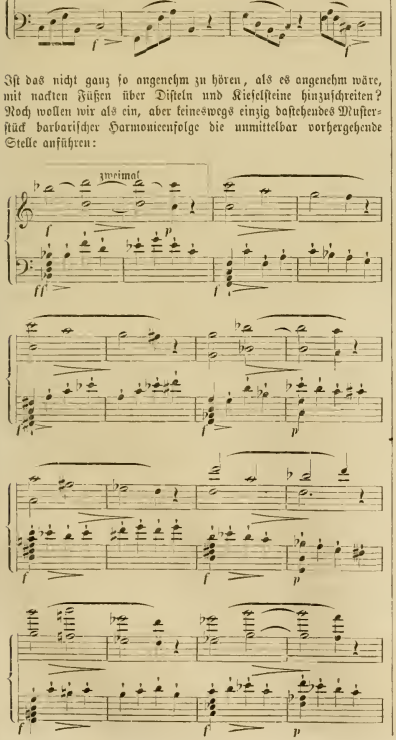


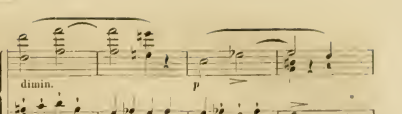


Der Contrapunkt war bekanntlich nie Berlioz's starke Seite und in der That, wenn man die contrapunktischen Verrenkungen verfolgt, mit welchen Berlioz in dieser Ouverture geradezu Staat macht, so wird man an jene Aeußerung Schumann's über den Contrapunkt erinnert, welchen Meyerbeer in den „Hugenotten" zum Luther'schen Choral schrieb, indem er meinte: wenn mir ein Schüler solchen Contrapunkt brächte, so würde ich ihn davonjagen! Höre man doch einmal folgende Stelle (pag. 7):



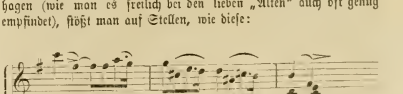
Ist das nicht ganz so angenehm zu hören, als es angenehm wäre, mit nackten Füßen über Disteln und Kieselsteine hinzuschreiten? Noch wollen wir als ein, aber keineswegs einzig dastehendes Musterstück barbarischer Harmoniefolge die unmittelbar vorhergehende Stelle anführen:



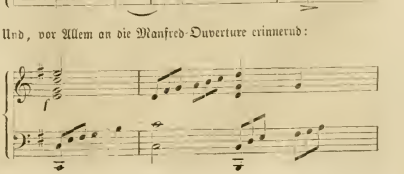


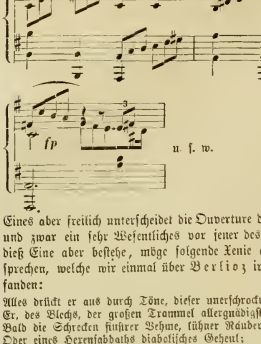
Wie? Und Berlioz, der dieß schreibt und Partien wie deren eine hier volle zwei Seiten (pag. 11 und 12) füllt, läßt sich mit Anspielung auf gewisse ähnliche Liebenswürdigkeiten der „neudeutschen Schule" freilich nur von seinem schwer belasteten Gewissen den Angstschrei erpressen: er hätte dergleichen nie geschrieben? In welcher Partitur der „neudeutschen Schule" könnte es toller hergehen, wie in dieser Ouverture? Hat sie Bülow vielleicht nur darum für Clavier übertragen, um im Namen Aller an Berlioz Rache zu nehmen und seine Unberechtigung, gegen die zugemuthete Genossenschaft Protest zu erheben, auch dem Laien ad oculos zu demonstriren? Was soll man zu der Einleitung dieser Ouverture sagen, welche in B-dur, keck genug, anhebend im achten Takt nach As-dur übergeht, dann nach B-moll einlenkt, um mit einer Cadenz in Es-dur zu schließen, welcher dann (nach einem hastig vorbeiwirbelnden Allegro assai, alla breve) ein kurzer Adagio-Satz in As-dur folgt? Was sollen wir aber zu der ganzen Ouverture überhaupt, außer dem bereits Gesagten, noch sagen? Höchstens noch dieß, daß wir Niemand besonders Glück wünschen können, der sich von diesem Corsaren kapern läßt. Und somit nehmen wir Abschied von dem Werke, gerne anerkennend, daß es bei aller Confusion, Difformität, Häßlichkeit und Leere des Ganzen, im Einzelnen, wie wohl jedes Berlioz'sche Werk, geistvolle Blitze enthält (wir machen z. B. auf den kleinen Zug: Takt fünf und sechs des Adagio-Satzes vom Wiedereintritt des Allegro aufmerksam), welche aber die Nacht nicht zum Tag, das Chaos nicht zur geordneten Schöpfung umzuschaffen vermögen. Wahrlich, Berlioz hat durch seinen Protest, der ohnedieß nur komisch wirkte, weit mehr verloren, als gewonnen!

Gerne möchten wir nun, nachdem wir über den französischen Meister so wenig Erfreuliches zu sagen hatten, dem deutschen Meister ein recht volles Loblied singen. Leider können wir es dießmal aber auch nicht. Zwar ist diese Ouverture ein recht freundliches, fein ausgeführtes Musikstück. Aber was will dieß überhaupt, was will es insbesondere für Schumann bedeuten? Die in dieselbe eingeflochtene Marseillaise ist das bedeutendste Motiv, welches im Verlauf derselben erscheint. Im Uebrigen charakterisirt sie jene gewisse Lahmheit und Manierirtheit, welche leider den Spätlingsprodukten der Schumann'schen Muse der Mehrzahl nach wie ein gemeinsamer Familienzug anhaftet. Nur mit entschiedenem Mißbehagen (wie man es freilich bei den lieben „Alten" auch oft genug empfindet), stößt man auf Stellen, wie diese:



Und, vor Allem an die Manfred-Ouverture erinnernd:





Eines aber freilich unterscheidet die Ouverture des deutschen Meisters und zwar ein sehr Wesentliches vor seiner des französischen. Worin dieß Eine aber bestehe, möge folgende Xenie an unser Statt aussprechen, welche wir einmal über Berlioz irgend wo veröffentlicht fanden:

Alles drückt er aus durch Töne, dieser unerschrockne Heetor,
Er, des Blechs, der großen Trommel allergnädigster Protector;
Bald die Schrecken finstrer Nebune, kühner Räuber wilde Gräu'l
Oder eines Hexensabbaths diabolisches Geheul;
Meister Harold's fein'res Wesen — hört, wie fein weiß er's zu gängeln,
Daß sich's in Gestalt 'ner Bratsche sinnig muß durch's Ganze schlängeln.
Alles dieß wär' unvergleichbar — doch zum ganz vollkomm'nen Sieg
Fehlt nur eben noch ein Kleines — daß es klänge wie Musik!

Werke für Pianoforte zu zwei Händen.

Buch der Lieder von R. Volkmann. op. 17. 3. Heft. Wien, Spina.

S. B. Dieses dritte Heft ist die Fortsetzung einer schon vor Jahren begonnenen Sammlung von Clavierstücken, und enthält drei kleine Pieces. Der Titel mag es rechtfertigen, daß der Styl derselben so wenig Claviermäßiges hat: es klingt Alles wie Arrangement. Das interessanteste darunter ist Nr. 2, zwar etwas Chopin'sch, aber von einem intensiv-nationalen Anstrich in der Melodie, welcher durch die schluchzend nachhinkende Begleitung etwas eigenthümlich Wildes erhält. Nr. 1 hat auch etwas Volksliedähnliches und ist von gar eigener periodischer Beschaffenheit, da drei- und zweitaktige Gliederung darin abwechselt. Als Clavierstück klingt es ungeachtet vielfacher Verdoppelung etwas trocken und karg. Nr. 3. („die Savoyardin") bringt eine zweistimmig in Terzen geführte Melodie in F-moll, und dann eine schnelle Passage, bei der die Harmonie ohne Rücksicht auf die Melodie dudelsackmäßig immer dieselbe bleibt, was sich um so komischer macht, als auch hier die Tonart F-moll vorherrscht. — Die Begleitung der linken Hand ist in allen drei Stücken blos akkordisch, und zwar nur die Taktheile, höchstens noch die Taktglieder angebend. Wir meinen, das sei doch gar bequem, und Mendelssohn und Schumann hätten lyrische Musik für Pianoforte reicher behandelt, und auch Volkmann vermöchte es.

Locales.

Hofopernthe:ater.

v. Br. Unser Operntheater brachte in verflossener Woche des alten Veteranen Adam „Postillon von Lonjumeau" nach vieljähriger Pause wieder zur Aufführung. Daß diese Reprise ausschließlich zu Ehren Herrn Wachtel's stattfand, der an den pikanten Beziehungen dieses Opernsujets zu seinem eigenen Lebenslauf, selbst Wohlgefallen zu finden scheint (und warum soll er auch nicht?), liegt auf der Hand. Sie war im Ganzen den günstigsten Erfolge begleitet. Das Libretto dieses Singspiels ist leidlich amüsant, die Musik zwar mitunter in hohem Grad steril und gehaltlos, aber stellenweise doch auch anregend, gnziss-pikant und von drastisch-komischer Kraft (so z. B. der Schlußchor des ersten, die chargirte Baßs-Arie im zweiten Act). Die Aufführung ließ nur wenig zu wünschen übrig. Herr Wachtel excellirte in der Titelrolle und bot zu dem hohen cis, womit er uns als Raoul überraschte, diesmal auch noch ein d aus. Seine dießmalige Leistung war uns, Alles in Allem genommen, unter seinen bisherigen entschieden die liebste, wie denn jedenfalls das Eine feststeht, daß Partien von etwas grobkörnigem, derbem Gepräge seiner Individualität viel näher liegen, als lyrische und heroische. Sein George Brown und sein Postillon stehen seinem Raoul und Arnold weit voran. Frl. Hoffmann reichte für ihre Partie, welche ziemlich bedeutende virtuose Ansprüche macht, mit ihren Mitteln nicht völlig aus; demungeachtet konnte ihre Leistung im Ganzen eine entsprechende, befriedigende heißen. Mit besonderer Auszeichnung verdient Herr Mayrhofer genannt zu werden, der zwar im Spiel, was die Entfaltung der vis comica betrifft, die ziemlich plumpen Ausschreitungen seiner Collegen (besonders des Herrn Lay), redlich theilte, der aber die drollige Buffo-Arie im zweiten Act, welche schon ihrem Mann fordert, mit Meisterschaft ausführte. Was Herr Hölzel als Marquis Corey leistete, wissen alle diejenigen ohnehin, die seine Darstellungsweise ähnlicher schwabeliger Gestalten überhaupt kennen. Das Ensemble der Oper war unter der Leitung des Herrn Capellmeister Deßoff ein lobenswerthes, der Antheil des Publicums aber nahm in der zweiten Abtheilung des leichtgeschürzten Werkes sichtlich ab, und dürfte sich kaum für längere Dauer behaupten, obwohl wir unserseits diesem Postillon um vieles lieber das Bürgerrecht auf unserer deutschen Bühne einräumen, wie z. B. dem Troubador oder der sicilianischen Vesper.

Zeitungsschau.

In der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik" vom 27. Juli verwehrt sich eine Dame, Lina Ramann, gegen eine Behauptung L. Köhler's, worauch die Frauen nicht die Anlagen besitzen sollen, sich eine allseitige Kunstbildung anzueignen, die allein zum höheren Lehrerberuf fähig mache. Sie meint, das Weib müsse „mindestens dieselben Grundlagen der Bildung, und bei besonderer Befähigung überhaupt genau denselben Bildungsgang durchmachen wie der Mann", und das habe „von Conservatorien der Musik auszugehen." Das Letztere ist sehr wahr. Factisch geht aber gerade von Conservatorien die wahre Halbbildung des weiblichen Geschlechts in der Musik aus, und in Folge dessen wird der oberflächliche Unterricht immer weiter verbreitet.

Nachrichten.

Petersburg. In den kaiserlichen Theatern werden sämmtliche Orchester nach der neuen französischen Normal-Stimmgabel eingerichtet (auf daß die Franzosen denn auch hier den Ton angeben!), und tritt diese neue Einrichtung mit 1. September in's Leben. — Das neu erbaute Theater (der Großherzogin Marie, ehemals théatre du Cirque) soll zunächst für die Aufführung „russischer Opern" bestimmt sein, und das Erstlingswerk eines Garde-Officiers, Namens Kui, zur Eröffnungs-Vorstellung bestimmt sein.

Köln. In der letzten Versammlung der musikalischen Gesellschaft wurden wieder einmal zwei Beethoven'sche Sonaten (die Sonaten für Pianoforte und Violine op. 30, Nr. 3, und op. 12, Nr. 3) in einem Orchester-Arrangement (von Hubert Ries) zur Aufführung gebracht. Obwohl derartige Arbeiten immer mehr als problematisch bleiben, so wird diese doch als eine relativ gelungene bezeichnet, und ist die eine derselben (op. 30) auch sogar bei Heinrichshofen in Magdeburg (in Stimmen) im Stich erschienen.

Wien. Rubinstein hat seine neue Oper bereits vollendet und auch schon der Direction des Hofoperntheaters eingereicht. — Herr Karl Evers erhielt für die Widmung seiner „Chansons d'amour" von dem Sultan das ihm durch die k. k. österr. Internunciatur zugeschickte Officierskreuz des Medschidie-Ordens. Der Großherr des Harems ist jedenfalls der Mann, um „Chansons d'amour" am besten zu würdigen.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 34. Wien, 18. August 1860. Jahrgang I.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Basei Nr. 109. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals S. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Mr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Mr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Johannes Brahms. — Feuilleton: Zur Erinnerung an das vierte mittelrheinische Musikfest zu Mainz. — Ueber Liedercomposition. — Briefe aus Karlsruhe. (Fortsetzung.) — Die Diatonik der Kirchentöne. — Ghasel. — Nachrichten.

Johannes Brahms. *)

Es ist etwas Großes und Schönes um die keck und unaufhaltsam aufsprudelnde Schaffenskraft eines originellen künstlerischen Talents, das zum ersten Male sich in jene Schranken wagt, wo die unverwelklichen Kränze, wie sie die Muse spendet, des Siegers und Meisters harren. Es ist eine köstliche Sache um jene ersten Ergüsse einer glühend entzündeten jugendlichen Phantasie, die mit Heftigkeit und Leidenschaft um Ausdruck ringt und alsbald schon über das eben Gefundene hinaus weiter drängt nach neuer Gestaltung für den innern, gährenden Stoff, für die Fülle von Ideen und Empfindungen, die Herz und Kopf bewegen und beleben.

Wo eine solche Erscheinung, ein solcher mächtiger Anfang eines vielverheißenden Lebens uns im Gebiete der Kunst entgegentritt, da begrüßen wir sie mit Freude und wir verhehlen nicht, daß es eben die ersten Flügelschläge des Genius sind, welche wir mit besonderer Theilnahme betrachten, daß wir es eigentlich vorziehen, uns mit Liebe in ein solches Beginnen zu versenken, als uns kritisch ihm gegenüber zu stellen. Gerade solche Productionen, welche der Sturm- und Drangperiode der geistigen Entwicklung angehören, erfordern eine eigenthümliche kritische Behandlung; und doch sündigt gerade bei der Beurtheilung derselben die Kritik am häufigsten und unverzeihlichsten. Zuweilen, und das ist die größte Sünde gegen den Genius des jungen Künstlers, preist sie die eben erst beginnenden Leistungen eines Talents in einer Sprache der Hyperbel und des Superlativs, wie sie der gebildete Geschmack sogar ungern auf die ersten Meisterwerke aller Jahrhunderte angewendet hört. Eine solche Art der Beurtheilung erregt bei nüchternen Köpfen einen natürlichen Zweifel gegen ihre Wahrhaftigkeit, weckt unwillkührlich den Gedanken an fatale Coterie-wirthschaft und stimmt nicht selten von vorn herein zu einer gewissen Abneigung gegen den so vorlaut Gepriesenen. Die Kehrseite einer derartigen, in ihren Hoffnungen und Ausdrücken überfliegenden, allezeit den Erretter und Messias verkündenden Kritik ist ebenfalls bekannt genug. Der wirkliche Schaden den sie stiftet, ist vielleicht geringer als die Unannehmlichkeit und Verdrießlichkeit, die sie dem strebenden Talent verursacht. Wir meinen jene mürrisch hypochondrische Art des Recensententhums, jene loyalen Vertheidiger des hergebrachten Zopfes, die mit classischer Scheere alles vertilgen möchten, was ein wenig von der hergebrachten Weise abzuschweifen und ein bisher noch nicht Dagewesenes zu erschaffen wagt. Es ist ein eigenthümlicher Principienkrieg, den diese Kreuzritter im Gebiet der Kunst führen und doch ist es meistens eine achtungswerthe Gesinnung, welche sie sich so ausschließlich und häufig ungerecht verhalten läßt.

Beide Arten extremer kritischer Beurtheilung hat in reichem Maße Johannes Brahms erfahren, als er vor ungefähr sieben Jahren eine Reihe von Compositionen in rascher Aufeinanderfolge veröffentlichte. Die Einen priesen ihn mit ungewöhnlich starken Ausdrücken, glaubten in seinen ersten Sonaten den Anbruch einer neuen Aera musikalischer Production zu erkennen, die Andern verhielten sich um so entschiedener ablehnend gegen ihn. In befreundeten Kreisen, vorzüglich in solchen, wo man Schumann'sche Compositionen liebte und verehrte, oder auf welche der persönliche Einfluß von Robert Schumann, der dem jungen Componisten besonders zugethan, sich erstreckte, feierte man Brahms auf überspannte Weise. Man verwechselte die Hoffnungen, zu welchen allerdings seine Anlagen und die ersten Aeußerungen seines Talents berechtigten mit geschehener Leistung, man geberdete sich, als ob diese Erwartungen bereits sämmtlich erfüllt seien. Auf anderer Seite äußerte man sich wegwerfend, geringschätzig über Compositionen, deren musikalische Bedeutung selbst dann nicht hätte übersehen werden dürfen, wenn man sie tadelnswerth fand. So viel als möglich suchte man ihn zu ignoriren, oder zählte ihn gar den Zukunftsmusikern zu, ein bequemes Kraft- und Stichwort heutzutage für Musiker und Recensenten von reinster conservativer Farbe, um alles damit todt zu schlagen und todt zu schweigen, was sich eigenthümliches und fortschreitendes im Gebiete der Tonkunst seit Beethoven geltend gemacht hat. Das größere Publikum und sogar das speciellere musikalische Publikum hat bis heute keine, oder doch nur geringe Notiz von dem jungen Componisten genommen. Wir wundern uns nicht hierüber, wir begreifen sogar, wenn auf neun Zehntheile der Musik Ausübenden und auf neunhundertneunundneunzig Tausendtheile der, Musik in Concerten und Gesellschaften hörenden Welt, die bisherigen Compositionen von Brahms, mit geringer Ausnahme einen abstoßenden und stellenweise sogar erschreckenden Eindruck ausüben. Daß dem so ist, und bei den Werken eines Componisten der Fall sein kann, sind wir weit entfernt zu billigen: denn wir verschmähen durchaus eine sogenannte esoterische, nur für einen bestimmten Kreis von ausgewählten Hörern componirte Musik. Wir halten es für ein untrügliches Kriterium eines musikalischen Meisterwerks, daß

*) Johannes Brahms ist am 7. Mai 1834 in Hamburg geboren und der Sohn eines Mitgliedes des dortigen Stadttheater-Orchesters. Seinen Clavierunterricht erhielt Brahms von dem in Hamburg lebenden Musiklehrer O. Cossel; später erhielte ihn Ed. Marxsen in Altona theoretischen Unterricht. Im Jahre 1853 kam er zu Schumann, der ihn sehr lieb gewann, ihm, wie bekannt ein überaus günstiges Prognostikon stellte und dem er in den letzten Jahren seines Lebens zur Seite stand. Im Jahre 1854 verlebte er auch sechs Wochen bei Liszt. Bisher hatte Brahms eine sehr vortheilhafte Stellung bei dem Fürsten von Detmold. Er brachte vier Monate des Winters daselbst zu, ertheilte am Hofe Unterricht und leitete einen kleinen Singverein. Eine ihm vor einigen Jahren angebotene Professur in Köln schlug er aus. Es steht die Publikation einiger neuerer größerer Arbeiten von ihm bevor, unter welchen uns eine Serenade für Blasinstrumente, Bratschen, Celli und Bässe, dann ein Concert genannt werden, welche bereits in Hamburg zu öffentlicher Aufführung gelangten und beifällig aufgenommen wurden.

es alle, deren Ohr und Herz für die Tonkunst empfänglich, verschieden natürlich nach dem verschiedenen Grade einzelner musikalischer und allgemein geistiger Bildung bewegt und ergreift, auf irgend eine Weise sich der Stimmung des Hörers bemächtigt. Und doch stehen wir an, so sehr auf den ersten Anblick hin die Compositionen von Johannes Brahms einer solchen völlig zu verwerfenden Richtung der künstlerischen Production anzugehören scheinen, hierin ein bedenkliches Symptom für die Zukunft des Componisten zu erblicken. Nicht so sehr die allgemeine Anlage seiner Schöpfungen, als einzelne Zufälligkeiten der Ausführung tragen unserer Meinung nach die Schuld, daß seine Leistungen sich bisher noch keinen weitern Kreis der Anerkennung erringen konnten.

Versuchen wir es, in kurzen Zügen eine Characteristik seiner bisherigen Productionen zu gewinnen; augenblicklich wird es gerade an der Zeit zu einem solchen abschließenden Rückblick sein, da schon mehrere Jahre seit Veröffentlichung des letzten Werkes verflossen und, wie wir hören, der Componist indessen eine Reihe neuer größerer Schöpfungen vorbereitet hat, mit welchen er hoffentlich recht bald hervortreten wird.

Die uns bisher vorliegenden Compositionen sind alle der unmittelbare Ausdruck eines kräftig und gewaltig ringenden Geistes. Poetischer Impuls treibt mit unwiderstehlicher Macht den Künstler zum Schaffen an. Eine tiefe, glühende Leidenschaft erfüllt seine Seele. Seine Phantasie ist lebhaft, mannigfaltig, glänzend. Seine musikalischen Motive sind von prägnantem Ausdruck, ungesucht, ungezwungen, meistentheils von klarem melodiösem Flusse, der lebendige Erguß freier künstlerischer Inspiration. Wir empfangen den wohlthätigen Eindruck von übersprudelnder Fülle der musikalischen Ideen, und unwillkührlich ergreift uns bei seinen Compositionen, vorzüglich bei seinen Sonaten eine ähnliche Stimmung wie in ersten Frühlingsnächten, wenn feuchter Wind von den dunkeln Bergen herüber weht, eilende Wolken sich in warmen Strömen lösen und rings um uns alle Knospen schwellen und von Stunde zu Stunde sich grüner und üppiger entfalten. Und nicht allein die Erinnerung an die üppige Fülle, das stürmische Entfalten der Lenznatur erwecken uns seine musikalischen Schöpfungen, auch das eigenthümlich unbestimmte, vergeblich nach klarem Ausdruck ringende und doch ächt poetische Schweifen der Empfindung, wie es der Frühling in jeder empfänglichen Menschenbrust erregt, scheint uns charakteristisch, um die Weise Brahms'scher Tondichtung näher zu bezeichnen. Genial und ursprünglich in eigenster Seele empfunden und ohne bestimmte Anlehnung an diesen oder jenen Meister zur Ausführung gebracht, ist alles, was Brahms bisher in Tönen gedichtet. Keine peinliche Reflexion vertümmert ihm die Lust des Schaffens. Er sagt es gerade heraus, was er zu sagen hat, frisch, unbändig, in jugendlicher Gluth. Sein erstes Werk schon, die C-dur-Sonate tritt so eigenthümlich, so selbstständig auf, als gehörte ihm die Welt, als kümmerten ihn keine classische Periode der Vergangenheit und keine achselzuckenden Recensenten der Gegenwart. Und gerade in dieser Rücksichtslosigkeit, mit welcher Brahms der innern treibenden Kraft und seiner künstlerischen Begeisterung folgt, glauben wir die Ursache der meisten Mängel zu entdecken, von denen seine Compositionen freizusprechen wir bei aller Liebe für seinen ächt poetischen Genius keineswegs gewillt sind. Im Gegentheil, so sehr uns der Componist gleich bei seinem ersten Auftreten als ein interessanter, weit über den alltäglichen Haufen hervorragender und, wenn es erlaubt ist ein Prognostikon in die Zukunft zu wagen, als ein viel versprechender Geist erschien, so halten wir doch dafür, daß seine bisherige Composition noch an mannigfachen Mängeln und Gebrechen leidet.

Manches hat er noch zu überwinden, um eigentlich schöne Kunstwerke von dauerndem Werth zu schaffen. Aber seine Mängel sind nicht die Fehler der gewöhnlichen Mittelmäßigkeit, nicht die Fehler mangelnden Talents, spärlicher oder künstlich affectirter Originalität. Es sind die Fehler einer reichen, aber noch nicht gereiften, noch nicht zur Abklärung gelangten genialen Kraft, eines geistigen Ueberflusses, den er noch nicht zu beherrschen gelernt hat, Mangel der ruhigen Objectivität dem innern Drängen gegenüber, Mangel der Routine in Verwendung seiner geistigen Schätze. Daher eine gewisse Hast, ein fieberhaftes Drängen in allen seinen Compositionen, kurz abgebrochene Schlüsse des musikalischen Gedankens, unvermittelte Uebergänge. Seine Motive sind, wie wir schon oben andeuteten, meist von großer Schönheit, breit angelegt, unter

Feuilleton.

Zur Erinnerung an das vierte mittelrheinische Musikfest zu Mainz.

Aus der Reisemappe eines musikalischen Touristen.

a) Das Vorspiel zu einem Musikfeste.

Zum Kampf der Wagen und Gesänge,
Der auf Korinthus Landesenge,
Der Griechen Stämme froh vereint,
Zog Ibykus der Götterfreund.
Ihm schenkte des Gesanges Gabe,
Der Lieder süßen Mund Apoll;
So wandert er, am leichten Stabe,
Aus Rhegium, des Gottes voll.

Schiller.

Die Reise zum Musikfest bildet heutzutage für den Musiker oder Musikfreund, welcher in der Welt etwas gelten will, einen so wichtigen Glaubensartikel, wie für den gläubigen Muselmann die Wallfahrt nach Mekka zur Anbetung der heiligen Kaaba, oder für den christlichen Pilger eine Wanderung nach weit entlegenen Reliquien, welchen der fromme Glaube der Kirche einen wunderthätigen Werth verliehen hat.

Da kommen sie hergezogen von nah und ferne, in zahllosen Schaaren und eilenden Schritten, die Künstler der romantischen wie der classischen Tonschule, die Freunde der Vergangenheits-, Gegenwarts- und Zukunftsmusik, Jene, welche den unruhigen Taktstab der dramatischen Gesänge schwingen oder ihm zitternd gehorchen, wie nicht minder die dem musikalischen Vereinsleben oder dem Dienst der Kirche ergebenen Directoren, Musiker und Sänger, um an dem großen Wettkampf der zum gemeinsamen Preis der göttlichen Frau Musika ertönenden Kräfte Theil zu nehmen, oder wenigstens dessen aufmerksame Augen- und Ohrenzeugen zu sein,

Denn aus der Kraft schön vereinem Streben
Erhebt sich, wirkend, erst das wahre Leben.

Jung und Alt, Künstlerthum und Dilettantismus, die verschiedensten Stände entsagen auf Augenblicke ihren besonderen Kreisen, Anschauungen und Interessen zu Gunsten der höheren Idee, das große musikalische Verbrüderungsfest zu feiern, welches um alle Theilnehmer das beglückende Band harmonischer Eintracht schlingt.

Ein belebtes, eifriges Kunsttreiben entfaltet sich vor unsern erstaunten Blicken, Leute mit Instrumenten und Noten rennen geschäftig einher, die Festordner mit ihren Ordensbändern und übrigen Auszeichnungen seufzen unter der Last der Arbeit, Getümmel in den Straßen wie im Concertsaal ringsbit uns, und der gewaltige Bau der Tonmassen strebt riesengroß in die Himmelshöhen. „Es wächst der Mensch mit seinen größeren Zwecken."

Fürwahr ein interessantes Schauspiel, das den Zuschauer unwillkürlich an die treffenden Worte des Dichters erinnert:

Tausend fleiß'ge Hände regen,
Helfen sich in munterm Bund,
Und in feurigem Bewegen
Werden alle Kräfte kund.

allen Componisten am meisten an Franz Schubert erinnernd, einer reichen musikalischen Entfaltung fähig. Trefflich versteht er sie, was die formelle Kunstfertigkeit anbelangt, zu behandeln, durch- und rückzuführen, Nebenmotive daraus abzuleiten. Seine Stimmführung ist streng logisch, unerbittlich, leider manchmal sogar auf Kosten der Schönheit. Ein reicher Apparat von ausfüllenden und begleitenden Figuren steht ihm zu Gebot. Alles, was Schumann in harmonischer Modulation geleistet, hat er sich angeeignet, versteht es zweckmäßig zu benutzen und hat gerade in dieser Hinsicht des Neuen und Trefflichen schon manches hervorgebracht. Aber in Allem fehlt ihm noch das sichere Maß, es fehlt die ruhige durchsichtige Entwicklung. Selbst die schönsten und sangvollsten Motive verwildern häufig schon nach wenigen Zeilen, wie im ersten Satze der C-dur-Sonate werden, wovon der erste Satz des Trios ein Beispiel, von Nebengedanken erdrückt, zu rasch zu höchstem Effect gesteigert, oder auch hastig abgebrochen, der natürliche Fluß durch ungestüme Laune zerrissen. Auf diese Weise (man betrachte einmal das Finale der F-moll-Sonate) spinnen sich dann manche Sätze in eine ermüdende und verwirrende Breite, wie wir sie kaum dem lichtvollen Franz Schubert verzeihen und der frische kräftige Eindruck, den wir beim Eingang empfangen und mit Freude begrüßten, vermischt sich durch die eigene Schuld des Componisten. Die mit Nothwendigkeit auf eine knappere, schärfer begrenzte Form hindrängenden Scherzos in seinen Sonaten erscheinen uns als seine vollendetsten Leistungen. So ist Scherzo und Trio in seiner Fis-moll-Sonate, der wir überhaupt unbedingt den Preis unter seinen Compositionen zuerkennen möchten, ein Kunstwerk im besten Sinn des Worts. Keine Note zuviel und keine zu wenig, Motive und Ausführung, alles neu, eigenthümlich, von bezaubernder Wirkung. Nicht minder halten wir in seinem Trio op. 8, in welchem sich alle Vorzüge und Mängel besonders geltend machen, das Scherzo nicht nur für den besten Satz, sondern für ein Scherzo, das sich gemeinsam mit dem in der Fis-moll-Sonate kühn neben die besten Scherzos aller Zeiten und Meister wagen darf. Auch op. 4, ein einzelnes Scherzo in Es-moll mit zwei Trios verdient rühmliche Anerkennung, obschon es von den beiden eben genannten in frischer Eigenthümlichkeit und graziöser formeller Abrundung übertroffen wird. Indem wir hier mit besonderer Vorliebe bei den Scherzos verweilen, wollen wir dadurch keineswegs die Bedeutung der übrigen Sätze in ihrem Werthe herabsetzen. Sie sind alle gedankenreich und meistentheils schwungvoll, aber die klare lichtvolle Form, wodurch uns die classischen Meisterwerke bei aller Tiefe und Reichthum des Gedankens stets entzücken, für sie zu gewinnen, möge die nächste Aufgabe des Componisten sein. Wir glauben viel von ihm fordern zu dürfen; denn, was er uns bisher gegeben, zeigt eine Fülle ursprünglichen Talents.

Von nicht geringerem Werthe, wie die lebensvollen kräftigen Motive der Allegros und Finales sind die zarten und innigen Weisen, welche er im Adagio anschlägt. Seinem Gemüthe sind die Klänge weicher und sehnsuchtsvoller, aber nicht weichlicher Träumerei wohlbekannt und wir meinen von ihm erwarten zu dürfen, daß er die alte Form des classischen Adagios, diesen gefährlichen Eckstein für Versuche neuerer Zeit, gelegentlich einmal wieder zu Ausdruck und Geltung bringt. Als besonders einfach schön und gesangvoll weisen wir auf das Adagio der F-moll-Sonate op. 5 hin, ein ächtes Lied ohne Worte, nur ein wenig zu breit und ausführlich. Auch in den übrigen Sätzen seiner Compositionen finden sich hin und wieder zarte und duftvolle Stellen von überraschender und reizender Wirkung. Aber wenn hier dem Componisten seine Gewandtheit in eigenthümlich combinirter harmonischer Modulation trefflich zu statten kommt, so möchten wir ihn doch warnen, seine Fertigkeit in solcher Combination nicht zum bloßen inhaltlosen Spiele mit harmonischer und disharmonischer Klangwirkung zu verbrauchen, wie solches manchmal von ihm geschieht, im ersten Augenblick vielleicht den Hörer überrascht, wohl auch entzückt, aber doch eines tüchtigen Künstlers nicht würdig ist. Er möge sich hier nicht Niels Gade, bei welchem wir häufig denselben Fehler zu rügen hätten, sondern Schumann zum Muster nehmen, der den unerschöpflichen Reichthum in harmonischer Modulation, womit er die Tonkunst bereichert hat, doch niemals um der bloßen Klangwirkung willen, sondern stets zur Nüancirung eines wirklichen musikalischen Gedankens anwendet. Einen andern Fehler, die zu häufige, zu rasche, manchmal unmotivirte und wie uns bedünken

---

Während so Alles voll Eifer die Hand an das Werk legt und das schwer beladene Schiffchen des Musikfestes mit zuversichtlichen Segeln auf das Ziel lossteuert, beschleicht doch auch Manchen zuweilen der ängstliche Zweifel:

Wird's auch schön zu Tage kommen,
Daß es Fleiß und Kunst vergilt?

und die niederdrückende Befürchtung:

Ach! vielleicht, indem wir hoffen,
Hat uns Unheil schon getroffen,

welche bei Aufführungen leider nur zu oft eine fatale Bestätigung erlebt, versäumt nicht, sich ebenfalls einzufinden.

Ein Glück, daß die drängende Sorge für das Gelingen keinem der Arbeiter Zeit läßt, solchen bangen Gefühlen dauernden Raum zu gönnen, das rege Leben im Heerlager der verbündeten Völker würde sonst viel von seiner unbefangenen Fröhlichkeit einbüßen. So aber vergißt wie im heißen Gewühl der Schlacht der Einzelne sehr bald die drohende Gefahr.

Und wie die Musiker und Musikfreunde die gleiche Begeisterung und Verehrung zu dem Gegenstande ihrer Anbetung beseelt, welche in religiösen Dingen die Triebfeder einer aufopfernden Pilgerschaft ist, so haben beide Genossenschaften, jene der Religion wie die der Kunst, auch das Loos der Buße und freiwilliger Entbehrung mit einander gemein, dessen sie vor dem Beginn ihrer Aufgabe sich wohl bewußt sind.

Oder sollten die zahlreichen Proben, welche die Geduld und Ausdauer des Theilnehmers an einem Musikfest, sei er mitwirkend oder zuhörend, bis zum Aeußersten anspannen, namentlich aber die berüchtigten Specialproben und langathmigen Generalproben, der durchgemachte Angst- und sonstige Schweiß des Angesichts, ferner die den durstigen, ausgetrockneten Kehlen der Sänger, den müden Armen der Instrumentalisten auferlegten Prüfungen und die unablässigen Repetitionen des unbarmherzigen Anführers, welcher den Commandostab schwingt, nicht als eben so viele Kasteiungen, als eben so reuige Bußhandlungen zu betrachten sein, womit der zerknirschte musikalische Sünder früher begangenes Unrecht auf einmal sühnt?

Wie Mancher hat schon verwünscht, daß eine Symphonie stets aus vier und horrible dictu, Dank sei es der vorwärtsstrebenden Zeit, jetzt sogar aus fünf Sätzen besteht, oder dagegen sehnlichst gewünscht, das Oratorium möchte sich mit einem Theile, statt mit deren zwei oder drei begnügen und dabei gedacht, daß der „Erhabenheit" des Gegenstandes trotzdem genug geschehen sei. Verhinderte auch der Respekt das Lautwerden derartiger verbrecherischer Aeußerungen, im Herzen der Dulder bleiben sie um so getreuer bewahrt.

So sehen wir denn, ohne daß der Text gerade gesungen zu werden braucht, die Mitwirkenden eines Musikfestes, in höherem Grade noch als bei gewöhnlichen Aufführungen, der Stimmung des Psalmisten hingegeben, welche ihm die Worte des 51. Psalms entrangen, und mit der Freude am Werke vermischt sich auf ächt menschliche Weise häufig der geängstigte Zustand eines zerschlagenen Herzens in der Brust der Theilnehmer.

Sind solche Erfahrungen geeignet, viele unter den Letzteren, denen der dargebotene Leidenskelch allzu bitter erscheint, für einen künftigen Feldzug abzuschrecken, so hat unsere gütige Civilisation weise dafür gesorgt, daß das Zünglchen der Wage, in welcher die-

will, manchmal verletzend heftige Steigerung des musikalischen Gedankens zu höchstem Pathos und Effect, wird, glauben wir, der Künstler schon durch sich selbst, bei zunehmender Reife und Objectivität seinem Schaffen gegenüber überwinden lernen. Wir halten dieß für eine charakteristische Eigenthümlichkeit der Periode, in welcher jene ersten Werke entstanden sind, der Jahre voll von jugendlichem Sturm und Drang der Empfindung. Einzelne Verstöße dieser Art sühnt er glänzend durch eine überraschende Meisterschaft in der Steigerung des musikalischen Gedankens und der äußern Mittel, welche er im ersten Satze der Fis-moll-Sonate, auf die wir immer, als auf die bedeutendste unter seinen Claviercompositionen zurückkommen, bewährt. Unter den Werken für Clavier allein, wollen uns die Variationen über ein Thema von Schumann op. 9 am wenigsten gefallen. Dieselben sind steif, gezwungen, mehr musikalische Kunststücke, als schwungvolle originelle Erfindung in Behandlung des Themas.*) Ueberhaupt scheint uns die Form der Variation, die Brahms schon in zwei früheren Andantes Son. op. 1 und Son. op. 2 anwendet, die seinem Genius am wenigsten anpassende zu sein. Höher schätzen wir die Balladen op. 10, schon um der fortgeschrittenen conzisen Abrundung willen, welche sie im Vergleiche mit früheren Arbeiten des Componisten darbieten.

Es bliebe uns noch übrig, einige Augenblicke bei der Liedercomposition von Johannes Brahms, welcher op. 5, op. 6 und op. 7 angehören, zu verweilen. Die einzelnen von ihm componirten Lieder sind von sehr unterschiedlichem Werth. In jedem macht sich freilich die poetische Natur des Künstlers, der mit Innigkeit die vorliegende Dichtung erfaßte, auf deutliche Weise geltend; sie streben alle über das Gewöhnliche hinaus und charakterisiren jedes für sich eine individuelle Stimmung. Aber sie sind nicht alle gleich sangbar, manche bestehen die Probe nicht, ohne Begleitung zu singen und zu klingen, während andere wie z. B. Nr. 1 und Nr. 5 in op. 3, Nr. 5 in op. 6 und fast sämmtliche Nummern in op. 7 von der unmittelbarsten Wirkung sind. In einigen Liedern überwiegt die Begleitung zu sehr, dieser Grundfehler in der ganzen Gesangcomposition unserer Gegenwart, auch dürfte für den Accent der leidenschaftlicheren Empfindung der chromatische Fortgang ein wenig sparsamer angewendet werden. Wir wollen, ohne zu verkennen, daß es Töne der Leidenschaft gibt, die des chromatischen Fortgangs schlechterdings nicht entbehren können, ihn mit Naturnothwendigkeit verlangen, die ausgedehnte Benutzung dieses Principes doch lieber — Anderen überlassen.

Im allgemeinen scheint uns Johannes Brahms, in dessen Compositionen sich sogar einige höchst glückliche Anklänge an das deutsche Volkslied finden, durch seine melodiöse Begabung sehr zur Gesangcomposition befähigt und freuen wir uns über den unzweifelhaften Fortschritt von op. 3 zu op. 7.

Noch liegt vor dem Künstler die Zukunft eines ganzen Lebens, zu Arbeit und Erfolg ihn herausfordernd, da; denn die bisher veröffentlichten, von uns besprochenen Werke gehören alle einer jugendlichen, noch nicht gereiften Entwicklungsepoche an. Wir haben manches getadelt und würden es noch schärfer gerügt haben, wenn wir anstatt der ersten Dekade von Opuszahlen eine dritte oder vierte zu beurtheilen gehabt hätten. Doch der Tadel betraf nur einzelnes, was entweder durch die fortschreitende Reife von selbst überwunden wird, oder sich doch mit gutem Willen und redlicher Anstrengung leicht überwinden läßt. Im Allgemeinen möchten wir noch zum Schlusse sagen, daß, wenn Johannes Brahms den Erwartungen entspricht, welche wir in Hinblick auf seine ersten zehn Werke von ihm zu hegen uns berechtigt glauben, sein Name sich wohl einmal noch den besten Namen jener gefeierten Tondichter zugesellen könnte, auf welche das deutsche Vaterland so stolz ist

*) Wir sind nicht dieser Meinung, indem wir gerade diese Variationen sehr werth halten und die ihnen hier gemachten Vorwürfe nur auf einige anwendbar finden. D. Red.

Briefe aus Karlsruhe.

(Fortsetzung.)

I. Der Dilettantismus.

a) der Cäcilien-Verein.

An der Spitze des ersteren steht der Cäcilien-Verein, seit 1846 unter der musikalischen Leitung des jetzigen Hofkirchen-Musikdirectors

---

selbe Freuden und Leiden mit dem strengen Blick eines berechnenden Kaufmannes abwägt, sich nicht nach der Seite der Prüfungsschale allein neige, sondern vielmehr in diplomatischem Wechsel auch die andere Schale, aus welcher der Freudenbecher sein glänzend Haupt erhebt, mit einem vorübergehenden Uebergewicht bedenke.

Schaut hier ein Händel'sches Oratorium mit „sage fünfzig" Nummern hervor wie ein steiler Berg voll Abgründe, so verwischt alsobald dort das verführerische Bild einer herrlichen Dampfschifffahrt an lachenden Ufern vorüber das Gefährliche der unheimlichen Vision. Droht auf der einen Seite eine Symphonie mit fünf Sätzen und neuen Applikaturen für die Spieler, ein Kirchenwerk aus der „vorsündfluthlichen" Zeit und in längst verschollenen Tonarten, oder gar eine nach allen Regeln der strengsten Kanonik ausgearbeitete, die Stimmen gewaltig anfirengende Fuge, nöthigenfalls mit einem zehn Takte lang auszuhaltenden ein- oder zweigestrichenen A, so winkt auf der anderen blitzschnell die bezaubernde Aussicht auf einen prächtigen Ball, der die Mitglieder des „gemischten Chors" ohne Probe zu einer im Voraus schon „gelungenen" Aufführung einladet.

Ueber all' dem bunten Treiben der musikalischen Menschenkinder erhaben, thront sodann die Göttin der Tonkunst, sieht in beneidenswerther Ruhe dem steten Wechsel von Anstrengung und Erholung zu, fühlt sich stolz gehoben durch die ihr dargebrachten Huldigungen von vielen Hunderten ihrer Anbeter, bemerkt mit gnädigem Wohlbehagen, wie das nedische Zünglein der oben erwähnten Wage seinen unermüdlichen Spaziergang von der einen Schale zur anderen schlau zu lenken versteht, und mag sich endlich ihre satirischen Gedanken über die gewandte Kunst nicht verhehlen, womit man auf der alten Mutter Erde die Schaar ihrer Verehrer nicht bloß zu erhalten, sondern auch zu vermehren emsig bedacht ist

Kein Regen ohne Sonnenschein, keine Dornen ohne Rosen, kein Leid ohne Freud', keine Arbeit ohne Lohn, also auch kein Musikfest ohne gesellige Vergnügungen; sagt ja doch der Poet schon:

Die Masse kennt ihr nur durch Masse zwingen,
Ein Jeder sucht sich endlich selbst was aus.
Wer Vieles bringt, wird Manchem Etwas bringen,
Und Jeder geht zufrieden aus dem Haus.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber Liedercomposition.

Eine Humoreske*).

— — — Ich kenne ihre Geschichte und die ihrer Lieder, und will sie euch erzählen. — Da sitzt Einer in einer Provinzialstadt; auf der Wärterin Arm hat er ungemein geschrien beim Hundegebell, im achten Jahr seinen Vater zum Geburtstag schon mit Variationen von Hünten regalirt, und wenn er im zwölften phantasirte, so

*) Vorstehender Aufsatz ist einem älteren Bande „der Leipziger neuen Zeitschrift für Musik" entnommen aus jener Periode, wo sie Schumann redigirte, und in Nr. 21 vom 13. März 1835 zu finden. Ausnahmsweise mag es wohl einmal gestattet sein, auf Aelteres zurückzukommen, wenn dieses besonders dazu einladet. Zwar paßte allerdings die vorliegende Humoreske noch schärfer in jene ältere Zeit, als in die gegenwärtige; doch behält sie immer noch des Allgemeinen, zu jederzeit Giltigen genug, um auch jetzt noch, wie uns däucht, ergötzlich und treffend zu wirken. D. R.

H. Giehne. Dieser Verein, vorher ein unbedeutender und kümmerlich vegetirender Dilettantenverein im gewöhnlichsten Sinne, hat im Laufe der letzten 15 Jahre eine solche Ausdehnung gewonnen, daß er jetzt 350 Mitglieder zählt, an ihrer Spitze den kunstsinnigen Großherzog selbst nebst den übrigen Mitgliedern der großherzoglichen Familie, eine werthvolle Bibliothek besitzt und sich der allgemeinsten Anerkennung erfreut.

Der von dem Cäcilien-Verein hauptsächlich gepflegte gemischte Chor beruht auf der Mitwirkung von etwa 120 Personen, und beschäftigt sich vorzugsweise mit der Pflege deutscher Musik, insbesondere unserer großen Altmeister, zu welchem Behufe jedes Jahr mehrere große Chorwerke mit Orchester aufgeführt werden. Aus den Programmen geht hervor, daß der für deutsche Gesang- und Musikvereine allein giltige Grundsatz, eine gedeihliche Thätigkeit in organischer, altgermanischer Gliederung vom einfachen Lied und Volkslied bis zu umfassenden epischen und dramatischen Tonschöpfungen von den Chorälen, Motetten und Psalmen bis zum Oratorium und zu großen Werken der Kirchenmusik (Messen, Passionen ꝛc.) aufzubauen, und so ein möglichst getreues Bild von der Entwicklung der Tonkunst zu geben, wobei freier Vortrag (a capella) und der begleitete Gesang systematisch abwechseln, in dem thatkräftigen Institut schon längst seine ausgedehnteste und glückliche Anwendung gefunden. Dieser trotz aller Hindernisse beharrlich festgehaltenen Richtung verdanken wir die bisherigen, für eine kleine Stadt wie Karlsruhe ebenso erfreulichen als unerwarteten Erfolge.

So war es möglich, zum ersten Male der Reihe nach Händel's Alexanders-Fest, Maccabäus, Samson, Messias, Israel, Saul ꝛc., verschiedene Cantaten und Motetten Joh. Seb. Bach's, beinahe sämmtliche Chorwerke Mendelssohn's, aber auch Werke wie die Missa solemnis von Beethoven und Cherubini's Requiem, Schubert's interessante Chorcompositionen nebst Mozart's und Haydn's berühmtesten Oratorien und Kirchencompositionen aufzuführen. Ebenso wurde das Publicum mit Gluck's Opern zuerst durch den Cäcilen-Verein bekannt gemacht, welcher den Orpheus und die Alceste vollständig aufführte, ehe man am Theater an die scenische Darstellung Gluck'scher Werke dachte.

Da außerdem die geringeren Meister eifrig gepflegt werden, und die Mitwirkung der Hofkapelle in allen Concerten auch zum Vortrag von Orchesterwerken und Werken der Kammermusik (Symphonien, Ouverturen, Clavier- und Violinconcerten, Quintetten und Quartetten ꝛc.) benützt wird, so zeichnen sich die sorgfältig zusammengestellten Programme des erwähnten Vereins stets durch eine interessante Vielseitigkeit aus. Thatsache ist, daß der Cäcilien-Verein um die Schaffung eines gediegenen musikalischen Geschmacks, um die Verbreitung und Würdigung unserer classischen Musik in Karlsruhe sich große und bleibende Verdienste erworben, und daß er namentlich für Bach, Händel und Gluck entschieden bahnbrechend auftrat, die ungekannten Werke dieser Meister zu neuem, befruchtendem Leben erweckend.

In diesem Winter gab der Verein fünf Concerte. Das erste brachte als „Schillerfeier" Weber's Jubelouverture, Prolog, Festmarsch aus Mendelssohn's Athalia während der Bekränzung der Büste, Schiller's Dithyrambe von Rietz und die unvermeidliche Glocke von Andr. Romberg, ein in mancher Beziehung ungenügendes und veraltetes, aber auch durch melodische Schönheiten und innig tiefe Stellen heute noch sich auszeichnendes Werk aus der Haydn-Mozartperiode, welches jedenfalls am Abend der Aufführung, unterstützt durch die Weihe der Feststimmung, seine Wirkung nicht verfehlte.

Das zweite Concert sahen wir dem Andenken L. Spohr's gewidmet. Nach zwei einleitenden Klagechören aus Händel's Maccabäus hielt der Dirigent, Herr Giehne, einen ausführlichen Vortrag über Spohr's Leben und Wirken, der sich hauptsächlich über dessen deutsches Streben verbreitete, worauf sich der Trostchor aus Mendelssohn's Paulus: „Siehe, wir preisen selig" ꝛc. ꝛc. treffend anschloß. Den Inhalt des zweiten Theils, blos Compositionen des verewigten Meisters, bildeten sodann das bekannte Sonett, einige Sologesänge, Chöre und Soli aus den „letzten Dingen", sowie die schöne Hymne: „Gott, du bist groß."

Im dritten Concert kamen zur Aufführung: Ouverture zur Medea von Cherubini, eine Concertarie von Mozart, Mendelssohn's 98. Psalm, ein plastisch gedrungenes Werk voll hinreißender Kraft, und dessen dramatisch bedeutende Athalia.

Das Programm des vierten Concerts brachte im ersten Theil Gade's lebensfrische Ouverture „Im Hochlande", Schumann's interessantes Clavierconcert in A-moll, gespielt von Herrn Th. Beggrow aus St. Petersburg, dessen fertiges, durch einen weichen Tonanschlag gehobenes Clavierspiel viele Anerkennung fand,

---

konnte man es anerkennen, denn er suchte sich alle Terzen und Sexten. Mein schwört, der Junge wäre ein musikalisches Genie; er studirt Musik, macht ein tüchtig Stück Theorie durch und begreift, daß Mozart hübsche Musik geschrieben und Beethoven ein Genie gewesen. Das ist noch alles sehr schön, aber nun kommt die Liebe, glücklich oder unglücklich, was weiß ich; aber jede erste Liebe ist ein Häufchen Unglück, man sucht sich's heraus; und wie in solcher Erregung jedem Menschen sein Handwerk im Kopf herumsaust, dem Maler Madonnen und Christkinder, dem Dichter schöne Redensarten und Reime, so ihm alle sieben Octaven. Nun läßt es ihm keine Ruhe, es muß alles zu Papier, erst „nur wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich leide," dann „kennst du das Land" u. s. f., die Manuscripte wachsen zum Staunen, Verwandte und Freunde sind entzückt, und aus Mitleid, damit auch dem übrigen Continent nichts entgehe, fördert er die Elite daraus zum Druck und nimmt selber 60 Exemplare. — Oder seht jenen in der Hauptstadt. Er gibt jungen Mädchen Unterricht und seine Schwester ist k. Opernchoristin — welcher Stoff zur Begeisterung — und er schwärmt vom Peliton und Parnaß und vom Pegasus, ohne zu merken, wie er nur auf einem Karrenzieher sitzt. Er ist nicht verliebt, aber er nimmt Heine's schöne Liebesseufzer zur Hand, und bald sitzt in seinem Herzen ein erträglicher Liebesschmerz; er stürmt die Linden hinab in den Thiergarten, blickt starr zu Boden, rennt die Leute um, summt vor sich hin wie ein Maikäfer, kurz, gebärdet sich wie ein Genie und sieht aus wie ein Narr, und binnen Kurzem erwächst vor seinen Wonneblicken der Vaterschaft ein Heft Lieder. Unser Freund hat das Glück zu den jungen Künstlern zu gehören, die in den ästhetischen Thee's gebraucht werden, die Gesellschaft zu unterhalten. Er erscheint mit seinem Schatz; die Reihe kommt an ihn; vor ihm zwei Colonnen Damen; „neue Lieder" flüstert's auf der einen Seite hinunter, „von ihm selbst" auf der andern herauf. Nun wird es still; er singt sie alle ab mit tropischer Begeisterung; bis zum zweiten horcht man gespannt, dann wird man matt; beim Schlußact des 6. ppp. auf „Grab" oder „Leid" wird Eis präsentirt. Nun wird ein frohes Regen, man verschert einander, wie hübsch sie waren, sogar aus dem Nebenzimmer vom Spieltisch schallt Applaus, die Hausfrau eilt herbei: „Ach, prächtig, lieber **, ganz himmlische Lieder!" — „Und wie tief empfunden," wispert ein altes Fräulein; „nein, die müssen Sie herausgeben;" eine Andere: „ach ja, und recht bald, es fehlt so sehr an schönen Liedern!" — Er steckt Alles in den Schnappsack seiner Eitelkeit, und wenn er bei der Heimkehr beim Conditor einkehrt, um sich mit einigen Pfannkuchen zu sättigen, phantasirt er von Ruhm und Unsterblichkeit, und faßt sich an die Stirn, ob noch kein Lorbeerreis hervorwachse. Am andern Morgen sieht er etwas demüthiger auf und schreibt an einen Verleger: „wie er von allen Seiten bestürmt werde und sich endlich gezwungen sähe, in die Welt hinauszutreten, wie er vor Verlangen brenne, sich seines Namens, der schon durch seine Schwester, die k. Sängerin, so vervielfältigt werde, würdig zu zeigen, wie er endlich hierbei so und so viel Lieder als schüchterne Novizen seiner Composition anbiete, und weit entfernt, Honorar zu verlangen, nur um einige Frei-Exemplare bitte." — Und obgleich jener Verleger glücklicherweise ein vernünftiger Mann ist und gar nicht antwortet, so lockt doch einen anderen endlich das billige Honorar, und die Makulatur ist fertig.

Beethoven's charakteristische „Meeresstille und glückliche Fahrt“ für Chor und Orchester, im zweiten Theil die geistreiche, schwungvolle, beinahe nur etwas zu stark instrumentirte Ouverture zur „Maria Stuart“ von G. Bierling, Solovorträge des Herrn Beggrow, der eine Fuge von Bach und Henselt'sche Salonstücke ebenso correct als zart spielte, und zum Schluß Soli und Chöre aus dem unvollendeten Oratorium „Christus“ von Mendelssohn.

Leider ist dieses Oratorium, das der Meister noch vor dem „Elias“ begonnen, des letzteren wegen aber zurückgelegt, unvollendet geblieben. Was davon vorhanden, läßt nur bedauern, daß ein frühzeitiger Tod Mendelssohn's Absicht, den Christus als Ganzes zwischen den Elias und den Paulus in die Mitte zu stellen und so eine bedeutungsvolle Oratorientrilogie zu schaffen — im Elias ist am Schlusse schon die messianische Weissagung enthalten — vereitelt hat.

Das vollendete Werk wäre sicherlich des Componisten würdig ausgefallen und hätte wohl das schwierige Problem gelöst, nach Händel's philosophisch-theologischem Messias und Bach's geschichtlichen Passionen noch eine neue musikalische Auffassung von des Heilandes Erdenleben und Leiden zu Stande zu bringen. Laut den in meinem Besitz abschriftlich befindlichen Textfragmenten war dem Chor und besonders dem Choral eine hervorragende Stelle zugedacht; das Oratorium sollte wie der Messias in drei Theilen die Menschwerdung, die Erlösung und die Auferstehung behandeln, war aber selbst in seinem Texte bei Mendelssohn's Tode noch so wenig fortgeschritten, daß vom ersten und zweiten Theil außer dem Componirten Einzelnes im Entwurf, vom dritten Theil aber noch gar nichts vorhanden war.

Die erzählende Rede findet sich überall streng festgehalten und deutet auf das bestimmte Vorhaben, keine der im Oratorium vorkommenden Personen, am allerwenigsten aber den Träger des Ganzen, persönlich auftreten zu lassen; die Chöre dagegen schildern theils allgemeine messianische und christliche Ideen, wie im Messias und in den Passionen, theils die geschichtlichen Vorgänge, und nähern sich im Passionsabschnitt der Bach'schen Darstellungsweise, indem dort an die Stelle epischer Breite die gleiche dramatische Kürze und Lebendigkeit tritt.

Nach solchen Prämissen nun den Mendelssohn'schen Christus ungünstig zu beurtheilen und in ihm sogar einen Nachlaß der Schöpferkraft zu entdecken, wie es durch einzelne Stimmen geschehen, verräth eine vorschnelle und zugleich ungerechte Kritik. Vorschnell, weil wir es hier nur mit einzelnen Bruchstücken zu thun haben, ungerecht, weil die Wirkung ihres Inhalts gerade das Gegentheil beweist. Der Meister ist todt und Niemand vermag zu sagen, wie er über Stoff und Musik Herr geworden wäre und, was er uns zerstreut hinterlassen, zu einem vollendeten Ganzen mit kunstgeübter Hand zusammengefügt haben würde. Als tertiich musikalischem Torso gebührt dem Christus ein Freibrief gegen alle bekrittelnde Nachstellungen, und besäße er dieses traurige Anrecht nicht durch seine unglückliche Bruchstückexistenz, entbielte ferner auch die Musik die sie kennzeichnenden großen Schönheiten nicht, so müßte schon die Pietät gegen Mendelssohn veranlassen, das uns im Christus Gebotene mit wehmüthigem, aber dankbarem Gefühle aufzunehmen.

Bei einer solchen Aufführung befinden sich ohnedies solche Fragmente im entschiedenen Nachtheil, indem der Zuhörer gleich dem Mitwirkenden plötzlich von Stimmung zu Stimmung gerissen wird und, wenn recht in dieselbe vertieft, oft im wirksamsten Augenblick wieder von ihr Abschied nehmen muß, so daß kein einheitlicher Eindruck Platz greifen kann. Der Christus theilt somit ganz das Schicksal der Lorelei. Gleichwohl ist es interessant und dankenswerth, auch diese verwaisten Erzeugnisse der Mendelssohn'schen Muse zu hören, abgesehen davon, daß man in ihnen eine Erinnerung an den zu früh dahingeschiedenen großen Componisten mit Recht feiert.

Nach dieser Abschweifung zu Gunsten Mendelssohn's kehren wir zu unserem Gegenstand zurück.

In dem fünften Concert kamen außer einem Streichquartett von Beethoven, ausgeführt durch die Herren Pechatschek, Maczewsky, Harnagel und Segißer, von der großherzoglichen Hofkapelle, zwei Gesang-Solovorträgen (Sopranarien aus Idomeneo und Gretchen am Spinnrade, von Schubert), trefflich ausgeführt durch die mit schöner Stimme begabte Hofopernsängerin Fräulein Hütgerth, und zwei gemischten Quartetten Jos. Haydn's (Harmonie in der Ehe und Abendlied von Gellert) noch drei Frühlingslieder von Mendelssohn, Wanderers Nachtlied von Hauptmann, und der größere Theil aus der dritten Abtheilung von Händel's Saul (hauptsächlich das Klagelied Davids auf den Tod Sauls und Jonathans umfassend) zur Aufführung. Die eben erwähnte Elegie gehört zu dem Schönsten, was Händel geschrieben, und beweist glänzend, mit wie wenigen Mitteln, blos durch die Macht des Gesangs ohne Orchesterprunk oder raffinirte Klangeffecte, großartige und tief ergreifende Wirkungen erreicht werden können. Gleichzeitig ein Triumph der Einfachheit, Formschönheit und genialer Erfindung.

So bewahrheitet auch in der Tonkunst der alte Satz seine unumstößliche Geltung, daß gerade in selbstgewählter Beschränkung das wahre Genie die Größe seines schöpferischen Reichthums offenbart, und freies Schaffen in den Fesseln der Form den eigentlichen Meister charakterisirt, während übermäßiger Aufwand von äußerlichen Kunstmitteln, willkürliche Lossagung von allen gesetzlichen Schranken der Kunst nicht selten dazu beitragen, Ideenarmuth und Schülerarbeit blos zu legen, statt beide zu verbergen.

Was den Saul selbst betrifft, so dürfte eine vollständige Aufführung mit gehöriger Kürzung der übermäßig vorhandenen Soli und entsprechender Instrumentirung eine dankbare Aufgabe bilden, denn ein frischer Zug lyrischen und dramatischen Geistes, theils durch die vielen Strophenlieder — in Händel's Oratorien eine Seltenheit — und kernigen Weisen an das deutsche Volkslied gemahnend, theils durch Pathos und Adel der Empfindung auf den späteren Gluck aufmerksam machend, zieht in glücklichem Wechsel durch das ganze Oratorium.

Gegenwärtig bereitet der Cäcilien-Verein Bach's Matthäus-Passion vor, um sie im kommenden Winter aufzuführen.

(Fortsetzung folgt.)

Die Diatonik der Kirchentöne.

Von **G. Rottebohm.**

Wenn der werthe Leser in dieser Ueberschrift eine Entgegnung der Stehlin'schen Chorallehre erblicken will, so wollen wir nichts dawider haben. Nur wolle derselbe bedenken, daß eine beweisführende Widerlegung jener Lehre schon deßhalb unnöthig und überflüssig ist, weil, wie in der neulichen Besprechung jenes Buchs gezeigt wurde, die darin aufgestellten Grundsätze, wo sie von der herrschenden Ansicht abweichen, jeder historischen Begründung entbehren. Es wäre leicht, aber nutzlos gewesen, die Haltlosigkeit und historische Grundlosigkeit jenes sogenannten „Systems“ durch das ganze Buch hindurch nachzuweisen. Es gibt Hypothesen, die man als solche gelten lassen muß, weil sie eine Wahrscheinlichkeit für sich und keinen Grund gegen sich haben. Wenn es sich aber um eine neue und ungewöhnliche Ansicht über einen Gegenstand handelt, der in seiner Geschichte und in seiner Beschaffenheit so offen da liegt, wie der gregorianische Gesang, so kann man verlangen, daß die neu aufgestellte Ansicht nicht aus der Luft gegriffen ist, sondern nach allen Seiten hin durch genaue und wörtliche Citate aus historischen Schriften und Lehrbüchern begründet werde. Ob dies in der Stehlin'schen Choraltehre geschehen ist, wird der Leser am besten beurtheilen können.

Es könnte überflüssig scheinen, die Behauptung, daß im gregorianischen oder römischen Kirchengesang nur das diatonische Klanggeschlecht zur Anwendung kommt und jedes andere ausgeschlossen ist, beweisen zu wollen, da schon an sich dieser Behauptung nichts entgegen steht, und sowohl der allgemeine Inhalt der historischen Schriften, als die Art und Weise, wie der plane Gesang noch gegenwär-

tig in der römischen Kirche gepflegt und ausgeübt wird, die besten Beweise dafür sind. Es würde aber jedenfalls überflüssig sein, in umständlicher Weise auf die Geschichte der Diatonik und auf die Gestaltung des mittelalterlichen Tonsystems einzugehen; diese Gegenstände gehören der Geschichte der Musik an und sind aus jedem historischen Werk, welches auf das mittelalterliche Tonsystem eingeht, zu entnehmen. Wir beschränken uns daher darauf, nur solche Stellen aus den musikalischen Schriften aus der Zeit vor Guido von Arezzo bis in's vorige Jahrhundert anzuführen, welche auf die Diatonik des Mittelalters ein starkes Schlaglicht werfen oder für die Diatonik der Kirchentöne schlagende Beweise sind.

Vorher wolle sich der Leser noch Folgendes in Erinnerung bringen.

Das Tongebiet, welches im Mittelalter beim Gesang gebraucht wurde, reichte etwa von unserm großen G bis zum zweigestrichenen $\bar{f}$, und enthielt außer den Tönen unserer C-dur-Tonart keinen andern (sogenannten chromatischen) Ton als unser b. Dieses Tongebiet, welches nicht ganz drei Octaven umfaßte und aus 22 Tönen bestand, wurde, als das System der Hexachorde aufkam, in sieben Hexachorde abgetheilt. Drei dieser Hexachorde begannen mit den Tönen G, g und $\bar{c}$; zwei begannen mit den Tönen c und $\bar{c}$ und zwei mit den Tönen f und $\bar{f}$. Das erste war das harte, das andere das natürliche, das dritte das weiche Hexachord. Die einzigen Halbtöne (oder Semitonia minora), welche dieß System zuließ und welche überhaupt von den Alten zugelassen wurden, waren die drei Halbtöne: h-c, e-f und a-b, welche sich in den andern Octaven wiederholten. Das große Semitonium b-h war verpönt. Unsere Tonstufen: eis-d, fis-g, gis-a u. s. w. kannten die Alten (z. B. Guido von Arezzo) nicht oder wandten sie wenigstens im Gesange nicht an. Erst in spätern Jahrhunderten wurden sie nach und nach in's Tonsystem aufgenommen.

Ueber den Gebrauch dieser Töne und Tonstufen geben nun die Alten sehr bestimmte und strenge Regeln.

Domnus Oddo, welcher 942 starb und der Verfasser einer der wichtigsten musikalischen Schriften der ältesten Zeit ist, lehrt, (s. Gerbert's Scriptores ecclesiastici & C. I., 255) wie die Töne melodisch verbunden oder zusammengefügt werden können. Er nimmt solcher Verbindungen oder Tonfortschreitungen sechs Arten an, die sowohl aufsteigend als absteigend angewendet werden können. „Die erste Tonverbindung ist (sagt er), wenn zwei Töne (voces) zusammengefügt werden, zwischen welchen sich ein Semitonium befindet (z. B. die Tonfolge: e-f oder f-e). Die zweite Art der Tonverbindung ist die, wenn zwischen zwei Tönen sich ein Ganzton (als Intervall) befindet (z. B. c-d und d-e)." Die dritte Art ist, wenn sich zwischen zwei Tönen — nach unserer Ausdrucksweise — eine kleine Terz, die vierte Art, wenn sich dazwischen eine große Terz, die fünfte Art, wenn sich dazwischen eine reine Quart (diatessaron) und endlich die sechste Art, wenn sich dazwischen das Intervall der reinen Quint befindet. „Andere regelmäßige Tonverbindungen, fügt Oddo hinzu, gibt es nicht." Oddo verwirft also die Fortschreitungen der verminderten und übermäßigen [Quart, des Tritons, der falschen oder kleinen Quint u. s. w.

Guido von Arezzo (1020—1040?), dem das Werk des Domnus Oddo bekannt war, lehrt ganz übereinstimmend mit diesem (s. Gerbert's Scriptores II. 17), wie die Töne melodisch zu verbinden sind. Er nimmt also auch nur sechs Intervallfortschreitungen an (Halbton, Ganzton, kleine und große Terz, reine Quart und Quint) und nennt diese „Consonanzen", wie die melodisch unzulässigen Tonfortschreitungen „Dissonanzen" genannt werden. An einer andern Stelle desselben Werkes (Seite 6) wird jedoch außer jenen sechs Tonstufen noch die der kleinen und großen Sext und die der Octav genannt, welch' letztere jedoch wenig in Gebrauch sei. Alle übermäßigen und verminderten Intervalle sind also auch hier ausgeschlossen.

Nach einigen Jahrhunderten war man indeß hierin viel freier geworden, wie man aus einer Stelle bei Marchettus von Padua (Gerbert's Script. III. 92) ersehen kann. Marchettus nennt außer den frühern Tonverbindungen noch die falsche oder unvollkommene Quint, den Triton, die kleine und große Septime, die verminderte oder unvollkommene Octav, die Duodecime und Doppeloctav. Das sind nun lauter Intervalle des mittelalterlichen Tonsystems, Intervalle, die sich aus den Tönen und nur aus den Tönen: G, A, H, c, d, e, f, g, a, b, h, c u. s. w. bilden lassen. Intervalle, welche sich hieraus nicht bilden lassen, sondern die chromatische Veränderung irgend eines Tones verlangen, z. B. die verminderte Quart, sind übergangen. Was aber noch merkwürdig und seltsam ist, das ist, daß Marchettus das doch in obiger Tonreihe vorkommende große Semitonium (nämlich den Tonschritt h-h oder h-b) übergeht, welches er doch kennt und an einer andern Stelle seines Buches (S. 89 ff.) so ausführlich behandelt.

Man sieht aber daraus, wie die Alten im Gesang bei der Diatonik ihres Tonsystems beharrten, daß sie ferner die speculative Seite der Musik ganz von der praktischen trennten, und daß sie, was sie dort erfannen und aufstellten, nicht darum gleich im Gesang angewendet wissen wollten.

Wir kehren nun zum Domnus Oddo zurück. An einer andern Stelle der bezogenen Schrift geht Oddo genauer auf den Gebrauch der einzelnen Intervalle bei melodischen Fortschreitungen ein. Er bewegt sich selbstverständlich immer in den Grenzen und Schranken der Diatonik. Er warnt (Seite 272) vor dem fehlerhaften Gebrauch der Halbtöne und gibt hiebei die Regel: „es darf nach zwei Tönen (Ganztönen) nichts anderes folgen als ein Halbton, und nach einem Halbton nichts anderes als zwei Ganztöne." — Neque post duos tonos aliud, quam Semitonium; *) neque post semitonium aliud, quam duos tonos debere poni. — Nach diesem Gesetz wäre unsere Moll-Scala nicht möglich. Was würde aber gar Domnus Oddo zu St ehlin's „System" sagen! (Man sehe dessen Choralleute S. 38 ff.)

So bestimmt diese Gesetze der Tonfortschreitung sind, so unzweideutig sprechen sich auch die alten Schriftsteller über die Stellung der diatonischen Halb- und Ganztöne in den Kirchentonarten aus. Die einzige Klippe war ihnen das h und b (das b fa ♮ mi, das harte und weiche b). Der Verfasser des dem S. Bernhard († 1153) zugeschr ebenen Tonale zeichnet sich aus durch die unermüdliche Geduld, mit welcher er jeden Tonschritt verfolgt. Bei jeder Tonart zeigt er nicht nur, wo die Halb- und Ganztöne liegen, sondern er gibt auch an, wo sie nicht liegen dürfen. Er sagt (s. Gerbert's Script. II. 268) u. A.: „In keinem Falle darf bei der 1., 2., 3. und 4. Tonart dasjenige Semitonium zugelassen werden, welches unter dem Finalton und diesem am nächsten liegt, sollte man eine solche Stellung hier und da auch finden." — „Die Gesänge der fünften Tonart müssen unter dem Finalton und unter der fünften Stufe ein Semitonium haben." — „Alle Gesänge der siebenten Tonart müssen unter der vierten Stufe ein Semitonium und dann entweder unter dem Finalton einen Ganzton oder über der sechsten Stufe ein Semitonium haben. Die achte Tonart verlangt unter der vierten Stufe ein Semitonium und unter dem Finalton einen Ganzton."

Der einzige Punkt, in dem die Ansichten der Erklärer der Tonarten auseinandergehen, betrifft die Zulassung des b oder h bei einigen Tonarten. So heißt es bei Aban von Fulda, welcher im 15. Jahrhundert lebte (s. Gerbert's Script. III. 357): „Wir gestatten selbstverständlich den Ton b (statt h) in der 1., 2., 5. und 6. Tonart; in den vier andern Tonarten aber verbieten wir ihn; es gibt aber welche, die ihn in der 5. und 6. Tonart auch verbieten."

Nach diesen Beweisstellen für die Diatonik der Kirchentonarten lassen wir einige gegen die Zulassung chromatischer und enharmonischer Tonverhältnisse folgen.

Domnus Oddo sagt (Gerbert's Script. I. 275), nachdem er vom diatonischen Klanggeschlecht gehandelt hat, Folgendes: „Es gibt übrigens noch andere Geschlechter, welche sich an andere Messungen halten. Aber jenes Tongeschlecht, welches wir erklärt haben (nämlich das diatonische) erweist sich nach der Ansicht der erfahrensten

*) Unter semitonium ist immer nur das semitonium minus, z. B. h-c, e-f u. s. w. verstanden.

Musiker und heiligsten Männer durch seine wohlgefälligere, richtigere und natürliche Gesangsweise als ein vollkommenes — denn der heil. Gregor, dessen Vorschriften die Kirche in allen Punkten eifrigst befolgt, hat sein Antiphonarium in diesem Tongeschlecht aufgesetzt und seine Schüler darin unterrichtet. — Eins steht fest, daß dieses Tongeschlecht, welches dem Gregor durch göttliche Eingebung überliefert worden, nicht nur in menschlichem, sondern auch in göttlichem Ansehen tief begründet ist."

Regino von Prüm, welcher um 900 lebte, theilt die Musik ein in eine natürliche und künstliche; den Kirchengesang zählt er zur ersten Gattung. Er sagt (Gerbert's Script. I. 232) u. A. Folgendes: „In der natürlichen Musik, das ist, in jenem Gesang, welcher zum Lobe Gottes bestimmt ist, gibt es vier Haupttöne, welche durch griechische Worte bezeichnet zu werden pflegen." Der Verfasser nennt jetzt die Namen der vier authentischen Tonarten: authenticus protus, authenticus deuterus u. s. w. Aus diesen vier authentischen Tönen oder Tonarten werden die vier plagalischen abgeleitet. Aus der ersten authentischen Tonart entsteht die erste plagalische u. s. w. „In diesen acht Tönen", fährt der Verfasser fort, „liegt nicht allein alle geistliche Harmonie, sondern auch aller natürlicher Gesang." Später heißt es (auf derselben Seite): „Darauf ist auch zu achten, daß in der natürlichen Musik alle acht Tonarten ganz und vollkommen hervortreten. So verschiedenartig ihr Verhältniß zu einander sich auch gestalten mag, so dürfen sie doch weder ein Semitonium, noch die Diesis, noch das Apotomen, noch die Triftemoria, noch die Tetrastemoria *) in sich aufnehmen." (Illud etiam attendendum, quod in naturali musica omnes octo toni integri sunt atque perfecti, quamvis auctoritate inter se differant, nullumque recipiunt semitonium, nec diesis, nec apotomen, aut tristemoria, aut tetrastemoria; si quidem in his partibus tonus artificialis musicae dividitur.) Forkel (Geschichte II. 335) und Schubiger (die Sängerschule St. Gallen's) führen die nämliche Stelle an.

Marchettus von Padua, der erste Schriftsteller, welcher chromatische Fortschreitungen anschaulich lehrte, sagt in seinem 1274 geschriebenen Lucidarium (Gerbert's Script. III 74) u. A. Folgendes: „Das kleine Semitonium (z. B. h-c) ist das enharmonische Semitonium und enthält zwei Diesis. Man bedient sich desselben im planen (gregorianischen) Gesang. Das diatonische Semitonium (z. B. b-h) enthält drei Diesis; man gebraucht dasselbe aber nicht im planen Gesang; in mensurirten Gesängen aber wird es gebraucht." (Semitonium minus, seu enarmonicum est, quod continet duas diesis; quo puidem utimur in plano cantu: diatonicum vero tres continet diesis, quo quidem non utimur in cantu planô & C.) (Marchettus theilt den ganzen Ton in fünf Diesis. Was er Semitonium diatonicum nennt, ist das große Semitonium der Pythagoräer. Man vergleiche Forkel's Geschichte II. S. 462 ff.)

An einer andern Stelle (S. 89) sagt Marchettus: „Die Zeichen ♮ und b können im planen und im Mensuralgesang vorkommen. Das Zeichen der falsa musica (das ♯) aber kann nur im Mensuralgesang gebraucht werden, oder in jenem planen Gesang, welcher entweder colorirt gesungen wird oder in einen Mensuralgesang übergeht, wie z. B. in Motetten oder andern mensurirten Gesängen."

Aehnlich spricht sich Pater Martini aus. Er sagt (Saggio di Contrappunto I. 31 und 33): „Der plane Gesang läßt durchaus kein Erhöhungszeichen (♯) zu, und kein anderes Erniedrigungszeichen als das vor h. — Die Diesis (das ♯) darf im planen Gesang nicht zugelassen werden, wohl aber im figurirten Gesang." — Il canto fermo non ammette ombra d'accidente di ♯, e non ammette alcun b molle, se non che nella Corda di B fa b mi & C.

*) Diesis ist das kleine Semitonium; Apotomen, das große Semitonium: Tristemoria, der Drittelton; Tetrastemoria, der Vierteltön.

In den Schriften des Joannes de Muris (der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehörend; s. Gerbert's Script. III. 281) lesen wir noch folgende merkwürdige Stelle: „Ich wundere mich nicht wenig darüber, daß jene zwei Klanggeschlechter, nämlich das chromatische und enharmonische, bei uns Christen niemals in Gebrauch gekommen sind. Es befremdet mich, daß man in kirchlichen und mensurirten Gesängen und beim Instrumentenspiel immer beim diatonischen Geschlecht geblieben ist. Wenn also in der Welt jene beiden Klanggeschlechter unbekannt geblieben, so bin ich der Meinung, daß sie der Natur der Menschenstimmen zuwider sein müssen; ich weiß, daß die menschliche Stimme, in jenen beiden Geschlechtern ertönend, kaum einen Wohlklang erzielen, noch ihrer selbst sicher sein kann. Aber anders beim Instrumentenspiel; hier wäre ein Zusammengehen beider Geschlechter möglich."

Ghasel.

Dschelaleddin über die Musik.

(Nach dem Persischen von Rückert.)

Einstmal sprach Merolana Dschelaleddin dieses:
Musik ist das Knarren der Pforten des Paradieses.
Das hörte einer der dumpf-leichtsinnigen Narren,
Sprach: Nicht gefällt mir so sehr von Pforten das Knarren.
Sprach Merolana Dschelaleddin d'rauf:
Ich höre die Pforten, sie thun sich auf,
Und wie die Pforten sich schließen zu,
Das hörest Du.

Nachrichten.

Gießen. Am 19. Juli wurde hier von Seite der Universität eine „Spohr-Feier" veranstaltet, welche unter Mitwirkung der Hofkapellen aus Cassel und Meiningen folgende Pieces zur Aufführung brachte: I. Theil: Ouverture zur Oper „Der Berggeist"; zwei Lieder für Sopran: Doppelconcert für zwei Violinen, Duett aus „Jessonda". II. Theil: Symphonie „die Weihe der Töne". Dirigent des Concerts war Herr Hofkapellmeister Bott aus Meiningen, der sich als Dirigent um das Gelingen desselben nicht minder verdient machte, wie als ausgezeichneter Virtuos (Violine), in welch letzterer Eigenschaft auch die Herrn Concertmeister Graff (Violine) aus Cassel und Neff (Clarinette) mit Auszeichnung zu nennen sind und große Ehren ernteten.

Wien. Einer Mittheilung der „Neuen Zeitschrift für Musik" zu Folge soll Fr. Wagner-Jachmann eine Einladung erhalten haben, bei den Festvorstellungen zu Ehren der Anwesenheit des Kaisers von Rußland mitzuwirken (?).

— An unserer Opernbühne wird das Polizeiregiment wieder sehr streng gehandhabt, nicht nur soll der Zutritt zu den Proben in Zukunft ausnahmslos Jedermann untersagt bleiben, sondern auch sämmtlichen männlichen Mitgliedern dieser Bühne soll strengstens befohlen worden sein, sich in Zukunft des Tragens von Bärten zu enthalten.

Deutsche Tonhalle.

Die auf das 19. Preis-Ausschreiben des Vereins vom Februar d. J. rechtzeitig uns eingeschickten 27 Trio für Clavier, Violine und Violoncell haben wir bereits einem der erwählten Herrn Preisrichter wegen der Preis-Zuerkennung übersendet und werden wir, sobald von sämmtlichen die Beurtheilung erfolgt ist, das Ergebniß anzuzeigen nicht säumen.

Dasjenige wegen der noch vorliegenden 17 Sonaten für Cello und Clavier glauben wir recht bald veröffentlichen zu können.

Wegen der aufgerufenen Gedichte für ein Männergesang sind die Einsendungszeit noch bis zum Ende des nächsten Septembermonats.

Mannheim, den 10. August 1860. Der Vorstand.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wesely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 35. Wien, 25. August 1860. Jahrgang I.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten Bastei Nr. 109. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's** Wittwe. **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Cherubini. — Robert Schumann's Scenen aus Göthe's Faust. I. — Feuilleton: Zur Erinnerung an das vierte mittelrheinische Musikfest. (Fortsetzung.) — Briefe aus Karlsruhe. (Fortsetzung.) — Correspondenzen. — Nachrichten.

Cherubini.

—J— Der nächstkommende 8. September ist für die Musikwelt ein bedeutungsvoller Tag! Vor hundert Jahren, am 8. September 1760 erblickte nämlich Maria Ludwig Carl Zenobius Salvator Cherubini zu Florenz das Licht der Welt. Schon in frühester Jugend legte der Knabe Cherubini Beweise von seinem eminenten Kunsttalent ab; denn schon in seinem dreizehnten Jahr trat er mit der Composition einer Messe, eines Intermezzo, und bald darauf mit mehreren Compositionen für die Kirche und die Bühne auf. Und so schritt er auf ächter Künstlerbahn von Stufe zu Stufe weiter, bis er ruhmgekrönt und hochgeehrt als Director des Conservatoriums zu Paris am 16. März 1842 in dem hohen Alter von 82 Jahren starb. Wir stellen uns für heute nicht die Aufgabe, eine Biographie von diesem unsterblichen Meister, der so viele und seltene Kunstqualitäten in sich vereinigt, zu schreiben, da ja auch seine hohen Verdienste um die Tonkunst allgemein bekannt sind. Werden ja doch seine Ouverturen und Quartetten immer noch mit Vorliebe in unsern Concertsälen gehört, und zieren seine Opern noch fortwährend jene Bühnen, welche sich das schöne Streben, den Kunstsinn und den Geschmack zu verbessern, zum Ziel gesetzt! Aber eine Bitte haben wir! Wir wünschen nämlich, alle Operndirectionen möchten den 8. September 1860 durch eine Festvorstellung mit einer der beliebtesten Opern: „Wasserträger," „Lodoiska," „Fanista" ꝛc. ꝛc. des großen heimgegangenen Tonmeisters feiern!

Robert Schumann's „Scenen aus Göthe's Faust".

I.

S. B. So oft wir diese nachgelassene, uns leider nur durch den gestochenen Clavierauszug *) bekannt gewordene Composition in die Hand nehmen, überfällt uns ein gemischtes wehmüthiges Gefühl, ein Gefühl einerseits der Freude, daß in unserer Zeit (hoffentlich dürfen wir, die wir nicht mit dem Siebenmeilenstiefelmaß messen, die Jahre 1847—53 noch zu „unserer Zeit" rechnen) eine Musik geschaffen werden konnte, die, zum Theil wenigstens, hoch hinaufragt in Regionen, wo nur wirkliche schöpferische Kraft und Phantasie hingelangen kann; — andererseits ein Gefühl des Jammers, daß soviel Geist und Genie in einem Werk enthalten ist, welches als Ganzes vielleicht nie die Wirkung eines vollkommenen Kunstwerks hervorbringen, und schwerlich sich dauernde Gunst und eine feste Stellung in den Repertoirs der Concertunternehmungen erwerben wird. Obwohl nämlich hier keineswegs eine jener Verirrungen vorliegt, wie sie sich Berlioz und die Allerneuesten haben zu Schulden kommen lassen, und die „Scenen aus Faust" keineswegs eine Vermischung von Kunstformen, oder ein Durcheinander von reiner Instrumental- und Vocalmusik darstellen, das Ganze vielmehr als dem weltlichen Oratorium, der Cantate, angehörig erscheint, so müssen wir doch Schumann's Unternehmen insofern als ein bedenkliches betrachten, als darin der Versuch gemacht ist, einzelne aus dem Zusammenhang gerissene Scenen aus einem großen dichterischen Werk in Musik zu setzen, um sie dann in einem Ganzen zu vereinigen, welches ein Concert ausfüllen soll, — nicht also in der Weise, daß die Musik zur Unterstützung einer dramatischen Aufführung diene (wie es bei Beethoven's Egmont, Mendelssohn's Sommernachtstraum, Antigone u. a. Werken der Fall ist). Von einem „verbindenden Gedicht" ist dabei auch nicht die Rede, und wir zweifeln ebensowohl, daß ein solches in Schumann's Absicht gelegen, wie daß ein Dichter sich mit gutem Erfolg einer solchen Arbeit unterziehen würde.

Es ist in der That ein kühnes Wagniß: einer dramatischen Dichtung (und gar dem Göthe'schen Faust) den Stoff und die Worte zu entnehmen, um dieselben in Töne zu tauchen, wozu sie ursprünglich gar nicht bestimmt waren. Göthe mag sich wohl einzelne Partien in musikalischer Ausführung gedacht haben, wie z. B. Gretchen's Lied am Spinnrad, sowie einzelne mit „Chorgesang" bezeichnete Verse und Strophen; aber in dieser Ausdehnung wird er die musikalische Behandlung nicht im Sinn gehabt haben.

Dennoch kann man Schumann hieraus kein Vergehen ableiten, da es dem Musiker frei steht, was immer für Worte, die seine Phantasie anregen, und dem Wesen der Tonkunst nicht zuwiderlaufen, wo immer herzunehmen, und seinen Zwecken dienstbar zu machen. Die Frage ist bloß, ob ein befriedigendes, musikalisches Ganze aus solchen einzelnen Scenen hervorgebracht werden kann, die unter sich in keinem genügenden Zusammenhang stehen (wie etwa die Scenen oder Nummern eines Oratoriums). Wir möchten dieß nur in dem Fall für möglich halten, wenn man bei dem größeren Publikum, an welches ein solches Werk sich doch naturgemäß wendet, die volle und genaue Bekanntschaft mit der Dichtung annehmen könnte. Ist dieß aber hier, namentlich in Betreff des zweiten Theils vom Göthe'schen Faust der Fall? Kann man von dem größeren Theil eines Auditoriums fordern, daß er diese Bekanntschaft mitbringe?

Freilich, und das darf nicht übersehen werden, hat Schumann nur solche Scenen ausgewählt, welche bis auf Einiges im Wortausdruck verständlich genug sind, wenigstens so weit, als zum unmittelbaren Genuß der Musik nothwendig ist. Es ist Schumann nicht eingefallen, die Scenen der Helena und Phorkyas, oder die der „drei gewaltigen Gesellen" musikalisch zu illustriren, — er hält sich vielmehr durchaus an die Haupt-

*) Berlin bei Julius Friedländer.

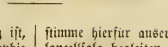
person und was sich zunächst auf sie bezieht. Merkwürdig ist, daß Schumann (wie aus Wasielewsky's Biographie desselben zu ersehen) den Schluß des zweiten Theils, die „Verklärung Faust's“ zuerst in Angriff nahm, und aus dem ersten Theil nur Weniges und erst mehrere Jahre später componirte. Offenbar hat ihn also dieser „Epilog“ am stärksten angeregt, und das Stück ist ihm auch ohne weiteres am besten gerathen. Es ist dieß die dritte Abtheilung des Werks; dieselbe bildet ein Ganzes, und kann unbedenklich für sich zur Aufführung gebracht werden, wenn man mit dem vollständigen Opus den Versuch nicht wagen will, was auch schon deßhalb rathsam scheint, weil die Stücke der ersten und zweiten Abtheilung entschieden schwächer sind.

Diese dritte Abtheilung ist aber fast durchaus ein wahres Meisterstück, sie allein verdient es schon, und ihr ist es zuzuschreiben, daß wir dem Schumann'schen Werk eine weitläufigere Besprechung widmen. In ihr zeigt sich Schumann in seiner ganzen Bedeutung, und weit ragt er hier über die meisten seiner Zeitgenossen hinaus. In seine beste Periode fallend, weist sie alle Vorzüge seines reichen Geistes auf, ohne die Mängel desselben allzustark fühlen zu lassen. Hier ist melodischer Reichthum, Klarheit des Baues, harmonische Fülle ohne Schwulst, vor Allem aber hinreissender Schwung und eine Stimmung zu finden, wie sie höher und großartiger im Sinn des Gedichts kaum gedacht werden kann. Sehen wir die Sache etwas näher an.

Ein Chor heiliger Anachoreten beginnt, von einem mystisch-feierlich klingenden Orchester-Ritornell eingeleitet. Dieses Stück (Nr. 1 der dritten Abtheilung) gibt sich als bloße Einleitung; es liegt dieß schon in den Worten des Gedichts, welche keinen abgeschlossenen Inhalt zum Ausdruck bringen, sondern einstweilen nur die Scenerie andeuten. Wunderschön und von ganz eigener Characteristik ist darin die Stelle gesetzt:

Löwen sie schleichen stumm-
Freundlich um uns herum.

Nun schließt sich (Nr. 2) ein Tenorsolo des „Pater ecstaticus“ an. Ganz zweckmäßig hat Schumann eine Tenorstimme hierfur auserwählt, welche er durch ein figurirtes Violoncellsolo begleiten läßt. Hier beginnt die Begeisterung schon ihr Schwingen zu entfalten. Die kurze rhythmische Phrase:

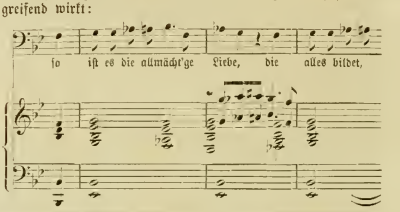


ist analog dem sich durch alle Zeilen gleichbleibenden Metrum des Gedichts:

Ewiger Wonnebrand,
Glühendes Liebesband,
Sehender Schmerz der Brust
Schäumende Gotteslust u. s. w.

durch das kurze Musikstück fast unverändert durchgeführt; aber mit welcher zutreffenden Melodik und Harmonik, und welcher die innere Erregung veranschaulichenden Stimmführung in der Begleitung!

Anders tritt nun musikalisch der „Pater profundus“ (Nr. 3) auf. Wie dort die Extase, so ist hier die Würde und heilige Ruhe trefflich versinnlicht. Jenes Stück erging sich in D-moll in ziemlich bewegtem Zeitmaß, dieses tritt in B-dur in langsamem Tempo und mit breiten Accorden ein. Sind schon die ersten zwölf Takte dieses Gesangs bei großer Einfachheit von tiefstem Ausdruck seelischen Lebens, so tritt von diesem zwölften Takt an eine Melodie ein, die sich gleichsam als Refrain gibt, und die durch ihre Innigkeit wahrhaft ergreifend wirkt:



Feuilleton.

Zur Erinnerung an das vierte mittelrheinische Musikfest zu Mainz.

Aus der Reisemappe eines musikalischen Touristen.

(Fortsetzung.)

b) Die Tage der Entscheidung.

Und so finden wir uns wieder,
In den heitern bunten Reih'n,
Und es soll der Kranz der Lieder
Frisch und grün geflochten sein.

Von schwellender Musikluft getrieben, langte ich frohen Muths Freitag Abends in Mainz an. Die alte Maguntia, von deren ehrwürdigen Mauern und Häusern ein interessantes Stück deutscher Geschichte auf uns herniederschaut, prangte bereits im Festschmuck, und mit den Tausenden von wallenden Fahnen in der Stadt wetteiferten lustig die zahlreichen Wimpel der im Rhein liegenden Schiffe. In den Straßen wogte es auf und ab mit Menschenmassen, gleich einem vom Wind hin und her bewegten goldenen Aehrenmeer, und überall schallte mir die lauteste Fröhlichkeit entgegen.

Wer zählt die Völker, nennt die Namen,
Die gastlich hier zusammen kamen?

Diese Feiertagsstimmung von Menschen und Gebäuden gewährte einen erhebenden Anblick und beförderte sichtlich die eigene Festlaune.

Den anderen Vormittag Empfang der Sänger und Sängerinnen durch eine besondere „Hoch“-Commission und großer Festzug derselben durch die Stadt nach der Fruchthalle, wo unterdessen die Vorprobe schon angefangen hatte. Nachmittags fand die Generalprobe für das erste Concert statt, nach deren Beendigung man sich im Casino zur Erholung versammelte.

I. Erstes Concert.

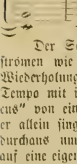
Sonntag den 22. Juli Vormittags halb eilf Uhr begann die erste Aufführung des Musikfestes selbst, und damit die Erfüllung ersehnter Wünsche,

Denn Bank an Bank gedränget sitzen,
Es brechen fast der Bühne Stützen,
Herbeigeströmt von fern und nah,
Der Griechen Völker wartend da.

Eröffnet wurde das Concert durch Beethoven's große Ouverture in C, op. 124, deren rauschende Klänge nach dem Verzeichniß im Festprogramm durch ein Orchester von 183 Personen ausgeführt wurden; die Ausführung war befriedigend.

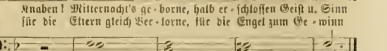
Nun folgte Händel's Israel, und der in einer Stärke von 983 (?) Stimmen angegebene Chor erhob sich, um im Verein mit dem Orchester seine Gesänge zu Ehren des unsterblichen Tonmeisters, der uns die großen Volkschöre geschenkt und dessen geniale Schöpferkraft das Oratorium zu seiner heutigen Größe und Selbstständigkeit erhoben, durch die weiten Räume erschallen zu lassen. Rasch zogen die einzelnen dramatischen, so charakteristisch gezeichneten Bilder des gewaltigen Werks an uns vorüber, mächtig zündend in den Herzen der Zuhörer.

In diesem Augenblick stand der Geist des von den Fortschrittsmännern der Zukunftsmusik vielfach verschrienen „Schablonenhändel“

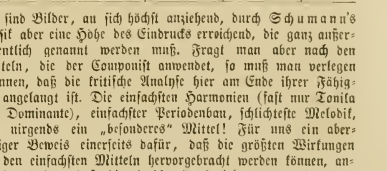


Der Satz wird von hier ab rascher, und die Melodien strömen wie aus einem Füllhorn reich auf uns herab. Nach Wiederholung jenes Refrains, der hier doppelt wirkt, da das Tempo mit ihm wieder breit wird, tritt der „Pater seraphicus" von einem Bariton gesungen ein. Die acht Takte, welche er allein singt, sind dadurch charakteristisch, daß die Begleitung durchaus um ein Achtel nachschlagend gehalten ist, und somit auf eine eigene Weise die „Morgenwölkchen", die „schwankenden Taunen", und den sich ankündigenden Chor „seliger Knaben" bezeichnet. Von hier ab gestaltet sich Alles immer wunderbarer, und die Phantasie des Hörers wird in einer Weise beschäftigt, wie dieß noch von keinem Tonsetzer in höherem Maß erreicht wurde. Diese seligen Knaben, die so schlicht in Terzen miteinander singen:

und dieser Pater seraphicus, der sie einladet in seine Augen niederzufleigen, um durch dieses „erdgemäße" Organ die Welt zu besehen:



dann die gleich folgende Stelle:



das sind Bilder, an sich höchst anziehend, durch Schumann's Musik aber eine Höhe des Eindrucks erreichend, die ganz außerordentlich genannt werden muß. Fragt man aber nach den Mitteln, die der Componist anwendet, so muß man verlegen bekennen, daß die kritische Analyse hier am Ende ihrer Fähigkeit angelangt ist. Die einfachsten Harmonien (fast nur Tonika und Dominante), einfachster Periodenbau, schlichteste Melodik, kurz nirgends ein „besonderes" Mittel! Für uns ein abermaliger Beweis einerseits dafür, daß die größten Wirkungen mit den einfachsten Mitteln hervorgebracht werden können, anderseits dafür, daß die höchste Kunstwirkung aus eben dem Grunde unerklärlich bleibt. Man kann da nur genießen, die Kritik hat nichts mehr zu thun.

Nr. 4 ist ein größeres Musikstück für gemischten Chor mit eingetretenen Solo's, in As beginnend, in B schließend, welch letzterer Umstand jedoch nicht zu einer musikalischen Sünde gestempelt werden kann, da die zusammengesetzte Form, der verschiedenartige Inhalt eine absolute Einheit in dieser Richtung so wenig erfordern, wie etwa ein Opernfinale, wo man ja auch von der Einheit der Tonart absieht. Das Stück be-

---

aus dem „glücklich überwundenen Zopfzeitalter" riesengroß über der von Menschen buchstäblich übersäeten ungeheuern Festhalle und lachte mit dem verächtlichen Frohlocken eines musikalischen Jupiter über die winzigen Erdengeister, die ihn, wie der Hund den Mond, anbellen und doch nicht von seinem unerreichbaren Thron zu stürzen vermögen.

Jedenfalls wird man eine so enthusiastische Aufnahme, wie sie der Israel in Mainz gefunden, vergeblich als die Verschwörung einer „bezahlten, kleinen Partei" erklären. Angesichts der großen Volksversammlung aus den verschiedensten Gauen Deutschlands, welche hier aus freiem Antrieb und in tausendstimmigem Beifall ihr Votum zu Gunsten der „abdecretirten" alten Meister abgegeben. Da war wieder einmal durch einen eclatanten Sieg trotz alles Geschrei's der Zukünftler der glänzende Beweis geliefert, daß den Händel'schen Oratorien die Palme des Ruhms auch heute noch gebührt und auf den Musikfesten der Ehrenplatz nach lange nicht entrissen ist.

Von den Chören errangen vor Allem himeißende Wirkung — die Bezeichnung der Nummern nach Breidenstein's Clavierauszug — Nr. 2, 17 und 18, 33 und 38 (Wiederholung von Nr. 18), noch ihnen 6, 7, 12 bis 15 und 24, durch die himmelstürmende Gewalt, welche aus ihnen hervorbricht, während in Nr. 8, 10, 23 und 27 die ergreifende Charakteristik das bemerkte Resultat hervorbrachte. Auf eine Erwähnung der weiteren Chöre müssen wir der Vorsicht halber verzichten, es möchte uns sonst gehen, wie dem seligen Rochlitz, der in einem ähnlichen Fall plötzlich fand, daß er beinahe alle Stücke des wohltemperirten Claviers von Joh. Seb. Bach als „besonders schön" bezeichnet hatte.

Unter den Soli, welche sich in den Händen von Frau Dustmann-Meyer aus Wien (Sopran), Fräulein Schreck aus Bonn (Alt), sowie der Herren Schnorr aus Dresden (Tenor), Kindermann aus München (Baß) und Becker aus Mannheim (Baß) befanden, sprachen am meisten Nr. 5, 19, 22, 28 und 29 an.

Chöre wie Soli unterzogen sich ihrer ermüdenden Aufgabe mit sichtbarer Liebe und anerkennenswerther Begeisterung. Erstere waren durch die Dirigenten der verschiedenen Musik- und Gesangvereine, welche zum Musikfest das Contingent geliefert, augenscheinlich trefflich einstudirt und zeichneten sich durch Kraft, Präcision, Reinheit und eine deutliche Aussprache — letztere von prägnantem Werth bei den vielen declamatorischen Stellen — vortheilhaft aus. Mit diesen Vorzügen ging eine sorgfältige Nuancirung Hand in Hand, wobei es einen wohlthuenden Eindruck machte, daß das Forte nie in Geschrei ausartete, das Piano dagegen stets noch einen deutlichen Tonanschlag besaß. Uebrigens waren die Männerstimmen, namentlich der Baß, stärker als die weiblichen, weßhalb sich die Verstärkung des Alt's durch einige 60 gutgeschulte Knaben als sehr nothwendig erwies, und bei den Doppelchören erschien hiewiederum der zweite Chor energischer als der erste.

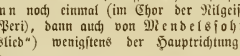
Von den Soli können wir im Allgemeinen nur mit großem Lob sprechen.

Frau Dustmann-Meyer sang ihren Part mit Ausdruck und Verständniß, obschon die zwar liebliche, aber in der tiefen und mittleren Lage nicht starke Stimme jedenfalls für die ausgedehnte Halle nicht ausreichte; Fräulein Schreck, deren schöne Altstimme in der Tiefe leider der nöthigen Tonfülle ermangelt, zeigte sich als eine gewandte Concert- und Oratoriensängerin; Herrn Schnorr's colossales Organ und bekannte Sicherheit überwanden die Schwierigkeiten des Raums wie seiner Partie mit gleicher Leichtigkeit, und das schwere Baßduett endlich war durch die klangvollen Stimmen der

gönnt mit einem feierlichen Chor der Engel „Faustens Unsterbliches tragend.“ Sie verkündigen in kräftigem Rhythmus: „Gerettet ist das edle Glied der Geisterwelt vom Bösen.“ Dazwischen tritt eine sehr anmuthige Melodie, zuerst von einem Sopransolo, dann vom Chor aller Soprane vorgetragen:

„Jene Rosen, aus den Händen
Liebentb-heiliger Büßerinnen,
Halfen uns den Sieg gewinnen
Und das hohe Werk vollenden
Diesen Seelenschatz erbeuten u. s. w.

Diese Melodie ist zwar sehr hübsch und wirksam, aber etwas weichlich für diese Stelle, und es dünkt uns, daß Schumann sich hier von der Vorstellung der „Rosen“ ein wenig von der rechten Auffassung ab, zu einer zu sinnlichen hat verleiten lassen. Nach einem eigenthümlich geformten Satz, wo die, in vor- und nachschlagenden Achteln des Zweivierteltakts sich bewegende Begleitung zu jener Melodie („Jene Rosen“) sich vereinigt mit einem Gesang im Dreivierteltakt (eine Spielerei, die uns hier auch nicht am rechten Ort angebracht scheint), kommt noch ein schönes vierstimmiges Knabensolo in Ges-dur, dann ein fugirter Chor, ebenfalls über den Text „Gerettet ist das edle Glied“, dessen Thema seltsamerweise von Schumann noch einmal (im Chor der Nilgeister in Paradies und Peri), dann auch von Mendelssohn (in einem „Frühlingslied“) wenigstens der Hauptrichtung nach angewendet ist:

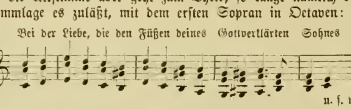


Uebrigens ist dieses Stück sehr kräftig und wird eine bedeutende Wirkung nicht verfehlen.

Nr. 5, 6 und 7 bilden ebenfalls ein zusammenhängendes Ganze, und zwar führt Nr. 5 Faust als Doctor Marianus („in der höchsten rei lichsten Zelle“) singend ein. Dieses Stück ist würdig gehalten, aber nicht sehr hervorragend, weder in der Erfindung noch in der formellen Behandlung; die hier eintretende Harfe wird das ihre thun müssen, um durch Neuheit des äußerlichen Klangs zu ersetzen, was innerlich wenn auch durchaus nicht verwerflich, doch nicht gerade bedeutend ist.

Dagegen erhebt sich das anschließende Stück (Nr. 6) wieder zu großer und wunderbarer Wirkung. Und auch hier ist wieder die Einfachheit das Auffallendste. Zuerst eine achttaktige Melodie, die vom Doctor Marianus allein, dann vom Männerchor (Engel) wiederholt gesungen wird; dann ein kleiner canonischer Zwischensatz von wieder acht Takten, und darauf die Wiederholung der Hauptmelodie mit dazu tretenden Sopran- und Altstimmen. Prachtvoll muß übrigens dieser Eintritt in B nach den Accorden von D-dur, D-moll, und mit der durch die zarten hohen Stimmen veränderten Tonfarbe klingen! Nun aber wird die Sache lebendiger: Der bisherige 4/4 Takt schlägt in 3/4 um, das Tempo wird lebhafter, schwirrende Tremolo's der Violinen in höherer Lage deuten den Glanz an, der von der einherschwebenden „Mater gloriosa“ ausgeht. Sechs Büßerinnen, je drei und drei, später bei melederem Zeitmaß drei bestimmte Persönlichkeiten: Magna peccatrix, Mulier samaritana, und Maria Aegyptiaca bitten für die „gute Seele, die sich nur einmal vergessen.“ Ein Gesang in A-moll, scheinbar monoton, weil in fast lauter Vierteln durch 32 Takte fortschreitend. Aber durch das schnelle Tempo, das sinnige Steigen und Fallen der Melodie, wie nicht minder die außerordentlich reiche und interessante Harmonie und Modulation, gestaltet sich dieser zweistrophige Gesang zu einem der merkwürdigsten, und sich der Seele des Hörers tief einprägendsten des ganzen Werks. Eine Eigenthümlichkeit des Satzes müssen wir hier noch berühren, die aber, wie uns scheint der Wirkung eher Eintrag thut, als sie vergrößert. Die beiden Soprane singen in Terzen, die Altstimme aber geht zum Theil, so lange nämlich die Stimmlage es zuläßt, mit dem ersten Sopran in Octaven:

Bei der Liebe, die den Füßen deines Gottverklärten Sohnes



Herrn Kindermann und Becker günstig besetzt, hätte jedoch besser vorgetragen werden können.

Daß diese beiden Sänger erst in der Generalprobe, nicht schon in der Vorprobe wie die anderen Solisten, ihre Stimmen zusammen sangen, müssen wir als eine Rücksichtslosigkeit gegen das Werk und das Fest zugleich rügen. Durch Schreien wird bei solchen Gesangsachen, welche in der Regel dem Theatersänger ganz fern stehen, dem Mangel des Studiums nicht abgeholfen, da sie sich nicht nach der bekannten „Theaterschablone“ behandeln lassen. Wenn gleichwohl die Nummer in der Probe sogar da capo gerufen — leider benützte man diese Aufforderung nicht — und in der Aufführung beinahe mit dem meisten Beifall geehrt wurde, so mögen die Betheiligten diesen kaum erwarteten Erfolg weniger ihren ungenügenden Leistungen, als der wunderschönen Composition, welche durch ihren ächt volksthümlichen Schluß überall durchschlagen wird, zuschreiben.

Der Erfolg des ersten Tages war ein überaus günstiger.

Publikum und Mitwirkende blieben frisch bis zu Ende und ersteres gab gerade beim Israel so oft als möglich seine laute Dankbarkeit zu erkennen. Da sonach die Aufführung desselben eine ebenso gelungene, als genußreiche war, so hätten wir nun so mehr gewünscht, daß man die Beethoven'sche Ouvertüre, bekanntlich eine Gelegenheitsarbeit, ganz weggelassen und sogleich mit dem Israel begonnen hätte.

Diese ist als Festouverture ohnedieß zu lang ausgesponnen und entbehrt deßhalb, sowie wegen ihrer vielen contrapunktischen Wiederholungen — bei aller Verehrung gegen Beethoven sei es offen ausgesprochen — desjenigen Festschwungs, welchen allein eine gedrungene Durchführung und volksmäßiges Gepräge der Hauptmelodien verleihen können. Einen gewissen monotonen Eindruck hat die erwähnte Ouverture, welche wir als eine interessante Studie gewiß hochstellen, noch bei jeder Vorführung auf uns gemacht. Wollte man durchaus eine „pompöse“ Orchestereinleitung haben, so wäre jedenfalls die große Leonorenouverture in C-dur, eine Ouverture von Cherubini, Weber oder Mendelssohn ꝛc. ꝛc. wirksamer gewesen.

Bedurfte es übrigens einer Ouverture für den Israel, der in dem Chor Nr. 2 die erschütterndste und großartigste Einleitung besitzt, welche man sich nur denken kann? Ueberhaupt ist es nicht rathsam, einem Händel'schen Oratorium durch die Voransstellung einer modernen Composition ein anderes Colorit an die Seite zu geben und damit die Einheitlichkeit des Charakters ohne Noth zu rauben. Gebieten besondere Umstände eine Abweichung von dieser künstlerischen Rücksicht, so dürfte eine Ouverture, welche der gleichen Zeit angehört, etwa eine von Gluck, den Zweck am besten erfüllen, ohne dem nachfolgenden Werk Eintrag zu thun.

Dieß für feiner fühlende Beurtheiler musikalischer Programme.

Manche Manöcurungen mit diminuendo ꝛc. ꝛc. im Israel fanden wir für die objective Händel'sche Gedrungenheit zu kleinlich. Alles zu seiner Zeit. Händel's breite Kraftumrisse verlangen wieder eine andere Behandlung des Vortrags als die Mosaikarbeiten Mendelssohn's oder sonstiger neuerer Meister. Ne nimis, muß in dieser Beziehung der Wahlspruch für Händel'sche Musik sein.

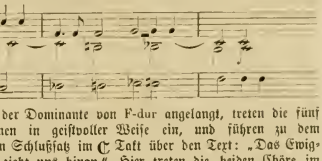
Auch verschiedene Tempi hätten wir im Interesse des Israel gerne langsamer genommen gesehen und glauben z. B., daß Nr. 2 und noch mehr der gewaltigste Chor des Oratoriums, Nr. 33, dessen tiefsinnige Combinationen und harmonische Kühnheiten eine Bach'sche Tonwelt uns erschließen, dadurch beträchtlich gewonnen haben würden. Der Versuch, den Händel des 18. Jahrhunderts

Es ist nicht anzunehmen, daß Schumann hier, wenn er gewollt hätte, nicht eine selbstständigere dritte Stimme hätte finden können. Man muß daher glauben, daß er mit dieser Octavenverdopplung eine besondere musikalische Wirkung habe erreichen wollen. Ob er sich hier nicht verrechnet hat, wollen wir zwar nicht entscheiden, ehe wir die Wirkung mehrmals sinnlich erlebt haben, aber nach öfterer Erfahrung vertragen Singstimmen solche Octaven nicht, ohne einen Beigeschmack von Trivialität zu erhalten; in der Regel macht ein Instrument, z. B. eine tief liegende Clarinette, bei solchen Anlässen eine viel bessere Wirkung. *) Schumann mag auch etwas dergleichen gefühlt haben, denn er schreibt folgende Anmerkung hin: „Die Altstimme muß viel schwächer singen als die beiden anderen." Wir glauben nicht, daß damit geholfen ist.

Nach diesem merkwürdigen Terzett tritt „Una poenitentium (sonst Gretchen genannt)" in A-dur bei immer beschleunigtem Tempo ein, abermals mit einer neuen sehr reizenden Melodie, welche später von den seligen Knaben in einfacher Vergrößerung der Noten (augmentatio) wiederholt wird. Alle vereinigen sich zur Fürbitte bei immer reicherer melodischer Entwicklung. Endlich spricht auch (resp. singt) die „Mater gloriosa," aber in einer Weise, die ihren Glanz kaum erhöhen dürfte. Sie bleibt auf einem Ton, e, stehen, von wo sie sich nur noch auf f erhebt. Wir ahnen den Grund, warum Schumann so schrieb, aber schön können wir's nicht nennen. Ueberhaupt schwächt dieser Schluß, wo auch Dr. Marianus von der melodischen Monotonie ergriffen wird, die Wirkung der sonst herrlichen Nummer ab. — Es schließt sich nun Nr. 7 als Schlußchor (Chorus mysticus) an. Schumann schreibt ihn für zwei Chöre und fünf Solostimmen. Die Composition dieses für Musik etwas spröden Stoffes ist sehr glücklich zu nennen. Schumann hat es in richtiger Einsicht verschmäht, hier „mystisch" sein zu wollen, und schon die entschiedenen Quintensprünge des einleitenden ♯/. Takts:

Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß

welche dem Satz zu Grunde liegen, drücken ihm eine gewisse Kräftigkeit als Stempel auf, wenn sie auch zuerst nur pianissimo intonirt werden. Musikalisch-interessant gestaltet sich die Sache durch zwei chromatische Gegenmotive, welche mit obigem Hauptgedanken im doppeltem (vielmehr dreifachen) Contrapunkt gesetzt sind, und mit ihm vereinigt durchgeführt werden:



Auf der Dominante von F-dur angelangt, treten die fünf Solostimmen in geistvoller Weise ein, und führen zu dem eigentlichen Schlußsatz im C Takt über den Text: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan." Hier treten die beiden Chöre im Wechselgesang gegen einander und zwar in kräftig rhythmisirter Weise. Auch die Solostimmen und das Grundmotiv der langsamen Einleitung erscheinen noch einmal; im Ganzen strebt aber Alles zum Schluß hin, der auch nach dem Wiedereintritt des Thema's bald erfolgt.

Schumann hat diesen Satz zweimal componirt, und drückt in einer Bemerkung auf einem besonderen Titelblatt den Wunsch aus, diese zweite Bearbeitung für den Fall zu wählen, daß die dritte Abtheilung allein aufgeführt werde. Auch wird dort von einer angeblichen Erweiterung des Anfangs der dritten Abtheilung gesprochen, und dieselbe noch einmal abgedruckt. Hier muß aber ein eigenthümliches Mißverständniß obgewaltet haben, denn die dann folgende sogenannte Umarbeitung ergibt sich als Note für Note gleichlautend mit dem früher aufgestellten Anfang. Vielleicht trägt der Stecher die Schuld

*) Wer sich auf Orgelregistration versteht, der weiß z. B. auch, daß man einem achtfüßigen Principal lieber ein sechszehnfüßiges Bourdon unterstellt, als ein sechzehnfüßiges Principal. — Eine herrliche Wirkung erreicht auch Mendelssohn mit einer tiefen Clarinette im Thema des ersten Satzes der A-moll-Symphonie.

---

durch die heutige dramatische Directionsbrille zu modernisiren, wird eben nicht ausführbar sein, ohne daß darunter die Majestät und Wucht seiner Gedanken einigermaßen leidet, d. h. ein wesentlicher Grundzug seiner Tonschöpfungen verloren geht.

Ueber diverse unentschiedene Einsätze und sonstige schwache oder schwankende Stellen wollen wir mit Stillschweigen hinweggehen, da große Massen und Räumlichkeiten niemals die Präcision kleinerer Körper erreichen können. Nr. 11, 25 und 26 (Chöre) blieben weg, was ich in Bezug auf den interessanten Chor Nr. 26 (Du sandtest deinen Grimm) bedauere. Dadurch daß man nun die Tenorarie Nr. 28 zur Ausfüllung vor Nr. 27 vortragen ließ, wurden die Soli Nr. 28 und 29 von einander getrennt, welche ihrem Texte nach durchaus zusammengehören, wie ein Vordersatz zu seinem Nachsatz; ein Fehler, der sich leicht hätte vermeiden lassen, wenn der Chor Nr. 27 sogleich auf Nr. 24 gefolgt wäre.

Die als Ruhepunkte und Verbindungen des Textes an den betreffenden Stellen des ersten Theils eingeschobenen Recitative nebst der Arieneinlage für die in der Regel ausfallende Nr. 11 (Froh sah Egypten), bekanntlich von Mendelssohn als Händel'sche Stücke — die Originalpartitur weiß nichts davon — aus England nach Deutschland verpflanzt und von ihm zum ersten Mal in das Oratorium eingeführt, bewährten sich auch hier als zweckmäßig.

Für die Orchesterbegleitung wurden Lindpaintner's Instrumentationszusätze, beinahe ausschließlich den Blasinstrumenten zugewendet, benützt, und zwar mit gutem Erfolg; die erwähnte Instrumentirung des heimgegangenen Tonmeisters, welcher s. Z. auch den Maccabäus in gleicher verdienstlicher Weise bedacht, darf man mit um so dankbarerer Pietät aufnehmen, als sie meines Wissens eine seiner letzten musikalischen Arbeiten bezeichnet.

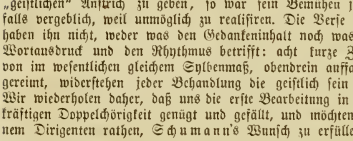
Damit wäre so ziemlich Alles besprochen, was das Oratorium Israel berührt. Eine nähere Erklärung von Text und Musik muß, so leid es uns auch thut, des beschränkten Raumes wegen hier unterbleiben, und mag diese anziehende Aufgabe besser seiner Zeit den Gegenstand eines eigenen Aufsatzes bilden. Anführen wollen wir aber noch für die Gegner und Verbesserer Händel's „zur Nachahmung", daß derselbe das ganze Werk, welches neun einfache (vierstimmige) Chöre, 19 Doppel- (achtstimmige) Chöre, 10 Recitative und 8 Soli, Arien und Duetten, im Ganzen 46 Nummern enthält, am 1. October 1738 zu componiren begann und bereits am 1. November 1738 völlig beendigte, also in dem erstaunlich kurzen Zeitraum eines Monats.

Vor einer so riesigen Productionskraft versinken Händel's Ankläger sammt ihren Werkchen wie die Hauptleute im Schilfmeer in ein ohnmächtiges Nichts, wir aber wollen uns in Demuth vor einem solchen Tonheros beugen und seiner Bewunderung niemals müde werden.

Wir unterlassen eine Beschreibung der Abends auf fünf Dampfschiffen nach Rüdesheim im herrlichen Rheingau stattgefundenen Lustfahrt der Festgenossen, welche zu deren großem Vergnügen ausfiel, und eilen zu den musikalischen Ereignissen des zweiten Tags.

(Schluß folgt.)

daran; daß aber bei der Correctur dieser Umstand Niemandem aufgefallen ist, bleibt unbegreiflich. — Was nun die zweite Bearbeitung des Schlußchor's: „Das ewig Weibliche" u. s. w. betrifft, so schreibt Wasielewsky, Schumann sei mit der ersten nicht zufrieden gewesen, sie habe ihm zu „weltlich" geschienen. Wir müssen jedoch gestehen, daß uns diese erste in vielfacher Hinsicht lieber ist, als die zweite. Einmal kommt es hier zu keinem rechtzeitigen feurigen Zusammenwirken aller Chorstimmen, sie vereinzeln sich vielmehr und der Satz wird dünn; zweitens ist das Hauptmotiv für einen Schlußchor zu weich, zu wenig prägnant; drittens aber finden wir die zweite Bearbeitung keineswegs weniger weltlich als die erste, ja manche Stelle klingt uns geradezu trivial, z. B.



Wenn Schumann sich bemühte, dem Schlußchor einen „geistlichen" Anstrich zu geben, so war sein Bemühen jedenfalls vergeblich, weil unmöglich zu realisiren. Die Verse selbst haben ihn nicht, weder was den Gedankeninhalt noch was den Wortausdruck und den Rhythmus betrifft: acht kurze Zeilen von im wesentlichen gleichem Sylbenmaß, obendrein auffallend gereimt, widerstehen jeder Behandlung die geistlich sein will. Wir wiederholen daher, daß uns die erste Bearbeitung in ihrer kräftigen Doppelchörigkeit genügt und gefällt, und möchten keinem Dirigenten rathen, Schumann's Wunsch zu erfüllen.

Briefe aus Karlsruhe.

(Fortsetzung.)

I. Der Dilettantismus.

b) Die übrigen Vereine.

Die anderen hier bestehenden Gesangvereine beschäftigen sich mit dem Männerchor unter den verschiedenen Namen: Liederhalle, Liederkranz, Liedertafel und Gesangverein der Maschinenbauer, (Fabrikarbeiter), wovon die beiden ersteren Gesellschaften alljährlich durch je ein Concert auch vor die Oeffentlichkeit treten. Ihre erweiterte Thätigkeit finden sämmtliche Männergesangvereine sodann in der Theilnahme an dem seit zwei Jahren nach längerer Unterbrechung wieder ins Leben gerufenen badischen Gesangfest, das für dieses Jahr verflossenen Pfingstmontag in Freiburg unter der Leitung des Hofkapellmeisters Strauß von hier stattgefunden hat, und sehr gut ausgefallen ist. Vorgetragen wurden daselbst 7 allgemeine und 7 Specialchöre; bei letzteren war die „Teutonia" von Paris vertreten. Am zweiten Tag folgten die üblichen, schon vielfach getadelten Wettgesänge, wobei vier Vereine aus Karlsruhe, Mannheim, Donaueschingen und Konstanz den Preis erhielten. Zu meiner großen Befriedigung vernehme ich indessen, daß man beabsichtigt, das gefährliche Preiswettsingen zukünftig wegfallen zu lassen, ein Vorhaben, das ich nur billigen kann, insofern es um die Unparteilichkeit in solchen Dingen eine mißliche Sache ist. Von wie vielen Hinfälligkeiten hängt der schließliche Erfolg der wetstreitenden Vereine ab (Wahl des Liedes, Reihenfolge im Programm, günstige Disposition der Stimmen, augenblickliche Stimmung des Publicums und der Preisrichter, besonderes Geschick des Dirigenten ꝛc.), und wie leicht ist da von Seiten der die Preise zuerkennenden Commission ein Unrecht geschehen, ohne es zu beabsichtigen, blos weil man nicht im Besitz aller zu erwägenden Thatsachen war, oder gar den Vortrag einer eigenen Composition des betreffenden Preisrichters, welche sich wider alles Recht ins Programm eingeschlichen, auf das nicht ganz sattelfeste Gewissen dieses Gestrengen einen allzu glücklichen Angriff gemacht hat!

Am Ende kann die wirkliche Leistungsfähigkeit eines Männerchors nicht nach dem Anhören einer einzigen Nummer beurtheilt werden, abgesehen davon, daß das Urtheil weniger ein absolutes, sondern ein relatives zu sein hat, daß man die Leistung nach dem Maß und der Anwendung der Kräfte abwägen soll, und wenn nun vollends das zweckmäßige Beispiel der Schweiz, eine Scheidung in Stadt- und Landvereine, Kunst und Volksgesang vorzunehmen, nicht nachgeahmt wird, wo ist da eine richtige Basis für die Preiszuerkennung? Darum fort mit dieser auf die menschliche Eitelkeit, auf das Haschen nach einer Ehrengabe berechneten Einrichtung. Sie nützt der Kunst nicht, erzeugt nur Eifersucht und Hader, stößt den lobenswerthen Wahlspruch der Gleichberechtigung im Dilettantismus unnöthiger Weise um und schadet so dem schönen, social-musikalischen Gesammtzweck, der den Gesangfesten bei aller musikalischen Flüchtigkeit inne wohnt. Dadurch wird dann auch die Wiederkehr der fatalen Erscheinung vermieden, daß Vereine, lediglich um im Preisgesang recht glänzen zu können, das Einstudieren der gemeinschaftlichen Chöre vernachlässigen, oder bei der Aufführung derselben wenigstens ihre Stimmen schonen.

Im Uebrigen bewegt sich der Männergesang auch hier, wie leider an vielen anderen Orten Deutschlands, meistens in der gewöhnlichen Sphäre der Summ-, Brumm- und höheren Kneipenlieder; zu größeren Aufgaben der Kunst, namentlich aber zu Aufführungen mit Orchester, hat er sich noch nie verstiegen.

II. Die Fachmusik.

a. Das Hoftheater.

Was soll ich Ihnen nun von dem Hoftheater berichten? Etwa, daß dasselbe durch den Abgang von Fräulein Garrigues und Herrn Schnorr sowie anderer tüchtigen Kräfte der Oper — auch Fräulein Hülgerth hat gekündigt — gegenwärtig in großer Noth sich befindet und für den Ersatz eines Heldentenors und dreier Sopransolosängerinnen zumal zu sorgen hat, ungerechnet einen uns dringend nothwendigen weiteren Baß? Oder daß wir kürzlich zwei Aufführungen des Don Juan und der Zauberflöte erlebten, deren sich selbst ein mittelmäßiges Provinzialtheater schämen würde? Daß ferner seit dem Abgang des talentvollen Grimminger dessen Stelle noch nicht genügend besetzt ist, und daß überhaupt der in den letzten Jahren öfter vorkommende Wechsel in den Solokräften auf die gedeihliche Entwicklung unsrer Oper nur nachtheilig eingewirkt hat?

Es werden in dieser Beziehung Stimmen laut, welche die beklagenswerthe Thatsache lediglich dem weit gehenden autokratischen Willen der an der Spitze stehenden Persönlichkeit zur Last legen und von willkührlicher, nicht durch das Interesse der Bühne gerechtfertigten Engagements und Aufkündigungen sprechen. Daß das unter dem Einfluß solcher Erscheinungen leidende Publikum mehr als früher darauf gelenkt wird, die doctrinäre Einseitigkeit des Repertoirs und der ganzen Leitung bei aller Anerkennung unzweifelhafter Verdienste laut zu tadeln, ist klar; die vorhandene Mißstimmung wird zunehmen, wenn die bemerkenswerthen Lücken des ersteren und jene noch empfindlicheren in dem darstellenden Personal nicht bald würdig ausgefüllt werden.

Die Oper anlangend, so war Fräulein Garrigues trotz ihrer sichtlich abnehmenden Stimme eine vorzügliche Sängerin und noch bessere Darstellerin, besonders in Gluck'schen Opern, auf welche wir vor der Hand werden verzichten müssen. Seit dem Weggang des Herrn Walter aus Wien im Anfang d. J., früher von der Direction persönlich so sehr gerühmt, besaßen wir nur einen Heldentenor, und seit des begabten Schnorr's an Ostern erfolgter Abreise ist nur ein lyrischer Tenor disponibel, der neu angestellte Herr Stolzenberg; die Oper wird demnach vermittelst eines jähen Sprungs aus dem bisdang betretenen steilen Gebiet des heroischen Kothurn's in die seither vernachlässigten anmuthigeren Gefilde der lyrischen und sogenannten Spieloper sich zu retten bemüßigt sein.

Angesichts dieser Stimmenklemme mußte man sich daher schon in der letzten Zeit mit Gastspielen behelfen, um die Theatermaschine nur nothdürftig im Gang zu erhalten. Es traten auf die Tenore

Künzel und Auerbach, von welchen der Erstere nur theilweise, der Letztere gar nicht gefiel, die Sängerinnen Boni-Bartel und Ferlesi, jene im Besitz einer schönen, gleichmäßigen Stimme, diese ein Anfängerin von Talent mit ebenfalls hübschen Stimmmitteln und endlich Frau Deetz, deren angenehmes, aber keineswegs starkes Organ, sich hauptsächlich zu Soubrettenpartien eignet. Alle drei Damen sollen dem Vernehmen nach engagirt werden.

Unter diesen Umständen war die Spektakeloper, die hier überhaupt sehr bevorzugt wird, während die ältere einfache Oper und die Spieloper in Folge stiefmütterlicher Behandlung wesentliche Mängel darbieten, gerade in den verflossenen Monaten recht an der Tagesordnung und die beiden Gegner Meyerbeer (Prophet) und Wagner beide gleich sehr von der Hoftheaterdirection cultivirt, wetteiferten im Bunde mit Halevy's Jüdin „friedlich" miteinander, die geduldigen Ohren des Publikums zu betäuben und zu beweisen, daß sie wenigstens im Lärmmachen und Effecthaschen bei allem Widerstreit der Principien einerlei Geisteskind sind. „Prophete rechts, Prophete links, das Weltkind in der Mitten."

Ehe ich meinen Theaterbericht schließe, lassen Sie mich noch zwei Versuche erwähnen, welche, so heterogen ihr Gegenstand ist, doch in der „Gemeinsamkeit des Fiasko's" eine gewisse Zusammengehörigkeit fanden.

Zuerst erlitt dieses Schicksal Wagner's Vorspiel zur Oper „Tristan und Isolde", das wir gelegenheitlich eines Theaterconcert's zu hören bekamen. In der That eine grausenvolle Musik und die Aufnahme ganz dem Dargebotenen entsprechend. Der Eindruck läßt sich schwer beschreiben, den dieses chaotische Tongewirre von herzzerreißenden Accorden, dieses Meer von dahin sich wälzenden Dissonanzen ohne einen gesunden melodischen Faden, der das verletzte Ohr einigermaßen wieder versöhnen könnte, dieser Rattenkönig unauflöslich, sich selbst mordender Tonfolgen auf den verblüfften Zuhörer gemacht haben. So ungefähr mag die Musik lauten, womit in der ewigen Verdammniß musikalische Bösewichter zur Strafe gepeinigt werden; wer aber hier schon diese Hölle durchmacht, der mag dort frei ausgehen oder ist wenigstens auf die seiner wartenden Qualen gehörig vorbereitet.

Mich ergriff ein unheimliches Grauen, als die dumpfen Schauertöne des Vorspiels meinen armen Kopf wie ein Schraubstock einklemmten und folterten, und es war mir zu Muthe, wie wenn Jemand mich an den Haaren eine Leiter hinauf- und wieder hinunterzöge; als sie endlich aufhörten, die unerbittlichen Rächer eines schuldbeladenen Gewissens, schien ich wie von einem bösen Traum erwacht, der drückende Alp hatte sich dagegen in Kopfweh und Magendrücken verwandelt. Beweis, daß die ächte Zukunftsmusik auch körperlich wirkt, etwa wie geschmierter Wein oder ein narkotischer Trank. Das Ganze dauerte höchstens eine halbe Stunde und war so beschaffen, daß es ebenso gut nach drei Stunden, als nach zehn Minuten hätte aufhören können; leider war uns jedoch die letztere Gunst vom Componisten nicht beschieden.

Ganz aller Erfindung und Form bar, gewährte das Vorspiel das traurige Bild einer Einöde, in welcher weit und breit alles erstorben ist und dieß nennt man die Einleitung zu einer „komischen" (??) Oper! So weit muß es allerdings kommen mit den Consequenzen eines Princips, das alle Künste polizeimäßig in einen Brei zusammenknetet, aus welchem dann das Kunstwerk der Zukunft von einem handfesten Bäcker geknetet wird, das namentlich die Musik entgegen ihren ewigen Gesetzen der Formschönheit und Melodie vom hohen Thron der Phantasie herunterreißt und zum jämmerlichen Zerrbild begrifflicher Speculation erniedrigt, — damit auch die taubsten und beschränktesten Leute den unausbleiblichen Aus- und Untergang alles absurden Gebahrens zuletzt erkennen. Wer wird da nicht an den Kampf der Titanen, den Flug des Ikarus und Faust-Wagner's Homunculus erinnert!

Vermehren sich in dieser Weise die „bahnbrechenden" Fortschritte unserer symphoni'chen und dramatischen Genialen, dann g'nade Gott jetzt schon den Ohren uns'rer Nachkommen; wir aber wollen, um mit einem närrischen Ausdruck des überschwenglichen Beethovencommentators, Staatsraths von Lenz, zu schließen, das Wagner'sche Vorspiel als den „Sargdeckel" des „Zukunftsthemas" betrachten und in der Hoffnung auf den versprochenen späteren „Leichenstein" (s. Deutsche Musikzeitung, S. 37) beruhigt von ihm Abschied nehmen. Hinzugefügt sei noch, daß dass hiesige Hoftheater bereits die Partitur der Oper käuflich erworben und die letztere hier ihre erste Aufführung erleben sollte, daß aber dieses Project auf unbestimmte Zeit verschoben, wo nicht ganz aufgegeben ist, weil dem Vernehmen nach competente Fachmänner die Sache für musikalisch unausführbar erklärt und überdieß die Solisten die Uebernahme der Rollen aus ähnlichen Gründen verweigert haben.

Zum zweiten Fiaskoopfer wie bedauerlicher Weise ein Mendelssohn'sches Werk erkoren. Unser thätiger Theaterdirector, Herr Ed. Devrient, hatte nämlich das gewagte Unternehmen ausgeführt, Mendelssohn's Walpurgisnacht durch dramatische Scenirung in ein Bühnenstück umzuwandeln.

Wer Dichtung und Musik kennt, mußte von vorne herein unglaübig den Kopf schütteln, der Erfolg hat die Unmöglichkeit dargethan, Werken, welche nur für den Concertsaal und die Lectüre geschrieben sind, durch dramatische Aeußerlichkeiten auch den fehlenden dramatischen Gehalt zu verleihen.

Auf der Bühne sah man den Blocksberg veranschaulicht und weit im Hintergrunde auf einer Anhöhe den Opferaltar angebracht. Von dort aus sang der Oberpriester seine Soli, in so großer Entfernung von den Zuhörern, daß Alles zu schwach klang und die Schönheiten dieser Partie sehr an Wirkung verloren. Da der Chor von Anfang bis zu Ende gegenwärtig ist, im Uebrigen aber nirgends handelnd eingreift, so mußte er durch unaufhörliche Gesticulationen und ebenso zweckloses fortwährendes Ab- und Zuschreiten den Mangel an Handlung ersetzen und gab dadurch oft Anlaß zu lächerlichen Situationen.

Der Anachronismus in Mendelssohn's Werk, daß die Absicht der Druidenwächter, wie sie Göthe ihnen in den Worten beilegt: „Kommt mit Zacken und mit Gabeln", musikalisch schon als die wirkliche Ausführung dargestellt wird (Nr. 5 und 6 der Partitur), während dem Text gemäß die eigentliche Wirkung des ausgeführten Spuck's, womit die christlichen Wächter erschreckt und vertrieben werden, erst in Nr. 8 eintreten sollte, dort in der Musik aber nur durch eine leicht figurirte Erinnerung an den früheren Chor angedeutet ist — dieser thatsächliche Widerspruch zwischen Göthe und Mendelssohn bildete für die scenische Darstellung eine Hauptschwierigkeit.

Er wurde nicht gelöst und konnte es auch nicht, da nach Göthe's Text die nächtliche Teufelsmaskerade der ausgestellten Druidenwächter (Nr. 5 und 6), der Opferdienst der Priester (Nr. 7) und der Schrecken der christlichen Wächter (Nr. 8) gewissermaßen eine gleichzeitige Handlung bilden, in der Musik aber nacheinander folgen. Man suchte sich zwar dadurch zu helfen, daß man in Nr. 6 den Chor durch eine Schaar phantastisch maskirter Tänzer umkreisen ließ, während ein Theil des ersteren die Klapperstöcke schwang, also gleichsam eine scenische Generalprobe der Teufelei für das Publikum veranstaltete, dann die Opferfeuer brachte, nach deren Schluß der Anfang der Instrumentalbegleitung zu Nr. 6 nebst dem Tanz wiederholte und vermittelst einiger „eingeflickter" Takte zur Musik von Nr. 8 überging, worauf schließlich die christlichen Wächter als „gehorsame Diener des Regisseurs" auf dem Berg anlangten, um nach Anhörung des Grauses alsogleich wieder zu fliehen.

Dieß war aber nur ein kümmerlicher und zugleich komischer Nothbehelf, auch trotz aller mühsamen Combination nicht einmal richtig, indem nach der Dichtung die christlichen Wächter jene Menschenweis' und Drachenweiber, die „im Fluge vorüberziehen", nicht auffuchen, sondern vielmehr von ihnen überrascht und erschreckt werden, daher der ängstliche Ausruf: „Ach, es kommt die ganze Hölle!" Statt daher ihren Standpunkt unten am Berge zu verlassen und den auf dessen Spitze sich ereignenden geheimnißvollen Schreckmissen der Walpurgisnacht beherzt entgegen zu gehen, entfliehen sie schnell dem entsetzlichen Getöse, denn „oben stammt und saust der Böse."

Hier vermochte also alle Kunst der Scenerie kein dramatisches Bild zu gestalten. Schade, daß die gründlich studirten Chöre unter

dem Einfluß der scenischen Unruhe und Lärmmacherei wesentlich litten und dem Zuhörer so nicht einmal die Musik einen Ersatz für den getäuschten Anblick zu bieten vermochte. Der Lärm mit den Klapperstöcken z. B. übertönte Alles. Aus diesen Gründen befriedigte die Aufführung weder die Freunde der Mendelssohn'schen Musik, welche den von Concerten her gekannten Genuß vergeblich erwarteten, noch Jene, die eine dramatische Darstellung der Walpurgisnacht gehofft hatten, und das Werk mag nun nach vieler Mühe des Einstudirens wieder in den Concertsaal zurückkehren, wo es als „Ballade" auch hingehört und seiner Wirkung sicher ist. Eine derartige ausschließliche Verwendung erscheint gewiß auch im Sinn von Dichter und Componist, ja sogar als eine Pietät gegen dieselben.

Gegenwärtig hat das großherzogliche Hoftheater Ferien; nach deren Ende steht das Studium von Mozart's Così fan tutte und Halevy's Blitz, sowie Meyerbeer's Dinorah bevor.

(Schluß folgt.)

Correspondenzen.

Thüringen.

C. Bl. Am 21.—24. Juli d. J. fand in Coburg ein großes Fränkisch-thüring'sches Gesangfest (3. Coburger Sängertag) Statt. Es war dieß Fest in allen seinen Theilen ein gelungenes zu nennen. 1500 Sänger aus Franken und Thüringen hatten sich eingestellt. Preußen hatte aus Stettin sein Contingent gestellt. Mit ungetheiltem, vollem Lobe muß der Festordnung, des Festprogramms gedacht werden. Auch das Musikprogramm enthielt Herrliches, doch wurde auch der Fehler begangen (wir Deutschen ringen uns zu schwer davon los), daß zu complicirte Sätze für den Gesammtgesang mit aufgestellt waren. Für Feste und Aufführungen, die nur eine Probe zulassen und wo große Massen wirken, muß man, zumal wo der größte Theil Dilettanten, nur mit einfachen Compositionen vorgehen. — Das Programm für das erste Concert am 22. Juli in der St. Moritzkirche bestand aus folgenden Gesängen: Lobgesang, componirt von Krämer in Coburg, Halleluja von Händel, Festgesang a. d. Künstler von Mendelssohn-Bartholdy, Hymne Doppelchor von F. Schneider, Te Deum von A. Spaeth in Coburg, Hymne von H. E. z. S. C.

Der Lobgesang von Krämer ist eine für die Masse wohlberechnete Composition, den Gesangsfestverhältnissen angemessen, mit guter Orchesterbegleitung, urd machte als solche eine gute Wirkung. Ueber die Wahl des Händel'schen Halleluja möchte ich das Urtheil den Künstlern und Kunstfreunden überlassen, mich dünkt es für Männergesang, mindestens in solchem Arrangement nicht ganz am Platz. Unverwüstlich ist diese Composition zum Glück. Die Wirkung war eine großartige, besonders da alle Sänger mit wahrem Enthusiasmus sangen. Mendelssohn's herrliche Composition hatte mit dem allzu engen Raum, der ungeeigneten Stellung des Orchesters zum Gesang zu kämpfen. Der Dirigent hatte in Begeisterung und Feuer für die Sache die Masse außer Augen gelassen und das Tempo entschieden zu rasch genommen. Die Schneider'sche Hymne rettete die Energie des Directors vor gänzlichem Auseinandergehen, denn diese Composition, so schön und gut sie ist, gehört nicht zu denen, die sich von Dilettanten mit einer Probe bewältigen lassen, besonders wenn Localverhältnisse noch hindernd eintreten. A. Spaeth, der gediegene Componist mehrer Oratorien und Messen, welche mehr Berücksichtigung verdienten, hatte ein schönes Te Deum geschaffen, welchem ich nur einen klein wenig kürzern Schluß gewünscht hätte. Der Erfolg war ein äußerst günstiger. Die Hymne von H. E. z. S. C. zeigte wie geeignet für solche Feste einfache Compositionen wirken. Mächtig brausten die Töne, welche (gleich der Dichtung von „Müller v. d. Werra") begeistern, durch die Räume. — Das ganze Concert machte einen großen, erhebenden Eindruck.

Das Programm des zweiten Concerts am 23. Juli im Hofe der Veste Coburg war: „Auf zur Freude" von Becker in Würzburg, „Wahlesgruß" von F. Abt, „Heil dir, Heil mein Vaterland" von Schmölzer, „Kriegers Gebet" von Lachner. Alle diese trefflichen Compositionen wurden mit Feuer und Begeisterung gesungen und übten ihre Macht.

In der Sängerhalle erschollen die Einzelgesänge, die fast alle in höchster Weise gelungen waren. Besonders zeichnete sich das aus Stettin gekommene Doppelquartett aus. Das schöne Fest endete zu Aller Zufriedenheit vom besten Wetter begünstigt und soll, so Gott will, nächstes Jahr in Nürnberg ein Gleiches abgehalten werden.

Nachrichten.

Von Bernsdorf's „Universal-Lexicon der Tonkunst" sind so eben die Lieferungen 29 und 30 erschienen; das Werk geht nunmehr bis S.

Die dritte (letzte) Lieferung des ersten Bandes von Spohr's Selbstbiographie ist soeben erschienen.

Musikdirector Stern in Berlin hat den Titel „königlicher Professor" erhalten.

Der Großherzog von Hessen hat dem Kapellmeister Marpurg zu Mainz in Anerkennung seiner Direction des vierten mittelrheinischen Musikfestes die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Musikdirector Jul. Schäffer von Schwerin wurde zum Director des akademischen Vereins und der Singakademie in Breslau ernannt.

Für das Gewandhausorchester in Leipzig wurde Herr Davidoff aus Moskau an Grützmacher's Stelle als Violoncellist engagirt.

Nach einer Aeußerung des kürzlich in Wien weilenden Herrn Generalmusikdirector Fr. Lachner gedenkt man in München in nächster Saison ein noch unbekanntes Oratorium von J. Haydn „die Rückkehr des Tobias" aufzuführen.

In Florenz soll Cherubini ein Denkmal gesetzt werden.

Von dem Componisten Joseph Hartmann Stuntz in München ist ein Catalog seiner ausgewählten hinterlassenen Werke erschienen. Derselbe führt u. A. 19 Messen, 34 Gradualien, 15 Offertorien nebst vielen anderen Kirchenmusikstücken, — ferner 6 Opern, 1 Symphonie, 4 Ouverturen, eine Menge einzelner dramatischer Compositionen (Arien, Scenen u. s. w.), 23 Stücke für Männergesang und eine Anzahl Bearbeitungen von Werken älterer Meister auf. — Wegen Abschriften oder Ankauf von diesen Werken hat man sich an des Verstorbenen Sohn, Hector Stuntz, zu wenden.

In Teplitz hat am 13. August ein Gesangsfest stattgefunden, an dem sich etwa 1000 Sänger aus Böhmen und Sachsen betheiligten.

Der k. sächsische Militär-Musikdirector Herr August Böhm ließ sich im Cartltheater in Wien an drei aufeinander folgenden Abenden auf der Zugposaune hören. Seine Fertigkeit und Reinheit der Intonation, sowie sein Vortrag werden sehr gelobt.

Der Wiener Sängerbund veranstaltete am 18. August eine Sommerliedertafel in den Sperlgärten, wo neben Chören von Esser, Heinze, Konradin, Mendelssohn, Reichardt, Schmölzer und Silcher auch die für das Thüringer Sängerfest componirte „Hymne" von E. H. z. S. C. aufgeführt wurde. Wir waren verhindert dieser wie den vorher angeführten Productionen beizuwohnen.

S. B. Mit aufrichtigem Bedauern haben wir vernommen, daß der Schlußsatz unseres Referats über die Clavierprüfungen am Conservatorium (Nr. 32, Seite 256, Spalte 1) eine Deutung erfahren hat, die wir nicht vorausgesehen, und die unsere Worte für den Betreffenden, Herrn Professor Ed. Pirkhert, kränkend und dessen Ehre beeinträchtigend erscheinen ließ. Wir halten es deßhalb für Pflicht hiemit zu erklären, daß wir, namentlich mit dem dort gebrauchten Ausdruck „abhanden kam", keineswegs die in ehrenvollster Weise erfolgte Lösung seines Contractes mit der Direction der Gesellschaft der Musikfreunde bemängeln wollten (siehe zur Bekräftigung unserer dießfallsigen Gesinnung auch die auf diese Sache bezüglichen Notizen in Nr. 7, Seite 56, Spalte 2 und in Nr. 12, Seite 96, Spalte 2), sondern daß damit nur auf das Ungewöhnliche hingewiesen werden sollte, was in der Suspendirung der Schule mitten im Curs für uns zu liegen schien; keineswegs waren wir gewillt, die Anerkennung zu schmälern, die den Verdiensten des geachteten Künstlers und Lehrers, seinem anerkannten Eifer, seinen Erfolgen und der unantastbaren Ehre des Mannes gebührt.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wesselh und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 36. Wien, 1. September 1860. Jahrgang I.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Gasse Nr. 1099. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147, Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Witwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Wegen des auf den 8. September fallenden **Feiertags** wird die nächste Nummer schon Freitag den 7. ausgegeben.

Inhalt. Robert Schumann's Scenen aus Göthe's Faust. II. — Feuilleton: Zur Erinnerung an das vierte mittelrheinische Musikfest. (Schluß.) — Briefe aus Karlsruhe. (Schluß.) — Recensionen. — Correspondenzen. — Zeitungsschau.

Robert Schumann's „Scenen aus Göthe's Faust".

II.

S. B. Wir gehen jetzt zu der Besprechung der beiden ersten, zwar auch viel Geistvolles enthaltenden, im Ganzen aber doch minder genialen Abtheilungen über.

Das Werk wird mit einer Ouverture eröffnet, deren Beurtheilung nur mit allem Vorbehalt geschehen kann, da ein Arrangement, wo möglicher Weise belebende Zwischenstimmen weggelassen, polyphone Stellen der Spielbarkeit wegen in homophone verwandelt sein können,*) keine verläßlichen Anhaltspunkte bietet, und überdieß die instrumentale Färbung nur errathen läßt. Einiges aber was keinem Zweifel unterliegt, nämlich die Zeichnung des Gemäldes, der Gedankengang, die periodische Structur, geben jedenfalls Anlaß vorläufig auszusprechen, was uns an der Sache scheint. Daß Schumann eine Ouverture zu solch' einem, von ihm Jahre lang gehegten, und geistig verarbeiteten Stoff nicht werde leichtfertig hingeworfen haben, ist wohl selbstverständlich; leider aber fiel eben die Composition derselben in eine Zeit, wo Schumann nicht mehr die Frische des Geistes und die Klarheit des Urtheils besaß (1853), und wo man in seinen Compositionen schon den Pulsschlag der Gesundheit vermißt. — Merkwürdig und interessant ist zwar diese Ouverture auch; es weht eine ächt Faust'sche Luft aus derselben, und ist durchaus nichts Unbedeutendes darin. Sie ist weder arm an vielsagenden Motiven, noch fehlt es an Kraft. Aber die rhythmisch periodische Gestaltung ist von großer Schwerfälligkeit und Unklarheit, so daß man sich nicht wenig anstrengen muß, um in diesem Dunkel zu sehen und zu unterscheiden. Nicht zwar wollen wir diesen Anspruch auf die Introduction bezogen wissen, wo überhaupt ein gewisses mystisches Wesen in Betracht des Stoffes nicht schadet; aber in dem eigentlichen Hauptsatz (überschrieben „Etwas bewegter") da hätte wohl etwas hellerer Tag werden können, als wirklich der Fall ist. Schon im Thema schiebt der Componist dreimal nach je zwei Takten einen den Fluß störenden einzelnen ein. In den zwei darauf folgenden Takten wird man wieder in die Einleitung versetzt, und mit dem 12. Takt ist schon die Episode da. Von hier ab geht es in einem natürlichen Geleise weiter, ja diese Takte, namentlich aber die eigentliche Gesangstelle (Takt 23 u. s. f.) sind von großer Schönheit. Vom 27. Takt an beginnt die Weiterführung eines Achtel-Triolenmotivs, welche eine Stockung hervorruft, und dem Ganzen etwas Schwerfälliges gibt.

Das ist nun der Stoff der Ouverture, und der Componist läßt die verschiedenen Motive, die in rhythmischer, tonischer und periodischer Hinsicht zu wenig auseinander treten, und nirgends consequent festgehalten oder zur Spitze gesteigert werden, mit einander abwechseln, wobei im Allgemeinen an der Form der Ouverture festgehalten wird. Zuletzt tritt ein Coda in der Durtonart (D-dur, — die Ouverture geht in D-moll), aber ohne Tempoveränderung auf, welches geschlossene Kraft ausdrücken soll, dessen Motiv aber zu kurzathmig ist, so daß Alles in lauter einzelnen Stücken zum Vorschein kommt. Diese Wendung zur freudigen Kraft ist auch nicht einmal festgehalten, denn im 9. Takt läßt sich schon wieder, wenn auch in D-dur, das Allegro-Thema vernehmen, und ohne jegliche Steigerung läuft das Stück seinem Ende zu. Jammerschade, daß Schumann nicht um acht Jahre früher die Ouverture schrieb, da wäre wohl ein ganz anderer Ban zu Stande gekommen!

Als erste Nummer der ersten Abtheilung kommt nun gleich die „Scene im Garten", und zwar von den Worten Faust's an: „Du kamtest mich, o kleiner Engel, wieder" u. s. w. Dieses Gespräch will uns für eine musikalische Behandlung nicht recht geeignet scheinen, es wird durch die Musik eine Lyrik in die Sache gezwängt, die nicht darin liegt, und so macht uns das Stück keinen vortheilhaften Eindruck, obwohl es, rein musikalisch betrachtet, recht sinnig, hübsch und fließend gesetzt ist.

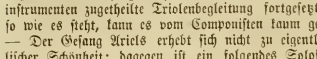
Nr. 2 bringt „Gretchen vor dem Bild der Mater dolorosa." Ein Stück, sozusagen voll trefflicher Staffage, aber ohne Hauptmotiv, ohne Vorder- und Hintergrund. Damit wollen wir sagen, daß die Singstimme wenig Melodie hat, mehr declamatorisch gehalten ist, während hauptsächlich die Instrumente die Stimmung wiedergeben. Als Musikstück, nicht unterstützt durch scenischen Vorgang, glauben wir daher nicht an eine bedeutende Wirkung, es müßte denn der Vortrag der Sängerin ein eminenter sein.

Nr. 3, Scene im Dom, ist nicht zu beurtheilen ohne Einsicht der Partitur. Das Orchester ahmt die Majestät der Orgel nach; scharf angeschlagene Accorde, eine wogende Mittelstimme, ein erschütternder Grundbaß, welche Gestalt das Alles durch die Instrumentation erhält, wäre jedenfalls eines neugierigen Blicks in die Partitur werth. Das Orchester kehrt später zu seiner natürlichen Tonfarbe zurück, und mit dem Tremolo des G-moll-Accords ertönen die Worte des „Bösen Geist's" „Wie anders war dir Gretchen" u. s. w. Dazwischen braust hin und wieder neuerdings die Orgel, Gretchen stammelt in abgerissenen Lauten „wär ich der Gedanken los," und endlich wirft der Chor sein Dies irae drein. Ein Bild von großer dramatischer Wirkung. Ob aber für die betheiligten Personen zur musikalischen Darstellung günstig? Man hat Schumann vorgeworfen, dieses Dies irae sei kein solches; wie uns dünkt ist dieser Vorwurf ungerecht; dem erstens handelt es sich hier nicht um wirkliche Kirchenmusik, und eine ernste großartige

*) Es ist uns so eben auch ein vierhändiges Arrangement von W. Bargiel (in demselben Verlag erschienen) bekannt geworden, welches aber obiger Annahme keine neue Nahrung gibt.

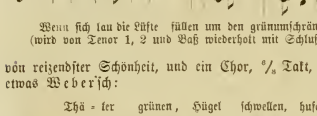
Mahnung spricht sich in diesen unisono's aller Singstimmen, in diesen wuchtigen Harmonien unseres Erachtens dem doch aus. Keinesfalls können wir in das absolute Verdammungsurtheil einstimmen, welches über diese Nummer anderwärts ausgesprochen wurde. — Mit ihr schließt die erste Abtheilung.

Die zweite hat schon Scenen aus dem 2. Theil des Göthe'schen Gedichts zum Gegenstand. Nr. 4, „Ariel, Sonnenaufgang," B-dur $^6/_4$ Takt, beginnt mit einer gesangvollen Einleitung, wo die Violinen eine ruhige und sinnige Melodie spielen, und die Harfe rhythmisch gebrochene Accorde dazwischen erschallen läßt. Der Clavierauszug sagt nicht, ob die noch außerdem am Anfang vorhandene, wahrscheinlich den Streichinstrumenten zugetheilte Triolenbegleitung fortgesetzt wird, — so wie es steht, kann es vom Componisten kaum gemeint sein. — Der Gesang Ariels erhebt sich nicht zu eigentlich musikalischer Schönheit; dagegen ist ein folgendes Solosextett, wo drei Frauenstimmen mit drei Männerstimmen alterniren,

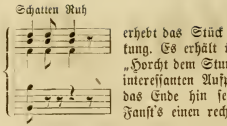


Wenn sich lau die Lüfte füllen um den grünmüschränkten Plan
(wird von Tenor 1, 2 und Baß wiederholt mit Schluß in Es)

von reizendster Schönheit, und ein Chor, $^6/_8$ Takt, klingt zwar etwas Weber'sch:



Schatten Ruh



erhebt das Stück aber zu glücklichster Wirkung. Es erhält übrigens durch die Stelle; „Horcht dem Sturm der Horen" noch einen interessanten Aufputz, und durch den gegen das Ende hin sehr schwungvollen Gesang Faust's einen recht imposanten Schluß.

Nr. 5, „Die vier grauen Weiber", wird oft von Musikern als eins der besten Stücke des Werks bezeichnet. Wir sind nicht dieser Meinung. Nicht als ob wir an dem Musikstück als solchem kein Gefallen fänden; aber es scheint uns der Charakter nicht richtig getroffen. Der „Mangel," die „Schuld", die „Noth" und die „Sorge" sind vier bleiche schleichende Gestalten, die nicht springen und hüpfen wie Elfen oder Hexen. Schumann kleidet dieses Stück in einen raschen $^2/_4$ Takt, H-moll, und läßt eine springende Achtelfigur durchlaufen, die recht geistreich, obwohl nicht gerade originell ist, die aber die vier grauen Weiber nicht besonders charakterisirt; auch den Singstimmen fehlt das Unheimliche was ihnen gebührt. Das anschließende Solo Faust's, dann sein Zwiegespräch mit der „Sorge," besonders aber sein kräftiger Des-dur-Gesang: „Ich bin nur durch die Welt gerannt" u. s. w. sind Sätze, die einzeln genommen das Interesse sehr lebhaft zu erregen und zu fesseln vermögen.

Nr. 6, „Faust's Tod," die letzte Nummer der zweiten Abtheilung, enthält die Scene im Vorhof des Palastes bis zu den Worten des Chors: „Es ist vorbei." Das Folgende, den Kampf der Engelschaaren mit Mephistopheles und seinen Teufeln, der eigentlich einen prächtigen Stoff für zwei Chöre und Solostimmen abgegeben hätte, hat Schumann bedauerlicher Weise liegen lassen. Mit recht gespensterhaft klappernden Tönen hat er den Gesang der „Lemuren" zu treffen gewußt; die Wirkung von Knabenstimmen in Terzen gehend mit sehr hoch liegenden Tenoren und in schnellem Tempo:

Feuilleton.

Zur Erinnerung an das vierte mittelrheinische Musikfest zu Mainz.

Aus der Reisemappe eines musikalischen Touristen.

(Schluß.)

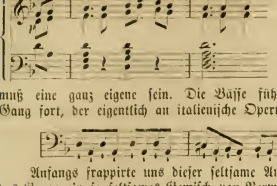
II. Zweites Concert.

Montag den 23. Juli begann schon um 8½ Uhr Morgens die Generalprobe für das zweite Concert und dauerte bis gegen 1 Uhr, so daß die Mitwirkenden kaum Zeit hatten, mit dem Mittagsmahl und der nöthigen Toilette bis zu dem auf 2½ Uhr Nachmittags festgesetzten Beginn der Aufführung fertig zu werden.

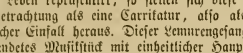
In derselben hörten wir zuerst die Ouverture nebst ausgewählten Scenen aus Gluck's Alceste, die Soli ausgeführt von den bereits früher genannten Kräften. Diesen Bruchstücken folgte ein vierstimmiges Kyrie eleison (aus der Messe „Aeterna Christi munera") von Palestrina, und das altbekannte Ave verum corpus von Mozart, das auf allgemeines Verlangen noch einmal gesungen wurde. Beethoven's Symphonie in C-moll, von dem Orchester mit Feuer und vieler Präcision gespielt, schloß die erste Abtheilung. Den zweiten Theil des Concerts bildete sodann Mendelssohn's Walpurgisnacht, ein Werk, dessen Werth zu bekannt ist, als daß es nicht gleich der Symphonie eine begeisterte Aufnahme hätte finden sollen.

Zur speciellen Beurtheilung der Programmnummern übergehend, müssen wir vor allen Dingen bedauern, daß man von Gluck's Alceste dem Publikum diese Anthologie geboten, welche den großen Meister in einzelnen Fetzen einherzugehen zwang. Wer Gluck's Opern Alceste, Armida und die beiden Iphigenien) mehrmals auf der Bühne zu hören das Glück gehabt hat, wird überhaupt gegen jede concertmäßige Vorführung, den Orpheus ausgenommen, sich erklären müssen, da dieselbe zu der scenischen Darstellung sich verhält, wie der starre Tod zum blühenden Leben. Kann man sich dieses Eindrucks im Concertsaal schon bei ungeschmälerter Wiedergabe unmöglich erwehren, um wie viel mehr muß dieß der Fall sein, wenn uns das durch und durch dramatische Kunstwerk eines Gluck in mehreren unzusammenhängenden Stücken, die sich wie der vielfarbige Musterlappen eines Schneiders ausnehmen, portionenweise zugemessen wird?

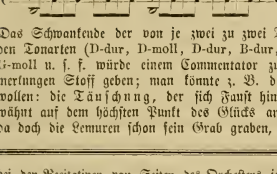
In der That ein ebenso gefährliches, als geschmackloses Wagstück. Es wäre ein Leichtes, aus dem Text, wie er dem Programm sich beigedruckt findet, die Nichtigkeit der beiden Prädicate des Näheren nachzuweisen; indem wir der Raumersparniß wegen darauf verzichten müssen und zum Beleg unserer Behauptung auf obiges Actenstück uns berufen, bemerken wir bloß noch, daß wir dieser unglückseligen Zerrissenheit zum großen Theil die geringere Wirkung zuschreiben, welche im Vergleich mit den übrigen Nummern des Concerts die herrlichen Alcestescenen auf die Zuhörer ausübten, freilich war auch die Durchführung ziemlich matt und ermangelte besonders



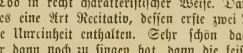
muß eine ganz eigene sein. Die Bässe führen später einen Gang fort, der eigentlich an italienische Opern erinnert:



Anfangs frappirte uns dieser seltsame Anklang; da aber das Ganze ein so seltsames Gemisch von Verwesung und künstlichem Leben repräsentirt, so stellen sich diese Bässe bei näherer Betrachtung als eine Carrikatur, also als ein feiner und glücklicher Einfall heraus. Dieser Lemurengesang ist zugleich ein abgerundetes Musikstück mit einheitlicher Hauptton-art (D-moll), gegen welche die Tonart A-moll (Mephistopheles' Solo) den Contrast, gleichsam den Mittelsatz bildet. Nach einem kleinen Orchesterecoda treten die Hörner in D-dur mit einem gar eigenen Motiv ein, das zu dem nun folgenden Gesang Faust's („Wie das Geklirr der Spaten mich ergötzt"), sammt jenem noch leise forthämmernden Baßmotiv festgehalten wird.



Das Schwankende der von je zwei zu zwei Takten wechselnden Tonarten (D-dur, D-moll, D-dur, B-dur, F-dur, C-moll, G-moll u. s. f. würde einem Commentator zu vielfachen Bemerkungen Stoff geben; man könnte z. B. dahinter erblicken wollen: die Täuschung, der sich Faust hingibt, indem er wähnt auf dem höchsten Punkt des Glücks angelangt zu sein, da doch die Lemuren schon sein Grab graben, genug, daß die Stelle zu denken gibt, und ihre Wirkung auf den für so phantastische Dinge empfänglichen Zuhörer nicht verfehlen wird. Nach dem Zwischengesang des Mephistopheles folgt nun wieder ein kräftiger Gesang Faust's, in As-dur (später C-dur) worin manch' anziehendes Motiv, aber auch viel unerquicklich-declamatorisches vorkommt, welches viele Musikfreunde nicht besonders befriedigen wird, obwohl es dem, eben nicht sehr musikalischen Text ganz entsprechend gesetzt ist. Eine schluchzende syncopirte Achtelstrioleustelle:



gebaut auf den kleinen Nonenakkord vom Grundton C, bezeichnet Faust's Tod in recht charakteristischer Weise. Darauf singt Mephistopheles eine Art Recitativ, dessen erste zwei Takte eine modulatorische Unreinheit enthalten. Sehr schön dagegen ist, was der Chor dann noch zu singen hat, dann die leise Trauermusik, die das Orchester dem nach so seltsamen Lebenslauf Dahingeschiedenen nachruft, und womit die zweite Abtheilung ernst und feierlich schließt.

Nachdem wir nun versucht haben, die einzelnen Scenen (soweit es der Raum zuließ, — denn für eine noch eingehendere Analyse bleibt noch viel zu sagen übrig *), zu charakterisiren, und ihren Werth somit thunlich zu bestimmen, können wir es dem Leser überlassen zu beurtheilen, ob diese einzelnen Scenen, der Reihe nach vorgeführt, einen hinreichend einheitlichen Eindruck machen, und schließlich jene Befriedigung erregen werden, die den Wunsch hervorruft, das Ganze noch mehrere Male zu hören, und immer tiefer sich in das Werk einzuleben. Was uns betrifft, so können wir nur wünschen, daß die Concertunternehmungen dort, wo für Schumann Verständniß erwacht ist, und wo man seine Leistungen willig anhört und billig beurtheilt, den Versuch wagen möchten, zuerst

*) Ein großes Capitel wären auch hier wieder die „Declamationsfehler", welche allerdings keine Schönheiten, aber doch tausendmal eher zu ertragen sind, als die Melodieverrenkungen Jener, denen eine Melodie nie „einfällt".

---

bei den Recitativen von Seiten des Orchesters jener dramatischen Lebendigkeit und schlagenden Präcision, wie sie Gluck'sche Musik verlangt.

Herr Schnorr, welcher die Partie des Admet in Karlsruhe öfter gesungen, trug dieselbe mit dem Feuer eines die scenische Darstellung gewöhnten Sängers vor, und erntete namentlich durch den gefühlvollen Vortrag der beiden Arien in A-dur und A-moll aus dem zweiten Akt verdienten Beifall. Frau Dustmann-Mayer als Alceste stand ihm würdig zur Seite und rechtfertigte durch ihre vorzüglichen Leistungen ihren Ruf als dramatische Sängerin. Wenn wir ferner die Klarheit, Gleichmäßigkeit und deutliche Aussprache ihrer Stimme anerkennen, so können wir nur bedauern, daß eine den Anwesenden angezeigte Indisposition derselben uns außer Stand setzte, auch über die Stärke ein richtiges Urtheil zu fällen. Wer heiser ist, singt natürlich nur mit geläuterten Kräften.

Die übrigen Soli (Oberpriester und Orakel) wurden von den Herrn Kindermann und Becker anerkennenswerth vorgetragen; Ersterer sang die Arie mit Chor im Tempel um einen Ton tiefer, d. h. in B-moll. Warum man den Apollo bei der Schlußscene des 3. Theils aus einem Baß- in ein Altsolo umgewandelt, vermögen wir nicht zu begreifen; etwa, um Fräulein Schreck auch einige Takte zuzutheilen?

Sollte irgendwo wieder einmal eine von Gluck's Opern im Concert aufgeführt werden, so möchten wir im Voraus bitten, aus Pietät für Gluck einen ganzen Akt (von der Alceste z. B. den ersten) oder zum mindesten eine zusammenhängende Episode zu wählen.

Mit der Wahl des Palestrina'schen Kyrie und Mozart'schen Ave verum, obschon diese Gesänge recht zart und nuancirt vorgetragen wurden, können wir uns ebenso wenig einverstanden erklären, und betrachten die erst seit einigen Jahren aufgekommene Neuerung, auch Werke alter Kirchencomponisten, wie Palestrina, Eccard ꝛc. auf den Musikfesten zum Vortrag zu bringen, offen gestanden, als einen kleinen Kunstgriff, um das Programm pikanter zu machen, sowie als eine übel angebrachte Coketterie mit der Musikgeschichte. Den fraglichen Meistern ist sicherlich kein Gefallen erwiesen, wenn sie auf diese Weise aus der Vergessenheit plötzlich in den blendenden Concertsaal sich versetzt sehen.

Solche Compositionen vertragen offenbar keine Massenbesetzung, da sie seiner Zeit nur für einen „ganz kleinen" Chor zum Dienst der „Kirche" geschrieben und berechnet waren; am allerwenigsten dürfte aber die Palestrina'sche Tonschule sich zu derartigen Experimenten eignen, wo außerdem das declamatorische Element des Gesangs noch kaum sich entwickelt findet. Soll indessen absolut gegen das ästhetische Gesetz gesündigt werden, dann nehme man wenigstens acht- und mehrstimmige Chöre, die schon eher eine Entfaltung von Massen zulassen; hiezu werden sich unter Componisten wie Palestrina, R. Laß, Gabrieli, Benevoli, Lotti, A. Scarlatti, Durante, Leo ꝛc. ꝛc. — die gleichzeitigen Deutschen ungerechnet — passendere und dankbarere Stücke finden, als gerade dieses Palestrina'sche Kyrie es war, das von der Versammlung als ein Stück aus einer ihr gänzlich unbekannten Tonwelt offenbar nicht verstanden wurde, und deßhalb eine sehr kühle Aufnahme fand. Doch darüber ein andermal mehr.

vielleicht mit der dritten Abtheilung allein, oder mit einzelnen Nummern der 2. und 3. Abtheilung, — endlich auch einmal mit dem Ganzen. Einzelne Versuche mit der dritten Abtheilung sind schon gemacht worden, *) mit welchem Erfolg bei dem größern Publikum, ist uns unbekannt (über die Berliner Aufführung brachte seinerzeit O. Gumprecht in den „Recensionen“ einen warmen Bericht), ist auch nicht entscheidend, denn gar manches jetzt allgemein anerkannte und beliebte Werk Schumann's hat früher wenig Anklang gefu den und nur vereinzelte Aufführungen erlebt; seitdem ist man aber in der Bekanntschaft mit dem Schumann'schen Wesen, und mit der richtigen Beurtheilung seines Wesens bedeutend vorgeschritten, und so dürfte jetzt auch Faust, dieser jeden Deutschen mächtig erfassende Stoff, in seiner jedenfalls durch Schumann am besten gelungenen musikalischen Ausprägung, Interesse und Theilnahme erregen. Wir wollen zu dessen Aufführung nicht solche Vereine anregen, die, wie die Singakademien u. dgl. prinzipiell nur der Pflege älterer geistlicher Musik obliegen. Es gibt aber auch andere Anstalten, wo man einen Chor zur Verfügung hat, und diese sollten, meinen wir, die Sache in ernste Ueberlegung ziehen.

*) In Berlin. Wasielewsky schreibt in der mehrfach berührten Biographie (S. 229) die „ganze“ Composition sei im Jahre 1849 in drei Städten (Leipzig, Dresden, Weimar) zu gleicher Zeit aufgeführt worden. Da aber die „vier grauen Weiber“, Faust's Tod erst 1850, die Ouverture aber erst 1853 componirt wurden, so wird wohl nur die dritte Abtheilung, der „Epilog“ gemeint sein.

Briefe aus Karlsruhe.

(Schluß.)

II. Die Fachmusik.

b) Concerte.

Als eine ständige Concertunternehmung haben wir noch die musikalischen Abendunterhaltungen im Foyer des Hoftheaters, welche sich die Pflege der Kammermusik zur Aufgabe machen, zu erwähnen. Jeden Winter werden deren sechs veranstaltet, in welchen regelmäßig ein Clavier-Trio oder Quartett, ein Streichquartett, ein Instrumentalsolo und ein Gesangsolo zum Vortrag gelangen. Den Clavierpart hat Herr Hofmusikdirector W. Kalliwoda übernommen; das Quartett besteht gegenwärtig aus den Herrn Concertmeistern Will, Zahlberg, Leykam und Lindner, letztere drei Mitglieder der Hofkapelle, welche Künstler auch in verschiedenen Solovorträgen auftraten, während die Gesangsoli durch Kräfte der Hofbühne ausgeführt waren. Die Programme brachten des Gediegenen viel und die Theilnahme des Publikums äußerte sich sehr erfreulich.

Die Orchesterconcerte der großherzoglichen Hofkapelle, nach vieljährigem Andringen vor einigen Jahren endlich in's Leben gerufen, mußten leider nach kurzem Bestehen wieder aufhören, weil ihr materieller Ertrag für die Musiker allzu gering ausfiel, eine Thatsache, welche im Interesse des künstlerischen Fortschritts der Hofkapelle wie der Freunde der symphonischen Musik sehr zu beklagen ist, übrigens von der Opferfreudigkeit der ersteren kein günstiges Zeugniß ablegt. Seitdem müssen wir den Genuß einer Symphonie entbehren, wenn nicht gerade irgend ein anderes Concert zur Vorführung derselben passenden Anlaß gibt.

Ein solcher wird stets geboten durch das alljährlich am Palmsonntag stattfindende Concert der Hofkapelle zum Besten ihres Orchesterpensionsfonds, in welchem d. J. unter Anderem die C-dur-Symphonie von Rob. Schumann, ein Clavierconcert von Liszt und Beethoven's Musik zu den Ruinen von Athen vorkamen. Ersteres gefiel nur theilweise, das Concert — ich glaube, es ging in Es-dur, wenn man überhaupt bei Compositionen dieses Schlages, welche willkürlich und irrlichtartig in allen Tonarten herumwühlen, sich einer so „veralteten“ Bezeichnung noch bedienen darf — mißfiel durchaus wegen seines gänzlichen Mangels an Erfindung und einer beispiellosen Formlosigkeit, obschon Herr Zahlberg dasselbe zwar ohne Gefühl, aber mit großer Bravour vortrug, und auch die Beethoven'sche Composition zu Kotzebue's Stück, mit ihm die Schwächen eines Gelegenheitswerkes theilend, konnte für ihre rhapsodischen Nummern keinen warmen Beifall erringen.

Was letztere betrifft, so hatte ein neuer erklärender und die einzelnen Stücke verbindender Text für gut gefunden, der Göttin Minerva die weite Reise nach Ungarn zu ersparen, sie dagegen nach ihrem Erwachen aus zweitausendjährigem Schlaf gnädigst in Hellas zu belassen und ihr zu Liebe das geliebte Land, dessen Befreiung

---

Warum hat man aber nicht an eine Motette Joh. Seb. Bach's oder seiner Vorläufer gedacht?

Da über die C-moll-Symphonie oben schon das Nöthige gesagt ist, so erscheinen nur einige Worte über die Walpurgisnacht noch nothwendig.

Die Soli sangen Fräulein Schreck, die Herren Schnorr und Becker, und statt des plötzlich als heiser entschuldigten Herrn Kindermann der zufällig anwesende Herr Stockhausen (Oberpriester), Letzterer natürlich ohne Probe, und wegen dieser bereitwilligen Uebernahme vom Publikum doppelt beklatscht.

Ouverture, Nr. 1 vom Alla breve an (die Flamme lod're ꝛc.), Nr. 4 und Nr. 6 waren entschieden zu langsam und konnten so unmöglich die gewohnte Wirkung erzielen, die Chöre dagegen frisch und genau studirt, westhalb sie unbedenklich in ein hitzigeres Feuer hätten geführt werden können. Auch Mendelssohn's Walpurgisnacht halten wir seiner schnellen Rhythmen und feinen Durcharbeitung wegen nicht geeignet für eine Massenaufführung.

Nach dem Schlusse des Concerts wurde von einem Mitglied des Festcomite's dem Eifer sämmtlicher Mitwirkenden und Vereinsdirigenten, dem Gedeihen der mittelrheinischen Musikfeste und zuletzt dem dreißigjährigen musikalischen Leiter, Herrn Fr. Marpurg, Musikdirector der Mainzer Liedertafel, ein Hoch ausgebracht, in welches die Anwesenden dankbar einstimmten. Diesen Dank haben alle Theilnehmer vom Hauptdirigenten bis zum letzten Sänger und Instrumentalisten durch ihre unermüdliche Ausdauer in Proben und Concerten wohl verdient.

Was die musikalische Direction anbelangt, so offenbarte sie viel Muth und Geschick zur Beherrschung der Massen; bei größerer Erfahrung wird sich die bisherige unschöne Weise der Leitung gewiß abklären und einer wünschenswerthen Ruhe, Umsicht und Bestimmtheit Platz machen. Mit Freude begrüßen wir es, daß man bei den mittelrheinischen Musikfesten auch aufstrebende Talente an der Spitze läßt und nicht einen beliebigen Capellmeister von ferne her dazu beruft, der in den letzten Proben die einheimischen, von Anderen mühsam einstudirten Kräfte unmöglich kennen lernen kann und das erntet, was diese gesäet haben.

In Bezug auf die Männerstimmen aus den Liedertafeln ꝛc. ꝛc. fanden wir gegen früher eine bessere Amalgamirung, also einen Fortschritt; die Stimmen am Rhein klingen überhaupt hell und die Sänger öffnen doch wenigstens den Mund. Ein Ausblick von den Gallerien auf den großen, amphitheatralisch aufgestellten Körper der Mitwirkenden unter ihnen ein schöner Damenkranz in reicher Toilette, gewährte einen imposanten Anblick.

Die Akustik des Saales war zwar besser, als seiner Zeit jene in Mannheim, immerhin aber mangelhaft, insofern das zahlreiche Holzgebälk an Decke und Seiten vom Ton viel verschlang und schnellere Figuren in Folge zu starken Schallens auch hier undeutlich oder verworren klangen. Ueberhaupt existirt ein guter Theil der sogenannten colossalen Wirkungen der Musikfeste nur auf dem Papier und in der durch die angegebene hohe Summe der Mitwirkenden erzeugten Einbildung von der enormen Stärke solcher Tonmassen; in der Wirklichkeit dagegen sehen wir die hoch gespannten Erwartungen niemals sich erfüllen, weil der große Raum das Meiste absorbirt.

man freilich im Jahre 1812 von dem so loyal gesinnten Kotzebue noch nicht vorlangen konnte, einige Jahre früher frei zu machen. In Folge dieser kühnen Antiepiration der Geschichte muß auch der pannonische König den ihm gewidmeten Altar an die „griechische Freiheit“ abtreten, in deren Dienst sich ferner die alte ungarische Treue des letzten Chors ohne Murren begibt. Daß durch diese geschraubte Aenderung des ursprünglichen Textes das aus heterogenen Theilen bestehende Ganze einheitlich geworden, haben wir nicht gefunden, vielmehr auf's Neue die Bestätigung empfangen, wie durch mühsame Verbesserungsversuche der gezwungene Zusammenhang derartiger Gelegenheitswerke in der Regel nur noch auffallender wird.

c) Die Hofkirchenmusik.

Den Schluß meiner Berichterstattung möge eine kurze Darlegung des Wirkens der großherzoglichen Hofkirchenmusik bilden.

Dieselbe wurde Januar 1855 gegründet auf den besonderen Befehl des regierenden Großherzogs, welcher in ihr der evangelischen Kirche des Landes eine Musteranstalt für evangelischen Kirchengesang errichten wollte, und empfing ihre musikalische Organisation aus den Händen des großherzoglichen Hofkirchenmusikdirectors Gehne, der auch heute noch mit ihrer Leitung betraut ist.

In seiner Zusammensetzung und äußeren Thätigkeit ist das hiesige Institut zunächst eine Nachbildung des Berliner Domchor's, da der Chor ebenfalls aus Knaben- und Männerstimmen besteht, nur a capella singt und ganz nach denselben Principien beim Gottesdienste mitwirkt; in weiterer Linie sind dann freilich beide Anstalten wie alle ähnlichen Schöpfungen der neuesten Zeit nur Erneuerungen der alten Kirchen- (und Currenden-) Chöre des Mittelalters, wovon in Leipzig, Dresden und andern Orten noch die blühenden Fortsetzungen existiren.

Was jedoch den musikalischen Vollzug seiner kirchlichen Wirksamkeit, d. h. den innern Organismus, anbelangt, so möchten wir dem Karlsruher Kirchenchor das besondere Verdienst zuerkennen, dem Choral als Kunstgesang und geistlichem Volkslied eine bevorzugte Stelle eingeräumt zu haben, indem er die alten Kernmelodien einer reformatorischen Zeit in ihrer rhythmischen Lebendigkeit und prägnanten Gestalt, so bedeutend und interessant durch Text, Weise und Tonsatz dem heutigen schlepptenden Gemeindegesang in seinen Vorträgen gegenüber stellt, diese kraftvollen Zeugen einer großen nationalen Vergangenheit zu erneutem schöpferischem Wirken in der musikalisch armen Gegenwart auffrischt, und erst nach so gewonnener unentbehrlicher Grundlage in historischer Folgerichtigkeit den weitern kunstmäßigen Aufbau bis zu Motetten, Psalmen ꝛc. ꝛc. sich anschließen läßt.

Während der Berliner Domchor bei seiner kirchlichen Thätigkeit vorzugsweise psalmodisch und liturgisch beschäftigt ist, dem wichtigen evangelischen Choral nur gelegentheitlich eine Vertretung im Gottesdienste gönnt und seine größte musikalische Leistungsfähigkeit eigentlich erst bei außerkirchlichen Anlässen (Concerte ꝛc. ꝛc.) geltend machen kann, hören wir in der hiesigen Schloßkirche die schönsten Melodien des evangelischen Kirchengesangs aus dem 16. und 17. Jahrhundert im Tonsatz von Calvisius, Grudimel Hieron., Jak. und Mich. Prätorius, Vulpius, Haßler, Frank, Schop, Krüger, Rosenmüller, Schein ꝛc. ꝛc. abwechselnd mit Choralbearbeitungen Joh. Seb. Bach's und neuerer Meister, preußische Festlieder und geistliche Gesänge von Eccard und Stobäus, Compositionen von Schröter, Schutz, Hammerschmidt und obigen Zeitgenossen, Motetten von J. Seb. Bach, Joh. Mich. und Joh. Christoph Bach, kirchliche Musik von Mich. Haydn, Bortnianskh, Mozart und Beethoven neben Gesängen von Palestrina, Rol. Laß, Anerio, Pitoni, Vittoria, Bai, Lotti ꝛc. ꝛc. und Werken Mendelssohn's, Hauptmann's sowie anderer Componisten der Gegenwart.

Bietet somit das kirchliche Repertoir des Hofkirchenchor's ein anschauliches Bild der Entwicklung des evangelischen Kirchengesangs, so trägt ferner das Hereinziehen von geeigneten Compositionen aus dem Bereich des katholischen, namentlich der italienischen Schule, in den Kreis desselben auf vortheilhafte Weise dazu bei, daß die Absicht der Direction, mit der Gediegenheit und kirchlichen Stimmung auch eine große Mannigfaltigkeit der allsonntäglich zum Vortrag gelangenden Chöre zu verbinden, wirksamer erreicht wird. Ueber die Auswahl der letzteren entscheidet die Rücksicht auf den jeweiligen Charakter der Kirchenzeiten, so daß die Kirchenmusik in Uebereinstimmung mit dem allgemeinen Gang des Gottesdienstes stets den nothwendigen lyrischen Stempel behält. Den in lateinischer Sprache componirten Gesängen mußte behufs des kirchlichen Vortrags ein passender deutscher Text unterlegt werden, da die erstere in den meisten evangelischen Kirchen bekanntlich verpönt ist.

Auch in Mainz wurden die gleichen Erfahrungen wieder gemacht; die Vorträge der 983 Stimmen klangen nicht viel stärker als in einem gewöhnlichen Concertsaal ein Chor von 120—150 Personen. Etwas dicker erschient allerdings der Ton, aber auch nicht so duftig, wie in normalen Verhältnissen. In wahrhaft schlimmer Lage befinden sich die Solosänger. Sie arbeiten sich vergeblich ab, um das vorhandene Mißverhältniß zwischen Raum und Individuum auszugleichen und sind daher stets die bedauerlichen Opfer derartiger Monstreconcerte.

Bei der ersten Violine fehlten noch einige hervorragende Sologeiger, um der Stimme mehr Schmelz und Poesie zu verleihen, während Oboe und Clarinette hinsichtlich der Reinheit und Tonschönheit Manches wünschen ließen; im Uebrigen zeichnete sich das Orchester durch eine musterhafte Ausdauer aus. Die Mitwirkung einer Orgel vermißten wir beim Israel lebhaft. Wann werden wir endlich einmal in den größeren Städten Deutschlands stehende Tonhallen mit hineingebauten Orgeln erhalten, wie sie die Engländer schon längst besitzen?

Schließlich müssen wir dem ersten Tag den Preis zuerkennen, der für den Chor einen einheitlichen und ganz volksmäßigen Gegenstand darbot, wogegen das Programm des zweiten Tags aus heterogenen, meistens nicht diesen Charakter tragenden Stücken bestand und noch dazu an Ueberladung litt, so daß seinen vielgestaltigen Theilen wegen Mangel an Zeit nicht die gehörige Aufmerksamkeit geschenkt werden konnte.

Der Saal war an den Seiten mit den Namensschildern von Palestrina, Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini, Weber, Spohr, Schubert, Mendelssohn, Schumann und — Mehul geziert. Wie kommt Saul unter die Propheten?

Nach dem Concert war Abends in der schnell zum Tanzsaal umgewandelten Fruchthalle ein großer Festball, der eines außerordentlich starken Besuchs sich erfreute. Des anderen Tags fand gegen Mittag die im Festprogramm angekündigte Eisenbahnfahrt nach Budenheim mit Ausflug nach dem nahen Leinaberg und Abends in den neuen Anlagen bei Mainz ein großes Volksfest statt, dessen gehoffte Freuden jedoch (Beleuchtung der Anlagen so wie der Rhein- und Mainufer nebst Feuerwerk ꝛc. ꝛc.) durch einen sehr bald eingetretenen Regen leider zu Wasser wurden. Glücklicher Weise sollen schon über 14000 Karten à 30 kr. gelöst gewesen sein.

Von fremden, anwesend gewesenen Künstlern, Dirigenten und sonstigen Notabilitäten der Kunst führen wir unter Anderen an die Herrn: Ascher aus Paris, J. Beder aus London, Bischoff aus Köln, Boch aus Heidelberg, Brahms aus Hamburg, Gehne aus Karlsruhe, Hagen aus Wiesbaden, Hiller aus Köln, Jaell aus Wiesbaden, Mangold aus Darmstadt, Reeb aus Frankfurt, Pauer aus London, Raff aus Wiesbaden, Reiß aus Cassel, Rühl aus Frankfurt, Schindelmeißer aus Darmstadt, Scholz aus Hannover, Stern aus Berlin, Stockhausen aus Paris, Taubert aus Berlin u. A. m.

Bedauerlicher Weise war für ein allgemeines Stelldichein der Künstler, wo man „gemüthlich“ sich hätte sprechen können, nicht gesorgt. Diese Kleinigkeit abgerechnet verdienen die trefflichen Anordnungen des Festcomité's die größte Anerkennung.

Wie schwer es überhaupt gewesen sein mag bei der Feststellung der vorzutragenden Stücke sowohl den musikalisch künstlerischen Anforderungen, als den strengkirchlichen Auffassungen von der Bestimmung der Tonkunst im Gottesdienst zugleich zu genügen und trotz aller Schwierigkeiten und Bedenken in letzterer Beziehung eine organisch entwickelte evangelische Kirchenmusik zu Stande zu bringen, kann nur der ermessen, welcher die schwankenden und sich widersprechenden Ansichten über Wesen und Begriff derselben in den mäßgebenden Kreisen der evangelischen Kirche kennt, und jene weitgehenden liturgischen Liebhabereien, das Für und Wider über den Choral als Kunstgesang, sowie die Controversen über die Zulässigkeit der Figuralmusik und über Kirchen- und Concertstyl aus dem Munde uns'rer kirchlichen Organe zum Uebermaß sich hat breit machen sehen.

Diesem halt- und principlosen Zustand gegenüber, welchem der zumeist unmusikalische oder mindestens der nöthigen Sachkenntniß entbehrende Sinn der gerade zur Entscheidung berufenen evangelischen Geistlichkeit in Deutschland natürlich am wenigsten zu steuern im Stande ist, hat allerdings die Aufgabe einer wahren evangelischen Kirchenmusik vom rein musikalischen Standpunkt aus eine dornenvolle und entsagende Bahn zu durchlaufen. Wie ganz anders und sorgenfreier ist da das Lebenslos ihrer älteren Collegin in der katholischen Kirche beschaffen, wo die künstlerische Mitwirkung der Tonkunst seit Jahrhunderten nicht nur organisch und principmäßig festgesetzt ist, sondern auch einer unangetasteten Ausübung ihrer Rechte sich erfreut!

Das Institut des Kunstgesangs wird darum in der evangelischen Kirche, so lange dieser selbst die einheitliche Spitze fehlt, nie zu einer allgemeinen, gleichmäßigen und blühenden Wirksamkeit gelangen.

Wo aber die Tonkunst zur Verherrlichung des Gottesdienstes berufen ist, da soll sie zwar ohne Rücksicht auf Confessionen allezeit nur Dienerin der Kirche sein, niemals jedoch durch sclavische Unterordnung ihre künstlerische Selbstständigkeit und damit das Geheimniß ihres göttlichen Waltens aufzugeben gezwungen werden. Will man ihr diese Freiheit nicht gewähren, so verzichte man lieber ganz auf ihre Unterstützung, als ein werthloses Bündniß einzugehen, das doch nur für beide Theile zum Unheil ausschlägt.

Der Hofkirchenchor besteht aus 12 Chorsängern und 24 Chorknaben, welche sämmtlich bezahlt und förmlich verpflichtet sind.

Trotz des kurzen Bestehens des Instituts sind die Erfolge seines Wirkens in kirchlicher, musikalischer und pädagogischer Hinsicht doch schon ziemlich bedeutend, und die Gewißheit dieser lohnenden Thätigkeit erscheint geeignet, die Schattenseiten und fortwährenden Schwierigkeiten, welche mit einem zur Hälfte aus ewig wechselnden Knabenstimmen gebildeten Chor unzertrennlich sind, in geringerem Grade fühlen zu lassen. Freilich erfordert die sprödere Klangfarbe und die zartere Constitution, welche den Stimmorganen der Knaben im Vergleich zu jenen des weiblichen Geschlechts eigen sind, stets eine vorsichtigere und strengere Behandlung sowohl in der Auswahl als im Einstudiren des Vorzutragenden; ein solcher Chor wird nur a capella singen können, ohne sich selbst zu schaden, dann aber bei erfahrener und energischer Leitung in seiner Sphäre Herrliches zu leisten im Stande sein.

Um endlich von den Stimmmitteln zu reden, so ist es klar, daß dem Domchor, abgesehen von der glänzenden pecuniären Entschädigung seiner Mitglieder, die besten Kräfte zu Gebote stehen, da er dieselben aus einer Einwohnerzahl von etwa 480,000 Evangelischen auswählt, während in kleineren Städten die Auswahl eine sehr beschränkte und z. B. hier, bei mäßiger Dotation und beinahe paritätischer Bevölkerung, nur aus etwa 14,000 evangelischen Einwohnern möglich ist.

Erhält die großherzogliche Hofkirchenmusik später die zu ihrem vollständigen Ausbau nothwendige Ausdehnung an Personal und sonstigen Mitteln, dann wird ihre gedeihliche Wirksamkeit beträchtlich zunehmen. Für den kommenden Winter beabsichtigt das Institut eigene der Kirchenmusik und dem geistlichen Gesang im Allgemeinen gewidmete Concerte und damit einen Schritt, welcher eine wichtige Erweiterung seiner öffentlichen Thätigkeit bezeichnet.

Recensionen.

Werke für Gesang mit Pianofortebegleitung.

Drei komische Gesänge für eine tiefere Singstimme, comp. von H. Marschner. op. 190. — Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur.

v. Br. Wenn Marschner zu diesen Compositionen nicht durch den seltsamen Ehrgeiz angestachelt wurde, zu der alten Be-

---

Mittwoch den 25. Juli entfernten sich die meisten Theilnehmer nach allen Richtungen der Windrose.

So endigte ein Musikfest, das man im Ganzen als recht gelungen bezeichnen darf, ein Fest, welches trotz seiner unvermeidlichen Strapatzen vielen und werthvollen Kunstgenuß bereitete und darum selbst in der Erinnerung noch sich dankbare Herzen bewahren wird. Wie dasselbe für die Tonkunst ersprießlich gewesen, so hat es nicht minder in socialer Hinsicht als ein Band edler Geselligkeit und geistigen Verkehrs genützt und der Freuden manche geboten. Noch lange werden daher alle Theilnehmer der festlichen Tage eines schönen Zusammenwirkens zu Mainz mit Befriedigung sich erinnern und dabei der zuvorkommenden Gastfreundschaft seiner Bewohner wie billig in Liebe gedenken.

Da sämmtliche Proben, Concerte, wie auch die gegen Eintrittsgeld zugänglichen Festlichkeiten außerordentlich besucht waren, so wird wohl kein Deficit zu decken und der Fortbestand der mittelrheinischen Musikfeste gesichert sein. In wie weit auch Karlsruhe, wovon schon einige Male die Rede war, in den Turnus eintreten wird, ist eine Frage der Zukunft.

Ueber den Werth der Musikfeste für die musikalische Gegenwart, ihre Licht- und Schattenseiten behalte ich mir einen besonderen Artikel vor, in welchem ich das Für und Wider einer genauen Prüfung zu unterwerfen gedenke.

Indem auch ich von dem gastlichen Mainz schied, gedachte ich mit Wehmuth der Worte des Dichters:

So ist jede schöne Gabe
Flüchtig, wie des Blitzes Schein;
Schnell in ihrem düft'ren Grabe
Schließt die Nacht sie wieder ein.

Doch wozu mit einer vergeblichen Klage über die Vergänglichkeit alles Schönen schließen? Das ewig frische Leben treibt ja jeden Tag neue Sprossen und Blüthen, um uns Ersatz für das Verlorne zu bieten, und von seinen tausend Fäden unsichtbar getragen, jagt es auch den Menschen in der flüchtigen Gegenwart unerbittlich vorwärts von Ort zu Ort, von Ereigniß zu Ereigniß, von Betrachtung zu Betrachtung, ihm nirgends ein langes Verweilen gestattend. Willenlos sieht sich uns'rе Seele auf dieser Fahrt durch das irdische Dasein den stets wechselnden Eindrücken hingegeben, und während wir pfeilschnell von dem Vergangenen uns entfernen, treiben ihre Gedanken bereits dem Kommenden erwartungsvoll entgegen.

So haftet auch bei uns kein wehmüthig Bild, denn derselbe hohe Geist, welcher uns'rer schmerzlichen Stimmung den dollmetschenden Ausdruck geliehen, hat für uns Scheidende sogleich auch einen erhebenden Trost bereit, der uns ablenkt von dem Entschwundenen und einer fröhlichen Zukunft entgegenführt, in dem verheißungsvollen Zuruf:

Stimmet an die schönen Lieder!
Denn dem väterlichen Herd
Sind die Schiffe zugekehrt
Und zur Heimat geht es wieder.

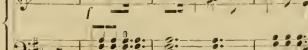
hauptung, auch einen Speisezettel müsse man componiren können, einen neuen, und zwar giltigen Beleg zu liefern: so wüßten wir uns anders die Entstehung dieser „komischen Gesänge“ nicht zu erklären. Höchstens noch Nr. 3 kann man passiren lassen, die aus den „Fliegenden Blättern“ bekannte Ballade vom „Ritter Hugo, mit seinen Knappen zwo, der mit seinem langen Speer, erstochen den Liebhaber u. s. w.“, deren Hauptspaß aber freilich auch nur in den Reimwitzen liegt. Ist die Composition dieser zwar trivialen, aber in der Ausführung doch nicht unergötzlichen Schnurre bedenklich, so ist die der beiden vorhergehenden in ihrer Urplattheit eines Künstlers wenigstens durchaus unwürdig. In Nr. 1 schickt „der Herr“ (?) die Köchin aus, „um ihm sein Essen zu holen“; sie bringt es nicht, denn — sie liest die Zeitung; nun schickt er den Burschen nach ihr aus, dann die Kindsmagd, den Hausknecht und schließlich gar — den Teufel. Sie alle erfüllen aber seinen Auftrag nicht, denn — sie alle lesen die Zeitung. Da geht er endlich selbst, aber auch er vergißt auf das Essen, denn auch er liest die Zeitung. Da man nicht zweifelhaft sein kann, wer unter dem „Herrn“ gemeint ist, so braucht man nicht erst Sebastian Brunner zu heißen, um in dieser Verserei eine empörende Blasphemie zu erblicken, deren Schüdigkeit durch die übrigens anerkennenswerthe satyrische Tendenz nicht entschuldigt wird. Aber selbst davon abgesehen ist dieser Stoff mit seiner fünfmaligen Recapitulation ein und desselben Vorganges noch immer für musikalische Behandlung unendlich armselig. Durch die Art der Ausführung zwar, die verhältnißmäßig eine sehr feine genannt werden kann, rettet der Componist seine künstlerische Würde wieder ein wenig, aber er hat ihr durch die Wahl selbst, die wir ihm nicht verzeihen können, schon zu viel vergeben. Und nun vollends Nr. 2! Der Soldat marschirt in's Feld, da er aber zurückgekehrt ist, hat sein Mädel bereits einen andern Mann genommen und er zieht hervor sein „Messerlein“ und sticht es ihr in's „Herze“, daß das „rothgliche“ Blut davon spritzt. Wahrscheinlich ist auch dieses Meisterstück der Reimkunst den „Fliegenden“ entnommen, wo vielleicht in den Illustrationen etwas nach Komik riechendes bemerklich gewesen sein mag: in den jämmerlichen Versen ist sie wahrhaftig nicht zu finden und der Componist muthet uns wirklich zuviel zu, wenn er verlangt, daß wir die zwölf Takte, mit welchen er die erste Strophe begleitet, sieben, resp. vierzehn Mal anhören sollen. Derartige Wiederholungen sind überhaupt nur dann erträglich, wenn das Gedicht selbst Vortreffliches, Anregendes bietet, dem man mit gespanntem Antheil folgen mag und so die Einförmigkeit der Musik nicht mit Ueberdruß empfindet, welche im Gegentheil dann die discrete Aufgabe hat, das reiche, concrete Detail des Gedichtes, indem sie die Aufmerksamkeit bei den Wiederholungen nur wenig noch auf sich zieht, nicht zu verdunkeln. Endlich aber müssen wir gegen das Componiren derartiger Reimereien nochmals vom künstlerischen Standpunkt aus entschieden protestiren. Kunst bleibt eben Kunst und wo jeder Hauch von Poesie abgestreift ist, der auch das derbste Schelmenlied durchziehen soll, da hat auch der Tonkünstler nichts zu schaffen.

Sechs Lieder, comp. von H. Marschner. op. 189. Derselbe Verlag.

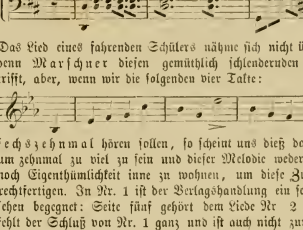
Aus Pietät für den geachteten Namen des Componisten wollen wir unsere Meinung über diese Lieder nicht direct aussprechen. Die Dichtungen (?) haben Herrn Siebel zum Verfasser und gehören zur jammervollsten Sorte, nämlich zu jener, in welcher sich die fadeste Sentimentalität mit purer Abgeschmacktheit verbindet. Wir waren immer geneigt, Marschner für einen Mann von Bildung zu halten, wie er gewiß ein Componist von vielem Talent ist. Wie mag er sich da nicht schämen, in seinen alten Tagen zum gerechten Gespött auf derjenigen, die ohnedieß nach ihm, als einem Conservativen, scheel blicken, solches Zeug zu Markt zu bringen und sich und die Richtung, die er vertritt, zu discreditiren? Nr. 4 klänge als Musikstück nicht übel, aber wer kann diesen Verse-Unsinn ertragen? Die Verlagshandlung hat dießmal, von einem Namen geblendet, eine sehr schöne, ja reiche Ausstattung an ein Nichts verschwendet.

Sechs Lieder, comp. von H. Marschner. op. 184. Verlag von Meyer und Brünner in Hamburg.

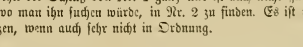
Könnten wir die vorstehenden Gesänge, die komischen insbesondere nicht anders, als widerwärtig bezeichnen, so sind diese in ihrem platten Realismus, dem alle Idealität fehlt, doch nur unbedeutend. Der Anfang von Nr. 1 würde sehr zu loben sein, wenn er nicht eine directe Reminiscenz aus Schubert's Winterreise wäre, wie zu sehen:



Wie — schnöde folgt aber nach diesem edlen Gesang die zweite Hälfte:



Das Lied eines fahrenden Schülers nähme sich nicht übel aus, wie denn Marschner diesen gemüthlich schlenkernden Ton immer trifft, aber, wenn wir die folgenden vier Takte:



sechszehnmal hören sollen, so scheint uns dieß doch wenigstens um zehnmal zu viel zu sein und dieser Melodie weder so viel Reiz noch Eigenthümlichkeit inne zu wohnen, um diese Zumuthung zu rechtfertigen. In Nr. 1 ist der Verlagshandlung ein seltsames Versehen begegnet: Seite fünf gehört dem Liede Nr 2 an, dagegen fehlt der Schluß von Nr. 1 ganz und ist auch nicht zur Ergänzung, wo man ihn suchen würde, in Nr. 2 zu finden. Es ist zu verschmerzen, wenn auch sehr nicht in Ordnung.

Correspondenzen.

Berlin.

—h— Mit der Wiederaufnahme der Vorstellungen in der königlichen Oper beginnt die neue musikalische Saison, während die Concerte erst in vier bis sechs Wochen ihren Anfang zu nehmen pflegen. Fallen die bedeutendsten Concerte in die Osterzeit und kann man mit ihnen die Concertsaison für abgeschlossen ansehen, pflegen denn auch die Vorstellungen des Oper festen noch viel Neues zu bieten, so macht die Musik darum bei uns doch nichts weniger als Ferien. Einzelne Concerte werden zum größten Schrecken der Referenten, die sich schon mit einiger Sicherheit zu Landpartien engagirten, immer noch angelegt, die Sommeropern beginnen zu spielen, und die Liederfeste treten an Stelle der Vereinsaufführungen im Winter.

Mit den nachhinkenden Concerten hat das natürlich immer eine eigene Bewandtniß; denn so ohne Weiteres dürfte es Niemandem in den Sinn kommen in den schönen Frühling hinein noch diese Salonfreude zu verpflanzen. Da war für ein letztes Abonnementsconcert kein Abend frei gewesen, d. h. es waren die Säle alle vergeben oder die Zuhörer voraussichtlich anderweitig in Anspruch genommen. Eine junge Polin aus guter Familie und angenehmen Wesens — welche Polin wäre das nicht — hat unter der polnischen Fraction sich patriotische Freunde zu gewinnen gewußt und gibt ein Concert (das Billet zum hohen Preise) über dessen musikalischen Theil wir nichts zu sagen haben, von dessen Ertrag sich die sanguinische Concertgeberin eine brillante Revenue für ein Jahr mindestens verspricht. Ein anspruchsloser Clavierspielbeflissener, der bei allen Clavierlehrern die Curse durchgemacht, und, wenn es heißt: „bitte, gute, mäßige,

schlechte Musik!“ mit allem dienen kann, hat sich durch seine noch nie zum Strancheln gekommene Dienstfertigkeit eine große Anzahl Gönner erworben, und wagt es endlich, da die Hetzjagd vorüber ist, wo der Künstler den Fuß auf die Tribune setzen muß, wenn der andere noch mit seiner Verbeugung beschäftigt ist, auch ein Concert zu geben, und sieht zu seiner Ueberraschung den Saal gefüllt u. s. w.

Das hierorts sehr große Vereinsleben erstickt in der Mitte des Sommers, weil die Mitglieder — so heischt es die Mode — je nach ihren Mitteln in große, kleine Badeorte, mehr oder minder von dem Reisenden noch nicht zum gelbschneidrischen Selbstbewußtsein erweckte Gebirgsthäler, auf das Land oder, wenn's nicht anders geht, wenigstens doch zu einem Verwandten in die Provinz auswandern. Im Juni geben die Gesangsvereine ihre letzten Lebenszeichen von sich. In mehr oder minder großer Ungebundenheit wird noch eine musikalische Aufführung im Freien veranstaltet, bei der Lieder für Chor das Programm bilden. Die Singakademie allein macht hiervon eine Ausnahme. Der Stern'sche Verein gab seinem Abschiedsgesang diesmal durch Einladung weiterer Kreise den Charakter eines Volksfestes. So viel wir wissen, wurde außer dem Arrangement eines Schumann'schen Solosliedes nichts neues gesungen, können aber nichts Zuverlässiges darüber berichten, da wir nicht dort waren. Vor Jahren hatte dieser Verein durch seine präcise Ausführung von Mendelssohn's, Gade's u. A. Quartette sich das Verdienst erworben, das Gefallen daran angeregt zu haben. Der Bach-Verein legte auch für einen Augenblick das ernste Gesicht in heitere Falten, und sang dabei Compositionen der nur ihn verdienten Musiker Bierling, Rust und Lindner. Im Concertverein zu wohlthätigen Zwecken gefielen mehrere zum ersten Male gesungenen Lieder. So die Composition R. Schumann's zu dem reizenden Uhland'schen Gedicht „das Schifflein“, mit dem Hinzutreten des Hornes, der Flöte und des singenden Mägdlein, dessen Schluß: „Hart' stößt es auf dem Rande“ ꝛc. ꝛc. mit der gleitenden und wehligen Melodie der vorhergehenden Verse so gut contrastirt. Ferner das „Waldvögelein“ von Rust durch den frischen, frühlingswarmen Charakter und die eben so interessante als klare Stimmführung ausgezeichnet, und andere von Franz, Gade und Bierling, während die „Sängerfahrt“ von Hauptmann, so lieb es einem bei der Durchsicht wird und so sehr es sich bei den Sängern selbst einzuschmeicheln weiß, nicht nach Erwarten wirkte. Eine ähnliche Richtung verfolgt der Krigar'sche Verein, der sich jedoch mehr und mehr auf seine nächster Kreise zurückzuziehen scheint, dessen wir aber auch bei dieser Gelegenheit Erwähnung thun wollen. Wir könnten noch manchen Verein anführen, meinen aber dem Fremden genug gegeben zu haben, daß er sich von diesem Abschnitte unseres Musikjahres ein Bild machen könne.

(Schluß folgt.)

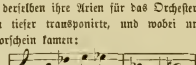
Zeitungsschau.

O. Gumprecht schreibt in seinem „Berliner Musikbericht“ in Nr. 32 der Recensionen über ein dort aufgeführtes achtstimmiges Salve Regina von Dr. Papperitz, Lehrer am Leipziger Conservatorium, Folgendes: „Der Componist hat sich in den Acapella-Styl so innig eingelebt, daß er sich mit völliger Freiheit und Selbstständigkeit in den überkieferten Formen bewegt und sie mit dem eigenen Gefühlsinhalt zu erfüllen vermag. Der Ausdruck ist ebenso warm und bestimmt, als ernst und würdig. Nirgends begegnen wir hier der leeren Schaustellung contrapunktischer Gelehrsamkeit oder dem koketten Spiel mit sinnlichen Effecten. Je mehr sich die musikalische Gegenwart dem gewissenhaften Dienst der Kirche entfremdet hat, um so dringender ist es die Pflicht der Kritik, jede würdigere Gabe, die ihr von dieser Seite her geboten wird, zu signalisiren.“

In demselben Bericht ist die Rede von Händel's Cantate „Frohsinn und Schwermuth“ (L'Allegro et il Pensieroso), und wird hervorgehoben, daß dieselbe „ein nun so reiches Interesse bietet, da die zarteren Saiten im Gemüth des Componisten, die in seinen bekannteren Werken nur ganz vereinzelt berührt werden, hier zum vollen Akkord zusammenklingen.“ Im weitern Verlauf heißt es dann: „Im Einzelnen erinnert in diesem Werk die Händel'sche Tonsprache vielfach an die Art und Weise Haydn's, der freilich seinem Vorgänger in dieser Gattung, die seinem innersten Wesen durchaus entsprach, noch bei Weitem überlegen ist. Im „Allegro“ wie in den „Jahreszeiten“ und der „Schöpfung“ versenkt sich die Musik emsig und behaglich in das Stillleben des Gemüthes und der Natur, bringt die liebevollste Theilnahme und das innigste Verständniß den tausend leisen Stimmen entgegen, die in der eigenen Brust und in der äußern Welt zu den lieblichsten Harmonien sich mischen.“

Endlich ist noch die Rede von Löwe's neuestem Oratorium „das hohe Lied Salomonis“, über welches der gesinnte Schriftsteller sein Urtheil dahin zusammenfaßt, daß der Totaleindruck des Werks absprannend und ermüdend sei, „weil dem Tondichter die Herrschaft über den polyphonen Styl abgeht. Von dem Lande, in dem nur Milch und Honig fließt, ist die Langweile unumschränkte Königin. Der Ueberdruß trieb den Rinaldo aus den Gärten der Armida und Tannhäuser aus dem Venusberg zurück in das Leben voll Mühe und Arbeit. In den Componisten melodischem dolce far niente überfällt den Hörer die heißeste Sehnsucht nach irgend einem festgefügten kontrapunktischen Gebilde. Selbst die hausbackenste Schulmeisterfuge, die ihn auf ein paar Augenblicke aus dem erschlafenden Terzen- und Septengleichklang gerettet hätte, würde er dankbar hingenommen haben. Auch die in den letzten Decennien so unendlich verfeinerte Orchester-Technik, die seinem reichen Vermögen individueller Charakteristik den freiesten Spielraum geboten hätte, ist dem Tondichter fremd geblieben. Für das orientalische Colorit zu sorgen, sind vor Allem große und kleine Trommeln, ferner ein Glockenspiel bestissen.

In der Niederrheinischen Zeitung Nr. 33 macht uns ein Herr W., den wir sogleich als Verfasser der Schrift „Kein Generalbaß mehr“ erkannten, Opposition über unsere Aeußerungen in Betreff der Temperatur und Enharmonik in dem Artikel „die gekrönte Preisschrift von Weitzmann“ (Nr. 30 und 31 d. Bl.). Der gute Mann scheint durchaus nicht begreifen zu wollen, daß man in der Theorie auseinander halten muß, was in der Praxis zusammenfließt, und daß eine musikalische Ortographie für den Lernenden wie für den Ausübenden nöthig ist. Wenn es nach Herrn W's Meinung ginge, so würde jener „Gemal einer Sängerin“ recht behalten, welcher derselben ihre Arien für das Orchester um einen ganzen oder halben Ton tiefer transponirte, und wobei ungefähr Gänge wie folgender zum Vorschein kamen:



Die Niederrheinische Musikzeitung berichtet in ihrer letzten Nummer (35) über ein Oratorium „das neue Paradies“ von Ernst Reiter, welches im Liederstyle der Herren Proch, Rücken, Gumbert und Hölzl componirt sein soll, also in der That ein Curiosum repräsentirt. Der Verfasser des, angeblich nach der heil. Schrift bearbeiteten Textbuches legt der Eva Verse in den Mund, wie die folgenden:

„Dort aus jenen Zweigen bl nkt es
Wie ein holder Morgenstern,
Aber unerreichbar winkt es
Ewig schön, ach, ewig fern!“

Der Schluß des diesem merkwürdigen Oratorium gewidmeten Aufsatzes erinnert uns übrigens daran, daß dasselbe schon im Jahr 1846 in Wien im Burgtheater (gelegentlich der bekannten Weihnachts-Productionen) zur Aufführung kam und wir glauben uns auch dunkel dieses Ereignisses und des Aufsehens, welches es erregte, zu entsinnen. Uebrigens fügt unsere geschätzte Collegin ihrer Kritik die Bemerkung bei, daß sie gleichwohl den Componisten „nicht vom Componiren abschrecken“ möchte, für welche wohlwollende Aufmunterung ihr dieser unstreitig zu Dank verpflichtet ist.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wesseely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 37. Wien, 7. September 1860. Jahrgang I.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Otto Jahn's Mozart. — Feuilleton: Aus L. Spohrs' Selbstbiographie. (Fortsetzung.) — Zur Geschichte der Musik. — Recensionen. — Zur Geschichte eines Chorals. — Correspondenzen. — Nachrichten. — Berichtigungen.

Otto Jahn's „Mozart".

4. Band.

E. R. Wir kommen mit der Besprechung dieses Werks eigentlich schon post festum; allein bei der Dickleibigkeit des Buches, welche trotz aller Treflichkeit des Werks einen gewissen Entschluß und zusammenhängende Zeit voraussetzt, die uns Musikern nur der stillere Sommer bietet, — da seruer ja hier kein neues Buch von einem unbekannten Schriftsteller vorliegt, sondern eben der 4. Band eines bereits zu vollster Anerkennung gelangten Werks, so wird uns der geneigte Leser die Verspätung wohl verzeihen.

O. Jahn hat auch in diesem das Ganze zum Schluß bringenden 4. Band seinen Ruhm bewährt. Der Inhalt desselben ist von ebensoviel Pietät für den großen Meister dictirt, wie die Darstellung (was wir als einen großen Vorzug ansehen müssen) frei ist von jener bei Monographien so häufigen Exclusivität, jener Vergötterung eines einzelnen Künstlers auf Kosten eines Andern, oder aller Andern. Schon hierin spricht sich die vorurtheilsfreie unbeschränkte Anschauungsweise des Verfassers auf das günstigste aus. Aber auch in Betreff der einzelnen Werke des Meisters selbst erscheint er uns durchaus nicht blind und unterschiedlos Alles verhimmelnd, was den Namen Mozart trägt; wir müssen daher nach aufmerksamer Lectüre des Buches einer in diesen Blättern vorgekommenen Aeußerung widersprechen: Jahn fände bei Mozart Alles „göttlich". Zwar ist Jahn allerdings bemüht Schwächen in Mozart's Werken wie in seinem Charakter liebevoll zu entschuldigen, durch Umstände und Zeitverhältnisse zu erklären; aber er ist weit davon entfernt solche zu läugnen oder gar zu Vorzügen zu stempeln. Mit feinster Distinction findet er sich in den schwierigsten kritischen Problemen zurecht und gewährt dem Leser außer dem wissenschaftlichen Nutzen noch das Vergnügen an der Lectüre selbst. Manches konnte allerdings kürzer gefaßt sein, wie z. B. die allzusehr an's conjekturale streifende Untersuchung über die einzelnen Charaktere im Don Juan, und über das gegenseitige Verhältniß derselben; doch muß auch hier anerkannt werden, daß bei der Eigenschaft der genannten Oper als höchster Kunstleistung auf diesem Gebiet eine ausführliche Behandlung nicht allein zulässig sondern sogar geboten erscheint, weil gerade über sie noch so viel Ungereimtes im Schwang ist, und namentlich die öffentlichen Darstellungen derselben großentheils noch auf alten und verkehrten Anschauungen beruhen. Was daher den Musiker in diesen speciellen Untersuchungen ermüdet, ist für den Dramaturgen von großem Werth und wird der Kunst gewiß nützen.

Das Jahn'sche Werk unterscheidet sich auch dadurch sehr vortheilhaft von vielen anderen Biographien, daß es von einem ungemeinen Quellenstudium Zeugniß gibt; — nichts lag dem fleißigen Forscher zu fern, das er nicht so lange verfolgt hätte, bis ihm der wirkliche Sachverhalt vorlag, und ebenfalls ist er wieder ehrlich genug, dort wo es ihm nicht glückte, dieses anzuzeigen, und anderweitigen Nachforschungen die etwaige Ergänzung zu überlassen.

Kurz man erblickt überall die wohlthätigen Spuren einer von Eitelkeit und Selbstgefälligkeit reinen Natur, der es immer nur um die Sache zu thun war; daher nirgends jene behagliche Schönrednerei, die den Leser bestechen und über den Mangel an genügenden Vorstudien täuschen will.

Das Buch enthält in 14 Abschnitten die Schilderung der letzten zehn Lebensjahre des Meisters (1781—1791) nebst kritisch-analytischer Behandlung der einschlägigen Werke. So wird im ersten Abschnitt (12) Mozart als Clavierspieler und Claviercomponist besprochen, wobei vom Kleinen zum Großen aufsteigend dessen Variationen, Rondo's, Phantasien, Sonaten für zwei und vier Hände, dann mit Begleitung von Streich- und Blasinstrumenten, endlich die Concerte charakterisirt werden.

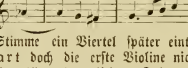
Den zweiten Abschnitt (13) bildet die Untersuchung sämmtlicher Werke für Streichinstrumente (Quartette und Quintette), — den Dritten (14) die gleiche für Harmoniemusik und Orchester (Serenaten und Symphonien).

Wir heben aus diesen drei Abschnitten besonders hervor vorerst die sehr richtigen Bemerkungen über Mozart's Variationen, die durchaus nicht überschätzt, sondern als das hingestellt werden was sie sind: durchaus anmuthige Entäußerungen eines mit den ihm überkommenen Kunstmitteln frei gebahrenden Kunstgeistes. Nirgends wird ihnen eine höhere Bedeutung, ein höherer Werth vindicirt als der ihnen wirklich geschichtlich zukommende, nirgends der Entwicklung widersprochen, welche diese Kunstgattung später, namentlich durch Beethoven, erfahren hat. Ferner müssen wir die sehr belehrenden Abhandlungen über die Sonatenform gebührend anerkennen, und ebenso das treffende Urtheil über Mozart's hier einschlägige Werke. Nachdem Jahn auseinandergesetzt, worin Mozart's Sonaten sich von denen seiner Vorgänger unterscheiden, gesteht er unumwunden ein, daß Mozart selbst „den Gehalt der von ihm so begründeten Darstellungsform keineswegs erschöpft hat", und weist auf Beethoven, der „die geistige Erbschaft angetreten". Sehr richtig stellt er im Allgemeinen die ersten und Mittelsätze Mozart's über die Finale's, und meint „es fehle ihnen zwar nicht an einer Fülle von Melodien", — — allein sie würden „theils nicht ausgeführt, nur locker miteinander verknüpft, theils erhebe sich der Charakter derselben meist nicht zu einer bedeutenden Höhe". Er erklärt diese Erscheinung aus dem damaligen Geschmack, welcher an den letzten Satz die Aufgabe stellte, „durch einen munteren Tanz oder etwas dem ähnlichen die Zuhörer zu erheitern." Mit richtigem Urtheil werden dann die einzelnen Sonaten ihrem Range nach geordnet und die Ausnahmen von allgemein Bemerktem festgestellt.

Ebenso objectiv und geschichtlich richtig ist, was Jahn in Betreff der Clavierconcerte sagt, von denen heutzutage die meisten, ja fast alle durch Beethoven mit Recht in Schatten gestellt, mit Unrecht aber ganz vernachlässigt und vergessen sind. *) Er hebt das Verdienst Mozart's hervor, welches „auf der Verbindung des Orchesters und des Soloinstruments zu einem Ganzen beruht“ und wodurch er „ein Neues schuf“, — ein Verdienst, welches um so höher anzuschlagen ist, als spätere Componisten, natürlich mit Ausnahme Beethovens u. A., zumeist wieder in den alten Schlendrian zurückfielen und das Orchester wieder nur zu schaaler Begleitung mißbrauchten. — Eine gute Bemerkung, die Jahn bei Gelegenheit der Concerte in C-moll und D-moll macht, und die auch später häufig ihre Begründung findet, ist die, daß Mozart's Sätze in Molltonarten sich in der Regel durch größere Tiefe und Bedeutung auszeichnen als jene in Dur.

Ganz trefflich, mit feinem Sinn und richtigem Verständniß erklärt der Verfasser die Eigenthümlichkeiten des (Streich-) Quartettstyls gegenüber der Claviermusik, und bemerkt ganz richtig, daß Mozart, „indem er einem tiefbegründeten Zug seiner Natur folgte, auf die Beweglichkeit und Leichtigkeit verzichtete, mit welcher J. Haydn in einem freien Spiel, das dem oberflächlichen Blick als Willkühr erscheinen konnte, diese Formen behandelte, — daß er auch hier vielmehr das Gesetzmäßige jener Formen auffaßte, und die einzelnen Elemente des ganzen Gebildes fester und bestimmter ausbildete.“ Es wird dann auch auf den bisher zu wenig beachteten Umstand hingewiesen, daß Haydn zur Zeit, als Mozart lebte und schuf, noch nicht der Haydn war, den wir jetzt kennen und hochschätzen, und der sogar noch von Beethoven unverkennbar beeinflußt wurde (siehe die allerletzten Quartette von Haydn). Jahn geht nun auf die einzelnen Quartette näher ein und reicht den sechs ersten die Palme, indem er zugibt, daß bei den drei dem König Friedrich Wilhelm II. von Preußen gewidmeten Quartetten „der Einfluß des fürstlichen Bestellers“ zu merken sei. Mozart lebte damals in einer Zeit der bittersten Noth und Sorge, woraus dieses bei Mozart allerdings häufig zutreffende Anbequemen an zeitlichen Geschmack zu erklären ist; denn solch heroisches Märtyrerthum, wie heutzutage zu finden, wo manche Componisten eher Hungers sterben, ehe sie wie Mozart Tänze componirten, gab es damals noch nicht; einem Mozart war das Componiren eine viel zu leichte und selbstverständliche Thätigkeit, als daß er hätte fürchten müssen, sich dabei zu schaden, und etwa in Trivialität zu verfallen. In demselben Maß hingegen, in welchem unser Können abnimmt, wächst heutzutage unser Stolz!

Bei Gelegenheit der ersten sechs Quartette wird denn auch der berühmtem Einleitung erwähnt (zum C-Quartett) über deren Berechtigung so heftig gestritten wurde, und welche Ulibischeff in Gesellschaft mit Fétis „corrigirte“. Es hat uns gewundert, daß Jahn statt aller ästhetischen Conjecturalkritik nicht gleich einfach auf das Musikalische dieser Stelle hingewiesen hat, welches Mozart geradezu nöthigte, die Stelle so und nicht anders zu schreiben. Es handelte sich ihm nämlich dabei offenbar um die canonische Nachahmung des Motivs:



wobei jede Stimme ein Viertel später eintreten sollte. Nun konnte Mozart doch die erste Violine nicht mit as (wegen der noch übler klingenden kleinen Sekunde mit dem g der Viola) anfangen lassen, also wählte er a, setzte sich über den Querstand hinweg, und führte seine Nachahmung consequent aus. Es ist unglaublich, was die gelehrten Herren über eine so einfache Sache früher für Aufhebens machen konnten.

Nach den Duetten und Trio's kommt Jahn auf die Quintette zu sprechen, die er mit Recht sehr hoch stellt, und welche hoffentlich nicht auch zu den neun Zehntheilen Mozart'scher Werke gerechnet werden, die er nach der Meinung Mancher „ohne den mindesten Schaden für die Kunst hätte ungeschrieben lassen können.“

Jahn weist auf die eigenthümlichen künstlerischen Bedingungen des Quintettsatzes hin, und verweilt nach Recht und Billigkeit mit besonderer Vorliebe bei dem herrlichen in G-moll.

Recht interessant sind die näheren Umstände, welche Jahn in Betreff der Entstehungszeit und Veranlassung der Symphonien mittheilt, und aus deren Kenntniß eine wahrhaft gerechte Beurtheilung besonders für uns verwöhnte Kinder einer

*) Wir können hier nicht unterlassen die Clavierspieler auf diese Fundgrube so mancher wieder neu gewordener Wirkungen hinzuweisen; gar mancher würde sich weit mehr Dank dabei verdienen, als bei dem ewigen oft ungenügenden Spiel der Beethoven'schen Concerte, deren Vortrag nur dem ganz besonders begabten Künstler gelingen kann.

Feuilleton.

Louis Spohr's Selbstbiographie.

Cassel und Göttingen bei G. H. Wigand.

(Fortsetzung.)

Der reiselustige Spohr, welcher in dem eben erschienenen 3. Heft hauptsächlich seine Erlebnisse auf der Reise in die Schweiz und nach Italien schildert, läßt sich aus München vernehmen wie folgt:

„Unser hiesiger Aufenthalt war reich an Kunstgenüssen. Schon den Tag nach unserer Ankunft hörten wir ein interessantes Concert, das erste der zwölf Wintercoucerte, welche die königliche Kapelle jedes Jahr für ihre Rechnung gibt. Diese Concerte werden sehr besucht und verdienen es in hohem Grade. Das Orchester besteht aus der einfachen Harmonie, zwölf ersten, zwölf zweiten Violinen, acht Violen, zehn Violoncellen und sechs Contrabässen. Geigen und Bässe sind vortrefflich und die Blasinstrumente bis auf die Hörner ebenfalls. Man gibt in jedem Concerte eine ganze Symphonie (welches um so mehr zu loben ist, da es leider immer seltener wird, und dadurch das Publikum immer mehr den Sinn für diese edelste Gattung der Instrumentalmusik verliert); sodann eine Ouverture, zwei Gesang- und zwei Concertstücke. Da die Münchner Kapelle noch immer ihren alten Ruf als eine der ersten der Welt behauptet, so war meine Erwartung sehr gespannt; dennoch wurde sie durch die Ausführung der Beethoven'schen Symphonie in C-moll, womit dieses erste Concert eröffnet wurde, noch weit übertroffen. Es ist wohl kaum möglich, daß sie mit mehr Feuer, mehr Kraft und dabei größerer Zartheit, so wie überhaupt genauerer Beobachtung aller Nuancen von Stärke und Schwäche ausgeführt werden kann! Sie machte daher auch mehr Wirkung, als ich ihr zutraute, obgleich ich sie schon oft, und selbst unter der Leitung des Componisten in Wien, gehört habe. Dennoch fand ich nicht Ursache, mein früheres Urtheil über sie zurückzunehmen. Bei vielen einzelnen Schönheiten bildet sie doch kein classisches Ganze. Namentlich fehlt sogleich dem Thema des ersten Satzes die Würde, die der Anfang einer Symphonie, meinem Gefühl nach, doch nothwendig haben muß. Dies bei Seite gesetzt, ist das kurze, leichtfaßliche Thema allerdings zur thematischen Durchführung sehr geeignet und vom Componisten mit den übrigen Hauptideen des ersten Satzes auch sinnreich und zu schönem Effect verbunden. Das Adagio in As ist theilweise sehr schön, doch wiederholen sich dieselben Gänge und Modulationen, obgleich immer reicher figurirt gar zu oft und werden dadurch zuletzt ermüdend. Das Scherzo ist höchst originell und von einer ächt romantischen Färbung, das Trio aber mit den polternden Baßläufen für meinen Geschmack gar zu barock. Der letzte Satz mit seinem nichtssagenden Lärm befriedigt am wenigsten; die Wiederkehr des Scherzo darin ist jedoch eine

neueren Zeit erst hervorgehen kann. Denn auch hier sind wir gewohnt mit dem Maß der Leistungen Beethoven's zu messen, ohne zu bedenken, daß dieser erst durch Mozart möglich wurde; auch wird hier häufig übersehen, was Jahn mit Recht abermals betont, daß Haydn erst in Folge der künstlerischen Anregung, die er durch Mozart erhielt, seine schönsten Sachen geschrieben hat. Was Jahn über die einzelnen Symphonien sagt, kann wohl jeder Musiker unterschreiben, denn es ist frei von allen Hyperbeln. Wir erfahren dabei außerdem das interessante Factum, daß Mozart seine drei größten und schönsten Symphonien (Es-dur, G-moll, C-dur) in anderthalb Monaten geschrieben hat!

In den folgenden Abschnitten wird Mozart nun wieder auf dem Gebiet aufgesucht, „welchem er von jeher mit der größten Vorliebe seine Thätigkeit zugewendet hatte, auf dem dramatischen."

Zunächst nimmt Jahn den fallengelassenen Faden der Lebensbeschreibung wieder auf, und schildert die Schwierigkeiten, welche dem thatenlustigen Componisten entgegenstarrten, und durch welche wir vielleicht um manches Meisterwerk gebracht wurden. Nach der „Entführung", welche soviel Sensation gemacht und soviel Beifall eingetragen, hätte man glauben sollen, es würden Mozart die Pfade zu rüstigem Fortkommen auf dem Gebiet der deutschen Oper geebnet worden sein. Allein man war in Wien offenbar noch nicht so weit um in den oberen und unteren Regionen einzusehen, daß die Hebung derselben eine Ehrensache der Nation sei; man ließ die Intriquanten gewähren und blieb bei glücklichen Anfängen stehen; man bechrte statt einen Mozart, Leute mit Aufträgen Opern zu schreiben, die freilich nicht im Stande waren die Sache dahin zu heben, wo der gesunde Sinn eines Kaiser Joseph sie gern gesehen hätte. Als einen ferneren Grund, warum Mozart als dramatischer Componist zu feiern gezwungen war, bezeichnet Jahn die Schwierigkeit ein gutes Textbuch zu erhalten, eine Schwierigkeit, durch welche denn freilich auch so manchem neueren Componisten ein Riegel vorgeschoben wird. Der Einfall Kaiser Joseph's bei Gelegenheit eines Gartenfestes in Schönbrunn eine dramatische Aufführung in der Orangerie daselbst zu veranstalten, rief endlich wenigstens den „Schauspieldirector" in's Leben. Aber was konnte aus so „befohlener" Arbeit werden? Stephanie erhielt den „Auftrag" das Gelegenheitsstück zu schreiben, Mozart es in Musik zu setzen. Kein Wunder wenn die urwüchsigen italienischen Opern immer wieder über das aufstrebende deutsche Element siegten. Die Verlegenheit um einen Operntext läßt Mozart nun gar zu einer Arbeit Bareskos greifen: „die Gans von Cairo", dann zum „gefoppten Bräutigam", welche komische Opern jedoch nicht vollendet wurden, — vielleicht*) zum Glück, denn diese Libretti sind doch gar zu läppisch. Ueber die vorhandenen fertigen oder entworfenen Musikstücke berichtet Jahn ausführlich, und ist genöthigt auch hier den großen Meister zu bewundern.

Endlich — man muß es dankbar betonen — machte Mozart die Bekanntschaft Da Ponte's, und die „Hochzeit des Figaro" war die erste Frucht dieser Verbindung. Wir erfahren aus Jahn's Werk bis in's kleinste Detail Alles, was sich auf die Wahl und Verwendung des Beaumarchais'schen, die damaligen Sitten oder vielmehr Unsitten geißelnden Lustspiels bezieht; was von diesem Gesichtspunkt aus Rechtfertigendes über die „Vascivität" dieses Sujets gesagt werden kann, wird von Jahn billig hervorgehoben. Diese erläuternden geschichtlichen Bemerkungen haben zugleich das Gute, daß Manches was in der Oper dunkel und unverständlich war, jetzt klar wird. Nach mancherlei Hindernissen und Cabalen ging die Oper in Wien glücklich in Scene, hatte sogleich einen glänzenden Erfolg, wurde wiederholt gegeben, dennoch aber von den feindlichen Parteien während zweier Jahre auf die Seite geschoben.

Mit großem ästhetischen Feingefühl analysirt Jahn diese reichste und feinste komische Oper, welche die Bühne kennt, nach Seite der darin enthaltenen menschlichen und musikalischen Charaktere, und es ist eben so belehrend als bildend diese Untersuchungen aufmerksam zu lesen. Dankenswerth ist insbesondere der geführte Nachweis, daß „Figaro's Hochzeit" nicht allein ein Fortschritt gegen Mozart's frühere Opern sei, sondern eine „wesentlich neue Leistung", namentlich in Betreff der Verwendung des Orchesters, dem Jahn vor Allem „die tüchtige Gesundheit der Klangwirkung im Allgemeinen" nachrühmt, „welche im Kräftigen wie im Zarten gleicht wohllautend bleibt," — dann die „Einheit in der Gesammthaltung, welche nicht durch stets wechselnde Combinationen zu blenden und weder durch massenhaftes Verschwenden noch raffinirtes Aufsparen der

*) Ein nach der Originalpartitur verfaßter Clavierauszug der ersteren Oper soll nächstens bei André erscheinen.

---

so glückliche Idee, daß man den Componisten darum beneiden muß. Sie ist von hinreißender Wirkung! Wie schade, daß der wiederkehrende Lärm diesen Eindruck so bald verwischt!"

Ein solches Urtheil über die C-moll-Symphonie, dieses ebenso großartige als klare und abgerundete Werk des Meisters aller Meister in der Instrumentalmusik, hätten wir in der That unserem Spohr, selbst nach seinen Aeußerungen über die Chorsymphonie nicht zugetraut. Der sonst treffliche Musiker muß doch in einer seltsamen Täuschung über die letzten Fragen der Kunst, und vielleicht auch über den Werth seiner eigenen Schöpfungen gelebt haben, wenn er noch in seinen letzten Tagen diese Aeußerungen seines Tagebuchs vom 12. December 1815 ohne Kritik stehen lassen und druckfähig erachten konnte. Man sieht daß sein Urtheil sich nur soweit bewährt, als die Dinge seinen uns jetzt etwas beengt erscheinenden Horizont nicht überschreiten.

Von eigenthümlichem Interesse ist dagegen, was das Tagebuch über den Theoretiker und Componisten André (dat. Frankfurt a. M., 14. Januar 1816) erzählt.

„Einen an Musik sehr reichen Tag brachten wir bei André in Offenbach zu. Ich fand ihn auf einem neuen Steckenpferde, das er mit noch größerm Selbstgefallen herumtummelt, wie seine früheren. Es heißt: Deklamation! Er hat die feste Ueberzeugung und äußert sie auch mit edler Offenherzigkeit, daß außer ihm noch kein Componist, von Mozart an bis Bornhard, es verstanden hat, ein Lied richtig zu deklamiren, und, wie es sich gehört, in Musik zu setzen. Er hat sich deshalb der verwaisten Kunstgattung erbarmt und eine Menge Musterlieder geschrieben! — Er hatte von meinen neuen Liedern gehört und bat mich, sie zu singen. Aber schon nach dem zweiten fand er einen Vorwand, zu den seinigen überzugehen. Fräulein von Goldner, seine Schülerin, sang sie und zwar hinreißend schön. Es ist nicht zu leugnen, daß sie richtig declamirt und mehrere von ihnen in neuer und interessanter Weise aufgefaßt sind. Werden sie nun überdies noch so meisterhaft vorgetragen, wie dies von Fräulein von Goldner geschieht, so ist die Wirkung allerdings groß. Ich gestand ihm das gern zu, verhehlte ihm aber auch nicht, was ich daran auszusetzen fand. Dies ist vornehmlich, daß er der richtigen Declamation sehr oft Zwang, Rhythmus und Melodie aufgeopfert hat. Um den Fehler vieler Liedercomponisten, die sich zu streng an den Rhythmus der Dichtung binden, zu vermeiden, ist er in den entgegengesetzten gefallen. Er wechselt in mehreren dieser Lieder, um nur jeder Sylbe die ihr gebührende Dauer und ihren Accent zu verschaffen, mehrere Male die Taktart und zerstört dadurch sowohl den Rhythmus, als die Melodie. So kann der Zuhörer nicht folgen und fühlt sich unbefriedigt. Ferner hatte ich auszustellen, daß die Clavierbegleitung bei den meisten dieser Lieder zu obligat ist und die Aufmerksamkeit vom Gesange abzieht. Einige klingen wie selbstständige Clavier-Phantasien, denen der Gesang angepaßt ist.

Die Selbstgefälligkeit, mit der André diese Lieder zu hören

Mittel einzelne glänzende Effekte zu erreichen strebt, sondern alles mit Einsicht und Maß zusammenhält, und indem sie auf die einfachste Weise am rechten Ort das Rechte zu thun weiß, nie um die nöthige Steigerung verlegen ist." Hiernit spricht Jahn ein Lob aus, welches ebenso begründet ist, als es den Punkt trifft, wo sich die Mozart'sche Oper überhaupt von den neueren Versuchen wesentlich unterscheidet.

Die große dramatische Kunst, welche Mozart hier bewiesen, findet der Verfasser ferner auch darin ausgeprägt, daß es Jenem gelungen, „eine Reihe individueller Charaktere, Stimmungen und Empfindungen in den verschiedensten Nuancen so darzustellen, daß das Gebiet der eigentlichen Leidenschaften, der heftigen und gewaltigen Gemüthserregungen nie oder nur ausnahmsweise und vorübergehend berührt wird, ohne je zur Monotonie, Mattigkeit, Schwäche herabzusinken, sondern stets das Interesse gespannt zu halten und zu steigern."

Und auch diese Oper war nicht im Stande Mozart von dem Zwang zu befreien, seinen Unterhalt als Clavierlehrer und Virtuose zu suchen, eine Erfahrung über deren Herbigkeit ihn nur die enthusiastische Aufnahme trösten konnte, die seine Opern an anderen Orten, namentlich in Prag fanden, wo man ihn auch persönlich mit Ehren überschüttete.

(Schluß folgt.)

Zur Geschichte der Musik.*)

Von **Wilh. v. Waldbrühl.**

Ehrwürdige Folianten stehen uns zur Geschichte der Tonkunst zu Gebot, aber dennoch liegt die Wissenschaft im Argen, dennoch bleibt uns die genetische Entwicklung der Tonkunst unerklärt. Sollte man nicht glauben, daß diese Kunst im 16. Jahrhundert vom Himmel gefallen wäre? Ganz tüchtige Schriftsteller nehmen an, daß diese Kunst in der Kirche, wenn nicht entstanden, sich doch ausgebildet; und doch lassen sich Zeugnisse in Menge beibringen, daß die Kirche gegen keine Kunst so schroff verfahren ist, als eben gegen sie.

Die Kirche hat, nachdem sie Frieden mit der Kunst im Allgemeinen schloß, welche sie zuerst als heidnisch verfolgte, oder doch verabscheute wie dieses natürlich war, im Morgenlande als Musik das aufgenommen und in sich ausgebildet, was die Griechen als Musik geübt hatten. In das Abendland hinüber dringend ward die Kirche mit den deutschen Völkerschaften bekannt, und als sie sich zum Christenthum bequemten, versuchten diese was sie als Musik ausgebildet hatten, in die Kirche zu übertragen. Hier aber entspann sich ein Jahrhunderte langer Kampf, in welchem der kirchliche Gesang die Oberhand behielt, der deutsche stets als profaner aus den geweihten Mauern ausgetrieben wurde. Die neue Kunst erhielt sich im deutschen Volkslied. Die Väter der Kirche aber und ihre Gelehrten wollten der volksthümlichen Kunst keine Achtung zollen, hatten nur Sinn für hoch alterthümliche Kunstüberlieferungen, suchten zuletzt in Handschriften und Büchern nach der Geschichte und verschmähten ihr im blühenden Leben nachzuspüren.

Die kirchliche Musik, wie die altgriechische war eine unserm Gefühle fernstehende, das deutsche Volk aber übte Gesang, übte diesen von jeher, das deutsche Volk sang von jeher (?) mehrstimmig. So weit unsere Reisenden gekommen sind, so mannigfache Völker sie kennen gelernt und beschrieben haben, alle übten Gesang und Musik, aber eine Musik wie die deutsche, eine auf Mehrstimmigkeit begründete(?), fanden sie nirgends. Wo aber der Wanderer im deutschen Vaterlande hinkommen mag, im ödesten Gebirgswinkel, am entferntesten Kohlenmeiler; hört er dort nun von den rohesten und ungebildetsten Leuten singen, so ist es mehrstimmig. Sie können weder lesen noch schreiben, alles, was ihrem Thale ferne liegt, ist ihnen unbekannt, aber mehrstimmig singen können sie.

— — wie der Vogel singt
Der in den Zweigen wohnet!

Es klingt wie ein Wunder, daß diese herrliche Kunst, welche heute überall zu finden ist, nicht von ihrem Erscheinen an gleich alle Herzen gewonnen, daß sie von den meisten Gelehrten ganz übersehen, daß sie als etwas bäuerliches und gemeines betrachtet werden konnte. Ganz ohne Zeugniß ist sie indessen nicht verhallt. Die deutsche Kunst hat ihre Würdigung gefunden, auch unter den Gelehrten, selbst ältester Zeit; aber Wenige, ja fast Niemand hat sich die Mühe genommen, sich deren Sprache eigen zu machen, und so in den Sinn ihrer Schriften einzudringen. Franko von Köln, Domscholaster am Kölner Dome, später in Lüttich wohl in derselben Stellung thätig, welche ihm aufgeht den Gesang in der Erfurche zu leiten, ein Mann der um 1060 — 1080 gelebt und gewirkt zu haben scheint, hat der Welt eine Schrift hinterlassen, welche klar und faßlich das Lehrgebäude unserer heutigen Musik enthält.

*) Wir theilen diesen Aufsatz seines eigenthümlichen Inhalts wegen unseren Lesern mit, ohne ihn jedoch einstweilen vollständig vertreten zu wollen. D. Red.

---

gab, war völlig unerträglich. Er holte z. B. ein altes Lied von Schulze: „O selig, wer liebt", herbei, sang es karikirt, um es in's Lächerliche zu ziehen und ließ dann von Fräulein von Goldner das seinige über denselben Text vortragen. „Aha", sagte Jemand aus der Gesellschaft, „Sie zeigen uns erst den Schatten, damit das Licht nachher um so größere Wirkung macht!"

Mich verdroß diese Mißhandlung eines alten würdigen Componisten so sehr, daß ich mich nicht enthalten konnte zu sagen:

„Lieber André, Sie scheinen zu vergessen, daß es Ihrem Liede eben nicht zur Ehre gereicht, wenn es erst einer Folie bedarf; daß dieses Schulze'sche Lied vor länger als fünfundzwanzig Jahren componirt ist, wo die Ansichten über Liedercomposition von den jetzigen sehr verschieden waren; daß die Melodie, die uns jetzt veraltet vorkommt, damals neu war, und daß Sie für Ihren Zweck am Ende doch keine glückliche Wahl getroffen haben, da dieses Lied bei aller Einfachheit der Form und Melodie, dennoch richtig declamirt ist und in der Wiederholung des: O selig, wer liebt, am Ende jeder Strophe etwas Tiefempfundenes enthält, weshalb es sehr zweifelhaft ist, ob unsere Lieder nach fünfundzwanzig Jahren noch so viel Vergnügen gewähren werden, wie es dieses Lied, wenn es gut gesungen wird, noch immer vermag."

André schien doch etwas beschämt und äußerte sich von da an viel bescheidener. Ich wollte nun, wie er gewünscht hatte, einige meiner Wiener Quartetten und Quintetten zu hören geben; es wurde aber so schlecht accompagnirt, daß ich bald davon abstand und es bei dem ersten bewenden ließ."

Nicht minder ergötzlich sind die Mittheilungen über den großherzoglich darmstädtischen Musikgeschmack:

„Durch eine Krankheit meiner guten Dorette zu einem beinahe vierwöchentlichen Aufenthalte gezwungen, habe ich Zeit genug gehabt, die hiesigen Musikzustände kennen zu lernen. Viel Erfreuliches läßt sich davon nicht sagen. Der Großherzog liebt die Musik zwar sehr und verwendet große Summen darauf; diese Liebe ist aber einseitig, egoistisch und beschränkt sich nur auf Theatermusik. Er findet nämlich seine Freude daran, in den Opernproben den Musikdirector und Regisseur in eigener Person zu machen; er dirigirt daher nicht nur das Orchester an einem auf dem Theater befindlichen Pulte, sondern ordnet auch alles auf der Bühne an. Da er sich in beiden Posten für unfehlbar hält und weder dem Kapellmeister noch dem Regisseur die geringste Einwendung gegen seine Anordnungen gestattet, so ist es natürlich, daß viele Mißgriffe geschehen. Denn obgleich er unter den Großherzögen wohl der beste Operndirector sein mag, so ist damit doch noch nicht gesagt, daß er ein guter sei! Er beweist dies schon in der Wahl der Werke, die er auf seinem Theater geben läßt. Da er es so reich dotirt hat, daß die Regie auf den Geschmack des Publikums behufs der Einnahme keine Rücksicht zu nehmen braucht, so könnte sie ein Repertoir von lauter gediegenen und werthvollen Werken schaffen, ließe er ihr nur die Auswahl. So

In dieser Schrift redet aber der würdige Altmeister nicht als ob es sich um eine Erfindung seiner Zeit oder der Vorzeit handelte, sondern wie von einer Sache die sich von selber verstehe, die in der Natur tief begründet liege. Er ist unbezweifelt der erste, welcher dem deutschen Kunstgefühl, welcher der heutigen Tonkunst die Ehre gab, welcher ihre Wichtigkeit einsah. Von dem Werke des Altmeisters sind nur wenige Handschriften auf uns gekommen. Eine hat sich in Paris erhalten, die andere in Wien, ein Auszug hat sich auf der Oxforder Bibliothek gefunden. Eine dieser Handschriften, welche dem Kloster St. Blasien auf dem Schwarzwalde zugekommen, wurde von dessen hochsinnigen und gelehrten Abt Gerbert (III 1—6 Franco Coloniensis tractatus de musica mensurabile) der Verborgenheit entrissen. Durch die Abschriften des alten Werkes, welche wohl nicht immer von Sach- und Fachkundigen besorgt wurden, noch mehr durch den Druck, sind in der angeführten Ausgabe die Noten, welche zu Erläuterungen dienten, ohne Verständniß und daher wohl irrthümlich abgeschrieben und wiedergegeben worden, wir leben aber der Hoffnung, daß wir nächstens eine vollständige, fehlerlose, für den Tonkünstler verdeutschte, mit Erklärungen versehene Ausgabe des wichtigen Schriftstellers begrüßen werden. Dr. Friedrich Wilhelm Arnold in Elberfeld, welcher sich seit einer Reihe von Jahren dem deutschen Volkslied als Sammler und Forscher widmete, welcher den deutschen Volksgesang bis in die Wiege verfolgte, hat die Wichtigkeit des genannten Schriftstellers eingesehen. Er hat sich der Mühe unterzogen, die verschiedenen Handschriften zu vergleichen, die Noten und musikalischen Zeichen zu berichtigen und dürfte so zum ersten Male den Mann, dessen Namen bisher als bloßer Klang, als Prunkname in gelehrten Werken gedient hat, im deutschen Volk und namentlich bei allen Fachgenossen lebendig einführen.

Dr. Arnold, von dem ausgebildeten Lehrgebäude des Altmeisters überrascht, glaubte anfangs, dieser Mann sei durch Unkenntniß der Geschichtschreiber in die ferne Zeit geschoben werden, das Lehrsystem müsse der neuern Zeit viel näher stehen; fortgesetzte Forschungen bezeugten aber die Aechtheit der zuerst angenommenen Zeit.

Freilich klingt die Sache stets noch wunderbar, aber das Wunder erklärt sich durch die Zähigkeit der römisch-katholischen Kirche, welche die einmal angenommene Ton- und Gesangweise nicht fahren lassen wollte, durch die Zähigkeit überhaupt, womit Völker ihre einmal angenommenen Gewohnheiten beibehalten. Als kleiner Beleg mag die deutsche Art, die Töne und Tonarten zu benennen, dienen, die der französischen gegenüber so klar und einfach klingt, aber trotz der innigen Verbindung der beiden Völker, dennoch bei den Franzosen bisher keinen Boden hat gewinnen können.

Dr. Arnold blieb bei diesen Forschungen nicht stehen, widmete seine Aufmerksamkeit allen aus dem Mittelalter überkommenen Sammlungen und fand in dem sogenannten Loganer Liederbuche einen köstlichen Schatz von Tonstücken, die unserm volksthümlichen Tonsystem entsprechend darthun, daß die ererbte von Franko anerkannte und gepflegte Kunst sich nicht unterdrücken ließ, im Gegentheil immer festere Wurzeln schlug und seiner ausgebildet wurde, wie die übrigen Künste sich im Volke steigerten. Dieses Buch, dessen Handschrift auf der Berliner Bibliothek bewahrt wird, ist keineswegs wie das vorhin erwähnte von einem auf der Höhe der Zeit stehenden Tongelehrten zusammengetragen, sondern scheint von einem fahrenden Künstler nach Wahl und Gelegenheit zusammengeschrieben worden zu sein, und enthält Volkslieder, wie sie damals gang und gebe waren, in der Weise behandelt, wie man sie in gebildeten Kreisen bei Festgelegenheiten zu singen pflegte. Aus den Anmerkungen, welche der Sammler hin und wieder am Anfang oder zu Ende der Lieder schrieb, die theilweise mit hebräischen Schriftzeichen wiedergegeben sind, scheint man schließen zu dürfen, daß der fahrende Künstler mosaischen Glaubens gewesen. Den Schluß des sehr schätzbaren Werkleins macht eine Orgelschule. Es ist dieses wohl die älteste, welche bekannt geworden, obschon der Umstand, daß ein sonst unbekannter fränkischer Bänkelsänger eine solche in sein Bademelum einträgt, zu dem Schlusse berechtigt, daß ähnliche Werke zu seiner Zeit nicht eben zu den Seltenheiten gehörten, sondern, wie die Lieder, welche er gibt, in weiterem Kreise verbreitet gewesen sind.

In der Zeit, wo man in Italien noch nach Harmonien blind umhertappte, wo allenthalben unter den eigentlichen Tongelehrten die ungeheuerbarsten Kunstgriffe gang und gebe waren, scheint man im deutschen Volke die heutige Kunst mit Erfolg geübt zu haben und die Welt — für diese taub geblieben zu sein. Die fließenden Weisen mit ihren gewaltigen Harmonien klangen unkirchlich, und wurden höchstens auf Wallfahrten geduldet, wo sie das Volk aus der grauesten Zeit, wohl gar aus dem heiligen Haine herübergerettet hatte. Erst mit der Zeit des kirchlichen Zwiespaltes sollte die Kunst zur vollen Geltung gelangen. Damals begann man das deutsche Lied in den Gottesdienst aufzunehmen und die Kunst des gemeinen Volkes zu beachten, welcher Revolution ihre spätere Entwicklung zu danken ist.

Wir wollen Dr. Arnold nicht vorgreifen, welcher jetzt damit beschäftigt ist, auch dieses erwähnte Liederbuch in heutige Schriftzeichen zu übertragen, und diesen Schatz durch eine neue Ausgabe, durch

---

trifft er diese aber selbst und es wird daher nicht nur viel Mittelmäßiges gegeben, sondern auch manches Vortreffliche ganz ausgeschlossen, wie z. B. die Cherubini'schen Opern, weil sie der Großherzog nicht leiden kann. Allenfalls läßt er den „Wasserträger" noch passiren, doch auch nur den ersten Akt. Auch die Mozart'schen Opern scheinen ihm nicht mehr zu behagen; denn als vor einigen Tagen einmal wieder der „Don Juan" an die Reihe kam, nachdem dreißig Abende vorher nichts als die „Athalie" von Poißl probirt worden war, und das Orchester von der tödtlichen Langenweile befreit, die ihm jene Oper gemacht hatte, das erste Finale mit großer Begeisterung executirte, äußerte er laut gegen den Kapellmeister gewendet: „Nach der Poißl'schen Oper will der „Don Juan" doch nicht mehr schmecken!"

Das Sologesang-Personal könnte bei den großen Gehalten, die der Großherzog zahlt, ein viel besseres sein, als es, mit wenigen Ausnahmen, wirklich ist; man behauptet aber, er wolle nur mittelmäßige Talente, damit sie sich um so williger seinen Anordnungen fügen. Der Chor (dreißig Frauen und dreißig Männer) ist sehr ausgezeichnet. Auch das Orchester ist sehr zahlreich und zählt mehrere sehr tüchtige Künstler unter seinen Mitgliedern; doch ist auch viel Mittelgut darunter. Auf das Ensemble desselben und besonders auf das pianissimo thut sich der Großherzog viel zu gut; doch bleibt in Bezug auf reine Intonation und auf Deutlichkeit noch manches zu wünschen übrig. Kein Orchester der Welt ist so geplagt wie dieses; denn sämmtliche Mitglieder desselben müssen jeden Abend, den Gott werden läßt, von sechs bis neun oder zehn Uhr im Theater zubringen. Jeden Sonntag ist Oper, an zwei anderen Tagen jeder Woche Schauspiel; an den vier übrigen Tagen hält der Großherzog seine Opernproben. Nur wenn er durch Krankheit verhindert ist, fallen sie aus. Dann werden auch keine Opern gegeben. Unlängst war er wegen eines Uebels am Bein genöthigt, mehrere Wochen das Zimmer zu hüten; in dieser Zeit durfte weder eine Probe gehalten, noch eine Oper gegeben werden. Er schien zu glauben oder wollte es glauben machen, daß ohne ihn nichts einstudirt werden könne.

Es gewährt einen seltsamen Anblick, den alten, schon ganz krumm gewachsenen Herrn in Uniform mit dem Stern auf der Brust hinter dem Pulte den Takt geben zu sehen, oder wie er den Chor und die Statisten ordnet, bald dieses, bald jenes zu erinnern hat, oder dem Orchester piano oder forte zuruft. Verstände er dies nun Alles, so würde es seinen besseren Opernbirector geben; denn er hat nicht nur viel Eifer und Ausdauer, sondern auch in seiner Eigenschaft als Großherzog die nöthige Autorität. So reicht seine Partiturkenntniß aber nicht weiter, als um allenfalls die Violinstimme nachlesen zu können, und da er in seiner Jugend einmal Violin gespielt hat, so quält er die armen Geiger ewig mit seinen Erinnerungen, ohne daß dadurch etwas gebessert wird! Unterdessen können die Sänger so falsch oder geschmacklos singen, wie sie wollen, oder die Blasinstrumente können einen Takt vor oder nach sein, — er merkt es nicht!"

Mittheilung seiner Forschungen allen Tonkünstlern, Tonfreunden und Geschichtsforschern zugänglich zu machen, wir wollen bloß aufmerksam machen auf das Gebiet, das so lange undurchforscht gelegen hat, das fortan Licht werfen dürfte auf die ersten Jahrhunderte unserer Kunst, wir wollen aufmerksam machen auf den Mann, der dem deutschen Volksgesange einen so nachhaltigen Fleiß gewidmet hat und dafür in hohem Grade den Dank des deutschen Volkes verdient. Vielleicht wird dadurch der Eifer der Forscher auf alte Handschriften gelenkt, und im Staub der Archive noch manches Fund entdeckt, der ähnliche Schätze der Kunst enthält.

Recensionen.

Compositionen für Orgel.

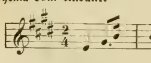
Phantasie und Doppelfuge (C-moll) für die Orgel, componirt von Christian Fink. Rotterdam, bei W. C. de Vletter.

G. W. Der Verfasser muß ein ausgezeichneter Orgelspieler sein, besonders muß er eine bedeutende Fertigkeit im Pedalspiel haben. Wir kennen wenig Orgelcompositionen die an Schwierigkeit dieser vorliegenden gleich kämen; nur die sechs großen Bach'schen Fugen mögen sie darin noch übertreffen. Aber auch der Inhalt des Werkes bekundet einen tüchtigen, talentvollen Musiker. Nach einer 44 Takte langen grandiosen Einleitung, worin das Pedal sich gleichsam in kühnen Recitativen ergeht, und in der sich eine förmliche harmonische Wucht äußert, kommt ein sehr schönes, ausdrucksvolles Adagio, dessen Anfang schon als Beweis der Erfindungskraft des Autors gelten kann. Durch einen lebendigeren Mittelsatz, worin das ganze Werk ein paar Mal dareinschlägt, erhält das Adagio einen dramatischen Charakter. Nach ihm leiten 11 Takte aus dem Anfang der Phantasie zur Doppelfuge, die in großartiger Weise durchgeführt wird. Aeußerst interessant sind die letzten sechs Takte vor dem Schluß. Der einzige Vorwurf, den man begründeter Weise machen könnte, wäre der der allzu großen Vielgeschäftigkeit; hiedurch wird stellenweise eine Undeutlichkeit entstehen müssen. Unsere Orgelvirtuosen haben aber jedenfalls ein Stück, woran sie ihre Kraft erproben können.

Sonaten für Pianoforte.

1. Grande Sonate pour Pianoforte comp. par Edouard Eitze. op. 1. Leipzig bei Gustav Heinze.
2. Sonate pour Pianoforte (Ut maj.) par W. Rust. op. 9. Berlin bei Schlesinger.

Nr. 1 (E-moll) ist eine mächtig lange Sonate (42 enggestochene Seiten!), und darum kann sie der Ausdehnung nach wohl das Prädicat „Grande" erhalten; der Inhalt allein würde es nicht rechtfertigen, sie „groß" zu nennen. Sie ist eine rechtschaffene, aber etwas spießbürgerliche Arbeit; wir wollen nicht verhehlen, daß einige recht hübsche Züge darin enthalten sind, aber trotz derselben, und trotz des instrumentalen Aufwandes (im Andante besonders) hat die Sonate nach mehrmaligem Durchspielen doch auf uns keinen durchwegs erfreulichen Eindruck hinterlassen; denn erstlich ermüdet sie durch die ungebührliche Länge, zweitens haben wir mit Ausnahme des Thema vom Andante



keine besonders anregenden Gedanken gefunden, und auch dieses wird noch zu weit ausgesponnen; drittens vermissen wir häufig die so nothwendige organische Gliederung und Entwicklung; manche große Perioden treten ganz unentwickelt auf, und darum machen sie den Eindruck, als ob sie eigentlich überflüssig wären, so z. B. die ganze Stelle vom ff auf Seite 16 bis zum 9. Takte auf Seite 19. Das Andante hätte überhaupt sehr beschnitten werden müssen, dann wäre es kerniger und interessanter geworden. Scherzo und Trio sind ein besserer Wurf, und gewähren uns einen Beweis von dem Talent des Componisten. Das Finale Allegro vivace $^3/_4$ E-moll ist etwas sehr à la Dussek gehalten, und darum kommt die stellenweise fast gesucht schwere Schreibart eigentlich sonderbar heraus. Der Schluß des ersten Theils und die Rückkehr ist zu gewaltsam herbeigeführt. Einige sogenannte „Schusterflecke" können füglich weggelassen werden; so z. B. ist die ganze Stelle S. 32 Takt 3 bis S. 34 Takt 9 ein großer Schusterfleck.

Da aber dies Alles in einem op. 1 steckt, so sind wir eigentlich wohl zu streng gewesen; denn der Anfänger ist nur zu sehr geneigt des Guten zuviel zu thun, und Alles auf den Markt zu bringen, was Zeugniß von seinem Wissen ablegen kann. Darum wollen wir keineswegs den jungen Autor durch unsere Ausstellungen entmuthigen, er wird bei größerer Reife schon von selbst die überflüssigen Auswüchse zu beseitigen wissen, und mit strengerer Kritik seine Themen auswählen und verarbeiten; wir hoffen ihm noch fernerhin zu begegnen.

Bedeutend kürzer, gedrängter aber auch reifer ist die Sonate von W. Rust, op. 9. Uns sind bisher noch keine Arbeiten von diesem Componisten in die Hand gekommen, diese Sonate flößt uns eine gewisse Achtung vor ihm ein; sie ist männlich gehalten, und scharf ausgeprägt; Ueberflüssigkeiten hält er von sich ferne, und darum gibt er auf 12 Seiten bedeutend mehr Inhalt wie Eitze auf 12. Seine Erfindungskraft scheint aus einem guten Borne zu schöpfen; uns ist wenigstens in dem ganzen Tonstück kein eigentlich trivialer Gedanke aufgestoßen. Sehr schön z. B. ist die Periode Seite 4 Takt 3—11 (G-dur) die sich noch einmal in F-dur wiederholt. Schön ebenfalls sind die beiden Themen des Andante; auch der dritte und letzte Satz Allegretto vivace e scherzando enthält viel Gelungenes. In der Form sind alle drei Sätze gleich abgerundet, und deuten deßhalb auf eine wie man sagt ausgeschriebene Hand. Die Sonate wird allen Clavierspielern, die nicht gerade die himmelstürmende Kraft Beethovens oder die Tiefsinnigkeit Schumann's verlangen, eine sehr gute Unterhaltung gewähren. Auch den Lehrern wird sie für ihre vorgeschrittenen Schüler gute Dienste leisten.

Lieder und Gesänge mit Pianofortebegleitung.

Albert Fasy, Sehnsucht von Schiller. Wien bei Gustav Albrecht.

Otto Stahnke. Drei Lieder op. 2, 4, 6. Düsseldorf bei Bayrhofer.

Dr. Otto Taubert. Thalatta! von Prutz. op. 2. Derselbe Verlag.

Alexis Holländer. Sechs Lieder. op. 1. Leipzig, Gustav Heinze.

R. Stöckhardt. Liederkranz. op. 1. 2 Hefte. Derselbe Verlag.

Ferd. Gumbert. Drei Gesänge für drei Frauenstimmen. op. 92. Derselbe Verlag.

Schlechte, mittelmäßige, aber auch bessere und gute Waare! Es ist zu verwundern, daß solche Abfurditäten, wie sie Herr Albert Fasy geliefert hat, noch einen Verleger gefunden. Selbst wenn der druckwüthige Autor die Kosten zahlt, müßte dennoch im Interesse des guten Geschmacks die Veröffentlichung solcher Frevel gegen den guten Geschmack, wie er sie in dieser „Sehnsucht" begeht verhindert werden.

Aechte mittelmäßige Waare liefert Otto Stahnke in seinen drei Liedern. „Mein Glück", „das einsame Blümchen" und „Mutterliebe". Die beiden letzteren gehören noch in eine etwas tiefere Classe. Der junge Autor wähle einen andern Beruf; in der Composition wird er keine Lorbeeren gewinnen; dazu gehört Talent, und hievon suchen wir vergebens Spuren in den vorliegenden Liedern. Abgedrochene Gemeinplätze sind doch wahrlich kein Beweis für die nothwendige Erfindungskraft!

Dr. Otto Taubert zeigt auch keine besondere Begabung in seinem „Thalatta", es singt sich ganz leidlich, aber — Alles ist schon dagewesen, und zwar besser. Er ist wahrscheinlich ein dilettirender Sänger, dem einige Lieblingsgänge so geläufig in der Kehle sitzen, daß sie ihm unbewußt in die Feder gekommen sind; ist etwa der $^9/_8$

Satz „Schön ist's auf dem Meer“ nicht eine solche Dilettantenphrase?

Mehr Talent erblicken wir in den „Sechs Liedern“ von Alexis Holländer. Es ist ein op. 1, welches Beachtung verdient. Die Lieder zeichnen sich durch eine gewisse ungesuchte Naivetät aus; der junge Componist singt frisch von der Leber weg; passirt ihm mitunter auch eine Trivialität, so übersehen wir das recht gerne; er wird es künftig schon besser machen. Nr. 3 „Mailied“ (A-dur) ist durch die Mischung des $^6/_8$ und $^9/_8$ rhythmisch pikant, auch melodisch nicht uninteressant. Nr. 5 „Sie an Ihn“ steht ihm, dem naiven, frischen Autor schlecht zu Gesicht, das ist ein schwülstiges, unklares Ding. Dagegen hat wieder Nr. 6 „An die Wolke“ einige kräftige, trotzige Züge, die uns unwillkührlich eine Theilnahme für seinen Verfasser abnöthigt. Er hat gute Muster studirt; dabei bleibe er, und halte vor allen Dingen Kopf und Herz frei!

Noch mehr Talent, ja — eine entschiedene Begabung vernehmen wir aus dem Liederkranz von Reinhold Stäckhardt. Das ist auch ein op. 1, aber gewiß sind in ihm nicht die ersten Versuche eines Anfängers niedergelegt. Es spricht sich schon eine zu große Reife und Selbstständigkeit darin aus: auch verräth die ganze Schreibart eine sehr geübte Feder. Die Sammlung enthält acht Lieder in zwei Heften, von denen wir Nr. 1 „Nachtgesang“ wegen seiner schwärmerischen Färbung, Nr. 2 „Heimkehr“ wegen seiner Leidenschaftlichkeit, Nr. 3 „Wanderers Nachtlied“ und Nr. 5 „Loreley“ wegen ihres schönen ausdrucksvollen Gesanges und Nr. 6 „Wo unten frei“ wegen seiner Kraft und harmonischen Abwechslung besonders hervorheben. Die Sammlung sei unseren Sängern empfohlen. Alle Lieder singen sich äußerst angenehm.

Hat uns nun eben die schöne, pulsirende Jugendkraft mit innigem Behagen erfüllt, so widert uns gleich darauf die Sammlung des Herrn Gumbert um so mehr an. Was soll ein solcher abgelebter Roué bei der schönen, lebendigen Jugend? Der tückische Zufall hat ihn mit ihr zusammen vor unsere Feder gebracht, und darum sei er nach ihr abgethan. Gumbert gehört zu den unverbesserlichen Habitué's der Lüsternheit und Frivolität; so lange er jung war, hatten seine Sachen doch noch wenigstens das Interesse, welches selbst die junge schön geschminkte Sünde an sich trägt, jetzt aber ist er alt geworden, und nun fallen die erborgten Farben ab, so daß auch die Langweile in ihrer Fürchterlichkeit an den Tag tritt. Solche sündhaft langweilige Sachen sind die „Drei Gesänge für drei Frauenstimmen.“ Nichts wie gemeine Phrasen, die allerabgedroschenste Harmonik, die ärmlichste Stimmenführung und detto Begleitung — aus diesen doch nicht gerade sehr respectablen Dingen macht Gumbert einen Brei zusammen, und den sollten wir unseren Töchtern vorsetzen? Gott bewahre! Nur Schade um das gute Papier und den hübschen Druck.

Für Männerstimmen.

Drei Gesänge für Männerchor von W. Gährich. Berlin bei Julius Friedländer. Part. n. St.

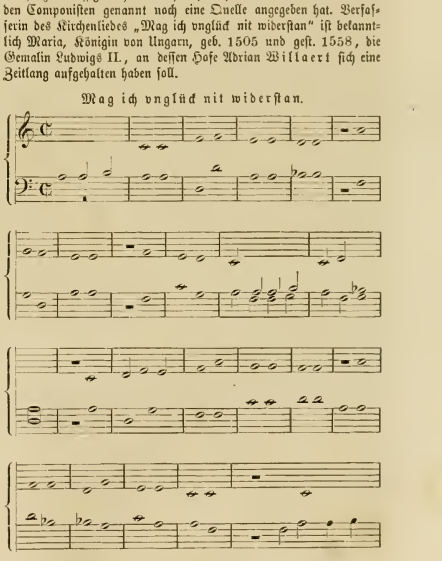
Die drei Chöre halten sich auf der beinahe zu breit ausgetretenen Bahn; es ist schon die sogenannte Schablonenarbeit. Nr. 1 „Kräftiges Wirken,“ ist noch das Beste. Nr. 2 „Den Frauen“ und Nr. 3 „Nutzet das Leben“ sind zu abgeleiert. Von einem kräftigen, gut geschulten Männerchor vorgetragen, mögen sie immerhin eine gewisse Wirkung haben; die Kunst aber hat keinen Gewinn von solcher Schockwaare.

Zur Geschichte eines Chorals.

Von G. Nottebohm.

Den Choral „Mag ich unglück nit widerstan“, welchen Winterfeld in seiner Geschichte des evangelischen Kirchengesangs vor das Jahr 1535 setzt und über dessen Ursprung nur erwähnt wird, daß ihm ursprünglich ein weltliches Lied gleichen Anfangs unterlag, findet sich schon in einem im Jahre 1523 in Wien gedruckten Lautenbuch, welches betitelt ist: „1523. Ain schone kunstliche underweisung in disem buechlein (leychtlich zu begreiffen den rechten grund zu lernen auff der Lautten und Geygen) mit vleiß gemacht durch Hans Judenkünig (pirtig von Schwebischen Gmünd Lutenist) yetz zu Wienn in Oesterreich.“

In diesem Büchlein steht der Choral unter andern Lautenstücken und Liederbearbeitungen, ohne irgend eine Andeutung, welche über seinen Ursprung Aufschluß geben könnte, in zwei verschiedenen Bearbeitungen, das erste Mal einfach und zweistimmig „für Tenor und Baß“, das andere Mal figurirt und „mit dreyen stymen“, beide Mal nur mit der Ueberschrift: „Mag ich unglück nit widerstan“ (und „widerston“). Ich theile die erste, einfachere Bearbeitung in einer Uebertragung aus der Tabulatur in unsere Notenschrift unten mit. Was die Composition oder den Tonsatz anbetrifft, so lenkt sich die Vermuthung auf L. Senfl (der irgendwo als Componist der Melodie genannt wird), ferner auf Heinrich Isaac und Paul Hofhaymer (beide eine Zeitlang im Dienste des Kaisers Maximilian I.), auf Adrian Willaert und auf Hans Judenkünig. Daß Letzterer der Componist sei, läßt sich deswegen mit Bestimmtheit nicht behaupten, weil in seinem Büchlein sich Stücke befinden, welche zuverlässig nicht von ihm herrühren und er bei keinem weder den Componisten genannt noch eine Quelle angegeben hat. Verfasserin des Kirchenliedes „Mag ich unglück nit widerstan“ ist bekanntlich Maria, Königin von Ungarn, geb. 1505 und gest. 1558, die Gemalin Ludwigs II., an dessen Hofe Adrian Willaert sich eine Zeitlang aufgehalten haben soll.



Correspondenzen.

Berlin.

(Schluß.)

-h- Wichtiger sind die Opern, welche sich mit dem Abschluß des Winters hier zu bilden pflegen, und in den Sommertheatern ihre Vorstellungen geben. Schien es doch eine kurze Zeit, als wollte hier eine bessere Richtung herrschend werden und ein kunstgemäßerer Geist zur Geltung kommen. Vor einigen Jahren hatte Herr Deichmann, der Director des Fr. Wilhelmstädtischen Theaters, die glückliche Idee, die Königsberger Oper, welche leichtere, deutsche Werke gab, zu engagiren. Sie war gut zusammengesetzt und hatte namentlich den Doktor und Apotheker von Dittersdorf so vortrefflich einstudirt, daß ein Jeder ihn zu hören sich dreifterte. Es war der Beweis gegeben, daß es des Ballets, der ungeheueren Scenenausstattung gar nicht bedurfte, daß ein logisches und interessantes Textbuch und fließende, natürliche Musik wohl noch ihre Freunde finden. Diesen Gedanken nahm nun auch noch das Krollsche Etablissement auf, und es kündigten sich diesen Frühling zu gleicher Zeit neben der königlichen noch zwei Opern an, so daß wir einmal das seltene Vergnügen haben konnten, ein und dieselbe Oper in drei Häusern nach einander aufführen zu hören. Herr Engel, z. Z. Dirigent des letzteren Vergnügungsortes engagirte sich den Kapellmeister der italienischen Oper, die im Winter soviel Erfolg gehabt hat, und Sänger die im Stande sind alles zu singen: italienische, deutsche, große und kleine Opern. Damit hatte er sich freilich die Grenzen zu weit gesteckt, die Leistungen hatten nichts Eigenthümliches und standen natürlich weit hinter denen der königlichen Oper zurück. Anders begann die Fr. Wilhelmstädtische Oper. Sie hatte zu den Hauptrollen recht tüchtige Sänger und zu den Nebenrollen sehr gute Spieler engagirt, die den Waffenschmied und den Czar und Zimmermann von Lortzing so vortrefflich gaben, wie man ihn nur selten zu hören bekommt. Lortzing's charakteristische Eigenthümlichkeiten, das anspruchslos-Komische, denn so oft ein nied-ig-derber Anstrich gegeben wird, und die durchgehende Empfindsamkeit, die so häufig übertrieben dargestellt wird, kamen hier ganz prächtig zur Geltung. Herr Limbach gab des Bürgermeisters Nichte mit Anmuth und Graze, Frl. Eisler des Waffenschmieds Tochter mit mädchenhafter Wahrheit, Frl. Schramm die geschwätzigen, alklugen aber gutherzigen und nicht allzu klugen älteren Damen ganz ausgezeichnet, und die Herren Hellmuth, Ueberhorst, Tindke und Hesse hatten gleichfalls ein jeder sein ihm vollständig zusagendes Rollenfach. Alles schien sich recht gut machen zu wollen. Das Personal genügte vollständig um noch manch' andere Oper der jüngeren und älteren Vergangenheit zur Geltung zu bringen und so den Geschmack an der einfachen, wahren Musik, auf die wir zurückkommen müssen, soll es für die Oper noch einmal einen gedeihlichen und nach allen Seiten hin ersprießlichen Fortgang haben, glücklich neu zu beleben. Allein das Publikum war noch nicht warm, es war noch nicht recht bekannt geworden, wie gut hier gespielt und gesungen wurde: Herr Deichmann aber ist unternehmungslustig und wollte gern etwas vorbringen, was die Aufmerksamkeit im größten Maßstabe auf sich zöge. Ihm genügte der stille Erfolg nicht, den er schon hatte, und traute dem Urtheil der Kunstfreunde nicht, die ihm einen größeren noch in Aussicht stellten. Da kam der Verleger der Offenbachschen komisch-burlesken Opern zu ihm mit der Partitur zum „Orpheus in der Hölle." Offenbach's Musik ist fließend, voll Feuer (wenn leider auch nicht des edleren), gefällig, sein Dialog ist geschickt, witzig und ohne Stocken, die Entwicklung äußerlich ohne Fehler; die Kleinigkeiten, welche hier gegeben worden waren: „der Ehemann vor der Thür," das Mädchen von Elizondo" und „die Verlobung an der Laterne" haben gefallen, und nun gab es ein Stück, das alle diese Vorzüge besaß und außerdem ein großes Schaustück war. Nun wurden keine Kosten gescheut, neue Decorationen angefertigt, die Costüme ganz nach Pariser Muster ohne Sparen geschneidert, der Componist eingeladen die ersten Aufführungen selbst zu leiten, alle Zeitungen auf dieses große Ereigniß aufmerksam gemacht und Nichts verabsäumt, was außerdem zum glänzenden Erfolg nöthig ist. Anfangs war man lau; allein die Begierde kennen zu lernen, was jetzt in Paris Mode ist, wuchs, und nun ist die Speculation als gelungen zu bezeichnen, Componist, Verleger und Theaterdirector ruhen aus auf ihren goldenen Lorbeern und freuen sich, daß sie sich's haben sauer werden lassen. Wir jedoch bedauern diesen Erfolg aufrichtig. Zwar wird die Offenbachsche Musik nie tiefere Sympathien und „treue" Theilnahme bei uns finden; allein sie bietet Vieles, was unsern Opern fehlt, hauptsächlich: Frische, Fluß und ein gewisser einheitlicher Styl (freilich nicht im guten Sinn zu nehmen). Sollten sie in Deutschland allgemeinere Verbreitung finden, so wäre einer Belebung der deutschen komischen Oper, der mit Sehnsucht entgegenzuharren ist vor der Hand wieder nicht zu gedenken. Diese witzigen, effectvollen und — lasciven Mischmasche werden dann sobald noch nichts Neues, Vernünftiges und im besseren Sinne Naturwahres aufkommen lassen. Zum Glück beruht die Wirkung der Sachen in dem Einschlagen des witzigen Bonmots, in dem übertriebenen Hervorheben des Rhythmus und in dem körperlichen Spiel, drei Dinge, in denen der Franzose zu Hause ist, die dem Deutschen aber ferner liegen; vielleicht daß daran die Verbreitung der Musik scheitern wird. Der Deutsche versteht zu characterisiren. Vielleicht daß der Genius der komischen Oper wieder erwacht und Werke schafft, in denen mit Schwächen behaftete Charaktere — ideale geben keinen Stoff zur Komik — durch eine ge chickte aber natürliche Verknüpfung interessantes und erheiterndes Zusammentreffen nur durch sich selbst herbeiführen; dann werden wir nicht mehr in Gefahr sein, bald hier bald dort zu Markte gehen zu müssen, und es wird sich ein Feld eröffnet haben, das unerschöpflich ist.

Da die Aufführungen dieser Oper voraussichtlich noch den ganzen Herbst hindurch stattfinden werden, so hat es mit dem Bericht darüber keine Eile.

Nachrichten.

Fr. Silcher in Tübingen ist am 26. August gestorben, nachdem er vor mehreren Monaten schon einmal todt gesagt war.

Die Oper in Frankfurt a. M. bereitete für den 8. September Cherubini's „Faniska" vor.

Herr k. k. Rath v. Köchel in Salzburg, welcher an einem vollständigen thematischen Verzeichniß der Werke Mozart's arbeitet, hat in der k. Hofbibliothek in München kürzlich eine bis jetzt unbekannte und nirgends verzeichnete Bravour-Arie für Sopran aufgefunden, welche der vierzehnjährige Wolfgang Amadeus im Jahr 1770 in Mailand geschrieben hat. Der obengenannte fleißige Forscher stellt in der Salzburger Zeitung an alle glücklichen Besitzer Mozart'scher Autographe das Ansuchen, durch freundliche Mittheilung derselben seine Arbeit zu fördern.

Die Direction der Enterpeconcerte in Leipzig ist in die Hände des Herrn v. Bronsart, des bekannten Anhängers der Weimarer Schule, übergegangen. Wir sind begierig ob in Folge dessen die Zukunftsmusik in Leipzig Boden erringen wird.

Wien.

Am 19. August wurde zum 200jährigen Jubiläum der Pfarrkirche Maria-Hilf von dem verdienstvollen Chordirektor dieser Kirche, Herrn Fr. Krenn, die Missa Papae Marcelli von Palestrina aufgeführt, und zwar wie man hört in vorzüglicher Weise.

In Heiligenstadt bei Wien, dort wo die Sage Beethoven seine Pastoralmesse componiren läßt, wollen einige Kunstfreunde ein Denkmal setzen lassen, zu welchem Zwecke daselbst Mitte September ein Concert gegeben werden soll, wobei mitzuwirken mehrere namhafte Künstler versprochen haben.

Die Kunst- und Musikalienhandlung G. Lewy ersucht sämmtliche Gesangsvereine behufs Herausgabe eines statistischen Werkes ihre Statuten, Mitgliederverzeichnisse und aber blos hieraus bezügliche Notizen entweder durch Buchhändlergelegenheit oder per Post an dieselbe einsenden zu wollen.

Berichtigungen.

In Nr. 35, Seite 278, Spalte 1, Zeile 11 von unten lies: Zufälligkeiten statt „Hinfälligkeiten". — In Nr. 36, S. 284, Sp. 1, Z. 12 v. o. lies: seiner Werke, statt „seines Wesens." — Ferner muß im ersten Notenbeispiel in derselben Nummer der Auflöser zweimal bei b stehen, statt bei d.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 38. Wien, 15. September 1860. Jahrgang 1.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Otto Jahn's Mozart. (Schluß.) — Feuilleton: Aus L. Spohrs' Selbstbiographie. (Fortsetzung.) — Recensionen. — Correspondenzen. — Nachrichten.

Otto Jahn's „Mozart".

4. Band.

(Schluß.)

E. R. Die Bekanntschaft mit Da Ponte hatte nun zur weiteren Folge, daß dieser den Don Giovanni für Mozart bearbeitete, welche Oper aller Opern am 29. Oktober 1787 zum ersten Mal in Prag mit glänzendem Erfolg über die Scene ging.

In Wien verzögerte sich die Aufführung, denn hier hatten Dittersdorf und Salieri Kaiser Joseph's und des Publikums Gunst in hohem Maße erworben, und Mozart mußte wieder (1788) Tänze für den Redoutensaal schreiben! Endlich am 7. Mai gelangte Don Juan auch hier zur Aufführung, — auf Befehl des Kaisers, sonst hätte Mozart wohl noch lange warten können. Es ist bekannt, daß die Oper hier nicht gleich gefiel, „denn", sagte Joseph II.: „das ist keine Speise für die Zähne meiner Wiener;" übrigens wuchs doch der Beifall mit jeder Wiederholung, — man konnte sich eben in die ungewöhnliche Erscheinung nicht gleich finden. Jahn führt aber eine Berliner Kritik an, die das Urtheil des damaligen Wiener Publikums noch überbietet; der dortige Kritiker fand: „Grille, Laune, Stolz, aber nicht das Herz" sei „Don Juans Schöpfer gewesen!" — Die Schicksale, sowohl die inneren wie die äußeren der Oper werden von Jahn in vollständiger Weise mitgetheilt, wobei sich die verschiedenen Musikzustände der größeren Städte Europas in interessanter Weise abspiegeln. In Paris lernte man die Oper erst 1805 „in einer wahrhaft entsetzlichen Entstellung und Verstümmlung, deren Urheber C. Kalkbrenner war", kennen *). In London kam Don Juan 1817 mit bedeutendem Erfolg zur Aufführung. Auch in Petersburg, Stockholm und Kopenhagen wurde er einheimisch, während er sich in Italien nie einbürgern konnte, — ein Beweis, daß Beethoven mit Unrecht (wenn das angeführte Urtheil überhaupt von ihm gefällt wurde) am Don Juan den „italienischen Zuschnitt" tadelte, der denn doch die Italiener mehr angemuthet haben würde.

Jahn theilt im folgenden Abschnitt (18) die verschiedenen Bearbeitungen ausführlich mit, welche die Don Juan-Sage schon vor Da Ponte und Mozart erfahren hatte, und es geht daraus die besondere Geschicklichkeit des Ersteren hervor, durch welche er für den Componisten ein so dankbares Textbuch schaffen konnte. „Gewandtheit, die sich bis zu einer gewissen Feinheit und Anmuth erhebt, zeigt auch die Sprache, und wenn man sich vergegenwärtigt, bis zu welcher Gemeinheit dieser Stoff schon herabgezogen war, kann man das Streben dem Dialog eine anständigere und feinere Haltung zu geben um so unbedenklicher anerkennen." Der bisher gebräuchliche deutsche Text verhält sich zu dem italienischen freilich ungefähr wie die Pariser „Bearbeitungen" zu den Originalen deutscher Opern, und ist noch vielfach Schuld an dem geringschätzigen Urtheil, in welchem sich viele Musiker auch über diesen Operntext gefallen.

So aufklärend und vielseitig durchdacht die nun folgenden Abhandlungen Jahn's sind, so müssen wir doch bekennen, daß sie uns wie gesagt etwas zu breit scheinen, und den Einfluß der Selbstkritik vermissen lassen. Die Sache konnte sicherlich kürzer zusammengefaßt und dem Leser die Nothwendigkeit erspart werden, dasselbe zwei- auch wohl dreimal lesen zu müssen. Schon die abermalige Erzählung der Begebenheit erscheint in ihrer Vollständigkeit unnöthig, da man erstens gerade vorher die früheren Bearbeitungen der Sage gelesen hat, und zweitens die Bekanntschaft mit dem Mozart'schen Don Juan doch bei allen Lesern vorausgesetzt werden konnte. Da nun aber die verschiedenen Charaktere der Oper einzeln nochmals durchgesprochen werden, so muß man das Ganze eigentlich so oft durchmachen, als die Oper handelnde Personen aufzählt!

In einer diesen Abschnitt beschließenden vergleichenden Zusammenstellung des Don Juan mit Figaro's Hochzeit bemerkt der Verfasser mit Recht, es gebe „kaum eine Seite menschlicher Empfindung, welche im Don Giovanni nicht zum Ausdruck gelangte; Liebe und Eifersucht, Haß und Zorn, Trauer und Trost, Furcht und Entsetzen werden in den mannigfachsten Nuancen männlicher und weiblicher Natur, verschiedener Individualitäten und Situationen, oft in den schneidensten Contrasten nebeneinander zur Geltung gebracht, durch einen bunten Wechsel von Scenen des täglichen Lebens werden wir an die Pforten des Geisterreichs geführt, und durch das Ganze geht ein Zug des Komischen und Humoristischen, der auf alle Gegenstände ein eigenthümliches Licht fallen läßt." Die Schlußworte dieses Abschnitts besonders verdienen reifliche Erwägung bei Denen, welche im Wagner'schen „Drama" einen Fortschritt auch gegen die Mozart'sche Oper erblicken zu müssen glauben!

Im folgenden (19.) Abschnitt erzählt Jahn wie Mozart's Stellung in Wien durch seinen Don Giovanni so wenig verbessert wurde, als durch Figaro! „Er war zwar Kammercompositeur des Kaisers geworden, allein dieser gab ihm nichts zu componiren und zunächst waren (abermals!) die Maskenbälle der k. k. Redoutensäle das Feld seiner amtlichen Thätigkeit." Und Kaiser Joseph war ein musikalischer Fürst! Dessen ungeachtet schrieb Mozart in diesem Jahre (1788) die drei großen Symphonien in Es, G-moll und C!

Eine würdigere Aufgabe als die, Tänze zu componiren, wurde ihm von dem für ernste Musik eingenommenen Berliner van Swieten gestellt, indem er Mozart veranlaßte

*) Die Pariser bleiben sich doch in dieser Hinsicht immer gleich: es muß Alles erst ihrem sauberen Geschmack angepaßt werden, ehe man es wagen darf, ihnen ein fremdes, ausländisches Produkt vorzusetzen; von einem Gefühl der Pietät für irgend einen auswärtigen Meister scheinen sie nicht die Spur zu besitzen, wie dieß Oberon, Freischütz, Fidelio u. s. w. beweisen.

Händel'sche Oratorien zu bearbeiten, welche Aufgabe Mozart bekanntlich mit eben so viel Geschick als Pietät zu lösen wußte. „Es kam bei dieser Bearbeitung wesentlich darauf an dem Orchester da wo es in Masse wirken soll durch die Blasinstrumente eine größere Fülle und Kraft zu geben, wie sie ursprünglich durch die Mitwirkung der Orgel erreicht wurde, sodann die Ausführung der Harmonie, welche Händel dem Organisten oder Cembalisten überlassen hatte, in entsprechender Weise ins Orchester zu verlegen, wiederum hauptsächlich durch die Blasinstrumente." Acis und Galathea, die Ode für den St. Cäcilientag, das Alexandersfest, der Messias wurden so in einer freilich künstlerischeren Weise dem Publikum näher gerückt, als später andere Oratorien desselben Meisters durch Mosel.

Der 20. Abschnitt beschreibt Mozart's Reise nach Dresden, Leipzig und Berlin, an welch letzteren Orte ihm vom König Friedrich Wilhelm II. bekanntlich die Stelle eines Kapellmeisters mit einem Gehalt von 3000 Thalern angetragen wurde, welche Mozart unbegreiflicherweise ablehnte. Nach Wien zurückgekehrt erhielt er vom Kaiser den Auftrag eine neue Oper zu schreiben. Es war Così fan tutte, deren Sujet diesmal von Da Ponte nicht blos bearbeitet sondern auch erfunden war. Der 21. Abschnitt beschäftigt sich mit dieser komischen Oper. „Erfindung in den Situationen," so heißt es dort vom Da Ponte'schen Text, „scharfe Charakterzeichnung der Personen vermißt man nur allzusehr, obgleich Gewandtheit und Geschicklichkeit in der Behandlung des Einzelnen auch hier nicht zu verkennen ist." Jahn tadelt nicht minder die große Unwahrscheinlichkeit der Vorgänge, wie „die das sittliche Gefühl beleidigende Frivolität, mit welcher die Männer ihre Bräute auf eine so unwürdige Probe stellen." Er findet schließlich, daß Da Ponte's Libretto höheren Anforderungen, denen es trotz seines verwerflichen Grundmotivs noch hätte gerecht werden können, keinesfalls genügt, „vielmehr ganz auf dem Niveau der gewöhnlichen opera buffa steht, und mit diesem Maße gemessen sein wolle." Er findet aber auch, es könne „nicht fehlen, daß diese Umstände auf die Composition Einfluß übten;" eine genaue Prüfung lehre aber, „daß Mozart nicht allein alle die Momente, welche seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit entsprachen, in bewunderungswürdiger Weise zu entdecken und zu nutzen wußte, sondern daß die veränderte Aufgabe ihn auch zu neuen, ganz eigenthümlichen Aeußerungen seiner Produktionskraft anregte." Man sieht aus diesen Worten wie sein und sicher Jahn zu Werk geht, um den Gegenstand seines Buches günstig zu beleuchten, ohne der Wahrheit irgendwie zu nahe zu treten. Aus Allem geht aber hervor, wie Unrecht man thut, diese komische Oper aus den Repertoirs der Bühnen schwinden zu lassen, angeblich wegen des frivolen Sujets, — als ob die Libretti so mancher heutigen besonders französischen Opern, an denen man nicht Anstoß nimmt, um ein Haar besser wären! Die Lektüre des trefflichen Jahn'schen Werks dürfte auch in dieser Hinsicht bessere Einsicht hervorrufen, und die Beseitigung alter Vorurtheile anbahnen. Offenbar verdient diese wenn auch des Sujets wegen keineswegs untadelige komische Oper eher Berücksichtigung, als der viel unsinnigere „Schauspieldirektor" besonders in seiner heutigen Verbalhornung.

Der Schlußsatz dieses Abschnittes verdient hier noch eine Stelle zu finden: „Wenn es unläugbar ist, daß die Oper Così fan tutte als ein Ganzes betrachtet und namentlich in Rücksicht auf Tiefe und Bedeutung und die im Detail durchgeführte Charakteristik Figaro und Don Giovanni nicht erreicht, so ist ebensowenig zu verkennen, daß einzelne Stücke, und grade die Hauptpartien in überwiegender Zahl Mozart's ganzes Genie und ganze Meisterschaft bewähren — — und daß nach manchen Richtungen hin ein Fortschritt, eine Erweiterung des Gebiets gewonnen ist."

Das Jahr 1790 sollte für die Musik in Wien noch ungünstiger sich gestalten, als es unter dem immerhin musikliebenden wenn auch nicht besonders verstehenden Kaiser Joseph der Fall war. Kaiser Leopold II., der in diesem Jahr den Thron bestieg, zeigte nicht einmal Sinn und Liebe für diese Kunst, und unter solchen Umständen konnte sie nicht gedeihen. Mozart erhielt schon deßwegen Beweise der Geringschätzung, weil er von Joseph begünstigt worden war. „Seine Lage war sehr traurig, die Kränklichkeit seiner Frau dauerte fort und während seine Ausgaben größer wurden, nahmen seine Erwerbsmittel ab; im Mai hatte er nur zwei Schüler und mußte seine Freunde bitten, ihm behilflich zu sein daß er es auf acht bringen könne!" Eine Reise nach Frankfurt, Mannheim, München trug wie jene nach Berlin abermals nichts ein. Es ist zu verwundern, daß Mozart trotz der Nöthigung so Vieles und oft an sich Unkünstlerisches auf Bestellung zu schreiben, doch noch so viel Kraft übrig behielt, um wenn's galt, auch wieder zu zeigen, daß er Mozart sei, wie das in dieser Zeit geschriebene B-dur-Concert, die Quintetten in D und

Feuilleton.

Louis Spohr's Selbstbiographie.

Cassel und Göttingen bei G. H. Wigand.

(Fortsetzung.)

Die Reiseberichte Spohr's aus der Schweiz, die der Naturfreund mit Vergnügen lesen wird, sowie die für die Schweizer nicht sehr schmeichelhaften Berichte über die dortige Instrumentalmusik übergehen wir, und theilen blos des deutschen Musikers Aeußerungen über den Italiener Paganini mit. Das Tagebuch sagt (Venedig 17. Oktober 1816):

„Gestern ist Paganini von Triest wieder hieher zurückgekommen und hat also, wie es scheint, sein Project, nach Wien zu gehen, vor der Hand aufgegeben. Heute früh kam er zu mir, und so lernte ich denn endlich diesen Wundermann persönlich kennen, von dem mir, seit ich in Italien bin, fast jeden Tag vorerzählt wurde. So wie er, hat noch nie ein Instrumentalist die Italiener entzückt, und ob sie gleich die Instrumental-Akademien nicht sehr lieben, so hat er doch deren in Mailand mehr als ein Dutzend und hier ebenfalls fünf gegeben. Erkundigt man sich nun näher, womit er denn eigentlich sein Publikum bezaubere, so hört man von den Nicht-Musikalischen die übertriebensten Lobsprüche, daß er ein wahrer Hexenmeister sei und Töne auf der Violine hervorbringe, die man früher auf diesem Instrument nie gehört habe. Die Kenner hingegen meinen, daß ihm zwar eine große Gewandtheit in der linken Hand, in Doppelgriffen und allen Arten von Passagen nicht abzusprechen sei, daß ihn aber gerade das, was den großen Haufen entzücke, zum Charlatan erniedrige und für seine Mängel — einen großen Ton, einen langen Bogenstrich und einen geschmackvollen Vortrag des Gesanges — nicht zu entschädigen vermöge. Das aber, womit er das italienische Publikum hinreißt und wodurch er sich den Namen des „Unerreichbaren", den man sogar unter sein Porträt setzt, erworben hat, besteht nach genauer Erkundigung in einer Reihe von Herrlichkeiten, welche in den finsteren Zeiten des guten Geschmacks der weiland so berühmte Scheller in kleinen Städten, auch wohl Residenzen, Deutschlands zum Besten gab, und die damals eben so sehr von unseren Landsleuten bewundert wurden, nämlich in Flageolet-Tönen, in Variationen auf einer Saite, wobei er, um noch mehr zu imponiren, die drei übrigen Saiten von der Geige herabzieht, in einer gewissen Art pizzicato von der linken Hand ohne Hilfe der rechten oder des Bogens hervorgebracht, und in manchen der Geige unnatürlichen Tönen, als Fagott-Ton, Stimme eines alten Weibes

Es, die F-moll-Phantasie (für eine Spieluhr) und das Ave verum beweisen.

Das Schicksal wollte nun, daß eine „Zauberflöte" zu Stande käme, und es führte daher bekanntlich Mozart mit Schikaneder zusammen, dessen seltsame Lebensgeschichte und Charakter von Jahn ausführlich mitgetheilt wird. An Mozart's Musik findet man heutzutage, außer etwa den „kindischen" Melodien des Vogelfängers und dem Glockenspiel natürlich nichts zu tadeln. Desto mehr wird auf dem Text Schikaneder's herumgeritten um dieses „Singspiel" für total rococco zu erklären, und den eminenten Fortschritt zu preisen, den die „Oper" seitdem gemacht habe, indem sich für so läppische Dinge nachgerade kein Musiker mehr zur Composition begeistern lasse. Man ist natürlich viel klüger geworden als Beethoven war, der auch am Libretto seinen sonderlichen Anstand genommen zu haben scheint und die Musik Mozart's eines „deutschen Meisters" würdig erklärte, — und als Göthe, der sogar einen zweiten Theil dazu dichtete! Wir wollen natürlich nicht viel Aufhebens aus unserer Ueberzeugung machen, daß das Sujet der Zauberflöte viel besser sei als das der Dinorah, oder so manches andere neue aus der Fabrik des Herrn Scribe; aber auch selbst Angesichts der ernsteren Wagner'schen Richtung kann man nicht umhin sich Göthe's Ausspruch anzuschließen, daß der Autor der „Zauberflöte" im hohen Grade „die Kunst verstanden habe durch Contraste zu wirken und große theatralische Effekte herbeizuführen," — nicht minder jenem anderen desselben großen Mannes: „Wenn es nur so ist, daß die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat; dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen." Jahn faßt die Sache zu unserer Freude in demselben Sinn auf, ohne natürlich die Liederlichkeit die sich in manchen Partien der Arbeit Schikaneders ausspricht, die Inconvenienzien und Gemeinheiten im Einzelnen zu entschuldigen. Recht interessant sind die Aufklärungen, die der Leser aus der Mittheilung des ursprünglichen Märchens erhält, welches Schikaneder blos deßwegen theilweise veränderte, weil in dem neuerbauten Theater in der Leopoldstadt Marinelli ein Singspiel nach demselben Märchen mit außerordentlichem Erfolg aufführte; aus welcher theilweisen Veränderung denn die sonderbaren Unzukömmlichkeiten hervorgehen, die in der Zauberflöte störend wirken. Jahn bestätigt daß die Wandlung, die man mit dem Märchen vornahm, zugleich im Interesse der Freimaurerei benutzt wurde, und erklärt dieses Vorgehen als eine liberale Parteidemonstration gegenüber dem dem Orden feindlich gesinnten Kaiser Leopold II. Diese neue Grundlage soll von Gieseke herrühren, welcher „aus Furcht, wegen seiner Freimaurerei Unannehmlichkeiten zu erfahren Wien verlassen habe," und sich deßhalb wohl auch nicht als Autor genannt hat, während Schikaneder Gieseke's Arbeit als Grundlage benützte, um damit nach Gutdünken zu gebahren.

Jahn sucht nun in seiner Analyse der Mozart'schen Musik nachzuweisen, und wie uns scheint ganz mit Recht, daß der Charakter erhebender Feierlichkeit als Grundfarbe des Ganzen erscheine; in diesem Sinne bestätigt er die Meinung aller Freunde der Zauberflöte, welche weit abweicht von jener der Gegner, die nur den Eindruck des Kindischen und Läppischen erhalten wollen, die sich an Einzelnes klammern, und zumeist für das Religiöse, welches in der Zauberflöte durchklingt keine Empfänglichkeit besitzen.

Wir wollen hier nur noch das der ausführlichen Analyse folgende wohldurchdachte Resumé Jahn's anführen, welches uns sehr beachtenswerth scheint:

„Daß die Zauberflöte in ihrer ganzen musikalischen Conception, der Stimmung und Auffassung und der formalen Gestaltung nach ächt deutsch ist, und daß die deutsche Oper in derselben zuerst alle Mittel der ausgebildeten Kunst mit Freiheit und Meisterschaft auf ihrem eigensten Gebiet zur Anwendung bringt, das gibt ihr die ganz eigenthümliche Bedeutung und Stellung auch unter Mozart's Opern. Hat er in seinen italienischen Opern das Erbtheil einer langen Tradition übernommen und durch eigenthümliche Ausbildung gewissermaßen zum Abschluß gebracht, so tritt er mit der Zauberflöte auf die Schwelle der Zukunft und erschließt das Heiligthum der nationalen Kunst seinem Volke. Dieses verstand ihn, denn unmittelbar und allgemein drang die Zauberflöte in's Volk ein, wie wohl nie vorher ein musikalisches Kunstwerk, und behauptet noch heute seinen Platz, und in welchem Maße grade die Zauberflöte auf die Fortbildung der deutschen Musik eingewirkt hat, das kann Niemand entgehen, der für die Entwicklung der Kunst ein Auge hat."

Es ist bekannt daß Mozart, als er kaum mit der Composition der Zauberflöte fertig war, unter seltsamen Umständen den Auftrag erhielt ein Requiem, und ehe er noch sich ernstlich daran machte, die Festoper Clemenza di Tito zu componiren. Also drei wesentlich verschiedene Werke zu gleicher

---

u. dgl. m. Da ich den Wundermann Scheller, dessen Wahlspruch war: „Ein Gott! Ein Scheller!" nie gehört habe, so möchte ich wohl Gelegenheit haben, Paganini in seiner eigentlichen Manier zu hören, um so mehr, da ich voraussetze, daß ein so sehr bewunderter Künstler auch reellere Verdienste besitzen müsse, als die, von welchen die Rede war. Die Veranlassung zu seiner jetzigen Virtuosität soll eine vierjährige Gefangenschaft gewesen sein, zu der er verurtheilt wurde, weil er seine Frau im Jähzorn erdrosselte. So erzählt man wenigstens ganz laut in Mailand und auch hier. Da er sich, bei ganz vernachlässigter Erziehung, weder mit Schreiben, noch mit Lectüre zu unterhalten wußte, so lehrte ihn die Langweile alle die Kunststückchen ausdenken und einüben, wodurch er jetzt Italien in Erstaunen setzt. Er hat sich durch sein ungefälliges und unartiges Betragen mehrere der hiesigen Musikfreunde zu Gegnern gemacht und diese erheben mich, nachdem ich ihnen bei mir etwas vorgespielt habe, bei jeder Gelegenheit auf Kosten Paganini's, um ihm weh zu thun, was nicht allein sehr ungerecht ist, indem man zwei Künstler von so ganz verschiedener Manier nie in Paralleles setzen soll, sondern auch nachtheilig für mich, weil es alle Anhänger und Bewunderer Paganini's zu meinen Gegnern macht. Seine Widersacher haben einen Brief in die Zeitungen einrücken lassen, in welchem sie sagen, daß ich ihnen durch mein Spiel die Manier ihrer Veteranen im Violinspiel, Pugnani und Tartini, zurückgerufen habe, deren große und würdevolle Art die Violine zu behandeln in Italien ganz verloren gegangen sei und der kleinlichen und kindischen Manier ihrer heutigen Virtuosen habe Platz machen müssen, während die Deutschen und Franzosen diese edle, einfache Spielweise dem Geschmack der neuesten Zeit anzupassen gewußt hätten. Dieser Brief, der ohne mein Wissen in die heutige Zeitung eingerückt ist, wird sicher eher nachtheilig als vortheilhaft für mich beim Publikum wirken, denn die Venetianer sind nun einmal der festen Ueberzeugung, das Paganini nicht einmal zu erreichen, viel weniger zu übertreffen sei."

Spohr hatte indessen mit seinem Concert guten Erfolg und bedauert im Verlauf des Tagebuchs, daß er Paganini, der ihn besuchte, nicht zu hören bekam.

In Florenz beschäftigt ihn stark Rossini und dessen dort eben Furore machende Oper „L'Italiana in Algeri", wobei er sich freilich häufig verwundert über die Wirkung von Dingen, die ihm ganz alltäglich erscheinen.

Aus Rom berichtet das Tagebuch wahrhaft Erbauliches über ein dortiges Orchester:

„Gestern Abend fand unser Concert statt. Da man mir die Erlaubniß verweigerte, in der Zeit des Advents ein öffentliches Concert im Theater zu geben, so war ich genöthigt, dasselbe in einem Privathause ohne öffentliche Ankündigung zu veranstalten. Der

Zeit: eine italienische Oper, ein deutsches Singspiel und eine Todtenmesse! Nicht minder bekannt ist, daß Mozart den „Titus“ in 18 Tagen, zum Theil im Wagen während der Fahrt nach Prag und mit Unterstützung Süßmayr's schrieb. Weniger bekannt dürfte vielleicht sein, daß Titus selbst den für Mozart so sehr eingenommenen Pragern nicht besonders gefiel. Dieses Urtheil gerecht jedoch denselben nicht zur Unehre, denn offenbar ist diese (nebenbei bemerkt vor Mozart schon von sieben andern Componisten gesetzte) Oper, de ihm als Gelegenheits- und Hofoper schwerlich großes Interesse einflößen konnte, die schwächste die wir von ihm besitzen; sie ist so ganz nach dem „italienischen Zuschnitt“ der alten opera seria, daß man Mozart nur in wenigen Partien erkennt. Uns, die wir diese Oper später kennen lernten, als viele wirklich italienischer Maestri, machte sie seltsamer Weise einen ganz Rossini'schen Eindruck! Wir sagen dieß nur um einen Beleg dafür anzuführen, daß die italienische Oper einen gewissen Typus hat, der durch Jahrhunderte derselbe bleibt. (Wo ist aber im Don Juan dieser Typus?)

Jahn's treffendes Urtheil bestätigt sich auch hier. Er sagt nach der Erzählung der im Titus dargestellten Begebenheit: „So wenig diese Handlung geeignet ist ein lebhaftes Interesse zu erregen, ebenso wenig können die einzelnen Charaktere dasselbe in Anspruch nehmen. Die abstrakte Güte des Titus, der unter allen Umständen zu verzeihen und zu resigniren bereit ist, erweckt schon an sich keine Theilnahme und wirkt dramatisch schädlich, da sie von vornherein alle Spannung aufhebt“ u. s. w. Was die Musik betrifft, so weist Jahn darauf hin, daß die Tenorpartie des Titus in ihren drei Arien „zwar von angenehm melidiösem Charakter, aber ohne irgend tiefere Bedeutung sei,“ daß ferner das „Hauptgewicht ganz nach alter Weise auf die beiden ersten Sängerinnen falle,“ und daß endlich eine „bedeutliche Erbschaft der opera seria das sei, daß die Liebhaber Sextus wie Annius Sopranpartien sind.“

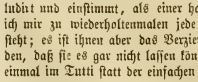
Die auf das Einzelne eingehende Kritik Jahn's zeigt auch hier die volle Unbefangenheit seines Urtheils, und eigentlich entlockt ihm bloß das erste Finale Ausdrücke unbedingter Bewunderung.

Der 24. Abschnitt versetzt uns in die traurige Werkstätte des Künstlers, wo er seine eigene Todtenmesse schreibt! Dieses Requiem mag unserem Biographen Mühe und Arbeit genug gemacht haben, denn wie bekannt ist der Streit über die Aechtheit bisher kein durch unwiderlegliche Zeugnisse abgethaner gewesen; auch Jahn vermag über Einiges noch keine positive Auskunft zu geben, und es ist zu besorgen, daß der Schleier des Geheimnisses (welchen eigentlich Mozart's Frau verschuldete, die dabei interessirt war, daß das Werk als vollständig von ihrem Manne herrührend betrachtet werde), nie vollständig gehoben werden wird. Doch sind die gegebenen Auskünfte einigermaßen beruhigend, da gerade das Schönste im Requiem nun entschieden als Mozart's Geisteswerk betrachtet werden muß. Es steht nämlich nunmehr fest, daß bis zum Sanctus die Composition unzweifelhaft von Mozart ist, und Süßmayr nur Einiges, was von Jahn vollständig bezeichnet wird, instrumentirt hat. Von dort an ist die Sache nur noch insofern zweifelhaft, als man nicht weiß ob Süßmayr, der die Autorschaft des Sanctus, Benedictus und Agnus dei vollständig für sich in Anspruch nahm, nicht doch vielleicht nach verloren gegangenen Brouillons von Mozart arbeitete. In Betreff des Sanctus glaubt Jahn nicht daran, und meint, es würden „schwerlich sichere Merkmale aufzuweisen sein, daß ein talentvoller, wohl geschulter Musiker wie Süßmayer es *) nicht habe schreiben können.“ In Betreff des Benedikttus findet Jahn den Gedanken des Ganzen Mozart's würdig; nicht aber die Anlage und Durchführung. Was endlich das Agnus Dei angeht, so hat Jahn bei Süßmayr „nichts gefunden, wodurch er sich berechtigt fühlte, ihm die Conception dieses Satzes zuzuschreiben, und habe die Ueberzeugung fassen müssen, daß wenigstens die Hauptidee Mozart angehöre.“ Man sieht, daß man entweder Süßmayr für ein Genie oder für einen Lügner halten muß, und das ist der Punkt, wo wir eben noch stehen wie wir standen.

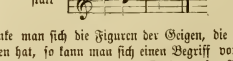
Daß unser Biograph im Requiem eine schöne Ausbeute für ästhetische Analyse gefunden haben werde, kann man sich denken, und so wird es denn auch Stelle für Stelle gewürdigt, und die außerordentliche Uebereinstimmung der Musik mit den Worten des Gedichts gebührend hervorgehoben. Ob er damit Jenen, die in der Kirchenmusik nichts „Interessantes“ leiden wollen, bewiesen hat daß das ächte Kirchenmusik sei, wollen wir von ihnen selbst hören, meinen aber daß auch in dieser Gattung wie in jeder andern ohne (natürlich ächte) Empfindung nichts Treffliches geleistet werden kann; die Empfin-

*) Jahn spricht eigentlich hier nur von der Fuge, doch kann man wohl auch die anderen Sätze einbegreifen.

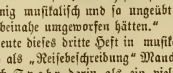
Prinz Piombino bewilligte mir dazu einen Saal im Palast Ruspoli und der Graf Apponyi, österreichischer Gesandter, verschaffte mir eine bedeutende Anzahl Subscribenten, so daß dies das erste Concert in Italien war, welches mir einen ziemlich bedeutenden Gewinn gebracht hat. Der Eintrittspreis war ein Piaster (beinahe ein Laubthaler), das Orchester aus den besten Musikern Roms zusammengesetzt, war demungeachtet das schlechteste von allen, die mir bis jetzt in Italien accompagnirt haben. Die Unwissenheit, Geschmacklosigkeit und dummdreiste Arroganz dieser Menschen geht über alle Beschreibung. Nuancen von piano und forte kennen sie gar nicht; das möchte noch hingehen, aber jeder Einzelne macht Verzierungen, wie's ihm einfällt, Doppelschläge fast auf jeden Ton, so daß ihr Ensemble mehr dem Lärm gleicht, wenn ein Orchester präludirt und einstimmt, als einer harmonischen Musik. Zwar verbat ich mir zu wiederholtenmalen jede Note, die nicht in den Stimmen steht; es ist ihnen aber das Verzieren so zur anderen Natur geworden, daß sie es gar nicht lassen können. Der erste Hornist z. B. blies einmal im Tutti statt der einfachen Cadenz



Die Clarinetten blasen vielleicht zu gleicher Zeit



statt



und nun denke man sich die Figuren der Geigen, die der Componist vorgeschrieben hat, so kann man sich einen Begriff von dem verworrenen Lärm machen, den ein solches Orchester für Musik ausgibt. Dabei sind sie so wenig musikalisch und so ungeübt im Notenlesen, daß wir ein paarmal beinahe umgeworfen hätten.“

So wenig Ausbeute dieses dritte Heft in musikalischer Hinsicht bietet, so wird es doch als „Reisebeschreibung“ Manchen interessiren, und jedenfalls zeigt sich Spohr darin als ein vielseitig gebildeter Mensch, der auch für andere Künste Sinn und Verständniß hatte.

dung lebt und webt aber nicht in abstrakten Formeln und hergebrachten wenn auch durch das Alter geheiligten Kunstformen, sondern im Geist der Gegenwart.

Wir glauben diesen Bericht nicht besser schließen zu können, als mit dem Ausdruck des Danks aller Gebildeten für die mühsame und umfassende Arbeit*), der sich Jahn unterzog, und mit den warmen Schlußworten des 25. und letzten Abschnitts, welche lauten wie folgt:

„Mit welchem Blick und von welcher Seite wir auch Mozart anschauen mögen, immer tritt uns die ächte, reine Künstlernatur entgegen in ihrem unbezwinglichen Schaffensdrang und in ihrer unerschöpflichen Schaffenskraft, erfüllt von der unversiegbaren Liebe die keine Freude und Befriedigung erkennt als im Hervorbringen des Schönen, beseelt von dem Geist der Wahrheit der allem was er ergreift den Odem des Lebens einhaucht, gewissenhaft in ernster Arbeit, heiter in der Freiheit des Erfindens. Alles was den Menschen berührt empfindet er musikalisch, und jede Empfindung gestaltet er zum Kunstwerk, was dem musikalischen Ausdruck dienen kann erfaßt er mit scharfem Sinn und eignet es sich an damit zu schalten nach den Gesetzen seiner Kunst. Diese Universalität, welche mit Recht als Mozart's Vorzug gepriesen wird, beschränkt sich nicht auf die äußerliche Erscheinung, daß er in allen Gattungen der Tonkunst sich mit Erfolg versucht hat, in Gesang- und Instrumentalmusik, in geistlicher und weltlicher Musik, in der ernsten und komischen Oper, in Kammer- und Orchestermusik und wie man dies weiter verfolgen will. Schon eine solche Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit wäre zu bewundern; allein an Mozart bewundern wir ein Höheres, daß ihm das ganze Gebiet der Musik nicht ein eroberter Besitz, sondern die angeborne Heimat war, daß jede Weise des musikalischen Ausdrucks für ihn die nothwendige Aeußerung eines innerlich Erlebten war, daß er in jede Form ein im Geiste Geschautes und im Gemüthe Empfundenes barg, daß er jede Erscheinung mit der Fackel des Genius berührte, deren heller Funke Jedem leuchtet, der keine Binde vor den Augen trägt. Seine Universalität hat ihre Schranke in der Beschränkung der menschlichen Natur überhaupt und demgemäß in seiner Individualität, allein diese spricht sich voll und rein in jeder einzelnen Erscheinung aus. Seine Universalität ist nicht zu trennen von der Harmonie seiner künstlerischen Natur, welche sein Wollen und sein Können, seine Intentionen und seine Mittel nie miteinander in Conflict kommen ließ; der Kern seines innersten Wesens war stets der Mittelpunkt, von dem die künstlerische Aufgabe sich wie nach einer natürlichen Nothwendigkeit gestalten mußte. Was seine Sinne gewahrten, was sein Geist erfaßte, was sein Gemüth bewegte, jede Erfahrung wandelte sich in ihm in Musik um, die in seinem Inneren lebte und webte; aus diesem Leben schuf der Künstler nach ewigen Gesetzen und in bewußtem Bilden, wie wir das Schaffen des göttlichen Geistes in der Natur und in der Geschichte ahnen, jene Werke von unvergänglicher Wahrheit und Schönheit.

Und schauen wir mit Bewunderung und Verehrung zu dem großen Künstler auf, so ruht unser Blick mit immer gleicher Theilnahme und Liebe auf dem edlen Menschen. Wohl erkennen wir in seinem Lebensgang, der klar und offen vor uns liegt die Fügung, die ihn auf diesem Wege sein Ziel erreichen ließ, und hat ihn auch des Lebens Noth und Jammer hart gedrückt, so ist ihm die höchste Freude, welche dem Sterblichen vergönnt, die Freude am glücklichen Schaffen im vollsten Maße beschieden gewesen.

Auch er war unser! sagen wir mit gerechtem Stolz. Denn wo man die höchsten und die besten Namen jeglicher Kunst und aller Zeiten nennt, da nennt man unter den ersten Wolfgang Amade Mozart."

*) Das Werk soll nächstens in kleineren Abtheilungen und zu ermäßigtem Preise herausgegeben werden.

Recensionen.

Geistliche Musik.

Psalm 137, für Chor, Solo und Orchester, componirt von Georg Vierling. op. 22. Partitur. Breslau bei F. E. C. Leuckart.

G. W. Für die Kunst neue Formen zu erfinden, neue Bahnen zu brechen, die dennoch mit den ewigen, unveränderlichen Gesetzen der Schönheit im vollsten Einklange stehen, — dazu sendet das gütige Schicksal schon zur gehörigen Zeit die geeigneten großen Geister. Sind die alten vollständig erfüllt, vollständig ausgetreten, so daß der rastlos sich bewegende und äußernde Geist durchaus in ihnen sich eingezwängt und zurückgehalten fühlen muß, so kommt schon von selbst der richtige Genius, der ihm den zur freien Bewegung gehörigen Raum durchbricht und die passende Form aufstellt. So erschien Bach, so Mozart, so Beethoven, als die wahrhafte Nothwendigkeit eingetreten war, der Kirchenmusik, der Oper, der Instrumentalmusik ein freies Feld, eine weitere Form zu erobern, damit diese Theile der Kunst mit dem ungestümen Vorwärtsdrängen des Geistes überhaupt Schritt halten konnten. Aber — so wie die Voraussehung den Beginn einer neuen Epoche der Weltgeschichte dem blöden Auge des Menschen verborgen hält (wir empfinden ihn immer erst, wenn wir schon in der Epoche sind und später nur findet der forschende Geist des Menschen den Anfang und die Ursache heraus, weil er schon lange die Wirkungen verspürt), so wie sie ferner ihr richtiges Werkzeug nie mit der klar ausgesprochenen Absicht an seine große Mission gehen läßt: „Ich will eine neue Epoche begründen" — so ist es uns auch nicht verliehen, bestimmen zu können: jetzt ist der Moment da für eine neue Epoche in der Kunst, jetzt ist die Nothwendigkeit eingetreten, neue Formen zu erfinden, neue Bahnen zu brechen! und eben so haben weder Bach, noch Mozart, noch Beethoven von vorneherein die Absicht gehabt, ein neues Zeitalter der Kunst heraufzuführen. Sie wußten es nicht, daß sie die Werkzeuge waren, welche die Vorsehung auserlesen hatte; nur wir Nachkommen, die wir an ihrem Geiste uns erheben, wir können in dem uns gestatteten Rückblick erkennen, daß mit ihnen die neue Epoche eintrat.

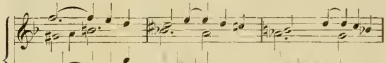
Darum ist es nur eitles, hohles Phrasenthum, schauerliche Selbstverblendung, wenn hin und wieder falsche Propheten der Kunstwelt durch sich eine neue Aera aufdisputiren wollen, wenn der in tollster Leidenschaft erzitternde Ehrgeiz vom Zerbrechen der alten Formen träumt, während doch nur die eigene Erfindungsarmuth ihn verhindert, irgend etwas Erträgliches in den alten Formen schaffen zu können. Ihre Werke kommen uns vor wie ein chinesischer Porzellanthurm, den der Wahnwitz auf die hehre Majestät eines alten Domes verpflanzen möchte!

Die Epoche machenden Geister kommen selten, aber in der Epoche selbst können viele bedeutende Geister wirken, um sie zur gehörigen Reife und zum gehörenden Abschluß zu bringen, und es ist wahrlich kein geringes Verdienst, in dieser Weise etwas geleistet zu haben. Einen Dom erbaut und vollendet nicht jegliches Jahrhundert; ein großer Geist entwirft ihn in seinen kühnen Grundzügen und nach ihm kommen anverwandte Geister, die ihn in seinen Details ausführen. Wohl können Unverstand und bethörter Sinn etwas Verunzierendes, der ursprünglichen Schönheit Entartetes zeitweilig hinanpfuschen, wie wir es schon so häufig gesehen haben; allein, immer kommt doch wieder die Zeit des gesunden Sinnes, die dann das Altergebilde herunterreißt, um die Urform frei herzustellen und ihren Gesetzen gemäß weiter fortzubauen! Die Nachkommen preisen den Schöpfer des Domes, aber sie nennen auch mit Lob und Ehrerbietung die tüchtigen Meister, welche in seinem Sinn die schlanken Thürme aufgeführt, oder auch nur die Rosette am Schlußstein des Gewölbes, den Fries, der die Säule krönt, gemeißelt haben.

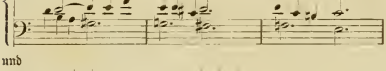
Der Leser verzeihe diese Abschweifung von der eigentlichen Kritik, aber sie drängte sich uns unwillkürlich auf, als wir kurz vor der genaueren Durchsicht des Vierling'schen Psalmes, ein die geistliche Musik perssiflirendes Werk des Mannes in die Hand bekamen, der mit seinen Jüngern über das ungestüme Ringen nach einer

Zukunft, die uns naturgemäß dunkel sein muß, die Gegenwart und deren Mutter, die Vergangenheit, vergessen hat oder vergessen will! Die vorstehenden schlichten Bemerkungen enthalten zugleich unser künstlerisches Glaubensbekenntniß, und darum gestatte man ihnen ihre Stelle!

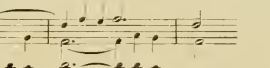
Bierling hat in seinem „Psalm“ ein tüchtiges, anerkennenswerthes Werk geliefert; es schließt sich am meisten den Mendelssohn'schen Psalmen an, mit denen es dieselbe Rundung und Glätte der Form gemein hat. Wir haben freilich keine überwältigende Genieblitze zu registriren, aber wir werden durch die Wahrheit der Empfindung, durch die Noblesse der Gesinnung und der Form, worin sie sich ausspricht, doch immer sympathisch berührt. Die Schreibart ist durchweg rein und correct, die Stimmenführung naturgemäß, und darum sangbar, die Instrumentation ist niemals schwülstig und überladen, meistens aber charakteristisch. Nur die allzu lange Ausspinnung des ersten Satzes könnten wir dem Autor zum Vorwurf machen wodurch einige etwas zu bequeme Phrasen mit hineingelaufen sind, z. B.



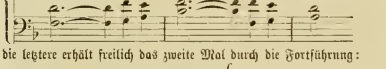
und

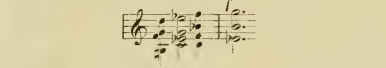


die letztere erhält freilich das zweite Mal durch die Fortführung:



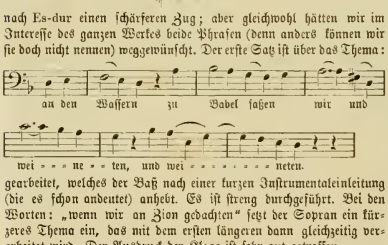
nach Es-dur einen schärferen Zug; aber gleichwohl hätten wir im Interesse des ganzen Werkes beide Phrasen (denn anders können wir sie doch nicht nennen) weggewünscht. Der erste Satz ist über das Thema:



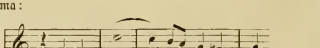


gearbeitet, welches der Baß nach einer kurzen Instrumentaleinleitung (die es schon andeutet) anhebt. Es ist streng durchgeführt. Bei den Worten: „wenn wir an Zion gedachten“ setzt der Sopran ein kürzeres Thema ein, das mit dem ersten längeren dann gleichzeitig verarbeitet wird. Der Ausdruck der Klage ist sehr gut getroffen.

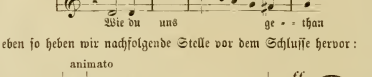
Nach einem kurzen Recitativ (Tenor Solo) kommt eine sehr ausdrucksvolle Cantilene (ebenfalls Tenor), von Hörnern, Clarinetten und Fagott schön begleitet:

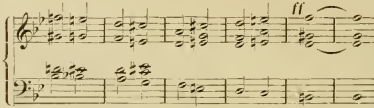


der sich bald darauf in lebendiger Weise der Chor anschließt: „Wir des Herrn Lied singen im fremden Land!“ „Interessant ist die harmonische Führung; die ganze Nummer ist äußerst bewegt gehalten. Noch größer gehalten ist die Steigerung im folgenden Satze: „Herr gedenke der Kinder Evens“ (Tenorsolo) hier und in dem Chor (Nr. 5) „Du verstörte Tochter Babel“ ist der Höhepunkt des ganzen Werkes; das Orchester tritt in seiner ganzen Macht auf, ohne doch die Singstimme zu erdrücken, und gibt dem Satze ein ungemein leidenschaftliches Gepräge. Von großer dramatischer Kraft ist das kurze Fugenthema:

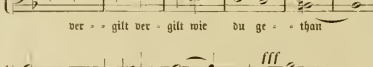


eben so heben wir nachfolgende Stelle vor dem Schlusse hervor:

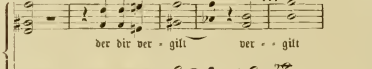


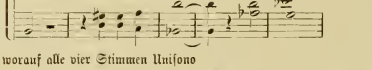


worauf alle vier Stimmen Unisono



schließen. Das Orchester führt den Satz noch einige Takte weiter fort und leitet in einem schönen diminuendo wieder nach der Tonart des ersten Satzes D-moll; der Baß singt noch einmal das erste Thema, zwei Soprane und der Alt fügen einige wahrhaft rührende Takte hinzu und alle Stimmen schließen dann in folgender schönen Weise:





Wir halten dieses Werk für eines der Besten, welches die jüngeren Componisten unserer Zeit in diesem Genre zu Tage gefördert haben, und empfehlen es den Singvereinen dringend zum Studium. Man wird uns wahrlich nicht Unrecht geben, wenn wir auch seinen Autor einen wohl zu beachtenden Baumeister an dem großen Dome

der heiligen Tonkunst nennen, und wenn wir noch solchen Beweisen nicht im Geringsten daran zweifeln, daß noch in der bisherigen Form, mit unserem bisherigen Harmonie- und Melodiesystem sich sehr gute und schöne Werke schaffen lassen, wenn nur ein frisches, frendiges Talent und ein gesunder Sinn sich an die Aufgabe machen. Verschrobenheit und widerlicher Selbstdünkel müssen freilich auf obstruse Abwege führen!

Die Ausstattung der Partitur ist sehr splendid und schön.

Correspondenzen.

Brüssel. 29. August.

J. Lhw. Ein gräuliches Regenwetter verfolgt uns, es scheint als wolle die Natur die in der Luft hängenden mit musikalischem Stickstoff überschwängerten Dunstosmen vertilgen. Es gelingt ihr wenigstens zu verhindern, daß noch mehr derselben fabricirt werden; denn von Gartenconcerten ist dieses Jahr beinahe keine Spur, außer auf den Straßenecken, wo permanente Anschlaggzettel dem Regen zum Trotz besserer Tage warten. Im Mißgeschick wird der Mensch leicht abergläubisch, glaubt an sympathetische und andere Mittel, hat Ahnungen u. s. w. So hat man auch die Musikstücke dieser Anschlaggettel mehrere Male geändert, und es ist möglich daß man versuchen wollte, ob denn gewisse Compositionen nicht belästigender auf den Wetterstand wirken. Aber es scheint, daß alle die gedruckt angeschlagenen Programm-Musikstücke es mit der guten Mutter Natur verdorben haben, denn es regnet fort und fort.

In einer solchen für die Sommermusik schiefen Lage bleibt einem Correspondenten nichts übrig, als in den Sack der Vergangenheit zu greifen (denn die Zukunft ist uns gewöhnlichen Menschenkindern ein für allemal verschlossen), und Dinge hervorzuholen die eben nicht sehr angenehmer Natur sind. Zudem kann dieß als eine Ergänzung der in Nr. 17 und 18 dieser Blätter gebrachten „Brüsseler Musikzustände" betrachtet werden, denn ich würde dem Leser kein vollständiges Ganze geliefert zu haben glauben, würde ich einen Gegenstand umgehen der bedeutend an dem gegenwärtigen Stand der Dinge Schuld trägt. Es ist die Kritik.

Wie ausgebreitet der Einfluß der Presse, wie viel Kunst und Künstler ihr zu verdanken haben, bedarf keines Beweises. Wie oft aber diese Mittel zu niedriger Zwecken mißbraucht werden ist eben so gewiß. Der Ruf, dessen sich z. B. ein guter Theil hiesiger Institutionen und Persönlichkeiten auch im Auslande zu erfreuen haben, liegt (unbeschadet ihrer wirklichen Verdienste) wesentlich in der, verhältnißmäßig zu andern Ländern, ungeheuren Ausbreitung hiesiger Journale.

Die rein musikalische Presse ist zwar durch den bei Schott Frères erscheinenden Guide musicale repräsentirt, was ist aber ein halber Bogen wöchentlich im Vergleich zu der Unzahl täglicher Journale? Ein jedes der Letzteren gibt sich nach Bedarf und Laune mit Kunstfragen ab. Dieses zersplitterte Wesen der musikalischen Presse macht eben ihre Stärke aus. Da wird ein Institut hervorgehoben, dort eine Persönlichkeit canonisirt, da eine Erfindung, eine Aufführung besprochen u. s. f. Die Masse Journale fliegen täglich in die weite Welt und machen derselben oft blauen Dunst vor. Es war nöthig das eben Gesagte auszusprechen, da die in diesen Zeilen niedergelegten Ansichten oft schnurgerade den Aussagen hiesiger Blätter entgegenlaufen.

Seine Meinung klar, offen, ohne Leidenschaft auszudrücken ist ein schönes Vorrecht des Menschen. Ob zwar dieß noch nicht Kritik genannt werden kann, so ist es doch ein wesentliches Attribut derselben. Dieses nun scheint die hiesige m. Presse ganz außer Augen zu lassen, wenn es sich um inländische Angelegenheiten handelt. Während in Deutschland ein Parteikampf entbrannte der doch von Leben zeugt, herrscht hier die tiefste, selbstzufriedenste Ruhe. Die Presse gibt sich mit ausländischen Neuerungen gar nicht ab, und erscheint einmal eine Meinung über diesen Gegenstand, so ist sie absprechend. Man verdammt ohne zu kennen, und dieß ist so leicht. Was nun die sogenannte nationale Kritik betrifft, so kann man ihr keinen andern Namen als den der „friedlichen" beilegen, denn es wird gelobt und zwar je mehr, desto besser. Erhebt sich zeitweilig eine sanfte Stimme um zu tadeln, so geschieht dieß doch in einer Weise, daß man nicht recht weiß, wer getadelt oder belobt, ja überhaupt ob getadelt wird. Z. B. „Der Sänger N. trat gestern zum ersten Male in der Rolle des . . . auf. Die Welt erwartete einen Triumph und es erfolgte nur ein Succès; damit soll jedoch beileibe nicht gesagt sein, daß unser unvergleichlicher N. seine Partie nicht recht aufgefaßt, nein! aber vor Jahren war ein anderer Sänger für welchen diese Rolle geschaffen wurde hier und sang sie anders. Es ist dieß aber eben ein Beweis, daß N. eine eigenthümliche Natur ist und nichts von Andern zu entlehnen braucht" ꝛc. ꝛc. — Das nennt man Kritik! Sonst wird in der Regel Alles schön, großartig, unnachahmlich, meisterhaft gefunden. Einer reicht dem Andern die Hand und es heißt immer: „Einigkeit macht die Stärke." — Daß aber die Wahrheit am Ende immer durchschlägt, dafür gibt die dießjährige Generalversammlung der Association des Artistes musiciens de Bruxelles einen Beweis. In dem Bericht, den der Schriftführer Herr Albert Delabarre der Versammlung vorlegte heißt es unter anderm: „Unsere vier Concerte waren glänzend und einträglich. Nicht Alles was glänzt ist Gold — sagt das Sprichwort — und die beinahe völlige Abwesenheit größerer bedeutender Werke auf unseren Programmen, soll nicht in Gewohnheit ausarten. Wir dürfen das eigentliche Ziel, den Charakter und Endzweck eines Künstlers und umsomehr eines Kunstkörpers nicht aus den Augen lassen, denn würden wir aus kleinlicher Berechnung den Schwachheiten des Publikums huldigen, würden wir, statt dasselbe zu erheben, uns zu demselben herablassen, so hieße dieß zu der Rolle alltäglicher Spekulanten niedersteigen. Diejenigen, welche sich nur anstrengen, um ihr materielles Loos zu verbessern, haben nie Großes geleistet und nie dem Fortschritt gedient. Indem wir uns zu Auslegern der Meisterwerke der Vergangenheit machen, und mit redlichem Fleiß und Ausdauer dahin wirken, um dieselben wo möglich allgemeiner und populärer zu machen (ohne welchem Bemühen sie in Belgien noch lange unbekannt bleiben dürften), erwählen wir den rechten Weg, um unser materielles Sein zu verbessern. Würden wir dieß vergessen, so wären wir des Namens „Künstler" unwürdig."

Noch mehrere der brennenden Fragen berührt Herr Delabarre so z. B. die den Taglöhnerlohn betreffende, dessen sich selbst tüchtige Orchestermitglieder zu erfreuen haben, von welchem zu leben aber eine Unmöglichkeit ist. Der Grund dieser und ähnlicher Mißstände wird kaum anderswo zu suchen sein, als in der mangelhaften Organisirung der Conservatorien und sonstigen Musikschulen, die nur Halbbildung aber in schaudererregender Masse fördern. Wo soll diese Anzahl von Geigen, Blässern ꝛc. unterkommen? Sie verdingen sich für einen Spottpreis! Daher auch die zur Mode gewordene unverhältnißmäßige Besetzung der Orchester.

Wir bedauern mit Herrn Delabarre alle diese unseligen Uebelstände, die dem Heil wahrer Kunst so sehr entgegen sind, müssen aber gestehen, daß ein großer Theil auf unsere eigene Rechnung zu stehen kommt. Denn zugegeben, daß beinahe überall ein Impuls von Oben mangelt, daß der Künstler im bürgerlichen Leben noch zu keiner Stellung gekommen, daß er vergessen zu sagen zwischen Himmel und Erde im Freien hängt; dieß Alles zugegeben, so bleibt noch genug übrig um uns selbst hart anzuklagen.

Es mangelt hier der Raum, und es genügt für heute diese Fragen in Anregung gebracht zu haben. Der Leser wird sich so mancher heilsamen Andeutungen erinnern, die in diesen Blättern von verschiedenen Seiten Platz fanden und Stoff genug zum Nachdenken finden. Es sind dieß Lebensfragen für Kunst und Künstler und diese sollten nicht so leichthin behandelt werden wie es leider nur zu oft der Fall ist. Eines vergessen die Menschen und eine gewisse Classe von Künstlern so oft — nämlich: die Würde der Kunst.

Mit Nächstem ein Mehreres.

Frankfurt a. M.

⁂ Die in Ihrer Zeitung Nr. 29 erwähnte italienische Operngesellschaft des Herrn Merelli beschloß am 26. Juli ihre Vorstellungen am hiesigen Theater. Die Künstler gingen nun einige Vorstellungen zu geben nach Köln, von da werden sie sich nach Berlin begeben.

Hier traten sie vom 25. Juni bis zum 26. Juli in acht Opern 18 Mal auf: „Barbier von Sevilla" viermal; „Die heimliche Ehe" dreimal; „Don Pasquale", „Norma", „Semiramis" und „Rigoletto", je zweimal; „Troubadour" und „Liebestrank" je einmal, woran sich dann

als Schluß des Cyclus ein mixtum compositum — der zweite Akt aus „Semiramis“, die zweite Scene des ersten Aktes aus „Linda von Chamounix“ und der dritte Akt aus „Don Pasquale“ — anreihte *). Sie wundern sich wohl über eine solche bunte Jacke der letzten Vorstellung nicht, da Sie von den welschen Sängern in Wien gewiß auch schon Aehnliches vorgeführt zu sehen erlebt haben werden. Wir verwundern uns mehr darüber, daß die Theaterdirection zu einer solchen ästhetischen Zerfahrenheit ihren Accept geben konnte.

Die Gesellschaft zählt übrigens — abgesehen von dem ästhetischen Verstoß in der letzten Vorstellung — einige ausgezeichnete Künstlerinnen und Künstler. Signora Mariani-Lorini ist in den meisten Partien im wahren Wortsinne eine Primadonna, Signora Jucli eine gute Coloraturſängerin, und Signora Bietti, obgleich schon im vorgerückten Lebensalter, bewährt sich als eine vortreffliche Darstellerin von Contraalt-Partien. Unter dem männlichen Personal steht der Baritonsi, Signor Squarcia, künstlerisch am höchsten. Mit einer männlich kräftigen Stimme ausgerüstet, verbindet der Sänger ein durchdachtes Spiel, was seinen Darstellungen nicht selten einen überraschend charakteristischen Typus verleiht. Signor Galvani, erster Tenor, hat keine hervorstechend starke, noch bevorzugte klang- und metallreiche Stimme, und es verdient daher seine lunstöconomische Verwendung derselben um so mehr Anerkennung, als er hiedurch, namentlich im lyrischen Fache, schöne Leistungen erzielt. Auch Signor Mazetti und Signor Taste, erſterer Baß-Buffo, sind für die beziehlichen Baßpartien gute Kräfte. An der artistischen Leitung des Kapellmeisters Orsini konnte man wahrnehmen, wie ein tüchtiger künstlerisch begeisterter Dirigent alle Mitwirkenden zu inspiriren vermag.

Am 28. Juli trat unsere deutsche Oper wieder in Thätigkeit. Da schon vor der Ankunft der italienischen Sänger einige Mitglieder des hiesigen Sängerpersonals Urlaub erhielten, während der Anwesenheit der fremden Gesellschaft dann sämmtliche Bühnenkünstler der Oper über vier Wochen Ferien hatten, um auszuruhen und neue Kräfte zu sammeln, da man endlich auch annehmen möchte, daß wenigstens diejenigen Sänger und Sängerinnen, welche auf der Leiter der Selbstüberschätzung und des Egoismus noch nicht die oberste Sprosse erreicht, auch das alte Sprüchlein: ars longa, vita brevis kennen, daher mit einem Kunstnotizbüchlein die fremden Sängerinnen und Sänger mit angehört haben, so durfte man nun recht gelungenen Darstellungen entgegen sehen. Es war für den genannten 28. Juli die „Zauberflöte“ angekündigt. Leider wurden wir in unserer freudigen Erwartung bitter enttäuscht: die Darstellung war — unter der Kritik. Wie man aber nach einer letzten Hauptprobe nicht wissen kann, ob man mit einer Vorstellung Ehre einlegen oder sich gegen die Manen des größten Tonmeisters versündigen werde, das begreifen wir nicht. — Seit mehreren Tagen ist unser Heldentenor Meyer auf dem Theaterzettel als heiser bezeichnet. Es ruht doch ein eigenthümliches Fatum auf dem Frankfurter Heldentenor!

Nachrichten.

Die deutschen Bühnenvorstände haben an die deutschen Fürsten und Regierungen eine „Vorstellung“ ergehen lassen, welche die heutigen Schäden grell genug beleuchtet. Gebe der Himmel, daß diese „Vorstellung“ etwas nützt!

Die Theaterferien in Paris sind zu Ende, und haben das Theater lyrique, die komische Oper, und die Bouffes Parisiens ihre Vorstellungen wieder begonnen.

Der Liedercomponist H. Weidt befindet sich seit Kurzem am kurfürstlichen Hoftheater zu Cassel, wo ihm die Stelle eines Musikdirektors zu Theil wurde.

*) Nach einer uns direct zugekommenen Nachricht aus Brüssel gaben die Künstler dort vom 14. April bis zum 7. Juni 39 Vorstellungen in 11 Opern. Die Opern welche in Brüssel, aber nicht hier zur Darstellung kamen, waren: „Lucrezia“, „Ernani“, „Italiana in Algeri“ und „Lucia“, — während wir hier noch mit „Rigoletto“ beehrt wurden. O, die unglücklichen Brüsseler mußten „Rigoletto“ entbehren!

Das Mozarteum in Salzburg gab wie alljährlich zur Feier des Geburtsfestes des Kaisers ein Festconcert, worin folgende Nummern zur Aufführung kamen: Volkshymne; Ouverture zu Don Juan; das 8. Concert für Violine von Spohr (Herr Bennewitz); Ouett aus „Elias“; Concert für Pianoforte von Weber (Herr Dachs aus Wien); große Ouverture in C von Beethoven; „Zigeunerleben“ von Schumann; Concert für Violine von Vieuxtemps (wie oben); der 42. Psalm von Mendelssohn.

Der Philharmonische Verein in Frankfurt a. M. hat Herrn H. Henkel definitiv zu seinem Dirigenten erwählt.

In München wurde bei der Anwesenheit des Kaisers von Oesterreich Weber's Oberon in prachtvoller Ausstattung gegeben.

In Chemnitz wurde Reinthaler's Oratorium „Jephta“ aufgeführt.

Eine sehr nachahmungswerthe Einrichtung besteht in Göttingen. Man gibt da von Zeit zu Zeit Kirchenconcerte, wobei die Theilnehmenden blos gebeten werden „zu mildem Zweck eine Liebesgabe in das Kirchenbecken zu werfen.“ Eine solche Aufführung von Kirchengesang und Orgelspiel hat am 31. Juli stattgefunden, und wurden dabei hauptsächlich Orgelwerke von S. Bach, dann Chöre von Palestrina, Eccard und Prätorius zu Gehör gebracht. Die Ausführenden werden auf dem Programm nicht genannt.

Franz Liszt ist vom Kaiser der Franzosen am Napoleonstag (!) zum Officier der Ehrenlegion ernannt worden.

Wien.

Herr C. Eckert hat seine Stelle als artistischer Direktor am Hofoperntheater niedergelegt und verläßt wie man sagt Wien in kürzester Frist, ohne den Ablauf seines ursprünglichen Engagements abzuwarten. Wir kennen nicht umhin, diese Lösung der eingetretenen Wirrnisse ausrichtig zu bedauern; denn was man auch mit Recht über die Leitung dieses Institutes durch Herr Eckert sagen kann, es sind wenig Hoffnungen vorhanden, daß die künftige eine unseren Ansichten entsprechendere sein werde. Zudem verlieren wir durch Herrn Eckert jedenfalls einen guten Dirigenten und die durch ihn wieder in's Leben gerufenen Philharmonischen Concerte sind durch seinen Abgang neuerdings in Frage gestellt. — Wie man hört ist die technische Leitung des Hofoperntheaters provisorisch einem Comité, gebildet aus den Herren Kapellmeister Esser, Regisseur Schober und Oekonomie-Controllor Steinhauser übergeben worden. Wir wünschten nun vor allen Dingen das Zustandekommen eines besseren Repertoirs, denn das seit Beginn der Saison (15. Juli) beliebte kann in keiner Weise eines k. k. Hofoperntheaters würdig genannt werden. Es wurden vom 15. Juli bis 7. Sept. aufgeführt: Lohengrin (3mal), Wilhelm Tell (2m.), Robert der Teufel (2m.), Die weiße Frau (3m.), Hugenotten (3m.), Lucia (1m.), Troubadour (3m.), Freischütz (1m.), Postillon von Longumeau (7m.), Don Juan (1m.), Lustige Weiber (1m.), Czaar und Zimmermann (1m.), Belisar (2m.), Prophet (1m.), Nordstern (1m.), Dominga (1m.), Fra Diabolo (2m.). Dazu eine große Anzahl (18) von Balletaufführungen.

Der Wiener Männergesangverein unternahm am 8. September eine Sängerfahrt nach Graz, die wohl Jedem, der daran Theil genommen hat, in angenehmer Erinnerung bleiben wird. Am Grazer Bahnhof wurden die Wiener vom Grazer Gesangverein mit einem Doppelchor „Sängergruß“ vom dortigen Chormeister Netzer empfangen. Dagegen brachte der Wiener Chormeister Herbeck einen „Gruß an Steiermark.“ Beide Compositionen sind Gelegenheitsstücke und beanspruchen als solche keinen musikalischen Werth Das Programm des Concerts im ständischen Rittersaale war etwas zu lang, und enthielt namentlich zu viel Solovorträge, die nicht immer tadellos ausfielen. Am 9. Nachmittags fand eine Liedertafel am Hilmerteiche statt, dessen Lage für den Gesang nicht ganz günstig ist; doch wurden die Theilnehmer durch anderweitige Vergnügungen entschädigt. — Die Vorträge des Grazer Gesangvereins zeichneten sich durch Frische und Präcision aus.

Der Hofopernsänger Hr. Vincent hat eine einaktige Operette componirt, betitelt: „Die Verlobung beim Sonnenschein.“

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 39. Wien, 22. September 1860. Jahrgang I.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Bösing**, vormals **H. F. Müller's** Witwe. **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Ueber Idealismus und Realismus in der Musik. — Zur Geschichte der Musik. — Ein Italiener als Musikhistoriker. — Recensionen. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Curiosum.

Ueber Idealismus und Realismus in der Musik.

Von **Gustav Engel.**

So wenig Neigung man auch bei den Musikern, wie überhaupt bei allen Künstlern, voraussetzen kann, sich über die Bedeutung abstracter Begriffe, wie Idealismus, Realismus u. dgl. genaue Rechenschaft zu geben, so wenig rathsam es sogar wäre, wenn producirende Künstler, deren erste Pflicht es ist, die lebendige Anschauung zu üben und zu bilden, allzu tief den verschlungenen Wegen der Begriffswelt nachforschen wollten, so ist eine Ausnahme doch dann gerechtfertigt, wenn, wie in diesem Falle, gewisse Begriffe von der entscheidendsten Bedeutung für die Kunstgestaltung, wenn sie ferner in Aller Munde sind, wenn sie endlich durch ihre eigene Natur vielen Mißdeutungen und falschen Anwendungen unterliegen.

Das Gewöhnlichste ist, daß man Jemanden schon darum für einen Idealisten hält, weil er ein hohes Streben hat, weil er nicht die Wege geht, auf denen alle Welt wandelt, sondern etwas Besonderes herauszuklauben sucht. Darnach müßte man einen Componisten, der in den verzwicktesten Rhythmen, den widersinnigsten Dissonanzen schreibt, sofort für einen Idealisten nehmen, und in der That sehen wir, daß der Schein des Idealismus, den solches Treiben hat, auch dazu benutzt wird, um die Welt glauben zu machen, das sei Idealismus; wir sehen das an manchen Werken der neueren Richtung und an der Art, wie ihr Lob in einem Theil der Presse verkündigt wird.

Wir sagten, es hätten derartige Bestrebungen einen Schein des Idealismus; jedem Schein muß aber ein Sein zu Grunde liegen. Bei dem Idealisten wird sich allerdings immer bemerken lassen, daß er nicht die gewöhnlichen Wege wandelt, daß er etwas hervorbringt, was noch nicht dagewesen ist; aber man kann die gewöhnliche Heerstraße vermeiden, ohne eine Spur des Idealismus zu haben. Das Abweichen von dem Herkömmlichen ist nicht Idealismus, sondern eine Folge des Idealismus; es kommt also immer darauf an, ob der Wirkung die richtige Ursache zu Grunde lag. Die bloße Originalität verhält sich zum Idealismus, wie der nachgemachte Edelstein zum ächten; der Glanz der Neuheit und Eigenthümlichkeit ist nicht mit dem Glanz eines idealen Kunstwerkes zu verwechseln. Jene Naturen, die um jeden Preis nur neu sein wollen, sind oft durch gewöhnliche Motive bestimmt, durch Eitelkeit, Eigensinn und Trotz; ja mitunter ist es die innere Verdorbenheit ihrer Natur, die sie zu dem wild Zerrissenen und Unlautern hinführt, und im günstigsten Fall mag es, wenn ihnen der Idealismus selbst fehlt, das Streben zum Idealismus sein, das sich aber des wahren Inhalts der Idee nicht bewußt ist.

Um zu erkennen, ob ein Künstler die idealistische Richtung verfolgt, muß man den Inhalt seiner Werke betrachten. Denn es versteht sich von selbst, daß man nur denjenigen einen Idealisten nennen kann, der in seinem Fach das Ideale anstrebt, und hier zeigt es sich nun sogleich, daß es wohl der Mühe lohnt, ernstlicher über den Begriff des Idealismus nachzudenken; denn so leicht es ist, einzusehen, daß nur derjenige Musiker ein Idealist ist, der in seinen Schöpfungen sich von der Idee der Musik bestimmen läßt, so schwer ist es, diese Definition selbst wieder genauer zu erklären.

Nichts ist geläufiger, als die Vorstellung, daß die idealistische Auffassung alle Dinge gleichsam in eine reinere Region erhebe, in der sie, von den irdischen Zufälligkeiten befreit, nun erst in ihrem wahren innern Sein erscheinen. Verfolgt man ausschließlich diesen Gedankengang, daß die Idee über dem Einzelnen, Zufälligen steht, so gelangt man zuletzt zu einer leeren Erhabenheit, zu einer unbestimmten Allgemeinheit. Es ist keine Frage, daß dies entweder nicht Idealismus ist oder daß dann der Idealismus nicht das Höchste in der Kunst wäre. Wenn wir daran festhalten, daß wir unter dem Ideal den höchsten Gegenstand menschlichen Strebens verstehen, so müssen wir es unzweifelhaft so näher bestimmen, daß es dieser höchste Gegenstand auch sein kann. Jedem empirisch gegebenen Object gegenüber ist nun allerdings die Idee oder das Ideal ein Höheres, Umfassenderes; aber der reinen und unbestimmten Allgemeinheit, dem Nichts gegenüber ist sie das Reichste, Concreteste; wir müssen uns also das Ideal nicht als die bloße Negation jeder Endlichkeit und Zufälligkeit, sondern ebenso als die Summe alles Positiven, mithin als Totalität, als Harmonie denken. Fassen wir sie in dieser Weise, so ist auch klar, daß die realistische Richtung nicht mehr als gleichberechtigt der idealistischen, sondern nur als eine Abart gelten kann, der denn der leere Formalismus als gleichberechtigte oder nicht berechtigte Abart gegenüber zu stellen wäre.

Nur dies kann uns also Idealismus sein, wenn wir überhaupt den Sprachgebrauch festhalten wollen, nach dem uns das Ideal das Höchste ist: die Totalität alles denkbaren Seins, in der die Unvollkommenheit des Einzelnen nicht einfach negirt, sondern durch die Verknüpfung mit anderem Einzelnen überwunden wird. So z. B. werden wir von demjenigen nicht sagen, daß er das Ideal des menschlichen Lebens verwirklichte, der von reinem, lauteren Charakter, mit großer Herzensgüte begabt zugleich ein Fremdling ist in Wissenschaften und Künsten; eben so wenig von dem zwar Hochgebildeten, der aber ein herzloser Egoist ist; wir verlangen vielmehr, wenn wir von einem idealen menschlichen Dasein reden, jene positive Erfüllung des Geistes mit reichem Inhalt, ja selbst ein gewisses äußeres Wohlsein zugleich mit der ruhigen Harmonie des Charakters, die die Härten des inneren und äußeren Lebens versöhnend ausgleicht.

Versuchen wir nun diesen Grundbegriff auf die Musik, zunächst auf die reine Instrumentalmusik anzuwenden. Wenn die eine negative Voraussetzung eines idealen Kunstwerkes darin

besteht, daß es in sich selbst harmonisch abgeschlossen sei, so wird sich das in der Musik zunächst darin verwirklichen, daß der Dreiklang das Ziel aller harmonischen Entwicklung ist. Von einer Musik, die, wie die alte italienische Kirchenmusik, sich fast ausschließlich in Dreiklängen bewegt, ist schon darum klar, wenn wir uns des eben Entwickelten erinnern, daß sie mehr der negativen, als der positiven Forderung der Idee genügt, d. h. daß sie mehr formalistisch, als idealistisch ist; umgekehrt von einer Musik, die es zu charakteristischen Dissonanzen bringt, aber im Uebermaß, ohne dieselben natürlich zu motiviren und aufzulösen, würde das Entgegengesetzte, der Realismus, auszusagen sein. Auch schon von dem Moll-Dreiklang — wir knüpfen hier an Hauptmann's tief gefaßte Erklärung an — ist klar, daß er einen realistischeren Charakter hat, als der Dur-Dreiklang, daß somit Tonstücke, die in Dur gesetzt sind und aus Dur nicht herauskommen, den positiven Inhalt der Idee nur unvollkommen wiedergeben, während Tonstücke in Moll darum nicht ganz befriedigen, weil sie nicht zur absoluten Harmonie durchdringen (der Moll-Dreiklang befriedigt nach Hauptmann nicht absolut, weil er den innern Widerspruch enthält, daß der Grundton nicht zugleich mathematischer Grundton ist); erst Tonstücke in Dur, die im Lauf ihrer Entwicklung auch das Moll-Geschlecht berühren, würden der Idee der Harmonie vollkommen genügen.

Daß mit diesem einen Satze der Charakter der Vollkommenheit allen Sonaten und Symphonien abgesprochen wird, in denen das Dur-Geschlecht nicht das herrschende ist, wird Viele befremden. Man bedenke aber, daß wir von einer Sonate, ja selbst von einer Symphonie — schon aus dem äußern Grund, weil ein einzelnes Werk dieser Art nicht einen ganzen Abend füllt — nicht denselben Grad innerer Abgeschlossenheit verlangen, wie von einer Oper und einem Oratorium, und wir glauben uns nicht zu irren, wenn wir für Werke der letztgenannten Art, die ein schlechthin befriedigendes Ganzes zu sein beanspruchen, es als unpassend erachten würden, wenn ein Tonsetzer sie in Moll endigte. Uebrigens erinnern wir hier daran, daß Beethoven alle seine Symphonien in Dur schloß.

Nach dem oben Gesagten erhellt, daß ein ideales Kunstwerk aus sich heraus es bis zur bestimmtesten Charakteristik, zu den schärfsten Gegensätzen bringen kann, wenn nur alles Einzelne genau motivirt und aufgelöst wird. Ob also ein Tonstück, das sich in den kühnsten harmonischen Combinationen, in den schneidendsten Dissonanzen bewegt, idealistischen oder realistischen Ursprungs ist, kann nur an der Art und Weise der Entwicklung, an den Uebergängen erkannt werden. Wenn man Seb. Bach's Harmonie betrachtet, so ist klar, daß wohl Niemand weiter entfernt war von einem inhaltslosen Formalismus, als gerade er; vielmehr würde er eher der Neigung zum Realismus verdächtig erscheinen, sowohl wegen des übermäßigen Gebrauchs der kühnsten Septimenharmonien und der befremdendsten Durchgänge, als wegen des unbedingten Vorherrschens des Moll-Tongeschlechtes, von den Anzeichen des Realismus, die sich in Melodie und Textauffassung finden, hier nicht zu reden. Auf der andern Seite aber erkennt man bei Bach eine so streng durchgeführte Entwicklung der Harmonie, ein so stetiges Werden, daß er damit wieder der idealistischen Forderung in unbedingter Weise genügt. Und wenn sich nach Erwägung aller Gesichtspunkte, die es bei Beurtheilung eines musikalischen Kunstwerkes gibt, auch wohl ein kleiner Ueberschuß des Realismus bei Bach herausstellen sollte, wie denn überhaupt bei allen unsern großen Componisten sowohl als Dichtern irgend eine der beiden Seiten, deren Gleichgewicht das Wesen des Ideals ausmacht, überwiegt, so ist doch dieser Ueberschuß nicht so groß, daß man nicht berechtigt wäre, ihn den größten Meistern seiner Kunst zuzugesellen, die Fülle des Inhalts mit Klarheit der Form zu vereinen wußten. Auch Beethoven neigt in einem geringen Grade und in einzelnen seiner Werke dem Realismus sich zu, während Händel und Mozart, rein musikalisch betrachtet, eher dem Formalismus verfallen. Es verdient aber beachtet zu werden, daß Bach und Beethoven, das kleine Uebergewicht des musikalischen Realismus durch eine entgegengesetzte Neigung in der Wahl ihrer Stoffe wieder ausglichen, indem Bach sich von allen weltlichen Empfindungen und Leidenschaften ganz fern hielt und den Menschen nur in seinem Verhältniß zu Gott zum Gegenstand seiner Kunst machte, Beethoven aber zwar sich auf die weltliche Lyrik, sogar auf das Drama einließ, doch aber mit einer entschiedenen Vorliebe für das Ernste, sittlich Gehaltvolle. Die Frivolität eines Don Juan widerstrebte ihm; der bunten Mannigfaltigkeit der äußern Welt, die in ihrer Totalität zwar das Unendliche darstellt, in ihren einzelnen Bruchtheilen betrachtet, aber überall Endlichkeit und Unvollkommenheit zeigt, war sein Wesen abgewandt. Selbst darin kann man einen Gegensatz gegen den Realismus finden, daß er vorwiegend Instrumental-Componist war, da ja die reine Musik unter allen Künsten diejenige Kunst ist, die sich von der Realität, von dem positiven Was am weitesten entfernt, ein Wogen des Gefühls ohne bestimmten Inhalt, ein leeres Spiel, ein reines Formenwerk. In umgekehrter Weise stellten Händel und Mozart die Totalität in sich her, indem sie, musikalisch dem Formalismus zugewandt, vorwiegend nicht nur Vokal-Componisten waren und so durch die Hilfe des Worts einen bestimmten Inhalt gewannen, sondern sich auch in der Wahl der Texte auf die ganze Fülle des Weltlichen einließen. Man könnte von Händel und Mozart sagen, daß sie in der Wahl der Stoffe realistisch, dieselben durch die Form der Darstellung verebelten, von Bach und Beethoven, daß sie, innerlich einem abstracten Idealismus zugewandt, durch den Realismus ihrer musikalischen Phantasie demselben eine bestimmte Gestalt und lebendige Farbe gaben. Eine Parallele dafür gibt uns die Geschichte der deutschen Poesie. Denn so neigte sich auch Göthe Stoffen zu, die, wie der Faust, Wilhelm Meister, Tasso im Wesentlichen dem rein innern Leben des Menschen angehören, gab ihnen aber durch die Behandlung den Anschein des Realismus, während Schiller die wahrhaft dramatischen Stoffe ergriff, in der Ausführung aber vor dem allzu scharf Bestimmten, charakteristisch Ausgeprägten zurückwich.

Der idealistische Sinn wird sich, wie in der sorgfältig entwickelten Harmonie, so auch in dem Streben nach Polyphonie und thematischer Entwicklung verrathen. Es bedarf dies weiter keines Beweises, da der Idealismus das Streben nach Einheit unmittelbar in sich enthält. Nur muß hinzugefügt werden, daß eine gehaltlose Polyphonie, ein leeres Wiederholen eines und desselben Grundgedankens dem Idealismus auch wiederum nicht entspricht, weil, wie wir oben sahen, das Ideal der leeren Allgemeinheit ebenfalls entgegengesetzt ist. Nach dieser Seite hin tritt der idealistische Zug in Bach und Beethoven klar hervor. Es verdient aber hervorgehoben zu werden, daß in einem in jeder Beziehung idealistischen Tonstück das Hauptthema für sich betrachtet, von sehr einfachem Gehalt wird sein müssen, so daß erst die weitere Entwicklung reicheren, bedeutsameren Inhalt bringt, weil sonst das Ganze sich als eine Individualität, nicht als eine zu individuellen Gestaltungen sich ausbildende Allgemeinheit darstellen würde. Beethoven hat nicht nur in seinen bedeutsamsten, sondern auch in seinen meisten Tonwerken diesen Grundsatz streng befolgt; die Themen seiner Sonaten- und Symphoniesätze sind durchschnittlich von ganz allgemeinem, fast elementarem Inhalt und gestalten sich dann in ihrer Entwicklung zu immer höherer Bedeutsamkeit. Es erscheint bei manchen neueren Componisten daher auch dies als eine Verirrung, daß sie schon in dem Thema allzu interessant, oft excentrisch zu sein sich bemühen; denn abgesehen davon, daß ihnen, wenn sie mit dem Superlativ schon anfangen, kaum eine natürliche Steigerung übrig bleibt, wie soll das Ganze einen befriedigenden, beruhigenden Eindruck machen, wenn schon die Grundlage das Gepräge des

Leidenschaftlichen oder des Sonderbaren hat? Die Individualität darf keinem Kunstwerk fehlen, sie darf aber auch nicht herrschen oder gar sich vordrängen; wahre Größe besitzt nur der, der Objectivität und Subjectivität, Allgemeinheit und Individualität in sich zu vereinigen vermag.

Diese Andeutungen, so gering sie auch sein mögen, reichen doch hin, um bei Beurtheilung eines Tonstückes sich im Allgemeinen zu verständigen, ob es formalistischer, idealistischer oder realistischer Art ist; und da es unsere Absicht nicht ist, den Gegenstand zu erschöpfen, so mag es uns wohl gestattet sein, uns nun von der Instrumentalmusik zu der Vocalmusik zu wenden und in Bezug auf Wahl und Auffassung des Textes zu untersuchen, wie der idealistische Tondichter verfahren wird.

Schon oben wurde bemerkt, daß in der Neigung zur reinen Instrumentalmusik sich ein mehr der Reinheit, als der Fülle der Idee zugewandter Geist verrathen wird. Nicht nur darum, weil die Instrumentalmusik überhaupt etwas Abstrakteres ist, als die Vocalmusik, wie die reine Mathematik etwas Abstrakteres, als die mathematische Physik, sondern weil überhaupt unter allen Künsten reine Musik die unbestimmteste, verschwebendste ist. Um so mehr werden wir von dem Instrumental-Componisten verlangen, daß er durch einen gewissen musikalischen Realismus, durch hervortretende Eigenthümlichkeit der musikalischen Gedanken diesen Mangel ersetze, während wir bei dem Gesangcomponisten wenigstens leichter befriedigt sind, wenn sein musikalisches Gedankengut auch nicht allzu schwer wiegt, wofern er nur durch Frische und Wahrheit des Ausdrucks dafür sorgt, daß wir dem, was er sagt, nicht allzu sorgfältig nachspüren.

Daß der idealistische Musiker nicht jeden beliebigen Text in Musik setzen wird, bedarf keines Beweises. Nie wird er verzerrte oder nüchterne Musik damit entschuldigen, daß er sagt, die Idee des Textes habe es so verlangt; denn wer zwang ihn, diesen Text zu componiren? Am allerwenigsten aber wird er behaupten — wie in neuester Zeit durch ein seltsames Mißverständniß wirklich geschehen ist — das sei Idealismus. Man pflegt nämlich im gewöhnlichen Leben wohl zu sagen: die Idee der Sache verlangt dies oder jenes, indem man von Dingen spricht, denen man eigentlich eine ihnen zu Grunde liegende Idee nicht zuschreiben sollte. Wenn ein Componist irgend einen albernen Vorwurf in Musik zu setzen unternimmt, so mag er sich noch so sehr von der Idee dieses Vorwurfs bestimmen lassen, das ist nun und nimmer Idealismus, weil sein Gegenstand nun einmal nichts Ideales in sich hat. Der idealistische Musiker, der ein Gedicht componirt, wird also auch ein inneres Gefühl für poetische Idealität haben müssen. Kleine lyrische Gedichte, wie wir deren viele haben, die nur aus einer ganz bestimmten, vereinzelten Stimmung oder Situation hervorgegangen sind, werden seinem Drang nach Universalität kaum entsprechen, wenn gleich er vielleicht darum Nachsicht gegen sie üben wird, weil sie in ihrer Anspruchslosigkeit unschädlich neben der idealen Richtung bestehen können. Im Drama aber wird er sich durch Mannigfaltigkeit der Charaktere, durch das Spannende der Situationen, durch ein interessantes Lokal-Colorit nicht fesseln lassen, wenn dem Ganzen innere Wahrheit, natürliche Entwicklung und ein befriedigender Abschluß fehlt. Wenn wir hier unsere beiden größten Musikdramen, den Don Juan und Fidelio, erwähnen, so ihnen wir es, um darauf aufmerksam zu machen, wie der Text des Fidelio vor dem des Don Juan den Vorzug einer größern Einheit hat, dafür aber auch einförmiger ist; Don Juan ist ein Spiegel der Welt, während Fidelio uns nur einen allerdings sehr bedeutsamen Auszug derselben gibt; im Don Juan andererseits befriedigt zwar die Lösung, aber sie wird nicht, wie im Fidelio, durch menschliche Kraft erreicht. — In Wagner's Operndichtungen ist ein im Verhältniß zu der Mehrzahl unserer Opernconponisten sehr ausgebildetes poetisches Gefühl unverkennbar. Legen wir aber einen höhern Maßstab an, so müssen wir doch bekennen, daß seine Gestalten keine lebendigen Menschen von Fleisch und Blut, sondern abstrakte Gedankenschemen sind, und daß sich daher in seiner ganzen Empfindungsweise mehr ein Streben nach der Reinheit, als nach der Fülle der Idee hervortritt. Wie er gleichsam auf einem Nebenwege und in nicht sehr erquicklicher Weise, namentlich in seinen noch nicht zur Aufführung gelangten Werken, das ihm Fehlende zu ersetzen sucht, würde uns hier zu weit führen näher darzulegen.

Wie das Verfahren des Idealisten in Bezug auf die Prägnanz des musikalischen Ausdrucks sein wird, ist nach dem einmal gegebenen Begriff des Ideals leicht zu sehen. Eine Composition, die blos die allgemeine Stimmung des Gedichts festhält und den einzelnen Verzweigungen des poetischen Gedankens nicht folgt oder sich gar in Widerspruch mit ihnen setzt, kann ebensowenig ideale Bedeutung beanspruchen, als ein Tonstück, dem es zu Gunsten der Mannigfaltigkeit und Bestimmtheit des Ausdrucks an innerer Einheit fehlt. Schwierigkeit macht es nur, zu bestimmen, ob die Einheit einer Vocalcomposition in einem bestimmten melodischen Gedanken, an den sich andere anschließen — ähnlich, wie in der Instrumentalmusik — oder in der Zusammengehörigkeit verwandter musikalischer Gedanken bestehen soll. Der vorherrschende Eindruck der historisch gegebenen Gesangmusik ist der, daß das Formgesetz der thematischen Entwicklung hier eine weniger strenge Geltung hat, am allerwenigsten in der Bildung der eigentlichen Gesangmelodie, eher noch in der Begleitung. Begründen läßt sich die üblich gewordene Praxis dadurch, daß bei der Gesangmusik die Aufmerksamkeit des Hörers, nicht ausschließlich auf das Musikalische gerichtet ist, die Forderung eines streng gesetzmäßigen Baues mithin weniger entschieden sich geltend macht. Es kommt hinzu, daß eine strenge Architektonik in manchen Fällen nicht nur unnütz, sondern sogar schädlich sein würde, weil es dabei nicht möglich wäre, den einzelnen Wendungen des Gedichts mit natürlichem und leichtem Ausdruck zu folgen. Dabei geht aber auch in der Gesangmusik die Einheit nicht gänzlich verloren; sie bleibt in der Einheit des Taktes und der Tonart, in der natürlichen Verwandtschaft des einen melodischen Gedankens mit dem andern bestehen, nur jene concretere Einheit eines bestimmten melodischen Gedankens wird aufgegeben. Der Vocalcomponist hat nicht eine einfache Aufgabe zu lösen, wie der Instrumentalcomponist, sondern er hat zwei verschiedene Welten mit einander zu vermitteln. Gibt er sich dem dichterischen Gesetz ausschließlich hin, so wird seine Musik gestalt-, reizlos und zerrissen werden; folgt er allein dem musikalischen Zuge, so sind die Worte eine überflüssige und selbst störende Zugabe. Vermittlung ist sein Geschäft, seine Tugend wird daher vorzugsweise in der Gewandtheit und einem instinktiven Heß gegen alles Uebertriebene, gegen jede theoretische Consequenzmacherei bestehen. — Wohl keinem Componisten der Welt ist die Lösung dieser Aufgabe so glücklich gelungen, als Mozart, der weit entfernt, in seiner Gesangmusik eine strengere musikalische Einheit zu erstreben, als die Sache es zuließ, dennoch so glücklich die verschiedensten Gedanken an einander reiht, daß das Gefühl eines Mangels der Einheit fast nie aufkommt. Und geradezu bewunderungswürdig ist es, wie er den feinsten Wendungen des Textes folgt — man muß freilich sich an den Originaltext halten, um dies zu erkennen — und stets in der unscheinbarsten, zwanglosesten Weise, ohne irgend eine Störung des natürlichen melodischen Flusses. Schon Franz Schubert, der doch so groß als Gesangscomponist, ist weder in Bezug auf die Wahrheit des Ausdrucks im Einzelnen, noch in Hinsicht der musikalischen Einheit mit Mozart zu vergleichen. In der einen Beziehung wie in der andern läßt er sich mehr Verstöße zu Schulden kommen, als man Mozart würde nachweisen können. Von Richard Wagner würde man behaupten müssen, daß er vollkommener Realist sei, wenn nicht eine eigenthümliche theoretische Schrulle über die Entstehung

der Melodie aus dem Wortaccent ihn hinderte, es überhaupt zu einer ausdrucksvollen Gesangmelodie zu bringen. So kommt es aber, daß seine Musik einen eigenthümlich gemischten Eindruck hervorbringt, indem sie hie und da durch starke realistische Züge, namentlich in der Instrumentation, überrascht, im Ganzen aber einförmig und farblos verläuft.

Betrachten wir im Allgemeinen den Zustand der neuen Musik, so sehen wir den Realismus überhand nehmen. Wie in der ersten Periode unserer Kunst der Formalismus herrschte, so scheint jetzt Alles dem entgegengesetzten Pol zuzustreben. Indem man die Instrumentation über den musikalischen Gedanken, das Dramatische und Charakteristische über das Schöne, das Originelle über das Natürliche stellt, ergibt man sich mehr und mehr den dunkeln Mächten, welche die Kunst zur rohen Wirklichkeit hinabziehen. Und dennoch kann man nicht sagen, daß eine zwingende Nothwendigkeit die Kunst auf diesen Weg triebe. Denn, wie wir anzudeuten versuchten, selbst unsere größten Meister sind noch in dem Gegensatz, der das Wesen der Idee ausmacht, befangen, oder haben ihn wenigstens nur in ihren vollkommensten Werken überwunden; noch immer ist es nicht unmöglich, nach dem Höchsten in der Kunst zu streben; und selbst das schwächere Talent wird Besseres erreichen, wenn es in klarem Fühlen und Denken nach der wirklichen Schönheit strebt, als wenn es falschen Götzen huldigt; denn durch jenes Streben wird es gestärkt, durch dieses noch weiter herabgezogen.

Zur Geschichte der Musik.

E. R. Unter obigem Titel theilten diese Blätter in Nr. 37 einen Aufsatz von W. v. Waldbrühl mit, den die Redaktion in einer beigefügten Notiz „einstweilen nicht vollständig vertreten zu wollen" erklärte. Wenn sie ihm dessen ungeachtet Raum gönnte, so geschah es wahrscheinlich um einerseits den Leser mit der angeregten Frage bekannt zu machen, anderseits aber weitere Bemerkungen darüber hervorzurufen, was auch wirklich um so nothwendiger erscheint, als die Consequenzen jener Anschauungsweise, wenn sie richtig wäre, einen gewaltigen Umsturz des in der Musik bis jetzt zu Recht Bestehenden herbeiführen, und der ächten wahren Kunst bösen Schaden zufügen könnten.

Wir sind zwar recht neugierig auf das angekündigte „neue Lehrgebäude der Musik," welches uns Herr Dr. Arnold in Elberfeld aus den Werken des „Altmeisters" Franko von Köln entwickeln oder gar durch die bloße Uebersetzung und „Berichtigung der Noten und musikalischen Zeichen" fertig anbieten will, können aber nicht umhin schon im Voraus Zweifel zu hegen, ob dasjenige Resultat, welches Herr v. Waldbrühl von dieser Methode hofft, wirklich ein künstgemäßes sein werde. Derselbe läßt sich offenbar von seiner Vorliebe für das Volksthümliche zu irrigen Anschauungen hinreißen, und verkennt den höheren Standpunkt den die Kunst einzunehmen hat. Der Leser wird schon aus früheren Aufsätzen desselben Schriftstellers eine ganz besondere Vorliebe für den Männer- und Volksgesang erkannt haben, die um so befremdlicher ist, als gerade in den künstlerischen Kreisen die Ansicht fortwährend weitere Verbreitung findet, daß der Männergesang eine künstlerische Bedeutung immer weniger in Anspruch nehmen könne, und daß der Einfluß der vielen diesen Zweig pflegenden Vereine den auf wissenschaftliche Anschauung und ernstere Kunstzwecke begründeten und gerichteten Wünschen und Bestrebungen nicht nur nicht entgegen kommt, sondern vielmehr denselben häufig geradezu in den Weg tritt. Wenn nun die aufgerichten Franko'schen Lehrsätze etwa beweisen wollten, daß die heutige Musik einfach aus der germanischen Volksmusik hervorgegangen sei, so könnte das höchstens auf den Männergesang anwendbar sein, dessen Mehrstimmigkeit, welche Herr v. Waldbrühl als „Grundlage" der deutschen Musik und als specielles Eigenthum der deutschen Nation aufstellt, sich in der That mehr dem Volksthümlichen als dem Künstlerischen nähert. Nicht aber würde der Schluß auf irgend ein anderes Gebiet der Kunst, ja auf die Kunst überhaupt anwendbar sein, da diese nicht auf der Grundlage des Volksgesanges sich entwickelt hat, obwohl keineswegs zu läugnen ist, daß derselbe vielfach auf die Entwicklung der Tonkunst eingewirkt hat. Lassen wir die Richtigkeit der Behauptung des Herrn v. Waldbrühl dahin gestellt sein, der nämlich daß „die Wissenschaft noch im Argen liege, daß uns die genetische Entwicklung der Tonkunst unerklärt" bleibe, soviel ist aber sicher, daß wenn selbst wirklich die „Kirche gegen keine Kunst so schroff verfahren ist, wie gegen die Musik," daraus noch keinesfalls gefolgert werden kann, daß die Tonkunst sich in oder durch die Kirche nicht ausgebildet habe. Mag es immer richtig sein, daß die Kirche die freigeborne Tonkunst als Sklavin behandelte, dennoch wird die letztere der ersteren dankbar sein müssen, nicht allein wegen dem, was sie bei ihr gelernt hat, sondern auch wegen des tieferen Inhalts und höheren Schwunges, den sie in Folge des vertrauten Umgangs angenommen.

Geben wir ferner auch zu, daß in frühester Zeit „unter den eigentlichen Tongelehrten die ungenießbarsten Kunstgriffe gang und gebe waren", so haben wir doch noch wenig Zeugnisse gesehen, daß der Volksgesang der Deutschen, von dem Kaiser Carl der Große sagte, er klänge „als ob ein Lastwagen über einen Knüppeldamm fahre," etwa von minderer Ungelenktheit und höherer Anmuth gewesen. Was uns von weltlicher Musik in alten Büchern vorgekommen (vergleiche den einem weltlichen Lied nachgebildeten Choral „mag ich unglück nicht widerstahn" in Nr. 37) klingt gerade so herbe, wie die alten Contrapunkte der Kirche, und ob unsere Tiroler und Steirer schon in grauer Vorzeit eben solche Ländler und Jodler mehrstimmig gesungen haben wie heute, möchten wir sehr bezweifeln. Wenn es aber auch der Fall wäre, so sehen wir nicht wie aus diesem Gesang allein Händel'sche Oratorien, Haydn'sche Quartette, Mozart'sche Opern, Beethoven'sche Symphonien, oder Mendelssohn'sche und Schumann'sche „romantische" Clavier- u. a. Stücke hätten hervorgehen können, gar nicht zu gedenken S. Bach's, dessen Musik man doch immer noch zur „heutigen" rechnen kann, ja der in unsere Zeit erst recht hereinwächst und immer tiefere Wurzeln schlägt. Es würde den genannten Componisten heillos schwer gefallen sein Kunstgemäßes und so Reichhaltiges hervorzubringen, wenn sie nicht am Geiste ihrer im Dienst der Kirche thätigen Vorgänger sich gebildet hätten. Haben sie wohl auch fleißig hinabgehorcht um die Urlaute des Volks zu vernehmen, so geschah es um dieselben in künstlerischer Wiedergeburt, gleichsam geistig verklärt, wiederzugeben. Diejenigen aber, die zum Volk mit der Kunst herabgestiegen sind um ihm zu dienen, sich mit ihm gemein zu machen statt es zur Kunst hinaufzuheben, sind allezeit Kunstverderber gewesen, und haben dem Volke schlecht gedient.

Sehen wir übrigens mit hoher Spannung der Musik entgegen, die um das Jahr 1060—1080 als selbstverständlich angesehen und geübt wurde, und die nichts mehr noch weniger sein soll, als — unsere heutige Tonkunst!

Ein Italiener als Musik-Historiker.

Wir entnehmen dem „Göttingischen gelehrten Anzeiger" folgendes Referat von Ed. Krüger über ein in Neapel bei Alb. Detken 1859 erschienenes Buch von Nic. Marselli:

„La ragione della musica moderna" (die Berechtigung der modernen Musik).

Das vorliegende Büchlein ist eine interessante Erscheinung minder des innerlichen Werthes halber, als weil es Zeugniß gibt unserer Weltliteratur wie sie jenseits der Alpen beginnt ihre Wellen zu schlagen. Nach den Gesetzen der Schwere stürzt das trübe wilde Wasser voraus, rinnt der klare Quell spät und langsam nach: so sind hier die kernlosen zeitstimmigen Redensarten weit überwiegend den wahrhaften Erkenntnissen — und doch möchten wir nicht Alles verwerfen, was der Verfasser aus mancherlei namentlich deutschen Quellen sich angeeignet, wenn auch nicht gründlich verarbeitet hat.

Er ist in Deutschland gewesen, deutscher Rede kundig, hat sogar Eduard Duller's deutsche Geschichte — freilich in italienischer Uebersetzung — gelesen (59); ungewiß ist ob er Hegel, dessen Lehre er rühmt, ohne deren Sclave sein zu wollen (XXIII), selbst gelesen und genehmigt hat. Vertraut scheint er mit den jüngsten Ausläufern Hegel'scher Lehre, indem er diejenigen Stichwörter, welche mancher Orten noch als letzte Weisheit ausgeklingelt werden, in die naiv edle Sprache Petrarcas und Dantes überträgt, wo sich denn die speculativen Ungeheuerlichkeiten wunderlicher ausnehmen als bei uns, die wir so Vieles ertragen gelernt haben. Recensenten scheint er nicht zu lieben, und verspricht mit unmöthiger Grobheit, von ihnen unbeirrt seinen Weg zu gehen (XXVII—XXXI). Jedenfalls ist das Büchlein ein Spiegelbild zeitsinniger Weisheit und bietet ebenso viel ethisches wie pathologisches Interesse.

Bevor wir an den thatsächlichen Kern (enthaltend 200 S. von den 300 des Ganzen) herantreten, dürfen wir der dreifachen Vorrede nicht vorbeigehen, dergleichen zwar unserm Göthe verhaßt waren wie die Comödienzettel, aber dem Zeitenstrume unentbehrlich sind, weil solche Praeambula, z. B. bei Hebbel, Gutzkow, Brendel und Aehnlichen die Idee beweisen sollen, welche sonst im „Contenuto" gar schwerlich zu finden wäre. Es findet sich hier außer der Dedication an eine Geliebte, „die ihm die Unendlichkeit der Töne eröffnet," erstlich ein prologo, in welchem das Volk aufgerufen wird vom geistigen Schlaf zu erwachen — (dasselbe Volk, das späterhin il popolo artista gepriesen wird — S. 32—220—235); dann eine introduzione von XXXI S., anhebend mit einer Paraphrase von E. T. A. Hofmann's „Ritter Gluck" (Symbol der Sehnsucht nach Vollkommenheit VII); weiter gehend zum viel gesungenen Liede: Bewegung und Fortschritt sei die Seele des Universum (IX); darauf den speculativen Zusammenhang aller Künste nachweisend, deren letzte die Musik sei (XI), und so fort in mancherlei sibyllinischen Sprüchen, die unser einem seit dreißig Jahren offenbart, und taufendmal wiederholt doch noch keine beglaubte Wissenschaft geworden sind. Daneben wird des Bedürfnisses historischer Kritik Erwähnung gethan; aber die Geschichte — la storia (qui) non è studiata nelle suc minute particolarità, ma nelle categorie generali (XVIII), worüber zu vergleichen der Leipziger Fr. Brendel, der Heerrufer der Zukunftsmusik Gesch. d. Musik II. Augs. Theil 1. S. XIII: „Die Aufstellung der Categorien galt mir als die Hauptsache, das Thatsächliche zog ich mehr nur zur Belebung in die Darstellung hinein." — Ob nun der Verfasser unseres Büchleins die von ihm oft genannten Quellen wirklich kennt, macht er selbst zweifelhaft, indem er häufig citirt „al dire degli storici" (15), und u. a. den Engländer Purcell, den genialen Nebenbuhler Händels, nur von Hörensagen zu kennen scheint: „gli scrittori inglesi fan grau vanto di Purcell" (90). Bei dem begeisterten Lobe Mozart's möchte wohl ebenfalls ein historischer Schnitzer unterlaufen, wenn ihm Violoncell-Soli zugeschrieben werden (95), dergleichen sonst nur von Seb. Bach bekannt sind. Vollends unhistorisch ist das Schelten und Schimpfen auf den Contrapunkt (249), den mindestens Mozart bei dem trefflichen Meister G. B. Martini redlich gelernt und immer für die Bedingung alles wahren Gedeihens der Tonkunst erklärt hat. Sagt doch Mozart selbst, daß wer Contrapunkt und Fuge nicht begreife und liebe, für die Musik verloren sei, und gibt Zeugniß solcher Liebe in der kleinsten Arie wie in der größten Symphonie, ja in jeder Ouverture, vorab der Zauberflöte.

Der Verfasser jedoch behauptet oder meint, nur auf dem Grunde seiner general-kategorischen Geschichte das richtige Urtheil über Meyerbeer zu finden (XIX): „se studieremo che la musica dee diventar drammatica, non grideremo più che il Roberto del Meyerbeer non è musica sol perchè v'ha penuria di canti belliniani."

Dieser Beweis von dem was ist und werden soll, aus historischer Nothwendigkeit, das abgetriebene Streitroß der Leipziger Specutanten, ist der Hauptinhalt des Buches: was Meyerbeer's Tonwerke in sich haben und wirken, durch welche Künste, Schliche und Pfiffe sie berühmt geworden, scheint dem unschuldigen Verfasser ganz unbekannt. Uebrigens hindern ihn gewisse Weltverbrüderungsideen keineswegs, seinen Mercadante als italianissimo zu vertheidigen gegen die critica volgare, weil es jedem ordentlichen Italiener zieme, seine großen Landsleute zu ehren (XXI). Freilich sind, mit dem Verfasser zu reden, Dante und Michel Angelo keineswegs Italiener, sondern cittadini del mondo (52), dagegen wiederum der Weltbürger Mozart für die scuola tedesca pedantesca viel zu gut und sein rechtmäßiges Vaterland eigentlich Italien (97. 99)! — Nun dieser gelehrte — Thebaner oder Weltbürger? — Nicola Marselli hat sich vorgesetzt, eine Geschichte der Musik zu schreiben (25), gleichwie er schon jetzt „kritisch-historische Einleitungen zur vergleichenden Architectur" geschrieben hat und nächstens über die Methode der Naturwissenschaften schreiben wird.

Die Gliederung des Hauptwerkes (il Contenuto) ist folgende: I. la musica. II. svolgimento storico della musica; A. il passato, B. il presente, C. l'avvenire delle musica. III. La critica musicale; A. di una falsa critica, B. critica generale, C. critica particolare. Die doppelte Triplicität der Eintheilung rechtfertigt der Verfasser als die allein wissenschaftliche, und versichert daneben, er sei ein Anhängerd Hegels wie er ein Verehrer Platos und Aristoteles und Leibnizens sei, dahier keineswegs ein richtiger Hegeliauer — senza incarcerare il mio spirito nella lettera di un solo sistema (XXIII. XXV).

Parte I: la musica, enthält die Betrachtung der Künste in logisch historischer Stufenfolge, wo dann die Architectur den Reigen eröffnet, die Poesie ihn beschließt; die Musik ist die letzte der concreten Künste: sie ist und bleibt die letzte; denn mögen die Historiker sagen was sie wollen von einer antediluvianischen Musik: erst unsere entwickelte Empfindung war im Stande, sie zur absoluten Herrschaft zu bringen (S. 3); — hinterdrein aber kommt zu allerletzt die Poesie als die allerheutigste aller Künste, welche das „philosophische Denken in Bilder getleidet, könne genannt werden" (S. 12). Diese Stufenfolge der Künste, von Hegel geistreich entworfen, in neuester Zeit nicht unangefochten (Bischer, Zeising), wird doch ihren philosophischen Werth behaupten, selbst wenn sie, wie hier, mehr phraseologisch nachgeahmt, als inwendig erschaut und erlebt ist. Welchen Gebrauch der Verfasser davon macht, zu welchen Consequenzen das Halbverstandene verwandt wird, ersehen wir in

Parte II: svolgimento storico etc. in den bekannten drei Leipziger tempi rundweg nach passato presente avvenire zerschnitten, ohne irgend ein Motiv der Periodologie als des Verfassers zufällige Meinung. Die Vergangenheit mit Siebenmeilenstiefeln gemessen, gliedert sich in periodo della formazione, dell' ideale, di decadenza. Billig erstaunen wir, zur ersten Zeit — „der langen Arbeit des technischen Fortschrittes" (S. 13) gerechnet zu sehen — nicht etwa die Zeit vom vorchristlichen Heidenthum bis zum Mittelalter — sondern: Ambrosius Gregorius Guido, „welche große Erfindungen und erhebliche Neuerungen gebracht haben" (S. 15), und diesen anschlüssig: Muris, Monteverde, Palestrina, Scarlatti, Jomelli! Diese 400 Jahre zusammen — von Muris bis Jomelli — heißen il passato; warum? „Die Melodie war noch in Banden geschlungen" (S. 16). — Plötzlich geht nach Jomelli zweitens das goldene Zeitalter los, wo die Musik autonom wird und zu hohen Ehren gelangt; der Höhepunkt ist, daß die Melodie frei wird; dieses nennt man die Periode des Ideals: il suo ideale è la libera melodia, pura e sublime effusione di un' anima amorosa e soave (17). — „Wenn aber diese ideale Schönheit der freien Melodie heutzutage wenig rührt, so ist das nicht zu verwundern, weil diese Werke nicht mehr dem entwickelteren Zustande der Gesellschaft entsprechen — — — — denn, wie die Malerei in der flämischen Schule ihr „Gedanken-Element" empfängt, so die Musik in der deutschen; die antica scuola italiana unterliegt dem germanischen Geiste" (19). Hiemit beginnt die dritte Periode der Vergangenheit, der Verfall, indem die Musik nunmehr wird pedissequa della Poesia — weshalb es ihr von nun an nur noch zusteht, dramatische Handlungen zu begleiten und deren Situationen und Passionen zu colloriren; wer diesem Strome nicht nachgeht, wird bald von der fortschrittigen Gesellschaft ver-

gessen (22. 23. 26). Weil heutzutage die Reflexion überwiegt, so mußten die Künste sich senken, und nachdem eine die andere abgelöst, so folgt mit absoluter Nothwendigkeit, daß die Prosa das Ende der Dinge ist (25. 21). — Um zu zeigen was dramatischer — antiker — moderner Standpunkt ist, wählt der Verfasser vier Männer des popolo artista: Rossini habe noch Musik und Drama vermählt (si sposano ancora la libera mèlodia e i voli intipendenti); Bellini wiederhole die göttliche Liebe, welche den Glanz der alten Schule ausmache; in Donizetti gewinne die dramatische Musik größeres Relief, in Verdi habe die neue Bewegung ihre vollendete Gestalt gewonnen (24).

Hiemit sind wir unvermuthet in der Gegenwart angekommen, deren Scepter ist bei Mercadante, Meyerbeer und Verdi. Rossini schläft, weil er nichts mehr zu thun hat; aus dem Gewölk von Allemannien erhebt sich Richard Wagner, über den der Verfasser noch nicht reden will, weil er noch nicht unter die Schaar der Kunstheroen aufgenommen sei (31). — Unterabtheilungen der Gegenwart sind: musica classica — romantica — moderna. Vermöge seiner natürlichen Mission (diputazione 32) repräsentirt Italien den Classicismus, gipfelnd in dem Dichter Alfardi, der sich freilich noch in lateinisch mythologischen Bildern bewegt, und dem Musikanten Mercadante, der die Horazier und Vestalinnen antik singen läßt (33. 35). Letzterer jedoch ist, was die „Classischen" sonst nicht zu sein gerühmt werden, ein Universalgenie: komisch, heilig, volksthümlich, tragisch ꝛc. (36). Die Modernen sind insgesammt einsame tyrannische subjective Leute, die Italiener insonderheit nur ein Aggregat von Individuen (39). Wenn nun bei dem Allen Mercadante nicht gehörig anerkannt wird, so erkennen wir darin blos das Verlöschen des Classicismus in Europa (43). — Wie das Alles in Eins geht, begreifen wir zwar nicht, aber — „es ist nun an der Zeit, die romantische Musik zu betrachten" (45).

Das romantische Drama ist von Meyerbeer geschaffen oder entwickelt vermittelst Robert des Teufels; die demselben zu Grunde liegenden „germanischen Traditionen" sind aus der persischen, manichäischen und gnostischen Lehre entflossen; ein Demiurg, „ein Eons" (46) ist der Weltschöpfer, aus dem die christliche Theologie den Satanas ableitet; die alten Götter sind Teufelskinder; aus der untrüglichen Quelle von H. Heine „de l'Allemagne" erfahren wir das Nähere von den kleineren Teufelchen: „Chim, Hudeken, Kobold" — — — diese volksthümliche Teufelei ist nun das Object der mittelalterlichen Romantik des — wie wir meinten — gar modern Berlinischen Jacob Meyer Beer, der sich literarisch travestirt hat in Giacomo Meyerbeer. Daß der ganze Spuk nicht am Harz oder Schwarzwald, sondern an der Seine entstanden, durch Scribe concipirt, von Paris aus in die Welt gezogen ist à la tête de la civilisation, ist für die Geschichte gleichgiltig, der es nicht auf minutiöse Particularität, sondern auf Generalkategorien ankommt, wonach nun einmal die Allemanni, Tedeschi, Germani, diese Titanen des Gedankens (53), dem Teufel verfallen sind. Nicht ganz klar ist, ob dieser Titanismus, welcher Göthe, Humboldt und Hegel (58. 59) gemeinsam charakterisirt, auch zur mittelalterlichen Romantik zu zählen sei; gewiß aber, daß der Verfasser jene „ungeheure Synthesis, die die Erde durchdringt und den Himmel umarmt," in Meyerbeer's phantastischer Musik wiederfindet (65).

Demnach ist Meyerbeer nicht modern, sondern mittelalterlich, romantisch, phantastisch (69), und wenn wir fragen, wie nun die „Trilogie" der heutigen Meister sich zur Modernität verhalte, so ist zweifellos Mercadante der Maler der Antike, Meyerbeer des Mittelalters, Verdi der modernen entwickelten Societät (81).

(Schluß folgt.)

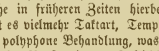
Recensionen.

Werke für mehrstimmigen Gesang.

Sechs Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß von Wilhelm Rust, op. 6, zwei Hefte. Breslau, Leuckart.

S. B. Der bis jetzt mehr als musikalischer Gelehrte bekannt gewesene Componist hat uns hier eine kleine Sammlung sehr hübscher vierstimmiger Gesänge geboten, die sich vor Allem dadurch auszeichnen, daß sie einen reinen Styl enthalten, und als ächter Ausdruck der mit gutem Sinn ausgewählten Dichtungen gelten können. Ferner ist als Vorzug hervorzuheben die gesunde Naivetät in der Declamation, die sich unbefangen dem Text anschließt, ohne ängstlich den musikalischen Rhythmus zu suchen, noch ihn einer Absonderlichkeit zu Liebe absichtlich zu verletzen.

Wenn sich nämlich dem Gesangscomponisten in Folge des Versmaßes etwa ein fünftaktiger Satz ergibt, so ist dieß besser, als wenn er mit Gewalt den Text in vier drängen, oder zu sechs Takten ausweiten will, welches Verfahren dem des Prokrustes ähnelt und meist verletzend wirkt. Der Hörer findet sich an der Hand des fortlaufenden Textes leicht zurecht, während in der Instrumentalcomposition Dergleichen den Eindruck der Unordnung macht. Kleinigkeiten in der rhythmischen Behandlung, die wir nicht loben können, die aber zu geringfügig sind um sich lange dabei aufzuhalten, wären z. B. die Wahl der in Nr. 3 vorkommenden rhythmischen Phrase auf das Wort „Waldvögelein"



Entschieden freuen muß man sich über die glückliche zutreffende Stimmung, die sich in den einzelnen Stücken den Gedichten gegenüber musikalisch ausspricht, und die eben das Wichtigste bei der Gesangscomposition ist. Sehen wir dabei von den Tonarten ab, welche in früheren Zeiten hierbei als maßgebend betrachtet wurden, so ist es vielmehr Taktart, Tempo, Melodik, Rhythmik, homophone oder polyphone Behandlung, was hier entscheidet. Ein kleines Kunststück hat Rust mit dem Schiller'schen Punschlied (Nr. 5) ausgeführt, indem er die für die erste Strophe des Liedes gefundene Melodie, welche in derselben im Unisono aller Stimmen gesungen wird, auf eine recht spaßhafte Art bei den folgenden Strophen in einzelnen Stimmen, und im verkehrten Takt eintreten läßt und durchführt, zuletzt aber gar einen Canon und sechsstimmigen Satz daraus bildet. Es klingt dieß in der That, als ob der Punsch den Singenden schon ein bischen in den Kopf stiege, macht aber eben dadurch die rechte Wirkung.

Es ist zwar nicht gesagt, daß diese Stücke für Chor geschrieben sind, doch dürften sie dazu sehr geeignet sein und theilweise verlangen sie wohl auch geradezu eine mehrfache Besetzung, weil der Componist das „divisi" anwendet. Einzelne Nummern darunter dürften dagegen auch als Solоquartett im kleineren Raum sehr gute Wirkung machen. — Gesangvereinen sei schließlich die nett ausgestattete Sammlung bestens empfohlen.

Vier Quartette für gemischte Stimmen, comp. von Georg Bierling. op. 26. Breslau, Leuckart.

Auch diese Quartette verrathen einen begabten, gebildeten und feinsinnigen Musiker, dem es um die Hauptsache zu thun ist, und der daher weder durch Absonderlichkeiten zu wirken sucht, noch sich durch pedantische Aengstlichkeit binden läßt, wenn er einmal von dem Gewöhnlichen abzuweichen sich veranlaßt sieht. Sie sind im Vergleich zu den vorigen blühender, man möchte sagen sinnlicher, was man ebensowohl als Vorzug wie als Schattenseite auffassen kann. Im Einzelnen ist Nr. 1, Heine's „Mag da draußen" ganz dem Text entsprechend gefetzt, es spricht sich ein gemüthliches Stilleben darin aus, dem sogar ein kleiner Anflug von frivoler Leichtfertigkeit nicht fehlt. Daß der Componist dieses Gedicht für gemischte Stimmen gesetzt hat, tadeln wir entschieden; für vier Männerstimmen möchten wir es noch eher angehen lassen, denn man kann es hinnehmen, daß sie (jede für sich) „Liebchens Bild" in der Brust tragen; wenn aber Frauenstimmen dazu kommen, so macht es sich widerlich, und viel-

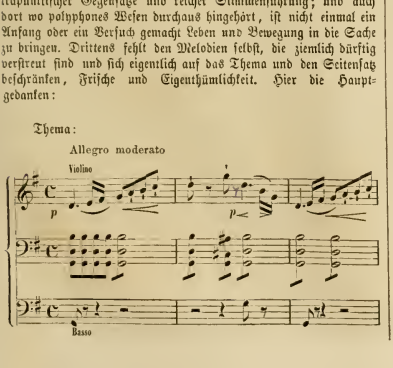
leicht ist das ein Grund mehr, warum wir etwas „Frivoles“ darin finden. Bei weitem lieber ist uns Nr. 2 „Täuschung,“ welches wir auch überhaupt recht hoch stellen möchten, wenn uns nicht zwei Dinge darin störten. Wir meinen erstens das Aufspringen des Basses vom g des Sekundakkords auf c (Takt 3—4). Mag man dieses g als Septime des a-Akkords, oder als Orgelpunkt ansehen, immer verlangt es eine andere Führung, als diese. Wenn wir dergleichen auch nicht als „Ohrfeige“ empfinden, eine Unbehaglichkeit verursacht es uns doch, und stört den schönen Eindruck, den der Anfang macht. Zweitens finden wir den grellen Vorhaltsakkord Takt 15 und 16, übertrieben, unpassend, und die Einheit der Stimmung des Ganzen störend. Mußte er schon sein, was wir nicht einmal zugeben können, so wäre die Dauer von einem punktirten Viertel (statt der vielleicht „effektvolleren,“ aber ästhetisch nicht zu rechtfertigenden von fünf und einem halben Viertel) genügend gewesen. — Nr. 3, Göthe's „An den Mond“ ist für Alt, Tenor und zwei Bässe gesetzt und erhält dadurch eine eigenthümliche dunkle Färbung, welche mitunter durch den hervortretenden Tenor wieder einen an's Sentimentale streifenden Beigeschmack erhält. Jedenfalls ein ganz vorzügliches Tonstück. Nicht minder ist Nr. 4, Mörike's „Frühlingsgefühl“ hervorstechend durch die Frische und Mannigfaltigkeit der Stimmungsnuancen. — Auch diese „Quartette“ können unseres Erachtens von einem nicht zu zahlreichen, gut geschulten Chor gesungen recht gute Wirkung machen, wovon wir nur Nr. 1 ausnehmen, welches wir beileibe nicht von Vielen gesungen hören möchten; denn „Liebchens Bild“ in der Brust ganzer Reihen von Damen — — — ?! Die andern drei Stücke seien aber den Vereinen ebenso warm empfohlen, wie die Rust'schen Gesänge.

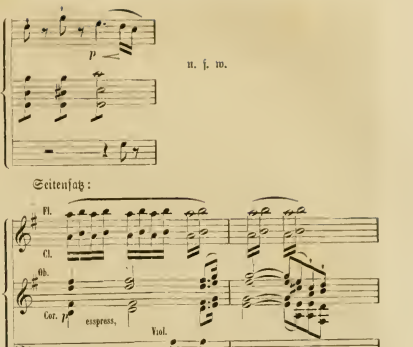
Werke für Orchester.

Im Frühling. Ouverture von G. Bierling. op. 24. Partitur, Orchesterstimmen und Clavierauszug zu vier Händen. Breslau, Leuckart.

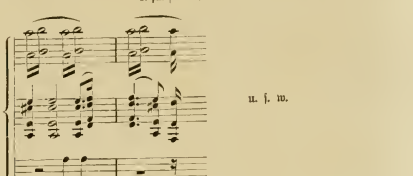
Wir bedauern die Veröffentlichung dieses Opus im Interesse des wackeren Autors, da es seinen Ruhm schwerlich vermehren wird, leicht aber von den Verehrern des Extravaganten als ein abermaliger Beweis benützt werden könnte, daß heutzutage außer dem von ihren gepriesenen „Bahnbrechern“ Producirten nur Mittelgut und geistloses Tonspiel hervorgebracht werde. Es fehlen der Ouverture fast alle nothwendigen Eigenschaften heutiger Orchestermusik; erstens spannende Anlage und Entwicklung zu einem oder mehreren Höhepunkten, es verläuft vielmehr Alles flau und gibt sich weder anregend noch eben darum befriedigend. Zweitens fehlt die rechte Orchesterpolyphonie; man findet fast nicht die Spur contrapunktischer Gegensätze und reicher Stimmenführung; und auch dort wo polyphones Wesen durchaus hingehört, ist nicht einmal ein Anfang oder ein Versuch gemacht Leben und Bewegung in die Sache zu bringen. Drittens fehlt den Melodien selbst, die ziemlich dürftig verstreut sind und sich eigentlich auf das Thema und den Seitensatz beschränken, Frische und Eigenthümlichkeit. Hier die Hauptgedanken:

Thema:





Seitensatz:



Ein reiches Talent, eine erfinderische Natur würde auch aus diesem etwas sterilen Stoff Interessantes entwickelt, oder durch Aufstellung von reichen Nebenmotiven Reizendes geboten haben. Beides ist aber leider unterblieben und wird durch nichts ersetzt. Die Ouverture ist „Im Frühling“ betitelt. Wir haben gegen eine derartige Bezeichnung natürlich nichts einzuwenden, fordern aber, daß die Musik wirklich dem entsprechende Vorstellungen und Empfindungen erwecke. Außer einer lauwarmen Luft spricht sich hier nichts aus; wir meinen aber, den Frühling charakterisire die Fülle von Kraft und Lebenstrieben, oder die Entwicklung und Entfaltung geheimnißvoll waltender Natur!

Zeitungsschau.

S. B. Die „Neue Zeitschrift für Musik“ vom 7. September enthält die provisorischen, bereits von Dr. Bach, Louis Köhler, Dr. Liszt, Musikdirektor Schäffer und Dr. Weitzmann begutachteten „Statuten des Allgemeinen deutschen Musikvereins“, entworfen von Fr. Brendel. Man weiß daß auf der im vorigen Jahr in Leipzig abgehaltenen Tonkünstlerversammlung die Bildung eines solchen Vereins beschlossen wurde, doch glaubte man damals es werde sich um ein Wohlthätigkeits-Institut für erwerbsunfähige Muster handeln. Der „Statutenentwurf“ läßt jedoch die Sache in einem ganz anderen Licht erscheinen, es ist sogar unverkennbar, daß diese Partei sich durch den „Allgemeinen deutschen Musikverein“ jenes Uebergewicht und jenen Einfluß wieder erobern will, der ihr auf ästhetischem und moralischem Gebiet bereits verloren gegangen ist. Wir rufen daher den deutschen Musikern ein dringendes „Seid auf eurer Hutb!“ zu, und rathen denselben im Interesse der Kunst sich nicht durch sein gelegte Schlingen fangen zu lassen; denn unter einem scheinbar recht nützlichen Programm verbirgt sich nichts Anderes als das Be-

streben auf alle Städte Deutschlands Einfluß zu gewinnen, und Bestrebungen im neudeutschen Sinne auf jede Weise, auch durch Geldmittel zu unterstützen. Es sollen nach Brendel Tonkünstlerversammlungen an wechselnden Orten alle zwei Jahre stattfinden, verbunden mit Aufführungen „namentlich“ neuer Tonwerke. Der Verein soll mitwirken bei Errichtung und „zeitgemäßer“ Organisation von Abonnementsconcerten, er soll sogar die Veröffentlichung „neuer bedeutender“ Werke durch den Druck übernehmen. Auch sollen die jungen Leute unterstützt werden zum Zweck „weiterer Ausbildung;“ es handle sich dabei aber vorzugsweise um das Wie der Bildung, und „nur wenn dieselbe wirklich den modernen Anforderungen entsprechend vollführt“ werde (natürlich im neudeutschen Sinn) „dürfte man sich einen Gewinn versprechen.“ Die Organisation des Vereins betreffend, wird vorgeschlagen, daß der Leipziger Vorstand (wahrscheinlich mit Herrn Brendel an der Spitze) den eigentlichen Mittelpunkt des Vereins bilde.

Zur Mitgliedschaft berechtigt sollen sein: „alle Tonkünstler und Tonkünstlerinnen im weitesten Sinne, musikalische Schriftsteller, Musikalienhändler, Instrumentenmacher, überhaupt musikalisch gebildete und für musikalische Zwecke wirkende Personen, gleichviel ob von Profession oder nicht, daher auch Vorsteher von Concertanstalten, Theaterdirektoren, Herausgeber von Zeitschriften, für den Fall, daß in den Blättern derselben der Musik eine Stelle eingeräumt ist, sowie endlich durch Tonkünstler in Vorschlag gebrachte und empfohlene Musikfreunde.“ Man sieht die halbe Welt soll herbeigezogen werden, um durch das geringe Entgeld von jährlich zwei Thalern die „Zwecke des Vereins“ zu unterstützen, und dafür die Wohlthaten zu genießen, welche die neudeutsche Musik zu spenden vermag. Die Mitglieder haben ferner „das Recht, vor allen anderen Berücksichtigung ihrer eigenen Werke bei den Aufführungen zu verlangen,“ und die Verpflichtung, „die Vereinszwecke, so wie überall, so insbesondere an ihrem Wohnort zu unterstützen, darauf hinzuarbeiten, daß dieselben herangebeihen und populär werden!“ U. s. w. u. s. w.

Kurz es wird Alles aufgeboten, um die Sache durch eine großartige Behandlung jedem Muster recht plausibel zu machen. Und in der That ein solcher Verein, gut geleitet, könnte außerordentlich viel Gutes wirken. Aber der Pferdefuß der neudeutschen Teufelei läßt sich schon in diesem Entwurf nicht verstecken, und aufrichtig gesagt, wir halten das ganze Unternehmen von vornherein für verfehlt, wenn die Neue Zeitschrift für Musik unter des Herrn Brendel Redaktion das Organ des Vereins wird, und derselbe die seit Jahren so augenfällige Coteriewirthsch aft, dieses tolle Parteireiben fortsetzt. Die Sache könnte deßhalb höchst bedenklich erscheinen, wenn wir nicht begründete Hoffnung hätten, daß der gesunde Sinn des deutschen Volks auch dertei Nachahmungen der heute so beliebten und namentlich an der Seine in Scene gesetzten Manöver gründlich ablehnen wird. Neugierig aber sind wir darauf, wie viele deutsche Musiker sich aus Blindheit oder Eigennutz verleiten lassen werden, eine Unternehmung, die in ihren Führern so wenig Garantien einer unparteiischen und kunstwürdigen Leitung bietet, durch ihren Beitritt zu unterstützen. Mehr als 100 haben sich nach Herrn Brendel schon gemeldet!

Nachrichten.

In Plauen (Sachsen) wurde am 9. September in der Hauptkirche Mendelsohn's „Elias“ aufgeführt, und zwar wie man hört, unter Direktion des Cantors Herrn Gast in vorzüglicher Weise. Die Soli wurden von Fran Sophie Förster aus Dresden, Hrn. Scharf aus Leipzig und Musikdirektor Jahn aus Halle gesungen.

Hofcapellmeister Rietz in Dresden hat die artistische Leitung des Conservatoriums für Musik daselbst übernommen.

Aus München wird berichtet, daß daselbst ein Frl. Stehle aus Sigmaringen als Emmeline in der „Schweizerfamilie“ einen sehr glücklichen ersten theatralischen Versuch machte, und in Folge davon engagirt wurde.

Unter größeren neuen Werken, deren Erscheinen im Druck bevorstehen soll, werden genannt: Rubinstein's Oratorium „das verlorene Paradies,“ Joachim's so sehr gerühmtes Violinconcert, Brahm's „Serenade“ für Orchester, R. Papperitz's „Salve regina“ u. A.

W. Philipp Meyer, der vielgerühmte Sänger aus New-York, war kürzlich in Oberbaden um seine Verwandten und seinen Heimatsort, Waldkirch, wieder zu sehen. Allenthalben trat er, besonders in Freiburg, in musikalischen Kreisen auf, und wußte durch seine klangreiche Baritonstimme, durch die Feinheit und den Adel seines Vortrages auch den Kältesten zu entzücken. Nie haben wir deutsche Lieder reizender und würdiger wiedergeben hören und müssen den Tonkundigen über dem atlantischen Meere volle Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß sie solche Sänger und solche Gesänge zu den ihrigen zählen.

Die vielbesprochenen Passionsspiele im Oberammergau im bairischen Tirol werden in einer Art von Sommertheater aufgeführt, welches die mittelalterliche Bühne mit der Griechischen verbindet. Ein Chor leitet nämlich die Handlung ein, verknüpft die dramatischen Auftritte und rundet sie dergestalt ab, daß der Zuschauer nie während des Spieles von Morgens acht bis Nachmittags fünf die Bühne leer sieht. Dieser Chor spricht aber nicht in der antiken Weise, sondern singt und zwar die Composition eines eingeborenen Ammergauers, des Lehrers Rochus Thädler, der schon im Jahr 1822 starb. Seine von Solopartien durchbrochenen Chöre sind nicht im eigentlichen Kirchenstyle gefügt, würden auch in diesem ihrem Zwecke nicht entsprechen, der Fassungskraft der Sänger und Hörer nicht Rechnung getragen haben; sie passen aber nichts desto weniger zum ganzen Spiele, sind, wenn man sich des Ausdruckes bedienen darf, in der guten alten Haydn'schen Weise niedergeschrieben.

Wien.

Das in Heiligenstadt veranstaltete Concert zur Aufstellung eines Beethovendenkmals hat 500 fl. eingebracht. Der Bildhauer Fernkorn soll bereits eine Skizze des Monumentes entworfen haben.

Am hiesigen Conservatorium beginnt mit 1. Oktober ein neuer Jahrescurs. Die bereits immatrikulirten Zöglinge haben sich vom 25. September an zu melden, neu eintretende, deren Zahl jedoch beschränkt ist, werden an diesen Tagen zur Aufnahmsprüfung vorgemerkt, von deren Erfolg die wirkliche Aufnahme abhängt. Letzter Termin zur Aufnahme: 15. Oktober. Die allgemeinen Bedingungen und Erfordernisse zur Aufnahme, sowie alle näheren Auskünfte werden in der Kanzlei der Gesellschaft der Musikfreunde mitgetheilt. — Aus der öffentlichen Kundmachung darüber erfahren wir u. A., daß für den heurigen Jahrescurs der zweiten (höheren) Abtheilung in der Klavierschule sechs, in der Violinschule vier, in der Gesangsschule (für Mädchen) zwei Plätze offen sind. Was die Hilfsgegenstände betrifft, so bestimmt die Direktion die Zeit, wann der Zögling einen oder den andern derselben zu lernen hat, wobei Talent, Vorkenntnisse und „Verwendung“ (?) in Betracht kommen.

— —

Curiosum.

Erst die neuere Naturforschung hat ermittelt, daß die Grille, welche Anakreon schon wegen ihres hellen Tones besang, diesen Ton mit keinen anderen Mitteln als ihren Flügeln hervorbringt. Das Thierchen hat zarte häutige Flügel, die aber von glasartiger Festigkeit sind und aneinandergerieben den Harmonikaton von sich geben. Dr. Ruhlwoll in Elberfeld, welcher diesen anakreontischen Sängern längere Zeit seine Aufmerksamkeit schenkte, hat versucht ihre Concerte zu vermannigfaltigen, hat dadurch, daß er die Flügel derselben beschnitt Grillen gezogen, welche in der Secunde, in der Terz und Quinte den andern zu entgegnen wußten.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wesseely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 40. Wien, 29. September 1860. Jahrgang I.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing, vormals S. F. Müller's Witwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Ueber protestantische Kirchenmusik und S. Bach's Cantaten. I. — Ein Italiener als Musikhistoriker. (Schluß.) — Aus der Mappe eines Clavierlehrers. — Recensionen. — Zu Händels „Israel." — Correspondenzen. — Nachrichten. — Berichtigungen.

Ueber protestantische Kirchenmusik und S. Bach's Cantaten.

I.

S. B. Wohl hat die Leipziger Bachgesellschaft schon viel für die weitere Verbreitung und dadurch auch für eine gerechtere Würdigung des Meisters gethan. Wohl ist es erfreulich zu nennen, daß Bach's bisher nur Wenigen bekannte Cantaten sich jetzt in den Händen von gegen 500 Abonnenten *) befinden, daß mehrere davon auch schon im Clavierauszug durch A. G. Ritter in Magdeburg, Arien daraus in selbständigen Sammlungen bearbeitet von R. Franz herausgegeben worden sind. Dennoch ist von all' den Herrlichkeiten noch wenig in's Publikum gedrungen, selten hört man von vereinzelten Aufführungen der Cantaten in den Concerten der Gesangvereine, und von einer Wiedergabe an geheiligter Stätte, auf dem Chor protestantischer Kirchen, wo sie hingehören, ist noch Alles stumm. Selbst ein Institut wie der Berliner Domchor, der als wohldotirte Anstalt in der Metropole des protestantischen Deutschlands am ersten berufen wäre, hier mit gutem Beispiel voranzugehen, ignorirt Werke, auf welche der Protestantismus stolz zu sein Ursache hat, und singt in der Kirche altitalienische, also katholische Kirchenstücke in deutscher Uebersetzung der Worte, aus dem seltsamen Grunde, weil man auch in der protestantischen Kirche geistlicherseits gegen den Sologesang eingenommen ist, und von Instrumenten nur die Orgel gelten lassen will, die ihres objectiven Tones halber allerdings Viel für sich hat, als begleitendes Instrument für Kunstgesang jedoch keineswegs ausreicht.

Dieses de facto bestehende Verdammungsurtheil über die Instrumentalmusik und den Sologesang in der protestantischen Kirche läßt sich unseres Erachtens nur aus einem bedauerlichen Verkennen der Stellung der Musik im protestantischen Ritus erklären, und wir wollen deßhalb, ehe wir das Künstlerische der Bach'schen Cantate beleuchten, erst den kirchlich-musikalischen Punkt in's Auge fassen, indem wir dabei zugleich einmal unsere eigene Ueberzeugung in einer Sache aussprechen, die von einigen unserer Herren Mitarbeiter bereits beleuchtet wurde, wobei aber unseres Erachtens wichtige Unterschiede unbeachtet blieben, oder nicht zu klarer offener Darlegung kamen.

In der katholischen Kirche gibt es eine „heilige Handlung," die der fungirende Priester am Altar vornimmt, die durchaus symbolischen Charakters ist, und deren Wirkung durch die Musik unterstützt werden soll, so zwar, daß die Musik hier ein Bestandtheil des Gottesdienstes ist, obwohl kein nothwendiger, da die h. Handlung am Altar auch als „stille Messe" vorgenommen werden kann.

In der protestantischen Kirche gibt es keine Handlung und eine Kirchenmusik kann und darf die Aufmerksamkeit vollständig an sich ziehen, eben weil sie nicht von heiligen Gebräuchen begleitet ist.

Dennoch steht nun die Musik in der katholischen Kirche streng innerhalb des Ritus, so daß ihr mit Recht die Aufgabe zukommt den Eindruck der h. Handlung zu erhöhen, nicht aber sie zu stören und die Aufmerksamkeit von dieser ab auf sich selbst zu lenken, eine Aufgabe — die freilich in gewissem Sinne fast unlösbar erscheint, da die Musik die aufdringlichste unter den Künsten ist, insofern man nämlich das Ohr nicht abwenden kann, wie man das Auge von einem Gegenstand abwendet, der zu zerstreuen geeignet ist, — eine Aufgabe, die auch dann nicht als gelöst betrachtet werden kann, wenn die Musik das Gegentheil von „interessant", nämlich „langweilig" ist, weil auch das Langweilige und Armselige zu stören vermag, indem es die Aufmerksamkeit durch seine Mangelhaftigkeit an sich zieht, und dann natürlich statt zu befriedigen ein Gefühl des Oeden, Trostlosen auftommen läßt.

Die Musik in der protestantischen Kirche (wir sprechen von der Musik als Kunst, nicht in ihrer Erscheinung als Volksgesang, den übrigens die katholische Kirche in ihrer Weise auch besitzt), besteht dagegen außerhalb des eigentlichen Gottesdienstes, und hat, wenn man einmal ihre Anwendung zuläßt, eine ganz selbständige Aufgabe, die sie eben nur als Kunst zu lösen vermag, dann aber auch in viel vollständigerer Weise als in der katholischen Kirche, wo sie sich nicht frei entfalten darf ohne den Vorwurf der Störung der Handlung auf sich zu ziehen. Die protestantische Kirchenmusik findet außer der ganz allgemeinen „Andacht" Nichts vor, was sie „stören," wovon sie „abziehen" könnte; sie kann nur dann falsch wirken, wenn sie das allgemeine religiöse Gefühl verletzt, oder der bestimmten Richtung des betreffenden Gottesdienstes nicht entspricht, oder wenn sie überhaupt kein vollkommenes Kunstwerk darstellt. Steht sie nun aber auch in Beziehung auf den Ritus außerhalb des Gottesdienstes, so kann und muß sie sich doch geistig als sehr innig mit ihm verwachsen erweisen, und dieß wird der Fall sein, wenn sie erstens durch die unwiderstehliche Kraft ihrer Mittel die versammelte Gemeinde in den Kreis der allgemeinen und speciellen religiösen Gefühle zu bannen weiß, und zweitens am Schluß des ganzen Gottesdienstes oder am Abschluß hervorragender Theile desselben durch ein „Lied im höheren Chor" den bereits hochgehenden Wogen des religiösen Bewußtseins die Spitze aufsetzt, welches nur durch die Darstellung des Vollkommenen geschehen kann, und weder durch das Wort des Predigers, noch durch den immer etwas schwankenden Gesang der Gemeinde zu erreichen ist.

Es fällt der Musik also zuvörderst die Aufgabe der Vorbereitung zu, und diese wird um so vollständiger ge-

*) Davon entfallen 312 auf Deutschland, 53 auf England, 39 auf Frankreich, 29 auf Rußland, 13 auf die Vereinigten Staaten, 3 auf die Schweiz, 7 auf Schweden, 7 auf die Niederlande, 6 auf Dänemark, 5 auf Belgien, 4 auf Norwegen, 3 auf Posen, 2 auf Italien, 2 auf Polen, 1 auf die Wallachei.

löst werden, je verständlicher, inniger und künstlerisch höher die Musik ist.

Die gebräuchliche Einleitung des Gottesdienstes ist nun ein Orgelvorspiel. Sehen wir von allen Bedingungen ab, die ein Organist vereinigen muß, um die ihm zufallende Aufgabe in jenem Grade zu lösen, der der allgemeinen Vorstellung von der geforderten Wirkung am nächsten kommt, und nehmen wir an, daß derselbe sie fast immer zu lösen weiß, so wird doch nicht zu übersehen sein, daß diese Wirkung keine so vollständige sein kann, als die welche durch Zusammenwirken des Kunstgesanges mit Instrumentenspiel zu erreichen ist. Die Orgel ist ein Instrument, und kann bei der vollkommensten Leistung nicht ersetzen wollen, was der mit dem verständlichen Wort verbundene mehrstimmige Chorgesang zu leisten vermag. Der Chorgesang aber ohne Instrumentalbegleitung ist ebenfalls zur höchsten Wirkung noch nicht geeignet, weil er leicht an's Einförmige streift und wegen der Ermüdung des Organs in der Zeitdauer seiner Anwendung beschränkt ist, so daß ein aus mehreren Theilen bestehendes Ganze, welches im Zusammenhang gesungen werden muß, unmöglich blos vom Chor*) gegeben werden kann. Die Orgel als einzige Begleiterin des Kunstgesangs reicht bei aller heutigen Vervollkommnung in Bau und Spiel nicht aus, da ihr objectiver Ton und die Unbiegsamkeit desselben allem künstlerisch nuancirten Gesang widerspricht, ihn entweder deckt oder nicht hebt.

Die einzig angemessene Begleitung für den Chor ist demnach das Orchester, und zwar in einer Zusammensetzung von Streich- und Blasinstrumenten, da eine Verschiedenheit der Farbentöne durchaus nöthig ist, wenn nicht Monotonie auftommen soll.

Es bleibt noch übrig die Anwendung der Solostimme in der Kirche zu rechtfertigen. Viele sind gewohnt darin von vornherein den Begriff des Unkirchlichen zu sehen, und haben in Hinsicht auf die Art und Weise der gewöhnlichen Anwendung besonders aber der dabei entwickelten Vortragsweise nicht Unrecht. Allein der Mißbrauch darf auch hier wie überall nicht als Verdammungsgrund des an sich Guten und Nützlichen aufgestellt werden. Wir haben hier nur den Beweis zu liefern, daß ein Gutes und Nützliches wirklich vorliegt. Und wir sagen, daß nicht allein dieß, sondern sogar ein Nothwendiges vorliegt. Schon oben haben wir auf technische Gründe aufmerksam gemacht und bemerkt, daß Chorgesang leicht monoton wird, und die ihn Ausführenden der Erholung bedürfen. Es müßten also die Instrumente vielfach zur Ausfüllung der Pausen benützt werden, wodurch sie aber wieder zu sehr in den Vordergrund treten würden. Der Chorgesang bedarf des Einzelgesanges als Gegensatz ebenso gewiß, wie das volle Werk der Orgel die Gegenüberstellung eines einzelnen Manuals oder einzelner Stimmen, und wie das volle Orchester die des bloßen Streichquartetts oder einzelner Blasinstrumente bedarf. Es ist aber noch ein viel tieferer Grund anzuführen, als der rein technisch-musikalische oder auch ästhetische. Alle Religion besteht in dem tiefgefühlten Gegensatz und überhaupt dem Verhältniß des Individuums zu Gott. Alle religiösen Gefühle lassen sich daher auf Demuth und „göttliche Traurigkeit," andererseits auf Anbetung und Preis des Höchsten zurückführen, und die Kirchenmusik soll alle Nuancen dieser Gefühle auszudrücken im Stande sein. Der Componist wird sich daher naturgemäß gedrungen fühlen, dort wo das Individuum in seinem Gegensatz zur Erhabenheit Gottes sich ausspricht, musikalisch auch solche Mittel zu wählen, die diesen Gegensatz ausdrücken. Dem Chor ist dieß um so weniger gegeben, je tiefer im Text das Individuum in sein eigenes Seelenleben hinabsteigt, und nach Ausdruck desselben ringt.

Recapituliren wir in Kürze das Gesagte, so hat also nach unserer Ueberzeugung die protestantische Kirchenmusik theoretisch genommen das Recht sich vollständig als Kunst zu entfalten, und es gebührt ihr um so mehr Lob, je größer die Wirkung ist, die sie durch die ebenso keusche als nachdrückliche Verwendung aller überhaupt kunstwürdigen Mittel hervorbringt.

Was wird nun der Inhalt und wie wird die Form dieser Kirchenmusik sein?

Als Einleitung zum Gottesdienst wird sie das Gemüth des Hörers nicht allein in allgemein religiöse Stimmung zu versetzen haben, damit er aus den Banden des täglichen Lebens und Treibens so vollständig als möglich herausgelange, sie wird auch schon die specielle Richtung anbahnen, welche der folgende Gottesdienst nach der protestantischen Anschauung immer haben muß, indem er sich an das Evangelium des betreffenden Sonn- oder Feiertags anschließt, und in inniger Beziehung auf dasselbe sowohl die Predigt als auch den Gemeindegesang einrichtet. Bei dem reichen Schatze an Kirchenliedern, den der Protestantismus besitzt, kann für jede Nuance der Richtung, welche der Geistliche durch die auf das Evangelium (oder auch die Epistel) gebaute Predigt der Gemeinde geben will, nicht nur ein dem Texte nach sehr entsprechendes Lied zum Gesang für die Gemeinde aufgestellt werden, auch die Melodien lassen sich meistens so wählen, daß sie der bestimmten Feier entsprechen. Die Kirchenmusik wird nun am natürlichsten schon durch den Text auf alles dieses vorbereiten, sie wird auch musikalisch dem Gemeindegesang vorbauen, und diesen dann als vollwichtige Spitze erscheinen lassen, indem sie den betreffenden Choral in künstlerischer Weise in die Musik verwebt, bis er sich endlich einfach und klar von dem Kunstwerk abschält, und in vierstimmiger Ausführung zu dem Gemeindegesang hinüberleitet, der denn nun in sinniger Weise als schwungvoller Ausdruck des Gemeindegefühls auftritt und somit den eigentlichen Anfang des Gottesdienstes mit der musikalischen Einleitung im innigsten Zusammenhang stehend erscheinen läßt. Die Choralmelodie, als musikalische Grundlage der ganzen Composition, welche sich übrigens als vollständiges abgeschlossenes Musikstück gestaltet, verbindet alle oben angezeigten musikalischen Gegensätze zu künstlerischer Einheit und im kirchlich-religiösen Sinne des untergelegten Textes, der übrigens der Gemeinde bekannt sein, oder gemacht werden muß.

Und dieß ist der Grundgedanke der Bach'schen Cantate, überhaupt seiner Kirchenmusik, welcher zwar in verschiedener Weise ausgeprägt ist, durchgängig aber dort, wo die Möglichkeit einer solchen Ideenverbindung vorlag, von ihm festgehalten wurde.

*) Man wende hier nicht ein, daß z. B. Palestrina wunderbare Messen geschrieben hat blos für Chor. Die einzelnen Sätze derselben sind durch die auch das Gehör wieder in Anspruch nehmende Handlung am Altar getrennt. S. Bach in seinen „Motetten" wendet aber in den Mittelsätzen häufig Solostimmen an.

Ein Italiener als Musik-Historiker.

(Schluß.)

Das Moderne ist die Herrschaft des subjectiven Gedankens, seine Träger sind Victor Hugo, Eugen Sue ꝛc. (76); Verdi noch ein wenig mehr als das: er ist gleich Dante ein gran cittadino del mondo (81): und zur Ehre der Neapolitaner steht zu hoffen, daß sie allmählich an die ernste Musik der neuen neapolitanischen Schule (81) glauben, und sich nicht irren lassen durch die Blasphemie," als liebe er im Gesange den Schrei und in der Composition die Tarantella (84).

Eine andere Schule als die neu italische gibt es nicht: die Franzosen werden es nicht erschwingen, denn sie sind leichtsinnig, unbeständig, lieben die Grisetten, aber nicht die Musik (88); die Engländer haben ihre guten Tage gehabt vor 300 Jahren; jetzt sind sie kalte Egoisten ꝛc. (92); die Deutschen — kriegen

spaterhin ihr Theil. Nunmehr werfen wir einen Blick in die Zukunft. „Wenn es gleich unmöglich ist, eine ferne Zukunft exact zu bestimmen: so ist es doch nicht eben allzu bedenklich, das Leben des morgenden Tages zu enthüllen“ (non è cotanto malagevole lo seoprire la vita della domane 92). Diese bescheidene Prophetie — was wird sie uns eröffnen? Erstlich, daß wiederum die Gegenwart muß tripartirt werden, daß die vorhin errungenen Categorien müssen zu Tode gefuttert und hierauf enträthselt werden was nothwendig folgt (s'inferisce per necessità assoluta). Da nun Melodie und Harmonie die wesentlichen Elemente der Musik sind, da es ferner gibt, „wie wir gezeigt haben,“ eine freie Melodie und eine dramatische, der Poesie dienstbare; so ist es nun an der Zeit, jene Sätze nach Nationalschulen auszuführen . . . (94). Die Triplicität ergibt die drei Momente

a) Die ursprüngliche Synthesis, sintesi primitiva: Das ist die Zeit und That derjenigen Heroen, welche nur mit einem Fuß auf dem Boden des Vaterlandes stehen, mit dem andern dem Universum zugehören. Wie nun Raphael, Napoleon, Hegel zu dieser auserwählten Schaar gehören, also auch Mozart, der in der Kunst sein Leben verglühte und früh starb an unerfüllter Sehnsucht nach ewigem Ruhm — „o wie spricht sie zu meinem Herzen, diese Seelenverwandtschaft!“ (95). — Mozart also ist die Synthesis von Melodie und Harmonie.

b) Das Moment der Analysis ist, daß Italien die freie Melodie überwalten läßt (maggioreggiare), Alemannia die „dramatische Bestimmtheit, die Harmonie“ einseitig verehrt. — Ist auch dieses analytische Moment schon vor Mozart vorhanden, der Verfasser „betrachtet es als das spätere: nach der idealen Chronologie.“ (98).

c) Die concrete Synthesis: „Verdi und Meyerbeer reichen sich die Hand im Austausch jener analytischen Elemente“ (101). Ist diese Synthesis ganz vollzogen, so bleibt nichts weiter übrig zu incarniren als das Drama ohne Musik. — — Das ist die Prophetie des Morgen, das avvenire sviluppato (103—104). Weil nun hier allerdings schwer glauben ist, ohne zu sehen, so gehen wir zur beweiskräftigen Kritik über, welche sich wiederum tripartirt in: a) falsche Kritik, b) allgemeine Kritik, c) besondere Kritik.

Falsch ist die Kritik des M. Scudo, der, ein geborner Italiener, ein gewordener Franzose, nur die letzteren nachahmt an Leichtfertigkeit und Geschwätz und Seifenblasen: denn er lobt Rossini und spricht Mercadante alle Originalität ab (110—114); von Styl und Geschichte weiß er nichts (108). — (Sei es dem Referenten erlaubt, hier einzuschalten, daß Scudo sich Achtung erworben hat, weil er nicht bloß pikant und rücksichtslos schreibt, sondern auch einige Kenntnisse besitzt und dazu Ehrlichkeit! Daher ihn die Pariser fürchten.) — Mercadante aber ist trotz Scudo sehr originell, „denn er versteht die neuen Bedingungen der Gesellschaft und der Kunst und führt sie aus (118); wer mir nicht glaubt, der frage die Neapolitaner!“ (121).

Von der wahren Generalkritik gibt nun der Verfasser ein Beispiel an der Exegese Verdi's, der wiederum tripartirt wird nach Entwurf, Mitteln und Kunstform. Der Entwurf (oder: Plan, Tendenz — concetto) dieses vollendeten Künstlers der Neuzeit ist, der Reflexionspoesie sich anzuschließen; seine Musik also darf nicht mehr selbstständig sein, sondern nur sich dem poetischen Drama einverleiben, ja selbst Wort werden (128. Gut nachgebrüllt — was die Leipziger vorbrüllen!). — Seine Mittel sind: Recitativ und Gesang, ersteres überwiegend (wie bei Wagner) ꝛc. — Verdi's Form endlich ist eine wohlstylistirte einheitliche, und es ist pure Verläumdung, ihn stillos zu nennen (148).

Die Specialkritik bewegt sich um Verdi und Mercadante, jenen als Repräsentanten des genere profano, diesen des genere sacro. Als Muster des genus profanum ist Verdi's Trovatore gewählt, welcher nach jenen allgemein kritischen Regeln erläutert wird: doch will der Verfasser diese Exegese noch nicht innerlich vollendet nennen, sondern für diesmal nur geben „die Offenbarung einiger Empfindungen, die durch jene Oper geweckt sind“ (155). Hervorgehoben wird die Gegenständlichkeit der Charaktere, die scharfe realistische Schilderung derselben, welche ungeachtet des unvollkommenen libretto durch die Musik vollzogen und in selbstständige Schönheit erhoben sei (163) — also doch noch absolute Musik? Das scheint den vorhin (22. 23. 24. 26. 84. 128) dargelegten Principien schnurstracks zuwider — aber Verdi bleibt dennoch groß, und Marselli ist sein Prophet. Was aber ist Verdi's Verdienst? „Das Gräßliche und Abscheuliche ist vorzüglich schön dargestellt, rasende Verliebtheit, Fluch, Blasphemie, Blutrache, Verzweiflung, Untergang bilden il concetto principale del dramma, das Ganze ist ein Beispiel della musica drammatica propriamente detta (185. 188).

Das genere sacro repräsentirt Mercadante's Miserere. Da die heutige Musik „dahin gerichtet ist, nur das Textes-wort auszumalen und näher zu bestimmen, so folgt, daß Mercadante's Miserere, um unserer Zeit würdig zu sein, mannigfaltiger als alle frühere geistliche Musik die Charaktere der Liebe, Trauer und Würde darstellen muß“ (196). — Daß die Wortbedeutung bereits bei Seb. Bach in voller Klarheit und Schönheit durch Töne wiedergebracht, und daß das hier neu genannte Gesetz vielmehr von Alters her das deutsch-evangelische ist, scheint dem Verfasser gänzlich unbekannt. Ein ebenfalls neu entdecktes Mittel, heilige Musik zeitgemäß zu machen, soll sein: „Die Einflechtung von Sologesang in die Chöre“ (198); als wenn das nicht auch Bach und Händel — ja sogar die Katholiken Astorga und Pergolese, von deutscher Luft angewehet, längst gewußt und gethan hätten! Diese Spaltung der heiligen Musik in Solo und Chor hat aber nach unserm Verfasser ihren Grund darin, daß das Volk andere Gefühlsformen hat als das ede Individuum; Opfer bringe das Volk, tiefe Empfindung göttlicher Weisheit gehöre dem Einzelnen, der ins Sanctuarium tritt, wohin das Volk nicht dringt (199. 200) . . . überhaupt — wozu Chöre? Da doch die „Masse der volkischen Individuen solche Einheits-Empfindung nicht haben können“ ꝛc. (198). — Ob und wie nun Mercadante dieses Alles in richtige Gestalt präge, ist außer Frage und braucht nicht mehr bewiesen zu werden: ihm stehen alle Töne zu Gebot, und so war er im Stande, aus solchen Elementen ein Miserere zu schaffen nicht minder zärtlich als erhaben (amoroso e grave 201). — Die folgende Beschreibung preist das Werk begeistert nach allen Seiten hin, wie es Monotonie meide, zeitgemäß klinge u. s. w., ausgenommen sind nur Text-Wiederholungen, welche unwahrscheinlich sind „und die Fuge, ein Muttermal auf dem schönen Körper“ (211).

Was nun endlich in der Schlußbetrachtung (conclusione 217 ꝛc.) ausgeführt wird, ist theils Wiederholung des prophetischen Artikels deli' avvenire, demgemäß Italien ganz sicherlich die Geburtsstätte des Genius sein muß, den die Zeit erwartet (220). — — — theils poetische Kritik über Alcardi und die Ristori, endlich Ermahnung an das popolo artista, nicht gar zu stolz zu sein, sondern von den Deutschen zu lernen (225). Daß die Ristori mit ihrer wortmalenden und wortpressenden wüthenden Action nicht gelobt wird, ist ein gutes Zeichen für den gesunden Sinn, der dem Autor nicht völlig verloren gegangen; so auch, daß er die Selbständigkeit der Musik einigermaßen will gewahrt wissen, sie dürfe denn doch nicht „troppo pedissequa“ der poetischen Worte sein (229).

Haben wir nun dem wunderlichen Büchlein trotz seiner Mängel eine eingehende Betrachtung gewidmet, so geschah dies, weil doch ein Körnlein Wahres darin steckt, das mitten aus dem Gerölle hervorschimmert. Solche Spuren von Wahrheit finden wir weniger in den Spiegelungen der Welliteratur, aus deren Umkreis die Hegel'sche Linke sich am vordringlichsten geltend macht, wobei nur zu verwundern ist, daß unser Verfasser trotz Index und Censur seine Bekanntschaft damit vieler Orten zur Schau trägt. Vielmehr ist Wahrheit enthalten in dem, was die künstlerisch organisirte Natur des Verfassers unwillkürlich auszusprechen genöthigt ist. Dahin gehört zunächst das Geständniß, daß die eigentliche oder absolute Kunsthöhe der Musik bereits überschritten, die sich selbst genügende Classicität überlebt ist. Richtig ist auch bemerkt, daß das öde geistlose Virtuosenthum der Fidler und Meister Hämmerlinge ein redendes

Zeugniß des Verfalles sei (225). Die innige Freude an Mozart und das zurückhaltende Urtheil über R. Wagner beweist endlich, daß es dem Verfasser um wahre Kunst zu thun ist, obwohl ihm die rechte Beweisführung entgeht, weil er eben keine tiefere Anschauung der Geschichte aus eigenem Erlebniß hinzubringt. Sonst würde sowohl die Bedeutung der alten Italiener ihm klar geworden, als jene Apophthegmata über die sogenannte „freie Melodie“ unterblieben sein; ist doch diese, soweit das Wort überhaupt Sinn hat, nicht eine romanische Erfindung, sondern den Italienern überliefert von deutscher Hand, und zwar von den Niederdeutschen des 16. Jahrhunderts.

Die Liebe zu Kunst und Vaterland, welche das Buch hindurch waltet und hier trotzig, dort wehmüthig auftritt, erweckt auch einige Hoffnung, daß der anscheinend sehr jugendliche Verfasser seine mannigfachen Studien dereinst in die Tiefe wende und wirklich thue was er von seinem Gegner Scudo fordert: gründlich studiren. Wie sehr ihn bisher seine äußerliche Redegewandtheit irre geleitet, wird er inne werden, sobald ihm der ganze Ernst der Geschichte auf die Seele fällt, und irgend eine dunkle Wand sich vor ihm aufthürmt, die mit schönen Worten und dialectischer Triplicität nicht zu durchbrechen ist. — Wer die Zeichen der Zeit zu verstehen trachtet, der wird nicht lange zweifelhaft sein, daß dies Zeitalter für die schöne Kunst wenig Zeugungskraft besitzt; oder suche Einer, wie Riehl, nach dem überall anerkannten Capital-Meister, der die Welt innerlich bewege: er findet weder diesen noch die Schaar der Jünger, die ihm Reich und Thron bereiten . . . es sei denn, daß Liszt, Wagner und deren gleichen dafür gelten sollen. Es sind jetzt andere Aufgaben, als Dichten, Singen und fröhliche Bildnerlust in das Herz der Völker gesahren. Während Glaube und Vaterland, kaum aus dem Schlummer erwacht, allstündlich bereit sein sollen, sich in Noth und Tod zu bezeugen, bleibt der zarten Schönheitswelt heut nur Raum zur Sammlung und Sichtung; sie wird erst dann wieder blühen und fruchten können, wenn die vulcanische Bewegung der sittlichen Welt eine kleine Ruhe gefunden, eine Niedersetzung, die eine neue Aufstellung (κατάστασις) zulasse.

Aus der Mappe eines Clavierlehrers.

Von Ernst Leonhardi.

Der erste Clavierunterricht.

Unter den Ursachen, welche das thatsächliche und bekannte Mißverhältniß zwischen der Unzahl der aus den verschiedensten Alters- und Standesclassen sich täglich recrutirenden Clavierschüler und der proportionsmäßig kleinen Zahl gediegener und fertiger Clavierspieler erklärlich machen, steht die Mangelhaftigkeit des ersten Clavierunterrichts noch immer obenan. Die Befähigung zum Lernen ist, wie im Allgemeinen, so auch in diesem Fach, eine allgemeiner verbreitete, als die zum Lehren. Mangelhaft muß — mit seltenen Ausnahmen — der Clavierunterricht, und namentlich der grundlegende, noch heute genannt werden nach vier Seiten hin, als irrationell, unsystematisch, unpraktisch und übereilt, daher oberflächlich.

Daß dieser Tadel nicht nur die große Anzahl jener oft gänzlich Unbefähigten und Unberufenen trifft, welche den Clavierunterricht zu einem Nebenerwerbszweig machen, sondern selbst manchem Clavierlehrer von Beruf, dürfte kaum in Abrede zu stellen sein, wenn man erwägt, erstens, welche Gesammtheit von Eigenschaften an einem tüchtigen Lehrer überhaupt, und speciell zu dem Ideal eines Musterclavierlehrers (wie ihn L. Köhler in seiner neuesten Schrift „der Clavierunterricht,“ Seite 178 zeichnet) gehören und zweitens, was dazu gehört, welche Vorbedingungen erfüllt sein müssen, um zuerst derartige Lehrer heranzubilden. Ein gewisser Grad von wissenschaftlicher, pädagogischer, philosophischer, literarischer, ästhetischer und nebenbei weltmännischer Bildung ist außer der gründlich musikalischen dem Clavierlehrer, wie er sein soll, schon deßhalb nothwendig, um diesen leider fast zweifelhaft würdigen Stand in der Achtung des Publikums zu heben. Eine Erörterung der Hindernisse, welche der Hebung des Clavierlehrerthums gegenwärtig im Wege stehen, gehört aber hier nicht zu unserer Aufgabe.

In dem Bewußtsein, dem Clavierunterrichte durch eine lange Reihe von Jahren seine besten Kräfte mit Eifer und Nachdenken gewidmet, und dabei sich selbst mit mancherlei Erfahrungen auf diesem Lehrgebiet bereichert zu haben, möchte der Verfasser dieses Aufsatzes einzelne Resultate seiner Lehrstudien mit Uebergehung des bereits in umfassendster Weise behandelten Stoffes, dem Urtheil und der Prüfung aller für diesen Zweig des Musikunterrichts sich Interessirenden, zunächst aber der Fachkundigen, hiermit übergeben. Daß die ersten Grundlagen einer musikalischen Bildung oft viel früher gelegt werden, als der eigentliche Musikunterricht unter der Leitung eines eigenen Lehrers beginnt, ist aus unzähligen Beispielen erweisbar. Im Kreise musikalischer Familien ist der fruchtbarste Boden für junge, aufkeimende Talente. Von den musiktreibenden Eltern, von dem geigenden Papa oder der singenden Mama pflanzt sich das feine Gehör, der rhythmische Sinn, die Auffassung der symmetrischen Figuren und Satzglieder im zartesten Alter schon, in gewissem Grade vielleicht noch vor dem Erwachen des Bewußtseins auf die Kinder fort. Den Segnungen des Familienlebens hat namentlich die Musik ihre großen Heroen und die täglich wachsende Anzahl ihrer Freunde und Verehrer zu danken.

Die besondere und leicht zu beobachtende Vorliebe der Kinder für den Gesang, und namentlich für das Lied in seiner einfachsten Form deutet unzweifelhaft darauf hin, womit jede musikalische Bildung eigentlich zu beginnen hat.

Dagegen stellt sich gerade die Erlernung des Clavierspiels, mehr als jedes andern Instruments, als Grundsteinlegung zu einer tüchtig musikalischen Bildung, höchst unpassend, ja widersinnig heraus. Schon die Klangfarbe des Claviers und gerade unseres modernen Piano's hat etwas so kaltes, seelenloses, mehr glänzendes als erwärmendes und daher mit der Weichheit, Tiefe und Innigkeit des kindlichen Gemüths so wenig sympathisches, daß es sich schon dadurch für die Anknüpfung einer ersten Bekanntschaft mit der Musik nicht empfiehlt. Probiere es, spiele einem Kinderhäuflein dein schönstes Clavierstück vor — der erste Ton einer lieblichen Frauenstimme, ja die Geige eines blinden Bettlers wird das kleine Publikum dir untreu machen.

Als ungeeignet für den ersten Musikunterricht erscheint ferner das Clavier, wenn man erwägt, daß Kinder als Zuhörer am Clavier nicht den musikalischen Inhalt, nicht die Tonbildung, kurz nicht das Wesentliche, sondern nur die höchst unwesentliche Fingerfertigkeit, das Flüchtige, Unruhevolle des Spiels ins Auge fassen und vermöge des in ihnen allmächtigen Nachahmungstriebes beim Beginn des Unterrichts ihre Thätigkeit gerade nach dieser gefahrvollen Seite hin zu entwickeln zuerst und am meisten bedacht sind, womit der Oberflächlichkeit sogleich die breiteste Bahn gebrochen und die Geduld von vornherein auf eine peinliche Probe gestellt ist. Am grellsten jedoch tritt das Verkehrte des betreffenden Verfahrens heraus, bei Berücksichtigung des Nachtheils, welcher in Bezug auf musikalisches Verständniß für Anfänger daraus hervorgeht, daß sie sich beim Clavierspiel gewöhnen, mehrere Stimmen, oft mit mehrfacher Verdoppelung zugleich zu hören, ohne diese Stimmen einzeln zu erkennen und zu verfolgen und im Spiel zur Geltung zu bringen, daher auch bei der Mehrzahl der Clavierspieler in diesem Punkt eine unverzeihliche Nachlässigkeit und Begriffsverwirrung anzutreffen ist. Die Forderung, den Musikunterricht natur- und vernunftgemäßer Weise mit Gesang, nicht mit Clavierspiel zu beginnen, ist übrigens keine neue, wird aber, wie mancher andere gute Rath im Erziehungs- und Unterrichtswesen noch immer zu wenig berücksichtigt. Aus einem bischen Clavierspiel und Französisch besteht gleichsam der glänzende, aber bis zur Durchsichtigkeit dünne Ueberwurf, womit das lückenhafte und haltlose Bauwerk besonders der weiblichen Jugendbildung überkünstelt wird. Was das Clavierspiel in musikalischer Beziehung, das befördert das Französisch lernen in literarischer — die Oberflächlichkeit, das gewöhnliche Resultat ist ein weniges Können mit noch geringerem Wissen.

Die Gefahr der Oberflächlichkeit bezüglich des musikalischen Wissens, zu welcher das Erlernen des Clavierspiels ohne Unterlage einer wenn auch nur elementarischen Gesangsbildung zu führen pflegt, kann nur durch eine wahrhaft rationelle Lehrmethode des ersten grundlegenden Clavierlehrers abgelenkt werden. Die Prüfung eines wahrhaft rationellen Lehrverfahrens ist aber seine Giltigkeit für jedes Zeitalter und es klingt daher lächerlich, wenn Charlatane ihren Unterricht nach einer neuen, höchst rationellen Lehrmethode anpreisen. Rationell verdient nur dasjenige Lehrverfahren genannt zu werden, welches den natürlichen geistigen Bildungsgang vom Einfachen zum Zusammengesetzten, von Stufe zu Stufe, innehält, wodurch die Begriffe des Leichten und Schweren eigentlich aufgehoben werden.

Der erste Clavierunterricht soll demnach dem Schüler das ersetzen, was er bei mangelndem Gesangsunterricht sonst entbehren oder auf längerem Wege allmählig gewinnen müßte, die Bildung des Gehörs für die feinsten Abstufungen der Tonhöhe und Tiefe, für genaues Einhalten des Zeitmaßes (Takt), für Auffassung der Bewegungsarten (Rhythmus), für Tonfolge (Melodie) und Stimmenbau (Harmonie).

Soll der Schüler in diesen einzelnen Theilen der Musikwissenschaft zu einem klaren Verständniß und in der Behandlung derselben zu einer gewissen Selbständigkeit gelangen, so genügen dazu keineswegs einzelne beim Einstudiren von Stücken gelegentlich darüber gemachte Bemerkungen, sondern es muß jeder dieser Begriffe gleich beim ersten Unterricht in einfach verständlicher Weise erklärt und praktisch, das heißt mit Beispielen erläutert werden. Wie dies zu geschehen und welche Hilfsmittel dabei zu gebrauchen, das sei hier in möglichster Kürze angedeutet.

Bildung des Gehörs.

So nothwendig ein feines Gehör zum Singen und zur Behandlung derjenigen Instrumente ist, bei denen der Ton von dem Spieler erst zu bilden und festzustellen ist, so könnte doch der Clavierspieler im Grunde genommen desselben gänzlich entbehren, da er den Ton bereits fertig, begrenzt und stufenweise geordnet findet, so daß ein richtiges, ja sogar schönes Clavierspiel bei völliger Taubheit des Spielers, durch das Gefühl allein vermittelt, denkbar ist. Ebensowenig aber, wie man ein gutes Gehör als conditio sine qua non für den angehenden Clavierspieler zu betrachten hat, darf dasselbe als dabei überflüssig betrachtet werden. Ein sehr gewöhnlicher Irrthum ist es, daß man Anfängern, bei welchen der Gehörsinn in Betreff der Tonauffassung sich stumpf zeigt, oder wohl gar gänzlich zu fehlen scheint, Musiktalent kurzweg absprich.

Die Nichtentwicklung eines Sinnes ist kein Beweis für das Nichtvorhandensein desselben und es gibt Beispiele genug, daß Kinder, bei denen das musikalische Gehör anfänglich so verödet schien, daß sie einen angeschlagenen Ton trotz der öftesten Wiederholung mit der Stimme wiederzugeben nicht im Stande waren, sich später als musikalisch sehr befähigt erwiesen.

In solchem Falle wird es unerläßliche Pflicht des Clavierlehrers sein, anfangs wenigstens einige Minuten jeder Lection darauf zu verwenden, dem Schüler in der günstigsten Stimmlage die Töne einer Octave nach dem Clavier singen zu lassen, ohne auf die Bildung der Stimme im Geringsten Rücksicht zu nehmen, nur das Erfassen und die Reinheit des angegebenen Tones sei dabei Hauptaugenmerk. Da ein feines, wohlgebildetes Gehör auch beim Clavierspielen, wenn auch in zweiter Instanz, mitbefend ist und zur musikalischen Bildung überhaupt gehört, so wird sich diese, wenn auch der Aufgabe des Clavierlehrers scheinbar fremd bleibende Mühe später gewiß lohnen und zur Erleichterung des Unterrichts wesentlich beitragen. An die dabei nöthige Einhaltung der richtigen Grenzen braucht der umsichtige Lehrer nicht erinnert zu werden.

(Fortsetzung folgt.)

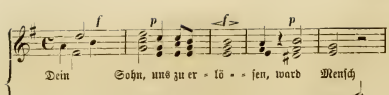
Recensionen.

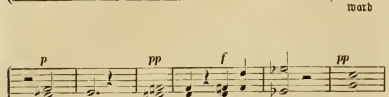
Kirchenmusik.

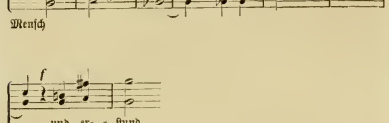
Deutsche Meßgesänge für vierstimmigen Chor mit Begleitung der Orgel (ad lib.) von Ludwig Meinardus. op. 6. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

G. W. Vom rein musikalischen Standpunkte ausgehend, dürfen wir bei diesen Meßgesängen wohl ausrufen: da haben wir endlich einmal ein Stück ächte, schöne Musik! Daß wir von dem Componisten derselben nichts Mittelmäßiges erwarten durften, wußten wir; aber das genauere Studium der vorliegenden Sammlung hat uns die Ueberzeugung gegeben, daß wir es mit Einem der wirklich Erwählten zu thun haben. Nicht das bedeutende musikalische Wissen, was auf jeder Seite durchschimmert, bestimmt uns zu dieser Ansicht, denn dieses kann Mancher erwerben und der Welt zeigen, die ihn gleichwohl doch immer für einen langweiligen Patron halten wird. Auch nicht die schöpferische Kraft allein, die sich in reichlichster Weise zeigt, stempelt unsern Autor dazu; denn diese finden wir ja häufig, ohne daß ihr Inhaber sich in den Kreis der wahrhaft Berufenen zu schwingen vermöchte; endlich — selbst die vielen Spuren eines tiefeingehenden, glücklichen Studiums der Werke aus dem goldenen Zeitalter der heiligen Tonkunst würden allein, so sehr wir sie auch überall zu schätzen wissen, uns noch nicht zu obiger Ansicht bestimmt haben. Aber — Alles dieses im Vereine mit einem tief-religiösen Sinn, mit einer poetisch-keuschen Auffassungsweise, mit einem kindlichen Gemüth, dem gleichwohl männlicher Ernst inne wohnt — dieses zusammen darf uns wohl veranlassen, den Ludwig Meinardus einen der wirklich Erwählten zu nennen, von dem gerade die seit langer Zeit stiefmütterlich behandelte Kirchenmusik Genugthuung erwarten kann.

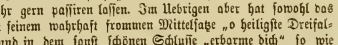
Zu dieser höchsten Gattung der Kunst zeigt er einen entschiedenen Beruf ja — in einigen Nummern kommt er sogar dem Ideal ziemlich nahe, welches wir uns vor der Kirchenmusik gebildet haben. Darum aber wollen wir auch ohne Rückhalt das Bedauern aussprechen, das uns aufsteigen muß, wenn wir das vorliegende Werk vom Standpunkt der Kirchenmusik, d. h. der zum unmittelbaren Eingreifen in den Gottesdienst bestimmten Musik betrachten. Wir machen noch einen bedeutenden Unterschied zwischen geistlicher und Kirchenmusik; in der ersteren, die sich über Texte erbaulichen Inhalts ergießt, oder Gegenstände aus der heiligen Geschichte und Sage zum Vorwurf nimmt, die also vermöge ihres Gegenstandes im Concertsaal eben so gut so wie an heiliger Stätte aufgeführt werden kann, in dieser gestatten, ja billigen wir Manches, was wir in der zweiten, in der zur Verherrlichung des Gottesdienstes bestimmten Musik nicht hingehen lassen, ja entschieden verwerfen mögen. Es sind dies die sogenannten frappanten Modulationen, die Schreckschüssen gleich an unser Ohr schlagen, und dem Tonstücke damit einen der Heiligkeit des Zwecks entgegen stehenden zu grellen Character verleihen. Wir sind bei dieser Ansicht dennoch himmelweit davon entfernt, dem trivialen Geschwätz, dem alltäglichen Abklatsch figurirter oder canonischer Phrasen, die der Unverstand und Dünkel so gern in bequemer Selbstgefälligkeit für Kirchenmusik ausgeben möchte, das Wort zu reden; allein wir fühlen, daß es eine Grenze gibt für die Musik im Gottesdienst, die nicht überschritten werden darf; und diese Grenze wird auch der klare Kopf und das tief-religiöse Gemüth unseres Componisten künftig ganz deutlich erkennen und damit zu wahren wissen. Zweimal hat er in der vorliegenden Sammlung die Grenze überschritten; einmal im Kyrie „Zu Gott dem Vater flehen wir“ und dann im Credo „Dreieinig ew'ges Wesen.“ Im Kyrie moduliert er von B-dur nach G-dur, dann nach A-dur, zurück nach B-dur und schließt in G-dur. Es ist wahr — musikalisch erhält der Satz ein scharfes Gepräge dadurch: allein für die einfach-rührende Bitte um Erbarmen will uns dieses scharfe Gepräge beinahe gefährlich dünken. Im Credo gibt er folgende Stelle:







ist hier nicht das starb ein solcher Schreckschuß, der eigentlich nicht für den Gottesdienst paßt? im Concertsaal würden wir die Stelle sehr gern passiren lassen. Im Uebrigen aber hat sowohl das Kyrie in seinem wahrhaft frommen Mittelsatze „o heiligste Dreifaltigkeit“ und in dem sonst schönen Schlusse „erbarme dich“ so wie das Credo in seinem würdevollen Anfang und der charakteristischen Fuge

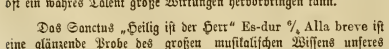


schöne und vor allen Dingen erhebende Momente.

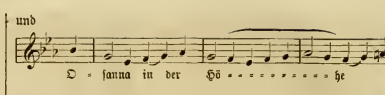
Gegen Nr. 2 Gloria „Fröhlich laßt uns Gott lobsingen“ haben wir gar nichts einzuwenden; dieses athmet eine innige kindliche Freudigkeit und Fröhlichkeit ohne auch nur einmal durch eine gesuchte Dissonanz getrübt oder durch eine banale Phrase verflacht zu werden.

Das Offertorium „Am letzten Abendmahle“ G-moll ist ein ächter Abglanz Bach'scher Innigkeit, wie sie uns so häufig in seinen Cantaten (wir erinnern nur an „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“) rühren muß. Tenor und Alt führen in gleicher Tonhöhe Unisono einen ergreifenden Cantus firmus, dem Sopran und Baß zweistimmig gleichsam canonisch secundiren. Erst zum Schluß, bei der Betrachtung über das Opfer, welches gebracht worden, entwickelt sich im helleren B-dur eine volle Vierstimmigkeit. Dieser Satz hat uns merkwürdig ergriffen und beweist, mit wie geringen Mitteln oft ein wahres Talent große Wirkungen hervorbringen kann.

Das Sanctus „Heilig ist der Herr“ Es-dur $^{6}/_{4}$ Alla breve ist eine glänzende Probe des großen musikalischen Wissens unseres Componisten, zwei Themen

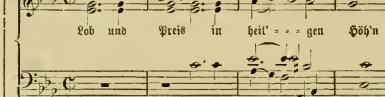


und



werden in glänzender Weise neben einander und von den verschiedenen Stimmen abwechselnd durchgeführt, so daß wir ein musikalisch äußerst interessantes Tonstück erhalten haben, welches aber keinen Augenblick den ächt kirchlichen Charakter verliert.

Gleichwie im Offertorium werden wir auch im Benedictus „Lob und Preis in heil'gen Höhen“ Es-dur $^{6}/_{4}$ durch eine in aller Einfachheit doch grandiose Würde ergriffen; und ebenso muß sich auch die in ihm ausgesprochene tiefe Frömmigkeit jedem fühlenden Herzen mittheilen. Wir setzen wegen seiner Schönheit den Anfang her



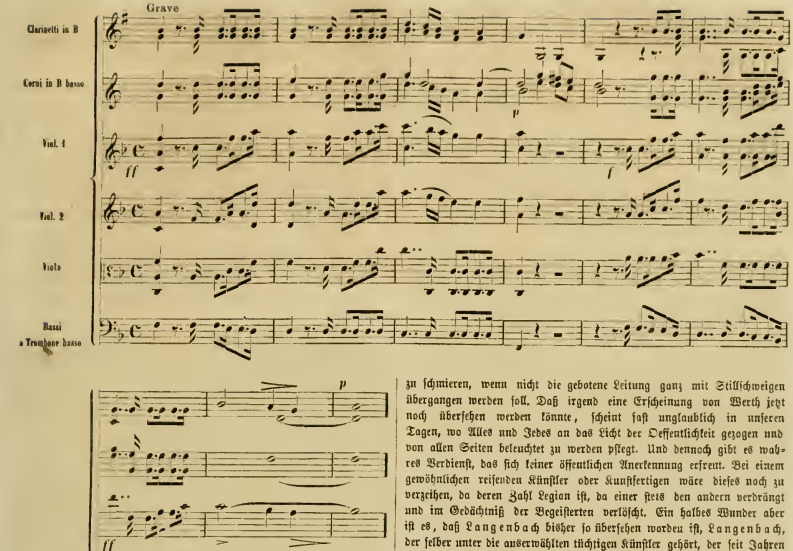
Der Schlußsatz endlich, Agnus Dei „Gottes Lamm, du hast getragen,“ G-moll $^{3}/_{4}$ erinnert an eine alte rührende Weise; der erste Theil schließt in D-dur ab. Noch einmal ertönt die leise Klage, um bei den Worten „gnädig rüste aus hienieden uns für deine Ewigkeit“ im helleren B-dur des ersten Satzes auszuklingen und so die musikalische Einheit des ganzen Werks herzustellen.

Wir gestehen, daß wir selten eine ungetrübtere Freude empfunden haben, als bei dem Studium dieser Sammlung; und zwar bewirkte dies nicht allein der Genuß am Dargebotenen, sondern die daraus entsprungene Zuversicht auf weitere, immer mehr dem Meistergrade näher rückende Werke des Componisten, denn ein Kopf, der ein solches Opus 6 erfunden, eine Hand die es niedergeschrieben, die können nicht stille stehen; von ihnen können wir mit Recht noch Weiteres, Größeres verlangen.

Daß alle Nummern äußerst sangbar geschrieben sind, daß die Klangwirkung eine ausgezeichnete, sei noch erwähnt, obgleich es eigentlich überflüssig ist; allein da wir die Probe davon selbst gemacht haben, so sei es zum Nutzen und Frommen unserer Kirchenchöre und Singvereine hiemit bestätigt. Keine Nummer nimmt eine übermäßige Zeit in Anspruch, und daß die fugirte, rectirende Schreibart nur an solchen Stellen angewendet ist, wo sie auch von Wirkung ist, dürfte ein nicht geringer Vorzug des Werkes sein. Die Texte sind sehr schön in der Sprache und poetisch im Inhalt, das wollen wir ausdrücklich hervorheben, da solche nicht allzu häufig sind; der Dichter ist leider nicht genannt. Der Stich und das Papier sind ausgezeichnet.

Zu Händels „Israel in Egypten.“

Dieses großartige Oratorium beginnt bekanntlich mit einem kurzen Secco-Recitativ, ohne Ouverture. Mosel hat den Stoff des zweiten Chors in G-moll durch Transposition zu einer Ouverture umgebildet, wobei aber der Chor selbst wegfällt. Ein solch' willkührliches Verfahren kann man eben so wenig billigen, als man glauben kann, Händel habe sein Oratorium wirklich mit einem so nüchternen Recitativ beginnen lassen. Es läßt sich vielmehr annehmen, daß er wenigstens ein Orgelpräludium, vielleicht nur einige Akkorde, vorausgeschickt habe. In dieser Voraussetzung hat Herr Dr. Eduard Krüger in Göttingen ein kurzes Orchestervorspiel aufgesetzt und bittet uns, dasselbe sei es zum Gebrauch oder zur Begutachtung, zu veröffentlichen. Hier ist es:



Correspondenzen.

Aus Westphalen.

W. Klappern gehört zum Handwerk sagt ein altes Sprichwort; aber nicht blos vom Handwerk gilt dasselbe, sondern leider auch von der Kunst und selbst von der Kunst in welcher alles Klappern aufhören soll, in welcher nur der Ton vorherrschen dürfte. Das böse Beispiel welches in Paris an der Tagesordnung ist, verbreitet sich von dort über ganz Deutschland und weiter, und so bilden sich denn allenthalben Versicherungsgesellschaften für bühnliche und musikalische Erfolge, werden Hände in Bewegung gesetzt, welche denselben Beifall klatschen, Federn geschärft, welche die Vorzüge der Auftretenden dem größeren und größten Kreise auseinandersetzen. Selbst das anerkannte Verdienst muß schon sich ein Opfer gefallen lassen und ist hier und dort genöthigt eine rostige Feder zu schmieren, wenn nicht die gebotene Leitung ganz mit Stillschweigen übergangen werden soll. Daß irgend eine Erscheinung von Werth jetzt noch übersehen werden könnte, scheint fast unglaublich in unseren Tagen, wo Alles und Jedes an das Licht der Oeffentlichkeit gezogen und von allen Seiten beleuchtet zu werden pflegt. Und dennoch gibt es wahres Verdienst, das sich keiner öffentlichen Anerkennung erfreut. Bei einem gewöhnlichen reisenden Künstler oder Kunstfertigen wäre dieses noch zu verzeihen, da deren Zahl Legion ist, da einer stets den andern verdrängt und im Gedächtniß der Begeisterten verlöscht. Ein halbes Wunder aber ist es, daß Langenbach bisher so übersehen worden ist, Langenbach, der selber unter die auserwählten tüchtigen Künstler gehört, der seit Jahren mit einem Orchester umhereist und allenthalben wo er erscheint Gediegenes leistet, Gebildete wie Ungebildete hinreißt und begeistert.

Der genannte Künstler ist, so viel wir erfahren konnten, aus der westphälischen Mark, in oder um Iserlohn geboren, wo er auch seine frühere Jugend verlebte und dortige Kunstsinnige durch seine Geigenfertigkeit so einzunehmen wußte, daß diese etwas für ihn thaten. Sie schossen Mittel zusammen daß er auf einige Zeit nach Cassel gehen und den Unterricht des Altmeister Spohr genießen konnte.

Nach dieser Lehrzeit kehrte Langenbach in seine Heimat zurück, wo er nun seine Gönner durch gehaltvolle Leistungen erfreuen konnte. Das Leben als Künstler, der auf seine Fertigkeiten reifet, der wie ein Seiltänzer oder ein Taschenspieler wegen einzelner Griffe, wegen überwundener Schwierigkeiten und Seltsamkeiten bewundert wird, und vergessen dasteht, sobald ein Anderer neue Schnurren und Quinckeleien eingeübt hat, wollte ihm nicht zusagen, er fühlte sich von dem Streben durchdrungen, seinen Landsleuten das Tüchtige, das Mustergiltige in dem edelsten Ausdrucke zu geben und trachtete demgemäß sich ein Orchester einzuüben, und ihm seinen Geist einzuhauchen. Da er mit diesem Gedanken in der Vaterstadt nicht durchgreifen konnte, ging er nach dem benachbarten Elberfeld, wo die Verhältnisse sich günstiger gestalteten. Elberfeld war durch die Handels- und Fabrikstthätigkeit in den letzten Jahrzehnten zu einer Stadt ersten Ranges erwachsen, hatte, sich ausdehnend, die Nachbargemeinden in sich aufgenommen, so daß diese thatsächlich Elberfeld sind, wenn sie auch noch so eifersüchtig ihre Namen zu erhalten suchen. Bei diesem schnellen Anwachsen konnten manche Anstalten, die in großen Gemeinden im Laufe der Jahrhunderte sich auszubilden pflegen, nicht plötzlich emporkommen, theils weil der Sinn dafür in der Mehrzahl der Bevölkerung, theils die Mittel dazu in der Gemeindekasse fehlten. So hatte unter andern die Stadt zwar viele und tüchtige Kunstfreunde, welche in den rheinischen Concerten mitwirkten, aber noch kein städtisches Orchester, keine stehende Schauspielergruppe; dazu hatte Elberfeld (das erst durch Flüchtlinge seine Bedeutung gewonnen, welche anderwärts durch ihre religiösen Meinungen keine Duldung fanden), vor dem übrigen es

rungs umgebenden Lande eine streng religiöse Richtung eingeschlagen, die sich in den meisten Fällen leider gegen die Entwicklung der Kunst sträubte, in derselben ein verpöntes Heidenthum wittern wollte. Tonfeste und bühnliche Darstellungen fanden also vielfach von der Kanzel Tadel und Hemmniß. Nichts desto weniger wurde Langenbach, als er sich sein Orchester zu bilden begann, von einer bedeutenden Menge von Kunstfreunden und Kunstgönnern unterstützt, und gewann reichen Beifall, als er auf der Höhe des Johannisberges seinen Concertsaal eröffnete, um in demselben alles klingen und wiederklingen zu lassen, was in alter und neuer Kunst Großes geschaffen ist. Durch feine Bestrebungen, durch seine künstlerische Vollendung besaß die neue Großstadt bald ein Orchester, wie es keine der umliegenden Städte besitzt. Von jetzt an war die Errichtung einer ständigen Bühne ein leichtes Unternehmen, bot selbst die Einführung eines Singvieles keine so großen Schwierigkeiten mehr, es konnte jede Gesellschaft wenigstens Gastrollen in Elberfeld geben. Mit der Zeit übten die einzelnen Glieder sich durch das beständige gutgeleitete Zusammenspiel immer besser ein, entwickelten sich unter denselben bedeutende Meister. Unter andern hat der Geiger Posse am ganzen Rheine Anerkennung gefunden, wegen des reinen perlenden Spiels als wegen des Ernstes seines Vortrags, mit welchem er nur an Gediegenem sich versucht. Wie er, als Mensch und als Künstler schätzenswerth, ist auch der Violoncellspieler Jäger, der zu Jenen zählt, welche Meisterschaft auf diesem schwierigen Instrumente erlangt haben. Sobald nun Langenbach sein Orchester auf dem Standpunkt hatte, den er zu erreichen beabsichtigte, begann er von Elberfeld aus seine Heimat zu durchreisen, allenthalben in der Mark, im Westphäler Lande wahre Tonfeste zu geben. In Städten wo früher nie ein Zusammenspielen stattgefunden, wo höchstens ein Cantor lebte, die Kirchenorgel zu handhaben und einige Clavierspieler mühsam abzurichten, hörte man nun plötzlich Concerte und in Orten die früher Dörfer gewesen, die aber durch Gewerbfleiß volkreich und städtisch geworden, klangen auf einmal an Festtagen Mozart und Beethoven. Von Jahr zu Jahr dehnte sich der Kreis aus, den der unternehmende Meister mit seinen Musikern im Westphalenlande durchzog, und bald blieb er nicht bei der Heimat, sondern ging an den Rhein, und brachte in Düsseldorf, am Sitz der niederrheinischen Tonfeste, Meisterwerke so rein und klar zur Aufführung, als Kenner sie je gehört hatten. In einem wahren Triumphzuge erschien er dann in Holland, wurde in jeder größeren Stadt mit Jubel begrüßt, sicherte in jedem dortigen Musikfeste der deutschen Künstlerehre einen dauernden Namen und weckte allenthalben wo er hintam das Gefühl für Besseres und Edleres in der Kunst. Wo er das Verständniß noch nicht angebahnt fand, da begann er mit dem Leichteren und Leichtesten, aber sobald er einmal Boden gewonnen, suchte er den reichen Gebilden Mozart's, Beethoven's, wie auch den neueren Meistern Mendelssohn, Schumann u. A. Eingang zu verschaffen und verfehlte hier nie seinen Zweck. Es läßt sich annehmen, daß das musikalische Leben, die tonliche Bildung des deutschen Volkes im Steigen ist, daß alle die Städte mit der Zeit, wie die größeren Städte jetzt schon, ihre Orchester haben, und das Mustergiltige bei sich aufführen werden; wenn dieses aber wirklich sich bewährt muß man Langenbach den Ruhm lassen, daß er eine Reihe von Städten um ein Jahrhundert in der Bildung vorangerückt hat, und so hat er mehr gethan als eine ganze Reihe von reisenden Tausendkünstlern, die stets nur ihre im Ganzen unbedeutende Persönlichkeit, ihre Fertigkeit geltend machten. Ehre wem Ehre gebührt.

Nachrichten.

H. Marschner ist von seiner Pariser Reise nach Hannover zurückgekehrt, und hat daselbst kürzlich seinen „Templer“ unter großem Beifall dirigirt.

In Karlsruhe erschien so eben, „Zur Erinnerung an Ludwig Spohr. Ein kunstgeschichtlicher Vortrag über dessen Leben und Wirken, gehalten im Cäcilienverein zu Karlsruhe von Heinrich Giehne. 23 Seiten.

Der Componist und Gesanglehrer Grädener in Hamburg hat seine Stelle als Direktor der „Hamburger Academie“ niedergelegt; an seine Stelle tritt Musikdirektor Böie aus Altona.

Von Rubinstein sind bei Schuberth in Hamburg erschienen: op. 55, Pianosortequintett mit Blasinstrumenten, und op. 56, dritte Symphonie in A-dur.

Zur Feier des hundertjährigen Geburtstags von Cherubini wurde in Breslau am 8. September „der Wasserträger“ aufgeführt.

E. Krähmer's Operette „der Liebesring“ wird im Hoftheater zu Mannheim zur Aufführung kommen. Derselbe Componist hat so eben eine dreiaktige lyrisch-komische Oper „der Veteran“ vollendet.

R. Schumann's „Musikalische Haus- und Lebensregeln“ sind so eben in französischer und englischer Uebersetzung herausgegeben worden. Die französische Uebersetzung ist von Fr. Liszt.

In Graz wurde eine neue Oper „Heinrich der Finkler“ von Franz Rafael gegeben.

Johannes Brahms wird in diesem Winter in Hamburg Soiréen für Kammermusik veranstalten.

„Così fan tutte“ von Mozart wurde in Karlsruhe in einer neuen Bearbeitung des Textes von Ed. Devrient mit Beifall auf das Repertoir gebracht.

Wien.

Morgen kommen in einem Concert der Orchestergesellschaft „Euterpe“ eine Symphonie in D von Joh. Christian Bach, eine Symphonie von Mozart in D und eine Ouverture von Langwara zur Aufführung.

Rubinstein's Oper „die Kinder der Haide“ ist im Hoftheater zur Aufführung angenommen. Den Clavierauszug hat die Musikalienhandlung Spina an sich gebracht. Man sagt dem Werke einen guten Erfolg voraus.

Der hiesige Magistrat hat dem Männergesangverein aus Anlaß seiner Leistungen am 15. August einen silbernen Becher verehrt.

Kürzlich machte hier eine Notiz die Runde durch mehrere Zeitungen, und erregte viel Aufsehen, daß den Herausgebern der „Recensionen“, welche in beiden Hoftheatern seit vielen Jahren je eine Loge innehaben, dieselbe plötzlich entzogen worden wäre. Genauen Erkundigungen zufolge ist der Thatbestand der, daß man diesen Herren im Burgtheater in der That die bisher gehabte Loge genommen hat, und nur durch zufälliges Freiwerden einer anderen die völlige Verdrängung verhütet wurde. Im Opernhause sind die hochstehenden Herausgeber im Besitz ihrer Loge ungehindert belassen worden.

Der akademische Gesangverein (Studentengesangverein) an der hiesigen k. k. Universität beabsichtigt im ersten diesjährigen Concert für seine unterstützenden Mitglieder Mendelssohn's „Antigone“ mit großem Orchester aufzuführen.

Berichtigungen.

Auf den Wunsch mehrerer Herren Mitarbeiter berichtigen wir in Folgendem verschiedene sinnstörende Druckfehler in früheren Nummern dieser Blätter.

Es ist zu lesen in

Nr. 27,	Seite	211,	Spalte 2,	Zeile 1 von oben: gemeinfaßlicher, statt gemeinschaftlicher.
„ 34,	„	269,	Hauptblatt,	Spalte 2, Zeile 11 von unten: Nonett, statt Sonett.
„ 34,	„	270,	Hauptblatt,	Spalte 2, Zeile 1 von oben: Sezißer, statt Seßißer.
„ 34,	„	270,	Hauptblatt,	Spalte 2, Zeile 2 von oben: Sopranarie, statt Sopranarien.
„ 35,	„	278,	Spalte 1,	Zeile 4 von unten: der Vortrag, statt den Vortrag.
„ 35,	„	279,	Spalte 2,	Zeile 18 von unten: Opferfeier, statt Opferfeuer.
„ 35,	„	279,	Spalte 2,	Zeile 18 von unten den Anfang, statt der Anfang.
„ 36,	„	285,	Spalte 2,	Zeile 13 von oben: Goudimel, statt Grudimel und Komma dahinter.
„ 36,	„	285,	Spalte 2,	Zeile 18 von oben: Schütz, statt Schuz.
„ 36,	„	285,	Spalte 2,	Zeile 21 von oben: Bornianskj, statt Bontnianskj.
„ 36,	„	285,	Hauptblatt,	Spalte 2, Zeile 4 von unten: typischen, statt lyrischen.
„ 36,	„	285,	Feuilleton,	Spalte 2, Zeile 8 von oben: Leniaberg, statt Leinaberg.
„ 36,	„	286,	Hauptblatt,	Spalte 1, Zeile 3 von oben; der strenz kirchlichen Auffassung, statt des Pluralis.
„ 36,	„	288,	Spalte 2,	Zeile 17 von unten: Rücken, statt Rücken.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wesseły und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 41. Wien, 6. October 1860. Jahrgang 1.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Witwe.** **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Ueber protestantische Kirchenmusik und S. Bach's Cantaten. II. — Aus der Mappe eines Clavierlehrers. (Fortsetzung.) — Recensionen. — Locales. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Berichtigungen. — Briefkasten der Redaction.

Ueber protestantische Kirchenmusik und S. Bach's Cantaten.

II.

S. B. Seb. Bach hat bekanntlich zwei volle Jahrgänge Kirchencantaten geschrieben, von denen bis jetzt durch die „Bachgesellschaft" vierzig veröffentlicht worden sind. Ohne behaupten zu wollen, daß alle diese und die schon früher bekannt gewordenen von durchaus gleichem Werth seien und nicht in manchen Punkten den Stempel einer vorübergegangenen, doch immer groß erscheinenden Epoche an sich trügen, läßt sich der Ausdruck des Erstaunens und der bitteren Klage nicht unterdrücken, daß Werke von solcher Höhe ein Jahrhundert lang gänzlich unbeachtet bleiben konnten. Es mußte erst eine Zeit unläugbarer Unfähigkeit im Fach der Kirchencomposition eintreten, es mußte erst der klar einleuchtende durch Thatsachen erhärtete Beweis geliefert werden, daß die Musik in ihren neuesten Entwicklungsphasen sich immer weiter von jener Objectivität entfernte, welche einen Hauptzug in aller ächten Kirchenmusik bildet, es mußte zugleich die Kraft, der hohe Schwung und die Reinheit künstlerischer Gestaltung verloren gehen, ehe man die Höhe des durch S. Bach Erreichten mit Staunen messen konnte.

Zwar erscheint auch jetzt noch die darüber gewonnene Ueberzeugung auf einen verhältnißmäßig kleinen Kreis von Musikern und Musikfreunden begrenzt; aber die Qualität dieses Kreises, der die besten, vielseitigst gebildeten deutschen Künstler und Kenner einschließt, ist die sicherste Gewähr für die auch in größeren Kreisen allmählig zunehmende Erkenntniß und Werthschätzung eines Meisters, dessen Werke von so massivem und solidem Material gebaut sind, daß der Zahn der Zeit nur äußerlich daran zu nagen vermag. Mag Letztere die Werke einer großen Vergangenheit immerhin mit einem gewissen Grau überziehen: die Stürme von Jahrhunderten vermögen sie nicht umzustürzen, stellen vielmehr gerade das vollkräftigste Zeugniß für den Werth derselben aus. Das Haupthinderniß allgemeinerer Würdigung und vorurtheilsfreien Genusses Bach's liegt in dem allgemeinen Charakter unserer Zeit, die einen ziemlich schroffen Gegensatz bildet zu dem hehren Geiste des überzeugungstreuen, in sich abgeschlossenen Meisters. Das endliche Resultat aller der uns heute so heftig erschütternden Gährungen und Entwicklungsprocesse wird jedoch sicherlich das sein, daß neben den gewonnenen praktischen Verbesserungen im staatlichen und socialen Leben auch tiefere Bedürfnisse des geistigen Menschen sich Bahn brechen werden, deren Befriedigung die Kunst nur in ihren reinsten höchsten Gebilden gewähren kann. Dann aber wird sicherlich auch die Bach'sche Cantate nicht mehr wie bisher als Frucht eines Rechenexempels, sondern als Gebilde einer reich gestaltenden Phantasie, als getreuester consequentester Ausdruck tief religiöser Gefühle anerkannt werden, Gefühle, welche der Welt nicht ganz verloren gehen können, so lange es noch „Grenzen der Menschheit" gibt.

Ein specieller musikalisches Hinderniß für die schnellere Verbreitung Bach'scher Musik liegt in dem hier anzutreffenden Mangel an Mannigfaltigkeit und Buntheit der Tongedanken und Formen, an welche uns neuere Componisten in der weltlichen Musik gewöhnt haben, und mit welchen es endlich so weit gekommen ist, daß die heutige Musik in ihren sublimsten und feinsten Gebilden (Schumann, Gade) sich ausnimmt wie das Bild einer ausgedehnten Landschaft in den kleinsten Rahmen zusammengedrängt, so daß das Entfernteste ganz nahe zusammenrückt, und das Einzelne eine unendliche Niedlichkeit annimmt. Unsere Ohren sind dadurch an einen gewissen Luxus und rasche Abwechslung so gewöhnt worden, daß uns einfache und große Verhältnisse fremd und unfaßlich erscheinen, besonders wenn wir, knapp daran vorbeigehend, den Ueberblick über das Ganze nicht gewinnen können. Die Bach'sche Form wird, wenn wir so sagen dürfen, nur aus einer gewissen Entfernung verständlich, und man muß vor Allem die einzelnen Theile in ihrem Verhältniß zum Ganzen begreifen, was allerdings um so schwerer ist, als die Gegensätze minder schroff gehalten sind als in der modernen Musik. Formlosigkeit aber kann nur Der unserem Meister vorwerfen, der ihn nicht kennt. Im Gegentheil ist seine Form so fest und klar, daß man sich gerade daraus zum Theil die erstaunliche Leichtigkeit erklären kann, kraft deren er in der kürzesten Frist die ausgedehntesten und complicirtesten Werke schaffen konnte. Mit Unrecht erklärt man heutzutage solcher Bestimmtheit den Krieg, denn es liegt klar am Tage, daß die Meister gerade durch ihre Freiheit von Zweifeln über diesen Punkt ganze Reihen kostbarer Meisterwerke hervorbrachten, während wir in unserer Furcht vor allem Schablonenhaften „immer wieder von vorn anfangen," dadurch aber unsere geringeren Kräfte erschöpfen und nur einzelne dürftigere Früchte zur Reife bringen.

In der Kirchenmusik vollends wäre jene vermißte Abwechslung vom Uebel. Nicht bestimmt durch reizvolle Buntheit zu unterhalten, zu überraschen und zu zerstreuen, vielmehr beauftragt den Hörer in ein bestimmtes Gefühl, in eine begrenzte Reihe von Gedanken zu bannen, diese aber in ihrer Unendlichkeit auszusprechen, muß sie wie mit unsichtbaren Fäden sich der Seele zu bemeistern verstehen, und dieselbe immer tiefer in ihr Netz zu ziehen, immer weiter zu jenem Punkte zu bringen wissen, wo sie ihrer Berührung mit dem Ewigen inne wird, wo das Individuum zugleich die Grenze seiner selbständigen Existenz erkennt und fühlt. Gelingt dieß der Musik, dann hat sie als Kirchenmusik ihre Aufgabe gelöst.

Niemandem aber ist dieß besser gelungen, als Seb. Bach, über dessen Musik ein Freund die ebenso schönen als wahren Worte schreibt: „Ich schaue unaufhörlich in ein Zauberreich, das von nie geträumten Herrlichkeiten erfüllt ist, in welchem selige Menschen — nicht etwa im verzimmelnden

Sinne — ein schönes Dasein vollbringen, rein und geläutert von irdischem Schmutz und Schlacke. Hier findet sich nur die höchste Aristokratie des Geistes und Herzens, die namenlose Schönheit des reinsten Adels vertreten."

Und wodurch erreicht (einen empfänglichen Boden vorausgesetzt, denn auf festigem Grund kann auch das kräftigste Samenkorn nicht Wurzel fassen und Frucht bringen) Bach diese Wirkung? Einmal durch die colossale Kunst ein musikalisches Motiv in tausend verschiedenen Formen immer neu an unser Ohr schlagen zu lassen, dadurch unsere Aufmerksamkeit immer tiefer zu fesseln; — dann durch die unendliche Bedeutsamkeit seiner Motive, die dem Sinn der Worte einen unergründlichtiefen Ausdruck gibt; — endlich durch die Consequenz seiner Gestaltungsweise, die, nie abspringend, abbrechend oder in der Irre gehend, stets den Gedanken zu vertiefen und zu erschöpfen sucht. Ein Blick auf Form und Inhalt der Bach'schen Cantate wird diese Behauptung rechtfertigen.

Die Bach'sche Cantate ist im Gegensatz zu seinen Motetten, deren Texte aus einer Zusammenstellung von Bibelstellen mit gereimten Versen gebildet sind, durchaus auf ein religiöses Gedicht gebaut, welches mit dem betreffenden Sonntags-Evangelium in Beziehung steht, und dessen einzelne Strophen verschiedenartig musikalisch verwendet sind, so daß in der Regel die erste Strophe den Stoff zu einem figurirten Chor gibt, die folgenden zu Recitativen, Arien, mitunter auch Duetten benützt werden, während die letzte Strophe in einfacher meist vierstimmiger Weise als Choral gesungen wird. Zuweilen geht dem Anfangschor eine kurze „Sinfonia" als Orchestereinleitung voraus, seltener vertritt eine solche Ouverture die Stelle des Eingangschors. Die Mittel, welche in der Cantate verwendet werden, sind ein zumeist vierstimmig gehaltener Chor, vier Solostimmen (Sopran, Alt, Tenor, Baß), selten mehr, — dann ein Orchester bestehend aus dem Streichquartett, einigen wenigen Blasinstrumenten und dem „Continuo", worunter die bezifferte Orgelstimme zu verstehen ist, deren zweckmäßige und künstlerische Ausführung dem Organisten überlassen bleibt. Mitunter treten aus dem Chor des Quartetts auch Einzelinstrumente heraus, namentlich verwebt mit den Gesangsolo's, welche Bach eigenthümlicher aber sehr gerechtfertigter Weise fast nie ganz allein, d. h. in homophoner Behandlung auftreten läßt. Dadurch wird verhütet, daß die Solostimme allzu prägnant aus dem Rahmen des Ganzen heraustritt, und daß der Solosänger in jene ganz freie Stellung gelangt, die ihn ermächtigt und verleitet in subjective also unkirchliche Willkührlichkeit des Vortrags zu verfallen und jene Strenge der Haltung einzubüßen, welche die Kirchenmusik immer bewahren muß, soll sie nicht in Concert- oder Opernstyl übergehen. Man hat in neuerer Zeit dieses polyphone Wesen der Arien und anderen Gesangsolo's in Bach's Cantaten häufig tadeln zu dürfen geglaubt; man hat finden wollen, daß die Singstimme dadurch gedeckt und beeinträchtigt wird. Vom allgemeinen ästhetischen Gesichtspunkt würde man dabei nicht immer Unrecht gehabt haben, vergaß aber, daß für die Kirchenmusik gerade hier der zarte Punkt ist, wo sie sich vom oratorischen und weltlichen Gesang trennt. Gerade durch diese Theilung des musikalischen Interesses, durch diese contrapunktische Verschlingung zweier (auch mehrerer) Tonreihen oder Melodien wird die Arie kirchlich, und erhält jenen Grad der Objectivität, welchen diese Gattung der Musik streng wahren muß.

Den Schluß des Ganzen bildet, wie gesagt, der vierstimmige Choral, bei welchem die Instrumente zwar auch mitgehen, aber verschmolzen mit dem Chor, indem sie sich an die ihrer Lage entsprechenden Singstimmen anschließen. Diese Einigung aller Potenzen, dieses schließliche Unterordnen der instrumentalen Mittel unter das einfache Kirchenlied ist ein ungemein feiner Zug der Bach'schen Kirchenmusik und beweist überdieß, daß die Instrumente von ihm nur zur Erhöhung der Wirkung beigezogen, nie aber um ihrer selbst willen in den Vordergrund geschoben wurden.

Wir gehen nun auf die einzelnen Theile der Cantate noch näher ein, und wenden uns vorerst dem Eingangschor zu. Derselbe ist zumeist ein in's Volkate übertragenes Choralvorspiel. Diese Form ist der künstlerische Ausbau einer Choralstrophe, wo die einfache Melodie von einer Chorstimme getragen, von den übrigen in anverwandten Klängen, mehr oder weniger künstlich, aber immer kunstvoll und künstlerisch umspielt wird. So sind im gothischen Bau die größeren Theile durch ähnliche kleinere vermittelt, überdeckt, und ins Detail ausgebildet. Die Choralmelodie tritt wie zufällig dazu, ist aber der Grundriß des Ganzen, der Faden an dessen Hand man das Labyrinth der vielfach verschlungenen Gebilde abgeht. Eine wundersame Weiterbildung der alten Polyphonie im Sinne der ausgebildeteren Kunst! Und alle diese Kunst verschwindet wieder in der höheren Idee, die dem Ganzen einen sehr bestimmten Charakter aufprägt, sei es der der Trauer oder der freudigen Ergebung, oder des felsenfesten Vertrauens und Gleubens oder des jubelnden Lobes.

Gegensätze fehlen in diesem Eingangschor durchaus nicht, nur sind sie nicht in allen musikalischen Factoren zugleich zu treffen. Das Dramatische erscheint dadurch völlig ausgeschlossen, daß die vorhandenen Gegensätze, welche vorzugsweise in der Abwechslung instrumentaler Vor-, Zwischen- und Nachspiele mit Chorstellen, dann in dem Gegenübertreten einer in langsamen Choralnoten gehenden Stimme zu den figurirten übrigen Stimmen, endlich im Begriff der Polyphonie überhaupt und in der modulatorischen Gestaltung liegen, erstens sehr mild auftreten, und zweitens durch den periodisch ruhigen Fluß des Ganzen ausgeglichen sind. Auch hierin spricht sich der Charakter wahrer Kirchenmusik entschieden aus. Ueber die alten Vorurtheile, welche der Bach'schen Musik überhaupt Melodie absprechen, verlieren wir kein Wort, denn heute weiß jeder nur einigermaßen Musikalische, daß wenn alle Stimmen gleichberechtigt sind, worin das Wesen der Polyphonie und der Kirchenmusik liegt, eine Behandlung der Melodie als obenaufschwimmenden Gesangs mit blos akkordischer Begleitung unmöglich ist. Wenn ein Theil der Zeitgenossen die Auffassungsfähigkeit für jene vielstimmige Melodie verloren hat, so liegt darin kein Beweis für einen Mangel bei Bach, sondern bei Jenen, deren Ohren und Geschmack eine einseitig moderne Richtung genommen haben.

Ueber die Recitative bemerken wir im Allgemeinen, daß sie in einer so ernsten und würdigen Weise gehalten sind, daß dabei ein Gedanke an Opernhaftes nicht aufkommen kann. Ebenso schließt die in den Cantaten gebrauchte Anwendung des Recitativs das Dramatische dadurch aus, daß dort nicht wie hier das Recitativ als musikalische Behandlung von erzählenden *) oder sonst nicht eigentlich für die Composition geeigneten Texteworten benützt, sondern blos als etwas freiere, der strengen Form ledige Ausdrucksweise für Stellen gebraucht wird, die auch eine ariose Form vertragen würden. Der Grund warum Bach die Form des Recitativs gebrauchte, ist ein durchaus künstlerischer und eigentlich kein anderer als der, welcher in der modernen Instrumentalmusik den Componisten bestimmt, neben geschlossenen Hauptgedanken schweifende gangartige Zwischensätze zu bringen, durch welche das allzu Gleichartige und Ermüdende der festen Perioden eine willkommene Unterbrechung erleidet, und welche das Wiederauftreten derselben doppelt wohlthätig wirken lassen. Man denke sich eine Reihe von Arien hintereinander, und man wird fühlen, daß eine Trennung derselben durch recitativartige Sätze eine künst-

*) Nur in den größeren Kirchenwerken, wie in den „Passionen" findet sich das Recitativ als erzählende Form. Dann sind es aber die Worte der heiligen Schrift, des erzählenden Evangelisten, die natürlich in keiner anderen Form gegeben werden können.

lerische Nothwendigkeit ist. Ein anderer Grund und zwar ein mehr innerer ist der, daß sich in der recitativischen Freiheit ein erhöhterer lebendigerer Ausdruck geben läßt, als in der gleichmäßig fortschreitenden Arie. Bach wählte daher mit seinem Gefühl solche Textesstrophen hierfür, die eines stärkeren Ausdrucks fähig oder bedürftig waren.

Die Bach'sche Cantatenarie ist auch etwas ganz Anderes, als eine Opern-, Concert- oder Oratorienarie, ja selbst nicht entfernt solchen Stücken ähnlich, wie sie in Graun'scher u. dgl. Kirchenmusik vorkommen (ein recht auffallendes Beispiel einer verwerflichen Kirchenarie ist u. A. jene vom „göttlichen Propheten" im Graun'schen „Tod Jesu"). In der Form lehnt sie sich insofern an die alte Opernarie, als sie an der dreitheiligen Gestaltung festhält (Hauptsatz, Mittelsatz, Wiederholung des Hauptsatzes). Das ist aber auch Alles, was sie mit ihr gemein hat, und es ist wenig genug; als Kunstwerk muß sie ja doch eine Form haben. Entscheidend ist aber der Inhalt, der sich darin ausspricht. Man könnte also höchstens in einem Nebensächlichen etwas Veraltetes finden, der Hauptsache nach bleibt die Bach'sche Kirchenarie immer neu, in ihr pulsirt Lebensblut von unvergänglicher Dauer. Wunderbare Melodien, von einer Beschaffenheit die der heutigen Kunst völlig entspricht, strömen uns da entgegen, und wir sagen nicht zuviel, wenn wir behaupten, daß schönerer Gesang in unserer Zeit nicht geschaffen wurde, ja daß es dem besten heutigen Componisten schwer fallen wird, dergleichen zu erfinden. Wir haben bei Gelegenheit der Besprechung einer Sammlung von Altarien, bearbeitet von R. Franz, Beispiele davon gegeben, und werden demnächst wieder Veranlassung finden, auf's neue an der Fortsetzung dieser Sammlung durch 9 Baßarien unsere Meinung zu bekräftigen. Wie schon erwähnt, ist die Gesangsmelodie durchaus von einer Instrumentalmelodie begleitet und umrankt; beide aber heben sich dann von dem zu Grunde liegenden Baß so ab, daß wir in gewisser Hinsicht völlig moderne Gestaltungen vor uns haben und eine ganz eigene Art von Polyphonie erblicken, die einen Uebergang zur Homophonie (aber auch nur das) darstellt. Nicht mehr, wie in der strengen Polyphonie, ist auch der Baß eine gleichmäßig betheiligte Gesangsstimme, sondern er gestaltet sich zu einer wirklichen selbständigen Grundstimme, auf welcher die melodieführenden Parte ihr melodievolles Leben entwickeln, gehoben überdieß durch die gehaltenen Klänge der Orgel (die indessen durch andere Mittel ersetzt werden kann). Passagen, im Sinn der „Gesangsfertigkeit" kommen in der Bach'schen Arie nicht vor, wohl aber instrumentalartige Gänge, die die Kunst des Sängers in Anspruch nehmen, ohne dieselbe als Zweck erscheinen zu lassen. Sie sind zugleich höchst ausdrucksvoll und sehr malerisch, wollen daher auch bedeutungsvoll gesungen, nicht als bloße Arabesken mit minderer Theilnahme behandelt werden. *) Wolle man vom Gesang vorzugsweise richtige und sprechende Declamation in umfassendster Bedeutung, oder Melodie, — man wird Beides in hohem Maße hier vereinigt finden; vor Allem aber eine Innigkeit und Wahrheit des Ausdrucks im Ganzen, wie er höher (im Sinne der Kirchenmusik) nicht gedacht werden kann. Von Verstandesmusik ist hier keine Spur zu finden, und nur das falsche verdorbene Gefühl kann sich von einer Musik kalt angeweht finden, welche so durch und durch Ausdruck ächter Empfindung ist.

Der Schlußchoral, der oft die Grundlage der ganzen Cantate ist, so daß selbst die Arien und Recitative zuweilen aus ihm herausgebildet sind, und der meist ein bekanntes Kirchenlied, mitunter auch von S. Bach selbst componirt ist, erscheint in jener herrlichen vierstimmigen Behandlungsweise, worin Bach so Meisterhaftes geschaffen hat. Bereits seit längerer Zeit veröffentlichte Sammlungen solcher Choräle für den Kirchenchor (nicht für die Gemeinde) von Bach gesetzt, sind längst gewürdigt, und in den Händen jedes Musikers und Musikfreundes, der irgend Interesse für Choralmusik hat, und überheben uns der Verpflichtung, erst noch auf diese Schätze aufmerksam zu machen. Wir erinnern schließlich nur daran, daß manche dieser Choräle noch aus der Zeit der alten Kirchentonarten stammen, die zum Theil in unser jetziges Mollgeschlecht übergegangen sind. In Folge dieses ihres vorwiegenden Mollcharakters ist manchen Cantaten Bach's ein uns fremdartiges Wesen aufgedrückt worden, welches auch schwerlich unserer Empfindung je adäquat werden wird. So sind z. B. einige Cantaten für die beiden Osterfesttage seltsamer Weise in Molltonarten gesetzt, weil die alten Oster-Kirchenlieder meist aus der dorischen Tonart gehen. Dieses Ueberbleibsel aus einer längst vergangenen Zeit ist für Bach zwar keine Schwierigkeit der Behandlung gewesen, läßt aber den protestantischen Geist, der in seinen Werken sonst weht, noch nicht zum vollen Ausdruck gelangt erkennen.

In einem dritten und letzten Artikel bringen wir noch die Analyse einer uns besonders lieb gewordenen, auch vielleicht schon jetzt dem allgemeineren Verständniß weniger fern liegenden Cantate, welche den Titel führt:

„Liebster Gott, wann werd' ich sterben?"

*) Hierüber spricht sich R. Franz in einer Einleitung zu jedem Hefte seiner Sammlung so richtig und schön aus, daß wir am besten darauf verweisen können.

Aus der Mappe eines Clavierlehrers.

Von **Ernst Leonhardi.**

(Fortsetzung.)

Takt und rhythmischer Sinn.

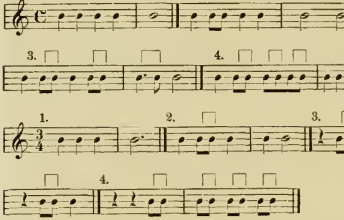
So wie das Gehör für Tonauffassung, so scheint auch bei manchem Schüler der Taktsinn gänzlich zu fehlen, wodurch der Unterricht unglaublich erschwert wird. Ganz besonders tritt dieser Mangel bei sehr jugendlichen Anfängern, bei dem weiblichen Geschlecht aber selbst in reiferen Jahren noch hervor, und scheint daher auf dem Uebergewicht des Gefühls und der Phantasie über die reflectirende Verstandesthätigkeit zu beruhen.

Die Eintheilung der Zeit in gleich abgemessene Theile und das energische Fortschreiten nach dem einmal angenommenen Zeitmaße ist der kindlichen Ungebundenheit und freien Bewegungslust ebenso heterogen, wie der weiblich natürlichen Grazie und Zurückhaltung; ja es steht ein unabweichbar strenges Takthalten dem kecken, lebensfrohen und thatendurstigen Muthe des Jünglings ebenso wohl an, als es der zarten weiblichen Sitte und der mehr passiven als activen weiblichen Natur offenbar widerstrebt. Zudem erfordert das Takthalten eine gewisse kalte, ruhige Beobachtung, zu welcher der mehr der Schönheit des Klanges, dem Reiz der Melodie und dem Pathetischen des Ausdrucks zugewendete Sinn der Schülerinnen selten aufgelegt ist.

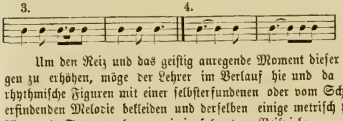
Auch zur Abhilfe dieses Uebels nimmt das Clavier die Selbstthätigkeit des Lernenden weniger in Anspruch als der Gesang, welcher seine Aufmerksamkeit auf die verschiedene Länge des Tones weit leichter und anhaltender zu richten im Stande ist; daher auch das Takthalten bei Sängerinnen weit seltener vermißt werden wird, als bei gesangskundigen Clavierspielerinnen. Das bloße Zählen und Zählenlassen erweist sich bei hartem Taktgehör selten als ausreichend; der Schüler glaubt es mit dem bloßen Aussprechen der Zahlen schon abgethan, fühlt sich doppelt belastet und zugleich gestört. Besser ist das Taktschlagen (aber möglichst leise, damit die accentmirten Noten scharf hervortreten) bald von Seite des Lehrers, während der Schüler spielt, bald umgekehrt; bisweilen auch ohne zu spielen, nur auf den Noten, mit dem unentbehrlichen Bleistift bewaffnet, Takt für Takt fortschreitend; bei Noten verschiedener Dauer gebrauche der Schüler auch die linke Hand, so daß z. B. die linke Viertel und die rechte mit dem Bleistifte die auf jedes Viertel kommenden Achtel,

Triolen oder Sechzehntheile schlägt. Jedoch sind solche Uebungen, der Ermüdung wegen, nie zu anhaltend und nur zeitweise vorzunehmen.

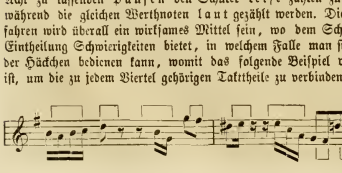
Der Einförmigkeit dieser in gewissen Fällen unerläßlichen Taktübungen wird der rationelle Lehrer dadurch zu begegnen wissen, daß er alsbald *rhythmische* Uebungen damit verbindet. Auch der Rhythmus muß vom Schüler bisweilen des blühenden Tongewandes entkleidet gleichsam als Skelett betrachtet werden, um das Wesen desselben deutlich zu erfassen. Am leichtesten wird der Lehrer das Interesse und die Aufmerksamkeit des Schülers für diesen an sich etwas trockenen Gegenstand gewinnen und fesseln, wenn er selbst rhythmische Figuren aufschreibt, und vom Schüler bald schlagen, bald spielen oder auch trällern läßt. Die stufenweise Fortschreitung vom Einfachen zum Complicirten ist dabei eben sowohl zu beobachten, wie die Berücksichtigung der verschiedenen Taktarten. Einige Beispiele, wie deren auch in der „*Clavierschule für Kinder von Heinr. Reiser*“ aber leider in zu geringer Anzahl zu finden sind, werden das Verfahren am besten erläutern:



Um den Reiz und das geistig anregende Moment dieser Uebungen zu erhöhen, möge der Lehrer im Verlauf hie und da einzelne rhythmische Figuren mit einer selbsterfundenen oder vom Schüler zu erfindenden Melodie bekleiden und derselben einige metrisch passende Worte als Text unterlegen, wie in folgendem Beispiel:



Sehr gut wird es sein die bei diesen Uebungen nicht außer Acht zu lassenden *Pausen* den Schüler *leise* zählen zu lassen, während die gleichen Werthnoten *laut* gezählt werden. Dies Verfahren wird überall ein wirksames Mittel sein, wo dem Schüler die Eintheilung Schwierigkeiten bietet, in welchem Falle man sich auch der Hädchen bedienen kann, womit das folgende Beispiel versehen ist, um die zu jedem Viertel gehörigen Taktheile zu verbinden.



So wenig dieses einfache Mittel etwas Neues und den bessern Lehrern Fremdes ist, so gibt es doch — horribile dictu — noch immer Lehrer und Lehrerinnen genug, welche derartiges ganz außer Acht lassen und sich begnügen in Betreff der Eintheilung den Schüler auf das Gleichzeitige dessen, „*was übereinander steht*“ zu verweisen.

Melodie und Harmonie.

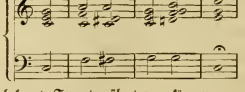
Eine trockene, wenn auch noch so richtige Definition wird dem jugendlichen Anfänger diese beiden Grundbegriffe weit schwieriger zum Verständniß bringen, als das Vorspielen einer einfachen Melodie und eines einzigen vollstimmigen Akkordes. Erst die Praxis, dann die Theorie — diese wichtige Unterrichtsregel verdient besonders in diesem Capitel strengste Beachtung. Den einfachsten Begriff von Melodie erhält der Lernende durch die Scala, welche gleichsam als Melodienquell zu betrachten ist, den einfachsten Begriff von Harmonie gibt der *Dreiklang*, aus zwei an einandergefügten Terzen bestehend

$$\begin{pmatrix} & 3-5 & \\ 1-3 & & \end{pmatrix}\begin{matrix}5\\3,\\1\end{matrix}$$

aus dem sich durch Aufügung einer dritten Terz der *Septimenakkord*

$$\begin{pmatrix} & & 5-7 & \\ & 3-5 & & \\ 1-3 & & & \end{pmatrix}\begin{matrix}7\\5\\3\\1\end{matrix}$$

bildet. Auch diese veranschaulichende Art der Zusammensetzung beider Akkorde kann dem Anfänger nur dann erst das volle Verständniß vermitteln helfen, wenn die Anweisung am Clavier vorangegangen ist. Bei dem jüngsten Schüler schon wird es möglich sein, wenn er nichts als die sieben Töne der C-dur-Scala kennt, ihn zuerst mit den Intervallen (Terz-Sexte, dann Quart-Quinte, zuletzt Secund-Septime) und allmählig mit den leitereigenen Dreiklängen in den drei Lagen durch wiederholtes Vorspielen und Nachspielenlassen vertraut zu machen. Sind später auch die leitereigenen Septimenakkorde nach Anweisung des Lehrers in allen Lagen vom Schüler gebildet und wiederholt gespielt worden, so stelle man aus den Dreiklängen der Tonica und Dominante die einfachste Cadenz zusammen, und lasse sie immer mit der Scala zugleich wiederholen, und in jede neuhinzukommende Tonart übertragen. Bei wachsender Erkenntniß des Schülers erweitere man die Cadenzen und nehme später außer dem Dom. Sept. Akkord auch den *verminderten* hinzu. Auf einfach praktischem Wege, ohne tieferes Eingehn in die Regeln der Harmonielehre, was nur für späteren Unterricht gehört, ist es zu erreichen, daß Kinder von sieben Jahren Cadenzen, wie die folgende:



in alle ihnen bekannte Tonarten übertragen können.

Dem in der Harmonielehre bewanderten Lehrer wird es nicht schwer fallen, der Lust des Schülers zum Cadenzenspielen durch Veränderung und Bereicherung der Harmonienfolge von Zeit zu Zeit einen neuen Impuls zu geben. Möge man gegen diese Art, den Anfänger auf halbmechanischem Wege (denn der Fingersatz und das Gehör sind bei dieser Methode fast allein Wegweiser für den Schüler) zum Cadenzenspielen und transponiren zu bringen, einwenden was man wolle, so wird ein solches vorläufiges Eintauchen, ehe man ihn in dem Strome der Harmonie kunstgerecht schwimmen lehrt, sich im späteren Verlauf des Unterrichts als kräftiges Förderungsmittel bewähren. Daß bei dem Einüben der Cadenzen nach dem Gehör die musikalische Combinationsthätigkeit mehr angeregt wird, als wenn es aus den Noten geschieht, ist Grund genug, den ersten Weg dem letzteren vorzuziehen.

So unmöglich es ist, allgemein giltige Grenzen zu ziehen, wie weit der Clavierunterricht den Schüler mit der Musikwissenschaft im Allgemeinen und mit der Harmonielehre auf praktisch-theoretischem Wege vertraut zu machen habe, so läßt sich doch als Summa dessen, was jeder Clavierspieler davon wissen soll, folgendes feststellen: die halben und ganzen Tonstufen, Werth der Noten und Pausen, die Taktarten, die Eintheilung, die Intervalle, die Dur- und Molltonarten und ihre Verwandtschaft nach dem Quintenzirkel (S. d. beifolgende Schema), die leitereigenen Dreiklänge und Septimenakkorde, die verschiedenen Lagen und Brechungen derselben, die drei verminderten Septimenakkorde, einige Cadenzen und die Rudimente des musikalischen Satzgefüges und der Stimmenführung.

Letzteres ist schon beim Anfängerunterricht ein wohl zu beherzigender Punkt, denn auf ihm beruht hauptsächlich das musikalische Verständniß des Spielers. Leider findet auch hierin bei vielen Lehrern eine große Vernachlässigung statt. Wenn auch die Polyphonie in unsern modernen Clavierompositionen, besonders im Salongenre wenig vertreten ist, so finden sich doch in den einfachsten Anfängersachen, z. B. bei Bertini Stellen genug, um dem Schüler die ersten Begriffe von Stimmenführung beizubringen.

Es ist hier der Ort, einem alten, eingerosteten und immer noch einzelne Vertheidiger findenden Vorurtheile entgegenzutreten, und ihm, wo möglich das schwache Lebenslicht auszublasen. Es ist nämlich die Ansicht, daß es nicht gut sei, bei schwierigen Stellen oder beim Einüben von Stücken überhaupt, da mit Einer Hand allein spielen zu lassen, wo beide Hände zu thun haben, weil sich der Schüler dadurch entwöhne, für beide Hände zugleich zu sorgen und die Augen auf beide Systeme zugleich zu richten. Da die Schwierigkeiten beim zweihändig Spielen verdoppelt sind, so wird es doch wohl besser sein, besonders den noch schwachen Schüler langsam und sicher mit Einer Hand spielen zu lassen, als durch die seine Kräfte übersteigende Anforderung an beide Hände ihn zu einem stockenden, stotternden Vortrag zu gewöhnen? Da ferner die Richtung der Aufmerksamkeit und des Willens auf die Finger hauptsächlich dazu beiträgt, sie einzeln zu kräftigen, oder ihre ursprünglich verschiedene Druck- und Zugkraft auszugleichen und sie so von einander unabhängig zu machen, so wird dies wohl ebenfalls leichter und schneller zu erreichen sein, wenn der Schüler zuerst nur an fünf Finger, statt gleich an zehn zu denken hat. Unbedingt nothwendig aber wird das Spielen mit Einer Hand (im Anfang häufiger, später seltener) um dem Schüler die nöthige Klarheit in Betreff der Stimmenführung zu verschaffen. Nicht nur die in der Oberstimme liegende Melodie, sondern auch die Baßstimme und, wo sie hervortreten, auch die Mittelstimmen sind anfangs fleißig einzeln vorzunehmen und da, wo sie mit Ausfüll- und Begleitungsnoten oder Figuren verbunden und durchwebt sind, von dem dazu befähigten Schüler gleichsam anatomisch zu präpariren.

Nur so ist es zu erreichen, daß sich das ungeübte Ohr gewöhne, jede Stimme aus dem Ganzen heraus einzeln auszufassen, zu verfolgen, und im Spiel am gehörigen Orte hervortreten zu lassen. Divide et impera — diesen Herrschergrundsatz, wird auch der rationelle Lehrer niemals unberücksichtigt lassen. Eine zweckdienliche Uebung ist es auch, bisweilen zwei correspondirende Stimmen aus der vollen Harmonie auszuscheiden und so zusammenspielen zu lassen. Bei diesen Experimenten, wobei Maß und Ziel freilich zu beachten ist, wird das Interesse an dem Tonstücke mehr erhöht und belebt, als durch ununterbrochenes, schwieligames Spielen, und zugleich wird dem gedanken- und ausdruckslosen so wie dem verworrenen und unklarem Spiel in der aufgestachelten Beobachtungsthätigkeit des Schülers ein wachsamer Hüter entgegengestellt.

Ein anderer häufig vorkommender, und den Fortschritt des musikalischen Verständnisses beim Anfänger hemmender Fehler besteht darin, daß man bei Wiederholungen einer unrichtig gespielten Stelle nicht mit der ersten Note des betreffenden Satzes, sondern mitten drin, gewöhnlich mit vollem Takte anfangen läßt; da es doch bei Declamationsübungen gewiß keinem Vernünftigen einfallen wird, einige aus dem grammatikalischen Zusammenhang gerissene Worte, die gerade einen Vers oder eine Zeile bilden, wiederholen zu lassen. Mag das zu wiederholende Satzglied ein noch so kleines sein, so darf es doch eines Taktstriches wegen, niemals verstümmelt werden. So wie es in vielfacher Hinsicht von großem Vortheil ist, jedes dem Schüler vorgelegte Stück, bevor er es zu spielen anfängt, mit ihm durchzugehn, und dabei die nöthigen Bemerkungen über Notenschrift, Takt, Eintheilung und was sonst Schwierigkeiten bieten könnte, anzuknüpfen, so wird dieß Verfahren doppelt nützlich, als es dem Schüler einen Ueberblick über den ganzen Verlauf und Inhalt des Stückes gewährt, sein Interesse daran erhöht und Muth und Lust zum Angriff befeuert. Auch bereits geübte Stücke möge man dem Schüler bisweilen zum bloßen Durchlesen statt der zeitraubenden Repetition am Clavier aufgeben. Ueberhaupt ergreife man beim Unterricht jede Gelegenheit und jedes passende Mittel, um die ächt künstlerische Freude am Verständniß des musikalischen Inhalts an die Stelle des traumseligen Duselns zu setzen, in welchen sich so viele Musicirende und Musikfreunde durch das passive Aufschwirkenlassen des rein sinnlichen Klingklangs so gern einwiegen lassen, wozu auch die meisten Anfänger, freilich ebenso verzeihlich als begreiflich, inkliniren.

(Schluß folgt.)

Recensionen.

Werke für Orgel.

Der katholische und protestantische Organist, oder der praktische Organist, enthaltend 646 kurze, leichte und gefällige Orgelcompositionen verschiedener Art, und folgen diese in der Reihe, wie die Töne der chromatischen Leiter, mit und ohne Pedal zu spielen, in den gebräuchlichsten Dur- und Molltonarten, für jede Kirche. Nebst einem Anhange von Nachspielen und Modulationen. In methodisch fortschreitenden Orgel-Tonstudien der bekanntesten älteren und neueren Tonsetzer mit Angabe der Pedal-Applicatur von A. G. Ritter. Zur Uebung, Fortbildung und zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst für Präparanden, Seminarien, Schullehrer, Organisten und alle Freunde des wahren, soliden Orgelspiels. Zunächst als praktisches Hilfsbuch und Ergänzungs-Material zu jeder Orgelschule, insbesondere zu Ritters Kunst des Orgelspiels oder Sattler's theoretisch-praktischen Orgelschule. In Verbindung mit E. W. Gottschalg, J. E. W. Kühne und J. H. Lehmann herausgegeben von Gotth. Wilh. Körner. Erfurt und Leipzig, Gotthilf Wilhelm Körner's Verlag. Subscriptionspreis 3 Thaler netto. Partie-Baarpreis 12 Exemplare auf einmal à 2⅞ Thaler und ein Freiexemplar. Späterer Ladenpreis 5⅞ Thaler. Kirchenvorstände bei 30 Exemplaren das Exemplar zu 2 Thalern.

Wären die Titel der meisten musikalischen Werke so groß und umfangreich als Vorstehender, so würde für deren Besprechung ein kaum zu beschaffender Raum erforderlich sein. Herr Gotthilf Wilh. Körner ist ein wahrer Tausendsasa als Speculant, unermüdlicher Sammler und Herausgeber von Orgelcompositionen, ebenso zu bewundern ist er als Erfinder neuer Titel zu diesen Werken. Da gibt es: den Orgelfreund, das Präludiumbuch, den Cantor und Organisten, den Orgel-Virtuosen, das neue Orgeljournal, das neue Orgelarchiv, den angehenden Organisten, den wohlgeübten Organisten, den wohlerfahrenen Dom-Organisten (warum gerade Dom? Sind dessen Erfahrungen anderer Natur, als die eines Nicht-Dom-Organisten?) Diesmal haben wir es nun mit dem „katholischen und protestantischen Organisten“ oder „praktischen Organisten“ zu thun. Der Titel „praktischer Organist“ wäre wohl ausreichend gewesen. Ist der Organist unpraktisch, so taugt er für beide Confessionen nicht; ein katholisches oder evangelisches Orgelspiel gibt es überhaupt nicht, weshalb der tüchtige und praktische Organist sich nur mit dem Rituale zu befreunden hat, um den Anforderungen beider Kirchen zu genügen. Was Herrn Körner bei Herausgabe derartiger Sachen

besonders gut zu statten kommt, ist die Erlaubniß, in Sammelwerken Compositionen, die mit Eigenthumsrecht bei anderen Verlegern erschienen sind, aufnehmen zu dürfen, ohne vom Gesetz als Nachdrucker gefaßt zu werden; da kann nun Herr Körner tüchtig darauf losdrucken und viel Honorar, das die Verleger ihren Componisten längst gezahlt, ersparen. Herr Gotthilf Wilhelm Körner ist indeß auch ein gesetzeskundiger Mann, der sein Eigenthum zu schützen weiß, denn auf dem Titelblatt der bei ihm mit Eigenthumsrecht erschienenen Orgelcompositionen von M. G. Fischer warnt er vor Nachdruck und droht mit gerichtlicher Verfolgung! — Der katholische und protestantische Organist beginnt mit einem Vorwort eines Herrn U. W. Gottschalg, in welchem er, der Mitarbeiter, Herrn Körner, dem Verleger, die gebührende Anerkennung zollt, ihn einen um das neuere Orgelspiel hochverdienten und unermüdlich thätigen Mann nennt und auf die Vorzüge vorliegender Sammlung hinweist. Begeistert hierzu wurde Herr Gottschalg noch besonders durch den Geburtstag Joh. Seb. Bach's, an welchem er dieses Vorwort abfaßte. Er nennt das Bildungsmaterial dieses Werkes die Quinteffenz des besten (??) aus der bisherigen Orgelliteratur und empfiehlt angehenden Organisten das ernstliche Studium dieses Werkchens, wobei er sich schmeichelt, daß dieselben nach den nöthigen Vorkenntnissen der Harmonielehre durch fleißiges Answendiglernen dieser kleinen Piecen selbst kleine Formen mit der Feder in der Hand und ex tempore erfinden werden, welcher Ansicht wir nicht ganz beistimmen können. Wir meinen, daß der mit Talent begabte, wofern er gute Musik gehört und gespielt, zu Compositionsversuchen gedrängt wird, noch ehe er die Regeln der Harmonie studirt hat, daß im andern Falle aber aus einem Talentlosen nichts Gescheites herauskommt, wenn er auch den ganzen Gotthilf Wilhelm Körner auswendig wüßte. — Nach diesem Vorwort stoßen wir auf das alphabetische Namensregister der Componisten der in diesem Werke enthaltenen Tonstücke. Es sind 117, deren Namhaftmachung man uns in räumlicher Hinsicht wohl erlassen wird. Die Orgeltonstücke beginnen, nach den gebräuchlichsten Tonarten geordnet, mit kleinen Sätzchen von zwei Takten an und dehnen sich dann immer weiter aus. Wir begegnen darin diesem Herkömmlichen, Verbrauchten, hundertmal Dagewesenen und sogar Trivialen, aber auch Gewähltem, Schönem und Anständigem und sind hierin Namen vertreten, von denen man nur Tüchtiges erwarten darf.

Vieles hätte zum besten des Werkes fortbleiben können und müssen wir uns überhaupt ein wenig wundern, daß man die Tonstücke nicht sorgfältiger redigirt und die Druckfehler nicht gewissenhafter corrigirt hat. Wie konnte man z. B. Nr. 46 aufnehmen? Takt 4, 5 und 6 sind in ihren Harmoniefolgen nicht Muster reinen, fließenden Satzes. Nr. 48 ist sehr gewöhnlich, Takt 4 ganz trivial. Nr. 53 Takt 1 bis 3 klingen eben nicht schön. Nr. 55 die ersten 4 Takte schon zu oft dagewesen. Nr. 62 Takt 7 und 8 schlecht klingende Quinten, waren leicht zu vermeiden. Nr. 77 am Schlusse ohne allen Rhythmus. Nr. 107 Takt 3; warum im Baß ein Septimensprung? Nr. 138 hat 4 Takte Inhalt und 4 Takte Schluß, welch' Verhältniß? Nr. 140 klingt seiner Sequenzen halber nicht gewählt. Nr. 164 Takt 3 klingt im Basse schlecht, warum nicht das untere as statt f? Nr. 169 müssen die beiden letzten Takte zusammengezogen werden. Nr. 171 ist der vorletzte Takt zu viel. Nr. 175 ohne Erfindung. Nr. 183, ein Galimathias, dient zum Muster wie man nicht componiren soll. An Nr. 298 kann man nicht Periodenbau studiren. Nr. 321 sehr trivial. Nr. 339 von Takt 2 zu 3, soll solche Fortschreitung Schülern zum Muster dienen? warum Takt 3 nicht einfach c im Alt? Nr. 396 klingen die ersten 4 Takte à la Suisse. Nr. 456 von Takt 2 bis 3 ungenießbare Harmoniefolge. Takt 18 im Alt 2. Viertel ces statt h. Nr. 476 etwas hausbacken. Nr. 495 Takt 15 und 16, was ist das für eine Art dreistimmigen Satzes? Takt 21 schülerhaft. Nr. 509 und 510 sind in den ersten 3¼ Takten ganz dieselben, soll dies zeigen wie sich große Geister begegnen? Nr. 517 ganz inhaltslos. Nr. 519, was soll dies Stückchen Passionschoral? Nr. 532 Takt 5 unrein, erstes Viertel im Alt f und halbe Note a. Takt 12 muß a im Basse nur ein Viertel sein. Nr. 534 spricht viel und sagt nichts Geordnetes. Nr. 549 sehr dürftig. Nr. 557 Takt 7 klingen es und e zusammen nicht besonders gut. Nr. 568 in Erfindung und Stimmenführung gut und fließend, nur die Takte 9, 10 und 11 klingen nicht gewählt. Nr. 576 sehr verbraucht, auch schlechte Tenorstimme. Nr. 580 am Schlusse sehr unrhythmisch. Nr. 600 ist die Octavenfortschreitung Takt 1 auch jonisch? Nr. 616 total inhaltslos, bringt dies das Aeolische mit sich? Nr. 633 fällt durch Quinten mit der Thür in's Haus. Takt 5 ist zu viel. Nachspiel Nr. 638 Phantasie gibt zwei Elemente, das ernste und heitere, letzteres auf dem Nebenclavier vertreten und zuweilen à la Spieluhr behandelt, das Ernste macht sich recht gut. Takt 20 nicht würdig für die Orgel, Takt 24 noch viel weniger; Takt 37, das Arpeggio ist sehr galant. Seite 173 Takt 8 und 9 müssen in einem Takt Viertel zusammengezogen werden, Takt 17 und 18 sind im Rhythmus zu viel. Seite 174 Takt 8 sehr trivial. Nr. 639 und 640 sind besser. Nr. 641 macht sich im Ganzen recht gut, Takt 41 und 42 müssen verändert und in Einen zusammengezogen werden, sonst ist es unrhythmisch. Nr. 642, ein Galimathias, ideen-, plan- und formlos; wie kann man solches Zeug aufnehmen? Nr. 643 sehr dürftig. Nr. 644 desgleichen. Nr. 645 ist werthvoller und 646 ein glattes und gut gearbeitetes Stück.

Wir kommen nun zu den Stichfehlern und halten es für zweckmäßig, daß der Verleger, wofern er noch Exemplare abdrucken läßt, die Fehler vorher auf den Platten beseitigt. Nr. 19 Takt 4, 3. Viertel im Alt a statt c. Nr. 52 Takt 4 im Alt g statt f. Nr. 58 Takt 7 im Sopran h statt d. Takt 16 im Tenor erstes Viertel g statt a, und letztes f statt g. Nr. 74 Takt 5 im Alt es statt f. Nr. 115 Takt 4 im Alt a statt h. Nr. 133 Takt 2 sind zwei nette Quarten. Nr. 149 Takt 17 im Sopran letztes Viertel g statt a. Nr. 182 Takt 8 im Alt as nur eine halbe Note, Takt 9 und 10 klingen haarsträubend und sind eben Takt 9 und 10 umzukehren. Nr. 116 Takt 15 e statt fis im Alt, Takt 16 halbe Note a statt cis im Sopran. Nr. 323 Takt 1 im Baß h statt c, Takt 2 c statt h. Nr. 444 Takt 12 im Basse d statt c. Nr. 452 Takt 1 im Baß f statt g. Nr. 455 Takt 5 fehlt im Tenor e, Takt 12 b statt g im Sopran. Nr. 456 Takt 7 d statt des im Baß. Takt 20 letztes Achtel fes statt f im Alt. Nr. 496 Takt 2 a statt c im Baß. Nr. 501 Takt 2 e statt f im Baß. Nr. 514 Takt 6 f statt e im Alt. Nr. 519 Takt 6 im Alt dis statt d. Nr. 5 Takt 9 im Tenor gis statt g. Nr. 525 Takt 5 im Baß a statt g. Nr. 530 im Tenor h statt g. Nr. 555 Takt 3 im Tenor es statt d. Nr. 560 Takt 8 es statt des ersten c. Nr. 566 Takt 8 c statt ces. Nr. 569 Takt 18 obere Note des Baßsystems c statt es. Nr. 571 drittletzter Takt c statt b im Sopran. Nr. 588 Takt 6 e statt c im Baß. Nr. 594 Takt 2 fehlt e im Baß. Nr. 599 Takt 4 b statt g im Tenor, Takt 5 im Tenor a statt h. Nr. 632 Takt 2 im Tenor gis statt g. Nr. 638 im Tenor muß das erste g fort, Takt 72 gis statt g im Tenor. Nr. 642 Takt 9 im Tenor die zweite Note g statt b. Nr. 643 Takt 11 im Baß e statt fis, Takt 12 fis statt e, Takt 13 im Sopran fis statt e, somit in einem zweizeiligen Stückchen drei Stichfehler. Nr. 644 Takt 2 im Tenor f statt g, Takt 5 im Baß g statt f, Takt 11 erstes Viertel f statt g im Tenor, Takt 13 im Sopran zweites Viertel c statt d. Nr. 646 Takt 22 im Tenor drittes Viertel e statt fis und im Baß g statt gis.

In der Angabe der Bindezeichen herrscht gleichfalls keine Genauigkeit und sind diese Bezeichnungen doch so überaus wichtig. Die auf dem Titelblatte verheißene Pedal-Applicatur, welche Herr Gottschalg in seiner Vorrede als von Meisterhand herrührend erwähnt, befindet Letztere eben nicht. Sie ist sehr dürftig und ungenügend, denn nur r und l (rechter und linker Fuß) sind mitunter angegeben; A und S (Absatz und Spitze) waren nicht anzubringen, da die Pedalpartie hier kein besonderes System hat, wodurch diese Applicatur mitunter unbequem wird. Herr Ritter, den wir sonst hochschätzen, mag dies wohl eingesehen haben, denn er gibt mit Nr. 200 dieses Unternehmen auf, und nur in Nr. 628 steht man noch einmal ir, die so verlassen dastehn, wie etwa ein kleines Nadelholz in wüster Gegend.

Möchte Herr Körner künftig bei seinen Sammelwerken etwas-

sorgsamer verfahren; besonders wenn er sie, wie hier geschehen, den „hohen Kirchen- und Schulbehörden, Kirchenpatronen, Kennern und Beförderern des wahren, soliden Orgelspiels, sämmtlichen Kirchen, Seminarien und Organistenschulen des In- und Auslandes“ ꝛc. anempfiehlt. Wer den Mund so voll nimmt, muß ein solches Werk wie „der katholische und protestantische Organist“ mit doppelter Genauigkeit überwachen, ehe er es der Oeffentlichkeit übergibt, sonst macht es den Eindruck einer gewöhnlichen Geldspeculation. Auch Herr Gottschalg möge sich erst genauer von dem Inhalt solchen Buches überzeugen, bevor er so stark in die Posaune des Lobes stößt.

Arrangements a) für Pianoforte zu vier Händen.

1) Streich-Quartett in G-moll von R. Volkmann, op. 14. Eingerichtet von Joseph Dachs. Wien, Spina.

S. B. Wer irgend sich gerne mit neuer geistvoller Musik beschäftigt, neue und interessante Eindrücke liebt, ohne sich aber dabei in seinen ästhetischen Gefühlen und Ueberzeugungen beleidigen lassen zu wollen, der schaffe sich dieses Quartett auf sein Clavierpult. Wird er sich auch nicht wie bei der Musik von Mozart und Beethoven in den siebenten Himmel gehoben fühlen, so wird er doch bekennen müssen, daß es heutigen Tags noch Leute gibt, die schöne Musik schreiben können, und selbstständig zu gestalten vermögen, ohne Nachahmer zu sein, und ohne alle Gesetze der Form vornehm zu verachten. — Das Arrangement des Herrn Dachs ist ebenso spielbar als mit Verständniß des Quartettstyls gesetzt, und wird dem Volkmann'schen Opus sicher neue Freunde erwerben.

2) Ouverture zu den „Scenen aus Göthe's Faust“ von R. Schumann, arrangirt von W. Bargiel. Berlin, Friedländer.

Diese Bearbeitung ist jedenfalls geeigneter für Dilettanten um sich mit der sehr eigenartigen Ouverture bekannt zu machen, als die zweihändige, dem vollständigen Clavierauszug vorgesetzte, welche auch bei dem gewandtesten Spiel durch die vielen Sprünge etwas holperig herauskommen wird. Ueber die Ouverture selbst haben wir schon berichtet in dem kürzlich veröffentlichten Referat über das ganze Werk. Es bleibt uns daher hier nichts zu sagen, als was sich von selbst versteht, daß nämlich unter Künstlerhänden wie die des Herrn Bargiel ein solches Arrangement nicht anders als sehr gelungen und originalgetreu ausfallen konnte. Freunden Schumann'scher Muse, die auch noch an seinen letzten verschwommenen Gebilden sich erfreuen können, wird die Bearbeitung sehr willkommen sein.

b) für Pianoforte zu zwei Händen.

L. Beethoven's Violinquartette, übertragen von Jul. Schäffer. Nr. 1 in B-dur, op. 18 Nr. 6. Breslau, Leuckart.

Violinquartette für Pianoforte zu zwei Händen übertragen hat seine besonderen Schwierigkeiten, da der in dieser Gattung so streng ausgeprägte vierstimmige Satz und die sehr freie Bewegung der Stimmen, die sich oft kreuzen oder weit auseinander gehen, von zwei Händen leicht ganz unausführbar wird, und zu Veränderungen nöthigt, die dem Original Abbruch thun. Schon bei Arrangements zu vier Händen ist man oft genöthigt ganze Stellen in eine andere Octave zu verlegen, um die Stimmführung klar hervortreten zu lassen. Mit diesem B-Quartett ist es dem Bearbeiter indessen noch recht gut geglückt, wie denn überhaupt mit den sechs Quartetten op. 18 noch leidlich durchzukommen sein dürfte. Mit op. 59 werden die Schwierigkeiten sich wohl verdreifachen und wir sind neugierig, wie sich der jedenfalls sehr gewandte Uebersetzer dabei benehmen wird. — Indem wir die Musikfreunde auf diese Bearbeitungen aufmerksam machen, bemerken wir nur noch, daß von dem Spieler ein ziemlicher Grad von Gewandtheit in Sprüngen gefordert ist, und daß überhaupt mehr darauf gesehen ist, getreu als leicht spielbar zu arrangiren.

c) für Männerchor.

Lieder von Rob. Schumann, eingerichtet von Julius Stern. 1. Heft. Leipzig, Heinze.

Man scheint in letzter Zeit von einer wahren Wuth befallen zu sein, Alles für Chor zu setzen, und wir haben mit Schrecken gesehen, wie weit dabei vom Weg des Rechten und Vernünftigen abgewichen wird. Nie werden wir verzeihen, wenn man Gesänge, wo sich der Text in der That (aber leider gegenüber der barbarischen Hand vergeblich) mit Händen und Füßen dagegen sträubt, von einer ganzen Masse von Herren und Damen singen läßt. Wer wenigstens vermöchte Aergeres zu ersinnen, als die Idee das Heine'sche „Entflieh' mit mir und sei mein Weib“ aus hundert Kehlen zugleich singen zu lassen! Es wird Einem dabei ordentlich bange vor der allgemeinen Deroute, die im Gefolge einer solchen Aufforderung liegt, ganz abgesehen davon, daß die Weiber auch Weiber heiraten wollen!

Diesmal ist Herr Stern noch ziemlich glücklich gewesen und nicht in die ihm gleichwohl scheinbar wenig beängstigende Lage gekommen, dem Text in's Gesicht schlagen zu müssen. Die vier Gedichte von R. Burns: „Das Hochlandsmädchen“, „Der Hochlandsbursch“, „Mich zieht es nach dem Dörfchen hin“, „Die gute alte Zeit“, enthalten nichts dem Männer-Chorgesang geradezu widersprechendes, während „Gute Nacht“ von Rückert nicht die mindeste Veranlassung bietet für Chor mit Solostimmen gesetzt zu werden, wobei noch der freie Einsatz der ersten Tenore im hohen h auf das Wort „geht“ („geht ab und zu“) sonderbar genug klingt und den Sängern keine kleine Klippe bleiben wird. Ueberhaupt ist die Lage der ersten Tenore eine fast durchaus so hohe, daß wir keinem Verein rathen möchten, alle diese Lieder in der vorgeschriebenen Tonart zu singen.

Locales.

S. B. Unsere Concertsaison hat am 30. September in ziemlich eigenthümlicher Weise begonnen. Die Dilettantengesellschaft „Euterpe“ brachte in einem Concert für ihre unterstützenden Mitglieder eine Symphonie in D-dur von Joh. Christian Bach, welche mit anderen im fürstl. Lichtenstein'schen Schlosse in Rodaun bei Wien aufgeführt worden sein soll. Es ist ein recht frisches und gesundes Werk, allerdings jenen Typus entschieden an sich tragend, den wir heute den Mozart'schen nennen. Doch ist es eben nur der Typus der ganzen Zeit, der sich ausspricht, denn die in demselben Concerte aufgeführte D-dur-Symphonie von Mozart (in drei Sätzen) zeigte deutlich wie Letzterer in demselben Gewande doch ein viel ausgeprägteres, künstlerisch reicheres Leben entfaltet. — Außerdem wurde noch eine Ouverture des Herrn Langwara, jetzt Dirigenten der „Euterpe“ zu Gehör gebracht, die eine nicht unbedeutende Gewandtheit in der Faktur bekundet, doch wenig Selbständiges enthält, und vom Blech übermäßigen Gebrauch macht. Herr Langwara möge jedenfalls in Zukunft bemüht sein, mehr auf wirklichen Inhalt als auf äußerlichen Effekt zu sehen. — Die Aufführung dieser drei Orchesterstücke war besser, als wir nach den vorjährigen Produktionen erwartet hatten, besonders was Präcision und Uebereinstimmung des Zusammenspiels, Beobachtung der vorgeschriebenen Nuancen und Reinheit der Intonation betrifft. Namentlich zeigten auch die Bläser größere Sicherheit, was wahrscheinlich in Folge der Besetzung dieser Stimmen durch Fachmusiker erreicht wurde. Verdankte man dieß vielleicht der Ouverture des Dirigenten? — Uebrigens wird die Gesellschaft noch viel zu thun haben, um sich ein feiner nuancirtes Spiel anzueignen, und mehr Ruhe zu gewinnen. Das Andante der Mozart'schen Symphonie entbehrte der letzteren vollständig, es gab sich Alles roh und ohne Stimmung. — Als Zwischenmummern brachte Herr Sellner einige Lieder zu Gehör, und zeigte Fortschritte in der Aussprache und in der Gesangsmethode. Der Sänger wolle sich nur noch mehr vor hartem Tonansatz und vor dem Verzerren der Gesichtszüge hüten, namentlich vor dem unschönen Hinaufziehen der Augenbrauen.

Zeitungsschau.

Aus Frankfurt a. M. berichtet A. S. (August Schindler) in der Niederrheinischen Musikzeitung Nr. 39 Folgendes:

Die Aufführung der Oper „Faniska“ zur hundertjährigen Gedächtnißfeier der Geburt ihres Schöpfers Cherubini hat gestern bei ge-

drängt vollem Hause und Beleuchtung des äußeren Schauplatzes stattgefunden. Von allen dabei Betheiligten fleißig einstudirt und sorgfam in Scene gesetzt, mit ganz neuen Costumen und mehreren neuen Decorationen ausgestattet, ward das außerordentliche Werk nach dreißigjähriger Beseitigung vom Repertoire (die letzte Vorstellung hatte am 30. November 1830 Statt) in würdiger Weise und bei mächtig gehobener Stimmung aller Anwesenden wieder ins Leben zurückgerufen. Die Hauptrollen waren in den Händen der Herren Pichler (Zamoski) und Meyer (Rasinski), ferner der Fräulein Carl (Famista) und Medal (Moska). Herr Baumann war Rasno, „der Wegweiser im Gebirge". — Und der Erfolg des Ganzen? Leider ein wenig erfreulicher, und zwar des Libretto wegen, wehhalb ja, wie bekannt, diese Oper sich nirgends eine bleibende Stätte erringen konnte. Gleiches Schicksal aus gleichem Grunde hatten auch des Meisters Lodoiska und andere seiner Opern nach. Cherubini's Wirksamkeit für das Theater fiel unglücklicher Weise in die Periode der sogenannten „Rettungsgeschichten", von denen alle Bühnen Europa's überschwemmt worden. Unsere Zeit kann diesen Stoffen keinen Geschmack abgewinnen, die, in Bezug auf Erfindung und Verarbeitung meist über Einen Leisten geschlagen, an Albernheit manche verfehlte Produkte der Gegenwart nach übertreffen. Und solche Märchen, für Spinnstuben geeignet, waren dem erhabenen Schöpfergeiste Cherubini's geboten, dessen Musik in jedem seiner Werke eine gewaltige Kraft, Fülle der Harmonie und Schönheit der Melodie in überreichem Maße entfaltet! Vollends in der Charakterzeichnung steht dieser Meister auf der höchsten Stufe. In dieser Beziehung ist seine Faniska eine ungeheure Leistung, die nach dem Urtheile der gediegensten Sachkenner früherer Zeit den höchsten Standpunkt behauptet und des Meisters Medea noch bei Weitem überragt. Von Nummer zu Nummer steigt unser Entzücken, unsere Bewunderung. Und nebenbei die interessiose Handlung! O, das ist zu großes Mißgeschick, von dem die Opernmusik im Allgemeinen getroffen wird! Es dürfte die Zeit kommen, wo zur Anfertigung besserer Bücher zu mehreren der Cherubini'schen Opern hohe Preise ausgesetzt werden, um sie vor gänzlichem Untergange zu retten, und solche Thaten werden ihren Urhebern wie auch der Epoche eben so ehrende Denkmäler errichten, wie das Bauen von Musseen und Kunststempeln. Einstweilen wird sich wohl jeder wahrhafte Musikfreund in unserem Frankfurt der Bühnenverwaltung zu Dank verpflichtet fühlen, die passende Gelegenheit wahrgenommen zu haben, einen der allerhöchsten Triumphe dramatischer Opernmusik aus der classischen Zeit wieder zu Gehör zu bringen. Ist auch dieser außerordentlichen Erscheinung der oben bezeichneten Gebrechen wegen nur ein kurzes Dasein beschieden, so müssen wir alle es für einen großen Gewinn erklären, Zeugen der Wiederersteh ung gewesen zu sein und unseren musikalischen Horizont um ein Bedeutendes erweitert zu sehen.

Nachrichten.

Bei dem diesjährigen Musikfest in Norwich wurden an größeren Musikwerken aufgeführt: Haydn's Schöpfung, Händel's Dettinger Te Deum, Spohr's „Letzte Dinge", Händel's Messias, Moliqué's neues Oratorium Abraham, Gluck's Armida, Benedict's Undine, Pierson's Kriegerchor, Bennett's Maikönigin u. A. Mitwirkende Solakräfte waren die Damen Scherington, Tietjens, Borghi-Mamo, Clara Novello, Miß Parepa, Miß Palmer; und die Herren Giuglini, Belletti, Weiß, Santley, Sims, Reves, Piatti.

In der Hofkirche zu Dresden wurde M. Hauptmann's G-moll-Messe zum ersten Mal durch Rietz zur Aufführung gebracht. — Die königliche Capelle wird sechs Abonnementconcerte geben, und zwar unter Rietz's Direction. — Man sieht ferner drei musikalischen Soiréen entgegen, welche Frau Clara Schumann im Verein mit ihrer Schwester Marie Wieck und Joachim veranstalten wird. — Die Enthüllung der Webersta tue von Rietschel findet am 11. October Vormittags 11 Uhr statt. Das Festprogramm lautet: 1. Festgesang von Dr. Gustav Kühne, componirt vom Capellmeister Dr. Rietz. 2. Festrede vom Professor Dr. Hettner; 3. Enthüllung unter Musikbegleitung, componirt vom Capellmeister Dr. Rietz; 4. Rede des Oberbürgermeisters Pfotenhauer; 5. Schlußgesang, Musik von K. M. v. Weber mit untergelegtem Text von Dr. G. Kühne.

Die deutsche Händelgesellschaft in Leipzig hat soeben den siebenten Band von Händel's Werken ausgegeben, welcher das Oratorium „Semele" enthält. Das Werk war zuerst als Oper geschrieben (1707) und wurde erst später, da es sich in dieser Form nicht wirksam erwies, in ein Oratorium verwandelt.

Zu Spohr's musikalischem Nachlaß hat sich die vollständige Partitur zu einer dreiaktigen romantischen Oper „Alruna, die Elfenkönigin" gefunden, welche er 1808 als Concertmeister in Gotha componirte.

Carl Zöllner, bekannt durch viele Compositionen für Männergesang, ist am 25. September 60 Jahr alt geworden.

Am 17. September wurde in Stuttgart „Titus" neu einstudirt und prachtvoll in Scene gesetzt als Festoper zum Geburtstag des Königs gegeben. — Im neuen „Königsbau" fand am 29. September das erste Hofconcert Statt. Ueber 1800 Gäste waren vom König geladen. Das Programm enthielt folgende Nummern: 1. Festgesang zum Geburtsfest des Königs von Fr. Kücken. 2. Marsch aus dem „Sommernachtstraum" von Mendelssohn. 3. Arie für Sopran, gesungen von Fr. Marlow. 4. Romanze von Beethoven und Saltarello von Alard für die Violine gespielt von Frl. Humler. 5. Ave verum von Mozart. 6. Terzett für drei Baßstimmen aus der Oper „Margarete von Anjou" von Meyerbeer, gesungen von den Herren Pischek, Schütky und Lipp. 7. Jubelouverture von C. M. v. Weber.

Wien.

Die Aussichten auf die Concertsaison gestalten sich ziemlich erfreulich, und allmählig lüftet sich der Schleier, der die im Schooße der verschiedenen Anstalten zur Reife gelangenden Pläne verhüllt. Man spricht von vier philharmonischen Concerten unter der Direktion des Herrn Hoftheaterkapellmeister Dessoff, worin u. A. die C-moll-Symphonie von Beethoven, die in B von Schumann und die ebenfalls in B von Gade zur Aufführung kommen sollen. Die „Gesellschaft der Musikfreunde" beabsichtigt Beethoven's D-Messe, und dessen 4. Symphonie, Schumann's „Manfred" und „Paradies und Peri", Bach's Cantate „Bleib' bei uns, denn es will Abend werden" und ein symphonisches Werk von Fr. Schubert zu bringen. Die „Singakademie" bereitet die achtstimmige Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied" von S. Bach, das Stabat mater von Palestrina vor, und gedenkt den „Paulus" von Mendelssohn aufzuführen. Männergesangverein und akademischer Gesangverein wollen sich in „Antigone" und „Oedipus" theilen, Hellmesberger's Quartette versprechen neben dem bewährten Alten interessante Novitäten u. s. w. u. s. w.

Die Gesellschaft der Musikfreunde hat in einer längeren, hauptsächlich für ihre unterstützenden Mitglieder berechneten Ansprache ihre jetzigen Bestrebungen und die allgemeine Lage des Instituts auseinandergesetzt. Wir kommen in der nächsten Nummer darauf zurück.

Uebermorgen findet die Generalversammlung der ausübenden Mitglieder der „Singakademie" statt, wobei die statutenmäßige Wahl des Comitées vorgenommen wird.

Berichtigungen.

In der vorigen Nummer Seite 319 muß die letzte Note des 5., und die erste Note des 6. Taktes in der Viola d heißen (eine Terz höher).

Briefkasten der Redaction.

Wir machen auf unsere veränderte Adresse aufmerksam (siehe oben an der Spitze des Blattes), und bitten Briefe, Beiträge u. s. w. von jetzt an wieder direct an uns einzuschicken.

L. in K. bei M. Angenommen. Die Namen müssen aber wegbleiben. Wir sind Ihnen zwar dankbar für den guten Willen unserem Blatte neue Abonnenten zuzuführen, aber diese Methode der Werbung verträgt sich nicht mit dem Begriff, den wir mit der Würde eines Kunstblattes verbinden. B. in L. Sehr willkommen. — W. in Br. Ein schönes Thema! Die Ausführung mit Vergnügen erwartet.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 42. Wien, 13. October 1860. Jahrgang I.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Bösing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Ueber protestantische Kirchenmusik und S. Bach's Cantaten. III. — Feuilleton: Aus L. Spohr's Selbstbiographie. (Fortsetzung.) — Aus der Mappe eines Clavierlehrers. (Schluß.) — Correspondenzen. — Locales. — Nachrichten.

Ueber protestantische Kirchenmusik und S. Bach's Cantaten.

III.

S. B. Die Cantate „Liebster Gott, wann werd' ich sterben?“ (1. Band Nr. 8 der Leipziger „Bachgesellschaft“) ist geschrieben für den 16. Sonntag nach Trinitas, dessen Evangelium vom Jüngling zu Nain handelt (Lucas 7, Vers 11—17), also zu Gedanken an den Tod anregt und im Gottesdienst zu Betrachtungen führt, wie der Christ stirbt oder sterben soll. Bach schreibt also für diesen Sonntag eine Cantate über folgenden Text:

Liebster Gott, wann werd' ich sterben?
Meine Zeit läuft immer hin,
Und des alten Adams Erben
Unter denen ich auch bin,
Haben dies zum Vatertheil,
Daß sie eine kleine Weil
Arm und elend sein auf Erden,
Und dann selber Erde werden.

Was willst du dich mein Geist entsetzen,
Wenn meine letzte Stunde schlägt?
Mein Leib nei,t täglich sich zur Erden,
Und da muß seine Ruhstatt werden
Wohin man so viel tausend trägt.

Zwar fühlt mein schwaches Herz
Furcht, Sorgen, Schmerz:
Wo wird mein Leib die Ruhe finden?
Wer wird die Seele doch
Vom aufgelegten Sündenjoch
Befreien und entbinden?
Das Meine wird zerstreut, und wohin werden meine Lieben
In ihrer Traurigkeit zerstreut vertrieben?

Doch weichet ihr tollen vergeblichen Sorgen
Mich ruft mein Jesus: wer sollte nicht gehn?
Nichts was mir gefallt
Besitzet die Welt!
Erscheine mir seliger fröhlicher Morgen
Verklärt und herrlich vor Jesu zu stehn.

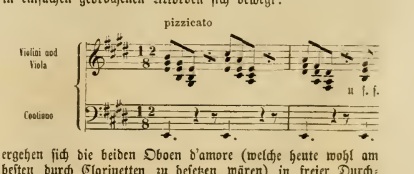
Behalte nur o Welt das Meine!
Du nimmst ja selbst mein Fleisch und mein Gebeine,
So nimm auch meine Armuth hin;
Genug daß mir aus Gottes Ueberfluß
Das höchste Gut noch werden muß,
Genug, daß ich dort reich und selig bin.
Was aber ist von mir zu erben,
Als meines Gottes Vatertreu?
Die wird ja alle Morgen neu,
Und kann nicht sterben.

Herrscher über Tod und Leben
Mach einmal mein Ende gut,
Lehre mich den Geist aufgeben
Mit recht wohl gefaßtem Muth.
Hilf daß ich ein ehrlich Grab
Neben frommen Christen hab'
Und auch endlich in der Erde
Nimmermehr zu Schanden werde.

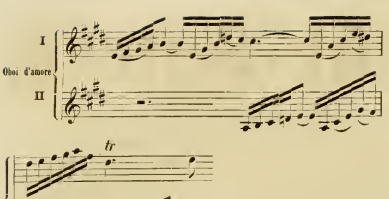
Dieser Text, dessen erste und letzte Strophe offenbar einem Gedicht angehören, während das Uebrige aus allen möglichen geistlichen Gedichten zusammengesetzt erscheint, ist also die Grundlage einer Cantate geworden, die für vierstimmigen Chor, vier Solostimmen, Streichquartett, Continuo, zwei Oboen d'amore und eine Flöte gesetzt ist.

Der Choral der ihr zu Grunde liegt, insofern er zum Eingangs- und Schlußchor verwendet ist, scheint von S. Bach selbst componirt zu sein, wenigstens ist er uns aus älteren Choralbüchern nicht bekannt. Obwohl der Satz desselben ziemlich frei ist, so ist doch keine auffallende Schwierigkeit vorhanden, auch die Gemeinde später mit den noch übrigen Strophen des begonnenen Liedes oder mit einem anderen Text der dem Versmaß entspricht, einstimmen zu lassen, und Bach wird seine Orgel wohl zu brauchen gewußt haben, um den Gesang der Gemeinde in wundersamer Weise zum Himmel emporsteigen zu machen. Nun denke man die Wirkung, die es in dem jetzt meist so trockenen protestantischen Gottesdienst machen müßte, wenn nach der ihn eröffnenden Kirchenmusik die tausendstimmige Gemeinde dieselbe Melodie anstimmte, welche vorher in tiefsinniger künstlerischer Behandlung vom Chor herab ertönte!

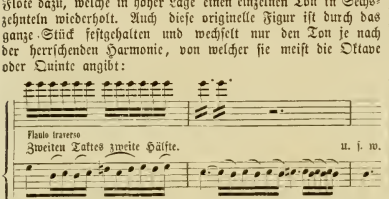
Doch zurück zum Eingangschor unserer Cantate, und betrachten wir die technische Gestaltung und den Gefühlsinhalt desselben. Er geht aus E-dur $^{12}/_{8}$ Takt, und beginnt mit einer instrumentalen Einleitung von 12 Takten, welche dann der Hauptsache nach vollständig als Begleitung des eingetretenen Chors wiederholt wird. Diese 12 Takte Einleitung allein sind schon werth in Gold gefaßt zu werden. Zu dem Streichquartett, welches die ganze Nummer hindurch fast ununterbrochen in einfachen gebrochenen Akkorden sich bewegt:



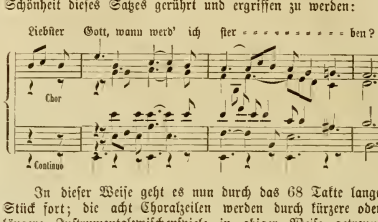
ergehen sich die beiden Oboen d'amore (welche heute wohl am besten durch Clarinetten zu besetzen wären) in freier Durchführung einer ebenso einfachen als sinnigen Weise, und setzen durch das ganze Stück ihr reizendes Wechselspiel in den edelsten und wohlthuendsten Modulationen fort. Man sehe nur den Anfang! So reichen sich zwei verklärte Seelen über das Grab liebend die reinen Hände:



Doch das ist noch nicht Alles. Es gesellt sich nach der Aussprache des Hauptmotivs in beiden Stimmen noch eine Flöte dazu, welche in hoher Lage einen einzelnen Ton in Sechszehnteln wiederholt. Auch diese originelle Figur ist durch das ganze Stück festgehalten und wechselt nur den Ton je nach der herrschenden Harmonie, von welcher sie meist die Octave oder Quinte angibt:



Was wollte Bach wohl mit diesen Flötentönen sagen? Ein Freund meint, das sei das Austräufeln des letzten Lebensblutes, dahingegeben in freudiger demuthsvoller Sehnsucht nach Erlösung! — Freilich dürften diese 12 Takte nicht leichtfertig und roh nach Art gewöhnlicher Kirchenchöre herabgeleiert, das pizzicato der Streicher nicht gerissen, das Solo der Bläser nicht ausdruckslos geduldet werden; ein weicher leiser Ton müßte in dem Ganzen herrschen, wachsend und schwellend mit den Uebergängen in die engverwandten Tonarten, zurückfallend ins pianissimo bei dem jemaligen Wiedereintritt des Hauptmotivs. — Jetzt ist die Einleitung geschlossen, und es tritt der Chor ein, so mild und ruhig als möglich den Choral intonirend, damit das zarte Duo der Oboen und die getragenen (ja nicht zu kurz abgestoßenen!) Töne der Flöte nicht überdeckt werden. Man braucht nur die erste Choralzeile zu hören, und sich obiges Akkompagnement dazuzudenken, um von der Schönheit dieses Satzes gerührt und ergriffen zu werden:



In dieser Weise geht es nun durch das 68 Takte lange Stück fort; die acht Choralzeilen werden durch kürzere oder längere Instrumentalzwischenspiele in obiger Weise getrennt und wieder eingeleitet. In der lebendigen Ausführung des Ganzen müßte nun ebenfalls durch ein sinniges dynamisches Heben und Senken dem vorgebeugt werden, daß etwa Monotonie einträte. Ebenso müßten freilich auch grelle Lichter und Schatten vermieden werden.

Was spricht nun aber dieses ganze Stück aus? Ist es nicht eine trauliche Rücksprache mit Gott? Ist darin nicht in unerreichbarer Weise der rechte Ton getroffen, den auch das Gedicht ausspricht? Man kann an den Tod denken, und dabei von den verschiedenartigsten Gefühlen ergriffen werden: Furcht und Zittern, — schmerzliche Resignation im Hinblick auf zurückzulassende theure Personen, — Hoffnung der Erlösung nach schweren Leiden, — selbst gläubiger Trotz den Verführungen der irdischen Welt gegenüber; — alle diese Modificationen sind musikalisch ausdrückbar und in allen Abstufungen von S. Bach in seinen verschiedenen Cantaten und Motetten (man denke an „Jesu meine Freude") ausgedrückt worden. Aber von allen unterscheidet sich dieses Stück durch seine ganz eigenthümlich milde und ruhig-fröhliche Stimmung, von der wohl Jeder sagen dürfte: So möchte ich sterben!

Nach diesem Eingangschor folgt nun zu den Worten: „Was willst du dich mein Geist entsetzen" eine Arie für Tenor in Cis-moll mit Begleitung des Continuo und einer einzelnen Oboe d'amore (für welche dießmal schon der Ermüdung der Spieler wegen eine wirkliche Oboe verwendet werden könnte). Die Letztere bringt zuerst die Hauptmelodie, unterstützt von

Feuilleton.

Louis Spohr's Selbstbiographie.

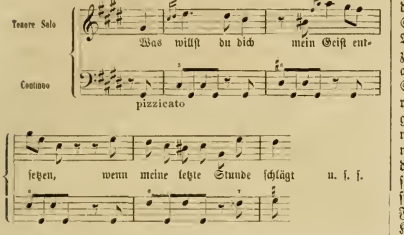
Cassel und Göttingen bei G. H. Wigand.

(Fortsetzung.)

Dem ersten Heft des zweiten Bandes entnehmen wir eine Mittheilung Spohr's über die Schule Logier's, die zwar schon damals (August 1820) in der Leipziger musikalischen Zeitung veröffentlicht wurde, aber doch vielen unserer Leser neu und interessant sein wird. Spohr schreibt:

„Herr Logier, ein Deutscher von Geburt, aber seit fünfzehn Jahren in England, unterrichtet nach einer von ihm erfundenen Methode im Pianofortespiel und in der Harmonie, wobei es zunächst auffällt, daß er alle Kinder, oft dreißig bis vierzig, zugleich spielen läßt. Er hatte zu dem Behufe drei Bände Etüden geschrieben, die alle über ganz einfache Grundthemas gebaut sind und nach und nach bis zum schwersten fortschreiten. Während nun die Anfänger das Thema spielen, üben sich die Vorgeschrittenen zu gleicher Zeit in mehr oder weniger schweren Variationen. Man sollte glauben, daß dadurch ein Durcheinander entstehen müßte, aus dem der Lehrer nichts Deutliches mehr heraushören könnte; da aber die Kinder, welche dieselbe Etüde spielen, neben einander sitzen, so hört man, je nachdem man sich in einer Gegend des Saales befindet, entweder die eine oder die andere Etüde deutlich hervortreten. Auch läßt der Lehrer oft die Hälfte der Schüler, zuweilen alle bis auf einen aufhören, um die Fortschritte der Einzelnen zu prüfen. In den ersten Lectionen bedient er sich seines Chiroplasts, einer Maschine, wodurch den Kindern eine gute Haltung der Arme und Hände angewöhnt werden soll, welche dann, sobald dieselben so weit fortgeschritten sind, daß sie die Noten und Tasten kennen, erst von der einen und dann auch von der anderen Hand weggenommen wird, worauf sie erst den Daumen unterfetzen und Scalen spielen lernen; aber dies Alles in den Etüden selbst, mit allen Kindern zugleich und immer im strengsten Zeitmaße. Sind sie daher zu einer neuen Uebung fortgeschritten, so gelingt es ihnen in der schnellen Bewegung, in der sie neben und um sich spielen hören, anfangs wohl kaum, nur einige Noten von jedem Takte herauszubringen; bald aber erobern sie deren immer mehr,

einem ganz eigenthümlichen rhythmischen Baßmotiv und gehaltenen Akkorden der Orgel, oder der die dieselbe substituirenden Instrumente. Dann bringt die Singstimme diese Melodie, welche so neu klingt, daß man sie jedem Musikfreunde vorspielen oder vorsingen könnte unter der fingirten Firma irgend eines heutigen melodisch-erfindungsreichen Componisten, der dadurch freilich gewaltig beehrt würde. Wir rathen das Experiment allen Jenen an, die es mit widersprustigen Sängern zu thun haben, und wetten daß in den meisten Fällen bei solchen welche singen können *), das Experiment verfangen, der Name Bach aber nachher auf ungläubige Thomase stoßen wird. Hier den Anfang der Hauptmelodie:

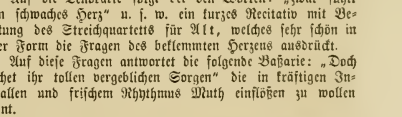


Ein Kunstwerk erfordert natürlich den Ausdruck entgegengesetzter Gefühle und Stimmungen, oder doch verschiedene Nuancen einer Hauptstimmung. Der Ton, den der Eingangschor angeschlagen hatte, konnte also selbstverständlich nicht durch alle Nummern der Cantate festgehalten werden, und so ist denn in dieser Arie ein schmerzlicherer Klang vorwaltend, ja „Furcht, Sorgen, Schmerz" sprechen sich in der Molltonart, in den Sext- und Septimensprüngen, in dem freien Anschlag der kleinen Terz und kleinen None deutlich genug aus; — aber wie edel dabei, wie charakter- und maßvoll!

Eine kleine „Manier" finden wir in Bach's Arien, welche unseres Erachtens keine so werthvolle Eigenthümlichkeit bildet, daß man sich nicht getrauen sollte dieselbe in vielen Fällen ganz zu beseitigen. Bach läßt nämlich häufig die Singstimme anfangen, nach einigen Takten aber das Ritornell wieder hervortreten und dann erst die Singstimme, mit demselben Motiv beginnend, recht in Fluß kommen, oder wenigstens ist sicherlich der Anfang zweimal da. Wir glauben es wäre eine erlaubte Aenderung im Sinne des neueren Geschmacks (der nichts Unnöthiges leidet), wenn man diesen ersten Anfang wegließe und gleich mit dem zweiten begönne, — wenn man also auch in dieser Tenorarie nach dem Vorspiel gleich auf den 20. Takt spränge. Ferner würden wir in den Takten 29, 30 und 31 die sonderbare Behandlung der Singstimme, wo sie auf das Wort „schlägt" durch drei Takte kurze Achtel wiederholt, die noch obendrein durch Achtelpausen getrennt sind, dahin abändern, daß von der Singstimme der Ton h ausgehalten, und das dort stehende Motiv der Begleitung übermacht würde. Ein Solfeggienartiger Gesang ferner, durch welchen Bach bei dem Worte „tausend" (es ist die Rede von den Tausenden, die man zur Ruhstatt trägt) eine große Menge malen wollte, dabei aber dem Sänger zumuthet, zweiundfünfzig mäßig schnelle Sechszehntelnoten in einem Athem zu singen, dürfte auch schwierig auszuführen sein, und unseren heutigen Lungen wohl etwas gerechter gemacht werden müssen. Gegen die Sache selbst haben wir nichts einzuwenden, da in solcher Malerei immer etwas Sinniges liegt, und für unser religiöses Gefühl nichts Verletzendes in derartigen Gängen liegt, wenn sie nur einfach und schlicht gesungen werden. Abänderungen in solchen Dingen sind freilich nur von feinster Künstlerhand annehmbar, und die Frage ob eine bereits vorgenommene Aenderung von „feinster Künstlerhand" herrühre, entscheidet sich von selbst bei der Untersuchung, ob das Wesentliche angetastet, oder nur Nebensächliches modificirt wurde.

Auf die Tenorarie folgt bei den Worten: „zwar fühlt mein schwaches Herz" u. s. w. ein kurzes Recitativ mit Begleitung des Streichquartetts für Alt, welches sehr schön in freier Form die Fragen des beklemmten Herzens ausdrückt.

Auf diese Fragen antwortet die folgende Basarie: „Doch weichet ihr tollen vergeblichen Sorgen" die in kräftigen Intervallen und frischem Rhythmus Muth einflößen zu wollen scheint.



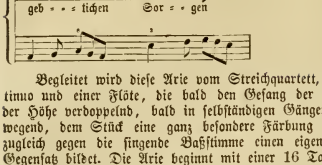
*) Denn es gibt leider viele „Sänger," die nicht singen können, d. h. die solche Sachen nicht schön zu singen wissen.

---

und in kürzerer Zeit, als man wohl glauben sollte, geht die neue Etüde so gut, als die vorhergehende. Sodann ist sehr bemerkenswerth in der Lehrmethode des Herrn Logier, daß er seine Schüler von der ersten Lection an mit dem Clavierspiel zugleich die Harmonie lehrt. Wie dies geschieht, ist mir unbekannt; auch ist dies sein Geheimniß, dessen Mittheilung ihm von jedem der Lehrer in England, der nach seiner Methode unterrichtet, mit hundert Guineen bezahlt werden muß. Das Resultat dieser Methode ist aber bei seinen Schülern auch staunenswerth; denn Kinder zwischen sieben und zehn Jahren, die noch nicht länger als vier Monate Unterricht haben, lösen die schwierigsten Aufgaben. Ich schrieb ihnen einen Dreiklang an die Tafel und bezeichnete die Tonart, in die sie nun moduliren sollten. Sogleich lief eins der kleinsten Mädchen an die Tafel, schrieb nach einigem Nachsinnen erst den bezifferten Baß und dann die oberen Stimmen hin. Diese Aufgabe wiederholte ich öfter und zwar mit allerlei erschwerenden Bedingungen, ließ sie in die entferntesten Tonarten ausweichen, wo enharmonische Verwechslungen nöthig wurden, und nie waren sie in Verlegenheit. Wußte sich die Eine nicht zu helfen, so trat gleich eine Andere hinzu, deren bezifferter Baß vielleicht wieder von einer Dritten verbessert wurde; und von all' ihrem Beginnen mußten sie dem Lehrer die Gründe sagen. Zuletzt schrieb ich ihnen eine einfache Oberstimme an die Tafel, wie sie mir eben einfiel und ließ eine Jede für sich auf ihren kleinen Tafeln die anderen drei Stimmen dazu setzen. Zugleich sagte ich ihnen, daß ich mir die Auflösung, die von dem Lehrer und mir als die beste anerkannt sein würde, abschreiben und als ein Andenken an sie in mein musikalisches Stammbuch aufnehmen wollte. Nun war Alles voller Leben und Thätigkeit, und schon nach einigen Minuten brachte mir eins der kleinsten Mädchen, die sich schon im Spiel und bei den früheren Aufgaben ausgezeichnet hatte, ihre Tafel zur Ansicht. Allein in der Eile war ihr im dritten Takt eine Octavenfortschreitung zwischen dem Basse und einer der Mittelstimmen entschlüpft. Kaum hatte ich sie darauf aufmerksam gemacht, als sie erröthend die Tafel zurücknahm und mit Thränen in den Augen schnell den Fehler verbesserte. Da nun ihre Auflösung unstreitig den besten Baß hatte, so schrieb sie der Lehrer in mein Stammbuch.

Die Auflösungen der anderen Kinder waren mehr oder weniger gut, aber alle correct, und die meisten in vier verschiedenen Schlüsseln niedergeschrieben. Auch spielte ein jedes die seinige rein und ohne Anstoß sogleich auf dem Pianoforte ꝛc.

*



Begleitet wird diese Arie vom Streichquartett, dem Continuo und einer Flöte, die bald den Gesang der Violine in der Höhe verdoppelnd, bald in selbständigen Gängen sich bewegend, dem Stück eine ganz besondere Färbung gibt, und zugleich gegen die singende Baßstimme einen eigenthümlichen Gegensatz bildet. Die Arie beginnt mit einer 16 Takte langen Instrumentaleinleitung, die wie immer den folgenden Gesang ankündigt. Auf diese 16 Takte möchten wir Jene verweisen, deren es noch immer gibt, welche meinen, es fänden sich bei Bach nie populär gegliederte Perioden, und er habe nicht eine natürlich fließende Melodie erfinden können. Wir sind sogar überzeugt, daß diese Takte, wenn sie nur einigermaßen durch geschmackvollen Vortrag ins rechte Licht gebracht werden, in der Kirche eine innige Befriedigung erwecken, im Concertsaal aber lauten Beifall erhalten müßten.

Die Arie in ihrem gesanglichen Theil bietet nun zwar im Allgemeinen mehr den Ausdruck des in der Einleitung gegebenen Materials, doch sind einige Stellen darin von merkwürdiger modulatorischer Entwicklung, und namentlich bei den Worten: „Erscheine mir seliger fröhlicher Morgen, verklärt und herrlich vor Jesu zu stehn" ergießt sich ein wahrer Strom der Begeisterung in Bach's Tönen, und ein guter Sänger, der mit seinem Organ hauszuhalten und die Stimme am rechten Ort gehörig auszubreiten weiß, wird damit eine unglaubliche Wirkung hervorbringen können. — Eine nähere Beschreibung der Einzelheiten im instrumentalen Theil dieser Arie würde uns hier zu weit führen, — genug wenn wir sagen, daß darin ein Farbenreichthum niedergelegt ist, über den sich am meisten zu verwundern Ursache hat, wer mit heutigen Mitteln zu gebahren gewohnt ist, und weiß was es heißt, sich auf's Streichquartett und eine Flöte beschränken. Freilich kommt dabei Bach seine melodisch-harmonische Erfindungskraft sehr zu statten, denn, — die Gegenwart lehrt es zur Genüge, — ohne Gedanken macht auch die reichste Klangfärbung keinen starken und bleibenden Eindruck!

Es folgt nun noch ein kurzes Recitativ für Sopran bei den Worten „Behalte nur o Welt das Meine" u. s. w., wo bereits alle nachhallenden Schmerzen in reinster Verklärung aufgegangen erscheinen; bei der Stelle wo von Gottes Vatertreu die Rede ist, welche „ja alle Morgen neu" wird, schwingt sich die Singstimme bis ins hohe ais hinauf, und nach einem Schluß in Gis-moll tritt in E-dur der Schlußchoral ein, mit den Worten „Herrscher über Tod und Leben, mach' einmal mein Ende gut." Bevor wir von diesem sprechen, sei uns noch erlaubt auf die sinnige Vertheilung der vier Solostimmen aufmerksam zu machen, wie sie Bach in dieser Cantate vornahm; wir recapituliren daher in Kürze den Inhalt der ihnen zugewiesenen Stimmungen. Tenorarie: schwermüthig, doch bemüht der traurigen Stimmung zu begegnen. Altrecitativ: Unsichere, gefühls-schwankende Fragen über die Zukunft (siehe das Nähere im Text). Bassarie: freudiger kräftiger Zuspruch, Trost, Losreißung aus allen ängstlichen Gedanken. Sopranrecitativ: Erhebung, Verzichtleistung auf alles Irdische, Verklärung. So wußte schon Bach seine Mittel im Dienst des Gedankens zu verwenden.

Der Schlußchoral ist, wie wir schon im vorigen Artikel als sich wiederholendes Merkmal der Bach'schen Cantate bezeichnet haben, einfach vierstimmig, hier nur mit kleinen canonischen Nachahmungen, aber ohne instrumentale oder auch nur figurale Vor- und Zwischenspiele gesetzt. Wie schön trifft es aber mit den Worten des Textes zusammen, daß die Musik sich jetzt ohne alle künstliche Verbrämung und Umspielung abhebt, und so zurückkehrend in die der Kirche ureigene Melodie und Kunstform, dem Ganzen einen würdigen Abschluß gibt.

Einer der Herren Mitarbeiter d. Bl. hat kürzlich die Kunst mit einem Dom verglichen, dessen Grundriß von den Meistern fertig geliefert, von den nen hinzukommenden Künstlern aber noch vollständig auszubauen ist. Was unsern Meister Seb. Bach betrifft, so hat er seinen hehren Dom bis zur Spitze ausgeführt, und es wird den Nachfolgern heillos wenig nachzubauen übrig bleiben. Was wir brauchen, sind aber geschickte im Bach'schen Geist vollkommen bewanderte Dombaumeister, welche einzelne durch die Länge der Zeit entstandene Schäden vorsichtig und mit Pietät ausbessern, und manche Anbauten, die im Geschmack einer noch nicht völlig gereiften Kunstepoche dazugekommen sind, wegschaffen. Wir wollen nicht den grausamen Experimenten das Wort reden, welche hie und da gemacht worden sind, um Bach „verständlich und populär" zu machen. Aber eben so überzeugt sind wir, daß Diejenigen im Irrthum sind, welche sich an jeden Triller und jedes Figürchen ängstlich klammern, und meinen, sie würden Bach zu nahe treten, wenn sie das kleinste Nötchen wegließen oder änderten. Je tiefer irgend ein noch zu erwartender Künstler den Bach'schen Geist erkennen und von einigen seiner Ausdrucksformen zu unterscheiden wissen wird, desto näher werden wir daran sein, ihn ruhen und ungestört zu genießen, desto sicherer werden wir erwarten dürfen, daß uns der ganze herrliche Bau erhalten bleibe, daß er nicht aus Furcht, irgendwo von Menschenhand beschädigt zu werden, ganz verwittere und der Welt unverständlich bleibe.

Aus der Mappe eines Clavierlehrers.

Von **Ernst Leonhardi.**

(Schluß.)

Zur Technik.

Da das Clavierspielen an und für sich, abgesehen vom Vortrag und Auffassung, nichts anderes als eine technische, speciell gymnastische Fertigkeit ist, so ist das erste, was beim Beginn des Unterrichts in Betracht kommt, die Hand des Schülers. Daß eine Hand nicht so geeignet sei zur Erreichung höchster Virtuosität, wie die andere, braucht wohl Niemandem erst bewiesen zu werden, so wenig als man einen jeden Fuß zum Ballettanz tauglich finden wird. Die Schönheit und scheinbar normale Bildung der Hand ist bei Beurtheilung ihrer Tauglichkeit zum Clavierspiel keineswegs maßgebend, so wenig als die runde Fülle oder Magerkeit derselben. Vielmehr sind es die bei der Bewegung der Finger thätigen Bänder, Flechsen und Gelenke, von deren normalen Bildung und theilweisen Verbindung der Grad der möglichst zu erreichenden Behendigkeit, Sicherheit, Elasticität und Kraft des Spieles abhängt.

Leicht erkennbar als wirkliche das Spiel behindernde Mängel der Handbildung sind z. B. eine häufig vorkommende fehlerhafte Construction des unteren Daumengelenkes, wodurch sich dasselbe bei Spannungen nach der innern Handfläche einbiegt, und so die eigentliche Spannweite verkürzt wird, daher Octavenläufe nur mäßig schnell auszuführen sind und das legato beim Untersetzen sehr erschwert ist.

Ebenso hindernd beim Unter- und Uebersetzen ist die gänzliche Steifheit dieses Daumengelenkes, so daß sich der Daumen nur von der Handwurzel aus zu bewegen scheint.

Seltener findet sich die Eigenschaft der Widerstands- oder Widerhaltsunfähigkeit bei den unteren Gelenken der übrigen Finger, in Folge dessen sich diese so weit zurückbiegen lassen, daß sie mit der obern Handfläche fast einen rechten Winkel bilden. Auch in diesem Falle wird der Spieler bei allem Fleiß weder zu einer bedeutenden Fertigkeit, noch zur nöthigen Sicherheit gelangen können. Noch sei eine vom Verfasser mehrmalig beobachtete Verkürzung oder geflecht-

artige Verwachsung der Verbindungshaut zwischen den Fingern (besonders dem dritten und vierten) erwähnt, wodurch sowohl deren Spannsähigkeit vermindert, als auch die freie, selbständige Bewegung der gleichsam zusammengekoppelten Finger sehr behindert ist.

Bisweilen verrathen sich diese und andere oft nur innere und daher nicht wahrnehmbare Constructionsfehler der Hand bei gewissen, gerade diese Theile in Anspruch nehmenden Uebungen, durch einen bald geringern bald stärkern Schmerz, oder auch durch ein leises Knistern, welches von übereinanderliegenden und abrutschenden Bändern herrühren mag.

In allen den genannten Fällen wäre das Aufgeben des Unterrichts, besonders wenn es auf Virtuosität abgesehen ist, wohl das Rathsamste. Nur im Falle des ausdrücklichen Wunsches und der Verzichtleistung auf bedeutende Erfolge von Seiten der Betreffenden wird der einsichtsvolle und zugleich ehrliche Lehrer die höchst mühsame Arbeit solchen Unterrichts beginnen und fortsetzen. Doch auch hierbei können Selbsttäuschungen leicht irreleiten. Die Grenzen der Macht und des Einflusses eines energischen Willens auf die Bewältigung selbst ungelenkiger Gliedmaßen sind schwer zu bestimmen, und wenn man durch Uebung es dahin bringen kann, mit den Füßen leserlich zu schreiben, so sollte man meinen, müsse der willige und fleißige Clavierschüler auch die Sprödigkeit der Finger, natürlich nur bis zu einem gewissen Grad, mit der Zeit besiegen können. Sich von dieser Möglichkeit oder Unmöglichkeit in den besonderen Fällen durch genaue Beobachtung zu überzeugen, gehört eben zur Aufgabe des Lehrers. Viele Verdrießlichkeiten in den Lectionen haben darin allein den Grund, daß der Lehrer die genannten oder ähnliche kleine Gebrechen der Hand nicht beachtet, und Alles auf die Unachtsamkeit des Schülers schiebt, so daß beide Theile die Geduld verlieren.

Zu den besonders bei Anfängern grassirenden Gewohnheitsfehlern ist das Drücken und Drängen der Hand unter das Niveau der Tastatur hinab und nach der Seite des Daumens hin, zu rechnen. Letzteres macht sich schon durch den auffallend stärkeren Anschlag des Daumens bemerkbar, während die übrigen, besonders die vom Daumen entferntesten Finger sich nur unwillig und schwach beim Spiele bethätigen.

Es ist eben so unnöthig als es unmöglich wäre, alle vorkommenden fehlerhaften Anschlagsmanieren hier aufzuführen. Die Varietäten derselben sind so zahlreich und lassen so verschiedene feine Abstufungen nachweisen, wie alle organischen Bildungen, daher auch die Hände. Auch die Verschiedenheit der Individualitäten, Caractere und Naturanlagen überhaupt kommt dabei in Betracht. Nicht nur in dem oder jenem, in Allem, auch in seinem Spiele spiegelt sich der Mensch, nicht der Künstler allein, auch der Stümper und der jüngste Anfänger. Erfahrne und scharfsichtige Lehrer werden dieß bestätigen. Man müßte oft den ganzen Menschen reformiren, um ihn von einer einzigen übeln Eigenschaft, die in seinem ganzen Thun und Wesen durchleuchtet, zu befreien. Auch hierin zeigen sich die Grenzen der Wirksamkeit und zugleich Verantwortlichkeit des Lehrers. Leider ist dieses Thema zu stoffhaltig und von unserm Wege zu weit abliegend, um es hier weiter verfolgen zu können, so nothwendig es wäre, um die Größe der Aufgabe eines jeden Lehrers in das wahre Licht zu stellen. Der kühnste Meiselschlag, womit der Bildhauer seinen Marmor zu einem Kunstwerk gestaltet, ist geringzuschätzen gegen das, was der Mensch aus reinem Antrieb zur geistigen Veredlung seines Mitmenschen thut.

Da wo wirklich tadelnswerthe Eigenschaften die Entfaltung eines schönen, ächt künstlerischen Spiels, wie wuchernde Schlingpflanzen zu unterdrücken drohen, bemühe sich der Lehrer im Einverständniß mit den Jugendführern des Kindes, die gefährlichen Keime durch wiederholte sanfte Mahnungen zu ersticken. Manche dieser die Correctheit und Schönheit des Spiels beeinträchtigenden Eigenschaften machen sich früher, andre erst später geltend. So gibt der Trotz den Finger- und Handgelenken Steifheit und Unbiegsamkeit, und nimmt den Fingerspitzen das zarte Gefühl, während die Armkraft sich nachtheilig geltend macht. Gar zu große Gemüthsweichheit theilt dem Körper und der Haltung leicht eine dem Spieler verderbliche Schlaffheit mit. Eitelkeit verleitet zu carricaturhaften Uebertreibungen und Verzerrungen, Uebermuth zu Tempoüberstürzungen u. s. w.

Der bei robusten Kindern oft anzutreffenden und auf das Spiel influirenden Schwerfälligkeit oder Tölpelhaftigkeit wird man am leichtesten durch angemessene Leibesübungen, Turnen, Tanzen, Fechten und Schwimmen abhelfen können.

Als technische Hilfsmittel, um den Fingern gleiche Kraft und Unabhängigkeit und den Handgelenken Elasticität zu verschaffen, haben sich dem Verfasser abgesehen von allen Fingerübungen am Clavier, mehrere kleine Exercitien, eine Art Fingergymnastik, als wirksam bewährt.

Die wenigen Minuten, welche sie anfangs von jeder Lection wegnehmen, werden durch bald bemerkbare Resultate, besonders bei jungen Anfängern, sich gewiß lohnen. Beispielsweise seien einige derartige Exercitien hier angeführt:

1. Der Schüler streckt beide Arme nach rechts und links und hält dabei die Finger so weit als möglich auseinander gespannt oder läßt mit nachlassender Spannung im Handgelenk die Hände schlenkernd herabsinken.

2. Er legt die Hand auf eine ebene Fläche, spannt die Finger straff auseinander und sucht mit den Fingerspitzen, wobei die Finger sich etwas lüften, sich an die Fläche anzuklammern. Während der Lehrer mit Vorsicht einzelne Finger loszumachen und aufzuheben sucht, übt der angegriffene Finger des Schülers einen möglichst kräftigen Gegendruck aus.

3. Der Schüler hält die Hand geöffnet, den Handteller etwas zusammengebogen nach oben und läßt in dieser Stellung die vier Finger nach der Reihe auf die Spitze des Daumens klopfen, vorwärts (2, 3, 4, 5) und rückwärts (5, 4, 3, 2), anfangs langsam, dann schneller; dasselbe mit der Rechten und Linken.

4. Eine Handgelenkübung. Der Schüler schließt die Ellbogen fest an die Seiten und hält dabei die Hände vorn zusammen — gefaltet an einander; während sie an den Handwurzeln fest geschlossen bleiben, öffnen sie sich oben und schlagen in gewissen, vom Lehrer anzugebenden Rhythmen aneinander.

Diese und ähnliche Spielübungen mögen Manchem kindisch erscheinen, sind und bleiben aber nichtsdestoweniger höchst zweckdienlich, und werden vom Schüler auch außer der Lection mit Spielgenossen gewiß mit mehr Animo getrieben, als die geistödtenden Fingerübungen à la Schmitt und Comp.

Daß Anfänger auch leichte und oft geübte Passagen nur in einem mäßigen Tempo zu spielen im Stande sind, kommt hauptsächlich daher, daß sie jeden Finger im Gefühl seiner Schwäche vom Arm aus unterstützen zu müssen glauben. Das Starkspielen der Anfänger ist daher nie zu dulden, weil ein reiner Fingeranschlag nur ein kleines, leises Spiel ermöglichen würde. Die Ungeduld ist dabei Rathgeberin; auch sind Kinder immer Freunde eines categorischen und summarischen Verfahrens. Da mache man denn bisweilen das gelobte Clavier zu, lege die kleine Hand darauf, und lasse Monsieur oder Mademoiselle Ungestüm die widerhaarige Passage oder Figur auf dem weniger klangreizenden Deckel spielen. Auch bei Größeren wird dieß Manöver oft mit Nutzen anzuwenden sein, um die Aufmerksamkeit vom Klange ab auf die Finger zu richten. Besonders beim Einstudiren ist Spielern wie Sängern das „Piano“ anzurathen, weil durch das Forte das Gehör betäubt und der den musikalischen Inhalt verfolgende Sinn leicht gestört wird; gleichwichtig für Anfänger ist das vorsichtige und langsame Spielen, erstens weil jede üble Anschlagsmanier dem Lehrer um so leichter erkennbar wird, je langsamer die Finger schreiten und sodann, weil Kraft, Sicherheit und Geläufigkeit so weit eher gewonnen werden, als durch forcirtes Eilen und Vorwärtsdrängen.

Die Art, wie die Finger beim richtigen Anschlag — und zwar gibt es nur Einen solchen — sich frei und selbstkräftig fortbewegen sollen, und ihr Verhältniß dabei zu der von ihnen in gleicher Richtung fortgetragenen oder gezogenen Hand, dürfte Kindern nicht anschaulicher dargestellt werden können, als durch Vergleichung mit Pferd und Wagen. Was müßte geschehen, wenn man den Wagen stärker schieben wollte, als die Pferde ziehen? — sie würden

stolpern oder gar fallen. — Um ein klares Licht auf einen wichtigen Gegenstand fallen zu lassen, wird der denkende Lehrer so unbedeutend scheinende Mittel gleichwohl nicht verachten, sondern zu schätzen wissen. Der richtige Anschlag ist ferner der am wenigsten *ermüdende*; und selbst ein mehrere Stunden lang fortgesetztes Spiel wird — bei richtiger Vertheilung von Beschäftigung und Erholung — in diesem Falle eher wohlthätig als gesundheitsschädlich einwirken, dagegen der harte Armanschlag Schwachbrüstigen leicht gefährlich werden kann.

Nichts sieht man häufiger als jene grundfalsche Anschlagsart, wo der Spielende mit bald abwärts hängender, bald heraufgezogener, bald gradaus bald schief gestellter Hand (je nachdem die Länge oder Kürze des Fingers ihn veranlaßt), in *wellenförmiger* Bewegung fortarbeitet. Jeder erste Versuch zu spielen wird so ausfallen. Darum soll der Lehrer die Hand des Anfängers unter dem Handgelenk stützen, bis die Gewohnheit zu Hilfe kommt. Ferner ist mit gleicher Genauigkeit darauf zu achten, daß die Finger sich *vorbereitend* auch für die nächstkommenden Tasten fertig halten, und mit den Fingerspitzen dieselben berühren. Endlich beobachte man auch die Haltung der Füße, welche weder das Stuhlbein umklammern, noch irgendwo sich anstemmen dürfen, damit die Kraft und das Gefühl nicht abgeleitet werde, sondern in Einem Punkte, in den Fingern, sich concentrire. Und schließlich als *Haupterforderniß* zum Gedeihen muß der Kinderlehrer die Kindesnatur verstehen können und sich in dieselbe hineinzuleben, vermöge seiner eigenen Individualität im Stande sein.

Correspondenzen.

Berlin.

-h- Gleich dem Himmel, der uns für Regen, Sturm und Kälte des diesmal so winterlichen Sommers mit herbstlicher Heiterkeit entschädigt und alle Leiden vergessen machen will, soll auch in der Musik über uns ein reiner italienischer Ajur sich ausbreiten. Die beiden Zauberer Merelli und Lorini werden mit ihren dienstbaren Geistern diesen Winter hier einziehen. Jener um in den Räumen des kgl. Opernhauses die deutschen Inhaber in die Ecke schiebend und auf die Tage beschränkend wo sie probiren, auch die trillernde und vibrirende Muse einzuführen; dieser um den überraschenden und unglaublichen Triumph des vorigen Winters zu wiederholen und vielleicht zu überbieten. Daß dem deutschen Muster dabei nicht wohl zu Muthe wird, ist freilich natürlich; allein ich denke an Till Eulenspiegel, der lachte, wenn es bergauf ging, weil er daran dachte, daß es bald wieder bequem bergab geht, und so meine ich, es ist ganz gut so. Offen gestanden nämlich hat die Sache auch eine gute Seite und wird sogar auch gute Folgen nach sich ziehen. Es scheint mir sehr problematisch, daß dem Gesang in Deutschland kein Heil blüht, daß die deutschen Kehlen keinen Wohlklang besitzen, daß die deutsche Sprache unmusikalisch sein soll; wir haben uns nur, einer übertriebenen Antipathie gegen die italienische reine Sinnlichkeit zu viel Raum gegeben, noch gar nicht auf die gesunde Grundlage gestellt, von der aus der höchste Geist ohne Schaden für sein „zum Verständniß kommen" nicht ablehen darf. Es ist der Gesang bei uns eigentlich ganz dem Zufall anheim gegeben. Unsere großen Sänger sind gute Schauspieler, Mimiker und tüchtige Musiker; allein zumeist nicht gute Instrumentalisten, sie haben ihre Stimmen benützt, nicht gepflegt. Als Rossini's Melodien Deutschland überschwemmten und selbst Beethoven's herrliche Banten in ihrem berauschenden Wogenschwall begruben, da war die Gefahr allerdings eine große. Aus der Macht dieses Zaubers gab es damals keine Rettung. Heute aber steht es anders. Die italienische Musik ist von jener kleinen aber mit Reiz verschwenderisch ausgestatteten Höhe hinabgestiegen und hat sich in eine Gegend der widrigsten Contraste verloren. Die gute Hälfte französisch gewordene Nachschule, die in den Vordergrund getreten ist, kann kaum gefährlich genannt werden. Die jetzigen italienischen Opern stoßen in Deutschland ziemlich allgemein ab (?D.R.)und halten sich nur durch einzelne Torso's jener früheren, im süßen Glanze nie zurücktretenden Sinnenreizes erschimmernden Melodiebildung, die hie und da aus dem Trümmerfelde auftauchen. Wir können deshalb ziemlich beruhigt sein. Die heutige italienische Oper wird, zumal da durch diese Entwicklung oder richtiger gesagt Verwicklung des italischen Genius auch der Gesang an sich gelitten hat, den damaligen Siegeslauf nicht erneuen. Sie wird nur hie und da großes Aufsehen erregen, an den meisten Orten nicht mehr interessiren als alles Neue, und im Allgemeinen unsern Sängern zur Mahnung werden an den Zerrbildern und Carricaturen des in seiner maßvollen Entfaltung bei Rossini durchaus beachtungswerthen reinen Gesangs-Materialismus so lange zu lernen, als das Nachahmungswerthe noch in den mehr und mehr schwindenden Spuren kenntlich bleibt. Eine zweite gute Seite der neu erwachten italienischen Schwärmerei sehe ich darin, daß unsere Orchester einmal gezwungen werden sich absolut unterzuordnen. Diese Tugend wird bei uns lange nicht genug geübt. Die crescendo's werden meist zu früh begannen; die decrescendo's dagegen zu spät, die sf's werden zu andauernden Forte's, der Nuancirung nicht zu gedenken, die sie in den verschiedenen Stärkegraden zu erfahren haben; mit der Stimme gehende Instrumente schalten zumeist viel zu autokratisch u. s. w. Ich will nicht gleich dem Leporello das Sündenregister vollzählig machen; denn das Orchester bleibt doch das alles Besegende, und ich gleiche jenem darin schon allzusehr, daß ich dessen Gaben stets bereitwilligst hinnehme. Allein ich lege die Lanze gegen diese kleinen Unarten ein, weil sie unbedeutender an und für sich, dem Gesang großen Schaden bereiten. Wenn unsere Gäste aus dem Süden, gewöhnt an ein durch und durch untergebenes ja sclavisches Orchester, und bewußt daß der Erfolg dieser Verdi'schen Knalleffecte am Haar hängt, nicht eher ruhen, als bis das Orchester mit der größten Peinlichkeit seine Rolle spielt, so ist das gewiß lästig und mag dem guten Muster bei seiner natürlichen Nichtachtung solcher Musik schwer ankommen; allein s.r die Begleitung des Gesanges wird es auch bei unsern deutschen Opern ganz gute Folgen haben. Wenn unsere deutschen Sänger beherzigen, was sie hier lernen können, indem sie scharf sichtend das viele Schlechte von dem wenigen Schönen trennen, und die Orchester erkennen wie viel sie den Sänger unterstützen und durch Discretion heben können, so werden wir von dieser friedlichen Invasion sogar Vortheil haben — gebe der Himmel, daß uns keine schlimmere bevorsteht. Darum gedenke ich des allerdings mißlichen Falles, daß an der ersten Bühne Norddeutschlands Ausländer Platz nehmen werden nicht weiter, und tröste mich damit, daß Göthe mit seinen künstlerischen Bestrebungen sogar einem Pudel weichen mußte. Wir Deutschen haben ja dem Namen nach noch keine Nationaloper; wie dürften wir eine solche der Sache nach denn schon beanspruchen? (Diesen Satz können wir nicht unterschreiben. D. Red.)

Die Saison der Concerte hat auffalliger Weise noch nicht begonnen; doch hat diese Stille für den Referenten durchaus nichts Beruhigendes. Es ist vielmehr nur ein Zufall, daß die zahlreichen Unternehmungen alle ihr Beginnen dieses Jahr mehr hinausgeschoben haben, und wird die Flut darum nur um so heftiger über uns kommen. Die altbewährten Institute werden nach wie vor ihrer Thätigkeit treu bleiben. Die Singakademie bereitet Paulus, Joseph und Compositionen von Grell vor. Der Domchor singt nach wie vor die alten Italiener und von neueren Componisten kleine kurzgefaßte Stücke (im Sinne der Mendelssohn'schen Sprüche für achtstimmigen Chor) ohne Belang; die körperliche Schwäche seines Dirigenten Reithardt dürfte einem kräftigerem Aufschwunge, einer Emporraffung aus dieser etwas sentimentalen Richtung sich nicht gerade günstig erweisen. Herr Stern, der zum großen Mißfallen aller taktvollen Muster, den unkünstlerischen Gedanken verwirklichen zu wollen scheint, mit der Singakademie sich bei jeder Gelegenheit zu messen und darum dieselben Werke macht, die wir von jener her schon kennen, verspricht uns die H-Moll-Messe von Bach; daneben aber Mignon's Requiem von Rob. Schumann. Die Symphonie-Soiréen des kgl. Orchesters werden wieder beginnen und hoffentlich mehr noch der Neuzeit, insbesondere aber Schumann Rechnung tragen; Liebig's Concerte gehen ununterbrochen fort. Ob große Soiréen mit gemischten Programmen gegeben werden, ist mir noch unbekannt. Von neuen Unternehmungen auf dem Gebiete der Kammermusik verlautet nichts, ja es ist noch fraglich ob von den alten alle sich ihrem Sommerschlaf entreißen werden. Jedenfalls ist es sehr zu bedauern, daß es keinem hiesigen Künstler oder vielmehr Künstlervereine gelungen ist einer Kreis zu bilden, der sich lebhaft für diese Musik interessirt. Laub ist zu viel abwesend, bald in Holland, bald in Rußland und hat kein heimatliches Gefühl für Ver-

lin; v. Bülow hat sich durch sein schroffes Wesen gegen anders Denkende resp. Fühlende und die Art und Weise, wie er für seine Partei Propaganda macht, seine Stellung hier sehr verdorben und jedenfalls nicht den Einfluß gewonnen, der ihm seiner Technik und geistigen Bildung nach wohl gebührte; Grünwald hat viele Freunde, doch hat er bis jetzt sich noch nicht mit Künstlern zu verbinden gewußt, die ihn ergänzten: die anderen endlich huldigen entweder einer libertinebenen Vorliebe für eine begrenzte Richtung oder bringen fremde Elemente so z. B. wohl gar Salonmusik in die Programme und halten sich dadurch die Kunstfreunde fern, welche solche Unternehmungen durch ihre Theilnahme zu tragen pflegen.

In Rücksicht auf die Oper schulden wir dem Leser noch einen Bericht über den Offenbach'schen „Orpheus in der Hölle", der fast ohne Unterlaß gegeben wird und unbegreiflicher Weise stets volles Haus macht. Er hat vier Akte, die jedoch Bilder heißen und zu je zweien erst Akte bilden, und diese spielen bei Theben, im Himmel, in Pluto's Boudoir und in der Hölle. Handelnde Figuren sind die alten Götter, Orpheus Eurydice und die öffentliche Meinung. Die Götter aber sind ihrem classischen Character entfremdet und sie erscheinen nur im Lichte ihrer Schwächen, die einzig zum Stoff genommen die Himmelsbewohner hen mosirten Pariser Grisetten und Roué's sehr nahe rücken. Orpheus ist ein Pariser Musiklehrer der schlimmsten Gattung, Eurydice in einem deutschen Kunstblatte nicht gut zu beschreiben und die öffentliche Meinung gerade das, was wir längst wissen, daß sie in Frankreich ist, nämlich medisance. Alles ist carricirt bis auf das Finale, in dem die streitenden Mächte sich im Bachus-Cultus einen und versöhnen. Kurz alles ist Unsinn und dummes Zeug bis auf die Schlußorgie. Mit der ist es Ernst gemeint, und auch die Musik bekommt hier mehr Haltung und Charakter. Wenn die Schöpfung eines Componisten, der sich für einen Text begeistern kann, in dem alles Schöne mit Füßen getreten, alles ohne Zweck und Ziel verzerrt und nur der Genuß hochgepriesen wird, der frivolsten und lasciveſten Art ist, so wird das nicht Wunder nehmen. Es soll nicht verschwiegen werden, daß hin und wieder etwas Originelles in dem musikalischen Gedanken wie der Instrumentation aufsteckt; im Ganzen bleibt es ein trauriger Beleg für die Haltlosigkeit des Berliner Geschmackes daß diese burleske Oper einen solchen Erfolg haben kann, und steht zu wünschen, daß Berlin, dessen Excentricität in seinen eben so plötzlich auftauchenden als auch verschwindenden Sympathien durch manch' anderen Fall bereits erhärtet ist, hierin keine Nachfolger findet.

Die Oper bei Kroll nahm unter Direction des Herrn Schütz-Witt aus Kiel und dem Gastspiele von dessen Frau einen neuen Aufschwung und hat so viel Theilnahme gefunden, daß wir ihrer Wiederbelebung im folgenden Sommer wohl versichert sein können. Hoffentlich wird dann gleich von Beginn bei der Bildung der Truppe mit mehr Sachverständniß verfahren werden.

Die kgl. Oper endlich beginnt allmälig wieder je nach der Wiederkehr ihrer Mitglieder ihre Aufführungen und hat uns drei Gäste vorgeführt, von denen der eine, Fr. Caßb, für einen Winter engagirt sein soll. Sie hat eine Stimme von sehr großer Ausdehnung, in der Höhe weich, rein und wohlklingend, in der Tiefe eigenthümlich mild und warm aber doch voll. Ihre Technik ist nicht sehr groß und auch nicht frei von Manier; allein sie singt mit leidenschaftlicher Hingebung und voller Selbstvergessenheit. Noch den drei Rollen, in denen sie auftrat, scheint sie für die neu französische Richtung am Meisten begabt. Doch soll dieses Urtheil noch keine Endgiltigkeit haben, da die beiden andern Rollen nicht richtig gewählt, wenn nicht gar ihr zugewiesen waren. Aehnliches ist über Frl. Meyerhöfer aus Darmstadt zu sagen, deren Stimme ein hoher Sopran ist und leider bei dem sehr feurigen Temperamente der Künstlerin schon gelitten hat. Eine seltsame Erscheinung endlich war die Fr. Miolan-Carvalho (ihr Mann ist Director des Theatre lyrique in Paris), die mit sehr großen Prätentionen bei hohen Preisen auftrat, bald französisch, bald italienisch sang und sprach, und eine recht bedeutende Kehlfertigkeit besitzt. Ihr Erfolg war trotz aller in Bewegung gesetzten Stimmungsmittel (unter andern trotz einer halbamtlichen Reclame, in der auf ihre Verdienste für die deutsche Musik in Paris!!! hingewiesen wurde) ein sehr mäßiger, und ihr wurde sogar die Kränkung zu Theil, im Figaro bei mittleren Preisen eine dritte Rolle übernehmen zu müssen. Untadelhaft war ihre Theaterroutine und sehr zu loben die Vollendung und Sicherheit, mit der sie ihre sorgfältigst herausgefeilten Leistungen gab, und mit dem Orchester und dem Spiel in Einklang zu bringen wußte. In ihrer Art war sie etwas Fertiges. Wen aber kann es Wunder nehmen, daß eine auf der Woge der heutigen Pariser Mode schwebende Sängerin uns nicht gefällt?

Locales.

S. B. Die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde hat, wie wir in der vorigen Nummer mittheilten, eine längere Ansprache an ihre unterstützenden Mitglieder erlassen. Dieselbe berührt Punkte, welche nicht allein für das Musikleben Wiens von Bedeutung sind, sondern auch in weiteren Kreisen, namentlich durch die beschlossene „Neugestaltung" des Conservatoriums, Interesse erregen müssen.

Wir heben daher Einiges heraus, indem wir die Direction selbst sprechen lassen. In Betreff des Conservatoriums heißt es dort:

„Das Conservatorium erneuert seinen Lehrcurs in allen Fächern, die im vorigen Jahre an der Anstalt gelehrt wurden; an die Stelle des abgegangenen Professors der Ausbildungsschule für das Clavier wurde der als Künstler und Lehrer rühmlich bekannte Herr Josef Dachs berufen. Als Hilfsfächer wurden: „Die Lehre vom deutschen Vortrag", die „Physik des Tones" und „die Geschichte der Musik" dem dießjährigen Unterrichtsplane eingereiht.

Bezüglich der Schüleraufnahme hat die Direction sich die Bestimmungen des §. 23 der neuen Statuten gegenwärtig gehalten, wornach unter übrigens gleichen Verhältnissen die besondere Begabung für Musik den Ausschlag gibt. Das Unterrichtsgeld ist in einer Weise geregelt, daß der Unterricht, abgesehen von den besondern Vortheilen, die das Institut bietet, dem Schüler weder in einer anderen Anstalt, noch im Privatunterricht billiger zu stehen kommt. In Bezug auf die neu an das Institut kommenden Schüler tritt, mit Ausnahme gewisser Schüler, welche eine dießfällige Ausnahme zur gebieterischen Nothwendigkeit machen, und jener Fälle, wo begabte, mittellose Schüler von Humanitätsanstalten übernommen werden, der bezügliche Paragraph der neuen Statuten in volle Wirksamkeit. Hinsichtlich der schon am Institute gewesenen, jedoch mit Antritt des bevorstehenden Schuljahres neu anzunehmenden Schüler hat die Direction sich gemeinigt, nach geschehener Aufnahme mit Rücksicht auf die musikalische Befähigung der Schüler bei minder Bemittelten, die darum ansuchen, eine Ermäßigung des Schulgelds in verschiedenen Graden eintreten zu lassen, und als Grundsatz anerkannt, daß die Fälle solcher Ermäßigung in der unteren Abtheilung des Conservatoriums in größerer Zahl eintreten können als in der oberen Abtheilung.

Hiermit glaubt die Direction ihrer Pflicht gegenüber der Gesellschaft und auch der Rücksicht gegen die Gönner und Freunde des Conservatoriums in dem Maße entsprochen zu haben, als dieß mit einer geregelten Schuleinrichtung verträglich ist.

Während die Direction einerseits in der Lage ist, den Schülern des Conservatoriums erprobte und von dem besten Eifer beseelte Unterrichtskräfte zuzuwenden, bedauert sie, es aussprechen zu müssen, daß der geregelte Unterricht und die Handhabung einer guten Schuldisciplin an den unzulänglichen und größtentheils ungeeignetsten Schulräumen eine bedeutende Hemmung findet. Diesem Uebelstande konnte bisher nicht begegnet werden." (?)

„Zweimal während des Schuljahres, und zwar am Schlusse des Wintersemesters und des Jahrescursus erfolgt eine öffentliche Production der Zöglinge des Conservatoriums im Instrumental- und Vocalsach unter der Leitung des artistischen Directors J. Hellmesberger. Nebendei hat das Conservatorium sich die Aufgabe gestellt, dem kunstliebenden Publikum die Geschichte der wichtigsten Gattungen der Tondichtung in einer Reihe durch mündlichen Vortrag illustrirter Productionen vorzuführen. zu welchen den Mitgliedern der Gesellschaft das Vorrecht der Sitzplätze gewahrt ist. Die Empfangnahme der dießfälligen Abonnementsmeldungen wird seinerzeit bekannt gemacht werden. Die Voranstalten hierzu sind so weit gediehen, daß für die dießjährige Saison zwei solcher Productionen in Aussicht gestellt werden können, deren eine die geschichtliche Entwicklung der Clavierſonate, die andere des Streichquartettes

zum Gegenstand haben wird. Für die Ausführung haben die beiden Herren J. Hellmesberger und J. Dachs bereitwillig ihre Unterstützung zugesagt.

Die Direction hofft damit der Förderung der Kunstinteressen durch ein dem Zwecke einer musikalischen Bildungsanstalt nahe liegendes, aber bisher wenig benütztes Mittel zu dienen."

Eine wichtige Aenderung betrifft die Gesellschaftsconcerte, und der hierauf bezügliche Passus, mit dem wir völlig einverstanden sind, lautet wie folgt:

„Die Gesellschaftsconcerte haben dießmal durch den Drang der Umstände eine Vorsorge nöthig gemacht, die in früheren Jahren keinen Gegenstand der Erwägung abgab. Seitdem die Mitglieder des k. k. Hofoperntheaters sich zur Unternehmung der „philharmonischen Concerte" vereinigt hatten, konnte die Direction auf deren Mitwirkung bei den Gesellschaftsconcerten nicht mehr sicher, oder wenigstens nicht mit ungetheiltem Interesse rechnen. Dagegen gebot die Rücksicht auf die Zwecke der Gesellschaft die derselben zugesagten jährlichen Aufführungen gegen jeden störenden Einfluß möglich sicher zu stellen. Das einzige Mittel dazu war die Zusammenstellung eines von den „philharmonischen Concerten" unabhängigen Orchesters, das für die Concerte der Gesellschaft nach dem vollen Maß des Bedürfnisses verfügbar wäre. Die Direction verhehlte sich nicht die Schwierigkeit der Ausführung und die Bedenklichkeiten, zu denen die Beseitigung von anerkannt erprobten und die Vorführung von nicht zusammengewöhnten Orchesterkräften Anlaß gibt. Allein die Direction vergegenwärtigte sich auch, daß es sich hier um Verhältnisse handle, über die sie nicht gebieten kann; sie ging von der Ansicht aus, daß die Zusammenstellung eines neuen Orchesters in Wien für große Aufführungen auch ein Beitrag zur Förderung der Tonkunst sei, die in der Aufgabe der Gesellschaft liegt; sie hegte das Vertrauen, in der musikreichen Stadt Wien würden sich der tüchtigen Kräfte zu diesem Zweck auch außerhalb des Hofoperntheaters genug finden, wenn man sie zu suchen wisse; und sie hatte in dem artistischen Director Herbeck einen Mann an ihrer Seite, der im Bereiche seines Wirkens vor keiner Schwierigkeit zurückschreckt, wenn es die Ehre des Instituts gilt.

Demnach wurde die Zusammenstellung eines neuen Orchesters für die Gesellschaftsconcerte beschlossen, und sie ist nun — Dank der Umsicht und Sorgfalt des artistischen Directors — durchgeführt. Die Direction hofft, daß der edle Wetteifer der neu geworbenen Kräfte unter der Leitung Herbeck's den Erfolg der Aufführungen sichern werde."

Die Direction kommt ferner auf die „moralische Unterstützung der Zwecke der Gesellschaft" zu sprechen, und macht mit Recht auf die Wichtigkeit der bevorstehenden Neuwahl der Direction für drei Jahre aufmerksam. Es heißt dort am Schluß:

„Es bedarf nur der Willfährigkeit der Mitglieder zur Vereinigung von materiellen Mitteln, und es bedarf der Wahl von Männern in die Direction, welche mit richtigem Einblick in das Interesse der Gesellschaft, Liebe zur Sache und den guten Willen zur persönlichen Theilnahme an den Geschäften verbinden."

Wir hätten an dieser Stelle gerne auch von richtigem Einblick in die Interessen der Tonkunst selber etwas gelesen, und müssen gestehen, daß uns das Interesse für die Gesellschaft, Liebe zur Sache und guter Wille noch nicht als ausreichende Bürgschaften für den Wahlcanditaten erscheinen. Richtiger Blick in die gegenwärtige Lage der Tonkunst überhaupt, bestimmte und von allen Schwankungen freie Ueberzeugung über das, was jetzt vor Allem Noth thut, um die Tonkunst vor abschüssigen Wegen, und das Publikum vor dem Mitgerissenwerden auf denselben zu bewahren, — das wären unserer Meinung nach die allerwichtigsten Bedingungen, die man bei einem Directionsmitglied voraussetzen müßte.

Der Finanzzustand der Gesellschaft wird weiter unten „kein befriedigender" genannt. Dem gegenüber erscheint es sonderbar, daß man, wie oben zu lesen, die Lehrcurse am Conservatorium in allen Fächern, die im vorigen Jahre gelehrt wurden, erneuert hat, da es doch offenkundig ist, daß eine nicht geringe Anzahl derselben kein pekuniäres Erträgniß liefert, wohl aber große Opfer veranlaßt.

Nachrichten.

Das erste dießjährige Gewandhausconcert in Leipzig fand am 30. September statt und brachte Beethoven's Ouverture op. 124, und Schumann's C-dur-Symphonie. Außerdem spielte Herr David das A-moll-Concert von Viotti, und Schumann's Phantasie in C.

Im kommenden Winter werden in Moskau Concerte der dort neu gebildeten Musikgesellschaft gegeben werden, und zwar unter der Direction von Nicolaus Rubinstein, jüngerem Bruder von Anton Rubinstein.

Meyerbeer soll sich entschlossen haben, seine „Afrikanerin" in Paris aufführen zu lassen, aber unter dem veränderten Titel: „Vasco de Gama."

Unter der Direction des Herrn Grund werden in diesem Winter in Hamburg vier philharmonische Concerte gegeben.

Der neue großartige Concertsaal in Stuttgart soll sich in akustischer Hinsicht bei dem ersten Concert nicht als vollkommen günstig bewährt haben.

Ferdinand Gleich in Leipzig hat vom Herzog zu Caburg-Gotha für die Widmung seiner Symphonie op. 16 einen wertvollen Ring mit Namenszug und Krone in Brillanten erhalten.

In Warschau sollte am 1. October das neue Conservatorium unter der Direction von A. Kontsky's pädagogischen Arbeiten gesehen haben, versprechen wir uns keine goldene Zukunft der Musik in Polen durch dieses neue „Conservatorium." D. Red.)

Die Musikschule in Florenz ist einer Commission zur Untersuchung und Begutachtung übergeben worden, deren Bericht sich dahin ausspricht, daß man die classische Musik mehr pflegen, und „den guten Geschmack wieder neu zu beleben suchen müsse."

In Cöln werden diesen Winter 12 Abonnementsconcerte stattfinden.

Wien.

Das Orchesterpersonal des Operntheaters gibt am 4., 18. November, 2. und 16. December vier philharmonische Abonnement-Concerte unter der Leitung des neuen Capellmeisters Dessoff. Der erste Orchesterdirector, Herr Josef Hellmesberger, ist, dem Vernehmen nach, von dieser Unternehmung zurückgetreten und wird sich an den Aufführungen nicht betheiligen. Nach den neuesten Bekanntmachungen werden in diesen Concerten nicht, wie wir früher berichtet hatten, die Symphonie in C-moll von Beethoven und die in B von Schumann, sondern des Ersteren Eroica, und des Zweiten Es-dur-Symphonie zur Aufführung bringen. Das erste philharmonische Concert findet gleichzeitig mit dem ersten Mitglieder-Concert der Gesellschaft der Musikfreunde statt.

Die Wiener Singakademie hat am 8. d. M. ihre jährliche Generalsammlung abgehalten und die Wahlen für das Vereinsjahr 1860—1861 vorgenommen. Gewählt wurden: Als Vorstand: Fürst Georg Czartoryski, Schriftführer: Hr. Martin, Cassier: Hr. S. Lewy und zu Comitémitgliedern: die Herren Bagge, Flatz, Krenn, Pötzelberger Schultz.

Am Wiener Conservatorium wird eine Parallelclasse zur Ausbildung der Mädchen im Gesang errichtet, da die bestehende Schule der Fr. Marchesi bereits die vorbestimmte Zahl von Schülern enthält. Gesanglehrer, welche den Unterricht in dieser Parallelclasse, vorläufig für das Schuljahr 1860—61, zu übernehmen wünschen, wollen ihre Gesuche bis längstens Ende October an die Kanzlei der „Gesellschaft der Musikfreunde" (Tuchlauben 558) gelangen lassen. Die Berufung auf im Gesangsunterricht bereits erzielte Erfolge wird bei der Bewerbung von besonderem Gewicht sein.

Die musikalische Bibliothek des verstorbenen Professors am Conservatorium Herrn Joseph Fischhof, bei 4000 Nummeen stark, ist dieser Tage mittelst Nordbahn abgegangen. Dieselbe wurde wie mehrere Zeitungen melderen, für die k. preußische Bibliothek angekauft; doch stimmt diese Angabe nicht mit einer Bekanntmachung der Leipziger Buchhandlung F. O. Weigel, nach welcher diese Bibliothet am 21. November d. J. versteigert werden soll.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 43. Wien, 20. October 1860. Jahrgang I.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's** Wittwe. **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Der musikalische Dilettantismus. — Der Prager Cäcilienverein. — Recensionen. — Locales. — Zeitungsschau. — Nachrichten. —

Der musikalische Dilettantismus.

Von **August Kahlert.**

Als im Mittelalter das Städte- und Zunftwesen blühte, wurden alle Zweige menschlichen Fleißes vom Zunftgeiste beherrscht; die Gränze zwischen Kunst und Handwerk, also zwischen Schönheit und Nützlichkeit, war noch wenig zu bemerken; hier wie dort schieden sich streng gegliedert Meister, Gesell und Lehrling, und bewahrten sorgfältig die Geheimnisse der Schule (sogenannte „Vortheile“.) Dies galt ebensowohl beim Tischler, Glaser, Steinmetz, als beim Musiker oder Maler, und verlieh mancher langen Reihe von Kunstwerken, die noch heute Bewunderung erwecken, einheitliches Gepräge. Endlich aber trennte sich die freie Kunst vom Handwerk und verwarf den Innungs- und Schulzwang, nur ein unwillkührliches Band der Schule blieb, nämlich der von einzelnen hochbegabten Künstlern auf Schüler oder Nachahmer geübte Einfluß. Der Ausdruck: Künstler wurde in Deutschland von dem Ausdruck: Meister, den man dem Handwerk bewahrte, getrennt. In Italien indessen blieb das Wort: „maestro“ höchster Ehrentitel, — ein auch noch in Frankreich herrschender Gebrauch, denn zu einem berühmten deutschen Tonsetzer, den ein Landsmann etwa mit: „Herr Generalmusikdirector“ anredet, sagt ein französischer Musiker gewiß nur die Worte: „mon maitre.“

Dem maestro steht in Italien der dilettante entgegen, ein Wort, das der Deutsche sich völlig angeeignet hat, so vollständig es sich auch durch „Liebhaber“ übersetzen läßt. Göthe bemerkt dazu (in „Kunst und Alterthum“ 1829): „Dilettantismus setzt eine Kunst voraus, wie Pfuschen ein Handwerk,“ — rauh gesprochen, aber wahr! denn jede Kunst hat eine handwerksmäßige Seite, wenn diese auch anders heißt, nämlich technische Seite, und sondert durch diese sich von den andern Künsten ab. Der Inbegriff der zahllosen Erfahrungen und Regeln zur Bewältigung des von der Natur dargebotenen rohen Materials, — dies ist die Technik, ein inniges Band für Genossen einer Kunst, so verschieden dieselben auch an Geiste sein mögen, ein unerschöpfliches Gebiet, worüber sie sich in einer dem Uneingeweihten unverständlichen Sprache zu unterhalten pflegen. Bei der von einem Kunstwerk ausgeübten Wirkung erkennen sie sogleich die Mittel, wodurch diese hervorgebracht wird. Was kümmert sich hiermm der Laie! Er hält sich an die sinnliche Seite des Werks, und genießt jedenfalls mit weniger Befangenheit. Durch den Rausch seines Entzückens wird er sogar zu der Täuschung verleitet, so etwas zu leisten, müsse sich erlernen lassen. An Lehrern, Fleiß und Mühe fehlt es wohl nicht, aber eine Kluft zeigt sich zwischen dem Wollen und Können, die, als das Werk endlich für fertig gilt, das Urtheil hervorruft: „bei deutlichen Spuren von Talent, verrathe Dies und Jenes — den Dilettanten.“ Sein eigener Blick läßt ihn erkennen, daß die Technik sich zu unterwerfen, nur dem gelinge, der sein ganzes Leben daran setzt, nicht dem, welcher ihm nur ein Stück desselben widmet, — was Platen in den Worten ausgedrückt hat: „Dem ergibt die Kunst sich völlig, der sich völlig ihr ergibt.“

Soll man nun aus obigem Göthe'schen Urtheile den Schluß ziehen dürfen, der Dilettantismus sei ein schädliches Gewächs im Garten der Kunst? Gewiß nicht; vielmehr behaupten wir, daß er eine nothwendige Erscheinung in der Kunstwelt ist, berufen, die große Kunst zu vermitteln, welche in Folge allgemeiner Lebensverhältnisse zwischen Volk und Künstler entstanden ist. Obgleich die Tonkunst für die populärste aller Künste gelten darf, weil die Empfänglichkeit für harmonische und rhythmische Unterschiede weit im Volke verbreitet ist, so läßt sich diese Fähigkeit dennoch nicht durch das bloße Hören entfalten und regeln, sondern nur durch thätige Ausübung der Kunst, oder, — wie ganz richtig gesagt worden ist, — Musikmachen macht musikalisch! Nur auf diesem Wege gelangt Einer dahin, ein Tonstück überhaupt auffassen zu können, und es zu besitzen, ein geübter und sinniger Hörer zu werden, während es einen Ueberfluß an zerstreuten und gedankenlosen gibt. Vielleicht bringt er es sogar dahin, daß er den Ehrennamen des Kenners (so viel auch dieses Wort gemißbraucht worden ist) in Anspruch nehmen kann; denn von den vielen Eigenschaften, die zum Kenner gehören, besitzt der, welcher die Kunstausübung zum Lebensberuf wählte, freilich den größten Theil, nämlich die deutliche Einsicht in alles Technische, aber vielleicht nicht alle, nicht jene Fähigkeit den Standpunkt der allgemeinen Bildung dem Tonwerke gegenüber einzunehmen, nicht jene poetische Gemüthsrichtung, die neben der technischen Vollendung ihr Recht verlangt. Daß aber zu einem treffenden Kunsturtheile nicht allein technische, sondern eben so sehr ästhetische Einsicht erforderlich sei, lehrt die häufige Erscheinung, daß ein Kunstwerk, dessen geschickte Factur tadellos befunden wird, dennoch nur Langweile verbreitet, während ein andres, dessen Behandlung eher den Schüler als den Meister verräth, einen gewissen Zauber ausübt. Das Urtheil des Kunstgenossen wird sich durch die technischen, das des Dilettanten durch die ästhetischen Vorzüge zunächst bestimmen lassen.

Es kann daher nicht auffallen, daß in der langen Reihe von Schriftstellern, welche die Tonkunst behandelt haben, bei weitem die meisten nicht diesen, sondern einem ganz andern, davon weit abliegenden Lebensberuf sich gewidmet hatten; so daß sie bei aller musikalischen Kenntniß, die ihnen zugestanden werden mußte, doch nicht für Künstler gelten konnten.

Der Tonkünstler liebt das Singen mehr als das Reden, schreibt Notenköpfe lieber als Worte, daher gab es während der Glanzperiode unsrer Kunst nur wenige unter ihnen, die über dieselbe sich schriftstellerisch geäußert hätten, desto häufiger haben dies Dilettanten gethan. Freilich, wenn sie als Kritiker auftreten, trifft sie oft Göthe's Epigramm: „Wer dich am Schlimmsten rezensirt? Ein Dilettant, der sich resignirt,“ — doch, wo es auf Tonwissenschaft oder Tongelehrsamkeit

ankommt, haben sie sich oft bleibendes Verdienst erworben, weil ihre musikalische Bildung dabei von ihrer allgemeinen wissenschaftlichen Bildung wesentlich unterstützt wurde. Des Kriegsraths Marpurg Fugenlehre wird niemals ihren Werth verlieren, so trocken sie sein mag; des Obertribunalsraths Winterfeld Geschichte der venetianischen Tonschule hat Licht gebracht in ein dunkles Gebiet; des General-Staatsprokurators Gottfried Weber Theorie der Tonsetzkunst hat unzählige Tonkünstler belehrt. Letzterer bemerkt am Schlusse seiner Vorrede, man habe ihm oft Befremden gezeigt darüber, daß er bei der großen Arbeitslast, die sein Amt auf ihn gehäuft, doch für die Musik so viele Zeit habe erübrigen können, worauf die Antwort lautete: „Nicht mehr Zeit als Andere an Whist- und Lhombrettischen verbrachten!“ Diese Beispiele ließen sich leicht sehr vermehren, wenn man auch nur die Rechtsgelehrten durchgehen wollte, die in der musikalischen Literatur sich auszeichneten. Für alle aber war zur wissenschaftlichen Erkenntniß der Kunst deren praktische, wenn auch immerhin dilettantisch genannte Ausübung die nothwendige Vorstufe. Der oben genannte verdienstvolle Theoretiker Gottfried Weber konnte es sich sogar nicht versagen, bei Gelegenheit seiner Angriffe auf Mozarts „Requiem“, auf seine eigene Composition des Requiem hinzuweisen, was ihm als Eitelkeit ausgelegt werden mußte, und seiner mühevollen Untersuchung das Gepräge der Unparteilichkeit raubte. Die Verletzlichkeit componirender Dilettanten, die Neigung derselben, gerade mit Dingen zu prahlen, die sie doch nicht völlig beherrschen, hat ihnen selbst als Strafe von jeher manchen kleinen Spott zugezogen, der Kunst aber schwerlich Schaden zugefügt, es sei denn dadurch, daß hohle Schmeichler kleine Vortheile über wahrheitsgetreue Künstler errangen.

Freude an der Kunst ist für das Gedeihen derselben unerläßlich, doch macht sie im gegenwärtigen Jahrhundert sich anders geltend, als im vorigen, wo der Sinn für häusliches Leben und eine gewisse Scheu vor Oeffentlichkeit weit verbreitet waren. Damals begründete sich die Lust am Clavier, dessen zarter Ton für enge Räume paßte, am Streichquartett, endlich an der acht- oder zehnstimmigen Symphonie. Auf jedem Schlosse fast befand sich eine kleine stehende Capelle, deren Mitglieder gewöhnlich vielerlei Nebenämter hatten, die ihnen jedoch (wie C. v. Dittersdorf das Forstinspektoramt zu Johannisberg) lediglich ihrer Musikkenntniß halber anvertraut waren. Der Gesang wagte sich über ein Liedchen nicht hinaus, bis die Gesangvereine von Fasch in Berlin, Schelble in Frankfurt, Schneider in Dresden, Mosewius in Breslau u. A. den in ganz Deutschland verbreiteten kleineren oder größeren Dilettantenconcerten als ein neues Bildungsmittel gegenüber traten. Ihre Bedeutung lag besonders darin, daß sie einer so großen Zahl von Musikfreunden Gelegenheit gaben, musikalisch selbstthätig zu sein, und hierdurch weit mehr Tonfreude als durch das passive Zuhören möglich war, einzusaugen. Denn ob sich bei diesen Leistungen Zuhörer einfanden oder nicht, darauf kam es lange gar nicht an, bis denn endlich die öffentlichen Aufführungen sich anschlossen. Wenn diese an die Stelle harmloser gemeinsamer Kunstausübung oft Prahlerei und eitle Zwecke einschoben, so darf man doch den Gewinn ungleich höher anschlagen, welcher der Kunst aus der Wiedererweckung vergessener Schätze erwuchs. Je größer die Zahl der musikalischen Menschen anwuchs, in desto weiteren Kreisen konnte der Geist hoher Meister seinen Segen verbreiten; in geringen Städten sind daher bereits Leistungen anzutreffen, die man einstmals in großen vergeblich gesucht haben würde. Die Musik bewährte sich als ein Mittel der Volkserziehung, dies lehren uns Gesänge von Arbeitern, die sich einst mit dem rohsten Singstoff behelfen mußten.

In der weitern Ausbreitung der Kunst zeigt sich, daß der Dilettantismus eine Macht geworden ist, berufen menschliche Bildung zu fördern, und die Kunst zu beschützen gegen die Anhänger der Nützlichkeitstheorie, welchen sie als zwecklose Beschäftigung erscheint. Die Kunst bedarf bereits eines Schutzes, mag derselbe auch leider oft das Gepräge der Willkühr und Laune an sich tragen, denn sie ist nicht mehr reich an Erzeugnissen, die sich selbst Bahn brechen, wie es die aus früherem Zeitalter uns aufbehaltenen vermocht haben.

Zu leiden hat der Dilettantismus unserer Tage hauptsächlich unter dem hastigen Streben nach Vielseitigkeit, ruheloſem Bemühen und allerhand falschen Schimmer, der für Bildung ausgegeben wird. Es ist nicht mehr blos die Lust an Tonweisen, die leicht ins Ohr fallen, worüber einstmals wohl als künstlerischer Leichtsinn geklagt ward, sondern vielmehr unwahrer Beifall, bis zur Selbsttäuschung, wozu der Dilettant bei dem Mangel eigenen Urtheils sich fortreißen läßt, anstatt zu bedenken, daß es bei ihm vor Allem darauf ankomme, daß er sich die wahre Freude an der Kunst unverfälscht erhalte. Wie schnell wird er einsehen, daß diese Freude nur durch den aufgewandten Fleiß in der Kunstübung erworben, gesteigert und fürs Leben als ein unvergänglicher Schatz gesichert wird!

Vielfach erscheinen die Kennzeichen des heutigen Bildungszustandes am Künstler, von dem wir wissen, daß er sich einst mit seinen Genossen in einem gewissen Zunftverbande glücklich gefühlt habe. Er ist aus demselben heraus und dem Dilettanten dadurch, daß er sich weit mehr als sonst um allgemeine Geistesbildung bemüht, näher getreten; er genießt dadurch manche früher enthehrte Früchte, wird aber über die natürlichen Gränzen seiner Kunst ungewiß gemacht. Die Aesthetik belehrt ihn über den idealen Zusammenhang der verschiedenen Künste, die alle von der Sonne der Schönheit erleuchtet werden, und stellt an ihn die Forderung, von jener Kenntniß nun Anwendung zu machen auf die besondere Technik, die gerade er versteht, also z. B. die musikalische Technik. Der Unbefangenheit des künstlerischen Schaffens sind diese neuen Rücksichten hinderlich, und werden leicht eine gewisse Absichtlichkeit, welche die ächte Begeisterung lähmt, hervorrufen. Unvermeidlich war hierbei, daß der Tonkünstler, früher eher ein Gegner als ein Freund der Schriftstellerei, jetzt selbst die Feder ergriff, um seine eigenen Ansichten von der ihm theuren Kunst, wovon er so viele scheinbar geistreiche Leute wie Blinde von der Farbe reden hörte, auszudrücken; stylistische Gewandtheit, sonst eine Art Vorrecht, eine Waffe Weniger, ist Gemeingut geworden, benutzbar für Jeden, — dies hat freilich viele leere Phrasen erzeugt, aber doch auch bewirkt, daß in der musikalischen Kritik weit mehr Sachlenntniß, ein tieferes Eingehen auf alles Technische als ehedem angetroffen wird, wovon ein Blick auf die Schriften von Schumann oder Berlioz schnell überzeugen kann. Welches feine Verständniß für Einzeltheiten in den Werken der großen Meister, bisher kaum bemerkt und daher unbesprochen!

Durch die Betheiligung der Techniker am Amte der Kritik hat die Tonwissenschaft mehr gewonnen, als durch manche schönrednerische Dilettanten. Aber die Beschäftigung mit dem Kritisiren gewährt schließlich keiner künstlerischen Natur Befriedigung; Schumann, nachdem er neun Jahre lang unter steigendem Beifalle seine Zeitung geschrieben hatte, rief aus: von Jetzt an wolle er nichts anders mehr sein als Musiker.

Auch unter einander selbst sind die sieben göttlichen Schwestern, die uns Schiller in der „Huldigung der Künste“ vorführt, eifersüchtig. Wenn es wahr ist, daß keine von ihnen einem Sterblichen, der ihr nicht sein ganzes volles Leben weiht, sich ganz ergeben mag, so muß wohl eine auf musikalischem Gebiet in neuester Zeit angeregte Forderung unerfüllt bleiben. Der Schöpfer einer Oper soll, so verlangt man, auf zwei Kunstgebieten, in Poesie und Musik, den Lorbeer der Meisterschaft erwerben. Wir meinen, derselbe werde wenigstens auf einem von beiden sich als Dilettant verrathen. Mag auch die Werkstatt des Dichters an die des Tonkünstlers grenzen, in beiden unmittelbar herrschen, ist noch Keinem gelungen.

Innerhalb seiner Kunst wird der Künstler sehr vielseitig

sein können (Sänger, Virtuos, Componist), aber in dem weitem Chaos menschlicher Bestrebungen, die das Leben der Gesellschaft ausmachen, behauptet er seine Größe durch die Einseitigkeit. Die Vielseitigkeit ist ein Vorrecht des Dilettanten, und hat ihre tiefe Bedeutung, so lange sie nicht dazu gemißbraucht wird, daß sich ein ganzes Menschenleben in leerer Spielerei zersplittert. Sie kann und soll vor Allem ein Mittel sein, das Band der Schönheit zu erkennen, welches scheinbar getrennte Gebiete verknüpft, sie kann und soll dazu beitragen, die Bildung des Geistes und Herzens zu fördern, und den zarten Töchtern des Himmels Schutz zu gewähren gegen rohe Gewalten.

Der Prager Cäcilienverein. *)

Im kommenden Herbste feiert dieser für die Musik in Böhmen so hochwichtige Verein mit dem Hundert und ersten Concerte sein zwanzigjähriges Bestehen. Als Beitrag zu dieser Feier mag hier die Eröffnung Platz finden, wie der Verein entstanden und wie derselbe weiter gewirkt habe.

Zur Zeit, wo sich das vierte Decennium dieses Jahrhunderts seinem Ende entgegen neigte, war die Ausübung der Musik in Prag größtentheils in den Händen von Fachpersonen. Das öffentliche Musikleben ging von diesen aus, wurde nur von diesen cultivirt. Dem gereiferten Theile des Prager Publikums ist es wohl bekannt, daß die theatralische Glanzepoche, nach der sich dieser noch gegenwärtig sehnt, jener Periode angehört. Die Damen: Lutzer, Podhorsky und Großer dominirten damals das operistische Terrain, die Herren Eminger, Strataty standen im Zenith ihres künstlerischen Wirkens. Im Concertsaale prävalirte der Absolutismus der Virtuosen als Parole. Das Wort „Concert" hatte nicht den Begriff eines musikalischen Wettstreites, da jeder Künstler nur sein Panier aufpflanzte und hiemit auf eigene Rechnung in die Schranken trat. Raimund Dreyschod, Servais, Neukirchner, Dem. Sophie Bohrer, eine ganze Schaar Wunderkinder, dann manche Musiker, deren Namen mit Recht der Vergessenheit anheim fielen, gaben ihre selbständigen Concerte. Die wenigen musikalischen Gesellschaften, welche sich in Prag constituirten, hatten meist den Zweck, junge Talente zu tüchtigen Mustern heranzubilden.

In dem Musikinstitute des A. Protsch, dem Stamme aller übrigen Musikanstalten wurde Clavier-, in der eben entstandenen Sophien-Akademie vorzugsweise Gesangsunterricht ertheilt. Das Kinderfreund'sche Institut sorgte für die Ausbildung der Zöglinge auf mannigfachen Instrumenten. **) Die von diesen Schulen veranstalteten Productionen hatten mehr die Physiognomie von Prüfungen, führten den anspruchslosen Titel „Salonunterhaltungen" und wurden zumeist in den Instituts-Lokalitäten selbst abgehalten. Die Programme enthielten Pieces für jenen Musikzweig, der eben cultivirt wurde.

Gleichwohl gab es damals in Prag eine Unzahl von Dilettanten, das Piano erfreute sich keiner so allgemeinen Pflege wie jetzt. Es waren Musikfremde, welche auch für andere Tonwerkzeuge, namentlich für die Streichinstrumente viel Vorliebe hatten. Die Abhängigkeit dieser Instrumente von einander beförderte die Neigung zu musikalischer Societät. Während jetzt jeder Pianist sich unter zwei Augen, zwischen vier Wänden, ungestört, höchstens ungesehen die ihn verwünschende Nachbarschaft störend, seinen Exercitien hingeben kann, waren der Violinist, Cellist, Contrabassist auf die Mitwirkung Anderer gewiesen. Hierin lag viel Ersprießliches. Da aber die Wahl der Stücke eine Gesellschaft von mindestens vier Stimmen entschied, ging der subjective, oft abirrende Wille des Einen in dem Gemeinwillen auf, der Geschmack des Einzelnen läuterte sich in jenem der Gesammtheit. Dadurch wurde das Entstehen und Verbreiten jenes musikalischen Unkrautes hintangehalten, welches seit dem übertriebenen Pianocultus auf Kosten der Befassung mit praktischen Wissenschaften so unheilvoll wuchert, und woraus zum Ruin der ächten Tonkunst jene Abart des Musikantenthums emporschoß, die man das „musikalische Proletariat" nennt.

Um diese Zeit fanden auch bei H. Deutsch Zusammenkünfte gediegener Musikfreunde statt, wo fleißig musicirt wurde. Aber bald genügte diesen Vorwärtsstrebenden die zwar heitere, aber nur für wenig Mitwirkende bemessene häusliche Unterhaltung nicht. Am Cäcilientag (den 22. November) im Jahre 1840 war es, wo die Herren Apt, Bastel und Deutsch übereingekommen waren, die sich um sie gruppirenden Musikliebhaber zu einem zahlreicheren Körper zu vereinen, und in größeren Dimensionen, jedoch geschlossenen Cirkeln und Räumen regelmäßige Productionen zu veranstalten. Der neuen Gesellschaft legten sie den Namen: „Cäcilienverein" bei. Die Anzahl der Mitglieder war beschränkt und richtete sich nach der Größe des Locales. So fand denn am 16. December 1840 in den jetzigen Räumen der Sophien-Akademie die erste Unterhaltung statt, welche mit einer Cantate von dem naterländischen Componisten Weit inaugurirt wurde; Beethoven's „Christus am Oelberge", wobei Frl. Herrmann, dann die Herren Eminger und Stratky mitwirkten, einige Lieder von Tomaschek, Mendelssohn's Streichquartett in C-moll, endlich ein Chor von Schneider bildeten die anderen Nummern.

Gleich beim Beginn zählte der Verein 59 beitragende Mitglieder, bei den ausübenden sechs Tenoristen, sechs Bassisten, zwölf Violinisten, drei Violaspieler, zwei Cellisten und einen Contrabassist.

Statuten hatte man noch nicht; die einzige Bestimmung bestand in dem Projecte: Herr Apt solle den Gesang leiten, Herr Deutsch und Herr Bastel in der Pianobegleitung desselben alterniren.

Schon am 28. December wurde die zweite Unterhaltung arrangirt. Die Theilnahme von Seite des Publikums war so warm, daß man für die nächste am 6. Jänner 1841 stattgefundene die Nebenlocalitäten des Platteisfaales, und als auch diese die Zuhörer nicht mehr fassen konnten, für die 6. am 22. März desselben Jahres veranstaltete Production den Platteisfaal selbst zu beziehen genöthigt war. Ungeachtet diese Unterhaltungen von den Tagesblättern bereits besprochen wurden, trugen sie noch bis zum 11. Jänner 1842 einen privaten Charakter an sich. Erst an dem genannten Tage wurde der Gesellschaft von der Statthauptmannschaft die Bewilligung ertheilt, sich „Cäcilienverein" nennen und die Concerte in den Zeitungen kritisch besprechen lassen zu dürfen, jedoch gegen dem, daß die öffentliche Bekanntmachung der einzelnen Privatconcerte durch Affichen zu unterbleiben habe, und von einer Diplomsausfertigung für die Ausschußmänner und Mitglieder keine Rede sein könne.

Vom Monat October bis zu Ende April durfte nun monatlich Ein Concert aufgeführt werden. Die auf 300 fl. CM. veranschlagten Ausgaben sollten durch jährliche Beiträge pr. 5 fl. CM. von den Mitgliedern gedeckt werden. Diese Punkte sollten in die abzufassenden Statuten aufgenommen werden. Mit der wörtlichen Stylisirung der letzteren hatte man jedoch nicht geeilt. Der Productionen, deren im ersten Jahrgange zehn einander nach ungleichen Pausen folgten, gab es seit dem 31. October 1842 regelmäßig nur sechs bis sieben, später nur vier in jedem Jahre. Der Verein gedieh musikalisch immer mehr; die Anzahl der Streicher wuchs aus einem Quartett bis zu einem Streichorchester heran, welches als solches am 5. Mai 1844 seine Functionen mit der „Glocke" von Romberg unter der Harmonie-Begleitung von der Capelle des Bürgerchores eröffnete. Doch wurde den Solovorträgen noch viel Raum gegeben. Eine Discussion hierüber veranlaßte den Austritt des H. Deutsch, der auch später jenen des H. Bastel zur Folge hatte. Nach Auflösung des Triumvirats trat der Verein in eine neue Phase ein. Die ganze Wucht der musikalischen Leitung wurde nun ganz auf die Schultern des H. Apt gewälzt, nachdem ihm die Admini-

*

*) Wir nahmen diese Mittheilung mit Vergnügen an, weil sie ein treues und aufrichtiges Bild des in der Hauptstadt Böhmens herrschenden musikalischen Geistes bietet. Unsere Leser werden die gute Seite desselben selbst herauszufinden wissen. D. Red.

**) Was mag wohl das Prager Conservatorium verbrechen haben, daß es von dem geehrten Einsender ganz ignorirt, und statt dessen die längst zu Grund gegangene Kinderfreund'sche Anstalt aus dem Erebos heraufbeschworen wird? D. Red.

stration schon früher in die Hände gelegt worden war. Dies hat jedoch die Energie des Unermüdlichen zu noch größerer Thatkraft angespornt. Es konnte ihm nicht gleichgiltig sein, daß das Publikum Prags von den Productionen nicht mittelst Affichen in Kenntniß gesetzt werden durfte, und dies umsoweniger, als die Anzahl der Mitglieder immer mehr zunahm, Versammlungen keine abgehalten wurden, das beste Mittel der Bekanntmachung daher nur in der Ankündigung lag. Ebenso war es mit dem Verbote der Ausfertigung von Diplomen für die Vereinsmitglieder. Ein neues Einschreiten an die Polizeibehörde hatte die Bewilligung der angeführten Punkte zur Folge. Zugleich wurde dem H. Apt aufgetragen, die Statuten zur behördlichen Bestätigung vorzulegen. Sofort wurde zu einer Abfassung derselben geschritten. Diese basirten mit Ausnahme des, diesem Vereine specifischen Zweckes der Aufführung von Instrumentalwerken auf jenen Grundsätzen, welche man heutzutage bei den auswärtigen Gesangsvereinen antrifft. Nur jene Beschlüsse, welche in den Versammlungen gefaßt wurden, sollten eine bindende Macht für die Mitglieder haben. Schon die eigenthümliche Stellung des H. Apt, nunmehr als alleinigen Gründers des Vereines erheischte noch vor ihrer Vorlegung zur Bestätigung eine Reform der Statuten in der Weise, daß eine Verantwortlichkeit von den später Hinzugetretenen wo möglich ferngehalten werde, und sich, soweit es die Umstände erlauben, in der Person des H. Apt mit der hiezu erforderlichen Macht zur alleinigen Beschlußfassung concentrire. Diese Nothwendigkeit wurde durch den Abgang des Präses Heinrich Grafen Kolowrat aus Prag beschleunigt. Nirgends dürfte das Princip der Autokratie am richtigeren Platze sein, als wo sich in dem Träger desselben Intelligenz mit Opferwilligkeit paart. In diesem Sinne nun wurden die Statuten einer neuen Revision unterzogen, deren wohlthätigste Früchte für das administrative Emporblühen des Vereins darin bestanden, daß H. Apt, dem als ursprünglichen Gründer die Direction des Vereins, sowie die Wahl des Präses und des Directionspersonals, gemäß §. 7 „als eine ihm gebührende Auszeichnung vorbehalten wurde", die sich jedesmal über das Budget ergebenden Mehrauslagen, statt sie umzulegen, aus Eigenem zu tragen pflegte. Zum Präses des Vereins wählte H. Director Apt den Landesadvocaten J. U. Dr. Kanka. Der von beiden gefertigte Entwurf der Statuten wurde von der k. k. Statthalterei am 7. August 1853 sub Stℓ. 6397. praes. bestätigt und von da an genießt der Cäcilienverein auch formell die rechtliche Stellung eines gesetzlich anerkannten Vereins.

Die Statuten stehen zu vereinzelt da, als daß man sich nicht verlockt fühlen sollte, dieselben wenigstens auszugsweise hier folgen zu lassen.

Nach diesen hat der Verein den Zweck: durch gesellige Vereinigung von bereits musikalisch gebildeten Dilettanten auf die Ausbildung und Verbreitung der Vocal- und Instrumentalmusik, sowie durch Aufführung classischer Tonstücke älterer und neuerer Zeit auf die Belebung und Veredlung des Sinnes für die Tonkunst zu wirken, ferner zur Hebung der Kirchenmusik und Unterstützung größerer für Wohlthätigkeitsanstalten veranlaßter Concerte, Oratorien u. dgl. mitzuwirken.

Der Verein steht unter dem Schutze eines Protectors. (Die Beschaffenheit des Vereins machte einen solchen Schutz bis jetzt entbehrlich, und so figurirt dieser Titel noch immer blos in effigie des §. 2.)

Der Verein besteht aus 1. wirkenden Mitgliedern und zwar: a. Gesangs-, b. Orchester-Mitglieder, 2. beitragenden und 3. Ehrenmitgliedern.

Die Vereinsauslagen werden durch die jährlichen Beiträge à 5 fl. CM. der beitragenden Mitglieder gedeckt.

Die Leitung übernimmt ein Präses (gegenwärtig der Landesadvocat J. U. Dr. Kanka) ein Director, welch' letzterem der Cassier, Secretär und Archivar untersteht. (H. Apt vereinigt alle Functionen der letzteren in seiner Person.)

Der Präses ist Stellvertreter des Protectors in dessen Abwesenheit, leitet die Vereinsgeschäfte, prüft den jährlichen Rechnungsabschluß, besorgt die Beleihung der Diplome.

Der Director leitet die musikalischen Uebungen, wählt die Musikstücke, ernennt den Cassier, Secretär und Archivar im Einverständniß mit dem Präses.

Jährlich finden in den Monaten October bis Ende April vier Vereinsconcerte statt, wozu jedes beitragende Mitglied drei Karten erhält. Die übrigen Karten werden nach Verhältniß von der Direction an die wirkenden und Ehrenmitglieder vertheilt.

Die wirkenden Mitglieder nimmt der Director allein auf.

Ein rechtskundiges Mitglied hat die Obliegenheit, den Verein als juridische Person nach Außen hin zu vertreten. (Diese Vertretung übernahm der H. Präses selbst)

Die für den Verein rechtsgiltigen Beschlüße können nur vom Präses des Vereins und dessen Gründer, H. Director Apt gefaßt werden.

Vereinssitzungen werden nicht gehalten.

Auf die Effecten, als: Musikalien, Instrumente u. dgl. stehen dem Vereine keine Eigenthumsrechte zu, sondern diese sind das ausschließliche Eigenthum des Directors Apt.

Der Verein erlischt nur durch den Tod des Gründers H. Anton Apt, oder durch dessen freiwilliges Aufgeben der Wirksamkeit, weil die pecuniären Kräfte des Vereins es bisher nicht erlauben, einen besoldeten Stellvertreter anzustellen. Sollten sich die materiellen Verhältnisse derart gestalten, daß im Falle des Abganges des H. Apt ein Director besoldet werden könnte, wird eine neue Organisirung der Statuten vorgenommen.

Ein Blick in die Programme der 100 Concerte zeigt, daß der Verein den zweck seines Bestehens nicht nur stets vor Augen hatte, sondern noch mehr leistete, als in der ursprünglichen Intention desselben gelegen war. Der Verein hat es sich zur Aufgabe gemacht, classische Werke älterer und neuerer Meister aufzuführen, ohne sich verbindlich zu machen, daß es solche Compositionen sein müssen, die in Prag noch nicht gehört wurden. Man zählte aber nicht weniger als 116 größere Werke, darunter Ouverturen, Symphonien, Bruchstücke aus Opern, Psalmen, im Style des Oratoriums gehaltene Compositionen, deren Bekanntschaft die Prager nur rein den rastlosen Bestrebungen des Vereinsdirectors H. Apt zu danken haben. Es ist dies ein unverkennbares Verdienst, insbesondere bei jenen Tonwerken, welche auf die Regeneration des Musiklebens in den letztverflossenen Decaden des 19. Jahrhunderts den wirksamsten Einfluß hatten. Als der Verein zum Selbstbewußtsein kam, leuchtete ihm das musikalische Dreigestirn Mendelssohn, Schumann, Wagner(!) als Eine Sonne, um die sich die übrigen Planeten drehen. Mendelssohn, welcher in die moderne Tonkunst den ersten Keim der von den alten Classikern überkommenen Classicität legte, wurde durch denselben in Prag völlig eingebürgert. Erwähnt möge nur sein: Antigone, Oedipus, Lorley, Christus, Athalia, Festgesang an die Künstler, Hymne, der 95. und 114. Psalm, die Ouverture zu dem Liederspiel „Heimkehr aus der Fremde", zu „Ruy Blas" dann jene in C-dur, die Symphonie in C-moll. Von Schumann brachte der Verein die unvergleichlich poetisch concipirte B-dur-Symphonie schon im Jahre 1848, welche erst zehn Jahre später das Conservatorium bei der Jubiläumsfeier zur Aufführung brachte, — die reizende Dichtung „der Rose Pilgerfahrt", ein Jahr darauf die absonderliche Combination: Ouverture, Scherzo und Finale. Wagner's Dichtungen hielten durch H. Director Apt ihren feierlichen Einzug in Prag. Wohl vorbereitet durch des kühnen Tonstürmers Vorgänger erschlossen die Prager dem gewaltigen Finale des 1. Aktes und dem Brautzuge aus Lohengrin im Mai 1853, dem Gebet und Duett für zwei Soprane aus Rienzi im April 1854, den Fragmenten aus dem „fliegenden Holländer" Ohr und Gemüth zu einer Zeit, wo man im Theater von diesen seltenen Werken kaum eine Ahnung hatte. Diesen zunächst wurden die Tonblüten illustrer einheimischer Componisten aufgesucht. Mit einer Cantate von Veit wurden die Productionen des Vereins eingeweiht. Wer hätte sich nicht an den humoristischen Männerchören dieses genialen Tondichters zu wiederholten Malen erquickt! Von Ambros wurde die geistreich gedachte Ouverture zu „Othello", von Zwonar die „Morgenandacht", der „Elfenstein", von Professor

Goltermann die A-moll-Symphonie, von Skuhersky die „Rheinsage", von Ritter von Savenau der 50. Psalm u. a. gegeben. Neben diesen wurde von Werken deutscher Componisten Akt genommen. Fast alle bedeutenderen Meister finden wir hier vertreten: Lachner durch die vier Menschenalter, eine Fest-Ouverture, Ferdinand Hiller durch eine Concertouverture, den „Gesang der Geister", „Gesang der Nonnen", „Weihe des Frühlings", Lindpaintner durch die Ouverture zu den „Amazonen" und der „Genueserin", Wolfram durch die „bezauberte Rose", Becker durch die „Zigeuner", Marschner durch die Ouverture zu Hans Heiling, zum „Vampyr", den „Klängen aus Osten", Litolff durch die „Braut von Kynast", Nies durch den „Schlachtgesang", die „Dithyramben", Reinecke durch die Ouverture zur „Dame Kobold". zu „Sophonisbe", Hesse durch eine Symphonie in B-dur, Stephen Heller durch eine „Ouverture pathetique", Netzer durch die Ouvertme zu „Stella", Mangold durch die „Herrmannsschlacht", Ehlert, Möring, Raff, Esser durch einige kleinere Compositionen. Der französischen Componisteme wurde gleichfalls gedacht und zwar: Meyerbeer's mit dem Gebete und der Barkarole aus „Nordstern", Felicien Davids mit der hochinteressanten „Wüste", dem „Columbus" und einer Symphonie, Berlioz's mit der „Flucht aus Egypten". Von dem Dänen Niels Gade wurde die „Frühlingsphantasie", endlich von dem Polen Sobolewsky die „Meeresphantasie" gegeben.

Dabei wurden die Werke der älteren Classiker Frankreichs, Italiens, Deutschlands und Böhmens geehrt.

Von Gluck gab man die Ouvertme und den ersten Akt aus „Armida", die Ouvertme zu „Iphigenie in Aulis", von Cherubini die Ouverture zu „Lanisla" und „Lodoiska", von Haydn den „Sturm", die Symphonie in Es, die Symphonie militaire, von Mozart die Symphonie in G-moll, in D ohne Menuett, von Beethoven die Symphonie Nr. 4 in B-dur, jene in C-dur, in C-moll, den „Prometheus", die „Meeresstille", die „Ruinen von Athen", die ganze Musik zu „Egmont", von Spohr eine Hymne, die „letzten Dinge", ein Terzett und Finale aus „Zemire und Azor", von Weber die „Jubelcantate", die Jubeloumerture und jene zum „Beherrscher der Geister", zu „Euryanthe", von Tomaschek mehrere seiner unsterblichen Lieder. Mit der Erwähnung dieser Namen ist aber keineswegs ein erschöpfender Index der aufgeführten Werke gegeben, sondern bloß durch eine mehr rhapsodische Aufzählung des schwerer Wiegenden und für Prag früher Neuen dargethan, daß der Verein, außerdem daß er seiner Intention stets nachgekommen, die Musik im cosmopolitischen Sinne cultivire, und Prag fast mit allen bedeutenden Erzeugnissen der musikalischen Tagesliteratur bekannt mache, wo nicht befreunde. Hierin steht er allen anderen Dilettanten-Musikvereinen des Auslandes voran; denn diese beachten mit besonderer Vorliebe bloß die einheimischen Producte und bleiben bei dieser Exclusivität immer einseitig. Aber selbst die Aufführung aller bedeutenderen der letzteren Werke bleibt ihnen verwehrt, denn sie sind bloß Gesangsvereine, und müssen deßhalb die Instrumental-Compositionen ruhen lassen.

Erst in der neuesten Zeit wurde in Wien, Leipzig und Frankfurt die Constituirung eines Gesangs- und Instrumentalmusikvereins von Dilettanten angeregt und wenn ich nicht irre, blos in Frankfurt realisirt.

Nicht blos qualitativ, sondern auch numerisch die Mitglieder anlangend steht der Verein unter den ersten der ähnlichen. Schon im Jahre 1848 nöthigte die immer wachsende Anzahl der Mitglieder zur Verlegung der Concerte aus dem Platteisfaale in den geräumigen Saal der Sophien-Insel.

Nicht leicht dürfte ein Verein unter seinen beitragenden Mitgliedern so viele und so angesehene Cavaliere zählen wie dieser. Heinrich Graf Chotek, Sr. Excellenz Graf Clam-Gallas, Franz Graf Defour, Fürst Max Fürstenberg, Fürst Lichtenstein, die Fürsten Ferdinand und Johann Lobkowitz, Moriz Lobkowitz, Graf Adalbert Nostitz, Graf Pachta, Franz Graf Salm, Sr. Eminenz der Cardinal Fürst Schwarzenberg, Fürst Adolf Schwarzenberg, Franz Graf Thun (Sohn), Ernst Graf Waldstein sind in dem Verzeichnisse zu lesen. Die Zahl aller beitragenden Mitglieder beläuft sich in runder Summe auf 140.

An mitwirkenden Mitgliedern zählt der Verein 39 Violinisten, 12 Violaspieler, 8 Cellisten, 10 (!) Contrabassisten, 30 Tenoristen, 10 Bassisten, außerdem werden für Sopran und Alt an 82 Chorknaben requirirt. Letztere werden hier zu einem Körper von Blattlesern vereinigt, dem man in Europa schwerlich einen zweiten entgegenzustellen vermag, der an Präcision und Reinheit der Intonation selbst den berühmten Berliner Domchor nicht zu fürchten hat. Seit dem Jahre 1853 haben die Herren vom Theaterorchester (meist Conservatoriums-Professoren) die Mitwirkung auf den von den Dilettanten nicht besetzbaren Instrumenten bereitwilligst zugesichert.

Wie anregend der Verein auf die Hebung der Tonkunst und auf die Veredlung des musikalischen Geschmackes in Prag wirkte, ist in den Localblättern speciell nachgewiesen und überging auch in die auswärtigen Zeitschriften.

Erfreulich ist es zu erfahren, daß in demselben der Keim zu den meisten Vereinen am Lande wurzelt.

Denn die größte Anzahl der Sänger gehört der heiteren Classe lebensfroher Musensöhne an, die vom Lande nach Prag gekommen, um ihre wissenschaftliche Laufbahn an einer der Lehranstalten zu vollenden, und eine den meisten Böhmen innewohnende Neigung mitgebracht haben, ihre freien Stunden mit dem Cultus der edlen Musik auszufüllen. Die zehn Studienmonate über wird eifrig musicirt, während der Concertsaison in dem Cäcilienverein mitgewirkt. Sobald die Ferienzeit anbricht, wandern die munteren Sänger nach ihrer Heimat, wo sie durch energisches Eingreifen ihre jungen Landsleute zur Veranstaltung von musikalischen Akademien aufmuntern. Ist die Zahl der letzteren nun kaum zweimal größer, als zu einem Quartett erforderlich ist, wird daraus ein Gesangsverein. Die Akademien am Lande sind erst in den letzten Jahrzehenden ins Leben getreten und in Flor gekommen. Früher arrangirten die Studiosen in den größeren Landstädten, sogenannte „Derendy," eine Art Pickuid, wo die geladenen Damen für die Küche, die Herren für Keller und Saal-Beleuchtung und Musik sorgten. Oder es wurde häufig Theater gespielt. Beides trat in den Hintergrund. Wo man früher für Backwerk gesorgt uns Rollen einstudirt hatte, werden jetzt fleißig Gesangsübungen gehalten. Von welcher Tragweite dies ist, möge man darnach beurtheilen, daß mancher schlichte Böhme auf dem Lande, durch diese Productionen angeregt, in letzterer Zeit mit der musikalischen Literatur vertrauter ist, als mancher gebildete Großstädter des Auslandes. Wie viel Einfluß der Prager Cäcilien-Verein hierauf genommen, ist daraus zu ersehen, daß es selten eine Akademie oder einen Gesangsverein am Lande gibt, bei deren Inslebentreten nicht ein Cäcilianer die Hand im Spiele gehabt hätte.

Mit Stolz wird daher jeder Musikfreund Böhmens in den Ausspruch einstimmen: „Der 22. November des Jahres 1840 war für Prag als Metropole und für Böhmen als das Land der Musik ein epochemachender und wird als solcher im Vereine mit dem Namen des Vereinsgründers und Directors Anton Apt die Annalen der Musikgeschichte Böhmens für alle Zeiten mit seinen goldenen Lettern zieren.

Recensionen.

Werke für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

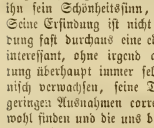
Lieder und Gesänge von Gotthard Wöhler. op. 2, 5, 6, 7, 8, 9, 13, 18. Verlag von Bote und Bock in Berlin und Breslau.

v. Br. Wie schwer es bei dem verwirrenden Gedränge, welches in unsern Tagen den musikalischen, wie literarischen Markt beherrscht, auch dem Tüchtigen gelingt, sich nur überhaupt — ohne künstliche Mittel — bemerkbar zu machen, davon geben uns wieder einmal die eben bezeichneten Arbeiten eines Componisten ein Beispiel, der wenigstens von allen jenen gesannt zu sein verdient, die Bildung zu schätzen wissen und welche sich nicht ausschließlich dem Cultus jener

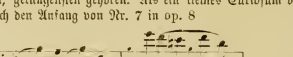
Höhen ergeben haben, die freilich, den Begriff der Kunst nahezu erschöpfend, kaum noch ein weiteres Bedürfen offen lassen würden, wenn nicht doch das eigene Leben und die steten Wandlungen der Welt ein solches immer wieder von Neuem erzeugen würden. Wir wenigstens, obgleich den Hervorbringungen unserer Zeitgenossen theils aus natürlichem Interesse, theils aus Pflicht ziemlich aufmerksam folgend, machen hier die Bekanntschaft des genannten Autors, der sein erstes Debut schon eine geraume Weile hinter sich haben mag, zum ersten Mal, jetzt aber auch in ergiebiger Weise, die uns schon ein Gesammtbild seiner künstlerischen Persönlichkeit überliefern kann, denn zehn Hefte seiner Composition liegen vor uns und dürfen als eine ausreichende Basis dazu betrachtet werden.

Das Moment, welches in Böhler's Gesangscompositionen am stärksten hervortritt, ist „Bildung", ein in der Kunst zwar freilich nicht in erster Reihe zählender, in seinem Werth aber doch nicht zu unterschätzender Factor. Es hatte einmal Jemand die gute Bemerkung gemacht, die österreichischen Maler malten durchschnittlich so, als ob die Kunst mit ihnen erst anfinge; ein Aehnliches konnte namentlich von unseren früheren Liedercomponisten gesagt werden; ein gebildeter Styl ist aber der nächste Beweis, daß ein Autor zur Kunst überhaupt ein Verhältniß hat und verschafft ihm, wenn noch nicht unsere künstlerische, so doch schon unsere intellectuelle und sittliche Achtung. Unser Autor scheint sich vorzugsweise an Schumann und Rob. Franz gebildet zu haben. Jenen glauben wir häufig an seiner Declamationsweise, diesen an seiner Neigung zu strophischer Gestaltung zu erkennen, von welcher er sehr häufigen Gebrauch macht und welche allerdings der innern Wesenheit des Liedes am vollkommensten entspricht, wenn sie auch freilich in ihrer Armuth und Beschränktheit durch die äußere Formvollendung für den mangelnden inneren Reichthum der weiteren (natürlich wahrhaft erfüllten) Formen nur schwach zu entschädigen vermag.

Böhler ist ganz specifischer Lyriker, d. h. in dem Sinne, daß er sich — schon in der Wahl seiner Gedichte — ganz dem Stilleben der Natur und des Gemüthes zugewandt zeigt. Ueber diese engen Grenzen und den von ihnen eingeschlossenen primitiven Empfindungskreis dringt er wenig hinaus und gerade das Beste, was ihm gelingt, liegt am Entschiedensten innerhalb derselben. Starken, ursprünglichen Naturlauten begegnet man selten bei ihm; seine Empfindungsweise ist eine überwiegend angebildete, nicht aus innerstem eigenem Leben entspringende, daher nicht frei von einer gewissen conventionellen Färbung. Prägnante Eigenthümlichkeit, scharf ausgeprägtes individuelles Leben vermissen wir daher auch in den Producten unseres Autors; sie hinterlassen nur selten einen ganz bestimmten Eindruck und ähneln sich in Stimmung, innerem wie äußerem Colorit so sehr, daß man Einzelnes schwer aus ihnen herauszuheben vermag. Mit Einem Wort, von der eigentlichen Schöpfungskraft, der Phantasie ist unserem Autor ein zu geringes Maß zugefallen, um uns mächtiger zu ergreifen, dauernd zu fesseln. Eine weiche, gediegene Bildung dagegen und ein warmes Gemüth sind die immer noch sehr achtbare und lautere Quelle, welcher seine Gesänge entspringen. Vor erkünstelten Originalitätsbestrebungen schützt ihn sein Schönheitssinn, vor Plattheit sein gebildeter Geschmack. Seine Erfindung ist nicht sehr mannigfaltig, aber seine Melodiebildung fast durchaus eine edle und immer natürliche, seine Harmonie interessant, ohne irgend aufdringlich hervorzustechen, seine Begleitung überhaupt immer selbständig und doch mit dem Ganzen organisch verwachsen, seine Textauffassung wie seine Declamation mit geringen Ausnahmen correct. Von einzelnen Vulgaritäten, die sich wohl finden und die uns bei der Bildung des Componisten auffallen, heben wir beispielsweise nur die eine hervor:



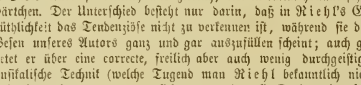
Ueberhaupt entschlüpfen ihm trotz seines im Kern durchaus deutschen Wesens hie und da entschiedene Italienismen. Einige Male passirt ihm das Malheur, welchem Jeder, wer er auch sei, ausweichen sollte, mit Schumann und Schubert zu collidiren, in Stücken nämlich, welche durch diese beiden Genien bereits in ein nahbares Wolkenreich gerückt wurden; solche sind: „die Mondnacht", „Frühlingsnacht", die beiden venetianischen Lieder in op. 6 (von welchen das erstere theilweise eine merkwürdige, wir nehmen zwar an zufällige Uebereinstimmung mit Schumann zeigt) und „am Meere", obwohl gerade die ersteren, hiovon abgesehen, zu seinen hübschesten, gelungensten gehören. Als ein kleines Curiosum bemerken wir noch den Anfang von Nr. 7 in op. 8



Wem fällt hiebei nicht eine gewisse Arie aus Meyerbeer's „Robert der Teufel" ein, au welche der Autor doch bei diesem Liede („auf geheimen Waldespfaden schleich ich gern im Abendschein" gewiß nicht gedacht hat. Alles in Allem genommen verdienen diese Lieder und Gesänge von unserer Sängerwelt gar wohl gekannt zu werden und empfehlen sich ihr auch insbesondere durch eine durchaus natürliche und delicate Behandlung der Stimme, welche überall den Kundigen verräth.

Liederbuch, 1. Thell. 25 Lieder, comp. von Otto Scherzer. Nördlingen, Beck'scher Verlag.

Es erinnert diese Sammlung nicht nur in ihrer äußeren Gestalt und in dem ganzen Habitus, wie er sich dem zunächst eben hinstreifenden Blick offenbart, an Riehl's „Hausmusik", sondern es weht uns auch aus dem Innersten derselben ein verwandter Geist an. Hier wie dort, welch eine harmlose Gemüthlichkeit von Anfang bis zu Ende. Alles so reinlich und zierlich, wie in einem holländischen Gärtchen. Der Unterschied besteht nur darin, daß in Riehl's Gemüthlichkeit das Tendenziöse nicht zu verkennen ist, während sie das Wesen unseres Autors ganz und gar auszufüllen scheint; auch gebietet er über eine correcte, freilich aber auch wenig durchgeistigte musikalische Technik (welche Tugend man Riehl bekanntlich nicht nachrühmen konnte), wenn er sich zwar auch grelle Declamationsfehler zu Schulden kommen läßt, wie in dem letzten Mignonliede:



Endlich möchten wir ihm auch nicht, wie Riehl, alle Phantasie absprechen, nur daß sie einen sehr stillen Postgang geht und es über das Niedliche, Zierliche, das ihm manchmal z. B. in Nr. 9, 18, 20 recht artig gelingt, nicht hinauszubringen scheint. Die Verlagshandlung beweist großes Vertrauen zu den Componisten, indem sie, sehr gegen den gewohnten Usus, von einem bisher unbekannten Autor sogleich einen so umfangreichen, schön ausgestatteten Band (die Noten sind zwar nur in Steindruck ausgeführt) dem Publikum übergibt, welchem, da er sich als erster Theil ankündigt, mindestens noch ein zweiter zu folgen bestimmt ist. Erhalten wir doch auch von der Verlagshandlung in einem diesem Liederbuch beigegebenen Circular wieder einmal die Versicherung, daß seit Schubert kein so überreich begabter Liedercomponist erstanden sei, wie Scherzer, eine Versicherung, welche, wenn sie ein Unbefangener ausspräche, an harmloser Gemüthlichkeit freilich nur mit dem Inhalt dieser Lieder selbst zu vergleichen wäre. Wir trauen dem Componisten Einsicht genug zu, daß er ein solches Diplom, wenn es ihm ernstlich geboten werden sollte, selbst mit aller Entschiedenheit ablehnen würde. Von den 25 Liedern dieser Sammlung sind 15 nach Gedichten von Goethe componirt und an der Wahl derselben, wie „Blumengruß", „Gleich und Gleich", „Gefunden", „Mailied", „Mit einem gemalten

Band", „Schweizerlied" u. s. w. erkennt man schon den innern Zug des Componisten. In einem gewissen Sinn wird und muß alle ächte Kunst zeitgemäß sein und sie wird immer in Gefahr stehen, sich in ein leeres Spiel zu verlieren, wenn sie sich begnügt, eine Welt zu umflattern, deren schönste Blüthen uns zwar immer erfreuen, deren reifste Früchte uns alle Zeit nähren werden, von welchen wir aber nicht immerfort den Samen für unseren eigenen Ziergarten sollten gewinnen wollen.

Locales.

Hofopernntheater.

v. Br. Nach längerer Pause und mit Neubesetzung der Hauptpartien ging am vorstossenen Sonnabend wieder einmal R. Wagner's „Tannhäuser" in Szene. Wir bekennen, daß wir, als dieses Werk und mit ihm R. Wagner überhaupt zuerst an unserem Bühnenhorizonte auftauchte (wir sagen dieß mit Hinblick auf sein früheres Erscheinen außerhalb der Hofoperubühne), zwar vollständig von dem bedeutenden Effect überzeugt waren, welchen daselbe auf das Publikum hervorbringen würde, da sich gar viele Elemente vereinigten, um einen solchen zu erzeugen, aber wir hatten kaum vermuthet — und „Lohengriu" gegenüber noch weniger — daß sich derselbe als ein so nachhaltiger behaupten würde. Wenn man zwar aus all den bisherigen Erfolgen dieser Schöpfungen einen Schluß auf einen ihnen innewohnenden dauernden Kunstwerth ziehen wollte, so wäre dieser Schluß noch ein sehr verfrühter, denn ehe der Wahlspruch der Geschichte über den Werth oder Unwerth menschlicher Leistungen als ein unwandelbar feststehender angesehen werden kann, muß er durch eine längere Frist, als jene von ein paar Dezennien bestätigt sein! Aber so wenig sich unsere Meinung über den geringen künstlerischen Kern in Wagner's Opernbramen im mindesten geändert hat, so unzweifelhaft däucht uns auch heute noch, wie von Anbeginn, vor allem sein „Tannhäuser," ein Werk, welches demjenigen, der es vom psychologischen und kulturhistorischen Standpunkte aus in sich anzunehmen vermag, stets ein merkwürdiges bleiben wird. Hierin liegt überhaupt — bei sonst vielfacher Verwandtschaft — der vornehmste Gegensatz Wagner's zu Meyerbeer. Das Subjekt des ersteren ist mit seinen Schöpfungen auf das Engste vermessen, während Meyerbeer's Ich völlig außerhalb derselben steht. Meyerbeer besitzt oder vielmehr, um genauer zu sprechen, besaß ungleich mehr plastisch-musikalisches Vermögen als Wagner, dagegen fehlt ihm alle Idealität, die uns bei diesem imponiren würde, wenn sie nur nicht auf so schwachem sinnlichen Fundament ruhte.

Die dießmalige Darstellung des „Tannhäuser" erregte das Interesse des Publikums, welches sich außerordentlich zahlreich eingefunden hatte, vornehmlich dadurch, daß Herr Ander zum ersten Mal als Repräsentant der Titelrolle erschien. Herr Grimminger war ohne Frage ein vorzüglicher Darsteller derselben, als Sänger aber eben so unzweifelhaft seiner Aufgabe nur unvollständig gewachsen. Von Herrn Ander durfte man nun erwarten, daß sich diese seiten harmonisch durchdringen würden und diese Erwartung wurde auch keineswegs getäuscht.

Was Herr Grimminger nur durch geistreiche, mitunter zwar bis zum Dämonischen gesteigerte Reflexion erreichte, das erscheint bei Herrn Ander vermöge seines sinnlicheren Darstellungsvermögens als ein Akt unmittelbarer Inspirazion und ergreift uns daher mit viel überzeugenderer Gewalt. Gilt dieß schon selbst von der großen Schlußszene des dritten Aktes, in welcher Herr Grimminger doch anerkannt Vorzügliches leistete, so insbesondere von der Scene im Venusberg, in welcher uns Herr Ander den Kampf zwischen sinnlich schmachtendem Liebesverlangen und energischem Losringen zur Freiheit mit ungleich größerer Naturwahrheit veranschaulichte, als dieß Herr Grimminger vermochte. Nur eine noch etwas größere Machtfülle des Organs und einige Mäßigung in der grauenhaft wüsten Schlußszene, die nahezu an Adrienne Leconvreur erinnert: und Herrn Ander's Tannhäuser wäre die vollkommenste Reproduction dieser durchaus unheimlichen Gestalt, die sich überhaupt denken ließe. Aber auch in ihrer gegenwärtigen Beschaffenheit war sie der lebhaften Ehren, mit welchen dieselbe ausgezeichnet wurde, durchaus würdig, wie denn dieser Künstler mit einigem Stolz von sich sagen darf, daß er noch selten in die Schlacht zog, ohne steggekrönt heimzukehren und zu jenen wenigen gehört, deren Lorbeer dem Boden der Natur entsprießt.

Frl. Kraus als Elisabeth entwickelte all die trefflichen Qualitäten, welche wir an ihr bereits kennen und schätzen; wegen der ihr überhaupt ein für allemal fehlenden im Einzelnen immer mehr mit ihr zu hadern, wäre eben so unbillig als langweilig. Sie fand verdiente Anerkennung. Wie sehr ihre Leistungen durch ihren Mangel an dramatischer Begabung, vor Allem an mimischer Ausdrucksfähigkeit beeinträchtigt werden, konnte man an dem Gebet im dritten Akt erkennen, wo ihr Gesang, von diesen Einflüssen nicht gedrückt, von schönster Wirkung war. Fräulein Hoffmann als Venus und Herr Mayerhofer als Landgraf füllten ihre Stelle lobenswerth aus. Ganz besonderes Lob aber gebührt der Vorstellung im Ganzen, welche vielleicht die exakteste, abgerundetste war, die man noch von dieser Oper gehört hat. Die Aufführung der Ouvertüre, diesem anorganischen Mikrokosmus der Oper gehört zu den bewunderungswürdigsten Meisterstücken unseres Orchesters.

Zeitungschau.

Die „Niederrheinische Musikzeitung" bringt folgenden Bericht über das neue Musikinstitut in Florenz:

Die Regierung von Toscana hat eine Commission ernannt, welche den Zustand der Musikschule, die mit der Akademie der schönen Künste in Florenz verbunden ist, untersuchen soll. Sie besteht aus den Herren Azzolino, Cassamovata, Mariotti und Basevi; der Letztere hat eine kleine Schrift herausgegeben, welche die Vorschläge der Commission enthält.

Was zuerst den Hauptpunkt, die Geldmittel, betrifft, deren man zur Errichtung eines neuen musikalischen Instituts bedarf, so soll zu der bisherigen Summe für die Musikschule die jährliche Ausgabe geschlagen werden, welche zur Besoldung der jetzt ausgehobenen großherzoglichen Capelle bestimmt war. Indeß sollen die Mitglieder dieser Capelle, welche nicht bei der neuen Anstalt beschäftigt werden, Entschädigung erhalten.

Die zweite Section der Akademie der schönen Künste (die erste ist für die zeichnenden Künste bestimmt), welche bisher der Musik gewidmet war, soll davon getrennt werden und ein neues Istituto musicale oder eine musikalische Akademie bilden. Sie wird aus wirklichen und aus correspondirenden Mitgliedern bestehen; alle wirklichen Mitglieder müssen Componisten sein und können erst gewählt werden, wenn sie bereits entschiedene Beweise von ihrem Talente gegeben haben.

Mit dieser Akademie wird eine Musikschule verbunden, welche in allen Dingen unter der Leitung eines besonderen Verwaltungsrathes steht, der aus der Mitte der Akademie gewählt wird.

[4] Der Unterricht betrifft: 1. Contrapunkt und Composition, zwei Lehrer. 2. Gesang, drei Lehrer; der erste von ihnen ist zugleich Lehrer der Declamation und der Bildung fürs Theater. 3. Solseggiren, drei Lehrer. 4. Chorgesang, die bereits genannten Gesanglehrer, welche vorzüglich auf die gute Ausführung der classischen Musik für Kirche und Theater zu sehen haben. 5. Orgelspiel und praktische Orgelbegleitung, ein Lehrer. 6. Fortepiano als Virtuosen-Instrument, ein Lehrer. 7. Fortepiano als Begleitungs-Instrument, ein Lehrer. 8. Violine und Viola, 9. Violoncell und 10. Contrabaß, vier Lehrer. 11. Holz-Blasinstrumente, ein Lehrer. 12. Blechinstrumente, ein Lehrer.

Die Commission sieht die Mängel dieses Planes, namentlich in Bezug auf die Zahl der Lehrer, sehr gut ein, allein sie meint mit Recht, daß Etwas besser als Nichts sei, und rechnet auch auf die Heranziehung von Repetitoren aus den befähigtsten Schülern der Anstalt.

In der Sache selbst zeigt sich die Commission nichts weniger als verblendet über den gegenwärtigen Zustand der Musik in Italien. Sie erkennt den Verfall der Gesangkunst vollkommen an und empfiehlt deshalb die sorgfältigste Vorsicht bei der Wahl der anzustellenden Gesanglehrer. Ferner sagt sie in ihrem Berichte ausdrücklich: „Die Commission hat die Unwissenheit und, was noch schlimmer ist, die Abneigung vieler Componisten in Betracht der classischen Musik sehr ernst erwogen und ist der Ansicht, daß diese Musik allein im Stande ist, den guten Geschmack wieder neu zu beleben und die Tonkunst vor dem unvermeidlichen Verfall zu retten." Zu diesem Zwecke besonders soll das musikalische Institut jährlich mehrere große und kleine Concerte geben. In den großen wird

man classische Compositionen für großes Orchester und für große Chormassen aufführen, die kleineren sind für Kammermusik jeder Art, besonders für Quartette, bestimmt.

Man hofft, daß das neue Institut mit dem Beginn des folgenden Jahres eröffnet werden könne. Es ist erfreulich, daß sich in Florenz mitten unter den unruhigen Zuständen und gährenden politischen und socialen Verhältnissen die ernste Beachtung der Kunst Bahn bricht, und daß man den günstigen Augenblick für Berücksichtigung der Wünsche von Toscana bei der piemontesischen Regierung benutzt, um den classischen Boden aller Künste, die Stadt der Medicis, das Athen von Italien, vor Vernachlässigung zu bewahren.

Nachrichten.

G. N. Herr Aristide Farrene in Paris eröffnet eine Subscription auf ein Sammelwerk ausgewählter Compositionen für Clavier allein von den namhaftesten Componisten der ältesten bis zur neuesten Zeit. Der Prospectus nennt folgende Componisten, deren Clavierwerke bei diesem Unternehmen eine theilweise und mehr oder minder vollständige Aufnahme finden sollen:

16. Jahrhundert. — William Bird, John Bull, Claudia Merula.
Erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. — Orlanda Gibbons, Frescobaldi.
Zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts. — Jacques, Champion de Chambonnières, Louis Couperin, N. le Bègue, d'Anglebert, Joh. Kuhnau, Georg Muffat, Georg Böhm, Bernardo Pasquini, Henri Purcell, J. C. Kerl, J. J. Froberger.
Erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. — Joh. Seb. Bach, Francesca Durante, Domenico Scarlatti, N. Porpora, Paradies, Telemann, Nichelmann, François, Couperin, Händel, Rameau, Gottlieb Muffat, Marcello, Zipoli, Mattheson, Pater Martini, Christoph Schaffrath, Wilhelm Friedemann Bach, d'Aginecour, Dandrieu.
Zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. — C. Ph. E. Bach, J. Haydn, Mozart, Clementi, Kirnberger, Albrechtsberger, Dussek, Basilio Sesse, Georg Benda, J. G. Eckard, J. Steffan.
19. Jahrhundert. — Beethoven, Cramer, Hummel, Field, Weber, Mendelssohn, Ramon Ferrennac, Chopin. *)

Biographische und historische Bemerkungen, Andeutungen über den Vortrag und Erklärungen über die Ausführung der Verzierungen und anderer Zeichen werden diese Sammlung, welche unter dem Titel: „le Trésor des pianistes" erscheint, begleiten. Die ältern Stücke sollen in moderner Notenschrift übertragen, aber sonst ohne jede willkürliche Veränderung und dem Text und Inhalt nach getreu nach den Originalien erscheinen. Die ganze Sammlung soll aus 10 bis 12 Lieferungen, jede ungefähr zu 300 Seiten bestehen. Jährlich erscheinen 2 Lieferungen. Der Preis der Lieferung ist auf 25 Francs festgesetzt. Einzelne Lieferungen werden nicht abgelassen. Subscribenten werden gebeten, sich franco an Herrn A. Farrenc (Rue, Taitbout 10) in Paris zu wenden.

Lachner's „Catharina Cornaro" wird in der k. Oper in Berlin zur Aufführung vorbereitet.

Spohr's „Faust," geschrieben im Jahre 1814, ging in Dresden am 5. Oktober neu einstudirt unter der Leitung des Kapellmeister Rietz in vorzüglicher Weise und mit großem Beifall in Szene.

Die Zahl der musikalischen Vereine in Hamburg ist durch die Gründung einer „Singakademie" durch den Musiklehrer Hrn. G. Scheler noch vermehrt worden.

Am 11. Oktober fand im neu renovirten Stadttheater in Salzburg ein Concert der Liedertafel zum Vortheile ihres Chormeisters Herrn Tanz statt. Aufgeführt wurden zwei Ouvertüren: eine von Tanz, die andere von Lindpaintner zu den „Lichtensteinern," dann vier Chöre von Reinecke, Schubert, Storch und Mendelssohn und endlich Solostücke auf dem Violoncell und auf der Harfe vorgetragen von Hrn. Higenbarth und von Frl. Mösner.

Wien.

Die zweite Novität der Opernsaison wird am 19. November, zum Namensfeste Ihrer Majestät der Kaiserin, Verdi's „Rigoletto" sein. Das ist also die erste That des Comité's, in welchem der „deutsche" Musiker, Componist und Capellmeister Herr Esser die Verantwortlichkeit für die artistische Gebahrung übernommen hat. — Bei dieser Gelegenheit können wir nicht umhin auf einen Aufsatz in der letzten Nummer der „Recensionen," („die Comödie im Operntheater") hinzuweisen, in welchem der traurige Zustand dieses Kunstinstitutes nur in das rechte, wenn auch in ein etwas grelles Licht gestellt wird.

Die vier Gesellschafts-Concerte, deren erstes nicht am 4., sondern am 11. November stattfindet, bringen, laut vorläufiger Anzeige: Von Beethoven: Die D-Messe und die vierte Symphonie, von Mozart: die Maurer'sche Trauermusik, von Schumann: „Manfred," von Schubert: Symphonische Fragmente, von Catel: Ouverture zu „Semiramis," von Volkmann: Clavier-Concert, von Debrois van Bruyk: „Requiem" (Gedicht von Hebbel) für Solo, Chor und Orchester. — Im ersten Concert der Singakademie am 15. November kommen Werke von J. S. Bach, Palestrina, Lotti, Mendelssohn, Schumann („die Talismane" und zwei Frauenchöre) und Wilhelm Rust zur Aufführung. Das zweite Concert der Singakademie findet am 6. Jänner statt und bringt eine Novität für Wien, nämlich den dritten Theil der Faustmusik von Schumann mit Orchester.

Bei dem allgemeinen Interesse, welches die demnächst stattfindende Aufführung des lange Zeit unbeachtet gebliebenen Oratoriums „Il ritorno di Tobia" von Josef Haydn erregt, glauben wir durch die Mittheilung, daß sich die Verlagshandlung Wessely & Büsing hier im Besitze der Partituren mehrerer theilweise bis jetzt unbekannt gebliebener Werke von Josef Haydn befindet, den zahlreichen Verehrern des großen Meisters einen Dienst zu erweisen. Diese Werke sind folgende:

Vier Arien „per la comedia Marchese." '3 für Sopran, 1 für Tenor.) Componirt 1763 (italienisch.)

La Canterina (opera buffa), Intermezzo a 4 Voci, in 2 Akten, componirt 1766 (italienisch.)

Lo Speziale, Dramma giocoso in 3 Akten, componirt 1768 (italienisch.) Die Ouvertüre und der Anfang der ersten Arie fehlen.

Le Pescatrici, Oper in 3 Akten, comp. 1770 (italienisch). Ohne Ouverture, auch fehlen einige Gesangstücke.

L' infedeltà delusa, Burletta in 2 Akten, comp. im September 1773 (italienisch).

L' incontro improviso, Oper in 3 Akten, comp. 1777 (italienisch). Im zweiten Akte defect.

Il mondo della Luna, Dramma giocoso in 3 Akten, comp. 1777 (italienisch). Im zweiten Akte defect.

La fedeltà premiata, Dramma giocoso in 3 Akten, comp. 1779 (italienisch). Aufgeführt bei der Eröffnung des neuerbauten Theaters in Esterhaz im Jahre 1780. Das Finale des ersten Aktes und der ganze dritte Akt sind verloren gegangen.

Madrigal. „Der Sturm." „Hark the wild uproar of the winds," comp. 1792 (englisch). Dasselbe pflegt auch als Offertorium mit dem Texte: Domine auxiliator aufgeführt zu werden.

Der „Ritter Roland," heroisch-komische Oper in 3 Akten. „Aufgeführt à grand Orchestre auf dem großen Pfalzbaierischen Theater in Mannheim" (deutsch).

Il ritorni di Tobia, Oratorium (Azione sacra) in 2 Abtheilungen (italienisch mit deutscher Uebersetzung).

Die Copien wurden mit Bewilligung Sr. Durchlaucht des Fürsten Esterhazy im Jahre 1846 auf Veranlassung des nun verstorbenen Kunsthändlers H. F. Müller von den im Eisenstädter Archiv vorfindlichen Originalen genommen.

*) Wir vermissen in diesem Verzeichniß die wichtigsten Namen, so: Johann Christian Bach, Beethovde, J. Pachelbel, Gabrieli, Marbond, S. Schmidt u. A. — Auch würden wir es praktischer finden, wenn die Sammlung mit Philipp Emanuel Bach oder Joh. Christian Bach abschließen würde. Schon der Umstand, daß, wie es im Prospektus heißt, die Clavierwerke von Mozart, Beethoven und Weber vollständig aufgenommen werden, und welche zusammengenommen doch wenigstens den vierten Theil der Sammlung einnehmen müssen, wird Manchem den Beitritt zur Subscription nicht rathsam erscheinen lassen. Ueberhaupt scheint das Unternehmen nur für die wenig bekannten französischen Componisten ein Interesse zu bieten; alle übrigen Componisten sind entweder überall zugänglich oder es ist zu wenig Sicherheit für eine Correctheit und Echtheit ihrer Werke geboten. So z. B. wären wir neugierig zu wissen, welche Stücke von J. C. Kerl der Herausgeber aufzunehmen gedenkt und was er für Vorlagen hat.

Druck von Friedrich Forster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 44. Wien, 27. October 1860. Jahrgang 1.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **G. F. Müller's** Witwe. **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Robert Franz. — „Anfregen solle die Kunst". — Recensionen. — Correspondenz. — Hörbiger's Orgel. — Curiosum. — Nachrichten. — Aufruf.

Robert Franz.

....r. Unter den in der Gegenwart lebenden Tonkünstlern nimmt Robert Franz eine ausgezeichnete Stellung ein; in den letzten zehn Jahren hat sein Name mehr und mehr an gutem Klang gewonnen, und man erkennt jetzt allgemein an, daß nicht nur seine rein musikalischen Naturanlagen, sowie tüchtiges Wissen und Können allein ihn der Kunst werth und wichtig machen, sondern daß sie ihm auch thatsächliche Förderungen zu danken hat.

Ueber seine höchst reelle praktische Wirksamkeit als Director der Singakademie in Halle ist bei Gelegenheit der Errichtung des Händeldenkmals schon Einiges mitgetheilt; es genügt deshalb hier nur im Allgemeinen ins Gedächtniß zurückzurufen, daß die vortheilhafte Entwicklung der dortigen Musikzustände ganz besondere eine Folge seines rein künstlerischen Waltens ist.

Hauptsächlich jedoch beruht Franz' musikalische Bedeutung auf seinen Compositionen, welche sich eine völlig selbständige Stellung in der neuen Musikgeschichte erworben haben, und jedem Unbefangenen bei näherem Eingehen als specifisch unterschieden sich erweisen von den zahllosen Erzeugnissen der von den Brosamen der reichen Herren lebenden Nachahmer. Bei Franz ist in der That Neues und Originelles, und mit Recht zählt man ihn mit Schubert und Schumann als den dritten deutschen Liedercomponisten. Es ist aber mindestens voreilig, die Franz'schen Lieder wie man öfters thut, nach irgend einem psychologischen Schema neben die Schubert's und Schumann's zu rubriciren, oder in Schubert den Höhepunkt deutscher Lyrik, in Schumann und Franz dagegen nur schlechtweg Epigonen zu erblicken. Der geschichtliche Weg der Betrachtung führt auch hier zu richtiger Würdigung, denn schon ihr Auftreten nacheinander läßt auf eine innere Entwicklung desselben von ihnen cultivirten Objects schließen. Die allgemeine musikalische Potenz beweist nichts für die specielle Bedeutung eines Genius; sind Schumann und Franz ihrer allgemeinen musikalischen Potenz nach gegen Schubert auch nur secundäre Größen, so steht es doch auch wiederum fest, daß nicht sowohl Schubert als vielmehr Schumann der eigentliche Typus des modern musikalischen Empfindens ist, und was Franz betrifft, ist es ihm, wie eine kurze Erörterung zeigen wird, vergönnt gewesen, dem Liede insbesondere eine bis jetzt wenigstens abschließende, weil in sich vollendete Ausdrucksform zu geben — damit aber die von Schubert geschaffene, von Schumann weiter gepflegte Gattung des modernen deutschen Liedes zu ihrem ästhetischen Höhepunkt zu führen.

Als die höchste Aufgabe dieser speciellen Gattung der Vocalcomposition muß das vollkommen gegenseitige Durchdrungensein von Dichtung und Musik betrachtet werden. Der Text gibt dem in der Musik ausgedrückten Gefühl die faßliche Klarheit des bestimmten Gedankens, ohne sie ihrer freien Eigenthümlichkeit zu berauben; die Musik erhebt wiederum den Gefühlsinhalt der Dichtung zu einer unmittelbaren Eindringlichkeit, welche das Wort allein nicht zu erreichen im Stande ist. Als Muster aller Zeiten stehen Seb. Bach's Chorale da, mit denen das moderne deutsche Lied, so sonderbar dieß auf den ersten Blick erscheinen möchte, eine merkwürdige Aehnlichkeit hat. Wie das geistliche Lied das edelste Produkt damaliger Poesie, so ist es jetzt das weltliche: wie die Spitze der lyrischen Musik damals der Choral, so jetzt das Lied. Wie in jenem der rein lyrische Inhalt des Textes je nach Bedürfniß sein, wenn auch gegebenes Object, durch Modificationen der Melodie, besonders aber durch unendlich reiche Mannigfaltigkeit der Harmonisirung immer gleichsam von neuem erzeugt, so trägt die moderne weltliche Lyrik, wenn auch verschieden vom Choral, durch dessen gegebene Melodie, gänzlich neu schaffend, doch dasselbe Princip in sich. Von den übrigen Gattungen der Vocalmusik kann das nicht so entschieden behauptet werden. Denn in der dramatischen Musik sowie in der oratorischen gibt der Text nur die Grundstimmung an, aus der ein mehr oder weniger selbständiges Musikstück sich erzeugt; epischen Stoffen gegenüber spielt die Musik großentheils eine descriptive Rolle. Das Lied dagegen geht jederzeit auf die unmittelbare Wiedergabe des rein lyrischen Inhaltes hin, möge es entweder in einfacher Form das Allgemeine derselben in eine entsprechende, in den verschiedenen Strophen unverändert bleibende Melodie zu einem Stimmungsbilde zusammenzufassen, oder als durchcomponirtes Lied mit der Darstellung dieser allgemeinen Stimmung sich nicht begnügen, sondern mehr declamatorische und dramatische, nach Bedingung des Textes auch descriptive Elemente der epischen Musik in sich aufnehmen, indem es auch in die Nebenschattirungen und Modificationen des Hauptgefühls speciell eingeht, und uns das ganze Pathos der Dichtung zu vergegenwärtigen sucht.

Somit versteht sich von selbst, daß wir die ästhetische Vollendung eines Liedes nicht nach der Musik allein beurtheilen können; ihr muß eine Dichtung von entsprechendem Werth zu Grunde liegen, indem sonst ein inhaltloser, unbedeutender Text auch eine gleichgeltende Musik zur Folge haben, oder die Beziehung zwischen beiden lockerer sein, und bei einem Tonsetzer von Begabung die Dichtung von der Musik völlig in den Hintergrund gedrängt würde, so daß man fragen könnte, wozu sie überhaupt vorhanden sei. Zu einem schönen Liede gehört also vor Allem ein schöner, ächt lyrischer Text, der eine bestimmte Weise verlangt, sie gleichsam aus sich heraus erzeugt; nicht ein solcher, dem sie durch Reflexion von außen aufgedrungen wird, oder in dem nur Veranlassung zu musikalischen Ergüssen gegeben ist.

Schon hieraus erhellt, daß das Lied einen der Entwicklung der lyrischen Poesie analogen Bildungsgang nehmen mußte. Von Göthe bis auf die neueste Zeit herab hat die Lyrik ihr

eigenstes Wesen immer klarer herausgearbeitet, und namentlich in Heine ihren vollendetsten Ausdruck gefunden. Ebenso hat die neuere Musik, deren Charakter wesentlich lyrisch ist, seit Schubert ihren Inhalt immer deutlicher entwickelt, und nach der rein musikalischen Seite hin in Mendelssohn, Chopin und Schumann, nach der speciell vocalen in Schumann und Franz ihre bedeutendsten Repräsentanten gefunden. Beide Richtungen gehen darauf hinaus, das innerste Leben des Individuums in allen seinen Erscheinungen zu erschließen und in seiner allgemein giltigen Bedeutung mit der Außenwelt zu vermitteln.

So auch im Liede; Schubert steht mit seiner ganzen Persönlichkeit noch unmittelbar unter dem Einflusse des Beethoven'schen Geistes. Er ist weit mehr specifischer Musiker als speciell Vocalcomponist. Aber bei ihm brechen die festen unerschütterlichen Formen Beethoven'scher Rhetorik in lyrisch-epische Trümmer, aus denen wiederum die köstlichsten Blüthen frischer Melodik und unerschöpflicher Harmonik üppig hervorwuchern. Darum, weil er jene feste Form durchbrochen, greift er auch zum Wort, aber das Musikalische bleibt der überwiegende Factor, das Wort ist mehr oder weniger nur Folie desselben. Der unwiderstehliche Reiz seiner Lieder beruht mithin hauptsächlich auf dieser musikalischen Fülle, auf der selbständigen Ursprünglichkeit der Melodie, auf der reichen üppigen Harmonie und Modulation, besonders aber auf der untrüglich sichern, gesund und kräftig markirten Grundstimmung.

Die Texte dagegen sind oft unbedeutend, nicht selten unpoetisch, mitunter sogar widerwärtig; ganz natürlich, denn die moderne Lyrik verstand die nicht lange erst angetretene Herrschaft über die Gemüther noch nicht in so feine Formen zu kleiden. Daher stehen Text und Musik bei Schubert, dem jener in vielen Fällen nur allgemeine Anregung bot und dann weit von ihm überflügelt wurde, oft in ziemlich äußerlichem Verhältniß zu einander.

Das letztere erklärt sich aber auch aus seiner, trotz aller Lyrik doch immer noch vorhandenen Richtung auf die dramatischen und epischen Formen, in denen das descriptive Moment des musikalischen Ausdrucks hervortritt. Er wählt meist malerische Situationen zu seinen Objecten, vergleiche: die Winterreise, die Müllerlieder, die Ossianlieder; die Göthe'schen: Gretchen, Erlkönig, Suleika ꝛc. Hier tritt denn auch die Begleitung der Melodie sehr selbständig malerisch gegenüber. Reine Stimmungslieder kennt Schubert fast gar nicht, wie er denn von Heine nur sechs Lieder componirt hat. Alles dieses, und die oft auch wenig concise Schreibart Schubert's, der dem durchbrechenden Strome seiner Phantasie nicht die hemmenden Fesseln der Kritik anzulegen pflegte, stellt ihn als einen Lyriker dar, der zwar wie kein anderer geeignet war eine neue Gattung zu schaffen, ihr Hauptmarksteine zu setzen, aber nicht die reinste und bis ins Einzelne ihrem Wesen entsprechende Art derselben durchzuführen.

Nachdem nun die lyrische Poesie ihre höchsten Triumphe gefeiert, und in Verbindung mit der Philosophie und der neueren poetischen Literatur überhaupt einen mächtigen Umschwung des Empfindens und Denkens hervorgebracht hatte, trat Schumann als Erbe Beethoven's und Schubert's auf. Dem innersten Kern seines Wesens nach mit Beethoven'schen Gedanken und Problemen kämpfend, steht er hinsichtlich seines musikalischen Materials zugleich auf Schubert'schem Boden; der Bruch der rhetorischen und epischen Form vollendet sich aber in seinen ersten Werken und er wird in ihnen Programmmusiker. Individuelle lyrische Stimmungen in reicher Mannigfaltigkeit, phantastischer Form und von romantischem Weltschmerz durchdrungen, sprossen als Davidsbündlertänze, Kreisleriana, überschriebene Phantasiestücke, Bilder, Scenen, Novelletten aus seinem wunderbaren Geiste hervor. Bei Schumann ringt das Poetische nach seiner Individualisirung, weshalb ihm auch die poetische Intention die Hauptsache, die rein musikalische Form an sich gleichgiltiger war.

Der Hauptreiz und die wesentliche Bedeutung des Schumann'schen Liedes liegt daher ohne Zweifel in der unmittelbaren poetisch gehobenen Stimmung, in welche es uns versetzt. Nicht mehr die Schubert'sche Fülle der breiten, großen Melodie, nicht mehr die Einfachheit und Urkraft der Modulation, sondern knappere, aber pikante melodische Wendungen, kunstvollere Harmonisirung, eigenthümliche Rhythmen. Die Declamation und Recitation nimmt eine hervorragende Stellung ein; die Begleitung dient meist poetischen Intentionen, ohne daß sie von der Melodie gerade organisch aus sich heraus erzeugt würde; seine Schlüsse sind jedesmal ein poetischer Rückblick oder eine poetische Fernsicht. Allein diese in der reich poetischen aber phantastischen Natur Schumann's begründeten Eigenschaften verleihen eben seinen Liedern jenen süßen Hauch der Poesie, jene unübertroffene Naturfrische und träumerischglaubige Sehnsucht. Dies gilt freilich nur von seinen besten, in die frühere Periode seines Wirkens fallenden Produkten. Denn in der späteren tritt die poetische Reflexion so in den Vordergrund, daß die Musik eben nur illustrirend beihergeht — z. B. die Göthe'schen Mignon- und Harfnerlieder. Scheut Schumann sich doch nicht der poetischen Intention zu liebe, geradezu mit einem Septimenaccord zu schließen; kann er sich doch überhaupt nicht allemal so unmittelbar der Sache selbst hingeben, daß diese ihn gleichsam zu ihrem Organe macht. Daher bei ihm auch im Liede nicht jene absolute Verschmelzung von Poesie und Musik erreicht worden ist, zu deren Höhepunkt gerade das Lied erhoben werden kann. Das wird auch noch bestätigt durch Schumann's Neigung zur Ballade, worin er vielleicht das Höchste geleistet hat. *)

Wenn wir nun überzeugt sind, daß es Robert Franz vergönnt gewesen ist, im Laufe seiner Entwicklung das oben ausgesprochene Resultat zu gewinnen: Poesie und Musik im Liede zu einer organischen Einheit zu verschmelzen, und das Lied somit in seiner reinsten ästhetischen Form zu seinem eigentlichen Wesen herausgebildet zu haben — so sind wir uns wohl bewußt, hiermit zunächst nur eine Behauptung aufzustellen, deren Anerkennung von einer unbefangenen Prüfung der Sachverständigen abhängt; doch mögen, da eine speciell musikalische Nachweisung dafür hier nicht am Orte ist, folgende Punkte zu weiterer Orientirung dienen.

Zunächst scheint Franz durch seine Naturgabe zum reinen Lyriker bestimmt zu sein, denn wir finden zum allergrößten Theil rein lyrische Stoffe in seinen Liedern, Balladenmäßiges nur höchst vereinzelt, äußerlich Dramatisches gar nichts, auch nichts dem Verwandtes, Komisches; dagegen viele der ächt lyrischen Texte von Heine, Volkslieder und die Perlen aller modernen Lyriker. Er kennt den episch-märchenhaften Ton, er versteht sich auf die psychologische Dramatik des innern Gefühlslebens, auf die Leidenschaft wie auf die Contemplation —

*) In Betreff der Melodik bei Schumann ist zu bemerken, daß seine Lieder größeren Theils das specifisch gesangmäßige vermissen lassen. Schumann hatte, als er anfing Lieder zu schreiben, fast nur für Clavier componirt, aber er ist auch durch spätere praktische Erfahrung nicht zur Erkenntniß der eigenthümlichen Bedingungen durchgedrungen, welche in dem Stimmorgane selbst für eine wahrhaft gesangmäßige Melodiebildung gegeben sind. Selbst seine vollendetsten Vocalcompositionen, die Peri und der Faust leiden, namentlich letzterer, an manchen Schwierigkeiten in dieser Beziehung — in seinen Liedern aber ist es, dem Charakter dieser Compositionsgattung entgegen, geradezu ein nicht unerheblicher Mangel, daß sie zum Theil statt gesättigter Melodie nur declamatorische Wendungen enthalten, die man sich ohne Begleitung fast gar nicht zu denken vermag. Dahin gehören auch manche auffallende rhythmische Bewegungen, die man sich nur aus einem zu engen Anschluß an die Wortdeclamation erklären kann, als unvermuthete Abbrechungen und Wiedereintritte der Stimme u. dgl. So wirksam und ausdrucksvoll dies zuweilen sein mag, so poetisch, geistreich und pikant — dem Liede als solchem kommt es schwerlich zu.

aber das alles sind ja der Lyrik als solcher keineswegs fremdartige Eigenschaften. Diese rein lyrischen Texte stehen dem Gesanglichen weit näher als alle anderen, sie fordern es gleichsam und bilden daher eine natürliche Bedingung zur innigen Vereinigung mit der Musik im Liede.

Hiezu kommt zweitens, daß Franz seinem musikalischen Material nach Schubert und Schumann in sich verarbeitet hat. Dies bedarf für den auch nur entfernten Kenner einer einfachen Hinweisung auf seine ersten Sachen: die musikalisch-poetische Welt dieser beiden großen Geister kommt uns hier in mannigfacher Weise tranlich entgegen.

Aber zu einer eigenen Selbständigkeit arbeitet Franz sich durch einen neuen, bei seinen beiden Vorgängern, namentlich bei Schubert, nicht bemerkbaren, für ihn aber desto bedeutsameren Einfluß empor, nämlich durch Seb. Bach. Was dieser größte Lyriker in rein musikalischer Hinsicht für ihn wurde, erkennt man in folgendem: a) Im Durchschnitt überwiegt die polyphonische Arbeit, deshalb ist b) die Melodie ein organisches mit der Begleitung verwachsenes Glied des Ganzen, in ihr finden wir bei Franz Bach'sche Wendungen in reicher Anzahl. c) Die Modulationsverhältnisse sind groß und breit angelegt; Franz modulirt meist in den nächstverwandten Tonarten, daher die schillernde, zwischen Dur und Moll schwebende Natur mancher seiner Lieder, zum Unterschiede von der classischen, meist in Tonika, Dominante und Unterdominante modulirenden Musik. Verminderte Uebergangsaccorde fehlen, die Generalaccorde werden fast ausschließlich benutzt, das leitereigene Tonsystem durchaus angewendet. d) Ebenso die Neigung zu Septimen- und Nonensequenzen, und e) mit dem Sequenzartigen zusammenhängend die Erscheinung, daß größere architectonische Glieder in dreifacher Parallele einander folgen, während in der classischen Musik die Zweitheiligkeit durchschnittlich vorherrscht. f) Das Durcharbeiten gegensätzlicher Momente ist äußerst fein, namentlich in Franz' letzteren Sachen; fast alle starken, ruckweise erfolgenden Gegensätze ordnen sich der allgemeinen Stimmung unter.

Weit bedeutender bewerkbar ist drittens der Bach'sche Einfluß in Bezug auf die Methode der Invention, wenn man so sagen darf. Denn bei Bach ist jener Grundsatz von der Vermählung zwischen Wort und Ton in so staunenswerther Weise Wirklichkeit geworden, daß, was auf diesem Gebiete in Zukunft auch immerhin mag geschaffen werden, an ihm das kritische Normalmaß wird finden müssen. Es sind hier aber nicht seine fugirten Sätze, Arien und ausgedehnten Claviercompositionen im streng contrapunktischen Styl gemeint, sondern diejenigen Angelpunkte seiner musikalischen Größe, mit denen unser gegenwärtiger Fall zusammenhängt: seine Choräle, Recitative, seine Grundmotive für musikalische Entwicklungen, seine Ideenconception überhaupt. Hierin finden wir den Schwerpunkt der künstlerischen Bedeutung Bach'schen Geistes für unsere Zeit; nicht der unendlich kunstvoll und reich-symbolisch ausgesponnene Figuralstyl des Meisters aller musikalischen Künste — nach dieser Seite hat er in Beethoven einen, wenn auch polarisch entgegengesetzten Genossen gefunden — wohl aber die unmittelbare musikalische Conception des poetischen Gedankens ist das ewig Normale an Bach. Bei ihm ist das Wort Ton geworden; und daß er dieses Ziel mit Bewußtsein verfolgt hat, zeigt eine einfache Vergleichung der zuweilen vielfachen Texte und musikalischen Bearbeitungen einer und derselben Melodie (z. B. Befiehl du deine Wege).

Schon aus diesem Verhältniß von Franz zu Bach geht mit Schumann verglichen eine ganz andere Art der Melodik bei ihm hervor, auf deren Eigenthümlichkeit nicht dringend genug hingewiesen werden kann, sowohl um das innerste Wesen seiner Lieder zu verstehen, als auch um bei dieser Gelegenheit einen bescheidenen Blick in das Geheimniß der Bach'schen Schöpferthätigkeit zu werfen. Die staunenswerthe Elasticität der Bach'schen Motive, sei es in den Fugen oder anderswo, diese Entwicklungsfähigkeit, die ganz unmittelbar das Gefühl der Unendlichkeit bietet, diese in den complicirtesten Verflechtungen fortwährend freie, leichte, natürliche und völlig ungezwungene Beweglichkeit seiner Themen beruht zum Theil auch darauf, daß sie sämmtlich die reichsten harmonischen Bedingungen bereits in sich selbst tragen, und im Verlaufe bestimmte harmonische Verhältnisse umschreiben, die beim Anhören des Motivs von selbst sich zu ergeben scheinen. Die Intervalle sind so zu einander gestellt, daß ihre Folge einen in sich selbst ganz fertigen harmonischen Körper bildet, ohne daß man einen bestimmten Accord zu hören bekommt. Diese im Motiv selbst liegenden Möglichkeiten entwickeln sich meist erst im Verlauf des Stückes, jedesmal aber mit so elementarischer Natürlichkeit und ungezwungener Einfachheit, daß man nicht sagen kann, sie kommen hinzu, oder das Motiv wird harmonisirt, sondern sie treten aus ihm heraus, wie die Blüthenblätter aus der Knospe. Diese Art der Melodiebildung scheint in der neuen Zeit ganz in Vergessenheit gerathen zu sein; ja man kann ohne Weiteres behaupten, sie ist in dieser Ausdehnung bei Bach ganz einzig in der Geschichte — er schuf und vollendete sie. Die classische Musik schlug wesentlich andere Bahnen ein; sie arbeitet in dem sogenannten thematischen Style, der bekanntlich darin besteht, daß die Motive in ihre natürlichen Bestandtheile zerlegt, und diese mannigfaltig combinirt, erweitert ꝛc. werden, und zu neuen Gestaltungen führen, die dann häufig ganz andere modulatorische Verhältnisse nach sich ziehen, als sie ursprünglich im Thema liegen mochten. Wie schlimm aber die Vocalcomposition im allgemeinen dabei wegkam, ist hinlänglich bekannt: sie mußte sich wesentlich ihrem melodischen Gehalt nach ins Phrasenhafte verflüchtigen. Die meisten Erscheinungen der Neuzeit auf diesem Gebiete, sofern sie außer Berührung mit Schubert und Schumann geblieben sind, zeigen dies zur Genüge.

Darin besteht nun eben das Neue und Eigenthümliche der Franz'schen Liedmelodik, daß sie eine freie Aneignung der Bach'schen Methode in der Melodiebildung bekundet. Ein genauer Beobachter wird finden, daß seine Hauptthemen stets bestimmte, in sich selbst ruhende, schöne und einfache harmonische Verhältnisse umschreiben, daß sie auch ohne Baß ein verständliches Bild geben, indem sie denselben gleichsam in sich selbst tragen. Dieses Durchdrungensein von Harmonie ist der Charakter aller seiner Melodien, und hierin eben liegt sowohl ihre Schönheit als ihre Sangbarkeit, ihre Universalität und Elasticität für das Wort. In ähnlicher Weise wie Bach stellt Franz mit einem intuitiven Versenken in das poetische Object die Grundstimmung als Hauptmotiv voran, und macht dasselbe meist in seinem ganzen Umfange verarbeitend, durch alle möglichen und nothwendigen Modificationen auch für die speciellen Details dienstbar — analog dem poetischen Charakter dieser dichterischen Stoffe, deren Grundstimmung gewöhnlich auf eine alles übrige beherrschende Pointe hingeht.

Endlich finden wir in Franz'schen Liedern in bedeutsamer Weise, und zwar in seltener Reinheit alte Kirchentöne (phrygische, dorische) benutzt, die zur Interpretation mancher, z. B. altvolksthümlicher, aber den religiösen Stoffen nach ihrem Inhalt verwandter lyrischer Stimmungen ganz vortrefflich geeignet sind.

Durch die organische Verbindung dieser scheinbar entgegengesetzten Momente ist die oben geforderte ästhetische Reinheit der Liedform bei Franz möglich geworden. Ist auf der einen Seite mittelst der Schubert'schen und Schumann'schen Romantik der reichsten poetischen und musikalischen Entfaltung nach außen, sowie der subtilsten Innerlichkeit des modern subjectiven Lebens die Bahn geebnet, so wird auf der andern Seite durch die Polyphonie das Individuelle zu seiner vollen Wahrheit geläutert, indem es an innern Beziehungen gewinnt. Die Musik kann dem Worte williger und inniger assimilirt werden, die Aeußerlichkeit bloßer Schilderei wird vermieden, die großen modulatorisch feststehenden Harmonieverhältnisse bewahren vor willkührlichem Ausschreiten, ohne darum

innerhalb ihrer selbst der freien Charakteristik und den interessantesten Tonverbindungen im Geringsten hinderlich zu sein; die Grundanlage des Liedes trägt in sich schon das Maß ihrer durch das Wort weiter geführten Entfaltung, jedes steht als fest in sich geschlossener Organismus da.

Daher ist das eigenthümliche Maß nach allen Seiten, das richtige Verhältniß zwischen Wort und Ton, zwischen Besonderm und Allgemeinem das charakteristische Merkmal der Franz'schen Lieder. Bei wesentlich gleichen Grundzügen haben sie eine reiche Mannigfaltigkeit sowohl der einzelnen scharf ausgeprägten Stimmungen, als der daraus hervorgehenden musikalischen Bearbeitung. Ein genanes Eingehen zeigt sogar, daß einzelne Gruppen von Texten desselben Dichters von denen eines andern auch in der Musik, ihrem ganzen Ton und Habitus nach, sich unterscheiden lassen; noch mehr, daß dichterische Stoffe ausländischer Literatur (Volkslieder von Burns rc.) im musikalischen Ausdruck die betreffenden nationalen Klänge wahrnehmen lassen: eine Erscheinung, welche nur aus dem unmittelbaren Aufgehen der Musik in das Wort eine genügende Erklärung findet.

Dieses reine Maß mag auch mit der Grund sein, warum bei unsern gegenwärtigen musikalischen Zuständen diese Lieder nur sehr allmäligen Eingang beim Publikum gefunden haben. Denn allerdings begegnen wir hier nicht jenem Schwelgen in unerschöpflichem Melodienreichthum, der bei Schubert als Hauptmoment sich hervordrängt, auch nicht jener Zaubergewalt der pactischen Unmittelbarkeit, jener berauschenden Romantik der besten Schumann'schen Lieder — wohl aber besitzen wir in ihnen eine unschätzbare Sammlung der edelsten Perlen deutscher Liederdichtung, gehüllt in ein wahres, maßvolles, nach Form und Inhalt vollendetes Gewand des musikalischen Ausdrucks — ein Geistesprodnct, das um jener Eigenschaften willen mit Recht als der ästhetische Höhepunkt der seitherigen Liedcomposition zu betrachten ist.

Gegenwärtig ist Franz beschäftigt eine große Anzahl Arien aus Werken Bach's mit Clavierbegleitung versehen herauszugeben. Das Unternehmen ist nach allen Richtungen empfehlenswerth; sein Hauptzweck, diese Tonsätze von unvergleichem Werth weitern Kreisen, denen die Partituren entweder nicht zugänglich oder handlich sind, zu Theil werden zu lassen. In dem Sinne ist auch die ganze Bearbeitung vorgenommen; die Clavierbegleitung läßt die Mittel der modernen Technik keineswegs unbenutzt, jedoch nur um die von Bach oft gedachte, wenn auch in der Partitur nicht ausgeführte, sondern dem Orgelspieler überlassene Vielstimmigkeit zu vergegenwärtigen, und zugleich eine der instrumentalen ähnliche Klangwirkung durch das Clavier zu vermitteln. Auch in der Singstimme sind kleine Abänderungen vorgenommen, doch nur an Stellen, wo im Zimmer oder überhaupt in engeren Räumen Härten entstehen würden, welche in der Kirche verschwinden. Desgleichen sind einzelne Kürzungen in den jener Zeit angehörigen langen Wiederholungen nur zu billigen; keines der Stücke hat von seinem Geiste dadurch eingebüßt, sondern nur vortheilhaft an knapper Form gewonnen. Die interessante Vorrede der Ausgabe geht auf die einzelnen Gesichtspunkte der Auffassung näher ein. Die erste Lieferung ist bereits erschienen (Leipzig, Whistling) und enthält neun Altarien: „Kommt ihr angefochtenen Sünder" aus der Johannecantate, „Frei dich erlöste Schaar", „Ein ungefärbt Gemüthe", „Menschen glaubt doch dieser Gnade"; aus der Joh nnescantate: „Christ unser Herr zum Jordan kam"; „Domine Filius" aus der kleinen Messe in G-moll. „O Mensch errette deine Seele" aus „O Ewigkeit du Donnerwort"; „Schlafe mein Liebster" aus der zweiten Cantate des Weihnachtsoratorium; „Wie furchtsam wanken meine Schritte" aus „Allein zu dir Herr Jesu Christ"; und endlich „Bereite dich Zion" aus der ersten Cantate des Weihnachtsoratorium.

Das Leben unseres Künstlers ist nicht reich an interessanten Schicksalen und spannenden Ereignissen, aber wir werfen doch mit Liebe noch einen kurzen Blick darauf, indem der Entwicklungsgang eines hervorragenden Menschen von den ersten unbedeutendsten Anzeichen einer unmittelbaren Naturbestimmung bis zur späteren frei bewußten Selbstthätigkeit des Anziehenden genug enthält. Die im Nachfolgenden bezeichneten Anführungen sind von Franz selbst gemachten Privatmittheilungen entnommen.

(Schluß folgt.)

Aufregen solle die Kunst?

v. Br. „Die Kunst soll aufregen." Dieser Satz ist ein Lieblingssatz, ein Angelpunkt moderner Kunstphilosophie geworden. Daß wir in ihm nichts als eine völlig inhaltlose Phrase erblicken, haben wir bereits an anderem Orte einmal bemerkt; er will ein bloßes Adjectivum, welches eben sowohl vorhanden sein, als auch fehlen kann, in ein Substantivum, einen Infinitiv, in einen categorischen Imperativ verwandeln. Beleuchten wir aber den Satz einmal und untersuchen, was er denn eigentlich ausdrücken will. Welche Forderung spricht er aus und wie kommt er dazu, sie auszusprechen? Der Zustand der Aufregung im Allgemeinen ist jenem der passiven Ruhe, der Gleichgiltigkeit entgegengesetzt. Das Kunstwerk soll nun natürlich unsere Geistes- und Gemüthskräfte, unsere Phantasie in lebhafte Thätigkeit versetzen und thut es dieß, so erzeugt es schon einen von passiver Ruhe und Gleichgiltigkeit sehr entfernten Zustand. Doch ist diese Forderung eine so selbstverständliche, daß ihr unmöglich irgend Jemand das Gewicht eines besonderen Glaubensartikels beilegen könnte. Man meint also offenbar, nicht unsere höheren, objectiven Kräfte, sondern unsere niedern, unser Ich sollte das Kunstwerk in Activität versetzen. Dieß ist aber gerade, was es nicht soll, denn sowie es das Merkzeichen des größten Kunstwerkes ist, daß man seinen Schöpfer gar nicht gewahr wird, so wird auch dessen ächte Wirkung auf uns die sein, daß unser Ich sich völlig in demselben verliert, also ganz und gar nicht „aufgeregt" wird.

Sind wir denn etwa vielleicht selbst so stumpf und unlebendig, daß wir immerfort nach Aufregung lechzen, die uns von Außen kommen und welche uns endlich gar die in gewissem Sinn allerdings „heilige" Kunst bieten soll?

Wir sprechen hier natürlich nur gegen die imperative Form, in welcher man jenen Satz ausstellen hört: „Die Kunst soll aufregen"; denn wäre er richtig, so könnten ja alle jene Werke, die uns nicht in dem genannten Sinne, nämlich rein subjectiv aufregen, keine ächten Kunstwerke oder ihre Bedeutung müßte doch um so geringer anzuschlagen sein, je weniger sie in dem gedachten Sinne auf uns wirken. Man hätte dann gewissermaßen Ursache, auf Werke wie Göthe's „Hermann und Dorothea" oder Mozart's Jupiter-Symphonie mit einiger Geringschätzung herabzublicken. Die Consequenz ist unvermeidlich. Dreifach aber sind die Wirkungen, welche die Kunst auf uns auszuüben vermag: entweder sie vernichtet uns, indem sie uns unsere eigene und die Nichtigkeit der Welt empfinden läßt, sie entflammt also unsere individuellen Lebensgeister nur, um sie zugleich zu ersticken: so wirkt Shakspeare in einigen seiner Tragödien (und vor Allem im „Sturm"), so Beethoven in einigen seiner höchsten Schöpfungen auf uns; oder sie erfreut uns, indem sie uns ein Bild harmonisch bewegten Lebens zeigt, ohne uns die Abgründe zu enthüllen, an denen es hinschwankt; sie beruhigt uns also im tiefsten Innern und läßt uns die Disharmonie des empirischen Daseins nur wie einen schweren Traum erscheinen; so wirken am häufigsten Künstler, wie Walter Scott und (vermittelst der symbolischen Bedeutung der Musik) Mozart; oder endlich sie „regt uns auf", indem sie den Gegensatz zwischen Welt und ich, den ewigen Widerspruch zwischen der Idee und Erscheinung, Wille und That enthüllt, ohne ihn zu verjöhnen. Unter allen Kunstwirkungen ist aber diese die geringste und bedenklichste, denn sie führt immer auf einen Mangel an Kraft zurück, die Gegensätze zu beherrschen und in sich zu verschmelzen. Freilich aber ist diese Kraft in ihrer höchsten Potenz eine so göttliche, überschwengliche, daß sie überhaupt

nur in unendlich wenigen, göttlich begabten Individuen hervorgetreten ist. Kann uns aber die Kunst nicht das höchste Resultat des Lebens zeigen, nämlich den Frieden, hervorgehend entweder aus der Vernichtung alles Endlichen oder der völligen Harmonie der Erscheinung, dann allerdings wollen wir wenigstens das Leben selbst d. i. den Kampf sehen. Es gibt nämlich eine gewisse Schein-Harmonie, hervorgehend daraus, daß das Individuum zu den Mächten, welche die Welt bewegen und tragen, in gar keinem oder doch nur äußerst schwachen Verhältniß steht. In wie fern jene Forderung der aufregenden Kraft an die Kunst nur gegen dieses permanente Lügen-, Schein- und Schattenwesen gerichtet wäre, würden wir ihr auch unbedingt beistimmen, denn mit einer Kunst, der gar keine erhebende, bewegende oder erlösende Kraft innewohnt, die uns nur gleichsam ein wenn auch noch so zierliches, fein gearbeitetes Spielzeug bietet, um darüber die Welt zu vergessen, wollen auch wir wenig zu thun haben. Und da gerade in unserer Zeit die Welt in die äußersten Gegensätze zerspaltet, in die allgemeinste Disharmonie zerklüftet ist, so werden auch Kunstwerke, die eine durchaus glatte Oberfläche zeigen, fast nur noch dadurch möglich, daß sie gar keinen wesenhaften Inhalt haben. Kann uns aber ein der Harmonie entbehrendes Kunstwerk auch keine reine Befriedigung, keinen reinen Genuß gewähren, so kann es uns wenigstens, wenn sich nur specifisch künstlerisches Vermögen darin offenbart, das interessante, bewegende Schauspiel eines mit all seinen Kräften in Schmerz und Lust ringenden Individuums bieten und unser rein künstlerischer Antheil wird, einen gewissen Grad der Kraft immer vorausgesetzt, ohne welchem nur Widerwillen in uns geweckt wird, durch den psychologischen und menschlichen gehoben. Nur muß man nicht behaupten wollen, daß dieß eine höhere Entwicklungsphase der Kunst wäre, da es vielmehr ihr letztes Refugium ist, wohin sie ihr verglimmendes Leben retter. Es gibt keine sogenannten neuen Kunstprincipien der Kunst; ihre innerste Wesenheit, ihre Basis ist immer dieselbe: die elementaren Kräfte zu fesseln, die individuelle Willkühr zu vernichten und alles Widerstrebende zur Harmonie zu vereinen, dieß sind, seit es überhaupt eine Kunst gibt, ihre mit den Bestrebungen der Religion und Philosophie Hand in Hand gehenden höchsten Aufgaben und werden es, so lange es eine Kunst gibt, bleiben.

Indem man fordert, die Kunst solle aufregen, müßte auch noch erörtert werden, was sie in uns aufregen und auf wen sie aufregend wirken solle: den einen regt auf, was den andern nur abstößt, den einen braucht, was den andern ernüchtert, den einen erregen sittliche, den andern sinnliche Mächte im Tiefsten. Ein sehr zweifelhafter Maßstab also.

Mit der hier erörterten Frage hängt auch noch jene nach der Berechtigung des Schmerzes und der Individualität in der Kunst zusammen. Man fragt uns vielleicht, mit welcher Berechtigung wir so allgemein ästhetische Fragen in einer musikalischen Fachzeitung debattiren? Allein wir sind der Ueberzeugung, daß man immer mehr die allgemein ästhetischen Gesetze auch auf die Tonkunst wird anwenden müssen, um aus den allgemein chaotischen Vorstellungen eine einigermaßen feste Basis zu gewinnen. Die Anwendung der obigen Thesen aber auf die Musik und ihre concreten Erscheinungen scheint uns nicht schwierig.

Recensionen.

Lieder und Gesänge mit Pianofortebegleitung.

1. Vier Lieder von Wilhelm Langhans. op. 2.
2. Fünf Gedichte, comp. von Carl Michels. op. 3.
3. Sechs Lieder von F. Otto Dessoff.
4. Sechs Lieder für eine tiefe Stimme von Carl Reinecke. op. 53.
5. „Am Felsenborn" comp. von Carl Reinecke. Sämmtlich bei Wilh. Baythofer in Düsseldorf.
6. „Liebesfrühling", sieben Gedichte von Rückert, comp. von Louis Ehlert. op. 25. Breslau bei F. E. C. Leuckart.
7. Sieben Gesänge aus dem spanischen Liederbuche von Geibel und Heyse, comp. von Adolph Jensen. op. 4. Hamburg bei Fritz Schubert.

G. W. Wilh. Langhans zeigt in seinen vier Liedern ein hübsches, gesundes Talent; er singt einfach, ohne prätentiöse Originalität in die Welt hinein, weiß sich aber von gewöhnlichen Sängerphrasen ziemlich rein zu halten. Aus der Sammlung heben wir Nr. 1 „Einladung" und Nr. 4 „Gleich und gleich" hervor; sie enthalten Spuren einer gesunden Phantasie und singen sich sehr hübsch; von viel geringerem Werthe ist Nr. 2, Mädchenlied; hier laboriren Singstimme und Begleitung an einer störenden Geschraubtheit, die sehr schlecht zum Gedicht paßt. Bessere Declamation und größere harmonische Gewandtheit muß der junge Autor sich anzueignen suchen.

Auf gleicher Stufe steht Carl Michels; das Frische, Kecke gelingt ihm vorzugsweise, das fehlen wir im „Wanderlied" und den „Lustige Leut", die klingen ungezwungen und natürlich, ohne freilich besondere Originalität zu offenbaren. Die Melancholie ist für ihn ein schlecht sitzendes Kleid; sein Wesen paßt nicht hinein, und darum wird er herzlich langweilig, wenn er sich dieser sonst so erzeugungsfähigen Stimmung hingibt; sie macht ihn sogar etwas confus, wie aus Nr. 4 „verschmähte Liebe" zu ersehen ist.

F. Otto Dessoff's Lieder sind gut gemacht, aber das unmittelbar Anregende und Aufregende geht ihnen ab. Trotz des bedeutenden Aufwandes in der Begleitung, trotz der harmonischen Gewandtheit, die sich durchgehends zeigt, kommt doch der Hörer nicht aus einer gewissen Nüchternheit heraus, denn es fehlt die Glut der Empfindung, die weder durch die Glätte in der Form, noch durch einen eleganten Conversationston ersetzt werden kann. Wir wollen damit nicht gesagt haben, daß Dessoff zu den gewöhnlichen Salon- oder Theesängern gehört, dazu enthalten seine Lieder doch zu viel Noblesse, aber der Mangel an tieferer Leidenschaft, an wahrem, dramatischen Ausdruck, der sich fühlbar macht, weil der Componist nicht fähig ist, sich von der Idee des Gedichtes durchglühen zu lassen und so den wirklich und wirksam entsprechenden musikalischen Gedanken zu finden, — diese Mängel verschließen ihm auch den Eintritt zu den Wallhallagenossen des Liedes. Wir bedauern dabei, daß so viel Gewandtheit und Eleganz in der Schreibart den Autor nicht über viel die Mittelmäßigkeit erheben. Von den Liedern werden sich Nr. 1 „Frühlingsgedränge", Nr. 3 „das kranke Mädchen" und Nr. 4 „Gruß" am ehesten Freunde erwerben. Gänzlich verfehlt ist das Heine'sche Gedicht „Allnächtlich im Traume seh' ich dich". Auf die Singbarkeit hat der Componist zu wenig geachtet; er verlangt mitunter einen Stimmumfang von gut anderthalb Octaven; das ist denn doch zuviel für ein Lied, und schreckt den Dilettanten, für den ja hauptsächlich Lieder geschrieben werden, zurück.

Carl Reinecke gibt in seinem Liederheft prächtige Sachen, wie man es auch von ihm nicht anders erwarten konnte. Eine entschiedene männliche Kraft spricht sich darin aus, die jede hypersentimentale Weichlichkeit abweist; selbst die melancholischen Träumereien wie im „Winter" (Nr. 4) werden durch einen straferen Zug interessanter. Dabei aber zeigt Reinecke auch wieder eine Innigkeit, die unwiderstehlich anzieht und fesselt, wie in Nr. 1 „Volkslied" und Nr. 6 „Einladung". Alle Lieder sind äußerst sangbar, die Begleitung charakteristisch, aber nirgends überladen. Wir empfehlen sie den Altistinnen, auch den Baritonisten, um so mehr als die guten, noblen Originallieder für die tiefere Stimmlage nicht allzu zahlreich sind.

Von besonderem Reize ist das kleine Volkslied „Am Felsenborn" von demselben Componisten; es liegt uns in einer doppelten Ausgabe vor, für Sopran und Alt. Seine Originalität, so wie der ungesuchte Humor haben es uns besonders lieb gemacht; für Concertvorträge dürfte es vorzugsweise geeignet sein, weil es bei seiner Originalität doch sehr verständlich und einschmeichelnd ist.

Dem „Liebesfrühling" von Louis Ehlert fühlen wir uns eigenthümlich gegenübergestellt. Es ist etwas Verwandtes darin, was uns anzieht, und wiederum werden wir durch Anderes abgestoßen, weil es als etwas Krankhaftes, Unnatürliches, einer gesunderen Gefühlsweise nothwendig widerstreht. Wir dürfen nicht läugnen, daß

sich durchweg das Streben zeigt, den Inhalt des Gedichtes gänzlich zu erfassen, die größtmöglichste Charakteristik zu bewahren, aber gleichzeitig verletzt uns eine nicht wegzuläugnende Sucht nach originellen melodischen und harmonischen Wendungen. Originalität aber läßt sich nicht mit den Haaren herbeiziehen; geschieht es dennoch, so entstehen fratzenhafte Gebilde, die das Gegentheil von dem Beabsichtigten bewirken, denn anstatt unser Interesse hervorzurufen, stoßen sie uns wegen ihrer Unnatur ab. So ist Nr. 1 „Von Cyanen laß den linken Kranz dir winden“ zu gesucht originell, und darum paßt die Vortragsbezeichnung „sehr innig“ sehr schlecht zum Ganzen. Dem Spieler und Sänger müssen die Augen übergehen vor lauter ♯, ♮, × und ♯♯, so daß er an Rührung und Innigkeit schwerlich denken kann; das kleine Gedicht wird durch einen beinahe ungeheuerlichen harmonischen Aufwand fast ganz erdrückt. Im ersten Augenblick haben wir die Composition für eine gelungene Persiflage einer Musik, die wir nicht weiter bezeichnen wollen, gehalten, aber nach genauerer Durchsicht mußten wir uns doch von der wirklichen Absicht des Verfassers und seinem Ernst überzeugt halten, grade so das Gedicht wiedergegeben. Nr. 2 „Mir ist, nun ich dich habe“ ist ganz das Gegentheil; hier erkennen wir tiefes Gemüth, originelle Auffassung, und das Interesse an dieser wird doch durch die wirkliche Innigkeit des Ausdrucks zurückgedrängt. Nr. 3, „Zünde nur die Opferflamme“ ist wieder zu hypergenial, als daß es uns anheimeln könnte; Leidenschaft ist freilich darin, aber sie hat den Damm durchbrochen, den das Schönheitsgefühl ihr ziehen mußte. Nr. 4, „Du mit Strahlen mich begleitend“ muß dagegen jeden entzücken, der ein Herz für Poesie hat; eben so Nr. 6, „Bei des Abendsternes Brennen“; das sind wirkliche Perlen durch Ausdruck und tiefe natürliche Empfindung. Um so unerklärlicher sind uns daher Lieder wie die genannten Nr. 1 und 3, denen sich noch Nr. 7, „Deine Liebe hat mich beschlichen wie der Frühling die Erde“ anschließt, bei denen wir stellenweise sogar eine ganz verkehrte Auffassung registriren müssen; doppelt auffallend bei einem Autor, wie Louis Ehlert! Oder ist es vielleicht ein Hinneigen zu jener Partei, die durch Hypergenialität tabula rasa machen will? Das will uns wiederum von einem Componisten unmöglich bedünken, der sich bisher durch Klarheit und Natürlichkeit seiner Ideen und seinen Schönheitssinn bemerkbar gemacht hat. Die Lieder verlangen übrigens sehr tüchtige Sänger und detto Clavierspieler; das Accompagnement ist beinahe zu schwer und wird darum einer größeren Verbreitung hinderlich sein.

Adolph Jensen wird sich etwas bedeutende Stellung in der Liederliteratur erwerben, daran zweifeln wir nach diesem op. 4 nicht im Geringsten mehr. Haben wir kürzlich von seinem op. 1 (Nr. 21 d. Bl.) schon viel Günstiges berichten können, so müssen wir dies von den vorliegenden spanischen Gesängen in viel höherem Maße. Sie gehören entschieden schon zu den hervorragendsten Erscheinungen des letzten Decenniums. Eine ungemein reichhaltige Phantasie, eine scharf ausgeprägte Ausdrucksweise, eine Leidenschaftlichkeit in großem Maßstabe, die wahrhaftig nicht mit Salonhandschuhen zugreift, ein trotziger Schmerz und auf der andern Seite eine wunderbar weiche entsagende Wehmuth, — das sind Eigenschaften und Charakterzüge, die unserem jungen Componisten schon jetzt eine besondere Stellung vindiciren. Freilich ist auch in diesem op. 4, wie in dem op. 1, eine Ueberfülle von Ideen, ein allzu großer Aufwand in Harmonie und Figuren, aber wir nehmen es als ein Attribut der Jugend und Gesundheit hin, die verschwenderisch mit ihren Gaben um sich wirft, und einem an sich unschuldigen, bescheidenen Gedichte den blitzendsten, glänzendsten Ornat umhängt, anstatt hauszuhalten und die Phantasie auf das richtige Maß zu beschränken. Es gehört Ueberwindung dazu, wir begreifen es sehr wohl, sich selbst Zügel anzulegen, aber nothwendig ist es, wenn die Vollendung erreicht, ein wahres Kunstwerk geschaffen werden soll. Und bei unserem jungen Dichter thut es doppelt Noth, damit er nicht Gefahr laufe, bei seinem so großen Talente einseitig zu werden. Vor Einseitigkeit hat eine so entschieden und scharf ausgeprägte Persönlichkeit, wie die seinige, sich doppelt zu hüten, denn die Gefahr liegt zu nahe, in eine Manier zu verfallen, der man schwer wieder entkommen kann, und die auch ein noch so großes Talent von der vollen Entfaltung zurückhält. Darum wünschen wir auch in dem Interesse unseres Autors, daß er uns bald auf einem anderen Feld begegnen möge.

Die vorliegenden „spanischen Gesänge“ enthalten nun, wie schon angedeutet, Schönheiten im eigentlichsten Sinne des Wortes, wie sie nicht alle Tage uns entgegentreten; wir unterlassen es, speciell auf die einzelnen Nummern einzugehen, weil wir bei allen das Gleiche sagen müßten. Nur eines heben wir namentlich hervor, Nr. 4, „Sie blasen zum Abmarsch, lieb Mütterlein“, weil es den schönsten Gesängen Schubert's und Schumann's an die Seite gesetzt werden kann. Daß überhaupt beide Tondichter einen großen Einfluß auf Jensen gehabt haben, ist nicht zu verkennen; aber sie haben nur dazu beigetragen, seiner Originalität ein edleres Fundament zu geben. Ein Bedauern aber können wir bei aller Freude, welche die Gesänge uns gewährten, nicht unterdrücken, und das ist, daß sie durch sich selbst eine große Verbreitung, wie sie ihrer Schönheit zukäme, unmöglich machen. Sie sind zu schwer im Accompagnement, und mitunter auch unsangbar in hohem Grade. Ein so reichbegabter Componist muß doch daran denken, daß er sein Talent nicht für wenige Auserwählte hat; er soll auf ein großes Publikum hinarbeiten und darum muß er, bon gré mal gré, sich Zwang anthun und ein wenig einfacher schreiben.

Werke für Pianoforte.

1. „Széchenyi sirjánál“, ábránd zongorára szerzé Volkmann Róbert oder: „Au tombeau du comte Széchenyi“, Fantaisie par Robert Volkmann. op. 44. Pest chez G. Heckenast.
2. „Gyász hangok Széchenyi István halálára“ zongorára szerzé Mosonyi M. d. h. Trauerklänge auf den Tod Széchenyi's für Pianoforte comp. von M. Mosonyi.
3. „Magyar gyermekvilág“ 12 életkép zongorára szerzé Mosonyi M. d. h. „Ungarische Kinderwelt“ 12 Tonbilder für Pianoforte componirt von M. Mosonyi, beide Pest bei Rózsavölgyi u. Comp.

Der Musikwelt werden hier einige Pianofortesachen im ungarischen Style geboten; sind die beiden ersten Nummern als eigentliche Gelegenheitsstücke, hauptsächlich wohl nur von lokalem Interesse, so haben sie doch, ebenso wie Nr. 3 auch so viel musikalischen Werth und bieten in Form und Inhalt so entschieden Eigenthümliches, daß sie sehr wohl verdienen, in einem Blatte, welches die Interessen unserer Kunst überhaupt vertritt, erwähnt, und der Beachtung auch der nicht-ungarischen Musikfreunde empfohlen zu werden. Zunächst haben wir die Spielbarkeit der genannten Werke hervorzuheben, wodurch sie sehr leicht einem größeren Kreise zugänglich werden. Daß die ungarische Musik bisher eigentlich nicht recht über die Grenzen des eigenen Landes hinausgedrungen ist, lag mit in dem Umstande, daß sie nur von Virtuosen für Virtuosen bearbeitet wurde, wir erinnern an die vielen Paraphrasen von Liszt, an einzelne Phantasien von Willmers, Dreyschock u. A., wenn wir auch nicht verschweigen dürfen, daß die sogenannte Csárdás- und Népdalok-Literatur, worin sich theilweise die ungarische Musik concentrirte, meistens in zu wenig musikalisch-gebildeten Händen lag, als daß sie mehr als ein engbegrenztes Localinteresse hätte erringen können. Die vorliegenden Werke nun haben diese beiden Fehler, allzu große Schwierigkeit und musikalische Incorrectheit, durchaus vermieden, und werden deßhalb ohne Zweifel ein größeres Publikum gewinnen.

Volkmann's Phantasie „Széchenyi sirjánál“ basirt auf einem sehr schönen Trauermarsche, A-moll, der besonders durch die noble Melodik des Trio Eindruck machen muß. Die dazwischen geworfenen beiden Sätze D-moll 4/4 und der darauf folgende H-dur-Satz mit dem Ausläufer in D-dur und dem recitativischen Schlusse, der zum Trauermarsche zurückführt, wollen nicht recht zum Ganzen passen, sie haben zu sehr den Episodencharakter; zum Schlusse der Phantasie bringt der Componist in sehr gelungener Weise die letzten Takte des Szózat, der ungarischen Vaterlandshymne an und erzielt dadurch eine ausgezeichnete Steigerung. Uebrigens verläugnet sich der Componist des B-moll-Trio und der Streichquartette keines-

wegs; der Verehrer dieser Werke wird ihn auch in der beregten Gelegenheitsphantasie herauskennen und seine Freude daran haben.

Die „Gyász hangok“ Trauerklänge G-moll ⁴/₄ von M. Mosonyi sind kleiner an Umfang, aber gleichfalls interessant; das Eigenthümliche der ungarischen Musik in Rhythmus und Melodie ist in dieser Phantasie noch schärfer ausgeprägt. Manches wird den Nichtungarn zuerst frappiren, aber nach öfterem Hören wird auch das anscheinend Regellose ganz gefügig und organisch richtig klingen.

Derselbe Componist bringt in der „Magyar gyermekvilág“ eine Sammlung Charakterstücke im ungarischen Style. „Ungarische Kinderwelt“ nennt er sie, aber richtiger wäre eigentlich die Bezeichnung „Erinnerungen an die ungarische Kinderwelt“. Denn für die wirkliche Kinderwelt sind sie weder in Bezug auf Form noch Inhalt berechnet, da sie ausgebildetere Fertigkeit und reifere Auffassung verlangen, als dem Kinde eigen sind. Das Werk enthält zwölf Nummern, deren Werth nicht überall gleich ist; bei einigen vermisse ich wie die für Charakterstücke nothwendige frische Erfindungskraft, andere erfordern ohne besondere Ursache viel zu großen technischen Aufwand, manche aber sind in ihrer Art kleine Meistergebilde, wie: Der „kleine Csikós“ (Pferdehirt), das „Waisenmädchen“, der „kleine Zigeuner“ und das „Kindermärchen“.

Freunden einer fremdländischen und originellen Weise seien diese kurz besprochenen Pianofortecompositionen übrigens aus vollster Ueberzeugung anempfohlen.

Correspondenzen.

Frankfurt a. M.

Die von mehreren hiesigen Tonkünstlern ins Leben gerufene Musikschule hat seit Kurzem ihren Anfang genommen, und erfreut sich, wie wir in Erfahrung gebracht, bereits einer im Vergleich zu ähnlichen Unternehmungen anderer Städte befriedigenden Anzahl Theilnehmender, sowohl von hier wie auswärts. Somit ist Frankfurt um ein kunstpflegendes Institut reicher geworden, und berechtigt zu der Hoffnung, andern größeren Orten auch in dieser musikalischen Beziehung nicht nachzustehen.

Der Werth und die einflußreiche Bedeutung tüchtig geleiteter Unterrichtsanstalten auf dem Gebiete der Kunst ist gleich ähnlichen der Wissenschaft eine wohl hinlänglich anerkannte Thatsache. Die Musik, im Vergleich zu ihren übrigen Kunstschwestern am spätesten zu höherer Entfaltung gelangt, entwickelte sich besonders in ihrer Lehre nur langsam, und erst die letzteren Jahrzehnte haben nach allen Richtungen hin eine rationellere und geläutertere Theorie und demgemäße Methodik zur Geltung gebracht. Trotzdem wuchert der Same der Unkenntniß, des Vorurtheils, der Seichtigkeit noch in Menge, und Hunderte von Schülern müssen dem geist- und talentstödtenden Treiben unbeurtheilender Lehrer als Opfer fallen.

Wie viel wird Musik gelehrt, und wie verhältnißmäßig wenig gelernt! Gerade zur theilweisen Beseitigung solcher traurigen Zustände dienen Musikschulen ganz vorzugsweise, denn einmal bietet sich Eltern und Erziehern hierdurch die Garantie, ihre Zöglinge unter wirklich belehrendem Einfluß und auf rechtem Weg zu wissen, dann sind gute Musikschulen zugleich die Pflanzstätte wahrer und vielseitiger Bildung für solche, die sich dem Lehrerberuf widmen wollen.

Welch' eingreifenden und weittragenden Einfluß aber die Lehrer für die musikalische Erziehung im Allgemeinen in Händen haben, soll hier nicht weiter wiederholt, sondern nur daran erinnert werden, wie umgekehrt im Mangel guter Lehrer eigentlich die Quelle alles musikalischen Uebels zu suchen sein dürfte. Darum meinen wir auch, daß wenn, wie es wohl zu geschehen pflegt, Musikschulen in ihrem Werth angegriffen werden sollen, man den Pfeil des Tadels nicht noch dem Zwecke solcher Anstalten, sondern nur etwa nach ihrer Einrichtung und der sroglichen Thätigkeit und Befähigung ihrer Vorsteher richten müßte.

Werfen wir nun einen Blick auf unsere neue Musikschule und deren Gründer, so können wir uns dem allgemeineren Urtheil anschließen, daß das ausgegebene Programm wenigstens vollständig verspricht, was man von solch' einer Anstalt beanspruchen kann, und daß die dem Ganzen vorstehenden Künstler sich hier großer Achtung erfreuen und Künstler von eben so viel theoretischer Bildung als musikalisch praktischer Tüchtigkeit sind, denen zugleich als Lehrern eine vieljährige Erfahrung zur Seite steht. Daß die Unternehmer aber auch Männer von Energie, von Kunstbegeisterung und Selbstständigkeit sein müssen, beweist ihre Unternehmung selbst, die frei von jeder andern hier so beliebten Mithilfe durch dieselben allein ins Leben gerufen und bisher aus deren eigenen Geldmitteln vorbereitet und unterstützt wurde. Darum rufen wir mit der gewiß nicht kleinen Zahl der dem jungen Institut wohlwollend Gesinnten ein feenrees „Glück auf“ zu.

Der Winter naht mit Brausen, man rüstet sich zur That, wenigstens beginnt sich die Thätigkeit unserer Musik- und Concerninstitute bereits auf alle Weise zu äußern. Wir haben das Vorgefühl, daß Manches, was der unfreundliche Sommer in der Natur vorenthalten, uns der Winter in der Kunst bieten wird, und sehen deßhalb als warmer Verehrer der heiligen musica mit Sehnsucht den in Aussicht stehenden Genüssen derselben entgegen.

Das Museum hat trotz des Mangels eines recht geeigneten Concertsaales seine gewöhnlichen zehn Concerte angekündigt, gewiß zur Freude seiner Abonnenten. Dem neuen Director des Cäcilienvereins, Herrn Müller, ist die Leitung übertragen.

Der Philharmonische Verein veranstaltet mehrere Abonnementsconcerte, unter Leitung seines jetzigen Directors, Herrn Henkel. Auch von diesem Institut ist Gutes zu erwarten. Cäcilien- und Riehl'scher Gesangverein überbieten sich in ihren ausgegebenen Programmen fast an Schönem. Ersterer wird in vier Concerten bringen: „Judas Maccabäus“ von Händel, zwei Cantaten von Bach, zwei Miserricordias Domini von Duronte und Mozart, Crucifixus von Lotti und Ave Maria von Mendelssohn, Bach's große Messe, eine Vocalmesse von Hauptmann und den 95. Psalm von Mendelssohn; letzterer: Belsazar von Händel, Non nobis domine von Mendelssohn, Davidde poenitente von Mozart, Cantate von Bach und eine Messe von Haydn. Herr Concertmeister Straus kündigt eine herrliche Auswahl gediegener Meisterwerke für seine sechs Quartettsoiréen an. Sie sehen wenigstens einstweilen, daß wir auf gutem classischen Boden wandeln werden.

Noch einmal Hörbiger's Orgel

in der neu erbauten Kirche zu Altlerchenfeld.

Durch Abstellung mehrfach gerügter Mängel, welche der Erbauer dieses Werkes sich bereitwillig angelegen sein ließ, wurde am 15. d. M. eine wiederholte Probe veranlaßt, zu welcher sich eine große Zahl von Kunstfreunden, geistlichen und weltlichen Standes, Organisten und Sachverständigen versammelt hatte. Wir berichten mit Vergnügen, daß durch diese bewirkten Verbesserungen diese neue Orgel sehr wesentlich gewonnen hat. Die Pedal-Claviatur wurde beseitigt, und eine neue, richtig chromatisch geordnete angebracht, wodurch dieser wichtige Theil des Werkes erst wirklich spielbar geworden. Die Windkraft wurde bedeutend erhöht, und hierdurch eine größere Tonfülle und Klarheit, besonders der tiefen Stimmen erzielt; die Manualstimmen stufen sich besser ab und klingen frischer, die Rohrwerke ernster und schließen sich dem Gesammttone besser an. Das volle Werk entwickelt größere Kraft, und besonders machen sich die tiefsten Pedalstimmen sehr wohltönend geltend. Herr Organist Ruzicka und Herr Hoforganist Ludw. Rotter spielten freie Vorträge mit voller Orgel, noch welchen der letztere die vielen sanften Stimmen der beiden Manuale vorführte. Herr Dirsko spielte die E-moll-Fuge von J. S. Bach und Herr Pius Richter Präludium und Fuge von M. Brosig in bekannter meisterhafter Ausführung. Einige Gesangpiecen gaben Gelegenheit die zarten Stimmen zur Begleitung zu verwenden.

Da die Kirche der Gerüste im Wesentlichen entledigt ist, die Seitenschiffe auch bereits gepflastert sind, so läßt sich über die Schallverbreitung in den Räumen der Kirche mit Bestimmtheit noch günzlicher Vollendung das Beste erwarten. Der Orgelton klingt in gleicher Stärke, durch die Entfernung verdeckt, die Bässe voll und imponirend. Daß die Mittelstimmen in bewegteren Sätzen sich bis zur Unverständlichkeit mischen, ist ein Uebelstand, welcher sich nach Vollendung der innern Einrichtung der Kirche beheben, wenigstens bedeutend vermindern wird. Noch sei erwähnt, daß die Orgelprospecte polirt worden sind.

Die vorgenommenen Verbesserungen haben das Werk seiner Bestimmung und künstlerischen Brauchbarkeit entsprechend hergestellt, es ist daran so viel geschehen, als überhaupt an einem fertigen Werke zu verbessern möglich ist. Die Art der Ausführung, wie die Bereitwilligkeit, mit welcher dieselbe sogleich unternommen, gereicht Hrn. Hörbiger sehr zur Ehre.

Diese Anerkennung sei zugleich die Antwort auf jene in der Wiener Zeitung inserirte Abfertigung — groben Andenkens.

Könnten jene erwähnten Mängel, Stellung, Disposition, Spielart ꝛc. ebenso durch geschickte Abänderungen behoben werden, würde sich jeder wohl begründete Tadel in das anerkennendste Lob umwandeln, wozu gewiß jeder Orgelkenner am meisten geneigt ist. Gerade die richtige Disposition und ihre vollkommene mechanisch technische Ausführung macht aber eine Orgel zum Kunstwerk.

Curiosum.

G. N. Quantz schrieb 1752 über die deutschen Chorsänger seiner Zeit Folgendes:

„Sie bringen es zwar im Notenlesen weiter als viele galante Sänger anderer Völker: allein mit der Stimme wissen sie fast gar nicht umzugehen. Sie singen daher meistentheils ohne Licht und Schatten, in einerlei Stärke des Tons. Die Nasen- und Gurgelfehler kennen sie kaum. Die Vereinigung der Bruststimme mit dem Falset ist ihnen eben so unbekannt, wie den Franzosen. Mit dem Triller begnügen sie sich so, wie ihn die Natur gibt. Von der italienischen Schmeichelei, welche durch geschleifte Noten und durch das Vermindern und Verstärken des Tons bewirkt wird, haben sie wenig Empfindung. Ihr unangenehmes, übertriebenes, allzu rauschendes Stoßen mit der Brust, wobei sie sich der Fertigkeit der Deutschen das h auszusprechen, rechtschaffen zu Nutze machen und bei allen Noten ha ha ha hören lassen, verursacht, daß die Passagen alle gehackt klingen, und ist von der Art, mit welcher die welschen Brustsstimmen die Passagen vortragen, weit entfernt. Den simpeln Gesang hängen sie nicht genug aneinander und verbinden denselben nicht durch vorgehaltene Noten, weswegen ihr Vortrag sehr trocken und einfältig klingt. Es fehlet diesen deutschen Chorsängern zwar weder an natürlich guten Stimmen, noch an der Fähigkeit, etwas zu lernen: es fehlet ihnen vielmehr an der guten Unterweisung."

Nachrichten.

Prag. Der Cäcilienverein, welcher bereits seit zwanzig Jahren durch die Vorführung der interessantesten Tonwerke allen Musikfreunden wahre Genüsse bereitet hat, beginnt jetzt das dritte Decenium seines Bestehens und es werden für die diesjährigen Concerte mehrere große, dort noch nicht gehörte Tonwerke älterer und neuere Zeit, zur Aufführung vorbereitet.

Leipzig. In den beiden ersten Gewandhausconcerten kamen als Orchesterwerke zur Aufführung: die Ouverture (124) von Beethoven und die C-dur-Symphonie von Schumann; ferner die Hochlands-Ouverture von Gade (mit mäßigem Beifall) und die A-dur-Symphonie von Beethoven; als Gesangstücke die Concertarie „L'Addio" von Mozart und die Fidelio-Arie „Abscheulicher" beide gesungen von Frau Caßß aus Berlin; ferner die Arie „den Vater verließ ich" aus „Idomeneo" von Mozart und die Cavatine „Dolce pensiero" aus „Semiramis" von Rossini, gesungen von Frl. Charlotte Schanke aus Berlin; als Instrumental-Solovorträge ein Violinconcert von Viotti und Phantasie von Schumann, gespielt vom Concertmeister David; ferner ein Concert von G. Goltermann und eine Phantasie eigener Composition, gespielt von Davidoff.

Das dritte (am 18. October), historischen Charakters, begann mit einer Suite von Händel und endigte mit Gluck's Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis"; das vierte (am 24. October), eine historische Fortsetzung des dritten soll mit Schumann's „Manfred" (wozu ein neuer verbindender Text) schließen.

Mannheim. Auf das im Juni v. J. vom Berliner der deutschen Tonhalle erlassene zwanzigste Preisausschreiben, betreffend ein vaterländisches Gedicht zur Composition für den Männergesang, sind an 300 Preisbewerbungen eingegangen, aus welchen nun, unter Berathung geehrte Tondichter, die Auswahl zu erwähntem Zweck zu treffen ist (wenn dabei — wie nicht zu zweifeln — völlig entsprechende poetische Werke sich befinden).

Das ausgewählte Gedicht wird zugleich mit dem Preis-Ausschreiben für dessen Composition und den Bewerbung-Bedingnissen in besonderem Druck ausgegeben und die Zeit für dessen Bezug angezeigt werden.

Oben erwähnte Bewerbungen, mit wenigen Ausnahmen, in fliegenden, zumeist sehr kleinen Blättern bestehend, hat der Verein binden lassen und wird sie, wie auch ihre versiegelten Beibriefe im Vereinsarchiv verwahren.

Etwaige Zwischenanfragen oder Rückforderungen jener Werke (deren Urschriften die Herren Verfasser so in Händen haben) werden nur auf Kosten der Betreffenden und zwar erst dann erledigt werden können, wann die oben vorbehaltene nähere Anzeige von dem Vereinsvorstande erlassen ist.

Das englische Nationallied.

Ueber die Entstehung des englischen Nationaliedes „God save the King" existiren folgende zwei verschiedene Versionen. Einmal wird es (nach einer Mittheilung des Capellmeister Reichardt in der Neuen Münchner Zeitung) einem Dr. John Bull (geb. 1563, gest. 1622) zugeschrieben, der es zu der Geburtstagsfeier Jacob I. componirt haben soll; später erst sei es von Händel instrumentirt und von Dr. Arne (Verfasser des „Rule Britannia") harmonisirt worden. Dem widerspricht jedoch die Behauptung des Dr. Flint, welcher es Dr. Henri Carey (geb. 1696, gest. 1744) zuschreibt, der es zu Ehren Georg II. gedichtet und in Musik gesetzt habe. Letztere Behauptung findet ihre Bestätigung in dem brittischen Museum in London, in der Geschichte des Hofes Georg's II. und in der Londoner Chronik.

Aufruf.

Carl Zöllner ist gestorben. Eine ächt deutsche Künstlernatur kannte er bei größter Pflichttreue für seinen Beruf keinen andern Lebenszweck als sein Volk mit seinen Liedern zu erfreuen, — irdischen Besitz vergaß er zu erwerben. So hinterläßt er nichts als seine Lieder — und seine unversorgte Familie. Ist es nicht Ehrenpflicht der deutschen Sänger, diese Erbschaft anzutreten, seine Lieder fort und fort zu singen — und auch für seine leiblichen Kinder zu sorgen? Die Unterzeichneten sind zu einem Ausschuß zusammengetreten, um den Bestrebungen für Zöllner's Hinterlassene einen Mittelpunkt zu bieten, und richten an die deutschen Sänger die Bitte. Gedenke jeder Einzelne des dahingeschiedenen Meisters wie er kann! Wie aber in den meisten Fällen Aufführungen von deutschen Gesangvereinen einen wohlthätigen Zweck im Auge haben, so möge auf einem der nächsten Programme solcher Aufführungen stehen: Für Zöllner's Hinterlassene! Seine Lieder haben dazu beigetragen manche Thräne zu trocknen, mögen sie ihre Kraft in dieser Hinsicht auch bewähren, wo es die Sorge für seine Frau, seine Kinder gilt. Die Unterzeichneten sind bereit, eingehende Beiträge in Empfang zu nehmen, nach bestem Ermessen zu verwenden und über das Ergebniß seiner Zeit Bericht zu erstatten. Alle Mittheilungen bitten wir zu senden an Herrn Carl Voigt, Firma Berger & Voigt in Leipzig, unserm derzeitigen Cassier. Alle öffentlichen Blätter werden gebeten, diesem Aufruf eine Stelle in ihren Spalten zu gönnen. — Leipzig, am 11. October 1860. — E. Anschütz, Advocat. Roderich Benedix, Schriftsteller. F. David, Concertmeister. Dufour-Feronce, Generalconsul. Carl Gehbauer. Raymund Härtel, Stadtrath (Firma: Breitkopf & Härtel). Dr. Hauptmann, Musikdirector. Joh. Jac. Huth, Kaufmann. Dr. Langer, Musikdirector. J. Moscheles, Professor. Rich. Müller. Musikdirector. Dr. Ruete, Hofrath und Professor. Hugo Scharff, Kaufmann. F. A. Schumann, Lehrer. C. Voigt, Kaufmann (Firma: Berger & Voigt). Dr. E. H. Weber, Professor. T. O. Weigel, Buchhändler.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wesselh und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 45. Wien, 3. November 1860. Jahrgang I.

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wallfeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Witwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Robert Franz. (Schluß.) — Recensionen. — Dresdner Bericht. — Correspondenz. — Der springende Bogen. — Curiosum. — Nachrichten. — Vermischtes. — Concert-Ankündigungen.

Robert Franz.

(Schluß.)

...r. Robert Franz ist im Jahre 1815 am 28. Juni in Halle a. S. geboren. Seine Eltern, einfache Bürgersleute, hatten in ihre Bildung keine Elemente aufgenommen, aus denen man die Neigung zur Kunst beim Sohne herleiten konnte. Der Vater war, wie übrigens nicht selten, sogar ein abgesagter Feind aller sogenannten unnützen Dinge und brotlosen Künste. Trotzdem mochte er doch wohl der im Ehepaar für Musik Begabtere sein: denn noch in seinem hohen Alter sang er zum höchsten Vergnügen seiner Kinder eine Unzahl Choräle und Motetten, wie er sie in seiner Schulknabenzeit gelegentlich gehört und geternt haben mochte, mit reinster Intonation und unwandelbarer Sicherheit. Diese künstlerischen Aeußerungen erstreckten sich jedoch nur auf das Kirchenlied — allen übrigen musikalischen Regungen soll er unzugänglich gewesen sein. Die Mutter war eine kerngesunde und gediegene Natur, die den durch ihre Erziehung verschuldeten Mangel an Bildung durch eigenen Fleiß sich selbst fördernd, zu beseitigen gewußt hatte. Sie ließ sich besonders die Erziehung des Knaben und seiner Schwester angelegen sein; den Vater führte sein Beruf den ganzen Tag über außer Hause, so daß er sich um die Kinder wenig bekümmern konnte.

Auf diese Weise wuchs der Knabe in die Höhe, ohne daß seine Verwandten und er vielleicht auch selbst eine Ahnung von den in ihm schlummernden musikalischen Fähigkeiten gehabt hätten. Der Vater nahm ihn zuweilen mit in die Kirche, wenn an hohen Festtagen die übliche Kirchenmusik stattfand; „die mochte mir denn wunderlich im Kopfe herumpucken, denn ich erinnere mich noch recht gut, wochenlang nach einem solchen Genuß im Hause herumgepaukt und trompetet zu haben." Damit hatte aber die Sache ihr Bewenden. Genügend herangewachsen, besuchte er die Bürgerschule des Halle'schen Waisenhauses, in deren obern Classen wöchentlich auch eine Gesangstunde gehalten wurde. „Der Cantor ließ dann und wann zwei- und dreistimmig singen: die Secundpartie bestand aus Auserwählten, zu denen ich keineswegs gehörte, und die auf eine besondere Bank placirt waren. Ich saß unter dem großen Haufen. Oft wußte ich nun dem heißen Drange eine zweite Stimme zu extemporiren nicht zu widerstehen, und zog mir in Folge dieses unerlaubten Privatvergnügens manche schallende Ohrfeige des Singmeisters zu, die mich aber durchaus nicht abhielt, bei nächster Veranlassung derselben Gefahr todesmuthig entgegenzugehen. Uebrigens wurde in der Schule nicht nach Noten, sondern nach Zahlen gesungen: nur in der obersten Classe wagte es der Cantor, uns einen Begriff von Notenschrift beizubringen. Diesen Studien entnahm ich die Kenntniß des kleinen c, was mir späterhin sehr zu statten kommen sollte!"

In seinem vierzehnten Jahre verließ er die Bürgerschule und ging auf die lateinische Schule, eins der Waisenhausgymnasien. In diese Zeit ohngefähr fallen, wie er selbst erzählt, seine ersten bewußten Beziehungen zur Musik. Eine Verwandte hatte einen Clavierbauer zum Sohn, der, als er einst seine Mutter von Wien aus besuchte, in einer Auction ein uraltes Pantalon aufgetrieben haben mochte. Dieses spinettartige Ding, nicht beledert sondern bekielt und ohne Dämpfung, besaitete er zu seiner Uebung neu, und ließ es dann seiner Mutter zur Privatunterhaltung zurück. „Die gute Frau saß nun stundenlang vor dem Kasten, und klimperte ohne eine Ahnung von Musik zu haben, unermüdlich auf den Tasten herum. Meine Mutter erzählte von diesem rührenden Zeitvertreibe, und mich plagte die Neugier, oder wenn man will, eine innere Stimme, dieses Treiben einmal in der Nähe anzuschauen. Damit war denn mein Schicksal entschieden. Von nun an war ich nicht mehr von der Verwandten wegzubringen, und wetteiferte mit ihr in den haarsträubendsten Versuchen, dem desolaten Brummkasten harmonisches Klingen abzugewinnen.

Das bloße Herumtasten konnte mich natürlich auf die Dauer nicht befriedigen, und ich begab mich demnach an ernstere Studien. In der Schublade des Pantalons war, wahrscheinlich eine vergessene Reliquie des einstigen Besitzers, ein geschriebenes Heft längst verschollener Tänze zurückgeblieben, welche nun die erste Basis meiner künstlerischen Entwicklung bilden sollten. Von der Bürgerschule her kannte ich einige Violinnoten, und klaubte mir auf eigene Hand deren Nebenlaute heraus. Die Baßnoten machten mir natürlich ungleich mehr Mühe, aber auch mit diesen fand ich mich allmälig zurecht, und war nun in den Stand gesetzt, weitausschauende Absichten vorzunehmen. Mit der rührendsten Ausdauer plagte ich mich tapfer mit Hindernissen herum, über die glücklich hinausgekommen zu sein, mir heute noch ein wahres Räthsel ist." Die Mutter mochte diesem wunderlichen Treiben anfangs wohl verwundert zugesehen haben, endlich aber ließ sie sich kopfschüttelnd bestimmen, dem Vater Vorschläge zu machen, das geliebte Pantalon käuflich an sich zu bringen. Da gab es aber energischen Widerstand; der Vater wollte von einem derartigen Störenfried im Hause nichts wissen, aber endlich wich er den ausdauernden Attaken, und kaufte das Möbel für acht Thaler Preußisch Courant. „Nun ging der Lärm im elterlichen Hause los — Vater, Mutter und Schwester erfreuten sich von da ab keiner ruhigen Stunde mehr. Ich war damals ein handfester Junge von vierzehn Jahren, der keineswegs mit sich spaßen ließ, und durchzusetzen wußte, was er wollte. So petitionirte ich nun um einen Clavierlehrer, und meine Mutter sah sich endlich genöthigt, mir einen solchen zu verschaffen." Ein Verwandter, der etwas Clavier spielte, wurde mit der Zucht des jungen Kunstaspiranten betraut, und man darf wohl nur in die eigene Erinnerung zurückgreifen, um eine Vorstellung von der Art und Weise, wie dem sprossenden Bäumchen der erste Boden bereitet wurde, zu gewinnen.

Der Lehrer wußte nicht viel mehr wie der Schüler — es gab bald naseweise Fragen und denen zu Folge ernsthafte Neibungen, man kann sich denken, daß der „handfeste Junge“ seinem Präceptor das Geschäft nicht gerade versüßt haben wird. Das endliche Resultat dieser Wechselwirkungen war ein Lehrerwechsel, freilich ohne sonderlichen Gewinn für den Zögling, denn der neue Informator tangte nicht mehr wie der alte; „das Stücklein wiederholte sich in kürzester Frist, und so kam es, daß ich aus einer Hand in die andere spazirte, ohne etwas genossen zu haben, das man mit dem Namen Unterricht füglich beehren konnte. Ich sah mich fast ganz auf mich selbst angewiesen und taumelte trunken aus einer Richtung in die andere. Das bunte Material zu den musikalischen Studien lieferten zwei Leihinstitute in Halle, und alles wurde in blindem Herausgreifen durch einander geworfen: Haydn, Mozart, Beethoven, Herz, Kalkbrenner und Hummel: Sie können sich vorstellen, wie wüst es in meinem Kopfe aussehen mußte! Endlich fand diese tolle Wirthschaft wie durch Zufall eine vernünftigere Begrenzung.“ — Am Gymnasium fungirte nämlich ein Cantor Namens Abela, der für die begabteren Schüler wochentlich eine Chorübung hielt. Unser Freund trat denselben bei, und des Cantors Aufmerksamkeit lenkte sich bald auf seine Person. Er selbst spielte wenig Clavier und war froh in dem Knaben einen „unerhörten Notenfresser“ zu entdecken, dem er das Accompagnement unbesorgt anvertrauen durfte. „Diese Chorübungen haben sicher auf meine spätere Entwicklung einen wesentlichen Einfluß geübt; Mozart und Haydnsche Cantaten, Händelsche Oratorien und Psalmen concentrirten meine auseinanderfahrenden Interessen, und bildeten einen haltbaren Kern für ein zukünftiges Wachsthum. Zwar blieb ich nach wie vor Autodidact, aber das doch jetzt in einer Form, die mich vor einem lächerlichen Ende bewahren mußte.“

Da die Beschäftigung mit der Musik die geistigen Fähigkeiten des Jünglings fast ausschließlich in Anspruch nahm — „wo ich ging und stand, klang es mir ruhelos im Kopfe herum“ — so konnte es nicht ausbleiben, daß die Gymnasialstunden unter diesen Verhältnissen arg leiden mußten. Die unclassischen Interessen des Jünglings wurden anfangs mit Spott, dann mit Strenge verfolgt — um so weniger konnte es ausbleiben, daß seine Sehnsucht nach ungehemmter Entwicklung der künstlerischen Anlagen auf das Lebhafteste sich steigerte. In solcher Calamität erreichte er eine höhere Gymnasialclasse — und die Eltern sahen sich endlich genöthigt, dem verlorenen Sohne widerwillig nachzugeben, und seiner Neigung zur Kunst kein Hinderniß mehr in den Weg zu legen. Die Mutter verzweifelte, weil sie kein Ende dieser Dinge absah, der Vater schalt, die Theilnahme der Verwandtschaft machte die Situation durch Sticheln und Hetzen noch unerträglicher — „nur dem naiven, aber unerschütterlichen Glauben an meine Bestimmung war es möglich in dieser Misere auszuharren und die peinliche Lage dadurch zum Abschluß zu bringen, daß man mich ziehen, und mein Heil in Dessau unter Fr. Schneiders Auspicien versuchen ließ. Meine Compositionsversuche trugen alle Mängel der thörichten Selbhilfe, verriethen weder formales Talent, noch idealen Gehalt. Stellte sich mir heute ein junger Mensch, der das nämliche leistete, was ich damals vermochte, mit dem Wunsche vor, daß ich ein entscheidendes Wort über seine Zukunft spräche: ich würde ihm eher zu Allem andern rathen, als zu einem künstlerischen Beruf. Als Clavierspieler producirte ich nur das Allerunterge[illegible]ueste, im Orgelspiel, das ich mir auch so mit angelernt hatte, sah es desgleichen ungehobelt aus. Was man Schneiders Forderungen an junge Kunstbeflissene betrifft, so waren diese sehr leicht befriedigt, man besuchte die Unterrichtsstunden, Orchester- und Gesangproben, sonst war man sich selbst überlassen. Also auch hier lief meine nächste Zukunft wieder auf das Autodidactenthum hinaus. Nicht lange währte es, und ich gehörte zu den personis ingratis, die Verschiedenes besser als der Meister wissen wollten. Denke ich jetzt unbefangen über mein damaliges Verhältniß zu Schneider nach, so nimmt es mich keinen Augenblick Wunder, daß wir einander aus dem Wege gingen; zwei entgegengesetztere Naturen, als wir waren, konnte es kaum geben. Aus dem Kreise der übrigen Studiengenossen wählte ich mir nun Uebereinstimmende aus, und wir trieben die Kunst privatim auf eigene Hand und Verantwortung.“

Nach zweijährigem Aufenthalt in Dessau nach Hause zurückgekehrt, trat aber die eigentliche Bitterniß erst recht ein. Es handelte sich um eine verzweifelt ernsthafte Legitimation unter den schwierigsten Umständen von der Welt. Mit den bisherigen Compositionen war nichts Ordentliches anzufangen, sie hatten den zweifelhaften Werth doctrinärer Studien. Als Clavierspieler und auf der Orgel wenig avancirt, gingen somit unserm Freunde alle Eigenschaften ab, das Interesse des Publikums auf sich zu lenken. Das elterliche Haus besaß keine Connexionen, war vielmehr ganz darauf angethan, solche zu erschweren. Dazu verlangten nun alle Verwandten handgreifliche Erfolge der Studien zu sehen, und als dieselben sich nicht einstellen wollten und konnten, gab es natürlich Vorwürfe der unüberlegtesten und härtesten Art. Um sich denen zu entziehen, bemühte er sich um eine eben vacante Stellung als Musiklehrer und Dirigent eines kleinen Gesangvereins in Schönebeck. Ein guter Geist rieth ihm aber, bevor er ein solches Verhältniß einging, die Dinge an Ort und Stelle in Augenschein zu nehmen. „Was ich aber da hörte und sah, war wenig lockend! Ohne Besinnen schüttelte ich den Staub von den Füßen und kehrte nach Halle zurück, um es nie wieder zu verlassen. Natürlich trug auch dieser Versuch sehr dazu bei, mir den Aufenthalt im Vaterhause zu verleiden: von Allen, außer meiner Mutter, wurde ich aufgegeben. Hätte ich sie nicht gehabt, wäre sie mir nicht treu und redlich zur Seite gestanden — ich wäre in dieser entsetzlichen Jämmerlichkeit sicher zu Grunde gegangen.“

Nach einem solchen ziemlich ein Jahr langen Hinsiechen gerieth Franz in ein musikalisches Kränzchen des damaligen Landgerichtsdirector Schröner in Halle, und dieses Ereigniß sollte auf seine ganze künftige Entwicklung von bedeutendem Einfluß sein. Hauptsächlich altitalienische Compositionen und Werke von Bach und Händel wurden in diesem Kreise cultivirt. Franz, anfangs Chorist, schwang sich bald zum Accompagnateur auf, und bekam somit eigentlich die Direction des Ganzen in die Hand. „Aufgeblasen von Wissensdünkel, der traurigen Erbschaft der Dessauer hohen Schule, sah ich anfangs auf das Treiben dieser Dilettanten geringschätzend herab: die kannten ja keinen einfachen und doppelten Contrapunkt, sie wußten keinen Canon zu schmieden und keine Fuge zu drechseln. Rasch genug sollte ich mich aber mit meinem Hochmuth lächerlich machen — die Leute erblickten in meinen Kenntnissen nur die Mittel zum Zweck, und über diesen Zweck waren sie sehr anderer A..sicht als ich. Ihnen kam es auf die Erkenntniß des idealen Gehaltes eines Kunstwerkes an, nicht auf dessen formalen Werth, der letztere verstand sich bei einem wirklichen Kunstwerk ganz von selbst. Da ich begreiflicherweise im Streite stets den Kürzern zog, kam mir das doch etwas eigen vor, und ich begann über diese Grundprincipien ernster nachzudenken. Von nun an stellten sich mir die Dinge in einem neuen Lichte dar. Ließen mich auch die alten Italiener etwas kalt, so schlug dagegen Bach auf's Lebendigste in mich ein. Bisher hatte ich ihn eigentlich nur dem Namen nach gekannt. Ganz erstaunt schaute ich plötzlich in eine Welt, von der meine Seele sich nichts hatte träumen lassen. Dazu fällt noch in diese Zeit meine erste Bekanntschaft mit Schubert; und man kann sich leicht vorstellen, welch einen erschütternden Eindruck diese Feuerseele auf mich machen mußte. Der gewonnenen Erkenntniß zu Folge dauerte es nicht lange, daß ich einen Strich durch meine Vergangenheit zog, und so zu sagen einen neuen Lebenslauf begann. In denselben wurden mir Bach's und

Schubert's Compositionen vorbildlich; zunächst resignirte ich vollständig auf eigenes Schaffen: was ich zu sagen hatte, stand ja im schreiendsten Widerspruch zu den jetzt maßgebenden Interessen. Diese wühlten denn ganz ungehindert in mich hinein, und nahmen mich zuletzt so ausschließlich in Anspruch, daß meine Beziehungen zu ihnen fast krankhaft zu nennen waren. Namentlich wuchs mir Schubert damals fürchterlich über den Kopf, und machte mein Nervensystem dermaßen reizbar, daß es leider zu empfänglich für ein Gehörleiden wurde, welches mich bis auf den heutigen Tag noch martert."

Allmälig erweiterten sich von jenem Kränzchen aus seine Bekanntschaften in Halle. Der Umgang mit jungen Akademikern förderte seine Bildung; die damals in Halle ohnehin sehr regsame Zeit der Ruge'schen Jahrbücher unterstützte seine Bestrebungen; natürlich fanden die gewonnenen philosophischen, ästhetischen und kritischen Resultate auf seine künstlerischen Interessen Anwendung, und trugen bedeutend zur Klärung seiner Kunstprincipien bei. Der Kreis der Freunde und Bekannten lebte sich nicht so leicht aus, „ein stetes Kommen und Gehen, Aufblühen und Abwelken erfrischte mich unendlich und lehrte mich die Dinge immer wieder unter veränderten Gesichtspunkten anschauen und beurtheilen. Nachdem meine Leidenschaft für Bach und Händel sich etwas abgekühlt, oder besser, nachdem ich mir von ihnen assimilirt hatte, was meiner Natur entsprach, trat eine Periode ein, die mich lebhafter den hervorragenden Zeitgenossen zuwandte. Vorzüglich mag Schumann vieles zur Reife gebracht haben, was bisher dumpf gährend in mir herumwirthschaftete."

Eine längere Reise, welche Franz aus Gesundheitsrücksichten für sein Gehör nach Salzburg und Tirol unternommen, mochte heilend und kräftigend auf sein ganzes Wesen eingewirkt haben, nach seiner Rückkehr zeigten sich plötzlich Spuren einer selbständigen Productivität: „ich mußte componiren, weil ich nicht anders konnte. Je länger sich meine Fähigkeiten verhalten hatten, um so stürmischer kamen sie jetzt zum Ausbruch. Von da an datire ich meine eigentlichen Studien: ich lernte den Kunstausdruck an mir selbst. Mit jedem neuen Liede wuchs mein Vermögen, und ich gewann in Formen Gewandtheit, die mir bis dahin weit abgelegen hatten. Das Bedürfniß mir stets über mich selbst Klarheit zu verschaffen kam mir außerordentlich zu statten; ich ging nie vom Flecke, bis ich genau wußte, was ich eigentlich wollte. Ehrgeiz der Welt gegenüber war mir bisher ganz fremd geblieben — das förderte mich auch: denn ich componirte nicht für die Leute, sondern zunächst für mich selbst, meine kleinen Leiden und Freuden im rechten Künstlergenius abschüttelnd. Dieser Egoismus ließ mich auch gar nicht daran denken, mit meinen Compositionen vor die Oeffentlichkeit zu treten — das erschien mir damals wie eine Profanation meiner heiligsten Gefühle."

Verschiedene Freunde unseres Künstlers, und unter ihnen vorzüglich sein jetziger Schwager Hinrichs, drangen ernstlich in ihn, einige Liederhefte zu publiciren. Er sandte sie an Schumann, der sich auf das Lebhafteste dafür interessirte, und auch sogleich einen Verleger schaffte.

Ueber seine Methode sich mit der Kunst zu beschäftigen, sagt er selbst, daß er trotz seinem vielen Musiktreiben doch von keinem eigentlichen Musikstudium, die er in irgend einer Zeit gemacht hätte, sprechen könne. „Ich warf mich über Hals und Kopf in alle Dinge, die mich interessirten, und darf mich dabei wesentlich nur als genießend auffassen. Von Natur besaß ich aber eine tüchtige Dosis Beobachtungsgabe, ich genoß nie blind sondern suchte mir immer über die Gründe meines Behagens oder Mißbehagens an den Objecten selbst klar zu werden. Diesem harmonischen Gleichgewicht zwischen Verstand und Gefühlsleben danke ich zumeist was ich geworden bin: es hat mir spielend über alle Schwierigkeiten hinweggeholfen. Dazu kommt noch ein gesunder Instinct mich nur mit Dingen befaßt zu haben, die meinem Sinn und Wesen entsprachen, und absolut liegen zu lassen, was sich im Widerspruch zu meiner Persönlichkeit befand. Im Genießen habe ich stets gelernt, und das ist bis auf den heutigen Tag meine Lebensweisheit geblieben. Daß ich fast ausschließlich die Liedform cultivirte und nur sehr wenig anderes schrieb, war zuerst die Folge eines unabweislichen Bedürfnisses: später überzeugte ich mich, daß in dieser Form mein eigentlichster Inhalt culminirte. Grundsätzlich habe ich darum diese Bahn nicht wieder verlassen, und werde mich schwerlich je entschließen, mein Heil noch auf andern Wegen zu versuchen."

Franz lebt gegenwärtig wie bekannt in seiner Vaterstadt Halle, die ihm nach und nach die Anerkennung nicht verweigern konnte, wenn gleich sein Ruf erst außerhalb sich verbreiten mußte, um bei seinen eigenen Mitbürgern die gerechte Würdigung zu finden. So kam allmälig die Direction der Singakademie und der Halle'schen Gesellschaftsconcerte in seine Hände, Organist war er schon lange vorher geworden. An der Universität wurde er neuerdings als Musikdirector angestellt. Er hat, wie schon früher erwähnt, dem Halle'schen Musikleben eine Richtung und bestimmten künstlerischen Inhalt gegeben, besonders durch zahlreiche Aufführungen classischer und speciell Bach- und Händel'scher Werke; das bei aller Sicherheit doch bescheidene und einfache Wesen unsers Künstlers kann nicht anders, wie von bedeutendem moralischem Einfluß auf seine ganze Umgebung sein — die Aufführungen der Halle'schen Akademie sind ein Bild seiner selbst: musikalisch gediegen, auf dem Grunde tüchtiger Durchbildung voll Freiheit, ohne eiteln Schein oder irgend eine Berechnung auf den augenblicklichen Erfolg. Die höchste Achtung, welche Franz jetzt allgemein bei seinen Mitbürgern genießt, konnte eben so wenig ausbleiben wie die hochschätzende Anerkennung aller Kunstgenossen.

Recensionen.

Lieder und Gesänge für zwei Singstimmen und Pianoforte.

1. Zwei Duette für Sopran und Tenor mit Pianoforte, comp. von Carl Stein. op. 5. Potsdam, Riegel'sche Buchhandlung.
2. Vier Lieder für zwei Singstimmen mit Pianoforte von M. H. Hauser. op. 5 und 6. Wien, Wessely & Büsing.
3. Sechs Lieder für zwei Singstimmen und Pianoforte von Jos. Dessauer. op. 47. Ebendaselbst.
4. Lieder und Gesänge für zwei Stimmen und Pianoforte, von Ludwig Meinardus. op. 15, Leipzig bei Breitkopf und Härtel. Zwei Hefte.

G. W. Die sub 1—3 bezeichneten Werke sind schon vor längerer, oder vor langer Zeit erschienen. Den Reiz der Novität haben sie also nicht, für die Kunstgeschichte haben sie auch keine besondere Bedeutung; es wäre somit eigentlich eine Besprechung überflüssig. Allein da manches Gute darin ist und die Verleger wohl den ganz verzeihlichen Wunsch haben, auch einmal ältere Verlagsartikel wiederum der Aufmerksamkeit des Publikums empfohlen zu sehen, so wollen wir die bezeichneten Werke unseren Lesern kurz vorführen.

Carl Stein bringt zwei anspruchslose Duette, die recht sangbar und dem guten Geschmack wenigstens nicht gefährlich sind, da sie sich von absolutem Trivialitäten so ziemlich frei halten. Am besten ist Nr. 2, „In diesen bangen Tagen"; es schimmert ein bischen Talent daraus hervor.

Die vier Lieder von M. H. Hauser sind etwas bedeutender; sie athmen schon mehr Talent und sind auch ganz geschickt gemacht. Der Volkston ist stellenweise hübsch getroffen, besonders in Nr. 1, „An den Sonnenschein" (op. 5) und Nr. 3 „Lebe wohl" (op. 6). In Nr. 2 „In der Ferne" stört die Unterbrechung der Singstimmen durch das nur wiederholende Accompagnement; es wäre sonst recht hübsch. Die Dissonanz im zweiten Takte von Nr. 4 „Wünsche" ist

ganz unmotivirt, sie macht sogar einen zu herben Eindruck, den der Text wahrlich nicht beabsichtigt. Sämmtliche Lieder sind recht sangbar, und da sie zur noblerem Salonkost gehören, seien sie empfohlen.

Joseph Dessauer liefert in den sechs Liedern fast lauter hübsche Sachen. Mit den Texten hat er einen glücklichen Wurf gemacht; alle sind Volkslieder, aber von den herzigsten, die wir besitzen. Die Stimmung ist sehr gut wiedergegeben, und bei aller Einfachheit zeigen die Lieder doch Originalität. Am schlagendsten wirken wohl Nr. 2 „Der Tannenbaum“ und Nr. 5 „Liebeswünsche“. Der „verschwundene Stern“ (Nr 6) erhält durch die unaufhörliche Textwiederholung etwas zu Einförmiges und streift schon an die Langweile. Die sogenannte Mache sämmtlicher Nummern ist eine vortreffliche abgerundete. Die Begleitung macht nur die bescheidensten Ansprüche an den Spieler, ist aber gleichwohl dem Inhalte angemessen; beides ließ sich übrigens von der schreibfertigen Hand des Componisten sehr wohl erwarten. Wir empfehlen die Lieder allen Freunden einer gesunden Kost, um so mehr, als die Auswahl grade in dieser Musikgattung eben nicht allzu groß ist.

Unter den Gesängen von Ludwig Meinardus befinden sich einige wirkliche Meistergebilde, wie Nr. 2 „Die Welt ist groß“ und Nr. 3 „Weil ich dich liebe“, die wir dem Besten an die Seite setzen, was Schumann und Mendelssohn in diesem Genre geliefert haben. Auch einzelne der übrigen enthalten manche schöne Züge, wozu wir z. B. den Schluß von Nr. 5 „Abendlied“ rechnen; sie verrathen auch durchgehends die gebildete Hand des Componisten, aber sie stehen besonders in der Erfindung und auch in der Form auf einer ungleich niederen Stufe. Während die erstgenannten den lebendigsten Ausdruck haben, eine unendliche Gemüthstiefe athmen und von plastischer Form gehoben werden, zeigen die andern etwas Gedehntes, Zähes (Nr. 5) und etwas Widersprechendes, hart Berührendes (Nr. 6 „Nach Kanaan“) was gegen die Schönheit Jener merkwürdig contrastirt. — Wir haben erst vor Kurzem auf das bedeutende Talent des Meinardus ausführlicher hingewiesen, bei Besprechung seiner Meßgesänge op. 6 (siehe Nr. 40 d. Bl. *) auch dieses Opus bestärkt uns theilweise in unserer Ansicht, darum aber wollen wir erst recht den Wunsch aussprechen, daß der reichbegabte Verfasser nicht seine Kraft in Kleinigkeiten zersplittere, sondern sich an größere Gebilde mache, und einmal versuche seine Phantasie auf einem anderen Gebiete, als dem lyrisch-weichen, schwärmerisch-religiösen, Früchte erzeugen zu lassen. Er läuft sonst Gefahr sich in ein zuerst anmuthliches, ja sogar anmuthiges Netz einzuspinnen, welches aber mit der Zeit so mächtig werden kann, daß es seine schöpferische Kraft durch allzu starkes Einschnüren unfähig zu einer männlichen Entwicklung macht. Die Muse der Tonkunst darf mit Recht von einem ihrer begabteren Jünger größere, kräftigere Gebilde erwarten. Das Zeug dazu hätte Meinardus sehr wohl.

Lieder und Gesänge mit Pianofortebegleitung.

1. Drei Lieder von Carl Reiß. op. 5. Cassel, C. Luchhart.
2. Zwei Gesänge von Fr. W. Voigt. op. 23. Potsdam, Riegel'sche Handlung.
3. Drei Lieder für eine Baßstimme von J. Wunderlich. op. 34. Düsseldorf, Bayerhofer.
4. Drei Lieder von Richard v. Gerike. op. 2. Hamburg, Meier & Brünn.
5. „Ungewisses Licht“, Lied von O. Bach. op. 2. Wien, Weseły & Büsing.

Lauter schon verlegene Waare, und mit Ausnahme des letzten, rechtes, verächtliches Mittelgut! Man fragt sich unwillkührlich, wie es möglich ist, daß nicht die Platte ihren Dienst versagt, wenn der Stecher solche Trivialitäten, wie die sub 1—4 bezeichneten, ihr aufzwingen will, daß das Papier nicht die mit denselben befleckte Druckerschwärze abweist! Und der Kritiker beklagt sein Loos und anklagt den Redacteur, der ihm die Durchsicht solcher Miserabilitäten anfactroirt. Weg mit ihnen und die Strafe der beleidigten Tonmuse auf das schuldige Haupt ihrer sündigen Verfasser; — sie sollen verurtheilt sein, nichts anderes als ihre Erzeugnisse zu hören!

O. Bach zeigt in seinem Liede ein Streben nach dem Besseren, er ringt nach entsprechendem Ausdruck, aber übersieht dabei, daß ihm gerade in diesem Streben eine gewaltige Reminiscenz an das Schubert'sche „dem Schnee, dem Regen“ in die Feder gelaufen ist. Nun das ist wenigstens gewiß keine Trivialität, und ein Beweis, daß er gegen seine eben bezeichneten verbrecherischen Collegen vortheilhaft absticht.

Dresdner Bericht. *)

§. — Die musikalische Saison dieses Winterhalbjahren begann am 28. Septembver mit der neu einstudirten Oper „Faust“ von L. Spohr. Herr Capellmeister Julius Rietz glaubte den Manen des unvergeßlichen Meisters diesen Tribut der Pietät und dankbarer Erinnerung schuldig zu sein, eine Ansicht, die den thätigen, einsichtsvollen Künstler ehrt, um so mehr, als er den musikalischen Theil der Oper auf das Sorgfältigste einstudirt hatte. Wenn sich auch einige Stimmen vernehmen ließen, welche das Hervorholen dieser Partitur aus dem Staube der Theaterbibliothek als verfehlt bezeichnen wollten, so ist diesen auf das entschiedenste entgegen zu treten. Längst ist die gebildete musikalische Welt einig über die Verwerflichkeit des Textbuches zum „Faust“, längst sind die guten Eigenschaften und Mängel der Spohr'schen Musik dazu erkannt worden, die einestheils das reiche lyrische Talent des entschlafenen Meisters, anderntheils auch den Mangel an dramatischer Begabung desselben zeigt. Immer aber bleibt es ein dankenswerthes Unternehmen, der jüngern Generation diese ihr gänzlich unbekannte Oper vorzuführen, um so mehr, da derselben auch kunsthistorisches Interesse innewohnt, wenn man bedenkt, daß sie Spohr 1814, also sechs Jahre vor dem „Freischütz“, in Wien schrieb, dieselbe also gewissermaßen als Erstling auf dem Gebiete der romantischen Oper zu betrachten ist. Ein Repertoirstück freilich wird „Faust“ nicht werden, wie er es niemals gewesen ist, aber die reich dotirten Hofbühnen haben doch gewiß die Verpflichtung, auch solche Werke der Vergangenheit und Gegenwart aufzuführen, die nicht blos auf Cassenerfolge Aussicht haben, sondern dem Interesse der Kunst dienen. Dank also der Generaldirection des Hoftheaters und Herrn Rietz für die Neubelebung dieser Oper! — Die Hauptrollen waren in folgenden Händen: Faust: Herr Mitterwurzer, Mephisto: Herr Freny, Hugo: Herr Tichatschek, Franz: Herr Rudolph, Kunigunde: Frau Bürde-Ney, Röschen: Frau Jauner-Krall. Als die vorzüglichsten Momente des Abends sind die Leistungen der Herren Mitterwurzer und Tichatschek, der Damen Ney und Krall, so wie die der k. Capelle zu bezeichnen.

Das zweite Ereigniß von Wichtigkeit für diese Saison war die am 11. October stattgefundene Enthüllung der Weberstatue, gefertigt vom Meister Rietschel, der leider durch ernste Krankheit verhindert war, dem Feste beizuwohnen. Am Vorabende der Enthüllung hatte der thätige Tonkünstlerverein eine festliche musikalische Abendunterhaltung veranstaltet, in welcher folgende Musikstücke zur Aufführung kamen: 1. Quartett (B-dur) für Pianoforte und Streichinstrumente, ausgeführt von den Herren Musikdirector Ad. Reichel und Kammermusiker Ferd. Hüllweck, L. Göring und F. A. Kummer. 2. drei Lieder (Schneeglöckchen, Veilchen im Thale

*) Bei dieser Gelegenheit wollen wir gleich zwei einmenstellende Druckfehler berichtigen, die sich in unser Referat über die Meßgesänge eingeschlichen haben. Seite 317, Spalte 2: Zeile 32 von unten lies: Bedenken statt Bedauern. Seite 318, Spalte 2, Zeile 7 von unten lies: imitirende statt reeitirende.

*) Der Einsender des obigen Berichts, der so freundlich sein will, den Lesern der „Deutschen Musikzeitung“ alles auf musikalischem Gebiete Wissenswerthe aus Dresden mitzutheilen, ersucht uns zu erklären, daß seine Berichte „nicht auf sein Namen Correspondenz oder kritiken Anspruch machen“, sondern sich nur an den „objectiven Thatbestand“ halten werden. D. Red.

und Unbefangenheit), gelungen von der Hofopernsängerin Frau Jauner-Krall. 3. Sonate (C-dur), gespielt von Herrn Bernh. Rollinik, — sämmtliche Musikstücke von C. M. v. Weber. Den Beschluß machte das reizende Octett Beethoven's für zwei Oboen, zwei Clarinetten, zwei Fagotte und zwei Hörner, ausgeführt von den Herren Kammermusikern Hiebenbahl, M. Kummer, Lauterbach, Köpschke, Herr, Stein, Börner und Lorenz.

Nach dieser höchst genußreichen Aufführung, welcher der Sohn des verstorbenen Meisters, der Finanzrath und Eisenbahndirector Max Maria Freiherr von Weber beiwohnte, fand im Meinhold'schen Etablissement ein durch den Verein veranstaltetes Festmahl statt, reich gewürzt durch Toaste, musikalische Vorträge u. s. w. In der zehnten Morgenstunde des 11. Octobers nun setzte sich vom Gewandhause aus ein langer Zug der Dresdner Künstler in Bewegung, geführt von den k. Kapellmeistern Rietz und Krebs, dem die Mitglieder der Capelle, des Hoftheaters, des allgemeinen Männergesangvereins, des Tonkünstlervereins und andere Genossenschaften folgten. Am Standbilde in der Nähe des Theaters angelangt, gingen die Feierlichkeiten in Gegenwart des Königs und des Hofes in folgender Ordnung vor sich: 1. Festgesang, gedichtet von Dr. Gustav Kühne, in Musik gesetzt für Männerstimmen und Blechinstrumente vom Capellmeister Rietz. 2. Rede des Herrn Professor Dr. Hettner. 3. Enthüllung des Denkmals unter Musikbegleitung, ausgeführt von der k. Kapelle (Oberonmarsch). 4. Rede des Herrn Oberbürgermeister Pfotenhauer. 5. Schlußgesang (Melodie: „Hör uns, Allmächtiger" von Weber mit untergelegtem Texte von Dr. Gustav Kühne). Leider war die ganze Feier vom schlechtesten Wetter begleitet. — Abends fand im Hoftheater eine vortreffliche Festvorstellung des Oberon unter Direction des Herrn Capellmeister Krebs statt. Nach derselben vereinigte ein Festmahl die Mitglieder der k. Musikkapelle und des Theaters in den Sälen des Hotel de Pologne. — Freitag den 12. October wurde als Nachfeier im Hoftheater „Preciosa" unter Direction des Capellmeister Rietz gegeben, eine Vorstellung, wie sie hier in solcher Vortrefflichkeit lange nicht gesehen worden ist. Durch die Mitwirkung der ersten Kräfte des Schauspiels (Herr Dawison als Zigeunerhauptmann, Frl. Berg als Bianda u. s. w.), durch das treffliche Orchester und den wohlgeschulten Chor war ein ausgezeichnetes Ensemble erzielt worden, welches allerdings als Beispiel gelten sollte, was mit geschickter und energischer Verwendung der hiesigen Kräfte zu leisten ist.

Am 24. October war unter Direction des Herrn Rietz das erste Symphonieconcert der k. Kapelle. Zur Aufführung kamen: Ouverture (op. 124 von Beethoven, Symphonie (Nr. 4 D-moll) von R. Schumann, Ouverture (Meeresstille und glückliche Fahrt) von Mendelssohn-Bartholdy und Symphonie (C-dur mit der Schlußfuge) von Mozart, sämmtliche Musikstücke unter sicherer und energischer Leitung des Dirigenten vortrefflich ausgeführt. Der Andrang zu diesen Concerten ist so außerordentlich, daß die Hälfte der sich Meldenden zurückgewiesen werden muß, ein neuer Beweis, wie nothwendig für Dresden ein großer Concertsaal ist, zu dessen Erbauung jedoch immer noch keine Aussicht ist.

Als artistischer Director in das hiesige Conservatorium für Musik, welches unter Protection des Kronprinzen steht, ist Herr Capellmeister Rietz getreten. Am 19. October fand nach dem Vorgange Leipzigs die erste Abendunterhaltung vor einem eingeladenen Zuhörerkreise statt, welche ein günstiges Zeugniß für die Lehrkräfte des Instituts ablegte. Zur Aufführung durch Zöglinge kamen unter anderm das Clavierquintett von Mozart mit Blasinstrumenten, die Freischützarie, ein Cello- und Clarinettsolo, sowie einige Chorsätze.

Herr Musikdirector und Cantor O. Kade hat Dresden verlassen, um als großherzoglicher Musikdirector und Dirigent des Kirchenchores nach Schwerin zu gehen. Seine Stelle an der hiesigen Dreikönigskirche ist noch nicht wieder besetzt.

Für die nächste Zeit stehen uns reiche musikalische Genüsse in Aussicht: drei Soireen der Frau Clara Schumann im Verein mit Jos. Joachim, vier Quartett-Soireen der Herren Kammermusiker Hüllweck, Körner, Göring und Grützmacher im Verein mit dem ausgezeichneten Pianisten Herrn Blaßmann. Grützmacher's Berufung von Leipzig nach Dresden ist als ein außerordentlicher Gewinn zu betrachten, er ist ein vortrefflicher Künstler von bestem Können und Wollen.

Auch musikalische Vorlesungen der Herren Armin Früh und F. M. Böhme sind angekündigt, doch steht erst zu erwarten, ob zwei derartige Unternehmen neben einander bestehen können. Rechnet man hierzu noch die fortlaufenden Symphonieconcerte der k. Capelle, die Productionsabende des Tonkünstlervereins, die Aufführungen der Treisig'schen und der Dresdner Singakademie u. s. w., u. s. w., so muß denen, welchen der Genuß aller dieser Gaben in Aussicht steht, ein gelinder Angstschweiß auf die Stirn treten. Da heißt es: „prüfet Alles und über das Beste berichtet!"

Correspondenzen.

München.

Die „musikalische Akademie" (k. Hofcapelle, ist in ihrer diesjährigen Concertankündigung mit einer schicksternen, obwohl vollberechtigten Preiserhöhung (fl. 3 rh. für vier Concerte) hervorgetreten. Bisher haben trotz des zahlreichen Besuchs, trotz der ausgezeichneten Leistungen und des im Ganzen guten Repertoires dieser Concerte die Einnahmen und Ausgaben sich noch nicht in jenes Gleichgewicht setzen lassen, das nöthig erscheint, um namentlich der spärlich besoldeten Mehrzahl unserer Hofmusiker eine nennenswerthe Vermehrung ihrer Einkünfte zu sichern.

Die Verhältnisse unseres Hof- und Nationaltheaters und damit vorzugsweise der Oper haben in neuester Zeit eine Wendung zum Bessern genommen, deren Ursachen auch in weiteren Kreisen bemerkt zu werden verdienen. — Nachdem das Bühnenscepter den greisen, unfähigen Händen, die es bis dahin unter manchem unverdienten Glücksterne gehalten hatten, längst entglitten, dann endlich auch formell gnädigst entnommen war, hatte sich ein Interim herausgebildet, welches das Publikum günstig begrüßte, und das auch seit seinem kaum vierteljährigen Bestehen besonders im Gebiete der Oper den gehegten Erwartungen mehr als entsprochen hat. Dies Interim, glücklicherweise kein vielköpfiges, gipfelt in einer seit mehr denn zwanzig Jahren in den hiesigen Bühnenverhältnissen gewiegten, rüstigen Persönlichkeit, dem „Inspector" Schmitt, der die jähen Intendantenwechsel der letzten Jahrzehnde in einer durchaus subalternen Stellung, halb als Secretär und Theaterpolizist, halb als Beirath, Mann der Praxis und der Auskünfte und stellenweise Factotum miterlebte und überdauerte und der nun theils in Folge richtiger Einsicht, theils in Folge des Mangels einer fähig geglaubten Persönlichkeit in den höheren Regionen, ein absolutes, bürgerliches und, wie erwähnt, bis jetzt sehr erfolgreiches Regiment führt. — In der Oper, die uns hier zunächst beschäftigt, kommt den angedeuteten Verhältnissen die Erscheinung eines jugendlichen Gesangstalentes zu Statten, über dessen eigentlichen Auffinder und Erzieher das größere Publikum noch immer unbelehrt ist. Frl. Stehle, aus Sigmaringen gebürtig, machte hier ihren „ersten theatralischen Versuch als „Emmeline", eroberte sich sofort die entschiedenste Gunst des Publikums, hat seither jene Rolle gleich beifällig wiederholt, dann wo möglich noch wärmeren Beifall in der Rolle der „Bamina" geerntet. Referent hörte sie nur in letztgenannter Rolle. Frl. Stehle ist im Besitze eines frisch-jugendlichen, niedlichen Aeußern mit lebhaften Augen, wenn auch die Gesichtszüge sich dem höhern, idealen Ausdrucke nicht eben vorzugsweise darbieten. Die Stimme ist von weichem, hellem Sopranklange, gleichtönend in Höhe, Mitte und Tiefe, nur daß die höchsten Noten der Lage nicht immer gleich leicht und ohne Anstrengung gegeben erscheinen. Da die Stimme weder voluminös noch aber von glockengleichem Metallklange imprägnirt ist, so würde die Ausnahme dieser Sängerin als der eines gesanglichen Phänomens schwer begreiflich sein, wenn nicht das seelische Empfindungs- und Ausdrucksvermögen, das in dem Wesen dieser „Anfängerin" liegt, sich mit einem musikalisch und dramatisch vollkommen gereiften und nahezu fertigen Vortrage zu einem Ganzen verbände, das die für's Erste keinen Widerspruch

vorkommen, denn in früheren Jahren ihres immer freudig begrüßten Auftretens. Es fällt dieser Umstand um so schwerer in die Wagschale, als Frau Schumann in allen jenen Geistesbeziehungen, die nicht gerade den tiefsten Kern der Seele treffen, seit jeher bedeutend dagestanden (!). Solcher Umschwung nach Vorwärts wirkt erfreulich Angesichts einer starren Künstlernatur (!), für welche ich wenigstens die von andern Seiten her stets allbewunderte Clara bis auf die neuesten Tage ihres hierortigen Auftretens zu halten mich nicht erwehren konnte u. s. w.!! — Diese Probe ist keineswegs noch eine der gelungensten, aber da der geschätzte Verfasser mit jenem Artikel, der die obigen Sätze in sich faßt, seinen vorjährigen Concertbericht schließt, so wollten wir ihm bei dieser Gelegenheit einige ernunterude Anerkennung seiner Leistungen nicht vorenthalten.

Nachrichten.

Köln. Das erste diesjährige Gesellschaftsconcert, unter der Leitung des städtischen Capellmeister Hrn. Ferd Hiller, fand am 23. October statt. Das Programm enthielt im ersten Theil: Ouverture zu Gluck's „Iphigenie in Aulis", Violinconcert von Mendelssohn, und die Romanze in G-dur von Beethoven, gespielt vom Concertmeister Königslow, eine Rossini'sche Arie und den durch Hiller instrumentirten „Erlkönig", gesungen von Frl. Genast, und endlich Te Deum von Haydn. Den zweiten Theil bildete die zweite Beethoven'sche Symphonie. — Das Abonnement lautet auf zwölf Concerte; an größeren Werken sollen Händel's „Judas Maccabäus" und Beethoven's große D-Messe zur Aufführung kommen. — Ein Ereigniß war bei diesem ersten Concerte die Herabsetzung der Orchesterstimmung nach der Pariser Stimmgabel. Die sämmtlichen Holzblasinstrumente waren von der Gesellschaft neu angeschafft worden, und die Blechinstrumente hatten neue Einsätze. Die Saiteninstrumente haben keineswegs an Ton verloren, und diese Maßregel ist für die Sänger eine wahre Wohlthat. Alle Orchesterstücke wurden trefflich ausgeführt.

Leipzig. Die Soiréen für Kammermusik, im Saale des Gewandhauses, mit Hrn. Concertmeister David an der Spitze, haben bereits ihren Anfang genommen. — Das erste Concert der „Euterpe" unter der Leitung ihres neuen Directors Hrn. v. Bronsart findet am 30. October in der Buchhändlerbörse statt. Das Programm nennt Händel, Bach, Gluck und Schumann. Also keine Zukunft? Im Conservatorium sind über viezig neue Schüler aufgenommen worden. — Hr. Schachner, ein in London lebender deutscher Tonsetzer, hält sich in unserer Stadt auf, und hofft sein Oratorium „Israels Heimkehr" zur Aufführung bringen zu können, was aber nicht geringen Schwierigkeiten unterworfen ist, indem hier allzährlich nur ein Oratorium und zwar immer dasselbe, Bach's „Passionsmusik" gemacht wird.

Brüssel. Die Regierung hat den großen Saal des Palastes in der Herzogsstraße für die Concerte des k. Conservatoriums so wie zu andern officiellen musikalischen Festlichkeiten bewilligt. Man wird daselbst die große Orgel aufstellen, zu deren Erbauung die nöthigen Mittel durch den Staat, den Provincial- und Gemeinderath gewährleistet worden sind. Dank diesem Instrumente werden die Freunde des Orgelspiels dadurch Gelegenheit haben, mit den Werken der alten Meister Bekanntschaft zu machen, für welche dies Mittel der Aufführung bis jetzt gefehlt hatte, und unsre Componisteure werden davon künftig Gebrauch machen können. Es wird dies also eine wahrhafte Errungenschaft unserer Capitale für die musikalische Kunst sein.

Nach mehr als zwanzig Jahren des Wartens und oft getäuschten Hoffens wird das Conservatorium also endlich im Besitz eines Concertsaales sein, und zwar, wie es heißt, mit Logen, nummerirten Sperrsitzen und etwas einem Theaterparquet Aehnlichem. Viele Kunstfreunde, welche die Bequemlichkeit lieben und die Mittel dazu besitzen, blieben nur deßhalb von den Concerten des Conservatoriums aus, weil es unmöglich war im Saale der Großen Harmonie Vordersitze zu bekommen.

Dresden. Der Musiklehrer Armin Früh hat einen Cyclus von acht Vorlesungen über Geschichte der Musik eröffnet. Den Hauptinhalt bilden: die Vorgeschichte, die Italiener bis Scarlatti, die Deutschen bis Bach, die letzten 150 Jahre italienischer Musik, die Wiener Schule bis Beethoven (und dessen Nachfolger), die Kirchenmusik, Madrigal und Oper, Concert-, Kammer- und Hausmusik.

Berlin. Der Tonkünstlerverein hat den Gesanglehrer Dr. Schwarz zu seinem Vorsitzenden gewählt.

Wien. Die Singakademie hat ihr Local verändert. Die Uebungen finden seit 29. October im Saale des akademischen Gesangsinstituts, ebenfalls im Zeughause statt. Das am 15. November stattfindende erste diesjährige Concert der Singakademie, mit welchem dieses junge, strebsame Institut seinen dritten Jahrgang eröffnet, verspricht des Schönen und Interessanten viel.

Die Generalversammlung der Gesellschaft der Musikfreunde, welche die Wahl der neuen Direction vorzunehmen hat, dürfte Mitte November stattfinden. — Richard Wagner's „Fliegender Holländer" ist am 2. November in unserem Operntheater in Scen gegangen. Der Bericht darüber folgt in der nächsten Nummer.

Vermischtes.

In einer durch die Menge ihrer musikalischen Kunstfreunde nicht unbekannten Stadt ereignete sich neulich der komische Fall, daß in einem Concert statt der auf dem Programm genannten Aufangsnummer, nämlich eines Streichquartetts, ein als spätere Nummer bezeichnetes Duo für Violine und Violoncello ausgeführt wurde. Zwei jener Herren, in der Meinung das Quartett zu hören, fanden das Werk zwar schön und gut gearbeitet, indeß die erste Violine und das Violoncello doch etwas zu dominirend.

Franz Liszt soll auf die Frage, was peinlicher zu hören sei als eine Flöte, grantwortet haben: zwei. Es scheint indeß, daß drei Flöten, gleich umschlungenen Grazien, wieder anmuthsvoll und harmonisch das Ohr berühren können, denn es sind uns zufällig recht wirkungsvolle Tonstücke für drei Flöten componirt zu Gesicht und Gehör gekommen. Die einen von dem durch sein theoretisches Lehrbuch bekannten A. André, die andern von dem verdienstvollen Kummer. Das flötende Publikum sei darauf aufmerksam gemacht.

Concert-Ankündigungen.

Am 3. November Abends: Concert des Männergesangvereins im Sophienbadsaale.

Am 4. November Mittags erstes Philharmonisches Concert im k. k. Hofoperntheater unter der Direction des Hrn. Capellmeister Dessoff Mendelssohn, Ouverture zu Meluſine. — Gluck, Arie aus Armide (Hr. Ander). — Mozart, Maurerische Trauermusik. — Spohr, Scene und Arie aus Faust (Fr. Csillag). — Schumann, dritte Symphonie in Es-dur.)

Am 10. November Abends: Concert des Akademischen Gesangvereins im Sophienbadsaale.

Am 11. November Mittags: erstes Concert der Gesellschaft der Musikfreunde im k. k. Redoutensaale unter der Direktion des Herrn Direktor Herbeck. (Schumann, Musik zu Manfred).

Am 11. November Nachmittags halb fünf Uhr im Saale des Hrn. Ehrbar. Quartett-Productionen der Herren Hofmann, Türk, Steiner und Moser. (Beethoven, op. 18 Nr. 1. — Rappoldi, Pianoforte-Quartett. — Mendelssohn, op. 44 Nr. 3.)

Am 15. November erstes Concert der Singakademie, unter der Direction des Herrn Capellmeister Stegmayer.

Am 18. November Nachmittags fünf Uhr im Saale des Musikvereins: Erste Quartett-Production der Herren Hellmesberger, Durit, Dobyhal und Röver.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 46. Wien, 10. November 1860. I. Jahrgang

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Die Oper und das Wagner'sche Operndrama. — Recensionen. — Bericht aus Breslau. — Locales. — Nachrichten. — Concert-Ankündigungen. — Berichtigungen.

Die Oper und das Wagner'sche Operndrama.

v. Br. „Meine Opern gelten mir nur als Versuche, ob die Oper überhaupt möglich ist". So schrieb Wagner einmal. Wer dieß Wort etwa zum ersten Mal vernähme, würde sehr geneigt sein, es ohne weiters in die Reihe jener Paradoxismen zu stellen, an welchen niemals ein Schriftsteller so reich gewesen ist, als Richard Wagner. Befremden kann dieses Wort, mit welchem gleichsam der ganzen bisherigen Opernliteratur der Stab gebrochen wird, nicht in dem Mund eines Mannes, der ja die gesammte bisherige Kunst für einen Irrthum erklärt hat. Indessen, wenn es gewiß ist, daß nicht so leicht ein Buch zu finden sein wird, welches eine solche Sammlung der auserlesensten Absurditäten enthielte, wie die Bücher Wagner's, so ist doch auch nicht minder gewiß, daß es kaum eine problematischere Kunstgattung gibt, als eben die Oper. Fragen wir uns historisch, ob die Oper etwas hervorgebracht hat, was sich vom höchsten allgemeinen Kunststandpunkte aus den besten Erzeugnissen des reinen Drama oder der reinen Instrumentalmusik völlig ebenbürtig zur Seite stellen ließe, so muß diese Frage verneint werden. Keine Gluck'sche und keine Mozart'sche Oper kann sich an Umfang und Tiefe des Gehaltes mit einem Shakspear'schen Drama, noch an idealer Freiheit mit Beethoven's hohen und höchsten Instrumentalwerken messen. Die Oper soll aber doch zunächst ein Drama und dann gleichzeitig auch ein Tonwerk sein, also ein Ganzes zur Erscheinung bringen, das eben sowohl den poetisch-dramatischen, wie den musikalischen Anforderungen zu genügen hat. In einem wie bescheidenen Maße es aber der Oper bisher auch in ihren hervorragendsten Producten gelungen ist, die ersteren zu erfüllen, dieß wird von Einsichtigen gewiß zugegeben. Wir wollen uns nicht darauf berufen, einen wie leeren Eindruck uns so ziemlich jede Operndichtung, gelesen oder dargestellt wie ein Drama, hinterlassen müßte, denn dieß hieße den idealen Boden verkennen, auf welchem die Oper von vornherein steht und den man ihr freilich auch von vornherein einräumen muß. Aber wenn man nicht berechtigt ist, von der Operndichtung die vollkommene Wirkung zu erwarten, welche das reine Drama zu erreichen vermag, so muß sie doch zweierlei Forderungen erfüllen, wenn aus ihrer Verbindung mit der Musik, von welcher sie ihre Ergänzung und erhöhte Bedeutung zu empfangen hat, überhaupt der Möglichkeit nach ein reines Kunstwerk hervorgehen soll, an welchem sich der allseitig gebildete Sinn rein erfreuen könnte, ohne sogenannte, völlig willkührliche Concessionen zu Gunsten einer Kunstgattung zu machen, deren ästhetische Berechtigung in der That zweifelhaft genannt werden müßte, wenn sie in ihrer inneren Wesenheit begründet wären.

Sie muß einer wahrhaft poetischen Idee entspringen, in ihrem Bau eine eben so organische Gliederung zeigen, wie das Drama selbst, und darf in der Detailausführung wenigstens nicht gegen die poetischen und logischen Sprachgesetze verstoßen; denn schlt eine dieser Bedingungen, so ist nicht abzusehen, wie uns das Hinzutreten der Musik für diesen Mangel entschädigen, uns dagegen unempfindlich machen soll. Ein Bühnenwerk, das ohne allen poetischen Gehalt nur eine Reihe mechanisch zusammengefügter Situationen enthält, kann durch Musik nimmermehr zu einem bedeutungsvollen Kunstwerk erhoben werden. Und wenn wir in der Motivirung die klaffendsten Lücken wahrnehmen, wenn wir eine Sprache vernehmen, welche das gerade Gegentheil der dichterischen ist, ist es da nicht die schnödeste und aus der abstumpfenden Macht der Gewohnheit hervorgehende Abstraction, wenn wir dieß alles ertragen, nur, weil wir uns sagen, in der Oper könne dieß nicht anders sein? Eine Operndichtung aber (sogenanntes Textbuch"), wie wir sie hier postuliren, existirt unseres Wissens kaum noch und fordert denn auch schon einen wahrhaften Dichter, der, indem er sich nur beschränkte und Alles ins Knappeste zöge, doch in keinem Punkt sich als solcher verläugnen dürfte. Nun aber trete an solche Dichtung die Musik heran. Sie sei durchaus charakteristisch, bedeutsam, entwickle sich stetig und verliere sich so wenig als möglich in das breite Ausspinnen rein musikalischer Formen. Man sieht, daß auch uns ein Opernideal vorschwebt, dessen völlige Erfüllung wir in der bisherigen Literatur nicht erblicken, von dem wir aber nicht wissen, ob es nicht ein bloßer Traum ist, der eine ästhetische Unmöglichkeit in sich schließt, oder ob es wirklich auf ein noch unentdecktes Land deutet, das seines Columbus harrt.

Daß aber diesem unseren Ideal, das uns, wir bekennen es, nur sehr dunkel, traumhaft vorschwebt, unendlich näher kommt, was die Oper schon vor Wagner geleistet hat, als das Wagner'sche Opernbrama selbst, wollen wir sogleich aussprechen. Gegen die musikalischen Principien, nach welchen Wagner das Operndrama behandelt wissen will, haben wir nichts einzuwenden, obwohl sie im Wesentlichen keine andern sind, als die wir schon bei Gluck, bei Beethoven und C. M. v. Weber verwirklicht finden. Rein musikalisch betrachtet ist eigentlich in Beethoven's Fidelio schon das Höchste geleistet, was gedacht werden kann Oder herrscht hier nicht von der ersten bis zur letzten Note der tiefste Ernst, die höchste Wahrheit des Ausdrucks und stellt die ganze Oper nicht einen so stetigen Organismus dar, daß man sie nicht mit Unrecht eine dramatische Symphonie genannt hat? Aber freilich ist der poetisch-dramatische Gehalt dieser Oper ein sehr geringer. Wenn Wagner behauptet, daß nur in der Mythe der wahre Stoff für das Operndrama (höchsten Styles nämlich) zu finden sei, so möchte er hierin vielleicht sehr Recht haben. Die sogenannte historische Oper wenigstens, wie sie Meyerbeer ausgebildet hat, bewegt sich, um das Höchste zu erreichen, von vornherein auf einem zu beschränkten Boden und opfert der farbigen Realität die Idealität. Nur verlangen wir von der Mythe einen rein menschlichen Gehalt, und wo ja äußere Mächte eingrei-

fen, müssen wir empfinden, daß sie uns nichts zu bedeuten haben, als Objectivationen des menschlichen Bewußtseins. Wenn Don Juan ziemlich allgemein als die erste aller Opern gilt, so hat dieß hierin seinen Grund. Der Stoff dieser Oper ist der bedeutsamste, glücklichste, opernmäßigste, welchen jemals ein Componist behandelt hat. Der Held der Mythe ist nichts anderes als die gesteigertste Personification einer ganz allgemeinen Seite der menschlichen Natur überhaupt. Das ganze menschliche Dasein erblicken wir wie in einem Mikrokosmus. Der Geist ist eben so wenig ein Gespenst, wie jener in Hamlet, und die Oper eben so wenig eine „romantische", als Hamlet eine romantische Tragödie. Weber's Freischütz ist nächst Don Juan die populärste aller Opern. Hier stehen wir aber auch schon in der dichsten romantischen Willkühr und unser Verstand wehrt sich mit Macht gegen dieses Spuk- und Fratzenwesen. Aber freilich fesselt uns die durch und durch geniale Musik von Anbeginn bis zu Ende dermaßen, daß wir unsere dramatischen Scrupel über dieselbe ziemlich leicht vergessen.

Was bietet uns nun aber das Wagner'sche Operndrama, wir meinen das de facto vorhandene? Eine Scheinpoesie, die, wie sehr sie sich auch spreizt, doch von wahrer Poesie mindestens eben soweit entfernt ist, wie jene früheren Opernlibretti und dazu eine Musik, die um ein Unendliches geringer ist, als jene, um derentwillen wir uns alle Gebrechen der früheren Operndichtung gerne gefallen lassen.

Wagner denkt — dieß geht aus seinen Büchern hervor — von der Poesie überhaupt sehr gering, aus Shakespeare und Göthe macht er sich offenbar wenig und hat vor Allem, was bisher Kunst hieß, keinen sonderlichen Respect. Er verlangt, daß in dem Operndrama sowohl Dichter als Componist sich beschränken, da nur aus dieser Beschränkung die höhere Einheit hervorgehen könne. Wer möchte dieser durchaus vernünftigen Forderung entgegen treten? Aber wenn sie schließlich darauf hinauskläuft, daß wir alles vergessen sollen, was wir bisher für Poesie gehalten und in der Musik um der Poesie, und zwar dieser Poesie willen, fast alles entbehren sollen, was uns diese Kunst bisher werth und theuer gemacht hat, so verlangen wir keinen Antheil an dem Gewinn, der uns daraus erwachsen soll.

Richard Wagner dichtet selbst die Operntexte, die er nachher zu componiren gedenkt, und dieser Vorgang findet allwärts Nachahmung. Warum auch nicht? Stimmt man erst die Forderungen an das, was der Poet im „Operndrama" zu leisten hat, auf ein Minimum herab, so ist es so gar schwierig nicht, dieses Minimum zu leisten, auch wenn man nur ein Minimum dichterischer Gaben besitzt. Wagner ist aber so wenig ein dichterischer Geist, daß seine Operndichtungen nicht Einen Vers enthalten, den ein ächter Dichter geschrieben haben könnte, dagegen von Floskeln und Phrasen wimmeln; er ist so wenig ein musikalischer Geist, daß wir in seinen Opern nicht auf Eine schöne Melodie, nicht auf Einen wahrhaft bedeutenden, von innerem Leben erfüllten, in sich abgeschlossenen musikalischen Gedanken hinzuweisen vermöchten. Von poetischen Intentionen allein, wie sie Wagner's Operndichtungen nicht verkennen lassen, lebt man nicht, wenn das dichterische Vermögen fehlt, sie ins Einzelne zu gestalten und mit einem endlosen Gewinde von Phrasen erzeugt man kein musikalisches Kunstwerk.

Wir glauben zwar den Proceß, welcher sich in Wagner vollzog und ihn auf den Punkt führte, auf welchem er steht, so ziemlich zu begreifen. Ein leidenschaftliches Bedürfniß, sich auszusprechen und ein ungemessener Ehrgeiz haben ihn gleichmäßig dahin gezwängt, Eigenschaften, von welchen zwar die erstere wenigstens der künstlerischen Natur nicht widerspricht, deren Werth und Bedeutung aber erst von dem in ihr selbst gelegenen Gehalt abhängig ist. Der fliegende Holländer, wie Tannhäuser und Lohengrin sind unzweifelhaft aus einem übermächtigen subjectiven Bedürfniß hervorgegangen und stellen eben so viele Entwicklungsphasen Wagner's selbst dar. Daß also Wagner sein eigener Dichter wurde, ist wohl begreiflich! Daß sein dichterisches Vermögen nicht ausreicht, ein Kunstwerk zu schaffen, das auf die Zeitgenossen wirken könnte, mußte er fühlen, und also das musikalische Vermögen, welches er überhaupt besaß, zu Hilfe rufen. Aber eben so bald mußte er sich seiner geringen musikalischen Gestaltungskraft bewußt werden, und so erwuchs ihm aus innerer Nothwendigkeit, was er das musikalische oder Operndrama nennt.

Wie dem aber auch sei, so ist freilich nicht zu läugnen, daß Wagner's Productionen gegenüber der allgemeinen Bettelarmuth auf diesem Gebiet bei alledem die interessantesten Erscheinungen der Gegenwart sind — und der Lebende hat Recht. Wenigstens schafft Wagner — dieß bezeugt schon seine stetige Consequenz, seine bewunderungswürdige Ausdauer — mit einer gewissen innern, man kann sagen dämonischen Nothwendigkeit, und von welchem unserer sonstigen Operncomponisten ließe sich dieß behaupten? Wenigstens sind seine Intentionen auf ein Bedeutendes gerichtet und wenn ihm auch das wahrhaft Große, Schöne versagt bleiben muß (und wer von unsern Zeitgenossen stellt es wohl sonst dar), so gelingt ihm doch oft das Eigenthümliche und Frappante, und dieß zwar in genialer Weise.

Wir resümiren Fragt man uns nach unserem persönlichen Verhältniß zu Wagner's Schöpfungen, so bekennen wir, daß sie uns in dem Sinne vollständig entbehrlich sind, als sie uns zwar als Ausdruck der Zeit und einer bestimmten, energisch ringenden Individualität interessiren, uns aber nicht den mindesten Kunstgenuß gewähren. Das Interessanteste in ihnen ist fast immer zugleich häßlich, und das Uebrige einfach langweilig. Aber nicht aus der Theorie, welcher Wagner in seinen Werken folgt, leiten wir, wie als eine nothwendige Folge, die Eigenschaften her, welche uns dieselben zum größten Theile ungenießbar machen, sondern nur aus den Eigenschaften des Wagner'schen Geistes überhaupt und seinem Mangel an lebendigem, künstlerisch-productivem Vermögen. Wir nehmen an keiner Form der Instrumental- oder Vocalmusik als solcher Anstoß, aber so lange uns das „Operndrama" keinen andern Inhalt entgegen bringt, als den ihm Wagner zu geben vermochte, so lange werden uns seine wirklichen oder vermeintlichen Vorzüge nicht entfernt für das entschädigen, was uns die Werke eines Gluck, Mozart, Beethoven und Weber in so überschwenglicher Fülle bieten, und was wir hier so betrübend vermissen.

Recensionen.

Werke für Pianoforte.

G. W. Es liegen uns eine Menge Compositionen vor, die mit wenigen Ausnahmen zur anständigeren Salonmusik gehören. Ihre Verfasser sind theils noch unbekannte Größen, theils aber haben sie sich in der Literatur der Pianoforteмusik schon einen Namen gemacht. Wir können uns, ohne den Vorwurf der Flüchtigkeit oder Gleichgiltigkeit auf uns zu laden, bei den Meisten sehr kurz fassen, da in dem Ausdrucke „anständigere Salonmusik" schon eine genügende Kritik liegt; nur bei einigen ist eine größere Ausführlichkeit der Besprechung gerechtfertigt.

1. „Jugendklänge", leichte Sätze für das Pianoforte von Carl Stein. op. 3. Potsdam, Riegel'sche Buchhandlung.

Das Werkchen ist schon vor längerer Zeit erschienen; es enthält zehn kleine Sätze mit verschiedenen Ueberschriften versehen, die aber nicht durchweg zu dem Inhalt passen (Nr. 5), auch einmal gar nicht zu den kindlichen Anschauungen gehören (Nr. 10 Nachklänge aus Ossian). Der musikalische Werth ist fast gleich Null.

2. „Am Weihnachtsfeste“, Präludium und Choral für Pianoforte zu vier Händen, von Wilh. Rust. op. 7. Breslau bei Leuckart.

Der kleine Satz ist „frommen und fleißigen Kindern“ gewidmet, und ist wegen seiner Einfachheit und Würde zu empfehlen. Von dem durch sein musikalisches Wissen wohlbekannten Autor hätte man übrigens eine etwas interessantere Harmonisirung des Chorals „Wie schön leucht't uns der Morgenstern“ erwarten können.

3. Capriccio für das Pianoforte von Wilh. Schaufeil. op. 1. Düsseldorf bei Wilh. Baryhoffer.

Für ein Opus 1. leidlich hübsch! es ist fließend gemacht, bewegt sich aber in einem zu breit ausgetretenen Geleise, als daß man daraus einen für die Erfindungskraft des Verfassers vortheilhaften Schluß ziehen könnte. Die technischen Schwierigkeiten sind nicht bedeutend, nur Gewandtheit in der Ausführung gebrochener Accorde ist erforderlich.

4. Drei Clavierstücke von L. Steinmann. op. 2. Potsdam, Riegel'sche Buchhandlung.

„Spinnerlied“, „Jagdlied“, „Gute Nacht“ heißen die drei Stücke; besondere An- und Aufregung werden sie nicht bewirken, dazu sind ihre Melodien zu gewöhnlich. Auch dieses Werk scheint, wie das vorhergehende, einer früheren Zeit anzugehören.

5. Conte e Scherzino pour le Piano par R. Bibl. op. 7. Vienne, Charles Haslinger.

Beide Stücke sind schon bedeutender, denn sie zeigen doch bei allen herausklingenden fremden Stimmungen ein Talent, das einer glücklichen Entwicklung fähig ist. Am gelungensten erscheint das Scherzino, welches wir für einen etwas geführteren Mittelsatz des ersten „Mährchen“ halten möchten; wahrscheinlich hat es der Componist selbst so angesehen, denn sonst wüßten wir uns die merkwürdige Verwandtschaft beider Stücke gar nicht zu erklären. Sie sind fließend geschrieben und den etwas vorgeschrittenen Zöglingen sehr zu empfehlen.

6. Anselm Ehmant. op. 6, 7, 8 und 9. Berlin bei Schlesinger.

Der Componist tritt uns zum ersten Male entgegen und zeigt uns ein für die kleineren lyrischen Bijouterien und Nipssachen in der Pianofortemusik recht ergiebiges Talent. Seine niedlichen Früchte gehören hauptsächlich zu der Species Hellerliana, also zu der edleren Gattung der Salonmusik; mitunter aber schmecken wir auch Bertini und selbst Mendelssohn und Chopin heraus. Wir wollen dies gewiß nicht als Vorwurf hinstellen, um so mehr da absolute Originalität in diesem kleinen Genre kaum mehr zu finden sein wird, weil dasselbe von unseren grossen Meistern auf das Reichste bedacht worden ist. Allein das müssen wir dem jungen Componisten zum Vorwurf machen, daß er sich ausschließlich einer Stimmung hingibt, die sich in sämmtlichen Nummern der angezeigten vier Werke ausspricht; es sind kleine leichtbewegte Träumereien, anmuthige Tändeleien einer gebildeten Phantasie, aber sie bleiben auf der Oberfläche und hinterlassen weiter keinen Eindruck, als den einer angenehmen Unterhaltung, die uns nur für die Dauer desselben fesselt. Nur die zwei Capricen, op. 9, können wir ausnehmen, sie sind schon derber gehalten und bleiben auch länger in der Erinnerung haften; auch zeigen sie trotz einiger starker Chopin'scher Anklänge die meiste Selbständigkeit. Die Schreibart sämmtlicher Stücke verräth eine gebildete Hand; sie sind äußerst glatt und sauber gehalten, verlangen aber auch einen durchgebildeten classischen Anschlag und eine wenn eben nicht große, so doch sehr reine Technik. Darum halten wir sie für eine sehr brauchbare Brücke zu den Werken Schumann's und Chopin's. Die Clavierlehrer werden sie zu diesem Zwecke ausgezeichnet verwenden können.

7. Gustav Jansen. Nocturne, op. 18. Drei vierhändige Märsche, op. 22. Hamburg, Fritz Schuberth, und Valse caprice, op. 23. Cassel, C. Luthardt.

Auch hier ist nur das Salongenre vertreten; der Componist verlangt bedeutende Technik, bietet aber keinen entschädigenden Inhalt. Wir stellen ihn allerdings weit über Charles Voß und Consorten, allein heutigen Tages ist dieser Standpunkt immer noch kein besonderes Verdienst; das Nocturne bewegt sich, wie man es von einem Salonstück gewöhnlichen Schlages nicht anders erwarten kann, in Des-dur und dem unvermeidlichen 6/8 Takt; aller technischer Aufwand vermag das Oberflächliche, ja Banale der Melodie nicht zu verwischen. Etwas besser ist die Walzer-Caprice op. 23; freilich muß man den unwillkührlich sich aufdrängenden Vergleich mit Chopin's Walzern gewaltsam unterdrücken, wenn das Interesse an der Jansen'schen Caprice nicht augenblicklich schwinden soll. Die drei Märsche op. 22 sagen uns mehr zu; sie sind ziemlich originell und effectvoll gehalten. Von dem Componisten liegen uns noch zwei geistliche Gesänge vor, die wir an einer anderen Stelle besprechen werden; hier wollen wir nur unsere Verwunderung ausdrücken, daß der Verfasser derselben sich zu dem oben genannten billigen Mittelgut verstehen konnte.

8. Quatrième Impromptu pour le Piano par Ad. Henselt. op. 37. Berlin, Schlesinger.

Es gab eine Zeit, vor zwanzig Jahren etwa, wo jeder junge, poetisch aufgeregte Clavierspieler für Henselt's Compositionen schwärmte, besonders wenn der Strahl einer wo möglich glücklichen Liebe sein Herz für alle Phasen der Sentimentalität präparirt hatte. Auch wir haben damals Henselt's Namen auf unsere Fahne geschrieben, und noch heute, nach zwei in jeder Beziehung inhaltsschweren Decennien, ist die Erinnerung an jene jugendliche Schwärmerei nicht erloschen, noch heute machen sein poème d'amour, seine Etüden und die anderen kleinen Cabinetstücke bis op. 11 etwa, wenn sie zufällig in unsere Hände gerathen, auf uns denselben Eindruck, welchen die wiederaufgefundene Locke, der vergilbte Liebesbrief der Jugendgeliebten auf das in den Stürmen der Zeit weich gebliebene Herz des Mannes machen müssen. Henselt war eine edle, aber weiche und weibliche Natur, die sich nur bis zu einem gewissen Grade entwickeln konnte, weil sie eben vermöge ihrer Organisation nur in einem scharf begrenzten Kreise sich bewegen durfte, um ihre Eigenthümlichkeit nicht zu verlieren. Die Restaurationsepoche hatte ihn erzeugt, aber auch vollständig absorbirt, denn als ein derberer Luftzug in unserer Kunst an zu herrschen begann, als Schumann besonders einen kräftigeren Boden hergestellt hatte, von dem aus der letzte Beethoven sich ohne Gefahr der Verwirrung anfassen ließ, — da war Henselt zu einer freilich immer noch edlen noblen Matrone zusammengeschrumpft, die verwundert in das ihr fremde Treiben hineinschaute, deren Gebahren aber auch uns, die wir durch das ungestüme Drängen der Zeit reifer geworden sind, etwas veraltet vorkommen muß.

Diesen allgemeinen Eindruck hat das vorliegende Impromptu auf uns gemacht; es ist für unsere Zeit fast zu zahm gehalten, während es auch nichts mehr von jener hohen Sentimentalität der Jugend zeigt. Gewiß erkennen wir immer noch die keusche Hand des reinen Menschen, der vor jeder Berührung mit der nackten Sinnlichkeit und der Gemeinheit des Ausdruckes zurückbebt, aber vergebens suchen wir nach jenem feischen, wenn auch weichen Jugendklange, und eben so vergebens nach einem wahrhaft männlichen, leidenschaftlichen Tone. Greifen wir lieber nach dem Henselt von 1840!

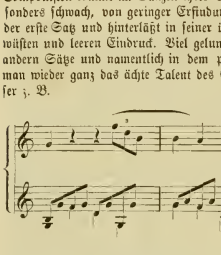
9. Robert Volkmann, Cavatine und Barcarole. op. 19. Wien, Wessely & Büsing, und drei Märsche à 4 m's. op. 40. Pest, G. Heckenast.

Das erste Werk ist die Concession eines begabten Componisten, die er hin und wieder dem Verleger machen muß; wir haben Salonstücke von der ederen Sorte vor uns; in beiden wird eine Melodie von gebrochenen Accorden umsponnen, wie es eine Zeit lang recht Sitte war. Sind Melodie und Harmonie auch ferne von gewöhnlichem Singsang und vulgairen Zusammenklang, so wird der Componist doch selbst von ihnen nichts anderes halten, als wir, indem wir sie kleine, noble Salonstücke nennen.

Die drei Märsche aber sind das Product eines Geistes, der unbeirrt von den Specialwünschen eines Verlegers seinen eigenen Weg geht; dieser Weg führt gleich wohl, wenn auch nach längerer Zeit, doch sicher zu dem von allen Componisten sehnlichst erwünschten Ziele, dem der allgemeinsten Verbreitung. Die Märsche werden sich durch ihre Originalität und ihre famose Structur unbedingt Bahn brechen, da sie obendrein noch den großen Vorzug einer nicht zu schweren, angemessenen Spielart in sich tragen. Sehr glücklich ist Volkmann besonders in den Trio's gewesen, die zu den schönsten in diesem Genre gehören. Es versäume kein Lehrer, sich ihrer beim Unterrichte zu bedienen; daß aber auch die Meister selbst an ihnen großes Gefallen finden werden, ist unzweifelhaft. Der Componist möge mehr in dieser bisher schwach vertretenen Gattung der Claviermusik liefern.

Phantasie (III), op. 19. — Scherzo, op. 13, comp. von Woldemar Bargiel. — Verlag von Leuckart in Breslau.

v. Br. Diese „dritte" Phantasie des hervorragend begabten Componisten kommt im Ganzen ihrer Vorgängerin nicht gleich; besonders schwach, von geringer Erfindung, einförmig und ungelenk ist der erste Satz und hinterläßt in seiner überdüstern Wildheit nur einen wüsten und leeren Eindruck. Viel gelungener dagegen sind die beiden andern Sätze und namentlich in dem phantasievollen Finale erkennt man wieder ganz das ächte Talent des Componisten. Züge, wie dieser z. B.



liegen nicht auf der Heerstraße, auf welcher freilich Bargiel überhaupt nie zu finden sein wird.

Ein glänzendes Stück ist das Scherzo, zwar ebenfalls aus dunkelster Nacht emporwirbelnd, aber auch mit unwiderstehlicher Kraft den Hörer in seine Kreise zwingend und, wie in einer Stalactitenhöhle, mit hellem Flammenschein eine kleine Welt der interessantesten Bildungen umflutend. Man vergleiche einmal dieses Stück mit dem ersten Satz jener Phantasie (zufällig stehen beide in C-moll) um zu erkennen, worauf es in aller Kunst ankömmt. Beide sind im höchsten Grade pathetisch, aber hier war diese Phantasie zu schwach, diese dunkel gährende Welt zu erhellen und wir wenden uns, nur beunruhigt und durch nichts erfreut, ab, während hier alles bestimmte Gestalt und Farbe gewinnt, so daß, wenn wir auch ein Grauen empfinden, unser Blick doch gefesselt bleibt. Man muß einige Bekanntschaft mit der Welt der Dämonen haben — und ziemlich gewandte Finger dazu — um dieses Scherzo wahrhaft spielen zu können.

Reminiscenses de Halka (de St. Moniuszko). Fantaisie de Concert par C. Tausig. op. 2. — Verlag von Schuberth und Comp. in Leipzig und New-York.

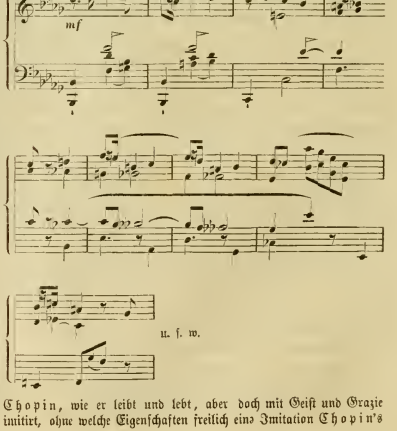
Es ist uns begegnet, daß unsere einigermaßen ironische Besprechung des Tausig'schen „Geisterschiffes" an verschiedenen Orten, wie wir zu erfahren Gelegenheit hatten, als ernsthaft gemeint aufgenommen wurde. Wir wollen uns also dießmal aller Ironie enthalten, um ja von Niemand mißverstanden zu werden und bemerken zunächst, daß, wer jenes „Geisterschiff" geschrieben hat, allerdings auch diese Phantasie schreiben konnte, daß sich aber in diesen beiden Productionen eine Kunstanschauung manifestirt, die einem Regiments-Tambour alle Ehre machen würde. Bekanntlich kann unter Umständen ein oberflächlicher Blick auf das Notenblatt genügen, um den Gehalt zu erkennen, welcher sich hinter diesen dem Laien so mystischen Zeichen möglicher Weise verbergen mag. Der vorliegende Fall ist vollständig ein solcher. Ueberblickt man den Notenplan, so wird Niemand, der sich auf diese Wissenschaft versteht, etwas anderes erwarten, als was er bei näherer Einsicht wirklich findet, nämlich ein Nichts, das sich von dem reinen Nichts nur durch das große Geräusch unterscheidet, mit welchem es sich der Welt für ein Etwas auszugeben bemüht ist.

Oder was bemerkt das Auge, indem es die beiden ersten Seiten dieser Phantasie überblickt, anderes, als die beliebten Tremolo's und chromatischen Passagen in der Contrabaßoctave, Rouladen über die ganze Claviatur, besonders auch in Octaven, Terzen und Quinten, dazu ganze Seiten hindurch die Bezeichnung „ff" und „fff" (welche in dieser Phantasie fast nur mit pp und ppp wechselt) und in diesem Styl geht es fort von Anfang bis zu Ende. Kurz, man hat eine neue Auflage der weiland Thalberg'schen und Liß't'schen „Phantasien" (die aber mit Hinblick auf Ernani, Trovatore und Rigoletto nicht „weiland" genannt werden können) vor sich, nur eine unsäglich verschlechterte, weil gänzlich verwilderte. Wir wissen nicht, ob der Geschmack an solchen Dingen auch zu den musikalischen Fortschritten zu zählen ist.

Wir haben viel Rühmendes über die Oper gelesen, welcher diese Phantasie den Stoff entnimmt. Wenn aber vielleicht die Motive und Melodien, welche uns hier in so barbarischer Verbrämung entgegentreten, die hervorragendsten der Oper sein sollten, dann wäre nicht zu bezweifeln, daß sie auch zu jenen Opern gehörte, in welchen der Standpunkt der musikalischen Erfindung ein überwundener ist.

Mazurka-Phantasie, comp. v. H. v. Bülow. — op. 13. Verlag von Leuckart in Breslau.

Eine mit Geist und viel Feinheit ausgeführte, wenn auch etwas allzu getreu dem Original nachgebildete Studie nach Chopin. Man höre das Hauptmotiv:



Chopin, wie er leibt und lebt, aber doch mit Geist und Grazie imitirt, ohne welche Eigenschaften freilich eine Imitation Chopin's

sehr lächerlich ausfallen müßte. Bei einer Besprechung des „Liebesfrühling“, eines Liedercyclus von Ehlert in diesen Blättern wurde von dem Referenten die gute Bemerkung gemacht, dem Sänger und Spieler müßten die Augen übergehen vor lauter ♮, ♯, × und ♯♯, so daß sie an Rührung und Innigkeit schwerlich denken könnten. An diese Bemerkung wurden wir bei der Bülow'schen Composition lebhaft erinnert, aber freilich ist dieß eine jener sehr charakteristischen Eigenschaften der modernen Literatur, an die man bereits so gewöhnt ist, daß sie kaum mehr auffällt.

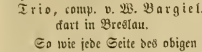
Trio's für Pianoforte, Violin und Violoncell.

Trio, comp. v. S. Jadassohn. op. 20. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

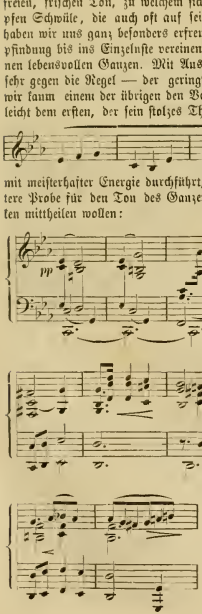
Das genannte Opus 20 dieses Componisten ist das erste Product seiner Feder, welches uns begegnet. Nach diesem zu schließen aber gehört er ganz gewiß nicht zu den Auserwählten. Sein einziges Talent ist das der Phrase. Nicht die Spur eines selbständigen Gedankens, einer eigenthümlichen Empfindung in dem ganzen Trio. Phrase von Anfang bis zu Ende und triviale obendrein. Der Componist „macht“ auch in „Salonstücken“; dabei möge er bleiben, denn in den Salon gehört die Phrase, die schwänzelnde, tänzelnde, lügnerisch-heuchlerische mit ihrem süßen Saft, der der rohen, leeren Seele entquillt.

Trio, comp. v. W. Bargiel. op. 20. — Verlag von Leuckart in Breslau.

So wie jede Seite des obigen Trio die Talentlosigkeit und Unberufenheit, so verkündet jede Seite dieses Trio das ernste Talent seines Componisten, das wir längst als eines der vollgiltigsten der Gegenwart anerkannt haben. An diesem Trio aber und an dem freien, frischen Ton, zu welchem sich hier Bargiel aus der dumpfen Schwüle, die auch oft auf seiner Muse lastet, emporschwingt, haben wir uns ganz besonders erfreut. Reiche Erfindung, feinste Empfindung bis ins Einzelnste vereinen sich hier zu einem durchaus schönen lebensvollen Ganzen. Mit Ausnahme des Scherzo, welches — sehr gegen die Regel — der geringste der vier Sätze ist, wüßten wir kaum einem der übrigen den Vorzug zu geben, wenn nicht vielleicht dem ersten, der sein stolzes Thema



mit meisterhafter Energie durchführt, und aus welchem wir als weitere Probe für den Ton des Ganzen noch den zweiten Hauptgedanken mittheilen wollen:



Die Vorliebe Bargiel's für imitatorische Wendungen erinnert an Schumann, aber, wo nicht die höchste Kraft der Empfindung waltet — wie bei Beethoven — da bietet sie die einzige Möglichkeit, den Styl vor dem Platten zu bewahren und überall erscheint in dem vorliegenden Werk diese contrapunktische Form mit der ungezwungensten Freiheit und Anmuth. So sei es denn allen jenen Vereinen und Kreisen, welche diese Gattung der Instrumentalmusik „pflegen“, auf das Lebhafteste empfohlen.

Bericht aus Breslau.

Von Dr. **Theobald Zohn.**

Seit beinahe Jahresfrist haben Sie keine Nachrichten von hier erhalten — die kurz skizzirten „Breslauer Musikzustände“ und zwei kleine Correspondenzen bei Beginn der Concertsaison waren das Einzige, was nach der Kaiserstadt seinen Weg gefunden. Demnach war der vergangene Winter für uns ein an musikalischen Genüssen besonders reicher, und es hätte sich vielfach Gelegenheit zu ausführlicher Berichterstattung geboten. — Nach einem recht unerquicklichen Interregnum hatte die Berufung von Carl Reinecke an die Spitze der Singakademie frischere Bewegung in die musikalischen Kreise gebracht, nicht allein direct durch die entwickelte vielseitige Thätigkeit des neuen Dirigenten, dem wir u. A. die Gründung ansständiger Symphonieconcerte verdanken, sondern mehr noch indirect durch die Opposition, mit welcher der Nachfolger eines Moserius empfangen wurde. Man muß lange in Breslau gelebt und die speciellsten Ortsverhältnisse kennen gelernt haben, um zu begreifen, eine wie schwierige Aufgabe Reinecke zu lösen übernahm. Trotz des doch hinlänglich bekannten und von Fachgenossen auch geschätzten Namens war Reinecke für unsere musikalischen Spießbürger ein total Fremder — man hatte nichts von seinen Compositionen, nichts von seinem meisterhaften Clavierspiel, noch weniger von seinem bedeutenden Directionstalent gehört — nur wenige Freunde waren es, die seine Wahl durchzusetzen wußten, ihm weiterhin die Wege zu erfolgreicher Wirksamkeit ebnen wollten. Aber leider wurde in diesem Bestreben zuviel des Guten gethan. Anstatt der Sache ihren ruhigen Verlauf zu lassen, wollte man eine Anerkennung, die nach und nach von selbst erfolgt wäre, in übermäßigem Eifer sofort erzwingen, und allein seinen ausgezeichneten Fähigkeiten ist es zuzuschreiben, wenn Reinecke noch so viel Ersprießliches zu leisten vermocht hat. Jetzt ist er, wie Sie wissen, zur Leitung der Gewandhausconcerte nach Leipzig übersiedelt, und wenn er auch gewiß mit sehr getheilten Empfindungen an das in vieler Hinsicht trübe Jahr seines hiesigen Aufenthaltes zurückdenken mag — bei Allen, die seinen Talenten Gerechtigkeit, seinem Streben verdiente Anerkennung zu Theil werden ließen, wird das Andenken an ihn in dauernder Werthschätzung fortleben. — Was wir von dem neugewählten Dirigenten der Singakademie, Herrn Musikdirector Julius Schäffer, der zugleich zum zweiten Docenten an hiesiger Universität ernannt worden, zu erwarten haben, läßt sich vorläufig noch nicht genügend überschauen. Er ist seit wenig Wochen erst in Thätigkeit, und es wäre daher vorschnell, wollte man aus einzelnen Indicien jetzt schon irgendwie ein Urtheil formiren. Seine Methode bei den Chorübungen wird mir als eine vorzügliche gerühmt, außerdem höre ich zu meiner inneren Genugthuung, daß die von Reinecke ins Leben gerufenen Symphonieconcerte unter seiner Leitung ihren weiteren Fortgang haben werden — immerhin zwei erfreuliche Thatsachen, an die sich die schönsten Hoffnungen knüpfen lassen. Augenblicklich studirt die Singakademie Cherubini's Requiem, das am Todtensonntage (25. Nov.) zur privaten Aufführung gelangen soll; für das erste Symphonieconcert wird Dreyschock erwartet, der von hier aus über Warschau eine Kunstreise nach Süddeutschland unternimmt. — Von den Leistungen der Hirschberg'schen Gesangsakademie berichte ich Ihnen im Lauf des Winters einmal ausführlich. Unläugbar hat der Verein gute Fortschritte gemacht und strebt weiter fort zu immer glücklicheren Erfol-

gen. Wie ich vernehme, ist Mendelssohn's Musik zu Athalia und der 137. Psalm für Chor, Solo und Orchester von Bierling (op. 22) in Vorbereitung, von denen besonders das letzte, hier noch nicht gehörte Werk unser eingehendes Interesse beanspruchen wird.

Selbstverständlich haben die wöchentlichen Abonnementsconcerte der verschiedenen Capellen bereits ihren Anfang genommen. In dem Zuschnitt derselben hat sich leider auch nicht das Mindeste verändert, und selbst die Theatercapelle mit ihren vortrefflichen Kräften hat es nicht über sich gewinnen können, mit dem alten Schlendrian zu brechen. Nach wie vor enthält das Programm noch immer als Kopf- und Schwanzstück elende Allotria, die dem großen Haufen schmeicheln und unter dem neuerfundenen Namen „Conversationsmusik" — nicht wahr, ein schönes Wort! — vom höheren Kunststandpunkt gar eine gewisse Berechtigung erringen sollen. Wir begreifen diese traditionelle Indolenz schlechterdings nicht. Man braucht ja nur den zum Ersticken überfüllten Saal zu sehen, um sicher zu wissen, daß der Andrang des Publikums kein geringerer sein werde, wenn bei der Auswahl der einzelnen Nummern etwas scrupulöser zu Werke gegangen und mehr Einheit in das buntscheckige Programm gebracht würde. Jetzt schent man sich nicht, während eben noch Beethoven'sche Klänge ertönten, im letzten Theil frischweg eine lästerne Polka oder zum Kehraus einen Marsch mit türkischem Gelärme aufzuspielen. Wer dabei mehr zu beklagen ist, ob die Musiker, die sich solcher Pönitenz unterwerfen zu müssen glauben, oder die Hauptzahl der Hörer, denen man auf diese Weise jede innere Erhebung raubt und sie wieder in die niederen Regionen gewöhnlichster Alltagsempfindung herabzuziehen bemüht ist, wir wollen es nicht genau gegen einander abwägen. Gewiß ist, daß beide Theile darunter thatsächlich leiden, während es doch eine Kleinigkeit wäre, diesen reformatorischen Versuch zu wagen. Freilich gehört dazu, daß die Theatercapelle ihr Repertoir erweitert, sich nicht in ihren symphonischen Studien mit dem gewöhnlichen Turnus begnügt und auch Orchesterwerken neueren Datums hie und da gründliche Aufmerksamkeit zuwendet. Da die Concerte jedesmal schon um drei Uhr Nachmittags beginnen, weil die Musiker des Abends wieder im Theater beschäftigt sind, finden Sie es wohl erklärlich, daß ich nur in sehr seltenen Ausnahmsfällen dazu gelangen kann, eine Symphonie unter Hesse's Direction zu hören. Das Hauptcontingent zu diesen, besser gesagt, musikalischen Kaffeekränzchen stellt leicht begreiflich das zarte Geschlecht, das ohne Gewissensbisse zu so früher Stunde dem Vergnügen nachgehen kann und sich doch auch bei Strickstrumpf und zierlicher Handarbeit „ästhetisch bilden" muß. An gewissen Tagen, wo außer der Theatercapelle auch noch das Bilse'sche Orchester im Wintergarten concertirt, ist ohne Uebertreibung nahezu die Hälfte der hiesigen Ehemänner zu temporärem Strohwittwerthum verdammt, in hellen Haufen stürzen Mütter und Töchter nach den musikalischen Tabagieen, schwärmen in einem Athem für Beethoven's C-moll-Symphonie und für Meyerbeer's Birchpfeifferiade, die unvergleichlich verrückte Dinorah — alles das nennt man heutzutage Pflege der Tonkunst, unter welcher denn auch die göttliche Muse allmählich eine ganz gewöhnliche Biermamsell geworden ist. — Die Capelle „Philharmonie" hat nach zehnjährigem, wechselvollen Bestand das Zeitliche gesegnet. Ich habe mich also nicht getäuscht, als ich im vorigen Jahr ein baldiges Ende prognosticirte. Möglich, daß die zersetzenden Elemente der neudeutschen Musikrichtung, der sich das democratisch organisirte Institut blind ergeben hatte, den Auflösungsproceß wesentlich beschleunigt hat. Dr. Damrosch, der Dirigent dieser Gesellschaft, war endlich zu der richtigen Einsicht gelangt, daß für den Zukunftsschwindel hier jedes Terrain verloren sei und klug genug gewesen, sich noch vor dem eigentlichen Zusammenbrechen des mühevoll gestützten Unternehmens zurückzuziehen. Er hat, da die Kammermusik doch seither nur in kleinerem Privatzirkel, dem Verein für classische Musik, cultivirt wird, Quartettsoiréen eingerichtet, die sehr zahlreich besucht sind — eine bei weitem nützlichere, und von allen unsern Kunstfreunden thätig beförderte Wirksamkeit im Vergleich zu seinen früheren Anstrengungen, der Liszt'schen Lehre auch hier Eingang zu verschaffen. Die erste derartige Abendunterhaltung dieser Saison hat bereits am 22. October stattgefunden, in der das Kaiser Franz-Quartett von Haydn, von Beethoven das C-dur-Quartett op. 59 Nr. 3 zu Gehör gebracht wurde. Außerdem pflegt in diesen Soiréen Frau Dr. Damrosch, eine ausgezeichnete Liedersängerin, die im Vortrag Schubert'scher, Schumann'scher und Franz'scher Compositionen ihres Gleichen sucht, für geschmackvolle Abwechslung zu sorgen. Sie besitzt feine großen Mittel, wirkt aber trotzdem durch die Vollendung ihrer gesanglichen Declamation, in der sie eine seltene Feinheit bekundet. Manches an ihr will uns unwillkührlich an Jenny Lind gemahnen, von der sie in Blick und Gebärde viel Aehnliches hat — auch ihr Gesang ist vorwiegend der Ausfluß einer reinen, edlen Frauenseele, durchleuchtet und erwärmt von der heiligen Flamme wahrer Kunstbegeisterung, der sie in freudiger Hingabe ihr Leben geweiht hat.

Am 12. October — es war diesen Winter das erste und bisher einzige reguläre Concert — hörten wir die Gebrüder Otto und Louis Lüstner von hier, zwei begabte und in gediegener, deutscher Schule auferzogene Violinspieler, die ihre künstlerische Ausbildung dem verdienstvollen Vater als ihrem einzigen Lehrer zu verdanken haben. Mit besonderer Anerkennung wurde das selten gehörte zweite Doppelconcert von Spohr aufgenommen, das wie aus einem Gusse mit Energie und glänzender Fertigkeit vorgetragen, seinen Eindruck nicht verfehlte. — Ueber unsere Opern, als der unstreitig populärsten Gattung von Musik, die auf den Geschmack und das Urtheil des Publikums überall einen so unmittelbaren und mächtigen Einfluß ausübt, erwarten Sie ebenfalls hin und wieder kurze Berichte. Das Theater darf bei einer ausführlichen Schilderung unseres Kunstlebens nicht übergangen werden, und verdient in vieler Rücksicht auch nachstehende Aufsatz.

Locales.

Aufführung des „fliegenden Holländer" von R. Wagner am Hof-Operntheater.

v. Br. Da und die genannte Oper Anlaß zu einigen eben ausgesprochenen allgemeinen Betrachtungen über die Oper und das Operndrama gegeben hat, so fassen wir unseren Bericht über die Oper selbst kurz und dürfen dieß um so eher, als das schon vor zwanzig Jahren erschienene Werk nur für Wien eine Novität, das nähere Interesse daran also nur ein lokales ist.

Der „fliegende Holländer" erscheint bekanntlich nur als eine Vorhalle zu jenem Tempel, welchen Wagner im Tannhäuser und Lohengrin beschritten, um, wie man versichert, in Tristan und Isolde auf der Zinne desselben angelangt zu sein. Soll uns das letztere Werk das Operndrama in seiner reinen, idealen Vollendung repräsentiren, so zeigt uns der „fliegende Holländer" erst die Lineamente jenes Styles, in welchem Wagner seine späteren Werke geschaffen und hält im Uebrigen noch an der früheren Opernform fest. Daß Wagner nur gewinnen konnte, indem er diese Bahn verließ und sich eine seiner eigenthümlichen Begabung angemessenere zu eröffnen suchte, zeigt uns der „fliegende Holländer" am deutlichsten. Wagner's musikalisches Talent besteht nur in dem der Phrase, die er oft geistvoll behandelt, und der Situationsmalerei, in der er hie und da frappante Wirkungen erreicht. Um jeden Preis aber müßte Wagner sich von jenen festen Formen fern zu halten suchen, deren Ausfüllung specifisch musikalischen Gehalt, also melodische Erfindungs- und organische Gestaltungskraft bedingt. Schon im Tannhäuser kann es Niemand verborgen bleiben, wie Wagner immer, wo er melodiös wird, ins Gemeine und Triviale verfällt, oder im besten Falle sich bis zu einer Reminiscenz an Weber, Marschner und Meyerbeer steigert. Man gedenke nur des Venusliedes, des Liedes an den Abendstern, des Finalsextettes im ersten Akt, des gräßlichen Singsanges der Minnesänger u. s. w. Im „fliegenden Holländer" aber ist das Geschlecht der Arien, Duette u. s. w. noch sehr zahlreich vertreten, aber von welcher Beschaffenheit sind sie! Welch ein hohler

Pathos, welcher Mangel an innerer Empfindung, welche Blutsverwandtschaft mit dem seichtesten Italienismus! Wie leer an Erfindung sind fast alle diese Arien, wie trocken und leblos in der Begleitung! Nur wo Wagner sich ins Knappeste zusammenziehen oder wenige Takte zu einem Stimmungsbilde ausdehnen kann, reicht seine gestaltende Kraft hin. So ist das kleine rhapsodische, im Volkston gehaltene Stenermannslied im ersten Akt recht hübsch und charakteristisch, das Spinnerlied im zweiten zu einem anmuthigen Situationsstück ausgesponnen und das Matrosenlied im dritten Akt von originellem, frischen Gepräge; aber dem Geist nach erhebt sich keines dieser Stücke über Meyerbeer und — Flotow und über die Höhe eines angenehmen, geistreichen, aber ganz äußerlichen Effectstückes, wohin auch die kleine, wir möchten sagen „charmante“ strotta im zweiten Akt gehört, in welcher der Mädchenchor sein Verlangen nach den von der See Heimkehrenden ausdrückt.

Der in jeder Beziehung auch musikalisch interessanteste Theil des Werkes ist die erste Hälfte des zweiten Aktes. Hier gelingt es Wagner durch das Zusammenwirken scenischer, decorativer und musikalischer Mittel ein lebendiges Gesammtbild zu erzeugen, dessen phantastischen Reiz wir noch lange nachempfinden.

Die Sage vom „fliegenden Holländer“ ist bekannt genug, und eine nähere Mittheilung über die Art der Ausführung, welche ihr Wagner gegeben und die eine seinen dichterischen Kräften angemessene, d. h. also in hohem Grad unzulängliche ist, dürfen wir uns füglich ersparen.

Das Publikum nahm das Werk sehr günstig auf. Besonderes Entzücken erweckte das Spinnerlied und wir sind überzeugt, daß es nach diesem Stück unter den speciellen Verehrern Wagner's von Mund zu Mund ging: da höre man nun, Wagner soll keine Melodie haben, aber wenn er nur will!

Wie bei Wagner's früher aufgeführten Werken, so trugen auch zu der guten Aufnahme des etwas verspäteten „fliegenden Holländer“ die vortreffliche Darstellung und die reiche scenische und decorative Ausstattung ein Wesentliches bei. Welche Sensation erweckte es nicht, als das Schiff des fliegenden Holländer mit seinen blutrothen Segeln und seiner gespenstischen Mannschaft, wie von den Fluten des Oceans getragen auf die Bühne stürmte und eine so kühne Schwenkung ausführte, wie nur irgend ein Dampfer auf offener See vermag.

Die Oper war unter der Leitung des Capellmeister Esser in allen Theilen ganz vorzüglich studirt. Herrn Beck gebührte in der Titelrolle nicht nur als Sänger die lebhafteste Anerkennung, sondern auch sein Spiel war dießmal, was man ihm nicht immer nachrühmen kann, vollkommen angemessen. Frl. Kraus war redlich bemüht, den hysterischen Sonambulismus der Senta zur Anschauung zu bringen und leistete ihr Vorzüglichstes und Bestes. Die Herren Walter (Erich), Maierhofer (Daland) und Erl sen. (als Steuermann) endlich machten sich in zweiter Reihe um die Darstellung verdient genug.

Philharmonische Concerte.

v. Br. Die Reihe unserer Winterconcerte hat also mit dem ersten philharmonischen Concert am verflossenen Sonntag glücklich begonnen. Es freut uns, daß dieses Unternehmen dadurch, daß es in Herrn Eckert seinen früheren Leiter verloren, nicht neuerlich ins Stocken gerathen ist, vielmehr, seinem schon vorjährig gefaßten Plane getreu, sich mit erhöhter Wirksamkeit erneut, indem uns für diesen Winter ein Doppelcyclus von vier, im Ganzen also acht Concerte versprochen sind. Den Dirigentenstab hat nun Herr Capellmeister Otto Dessoff übernommen, dessen Tüchtigkeit wir schon von seiner bisherigen Wirksamkeit im Opernetheater her kennen, und soviel sich bis jetzt beurtheilen läßt, werden die philharmonischen Concerte an ihrem früheren Ruhme durch seine Leitung nichts verlieren. Die dießmalige Production wenigstens war eine in hohem Grade zufriedenstellende, die in nichts hinter den vorjährigen zurückblieb. Zur Aufführung kamen Mendelssohn's reizende Ouvertüre zur „Melusine“ und Schumann's hier noch nicht (außer in einer Zöglingsproduction des Conservatoriums vor zwei Jahren) gehörte dritte Symphonie in Es. Der Zahl nach der mit Nr. 4 bezeichneten in D-moll vorhergehend, ist sie der That nach doch die zuletzt von Schumann schon zur Zeit seines Aufenthaltes in Düsseldorf componirte, deßhalb auch unter dem Namen der rheinischen bekannte Symphonie. Schumann selbst erzählt, daß ihm die Begeisterung, in welche ihn der Anblick des Kölner Domes versetzte, den ersten Anstoß zu diesem Werke gegeben habe, in dessen erstem Satz sich auch unschwer Spuren dieses Einflusses entdecken lassen. Am größten intentionirt, steht dieses Werk doch hinter Schumann's früheren symphonischen Arbeiten im Ganzen zurück; namentlich gilt dieß (die Symphonie zerfällt in fünf Sätze) vom ersten Satz, dessen stockende Rhythmen und etwas schwerfällige Entwicklung schon ganz den Charakter der aus Schumann's letzter Periode stammenden Productionen zeigen. Ein durchaus reizendes Stück aber, welches auch stürmisch zur Wiederholung verlangt wurde, ist das dem ersten Satz folgende Allegretto, und von ergreifendster Wirkung das dem Finale vorhergehende Intermezzo. Das Finale selbst entrollt ein frisches, lebhaftes Bild, dessen Ideengehalt nun freilich für die große symphonische Form etwas zu leicht wiegend genannt werden muß.

Die Ausführung dieser Werke, der Hauptnummern des Programmes, war eine tadellose. Zwischen denselben hörten wir noch eine nicht eben bedeutende Arie aus Gluck's Armida, von Herrn Ander mit warmer Empfindung vorgetragen, eine Arie aus Spohr's „Faust“, die Niemand erbauen konnte und von Frau Csillag in ihrer bekannten forcirten Weise gesungen wurde, endlich Mozart's „Maurische Trauermusik“, die zuerst durch eine vorjährige Aufführung bekannt wurde und so lebhaft ansprach, daß man sich dadurch zu einer wiederholten Vorführung dieses schlichten Tonstückes veranlaßt fühlen mochte.

Sehr erfreulich ist uns der lebhafte Antheil, welchen das Publikum an diesen Productionen nimmt und den es zunächst schon durch seinen so zahlreichen Besuch (es sind für den ersten Cyclus alle Plätze vergriffen) beweist.

Nachrichten.

Amsterdam. Die Gesellschaft für Beförderung der Tonkunst hat in ihrer gestrigen Sitzung den literarischen Concurs erledigt, welchen sie vor etwa 18 Monaten ausgeschrieben hatte. Die Preisaufgabe bestand in historischen Skizzen, als Beiträge zur Musikgeschichte der Niederlande während des 16. Jahrhunderts und war insbesondere an das Ausland gerichtet, weßhalb die Arbeiten auch in drei verschiedenen Sprachen eingereicht werden konnten. Das Ergebniß ist für Deutschland höchst ehrenvoll, denn nur deutsche Bewerber haben Preise erlangt und zwar:

1) Herr O. Kade in Dresden für eine Monographie über Matthäus le Maistre.

2) Herr Dr. F. W. Arnold in Elberfeld für eine Abhandlung über Rhythmik und Tonalität der altniederländischen Volksweisen.

3) Herr E. Pasque in Darmstadt für eine Monographie über Adrian Petit.

Seltsamerweise gründet sich diese Reihenfolge nicht auf die Würdigkeit, sondern blos auf den Umfang der betreffenden Arbeiten. Schließt man dagegen von der Höhe der bewilligten Prämien, unter Berücksichtigung des Umfanges der Manuscripte, auf die innere Gediegenheit, so erscheint die Preisschrift des Herrn Dr. Arnold als die bei weitem bevorzugteste, da sie verhältnißmäßig am glänzendsten honorirt wurde.

Paris. Die große Oper beschäftigt sich angelegentlich mit den Vorbereitungen zu Wagner's „Tannhäuser“. Im folgenden Jahre soll Meyerbeer's „Afrikanerin“ endlich zur Aufführung gelangen, und zwar unter dem Titel: „Vasco de Gama“. — Im Theatre lyrique ist ein umfangreiches Opernwerk von Berlioz, „Les Troyens“ in Vorbereitung. Den Text, aus der „Aeneide“, hat Berlioz selbst zusammenge-

stellt. — Der eben genannte Componist hat den Schubert'schen „Erlkönig" instrumentirt; Partitur und Stimmen sind so eben erschienen.

Petersburg. Die Italiener haben hier den „Freischütz" aufgeführt. Die Lagrua sang die Agathe, die Bernardi-Fabrica das Aennchen, Tamberlick den Max und Marini den Caspar.

Barmen. Das erste Abonnements-Concert, unter Leitung des Hrn. A. Krause, brachte: Sinfonie militaire von J. Haydn, Ave verum von Mozart, C-moll-Concert von Beethoven und „Erlkönigs Tochter" von Gade.

Iserlohn. Das erste diesjährige Symphonie-Concert brachte ebenfalls Haydn's militärische (G-dur-) Symphonie und Mozart's Ave verum, dann Beethoven's Es-dur-Concert und dessen achte Symphonie zur Aufführung.

Stuttgart. Die Reihe unserer Winterconcerte wurde diese Woche durch unsern hochgeschätzten Landsmann W. Krüger eröffnet, welcher, unterstützt von seinen beiden Brüdern Gottlieb und Carl, von Mad. Marlow, den HH. Sontheim und Pischek, und dem Cellisten Bach ein auserlesenes, dicht gedrängtes Auditorium im Saale des Museums vor sich versammelte. Unter den von ihm vorgetragenen Pieces stellen wir obenan eine Sonate, sein neuestes erst im Manuscript vorhandenes Werk (op. 100) in vier Sätzen. Abgesehen von dem brillanten Gewande, in dem es auftritt, verräth es seinem innern Wesen nach eine entschiedene Gediegenheit und Klarheit der Form, eine innerkennbare Wärme der Empfindung, neben wohlthuender Frische der Gedanken. Durch das Allegro risoluto fühlt sich der Zuhörer in eine lebhaftere Stimmung versetzt, die sich durch die reizende Idylle des Andantino etwas milder, aber nicht minder angenehm, verlängert; mit dem Scherzo furioso nimmt er wieder einen kühnern Schwung und fährt auf den schillernden, sich scheinbar überstürzenden, aber dennoch gut beherrschten Tonwellen freudig einher, bis er sich im Finale wieder, so zu sagen, in ruhigem Fahrwasser befindet, wo der lyrische Charakter des Künstlers, ein lebensfrischer, warmer Zug, der ihn kennzeichnet, unterstützt durch Vielsaltigkeit wie enge Zusammengehörigkeit der Gedanken, sehr schön zu Tage tritt. Ist dieses Werk erst in weitern Kreisen bekannt — und es dürfte sich bald seinen Weg dahin bahnen — wird auch der Name des Autors mit erhöhtem Ruhme genannt werden. Außer seinem Trio für Piano, Harfe und Flöte über russische Nationalmelodien, ausgezeichnet durch schöne Behandlung der Instrumente und von den drei Brüdern vorgetragen, erfreute er uns noch durch seine Transcriptionen über Orpheus von Gluck, den Soldatenchor aus Faust von Gounod, und namentlich durch seine neuesten Originalcompositionen: Semnara, Serenade espagnole, Chanson de la vielle und Chanson du Chasseur. Daß von dem aufmerksam lauschenden Publikum jede Nummer stürmisch applaudirt wurde, braucht kaum bemerkt zu werden.

Berlin. Bei der Neuwahl eines musikalischen Mitgliedes der hiesigen Akademie ist Rietz aus Leipzig zu einem solchen ernannt worden. Von den in Vorschlag gebrachten, die durchgefallen sind, wird in den politischen Blättern allein Rich. Wagner namhaft gemacht. Wir wissen nicht, in welcher Absicht die allgemeine Aufmerksamkeit darauf hingezogen wird, ob die Notiz wohl gar aus einer freundlichen Feder geflossen; hätten es aber lieber gesehen, die Blätter hätten es sich nicht so angelegen sein lassen, diese Thatsache zu verbreiten. Man mag über Wagner denken, wie man will, jedenfalls darf er beanspruchen, daß seine persönlichen Angelegenheiten nicht vor das Forum der Masse gebracht werden.

Wien. Die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde hatte, wie man sich erinnern wird, einen Concurs ausgeschrieben zur Besetzung einer Parallelclasse für die höhere Ausbildung im Gesang am Wiener Conservatorium. Die Errichtung dieser neuen Classe wurde durch die Ueberfüllung der Classe der Fr. Professorin Marcheli motivirt. Wie wir hören, ist die Wahl der Direction auf die Gesangslehrerin Fr. Andrissen gefallen. Dieselbe ist eine Schülerin der Schröder-Devrient unterrichtet nach der Methode ihrer berühmten Meisterin, und soll bereits hier bei einigen Schülerinnen sehr achtungswerthe Erfolge erlangt haben. — Dem Vernehmen nach ist einem zweiten Competenten, dem hiesigen Gesangslehrer Hrn. Laufer, von Seite der Direction die Zusicherung ertheilt worden, noch eine dritte Gesangsclasse unter seiner Leitung zu eröffnen, wenn sich eine genügende Anzahl Schülerinnen und Schüler melden sollten. — Wir können diese Maßregelu der Direction, durch welche das Monopolisiren des Gesangs-Unterrichtes beseitigt wird, nur mit Freude begrüßen, und wollen nur noch den Wunsch daran knüpfen, die Direction möge dieses System nicht auf den Gesang beschränken, sondern im nächsten Jahr auch für die Instrumente, hauptsächlich für Violin und Clavier ebenfalls Parallel-Classen errichten.

G. N. In einer Sitzung der königl. belgischen Akademie zu Brüssel am 25. September d. J. erstattete Fétis Bericht über ein von dem Minister des Innern angeregtes Unternehmen, die Herausgabe alt-niederländischer Tonwerke betreffend. Wir entnehmen demselben, daß zwei junge Musiker angeleitet und beauftragt sind, die Werke aus ihrer ältern Notationsweise in die heutige zu übertragen, und daß die Sammlung in zwei Abtheilungen die Meister des 15. und 16. Jahrhunderts umfassen wird. Die erste Abtheilung soll bestehen aus den wichtigsten Werken von 1) Guil. Dufay († 1432), 2) Egid. Binchois (beide die Schöpfer einer regelmäßigen Harmonie und die ersten Verbesserer der musikalischen Notation), 3) J. Ockeghem, 4) Ant. Busnois (de Busne), 5) J. Tinctoris, 6) Jac Obrecht, 7) Josquin Deprés. Die zweite Abtheilung soll folgende Namen umfassen; 8) Adr. Willaert, 9) Cyprian de Rore, 10) Alexander Agricola, 11) Jac. Clemens mit dem Beinamen non Papa, 12) Nic. Gombert, 13) Cornelius Canis (de Hondt), 14) Thom. Crequillon, 15) Jac. de Kerle, 16) Pierre di Manchicourt, 17) Gerh. de Turnthout, 18) Orlandus oder Roland de Lassus. Außer diesen genannten sollen auch die weniger bedeutenden belgischen Componisten, deren Zahl auf 34 bestimmt ist, in einer mehr oder weniger beschränkten Auswahl berücksichtigt werden.

Concert-Ankündigungen.

Am 10. November Abends: Gründungsfest des Academischen Gesang-Vereines im Sofiensbad-Saale.

Am 11. November Mittags: 1. Concert der Gesellschaft der Musikfreunde im k. k. Redoutensaale unter der Direction des Herrn Director Herbeck (Schumann, Musik zu Manfred).

Um dieselbe Zeit im Operntheater: Schiller-Academie (Jubelouvertüre v. C. M. v. Weber, „Hero und Leander" und „die Glocke" Musik v. Lindpaintner).

Nachmittags halb 5 Uhr im Saale des Herrn Ehrbar: Quartett-Production der Herren Hofmann, Türk, Steiner und Maser (Beethoven, op. 18 Nr. 1 — Rappoldi, Pianoforte-Quartett — Mendelssohn, op. 44 Nr. 3).

Am 15. November Mittags: 1. Concert der Singeacademie im k. k. Redoutensaale unter der Direction des Herrn Capellmeister Stegmayer (J. S. Bach, Motette — Palestrina, Stabat Mater — Lotti, Crucifixus — Mendelssohn, aus tiefer Noth — Schumann, Talismane — Tamburinschlägerin — Wassermann — Rust, unter der Linde — Waldvöglein).

Am 18. November Nachmittags 5 Uhr im Saale des Musikvereins: 1. Quartett-Production der Herren Helmesberger, Durst, Dobihal und und Röver (Mendelssohn, Quartett in E-moll — Bargiel, Pianoforte-Trio (Herr Professor Dachs) — Beethoven, op. 74).

Am 16. December: Concert des Singvereins unter der Direction Herbeck (Schumann, Musik zu Faust).

Berichtigungen.

In dem Schluß des Artikels „Robert Franz" (Nr. 45 dieses Blattes) sind folgende Druckfehler zu berichtigen:

Seite 353, Spalte 2, Zeile 26 von unten lies „Nebenleute" statt Nebenlaute.

Seite 355, Spalte 1, Zeile 24 von unten lies „Künstleregoismus" statt Künstlergenius.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wesseely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 47. Wien, 17. November 1860. I. Jahrgang

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 803. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Das Hexachord. — Recensionen. — Briefe aus Coburg. — Locales. — Correspondenzen. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Concert-Ankündigungen.

Das Hexachord.

Eine theoretische Monographie.

M. H. Man pflegt das Solmisationssystem mit seinen complicirten Mutationen wohl als etwas völlig abgethanes, dem Ungeschick einer alten Zeit allein angehöriges zu betrachten und kann oft nicht begreifen, wie die einfache Tonleiter, deren Stufen auf der Claviatur so leicht übergänglich neben einander liegen, und sich in ihrer Aufeinanderfolge so natürlich in Octavenwiederholungen abtheilen, auf so eigene Weise nach sechsstufigem Systeme hat abgetheilt werden können.

Auf dem Clavier allerdings liegen die Scalentöne, die chromatischen wie die diatonischen, in ununterbrochener Reihe zu jedem Uebergang wie zu jedem beliebigen Sprung neben einander festbestimmt fix und fertig bereit. Der Clavierstimmer hat aber die Scalentöne nach seinem Gehör stimmen müssen und er wird sie nicht in der Aufeinanderfolge c, cis, d, dis, e ꝛc. gestimmt haben, sondern er hat C, G, D, A, E gestimmt und hat dafür sorgen müssen, das nach dieser Quint- oder Quartbestimmung gewonnene E erträglich rein als Terz zwischen c und g zu erhalten; ebenso daß das in der Quintreihe folgende H sich zum Dreiklang GhD füge u. s. w. Dazu mußte er an der Reinheit der Quinten etwas fehlen lassen, durfte sie nicht völlig so hoch stimmen als das Gehör sie verlangt, weil außerdem die Quinttöne als Terztöne sich zu hoch ergeben hätten. Ebenso mußten drei große Terzen, wie auch vier kleine Terzen, sich in die Octav theilen.

Dadurch entsteht, wenn Alles nach Glück und Geschick dem Stimmer möglichst gut gelungen ist, eine Folge gleichweit von einander abstehender Klangstufen, in denen nur das Octavverhältniß gleichbenannter Töne ein absolut reines ist; die Uebrigen aber sind mehr oder weniger alterirt: alle Quinten etwas zu tief, alle großen Terzen etwas zu hoch, die kleinen Terzen zu tief. Die umgekehrten Intervalle entgegengesetzt.

Mit solchen Alterationen kann aber die Gesangsintonation sich nicht befassen; wie eben auch in der instrumentalen nur da eine Temperatur erforderlich wird, wo die Tonstufe mechanisch festbestimmt in mehrfacher Bedeutung gelten kann.

Für den Sänger bestimmen sich die ersten drei Leitertöne an der Quint des Grundtones:

der Uebergang aus dem dritten nach dem vierten, dann der fünfte und sechste am Grundton selbst:

Diesem Fortgange vom Grundton bis in die sechste Stufe stellt sich nichts in den Weg, er ist ein durchaus vermittelter:

zuerst durch die Quint dann durch den Grundton, und diese sechs, durch harmonischen Verband an einander gereihten Töne bilden das Guidonische Hexachord, mit den Sylben: ut, re, mi, fa, sol, la. Ein weiterer auffteigender Fortgang ist aber auf gleiche Weise auch nicht geboten. Der sechste Ton ist die Unterdominantterz a, der nächst höhere ist die Oberdominantterz h. In dieser Bedeutung der Töne a und h sind diese aber völlig getrennt. Es ist kein gemeinschaftliches, kein bindendes Moment für die beiden in der Secund neben einander liegenden Dominantaccorde da, wie es in den quintverwandten C—G, C—F vorhanden war. Die in der tonischen Terz gewährte Verbindung der sechsten und siebenten Leiterstufe

schließt sich dem Vorhergegangenen nicht unmittelbar an; eine directe Vermittlung ergibt sich aus dem a nur in das g zurück, und so ist die vermittelte Reihe mit den sechs Tönen C D e F G a abgeschlossen. Ein weiterer Fortgang würde dann wohl zu gewinnen sein, wenn das Hexachord anstatt vom Grundton auszugehen, von der Unter- oder Oberdominant begonnen wird. Dann ergeben sich, nach innerlich gleichen Fortschreitungs-Bedingungen, für die Unterdominant das Hexachord F G a B C d, für die Oberdominant das Hexachord G A h C D e. Das erste dieser beiden Hexachorde führt über aB nach C, das zweite über GA nach h. In beiden kommt aber die Secund ah, als Aufeinanderfolge von zwei neben einander liegenden Terztönen, die eben nur Unter- und Oberdominantterzen sein können, nicht vor, denn der Ton A im Hexachord der Oberdominant ist Quinttön, ist die Quint des D-dur-Dreiklangs, und seine Fortschreitung zu h durch D vermittelt. In dem Hexachord der Unterdominant, das den Ton h gar nicht enthält, dafür B setzt, tritt aber wieder ein von dem Quinttön D verschiedenes d, der durch F vermittelte Terzton des B-dur-Dreiklanges hinzu. Es ist sonach eine weitere Scalenfortschreitung als durch sechs Töne innerhalb einer Tonart in vermittelten Secundschritten nicht geboten, sie muß nothwendig in die Ober- und Unterdominant-Tonart eingreifen, muß die Dominantquint der ersteren, die Unterdominantterz der letzteren zu Uebergangsstufen benutzen, denn die Reihe gestaltet sich folgendermaßen:

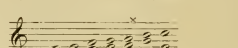
```
                (re) (fa)   (la)          (re)
                 (A) (B)    (d)           (A)
C  D  e  F  G  a  h  C  D  e  F  G  a  .  .  .  .
ut re mi fa sol la
         ut re mi fa sol la
               ut re mi fa sol la
                     ut re mi fa sol la
                           ut re mi
                              ut re
```

So wird a als la, mi und re, D als la, sol und re, die siebente Stufe h oder B als mi und fa vorkommen müssen. a als la und mi ist die Stufe des Unterdominant-Terztones, im F-dur- und A-moll-Accorde der C-dur-Tonart bestehend; A als re aber ist das der G-dur-Tonart gehörige, die Quint des D-dur-Accords. D als sol und re ist das des C-dur-Systemes; D als la, nach unserer Bezeichnung d, greift in die F-dur-Tonart über, ist Terz des B-dur-Accordes. B als fa gehört der F-dur-Tonart, B als mi, unser h, der C-dur-Tonart an. Die Töne F, G, C und e bleiben an sich durchgängig dieselben und ändern nur die Bedeutung nach den verschiedenen Herachorden. Die Secundfortschreitungen ut-re und fa-sol sind sich gleich, es sind die Secunden 8:9. Die Fortschreitungen re-mi und sol-la sind sich gleich, es sind die Secunden 9:10. mi-fa hat allezeit das Leittonsverhältniß der kleinen Secunde 15:16, wie es in unserer Octavenleiter als e-F und h-C vorkommt, in der Herachordleiter aber außer diesen beiden Stellen noch als a-B in dem von der Unterdominant beginnenden Herachorde.

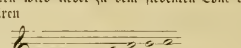
Der Unterschied von B-mi und B-fa, d. i der Unterschied unsers B und h ist auffällig genug; es wird das Eine mit dem Andern nicht verwechselt werden. Weniger in die Sinne fallend ist der Unterschied von A-la-mi und A-re, so wie jener von D-sol-re und D-la A-la-mi ist Terzton des Unterdominant-Dreiklangs, A-re übergreifende Quint der Oberdominantquint; D-sol-re Oberdominantquint, und d-la Terz des unter dem Unterdominant-Dreiklang liegenden B-dur-Accords. Die Notenschrift so wenig als die Claviatur haben Unterschiede für diese Verschiedenheiten, dem Ohr aber werden sie durch die Generation der Töne bestimmt.

Es kann nicht die Rede davon sein, daß es wünschenswerth wäre die Herachordsolmisation mit ihren Mutationen erhalten oder wieder eingeführt zu sehen. Sie hat sich mit der reicheren Entwicklung der Modulation von selbst abschaffen müssen, und in unseren Tagen würde von dem Sänger geradezu das Unmögliche verlangt werden, wenn man ihm zumuthen wollte seine Töne in allen Fällen nach der Stelle zu benennen, die jeder im Herachord einnimmt. Eben so ist es aber auch eine Beschränktheit, die Erfindung der Sylbe si für den siebenten Ton, für das h unserer C-dur-Leiter, als das Columbusei zu betrachten, durch welches mit einem Schlage der mittelalterliche Wust aufgeräumt; anzunehmen, daß mit diesem lichtfreundlichen si die Klarheit eingetreten sei in einer Sache, die von Natur so einfach, nur durch stupide Kurzsichtigkeit so lange Zeit sich complicirt und dunkel erhalten konnte. Den Grund, das Wesen des Herachordsystemes, der Solmisation nach diesem und der Mutation hat die Sylbe si nicht aufheben können; alle diese Bedingungen für den Fortgang in der Tonleiter, wo sie nicht mechanisch festbestimmte Stufen vorfindet, sind jetzt noch ebenso vorhanden, wie sie es früher waren und werden der Natur der Sache nach für die vernünftig vermittelte Tonbestimmung es in alle Ewigkeit bleiben. Unsere heutigen Sänger können eben so wenig als es die Sänger vor Jahrhunderten konnten, ein Intervall mit Sicherheit intoniren, das nicht direct oder indirect ein harmonisch vermitteltes ist. Die Trennung der sechsten und siebenten Leiterstufe, a-h, oder nach der späteren Solmisation la-si, hat durch den von den Franzosen im 18. Jahrhundert eingeführten neuen Namen dieses letzten Tones nicht aufgehoben werden können. Sofern diese beiden Töne Dominantterzen sind und damit den unmittelbaren Uebergang aus der Unterdominant in die von dieser getrennten Oberdominant enthalten, bleiben sie immer melodisch getrennte wie die Accorde, denen sie gehören, harmonisch getrennt sind.

Wenn der Naturſänger zu der aufsteigenden Scala eine zweite tiefere Stimme zu improvisiren hat, so wird er bei diesem Schritt von der sechsten zur siebenten Stufe die Terzenreihe, die von der zweiten Stufe sich harmonisch stimmend und geschmeidig fortgehend erwieß, unterbrechen, er wird nicht auf diese Art



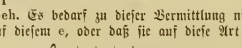
schließen, sondern wird lieber zu dem siebenten Tone die untere Sext D intoniren



Der Schritt von F zu D in der begleitenden Stimme geschieht melodisch durch den Ton e, und dieses durchgangene e vermittelt harmonisch, d. i. als ein an sich bleibendes, seine Accordbedeutung veränderndes Moment den Uebergang von a

```
          V   I
```

zu h, in ea—eh. Es bedarf zu dieser Vermittlung nicht eines Verweilens auf diesem e, oder daß sie auf diese Art:



ausführlich geschehen müßte, sie ist ohne zeitlichen Proceß in dem zwischen F und D liegenden e, mit welchem a aus der Terzbedeutung im F-dur-Dreiklange zur Grundton-Bedeutung im A-moll-Dreiklange bestimmt wird, schon enthalten. Diese Umdeutung geschieht aber in der Terzparallele

```
a—h
F—G
```

nicht, darum ist diese Folge eine widrige dem Naturſinn widerstrebende, der Volksgesang vermeidet sie.

Das ut des Herachords bezeichnet jederzeit den Grundton der Tonart, und es bestimmen sich die übrigen Töne im Bereich derselben nach ihrer harmonischen Bedeutung. Da die kleine Secund 15:16 nun als mi-fa im Hexachord vorkommt, so wird auch der unterhalb des Grundtons liegende Leitton nur die Sylbe mi erhalten und das ut wird dann als fa folgen müssen. So tritt auch hier schon wie in mehreren Fällen eine Nöthigung zur Mutation ein, die wenigstens nicht direct in der Fortschreitung der sechsten zur siebenten Stufe beruht. Es erfordert, die Töne nach der sechssylbigen Solmisation zu benennen, ein stets waches Bewußtsein der Accordbedeutung jeder einzelnen melodischen Stufe, nach welcher sie auch mit der Solmisationssylbe ausgedrückt wird; ut und fa haben jederzeit Grundtonsbedeutung, re und sol jederzeit Quintbedeutung, mi und la jederzeit Terzbedeutung. Für die Tonleiter allein wird die Bestimmung der Töne nach den Herachordsbedingungen ebenso in diatonisch einfachem Satze, bei gehöriger Kenntniß und Uebung, nach ohne Schwierigkeit zu vollbringen sein. Es treten aber bald Schwierigkeiten und Zweifel ein für die einzelne Stimme in harmonisch combinirten Sätzen, die immer zwar wenn die Harmonie organisch gesund beschaffen ist, zu überwinden und zu lösen sein werden, weil eben in solchem Satze die Intervallbedeutung der verschiedenen zur Harmonie sich combinirenden Melodien in diesen gegenseitig keine widersprechende sein darf. In mancher modernen Musik aber würde wohl eine nicht zu verlangende Divination dazu gehören, wenn in jedem Falle jede Gesangnote nach ihrer Bedeutung im Hexachord benannt werden sollte, da die Composition selbst in dieser Beziehung nicht selten den Ton zweideutig läßt, indem der Componist nur eben eine gewisse Claviertaste dabei im

Sinn hatte, nicht aber die speciell harmonische Bedeutung des Tons als melodischen an sich und seinen Zusammenklang mit andern Melodien.

Wir zeigen die verlangte Erhöhung eines Tones durch ein der Note vorgesetztes Kreuz ♯, die Vertiefung durch ein vorgesetztes b an. Auch diese Bezeichnung ist aus dem Hexachord hergenommen. Es ist der Unterschied des B-mi und B-fa, des B-durus und B-mollis, des B-quadratum und B-rotundum. In dem von F ausgehenden Hexachord ist die vierte Stufe das vertiefte B oder B-fa, in dem von Sol ausgehenden ist die dritte Stufe das B-mi, unser h, als B-durum B-quadratum, jenes mit b bezeichnet, dieses mit ♮; gleichbedeutend mit diesem ist ♮ und ♯, denn letztere Zeichen sind wohl nur durch Schriftzug aus jenem Zeichen des eckigen ♮ *) entstanden, wie auch für unsere deutsche Bezeichnung des B-durus durch h sich kaum eine andere Herleitung denken läßt als daß das Zeichen h aus ♮, aus dem B-quadratum entstanden sei. Als Buchstabe steht es zwischen a und C aus aller alphabetischen Reihe. Franzosen und Engländer unterscheiden das B-durus und B-mollis als B-mi, B-fa, B-sharp, B-flat. Ein neueintretender chromatisch vertiefter Ton ist allezeit die vierte Stufe einer Tonica, der Unterdominantgrundton. Er wird zur Dominantseptime im Zusammenklang mit dem Oberdominant-Dreiklang. Ein chromatisch erhöhter Ton ist allezeit siebente Stufe unserer Leiter, Oberdominantterz, Leitton.

Diese Bedeutungen kommen den durch b oder ♯ alterirten Tönen an sich auch zu, wo sie nur melodische, nicht in die Harmonie eingreifende sind, wie in der chromatischen Scala, da kein Ton überhaupt anders eine Bestimmtheit erhalten kann, als durch seine Stellung in einem Tonartsystem.

Im Moldreiklang wird der Terzton des Durdreiklangs Grundton oder Quint; Grundton oder Quint des Durdreiklangs werden zu Terztönen. Der tonische Moldreiklang erhöht seine Terz, um sie zum Leitton der tiefer liegenden Molltonart zu wandeln. Der Dominantdreiklang vertieft seine Terz um sie zur tonischen der höher liegenden Molltonart umzubilden.

In der Durtonart führt die chromatische Erhöhung in höher liegende, in der Molltonart in tiefer liegende Tonarten. Die Vertiefung umgekehrt. Der Unterdominant-Grundton F, der C-dur-Tonart nach fis erhöht, führt nach G-dur. Der Leitton h der C-dur-Tonart nach b vertieft führt nach F-dur. Die Dominantterz h der C-moll-Tonart nach b vertieft, läßt die G-moll-Tonart, die tonische Terz es nach e erhöht die F-moll-Tonart entstehen.

Es kann aber ein vertiefter Ton nie eine andere Bedeutung als die des Hexachords — Fa, ein erhöhter nie eine andere als die des Hexachords — Mi bekommen. Nach unserem Tonartsystem wird ein vertiefter Ton allzeit die vierte, ein erhöhter die siebente Stufe der durch die chromatische Veränderung bewirkten neuen Tonart sein.

In der Molltonart wird der chromatisch zu erhöhende Ton zu modulatorischem Uebergange nur die tonische Molterz sein können, die in die Durterz übergeht, denn am Unterdominantaccord kann eine solche Umwandlung nicht geschehen, so lange der tonische noch Moldreiklang ist, was aus der organischen Beschaffenheit des Mollsystems hervorgeht. Wenn in der Molltonart die sechste Stufe erhöht vorkommt, so ist sie jederzeit Quint der Oberdominantquint. Der zu vertiefende Ton ist hier allein die Oberdominantterz, da die andern beiden schon Molltexzen sind. Eine directe Beziehung der Töne des Mollsystems zu den Hexachordstufen kann sich nicht herausstellen, weil der Begriff und Gegensatz des Dur- und Mollgeschlechts überhaupt der Zeit noch fremd ist, in welcher das Hexachordsystem seine Tonartsbedeutung hat. So mußte auch die Mutationstheorie hier in Conflicte gerathen, die ihre Anwendung bald nicht weiter gestattete.

*) Dieses alte Zeichen konnte von unserer Druckerei leider nicht genau hergestellt werden. D. Red.

Recensionen.

Werke zur Kunstgeschichte.

1. Wilhelm von Lenz. Kritischer Catalog sämmtlicher Werke L. v. Beethoven's mit Analysen derselben. Vier Theile. 12. Hamburg, Hoffmann und Campe. 1860.
2. Dr. Ludwig Nohl. W. A. Mozart, ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst. Heidelberg, Bangel und Schmidt. 1860.

Wir stellen hier zwei literarische Erscheinungen des laufenden Jahres neben einander, die zwar in Form und Wesen verschieden, sich doch in einem Punkte verwandt sind, daß sie sich nämlich beide auf ein und dieselbe Streitfrage, die seit einiger Zeit in der musikalischen Literatur neu aufgetaucht ist, beziehen. Die Frage: Wer ist der Größere: Mozart oder Beethoven? Einer nur soll den höchsten Lorbeer erhalten, also: Aut, aut! Angeregt wurde dieser Wettstreit durch das Werk über Mozart von Oulibischeff vor etwa zwanzig Jahren, dem „Beethoven et ses trois styles“ von Lenz entgegentrat. Das spätere Werk von Oulibischeff über Beethoven schärfte die Parteinahme vieler Enthusiasten. Aber die vortreffliche Biographie Mozart's von Jahn lehrte erkennen, in welcher Weise große Meister geschildert sein wollen, und erweckt den Wunsch nach einer eben so streng wissenschaftlichen und unparteiischen Biographie Beethovens. Die neueste Auflage der Schindler'schen, und das kritische Werk von Marx enthalten viele Beiträge dazu, ohne die Aufgabe selbst vollständig zu lösen. Die beiden oben genannten Schriften von Lenz und Nohl, die eine sehr umfangreich, fast zu weitschweifig, die andere in den Umfang einer Broschüre gedrängt, athmen nur Enthusiasmus, die eine für diesen, die andere für jenen Meister, und stehen in gewissem Sinne einander feindlich gegenüber, weil besondere Vorliebe stets, ehe man sich's versieht, zur Einseitigkeit führt; doch ist diese auch der Quell manches trefflichen Gedankens.

Bei dem kritischen Catalog sämmtlicher Beethoven'scher Werke hat der Verfasser sich seine Arbeit keineswegs leicht gemacht; der Plan ist großartig angelegt, und auf eine möglichst vollständige Compilation der mannigfachen und zerstreuten Nachrichten zum Verständnisse, und der kritischen Ansichten bei jedem einzelnen Werke gerichtet. Den Anfang macht immer die genaue Angabe des Titels, der Dedication, Verlagshandlung u. s. w. Hier auf folgen die Arrangements, die aus den etwa bekannten Briefen des Meisters zur Erläuterung dienenden Stellen, Anecdoten mehr oder weniger verbürgt, sehr häufig die Zeugnisse Schindler's für Aeußerungen, die Beethoven mündlich gethan habe; ferner wird unter der Rubrik: „historische Kritik“ eine Menge älterer Recensionen besonders der allgemeinen musikalischen Zeitungen aufgesammelt, woraus allerdings deutlich ersichtlich wird, wie viel Zeit dazu gehörte, bis die Welt an dem an gewaltigen Zumuthungen so reichen Meister Geschmack fand. Tadelnde Urtheile, wie die in Carl Maria von Weber's Schriften vorkommenden, sind wenn auch mit Beifügung von Bedauern nicht verschwiegen, die von Oulibischeff mit einem oft spöttisch mitleidigen Wort begleitet. Am wichtigsten ist für Lenz die Erkenntniß dessen, was der Meister sich bei dieser oder jener Sonate, Symphonie u. s. w. gedacht habe, welches Bild ihm vorschwebte, welche Erzählung er uns in Tönen anvertraue, denn ein unbefangener Genuß des reichen Phantasiegebildes dünkt ihm durchaus ungenügend, wenigstens bei den Kunstwerken der zweiten und dritten Periode. Bekanntlich hat unsere Literatur viele Versuche zu solcher Erläuterung geliefert, sogar Rochlitz gab in dem Buche: „Für Freunde der Tonkunst“ eine kleine Novelle als Commentar zu den Variationen in der As-dur-Sonate, die denn auch bei Lenz nicht fehlt. In wenigen Fällen ist Beethoven selbst durch eine Ueberschrift in der Partitur dem Rathenden zu Hilfe gekommen, in der C-moll- und A-dur-Symphonie sehnt man sich nach einem Worte,

welches den Sinn dieser spannenden und bezaubernden Tongestalten ausspräche, — aber vergeblich! Die Mehrdeutigkeit scheint ein ewiges Vorrecht derselben bleiben zu sollen. Kömmt denn auch wirklich soviel darauf an, welches Phantasiebild vor Beethoven's Auge erschien, als er dieses oder jenes Tongedicht componirte? Gewinnen wir an Genuß, wenn man uns sagt, Beethoven habe bei der Eroica an Bonaparte, oder in einem andern Falle an Shakspeare's Sturm gedacht? Robert Schumann bemerkte einst von der B-dur-Symphonie, daß er sie gern die griechische nenne, während er die Eroica die römische Symphonie zu nennen pflege, führte jedoch keine näheren Gründe dafür an. So mag sich denn Jeder immerhin seine eigene Auslegung machen, wo Beethoven nicht selbst seinen Willen ausgesprochen hat, die von Hrn. v. Lenz in vielen Fällen vorgeschlagene wird eben sowohl Billigung als Tadel hervorrufen. Ueber die Art, wie reine Instrumentalmusik auf den Hörer wirken soll, lassen sich nun einmal keine unumstößlichen Vorschriften geben.

Viel werthvoller sind die mitgetheilten, bald eigenen bald fremden Bemerkungen über die musikalische Construction der Stücke, über Satzbau, Form, thematische Benutzung u. s. w. Besonders das kritische Werk von Marx, dessen Compositionslehre zur klaren Erkenntniß des ganzen Formwesens in der Musik viel beigesteuert hat, ist reichlich, allerdings mit dankbarer Anerkennung benutzt worden. Man wird oft darauf aufmerksam gemacht, welche Wendung bei Beethoven zuerst angewandt, von späteren Componisten benutzt und ausgebeutet worden ist. Unter den unzähligen Eigenthümlichkeiten, die jeder Kundige beim Studium dieses unerschöpflichen Genius wahrnehmen wird, hebt Lenz einige mit besonderem Gewicht hervor; z. B. die öfters beobachtete Einführung des zweiten Thema's auf der Terz (Mediante) statt Oberquinte (Dominante). Zuweilen reißt die Beschreibung eines Satzes den Verfasser unwiderstehlich hin. Hören wir seine Worte über das Finale der zweiten Symphonie (wir wählen absichtlich kein Werk der spätern Epochen) II. S. 212: „Man kommt bei dem Finale zur Frage: woran bauen alle diese Kräfte, die der Meister zu Hilfe ruft? Die Antwort wäre: „an dem Freihafen der symphonischen Idee. Die feste Stadt in dem von Haydn und Mozart abgesteckten Weichbilde stürmt dieses Finale. Das wollen die vielen Thema's sagen, die durch Achtel belästigte Figur in den Geigen, wie sie durch das künstliche Gebäude geht, um an den Katarakt des ursprünglichen Triller-motivs zurückzuführen" u. s. w., — wir brechen hier ab, da diese Probe des Stils genügen wird, und beweist, daß der Verfasser nicht davor erschrickt, Tonwirkungen durch Worte zu beschreiben. *) Wer die Symphonie kennt, — und wer kennt sie nicht! — wird seine Gleichnisse wohl verstehen und gerne zugeben, daß ohne parabolische Mittel die Sprache bei solchen Aufgaben zu arm ist. In vielen andern Fällen ist er darüber in ein schwer zu durchdringendes Dunkel gerathen. Dies begegnet ihm besonders, wenn er zu philosophiren anfängt, z. B. bei Gelegenheit der G-dur-Sonate op. 31, wo er eine gründliche Prüfung der von Marx über die hier eingeschlagene Modulationsart vornimmt, dann aber den Charakter Beethoven's von dem Mozart's durch folgende Behauptungen zu unterscheiden sucht: „Das Leben des Körpers steht bei Mozart auf gleicher Höhe mit dem Leben des Geistes, oft über diesem; wo er tiefer greift, macht er immer noch den Umweg über die Sinne zum Geist. Beethoven geht aus dem Geist zum Geist." — Dies sind Phrasen, womit sich wenig anfangen läßt. Denn eine übersinnliche Musik würde dem irdischen Ohr überhaupt nicht hörbar sein, und der Geist kann nun einmal auf den Geist nicht anders als mittelst der Sinne wirken. Die Schreibart des ganzen Buchs ist weit mehr französisch, als deutsch, und umkleidet daher halbe Wahrheiten nicht selten mit dem Schein der Gewißheit, wird aber den ruhigen Forscher nur auf kurze Zeit blenden.

Die Eintheilung des historischen Catalogs ist folgende: Der erste Theil geht von den ersten drei Trio's bis zum Septett, welches als Grenzstein einer Stylperiode angesehen wird. Die zweite von op. 21 bis op. 100, die dritte von op. 101 bis op. 138, worauf noch mancherlei Nachträge folgen; die zweite ist dem Verfasser jedoch zu umfassend erschienen, und daher in zwei Theilen 21—55, und 56—100 behandelt worden. Er hat ein großes Material mit dankenswerther Mühe zusammengebracht, und wird einem künftigen Biographen Beethoven's, wenn dieser auch eine andere Methode vorzieht, und theilweise von andern Ansichten bei seiner Arbeit geleitet werden sollte, doch in vielfacher Hinsicht nützlich sein.

Wir wenden uns nun zu der kleinen Schrift von Nohl über Mozart, die von diesem Tonmeister mit dem nämlichen Enthusiasmus, wie Lenz von Beethoven redet, und zwar auf des letzteren Kosten, wie Lenz auf Kosten Mozart's. Indessen ist der Charakter dieser Abhandlung ein ganz anderer; sie stützt sich auf historische Untersuchungen Anderer, besonders Jahn's, und will nur als ästhetische Abhandlung betrachtet sein. Bei ihrem geringen Umfang macht sie keinen Anspruch darauf, ihren Stoff zu erschöpfen, läßt jedoch eine Menge von Gedankenblitzen über denselben hinleuchten, so daß man ihr den Werth geistreicher, wenn auch nicht gründlicher Betrachtung eines Genius, über den bereits so unendlich viel geschrieben worden ist, zugestehen kann. Manches längst Bekannte wird wiederholt, z. B. die schon von Rochlitz hervorgehobene Aehnlichkeit Mozart's mit Raphael. Eine andere Parallele, die hier vorgeschlagen wird, nämlich Mozart und Göthe ist weit weniger glücklich; sie ist aber blos deshalb, weil Beethoven mit Schiller verglichen werden soll, gewählt. Hier verwickelt sich Nohl in selbsterschaffenen Schwierigkeiten. Er erinnert daran, daß die Hellenen ihren Göttern im Olymp ein besonders Blut, das vom Menschenblut verschieden gewesen, beimaßen, und behauptet in den Tongestalten Mozart's pulsire Menschenblut, in denen Beethoven's Götterblut, deßhalb stehe Mozart's Musik den Herzen näher. Sonderbar! Lenz nennt Beethoven's Werke geistiger als die von Mozart, die dafür sinnlicher seien, Nohl sagt ziemlich dasselbe; nur rechnet dies jeder von beiden seinem Liebling gerade als Verdienst an, so daß dem einen Meister das zum Tadel gereichen müßte, was den andern zum Ruhm gereicht. Durch solche Debatten gewinnt der schwerlich viel, der ernstlich Belehrung sucht!

Wir können eine Schlußbemerkung nicht unterdrücken. Bei der Beurtheilung Beethoven's darf Niemand übersehen, daß zwischen ihm und Mozart (in die neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts) Haydn's größte Werke fallen. Die merkwürdige Periode seiner Späthreife, dann genaue Prüfung lehrt, daß Haydn stärker auf Beethoven eingewirkt hat, als es Mozart gethan; eine kritische Biographie Haydn's ist eine noch zu lösende Aufgabe, und um so dankenswerther, als in Haydn jeder der beiden ihm nachfolgenden großen Meister wurzelt. Wenn aber diese mit einander verglichen werden sollen, wenn man die Wagschale des Ruhmes entscheiden lassen will, so wird stets das wichtigste Merkmal bleiben, daß der Eine auf dem Gebiet der Oper, der Andere in dem der Instrumentalmusik, jeder also in anderer Gattung den Kranz der Unsterblichkeit erworben hat.*) Und wenn man doch immer wieder die Frage aufwirft, bei welchem von Beiden höhere Schönheit angetroffen werde, so erinnere man sich an einen alten Ausspruch Schellings: daß es im Reiche des Schönen einen ewigen, immer wiederkehrenden Gegensatz gebe, nämlich den zwischen idealer und charakteristischer Schönheit, wodurch der Geschmack der verschiedenen Zeitalter sich unterscheidet.

*) Merkwürdig ist, daß excentrischen Naturen bald die Sprache zu arm ist, so daß sie nach der Musik, — bald die Musik, so daß sie nach der Sprache greifen zu müssen glauben. Wagner und Lenz reichen sich hier die Hände. D. Red.

*) Diesen Unterschied haben wir schon in unserem Artikel: „Ueber den gegenwärtigen Stand der Tonkunst" aufgestellt. D. Red.

Briefe aus Coburg.

Fp. Sie haben neulich aus einer „südwest-deutschen musikalischen Sachgasse" Briefe angenommen, und Ihr Publikum hat sie mit herzlicher Freude gelesen. Man wird Ihnen, ob auch mit geringerem

Geschick, wohl auch aus Coburg musikalische Briefe schreiben dürfen. Der geographischen Lage nach hätte es gewiß kein Bedenken — wehe dem, der unserer Metropole den Ruhm streitig machen wollte, nach genauester Rechnung mitten im Herzen der deutschen Lande postirt zu sein! Und daß dieß lieblich grüne Coburg so klein, was thut's? — Liegt es doch im Thüringer Land oder gehört wenigstens dazu, in dem sang- und klangreichen Landstrich, in welchem man vor nicht langer Zeit sogar in ganz kleinen, fast unbedeutenden Landstädten mit gewaltigem Eifer musicirt und wenigstens in der Kirchenmusik verhältnißmäßig Tüchtiges geleistet hat. Lassen Sie sich gelegentlich etwas davon erzählen. In dem kleinen Schleusingen lebte erst vor einem Menschenalter ein Mann der ein eben so gründlicher Philolog und verdienstvoller Gymnasiallehrer wie ein gewaltiger Organist und fruchtbarer Kirchencomponist gewesen ist; der treffliche Mann, ein Meister der Fuge, hat, wie mir einer seiner Schüler oft erzählt hat, eine ganze Menge von Jahrgängen an Kirchenmusiken geschrieben, die voll Mozart'schen Schwungs gewesen sein sollen. In solchen Städtchen wie Schleusingen, Rudolstadt, Schleiz hat man dann sogenannte Schülerchöre gehabt, die in Verbindung mit dem besonders für die Kirche thätigen Institut der „Stadtmusikanten" wenigstens bei der Hand waren, wenn sich eifrige und tüchtige Dirigenten fanden. Ich wollte Ihnen ja aber von Coburg schreiben, und ich nehme es Ihnen nicht übel, wenn Sie aus diesen Briefen sehr angenehme Eindrücke zu empfangen hoffen. Haben wir doch in dem benachbarten bescheidenen Meiningen eine ganz vortreffliche, muntere Capelle und lobenswerthen Sinn für die classische Musik; liegt doch das freundliche Rudolstadt nicht so weit von uns, wo Sie schon längst das Schönste und Beste in trefflicher Ausführung hören konnten. Was wird erst aus dem zwar kleinen, aber vielgenannten, sonst so herzigen Coburg musikalisch Erbauliches zu berichten sein! Und wirklich — was wollen Sie mehr? — wir besitzen hier schon seit langer Zeit eine vollständig besetzte Capelle, die sogar unter zwei Capellmeistern steht, und damit es dieser nicht an Arbeit fehle, ebenfalls schon seit langer Zeit ein stehendes Theater, dazu ein neues trefflich eingerichtetes Theatergebäude mit dem Ausgesuchtesten an Decorationen, Maschinerien u. s. w. Sie würden staunen, wenn Sie wüßten, welche Opfer zur Erhaltung dieses Theaters gebracht werden!

Also das Gefäß für ein reiches und lebendiges musikalisches Leben ist vorhanden, und wenn ich die lustige Melodie singen könnte, welche den cantus firmus des großen Publikums bildet, so würde ich Ihnen mit großer Selbstzufriedenheit sagen: o unser kleines Coburg ist wie in jeder anderen, so auch in musikalischer und vorzugsweise in musikalisch-theatralischer Hinsicht ein wahres Eldorado! Haben Sie denn noch Nichts davon gehört, mit wie reichen Stimmmitteln unsere hiesige Oper versorgt ist? Nichts davon, was für berühmte Stimmkünstler und Künstlerinnen durch die Munificenz unsers Herzogs als Gäste hieher gerufen werden? — Ich verdenke es dem Publikum keinen Augenblick, wenn es mit wahrem Stolz auf die Schaaren von Kunstliebhabern blickt, welche aus der Nähe und Ferne z. B. aus Bamberg und Nürnberg durch die Eisenbahn uns zugeführt werden und unter lautem Enthusiasmus für dieß musikalisch-theatralisch glückselige Coburg den Waggon besteigen. Ist's denn nicht ganz abscheulich, hier kritteln und mäkeln zu wollen? Gleichwohl muß ich das Wagniß begehen und gegen Sie die Behauptung aussprechen, daß trotz alles Geigens, Pfeifens, Probirens und Studirens der Zeiger der musikalischen Cultur hier noch sehr zurücksteht, und ich flüchte mich, um dem Zorn meiner lieben Mitbürger zu entgehen, geradezu in Ihre Arme und unter die Fittige der die tieferen Interessen der Kunst vertretenden deutschen Musikzeitung.

Lassen Sie mich, um Ihnen unsere musikalischen Zustände zu erklären, zum Eingang Eins sagen. Wenn unsere Capelle bei den trefflichen Kräften, die sie zählt, das dennoch nicht ist, was sie sein könnte, so ist das kein Wunder. Wo man eine Capelle haben will, sollte man auch weniger karg gegen ihre Mitglieder sein. Ich weiß es wohl, die ausübenden Musiker sind nirgends glänzend bezahlt. Aber wenn Männer, die doch einmal den Künstlern zugezählt werden, bei anstrengendem Dienst kaum mehr als — Taglöhner erwerben, so muß das auf ihren Sinn und Eifer nothwendig lähmend einwirken; und wenn so gar Nichts geschieht, um den kümmerlich bezahlten fleißigen Arbeiter hie und da wenigstens eine Aufmunterung zu geben, so ist's zu verwundern, wenn ihnen die Lust nicht gar ausgeht.*) Hier also wäre zuerst Hülfe zu schaffen. Ich möchte freilich noch an anderer Stelle wesentliche Aenderungen des bisher befolgten Systems beantragen. Möchte man doch weinen, wenn man an die Summen denkt, welche in Betreff unserer Oper für Ruhm und Glanz ausgegeben werden. Was ist denn für die Kunst geschafft, wenn man sich's Tausende kosten läßt, für ein paar Abende einen berühmten Sopran oder Tenor zu gewinnen! Was wäre im Gegentheil verloren, wenn wir die Celebritäten und Raritäten den großen Städten und großen Verhältnissen überlassen müßten! Und wenn die erstaunlichen Geldmittel, welche diese verschlingen, auf den höheren Kunstzweck und mehr zur Förderung solider Leistung verwendet würden, was für ein Glanzpunkt des Kunstlebens könnte in musikalischer Beziehung die Residenz eines kleinen deutschen Souveräns werden! Was die Theatermusik anlangt, wie vortheilhaft wäre es, daß die betreffenden Institute von der Gunst oder Ungunst des zahlenden Publikums hier bei weitem unabhängiger sind als an volkreicheren Plätzen! Was könnten doch die großen Städte von den kleinen lernen, wenn man hier sich nach der Decke strecken, dem Markt der musikalischen Mode fern bleiben, sich auf die Darstellung dessen beschränken wollte, was mehr liebevolle Hingabe und tieferes Verständniß als großartige Mittel und umständliche Apparate erfordert, wenn man mehr Tongebilde als Tonmassen vorführen, mehr feuriger Kunstfreund als musikalischer Kosmopolit sein wollte!

An so Etwas hat man bei uns indeß schon lange nicht mehr gedacht. Sehr lehrreich wäre in dieser Beziehung ein Verzeichniß der seit einer Reihe von Jahren hier aufgeführten Opern im Vergleich zu dem früheren Repertoir. An Opern von Auber, Bellini, Donizetti und Conforten hat es natürlich nicht gefehlt. Meyerbeer ist fleißig cultivirt, auch zur Dinorah und zu Wagner's Tannhäuser hat man's gebracht. Aber unter dem Eifer, das Neue, Gefällige, Glänzende vorzuführen, ist das gute Alte so ziemlich in Vergessenheit gekommen. Hie und da einmal Zauberflöte und Don Juan, vielleicht noch Figaro's Hochzeit, auch Oberon und Freischütz, kürzlich nach langer Zeit wieder einmal Fidelio, weiter dürfen Sie in unserm Opernrepertoir nicht viel von Bedeutung suchen. Gluck und Cherubini wieder zu Ehren zu bringen und überhaupt dem fortgeschrittenen Verständniß unserer großen musikalischen Dramatiker gerecht zu werden, hiermit aber dem Strom eines edleren Zeitgeistes sich zu überlassen, daran ist, wie es scheint, von unsern wechselnden Intendanzen noch nicht gedacht worden. Ohrentitzel und Unterhaltung, Musik für angenehmen Nervenreiz, nicht für den Geist und das Gemüth, Künstelei, nicht Kunst, das ist die Devise. Es ist das schon um der vorhandenen vortrefflichen Kräfte willen schmerzlich genug zu beklagen. Unser tüchtiger erster Capellmeister Lampert sollte unter den soliden Virtuosen, die seiner Leitung zu Gebote stehen, seinen Commandostab mit anderer Freudigkeit schwingen, wenn er seine Armee in das Feuer würdigerer musikalischer Kämpfe zu führen hätte als in das grobe Geschützfeuer unserer modernen „großen Opern," und unsere Musiker sollten für den Ausdruck des geistig Tiefen und Innigen, für musikalisches Colorit und die feinere Nüancirung bald mehr Sinn und Verständniß gewinnen, wenn sie nicht dazu verurtheilt wären, vorzugsweise das musikalisch Flache, Unbedeutende und Verschrobene zur Darstellung

*) Bei großen Feierlichkeiten wie etwa bei einem königlichen Besuch aus England gehen die armen Capellisten immer — leer aus, wenn die „Hofdienerschaft" sich reicher Geschenke erfreut. Bei dem letzten großen Hofconcert vor den englischen Gästen hatte man nicht einmal eine Erfrischung für die Musiker. (Durch einen Zufall wissen wir, daß vor mehreren Jahren bei einem großen Hofconcert die Herren „Hofmusici" mit Käs und Bier trostirt worden. D. Red.) Wenn es ihnen nicht verwehrt wäre, Audienz beim Herzog zu erhalten, würden solche Härten gewiß nicht vorkommen können, aber wer sagt wohl dem fürstlichen Herrn und Hausvorth von solchen Dingen!

zu bringen. Am schlimmsten freilich kommt immer eigentlich das Publikum davon, welches für das Gediegene und die künstlerische Vollendung, für den wahren Kunstgenuß und die höhere Idee des Kunstwerks mehr und mehr das Verständniß verliert und sich allmälig daran gewöhnt, süßes Wasser für edlen feurigen Wein zu trinken.

Sie hoffen, das empfänglichere Publikum werde für den Manfel classischer Opern doch wenigstens durch tüchtige Concertmusik entschädigt werden. Leider muß ich Ihnen auch diese Hoffnung gründlich zerstören. Es steht damit ungleich schlimmer als in frühever Zeit. Wir hatten hier ehedem einen merkwürdigen Capellmeister, Namens Laurenz Schneider. Das war in seiner Weise bei allen Wunderlichkeiten seines Genies ein Kunstfreund besten Schlags, dem's keine Ruhe ließ, bis er große (wenn auch recht unvollkommen ausgeführte) Musikaufführungen zuwege gebracht hatte. Unser lieber Concertmeister Späth, ein Mann von eigener trefflicher musikalischer Erfindungskraft, hat auch noch eine Zeit gehabt, wo etwa einmal eine große Beethoven'sche Messe aufgeführt werden konnte. Aber — ist für dergleichen in den maßgebenden höheren Regionen die Luft zu rauh geworden, oder woran liegt es sonst, kurz die Concertmusik liegt hier in ihren letzten Zügen. In den herzlich seltenen „Hofconcerten" läßt sich je zuweilen wohl eine Symphonie unserer großen Meister vernehmen; für das größere Publikum ist nicht mehr zu erlangen, als etwa einmal eine Nummer aus einer Symphonie als — Entreakt. Eigentliche Concertabende für gediegene symphonische Darstellungen, Quartettsoireen und dergleichen dürfen Sie hier nicht suchen. In Gotha, unserer zweiten (oder ersten?) Residenz ist's damit wenigstens einigermaßen besser; dort sollen Abonnementsconcerte in Aussicht stehen und auf die Vorführung von Symphonien besonders Bedacht genommen sein. Wir sitzen hier trotz unsers frischen Itzgrundes doch als Fische auf dem dürren Sand.

Aber brav Kirchenmusik macht ihr doch, höre ich Sie ausrufen! O nein, auch hiervon schweigt die Geschichte, die neuere wenigstens. Einen „Stadtmusikus" zwar haben wir wieder, aber schon der alte war mitsammt seinen Leuten vom Hoftheater ohne alles Geräusch absorbirt worden trotz seiner städtischen Besoldung; ein stehender Chor, aus Schülern und „Studenten" gebildet, ist längst entschlafen, in der Hofkirche weiß man von Kirchenmusik Nichts; seien wir zufrieden, wenn wir je zuweilen den ehemals am Gründonnerstag und Charfreitag gottevdienstlich alljährlich aufgeführten „Tod Jesu" von Graun, Haydn's „sieben Worte" oder sonst ein wenig Passionsmusik zu hören bekommen. Schade nur für den thätigen und fleißigen Stadtcantor Böhm, den Director des wackeren Vereins für Männergesang; aber ohne Mittel und Leute ist eben Nichts auszurichten. Auch die neben dem Männerverein vorhandenen Vereinigungen für musikalische Production beschränken sich auf das ordinärste und haben's höchstens bis zu Romberg's Glocke gebracht. Vielleicht gelingt es allmälig, in der neuerbauten katholischen Kirche gediegene Musikaufführungen zu Stande zu bringen und von hier aus den Eifer auch auf protestantischer Seite neu anzuspornen. Für einen Bachverein würden sich bis heute schwerlich drei Mitglieder finden. Der Aufschwung der protestantischen Kirchenmusik ist hier noch etwas Unbekanntes. Da haben Sie meinen Bericht. Ich habe ihn mit Seufzen geschrieben, und verlassen Sie sich darauf, wenn ich über Jahr und Tag Tröstlicheres zu melden weiß, so nehme ich der Sicherheit halber aus purer Freude einen Expreßen nach Wien.

Locales.

(Concertbericht.)

S. B. Das erste Gesellschaftsconcert brachte Schumann's „Manfred" zum zweiten Mal, und zwar im Ganzen in vorzüglicher Weise. Wir müssen dies nun so entschiedener anerkennen, als Herr Director Herbed aus verschiedenartigen Elementen ein neues Orchester zusammengesetzt hatte, und die Schwierigkeiten der Schumann'schen Musik keine geringen sind. Auch der, freilich wenig beschäftigte Chor hielt sich wacker und die Soli waren mit Ausnahme der weiblichen Stimmen gut besetzt. Was nun die Wirkung des „Manfred" betrifft, so wurden selbstverständlich die Ouverture, die Erscheinung der Alpenfee, der Chor der Geister Arimans und einiges Andere mit vielem Beifall aufgenommen. Anderes, wie die meisten Vocalsachen, konnte keinen Eindruck machen, ja wir möchten diese Stücke selbst als verfehlt bezeichnen, und können sie weder schön noch charakteristisch finden. — Im Ganzen glauben wir der Meinung vieler Musikfreunde Ausdruck zu geben, wenn wir sagen, daß ein Concert, in welchem die eine Hälfte mit Declamation, die andere mit Musik ausgefüllt ist, von welcher letzteren aber der größere Theil nur aphoristisches oder melodramatisches Gepräge trägt, keinen vollkommenen Eindruck zurücklassen kann. Wir selbst hätten, obwohl das Concert nahezu zwei Stunden dauerte, gerne noch eine Symphonie gehört, um einen rein musikalischen Eindruck mit fortzunehmen. Mögen Andere in dem Hereinziehen von Declamation (die hier freilich unentbehrlich) eine Bereicherung und willkommene Abwechslung finden, — wir, vom musikalischen Gesichtspunkt ausgehend, können darin nur eine Beeinträchtigung erblicken, die selbst durch einen so vortrefflichen Vortrag, wie der des Herrn Lewinsky, der das verbindende Gedicht von Körnberger sprach, nicht unfühlbar gemacht wird. Wenn unsere Empfindung richtig ist, und somit auch in weiteren Kreisen zum Durchbruch kommen wird, so dürfte der „Manfred" trotz seiner theilweise herrlichen Musik als eine Concert-ausfüllende Nummer sich nicht lange erhalten, und die Forderung entschiedener hervortreten, daß der Text gekürzt, eine Anzahl musikalisch gar zu geringfügiger, mehr für die wirkliche (freilich kaum ausführbare) Darstellung des Byron'schen Manfred berechneter Nummern weggelassen, und dafür noch eine Symphonie ins Programm genommen werden sollte. Damit würde das wahrhaft Schöne in dieser Schumann'schen Musik dem Publikum sicherer erhalten bleiben, als durch die jetzt beliebte Art der Aufführung.

Außer diesem Gesellschaftsconcert fanden in der abgelaufenen Woche noch folgende Productionen statt: Ein Concert des akademischen (Männer-) Gesangvereins, die erste Quartettproduction des Herrn Hofmann (in der Vorstadt), das erste Concert der Singakademie, und eine Akademie im Hofopernheater zum Vortheil des Pensionsfondes für das untergeordnete Personal dieser Bühne. Die letztgenannte „Akademie" zeichnete sich dadurch aus, daß man ins Programm die C-moll-Symphonie von Beethoven und das Lorelenfinale von Mendelssohn aufgenommen hatte, — eine Verbesserung, die sich an dem jubelnden Beifall, mit dem namentlich die von Hrn. Esser trefflich geleitete und mit ebenso viel Präcision als Schwung ausgeführte Symphonie aufgenommen wurde, bewährte.

Das Institut der „Singakademie" ist uns ein zu wichtiges, als daß wir ihr vorgestriges Concert mit einigen flüchtigen Bemerkungen, auf die wir uns heute beschränken müßten, abfertigen konnten; wir kommen in der nächsten Nummer darauf zurück.

Correspondenzen.

Berlin.

-h- Was wir in dem vorigen Berichte verkündigten, ist jetzt zur Thatsache geworden. Das deutsche Athen ist entzückt von zwei italienischen Opergesellschaften. Wo man hinhört, wird einer Italienerin Weihrauch gestreut. An den Anschlagsäulen prangen in deutschen und lateinischen Lettern die Namen: Norma, Barbier, Lucrezia, Rigoletto, Trovatore und noch einige, und lassen selten nur Raum für die unserer deutschen Opern. Wenn die Zuhörer des Abends spät durch die Straßen schwärmen, so schwirrt es einem um die Ohren von Brocken der armen italienischen Musik. Hier eine Roulade, dort der pathetische Anstakt einer Melodie. Die Plätze sind so vergriffen, daß die eine Oper bereits nicht mehr ankündigt, wenn keine mehr zu haben sind, sondern im Gegentheil, wenn man noch einiger weniger habhaft werden kann. Doch würde man irren, wenn man glaubte, dasselbe alte Publikum wäre so plötzlich anders geworden. Ein ganz neues ist entstanden, zum großen Theil sind es unbe-

kannte Gesichter, die die Räume jetzt erfüllen, eine Schaar von Kunstfreunden ist plötzlich aus dem Dunkel hervorgetreten, von der man bisher nichts wußte. Zwar ist die Gesangskunst der italienischen Singvögel auch nicht so ganz tadelfrei und es regt sich hie und da wohl schon ein Wort dagegen, allein die beiden Unternehmer gehen von dem Napoleonischen Grundsatz aus die Schlacht zu forciren und werden es, wo der Sieg zu wanken beginnt, vorläufig nicht an Reformen fehlen lassen. Schon spricht man von neuen Engagements. Die Lagrange, La Grua und Tamberlich werden in den Corridoren bereits angekündigt. In Rücksicht auf die Sachen, welche wir dabei zu hören bekamen, thun wir nur der Rossini'schen „Semiramis" und Cimarosa's „heimlicher Ehe" Erwähnung. Jene, weil wir sie für die gelungenste der italienischen tragischen Oper halten, diese ihrer unläugbaren großen Komik halber. Wir sind nicht der Ansicht, daß die Italiener im Stande sind, psychologische Tiefen zu ergründen und halten darum die Richtung des Characterisiren-Wollens auf tragischem Gebiete, die sie nach Rossini bis auf Verdi genommen, für verfehlt. Die italienische Musik reizt, zieht an und schmeichelt, sie schildert die Lebenslust in ihren Abstufungen von der harmlosen Fröhlichkeit an bis zur leidenschaftlichsten Ausgelassenheit, die ernsteren Regungen des menschlichen Gemüths bleiben ihr verschlossen. Die Tragik des im Untergange sich selbst mit der Siegeskrone schmückenden Heidenthums steht außerhalb der Macht ihres Ausdrucks. Sie kann nur lalt werden, indem sie das Verführerische und die Sinne Reizende ausgibt. Und diesem Ideal italienischer Musik-Tragik kommt Rossini's Semiramis wohl am Nächsten. Ausgezeichnet war in der Partie des „Arsace" die Signora Trebelli. Cimarosa's heimliche Ehe ist im Sujet so trefflich angelegt, daß wir überzeugt sind, sie würde auch heute noch sich des besten Erfolges zu erfreuen haben, sobald die Sänger von den Vorzügen des Libretto den richtigen Vortheil als Schauspieler zogen. Wir bedauern zwar nicht mehr, wie Dittersdorf zu Kaiser Joseph, daß Mozart uns mit Gedanken überschütte und nicht zur Ruhe kommen lasse, sondern daß die damalige Musik sich mit so wenig begnügte. Cimarosa's Musik macht keine Ausnahme, sie wiederholt und spinnt ohne Maß aus. Allein der treffliche Text ist noch nicht besser componirt und die musikalischen Gedanken, wenn auch weder überaus schön, noch ausdrucksvoll, sind doch natürlich und fließend. Wir wünschen daher diese Oper nicht von dem Repertoire verschwinden zu sehen, bis der deutsche Genius der komischen Oper erwachen, und ein noch ganz unbebautes Feld seine reifen Früchte hergeben wird. Die Hauptsänger sind bei der Merelli'schen Gesellschaft Signorn Trebelli und Signora Lorini, und bei der Lorini'schen Signora Artot und Signor Carrion. Die beste Sängerin ist jedenfalls die erstgenannte. Im Ganzen strebt Merelli mehr die alten besseren italienischen Opern durchzubringen, während Lorini sein Publikum mit Verdi zu erobern trachtet. Demgemäß ist das Spiel des letzteren belebter, der Gesang aber übertriebener und storiren bei ihnen alle schlechten Manieren des Bühnensängerthums, während Merelli's Sänger nach dem Vorgang ihrer Coryphäe, der Trebelli, eine bessere Richtung einzuschlagen sich bemühen.

Die Concerte haben jetzt fast alle bereits begonnen. Kleinere, wie das des Pianisten Lange, der recht glatte aber gedankenlose Salonstücke schreibt, und des akademischen Beethoven-Vereins, unter Hauptleitung des Componisten Lorenz, der die Zubiläarfeier mit zu verherrlichen nicht unterließ, eröffneten den Reigen. Ihnen folgte das Laub'sche Quartett. Es hatte sein Programm der vier Abende vor dem Beginn festgestellt, auf dem neben den besten Werken von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn und Schumann auch zwei Neuigkeiten ihren Platz gefunden haben. Es fand das Quartetten von S. Bagge und A. Wier's. Jenes kam gleich an dem ersten Abend zur Aufführung und begnügen wir uns des Verhältnisses des Componisten zur Zeitung halber mit dem Bericht der Thatsachen. Es theilte nicht das Schicksal, dem neue Compositionen auf diesem Gebiete so häufig anheim fallen, sondern wurde mit lebhaftem Beifall aufgenommen und erfreute sich auch seitens der Kritik in den hiesigen Zeitungen einer günstigen Besprechung. Doch gebührt dafür auch der Wiedergabe seitens der Spieler unter dem Vorgange Laub's volle Anerkennung und verhehlen wir nicht diese hier auszusprechen, da wir uns in dieser Beziehung nicht mehr zu der Rolle des neutralen Zuhörers für gebunden erachten. In dem langsamen Satze hätte die Steigerung, welche durch die weichen Gegenbewegungen der anderen Stimmen gegen die Melodie hervorgebracht wird, vielleicht noch etwas mehr herauskommen können, die vielen Gegensätze im ersten Satz, die feine Mosaikarbeit im Scherzo, und das feurige Leben im letzten wurden vortrefflich ausgeführt. An den beiden Abenden, die jetzt bereits hinter uns liegen, kam von Beethoven op. 59 E-moll und 132 A-moll, von Schumann 41, F-dur, von Mendelssohn 44, D-dur, und von Haydn Heft 5, F-dur, schon an die Reihe. Die achtungswerthe und zeitgemäße Richtung in der Wahl der Sachen sowohl, als auch die vortreffliche Ausführung haben dem Quartette hier bereits seit mehreren Jahren sehr viele Sympathien gewonnen. Es wirken neben Laub, der als Virtuose in technischer Beziehung die Spitze bildet, die Directoren Radecke und Wüerst und ein Dilettant im besten Sinn, der Dr. Bruns mit. Die beiden ersten Abende folgten sich so schnell, daß das Streben, den Cyclus bald zum Ende zu bringen, sich nicht verkennen läßt. Hoffen wir, daß dem Ende sich gleich wieder ein Anfang anschließe.

Angekündigt sind außerdem noch das Quartett von Zimmermann und die Trio-Soiréen von Lange und Oertling. Grünwald hat noch nichts von sich hören lassen. Zu bedauern wäre es, wollte dieser geschätzte Violinspieler seinen vielfachen Freunden die Gelegenheit, ihn diesen Winter zu hören, nicht gewähren. Besonders vortrefflich spielt derselbe Haydn, und wir sind nicht genug Fortschrittsmann, um den Künstler nicht sehr hoch zu stellen, der Haydn's kindliche Innigkeit, Mozart's jugendliche Zärtlichkeit und Beethoven's männliche Frische (im Gegensatz zu seiner späteren schwärmerischen Begeisterung) so schön auszudrücken weiß.

Die Symphonie-Soiréen der kgl. Capelle unter Leitung des Capellmeister Taubert sind bereits angekündigt und erfreuen sich einer so großen Theilnahme, daß es zu den unerhörtesten Glücksfällen gehört, wenn einem auf außerordentlichem Wege ein Billet zu Theil wird. Einen abonnirten Platz erringt man sich nur durch die größte Ausdauer, und hat sich darin von Jahr zu Jahr auf die Liste setzen zu lassen. Es versteht sich von selbst, daß die Leistungen eines aus den trefflichsten Künstlern zusammengesetzten Vereines im Einzelnen ganz tadelfrei sind, und was wir darüber zu bemerken haben, beschränkt sich hauptsächlich auf eine Verschiedenheit der Auffassung, die zu einem Theile auch wohl dem Gebiet der individuellen Freiheit angehört.

Interessant ist das Programm, das Radecke im Allgemeinen für seinen Cyclus von vier Abonnementsconcerten aufgestellt hat. Neue Compositionen lebender Künstler (Rietz, Bargiel, Bierling, des Concertgebers), wie weniger bekannte der schon längst Gewürdigten, werden nicht versehlen, einen ziemlich zahlreichen Kreis von Musikfreunden anzuziehen. Berlin geht in seiner Kritiksucht leider noch viel weiter als die meisten andern großen Städte, allein immerhin fehlt es nicht an Liebhabern, die auch an der Gegenwart theilnehmen, und jedenfalls kommt Radecke durch sein Unternehmen einem Bedürfnisse entgegen, das bei allen Künstlern über allem Zweifel steht.

Von den beiden großen Vereinen, dem Stern's und der Singakademie, hat die letztere bereits den „Paulus" in einer Aufführung zu Gehör gebracht. Die Solis waren bis auf den Sopran dieses Mal besser als gewöhnlich besetzt. Der Hr. Theaterlänger Krause, dessen Gesang im Oratoriensaal musterzüttig zu nennen, Hr. v. d. Osten, dessen Stimme eben so weich als seine Gesangsweise überlegt und gefeilt ist, und Fr. Büßler, eine junge Dame, deren Altstimme zur Zeit etwas angegriffen war, genügten ihren Aufgaben der Reihenfolge nach mehr und minder vortrefflich. Der Chor sang mit dem Maße und der Klangschönheit, die wir bei diesem Institute gewohnt sind, und schien uns bei den diesem Werke des modernen Kirchensyhls sich zu Gunsten des Concerts unwillkürlich von seiner puristischen und classischen Weise etwas zu emancipiren.

Hr. Stern und sein Verein stellen uns nach eingeführtem Brauche eine Mendelssohn Todtenfeier in Aussicht, doch wird von der Sitte, das Programm nur aus Mendelsohn's Werken bestehen zu lassen, dieses Mal abgegangen werden, und Mozart's Requiem eine Stelle darauf einnehmen. — Der Bachverein hat drei Concerte angekündigt, in denen er zum Theil die alten Sachen wiederholt, aber auch einiges Neue vorzuführen gedenkt. — Der Concertverein zu wohlthätigen Zwecken, mit dem wir die Schau der Vereinsaufführungen abschließen, hat bereits ein Concert veranstaltet, in dem Scenen aus einer wenig bekannten Gounod'schen Oper, der Cythère assiégée und der Schu-

mann'sche Balladencyclus „vom Pagen und der Königstochter" zur Aufführung kamen. Frl. Becky, eine junge sehr tüchtige Sängerin, und der rühmlichst bekannte kgl. Domsänger, Hr. Geyer, hatten die Hauptpartien übernommen.

Zeitungsschau.

Die „Blätter für Musik" bringen einen längeren Artikel über Wagner's Fliegenden Holländer, worin hauptsächlich die Gedichte seiner „Dramen" einer vergleichenden Kritik unterzogen werden. Mit Recht wird dort dem „Tannhäuser" die Krone zugesprochen. Von „Tristan und Isolde" ist noch nicht die Rede; in Betreff „Lohengrin's" und des „fliegenden Holländers" wird endlich zugestanden, was längst von den nicht unbedingten Bewunderern Wagner's behauptet, von der andern Seite aber stets geläugnet wurde, — daß bei ersterem der „kalte Egoismus verletzend wirkt", und daß auch der andere eigentlich ein „lebensüberdrüssiger Egoist" sei. — Wir nehmen Akt von diesem die Hauptpersonen der Wagner'schen Opern, und zum Theil auch diese selbst bezeichnenden Aeußerungen, und freuen uns gerade in einem Blatte, welches bekanntlich für alle Componisten-Reformatoren schwärmt, dergleichen zu lesen. Man sieht aber zugleich, wie bedenklich es für Wagner ist, wenn seine intimen Freunde und er selbst jene Hauptcharaktere als den Ausdruck seines eigenen Wesens hinstellen.

Die „Niederrheinische Musikzeitung" macht in ihrer 46. Nummer einen etwas sonderbaren Versuch, Spohr von der ihm zur Last gelegten Antipathie gegen Beethoven's letztere Werke, und dem noch unläugbareren Mangel an schuldigem Respect vor Beethoven's überragender Höhe frei zu sprechen. Wir wissen nicht, wie ihr das gelingen soll, wenn die Daten, die sie mittheilt, selber gegen Spohr sprechen, und wenn sie genöthigt ist, zu dem unglaublichen Urtheil desselben, „es habe Beethoven an ästhetischer Bildung und an Schönheitssinn gefehlt", selber ein Frage- und Ausrufungszeichen beizusetzen.

Nachrichten.

Eine Symphonie in D von Phil. Em. Bach, in einem der Gewandhausconcerte in Leipzig aufgeführt, hat daselbst außerordentlich angesprochen, und wird bei Breitkopf und Härtel gedruckt.

„Loreley" von E. Geibel, das Libretto welches Mendelssohn zu componiren unternommen hatte, an dessen Vollendung ihn aber bekanntlich der frühe Tod hinderte, ist so eben erschienen.

Die „Faustouvertüre" von R. Wagner, in Leipzig dem Gewandhauspublikum vor Kurzem vorgeführt, vermochte keinen größeren Erfolg zu erringen als bei früheren Aufführungen.

Das erste Concert des Musikvereins in Graz brachte die G-moll-Symphonie und eine Arie aus Titus von Mozart, die Ouverture zur Genueserin von Lindpaintner, und das Clavierconcert in C-moll von Beethoven, letzteres von Hrn. W. Treiber gespielt.

Berlin. Am 8. kamen hier durch R. Radecke zum ersten Male R. Schumann's Ouverture zur Oper „Genoveva", die „Dithyrambe" von Schiller für Männerchor, Solo und Orchester, componirt von J. Rietz, und Beethoven's Musik zu den „Ruinen von Athen" in der neuen Textbearbeitung von Rob. Heller zur Aufführung.

— Den 11. gab Fr. Clara Schumann unter Mitwirkung des Concertmeisters C. Bargheer (Detmold) die erste Soirée des von ihr angekündigten Cyclus. Sie spielte das D-moll-Trio von R. Schumann, das bekannte A-moll-Rondo von Mozart, eine Fuge von Bach, die G-moll-Ballade von F. Chopin und Beethoven's G-dur-Sonate für Clavier und Violin. Leider ist unser Publikum so von der Mode beherrscht, und ist der Stumm der wirklich ernsten Musikfreunde ein so geringer, daß es der Concertgeberin, die die gewöhnlichen Mittel den Saal zu füllen und von sich reden zu machen nicht in Anwendung bringt, auch dieses Mal nicht gelungen ist, eine so zahlreiche Zuhörerschaft um sich zu versammeln, wie sie ihr gebührte. Hoffentlich läßt sie sich dadurch nicht zurückschrecken. Das kleine Publikum, dessen sie sich zu erfreuen hatte, war der Künstlerin sehr dankbar und wird das Interesse für sie gewiß in weitere Kreise zu tragen wissen.

Als „neu einstudirt" ist in der Oper „Katharina Cornaro" angezeigt. Doch werden sämmtliche Hauptrollen mit Ausnahme einer von unsern Veteranen gegeben, die sie bereits vor zwanzig Jahren sangen. — Die Italiener singen jetzt auch schon im Schauspielhause. Berlin ist und bleibt die Stadt der Extravaganzen. Liszt wurde auch bei seinem ersten Besuche wie ein Halbgott verehrt, und spielte bei seinem zweiten vor halbleeren Sälen.

Wien.

In Betreff des Widerspruchs, der sich früher durch die entgegengesetzten Mittheilungen ergab, daß die Fischhof'sche Bibliothek an die königliche Bibliothek in Berlin verkauft sein sollte, während von einer Leipziger Buchhandlung die öffentliche Versteigerung derselben angekündigt wurde, können wir jetzt aus bester Quelle mittheilen, daß es mit dem Ankauf durch jene Hofbibliothek seine Richtigkeit hat, und die Versteigerung nur die von derselben hintangegebenen Doubletten betrifft.

In der ersten diesjährigen Novitätensoirée bei dem Musikalienhändler Hrn. C. Haslinger soll eine Suite für Pianoforte allein von W. Bargiel, welche demnächst im obigen Verlag erscheinen wird, am meisten angesprochen haben.

Deutsche Tonhalle.

Für die auf diesseitiges Preisausschreiben vom Februar d. J. eingekommenen 17 Sonaten für Violoncell und Clavier hatten die Herrn F. Lachner in München, F. Messer in Frankfurt a. M. und J. Moscheles in Leipzig die Wahl als Preisrichter gütigst angenommen, und das uns nun vorliegende Ergebniß ihrer Beurtheilung dieser Werke ist folgendes.

Der Preis wurde durch Stimmenmehrheit der Herrn Preisrichter, Herrn Organist H. Stiehl in Petersburg zuerkannt. Das Werk des Herrn Compositeur B. E. Becker in Würzburg erhielt durch drei, und das des Herrn Musikdirector C. Hering in Berlin durch zwei Stimmen besondere Belobung; desgleichen je durch eine Stimme die Preisbewerbungen der Herren Julius Egghard in Wien; T. Elze, Musiklehrer und Organist in Lavbach; E. Guth, Musiklehrer hier; Otto Kitzler, Capellmeister in Linz, und H. Triest, Musikdirector in Stettin für seine beiden Bewerbungen.

Diejenigen der übrigen acht Herrn Preisbewerber, welche ihre Werke zurückbegehren, wollen dieses Verlangen unmittelbar an uns ergehen lassen, und zwar in den nächsten sechs Monaten, da wir für die Werke nicht länger haften können.

Mannheim, 13. October 1860. Der Vorstand.

Concert-Ankündigungen.

Am 18. November Mittags: Zweites Philharmonisches Concert im k. k. Hofoperntheater unter der Direction des Herrn Capellmeister Dessoff. (Cherubini, Ouverture zu Abencerragen. — Gade, Symphonie in B. — Beethoven, Elegischer Gesang. — Mozart, Symphonie in C-dur.)

— Nachmittags fünf Uhr im Saale des Musikvereins: Erste Quartettproduction der Herren Hellmesberger, Durst, Dobihal und Röver. (Mendelssohn, Quartett in E-moll. — Bargiel, Pianoforte-Trio (Herr Professor Dachs). — Beethoven, op. 74.)

Am 25. November: Zweite Quartettproduction. (Herbeck, Quartett. — Beethoven, Sonate für Pianoforte und Violine (Herr Jul. Epstein.) — Schubert, Quartett in G-dur.)

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wesselly und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 48. Wien, 24. November 1860. I. Jahrgang

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wallnerstr. Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wallishausser & Böhing**, vormals **C. F. Müller's** Wittwe. **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Der Einfluß der Wagner'schen Oper auf die Gesangskunst. — Recensionen. — Haydn's Schöpfung in Glogau. — Locales. — Nachrichten. — Concert-Ankündigungen. — Berichtigungen. — Briefkasten der Redaction.

Der Einfluß der Wagner'schen Oper auf die Gesangskunst.*)

Von **Alfred Freiherrn von Wolzogen.**

Wir lasen jüngst im Londoner Athenaeum nachstehende, nicht unamüsante Anecdote:

Ein Antizukunftsmusiker bemerkte einmal bei Gelegenheit einer „Lohengrin"-Aufführung gegen einen Wagner-Enthusiasten, daß, wenn diese Art von Musik in Deutschland jemals zum Gesetz erhoben werden sollte, es sicher nach zehn Jahren schon unmöglich sein würde, noch einen Künstler zu finden, der Mozart's Melodien zu singen im Stande wäre. „Nun — und was verschlüge das weiter?" erwiederte der Andere; „Mozart's Melodien sind vollauf zur Genüge gesungen worden!" — Der englische Erzähler, vermuthlich der in London wegen seiner unerschütterlichen Unparteilichkeit und seines gediegenen Urtheils hoch geachtete Henry F. Chorley, fügt diesem Histörchen, für deren Authentieität er sich verbürgt, mit Bezug auf Mozart nur noch den Ausruf hinzu: „this from one of the greatest artists, whom Germany has ever produced!" („dies von einem der größten Künstler, die Deutschland je hervorgebracht hat!") Wir leben zwar bereits in einer Zeit, wo ein Mann nach dem Andern unter der heiligen Schaar derer, welche Jahrzehnde lang nichts als Zukunftsmusik geschrieben, dieselbe wohl nicht in Noten, aber in Worten zu verhorreiren beginnt, wie Einer nach dem Andern jede Mitschuld und Sympathie dafür zu verläugnen und Gesetze und Principien zu bekennen anfängt, die sich selbst im Munde eines Musikers der zopfigsten Vergangenheit gar nicht übel ausgenommen haben würden. So ist es ja bekannt genug, daß sich z. B. Hector Berlioz, obwohl in der Mutterkirche zu Weimar selbst als Sektenheiliger feierlichst canonisirt, bei Gelegenheit der letzten Wagner-Concerte in Paris auf das Bündigste gegen jede Parteinahme für die Wagner'schen Ideen verwahrt und dabei ein musikalisches Glaubensbekenntniß in die Welt geschleudert hat, dem sogar der alte Albrechtsberger seine Beistimmung kaum versagt haben dürfte; es ist ferner bekannt, daß Richard Wagner darauf einen Gegenartikel veröffentlicht hat, worin er (der Autor von „Oper und Drama", einem Buche, welches das Athenaeum sehr richtig, „a singular manifesto of arrogance and self-glorification" nennt, und Vater einer ganzen Reihe von Opern, in denen er die wildesten musikalischen Umsturztheorien zur practischen Ausführung gebracht) die ihm von Berlioz angedichteten Tendenzen zurückzuweisen nicht ansteht und mit der possirlichen Denunciation endet: Professor Bischoff in Cöln sei der Erfinder des gehässigen Namens, „Zukunftsmusik" gewesen, er selbst aber habe mit ihr nicht das Geringste zu schaffen. Als ob es bei solchen Dingen auf den Namen ankäme, der ja in allen Parteikämpfen stets einen nur ganz zufälligen Ursprung zu haben pflegt, wie die weltgeschichtlichen Bezeichnungen der Whigs und Tories, Gensen, Jacobiner, Carbonari, Flibustier u. dgl. m. beweisen. Nein! an ihren Früchten sollt ihr sie erkennen, und zu den saueršten Aepfeln, die wir für unsern Theil von dem Baume ihrer Erkenntniß gepflückt, gehört unstreitig auch der, daß die Herren Zukünftler in der That, wie jener Antagonist der Anecdote sehr richtig prophezeit hat, auf dem besten Wege sind, eine Kunst auf das Gründlichste zu ruiniren, die nun schon mindestens 600 Jahre lang das höchste Entzücken der gebildeten Menschheit ausgemacht, und der die größten Tondichter aller Zeiten, ein Stradella, Palestrina, Allegri, Orlando Lasso, Marcello, Händel, Gluck und Mozart die duftigsten und unverwelklichsten Blüthen ihres Genius gewidmet haben — wir meinen die Gesangskunst.

Wenn es ewig wahr bleibt, was August Kahlert kürzlich erst in einem sehr beachtenswerthen Artikel: „Die Klassiker und Romantiker in der Musik" (s. Deutsches Museum, 1860, Nr. 27. S. 13 ff) weiter ausgeführt hat, daß nämlich die Tonkunst von jeher aus dem Quell der Gesangskunst ihre Nahrung schöpfte, weil der Instinct des Volks allezeit nach Melodien verlangt, und die menschliche Stimme das erste Blatt im Buche der Natur gewesen, welches unserm Geschlechte den Sinn für die Melodien erschlossen, so kann man es gewiß nur auf das Tiefste beklagen, daß die neueste Entwickelung, welche der hervorragendste, d. h. der am meisten Lärm machende Componist der Gegenwart, R. Wagner, unserer Oper zu geben versucht, auf einen absoluten Todschlag der Melodie und des Gesanges hinauslänft. Die Musik hört auf, eine schöne Kunst zu sein, wenn sie die Gesangsmäßigkeit aufgiebt, denn das Cantabile ist der Anfang und das Ende der Tonkunst, und derjenige, welcher die erste Sing-Melodie erfand, muß unzweifelhaft auch für den ersten Musiker überhaupt gelten; ehe er irgend ein Holzrohr oder eine Darmseite als Mittel für die Offenbarung seines Genius gebrauchte, spielte er das Instrument, das nicht durch Menschen Witz und Kunst geschaffen worden ist, sondern womit die allwaltende Natur selbst unsern irdischen Leib begnadigt hat, die menschliche Kehle, und Nachahmung dessen, was dieses ursprünglichste aller Instrumente Seelenerfreuendes und Begeisterndes hervorzubringen weiß, ist fortan die Aufgabe sämmtlicher, nach diesem Vorbilde später erfundenen Instrumente gewesen. Harmonie und Rhythmus, die sich erst aus der Zusammenwirkung mehrerer Instrumente allmälig herausbildeten, und worauf unsere modernen Kraftgenies in völlig mißverständlicher Auffassung des Wesens

*) Wir theilen zwar nicht völlig des Herrn Verfassers Ansichten über mehrere in diesem Artikel berührte Fragen und frühere Compositen, wir finden auch Manches darin übertrieben und auf die Spitze getrieben; in der Hauptsache sind wir aber ganz derselben Meinung und empfehlen den obigen Aufsatz der Aufmerksamkeit unserer Leser.

der Musik, in ihrem unseligen Hang, sich von den Gesetzen der Natur zu entfernen und in ihrer daraus hervorgehenden Melodien-Armuth, den Hauptnachdruck zu legen pflegen, sind vielmehr lediglich dazu bestimmt, der Melodie als Träger zu dienen, ihre Kraft und intensive Wirkung zu erhöhen; nie und nimmer aber sollten sie, wie es jetzt geschieht, dazu mißbraucht werden, die von Gottes Gnaden eingesetzte Herrschaft jener Königin zu vernichten. Ist ein solches Verfahren schon in jeder Art von Musik als ein durchaus destruktives und widersinniges zu bezeichnen, wie viel mehr nicht in der Oper, deren ganze Bedeutung darauf beruht, daß uns eine lebensvolle dramatische Handlung nicht durch bloße Wort-Recitation, wie im Schauspiel, sondern in potenzirter Weise durch menschlichen Gesang so eindringlich als möglich vorgeführt werde. Erhebt man auf diesem Kunstgebiete das accessorium zum principale, bildet man sich ein, die harmonischen und rhythmischen Effekte unseres ursprünglich eben nur zur Begleitung des Gesanges erfundenen Orchesters müßten den Kernpunkt des modernen Operndrama's ausmachen, damit dieses letztere nicht in der Sinnlichkeit des italienisch-characterlosen Cantabile's untergehe, so verkennt man dabei vollständig, daß es eine Musik ganz ohne Melodie überhaupt gar nicht geben kann, eine Oper aber, worin die Träger der Handlung, d. h. die Sänger, nicht mehr Melodieführer sind, sondern wo diese Aufgabe etwa den Geigen oder gar den Ventiltrompeten und Posaunen zugetheilt ist, zu einer Symphonie wird, in der der Componist neben andern Instrumenten auch diesen, lediglich zur Vermehrung der Klangfarben, wie etwa auch auf der Orgel der vox humana, eine beiläufige Mitwirkung einräumt. In der Oper muß der Sänger die Melodie führen, weil er hier nicht die Stellung eines Orchester-Instruments, sondern vielmehr die eines lebenden Wesens einnimmt, das uns seine Leidenschaften, Schmerzen und Freuden singend, d. i. das gesprochene Wort durch die Macht des Tons und der Melodie erhöhend, mitzutheilen berufen ist. —

Nun erklärt sich allerdings der Wagner'sche Opernstil, wie man zwar nicht zu dessen Rechtfertigung, wohl aber behufs Ausübung einer unparteiischen Kritik anzuführen nicht unterlassen darf, großentheils aus dem Umstande, daß eben zu allen Zeiten die Componisten sich bei ihren Tonschöpfungen nach den vorhandenen Mitteln gerichtet haben, und daß, als Wagner auftrat seine Vorläufer bereits genugsam daran gearbeitet hatten, das Reich der reinen Gesangskunst zu untergraben und die Herrschaft der sogenannten dramatisch-musikalischen Charakteristik an deren Stelle rücken zu lassen Es fand in der That stets eine ganz natürliche Wechselwirkung zwischen schaffenden und ausübenden Tonkünstlern statt, und der jüngst verstorbene Cornet hat bereits in seinem 1849 erschienenen, zwar äußerst formlosen, aber seinem Inhalt nach doch durchaus beachtenswerthen Werke: „Die Oper in Deutschland“ (S. 8), darauf hingewiesen, daß, als die Gesangskunst in ihrer höchsten Blüthe stand, die Tondichter höchst einfache Cantilenen mit sehr mäßiger Begleitung setzten, um den Gesangs-Virtuosen den nöthigen Spielraum für ihre Erfindung, ihr Gefühl, ihren Ausdruck zu lassen. Als diese Kunst nun aber zu sinken begann, fand es Rossini z. B. schon nöthig, alle Melismen genau vorzuschreiben, damit sie überhaupt noch ausgeführt und richtig angewendet werden mußten, und als es dann mit den Sängern immer mehr bergab ging, da stellten sich flugs diejenigen Meister ein, die durch ihre neuen Eroberungen im Reich der Harmonie und der Orchester-Effekte allmälig dahin wirkten, das Bedürfniß nach wirklichen Gesangskünstlern immer entbehrlicher zu machen. Selbst Bellini und Donizetti, mehr aber noch Spontini, Cherubini, Méhul, Spohr, Weber, Meyerbeer, Herold und Auber bequemten sich besonders nur noch für schöne Stimmen von geringerer künstlerischer Ausbildung zu schreiben, und endeten schließlich damit, die neueste Sturm- und Drang-Periode der modernen großen Oper mit ihrem Alles verschlingenden Blechgetöse zu inauguriren, in welchen der eigentliche Sänger ganz überflüssig wird, jedes schöne Organ sein frühzeitiges Grab findet, und nur die tüchtigen Schreier mit riesigen Stentorstimmen und im al-fresco-Declamationsstil der jungenglischen (Macready'schen) Tragöden-Schule noch Effekt machen können. In Gluck und Mozart hielten sich die beiden widerstrebenden Opernelemente, die schöne Cantilene und der dramatisch-characteristische Ausdruck, zum letzten Male die Waage; in ihnen verehren wir die Könige des Operndrama's, weil sie allein es durchgehends verstanden haben, der dramatischen Wahrheit ohne Aufopferung der sinnlichen Tonschönheit und der sangbaren Melodie im höchsten Maße gerecht zu werden. Ihre Werke erheischen daher auch mit gebieterischer Nothwendigkeit wirkliche Sänger, die zugleich gewiegte dramatische Darsteller sind; nach ihnen aber ging jene künstlerische Vereinigung und Durchdringung beider Faktoren immer mehr und mehr verloren. Die Italiener opferten, ihrem Naturell entsprechend, die dramatische Wahrheit der Melodie, während die Franzosen und Deutschen es, nach dem kurzem Interregnum einiger begabter Nachzügler (unter denen hier auch der Tell-Componist Rossini genannt werden muß) gerade umgekehrt machten und den Sänger vollends todtschlugen, um ihn allmälig als ewigen Juden, Propheten, Tannhäuser und Lohengrin, oder gar als Tristan, zu einem blos hahnebüchenen Deklamator und Ausrufer metamorphosirt, ohne Scala und Solfeggie, aber mit um so tüchtigerem Gebrüll wieder auferstehen zu lassen. Sie hatten keinen Respect mehr vor einem Personal, das selbst schon längst allen Respect vor den wahren Feinheiten der Gesangskunst verloren und blos im naturalistischen Drauflosgehen sich noch wohl gefiel. Man hat uns sogar von dem größten Tondichter nach Mozart, von Beethoven, der nur eine einzige Oper geschrieben, und dessen übrige Gesangsmusik, einige freilich sehr eclatante Ausnahmen abgerechnet, sich wie ein der menschlichen Kehle und der durch sie repräsentirten Kunst in übelster Laune hingeworfener Fehdehandschuh ausnimmt, das aus seinem Munde höchst merkwürdig klingende Wort überliefert: „Ohne Sänger kann men keine Oper schreiben! Hätte ich einen Kerl gehabt wie den Siboni *), da wäre es leicht gewesen, Melodien zu machen.“ Also auch der große Instrumental-Componist par excellence hat behauptet, es habe ihm nur an Sängern gefehlt, um zu eigentlichen Gesangswerken, sowie zu deren höchster Krone, der Oper, inspirirt zu werden, und er schrieb, vermuthlich nur um sich an diesem Mißgeschick zu rächen, Vokalmusik, die keine Kehle auszuführen vermag. Wir wollen ihm Glauben schenken, weil er Beethoven heißt, und neben all seiner bekannten Satire auf die Menschenstimme, doch zugleich auch die langathmigsten Cantilenen für alle Arten von Instrumenten, lebendigen und todten erfunden hat, welche als echte Offenbarungen eines erhabenen Genius, jedes fühlende Herz mit begeistertem Entzücken erfüllen müssen. Allein trotzdem sind wir der Ansicht, daß das Nichterfinden gesangsmäßiger Melodien zu allermeist auch noch einen andern Grund hat, als blos den von den Componisten so bitter empfundenen Mangel an tüchtigen Sängern. Ein Blick auf die Geschichte der Musik belehrt uns sofort, daß allemal da die Quelle der Melodie spärlicher zu fließen begann, wo die Tonkunst auf Effekte raffinirte, die außerhalb des Natürlichen und einfach Schönen lagen. Aehnlich in der That ist es allen Künsten ergangen. Die Zeit des Verfalls kam über sie, da die Künstler mehr um der Menschen, als um Gottes willen zu schaffen anfingen, da sie das Auffallende, Prachtvolle, Nervenreizende und Pikante, oder das subjectiv-Schrullenhafte, Paradoxe und schließlich das Monströse an die Stelle jener naiven Inspira-

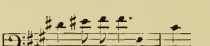
*) Giuseppe Siboni, geb. um 1784 zu Bologna, ein berühmter Tenorist, der 1816 in Wien ein Gesangsinstitut für die Oper errichten wollte, den man aber dort nicht zu fesseln wußte. Er ging deshalb nach Kopenhagen, wo er königlich honorirt wurde und auch ein Conservatorium für Gesang errichtete († 1839).

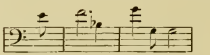
tion zu setzen sich unterfingen, welche eben für alle Ewigkeit immer nur Werke nach dem Luther-Motto: „Gott helfe mir, ich kann nicht anders!“ zu schaffe.. im Stande ist. Gleichgewicht zwischen Melodie, Harmonie und Rhythmus, Wahrheit im dramatischen Ausdruck und durchsichtige Klarheit des Satzes und der Durcharbeitung characteristisch-melodischer Motive — diese drei Grundpfeiler des gediegenen Opernstils aller Nationen, der kein specifisches Vaterland hat, weil die ganze geblitzte Welt sein Vaterland ist, und der weder der Menschenstimme, noch dem Orchester mehr als das in den natürlichen Grenzen jedes einzelnen Instruments Liegende zumuthet, sich fern hält von allen hypergenialen Effekten, wahnsinnig rastlosen Modulationen und von der »beschmackten modernen Theorie der „mélodie cachée,“ — diese hellstrahlenden Wahrzeichen eines reinen und gesunden Kunstgeschmackes also — sie sind nach dem ersten Jahrzehend unseres Jahrhunderts, vielleicht als Folge des Napoleon'schen Bataillen-Lärms, arg ins Wanken gebracht worden. An Stelle der zarten Hirtenflöten-Melodie, die in einem so nervös aufgeregten Zeitalter nicht mehr verfangen wollte, rückten die rohen Blechmassen in's Orchester, und mit dem bel canto der Sänger, Geigen und Flöten war es zu Ende. Es entwickelte sich von da an ein ganz eigenthümlich hyperbolisch-musikalischer Jargon; man verlangte, daß jedes anständige Musikwerk „fanatismo“ und „furore“ erzeugen sollte und, während sich die guten Alten mit dem Beifall der stillen Thräne und des aus tiefer gebildeten Herzen aufsteigenden Seufzers begnügt hatten, konnte fortan nur das noch auf Popularität rechnen, was die Massen zur schwärmerischen Extase und zum Wahnsinn hinriß.

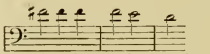
Nach alledem wird man zu dem Schlusse gelangen müssen, daß es den Componisten sicher an guten Sängern niemals ganz gefehlt haben würde, wenn Alle, die von Mozart ab für die Oper geschrieben, und die es verstanden haben, ihren Werken Eingang in das stehende Inventarium jedes wohlassortirten Bühnenrepertoirs zu verschaffen, mit der Gesangskunst und Mechanik der Menschenstimme eben so vertraut gewesen wären, wie ihr großer Vorläufer; wenn es ihnen nicht an der wahren musikalischen Inspiration gefehlt hätte, welche allein die echten singbaren Melodien erfindet und der Verlegung des Effekts in das auf dem dramatischen Gebiete nur erst in zweiter Linie zu berücksichtigende Orchester entbehren kann. Contrapunktische Gewandtheit und Modulationsreichthum sind im gesammten Reiche der Tonkunst gewiß höchst beachtenswerthe Dinge und vermögen die dramatische Characteristik wesentlich zu stützen und zu erhöhen; allein nichtsdestoweniger wird kein Tonsetzer seine Aufgabe als Operncomponist jemals vollständig lösen, der nicht vor Allem für den Sänger mundrecht zu schreiben weiß, von dessen Leistung der Erfolg des Werks vorzugsweise abhängt, weil er der lebendige Träger desselben ist, das Hauptorgan, durch welches der Tondichter zu seinem Publikum spricht. Richard Wagner nun ist freilich nicht der erste, sondern der letzte in der langen Reihe von Componisten, welche sich um die Gesangskunst nicht gekümmert, sondern nur nach Effecten gehascht haben, die völlig außerhalb ihrer Sphäre liegen; er fand bei seinem ersten Auftreten das Terrain, das er zum Tummelplatz seiner Gedanken auserkoren, durch Weber, Spohr, Marschner, Meyerbeer ꝛc. schon hinlänglich vorbereitet, um mit weit größerem Rechte als Beethoven ausrufen zu können: „ich finde keine Sänger mehr, die mich zur Erfindung wirklicher Cantilenen zu begeistern vermöchten!“ Allein er ging dann doch noch einen gewaltigen Schritt weiter, als alle seine Vorgänger, schüttete das Kind mit dem Bade aus und schreckte schließlich in seiner barschen, à tous prix originell sein wollenden Manier vor dem Paradoxon nicht zurück: „ich trauche auch gar keine Sänger, sondern blos musikalische Deklamatoren, denn die nur den Sinnen schmeichelnde Gesangsmelodie bezeichnet überhaupt einen überwundenen Standpunkt, und das Ziel der neuen Musik darf nicht mehr das Natürlich-Schöne, sondern allein noch die absolute Befreiung von allen harmonischen und melodischen Nothwendigkeiten der alten Schule sein, die als bloße Vorurtheile gar keine Beachtung mehr verdienen.“ Wörtlich hat er dies freilich nirgends gesagt, aber jedes Blatt seiner Partituren zeugt laut genug für eine derartige künstlerische Ueberzeugung. Und ein solcher Sturmlauf gegen alle Aesthetik und die kostbaren Errungenschaften einer langen, mühevoll glorreichen Kunstentwickelung, ein solches Reagiren über alle Geschichte hinaus auf sogenannte paradiesische Zustände zurück, mußte dann freilich Niemandem erwünschter kommen, als unsern heutigen, in der Feuergluth der Pariser fünfactigen Decorationsoper bereits weidlich hartgesottenen Sängern, die eben nur noch brüllen können, und unter denen man einen Mozart-Interpreten schon mit der Diogenes-Laterne zu suchen hat. Je mehr man das am Gängelbande des Scandals geleitete Publikum durch immer neue, zum Theil sehr glänzend abgefaßte Parteischriften daran gewöhnt hat, die Unförmlichkeiten und Klangunerhörtheiten der neuen Richtung mit der sogenannten Erhabenheit der Intentionen zu rechtfertigen, und alle diejenigen als Unzeitgemäße zu verachten, die sich diesem modernen Dogma der Tiefe ohne weiteres zu fügen Anstand nehmen, vielmehr nach alter guter Sitte nur die Musik für wahrhaft tief ansehen wollen, welche in durchweg klaren, der Natur des künstlerischen Materials entsprechenden Formen zu unserer Empfindung redet, je mehr sich die Componisten selbst auf ihrer wilden Jagd nach einem völlig nebelhaften und sinnlosen Ziele, der sogenannten absoluten (?) Musik, gegen die technische Ausführbarkeit ihrer Werke gleichgiltig zeigen, um so freudiger schaart sich das Heer unserer heutigen ungeschulten Opernhelden um die Fahne des Mannes, der auf die Barrikaden stieg, um laut und öffentlich den gründlichsten Umsturz zu predigen. Mit Begeisterung stecken sie ihren Leib in die silberne Rüstung des räthselhaften Schwanenritters, lassen ihre Finger durch die goldpaynerne Harfe des Venusberückten Wartburgsängers rauschen, und können sich endlich einmal wieder als die ächten Kerle fühlen, aus deren Antlitz jede Fiber spricht: „Als ich auftrat, hat die Welt gezittert!“ während sich bisher keine Hand geregt ihre stümperhaften Illustrationen eines Ottavio, Belmonte, Pylades oder Ronald zu beklatschen. Mit Recht verehren diese Epigonen Richard Wagner als ihren wahren Messias, der sie aus ihrer Unbedeutendheit erlöst und ihrer Impotenz ein Feld eröffnet hat, wo es nur noch mit den beneidenswerth geduldigen Faktoren unbegriffener Gedankentiefe und kolossal-betäubenden Höllenspectacels lustig darauf los zu operiren gilt, um die große Masse, den Janhagel, der jetzt allerwegs in öffentlichen Dingen den Anschlag gibt, in taumelndes Entzücken zu versetzen. Welch' eine Arena für die renommistischen Matadore unserer heutigen Bretterwelt, die von der Zucht der Schule längst keine Ahnung mehr haben und nur da noch zu wirken vermögen, wo es auf alles Andere mehr ankommt, als auf eine gediegene Gesangsbildung! Freilich erheischt die Wagner'sche absolute Freiheit der Melodie, die sich durch alle Tonarten beliebig hindurchwindet und die harmonisch unterstützenden Stimmen in den unvermeidlichsten Sprüngen durch dick und dünn mit sich fortreißt, immer wenigstens noch tüchtige Treffer und felsenfeste Talttzähler, und das zwar in um so höhern Maße, als die Wunderlichkeit der musikalischen Combinationen, die unablässig auseinander polterudem rhapsodischen Wendungen, Folgewidrigkeiten und capriciösen Rhythmen, das beständige Abbrechen melodischer Motive und Perioden, das endlose Gewühl krasser Dissonanzen, Schlag auf Schlag aufeinanderfolgender enharmonischer Verwechselungen und frappanter Tourückungen, der absolute Mangel jedes Wohllauts, jeder einfachen Gliederung, jedes gleichmäßigen Fortschritts, jeder Durchsichtigkeit der Einzelbildungen, jeder Consequenz in der Stimmführung und jedes mit Schmerzen ersehnten Ruhe- und Rastpunktes dem Sänger Schwierigkeiten bereiten, von denen die Mozart'sche Oper

noch nicht die leiseste Ahnung hatte. — Allein auch hiermit hat es am letzten Ende nicht so viel auf sich, wie ein kleines Selbsterlebniß beweisen wird, das wir hier mittzutheilen uns erlauben wollen. Wir wohnten einst auf einer großen deutschen Hofbühne den von einem der umsichtigsten und gediegensten Kapellmeister unserer Zeit mit größter Sorgfalt geleiteten Proben zum „Lohengrin“ bei und waren dabei Zeuge, wie eine, wegen ihrer musikalischen Sicherheit allgemein geschätzte Sängerin sich mit einem besonders schwierigen Einsatz der „Ortrud“ abquälte, denselben jedoch trotz aller Anstrengung immer auf's Neue wieder verfehlte, so daß sie endlich ihrer hellen Verzweiflung mit dem Ausruf Luft machte: „Ich kann das infame D nicht treffen!“ — „Was thut's?“ tröstete der Kapellmeister, „bleiben Sie ruhig bei Ihrem Cis; beides klingt doch ganz gleich schlecht, und kein Ohr wird den Fehler heraushören!“ — Man mag aus dieser Erzählung ersehen, daß selbst als Treffübung die Wagner'sche Musik immerhin nur von zweifelhaftem Werthe ist, da die reine Intonation des Sängers, die doch bei jeder wirklichen Musik Grundbedingung des Erfolges sein muß, in dem hier zur Ausführung vorliegenden Tonchaos ziemlich indifferent erscheint. Wo aber bleiben nun gar die übrigen Perfectionen, die man von einem echten Sänger beanspruchte? Wo soll er ein Portament, eine mezza di voce, ein allmäliges Crescendiren und Decrescendiren und alle die andern Schönheiten seiner Kunst, durch die er nach ewig unabänderlichen Naturgesetzen allein auf Herz und Empfindung zu wirken vermag, anbringen, wenn es sich nur um reducirisches Ungestüm handelt, und in Folge jener eben geschilderten Zügellosigkeit der musikalischen Grammatik die Ausnahme fortwährend als Regel auftritt. Nicht lernen kann er an dieser Art Musik, sondern er muß umgekehrt vielmehr das, was er etwa ja anderweit gelernt hätte, erst recht gefliffentlich wieder verlernen, um hier seine Aufgabe tant pis que mal zu lösen. Wo Melodielosigkeit und Dissonanzen zur Hauptsache werden, da hört nothwendigerweise aller Gesang auf; nur Cantilenen kann man singen. In einer Musik, die jede Cantilene als eine inhalts- und gedankenlose Formspielerei, als ein unwürdiges Appelliren an die Sinne, statt an den Geist verwirft, werden unsere heutigen Sänger großgezogen! Nach „Lohengrin“ und „Tannhäuser“, „Ortrud“ und „Telramund“ steht ihr Sinn, und wer weiß, ob sie nicht endlich auch noch in den bis jetzt noch für unnahbar gehaltenen Hafen von „Tristan“ und „Isolde“ mit unkräftigem Behagen einlaufen werden, worin es mehr Klippen gibt, als in dem ganzen übrigen Opern-Ocean! Wie es heute schon mit dem Sängerbewußtsein steht, ist kein Unsinn mehr derb genug, um nicht begeisterte Anhänger unter Menschen zu finden, die ihr größtes Verdienst nur noch darin zu erblicken scheinen, ihre natürlichen Stimmmittel durch Verwahrlosung jeder Schule und durch maßlos unnatürliche Ueberanstrengung ja so früh als möglich zu Grunde zu richten. Und das geschieht in unserem sonst so practischen und nach Gelderwerb so ungemein gierigen Jahrhundert, wo sich freilich die Prinzipien einer vernünftigen Oekonomie und der rand- und bandlosesten Verschwendung zu Ruhm und Ehren des unersättlichen Genuß- und Luxuslebens auf die sonderbarste Weise kreuzen und gegenseitig bekriegen! Wenn aber überhaupt noch etwas der wahnwitzigen Schwelgerei unserer Sänger in unmöglicher Musik Halt zu gebieten vermöchte, so wäre es, sollte man denken, vielleicht am Ersten noch der Hinweis auf die stimmverwüstende Tendenz derselben, denn daß ein hauptsächlich auf die Wagner'schen Paradepferde eingerittener Sänger vollständig bankerott ist, sobald er seine Stimme ausgeschrieen hat, und daß kaum ein Jahrzehend dazu gehört, um unter den gewaltsamen Liebkosungen dieser forcirten Opernmuse zu diesem Ziel zu gelangen, das kann doch wahrlich nach den bereits offenkundig vorliegenden Erfahrungen der letzten Kunstperiode kaum mehr bezweifelt werden. Pacchiarotti, Tacchinardi und Lablache sangen freilich noch im 50. und 60. Lebensjahre ihren Hasse, Cimarosa, Mozart und Rossini bezaubernd schön, allein schon Spontini's lärmende Heldenoper, Meyerbeer's Robert und Auber's rasender Fischer Masaniello genügten, um das herrliche Organ eines Bader lange vor der Zeit in Verfall zu bringen — und was wird erst das Schicksal unseres so unendlich geringer begabten Sängernachwuchses im Dienste der Wagner'schen Hünenoper sein?! Tichatscheck hat allerdings eine gute Reihe von Jahren hindurch Stand gehalten, aber eine Schwalbe macht noch keinen Sommer! —

Ein Grauen beschleicht uns, wenn wir Wagner's Partituren aufschlagen. Jedem Sänger und Kenner des menschlichen Stimmorganismus ist es bekannt, daß der hohe Bariton, für den z. B. die Partie des Telramund im „Lohengrin“ geschrieben ist, in den beiden Mittelregistern, worin die volle Kraft dieses Organs liegt, nur die zwei Tetrachorde vom E der kleinen, bis zum E der ersten Diskant-Octave umfaßt, die Töne F, Fis, G der letztern also schon dem ersten Falsettregister angehören, welches auch bei üppigster Naturbegabung und vollster künstlerischer Ausbildung nur immer ausnahmsweise vom Componisten wird beansprucht werden dürfen, wenn er den Mitteln seines Interpreten nicht Gefahr bringen und ihm andauernd sichere Effecte garantiren will. In der Coloratur und wo diese höchsten Töne durch allmäliges Ansteigen der Cantilene naturgemäß vorbereitet werden können, hat es mit dem Anschlagen derselben weniger Noth; ruinös wird ihr Gebrauch namentlich nur dann, wenn viel Worte auf denselben ausgesprochen werden müssen, und der declamatorische Accent vorzugsweise auf sie gelegt ist. Nun vergleiche man aber mit diesen unumstößlichen physiologischen Grundregeln des Gesanges Alles, was Wagner seinen Telramund in den furchtbaren Scenen des zweiten Acts singen läßt. Wie wimmelt es da von Einsätzen auf dem hohen F und Fis, von Stellen wie:







Stellen, die meist im raschen Tempo fortissimo herausgestoßen werden müssen! Schon allein die drei unmittelbar aufeinanderfolgenden i-Laute der letztgedachten Phrase wären in so schwindelnder Höhe genug, auch das robusteste Organ über alle Gebühr anzugreifen; wie aber wird durch sie die Kraft des Sängers erst erschöpft, wenn sie nicht etwa vereinzelt dastehen, sondern blos ein winziges Beispiel fortwährender tiptop-Noten bilden! Man komme uns nicht mit Gluck's Thoas, Hercules oder Hidraot, die gleichfalls sehr hoch und heutigen Baritonisten unbequem liegen. Eine Herabsetzung des Kammertons zu der Höhe, die derselbe zu Gluck's Zeiten hatte, gleicht hier alles Uebermaß aus; Wagner aber schrieb für den so unglaublich hochgeschraubten Kammerton unserer Zeit und wußte, als er schrieb, noch nicht, daß der Imperator Napoleon III. seine civilisatorische Mission dereinst bis auf die Reform der Stimmgabel auszudehnen Lust verspüren würde. Ueberdies haben die Gluck'schen Bässe Melodien zu singen, Wagner's Telramund und fliegender Holländer ꝛc. aber nur wildchaotische Recitative.

Gewiß, Richard Wagner hat, als der Radikalste unter

den radikalen Vorkämpfern der Theorie von den überwundenen Standpuncten, in seiner Opernmusik bis jetzt alle übrigen Tonsetzer an Ungesangsmäßigkeit immer noch um ein gutes Theil überboten, allein — wir wiederholen es um der Gerechtigkeit willen noch einmal — er steht in diesem widersinnigen Verfahren nichts weniger als einsam da; selbst mehrere unserer größten vaterländischen Opernconponisten sind in dieser Beziehung als seine Vorläufer zu betrachten, und unter den Zeitgenossen gibt es vollends kaum mehr einen oder den andern bescheidenen Liedercomponisten, der noch eine wirklich sangbare Melodie zu schreiben vermöchte. Das kommt aber keineswegs etwa allein daher, weil unsere Tonsetzer in der Technik ihrer Kunst weniger erfahren wären, als die guten Alten, weil sie weniger gründliche Studien im Generalbaß machten, als Händel, Haydn und Mozart dies gethan haben, sondern es ist dies vielmehr vorzugsweise ein Resultat des mangelnden Talents, der fehlenden Herzenseinfalt und wahren Begeisterung für das Natürliche, Schöne und Wahre, die in der Welt überhaupt immer seltener werden; ohne wahres Genie und wirkliche Inspiration aber vermag nun einmal Niemand eine ächte, herzerwärmende und dem Sänger mundrechte Melodie zu erfinden, denn die Menschenstimme ist und wird allezeit das edelste und herrlichste Instrument bleiben, das sich deshalb auch zur Interpretation der schlechten, unschönen, unter tausend Aengsten erzeugten und unter noch größeren Qualen nur anzuhörenden Musik ungestraft niemals hergeben kann. Keine noch so große Vervollkommnung des Orchesters mit all' seiner riesig fortgeschrittenen Blechüberladung wird uns je den Verlust wirklicher Melodien und ächter Sänger ersetzen; aller Musik ist die Spitze abgebrochen, wenn sie aufhört, für die menschliche Kehle sangbar zu sein, und Goethe wird auch in dieser Beziehung mit seinem gegen den alten Zelter geäußerten Worte Recht behalten: „Das wirklich Gute jeder Kunst ist einfach und allgemein verständlich, und das künstlich Schwere fast immer ein Zeugniß mangelnden Talents.“ —

Was ist nun da zu rathen und zu thun, auf daß die Sündfluth nicht über uns komme und Alles verschlinge?! Wir wissen vorläufig blos auf das Eine hinzuweisen, was unsere großen, mit fürstlicher Munificenz so reich ausgestatteten Hoftheater-Directionen in's Werk zu setzen leider! nur allzulange versäumt haben: d. i. die Gründung tüchtiger Schulen für den dramatischen Kunstgesang, in welchen ältere bewährte Opernsänger und Tonsetzer ihre Kenntnisse und Erfahrungen begabten jungen Talenten mittheilen und dafür sorgen könnten, daß die besseren Traditionen aus einer Zeit höherer Kunstcultur nicht verloren gehen, und der Sinn und Geschmack für das wahrhaft Künstlerische, dem rohen Naturalismus unserer Tage gegenüber, durch geistvolle systematische Pflege wieder zu Ansehen gelange. So, aber auch nur so, steht zu hoffen, daß wir wieder Sänger bekommen, die aller Welt zu beweisen vermögen, daß Gluck's und Mozart's Melodien noch lange nicht abgedroschen sind, und daß sich mit ihnen noch immer und bis in alle Ewigkeit hinein tausendmal mehr wirklicher Effekt erzielen läßt, als mit den Wagner'schen Brutalitäten.

Recensionen.

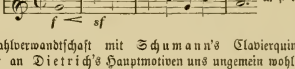
Albert Dietrich. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. op. 9. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

S. B. Das vorliegende Trio ist zwar nicht neuesten Datums, hat vielmehr schon mehrere (5) Jahre hinter sich, (was schon aus der Dedikation hervorgeht, es ist Robert Schumann zugeeignet); allein da wir gerne auf Werke zurückkommen, die im Gewühl der Tagesserscheinungen sich nicht sogleich das verdiente Terrain erobern konnten, und nur Wenigen bekannt wurden, so finden wir uns veranlaßt, unseren Lesern ein Opus vorzuführen, welches gewiß Vielen wahre Freude und Genuß zu verschaffen geeignet ist, wie es uns solchen verschafft hat; denn es gehört zu jenen Produkten der Kunst, welche bei dem Hörer mehr als das Bedürfniß oberflächlicher Unterhaltung voraussetzen, und das bieten, was man von der Kunst immer verlangen sollte: Erquickung des inneren Menschen, Versetzung desselben in einen höheren idealen Zustand.

Das Trio gehört entschieden der Schumann'schen Richtung an, aber im besten Sinne, da nicht die krankhaften Seiten des Meisters darin vorwaltend ihre Fortsetzung finden, sondern das innerlich-reiche, poetische Leben, durch welches Schumann mit den Classikern zusammenhängt, wenn er denselben auch in Klarheit der Form und Mannigfaltigkeit des Inhalts nachsteht. Dietrich's Stern hat ihn richtig geleitet jene gesunde Seite Schumann's zu seiner Fahne zu machen, wobei freilich mancher prägnante Zug des Letzteren mit in seine Composition überging, — eine Erscheinung, die aber in der Kunst sehr häufig ist, und durchaus keinen Vorwurf in sich schließt.

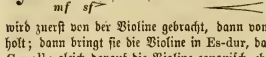
Da wir nicht wissen, wie der Componist seinem Werke jetzt gegenübersteht, so wollen wir die folgenden Bemerkungen, fosern sie einen Tadel enthalten, nicht als Winke für ihn betrachtet wissen, sondern als einen Theil unserer Referentenpflicht: dem Leser auch die Schwächen des Werks nicht zu verhehlen. Der Componist wird dieselben nunmehr wohl selbst kennen und in künftigen Werken dieser Art zu vermeiden bemüht sein.

Das Trio geht in C-moll und besteht aus 4 Sätzen von ziemlicher Ausdehnung. Nach dem ersten Allegro folgt ein Adagio in G-dur, dann an der Stelle des Scherzo ein Moderato quasi Allegretto im ¾ Takt C-moll, endlich ein Finale, Allegro molto vivace, C-dur. Es ergibt sich aus dieser Zusammenstellung schon eine Gegensätzlichkeit und wieder eine genügende tonische Verwandtschaft, endlich auch ein: Steigerung und eine kraftvolle Erhebung durch den Dur-Charakter des Finales. Die Themen sind durchaus gut gewählt, immer edel, wenn auch wie gesagt nicht entschieden originell. Namentlich zeigt das Thema des Finale



einige Wahlverwandtschaft mit Schumann's Clavierquintett. Was aber an Dietrich's Hauptmotiven uns ungemein wohlthut, das ist der innige keusche Charakter derselben, welcher manchmal wie in reinen Naturlauten zu uns spricht. Vergleiche zu diesem Zweck den Mittelsatz des ersten Allegro's, das Thema des Adagio und das des 3. Satzes.

Die Vorzüge der Dietrich'schen Melodik sind so gefangennehmend, daß sie die Mängel der harmonischen, namentlich modulatorischen Gestaltung aufwiegen, wenn auch nicht verdecken. Der Componist läßt sich nämlich durch seine Vorliebe für gewisse Accorde und Formeln (namentlich ⁶₄ Harmonien und Orgelpunkte auf der Dominante; siehe Mittelsatz des ersten Stückes, und pag. 20, Takt 4 und 5) verleiten, do und dort dem Natürlichen auszuweichen. Zuweilen auch treibt ihn die Modulationssucht dort zu Veränderungen der Tonart, wo man nach endlicher Ruhe lechzt. (Z. B. die Schlüsse des ersten und letzten Satzes). Den Hauptfehler des Ganzen aber glauben wir darin zu erblicken, daß schon in den ersten Theilen der Allegrosätze, (welche überhaupt heutigen Tages am seltensten gelingen) die Themate zu oft wiederholt werden. Der erste Theil sollte immer nur eine einfache Exposition der dem Stück zu Grunde liegenden Hauptgedanken sein; und diese Forderung trifft neuere Componisten um so dringender, als in den meisten Fällen die Erfindung nicht ausreicht, um im zweiten Theil ganz großartige, überraschende Entwickelungen zu Wege zu bringen. Führt nun der Componist im ersten Theil schon jedes Motiv durch, d. h. wiederholt er es auf verschiedenen Tonstufen und in allen Farbentönen, so ist er in der Regel mit dem Schluß des ersten Theils fertig, und was nachkommt ergibt sich nicht als Steigerung, sondern als unnöthige Wiederholung. Ein Blick auf den ersten Theil des ersten Allegro's von unserem Dietrich'schen Trio wird dieß deutlich machen. Eine 4tactige Melodie



wird zuerst von der Violine gebracht, dann vom Violoncell wiederholt; dann bringt sie die Violine in Es-dur, dann der Clavierbaß in G-moll; gleich darauf die Violine canonisch ebendaselbst, dann das Violoncell und die Violine in C-moll, dann das Violoncell nochmals in C-moll. Dergleichen gehört unseres Erachtens erst in den zweiten Theil, welchem sonst der Stoff fehlt. Aehnlich verfährt Dietrich mit der schönen Cantilene in Es-dur, die er ebenfalls gleich anfangs todtheţt, wie man zu sagen pflegt. Im zweiten Theil finden sich Anfänge zu contrapunctischer Ver- und Entwicklung. Aber dabei bleibt es, wesentlich Neues wird nicht zu Tage gefördert, denn die canonische Führung des Hauptmotiv's auf dem Orgelpunkt (pag. 10 und 11) ist geschwächt durch die schon im ersten Theil enthaltenen Nachahmungen.

Ungeachtet dieses Fehlers in der Anlage vermag doch der erste Satz durch seine harmonische Fülle und seinen Schwung in hohem Maße zu interessiren, und eine gewisse Consequenz, welche nie zuläßt, daß um eines pikanten Zuges wegen der Fluß des Ganzen unterbrochen wird, muß dem Musiker Achtung einflößen. Ueberhaupt sucht es Dietrich nicht im „Geistreichen", sondern in der Festigkeit und Geschlossenheit des Baues im Ganzen, eine Eigenschaft, die seinen Gebilden entschiedenen künstlerischen Werth verleiht.

Etwas breit zwar, aber von sehr schönen Verhältnissen und reizendem tiefempfundenem Inhalt ist das Adagio. Dem Hauptsatz in G-dur folgt ein etwas belebterer Seitensatz in E-moll, worauf jener wiederkehrt, aber in D-dur. Nochmals kommt der Seitensatz, reicher behandelt, in G-moll, worauf das Thema sich zum Schluß wieder in G-dur hören läßt. Dieses Stück allein reicht hin, um Dietrich's Begabung und ächte Künstlernatur außer Zweifel zu stellen, und wir rechnen es zu dem Werthvollsten, was die neuere Zeit hervorgebracht hat. —

Der dritte Satz ist in Menuettform gehalten: Nach einem Hauptsatz in C-moll folgt ein Trio in Es-dur, welches durch seinen scharf ausgeprägten Charakter trefflich absticht gegen die schmeichelnde Wellenbewegung des Hauptsatzes, der dann wiederholt und durch ein leise verlaufendes Coda abgeschlossen wird.

Das kräftige Finale thut darauf sehr wohl und würde hinreißend wirken, wenn nicht auch hier die häufigen Wiederholungen störend wirkten. So hätten wir mindestens die Tacte 27—33 weggelassen und den Schluß in C früher herbeigeführt. Sehr artig ist eine kleine Episode, die nach jenem Schluß eintritt, und nach vielfach wechselnder Modulation zu dem etwas kurzathmigen Seitensatz in G führt, der eben deßhalb das Interesse nicht besonders zu fesseln vermag und nicht bedeutend genug ist, um so oft wiederholt zu werden, als dort geschieht. Recht gut gearbeitet ist eine im Verlauf des zweiten Theils auftretende Doppelfuge, wo das Thema zugleich in seiner eigenen Verkehrung (al rovescio) in Form der Engführung verwendet ist, und außerdem von zwei in Vierteltriolen rüstig auftretenden Stimmen begleitet wird. Der ganze Satz wäre trefflich, wenn er nicht zu lang wäre. Einige tüchtige „Striche" vom Componisten selbst ausgeführt, hätten dem Werk gute Dienste gethan, um ihm zu entschiedenerem Erfolg zu verhelfen.

Besonders hervorheben müssen wir an diesem Trio noch die Behandlung des Pianoforte, welchem keine unnöthigen Schwierigkeiten aufgeladen sind, so daß man fast sagen kann, es sei darin keine Note zu viel. Das Werk ist daher auch für den weniger brillanten aber gebildeten Spieler zugänglich. Manches wäre noch viel leichter zu übersehen, wenn der Componist nicht zuweilen eine unverderbliche Ortographie anwendete und fabelhafte Intervalle z. B. as c as c
ais oder eis hinschriebe, wo von Rechtswegen einfach b und f
stehen müßte. — Die Klangwirkung ist eine ausgezeichnete, und der treffliche Musiker bewährt seine Kenntnisse und seinen guten Geschmack auf jeder Seite in reichlichster Weise.

Haydn's „Schöpfung" in Glogau.

-d- Vor einigen Wochen war die Unterhaltung in einem Restaurationslocale Glogau's ungewöhnlich belebt. Es waren mehrere Fremde zugegen; darunter auch Musiker und Musikfreunde. Ein junger eleganter Herr aus Wien und ein älterer aus Berlin führten vorzugsweise das Wort über musikalische Dinge. Der Wiener vertheidigte mit orientalischer Glut die angegriffene „neudeutsche Schule". Gleichwohl ließ er es sich eine nicht unerhebliche Muskelanstrengung kosten, einen der hervorragendsten Verfechter jener „Schule" in seiner eigenthümlichen lebhaften Directionsweise mit drastischer Wirksamkeit zu persiflren. Als man über den logischen Zusammenhang dieses wundersamen Gebahrens noch nicht ins Klare gekommen war — was überhaupt bis jetzt noch nicht geschehen ist — wurde der feurig Gestikulirende plötzlich unterbrochen von dem gedachten Berliner, einem namhaften Vertreter des halboffiziellen Berliner Witzes.

„Es ist auffallend", sagte dieser sehr ernsthaft, „daß die Anhänger der Weimar'schen Schule auch äußerlich durch die Uniformität ihrer persönlichen Erscheinung typisch verbunden sind. Wer es irgend möglich machen kann, trägt bekanntlich langes Haar wie einen Heiligenschein. Aber sie gehen, wie man bemerkt haben will, neuerdings noch weiter und lassen sich auch lange Nasen wachsen."

Der Wiener, welcher sich getroffen fühlte, erschrak heftig, fuhr mit beiden Händen mechanisch an seine Nase und bedeckte dieses sehr ausgebildete charakteristische Feldzeichen seiner Partei.

Nur für diese hatte er Worte. Für Alles außerhalb Stehende schien er nur ein einziges Wort zur Verfügung zu haben. Dieses brauchte er als Hülfszeitwort, obwohl es bei genauer Untersuchung für ihn auch die Goltung eines Hauptwortes hatte. Es hieß: Zopf. Er sprach es stets mit ärgerlich gedehntem schläfrigen Tone aus. Die Wiener Musikzustände Alles in Allem — die „Deutsche Musikzeitung" insbesondere — ganz Berlin außer Bülow — ganz Breslau außer Damrosch: kurz Alles nicht „Neudeutsche" beurtheilte er ohne weitere Erklärung durch das eine reine Wörtlein „Zopf!" — Als aber gar die Rede auf die in Glogau beabsichtigte Aufführung der „Schöpfung" kam, da erstickte ihm selbst jenes kurze Wort auf der Zunge, convulsivisch faßte er seinen eleganten Hut vom Tisch und verschwand, wie eine angehauchte Seifenblase zerplatzt — pfeilschnell aus der keterischen Gesellschaft.

Armer Vater Haydn! — Bejammernswerthe „Schöpfung!" Darf man es denn noch wagen, ein solches geächtetes Werk aufzuführen? Und wenn das auch in einem unbekannten Winkelstädtchen allenfalls erlaubt erschiene, darf man sich erdreisten aus einem Winkelstädtchen über dasselbe gar noch zu schreiben? Das Werk ist Jedermann bekannt, jeder neudeutsche Schulknabe hat es gehört und wohl gar alle vier Chorstimmen nach einander im Verlauf der Entwicklungsphasen seines Gesanges selber mitgesungen. Denn in dem kleinsten „Nest", wo man selbst mit den unzulänglichsten Mitteln sich nicht entbrechen kann, größere chorische Werke zu singen und gar „aufzuführen", greift man zu den Haydn'schen „Oratorien" wohl zuerst. Glücklicher und wunderbarer Weise aber lassen auch die Gesangsanstalten der höchsten Species in den größten Städten jene allbekannten Werke nicht unberücksichtigt. Erst unlängst hat der Stern'sche Verein durch die Aufführung der „Schöpfung" sich den Dank des musikverständigsten Publikums, als welches man das Berliner ohne Frage bezeichnen darf, in so hohem Grade verdient, daß er keinen Anstand nimmt, für die laufende Saison die „Jahreszeiten" folgen zu lassen. Und trotz aller Gegenbestrebungen der zukünftelnden Gegenwart ist und bleibt Josef Haydn ein Mann des musikalischen Volkes und seine Werke wird man wie die Mozart's u. A. m. stets als „einträgliche Repertoirstücke" schätzen und bewährt finden.

Als vor sechs Jahren die Fluten der Oder ein ansehnliches Ufergareal Schlesiens verwüstet und zahlreiche Anwohner des entfesselten Stroms in Noth und Mangel gestürzt hatten; als nun schnelle Hilfe beschafft werden mußte und Jeder an seinem Theile beitrug, so

viel er vermochte: da erwies sich als zweckmäßigster und ersprießlichster Gegenstand eines hier zu veranstaltenden „Wohlthätigkeitsconcertes“ die „Schöpfung“ von Haydn. Damals wurde der größeren Räumlichkeit wegen das Theatergebäude benutzt, welches gleichwohl die Ansprüche aller Hörlustigen nur knapp befriedigen konnte. Die neulich am 10. November stattgehabte Aufführung diente zwar keinem äußeren Zwecke, zeigte aber trotzdem denselben günstigen Erfolg hinsichtlich der zudringenden Theilnahme eines sehr gemischt zusammengesetzten Publikums.

Vielleicht könnte man, einen solchen Erfolg aus der Beschränktheit des Publikums sich zu erklären geneigt sein, aus seiner Unbekanntschaft mit den „höheren“ Erzeugnissen neuerer Kunstbestrebungen, aus der untergeordneten Größe der Stadt oder dergleichen. Aber es wird nicht schwer sein, diese Einwendungen und ähnliche zu widerlegen.

Glogau ist zwar eine der kleineren preußischen Provinzialstädte. Aber es ist zugleich Festung und hat als solche einen Divisionsstab, zwei Brigadestäbe und ähnliche höhere und untergeordnetere Militärbehörden, die mit einer verhältnißmäßig zahlreichen Garnison verknüpft sind. Ferner hat es ein Appellationsgericht, Kreisgericht, Oberstaatsanwaltschaft; eine evangelische und katholische Geistlichkeit; zwei stark besuchte Gymnasien und Bürgerschulen beider Confessionen. Alle jene liefern unter den 16 bis 17 Tausend Bewohnern der Stadt Beiträge zu dem nicht unansehnlichen Contingente der musiktreibenden und genießenden Kunstfreunde, deren Kreise durch Auswärtige, als Gutsbesitzer, Predigerfamilien u. dgl. noch beträchtlich erweitert werden. Officiere, Beamte, Gutsbesitzer, Geistliche, Schulmänner: Alle haben mehr oder weniger Theil an der Summe der anerkannten preußischen Intelligenz und Alle haben in Berlin und zumeist auch in anderen preußischen und nicht preußischen größeren Städten mannigfaltige Gelegenheit gehabt, sich in Verständniß und Genußfähigkeit des Schönen, Edlen und Wahren der Kunst, namentlich der Tonkunst, eine angemessene Uebung zu verschaffen. Aus diesem Grunde wird es nicht überraschen, daß die musikalischen Bestrebungen, so weit sie sich auf dem Boden des reinen Kunstcultus bewegen, hierorts als von gutem Erfolg gekrönte bezeichnet werden dürfen. So findet nicht blos Haydn, Mozart, Beethoven, sondern auch Bach, Händel, Gluck und von Neueren Mendelssohn, Schumann und Franz hieselbst eine breite Basis der Anerkennung und Wirksamkeit. Den auf die Zukunft speculirenden Neuesten freilich will man sich hier vorläufig noch nicht anvertrauen. Selbst der „viel zu zahme“ „Tannhäuser“, der von einem speculativen Theaterdirector einigemale über die hiesigen wankenden Bretter geprügelt worden ist, konnte wie ein exotisches wildes Gewächs hier keine Wurzeln schlagen. Liszt und Berlioz gar, die einigemal mit verhängten Zügeln auf ihren Sphinxen an den verblüfften Gegenwärtigen vorüber dem Dunkel der Zukunft entgegenfausten, hinterließen Nichts anders, als den von den Sprüngen ihrer gehetzten Löwenzwinger aufgewirbelten Staubdampf, der den betroffenen Anwesenden in den vor Entsetzen geöffneten Mund drang, auf die Lungen fiel und von dort in den Magen qualmte, so daß ein anhaltender allgemeiner Katzenjammer sich aus dem betäubenden Genusse entwickelte. Nach dieser nachwirkenden Erfahrung hat es noch keiner wieder gewagt, die Stelle eines Freiwerbers für Arbeiten „neudeutscher Schüler“ beim hiesigen Publikum über sich zu nehmen.

(Schluß folgt.)

Locales.

(Concertbericht.)

(Singakademie, 2. Philharmonisches Concert, Quartett.)

S. B. Unsere „Singakademie“ hat in ihrem ersten dießjährigen Concert Proben unverkennbarer und höchst erfreulicher Fortschritte in Betreff der Reinheit und Sicherheit der Ausführung abgelegt. Bedenkt man, was es heißt mit einem Körper aus Dilettanten bestehend, von denen Viele kaum förmlich singen gelernt haben, und in kurzer Zeit bei wöchentlich einem Uebungsabend, ein Werk von solcher Schwierigkeit wie S. Bach's doppelchörige Motette: „Singet dem Herrn ein neues Lied“ einzustudiren, so muß man einerseits dem Muth und dem Geschick des Dirigenten (Hrn. Stegmaier), anderseits der Begabung der Mitglieder Achtung bezeugen, deren rasche Auffassung und Schärfe des Gehörs das ersetzt, was an schulmäßiger Bildung fehlt. Nicht weniger muß anerkannt werden, daß der Klang des Chors von einer nicht geringen Anzahl trefflicher Stimmen und guter Gesangsmethode Zeugniß gibt. Kaum brauchen wir endlich hervorzuheben, daß die Lust und Freudigkeit am Singen solch' einem Chor eine geistige Frische verleiht, die man bei den bestgeschulten „Fachleuten“ oft vergeblich sucht.

Die Motette, womit das Concert begann, wurde bis auf wenige Stellen (besonders der Eintritt der Fuge im $^3/_4$ Takt) mit überraschender Präcision gebracht, und es war am Schluß keine erhebliche Senkung im Ton wahrzunehmen, was bei so langen unbegleiteten Sätzen kein kleines Lob in sich schließt. Freilich wäre durch noch mehr Proben, und noch größere dadurch ermöglichte Sorgfalt im Studium Manches zu erreichen gewesen, was nicht erreicht war, und was das Verständniß erschwerte, wo nicht theilweise sogar hinderte. Der erste Satz klang, obwohl Alles gut intonirt und mit Festigkeit gesungen wurde, etwas chaotisch, weil von dort an, wo das Fugenthema: „Die Kinder Zion“ u. s. w. eintritt, der andere Chor in der Kraft nicht zurücktrat, sondern im Forte blieb, so daß es in dem ohnehin stark schallenden Saal unmöglich wurde, dieses Fugenthema zu verfolgen, und weil das Tempo für eine so stark figurirte Gesangmusik etwas zu rasch war. Sehr schön wurde der zweite Satz (Choral mit Zwischensätzen) vorgetragen. Der dritte (Es-dur-) Satz hätte unseres Erachtens auch etwas weniger rasch und im Vortrag mehr breit genommen werden können, während die Schlußfuge sehr feurig und glänzend von Statten ging.

Noch entschiedener gelungen war die Wiedergabe des Palestrina'schen Stabat mater, von welchem der erste Theil (eine kleine Terz tiefer als gedruckt steht intonirt, also für die gewöhnlichen vier Stimmen eingerichtet) gebracht wurde. Das An- und Abschwellen erschien sehr durchdacht und wirkungsvoll, und die langsam dahinschwebenden Accorde machten einen wunderbar tiefen und schönen Eindruck. — Auf den höchsten Punkt erhob sich aber die Leistung und zugleich die Theilnahme des Auditoriums bei dem (zum zweiten Mal von der Singakademie gebrachten) achtstimmigen Crucifixus von Lotti, welches Stück dermaßen zündete, daß das Publikum ein Da Capo durchsetzte. — Die übrigen Stücke des Concerts waren von geringerem Belang. Die achtstimmige Motette von Mendelssohn „Aus tiefer Noth“, überall zwar den feinen trefflichen Musiker verrathend, erreicht weder die Höhe Bach'schen Schwungs, noch den Wohlklang und die sinnlich-sinnige Gluth der italienischen Meister. Schumann's achtstimmige „Talismane“, ein Stück, welches von der Höhe der Phantasie seines Schöpfers lautes Zeugniß ablegt, dann seine Frauenchöre „Wassermann“ und „Zamburinschlägerin“, zwei reizende Blumen, — endlich Rust's Quartette „Vergiß ihn nicht“ und „Unter der Linde“, zwei ganz anständige gutgemeinte Stücke, die aber kaum für Massenwirkung berechnet sind, — Alles das sind Werke aus dem Zeitgeist geboren und zu ihm sprechend, erscheinen aber neben so riesigen alten Werken in bedenklicher Kleinheit. Die vortrefflich nuancirte Ausführung derselben ließ diesen Unterschied so ziemlich vergessen und bewirkte, daß das Publikum die beiden Frauenchöre sich sogar zweimal vorsingen ließ.

Das zweite philharmonische Concert brachte Cherubini's Ouverture zu den Abencerragen, diese geistreiche aber etwas kalte, höchst wirksam instrumentirte aber auch mit Posaunenklang überladene Composition, — dann Gade's B-dur-Symphonie, welche hier zum ersten Mal vor einem größern Publikum aufgeführt und mit vielem Beifall aufgenommen wurde. Ohne gerade große Erfindung und reiches Ach symphonisches Leben aufzuweisen, wirkt sie doch erfreulich durch den gesunden ungesuchten Ton, durch Schönheit und Adel der Ideen und der Form, und durch poetische Klangwirkung. Ein darauf folgender „Elegischer Gesang“ für vier Singstimmen mit Begleitung des Streichquartetts von Beethoven, in Wien unseres Erinnerns noch gar nicht aufgeführt, vermochte sich wenig

Geltung zu verschaffen, und war nicht geeignet den Namen Beethoven würdig zu vertreten, um so weniger, als die Ausführung durch die Damen Krauß und Sulzer, und die Herren Gunz und Schmid keine besonders gelungene war, und durch die klang- und schwunglose Behandlung des Sopran wesentliche Einbuße erlitt. — Den Schluß bildete Mozart's allbekannte und beliebte C-dur-Symphonie mit der Fuge. Die Ausführung sämmtlicher Orchesterstücke zeichnete sich durch große Präcision und strenges Einhalten der vorgeschriebenen Nuancen aus. Dagegen wäre bei einem so vorzüglich geschulten Orchester etwas mehr künstlerische Freiheit im Rhythmischen, hie und da ein kleines Ritardanto oder eine merkliche Beschleunigung zu wünschen gewesen. Wenn ein Dirigent sein Orchester so „am Schnürchen" hat, wie Herr Dessoff, so kann dergleichen gewiß ohne Gefahr gewagt, braucht der Taktstock nicht immer mit metronomischer Genauigkeit gehandhabt zu werden. Der Menuett der Mozart'schen Symphonie erschien uns auch etwas zu schleppend genommen.

Die erste Quartettproduction der Herren Hellmesberger, Durst, Dobyhal und Röver versammelte wie immer ein zahlreiches und höchst empfängliches, aber auch kritisches Publikum. Mendelssohn's E-moll-Quartett, W. Bargiel's neues Clavierttrio, Beethoven's Es-Quartett op. 74 bildeten das Programm. Das Mendelssohn'sche Quartett wurde namentlich von Herrn Hellmesberger mit viel Schwung und außerordentlicher, fast übertriebener Ausbildung der Details und in seinen Allegrosätzen etwas überstürzt gegeben. Das Trio von Bargiel*) mochte, wie voraus zusehen, unserem Publikum wohl etwas exotisch erscheinen und fand wenig Anklang. Bargiel möge dieses Factum berücksichtigen, sich aber auch nicht allzu viel grane Haare darüber wachsen lassen. Denn wenn der Musikvereinssaal unter den Tuchlauben einst seine Memoiren herausgeben wird, so wird die Welt erstaunen über die Wandelbarkeit des Publikums, das sich innerhalb seiner Mauern versammelte. Gar manches Stück, das bei erstmaliger Aufführung keinen Anklang fand, wurde später sehr gern und wiederholt gehört, — gar manches andere, das sich eines lärmenden Beifalls erfreute, fand später ein eisiges Publikum vor sich. Bargiel ist in seinen uns noch fremdartig erscheinenden Stücken frei von allen Banalitäten und ebenso frei von jener haarsträubenden, herzund ohrenzerreißenden Unmusik, wie sie heute sich als Genialität aufdringen will. Das sind freilich vor der Hand blos negative Tugenden: es sind aber auch positive vorhanden: Geist, Charakter, Bedeutsamkeit. Eines vermißt man wohl: Anmuth, und diese sollte auch dem tiefsinnigsten Stück nicht ganz fehlen. Für unsere jungen Componisten ist es eben schlimm, daß sie nicht wie Beethoven von der Grazie ausgeben, sondern zu ihr zurückkehren müssen, wollen sie das Publikum, auch das gebildete, für sich gewinnen. Die holden Göttinnen zeigen sich aber etwas spröde, da sie so lange vernachlässigt waren. — Beethoven's Riesenquartett in Es ertönte darauf, und schlug einstweilen das arme Trio (dessen Clavierpart von Hrn. Dachs correct, aber zu wenig durchgeistigt vorgetragen wurde) nieder. Hoffen wir, daß es sich von dem Fall erholen, und jene Lebensfähigkeit noch beweisen werde, die ihm sicherlich innewohnt.

* Unser Referent v. Br. hat über dasselbe in Nr. 46 sich im Ganzen sehr günstig ausgesprochen.

Nachrichten.

In Berlin wurde dieser Tage die erste Nummer einer deutschen „Männergesangzeitung" ausgegeben. (Auch in Wien soll demnächst eine solche in's Leben treten).

Die Gebrüder Holmes haben kürzlich in München unter großem Beifall mehrere Concerte gegeben und darin u. a. Compositionen von Spohr und S. Bach vorgetragen.

Die Verlagshandlung Peters in Leipzig und Berlin hat so eben eine Subscribtion mit ermäßigten Preise e öffnet, auf Collectionen der Werke von S. Bach, Händel, Haydn, Mozart u. A.

Concert-Ankündigungen.

Am 25. November Nachmittags 5 Uhr im Saal des Musikvereins: Zweite Quartettproduction des Herrn Hellmesberger, (Herbeck, Quartett neu. — Beethoven, Sonate für Pianoforte und Violine (Herr Inl. Epstein) — Schubert, Quartett in G-dur.)

— Nachmittags ½ 5 Uhr im Saal des Herrn Ehrbar: Dritte Quartettproduction des Herrn Hofmann.

Am 1. December Abends 7 Uhr im Saal des Musikvereins: Abend-Concert des Singvereins unter Leitung des Herrn Direktor Herbeck (Schumann, der Königssohn, Ballade für Solo-Stimmen und Chor. — Mendelssohn, Vocal-Chöre. (Die Nachtigall — Kommt laßt uns gehn). — Schubert, Lied: Der Hirt am Felsen. — Grädener, Chor: Irrwischgesang. — Schubert, Ständchen für Alt-Solo und Frauenchor. op. 135. Soldatenlied aus „Der vierjährige Posten." Männerchor. — Schumann, Chöre aus dem 3. Theil der Faust-Musik.)

Am 2. December Mittags ½ 1 Uhr im k. k. Redoutensaal unter Leitung des Herrn Director Herbeck. (Cateł, Ouverture zu Semiramide. — Schubert, Marsch orchestrirt von Liszt. — Volkmann Concertstück für Clavier mit Orchester (Herr Professor Dachs.) — Schubert, Symphonische Fragmente aus der tragischen, dann aus der 6. und 2. Symphonie.)

— Nachmittags 5 Uhr: Dritte Quartettproduction des Herrn Hellmesberger.

Berichtigungen.

v. Br. — Wenn wir neulich die Anzeige eines Trio von Jadassohn mit den Worten schlossen: „Der Componist „macht" auch in „Salonstücken"; dabei möge er bleiben, denn in den Salon gehört die Phrase, die schwänzelnde, tänzelnde, lügnerisch-heuchlerische mit ihrem süßen Soft, der der rohen leeren Seele entquillt", so versteht es sich von selbst, daß sich diese letzteren Freundlichkeiten nicht auf den genannten Componisten beziehen sollen, denn sie würden eine persönliche Beleidigung desselben in sich schließen, um derentwillen er uns, wären sie also gemeint, wohl zur Rede zu stellen berechtigt wäre. Denn man kann ein sehr mittelmäßiger Componist und doch zugleich ein höchst schätzenswerther Mensch sein, eine Eigenschaft, welche mit unserem Begriff von einer rohen und leeren Seele nicht wohl vereinbar scheint. Der kleine Ausfall galt vielmehr einem ganzen wohlbekannten Geschlecht, das man freilich nur entweder ignoriren oder mit den Waffen des Spottes bekämpfen sollte. Doch ist es wohl erlaubt, sich über dessen Existenz und den Einfluß, welchen es ausübt, auch gelegentlich einmal zu erbeben; nach dieser Richtung hin sollten denn jene etwas derben Worte treffen und rein zufällige Veranlassung war es, daß sie gerade an jener Stelle erschienen. Wir fühlten uns zu dieser Berichtigung verpflichtet, weil wir aufmerksam gemacht wurden, wie leicht jene Worte in dem angedeuteten schwer verletzenden Sinne aufgefaßt werden konnten, da sie von uns doch nicht entfernt in dieser Beziehung gemeint waren.

In Nr. 46 in dem „Bericht aus Breslau" ist Zeile 13 zu lesen Mosewins statt Moherins, und Zeile 4 von unten Südrußland statt Süddeutschland.

In Nr. 47 ist bei der Recension über Werke zur Kunstgeschichte der Name des Verfassers, Dr. Aug. Kahlert weggeblieben.

Briefkasten der Redaction.

Sch. in D. Unmöglich zu verwenden. — O. in F. Bitte um baldigen Bericht.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 49. Wien, 1. December 1860. I. Jahrgang

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 5 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Wegen des auf Samstag den 8. December fallenden **Feiertags** wird die nächste Nummer schon Freitag den 7. ausgegeben.

Inhalt. Allgemeine Musikzustände. — Recensionen. — Haydn's Schöpfung in Glogau (Schluß). — Locales. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Concert-Ankündigungen. — Anzeigen.

Allgemeine Musikzustände.

Von S. **Bagge.**

Bei der Zerfahrenheit unserer Musikzustände, die in der natürlichen Verschiedenheit der Kräfte und des Standes der Bildung bei den Einzelnen wie bei den Massen ihren Grund hat, thut es vor Allem noth, sich über gewisse Zielpunkte zu einigen, und wo diese Einigung nicht eine allgemeine sein kann, auf Bildung von Parteien hinzuwirken, von welchen Jede ein möglichst klares Ziel verfolgt, um endlich nach längeren oder kürzeren Kämpfen in einer höheren Einheit aufzugehen, deren Physiognomie zur Zeit noch nicht mit Bestimmtheit erkannt wird, die aber Allen, welche es ehrlich meinen, als Ideal vorschwebt. Im Stillen bestehen zwar gewisse Gruppen auch in Zeiten der Auflösung alter Parteien immer. Ein warmer Händedruck, da und dort empfangen und erwidert, belehrt uns über das Vorhandensein gleicher Anschauungsweise, gleichen Strebens. Aber diese Gruppen bedürfen der Organe, wo man sich zusammen findet, und das Gemeinsame gemeinschaftlich vertritt. Nun sind jetzt in unserer Kunst die vorher bestandenen Parteien offenbar in der Auflösung begriffen, und die vorhandenen, nomentlich älteren Organe können nicht mehr als wirklicher Ausdruck der Meinung Jener gelten, welche sie zu vertreten behaupten. Unter solchen Umständen ist es dringend nothwendig die Parteien neu zu organisiren und sich zu diesem Zweck über die Hauptfragen der Gegenwart zu verständigen, auf Grund des gewonnenen Einverständnisses aber rüstig und unbeirrt durch das Geschrei widerstrebender Elemente an dem Gebäude fortzubauen, welches wir unseren Nachkommen als Denkmal unserer Gesinnung und unseres Strebens hinterlassen wollen, und welches wo möglich als freundlich-wohnliche Behausung von ihnen mit Dank bezogen werden soll.

Zu jenen „Hauptfragen der Gegenwart" gehören auch die herrschenden Zustände. Wir hatten schon am Schluß unseres Artikels: „Ueber den gegenwärtigen allgemeinen Stand der Tonkunst" (Nr. 21—25) versprochen, unseren Lesern zu sagen, was wir davon halten. Die Ausführung dieses Vorhabens wurde durch manchen augenblicklich zu erledigenden Zwischenfall aufgehalten, freilich auch wieder durch manche Erfahrung innerlich gefördert, so daß wir heute endlich mit größerer Entschiedenheit als früher an's Werk gehen können. Wenn man ein Ideal in sich trägt und täglich in der Lage ist, die fortwährenden Kämpfe zu beobachten, ja wohl selbst mit durchzufechten, unter welchen jenes Ideal seiner Verwirklichung entgegengeht, so ist die Hauptschwierigkeit für eine wirksame Darstellung die, daß man leicht momentanen Stimmungen nachgibt und in Einseitigkeit geräth, also entweder dem Optimismus oder dem Pessimismus, dieser Scylla und Charybdis des Schriftstellers, zum Opfer fällt. Wir hoffen in Nachstehendem beiden Extremen auszuweichen, und sowohl der Würde der Kunst, als den billigen und gerechten Anforderungen der lebenden durch ächte Bildung und reges Streben berechtigten Künstler gerecht zu werden.

Wir gliedern den Stoff unserer Auseinandersetzung in vier Abtheilungen, und sprechen vom Publikum, von den Künstlern, Lehrern und Lehranstalten, von lebenden Componisten, von den Verlegern und der Kritik.

I.

Das Publikum.

Was ist das „Publikum"? — Im weitesten Sinn ein Kometenschweif, der einem leuchtenden, manchmal substanzlosen Kern ohne freie Selbstbestimmung nachzieht, bald in der Sonnennähe der Wahrheit, bald in äußerster Sonnenferne irrt. Eine kaleidoskopartige Masse, die jeden Augenblick eine andere Gestalt annimmt, für Alles in Entzücken geräth was sinnlich packt, und für das Höchste und Größte oft ganz theilnahmslos bleibt. Ein Körper, dessen Seele überall und nirgends ist, der bald von guten bald von bösen Geistern beherrscht erscheint. Ein Complex von Personen, die bald ein Gefühl für den ahnungsreichen Ton der keuschen Göttin zu haben scheinen, bald sich in verwirrtem Entzücken kopfüber in die grausigen Tiefen schmutzigsten Tonlebens stürzen.

In diesem weiteren Sinn hat das „Publikum" für die Kunst und den Künstler gar keine oder nur eine sehr bedenkliche Bedeutung. Ob es entzückt ist, oder sich langweilt, ob es jubelt, oder in tobendem Fanatismus pfeift und zischt — es ist ganz einerlei, die Kunst fragt nicht darnach und geht ruhig ihren Gang. Und der ist kein rechter Künstler, der sich von solcher rohen Masse ins Schlepptau nehmen läßt.

Betrachten wir einmal die Sache ganz ruhig und wagen einen anderen Vergleich. Nennen wir Publikum das Volk, und sehen dieses als den Stamm eines großen, seine Aeste weit und hoch treibenden Baumes an. Dieser Stamm ist hart und rauh, treibt, wenn er gesund ist aus sich selber keine Blätter und Blüthen, sondern verzweigt sich erst in Aeste und dünne Zweige; diese setzen Blätter an und treiben Blüthen. So ist auch die zarte und duftige Blüthe „Kunst" erst das Letzte und Aeußerste, was der Stamm treibt; die Blüthen werfen sich wohl ihren Staub gegenseitig zu; aber der Stamm weiß nicht, was oben in seinen Wipfeln für ein feines Leben herrscht, er bleibt hart und dürr, und erst die grünen Zweige nähern sich den Blüthen und scheinen in ihrer Beweglichkeit an jenem Leben theilzunehmen.

Immer und ewig ist die Kunst, d. h. die wahre, nur ein Ausfluß unendlich feiner geistiger Organisation, und wird auch nur dieser wieder ganz verständlich. Das Höchste kann

nur dort Verständniß finden, wo eine gesunde Bildung vorherrscht, und wo die inneren Organe genügend vorbereitet und empfänglich gemacht sind für Eindrücke, die an der Rohheit ewig unwirksam vorübergehen.

Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkte die „musikalische Welt“, so sehen wir ganze Länder, wo die bei der Musik in Anwendung kommenden Organe von der Natur vernachlässigt erscheinen, und nur in größeren Städten Anregung und einige Ausbildung finden, wo aber durch übertriebenes Centralisationswesen zugleich ein Tummelplatz entstanden ist für die verwegenste und raffinirteste Speculation, die die Sinne des Publikums durch alle Mittel ihren Absichten tributpflichtig zu machen weiß. Kann dort die Kunst ihre geheimnißvolle Thätigkeit entfalten, kann dort die Rede sein von einer tiefen und stillen Einkehr in den inneren Menschen, wo ihre Werkstätte ist? Der Nationalstolz mag mächtig dazu beitragen, manches Kunstwerk in großartiger Ausführung hinzustellen; er schließt aber noch nicht die Summe der Fähigkeiten in sich, die zum musikalischen Verständniß nothwendig sind; und so sehen wir denn oft in solchen „großen Städten“ das Höchste und Niedrigste der Kunst gleich eifrig gepflegt und mit gleichem Entzücken vom „Publikum“ aufgenommen. Ein trauriges aber ganz begreifliches Armuthszeugniß, das damit den dortigen Musikzuständen ausgestellt wird! — Wir sehen andere Länder und Städte, wo die Musik ein Pathengeschenk der Natur, wo die Luft gleichsam von süßen Melodien erfüllt ist, die sich frühzeitig in die jugendlichen Organe niederlassen, und sich dort nach natürlichen Gesetzen wohnlich einrichten. Der Volksgeist ist aber entweder unterdrückt oder verschroben und verdorben, nicht auf das Höhere und Ewige sondern auf das Materielle gerichtet. Kann dort die Kunst zur höchsten Blüthe gelangen, oder kann dort diese Blüthe in Fleisch und Blut des Volkes übergehen? Man mag sich auf eine große, aber in späterer noch höherer Cultur aufgegangene Vergangenheit berufen, und Alles „Barbaren“ schelten, was über der Grenze wohnt. Die Kunst hat aber mit dem „Specifischen“ und „Nationalen“ nur in einer tieferen Sphäre zu thun, sie ist so rein menschlich, daß sie auch und gerade in ihren höchsten Spitzen nur das Allgemeine, freilich in hoher Sprache ausspricht.

Wenn nun der Künstler nicht über das Specifische seines Landes hinauskommt, das Publikum aber nur das begreift, was dem herrschenden Volksgeist als Ausdruck dient, so ist auch hiermit ein Armuthszeugniß ausgestellt, und die Musikzustände erscheinen ebenfalls in keinem günstigen Licht.

Wo ist nun die wahre Heimat der Tonkunst? Ist sie nicht da, wo natürliche Begabung, wo allgemeine Verbreitung des Gesangs zusammentrifft mit vorgeschrittener Volksbildung, wo Herz und Ohren offen sind, wo man eine mächtige Vorarbeit hinter sich hat, wo bis in den kleinsten Winkel hinein der Same musikalischer Anregung ausgestreut ist, wo selbst zwischen der höchsten Kunstgattung und dem Volksgeiste noch eine Brücke besteht?!

Wir brauchen nicht zu sagen, von welchem Lande wir reden; es ist auch unter Vernünftigen kein Gegenstand des Streites mehr, daß das Volk, von dem wir sprechen, das musikalischste der Welt ist. Demgemäß sind auch seine Musikzustände vergleichsweise immer noch die besten. Und wie könnten dieselben erst sein, wenn die gesunden Ansichten, die sich jetzt in so vielen hellen und klaren Künstlerköpfen gleichmäßig vorfinden, durch vereinigtes Wirken überall zum Durchbruch gelangten, und all' den elenden Schlendrian ausräumten, den eine schwachmüthige Künstlergeneration hat anwachsen lassen! Und das thut vor Allem noth, denn wir sind noch lange nicht am Ziel, und ein „Fortschritt“ in dieser Bedeutung muß Allen am Herzen liegen, welche Augen und Ohren offen haben.

Ist auch das deutsche Publikum verhältnißmäßig das musikalischste, so gilt doch auch von ihm, was wir oben im Allgemeinen sagten, daß der große Haufe für die Spitzen der Kunst verloren, oder nicht gewonnen ist. Es ist unter den Millionen deutscher Bewohner auch nur ein sehr kleines Häuflein, welches mit der höheren Kunst in engerer Verbindung steht. Aber das Kunststück wäre gar kein besonders schwieriges die doppelte und dreifache Zahl dafür zu gewinnen, denn die Vorbedingungen sind erfüllt, unter welchen man auf die Menge einzuwirken vermag, daß sie sich allmählig hebe und an guter Musik Geschmack und Gefallen finde. Was im katholischen Theile Deutschlands die sonntägliche Kirchenmusik, im protestantischen Theile Orgelspiel und Choralgesang, was in jeder mäßig großen Stadt eine stehende, oder doch periodische Oper und gute Concerte, an vielen Orten die unzähligen Gesangvereine, und in manchen die trefflich organisirten Gartenconcerte für eine Wirkung auf das musikalische Element im Volke ausüben, ist unberechenbar, und könnte zu den segensreichsten Folgen ausgedeutet werden, wenn überall die rechten Leute obenan ständen, und diese ihr eigenes Interesse nur dadurch fördern wollten, daß sie die Sache der Kunst fördern.

Das Publikum in Deutschland ist überall ziemlich lenksam und trotz allen jahrelang fortgesetzten Versuchen es ganz zu verderben, doch immer noch verständig und empfänglich genug, um wenigstens das einfach Schöne, wo es ihm in guter Ausführung entgegentritt auf sich wirken zu lassen, es mit Dank und Freude aufzunehmen.

Den verdorbenensten Geschmack, das schwankendste Urtheil, die schreiendste Gedankenlosigkeit zeigt so ziemlich überall das Publikum, dem verhältnißmäßig am meisten Schlechtes, Unkünstlerisches geboten wird, und das ist ohne Zweifel das Opernpublikum, welches eben leider die größte und oft ausschlaggebende Masse ist. Zumeist aus Elementen gebildet, die mit der Kunst in keinem engeren Zusammenhang stehen, sich nach mühevollem Tagewerk unterhalten wollen, daher nur dem sinnlichen Eindruck sich hingeben, bewährt es sich überall als untüchtig und verdirbt durch ungeschickt gespendeten, wo nicht gar künstlich, ja durch niedrige Mittel angeregten Beifall die Künstler, die zum Dank dafür wieder ihr Publikum verderben, so daß endlich der vollständige Ruin des Opernwesens nicht ausbleiben kann. Vom künstlerischen Gesichtspunkt steht das Treiben daselbst längst unter dem Gefrierpunkt, und hätte die göttliche Kunst nicht so ein zähes Leben, sie wäre von da aus längst zu Grunde gerichtet.

Ein kleineres, der Kunst schon näher stehendes, daher auch meistens taktvolleres Publikum ist das der großen Symphoniecoucerte und Kammermusikaufführungen. Obwohl auch hier die Mode und der Wunsch mitwirkt, durch den Besuch solcher Aufführungen für „kunstverständig“ gehalten zu werden, nicht selten auch das Bestreben sich Stoff zum Kritisiren und Aesthetisiren zu verschaffen, — so ist doch durch den Umstand, daß fast Alle, die an solchen Concerten theilnehmen, selbst ku..stausübend sind, schon für ein besseres Verständniß, für ein richtigeres Urtheil Bürgschaft geleistet. Ja manchmal erhebt sich solch' ein Auditorium sogar zu einer kräftigen Stütze der Kunstwahrheit, wenn es durch unwillkührliche und dadurch großartige Demonstrationen künstlich hinaufgeschraubte, durch Parteigeist auf den Schild erhobene Werke und Richtungen verwirft. Es gilt dann das Göthe'sche Wort: „Dreinschlagen muß die Masse, dann ist sie respectabel.“

Weniger urtheilsfähig als bei den Instrumentalaufführungen zeigt sich das Publikum an manchen Orten bei Vocalconcerten, die hauptsächlich auf die Schätze früherer Zeiten angewiesen sind. Freilich wird das Urtheil der Menge hier auf die stärkste Probe gestellt, so daß die in ihr vorhandene Bildung sich sogleich erkennen läßt. Aber eben weil die Probe hier eine starke ist, darf das aus der Urne zufällig hervorspringende Urtheil für die leitenden Kreise nicht maßgebend sein. Das Publikum, dem eine ihm fremd gebliebene Welt aufgeschlossen

wird, sollte eigentlich hier nur als eingeladener (wenn auch theilweise zugleich unterstützender) „Theilnehmer“ an dem Cultus der Kunst betrachtet werden. Jede andere Auffassung würde dem falschen seichten Geschmack in die Hände arbeiten, statt ihn zu beseitigen. Dorthin aber, wo die Aufführungen großer Chorwerke, Oratorien u. s. w. bereits festen Fuß gefaßt haben, wo das Volk schon Verständniß und Geschmack dafür gewonnen hat, dorthin mag der deutsche Musiker als auf seine Vororte mit Dank und Stolz die Blicke richten.

Wir kommen nun auf einen Theil des Publikums zu sprechen, der in der Tonkunst eine ganz eigenthümliche Stellung einnimmt; wir meinen den Dilettantismus. Doch müssen wir uns hier kürzer fassen, weil unser geehrter Mitarbeiter Hr. Dr. Aug. Kahlert diesen Gegenstand kürzlich (in Nr. 43) vorweggenommen und so viel Richtiges und Treffendes darüber gesagt hat, daß wir unsere Leser darauf hinweisen können. Mit Recht bezeichnet er den Dilettantismus als den Vermittler zwischen Kunst und Publikum. Wie derselbe nun seine Rolle auffassen sollte, und sie thatsächlich auffaßt, das sei Gegenstand der folgenden Zeilen.

Wenn man die Kunst als etwas Hohes betrachtet, wozu sie sich doch im Lauf ihrer Entwicklung erhoben hat, nicht als etwas Handwerksmäßiges, worauf man mit vornehmer Geringschätzung herabblicken darf, so folgt von selbst, daß die „Vermittler“ bemüht sein müssen, das Publikum, soweit es möglich ist, an die Kunst heranzubringen. Sie müssen also mit der letzteren im Reinen, ihre Anschauung, wenn auch nicht ihre technische Ausübung, muß künstlerisch sein. Sie müssen sich aufwärts an die Kunst, nicht abwärts an das Publikum anschließen, müssen ein Glied der Kette sein, welche ihren Stützpunkt oben findet, nicht unten, wo sie keines bedarf.

Nun ist aber das die häufige Krankheit des Dilettantismus, daß er mehr geneigt ist sich an das Publikum zu schließen, als an die Kunst. Des Ersteren Urtheil ist oft sein Evangelium, Beifall oder kühle Aufnahme bestimmen sein Glaubensbekenntniß. Was die Leute reden und sagen, wird mit unglaublicher Geschäftigkeit herumgetragen, und dadurch der Würde der Kunst Eintrag gethan. Den Fachmann aber verstehen sie dann am wenigsten, je künstlerischer seine Gesinnung ist.

Wir können den Dilettantismus in drei Erscheinungsformen betrachten: als genießend, ausübend und leitend. „Genießend“ ist er (wofern ihn nicht Vorurtheile beherrschen für die er selbst oft nicht kann, die er vielmehr meist von den „Handwerkern“ erbt) das wahre Publikum, welches mit Verständniß und lebhaftem Gefühl die Intentionen in den Kunstwerken verfolgt und die geistige Seite der Musik oft besser begreift, als der Fachmusiker, dessen Aufmerksamkeit zumeist auf die Technik gerichtet ist. „Ausübend“ ist er ebenfalls sehr respektabel, so lange ihn nicht die Eitelkeit plagt. Diese ist nun freilich schon eine ziemlich krankhafte Seite. Eine Dilettantin, die zu keinem „Solo“ gelangen kann, ein Instrumental-Dilettant, der gelegentlich einmal einem Fachmusiker seinen Platz vor dem Notenpult abtreten soll, ist überall ein klägliches Bild unberechtigten Eigendünkels. Trefflich aber ist der ausübende Dilettant (vorausgesetzt, daß er die nöthige Fähigkeit und Fertigkeit besitzt) im Ensemble des Chors und Orchesters. Immer mit Leib und Seele in der Musik, alle Mühseligkeit leicht überwindend, frisch in seinem Empfinden schlägt er oft den Musiker aus dem Felde, der bei aller Technik oft nicht die Spur von Sympathie für die Kunst hat, die er ausübt. Steht er dann unter einem wahren Künstler, der die vorhandenen Kräfte entschieden einem künstlerischen Ziele zuführt, so kommen oft die trefflichsten Leistungen zu Stande, die den Musikzuständen ungemein förderlich sind.

Eine sehr eigenthümliche Erscheinung ist der Dilettantismus als Leiter von Kunstanstalten. So gewiß der über allen kleinlichen Interessen, Rivalitäten, Eitelkeiten und daraus entspringenden Reibungen stehende Kunstfreund sehr geeignet ist, Lasten zu übernehmen, die dem Künstler drückend sind, Ordnung aus der Unordnung zu schaffen u. s. w., so wenig gelingt es ihm günstig einzugreifen in Verhältnisse und Dinge, die rein künstlerischer Natur sind; am wenigsten kann das rein Technische in seine Sphäre fallen, da er dazu meist nicht die speciellen Fachkenntnisse besitzt. Es ist daher dem Künstler oft mit Recht eine sehr drückende Empfindung, wenn er seine Leistung und den Weg den er einschlägt von Leuten richten lassen, oder vor ihnen verantworten muß, von denen er weiß, daß sie keine genaue Vorstellung von der Sache haben. Er möchte deßhalb oft thun wie jener alte griechische Künstler, der einen großen Kaiser mit den Worten zurechtwies: „Siehst du nicht, wie meine Farbenreiber dich auslachen?“ Die Beschäftigung mit den Details ist eine Usurpation, die nur verkehrte Resultate zu Tag fördern kann und kein Vertrauen erzeugt, weder beim Publikum noch bei den Fachleuten. In der Regel müßten also Kunstanstalten, welche dauernswerther Weise von Dilettanten gegründet worden sind, so organisirt werden, daß der ganze künstlerische Theil der Leitung in die verantwortlichen Hände eines oder mehrerer tüchtigen erprobten Fachmänner gelegt würde, und dieß ist auch thatsächlich bei allen Instituten durchgeführt, die entschieden glückliche Resultate aufzuweisen haben. Dagegen ist freilich auch nicht zu verschweigen, daß dort, wo man der Mitwirkung tüchtiger Kunstfreunde sich ganz entschlagen zu können glaubte, entweder höchst einseitige und falsche, wo nicht gar rein speculative und demoralisirende Zustände erwachsen sind, denen wir das verwerflichste Dilettantenwesen noch vorziehen müssen. Exempla odiosa sunt!

Recensionen.

Werke für mehrstimmigen Gesang.

G. W. Wir haben wiederum eine Anzahl Werke vor uns, die zum Theil schon vor längerer Zeit erschienen, und jetzt von den Verlegern behufs einer „Auffrischung“ zur Besprechung eingesendet sind. Wir hätten gegen einen solchen „Wiederbelebungsproceß“ nichts einzuwenden, wenn er nur zu früh eingesargte noch lebensfähige Producte beträfe, aber in der Regel soll er bei der zahlreichen Classe der Ladenhüter noch einige Procente der Stich-, Druck- und Papierkosten herausbringen, was die meisten dieser immer nur zur Maculatur prädestinirten Geistesklinder gar nicht einmal verdienen. Häufig auch geschieht den Autoren selbst kein großer Gefallen damit, wenn die Erzeugnisse ihrer Jugend, oder die für bestimmte Zeit und Zwecke geschaffenen Gelegenheitsstücke wiederum an das Licht hervorgeholt werden. Darum ist es unsere Absicht, künftig dergleichen nicht mehr zu den Novitäten gehörende Werke nur dann zu besprechen, wenn sie es durch inneren Werth verdienen, daß sie der Vergessenheit entrissen werden.

1. W. Schaufeil, „Abschied“ für vier Männerstimmen. op. 2. Düsseldorf, Wilh. Bayerhofer. Part. u. St.

Der allerliebste Text aus Roquette's „Waldmeisters Brautfahrt“ wird in ganz stimmgerechter Weise verarbeitet; die Composition mag vermöge einer gewissen Glätte in Dilettantenkreisen Eingang finden, nur darf man keine Ansprüche auf Originalität und besonderen Schwung machen. Einige allzu grelle Reminiscenzen (Weber's Schwertlied), sowie die schädlichen Textwiederholungen hätten vermieden werden können.

2. Wilh. Knappe, drei deutsche Lieder für Männerchor. Düsseldorf, Beyer & C.

3. W. Knappe, drei Lieder für Männerchor. op. 5. Düsseldorf, Wilh. Bayerhofer. Part. u. St.

Diese Chöre sind bedeutender, besonders die zweite Sammlung; es zeigt sich die Hand eines alten Praktikers und ein um gute musikalische Ideen nicht verlegener Kopf. Die erstere ließ sich bei dem langjährigen Dirigenten des Düsseldorfer Männergesangvereins wohl

voraussetzen, und darum zeigt das op. 5 vornehmlich sehr wirksame Chöre, die trotz ihrer theilweisen großen Ausführung (Nr. 3 der Krieger) gleich spannend bleiben. Aber tüchtige Sänger werden erfordert; nun — da wir gegenwärtig eine Menge sehr tüchtiger Liedertafeln besitzen, so wird es auch nicht schwer fallen, diesen guten Erzeugnissen die verdiente Verbreitung zu verschaffen. Diese wünschen wir ihnen aus voller Ueberzeugung, denn sie sind durch Kraft, Ernst und ihre musikalische Reife ein vorzügliches Gegengift gegen Abt, Küchen und Consorten.

4. Otto Bach, sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Wien, H. F. Müller's Wittwe. Part. u. St.

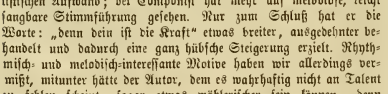
Einige Nummern sind recht geschickt gemacht, wie das „Mailied", „Herbstlied" und „Morgenlied", und frisch empfunden; andere dagegen, wie „Ueber allen Gipfeln ist Ruh", „Frühlingsglaube" und „Wanderers Nachtlied" laboriren schon mehr an banalen Phrasen, die zum poetischen Text nicht besonders passen. Zum guten, wirksamen Vortrag gehören übrigens Sänger, die sehr viel pp aushalten können, und das ist, wie bekannt, nicht allzu leicht.

5. Otto Jahn, sieben Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Part. u. St.

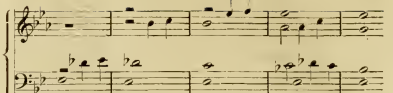
Wir kennen diese Sammlung auch schon seit geraumer Zeit; noch heute eben so wie vor sechs oder sieben Jahren erfreuen wir uns an ihrem Werthe, und eben deßhalb fühlen wir uns bewogen, sie dem Publikum der „Deutschen Musikzeitung" als eine Perle in dem Genre der Lieder für gemischten Chor dringend zu empfehlen. Daß der berühmte Philologe und Archäologe nebenbei einer der größten Musikästhetiker aller Zeiten ist, hat er der Welt durch seinen „Mozart" hinlänglich bewiesen; aus der vorliegenden Liedersammlung erkennen wir aber auch, daß er ein sehr tüchtiger, praktischer Musiker ist, der wahrlich nicht bloße dilettantische Studien gemacht hat; die Schreibart ist tadellos, wahrhaft polyphon, demgemäß nur die Folge ausgedehnter, contrapunktistischer Arbeiten; die Erfindung ist niemals alltäglich zu nennen, und könnte man hie und da auch wohl ein bischen mehr melodischen Schwung wünschen, so müssen doch die vielen rhythmischen Eigenthümlichkeiten und die Wahrheit des Ausdrucks das lebhafteste Interesse an der Sammlung rege halten. Wir heben vorzugsweise die Lieder „Ueber allen Gipfeln ist Ruh" und „die linden Lüfte sind erwacht" hervor; letzteres ist fünfstimmig gehalten und macht durch die canonische Führung zwischen Sopran und Tenor 1, und einige kleinere pikante Imitationen in den übrigen Stimmen eine originelle, große Wirkung. Unter den vielen uns bekannten Compositionen dieser Texte stellen wir die Jahn'schen mit in die erste Reihe; wenigstens überragen sie unendlich weit die vorhin genannten Arbeiten von Otto Bach.

6. F. Gustav Janssen, zwei geistliche Gesänge für gemischten Chor. op. 21. Cassel, Carl Luchhardt. Part. u. St.

Der Componist hat die Chöre Spohr gewidmet; man könnte darnach versucht sein, in ihnen etwas von der Spohr'schen überwuchernden chromatischen Harmonik zu vermuthen. Die finden wir freilich nicht; seine Harmonien sind mehr schlichter, einfacher Natur, ohne aber gemeinplätzlich zu werden, sie haben uns durch würdevolle Haltung angesprochen. Der erste Chor, „das Vater unser" (Es-dur 2/4) gibt die sieben Bitten nach einander ohne besonderen contrapunktistischen Aufwand; der Componist hat mehr auf melodiöse, leicht sangbare Stimmführung gesehen. Nur zum Schluß hat er die Worte: „denn dein ist die Kraft" etwas breiter, ausgedehnter behandelt und dadurch eine ganz hübsche Steigerung erzielt. Rhythmisch- und melodisch-interessante Motive haben wir allerdings vermißt, mitunter hätte der Autor, dem es wahrhaftig nicht an Talent zu fehlen scheint, sogar etwas wählerischer sein können, denn Sätze wie:



und



streifen schon an das Gebiet der bloßen Phrase, wenn sie auch ganz angenehm klingen. — Die Motette „Herr, gedenke unser nach deiner Barmherzigkeit" Fis-moll 4/4, ist größer und auch musikalisch bedeutender; nur gegen die ersten acht Takte des Sologesanges (Fis-dur) „Zu dir o Herr, erheb' ich meine Seele" und die darauffolgende Wiederholung vom Chor haben wir gleichfalls die zu große Gewöhnlichkeit der Melodie auszusetzen. Der Schluß dagegen „laß mich nicht zu Schanden werden" ist sehr hübsch und charakteristisch. Trotz dieser Ausstellungen empfehlen wir die beiden Chöre doch den Singvereinen und protestantischen Kirchenchören; sie werden ihre Wirkung nicht verfehlen.

Haydn's „Schöpfung" in Glogau.

(Schluß.)

Dagegen mag folgende Uebersicht chorischer Werke, welche die hiesige Singacademie im Verlauf der letzten Jahre zur Aufführung brachte, einen oberflächlichen Maßstab der Beurtheilung geben hinsichtlich der Geschmacksrichtung, welche man hier mit Vorliebe pflegt:

Seb. Bach: Gottes Zeit ist die allerbeste (zweimal). — Händel: Judas Maccabäus; Jephta. — Gluck: dritter Act des Orpheus. — Joh. Haydn: Schöpfung (zweimal); Jahreszeiten; Sturm. — Mozart: Requiem (mehrfach stückweise); Ave verum. — Graun: Tod Jesu. — Beethoven: Meeresstille und glückliche Fahrt; Clavierphantasie mit Chor und Orchester op. 80. — Fr. Schubert: Mirjams Siegesgesang und mehre andere Chorsätze mit Instrumentation von Meinardus. — Romberg: Glocke. — Mendelssohn: Paulus; Elias (erster Theil); 42. Psalm; Athalia; Althymne mit Chor; Walpurgisnacht; Lorelei-Finale u. a. m. — Gade: Comala. — Schumann: Paradies und Peri; Requiem für Mignon; Zigeunerleben u. a. m. — Rob. Franz: Kyrie. — Meinardus: Simon Petrus, Oratorium; Weihnachtslied; Passionslied (beides für Chor) u. a. m.

Man könnte dieses Register noch ansehnlich vermehren durch Aufzählung der Titel kleinerer Chorstücke a capella und mit Begleitung des Claviers. Es handelt sich hier aber nicht um genaue Vollständigkeit, sondern vielmehr um ein allgemeines Bild der musikalischen Regsamkeit einer deutschen Mittelstadt, welche in jener Hinsicht ohne Zweifel nicht eben zu den unbedeutendsten gezählt werden darf. Denn das musikalische Bedürfen und Vermögen hat sich hier — wie es wohl nicht überall der Fall sein dürfte — siegreich erhoben über vielfach widerstrebende ungünstige Verhältnisse und hemmende Mängel, die an der Beschränktheit jeder kleinen Stadt zu haften pflegen.

Als Trägerin der musikalischen Lebensregungen muß die kleine Singakademie bezeichnet werden, welche nach dem frühzeitigen Ableben ihres ersten ordentlichen Dirigenten, des thätigen Max Fleischer, seit 1853 an dessen Stelle Meinardus ernannte. Sie besteht etwa seit zwölf Jahren und zählt gegenwärtig nahezu 100 Mitglieder, wovon jedoch ein kleiner Theil nicht singt, sondern nur hört und das Interesse der Casse fördert. Dazu ist das Element der Männerstimmen oft schwer zugänglich. Auch fehlt es nicht selten an genügenden Subsistenzmitteln und der beschränkte Etat vereitelt zuweilen die fördersamsten und schönsten Pläne. Der Mangel an Solokräften macht häufig die Hülfe auswärtiger Sängerinnen und Sänger erforderlich. Das zu den Aufführungen benutzte Orchester muß jedesmal erst gebildet werden aus hier vorhandenen und zum Theil eifersüchtelnd entgegenwirkenden Mitteln, Privaten und Militärmu-

stern; und bei seinem Mangel an gemeinschaftlicher Uebung hat es manchmal große Schwierigkeiten in 2—3 Proben (mehr erlaubt der Etat nur selten) ein umfangreiches Werk wenigstens so geläufig einzustudiren, daß die Aufführung gewagt werden darf.

Mehrere andere hier thätige Musikvereine bewegen sich in den Grenzen des Charakters von Privatgesellschaften und entziehen sich dadurch der öffentlichen Beurtheilung. Gleichwohl fehlt es auch von diesen Seiten her nicht an entgegenstrebenden Operationen, welche jedoch auf die wachsende Kraft und Selbständigkeit der Singakademie in Ueberwindung mannigfaltiger Widerwärtigkeiten nur wohlthätig und fördernd zurückwirken und in diesem Sinne Dank verdienen.

Die Summe jener sämmtlichen und ähnlicher anderer oft gleichzeitig hemmend zusammenwirkenden Hindernisse und Mißstände läßt denn einen befriedigten Hinblick auf das, was trotz alledem noch geleistet wird, als wohl berechtigt erscheinen. Die oben erwähnte letzte Aufführung der „Schöpfung", welche als eine wohlgelungene bezeichnet werden darf, legt wieder ein neues Zeugniß ab für die Sieghaftigkeit unselbstsüchtigen Strebens im Dienste des ewig Wahren und Schönen. Zugleich aber hat das Haydn'sche Meisterwerk die Ueberzeugung befestigt, daß Alle, die gering von demselben denken, an der Kunst, zumeist aber an sich selber ein großes, schwer gut zu machendes Unrecht begehen. Denn sie lästern den heiligen Geist!

Die lautere schöne Freude am reinen Schaffen, welche sich in Papa Haydn's Schöpfung zu einer Form des Gottesdienstes aus innigem kindlich einfaltigem Gemüthe ausgestaltet, mag an einem altklugen, lebenssatten, frühreifen Materialisten, an einem aufgeblühten Ichbaneter spurlos unverstanden vorübergleiten, ihm etwa zum Gegenstande faden Spottes und feilen Witzes, oder blasirten Widerwillens werden, wie jenen modernen jungen Leuten, welche sich im Dienste der Partei Haare und Nasen lang wachsen lassen; einen offenen, für das Wahre im reinen Gewande der einfach schönen Kunstgestalt empfänglichen Sinn dagegen wird die Frische und das mit rührender Pietät vor der Gesetzlichkeit der schönen Form ausgebaute Maß der Haydn'schen natürlichen aber nie unedlen Ausdrucksweise stets „ermuntern wie der thauende Morgen" und „wie die Kühle des Abends erquicken".

Nur ein störendes Element enthält die Partitur. Das sind die glücklicherweise sehr entbehrlichen Posaunen. Schwerfällig und unhold fallen dieselben überall nur deckend und polternd über die Singstimmen und den Geigenton her und schneiden bei der Naivetät des Ganzen ein etwas ins Komische fallendes Gerngroßgesicht. Der Posaunenbaß tummelt sich als achtfüßiger Trabant unwillig mit dem Contraviolon umher, der sich seiner Gesellschaft hinwieder gern entledigte. Die beiden andern Stimmen werden auf Gnade und Ungnade dem Chor der Rohrinstrumente einverleibt und müssen es sich gefallen lassen, als Farce verbraucht zu werden. — Daß der Posaunenchor als solcher viel zu mächtig ist, um nur allgemeinen Tuttiwirkungen zu dienen, daß vielmehr in diesen wie stets seine grandiose Selbständigkeit bewahrt bleiben muß; das haben unsere Großeltern noch nicht klar gewußt, und nur in ausnahmsweisen Fällen davon Zeugniß abgelegt, daß sie es ahnten. Berlioz hat unseres Wissens zum ersten Male den würdigen Gebrauch der Posaune ihrer ganzen Wirksamkeit nach erschöpfend festgestellt und gegen die früher übliche Anwendung protestirt. In seinem Grand traité d'Instrumentation etc. heißt es u. a.:

„On peut voir dans un foule de partitions, fort belles d'ailleurs, les Basses doublées presque constamment à l'unisson par un seul Trombone. Je ne connais rien de moins harmonieux et de plus vulgaire que ce mode d'instrumentation. Le son du Trombone est tellement caractérisé, qu'il ne doit jamais être entendu que pour produire un effet spécial; sa tâche n'est donc pas de renforcer les contre-Basses, avec le son desquelles, d'ailleurs, son timbre ne sympathise en aucune façon. — Cet instrument a besoin de l'harmonie. — Beethoven l'a employé quelques fois par paires, comme les Trompettes; mais l'usage consacré de les ecrire à trois parties me paraît préférable." *)

Bei der hiesigen Aufführung wurden die Posaunen einfach gestrichen, was dem Werke und namentlich seinen chorischen Theilen keinen Abbruch that, und daher nur empfohlen werden kann.

Außerdem wurde in dem Allegro des bekannten Schlußduetts zwischen Adam und Eva zu Gunsten der Gesammtwirkung eine rein formale Wiederholung übergangen (vergl. die Wiener Part. 1800 von pag. 275, dritter Takt erstes System bis pag. 280, sechster Takt zweites System). Durch diesen „Sprung" gewinnt das betreffende Allegro an der ihm eigenthümlichen Lebendigkeit und herzlichen Munterkeit, welche durch die ausführliche Wiederholung eines an Erfindung und Inhalt zumal keineswegs sehr hervorstechenden Satzes den Charakter des Gedehnten, Schleppenden annimmt, während Alles auf den nahen Schlußchor hindrängt. Trotz einer auf dem Wege anonymer drieflicher Mittheilung angedrohten „öffentlichen Rüge wegen solchen willkürlichen Verfahrens gegen ein gelungenes (!) Tonstück" ist, wie gesagt, bei der Aufführung oben bezeichneter Raub an dem Werke begangen worden.

Zum Schlusse sei noch einer jungen Sängerin gedacht, welche beide Sopranpartien (Gabriel und Eva) mit schönen Stimmmitteln und Anerkennung von Seiten des Auditoriums sang. Wenn sie ihre Schule gänzlich vollendet haben wird, darf man ihr und der Kunst eine freundliche Zukunft versprechen. Sie ist Schülerin des Herrn Mantius in Berlin und heißt Johanna Schade.

Locales.

(Concertbericht.)

(Quartett.)

S. B. Die zweite Quartettproduction des Herrn Hellmesberger bot ein eigenthümliches Interesse, indem sie ein Quartett von Fr. Schubert (G-dur), und ein neues von dem Concertdirector der Gesellschaft der Musikfreunde, Herrn Joh. Herbeck zu Gehör brachte, und dadurch eine ganze Richtung offenlegte, deren Entwicklung das Nachdenken aller Kunstfreunde in Anspruch nehmen muß. Nach Beethoven verlor sich allmählig in der Quartettmusik der eigentliche Quartettstyl, die Gleichberechtigung jeder Stimme, daher die Durchführung bestimmter Motive in allen vier Instrumenten, und es trat analog dem Verfall der Polyphonie in der Chormusik, die Homophonie, das Vorherrschen der Oberstimme als charakteristisches Merkmal hervor. Zugleich spaltete sich das ganze Genre in zwei Richtungen nach Seite der Form. Spohr und Mendelssohn hielten an den schönen Verhältnissen der Sonatenform fest, während Schubert zwar diese als Rahmen beibehielt, sie aber durch fesselose Ausbildung und Ausdehnung der Seiten- oder Zwischensätze (Episoden) bis zur Unkenntlichkeit ummodelte, und dadurch in die Form der „Phantasie" überging.

Schumann, obwohl vielfach mit Schubert verwandt, hielt sich doch mehr an Mendelssohn und steht sogar zu Schubert darin im Gegensatz, daß er die Seitensätze gar zu geringfügig behandelt, sie fast verschwinden ließ vor den überwiegenden Hauptsätzen. Unsere jüngeren Componisten schließen sich nun je nach Temperament und künstlerischer Ueberzeugung an eine dieser divergirenden Richtungen an, sie bis ins Extrem verfolgend, wohl

*) „Man kann noch in einer Menge übrigens sehr schöner Partituren die Bässe fast durchgängig von einer Posaune im Einklang verdoppelt finden. Ich wüßte nicht, was unharmonischer und gemeiner wäre, als diese Art zu instrumentiren. Der Ton der Posaune ist so charakteristisch, daß er nie anders gehört werden darf als zur Erzeugung einer besonderen Wirkung. Ihre Aufgabe also ist nicht, die Contrabässe zu verstärken, mit deren Ton übrigens ihre Klangfarbe auf keine Weise verwandt ist.

Dieses Instrument bedarf der Harmonie.

Beethoven hat es einigemal paarweise angewendet, wie die Trompeten; allein der geheiligte Brauch, es in drei Stimmen zu schreiben, scheint mir den Vorzug zu verdienen."

Von Fr. Chrysander's „Händel" ist so eben der zweite Band erschienen. Ein dritter Band wird im nächsten Jahr nachfolgen und das Werk beschließen.

Im 7. Gewandhausconcert in Leipzig ist eine neue Symphonie von Jadassohn mit Beifall aufgeführt worden. — Von den Entrepe-Concerten unter v. Bronsart's Leitung haben bisher zwei stattgefunden; das Programm enthielt jedoch außer zwei Liedern von Liszt fast nur Nummern anerkannter Meister, wie Beethoven, Mendelssohn, Nikolai u. A.

Im dritten Gesellschaftsconcert in Cöln ist Beethoven's Missa solemnis aufgeführt worden. — In einer Versammlung der „musikalischen Gesellschaft" hat der junge Violinist Auer aus Ungarn mit „ganz entschiedenem und außergewöhnlichem Erfolg" gespielt.

Die Verlagshandlung des „Allgemeinen deutschen Commersbuches" von Silcher und Erk, M. Schauenburg und C. in Lahr hat einen Preis von 30 Ducaten für die besten Compositionen von sechs neuen humoristischen Liedern des Dichters des Ichthyosaurus, des Rodensteiners, des Enderle von Ketsch u. s. w. ausgeschrieben. Die Texte versendet die Verlagshandlung auf Verlangen umgehend unter Kreuzband franco.

Die Blätter für Musik ꝛc. melden aus St. Petersburg: Das erste Concert der russischen Musikgesellschaft sollte den 24. October stattfinden, das Programm war folgendes: Ouverture und Introduction aus der Oper: „das Leben für den Czar" von Glinka, Concert in G-dur von Beethoven gespielt von Anton Rubinstein, Ouverture zu den „Abenceragen" von Cherubini, Krönungsanthem in D-dur von Händel, Symphonie Es-dur von Schumann. Durch die Landestrauer in Folge des Todes der Kaiserin ist das Concert ausgesetzt; man spricht von einer dreiwöchentlichen Trauer. Eine Entschädigung bieten den Musikfreunden die genußreichen Soiréen an jedem Sonnabend bei Rubinstein. Einen neuen Reiz haben dieselben diesen Winter durch die Mitwirkung des vortrefflichen Geigers Henri Wieniawski erhalten, der sich ebenso durch sein feines Spiel, als durch seinen uneschöpflichen Humor auszeichnet. Die Orchester-Matinéen auf der Universität unter der Leitung von Carl Schuberth haben den 16. October mit einer sehr gelungenen Aufführung der Es-dur-Symphonie von Mozart, einem Quartett von Haydn, und der Ouverture „Dame Kobold" von Reinecke begonnen.

Ein neues Porträt der Frau Clara Schumann, lithographirt von Hanfstängl, erschien so eben im Verlage von Rieter-Biedermann.

Wien.

Unsere Oper hat mit der Aufnahme von Verdi's Rigoletto in das „deutsche" Repertoir einen weiteren Rückschritt auf künstlerischer Bahn gemacht. Von einer Vervollständigung des Repertoirs durch die mustergiltigen Opern Gluck's und Mozart's verlautet kein Wort. Vielleicht zieht ein neuer besserer Geist in das neu zu erbauende Theater vor dem Kärnthnerthor. Die „angestrebte" Verpachtung der Opernbühne ist officiell bekannt gemacht worden.

Concert-Ankündigungen.

Am 2. December Mittags halb 1 Uhr im k. k. Redoutensaal: 2. Concert der Gesellschaft der Musikfreunde unter der Leitung des Hrn. Director Herbeck.

Am 2. December Mittags halb 1 Uhr im k. k. Hofoperntheater: 3. Philharmonisches Concert unter der Leitung des Herrn Capellmeister Dessoff. (Beethoven, Ouverture zu Egmont. — Mozart, Serenade für Blasinstrumente. — Mehul, Arie aus Josef (Herr Walter). — Mendelssohn, Ouverture zu den Hebriden. — Beethoven, Symphonie Nr. 8 in F-dur.)

Am 2. December Abends 5 Uhr im Musikvereinssaal: 3. Quartettproduction des Herrn Hellmesberger. (Schumann, Quartett in A-dur. — Rubinstein, Pianofortequintett (Herr Dunkl, Doppler, Klein, Kleinecke und Wittmann). — Beethoven, Quartett in E-moll.)

Am 8. December Mittags halb 1 Uhr im k. k. Redoutensaal: Concert des Männergesangvereins. (Mendelssohn, Oedipus in Kolonos.)

Am 8. December Mittags halb 1 Uhr im Saal der Landstände: Concert des Pianisten Rudolf Schweida.

Am 8. December Abends 7 Uhr im Musikvereinssaal: Abendconcert des Singvereins unter Leitung des Herrn Director Herbeck.

Am 9. December Mittags halb 1 Uhr im Saale des Musikvereins: Concert der Pianistin Albertine Zadrobilek.

Am 9. December Abends 5 Uhr im Musikvereinssaal: 4. Quartettproduction des Herrn Hellmesberger.

Anzeigen.

Neu erschienene Musikalien.

Für Chor.

Ferdinand Hiller, Gesang Heloisens und der Nonnen. Hymne für eine Altstimme, Frauenchor und kleines Orchester op. 62. — C. A. Mangold, Abraham. Oratorium nach Worten der heil. Schrift op. 65. — A. B. Marx, vollständige Chorschule. — A. B. Marx, Sammlung vorzüglicher Chorsätze, für den Gebrauch in Singvereinen und Chorschulen zusammengestellt. — B. Molique, Abraham. Oratorium nach dem alten Testament. — Anton Rubinstein, Das verlorne Paradies. Oratorium in 3 Theilen. Text frei nach J. Milton. — K. M. v. Savenau, der 50. Psalm für Chor und Solostimmen. — W. Stade, Hymnus nach dem 65. Psalm für Männergesang, Soli, Chor und Orchester. — W. H. Veit, Symphonie für Orchester in E op. 49. — G. Vierling, Frohlocket mit Händen alle Völker. Motette für 2 Chöre op. 25. — — Richard Wagner, Tristan und Isolde. Handlung in 3 Aufzugen. Vollständiger Clavierauszug von H. v. Bülow.

Für Pianoforte zu zwei Händen.

Chr. Fink, 2 Sonatinen op. 16. — Niels W. Gade, der Kinder-Christabend. Kleine Clavierstücke op. 36. — Th. Gouvy, 3 Serenades op. 27. — St. Heller, Allegro pastorale op. 95. — Ferd. Hiller, Capriccio op. 88. — J. Raff, Frühlingsboten. 12 kleine Clavierstücke mit Fingersatz op 55. — K. Reinecke, Notturno op. 20. — Hans Schmitt, 3 Clavierstücke op. 1. — W. H. Veit, Ballade op. 45. Impromptu op. 51. — R. Volkmann, Buch der Lieder 3. Heft.

Für das Pianoforte zu vier Händen:

K. Reinecke, Impromptu über ein Motiv aus Schumann's Manfred. Arrangement. — W. H. Veit, Symphonie in G op. 49. Arrangement vom Componisten. — R. Volkmann, Quartett in G-moll op. 24. Arrangement von Joseph Dachs.

Für Pianoforte und Violine:

L. v. Beethoven, 7. Symphonie in A-dur op. 92. Arrangement von Fr. Hermann. — G. J. v. Eyken, Sonate in F op. 5. — Ferd. Hiller, Toccata, Adagio und Capriccio. Violinstücke mit Pianoforte. op. 87.

Für Gesang und Pianoforte:

J. Seb. Bach, 9 Sopranarien und 9 Baßarien aus verschiedenen Cantaten, bearbeitet von Rob. Franz. — H. Esser, 6 Lieder op. 62. — Ad. Jensen, 7 Gesänge aus dem spanischen Liederbuch von Geibel und Heise op. 4. — J. F. Kittl, 7 Gesänge für Sopran op. 56. — Carl Löwe, 3 Balladen op. 129. Liebesgabe. 5 Lieder op. 130. — Heinrich Marschner, 6 Lieder op. 191. — Otto Scherzer, Liederbuch. 1. Theil enth. 25 Lieder.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wesselh und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 50. Wien, 7. December 1860. 1. Jahrgang

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 803. — **Ausgabe:** Lehmann Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **G. F. Müller's Witwe.** **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Allgemeine Musikzustände. II. — Feuilleton: Briefe von Fr. Schubert. — Recensionen. — Locales. — Correspondenz aus Leipzig. — Nachrichten. — Concert-Ankündigungen.

Allgemeine Musikzustände.

Von **S. Bagge.**

II.

Künstler, Lehrer und Lehranstalten.

Wenn man von Verfall der Kunst, von schlechten Musikzuständen spricht, so muß man vor Allem die Künstler zur Rechenschaft ziehen. Schlechte Zustände sind nur da, wo es keine ächten Künstler gibt, oder wo deren zu wenig sind. Sie haben den guten und den schlechten Samen in der Hand; streuen sie den schlechten aus, so kann keine gute Frucht aufgehen. Man müßte namentlich die letzten 30—40 Jahre rein verschlafen haben, wollte man diese Beobachtung nicht gemacht haben. Was war's doch, was z. B. das Virtuosenwesen so lange aufrecht erhielt und andere edlere Bestrebungen nicht aufkommen ließ? Die bedauerliche Gesinnung der Künstler, die dem Götzen „Publikum" opferten! Was war's, was die Oper ruinirte? Das unkünstlerische Wesen der Sänger, die sich zu Allem hergaben, wenn sie nur den Beifall der Gallerien und des zum Theil urtheilslosen Logenpublikums gewannen. Was war's, was die Lehranstalten hinderte, durch Bildung wahrer Kunstmenschen allenthalben besserend einzugreifen? Der verkehrte Standpunkt Jener, welche bilden sollten! Was ist's noch heute, was das musikalische Deutschland abhält, ebenso vortreffliche Zustände zu schaffen, wie es die trefflichsten Componisten für jede Gattung der Kunst aufzuweisen hat? Es ist die ungenügende Zahl ächter Künstler, die weiter in das Wesen und die Bedürfnisse der Kunst eingedrungen sind, als ihr nächstes Interesse erheischt; die lieber selbst Schaden leiden, ehe sie etwas thun, was die Kunst compromittirt; die an dem Edelsten hangen und das Gemeine von sich weisen; die namentlich die „einträglichen" Stellen, mit denen sie das Glück begnadet hat, nicht mißbrauchen um ihrer Eitelkeit zu fröhnen,*) sondern als köstliche Gelegenheit betrachten, um dem Aechten neuen Boden zu gewinnen!

Doch was vermag hier zu helfen?! — Nur die That, nur die Vereinigung aller künstlerisch Gesinnten, die Unterstützung aller nützlich Wirkenden, die consequente Ueberwachung und, wo's noth thut, beharrliche Bekämpfung Jener, die entweder im alten Geleise bleiben, oder die als rasende Rolande einer nebelhaften Zukunft in die Hände arbeiten, statt dem was wir schon haben in weiteren Kreisen Bahn zu brechen. Ob jene „Vereinigung" nun geschehe durch moderne Associationen, Tonkünstlervereine u. dgl., oder durch kräftiges Wirken Einzelner, die Alles mit sich fortreißen — immer wird es nöthig sein, die höchsten Kunstinteressen vor Augen zu haben. Die Künstler müssen sich das Wort geben im Sinne wahrer Kunst zu wirken, und dort, wo ihnen Gelegenheit gegeben wird, Farbe zu bekennen, dieß auch frei und rücksichtslos thun. Denn — und wir kommen hier auf eine wichtige Seite des Künstlerlebens — eine der häufigsten und nachtheiligsten Charakterzüge unter den heutigen Musikern (wie auch wohl in andern Sphären der Gesellschaft) ist der Mangel an — Muth! Man will es mit Niemand verderben; man raisonnirt im Stillen und unter vier Augen, getraut sich aber nicht den Betreffenden in's Gesicht zu sagen, was man von ihrem Treiben hält. Man verwirft schlechte Richtungen der Kunst, ist aber der Erste, der, wenn die Vertreter derselben persönlich am Kampfplatz erscheinen, den Hut bis auf die Erde zieht, und in demüthiger Stellung den Befehlen und Orakelsprüchen horcht, die als Parole ausgegeben werden.

Eine andere Schattenseite im Charakter unserer ausübenden Künstler, die freilich mit der vorherbezeichneten in Verbindung steht, ist das Wanken und Schwanken ihrer Ansichten über Kunst, hervorgerufen durch Mangel an historischen und ästhetischen Studien. Man kann nach der gemachten Erfahrung, daß einige neuere Componisten, die zuerst mit Mißtrauen aufgenommen wurden, sich später dennoch Bahn gebrochen haben, ja da und dort förmlich „in die Mode kamen", in keiner klaren Ansicht darüber gelangen, ob denn nicht doch vielleicht auch das Allerneueste in einiger Zeit „beliebt" sein werde; man will sich daher bei der möglichen künftigen „Herrschaft" nicht in Ungnade setzen, man trachtet sich dem Neuen zu akkommodiren, um allezeit schlagfertig dazustehn und das vielleicht bald allgemein „Verlangte" bieten zu können. Solche Künstler sind wahre Krämer, keine rechten Kunstmenschen; sie haben keine Vorstellung von der Höhe jener Kunst, die wir schon besitzen, schwimmen vielmehr in dem Ocean der Eitelkeit und der veränderlichen Tagesmeinung. Sie heucheln Verehrung für Bach und Beethoven, lassen aber in Allem erkennen wie weit sie davon entfernt sind, deren Inhalt und Wesen zu verstehen. Sie blähen sich auf, als wären sie die Könige und jene Meister die Diener. Sie entblöden sich nicht, die äußersten Gegensätze nebeneinander zu stellen, als wären sie einer Quelle entsprungen, hängen ihren Productionen den weiten und geistreichen Mantel: „historisches Concert" um, und erwerben sich auf diese Weise den zweideutigen „Dank aller Kunstfreunde."

Ein weiterer Grund jener Selbsttäuschungen ist die häufige Verwechslung des auf dem allgemeinen Boden des politischen Lebens Vorgehenden mit dem, was sich in der künstlerischen Production ereignet. Man ruft überall in der Welt, und mit Recht, nach Verbesserungen und Fortschritt, und wendet diesen Ruf statt auf die Kunstzustände, wo er sehr berechtigt ist, auf die Kunst selber an. Man verlangt Fortschritte in der Composition, und weiß nicht, wie heillos schwer es ist, und was dazu gehört, auch nur annähernd so Treffliches zu schaffen, wie es schon vorhanden ist. Sei doch auch

*) Wir bemerken ausdrücklich, daß wir bei Berührung dieses und anderer später gerügten Schäden keine bestimmte Persönlichkeit im Auge haben, sondern nur ein Benehmen tadeln wollen, das an verschiedenen Orten gleichmäßig constatirt wurde.

uns jeder Componist willkommen, der seine eigene anders klingende Sprache redet, selbst der, welcher mit seinem Instinct das Berechtigte des „Zeitbewußtseins“ herausfindet und in seinen Werken berücksichtigt. Aber man übersehe nicht, daß die Kunst zugleich allgemeinen Forderungen unterliegt, daß auch die Subjectivität in den Rahmen des Ganzen passen muß, wenn sie Wirkung und Anerkennung finden will; — man unterscheide ferner zwischen relativer und absoluter Höhe. Was in unserer Zeit das verhältnißmäßig Höchste und Gelungenste ist, hat deßhalb noch keinen Anspruch überhaupt ein Höheres und Gelungeneres zu sein. Die richtigste Erkenntniß, der eifernste Fleiß vermögen nicht Thaten zu vollbringen, die dem Genius vorbehalten sind. So vermögen auch die trefflichsten, an sich dankenswerthesten Leistungen auf theoretischem Gebiet, wie wir sie heute mit Freude begrüßen, kein einziges Genie zu Stande zu bringen, denn die Erscheinung und Entwicklung eines solchen beruht sicherlich auf ganz anderen, unerforschlichen Voraussetzungen. Versuche, durch Theorie, sei es mathematische oder philosophische, Kunstwerke zu erzeugen, haben keine andere Aussicht auf Erfolg, als jene, wie sie Göthe in der Person des „Homunkulus“ trefflich parodirte.

Dergleichen Ueberzeugungen scheinen bei unserem gewöhnlich zum Denken wenig aufgelegten Künstlervolk noch nicht festen Fuß gefaßt zu haben, und in der Dunkelheit der Begriffe richtet man die Augen ängstlich nach einem Leitstern der aus der Finsterniß führen könnte. Statt der unwandelbaren „Kunst“ die in allen Brechungen ihrer Strahlen doch immer dasselbe Princip ausspricht, geht man aber dem Irrlicht „Publikum“ nach, und geräth immer tiefer in den Sumpf. In neuester Zeit sind es zwei Erscheinungen, die die Köpfe vieler Musiker verwirren: Die Erfolge Wagner's in der Oper, und die Mißerfolge Liszt's im Concertsaal. Man vergleiche aber einfach die Elemente, welche dort und hier das „Publikum“ bilden, — man halte ferner gegeneinander, gegen wie geartete Kunstwerke der Eine und der Andere nach einem Uebergewicht ringt, und das Räthsel wird sich lösen. In der Oper singt Wagner vor einem minder gebildeten Publikum, weil dort das Vollkommene, selbst von Wagner als unübertrefflich Bezeichnete (Gluck, Mozart) als solches noch nicht erkannt ist, weil es entweder gar nicht, oder nur selten, oder in mangelhafter Weise zur Aufführung kommt, und gerade das Mangelhafte durch Gewohnheit Geltung erlangt hat, und vom Unverstand dem Componisten in die Schuhe geschoben wird; weil endlich die neuere Oper im Allgemeinen an Principlosigkeit leidet, und ihr gegenüber Wagner als berechtigter Reformator erscheint. — Im Concertsaal vor einem gebildeteren Publikum siegt Liszt nicht, weil das wahrhaft Schöne, wie es durch Haydn, Mozart, Beethoven und Mendelssohn zur Erkenntniß desselben gelangt ist, zu feste Wurzeln geschlagen hat, um neben sich das Häßliche zu dulden. Auch ist Wagner entschieden begabter als Liszt.

Es ist daher kein ungeschickter Schachzug Jener, welche der allerneuesten Kunst Bahn brechen wollen, daß sie vorerst ihr Publikum in seiner Forderung herabzustimmen suchen, indem sie es daran gewöhnen, über Unvollkommenheiten hinwegzusehen. Dieß geschieht durch häufige Vorführung solcher Werke, die einem großen Namen angehören, auch noch in irgend einem Zusammenhang mit den Meistern stehen, doch aber in gewissen wichtigen Dingen von der Reinheit und Vollkommenheit abgewichen sind. Ist jene Absicht erreicht, dann findet wohl auch das noch Unvollkommnere, sofern es nur durch Raffinement einigen Ersatz bietet, Anklang und weitere Verbreitung. Wir dürfen uns hier nicht versagen auf die Zusammenstellung der Concertprogramme einzugehen. Trifft doch das, was wir zu sagen haben, hauptsächlich Künstler, nämlich solche, die zugleich Concertdirigenten sind.

Man hört häufig ausrufen: „Gott! diese Mozart'schen, Beethoven'schen, Mendelssohn'schen Symphonien u. s. w. hat man schon so und so oft gehört, es ist ja gar kein Bedürfniß mehr, sie aufzuführen; wir spielen sie zu Hause vierhändig und kennen sie längst auswendig. Gebt uns Neues, was uns mehr interessirt, was wir kennen lernen möchten!“ Gut! Wir gehören selbst zu Jenen, denen das Neue, d. h. das noch nicht oder selten Gehörte Freude macht, und die es erlebt haben, daß man bei dem Schönsten und Herrlichsten, wenn man es schon genau kennt und sehr oft gehört hat, in einen dumpfen, traumhaften Halbschlaf versinken kann, und daß mehr das Interesse an der Aufführung, wenn solche gut ist, als

Feuilleton.

Zwei Briefe von Franz Schubert *).

Der erste ist aus Zeléz vom 18. Juli 1824 datirt und an seinen Bruder Ferdinand gerichtet. Er lautet:

Ueber Deine Quartettgesellschaft wundere ich mich um so mehr, da Du den Ignaz dazu zu bewegen vermochtest. Aber besser wird es sein, wenn Ihr Euch an andere Quartetten als die meinigen haltet, denn es ist nichts daran, außer daß sie vielleicht Dir gefallen, dem Alles von mir gefällt. Die Erinnerung an mich ist mir noch das Liebste dabei. War es blos der Schmerz über meine Abwesenheit, der Dir Thränen entlockt, die Du Dir nicht zu schreiben getrautest? Oder fühltest Du bei dem Andenken an meine Person, die von ewig unbegreiflicher Sehnsucht gedrückt ist, auch um Dich ihren trüben Schleier gehüllt? Oder kamen Dir alle die Thränen, die Du mich schon weinen sahst, in's Gedächtniß? Dem sei nun, wie ihm wolle, ich fühle es in diesem Augenblicd deutlicher, Du oder Niemand bist mein innigster, mit jeder Faser meiner Seele verbundener Freund! — Damit Dich diese Zeilen nicht vielleicht verführen, zu glauben, ich sei nicht wohl, oder nicht heiteren Gemüthes, so beeile ich mich, Dich des Gegentheils zu versichern. Freilich ist's nicht mehr jene glückliche Zeit, in der uns jeder Gegenstand mit einer jugendlichen Glorie umgeben scheint, sondern jenes fatale Erkennen einer miserablen Wirklichkeit, die ich mir durch meine Fantasie (Gott sei's gedankt) so viel als möglich zu verschönern suche. Man glaubt, an dem Orte, wo man einst glücklich war, hänge das Glück, indem es doch nur in uns selbst ist, und so erfuhr ich zwar eine unangenehme Täuschung und sah eine schon in Steyer gemachte Erfahrung hier erneut, doch bin ich jetzt mehr im Stande, Glück und Ruhe in mir selbst zu finden, als damals. Als Beweis dessen werden Dir auch eine große Sonate und Variationen über ein selbst erfundenes Thema, beides zu vier Händen, welche ich bereits componirt habe, dienen. Die Variationen erfreuen sich eines ganz besonderen Beifalls. Ueber die dem — übergebenen Lieder tröste ich mich, da nur einige davon mit gut erscheinen, als: „Wanderers Nachtlied oder der entführte, nicht aber entführte Orest“, über welchen Irrthum ich sehr lachen mußte. Suche wenigstens diese sobald als möglich zurückzubekommen. Daß Du Dich recht wohl befindest, freut mich um so mehr, da ich hoffe, daß ich selbes Wohlbefinden mit dem meinigen kommenden Winter kräftiglich st genießen werde. Grüße mir Eltern, Geschwister und Freunde innigst. Du sei mir tausendmal geküßt. Schreibe sobald wie möglich und lebe recht, recht wohl. Mit ewiger Liebe

Dein Bruder Franz.

Ein zweiter, am 25. Juli 1825 aus Steyer an die Eltern geschrieben, lautet:

*) Aus der so eben erschienenen biographischen Skizze, „Franz Schubert“ von Dr. Heinrich von Kreißle, Wien 1861, auf welche wir in der nächsten Nummer zurückkommen.

das Interesse am Werk selbst noch belebend wirkt. Allein alles dieß zugeben, so dürfen wir doch nicht — egoistisch verfahren. Die Generation ergänzt sich unaufhörlich und bringt fortwährend neue jugendliche Hörer, die ein Recht haben, das durch lebendige Ausführung kennen zu lernen, was wir Aelteren längst auswendig wissen. Fortwährend bringen namentlich die öffentlichen und Privat-Musikschulen, nicht minder die Unzahl von Clavier- und anderen Musiklehrern frische Truppen ins Feld, die geschult sein wollen, oder doch werden sollten! Freuen wir Aelteren uns dann herzlich mit den Jüngeren und trachten, so viel an uns ist, denselben das Verständniß der Geistestiefen, die sich ihnen darbieten, zu eröffnen! — Und wollen wir selbst aufgefrischt sein, so gebe man uns neben dem wirklich interessanten und künstlerisch zu vertretenden Neuen, nicht gehörtes Aeltere, das ja in Massen in den Bibliotheken schlummert, und dessen hervorstechender Charakterzug die frische Gesundheit ist. Oder sollte man sich mehr an der altklugen reflektirten Musik der Allerneuesten „erfrischen" können, als an den jugendlich blühenden Weisen eines Ph. Em. Bach, J. Haydn und noch älterer Meister? Und lehrt nicht die Tagesgeschichte laut und deutlich, daß solch' Verfahren sich des allgemeinen Beifalls freut? Beweis dafür die Verleger, welche gegenwärtig nichts eiligeres zu thun haben, als die alten „verlegenen" Stücke eines Bach, Haydn, Mozart neu zu stechen; — der Absatz, den diese neuen Ausgaben finden, muß für manche einstweilen oder für immer zum „Ladenhüter" verurtheilte Novität als Ersatz dienen. — Von den Dirigenten können wir also nur Jene als mit uns gehend ansehen, und demnach kräftig vertreten, welche durch die That beweisen, daß sie den Werth der älteren Kunst erkennen, welche ferner in der Auswahl des Neuen Maß und Geschmack betunden.

Am schlimmsten steht es heutzutage mit unsern Sängern. Will man ein Oratorium von Händel oder eine Cantate von Bach, überhaupt ältere Musik aufführen, so findet man wohl Leute genug, die einen tüchtigen Chor herzustellen befähigt sind, handelt es sich aber um die Solo's, so bemerkt man den Mangel an Künstlern, die mit voller Beherrschung des technischen und geistigen Materials derartige Aufgaben lösen könnten, Aufgaben, die übrigens keineswegs, wie man sich oft einbildet und einredet, unlosbar sind, sondern nur voraussetzen, daß man einfach — singen kann, den nöthigen Stimmumfang und die nöthige Stimmfülle aufzuweisen hat, und im Vortrag einfach, ungekünstelt, aber von ächtem Gefühl beseelt ist. Vielleicht wird es in nächster Zukunft ein ganz rentables „Geschäft" für die wenigen Sänger in Deutschland, die als gute Interpreten Händel's und Bach's bekannt sind, blos als Concertgäste zu reisen, um die betreffenden Solo's zu singen. Bei dem gegenwärtigen leichten Verkehr durch die Eisenbahnen könnte hierin wirklich viel Gutes erzielt werden. Die heimischen Sänger und Sängerinnen würden von ihren Bourtheilen zurückkommen, und an den Gästen lernen, wie man dergleichen singen muß. In trefflicher Weise hat unser geehrter Mitarbeiter Herr v. Wolzogen jüngst nachgewiesen, wie der Mangel an Können unsere lieben Sänger jenen Componisten in die Arme treibt, die ein eigentliches Können gar nicht fordern, sondern nur an das Elementarische Bedingungen stellen, und hat ebenso richtig die Schuld auf den Mangel an guten Gesangsschulen gewälzt. Wir kommen dadurch von selbst auf das Treiben unserer Lehrer und Lehranstalten.

Vom künstlerischen Standpunkt kann aller Unterricht nur zweierlei Ziele anstreben: Empfänglichkeit und Verständniß für die Kunst und die Fähigkeit selbst Kunstgenuß zu bereiten. Auf dem Weg zum Ersteren erzieht man, soweit dieß durch Musikunterricht allein möglich ist, Dilettanten und ein verständiges Publikum. Beides zugleich angestrebt kann Künstler hervorbringen. Demnach ist es die höchste Verkehrtheit, wenn erstens, wie es so oft geschieht, bei Jenen, die die Kunst nicht zur Lebensaufgabe machen, die technische Seite vorzugsweise gepflegt wird, und wenn zweitens bei der Erziehung der „Künstler" die Empfänglichkeit und das Verständniß dessen, um was es sich in der Kunst handelt, ganz bei Seite gelassen wird. Im ersten Fall erzielt man einen unbrauchbaren Dilettantismus, — im zweiten einen eben so unbrauchbaren, den Kunstzustand eher corrumpirenden als conservirenden Künstlerstand. Und nun sehe man die Schaar der mit dem Glockenschlag über die Straßen rennenden Musiklehrer an, und beobachte ihr Treiben! Man betrete in solchen Momenten die Läden der Kunsthändler und sehe zu, welche Waare es ist, die da im

---

Theuerste Eltern!

Mit Recht verdiene ich den Vorwurf, den Sie mir über mein langes Stillschweigen machten, allein da ich nicht gern leere Worte schreibe und unsere gegenwärtige Zeit wenig Interessantes darbietet, so werden Sie mir's verzeihen, daß ich erst auf Ihr liebevolles Schreiben etwas von mir vernehmen lasse. Sehr freute mich das allseitige Wohlbefinden, zu den ich, der Allmächtige sei gepriesen, auch das meinige hinzufügen kann. Ich bin jetzt wieder in Steyer, war aber sechs Wochen in Gmunden, dessen Umgebungen wahrhaftig himmlisch sind, und mich, so wie ihre Einwohner, besonders der gute Traweger innigst rührten und mir sehr wohl thaten. Ich war bei Traweger wie zu Hause, höchst ungenirt. Bei nachheriger Anwesenheit des Herrn Hofrath Schiller, der Monarch des ganzen Salzkammergutes ist, speisten wir (Vogl und ich) täglich in seinem Hause und musicirten sowohl da, als in Traweger's Hause sehr viel. Besonders machten meine neuen Lieder aus Walter Scott's „Fräulein vom See," sehr viel Glück. Auch wunderte man sich sehr über meine Frömmigkeit, die ich in einer Hymne an die heil. Jungfrau ausgedrückt habe, und wie es scheint, alle Gemüther ergreift und zur Andacht stimmt. Ich glaube, das kommt daher, weil ich mich zur Andacht nie forcire, und, außer wenn ich von ihr willkürlich übermannt werde, nie dergleichen Hymnen oder Gebete componire, dann aber ist sie auch die rechte und wahre Andacht. Von Gmunden gingen wir über Pruthberg, wo wir einige Bekannte antrafen und uns einige Tage aufhielten, nach Linz, wo wir acht Tage verweilten, die wir wechselweise in Linz und in Steyeruck zubrachten. In Steyeruck kehrten wir bei der Gräfin Weißenwolf ein, die eine große Verehrerin meiner Wenigkeit ist, alle meine Sachen besitzt und auch recht hübsch singt. Die Walter Scott'schen Lieder machten einen so überaus günstigen Eindruck auf sie, daß sie sogar merken ließ, als wäre ihr die Dedication derselben nichts weniger als unangenehm *). Mit der Herausgabe dieser Lieder gedenke ich aber doch eine andere Manipulation zu machen, als die gewöhnliche, bei der gar so wenig herausschaut, indem sie den gefeierten Namen des Scott an der Stirn tragen, und auf diese Art mehr Neugierde erregen könnten, und mich bei Hinzufügung des englischen Textes auch in England bekannter machen würden. Wenn nur mit den — von Kunsthändlern etwas Honnetes zu machen wäre, aber dafür hat schon die weise und wohlthätige Einrichtung des Staates gesorgt, daß der Künstler ewig der Sclave jedes elenden Krämers bleibt.

Was den Brief der Milder **) betrifft, so freut mich die günstige Aufnahme der Suleika sehr, obwohl ich wünschte, daß ich die Recension selbst zu Gesichte bekommen hätte, um zu sehen, ob nicht etwas daraus zu lernen sei; denn so günstig als auch das Urtheil sein mag, eben so lächerlich kann es zugleich sein, wenn es dem Recensenten am gehörigen Verstand fehlt, welches nicht so selten der Fall ist.

In Oberösterreich finde ich allenthalben meine Compositionen besonders in den Klöstern Florian und Kremsmünster, wo ich mit Beihilfe eines braven Clavierspielers meine vierhändigen Variationen und Märsche mit günstigem Erfolge producirte. Besonders ge-

---

*) Sie wurden auch der Gräfin dedicirt.

**) Die Sängerin Milder-Hauptmann.

Flug gekauft wird! Man betrete sogar die Lehrzimmer mancher Musikschulen, besonders aber die Clavierzimmer allgemeiner Erziehungsinstitute, und man wird sich nicht wundern über die öffentlichen allgemeinen Musikzustände. Es ist dieß ein ziemlich abgedroschenes Thema und wir kennen die Schwierigkeiten, all' dem abzuhelfen; auch wollen wir nicht verschweigen, daß wir Ausnahmen gefunden haben, und daß seit einigen Jahren Versuche gemacht wurden, um da und dort besserend einzugreifen. Viel Gutes könnte gestiftet werden, wenn die Behörden, denen die Ueberwachung der Schulen anvertraut ist, sich auch über die Tonkunst und die herrschenden Zustände durch gebildete Künstler informiren ließen, und durch Bestallung musikalischer Schulinspektoren wenigstens dort einzuwirken suchten, wo ihr Arm hinreicht, namentlich auf die Erziehungsinstitute, wo die Vorsteher und Vorsteherinnen in Betreff des musikalischen Unterrichts oft vollständig rathlos sind, und Alles dem Ermessen der Eltern und des oft blindlings gewählten Lehrers anheimstellen.

Und nun die Conservatorien! So trefflich der technische Unterricht in einigen derselben und in einigen Fächern bestellt ist, — was geschieht denn, um statt Handwerkern Kunstmenschen heranzuziehen? Wohin bläst denn der Wind, der diese mit Hunderten von Kunstjüngern belasteten Colosse treibt? Treibt er in den Hafen, wo man endlich mit Befriedigung über die zurückgelegte mühevolle Fahrt landen kann, wo die Kunst ihre tüchtig gebildeten Jünger in Empfang nimmt, um ihnen eine nützliche Thätigkeit anzuweisen? — Gott weiß, wohin das Fahrzeug treibt, die Steuerleute wissen selber nicht wohin sie steuern sollen, oder haben es lange nicht gewußt und sind ganz irre geworden; sie hatten ihren Compaß verloren und ließe.. sich von den Wellen treiben, statt sie in bestimmter Richtung zu durchschneiden!

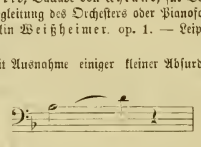
Ohne weitere Vergleiche! Was fordern wir vom Künstler? Daß er an der Kunst halte, daß er wenigstens die bedeutendsten Kunstwerke aller Zeiten und Schulen kenne, sie, sofern sie in das Bereich seiner Wirksamkeit fallen, anüben könne. Und nun behaupte Jemand, daß unsere Musikschulen (einzelne sehr ehrenwerthe Institute ausgenommen) auch nur darnach streben solche Künstler zu bilden. Nicht einmal das einfache Lied können diese wohldressirten Fräuleins einfach und musikalisch singen! Nichts ist natürlicher. Wo die ganze Bildung darauf hinausgeht nur Meyerbeer, Verdi und Rich. Wagner zu exsetuiren, da kann von vornherein nicht daran gedacht werden Sänger hinzustellen, die Gluck, Mozart, Händel, Bach und selbst Schubert, Mendelssohn und Schumann singen können. Wo aber keine Priester sind, da kann kein Gottesdienst gehalten werden, und die Thüren werden zugeschlossen. Sie wieder zu öffnen ist Sache der Künstler und Kunstschulen, — auf ihr Haupt laden wir alle Schuld, wenn in deutschen Landen trotz Sinn und Anlage für Musik die Kunsttempel aus Mangel an Künstlern zu veröden beginnen!

Recensionen.

Werke für Gesang mit Begleitung.

König Sifrid, Ballade von Uhland, für Bariton oder Baß mit Begleitung des Orchesters oder Pianoforte, comp. von Wendelin Weißheimer. op. 1. — Leipzig, Verlag von Kahnt.

v. Br. Mit Ausnahme einiger kleiner Absurditäten, wie die nachfolgende:



trifft diese Composition wenigstens kein schlimmerer Vorwurf als jener der Trivialität und Gehaltlosigkeit. Aber warten wir des zum ersten Mal hervortretenden Autors fernere Entwicklung ab.

---

fielen die Variationen aus meiner neuen Sonate zu zwei Händen *), die ich allein und nicht ohne Glück vortrug, indem mich einige versicherten, daß die Tasten unter meinen Händen zu singenden Stimmen würden, welches, wenn es wahr ist, mich sehr freut, weil ich das vermaledeite Hacken, welches auch ausgezeichneten Clavierspielern eigen ist, nicht ausstehen kann, indem es weder das Ohr noch das Gemüth ergötzt. Ich befinde mich gegenwärtig wieder in Steyer und wenn Sie mich bald mit einem Schreiben beglücken wollen, so wird es mich noch hier treffen, indem wir nur 10 bis 14 Tage verweilen, und dann die Reise nach Gastein antreten, einer der berühmtesten Badeörter, ungefähr 5 Tage von Steyer entfernt. Auf diese Reise freue ich mich außerordentlich, indem ich dadurch die schönsten Gegenden kennen lerne, und wir auf der Rückreise das wegen seiner herrlichen Lage und Umgebungen berühmte Salzburg besuchen werden. Das Wetter war hier den ganzen Juni und halben Juli sehr unstät, dann 14 Tage sehr heiß, daß ich ordentlich mager wurde vor lauter Schwitzen, und jetzt regnet es 4 Tage beinahe in einem fort. Den Ferdinand und seine Frau sammt Kinder lasse ich schönstens grüßen. Er kriecht vermuthlich noch immer zum Kreuz **) und kann D. nicht los werden; auch wird er gewiß schon wieder 77 Mal krank gewesen sein und 9 Mal sterben zu müssen geglaubt haben, als wenn das Sterben das Schlimmste wäre, was uns Menschen begegnen könnte. Könnte er nur einmal diese göttlichen Berge und Seen schauen, deren Anblick uns zu erdrücken oder zu verschlingen droht, er würde das winzige Menschenleben nicht so sehr lieben, als daß er es nicht für ein großes Glück halten sollte, der unbegreiflichen Kraft der Erde zu neuem Leben wieder anvertraut zu werden. Was macht Carl*)? Er hat wohl jetzt viel zu thun; denn ein verheirateter Künstler ist verpflichtet, sowohl Kunst- als Naturstücke zu liefern, und wenn beide Arten gerathen, so ist er doppelt zu loben, denn das ist keine Kleinigkeit. Ich leiste Verzicht darauf. Der Schneider **) und seine Schneiderin sollen auf den zu kommenden kleinen oder kleine Schneiderin schön Acht geben, auf daß die Schneider zahllos werden, wie der Sand am Meere, nur solle sie darauf sehen, daß keine Aufschneider oder Zuschneider, keine Ehr- oder Gurgelabschneider überhand nehmen. Und nun muß ich das Geschwätz endlich enden, da ich glaubte, mein langes Schweigen durch ein dito Schreiben ersetzen zu müssen. Marie und Pepi ***) und den kleinen Probst küsse ich tausendmal. Uebrigens bitte ich Alles, was nur grüßbar ist, schönstens zu grüßen. In Erwartung einer baldigen Antwort verharre ich mit aller Liebe

Ihr

treuester Sohn
Franz.

*) Wird op. 42 gemeint sein.
**) Das ehemals Weigert'sche (jetzt Wittmann'sche) Gasthaus, wo die Familie Schubert zusammenzukommen pflegte. Franz ging nicht gerne dahin, denn der Wirth falschte den Wein, der ihm dann Kopfweh verursachte.

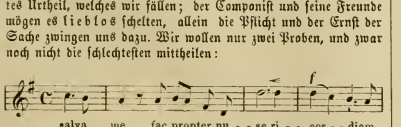
*) Schubert's Bruder, Landschaftsmaler.
**) Schubert's Schwager, Schullehrer.
***) Schubert's Schwestern.

Frühlingssehnsucht. Gedicht von Frl. Fruhauf, comp. von J. Fr. Schrambeck. op. 7. — Verlag von Tendler und Volkmann in Graz.

Unser liebliches Graz einmal als Verleger auf einem Notenheft verzeichnet zu sehen, ist eine so auffallende Erscheinung, daß man schon deßhalb nicht an derselben vorbeigehen kann. Aber freilich mögen, sollte man nach dieser Probe urtheilen, auf dem Boden der reizenden Steiermark die Fichten und Tannen besser gedeihen, als die Componisten. Gereicht es dem Autor des obigen Stückes zu besonderem Vergnügen, seine Schreibereien — ohne Zweifel auf eigene Kosten — gedruckt zu sehen, so soll ihm dasselbe weiter nicht gestört werden. Uns werden sie nicht so leicht etwas angehen; ob das Publikum, wagen wir nach den Erscheinungen, welche jeder Tag bringt, nicht zu entscheiden. Es liegen uns zwei mit op. 6 und 8 bezeichnete Clavier-„Compositionen" dieses Autors vor, ein „Ave Maria" und eine „Etude de Salon". Noten sind es freilich, aber wenn sie mehr sein sollten, so müßten sie eben erst neu componirt werden. Wir schreiben dieß nur dem Autor zu lieb für den Fall, daß er über sein Talent anderer Meinung sein sollte, damit er wenigstens vielleicht erfahre, wie sich die bisherigen Produkte desselben, welche für ein Künftiges keine Hoffnungen aufregen, in andern abspiegeln.

Laurenz Weiß, Kirchencompositionen, 1. Graduale, 2. Offertorium, 3. Graduale für eine Singstimme mit Orgelbegleitung (Streichinstrumente und kleines Orchester (2 und 3) ad libitum). Wien, Wessely und Büsing.

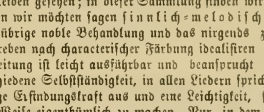
G. W. Der Verfasser scheint der Ansicht zu sein, daß für Kirchencompositionen kein besonderer Aufwand von Erfindungskraft, musikalischem Wissen und dergleichen sonst respektablen Dingen nöthig ist. Recht populäre Ausdrucksweise (Andere nennen es lieber trivial) die sich in der seichtesten Melodik, der abgedroschensten Opernphrase und der allergewöhnlichsten schülermäßigsten Harmonik zeigt, — diese soll genügen, um dem Andächtigen den Engels-Gruß, das herrliche Ave Maria, zu illustriren um den Dank für unsere Erhaltung, das Flehen und das göttliche Erbarmen auszusprechen. Wir sind gewiß ein entschiedener Gegner jeglicher Effecthascherei, sobald es sich um Kirchenmusik handelt, wir verdammen aber auch mit gleicher Entschiedenheit die gemeine Leierkastenweise und halten es für ein trauriges Zeichen der Zeit, daß eine solche überhaupt noch im Gotteshause möglich ist. Gerne räumen wir ein, daß der wahre musikalische Ausdruck für kindlich-gläubiges Vertrauen, für die verschiedenen Phasen des Gebetes schwer getroffen werden kann in einer Zeit, die in ihrem Zersetzungsprozesse den Sinn und die Fantasie auch des Musikers auf ganz hetrogene Dinge hingetrieben hat; allein — diese Musik des Herrn Laurenz Weiß dünkt uns doch mehr eine Profanation der gottesdienstlichen Handlung und darum hätte sie lieber ungeschrieben bleiben sollen. Es ist ein hartes Urtheil, welches wir fällen; der Componist und seine Freunde mögen es lieblos schelten, allein die Pflicht und der Ernst der Sache zwingen uns dazu. Wir wollen nur zwei Proben, und zwar noch nicht die schlechtesten mittheilen:



Hand auf's Herz, mein lieber Componist! gehört so etwas in die Kirche? Von einer richtigen Behandlung der Orgel scheint derselbe ebenfalls keinen klaren Begriff zu haben, denn sonst hätte er unmöglich so haarsträubend-orgelwidrige Begleitungen geschrieben.

Jos. Dessauer. Sechs Lieder aus Siegfried Kapper's slavischen Melodien mit Pianofortebegl. op. 44. Wien, H. G. Müller.

Dieses schon ältere Werk des Componisten verdient sehr wohl wieder an das Licht gezogen zu werden. Der nationale Typus ist gut getroffen; die Behandlung der Texte durchgehends eine gesunde und musikalisch-reiche zu nennen. Wir haben in anderen Werken des Verfassers häufig ein Hinneigen zum rein-sinnlichen Reiz wahrgenommen, ja sogar die Wahrheit des Ausdruckes darunter leiden gesehen; in dieser Sammlung finden wir auch mitunter einen wir möchten sagen sinnlich-melodischen Reiz, allein die übrige noble Behandlung und das nirgends zu verkennende Streben nach characterischer Färbung idealisiren denselben. Die Begleitung ist leicht ausführbar und beansprucht doch dabei eine entschiedene Selbstständigkeit, in allen Liedern spricht sich eine reichhaltige Erfindungskraft aus und eine Leichtigkeit, sich fremdländische Weise eigenthümlich zu machen. Nur in dem Liede „die Braut" begegnen uns zwei starke Reminiscenzen:



(Mendelssohn) und

(Schubert). Wir wollen die Sammlung der Aufmerksamkeit unserer Sänger empfehlen, um so mehr als sie sich auch sehr für den Concertvortrag eignet.

Friedr. Chopin 16 Polnische Volks-Lieder op. 74. Deutsch bearbeitet von F. Gumbert. Berlin, Schlesinger.

Ein herrliches Vermächtniß des genialen, liebenswürdigen Tondichters! Aller Reiz der Chopin'schen Muse findet sich in diesen Liedern vereinigt; seine keusche, jungfräuliche Poesie, seine nur ihm eigenthümliche wehmuth-erfüllte Melodik und Harmonik, sein träumerisches Weben, welches — unbekümmert um Zeit- und Kunstfragen — nur fern vom Geräusch der Welt im erwähltesten Kreise bevorzugter Freunde sich aussprechen mochte.

Es sind Volkslieder in der edelsten Bedeutung des Wortes. Daß unter den verschiedenen Nationen die slavische die reizvollsten eigenthümlichsten Volkslieder hat, ist bekannt; nun denke man sich zu der rührenden, melancholischen Weise des Slaven noch die potenzirte Ausdrucksfähigkeit des gebildeten, fantasiereichen Geistes, die feine Hand eines Musikers ersten Ranges, und man wird einen Begriff von dem Zauber erhalten, den diese Chopin'schen Lieder unbedingt auf jedes für Poesie empfängliche Gemüth machen müssen, um so mehr als sie immer den Eindruck des unmittelbaren Seelenergusses machen! Wir stimmen der Vorrede seines Pariser Freundes J. Fontana vollständig bei, wenn er diese Lieder, wie seine schönsten Compositionen nur Reflexe und Echos, seine Improvisation nennt; es sind unwillkührlich übergekommene, sprudelnde, köstliche Ideen, die, nachher in geregelte Form gebracht zu „Perlen und Rubinen" wurden. Chopin hat, wie wir gleichfalls der Vorrede entnehmen, hingerissen von der Schönheit nationaler Dichtungen, eine bedeutende Anzahl von Gesängen componirt und zwar in seiner besten Lebensepoche; leider ist der größte Theil davon verloren gegangen, da er sie meistens aus dem vor ihm aufgeschlagenen Gedichtbuche am Piano improvisirte. Wir beklagen diesen Verlust auf das Tiefste, denn die vorliegenden 16 geben ein Zeugniß davon ab wie herrlich auch die verlorenen gewesen sein müssen. Seien wir wenigstens zufrieden, daß uns doch noch dieser Schatz erhalten blieb! Um die größere Verbreitung desselben hat sich Gumbert durch seine recht gefügige deutsche Uebersetzung wohl ver-

dient gemacht; es wird dieß Verdienst ihm bei der großen Sündenabrechnung, der jeder schlechte Componist entgegensieht, zu Gute geschrieben werden!

Werke für Pianoforte.

Fr. Liszt 6 chants polonais de Chopin, transcrits pour le Piano, Berlin chez. Schlesinger.

Der Schöpfer der modernen „Transcriptions“ hat hier 6 von den eben erwähnten herrlichen Liedern für das Pianoforte bearbeitet. Ueber die Art und Weise dieser Uebersetzung etwas Näheres zu sagen ist überflüssig, da jeder Clavierspieler dieselbe zur Genüge kennt. Auch diese hat ihren specifischen Clavierreiz, aber der poetische Duft des Originals ist doch verloren gegangen, obgleich der große Pianoforte-Heros ein menschliches Rühren empfunden hat, indem er nicht gerade eine „schwiegersöhnliche Technik“ zur Ausführung der Transcriptions beanspruchte.

Aus der Schweiz. Phantastische Etloge, comp. von J. J. Raff. op. 57. Verlag von Chr. Bachmann in Hannover.

v. Br. Wie es nun mit den „Geistreichen“ geht! Verläßt sie einmal der Geist, so hat man auch gleich das vollständige Nichts in Händen. Uns ist es wenigstens nicht möglich gewesen, zu dieser Composition irgend ein Verhältniß zu finden und daß ihr geistiger Gehalt ein verschwindend geringer ist, dieß können wir wohl unbedingt aussprechen. Ueber die sinnliche Wirkung möchten wir, ohne das Stück gehört zu haben, nicht entscheiden. Es scheint dieß zwar, nach der Opuszahl zu urtheilen, eine frühere Arbeit des Autors zu sein, aber mit mancher spätern oder z. B. auch mit den „Frühlingsboten“, einer Serie von zwölf Clavierstücken, deren wir hier im Vorbeigehen gedenken wollen, ist es uns nicht besser ergangen. Im Stücken dieser Art tritt das nackte Raffinement oder die bare Trivialität so abstoßend zu Tag, daß man eigentlich gar nichts dazu sagen kann und an dem doch unleugbaren, wenn auch in einer sehr bestimmten Sphäre begrenzten Talent des Componisten völlig irre wird. Wir haben bei Besprechung der Suiten dieses Autors (op. 71 und 72), die wir nochmals der allgemeinen Beachtung jener empfehlen, welche den Geist zu schätzen wissen, so entschieden dessen positive Seiten hervorgehoben und anerkannt, daß wir uns dadurch wohl ein Recht erworben haben, auch aus seinen negativen Eigenschaften kein Hehl zu machen. Der Autor steckt offenbar sein Talent oft in die Zwangsjacke und da kann dann auch nur Gezwungenes zum Vorschein kommen. Der Autoren möchten zu allen Zeiten nicht zu viel sein, die von Gottes- und Rechtswegen ein Opus 100 erreichen und darüber, und die in ihrer Totalerscheinung nicht sehr gewinnen würden, wenn man sie nur im Miniaturrahmen betrachtet.

Märche romantique. Presto à la Tarantella, comp. von Anf. Ehmant. op. 10 und 11. Verlag von Schlesinger in Berlin.

Diese beiden kleinen Piecen können wir durchaus nur lebhaft empfehlen. Es spricht ein liebenswürdiger Mensch aus ihnen. Mit Geist erfunden, anmuthig und lebendig ausgeführt hinterlassen sie den freundlichsten Eindruck. Daß man keinen musikalischen Commentar zur Apokalypse zu erwarten hat, sagen schon die Ueberschriften; aber alles, was diese versprechen, leistet der Inhalt auf das Befriedigendste. Da beide Stücke zugleich von technischer Seite her an den Spieler nur mäßige Anforderungen stellen, so kann sich auch ein weiterer Kreis dieselben leicht aneignen.

Zwei Sonatinen, comp. von Christian Fink. op. 16. — Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Der Componist dieser beiden Sonatinen hatte, indem er dieselben schrieb, ohne Zweifel zunächst instructive Zwecke im Auge und solchen dienen sie auch in entsprechendster Weise. Mit geschickter Hand und einem gewissen gebildeten Geschmack abgefaßt, hin und wieder sogar, wie z. B. im Finale der 2. Sonatine musikalisch interessant, bequem gesetzt, erfüllen sie alle Ansprüche, welche man an Werke dieser Art, die denn auch ihre Berechtigung haben mögen, billiger Weise stellen darf, und verdienen in diesem Sinne entsprechende Beachtung.

Locales.

Concerte. (3. Philharmonisches, 2. Gesellschaftsconcert, 3. Quartettproduktion.)

S. B. Der vorige Sonntag brachte das für Wien neue Ereigniß, daß zu gleicher Stunde zwei große Orchesterconcerte stattfanden, — eine Folge der noch mangelnden Vorausbesprechungen seitens der Unternehmer und eine große Fatalität für jene nicht kleine Zahl von Musikfreunden, welche bei beiden Concertunternehmungen abonnirt sind. Wir wollen einstweilen annehmen, daß dießmal wirklich unüberwindliche Hindernisse der Verlegung des philharmonischen Concerts entgegengestanden, welches im Theater jedenfalls freiere Wahl der Tage hat, als die Gesellschaft der Musikfreunde im Redoutensaale, müssen aber im Interesse des Publikums darauf dringen, daß dergleichen Carambolagen in Zukunft vermieden werden möchten.

Die Programme der beiden Concerte wiesen eine sehr verschiedene Physiognomie auf. Bei den Philharmonikern: Mozart, Mehul, Beethoven, Mendelssohn, — im Gesellschaftsconcert Catel, Schubert, Boltmann. Wir und viele andere Muster fühlten uns der Novitäten wegen, mehr von dem zweiten angezogen, und besuchten daher dieses. Ueber das Andere berichten wir aus verlässlicher Quelle, daß man daselbst sehr animirt war, daß die Egmont-Ouverture sowie die zur „Fingalshöhle“, dann die Serenade für Blasinstrumente von Mozart und die 8. Symphonie von Beethoven sehr präcis und schwungvoll gegeben worden sind, daß Herr Walter eine Arie von Mehul sehr ausdrucksvoll gesungen, und das Publikum alles mit außerordentlichem Beifall aufgenommen hat. — Weniger lebhaft ging es in den kühlen Räumen des Redoutensaales zu, obgleich daselbst ein fast solenner Cultus eines Wiener Componisten begangen wurde, dessen mit einem Lorbeerkranz geschmückte Büste aufgestellt war: Franz Schubert's! Das Concert begann mit der interessanten und gedankenreichen aber selten gehörten Ouverture zu Semiramis von Catel, worauf der vierhändige Marsch in D-dur von Schubert, instrumentirt von Fr. Liszt, gegeben wurde. Die Wahl dieser zweiten Nummer können wir nicht ganz billigen. Einmal gehört ein Marsch nicht in den Concertsaal, noch weniger aber ein für Orchester arrangirter, — eine colorirte Kreidezeichnung unter Delbildern. Auch sollte man einem größeren Publikum nicht selbst Gelegenheit bieten, seinen Geschmack nach bedenklicher Richtung hin zu dokumentiren. Einem Marsch, selbst einem so geistreichen, wie der Schubert'sche, den wir selbst in seiner ursprünglichen Gestalt als Kammermusik gerne spielen oder hören, wohnt immer neben dem spiritualistischen eine starke Dosis sinnlichen Elements inne, welches letztere durch die Instrumentirung nur noch ein entschiedeneres Uebergewicht erlangt. Es ist nicht gut, sagen wir, wenn man die Eventualität eines Erfolges selbst hervorruft, der weder für das Publikum noch für die Kunst schmeichelhaft ist. Der „Marsch“ war die am meisten applaudirte Nummer des Concerts und mußte sogar wiederholt werden, während die Symphoniesätze desselben Componisten und eine interessante Novität ein kühles Auditorium fanden. Man wird uns an maßgebender Stelle entgegnen: „Wie? gönnst du uns nicht einmal den einzigen Erfolg, den wir erzielten?“ Wir sagen darauf mit Schumann: „Der Beifall des Künstlers sei dir mehr werth, als der des großen Haufens.“ — Die Liszt'sche Behandlung hat nichts Außerordentliches an sich, nichts was nicht jeder routinirte Kapellmeister, der mit dem Instrumentiren umzugehen weiß, auch zu Stande brächte. Das Trio aber ist geradezu in seinem Charakter verändert, da der leicht graziöse Ton desselben in breite Sentimentalität verwandelt wurde; ja stellenweise klingt die dick aufgetragene Tonmasse sogar triviale. Die Liszt'schen Zusätze und Striche (nach dem Trio ist der erste Theil des Marsches geändert) mögen wir auch nicht vertreten. — Eine sehr interessante Novität war das Clavierconcert (neu) von Boltmann, gespielt von Hrn. Prof. J. Dachs. Die Mitte haltend zwischen formalistischer Unbedeutendheit und superspiritualistischer Unklarheit, hätte es vor einem kleineren kunstverständigeren Publikum gewiß mehr Beifall gefunden, als hier. Das Concert beginnt mit einem langsamen Satz, dessen Thema hauptsächlich vom Orchester getragen ist, während die Solostimme sich in den Mittelgliedern mehr

frei phantasirend bewegt, dann in ein sehr schönes Thema ausläuft, welches, wenn wir nicht irren, vier Variationen nach sich bringt, von denen namentlich die beiden ersten sich durch geistreiche Stimmsführung auszeichnen, während die dritte (Passagen in der linken Hand) etwas verworren erscheint. Nach einer langsamen Variation schließt sich ein sehr lebhaftes Finale an, dessen Hauptmotiv uns aber nicht ganz originell schien. Da das Concert hoffentlich bald gestochen werden wird, so erparen wir uns ein näheres Eingehen bis dahin. Herr Dachs gab sich sichtlich viele Mühe, und brachte den eben nicht leichten Clavierpart aufs beste zur Geltung. — Den Schluß des Concerts bildeten Fragmente aus der 2., 5. und 6. Symphonie von Franz Schubert, für deren Vorführung Herrn Herbeck der aufrichtige Dank aller Musiker gebührt. Es ist schade, daß man es nicht rathsam erachtete, statt einer aus verschiedenen Werken und Epochen des genialen Componisten zusammengestellten Folge, eine der sechs früheren Symphonien ganz zu geben, man würde sich doch ein noch deutlicheres Bild haben machen können. Die Rücksicht auf das Publikum war offenbar auch hier maßgebend, und wir finden uns dadurch doppelt in unserer Ansicht bestärkt, daß man Werke, die nur für einen kleineren Kreis besonderes Interesse haben, auch wo möglich im kleineren Raum vor einem ausgewählteren Publikum bringen sollte. Für den Musiker ist es natürlich von höchstem Interesse Symphoniesätze zu hören, die Schubert in seinem 18., 19. und 28. Lebensjahre geschrieben hat, er würde aber dagegen auch größere Vollständigkeit wünschen, und auch schwächere Sätze deshalb leichter hinnehmen. Soviel sich nach einmaliger zusammenhängender Ausführung über diese Sätze sagen läßt, beweisen sie sämmtlich das frühzeitig entwickelte Talent unseres Schubert. In der Form noch ziemlich streng, im Inhalt zwar sich etwas an die damals beliebte Weise anschließend, zeigen sie doch schon manchen kühnen Zug, so z. B. das Zurückgehen zum Thema nach As-dur im Andante der tragischen (5.) Symphonie, die Rückungen von Fis-dur nach F-dur, wenn wir nicht irren im Finale der 2. Symphonie. Am wirksamsten bewiesen sich eben jenes Andante, dann das Scherzo der 6. Symphonie (componirt 1825). Uns und gewiß vielen Musikfreunden haben jedoch auch der erste Satz der tragischen, und das Finale der 2. Symphonie einen wenn auch nicht imponirenden Eindruck gemacht, doch den Wunsch erregt, diese Sätze wiederholt und im Zusammenhang mit ihrer ursprünglichen Umgebung zu hören. Ein Extraconcert im Musikvereinssaale wäre vielleicht geeignet, wenigstens zwei dieser Symphonien ganz zu bringen. — Wir haben heute noch ein Wort lebhafterer Anerkennung auszusprechen über die Zusammenstellung und Einübung des neuen Orchesters der Gesellschaft durch ihren Director Herrn Herbeck, eine Anerkennung, die uns bei dem ersten, kürzlich besprochenen Concert nur durch den Mangel an Zeit und Raum weiter auszuführen versagt war. Was nämlich seit Jahren das Hinderniß quantitativ wie qualitativ befriedigender Musikaufführungen war, die Beschränkung aller Concertunternehmungen auf das einzige Hofopernorchester, ist jetzt durch die Thätigkeit des energischen Directors Herbeck beseitigt, und ein Zustand herbeigeführt, welcher erlaubt, daß Caramboleagen, wie die oben gemeldeten, überhaupt vorkommen können. Obendrein ist auch das jetzige Orchester der Gesellschaft ein solches, daß man durch seine Leistungsfähigkeit nicht behindert ist in der Aufführung auch schwierigerer Werke. Sind endlich die Kosten für die Proben geringer als früher, so ist dadurch auch die Möglichkeit gegeben mehr Proben zu halten, und dürfte es dann für manche andere deutsche Musikstadt beschämend sein, daß unsere Gesellschaft zu diesem oben besprochenen Concert vier Proben halten konnte. Die Ausführung der betreffenden Musikstücke ist daher in jenen Gesellschaftsconcerten auf dem Punkte angelangt, wo vernünftigen Anforderungen Genüge geleistet erscheint. Das Direktionstalent des Herrn Herbeck haben wir nie unterschätzt und können ihm auch heute nur das vollste Lob zolen.

Schließlich sei noch in Kürze der 3. Quartettproduction erwähnt, in welcher das A-dur Quartett und das G-moll Trio von Schumann, dann das E-moll Quartett von Beethoven gegeben wurden. Von dem Ersteren errang sich nur der 2. Satz (Variationen) ungetheilten Beifall. Das Trio, wohl das schwächste von den drei im Stich erschienenen, welches wegen Erkrankung eines betheiligten Musikers statt einem neuen Quintett mit Blasinstrumenten von Rubinstein in der letzten Stunde eingeschoben werden mußte, wurde in seinem Clavierpart von Herrn Dunkl ausgeführt, der sich dem Publikum dieser Soireen zum erstenmal vorführte. Da bei der schnellen Abänderung des Programmes eine Rücksichtnahme geboten ist, so berichten wir nur, daß Herr Dunkl sich als fleißiger Musiker bewährte, daß er seit vorigem Winter Fortschritte im Punkte der Präcision und Reinheit des Spiels gemacht hat, daß aber sein Anschlag immer noch etwas hart klingt. — Im Beethoven'schen Quartett ließ Herr Hellmesberger namentlich im Adagio die Hörer derart mit sich fort, daß der Beifall nicht enden zu wollen schien. Das Thema des Finale verlangt unseres Erachtens eine weniger zierliche, mehr kecke und stolze Auffassung, daher schärfere Accente auch im Piano. Davon abgesehen war die Ausführung eine tadellose und brillante.

Correspondenzen.

Leipzig.

— — „Wenn die Schwalben heimwärts ziehen", ist für unsere gute Stadt Leipzig auch die Zeit der sommerlichen Musik-Ebbe vorüber und es tritt in unserem öffentlichen Musikleben die Fluth ein. Unter den Kunstfreunden männlichen und weiblichen Geschlechts beginnt nun eine beträchtliche Portion Aufregung und Geschäftigkeit sich zu entfalten: man rennt und läuft um sich seinen abonnirten Platz im Saale des Gewandhauses zu sichern, man forscht emsig nach, ob man nach jahrelangem Hoffen und Harren endlich in Besitz eines reservirten Stehs kommen werde, und ist, im Enttäuschungsfalle, des Grolles voll gegen das Schicksal, welches dem oder Jenem, auf dessen Platz man digilirte, ein gar so langes Leben verleiht (diese Person des „Willst du denn ewig leben?" aus den „Räubern" ist natürlich, weil aus purem Kunstdrange hervorgegangen, äußerst edel); ferner ergeht man sich in den exorbitantesten Vermuthungen über das in der bevorstehenden Saison Gebotenwerdenssollende. Einer nennt Sänger und Virtuosen, die uns beglücken werden — wie er vernommen hat; der Andere hat von funkelnagelneuen Werken munkeln gehört, die aufgeführt werden sollen und die mit einem Schlage der oftbeklagten Sterilität unserer Zeit ein Ende machen werden; der dritte endlich wickelt sich in den Mantel des Skepticismus oder gar des Pessimismus und belächelt die sanguinischen Hoffnungen auf verändterte Kunstgenüsse, oder auf Kunstgenüsse überhaupt. Endlich ist das erste Concert da; man sitzt (oder steht) wieder in dem lieben alten Gewandhaussaale, man sieht wieder die lieben bekannten Gesichter, man fühlt wieder die unsiebe Gluthitze (trotz aller angewandten Ventilationsmittel) und man hört wieder das oft bewunderte „Getön der Geigen und Pfeifen". Nach dem eben Gesagten steht fast zu vermuthen, daß der oben erwähnte Skeptiker und Pessimist Recht behalten müßte; aber wir berühren ja nur Materielles, und darin hat sich nichts Wesentliches verändert; ob er nun auch im Uebrigen, Immateriellen und specifisch Musikalischen Recht behalten werde, darüber mag der geneigte Leser entscheiden, wenn die Saison, und mit ihr unsere Saisonberichte, ihre Endschaft erreicht haben.

Nun da wir und die Leser dieses Bischen einleitende Gerede überstanden haben, soll unsere Stylistik ein anderes Gewand anziehen und überhaupt ein ernsteres Gesicht machen (soweit sie dies vermag); denn wir kommen jetzt zum eigentlichen Kern unseres Geschäfts: zum Referiren über das seit dem Beginn unserer Saison — am 30. September — Geschehene und Vorgefallene. Da diese Saison ihre alljährliche Wiedergeburt mit dem Wiederbeginn der Gewandhausconcerte feiert, und da diese Gewandhausconcerte als die Blüthe unseres Leipziger Kunstlebens überhaupt dastehen, so nehmen wir auch von ihnen unsern Ausgang. Es haben ihrer bis zu dem Augenblick, wo wir dies schreiben, sechs stattgefunden, unter der Direction des neuen Capellmeisters Hrn. Carl Reinecke, der, wie bekannt, Rietz's Nachfolger geworden, und von dessen hinreichend in der Musikwelt constatirten Tüchtigkeit zu erwarten steht, daß der wohl begründete Ruf unseres Orchesters in seinen Händen gut aufgehoben bleiben wird. Beethoven, Mozart, Haydn, Gluck, Schumann, Gade Cherubini, Weber, Mendelssohn waren in verschiedenen ihrer

Orchesterwerke vertreten; dann wurde auch Rich. Wagner's Faust-Ouverture wieder vorgeführt, konnte sich aber noch weniger Theilnahme erringen, als früher. Wie soll man sich auch an diese Erfindungslosigkeit und aufgeblasene Langweiligkeit gewöhnen! Endlich brachte das dritte Concert — in dem nur Sachen aus dem vorigen Jahrhundert gegeben wurden — zwei Orchesterstücke von großem Interesse und hier noch unbekannt: eine Suite von Händel (aus der sog. „Water-Music", 1715 comp.) und eine Symphonie von Philipp Emanuel Bach. Letztere vornehmlich eroberte sich durch ihre frische Kräftigkeit und ihr gesprächiges Wesen sogleich alle Herzen, wird auch fernerhin weiteren Kreisen nicht vorenthalten bleiben, da Breitkopf und Härtel sie drucken und so ihrem mehr vergänglichem Manuscript-Zustande ein Ende machen werden. — An Ensemble- und Chorsachen kam Folgendes vor: „O weint um sie" (aus den hebräischen Gesängen von Lord Byron) für Sopransolo, Chor und Orchester — ein Stück mit mancherlei feinen und durchdachten Einzelheiten, im Ganzen aber nicht zugvoll und erhebend genug; die „Frühlings-Phantasie" von Gade — das bekannte schönklingende, aber etwas verblasene Opus; Schumann's Manfred-Musik (mit einem verbindenden Gedicht von Räber) — jenes wunderbare, phantasievolle und gedankenschwere Gebilde, bei dem nur immer zu bedauern ist, daß der reine Genuß an der Musik durch die viele Declamation und das Uebermaß an melodramatischer Behandlung paralysirt wird; Chor „O Isis 2c." aus der Zauberflöte; endlich Sanctus aus dem Männerstimmen-Requiem von Cherubini und Gerichtsscene und Finale aus dessen Oper „die Abencerragen" — hochherrliche Stücke voll edelster Würde und Mannhaftigkeit, die, neben den Ouverturen zu der obengenannten Oper und zu „Anacreon", den zweiten Theil des 6. Concerts ausmachten, und gleichsam eine Nachfeier des hundertjährigen Geburtstags des großen Cherubini bildeten. — Gehen wir nun zu den Virtuosen über, die sich in diesen sechs Concerten haben hören lassen, so sind von unseren einheimischen Kräften zu nennen: Herr Capellmeister David, der in bekannter künstlerisch anziehender Weise Viotti's A-moll-Concert und Schumann's Phantasie für Violine (op. 131) zu hören gab; die Damen Jenny Hering und Louise Hauffe, welche ein Concert für zwei Claviere von Seb. Bach recht wacker vortrugen; und endlich Herr Carl Davidoff, der Violoncellist, welcher im vergangenen Winter bei uns auf eine glänzende Weise sein Debut gemacht hat und jetzt, als Nachfolger des nach Dresden berufenen Grützmacher, Mitglied unseres Orchesters ist. Er spielte außer einem recht hübschen Concert von Georg Goltermann eine selbstcomponirte Phantasie über russische Melodien, welche die Vorzüge eines musikalischen Wesens, und einer dankbar eleganten Setzart in sich vereinigt, und sein wirklich äußerst fertiges und nobles Spiel ins beste Licht setzte. — Fremde Virtuosen waren 1) Frau Wilhelmine Szarvady, geborne Clauß, welche im 4. Concerte Triumphe feierte und wirklich auch vortrefflich spielte (natürlich Pianoforte); sie hatte Schumann's höchst interessante „Etudes symphoniques" und ein Concert in Fis-moll von Hiller (noch ungedruckt, und viel Geistreiches und Pikantes enthaltend) zu ihren Vorträgen gewählt, und wird, wie wir vernehmen, noch in einem Gewandhaus-Abende auftreten. 2) Herr Hans Seeling aus Prag, ebenfalls Clavierspieler, der aber so ziemlich Fiasco machte, was bei seinem nur kleinen und kleinlichen Spiel nicht in Verwunderung setzen konnte. Er gab eine Etude und zwei Salonstücke seiner Composition zum Besten, die im Salon eben ganz niedlich sich ausnehmen mögen, im Concertsaal aber gar nichts machen und nur höchstens als Zugabe nach einem größern, tüchtigen Stücke mit unte laufen können. Ursprünglich war Hr. Seeling auch mit einem solchen, dem A-moll-Concert von Schumann, angesetzt; in der Probe aber wurde ihm von der Executirung dieses Stückes abgerathen, weil es ersichtlich seine Kräfte in jeder Beziehung überstieg. 3) Herr Alexander Schmit, Violoncellist aus Moskau, ein noch junger Mensch, der zwar schon im Besitze einer recht hübschen Technik, als Künstler im höhern Sinn aber noch ziemlich „grün" ist. Das Publikum nahm ihn, trotz seines „Tönchens" und trotz der von ihm vorgetragenen faden Piatti'schen Piece, recht wohlwollend auf, was wir ihm recht herzlich gönnen.

(Schluß folgt.)

Nachrichten.

Die durch Abgang des Hrn. C. Müller erledigte Musikdirectorstelle in Münster ist durch Hrn. Julius Otto Grimm aus Göttingen wieder besetzt worden.

Das nächste mitterrheinische Musikfest findet erst im Jahre 1862 statt. Rubinstein's Ocean-Symphonie kam in einem Concert des Kopenhagener Musikvereins zur Aufführung.

In der letzten Generalversammlung der niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst wurden die Herren F. Coenen, J. A. van Eyken, G. Kastner und R. Voltmann zu Verdienst-Ehrenmitgliedern, und die Herren Ch. Gounod und Professor O. Jahn zu correspondirenden Mitgliedern ernannt.

Der bekannte Kritiker L. Rellstab in Berlin ist gestorben.

In Pesth finden diesen Winter philharmonische Concerte statt, worin neben dem unvermeidlichen Rakoczymarsch Werke von Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann und Gade zur Aufführung kommen.

Schulhoff hat in Dresden concertirt, und daselbst neben sechs Pieces eigener Composition ein Trio von Haydn (C-dur) und die Sonate op. 81 von Beethoven gespielt.

In einem Concert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds in Leipzig spielte Joachim sein neues Concert und Stücke von S. Bach. Ferner wurde J. Brahms „Serenade" (welche?) gegeben.

Wien.

Die Singacademie wird in ihrem am 6. Jänner 1861 stattfindenden zweiten Concert nicht die Faustmusik von Schumann, sondern das Oratorium „Paulus" von Mendelssohn zur Aufführung bringen. Letzteres Werk war schon früher in Vorschlag gebracht worden, und man war nur in der Absicht, dem Publikum eine Novität vorzuführen, davon abgekommen. Mittlerweile hat jedoch der Singverein eine frühere Aufführung der Faustmusik bewerkstelligt. Das Comité der Singakademie hat es deshalb, dem Publikum gegenüber, für zweckmäßig erachtet, die zu schnelle Aufeinanderfolge desselben Werkes zu vermeiden; daher die Rückkehr zu dem ursprünglich bestimmten „Paulus", der im Jahre 1846 und zuletzt im Jahre 1856 (im Burgtheater) aufgeführt wurde, dem sonach nach fast fünfjähriger Pause gewiß mit allgemeinem Interesse entgegen gesehen werden dürfte.

Menschenfreunde und Kunstgenossen machen wir auf einen unglücklichen Künstler aufmerksam, der seit mehreren Jahren an einer unverschuldeten und wahrscheinlich unheilbaren Krankheit leidet, die ihn außer Stand setzt, seine Familie (drei Kinder) zu ernähren. Es ist der Organist an der reformirten Kirche in Wien, Herr Joseph Richter, wohnhaft in der Rosau, Bergstraße 172, Thür 1.

Im Salon des Hrn. Streicher fanden zwei Privatconcerte statt: des Pianisten L. Ernesti aus Lemberg und der Pianistin Zadrobilek aus Prag. Wir berichten über deren Leistungen nach ihrem öffentlichen Auftreten.

Concert-Ankündigungen.

Am 8. December Mittags halb 1 Uhr im k. k. Redoutensaal: Concert des Männergesangvereins (Mendelssohn, Oedipus in Kolonos.)

Am 8. December Mittags halb 1 Uhr im Saale der Landstände: Concert des Pianisten Rudolf Schweiba.

Am 8. December Abends 7 Uhr im Musikvereinssaal: Abendconcert des Singvereins unter Leitung des Hrn. Director Herbeck.

Am 9. December Mittags halb 1 Uhr im Saale des Musikvereins: Concert der Pianistin Albertine Zadrobilek.

Am 9. December Abends 5 Uhr im Musikvereinssaal: 4. Quartettproduction des Herrn Hellmesberger: Mozart, Quartett in D-dur. — Voltmann, Pianoforte-Trio in B-moll (Herr Professor Dachs). — Beethoven, Quartett in F-dur op. 135.)

Am 16. December Mittags halb 1 Uhr im k. k. Redoutensaal: Concert des Singvereins unter Leitung des Herrn Director Herbeck (Schumann, Musik zu Faust. 3. Theil).

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wesselly und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 51. Wien, 15. December 1860. I. Jahrgang

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Allgemeine Musikzustände. III. — Feuilleton: Aus L. Spohr's Selbstbiographie. — Recensionen. — Locales. — Correspondenzen. (Schluß.) — Nachrichten. — Concert-Ankündigungen. — Briefkosten der Redaction.

Allgemeine Musikzustände.

Von S. Bagge.

III.

Lebende Componisten.

„Man muß ein reicher Mann sein, um heutigen Tags als Componist auftreten." So sagte kürzlich Jemand zu uns, — und es ist wahrlich nicht unrichtig. Abgesehen von den vielfachen eingehenden theoretischen und praktischen Studien die ein Tonsetzer machen muß, und die seine Jugend in der Regel völlig in Anspruch nehmen, muß er auch schon wirklich viel componirt haben, ehe er mit einem Opus 1 hervortreten kann. Natürlich ist der Verleger weit davon entfernt für ein solches Opus 1 ein Honorar zu bezahlen, za zwischen der Vaterfreude an dem gedruckten Erstlingswerk und dem ersten anständigen Honorar liegt oft ein langer Zwischenraum, ausgefüllt mit den bittersten Erfahrungen, — wenn überhaupt dieses Resultat erreicht wird. — Betrachten wir den gewöhnlichen Lauf der Dinge von der Herausgabe des Opus 1 an weiter. Dasselbe, als das Werk eines noch Unbekannten findet natürlich einen ganz geringen Absatz, bleibt dem Verleger als „Ladenhüter", — und die Sachen stehen, nach Seite des Honorars, schlimmer als zuvor. Versucht der Componist es mit einem anderen Verleger, so ist jedes neue Opus in dieser Hinsicht nur wieder ein Opus 1. Nun fragt er sich: was muß ich componiren, um am schnellsten und sichersten bekannt zu werden? Schon eine fatale Frage, denn es läßt sich nicht leicht beschlen, ja auch nur erkennen, zu welcher Art von Composition er am meisten Geschick hat. Verlegt er sich nun auf ein ächt künstlerisches Genre, wobei er sich Ehre einlegen kann, so sagt ihm der Verleger: „Ihr Streben ist sehr ehrenwerth, aber „dieser Artikel geht schlecht", die Musiker und gediegenen Musikfreunde kaufen wenig neue Sachen; sie vervollständigen ihre Bibliotheken durch Werthvolles, nicht durch Novitäten; das „große Publikum" dagegen, welches uns die Stich- und Drucksotten hereinbringt, und uns den nöthigen Gewinn bereitet, kauft nur berühmte Namen oder Modewaare." Verlegt er sich aber auf Modewaare und Salonmusik, dann fällt er in die unbarmherzigen Hände der Kritik, und wird entweder wacker gezaust oder todt geschwiegen.

Unter solchen sich fortwährend wiederholenden Erfahrungen und verzweifelten Dilemma's muß unser junge Componist dennoch seine ganze Zeit und Thätigkeit aufwenden, um sich zu vervollkommnen; er weiß und empfindet es fortwährend, daß die volle Beherrschung der Form eine mausgesetzte Uebung verlangt, und daß die üppigste Phantasie erlahmen kann, wenn sie nicht in Thätigkeit erhalten wird.

Er lebt indessen nicht von der — Luft, und muß schon einen Theil seiner Zeit Arbeiten widmen, die eine Eigenschaft voraussetzen, die er um so weniger besitzt, je stärker sein productiver Drang ist: — Geduld!

Uebrigens erwägt er nun reiflich, was zu thun sei; er bedenkt das Für und Wider, und entschließt sich endlich, gehoben durch natürliches Selbstvertrauen, den Kampf seines Talents mit der Welt fortzusetzen. „Mit den Verlegern geht's noch nicht", denkt er, „ich muß erst durch öffentliche Aufführungen bekannt werden, die Verleger kommen dann wohl von selbst." Er arbeitet also fort, strebt das Höchste zu erreichen, feilt und verbessert an seinen Werken so lange bis er glaubt einige vor sich zu haben, die dem Publikum gefallen und die Kenner befriedigen könnten. Diese trägt er denn schüchtern einem Verein ausübender Künstler oder einer Concertanstalt an. Man nimmt seine Manuscripte mit hoffnungsgebender Miene, ja mit liebenswürdigsten Versprechungen entgegen. Er aber wartet Wochen, Monate, ja wohl ein Jahr lang, ohne etwas Weiteres zu erfahren. Endlich wird ihm die Sache zu toll. Er schreibt einen höflichen Brief, worauf entweder gar keine oder eine sehr verspätete Antwort kommt, der das Manuscript der eingesendeten Composition beiliegt, und worin man sich mit dürren Worten entschuldigt: man habe keine Zeit gehabt das Manuscript sogleich zu prüfen; nachdem dieß nun geschehen, könne man den Erfolg nur als einen zweifelhaften betrachten. Das Einzige, wozu man sich verstehen wolle, sei eine probeweise Ausführung, wozu der Componist die (Chor- oder Orchester-) Stimmen auf seine Kosten anschreiben lassen möge, und worauf man dann die Wirkungsfähigkeit auf das „Publikum" zu bemessen im Stande sein werde. Unser Componist immerhin erfreut, daß er sein Werk nun doch wenigstens selbst hören werde, entschließt sich zu der nicht unbedeutenden Ausgabe für Copiatur, die seine magere Casse vollends erschöpft und erscheint mit seinem großen Stoß von Auflagestimmen pünktlich in der angesagten Probe. Das Werk wird gespielt. Natürlich kann prima vista nicht Alles so gehen, wie es gehen sollte und wie der Componist es gedacht hat. Jene Stellen von denen er am meisten Wirkung erwartet, wirken nicht in diesem Maße, entweder weil die ausführenden Musiker die Intention des Componisten noch nicht begriffen haben, oder weil in der Instrumentirung eine Kleinigkeit falsch berechnet ist. Dem Componisten läuft der helle Angstschweiß von der Stirne, die Musiker werden ungeduldig, ein weiser Areopag aber, aus Dilettanten bestehend, sitzt vornehm dabei, schüttelt bedenklich die ehrwürdigen Häupter, tadelt Dieß und Jenes, nicht aber das, wo der Fehler wirklich sitzt, und — „bedauert sehr", das Werk für ein unreifes Product erklären zu müssen. Im besseren Fall wird das Werk unter der Bedingung der „Umarbeitung" angenommen. Nun geht die Arbeit des „Feilens" von Neuem an; der Componist verbessert nach den gemachten Erfahrungen (wenn er nicht mitunter verschlechtert) und corrigirt die Stimmen, was ihm vielleicht eine wochenlange Arbeit macht, und wobei er sich in die Nothwen-

digkeit versetzt sieht, mehrere Stimmen ganz neu schreiben zu lassen. — Der Tag des Concerts ist da; das Werk wird aufgeführt, gefällt, ohne gerade „Furore“ zu machen, wird aber auch nicht gleich ganz verstanden. Die Hörer erwarteten hie und da eine anders geartete Entwicklung, und ehe sie mit sich selbst darüber ins Klare kommen konnten, war das Werk verrauscht, die Musiker legten ihre Instrumente bei Seite und der Vorhang wurde unerbittlerlich vorgezogen. Das ist bei einem Musikwerk, welches der Oeffentlichkeit vorgeführt wird, das Schlimme, daß es einmal durchgespielt wird, es mag verstanden sein oder nicht. Wir standen einst vor der Raphael'schen Madonna in der Dresdner Gallerie zum ersten Mal, und waren vorerst verwundert, keinen überwältigenden Eindruck erhalten zu haben. Aber bei längerer Betrachtung ging uns die Schönheit auf, und wir mußten immer wieder zu dem merkwürdigen Bilde zurückkehren, bis wir schließlich eine halbe Stunde lang an die Stelle gebannt blieben. — Bei der Musik und im Concert ist das anders. Das Stück ist vorbei, es macht einer Anzahl anderer Sätze Platz, die, vielleicht längst bekannt und beliebt, den alten Zauber ausüben, und der Eindruck des neuen Stückes ist verwischt. Nun kommen die Folgen für den Schöpfer des Werks zu Tage. Die Kritiker, selbst nicht immer im Stande den flüchtigen Eindruck genau festzuhalten, schreiben widersprechende Dinge in die Zeitungen; der Eine lobt was der Andere tadelt; nur darin sind Alle einig, daß das Werk seine — Schwächen hat. Eine bald folgende Wiederholung würde, da es wirklich Werth hat, das Verständniß vollends öffnen, den Beifall steigern, die Lage des Componisten bessern. Aber wer denkt daran? Man ist froh sich den jungen Componisten einstweilen vom Hals geschafft zu haben, und begnügt sich, ihn mit halben Versprechungen für die nächste Gelegenheit zu entlassen. Der sitzt nun wohl wie Ritter Toggenburg, und harrt auf den glücklichen Augenblick, wo der erste Antrag eines Verlegers einlaufen werde. Es kommt weder ein Antrag mit Honorar, noch ein Antrag ohne, und er muß sich bequemen, will er sich in weiteren Kreisen bekannt machen, abermals sein Werk einem Verleger „anzutragen“, nachdem es vielleicht seine kleine Baarschaft gründlich aufgezehrt hat.

Und so geht es wohl fort bis die Jahre kommen, wo die Noth des Lebens nicht mehr so leicht zu überwinden ist, wo sich Anforderungen an dasselbe einstellen, die jedem Märtyrerthum ein Ende machen.

Bei Vielen ist dieses Schicksal freilich entweder ein verdientes oder doch ein unvermeidliches. Man weiß wie Eitelkeit und Ruhmbegierde den Menschen plagen, wie sie ihm eine Größe vorspiegeln, von der er weit entfernt ist. Man weiß ferner, welchen Täuschungen sich namentlich die Jugend hingibt, wenn sie in ihrem Thatendurst sich zutraut Ziele zu erreichen, wo vorher, wie sie meint, noch Niemand hingedrungen sei, und wenn sie den Lorbeerkranz so nahe vor sich sieht, daß sie ihn mit Händen ergreifen zu können glaubt. Man weiß wie sehr man sich über den Grad der eigenen Begabung täuschen kann, der ja selbst von Fremden oft genug falsch taxirt wird.

Dessenungeachtet glaube man nicht, daß wir oben das Schicksal blos mittelmäßiger oder unbedeutender Talente geschildert haben. Mehr oder minder sind das die Erlebnisse eines jeden Componisten, den das Glück nicht schon in der Wiege anlächelte; ja gerade die besten Talente sind es, die solchen Erfahrungen am meisten ausgesetzt sind, weil sich mit dem Gefühl der Leistungsfähigkeit auch gern ein gewisser Stolz verbindet, der nicht zuläßt, daß man auf Gebieten concurrirt, die einträglich sind, aber in der Kunstwelt nicht des besten Rufs genießen.

Spreche man daher doch nie leichtfertig davon, daß das wahre Genie sich immer „durchschlage“; wenigstens bleibt es immer traurig: Noth zu leiden. Beschuldige man das Talent auch nicht mit kalter Miene eines unpraktischen Treibens. Was wißt ihr nüchternen Naturen denn, um wie viel schwerer Tagelöhnerdienst dem geborenen Freien fällt, als dem geborenen Knecht?!

Das schaffende Talent hat gewiß Anspruch auf das Recht, welches ja jedem lebenden Wesen verliehen ist: zu leben und sich mit Hilfe seiner besonderen Gaben durch dieses irdische Jammerthal durchzuschlagen. Dieses Recht kann ihm auch in dem Falle nicht genommen werden, wenn eine höhere philosophische Anschauung findet, daß die Kunst fertig und ein entschieden Neues oder Größeres kaum mehr zu erwarten sei.

Es fragt sich nun, was die Ursachen so trauriger Zustände seien, und wie das Talent am wirksamsten unterstützt werden könne, ohne daß der Kunst und ihrer hohen Mission Eintrag gethan wird.

Die Ursache erblicken wir in dem Mißverhältniß zwischen der jetzt sehr allgemein gewordenen Production und dem vorhandenen geringen Bedürfniß nach Neuem. Nur wo ein reiches Musikleben herrscht, da braucht man auch Neues. Betrachtet man nun die Vergangenheit und die Gegenwart, so

Feuilleton.

Louis Spohr's Selbstbiographie.

Cassel und Göttingen bei G. H. Wigand.

(Fortsetzung.)

Des zweiten Bandes zweites Heft ist so eben erschienen und enthält sehr viel Lesenswerthes. So sind es gleich vier Briefe aus Paris, die Spohr im Winter 1820/21 schrieb und die schon in der „Leipziger Musikalischen Zeitung“ abgedruckt wurden, welche durch die ächt deutsche künstlerische Gesinnung und durch die lebendige Art der Schilderung anziehen. Manches darin könnte ebenso gut im Jahre 1860 und nicht blos von Paris datirt sein. Unsere heutigen deutschen Operunzustände erweisen sich als ein complettes Spiegelbild der damaligen Pariser und mit Entsetzen denkt man daran, was werden wird, wenn wir in 40 Jahren auch noch dorthin kommen müssen, wo die Parisser heute sind.

Nicht minder anziehend ist die Charakteristik, welche Spohr über die Pariser Instrumentalkünstler schreibt, von denen er namentlich die Violinisten eine feinsinnig-kritische Revue passiren läßt. — Es thut auch einem deutschen Künstlerherzen wohl, wenn man liest, wie Spohr schon damals über H. Herz dachte:

„Der junge Clavierspieler Herz, von dem Du ebenfalls in dem Pariser Musikalischen Allerlei gelesen haben wirst, spielte auch an jenem Abend zweimal, zuerst Variationen von sich, über ein Thema aus der Schweizerfamilie, dann die bekannten Variationen von Moscheles über den Alexander-Marsch. Die außerordentliche Fertigkeit dieses jungen Mannes setzt in Erstaunen; doch scheint auch bei ihm, wie bei allen hiesigen jungen Künstlern, die ich bis jetzt hörte, die technische Ausbildung der geistigen vorgeschritten zu sein; er würde doch wohl sonst in einer Gesellschaft, in der nur Künstler zugegen waren, etwas Anderes und Gediegeneres, als diese halsbrechenden Kunststücke zu hören gegeben haben. Es ist aber auffallend, wie Alles hier, Jung und Alt, nur darnach strebt, durch mechanische Fertigkeit zu glänzen, und Leute, in denen vielleicht der Keim zu etwas Besserem liegt, ganze Jahre, mit Aufbieten aller ihrer Kräfte dazu verwenden, ein einziges Musikstück, was als solches oft nicht den mindesten Werth hat, einzuüben, um dann öffentlich damit auftreten zu können. Daß bei solchem Verfahren der Geist getödtet werden müsse, und aus solchen Leuten nicht viel Besseres werden könne, als musikalische Automaten, ist leicht begreiflich.

ergibt sich wohl ohne Frage, daß die Musik in viele Kreise gedrungen ist und lebhaft cultivirt wird, wo sonst entweder Todtenstille herrschte, oder nur das kleine Volksliedchen und der muntere Tanz erklang. Aber vor der Hand ist die Qualität des überall eingedrungenen Tonlebens eine überwiegend schlechte. In dem Maße jedoch, als die ächte Tonkunst die schlechte allmählig verdrängen wird (und daß sie an Boden gewinnt, beweisen die vielfachen billigen Ausgaben classischer Werke, die überall hin in Massen verbreitet werden), muß auch das gute Neue nachrücken. Denn factisch wird dieses dort am meisten gesucht und gepflegt, wo man das Alte schon in sich aufgenommen hat; und dem Drang nach neuen Eindrücken kann sich doch Niemand ganz verschließen, der nicht wie eine Raupe sich eingesponnen hat. Ist doch die Gier, womit Manche selbst das Häßliche verschlingen, weil es neu ist, nur ein Beweis (freilich vorerst ein trauriger) wie stark der Trieb und das Bedürfniß nach Neuem ist.

An den Pforten der Kunsthallen findet daher ein fortwährendes Gedränge ja Handgemenge statt, zwischen dem Schlechten, was sich eindrängt, und dem Guten, welches sich durch die Masse nicht oder nur schwer durchschlagen kann. Es fehlt an einem ausreichenden Aufsichtspersonal, oder an geeigneten Anstalten, die den reinigenden Proceß vornehmen, das Gute vor dem Untergang retten, das Schlechte unschädlich machen oder verdrängen. Die Zeitungen, vorausgesetzt daß sie im Dienst der guten Sache arbeiten, wären ein geeignetes Mittel, aber sie sind erst ein Rad in jener Reinigungsmaschine, das eben allein nicht wirksam eingreifen kann, — es müssen noch andere Räder damit in Verbindung gesetzt werden.

Der Gedanke eines „Allgemeinen deutschen Musikvereins“, wie er von der Brendel'schen Partei vor Kurzem aufgestellt wurde und einer praktischen Bedeutung zugeführt werden soll, ist deßhalb an sich kein schlechter; ja er würde ohne Weiteres als eine außerordentliche Errungenschaft der Neuzeit begrüßt werden müssen, wenn — die Hauptagenten desselben das Vertrauen der deutschen Musiker und Componisten besäßen. Da aber mit Bestimmtheit anzunehmen ist, daß gerade die gediegeneren Tonsetzer sich von diesem Verein fern halten werden, so sehen wir nicht, warum man nicht dem Einen ein Andres gegenüberstellen könnte. Der Thätigkeit einer Partei muß die einer andern entgegengesetzt werden, und Concurrenz kann wie überall auch hier nur nützlich sein. Wir laden daher alle Jene, die sich an dem Leipziger Vereine nicht zu betheiligen gedenken, ein, sich mit der Idee einer zweiten Gesellschaft zu beschäftigen.

Da wir in dieser Angelegenheit für jetzt nur anregend verfahren wollen, so sei uns gestattet, heute blos einige Ziele und allgemeine Voraussetzungen anzudeuten, bei deren Erfüllung wir gerne bereit wären, ein derartiges Unternehmen zu fördern.

Ein Hauptziel müßte sein, die Frage über Aufführung und den Stich neuer Werke der Laune, dem zufälligen Bildungsgrad und dem zufälligen Verhältniß bestimmter aussübender Künstler, Vorstände oder Dirigenten einer Concertunternehmung, sowie der Verleger zu den Componisten zu entwinden, und sie einer Direction zu überantworten, die vom allgemeinen Vertrauen getragen dem wahrhaft guten Neuen ihre moralische Unterstützung leiht.

Doch dürfte die Absicht einer solchen Vereinigung nicht die sein, dem Neuen auf Kosten des Aelteren Bahn zu brechen, welches immer das stehende Repertoir bestimmter Concertunternehmungen bleiben muß. Es wäre nur darauf hinzuwirken, daß in größeren Städten die Aufgaben getrennt würden, so daß der einen Anstalt die Pflege des Aelteren, der anderen die des Neueren zufiele. Es würde dadurch zugleich jener Conflict vermieden, der zu ewigen unfruchtbaren Streitigkeiten führt; das Publikum aber würde daran gewöhnt werden, jeden Meister in seiner Art zu begreifen. Confiste übelster Art sind nämlich unvermeidlich, wenn man, wie es so oft geschieht, durch ungeschickte Zusammenstellung veranlaßt, daß entweder das Alte durch seine Kraft und seine durch oftmalige Aufführung erprobte Wirkung das Neue schlägt; oder daß umgekehrt das Moderne durch seinen gefälligen Antrieb, durch seine den Forderungen des Moments entsprechende Gestaltungsweise den hohen Ernst früherer Schöpfungen, namentlich solcher, die dem Publikum noch fremd sind, in Schatten stellt. In solchen Conflicten haben die schädlichsten Vorurtheile ihren Grund, und wir beklagen ebensowohl junge Componisten, deren Novitäten etwa durch ein darauffolgendes Werk von Beethoven „niedergeschlagen“ werden, wie wir es auf der anderen Seite bejammern müssen, wenn ein S. Bach Angesichts eines modern-weltlichen Publikums Mendelssohn oder Schumann den Vorrang zu lassen gezwungen wird.

Wo die Verhältnisse eine solche Trennung nicht erlauben, würde man wenigstens verlangen dürfen, daß die verschiedenen Concerte einer und derselben Unternehmung in ihren Programme.. eine Scheidung des Alten und Neuen in der Weise durchführten, daß in dem einen Concert ältere, in einem andern

---

Man hört daher auch in den hiesigen Musikgesellschaften selten oder nie ein ernstes, gediegenes Musikstück, etwa ein Quartett oder Quintett von unseren großen Meistern; jeder reitet nur sein Paradepferd vor; da gibt es nichts, als airs variés, rondos favoris, nocturnes und dergleichen Bagatellen mehr, und von den Sängern Romanzen und kleine Duetten, und wenn dies Alles auch noch so incorrekt und fade ist, es verfehlt seine Wirkung nie, wenn es nur recht glatt und süß vorgetragen wird. Arm an solchen niedlichen Kleinigkeiten, bin ich mit meiner ernsten, deutschen Musik übel daran und habe in solchen Musikgesellschaften nicht selten das Gefühl eines Menschen, der zu Leuten spricht, die seine Sprache nicht verstehen; denn wenn ich auch manchmal von diesem oder jenem Zuhörer das Lob, was er meinem Spiele zollt, mit auf die Composition ausgedehnt höre, so darf ich darauf nicht stolz sein, da er gleich nachher die trivialsten Sachen mit denselben Lobsprüchen begleitet. Man erröthet, von solchen Kennern gelobt zu werden. Ebenso ist es auch in den Theatern; der große, tonangebende Haufen weiß durchaus das Schlechteste vom Besten nicht zu unterscheiden; er hört mit demselben Entzücken „le jugement de Midas“ wie „les deux journées“ oder „Joseph“. Man braucht nicht lange hier zu sein, um der schon öfter ausgesprochenen Meinung beizutreten, daß die Franzosen ein unmusikalisches Volk sind.“

In welcher Weise man in Paris die deutschen Meisteropern gibt, ist zwar bekannt; doch dürften manchem unserer Leser die Details willkommen sein, die Spohr gelegentlich einer Don Juan-Aufführung mittheilt.

„Das Haus war wieder, wie bei den früheren Aufführungen, überfüllt, und Hunderte von Menschen konnten schon eine halbe Stunde vor Anfang keinen Platz mehr finden. Ich wurde versucht zu glauben, die Pariser hätten nun endlich die classische Vortrefflichkeit dieses Werkes begriffen und drängten sich in immer größerer Menge herbei, um es zu genießen; diese Meinung gab ich aber bald wieder auf, als ich sah, daß die herrlichsten Nummern der Oper, das erste Duett, das Quartett, das große Septett und so manches Andere, ohne Eindruck auf sie zu machen, vorüberging, und nur zwei Nummern rauschenden Beifall erhielten, der überdies mehr den Sängern, als dem Componisten galt.

Diese zwei Nummern, die jedesmal da capo verlangt werden, waren das Duett zwischen Don Juan und Zerline: „Reich' mir die Hand mein Leben ꝛc.“ und die Arie von Don Juan: „Treibt der Champagner ꝛc.“, ersteres, weil es Herrn Garcia an Tiefe fehlt, in b und letztere gar einen ganzen Ton höher, in e transponirt. Madame Fodor-Mainville, die wohl gewußt hat, daß die Gesangstücke der Zerline den Parisern mehr als alles

*

neuere Musik gebracht würde. So würde dann das Publikum Beides kennen lernen und nicht zu ganz unstatthaften Vergleichen gedrängt werden.

Ferner müßte durch die Statuten Sicherheit gegeben werden, daß nicht ein Kunstproletariat sich der Leitung des Vereins bemächtige, um einer werthlosen Production zu unverdienter Beachtung zu verhelfen. Diese Gefahr liegt sehr nahe, und ist ihr nicht leicht auszuweichen, wenn man die Wahl des Vorstandes auf demokratischer Grundlage, durch Majorität bewerkstelligt. Es müßte also entweder in der Aufnahme der Mitglieder eine gewisse Grenze gezogen werden, um Elemente fernzuhalten, die offenbar keine Sympathie für die gute Sache, sondern nur für ihre eigene haben; oder es müßte die Direction eine ständige sein, und sich im Falle des Austritts eines Mitgliedes selbst ergänzen. Beides hat sein Für und Wider, und verlangt sorgfältigste Ueberlegung.

Ein Drittes ist die Unabhängigkeit der Kritik. Was durch Empfehlung des Vereins zur Aufführung kommt, muß (auch in jenem Fachblatte, das ihm als Organ dient) frei besprochen werden dürfen. Kein vernünftiger Kritiker maßt sich an, sein Urtheil als das unfehlbare betrachtet wissen zu wollen, aber aussprechen muß er es dürfen, in jedem Falle und wem immer gegenüber. Das Maß des vorhandenen Talents zu bestimmen, die Richtung, welcher der betreffende Componist angehört, die Höhe der formellen Vollendung und den Wärmegrad der ausgesprochenen Empfindung in dem speziellen Werk festzustellen, bleibe dessen Aufgabe, der er auch dem Partheigenossen gegenüber gerecht zu werden suchen muß.

Hoffen wir, daß in Folge einmüthigen Wirkens aller Betheiligten endlich ein Zustand herbeigeführt werde, der den vorhandenen und noch nachkommenden schaffenden Talenten es möglich macht, die ihnen verliehenen Gaben mit größerer Beruhigung auszubilden. Nichts ist treffender als was ein Philosoph gesagt hat: „Die Kunst ergibt sich nur dem, der sich ihr vollständig ergibt." Damit der werdende Künstler sich ihr ganz ergeben könne, muß er aber auch ein Ziel in der Ferne sehen, welches ihm die Arbeit lohnt. Goldene Berge werden und sollen es nicht sein. Dem Dichter ist auf Erden nicht beschieden die Freuden des irdischen Lebens vollauf zu genießen. Aber so viel muß er erreichen können, daß er seiner Kunst leben kann und das ist ja so wenig verlangt. Zustände wie sie ein Mozart, ein Schubert ertrugen und viele Andere, die vielleicht mehr geleistet haben würden, wenn sie die Zeit, die sie zur Erhaltung des gemeinen Lebens aufwenden mußten, der Composition gewidmet hätten, — bleiben ewig eine Schmach und Schande für unsere Zeit. Thun wir das Unsrige um für die Zukunft dem möglichst vorzubeugen.

Recensionen.

Richard Wagner und das Musikdrama; ein Charakterbild von Franz Müller, Regierungsrath in Weimar. — Verlag von Heinrich Matthes in Leipzig. 1861.

v. Br. Ein neuer Beitrag zu einer eigentlich nicht mehr neuen Frage, der zwar wenig um nicht zu sagen nichts Neues bringt, dem man aber das Verdienst einräumen mag, welches der Verfasser sich selbst vindicirt, wenn er in der Einleitung sagt: „als eine Sammlung großer Quellen und erheblicher Urkunden in einer erheblichen Sache möchte gegenwärtige Schrift sich guten Theils betrachtet sehen." In der That, mit anerkennenswerthem Fleiße trägt der Verfasser aus allen Ecken der Literaturgeschichte Aussprüche über die von ihm — solchergestalt eigentlich nur in zweiter Instanz — behandelten Themen zusammen. Diese selbst kennt man am besten aus dem Inhaltsverzeichniß kennen, und es zerfällt die 200 Seiten zählende Broschüre in die folgenden sechs Abschnitte: 1. Zur Einleitung. 2. Lebensfügungen und Entwicklungsgang. 3. Streiflichter (die Kritik, die Zukunftsmusik, Mozart und Beethoven). 4. Rückblick und Umblick (Geist und Verlauf der Oper. Der Hinweis auf das Musikdrama. Stimmen und Zeugnisse). 5. Wagner und Liszt (die Melodie. Lohengrin. Tannhäuser. Fliegender Holländer. Hector Berlioz). 6. Der Fortschritt und das Musikdrama.

Neues, wie gesagt, erfährt man aus dieser Schrift nicht und sie ladet zu keiner dialectischen Unterhaltung mit dem Verfasser ein, weßhalb wir uns begnügen können, mit einer kurzen Anzeige die Leser dieser Zeitschrift von der Existenz derselben in Kenntniß zu setzen. Daß der Autor sowohl direct wie indirect für Wagner plaidirt, brauchen wir nicht erst zu sagen, da er sich nicht zum ersten Mal literarisch vernehmen läßt.

Wir wollen nur über zwei Punkte einige Bemerkungen an diese Schrift anknüpfen, über Richard Wagner im Allgemeinen und über das, was der Regierungsrath Müller über die „destructive und productive Kritik" sagt.

In einem Punkt stimmen wir mit ihm vollkommen überein, nämlich darin, daß die geringschätzig wegwerfende Art, in welcher Wagner mitunter noch behandelt wird, durchaus nur als das Resultat einer sehr oberflächlichen Betrachtung erscheinen kann. Mag

---

Uebrige der Oper gefallen würden, wählte sich wohlweislich diese Rolle, und der Erfolg hat bewiesen, daß sie richtig calculirte. Was kümmert sie, daß die Oper nun ganz verkehrt besetzt worden ist, wenn ihr nur rauschender Beifall zu Theil wird. Diesen kann ihr der Kenner aber nur dann zollen, wenn er vergißt, daß sie die Rolle eines Bauernmädchens gibt, und wenn er ganz auf Wahrheit der Darstellung Verzicht leistet; denn sie schmückt die einfachen Gesänge ihrer Partie mit einer Menge hochtrabender Verzierungen aus, die, so herrlich sie sie auch ausführt, doch hier doppelt verwerflich sind, erstlich, weil sie in Mozart'sche Musik überhaupt nicht hinein gehören, und zweitens, weil sie dem Charakter der Rolle nicht angemessen sind. Diese abgerechnet, gewährt es freilich einen ungewohnten Genuß, diese Partie, die in Deutschland gewöhnlich durch die dritte Sängerin besetzt ist, hier von der ersten und einer so ausgezeichneten singen zu hören. Herr Garcia als Don Juan thut des Guten auch zu viel. Wo es sich nur einigermaßen schicken will, ist er gleich mit einer ellenlangen Verzierung bei der Hand. Am unschicklichsten sind diese in dem Ständchen, wo die figurirte Mandolin-Begleitung auch die allereinfachste verbietet. Nichts desto weniger läuft er die kreuz und quer herum, und um dieses bequemer zu können, läßt er das Tempo recht langsam nehmen. Dafür singt er aber seine Arie: „Treibt der Champagner ꝛc." unvergleichlich, und ich gestehe, diese Arie noch nie so gut gehört zu haben. Es kommt ihm dabei die geläufige italienische Zunge sehr zu statten, und anstatt daß unseren deutschen Sängern gewöhnlich der Athem dabei ausgeht, steigert sich bei ihm die Kraft bis zum Schluß.

Die übrigen Rollen sind mehr oder weniger gut besetzt, keine aber schlecht, und man muß es mit Dank anerkennen, daß Jeder sein Möglichstes thut, um dem Werke Ehre zu machen. Man kann auch mit der Aufführung sehr zufrieden sein, sobald man vergißt, zu welchen Ansprüchen man bei einem so berühmten Künstlerverein berechtigt ist. So viel wird einem Deutschen aber doch bald klar, daß diese Sänger, die nur italieinsche, besonders Rossini'sche Musik in höchster Vollendung geben, die Mozart'sche nicht mit gleicher Trefflichkeit executiren können; die Gattung ist gar zu verschieden. Der weichliche, süße Vortrag, der bei jener ganz am Platze ist, verwischt hier zu sehr den energischen Charakter, der dem Don Juan vor allen anderen Mozart'schen Opern eigen ist.

man über Wagner's specifisch künstlerisches Vermögen noch so gering denken und in seinen kunstphilosophischen, ja politischen Principien auch weit mehr Fieberträume als Ausflüsse eines ächt kritisch organisirten Talentes zu erblicken geneigt sein, die Totalität seiner Erscheinung wird immer merkwürdig bleiben und die Energie, mit welcher ein Geist unverrückbar sein Leben an die Verwirklichung seiner Ideen setzt, nöthigt uns an sich, möchten die Wege, die er wandelt, noch so verkehrt sein, schon eine gewisse Bewunderung ab und zeugt von einer Kraft, welche nimmermehr auf Willkür und Zufall zurückgeführt werden kann, sondern von innerer Nothwendigkeit getragen wird. Im Einzelnen betrachtet scheint uns Wagner's Wirken und Schaffen fast überall problematisch, im Ganzen angesehen wird es immer eines der denkwürdigsten Zeugnisse dieser verworren ringenden strebenden Zeit bleiben.

Was den zweiten Punkt betrifft, den Unterschied zwischen destructiver und productiver, zersetzender und organischer Kritik, so haben wir darüber Folgendes zu bemerken. Herr Regierungsrath Müller hegt eine entschiedene Antipathie gegen die erstere und preist die letztere. Zunächst fällt hiebei eine Thatsache sehr bemerkenswerth ins Auge. Es ist nämlich ein durchgängiger Zug der neuen Schule, daß sie die Kritik perhorrescirt und von dieser weg an die Sympathie, als ein vom Künstler von vornherein zu Postulirendes appellirt. Nie ist von einem Schriftsteller destructivere Kritik geübt worden, als sie Wagner in seinen Büchern an der gesammten bisherigen Kunst vollzieht. Dieß thut Wagner. Für sein Thun fordert aber er die Liebe: nur die Liebe, nur seine Freunde können ihn begreifen! Nun bezeichnet man aber mit den Ausdrücken „destructive und productive Kritik" zwei verschiedene Methoden, welche beide gleich nothwendig, gleich berechtigt sind. Wo die positiven Eigenschaften eines Kunstwerks uns so überwiegend entgegentreten, daß sie unserem Geist imponiren, unsere Sinne gefangen nehmen, da wird jeder für solche Wirkungen empfängliche Geist, der sich zugleich zu kritischer Thätigkeit berufen fühlt, von selbst sich zunächst zu einem solchen Werke in keinem andern Verhältniß finden, als daß er es liebend in sich aufnimmt, in seine innere Nothwendigkeit, seine individuelle Eigenthümlichkeit einzudringen sucht und sie Andern mittelst der Analyse zu entwickeln sucht. Er wird also „organische, productive" Kritik üben und besitzt er irgend selbst einen schöpferischen Funken und den nothwendig damit verbundenen Enthusiasmus für das Lebendige, so wird er sich glücklich preisen, wenn ihm solches gegönnt ist. Ist aber der Eindruck, den man empfangen hat, überwiegend der des Mißbehagens, der Unlust, dann muß er nothwendig nach den Ursachen derselben fragen, und er wird, indem er sich und andern dieselben klar zu machen sucht — destructive Kritik üben. Empfänglichkeit muß der Künstler und sein Werk von vornherein erwarten dürfen, nicht aber Liebe. Halbe Naturen gewähnen sich freilich gar leicht, die Welt durch jede beliebige Brille zu sehen, die ihnen der Künstler reicht, eben darum aber fordert auch die Kritik in großem Maßstab geübt, ganze Naturen, wie die Production, und ein musikalischer Lessing muß unseres Erachtens erst noch geboren werden, da die Aufgabe, welche wir an die ächte Kritik stellen, vielleicht in keiner Kunst so umfassender Natur sind wie in der Tonkunst, und die Aufgabe, ein Ewiges zu erkennen und festzuhalten und doch dabei den Sinn für das individuelle Lebendige nicht zu verlieren, vielleicht in keiner so schwer zu lösen ist, wie in ihr.

Franz Schubert. Eine biographische Skizze von Dr. Heinrich von Kreisle. — Verlag von Zamarski und Dittmarsch in Wien.

Leider gilt dasselbe, was wir im Eingang über das Büchlein des Herrn Regierungsrath Müller bemerkten, auch von der andern Schrift über Schubert. Ihr Gehalt ist nämlich überaus gering und man erfährt nur äußerst wenig, was demjenigen, der sich für den Gegenstand der Schrift interessirt, nicht schon bekannt wäre; da überdieß der Schrift aller Reiz der Darstellung gebricht und sie gar nicht darnach ringt, die ideelle Bedeutsamkeit ihres Objectes zur Anschauung zu bringen, so ist man am Ende derselben angelangt, ohne sich eigentlich recht klar geworden zu sein, von welchem Impuls getrieben der Verfasser eigentlich die Feder zur Hand genommen hat. Es ist freilich wahr: das äußere Leben Schubert's ist so ereignislos, daß ein Biograph nie viel davon zu erzählen haben wird. Diese phänomenale Erscheinung physchologisch zu beleuchten, darin scheint uns also die eigentliche biographische Aufgabe zu liegen, die ästhetische aber darin, das ganz Eigenthümliche derselben, wodurch sich Schubert eben von all den übrigen großen schöpferischen Geistern unterscheidet, möglichst scharf zu fixiren und eine kritische Detailfonde seiner Werke durchzuführen. Keine dieser beiden freilich nicht ganz leichten Aufgaben zu lösen macht der Verfasser jener Schrift den Versuch. Indessen kommt es demselben zu Gute, daß er sich selbst bewußt ist, mit seiner Arbeit nur bescheidene Ansprüche zu erfüllen, da er im Vorworte selbst bekennt: „die vorliegende Schrift kann und will nicht mehr sein, als ihr Titel sagt — eine biographische Skize" und hinzufügt, daß eine ausführlichere, den Gegenstand möglichst erschöpfende Arbeit ihm um so ferner gelegen habe, als — wie auch uns bekannt — ein in diesem Sinn intentionirtes Werk bereits von anderer Seite zu erwarten stehe. Wenn er weiter meint: „das vorliegende Buch dürfte nur Ein Verdienst beanspruchen, nämlich die erste Arbeit zu sein, welche über den Rahmen von biographischen Notizen und Aufsätzen hinausgeht", so darf er sich dieses Verdienst mit vollem Recht vindiciren, obgleich es erstaunlich und beschämend genug ist, daß ihm bis zum heutigen Tag Frist gegönnt wurde, sich dasselbe zu erwerben. Indessen, man ersehe aus dieser Schrift neuerlich, wie spät und wie wenig — im Verhältniß zu seiner Bedeutung — Schubert von der Wiener Gesellschaft geschätzt wurde und wie ein Geist, der, rastlos thätig, mit unermüdlichen Händen, unendliche Schätze ausstreute, sein ganzes Leben hindurch, sein, ach so kurzes, zu der kümmerlichsten Existenz verurtheilt war, nicht ohne es bitter zu empfinden. — Ist nun auch, wie gesagt, der ideelle Gehalt dieser Schrift ein geringer, so behauptet sie doch den Werth, welchen sie in dem Vorwort für sich selbst in Anspruch nimmt und sei deßhalb, namentlich auswärtigen Lesern, welche über Schubert minder auf traditionellem Wege unterrichtet sind, immerhin empfohlen.

Locales.

Concerte. (Männergesangverein. Quartett. Frl. Zadrobilek. Singverein.)

S. B. Der Männergesangverein brachte im Verein mit dem Hofopernorchester Mendelssohn's Musik zu „Oedipus auf Kolonos". Der Chormeister desselben, Herr Herbeck hat sich sicherlich durch die wiederholte Vorführung dieses Werks mehr Dank verdient, als durch die gewöhnlichen gemischten Programme, deren einzelne Nummern nur selten ein künstlerisches Interesse erregen. Das Werk war sichtlich mit großer Sorgfalt studirt, wenn auch nicht Alles so gelang, wie es Herr Herbeck selber wünschen mochte. Sein Chor fiel mitunter in der Intonation unter die richtige Tonhöhe, was bei einer so alten und wohlgeschulten Körperschaft und bei einer stets mitlaufenden Orchesterbegleitung zu verwundern war, und den Beweis lieferte, daß man Ursache hat, bei ganz jungen Instituten, denen noch obendrein viel schwierigere Aufgaben gestellt sind, in diesem Punkte Nachsicht zu üben. Auch waren die Einsätze des Chors nicht immer von jener Präcision, die man den von Herbeck geleiteten Chören sonst, und mit Recht, so sehr nachrühmt. — Zur Aufführung des declamatorischen Theils waren nicht weniger als vier Hofschauspieler aufgeboten, von welchen Herr Gabillon das verbindende Gedicht in nicht besonders rühmenswerther Weise sprach. Ueber das Werk selbst, über das ganze Genre, können wir diesmal umsoweniger unsere Meinung zurückhalten, als wir kürzlich bei einem Schumann'schen Werk ähnlicher Art Bedenken aussprachen, die uns hier in noch viel stärkerem Grade aufstiegen. Entgegengesetzt der Oper, deren Entwicklungsgang immer entschiedener auf die durchgängig musikalische Behandlung hinausging, da man immer lebhafter die Störung der Illusion empfand, wenn aus der idealen Sphäre, in welche man sich durch die Erhebung der ganzen Hand-

lung in die Tonsprache versetzt fühlt, plötzlich in die prosaische des Dialogs übergegangen wird — wurde dagegen im Concertsaal der Versuch gemacht, jene Mischgattung als neues Genre einzuführen und fortzusetzen. Wir lassen es uns noch gefallen, wenn zur Erklärung einer Musik, die sonst nicht verstanden würde, ein „verbindendes Gedicht“ gesprochen wird. Wenn aber dieses verbindende Gedicht wieder in die Recitation des ursprünglichen Drama's übergeht, wenn die handelnden Personen selbst auftreten, so wird man aus dem Concertsaal ins Theater und aus diesem wieder in den ersteren zurückgeworfen und empfindet alle Unzukömmlichkeiten der nicht einheitlichen Erscheinungsform. Auf welche Einheit kann aber gar eine Darstellung Anspruch erheben, wo ein förmlicher Dialog stattfindet zwischen einzelnen Personen und dem Chor, und wo die einzelnen Personen sprechen, der Chor aber singend antwortet? Ist dieß nicht die vollkommene Unnatur? Wir begreifen in der That nicht, wie sich der feinsinnige Mendelssohn zur Ausführung einer schon von dieser Seite so sonderbaren Aufgabe herbeilassen mochte, ganz zu schweigen von dem Widerspruch, der einerseits zwischen dem Geist und der Form der altgriechischen Dichtung, namentlich aber des antiken Versmaßes, und anderseits den Forderungen der Musik besteht. Es ist zwar nicht zu läugnen, daß Mendelssohn's Muse ihn auch hier nicht ganz verlassen hat, daß er bis auf einen gewissen Punkt diejenige Biegung der musikalischen Formen zu Stande brachte, welche zur sinnigen Betonung jener antiken Redeweise nothwendig war. Oft aber war es ihm auch geradezu unmöglich die Verbindung ohne auffallende Uebelstände zu bewerkstelligen. Namentlich sind die musikalisch-periodischen Formen, die er anwendet, oft dem Sinn der Rede, der richtigen Interpunktion, geradezu widersprechend. So z. B. „Unglückseliger was der Stadt — — mißfällig ist, als hassenswerth“ u. s. w., oder: „dem stillen das kein Sturmwind — — bewegt, wo der begeisterte“ u. s. w., oder „Jenen Göttinnen, golden glänzt — — Krokos: immer verstiegen hier“ u. s. w. Nicht minder auffallend und störend sind Stellen, wo der musikalische Accent nicht mit dem rhetorischen übereinstimmt; z. B. „Armer, weil du mir nun gehorcht“ (statt „nun gehorcht“), oder: „Und was, o Greis, verdenst du mir“ (statt: „Und was, o Greis“); oder: „Ach, wär' ich, wo bald die Schaar der Feinde sich wenden wird“ (statt: „die Schaar der Feinde“). Bei der Stelle: „Ueberall, wie nördlich einen Seestrand Wogenschlag und Winterorkan, erschüttern“, schreibt Mendelssohn bei dem Worte „Seestrand“ eine vollkommene Cadenz, welche bekanntlich dem Punkt der Sprache entspricht. Und so würde sich noch Manches anführen lassen, was als Beleg dienen könnte, wie Sprache und Musik neben einander unvermittelt fortgehen.

Abgesehen von diesen Uebelständen enthält das Mendelssohn'sche Werk viel musikalisch Schönes und Großartiges, und ist dieses überall dort zu finden, wo der Componist durch keine allzu großen tertlichen Hindernisse im freien Walten seiner Tonmuse beeinträchtigt wurde. So sind namentlich der Schluß des 2. Chors, dann die 2. Strophe des 3. Chors und viele einzelne Stellen kostbare Perlen in dem reichen Schmuckkasten, den der Componist uns hinterlassen hat, und höchst interessant wird das ganze Werk schon seiner eigenthümlichen Färbung wegen, die hauptsächlich in der Instrumentirung liegt, immer bleiben.

In der 4. Quartettproduction brachte Herr Dachs das Volkmann'sche B-moll-Trio, und zwar in diesen Räumen und vor diesem Publikum zum ersten Mal. Die Aufnahme dieses durchaus geistvollen, aber theilweise überspannten und etwas formlosen Werks war, wie es sich erwarten ließ, eine getheilte, ja am Schluß rief es sogar an einigen Punkten des Saales ziemlich heftige Kämpfe hervor. Sicherlich verdient es trotz der schon oben bezeichneten Fehler Achtung und Anerkennung und wird sich dieselbe auch erwerben, wenn man dem Publikum Zeit läßt, und ihm Gelegenheit gibt, seine Eigenthümlichkeit nach wiederholter Vorführung aufzufassen. Denn das läßt sich nicht in Abrede stellen: Es weht ein tiefer ernster Geist in diesem Werk, welches zwar düster, nur zu düster gehalten ist, dessen Themen aber (theilweise auch ganze Sätze) aus wahrer Empfindung entsprungen sind, und auch in ächt künstlerischer Form auftreten. Manches wäre in letzterer Beziehung freilich noch zu wünschen, ja eine theilweise Umarbeitung und Kürzung wäre noch heute zu empfehlen, und es wäre besser der Componist thäte es selbst indem er eine neue Ausgabe veranstaltet, als daß später Andere es thun, und so verfahren wie mit Schubert's Werken, die man oft grausam verstümmelt. Wir erlauben uns hier einige Andeutungen zu geben, deren Berücksichtigung dem fraglichen Opus vielleicht zu weiterer und leichterer Verbreitung dienen könnten. Im ersten Satz wünschten wir eine Aenderung und Vereinfachung jener Stelle, Seite 8, wo bei großer Steigerung das Maß des Schönen und Wohlklingenden um ein nicht Geringes überschritten wird. Die Einleitung zum Allegretto in Des-dur würden wir beseitigen, denn es ist nicht zu rechtfertigen, daß nach dem entschiedenen Schluß des ersten Satzes in B-moll der zweite wieder in B-moll, in ähnlichem Tempo und in derselben Stimmung anfängt. Weiterhin würden wir eine Anzahl ausschreitend barroker und überseideutschaftlicher Stellen wegschneiden und überhaupt einige Kürzungen vornehmen, besonders aber den Schluß des Ganzen früher, ohne lange und wiederholte Coda's bewerkstelligen. Daß die zwei letzten Sätze in einen einzigen zusammengezogen sind, ist zwar eine Abnormität, aber als Ausnahme immerhin zulässig. Nur müßte der Componist dafür sorgen, daß die daraus entstehende Länge durch die Kürze der einzelnen Theile aufgewogen würde. So wie das Trio jetzt gestaltet ist, wird eine schließliche Ermüdung unvermeidlich, besonders da der Charakter des Wilden und Düsteren immer die Oberherrschaft gewinnt, und man diesen Charakterzug nicht gerade am längsten zu ertragen geneigt ist. — Unter den Volkmann'schen Werken nimmt dieses Trio etwa den Platz ein, der dem übermäßigen Dreiklang im Tonartsystem gebührt. Er ist unstreitig der interessanteste, aber auch der dissonirendste, man fühlt sich von ihm angezogen, und doch läßt er nur den Eindruck der Zweiheit zurück. Das Trio läßt sich in dieser Hinsicht auch mit Schiller's „Räubern“ vergleichen. — Herr Dachs spielte das schwierige Trio mit vieler Liebe und verdient alle Anerkennung, deßhalb und wegen der tüchtigen Ausführung. — Der Abend wurde durch Mozart's D-dur-Quartett eröffnet, und schloß mit Beethoven's F-dur-Quartett op. 135, dessen Scherzo und Finale wie immer lebhaften Anklang fanden.

Von den verschiedenen Pianisten, die sich hören ließen, war es nur Frl. Zadrobilet, deren Concert wir besuchen konnten. Dieselbe wird als beste Schülerin von Alex. Dreyschock genannt, und soll in Paris viel Glück gemacht haben. Sie besitzt eine durchgebildete Technik und spielt äußerst correkt, so daß man ihren Vorträgen mit Vergnügen folgt. Was ihr fehlt ist Kraft, namentlich in der rechten Hand, und lebendiger pointirte Auffassung. Das Schumann'sche Concert war daher eine Aufgabe, die das Fräulein nicht vollständig zu lösen vermochte, namentlich was den langsamen Satz betrifft. Obengenannte gute Eigenschaften aber entwickelte dasselbe in verschiedenen Solovorträgen von Field, Weber, Chopin, Liszt und Dreyschock in sehr befriedigender Weise, so daß die junge Künstlerin sich einer sehr beifälligen Aufnahme zu erfreuen hatte. Das Hofopernorchester unter der Leitung des Herrn Dessoff eröffnete das Concert mit der Ausführung von Beethoven's Prometheus-Ouverture, und wirkte in dem Schumann'schen Concert in durchaus lobenswerther Weise mit. — Zur Ausfüllung des Programms hatte ein Fräulein Wierer, Schülerin des Herrn Salvi, den Vortrag von vier Schumann'schen Liedern übernommen. Es thut uns um das hübsche Fräulein leid. Minerva gab bekanntlich das Flötenspielen auf, weil sie im Spiegel des Wassers bemerkte, daß ihre Gesichtszüge dadurch entstellt würden. Wir rathen Frl. Wierer aus diesem Grunde das Singen ebenfalls aufzugeben, am gewissesten aber das Singen Schumann'scher Lieder, wo der Ausdruck im Gesang liegen muß. Wieder einmal eine schreiende Probe der Verbildung, die unsere hiesigen namhaften Singlehrer ihren Zöglingen angedeihen lassen. Unser musikalisches Klagelied wird daher in Zukunft in der berühmten Weise des „Eduard und Kunigunde“ lauten: „Salvi und Marchesi, Marchesi und Salvi“ u. s. w. in infinitum!

Ueber ein „Abendconcert“ des Singvereins, welches wir leider zu besuchen verhindert wurden, verlautet, daß die Ballade: „der Königssohn“ und zwei aus dem Zusammenhang gerissene Chöre des dritten Theils der Faustmusik von Schumann, dann ein Soldatenchor von Schubert wenig Anklang fanden. Als wirksamer sollen sich zwei Chöre von Mendelssohn: „die Nachtigall“ und „die Waldvöglein“, dann Gräbener's „Irrwischfang“ bewährt haben, von welchen der letztgenannte wiederholt wurde.

Correspondenzen.

Leipzig.

(Schluß.)

Schon seit geraumer Zeit ist der Sologesang im Gewandhause (wie überhaupt leider Gottes überall) der wunde Fleck, und auch die gegenwärtige Saison hat dis jetzt uns dieses „Achillesferse-Bewußtsein“ noch nicht nehmen können. Mit anderen Worten: An Gesangsleistungen haben uns die in Rede stehenden sechs Concerte noch Nichts von Bedeutung gebracht. Da war zuerst Frau Caß, Hofopernsängerin aus Berlin, welche zwar eine schöne Stimme hat, aber im Vortrag etwas zu dick aufträgt und außerdem ein so übermäßiges Portamento entfaltet, daß es ins Heulen ausartet. Dann ist Frl. Scharnke (ebenfalls aus Berlin) zu nennen; diese ließ bei ihrem ersten Auftreten, bei übrigens schwacher Stimme recht gute Studien erkennen, war aber weit davon entfernt, einen erwärmenden künstlerischen Eindruck durch ihre Ausdrucksweise zu hinterlassen. Bei einem zweiten Auftreten (als Solistin in einigen der oben angegebenen Ensemblesachen) distonirte sie sehr bemerklich — vielleicht aus Indisposition, was auch nicht gerade zur Hebung ihres Ansehens beim Publikum beigetragen hat. Da sie für einen Theil des Winters beim Gewandhaus engagirt ist, so kann sie möglicherweise sich noch in der guten Meinung rehabilitiren, wozu wir gern „Amen“ sagen. Eine dritte Sängerin war Frl. Atvsleben, Hofopernsängerin aus Dresden, die eine starke, aber nicht klangvolle Stimme durch öfter ungebührliches Schreien noch unschöner machte, und sonst auch Gefühl und Reinheit des Vortrags nur vom Hörensagen zu kennen scheint, und viertens endlich haben wir noch eines Tenoristen, Hr. Carl Gloggner aus Paris Erwähnung zu thun, dem wir aber ebenfalls in keiner Weise Geschmack abzugewinnen vermocht haben.

Die Soireen für Kammermusik — nächst den Gewandhausconcerten das schönste Moment unseres öffentlichen Kunstlebens — haben auch wieder begonnen und bis jetzt, wo wir diesen Bericht machen, hat die erste derselben stattgefunden. Ein Quartett in D von Haydn und das in C (mit der vielbestrittenen und von so und so viel Zöpfen beanstandeten Introduction) von Mozart wurden von den Herren: Capellmeister David, Röntgen, Hermann und Davidoff in sorgsamster und schwungvollster Weise vorgetragen; dann spielte Herr Capellmeister Reinecke Beethoven's großes B-dur-Trio (im Verein mit den Herren David und Davidoff) so meisterlich in jeder Beziehung, wie man es nur hören und wünschen kann.

Nun kommen wir zu unserm zweiten Concertinstitut — dem Musikverein „Euterpe“. Derselbe hat sich diesen Winter neu constituirt und soll fortan den Zwecken der „neudeutschen Schule“ (sic) dienstbar sein. Wenigstens ist das zu schließen — denn offen ausgesprochen ist es nicht worden — aus dem zukünftlerisch gefärbten Vorstande und aus der Person des neuen musikalischen Dirigenten — Herrn von Bronsart, — der ja bekanntlich die Weimar'schen Kunstmaximen (wiederum sic) aufs allereifrigste propagirt. Wie dem auch nun sei — das Bekehrungswerk scheint sehr vorsichtig angegriffen zu werden; wenigstens fallen die Leute nicht mit der Thür ins Haus und verschießen ihr Pulver nicht gleich von vornherein. In dem bis jetzt stattgehabten ersten Concert (am 30. October) nämlich hat man den verflochten Leipzigern noch keine „symphonische Dichtung“ zu kosten gegeben und war zurückhaltend genug den „großen Wohlbekannten“ im Weimar nur in einem Arrangement eines Franz Schubert'schen Marsches (sogar ohne den Namen des Arrangeurs auf dem Zettel zu nennen) und in einer seiner ungarischen Rhapsodien vorzuführen. Steht nun die Partei (wie sie sich selber empfatisch benennt) noch so zu sagen bei der Eröffnung der Laufgräben, so hat das doch wohl auch zum Theil seinen Grund darin, daß man sich der orchestralen Kräfte der „Euterpe“ noch nicht ganz sicher fühlen mag. Diese nämlich sind doch immer nur so beschaffen, daß man schwerere Aufgaben von ihnen nur sehr ziemlich — besonders was die feinere Detailausführung anbelangt — gelöst sehen darf, und daß sie nur Das leidlich executiren, was überhaupt hier in Leipzig in succum et sanguinem übergegangen ist. Diesem Umstande gegenüber ist es also ganz klug, wenn nur langsam vorgegangen wird und wenn man auch hier auf die „Zukunft“ rechnet. Um nun wieder auf das angezogene erste Euterpeconcert zurückzukommen, so wurden darin außer dem schon erwähnten und sehr geschickt gemachten Marsch-Arrangement an Orchestersachen noch gegeben: Schumann's B-dur-Symphonie und Esser's Arrangement der Bach'schen Orgel-Toccate (in Wien wahrscheinlich hinlänglich bekannt); dann sang ein Frl. Lessiak aus Graz mit schöner, kräftiger Altstimme und leidlicher Empfindung eine Arie aus „Semele“ von Händel und Schubert's „Wanderer“; endlich spielte Hr. von Bronsart, außer der angeführten Rhapsodie von Liszt, die „Berceuse“ von Chopin und Beethoven's G-dur-Concert. Seine Leistung in letzterm Stücke war nicht hervorragend genug für einen so guten Spieler wie Hr. v. Bronsart — wenigstens bei seiner Partei — angesehen wird; es war weder Mark noch Correctheit in genügender Weise vorhanden. Die andern Sachen spielte er gut.

Von sonstigen musikalischen Vorkommnissen seit dem Beginn unserer Stagione ist zu nennen: erstens eine Aufführung des Bach'schen Weihnachts-Oratoriums durch den Riedel'schen Verein, welcher wir beizuwohnen verhindert waren, die uns aber als recht leidlich gelungen geschildert wurde; dann die fünfaktige Oper „Diana von Solange“, in Musik gesetzt von dem bekannten fürstlichen Componisten in Thüringen. Drei Akte derselben haben wir hedenmüthig ausgehalten, mehr aber nicht; denn von der Langweiligkeit des Textes (durch den Herr O. Prechtler sich nicht eben mit Ruhm bedeckt hat) und von der aus allen Schulen und Stylarten recht dilettantisch zusammengewürfelten Musik fühlten wir uns endlich total zerbrochen und abgespannt. — Hiermit sei denn unser erster Saisonbericht geschlossen, der vor den Augen des geneigten Lesers Gnade finden möge.

Zeitungsschau.

Die „Leipziger neue Zeitschrift für Musik“ läßt sich in ihrer vorletzten Nummer aus Berlin über die Erfolge der italienischen Oper schreiben: „Die höchst merkwürdige Concurrenz der italienischen Oper in Berlin hat sich in der ungeahntesten Weise zu einem Gegenstande gesteigert, der die Kritik aller Localblätter unausgesetzt beschäftigt. Der Zeitpunkt ist herangekommen, wo die nationalen Interessen des deutschen Dramas im eigenen Bewußtsein erschüttert zu werden drohen. Das Publikum kann der künstlerischen Novität nicht Widerstand leisten und läßt sich zu einem Enthusiasmus hinreißen, den auch nur etwas wirklich Großes herauszuzaubern vermag. Man spricht schon von der italienischen Opern-Epidemie und prophezeit die Folgen des Nachtheils für unsere deutsche Kunst. Ziehen wir aber auch daraus großen Nutzen, befreien wir uns von allem Egoismus und lernen die italienischen Kunstwerke und die italienische Schule der Darstellung insbesondere in einer solchen Vollendung kennen, wie sie uns bis zur Zeit mehr oder weniger fremd blieb.“ — Wir fragen, ist dieß eine Sprache, sie in einer Zeit zu führen, wo vielmehr alles darauf ankommt, in dem deutschen Volke jenen Egoismus zu erwecken, der einer Nation, so wie dem Einzelnen zur Selbsterhaltung durchaus nothwendig ist, in einer Zeit, wo alle unsere Nachbarn, die es sich ganz und gar nicht angelegen sein lassen, sich von allem Egoismus zu befreien, vielmehr im Begriffe stehen, sich diese unsere bedenklichste Nationaltugend in einer Weise zu Nutze zu machen, daß wir wohl bereinst noch Ursache haben können, sie zu verstuchen. Der betreffende Artikel ist mit Rud. Viole unterzeichnet und zeigt nur, daß die politischen Gedanken dieses

Herrn eben so verworren sein müssen, wie seine musikalischen, was denn freilich nicht zu wundern ist, denn der absolut ästhetische und sonstige Kosmopolitismus führt nothwendig, wenn auch nur auf indirectem Wege, endlich auch zum politischen und so schließlich zum Verderb, zur Auflösung einer Nation, die sich hier im Gegensatz zu allen übrigen consequent ergibt.

Herr Dr. Hanslick hat unserem neulich aus Anlaß seiner Unterschätzung Seb. Bach's gegen ihn gerichteten Angriff einer Erwiderung in der „Presse" gewürdigt, in welcher er unsere Behauptungen nicht widerlegt sondern verdreht, und zugleich verschiedene Artigkeiten an uns adressirt, die wir jedoch, um ein unerquickliches Thema nicht weiter auszuspinnen, auf sich beruhen lassen wollen. Thatsache ist nur, daß Herr Dr. Hanslick nie und bei keiner Gelegenheit für den großen wunderbaren Meister ein warmes beredtes Wort gefunden, und diese Wahrnehmung war es vorzüglich, welche uns zu jenen polemischen Zeilen veranlaßte, denn dieselbe fällt einem der hervorragendsten Vertreter der musikalischen Interessen unserer Stadt gegenüber um so schwerer ins Gewicht, als unser Publikum mit jenem außerordentlichen Genius noch viel zu wenig vertraut ist um das wahrhaft Bedeutende, Unvergängliche in ihm würdigen zu können, daher vielmehr auf dieses hingewiesen werden müßte, als auf die Kehrseite, das Vergängliche, das jedem Menschenwerk anhaftet.

Nachrichten.

In Frankfurt a. M. besteht ein „Opern-Gesangverein", der jetzt an 60 Mitglieder zählt. Derselbe führte in voriger Saison Gluck's „Orpheus", Marschner's „Haus Heiling", in dieser Saison Gluck's „Iphigenie in Aulis" auf, und sollte am 2. December Mendelssohn's „Hochzeit des Camacho" vom Stapel laufen lassen. — Ein junger Pianist, Hr. Martin Wallerstein, Schüler Dreyschock's, hat sehr gefallen.

Der Rühl'sche Gesangverein brachte Händel's „Belsazer" zur Aufführung.

Leipzig war in der vorigen Woche ein Versammlungsort vieler Künstler. Es waren dort gleichzeitig anwesend: Fr. Schumann, Frl. J. Stark, Frl. M. Cruvelli, die Herren Joachim, Liszt, Bülow, Laub, Brahms, Hardtmuth u. A.

Ebendaselbst wurde Spohr's „Faust" neu einstudirt gegeben. In der „Euterpe" sollen Liszt's „Preludes" gefallen haben. (Es fragt sich, aus was für Elementen das Publikum gebildet ist.)

In Aachen soll im nächsten Frühjahr ein „Niederrheinisches Musikfest" stattfinden; als Dirigenten desselben sind Fr. Lachner, Eser und Rietz in Vorschlag.

Frau Szarvady-Claus ließ sich kürzlich in Cöln mit vielem Beifall hören; ihr Programm enthielt Stücke von Haydn, Scarlatti, Pergolese, Rameau, Beethoven und Chopin. Herr von Königslöw spielte in derselben Soirée die Chaconne von S. Bach.

Im 4. Gesellschaftsconcert kam als Novität eine Ouverture von dem ebendaselbst lebenden Componisten und Lehrer an der Rh. Musikschule, Herrn J. Brambach, zur Aufführung; dieselbe zeichnet sich durch Fluß der Arbeit, harmonische Klarheit und gewandte Formenbeherrschung aus.

Das zweite Abonnementsconcert in Barmen unter Leitung des Hrn. Anton Krause brachte Mozart's Requiem vollständig, und Fr. Schubert's Symphonie in C. Zur Einweihung des neuen Concertsaals mit Orgel ist für den ersten Tag Händel's Messias zur Aufführung bestimmt.

Hasse's Requiem ist kürzlich in Königsberg aufgeführt worden.

Das erste Abonnementsconcert in München, dessen Leitung wegen Unpäßlichkeit Fr. Lachner's sich in den Händen des Herrn Musikdirector Meyer befand, brachte Beethoven's 2. Symphonie, die Concertarie Ah perfido, gesungen von Frl. Stöger, ein Violinconcert von Lafont, gespielt von Hrn. Lauterbach, und die Ouverture für Harmoniemusik von Mendelssohn.

In Coburg fand am 25. November im Hoftheater ein „Concert spirituel" statt, in welchem folgende Musikstücke ausgeführt wurden: 1. Symphonie in B dur von R. Schumann. 2. Arie aus „Paulus" von Mendelssohn. 3. Requiem (Dies irae, Tuba mirum, Benedictus) von Mozart. 4. Cavatine aus „Paulus". 5. Arie aus „Elias" von Mendelssohn. 6. Arie aus „Elias". 7. Lobgesang von Mendelssohn Nr. 2—6.

Der neu angestellte Musikdirector in Münster, Herr J. O. Grimm hat seine Thätigkeit mit einer Aufführung von Haydn's Schöpfung begonnen, welche ganz vorzüglich gelungen ausfiel.

Wien.

Montag den 17. Dezember Nachmittags 4 Uhr findet die dießjährige ordentliche Generalversammlung der Gesellschaft der Musikfreunde statt. Die Abhaltung derselben wurde dadurch verzögert, daß man die Genehmigung der neuen Statuten von Seite der Behörden abwarten wollte, um die Neuwahl der Direktion (jetzt auf 3 Jahre) und verschiedene andere Bestimmungen der neuen Statuten sogleich durchführen zu können. Diese Genehmigung ist nunmehr erfolgt, und die Versammlung ist demgemäß öffentlich, so daß die Gallerien dem Publikum vorbehalten werden.

Der Musikschulinhaber Herr P. Mitternast hat kürzlich mit einigen seiner Zöglinge eine Produktion veranstaltet, deren Programm jedoch eher ein Abirren von dem einer Musikschule vorgezeichneten Wege, als eine Befestigung auf demselben bemerken ließ.

Concert-Ankündigungen.

Am 15. December Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: 2. Concert der Pianistin Albertine Zadobilek.

Am 15. December Abends halb 8 Uhr im Sofienbadsaal: Liedertafel des akademischen Gesangvereins unter der Leitung des Herrn Chormeister Weinwurm.

Am 16. December Mittags halb 1 Uhr im k. k. Redoutensaal: Concert des Singvereins unter der Leitung des Hrn. Director Herbeck. (Mendelssohn, Chor aus Elias. — Mendelssohn „Heilig", Chor. — Hanns Walther, Altes Osterlied. Vocalchor. — Mendelssohn: Die Nachtigall, Chor. Grädener, Irrwischsang. Chor. — Schumann, Musik zu Faust. 3. Theil.)

Am 16. December Mittags halb 1 Uhr im k. k. Hofoperntheater: 4. Philharmonisches Concert unter der Leitung des Herrn Capellmeister Dessoff. (Ritz, Concert-Ouverture. — Gade, Frühlings-Phantasie. Concertstück für vier Solostimmen, Pianoforte und Orchester. (Die Damen Csillag, Kraus, die Herren Mayerhofer, Walter und Epstein.) — Spohr, Ouverture zu Faust. — Beethoven, Symphonie Nr. 3.)

Am 16. December Nachmittags 5 Uhr im Musikvereinssaal: 5. Quartett-Production des Herrn Helmesberger. (Käßmayer, Quartett (neu). — Beethoven, Sonate für Pianoforte und Violoncell in F-dur (Herr Julius Epstein). — Spohr, Doppel-Quartett (2. Quartett die Herren Käßmayer, König, Kral und Kupfer.)

Am 18. December Abends 8 Uhr im Dianabadsaal: Liedertafel des Männergesangsvereins zum Besten der Hinterlassenen Carl Zöllner's.

Am 21. December Abends im Musikvereinssaal: Concert der Pianistin Therese Fiby.

Briefkasten der Redaction.

H. in F. Senden Sie uns die Partitur zu den Quartetten. — W. in P. Das bestimmt Versprochene ist bis heute noch nicht eingelaufen. Das an die R. Eingesendete scheint in der That verloren gegangen zu sein.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 52. Wien, 22. December 1860. I. Jahrgang

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 803. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 5 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Die letzte (ausnahmsweise 53.) Nummer dieses Jahrgangs wird wegen der den Druck störenden Feiertage erst Montag den 31. December ausgegeben.

Inhalt. Allgemeine Musikzustände. IV. — Feuilleton: Aus L. Spohr's Selbstbiographie. — Recensionen. — Locales. — Correspondenzen. — Nachrichten. — Concert-Ankündigungen. — Berichtigungen. — Briefkasten der Redaction.

Allgemeine Musikzustände.

Von S. Bagge.

IV.

Musikverlag und Kritik.

Es mag sonderbar scheinen, daß wir die beiden obengenannten Factoren des Kunstlebens nicht abgesondert, sondern vereinigt behandeln; denn offenbar gehen die Standpunkte derselben in den wichtigsten Punkten diametral auseinander. Bedenkt man aber, daß wir vorerst die Zustände schildern wollen, wie sie sind, bedenkt man ferner, daß heutigen Tags in Deutschland die Hälfte der Musikzeitungen von Verlegern herausgegeben werden, welche also in eigener Sache als Richter auftreten, so wird man unser Verfahren nicht so unbegreiflich finden. Aber auch davon abgesehen berühren sich die Interessen Beider, der Kritik und des Musikverlags, in vielen Punkten, so daß man kaum von dem einen sprechen kann, ohne auch des andern zu erwähnen.

In welchem Verhältniß der Verleger zum Componisten steht, davon haben wir im vorigen Artikel Einiges berührt, wobei freilich das Interesse des zweiten hauptsächlich betont wurde. Wir müssen jetzt gerechterweise das des Ersten hervorheben.

Der Verleger ist Kaufmann; er vermittelt dem Publikum was es verlangt, und kann nicht wie der Künstler einen (bei diesem nothwendig-) einseitigen Standpunkt einnehmen. Er sticht und druckt, wovon er weiß, daß es Abgang findet, und außerdem sticht und druckt er, wovon er Gleiches hofft. Wo er keine Hoffnung hat, da sticht er höchstens „aus Rücksicht“ für Persönlichkeiten, die ihm sonst vielleicht nützlich sind, oder die er nicht geradezu beleidigen will; oder er übernimmt ein Werk gegen Erlag der Stich- und Druckkosten, und wie die anderen Mittelbedingungen alle heißen.

Wer könnte diesen Standpunkt des Verlegers geradezu mißbilligen oder angreifen? Der Kaufmann muß sehen, wie er sein Capital fruchtbringend macht. Ob die Kunst oder der Künstler dabei gewinnt oder leidet, das ist ihm gleichgiltig: „Geschäft ist Geschäft“.

Doch gilt diese Unantastbarkeit nur vom Standpunkt des gemeinen Rechts, welches wie eben jede Gerechtsame unter höheren Rücksichten, der Moral und Sitte, steht. Dem Kaufmann, der schlechte Waare verkauft, wird sein Recht nur in so lange ungeschmälert gelassen, als der dem Allgemeinen zugefügte Schaden kein solcher ist, der die Grundprincipien der menschlichen Gesellschaft berührt. Verkauft er aber z. B. gesundheitsschädliche, oder die Sitte verletzende Dinge, so wird ihm das zugestandene Recht eingeschränkt.

In der Kunst gibt es nun keine Polizei und kein Strafgericht, sondern nur eine öffentliche Meinung, die sich auch in Journalen ausspricht Auch diese können dem Verleger nicht anders beikommen als durch Rath und Winke, indem sie mit dem Urtheil der Menge einen Reinigungsproceß vornehmen, und nachweisen, ob der Beifall, der einem Werke geschenkt wurde, ein berechtigter, also nachhaltiger sei; indem sie ferner im Allgemeinen auf Besserung der Musikzustände hinwirken, und ihr Theil dazu beitragen, daß das Gute gefalle, und das Schlechte mißfalle.

Es handelt sich daher vorzugsweise darum, Verhältnisse anzubahnen, die es dem Kaufmann möglich machen, mit guter Waare ebenso treffliche oder bessere Geschäfte zu machen als mit schlechter. Verhältnisse dieser Art müssen aber eben erst „angebahnt“ werden, d. h. es muß ein reiches tüchtiges Musikleben entstehen, es müssen die Künstler eine feste und richtige Vorstellung vom Wesen der Kunst haben, und demgemäß sprechen und handeln, dann werden auch die Verleger vom herrschenden guten Geist in gute Bahnen gelenkt werden. Wo, wie z. B. in Leipzig, schon seit längerer Zeit ein solches „reiches Musikleben“ herrscht, da erblicken wir denn auch eine verhältnißmäßig bedeutende Zahl von Verlegern, die einen beträchtlichen Theil ihres Geschäfts in guter Musik machen, und auch am meisten geneigt sind, Neues zu stechen, wenn sie nur wenigstens auf die Kosten zu kommen glauben. Nur in Ausnahmsfällen erblicken wir an Punkten, die von der eigentlichen Strömung weit abliegen, Musikalienhändler, die viel Neues und meist Gutes stechen. Denn eigene musikalische Bildung und in Folge dessen richtiges Urtheil und ein feiner Instinct, der schnell erkennt, welche Art von Musik in nächster oder fernerer Zukunft mit Sicherheit Anklang und Absatz finden werde, findet sich nur selten mit Geschäftskenntniß in der Person eines Mannes gepaart, der natürlich mehr kaufmännische als künstlerische Studien gemacht hat. In der Regel bestimmt den Verleger die Umgebung. Die musikalischen Tagesereignisse, die in gewissen Schwingungen wiederkehren, die Künstler die im Laden aus und eingehen, die Musikfreunde, die ihre Meinungen aufkramen, — Alles das sind Factoren, aus deren Gesammteindruck die ihn bestimmende Richtung seiner Thätigkeit hervorgeht. Man kann daher mit einiger Zuversicht aus dem Zustand des Musikalienhandels auf den Musikzustand der betreffenden Stadt schließen, und umgekehrt; man kann auch speciell aus dem Gebahren einer einzelnen Verlagshandlung auf die künstlerische Qualität Jener schließen, die seinen „Anhang“ bilden, und ebenfalls umgekehrt.

Freilich sind auch die „Mittel“ eines Verlegers von Einfluß auf die Gestaltung seines Geschäfts. Ein „kleiner“ Verleger kann nicht viel Honorar zahlen, erhält daher nicht leicht Mamuseirte von bereits anerkannten Componisten, und ist deßhalb in der Speculation beschränkt.

Was im Moment gesucht ist zu stechen, bleibt für den Kaufmann, besonders für den kleinen, eine Hauptquelle des Erwerbs. Will er weiter gehen und für die Zukunft vorarbeiten, dann muß er, wofern er nicht selbst ein reifes Urtheil besitzt, Rath und Urtheil sich bei Solchen holen, die kunsterfahren genug sind, um das Können und Streben der Componisten und die Entwicklung der Dinge im großen Ganzen richtig zu erkennen. Er muß ferner selbst lebendigen Antheil am Kunsttreiben nehmen, darf nicht als bloße Rechenmaschine hinter seinen Büchern sitzen, und muß vor Allem nach Kräften selbst dazu beitragen, jene Verhältnisse herbeizuführen, die wir oben als Grundlage eines vernünftigen Musikalienhandels bezeichneten.

Dieß geschieht freilich nicht dadurch, daß er sich anmaßt selber Kritik zu organisiren, und als ächter Charlatan seine Waare in einer Weise zu preisen, die, handgreiflich genug, jedem halbwegs Unterrichteten sogleich sagt, was er davon zu denken und zu halten hat. In der That, es gibt keinen unglaublicheren, schnöderen, Mißbrauch in unserem Kunstleben, als den jetzt eingerissenen der Verleger-Zeitungen, — und doppelt widerwärtig ist, daß Musiker und Künstler solche Institute durch ihre Mitwirkung zu unterstützen keinen Anstand nehmen. Merkwürdig genug fällt diese Periode der Verlegerjournale in eine Zeit, wo von allen Seiten der Ruf nach „Unabhängigkeit der Richter“ im öffentlichen Rechtsleben erschallt. Und in dieser Zeit macht die Hälfte der in Deutschland erscheinenden Musikzeitungen unangefochten ihre oft wahrhaft schamlose Propaganda für Kunstrichtungen, die von der ehrlichen Kritik längst gebrandmarkt, die musikalische Corruption vermehren, statt sie zu beheben. In dieser Zeit lassen sich Künstler, die sich die Miene geben, als ständen sie in erster Linie des „Fortschritts“, — lassen sich Schriftsteller, die für klassische Musik zu schwärmen vorgeben, herbei, einen Unfug zu befestigen, der jedem wirklich künstlerisch fühlenden und ehrlich denkenden als eine Hauptursache der jetzigen noch großentheils miserablen Zustände erscheinen muß. Ist es Blindheit oder Eigennutz, der diese Mitarbeiter verleitet, sich selbst und die Kunst zu prostituiren? Oftmals Beides, meistens aber das Letztere. Mit einem Verleger darf man es nicht verderben; eine Hand wäscht die andere; man hofft einmal ein Werk zu ediren und stimmt sich den Herrn Verleger günstig, indem man seiner Zeitung Berichte liefert über die großartige Wirkung, die dieses oder jenes Verlagsstück da oder dort gemacht hat. Man recensirt nach „Winken“ die man von Oben erhält und hebt pflichtgemäß hervor, wie das vorliegende Stück so außerordentlich gemacht sei das verehrungswürdige Salonpublikum zu ergötzen u. s. w. Man schreibt sogar lange und gelehrte Leitartikel, um solch' einem Journal ein gediegenes Ansehen zu geben. Die „Redaktion“ versteht selber kein Wort von all' dieser Gelehrsamkeit; das thut aber nichts, — redigiren heißt ja nach Heyse's Fremdwörterbuch nichts weiter als: zusammentragen, sammeln, herausgeben!

Doch zurück zu jenen Verlegern, die ehrlich und solid, zugleich die Kunst fördern möchten, indem sie ihren Handel tüchtig betreiben. Wie viel könnten diese Herren thun und leisten, auch abgesehen von der immer etwas unsicheren Rechnung auf die Zukunft. Wie viele prächtige Werke liegen unbenützt unter ihrem Verschluß, weil sie zu bequem sind, um etwas zur Verbreitung derselben zu thun! Ein Werk, welches nicht gleich reißend abgeht, wird verachtet und vielleicht werden gar die Platten eingeschmolzen. Daß man bei manchem Werk durch Uebertragung in eine allgemeiner beliebte Form (etwa in vierhändiges Arrangement) den Riegel brechen könne, der der Verbreitung hinderlich ist, daran denkt man nicht, ja man weist Anträge von Musikern, die solche Bearbeitungen fertig liegen haben, einfach ab, und läßt lieber ganze Stöße Musikalien vermodern, ehe man einen Bogen Briefpapier verschreibt, und einige Thaler Honorar zahlt.

Wegen dieser und ähnlicher Sünden müssen sich die Verleger daher gefallen lassen, trotz ihres Rechtes zu drucken „was sie wollen“ von der Kritik endlich einmal systematisch angegriffen zu werden.

Feuilleton.

Louis Spohr's Selbstbiographie.

Cassel und Göttingen bei G. H. Wigand.

(Fortsetzung.)

Wundersame Dinge erzählt Spohr über die in Paris gehörte Kirchenmusik, wobei er selbst zugleich recht vernünftige Ansichten ausspricht:

„War ich gleich durch des Herrn Sievers Berichte schon vorbereitet, hier Musik zu hören, die sich im Styl von dem, was man bei uns in Deutschland Kirchenstyl nennt, sehr weit entfernt, so wurde ich doch durch den brillanten Theaterstyl in einer Messe von Plantade, die ich beim ersten Besuch der Capelle am 17. vorigen Monats hörte, nicht wenig überrascht. Es ist darin auch nicht der leiseste Anklang von gebundenem Styl, keine Spur von kanonischer Führung der Stimmen, noch viel weniger von einer Fuge. *) Dies abgerechnet, recht hübsche Gedanken und gute Instrumentirung, die in einer komischen Oper (!) ganz an ihrem Platze wären. Das Schluß-Allegro, wahrscheinlich über die Worte: Dona nobis pacem (gewiß weiß ich es nicht, da die Franzosen das Lateinische auf eine dem deutschen Ohr sehr unverständliche Weise aussprechen) war so ganz im Styl eines Opern-Finales (wie dieß gewöhnlich mit drei- oder viermal gesteigertem Tempo), daß ich beim Schluß, ganz den Ort vergessend, wo ich mich befand, erwartete, der Vorhang werde fallen und das Publikum applaudiren.

Am 24. December des Nachts 12 Uhr hörten wir die sogenannte messe de minuit, dasmal von Lesueur's Composition. Vorher mußten wir eine große Geduldsprobe bestehen, indem wir während zwei ziemlich langer Stunden, von zehn bis zwölf Uhr, nichts als Psalmen, auf die eintönigste Weise abgesungen, dann und wann mit barbarischem Zwischenspiele der Orgel unterbrochen, anzuhören bekamen. Um zwölf Uhr fing endlich die Messe an. Wieder der frivole Theaterstyl, wie in der von Plantade, in der feierlichen Mitternachtsstunde aber nur noch widerlicher. Was mich dabei am meisten wunderte, besonders von Lesueur, der hier in dem Rufe eines vorzüglichen Harmonikers steht und als Harmonielehrer, wenn ich nicht irre, im Conservatorium Unterricht ertheilt, nicht einmal vierstimmige Führung der Gesangsstimmen! Mag es auch in der Oper zuweilen von Wirkung sein, wenn man nur zweistimmig schreibt, die Soprane mit den Tenoren und die Alte mit den Bässen in Octaven gehen läßt, theils um den gewöhnlich schlechten Theaterchören die Execution zu erleichtern, theils um mehr materielle Kraft dadurch zu erreichen, so scheint es mir doch ganz barbarisch, dieses in der Kirche einzuführen, und ich möchte daher wohl wissen, was Herr Lesueur, der gewiß ein denkender Künstler ist, dabei beabsichtigt. An die Stelle des Offertoriums waren Variationen (!) von Nadermann für Harfe, Horn und Violoncell eingeschoben, vom

*) Auch davon sind wir in Wien nicht mehr weit; kann man doch hier mitunter Messen hören, deren Melodien am meisten Aehnlichkeit mit — steirischen Jodlern haben. D. Red.

Wir kommen nun auf die Letztere selbst zu sprechen, und suchen ihren Standpunkt dem Verleger gegenüber ins Klare zu stellen, der freilich kein anderer sein kann als der, den sie der Kunst und dem Künstler gegenüber einnimmt.

Die Kritik muß vor Allem von jedem Kunstproduct fordern, daß es das wirklich sei, was es zu sein vorgibt, und daß es nichts geradezu Falsches, Ungesundes, Verdorbenes aufweise. Und das kann man fordern von der niedersten bis zur höchsten Gattung der Musik. Das gewöhnlichste Tanzstück schon bedingt durchaus keinen gemeinen Inhalt: es kann populär, einfach, ja charakterisch und doch correct und edel sein. Das für ein unverständiges unmusikalisches Publikum geschriebene Salonstück braucht nicht höchst armselig und ledern in der Harmonie zu sein; es kann ebenfalls bei aller Leichtfaßlichkeit doch anständig musikalisch sein. Nun betrachte man aber manche dieser gedruckten neueren Stücke, was für eine Gemeinheit gepaart mit wahrhaft empörender Armseligkeit sich darin ausspricht! Welche Schülerhaftigkeit des Satzes, welche Erbärmlichkeit in der Führung des Basses und der Modulation! Es ist noch nicht lange her, daß hier in Wien ein Stück verlegt wurde, welches auf etwa acht Seiten vier Grundharmonien einer Tonart enthielt, und dennoch guten Absatz fand, wegen der zierlichen Läufchen die darin vorkamen. Und das Wort trug einen Titel, der durch unsere Meister zu einer Bedeutsamkeit gelangt war, wie nur irgend einer. Bei dergleichen Stücken sollte ein Verleger die Schande meiden, und lieber einen kleinen Gewinn zu opfern im Stande sein, als daß er den Namen seiner Firma besudelt. — Dahin gehören auch die greulichen Subeleien, welche über „beliebte Opernmelodien" herausgegeben werden. Das Publikum wünscht solche einzelne Sachen zu Hause spielen zu können. Nun gut! Müßt ihr diese Bonbons aber auch noch vergiften? Kann eine derartige Bearbeitung nicht einfach und gut gemacht sein, muß ihr noch eine Brühe von ganz unpassenden Schnörkeln und haarsträubenden Modulationen beigegeben werden? Das Publikum wünscht heitere Musik, Tänze u. dgl. Nun gut! Muß denn aber dazu der Stoff aus jenen eckelhaften Vorstadtcouplets genommen, und mit der heiteren Musik die — Zote ins Haus geschmuggelt werden? Verleger, die sich mit Dergleichen einlassen kennzeichnen sich dadurch als Schleichhändler und Hausirer, nicht als solide Kaufleute. — Wenn einem Verleger ein gutes Stück angetragen wird, welches freilich keinen augenblicklichen Absatz verspricht, so ist er immer mit der Ausrede da, seine Verhältnisse gestatteten dieß nicht, obgleich man recht gut weiß, daß er mit älteren Stücken, deren Erwerb ihm keinen Kreuzer gekostet hat, oder mit Modeartikeln ungeheure Summen verdient. Sollte ihn nicht sein Gewissen bestimmen hier einmal zur Buße seiner Sünden gegen die Kunst etwas zu thun, und sich ein Anrecht wenigstens auf Gerechtigkeit von Seite der Kritik und der Künstler zu erwerben?

(Schluß folgt.)

Recensionen.

Haydn in London 1791 und 1792 von K. G. von Karajan. Wien, Verlag von Carl Gerold's Sohn. 1861.

v. Br. Die vorliegende kleine Schrift des gelehrten Verfassers, ein besonderer Abdruck aus dem „Jahrbuch für vaterländische Geschichte", schildert uns Haydn's Aufenthalt vom Jänner 1791 (er kam gerade am Neujahrstag in London an) bis zum Sommer 1792 und bringt im Anhang eine Reihe von Briefen Haydn's, die an eine gewisse Frau von Genzinger gerichtet sind.

Es ist in der That merkwürdig und unerfreulich-charakteristisch, daß auch Haydn, wie sein großer Vorgänger Händel und so mancher andere deutsche Künstler erst im Auslande zur Fülle des Ruhmes und auch, was ihm in der Heimat noch weniger geglückt wäre, zu einigem irdischen Besitz gelangte; wenigstens bekennt hier Haydn offen, erst mit seinem sechzigsten Lebensjahr, also eben seit jener in der großen Weltstadt verlebten Epoche von der Misere frei geworden zu sein. Mit Antheil liest man die Schilderung, welche uns die genannte Schrift von jener Periode entwirft und uns Haydn auch hier in Mitte der gefährlichsten Intriguen, in welche er einerseits verwickelt, und der rauschendsten Ehrenbezeigungen, mit welchen er anderseits überschüttet wurde, überall als die einfach-schlichte Künstlernatur erkennen läßt, welche sich so treu und rührend in seinen Werken abspiegelt.

Componisten und den Herren Dauprat und Baudiot vorgetragen. Du weißt, daß mir in Deutschland ein ernster Symphonien-Satz an dieser Stelle schon zu weitlich vorkam, kannst Dir daher leicht denken, welchen widrigen Eindruck diese galanten, französischen Harfen-Variationen in einer Messe um die Mitternachtsstunde auf mich machen mußten, und doch sah ich die Anwesenden andächtig beten. Wie gelingt es ihnen nur, bei solcher trivialen Musik einen frommen Gedanken zu fassen! Entweder ist diese für sie ohne alle Bedeutung, oder sie verstehen ihr Ohr gänzlich zu verschließen; denn sonst müßten sie unausbleiblich dadurch, wie ich, an das Ballet der großen Oper erinnert worden sein, wo diese drei Instrumente bei den üppigsten Tänzen auf gleiche Weise gebraucht werden. Die Harfe, obgleich in uralten Zeiten das Lieblings-Instrument eines frommen Königs, sollte schon deswegen aus der Kirche verbannt sein, weil sie zum gebundenen Styl, dem einzigen für die Kirche passenden, völlig untauglich ist.

Aber wirst Du es glauben, wenn ich Dir versichere, daß selbst der würdige Meister Cherubini sich durch das böse Beispiel hat fortreißen lassen und auch in seinen Messen der Theaterstyl oft vorherrschend ist. Zwar entschädigt er bei solchen Stellen durch vorzügliche, effectvolle Musik; aber wer kann diese genießen, wenn es ihm nicht gelingt, gänzlich zu vergessen, an welchem Orte er sie hört?

Es wäre auch weniger zu bedauern, daß Cherubini sich ebenfalls vom wahren Kirchenstyl entfernt, wenn er nicht in einzelnen Nummern zeigte, wie würdevoll er sich darin zu bewegen weiß. Mehrere einzelne Sätze seiner Messen, besonders die kunstreich durchgeführten Fugen, und vor Allem sein pater noster (bis zum weltlichen Schluß), liefern die herrlichsten Belege dazu. Hat man es aber erst über sich gewonnen, an diesem, oft ausschweifenden Styl kein Aergerniß mehr zu nehmen, so kann man den höchsten Kunstgenuß finden. Durch reiche Erfindung, gewählte, oft ganz fremdartige Harmoniefolgen, und eine kluge, durch vieljährige Erfahrung geleitete Benutzung der materiellen Kunstmittel, weiß er so gewaltige Effecte hervorzubringen, daß man unwillkürlich mit fortgerissen wird, bald alles Klügeln vergißt und sich nur seinem Gefühle und dem Genusse überläßt. Was würde dieser Mann geleistet haben, wenn er, anstatt für Franzosen, immer für Deutsche geschrieben hätte!"

Ueber seine Beziehungen als Componist zu Cherubini und dessen Urtheil schreibt Spohr weiter unten Folgendes:

„Diesen Briefen über meinen Aufenthalt in Paris habe ich nur noch Weniges aus der Erinnerung hinzuzufügen. Bei den häufigen Gelegenheiten, die ich in Privat-Gesellschaften fand, vor Cherubini zu spielen, hatte ich keinen sehnlicheren Wunsch, als diesem von mir so hochverehrten Meister alle meine bis dahin geschriebenen Quartetten und Quintetten, so weit ich sie würdig hielt von ihm gehört zu werden, nach und nach vorzuführen und ihn um sein Urtheil darüber zu bitten. Allein dies gelang mir nur mit sehr wenigen, denn als Cherubini das erste Quartett (es war Nr. 1 der in Frankfurt geschriebenen op. 45) angehört hatte, und ich nun ein zweites anfangen wollte, protestirte er, und sagte: „Ihre Musik wie überhaupt die Form und der Styl dieser Musikgattung ist mir noch so fremd, daß ich mich nicht gleich hineinfinden und gehörig folgen

Wenn Herr v. Karajan einmal meint, daß Haydn durch die Verlehnung des Doctorhutes von Seite der Oxforder Universität eine Auszeichnung widerfahren sei, die nicht einmal Händel habe erlangen können, so ist dieß nicht ganz richtig, da, wie man aus dem zweiten, kürzlich erschienenen Band des Chrysander'schen Werkes ersehen kann, diese Ehre Händel gleichfalls angeboten wurde, der sie aber ausschlug.

Eine merkwürdige Episode können wir uns nicht enthalten, unsern Lesern mitzutheilen: Montag den 26. März 1792 war zu London ein Privatconcert bei einem Herrn Barthelemen, über welches Haydn in seinem Tagebuche Folgendes angemerkt hat. „Bei diesem war auch ein englischer Prediger, der, als er mein Andante in G hörte, in die tiefste Melancholie verfant, weil ihm des Nachts zuvor von so einem Andante geträumt hatte, daß es ihm seinen Tod ankündigte. Er verließ augenblicklich die Gesellschaft, ging zu Bett und heute den 25. April erfuhr ich durch Herrn Barthelemen, daß dieser evangelische Geistliche gestorben sei."

Die im Anhang gesammelten Briefe Haydn's an jene Frau v. Genzinger erhalten freilich einiges Interesse nur durch die Persönlichkeit, von welcher sie ausgehen, da sie im Uebrigen weder den geringsten allgemeinen geistigen Gehalt darbieten, noch auch als genialer Ausdruck einer eigenthümlichen, bedeutenden Individualität bemerkenswerth sind. In hausbackenem Ton, im Styl und in der Ortographie des vorigen Jahrhunderts geschrieben, drehen sie sich durchaus um sehr unbedeutende persönliche Angelegenheiten und sind in ihrer Simplicität nur dadurch wieder anziehend, weil sie dem Gesammtbild Haydn's so genau entsprechen. Merkwürdig und sowohl für das Zeitalter, für die Stellung des Tonkünstlers in demselben, wie für Haydn's Persönlichkeit charakteristisch ist die Submission, welche Haydn für die Fr. v. Genzinger an den Tag legt, welche doch zu ihm in keinem andern Verhältnisse stand, als in dem einer geistig und persönlich theilnehmenden Freundin, in deren Haus er als ein oft und gern gesehener Gast geselige Freuden genoß. Es war diese Frau v. Genzinger nämlich die Gemalin des damals sehr beliebten, unter dem Namen des „Damen-Doctor" bekannten Dr. Genzinger, der als Leibarzt des Fürsten Esterhazy in dessen Diensten sa auch Haydn stand, oft lange in Eisenstadt weilte und hier mit dem Meister ein enges Freundschaftsbündniß schloß. Als eine ausgezeichnete Sängerin und Pianistin damals in allen Kreisen Wiens geachtet und gesucht, fand auch sie sich zu demselben lebhaft hingezogen und es entspann sich ein freundschaftlich-zärtliches Verhältniß, auf welches jedoch nicht der leiseste Schatte eines unlauteren Verdachtes fällt. Sie war indeß auch damals schon eine Frau von vierzig Jahren, seit siebzehn Jahren verheiratet und Mutter von fünf Kindern. Sie war musikalisch so gründlich gebildet, daß sie so manchen Clavierauszug aus Haydn's Partituren verfertigte, wie denn die Uebersendung eines solchen an den Meister der nächste Anlaß zu der vorliegenden Correspondenz wurde.

Noch mag bemerkt werden, daß der Anhang auch ein einem Londoner Verlags-Catalog entnommenes thematisches Verzeichniß jener zwölf von Haydn während seiner Anwesenheit in London für Salomon's Concerte 1791 und 1792 componirten Symphonien bringt, welche aus der großen Zahl der Haydn'schen Symphonien als solche nicht genau constatirt waren.

Werke für Pianoforte.

Sonate, comp. von O. Bach. — Verlag der Heinrichshofen'schen Musikalienhandlung in Magdeburg.

v. Br. Ein Werk der Schule. Was diese geben kann, hat sich der Autor wohl angeeignet. Dieß bezeugt jede Seite seiner sehr umfangreichen — die Sonate zählt nicht weniger als 46 Seiten — und sehr fleißig ausgeführten Arbeit. Leider aber fehlt der Pulsschlag individuellen Lebens, auf dem doch zunächst der Reiz aller Production beruht. Die Bewegung und Entwicklung hat in allen vier Sätzen etwas automatenhaft Steifes; der Contrapunkt, von welchem der Verfasser — namentlich von der Form der Imitation — überschwenglichen Gebrauch macht, erscheint überall nicht als ein Product der Phantasie, sondern bewußter Absichtlichkeit. Daß der Autor die „Classiker" und die „classischen Formen" respectirt sieht man wohl und ist dieses recht löblich, aber der originelle Gehalt bleibt doch immer die Hauptsache und leider ist uns in dem ganzen weitläufigen Opus nicht ein selbständiger Gedanke, kaum hie und da im Andante ein interessanter, künstlerisch anregender Zug begegnet. Das Geschick der Mache indessen wollen wir gerne anerkennen und vielleicht findet der noch junge Componist späterhin eine Form, in der er sich auch eigenthümlich zu zeigen vermag; die Sonatenform, die so absolute Forderungen stellt und der Individualität nur soviel Freiheit gestattet, als sie sich durch Genialität erzwingt, möchte

---

kann; es würde mir daher sehr lieb sein, wenn Sie das eben gespielte Quartett sogleich noch einmal wiederholten!" Ich war sehr erstaunt über diese Aeußerung und begriff sie erst, als ich später erfuhr, daß Cherubini die deutschen Meisterwerke dieser Gattung von Mozart und Beethoven noch gar nicht kenne und höchstens einmal ein Haydn'sches Quartett in den Soiréen Baillot's gehört habe. Da auch die übrigen Zuhörer in den Wunsch Cherubini's einstimmten, so willfahrte ich um so lieber, als bei der ersten Execution Einiges noch nicht ganz gut zusammen gegangen war. Er sprach sich nun sehr günstig über meine Composition aus, lobte die Form, die thematische Behandlung, den reichen Harmoniewechsel und besonders das fugato im letzten Satze. Weil ihm aber Manches noch immer nicht ganz klar geworden war, so bat er um eine zweite Wiederholung, sobald wir uns aufs neue treffen würden. Ich hoffte, er würde nicht weiter daran denken und legte deshalb bei der nächsten Musikpartie ein anderes Quartett auf. Doch ehe ich noch beginnen konnte, erneuerte Cherubini sein Verlangen, und so mußte ich also dasselbe Quartett zum drittenmale spielen. Ebenso ging es auch mit Nr. 2 von op. 45, nur daß er sich mit noch entschiedenerem Lobe darüber aussprach und namentlich vom Adagio sagte: „Es sei das schönste von allen, die er jemals gehört habe." In gleichem Maße gefiel ihm auch mein Pianoforte-Quintett mit der concertirenden Begleitung der Blasinstrumente, und es mußte deshalb sehr oft wiederholt werden."

Spohr berichtet zwar über mehrmaliges Zusammensein mit Mendelsohn, doch nur ganz in Kürze; auf eine Charakteristik dieses merkwürdigen Künstlers läßt er sich nicht ein. Nur eine einzige Begebenheit erzählt er, die allerdings recht eigenthümlich zu nennen ist:

„Ueber Mendelsohn, den ich (in Düsseldorf) vermißte, erfuhr ich, daß er zwar auch zu den Hausfreunden gehöre, aber an den Abenden, wo Immermann dort sei, niemals erscheine, weil er sich mit ihm, der das ganze Gewicht seiner Thätigkeit nur dem Schauspiele zuwende, über die Oper entzweit habe. Am anderen Morgen, wo ich Mendelsohn besuchte und seine Schwester bei ihm traf, spielte er mir die ersten Nummern seines Oratoriums „Paulus" vor, worauf mir nur das nicht recht gefallen wollte, daß sie zu sehr dem Händel'schen Style nachgebildet waren. Destomehr schien ihm und seiner Schwester mein Concertino in E-dur zu gefallen, in dem ein eigenthümliches staccato in einem langen Striche als Novität vorkam, das er bei anderen Geigern noch nicht gehört hatte. Als er mir nun dasselbe auf sehr gewandte Weise aus der Partitur accompagnirte, konnte er dieses staccato nicht oft genug hören und bat mich immer von neuem, dabei wieder anzufangen, indem er zu seiner Schwester sagte: „Sieh', das ist das berühmte Spohr'sche staccato, welches ihm kein anderer Geiger nachmacht!"

Eines der seltsamsten Programm-Musikstücke, das je geschrieben wurde, ist eine Sonate von Spohr, deren Inhalt er selbst erklärt:

„Schon auf der Rückreise von Dresden hatte ich beständig an eine neue Composition gedacht und auch schon das Programm dazu entworfen. Es war dies eine zweite Sonate für mich und meine Frau, die später als Duett für Piano und Violine „Nachklänge einer Reise nach Dresden und in die sächsische Schweiz" (op. 96)

es nicht sein. Der Componist hat diese Sonate Herrn Jaell gewidmet, seinem „verehrten Freunde“ Jaell. Sie ist mit keiner Opuszahl versehen und wir möchten bei dieser Gelegenheit wohl gerne wieder einmal darauf hinweisen, um wie viel schicklicher und richtiger endlich einmal dieser unter den gegenwärtigen Verhältnissen beinahe sinnlos gewordene Gebrauch gegen jenen, den Musikalien wie den Büchern die Jahreszahl des Erscheinens beizufügen, vertauscht würde. Aber leider braucht man in unserem deutschen Vaterland, wie erst neulich irgendwo nur zu richtig bemerkt wurde, zu allen Reformen wenigstens zweihundert Jahre: hundert, um deren Nothwendigkeit einzusehen und weitere hundert, um sie wirklich durchzuführen.

Der Kinder Christabend. Kleine Clavierstücke von Niels W. Gade. op. 36. — Verlag von Fr. Kistner in Leipzig.

Recht niedliches Spielzeug, neben anderem den lieben musikalischen Kindlein gar wohl auf den Weihnachtstisch zu legen. Da diese Compositionen so zeitgemäß erscheinen, so wollen wir auch nicht versäumen sie dem Publikum noch zeitrichtig anzuzeigen und um den Appetit nach denselben zu schärfen, die Ueberschriften der einzelnen Stücke aufstellen; als da sind: „die Weihnachtsglocken“, „der Weihnachtsbaum“, „Ringeltanz der Knaben“, „Tanz der kleinen Mädchen“ und „gut Nacht“.

Louis Köhler. Weihnachtsalbum. In frohen Stunden. Charakteristische Salonstücke mittlerer Schwierigkeit mit Fingersatz. op. 95. — Cassel, Carl Luckhardt.

S. B. Auch ein „Spielzeug, aber von gröberer Arbeit als das vorher besprochene, für Kinder schwer zu handhaben, und für Erwachsene und musikalisch Gebildete zu unbedeutend. Uebrigens ist schon der Titel: „Weihnachtsalbum, Salonstücke“ sonderbar genug. Jedenfalls ist das zweite bezeichnender. Wenn denn Jemand durchaus Salonmusik „bescheeren“ will, so bescheere er diese Köhler'schen Stücke, die immerhin zu der anständigeren Waare gehören; nur denke man dabei nicht an „Weihnachten“, denn von einer Beziehung auf dieses Fest ist in dem Opus keine Spur, wie man aus den Titeln der einzelnen Stücke ersehen mag: Phantasietanz, Nocturno, Romanze, Bluette, Lied ohne Worte, Ernst im Scherz.

Werke für Gesang.

Friedr. Mergner, neun Weisen zu Paul Gerhards trostreichen Liedern. Ein Beitrag zur Hausmusik. Erstes Heft. Eigenthum des Martinsstiftes zu Erfurt, in Commission der Körner'schen Buchhandlung.

Das war ein glücklicher Gedanke, zu des alten trefflichen Paul Gerhard glaubensfreudigen Liedern neue eigene Weisen zu ersinnen, und zwar für die „Hausmusik“, Weisen, welche die Mitte halten zwischen dem Choral und dem Lied, jenem ähnlich im gebundenen Styl, diesem in der rhythmischen Bewegung, und doch mehr geistliches Lied als rhythmischer Choral. Man möchte übrigens sagen, der Verfasser habe diese Weisen nicht ersonnen, sie seien ihm vielmehr aus den Worten selbst entgegengekommen. Denn obwohl sie im Zeitmaß zum Theil eine gewisse Gleichförmigkeit zeigen — von den 12 Liedern sind 6 im $^3/_2$ Takt geschrieben, und zwar so, daß meist auf den ersten Takttheil zwei Viertelnoten kommen, — so ist doch ein reicher harmonischer Wechsel innerhalb dieser engen metrischen Form, und Alles ist mit dem Inhalt der alten, kräftigen, im besten Sinn einfältigen Lieder des classischen christlichen Dichters aufs innigste verwandt. Es thut dem Auge schon wahrhaft wohl, hier wieder einmal einem Versuch zu begegnen, ob sich nicht mit wenig Noten und geringem Beiwerk eine tiefe Wirkung erzielen läßt. Um hierzu fähig zu sein, muß man freilich im reinen Satz sowohl beschlagen sein wie der Verfasser, dem man es anmerkt, daß er bei den ernsten Alten in die Schule gegangen ist. Hier ist contrapunktische Gewandtheit und zartes Verständniß für das Angenehme und Wohlklingende zu lieblichem Bunde vereinigt. Uebrigens haben sämmtliche Lieder, die natürlich nach der guten Art der Alten nicht durchcomponirt sind, keine eigentliche Clavierbegleitung, sondern sind so gesetzt, daß, was dem Einzelgesang allerdings als Begleitung dient, zugleich mit wenig Abänderungen die Partitur eines vierstimmigen Gesanges bilden könnte. Die gelungensten Lieder sind ohne Zweifel Nr. 2, 3, 7, 8 mit seiner eigenthümlich schönen Schlußcadenz, 9, 10, 11. Es wäre zu verwundern, wenn diese — beispielles wohlfeilen — Lieder sich nicht bald in vielen, namentlich protestantischen Häusern einbürgerten, und vor Allen das überaus köstliche: Warum sollt' ich mich denn grämen. Hoffentlich folgt dem ersten bald ein zweites Heft.

---

bei Simrock in Bonn erschienen und unseren liebenswürdigen Reisegefährten aus Prag und Breslau gewidmet ist. Im ersten Satze suchte ich die Reiselust zu schildern, im zweiten die Reise selbst, indem ich die in Sachsen und dem benachbarten Preußen gebräuchlichen Hornfanfaren der Postillone in das Scherzo als dominirendes, von der Geige auf der G-Saite hornmäßig gepfiffenes Hauptthema mit auffallenden Modulationen des Fortepiano verarbeitete und dann im Trio eine Schwärmerei schilderte, wie man sich ihr so gern unbewußt im Wagen brütend überläßt! Das folgende Adagio gibt eine Scene aus der katholischen Hofkirche zu Dresden, welche mit einem Orgelpräludium auf dem Pianoforte allein beginnt; darauf spielt die Geige die Intonation des Priesters vor dem Altare, woran sich das Responsorium der Chorknaben genau in denselben Tönen und Modulationen, wie man sie in katholischen Kirchen und auch in der Dresdener hört, anschließt. Diesem folgt eine Castraten-Arie, wobei es die Aufgabe des Geigers ist, sie ganz im Ton und Styl des dortigen Gesanges zu copiren. Der letzte Satz schildert in einem Rondo die Reise durch die sächsische Schweiz, indem sie theils an die erhabenen Naturschönheiten, theils an die fröhliche, böhmische Musik, die man fast aus jeder Felsenpartie hervorschallen hört, zu erinnern sucht; eine Aufgabe, der in so engem Rahmen freilich nur ungenügend entsprochen werden konnte.“

Ueber Spohrs Verhältniß zu Händel erfahren wir aus seiner Biographie sehr wenig (über das zu S. Bach gar nichts); nur vom „Messias“ spricht er:

„Obgleich uns das herrliche Werk von früheren Aufführungen längst genau bekannt war, so wurden wir doch durch die großartigen Chöre, ihre starke Besetzung und die Mozart'sche Instrumentirung auf's neue wahrhaft hingerissen.“

Nicht uninteressant sind die Blicke die uns Spohr in seine politischen und religiösen Ansichten thun läßt. Ein durchaus freisinniger Mann, empörte auch ihn die kurhessische Wirthschaft in und nach den dreißiger Jahren, und daß er Gespräche über Religion nicht besonders leiden mochte (wie auch Beethoven, welcher sagte: über Generalbaß und Religion solle man nicht viel reden) beweisen mehrere Stellen seiner Biographie. Unter andern auch diese:

„Unsere Haus- und Tischgenossen waren einige Muckerfamilien aus Elberfeld und Barmen, deren Religionsansichten ich bald aus ihren Reden bei Tisch zur Genüge kennen lernte, die mich aber nicht reizten, nähere Bekanntschaft mit ihnen anzuknüpfen.“

Mit diesem zweiten Heft schließen Spohr's eigenhändige Aufzeichnungen. Der Schluß der Biographie (das zu erwartende 3. Heft) ist von Mitgliedern seiner Familie verfaßt, und dürfen wir daher noch manchen interessanten Mittheilungen entgegensehen.

Locales.

Concerte (Philharmonisches und Singvereinsconcert. Frl. Zadrobilek. Liedertafeln).

S. B. Die verflossene Woche hat einen solchen Reichthum von Musik gebracht, daß es unmöglich war Alles selbst mit zu erleben. Wir berichten daher nur theilweise nach eigener Anschauung und stellen das Uebrige nach Mittheilungen zusammen, die wir von anderen glaubwürdigen Personen erhalten haben.

Sonntag Mittags fanden abermals gleichzeitig zwei große Concerte mit Orchester statt. Die Philharmoniker brachten Rieß's Concertouverture in A, deren durchaus künstlerischer Bau, feine Instrumentirung und nobler Inhalt in Deutschland überall gewürdigt wird, ebenso wie auch die Ansicht wohl eine ziemlich allgemeine sein dürfte, daß es ihr an markigen Motiven gebricht, an Innerlichkeit und an strenger Eigenthümlichkeit. — Ueber die „Frühlingsphantasie" von Gade, für Wien eine Novität, läßt sich im Einzelnen nur Gutes sagen; nur fehlt dem Ganzen Schwung und Steigerung. Die Ausführung der Solostimmen war den Damen Krauß und Csillag und den Herren Walter und Mayerhofer, die der Clavierpartie Herrn Epstein anvertraut. Das Ensemble ergab sich etwas unfertig, wahrscheinlich aus Mangel an genügenden Proben mit den Solosängern; es klappte nicht im Tempo, der Clavierspieler war mitunter voraus, die Sänger schleppten, Frl. Krauß tremolirte übermäßig und überdrot darin Fr. Csillag, welche sich dießmal ungewöhnlich mäßigte, Herr Walter sing sein Solo im 2. Stück um etwa 24 Takte zu früh an u. dgl. Unter solchen Umständen läßt sich nicht wohl sagen, ob das Stück blos seiner eigenen Blässe wegen oder wegen der Mängel der Ausführung keinen rechten Eindruck machte. Spohr's Faustouverture war trotz trefflicher Aufführung nicht geeignet die um sich greifende Abkühlung aufzuhalten, und erst die herrliche Eroica brachte eine animirtere Stimmung zuwege. Die Ausführung derselben war eine sehr präcise und kräftige, — auch das gefährliche Hornsolo ging dießmal glücklich vorbei. Herr Capellmeister Dessoff dirigirte mit der ihm eigenen Lebendigkeit und ruhigen Sicherheit.

Im Singvereinsconcert unter der Leitung des Herrn Herbeck wurde der Schlußchor der ersten Abtheilung aus „Elias" („Dank sei dir Gott") von Mendelssohn gebracht, der jedoch immer an Wirkung verliert, wenn das Voranggehende wegbleibt. Das Solоquartett („Heilig heilig") aus demselben Werk litt an einem etwas schleppenden Tempo. Das schöne „Osterlied" von Hans Walther (comp. 1524) war eine willkommene Wiederholung der schon vor zwei Jahren stattgefundenen ersten Aufführung in Wien. — Als ein herrliches und sehr wirksames Stück erwies sich auch dießmal der Vocalchor „die Nachtigall" von Mendelssohn; desgleichen der „Irrwischsang" von Grädener, welcher ebenfalls „auf Verlangen" auf das Programm gesetzt war, und abermals wiederholt werden mußte.

Die Hauptnummer des Concerts war der dritte Theil der „Faustmusik" von Schumann, auf deren Wirkung wir aus verschiedenen Gründen sehr gespannt waren. *) Täuschen wir uns nicht, so hat das Stück bei allen Jenen, die sich über ein Werk dieser Art nach einmaligem Hören ein Urtheil zu bilden vermögen, jenen Eindruck hervorgebracht, der ihm einen Platz in unseren Concertrepertoirs für die Zukunft sichert. Doch müssen wir unbedenklich die Art der Ausführung als eine ungenügende bezeichnen. Wie es bei derartigen schwierigen Werken fast immer zu gehen pflegt, daß nämlich die erste Aufführung mehr einer Generalprobe ähnlich sieht, so war es auch hier der Fall. Hatte der Dirigent das Werk selbst noch nicht genügend in sich verarbeitet und aufgenommen, oder seinem ausführenden Personal noch nicht zu vermitteln vermocht, kurz der darin wohnende Geist kam noch nicht zur Erscheinung. Auch hatte man sich Auslassungen und Veränderungen erlaubt, die vielleicht durch zwingende Umstände geboten waren, künstlerisch aber durchaus zu beklagen sind. Der Gesang des „Pater ecstatikus" (Tenorsolo) blieb weg, und die beiden Solo's des „Pater profundus" (Baß) und „Pater seraphicus" (Bariton) wurden von einem und demselben Solosänger vorgetragen. In den Tempo's machte sich häufig ein Schleppen bemerklich, und zwar gerade an Stellen, wo die wachsende Begeisterung eine unaufhaltsam vorwärtsdrängende Bewegung erfordert. Der Gesang der drei Büßerinnen („Bei der Liebe, die den Füßen deines Gottverklärten Sohnes" u. s. w.) war nahezu um das Doppelte zu langsam und wurde ganz schulmeisterartig „gehackt" statt gesungen. Wie soll man freilich von Schülerinnen, die in diesen Concerten die Sopran- und Altsolos singen, erwarten, daß sie eine solche Musik auffassen und in geistig belebter Weise darstellen?! Auch Herr Panzer, unser sonst so tüchtiger Oratorienfänger war nicht im Stande aus einer gewissen bürgerlichen Behäbigkeit heraus in die freie geistige Atmosphäre zu gelangen, welche hier gefordert werden muß, und sein Gesang des Pater seraphicus sowie der späteren Stelle des Doctor Marianus entbehrte allen Schwungs. Es möge für heute, wo wir Veranlassung zur Nachsicht haben, an diesen Andeutungen genügen, und wir hoffen, daß eine spätere zweite Aufführung das merkwürdige Werk in ein besseres Licht stellen und es Herrn Herbeck gelingen werde, das geistige Leben zur Anschauung zu bringen, welches in diese „Faustmusik" gebannt ist. Noch eine Bemerkung können wir nicht unterdrücken. Die Chöre „seeliger Knaben" würden unstreitig eine bessere Wirkung machen, wenn sie von Knabenstimmen statt von Mädchen gesungen würden. Da das Conservatorium eine Knabengesangschule besitzt, so unterläge das, dächten wir, keiner besonderen Schwierigkeit.

Die 5. Quartettproduction des Herrn Hellmesberger brachte ein neues Streichquartett von M. Käßmayer in D-moll. Es ist diesem Componisten gelungen sich in der Gunst unseres Quartettpublikums so festzusetzen, daß er ihm alljährlich mindestens ein neues Werk bietet, und jedesmal mit reichem Beifall belohnt wird. Vom vaterländischen Gesichtspunkte können wir uns nur darüber freuen, wenn wir auch bezweifeln möchten, daß diese lebhafte Freude an den Leistungen eines Eingeborenen auswärts ein gleich lebhaftes Echo finden werde. Auch dieses neue Quartett beweist, daß Käßmayer es trefflich versteht formell abgerundete Sätze zu schaffen, daß er sein Publikum und den Künstlerkreis, der seine Werke zur Ausführung bringt, sehr gut studirt hat, und dem speciflichen Geschmack Jenes und der besonderen Spielweise Dieser gerecht zu werden weiß. Nirgends die Grenze des Leichtfaßlichen überschreitend, nicht allzusehr in die Tiefe gehend, von dem Hörer nicht forderend, daß er eine besondere Natur und Eigenthümlichkeit erst kennen lerne und auffasse, sondern leicht und in gefälligen Formen sich bewegend, ist auch dieses Quartett von der Art, sogleich zu gefallen. Der Eindruck den es auf uns selbst gemacht hat, ist, soviel wir nach einmaligem Hören sagen können, der, daß der erste Satz noch am meisten uns wirklicher Stimmung hervorgegangen ist. Auch das Adagio hat noch entschiedenen Gefühlsinhalt, obwohl das Formalistische schon überwiegt. Das Scherzo mit seinem nach dem Muster eines J. Haydn'schen Satzes gebauten zweistimmigen Octavencanon, und dem geschmacklos kindischen Vogelgezwitscher im Trio ist schon entschieden ein Kind der Mache, nicht der Phantasie, und das Finale erhebt sich nirgends über das Niveau des Alltäglichen. Dieses Urtheil mag dem gespendeten lebhaften Beifall gegenüber etwas hart scheinen; aber wir fühlen uns um so mehr verpflichtet es auszusprechen, als wir fürchten, daß unser Componist das Schicksal aller Schoßkinder theilen, und sich in einer Richtung verfahren werde, die keine Weiterentwicklung zuläßt und endlich im Sande verläuft. Das Talent des Herrn Käßmayer ist ein zu glückliches als daß wir nicht wünschen sollten, er möge es im Sinne einer höheren Kunstentwicklung benutzen und steigern.

Die zweite Nummer dieser Production war die Violoncellsonate in F-dur op. 5 von Beethoven, deren Clavierpart von Herrn Epstein mit jener Eleganz gebracht wurde, die sich in allen seinen Vorträgen kund gibt. Nur müssen wir das Tempo des ersten Allegro als ein zu schnelles tadeln. Die hier ausgesprochene Gedanken-

*) In Nr. 35 und 36 d. Bl. haben wir das Werk bereits einer eingehenden Besprechung unterzogen, können daher auf dieselbe verweisen.

welt des Meisters ist bei aller Anmuth eine zu tiefe, als daß bei solchem Tempo nicht ein gut Theil ihres Gewichtes verloren gehen sollte. Der Violoncellist Herr Röver entsprach durch schönen Ton und gut manncirten Vortrag billigen Anforderungen vollkommen.

Den Beschluß machte ein Spohr'sches Doppelquartett (das zweite Quartett gespielt von den Herren Käßmayer, König, Kral und Kupfer) und gab namentlich Herrn Hellmesberger Gelegenheit sein treffliches Violinspiel ins beste Licht zu setzen.

Endlich berichten wir noch in Kürze, daß das zweite Concert des Frl. Zadrobilek unsere nach dem ersten abgegebene Meinung bekräftigte, und daß die hier lebenden Böhmen diese Gelegenheit benutzten, um ihrer nationalen Leidenschaft einen etwas starken Ausdruck zu geben.

Nachdem wir unserer strengeren Referentenpflicht genügt haben, sei es uns auch einmal erlaubt über Dinge zu berichten, die in der Regel aus unserem Concertreferat ausgeschlossen sind: über zwei — Liedertafeln. Warum sollte nicht auch uns einmal jene Stimmung anwandeln, welche Göthe in seinem Tischlied mit den Worten besingt:

„Mich ergreift ich weiß nicht wie
Himmlisches Behagen.
Will mich's etwa gar hinaus
Zu den Sternen tragen?" u. s. w.

Wenigstens würde man uns mit vollem Recht einen Philister nennen dürfen, wenn wir dem Männergesang gerade dort die Berechtigung versagen wollten, wo er unstreitig den meisten Werth hat: im geselligen Kreise zur Verbrüderung der kräftigen Elemente des Volks. Es war an demselben Tage, wo des Morgens in der officiellen Zeitung die Ernennung von Schmerling's zum Staatsminister angezeigt war, wo des Abends im Sophienbadsaal der Akademische Gesangverein unter Leitung des Herrn Weinwurm eine Liedertafel abhielt, und eine Reihe von ächt nationalen Gesängen anstimmte, die in dieser Zeit, wo sich die deutschen Bewohner Wiens nothwendig nach innigerer Verbrüderung mit dem übrigen Deutschland sehnen, ein helles lautes Echo finden mußten. Namentlich waren es die Chöre von Zöllner und Silcher: „Die deutschen Bundesstaaten" und „der deutsche Zollverein", welche durch die Kraft der Satyre und des musikalischen Witzes einschlugen. Später ward auch „Was ist des Deutschen Vaterland" verlangt und unter dem Jubel der zahlreichen Gesellschaft abgesungen. Minder Wirkung übten Kücken's kraft und saftloses Machwerk „Wachet auf", und Abt's nicht viel besseres „Schifferlied". Recht artig war J. Otto's „Frühlingslandschaft", wo der deutsche Magister und Philister wacker verspottet wird. Zwei Chöre von Mendelssohn: „Hasielied" und „Comitat", an sich wunderschön, waren der erregten Stimmung nicht ganz entsprechend und hätten bei anderer Gelegenheit sicherlich besser gewirkt. Die Einigkeit der Gesinnung in dem gerännigen Saal that uns in einer Stadt wohl, die nur zu oft die verschiedenartigsten und heftigsten nationalen Strömungen erleben mußt.

Die zweite, vom Männergesangverein veranstaltete Liedertafel fand einige Tage später in dem sehr hübsch hergerichteten Dianabadsaal zum Besten der Hinterlassenen Zöllner's statt. War es die Rücksicht auf den wohlthätigen Zweck welche die Veranstalter bestimmte möglichst Viele anzuziehen und möglichst Vielen Vergnügen zu bereiten, kurz das Programm brachte in diese „Liedertafel" einen der ursprünglichen Bestimmung nicht ganz entsprechenden Charakter. Zwischen die verschiedenen nicht besonders ausgewählten, mehr süßlichen als kräftigen Chöre, unter denen Zöllner selbst nur mit seinem „Wo möcht' ich sein?" und „Das Wandern" vertreten war, wurde eine Menge Soloproductionen, sogar Stücke für Violine und Waldhorn eingeschoben, die bei solcher Feier ganz unpassend erschienen und uns gründlich langweilten. Eine interessantere Nummer war die „Festhymne" von C. H. z. S. C., welche wenn auch keine bedeutende Composition doch immer ein recht anständiges und wirksames Stück ist. Ein „Komisches Duodlibet", „Goldene Lebensregeln" von Genée, welches das bisherige Duodlibet bis zur Carricatur steigerte, machte endlich unserem momentanen Liedertafel-Eifer ein gründliches Ende und vertrieb uns aus den freundlichen Räumen.

Correspondenzen.

Hamburg.

Am 18. October eröffnete der Cäcilienverein unter Leitung des Herrn C. Vogt unsere Concertsaison mit einem geistlichen Concert in der großen St. Michaeliskirche. Das Programm zeigte zwei Orgelvorträge des Herrn W. Osterhold, die uns unbefriedigt ließen, zwei Chöräle von J. Eccard, zwei Motetten von J. M. und J. C. Bach, und eine von Mendelssohn für weiblichen Chor mit Orgelbegleitung, „Tenebrae factae sunt" von Mich. Haydn, „Lux aeterna" von Jomelli, „Sanctus" von Bortnianskly und von Hauptmann ein „Salve Regina" und eine Cantate mit Orgel und Posaunenbegleitung. Auch in diesem Concert bewährten der Cäcilienverein wieder seinen Ruf als der best eingeübteste Chor unserer Stadt. Sämmtliche Nummern wurden rein und ausdrucksvoll gesungen und über die wenigen verunglückten Stellen muß jeder Tadel verstummen, wenn man die sonst ausgezeichnete Präcision der Vorträge in Betracht zieht. Ein Factor aber und gerade der wichtigste einer vollendeten Leistung fehlt den Vorträgen des kleinen fleißigen Vereins: Schwung, und gerne sähen wir, wenn Herr Vogt seinen Chor zu einer großartigen, poetischen Auffassung electrisirte. Eine gewisse, allzu ängstliche Detailmalerei ohne ruhigen Ueberblick über das ganze Werk muß jeden Chorvortrag zuletzt langweilig werden lassen. Das Programm war wieder nicht ganz nach unserem Geschmack; die Bortnianskly'sche Nummer wäre wohl besser weggeblieben und Herr Hauptmann wird von dem Cäcilienverein doch etwas zu stark begünstigt: jedes Concert bringt mehrere Werke dieses Componisten.

Am 6. November gab Herr Wilhelm Langhaus ein Concert, in welchem derselbe eine Symphonie und ein Violinconcert eigener Composition zur Aufführung brachte. — Wir wissen von diesen Werken unseres Landsmannes nichts Erfreuliches zu sagen. Die Symphonie ist eine schwache, schülerhafte Composition, die in jeder Hinsicht die Talentlosigkeit und das mangelhafte Studium ihres Schöpfers bekundet. Die an sich unbedeutenden Motive sind meist Reminiscenzen und das Lied „Rule Brittania" ist so lükn benutzt, daß beinahe ein absichtlicher Gebrauch zu vermuthen ist. Das Violinconcert (Concert-Allegro) ist vielleicht noch schwächer als die Symphonie, und da auch von dem Geigenspiel des Componisten nicht viel Tröstliches zu sagen ist, wenden wir uns zu einem andern Hamburger Componisten, Herrn Ludwig Deppe, welcher uns am 16. November ebenfalls eine Symphonie (F-dur), dann eine Ouvertüre zu Don Carlos sowie Righini's Ouvertüre zur Acmida, neu instrumentirt vorführte. In demselben Concert spielte Herr Concertmeister Carl Bargheer aus Dettmold das 9. Concert von Spohr, die Romanze in G von Beethoven und einige Stücke von Bach, und ein Tenor aus Norwegen Herr Severin Skougaard, sang die C-dur-Arie aus Don Juan und einige Lieder. Herr Deppe zeigte sich in seinen Werken als tüchtiger Musiker, der gründliche Studien gemacht und sich zu einem gewandten Instrumentator gebildet hat. Sind seine Ideen auch nicht von großer Tiefe und bedeutender Originalität, so sind sie doch dankbar und mit vielem Fleiß und Geschick verarbeitet. Der klare, logische Gedankengang, der angenehme Fluß in beiden Werken machte einen guten Eindruck, welcher durch die sehr gelungene Executirung von Seiten des Orchesters noch erhöht wurde, und haben wir vor dem Directionstalent Herrn Deppe's große Achtung.

Freudig überrascht wurden wir durch das Spiel des Herrn Bargheer. Unvermuthet lernten wir in diesem bescheidenen Jüngling einen Geiger kennen, über dessen Meisterschaft jetzt nur noch eine Stimme herrscht. Das ist fürwahr ein Künstler von ächtem Schrott und Korn, ein Jüngling, der schon in seiner äußeren Erscheinung die innere Hoheit, den Stolz und Adel der Gesinnung offenbart. Selten haben wir einen Künstler gesehen, der Alles, was er spielt, mit solch mährchenhaftem Zauber übergießt, wie einen Menschen, der so durch und durch Poesie wie

Bargheer. Sein Spiel ist äußerst correct, seine Intonation makellos rein, seine Bogenführung untadelhaft, sein Ton kernig und gesund und von einer Innigkeit, zu deren Beschreibung die Feder erlahmt. Sein Vortrag des Spohr'schen Concerts, eines sehr hübschen Tonwerks, war sehr gehoben von dem Feuer einer bezeisterten Auffassung, so jugendlich frisch, so stolz, möchten wir sagen, daß schon noch der ersten Periode der Sologeige das Tutti von einem stürmischen Beifall des Auditoriums unterbrochen wurde. — Mehr als einmal wurden wir zu einem Vergleich mit Joachim herausgefordert. Doch thöricht wäre es zwei Erscheinungen von solchem Glanze an einander abmessen zu wollen. Joachim ist eben Joachim und Bargheer ist Bargheer. — Der norwegische Tenor leidet stark am Gaumenton und sang einige Male falsch.

Im ersten Abonnementsconcert des „Hamburger Musikvereins" unter Leitung des Herrn D. G. Otten bekamen wir Haydn's Symphonie in D, Schumann's Genovefa Ouverture und Gade's Ouverture „Im Hochland" zu hören. — Herr Carl Bargheer, der demnächst auch in einem der Philharmonischen Concerte mitwirken wird, war zu dem Vortrage des Viotti'schen Concerts in A-moll und einer Etude von Paganini engagirt worden und Frau Wilhelmine Clauß-Szavardy trat diesen Abend zum ersten Male nach ihrer Verheirathung hier auf, zur großen Freude der vielen Freunde, welche sie sich früher hier erworben. Frau Szavardy spielte wie in Cöln und Leipzig so auch hier ein Hiller'sches Concert in Fis-moll, eine ziemlich seichte und uninteressante Composition. Wir begreifen nicht, wie sich die geschätzte Künstlerin für dieses Machwerk begeistern konnte und bedauern herzlich diese unglückliche Wahl, die uns keine gute Meinung von dem Geschmack der Künstlerin beibringen kann. Und daß Frau Szavardy vollends diesem Concert nichts Anderes als drei Stücke von Chopin hinzuzufügen wußte, stempelt ihre Leistung zu einer rein virtuosen, die wir zu bewundern aber nicht zu lieben vermögen. Es können diese drei Stücke vielleicht nicht besser gespielt werden wie von Frau Szavardy, doch gibt es für einen Künstler noch ein höheres Ziel als einen Walzer von Chopin und — man möge uns verzeihen, wenn wir in das bewunderne Lob von so vielen andern Seiten nicht mit einstimmen können. Das Auditorium zeichnete Frau Szavardy durch mehrmaligen Hervorruf aus.

Ein interessantes Programm bot die erste „Kammermusikfoirée der Herren Kapellhofer, Schmahl, Otterer, Nisch und Meyer, in welcher Herr Carl Bargheer die Güte hatte ein Rondo von Schubert mit Herrn Brahms zu spielen. Es wurden zu Gehör gebracht: Mozart, Quintett für Piano (Herr Brahms) und vier Blasinstrumente; Schumann, Variationen für zwei Flügel (die Herren Brahms und von Holten); Beethoven, Septett für zwei Hörner und Quartett; Bach, Tripelconcert für drei Claviere mit Begleitung vom Doppelquartett (die Herren Brahms, von Holten und Miller). — Die Ausführung war von allen Betheiligten eine vorzügliche und das Publikum nahm jede Piece mit warmem Beifall auf. — Die Herren Hafner und Lee eröffneten ihren Cyclus von Quartettsoiréen mit Haydn, Schubert und Beethoven, und im Verein mit diesen Herren gab Herr Christian Miller seine erste Triosoirée.

Wir könnten unsern heutigen Bericht schließen, wenn wir nicht die Verpflichtung fühlten über unsere Oper Etwas zu sagen. — Es ist dieß eine unerquickliche Aufgabe, denn da gibt es nur zu klagen und wieder zu klagen. Das Hamburger Stadttheater unter der Direction des Herrn Dr. Wollheim sucht seine Stärke im Ballet und begünstigt dieses auf Kosten des Schauspiels und der Oper. Das Programm der letzteren bilden Meyerbeer, Verdi, Halevy, Lalo u. s. w.: die Singkräfte stehen unter der Kritik. — Wenn auch nicht zu verkennen ist, wie schwierig es heutzutage einem nicht subventionirten Theater wird, sich tüchtige Operukräfte zu verschaffen, so kann doch dafür keine Entschuldigung gefunden werden, daß die Direction, um sich volle Häuser zu verschaffen, dem Ungeschmack des großen Haufens fröhnt und Tänzerinnen engagirt, welche große Summen absorbiren, dagegen aber das Orchester verkleinert und seiner tüchtigsten Mitglieder beraubt. — So oft und so stark auch diese Verhältnisse in der Presse und von allen Musikern mit seltener Einmüthigkeit gerügt worden sind, so sehr sich auch der bessere Theil des Publikums durch consequentes Wegbleiben an der Direction rächt, so ist doch keine Wandlung zum Bessern zu hoffen, so lange sich nicht der Staat um seine erste Kunstanstalt bekümmert, und so lange das Publikum in seiner gutmüthigen Gleichgültigkeit gegen die Theaterverhältnisse beharrt.

Nachrichten.

Wien.

Die Generalversammlung der Gesellschaft der Musikfreunde ging am Montag in ganz ruhiger Weise vor sich. Als Hauptmomente derselben sind zu bezeichnen, daß der bisherigen Direction ein Dankesvotum für die in der letzten Zeit bewiesene Rührigkeit dargebracht wurde. Auch Herrn Herbeck wurde durch Acclamation ein Dank gebracht für die Bildung des neuen Orchesters, von welchem er jedoch einen Theil an den ihn dabei unterstützt habenden Prof. Heißler abgab. Die Direction erstattete Bericht über die Leistungen und Bedürfnisse des Concertwesens, des Conservatoriums und der Finanzlage, und zwar in sehr dankenswerther aufrichtiger Weise. Während man früher Alles im rosenrothen Lichte darzustellen sich bemühte, zeigt sich jetzt das viel richtigere Bestreben in der Direction, vorhandene Mängel mit Entschiedenheit als solche anzuerkennen. Es wurden ferner zwei neue Lehrkanzeln vorgeschlagen, und deren Systemisirung der Genehmigung der Generalversammlung anheim gestellt. Die Eine, provisorisch bereits bestehend, ist die für den „mündlichen Vortrag" (Declamation) des Herrn J. Schwenda, — die Andere für musikalische Composition. Beide wurden von der Versammlung genehmigt. Schließlich wurde die Direction neu gewählt; das Resultat ergab mit Ausnahme des selbst seinen Austritt erklärenden Herrn Paul die frühere Direction und treten noch die Herren Dr. Standhartner und Prof. Stubenrauch ein; auch machte der Vorsitzende Herr Baron Helfert die wichtige Mittheilung, daß der Präses der Gesellschaft, Herr Fürst Schönburg sein Amt niedergelegt habe.

Wir erfahren so eben, daß die „Neue Wiener Musikzeitung", redigirt von F. Glöggl von Neujohr ab zu erscheinen aufhört. Dieses Blatt bestand seit 1853, zu welcher Zeit Wien (seit 1848) gar keine Musikzeitung besaß.

Concert-Ankündigungen.

Am 22. und 23. December Abends im k. k. Hofburgtheater: Musikalische Akademie zum Vortheil des Tonkünstler Wittwen- und Waisen-Instituts unter der Leitung des Herrn Hofcapellmeister Randhartinger. (Gluck, Ouvertüre zu Iphigenie auf Aulis. — J. S. Bach, Gottes Zeit. Cantate. — Mendelssohn, 42. Psalm. — Mozart, Davidde penitente. Cantate.)

Am 26. December Nachmittags 5 Uhr im Musikvereinssaal: 6. Quartettproduction des Herrn Hellmesberger. (Haydn, Quartett in B-dur. — Schumann, Sonate für Pianoforte und Violine in A-moll (Herr Dessoff). — Beethoven, Quartett in A-moll.)

Berichtigungen.

In dem Artikel „Das Hexachord" (Nr. 47) ist auf der ersten Seite Spalte 1, Zeile 17 und 18 zu lesen: C und G statt c und g. Ebendaselbst Zeile 5 von unten: gelten soll, statt gelten kann. Seite 370 Spalte 2 Zeile 29 von oben: nur als mi-fa, statt nun. Ebendaselbst Zeile 11 von unten: harmonisch complicirten, statt combinirten. Seite 371, Spalte 1, Zeile 18 und 19 von unten: das Hexachord — fa, — und das Hexachord — mi (fa und mi des Hexachords) statt des Hexachords — fa und des Hexachords — mi.

Briefkasten der Redaction.

D'E. in B. Alles angekommen. Herr N. schreibt Ihnen sobald er Lesin mieres mittheilen kann.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 53. Wien, 31. December 1860. I. Jahrgang

Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Wittwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Allgemeine Musikzustände. IV. (Schluß.) — Recensionen. — Locales. — Correspondenzen. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Concert-Ankündigungen.

Allgemeine Musikzustände.

Von **S. Bagge.**

IV.

Musikverlag und Kritik.

(Schluß.)

Wir gehen nun zu jenen Forderungen über, die man an die Kritik vom Standpunkte der Kunst stellen muß, wobei wir freilich von der eigentlichen Fachkritik nur ganz allgemein sprechen können, da wir nicht im Sinne haben, von unseren wirklichen Collegen zu fordern, was wir selbst nicht oder noch nicht leisten, und weßhalb wir bei der Jugend unseres Unternehmens Ursache haben, an die Rück- und Nachsicht unserer Leser zu appelliren. Mit unseren Collegen gibt es ohnehin immer Veranlassung zur Polemik, und wenn wir uns auch verpflichtet fühlen, unseren eigenen Standpunkt jederzeit kräftig zu vertreten, so sind wir doch weit entfernt, uns eine Oberherrlichkeit anzumaßen und uns zum Richter über die mannigfaltigen Richtungen aufzuwerfen, welche in den verschiedenen Musikzeitungen vertreten sind, sofern diese nur in ehrlicher Weise verfochten werden, und nirgend den Gedanken a.. einen materiellen Einfluß von Seite einzelner Künstler aufkommen lassen, wie dieß die geschäftige Fama zuweilen auszuplaudern bemüht ist. Sowie die Kunst selber immer verschiedene Richtungen aufweist, und zwischen den äußersten Extremen eines ausschließlichen Formalismus und eines ebenso ausschließlichen Spiritualismus eine Menge Erscheinungen constatirt, die, zwischen diesen äußersten Grenzen liegend, bald mehr dahin, bald mehr dorthin neigen, so werden sich auch unter den Kritikern immer die äußersten Gegensätze und vermittelnde Naturen finden, von denen jede, wohl oder übel, ihre Prinzipien zur Geltung zu bringen sich bemüht. Daß die wahre ächte Kunst ihren Schwerpunkt in der Mitte zwischen den äußersten Pendelschwingungen sucht und findet, und ein reiner Formalismus im ächten Kunstwerk ebenso unmöglich ist, als ein reiner Spiritualismus, das, meinen wir, liegt in der Natur des Menschen und aller Kunst.

Der Streit in der Kritik dreht sich auch kaum um diese Frage selbst, sondern nur um die Anwendung des Prinzips im concreten Fall, auf eine bestimmte persönliche Kunstleistung, wobei eben naturgemäß der Standpunkt des einzelnen Kritikers, seine eigene Neigung nach dieser oder jener Seite seinen Ausspruch bedingt und erklärt. Die Widersprüche, die man manchmal in den Aeußerungen verschiedener Kritiker über denselben Gegenstand bemerkt und zusammengestellt hat, finden hierin ihre einfache Erklärung. Der Richter über Alle aber ist die Zeit und die sich fortbildende Intelligenz in den der Kunst zugewendeten Kreisen, nicht aber das Publikum, welches von einer neuen Erscheinung zur andern taumelt, und dem nur das gefallt, was es eben fassen kann. Im tiefsten Grund unserer Seele ist uns daher jene Art Kritik zu üben verhaßt, welche bei jeder und jeder Kunstleistung, sie sei noch so alt und längst bewährt, den Ausspruch des „Publikums" zu dem ihrigen macht, und aller Geschichte und Intelligenz Hohn spricht.

Es ist hier nicht der Ort Irrthümern dieser Art auf den Grund zu sehen. Wir wollten damit nur den Uebergang zu der Localkritik bewerkstelligen, an deren Behandlung wir überhaupt auszusetzen haben, daß sie ihre eigentliche Mission oft nicht richtig auffaßt.

Es ist wohl keine Frage, daß die Localkritik, wie sie in den Spalten der großen politischen Blätter gehandhabt wird, heute eine bei weitem respectablere ist, als vor einer Reihe von Jahren, wo freilich auch die Menge dieser Blätter keine so große war. Wir sehen jetzt in größeren Städten, wie Wien, Berlin, Breslau, Dresden u. A., Männer als Musikreferenten politischer Journale, die in der Tonkunst wohlunterrichtet, im Allgemeinen durch treffendes Urtheil sich auszeichnen, und unstreitig berechtigt sind ein Wort mitzureden. Das grenzenlos elende Geschwätz, welches noch vor 12—15 Jahren in voller Blüte stand, jedem fahrenden Virtuosen als Weihrauch gestreut, und von der Menge begierig verschlungen wurde, ist größtentheils verstummt. Künstlerische Ansichten, wenn auch billig von verschiedener Färbung, haben sich allmälig Platz erobert, und das absolut Schlechte findet nur mehr in Klatschblättern willige Vertreter. Dieser Fortschritt ist nicht eifrig und freudig genug anzuerkennen. Dennoch sind wir überzeugt, daß noch viel mehr Gutes geleistet werden könnte, wenn sich die Lokalkritik ihre Aufgabe immer klar vor Augen stellte, und sich namentlich nicht darauf beschränkte, dem Strom des öffentlichen Lebens mit ängstlicher Sorgfalt folgend, über alles Vorfallende, sei es auch noch so unwichtig, mit größter Gewissenhaftigkeit und fachgemäß zu berichten, sondern vor Allem dem großen sich immer schwer orientirenden Publikum, welches die Fachblätter nicht erreichen können, durch die Labyrinthe der Kunst den Weg zu weisen. Wenn nun das große Publikum, wie es so oft geschieht, schwankend und zweifelhaft Werke aufnimmt, die freilich vollständig zu begreifen es vielleicht nie in der Lage sein wird, oder wenn es ganz irre geht, und einem Götzen huldigt — so wäre es, dächten wir, nicht Aufgabe der Lokalkritik, ihm als Trabant hintennach zu laufen, es vielleicht gar in seinen Irrthümern zu bestärken, sondern der Unwissenheit das Wissen, der Albernheit die Vernunft, der Verwirrung die Klarheit entgegenzusetzen, und zwar nicht nebenbei in denund wehmüthiger Weise, sondern mit der Kraft und dem Nachdruck, die die bessere Ueberzeugung gibt. Viel verschulden dabei freilich die Redaktionen, welche vom großen Publikum leben, seinen Launen folgen zu müssen glauben, und oft ihren Mitarbeitern Bedingungen auferlegen, die sich mit künstlerischer Gesinnung nicht vertragen.

Was wir ebenfalls oft schmerzlich vermißt haben, ist die Ungeneigtheit der Lokalkritik, Gegenstände von lokalem Inter-

esse zu bearbeiten, bei welchen die Mitwirkung und das bewußte Eingreifen des genießenden und unterstützenden Publikums in Anspruch genommen wird, welches denn in solchen Fällen meist rathlos weil unberathen dasteht, und den Weg nicht finden kann, auf welchem es zur Förderung seiner eigenen Interessen und jener der Kunst in ausgiebiger Weise mitwirken könnte. So wären, dächten wir, die öffentlichen Anstalten für Kunst, ihre Richtung und Bedürfnisse ebensowohl Gegenstand der allgemeinen Sorgfalt und Ehrensache einer Stadt, wie die anderen Gemeindeinteressen, und es wäre sicherlich nützlicher darüber eingehend zu reden, als einer Sängerin und einem Clavierspieler auf jedem Schritt und Tritt zu folgen und für die ewig neue Bewunderung aus allen Sprachen Worte zu suchen. Solche Dinge werden mit Unrecht meist den Fachblättern zugewiesen, deren Aufgabe es nicht sein kann, längst Bekanntes und bei ihren Lesern Selbstverständliches immer wiederzukäuen. Uebrigens kann es von keinem sonderlichen Erfolg begleitet sein, wenn Fachblätter, welche der Natur der Sache nach einen beschränkteren Leserkreis haben, Ueberzeugungen bei dem größeren Publikum erwecken und dieses zur Thätigkeit für das Wohl öffentlicher Institute aufrufen wollen. Dieß können nur Blätter mit entsprechendem Erfolg unternehmen, deren Inhalt für Alle berechnet ist. So ist, um ein Beispiel anzuführen, in Sachen des Wiener Conservatoriums, dessen Gestaltung Sache des öffentlichen Ehrgeizes sein sollte, noch von Keinem der hiesigen Musikreferenten ein warmes Wort gesprochen worden, und in Folge des Mangels an genügenden Mitteln mußte diese wichtige Anstalt in einer Beschränkung verharren, die für die musikalischen Zustände des ganzen Reiches nachweisbar die traurigsten Folgen hatte. Anderwärts dürfte es freilich im Punkte der Mitwirkung der Lokalkritik in solchen Dingen nicht viel besser bestellt sein. Sie beschränkt sich zumeist auf Berichterstattung, und es ist demnach kein Wunder, wenn die Fachblätter tauben Ohren predigen, nur einen kleinen Kreis Gleichgesinnter aufbringen, und somit nicht kräftig wirken können.

Möchte das neue Jahr, dem wir heute zueilen, und zu welchem wir unseren freundlichen und nachsichtigen Lesern ein herzliches Glückauf zurufen, auch in diesem wie in allen berührten Mißständen Besserung bringen!

Recensionen.

Werke für Pianoforte.

Albert Horand. Kindermusik. Charakteristische Tonstücke. Zwei Hefte. op. 8. Wien, Wessely und Büsing.

S. B. Wenn man für Kinder schreibt, muß man Manches thun und Manches lassen, worauf man bei der Composition sonst nicht Rücksicht zu nehmen hat, und es ist deßhalb eine Elasticität des Schaffensvermögens vorauszusetzen, die nur dem durchgebildeten Künstler eigen zu sein pflegt. Selbst ein Robert Schumann, dessen „Album für die Jugend“ in vieler Hinsicht mustergiltig genannt werden kann, vermochte nicht überall sich gewisser Eigenheiten zu entäußern, die dem „Kinderstyl“ entgegen sind, indem sie das Auffassungsvermögen, welches im Ganzen vorausgesetzt wurde, überstiegen.

Die vorliegende „Kindermusik“, deren einzelne Nummern heißen: Auf blumiger Wiese, Kindermarsch, Frühlingslied, Trauer, Ringelreihe, Puppenlied, ist diesen Titeln zufolge für ein sehr frühes Alter geschrieben, und bewegt sich auch demgemäß im Ganzen in faßlichen Melodien, Harmonien und Rhythmen; namentlich ist zu loben, daß jene Dissonanzen vermieden sind, die bei langsamem Tempo, in welchem doch „Kinder“ jedes Stück zuerst spielen müssen, unerträglich sind und den Widerwillen solch' ein Stück zu spielen, hervorrufen. Nur manches Einzelne müssen wir tadeln, was den Verfasser nicht gerade als völlig durchgebildeten Musiker erkennen läßt. So in Nr. 1 den 17. Takt, wo die linke Hand mit der rechten Quinten macht, die recht schlecht klingen und leicht vermieden werden konnten, — dann ebendaselbst die langathmige und schwerfaßliche Periode Takt 7—16. Dergleichen ist gar nicht „kindlich“ und auch zugleich nicht „musikalisch“. Auch in Nr. 4 finden sich unbefriedigende periodische Glieder und — Quinten. Octavenspannungen wären in einer Sammlung, wo sogar ein „Puppenlied“ vorkommt, sicherlich besser vermieden worden. In Nr. 6 ist eine euharmonische Verwechslung (Takt 19 und 20) die abscheulich klingt; statt dem F-moll-6-Akkord wäre der verminderte Septimenakkord von gis zu setzen gewesen.

Wilhelm Popp (Hofpianist Sr. Hoheit des Herzogs zu Sachsen-Coburg-Gotha), Ricci-Galopp. Salonstück. op. 196. Cassel, Luckhardt.

Wir pflegen in der Regel über Galopp's und Salonstücke nicht zu referiren, und wenn wir dießmal eine Ausnahme machen, so hat das seine besondern Gründe. Es war uns nämlich interessant aus dem Titel zu ersahren, daß der musikalische Herzog von Coburg einen „Hofpianisten“ hält, daß dieser 196 Werke geschrieben (oder edirt?) hat, und daß dieses 196. Opus ein „Ricci-Galopp“ ist. Wir beruhigten uns zwar im Augenblick bei dem Gedanken daß man wohl auch in einem Galopp Geist und besondere Erfindung offenbaren könne, und schlugen daher das Heft auf; fanden aber eine solche Tanzboden-Gemeinheit, daß wir unsere Leser auf dieses „Salonstück“ aufmerksam machen zu müssen glauben, aus welchem man in der That mit Bewunderung ersehen wird, was es unter den deutschen „Hofpianisten“ für Käuze gibt.

Locales.

Concerte. (Frl. Fiby. Akademie. Quartett.)

S. B. Außer einem Concert, welches die Pianistin Therese Fiby gab, dessen Programm uns aber nicht anlockte, und neuerdings Zeugniß ablegte für den beklagenswerthen Mangel einer entschiedenen Richtung bei diesem Fräulein (sie spielt eben Alles: Beethoven und Leopold Meyer, Spohr und Liszt), haben wir dießmal über eine Quartettproduction, und über unsere Weihnachtsaufführung durch die Tonkünstler-Witwen- und Waisen-Societät zu berichten, deren zweiter Production wir beiwohnten. (Es wird immer dasselbe Programm an zwei Tagen hintereinander ausgeführt.) Dieses Institut hat bisher nur in Betreff seines Repertoirs die Schranken seiner starren statutarischen Bestimmungen zu durchbrechen vermocht, und weder im Punkt künstlerischer Ausführung, noch aller jener Bedingungen, die eben eine gute und wirksame Ausführung bedingen, Fortschritte gemacht oder angebahnt. Die Beibehaltung der für große musikalische Productionen so ungeeigneten Räume des Hofburgtheaters, die Beschränkung der Besetzung von Sopran und Alt auf Sängerknaben, das eigensinnige Beharren auf dem Statut, daß einer der Herrn Hofcapellmeister, welche sonst nirgend in Concerten zu dirigiren pflegen, den Taktstock führen muß, die Zusammensetzung des Orchesters, wo Viele pflichtgemäß mitspielen müssen, die sonst wohl das ganze Jahr keine Violine oder ein anderes Instrument zur Hand nehmen (das Recht der Mitgliedschaft ist nämlich bedingt durch Th ilnahme an den Aufführungen), — Alles dieß sind Hindernisse der Entwicklung des Instituts nach künstlerischer Seite hin. Besser sollen allerdings die finanziellen Resultate sich herausstellen; wir können uns hierüber nur freuen, glauben aber doch, daß ein gleichzeitiges Auftreten beider Ziele möglich und einer Gesellschaft von Tonkünstlern — würdiger sei.

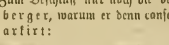
Man gab dießmal Gluck's Ouverture zur „Iphigenie in Aulis“, und zwar in einem so schläfrigen Tempo, daß nur der Name Gluck vor dem vollständigen Fiasko retten konnte. Ferner brachte man S. Bach's Cantate „Gottes Zeit“. Wir wissen nicht welch' unglücklicher Dämon Bach auch noch in die Hände dieser

Tonkünstler-Societät überliefern mußte, wo diesem seltenen Vogel erst alle Glansdecern ausgerupft werden, ehe man ihn dem neugierigen Publikum vorführt. Nach dieser Aufführung müssen wir die löbliche Societät um Alles was heilig ist bitten, den armen alten Sebastian in Ruhe zu lassen, — wir müßten sie sonst geradezu der bösen Absicht zeihen, ihn in Wien vollends umbringen zu wollen. Ein so schulmeisterlich-schwerfälliges, geschmacklos-zopfiges Wiedergeben, wie es in der „Societät" gang und gäbe ist, verträgt Bach am allerwenigsten. Es war noch ein Glück, daß Frau J. Flatz (Alt) und Herr Panzer (Baß) ihre Solostellen wirksam zu Tage brachten, sonst wäre die allerwärts, und auch hier schon, mit bestem Erfolg aufgeführte merkwürdige Cantate wohl völlig zu Grunde gegangen.

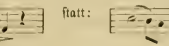
Besser gelang Mendelssohn's 42. Psalm, da die Trägerin der Sopranpartie, Frl. Krauß, k. k. Hofopernsängerin, wenigstens Leben, wenn auch nicht das rechte, in die Sache zu bringen wußte, und die leichter verständliche, weil moderne Gestaltung des schönen Werks ein totales Vergreifen und Verkennen der Intentionen des Componisten nicht in dem Maße zuließ, wie vorher die Cantate. — Den Schluß bildete die in Wien unseres Wissens noch nicht aufgeführte Cantate von Mozart: „Davidde penitente", welche in Folge der virtuosen Ausführung der Solostimmen durch Frl. Krauß, Frau Ferrari und Herrn Erl sehr beifällig aufgenommen wurde. Nichtsdestoweniger sind wir der Meinung, daß kaum irgend ein anderes Werk Mozart's den Beruf dieses Componisten für Kirchenmusik und Oratorium so sehr in Frage stellt wie dieses. Ist schon in der Oper das Borwiegen der Sänger-Virtuosität vom dramatischen Gesichtspunkte nicht immer zu rechtfertigen, in der Cantate religiösen Inhalts ist es geradezu verwerflich, und nur der herrschende Ungeschmack jener Zeit erklärt eine Verirrung, der Mozart unter anderen Verhältnissen nicht verfallen sein würde. Einige Chöre (z. B. Nr. 6) sind allerdings werthvolle Stücke von ächt Mozart'scher Genialität, aber im Ganzen entspricht dieses Opus der Forderung charakteristisch einheitlicher Haltung durchaus nicht.

Wir bemerken schließlich, daß in der Schlußfuge Solofeggien für die Chorstimmen ziemlich reichlich vorkommen, was wir Jene zu bemerken bitten, welche meinen, nur Bach habe sich des stark figurirten Styls in Chorsachen bedient. — Das Werk ging leidlich im Takt zusammen.

Die 6. und letzte Hellmesberger'sche Quartettproduction des ersten Cyklus brachte das wohlbekannte allezeit gern gehörte B-dur-Quartett von Haydn, dessen 1. und 2. Satz, sowie das Trio des Menuet schon auffallend in das „romantische" Gebiet hinübergreifen, und an dem man die Freiheit und Leichtigkeit der Arbeit immer bewundern wird. Es wurde trefflich zusammengespielt, nur möchten wir wiederholt bemerken, daß Herrn Hellmesberger's Spiel einen entschieden künstlerischeren Eindruck machen würde, wenn er sich bei so kerngesunder, und bei allem Romantieismus doch schlichter Musik des vielen Tremolirens enthalten würde, welches freilich leider auf einen großen Theil seines Publikums „nervenreizend" und zum Beifall auffordernd wirkt. Wir dächten, ein Künstler wie Herr Hellmesberger bedürfe solcher Reizmittel nicht. — In der zweiten Nummer machte sich Herr Capellmeister Dessoff dem Publikum zum ersten Mal als Clavierspieler bekannt. Daß ein so tüchtiger Dirigent auch das Pianoforte zu handhaben wisse, bedurfte wohl kaum eines Beweises; doch bemerkten wir nicht jene speciellen Vorzüge, die man gerade bei einer so hervortretenden Persönlichkeit zu erwarten geneigt ist. Sein Anschlag erwies sich etwas matt, seine Technik nicht ganz durchgebildet, seine Auffassung nicht gerade auffallend geistreich. Die Sonate in A-moll von R. Schumann, welche der geehrte Herr Capellmeister mit Herrn Hellmesberger spielte, vermochte uns auch diesmal nicht zu erwärmen. Namentlich ist der erste Satz nur eine endlose Reihe von Trugschlüssen und periodischen Erweiterungen, die fast nirgend, als am Schluß des Ganzen, durch eine tonische Cadenz abgeschlossen werden. Freundlicher wirkt der zweite, nur zu aphoristisch gehaltene, und der dritte Satz. Dem Ganzen fehlt namentlich Gegenständlichkeit der Führung beider Instrumente, die fast ununterbrochen zusammen fortspielen. — Zuletzt gab man das A-moll-Quartett von Beethoven, welches wie immer, mit Ausnahme des sonderbaren Adagio's in modo lidico, durch seine herrlichen Themen hinriß. — Zum Beschluß nur noch die bescheidene Anfrage an Herrn Hellmesberger, warum er denn consequent im Scherzo das zweite Viertel markirt:



statt:



Correspondenzen.

Frankfurt a. M.

DL. Unsere Concertsaison begann mit ungewöhnlicher Lebhaftigkeit; der einzige Monat November hat uns schon sieben große Concerte gebracht, nebst zwei Quartettsoiréen. Den Reigen eröffnete der philharmonische Verein, der seine Aufführungen mit einem vortrefflichen Programm begann. Dasselbe enthielt die Ouverture zu Idomeneo nebst einer Arie aus derselben Oper, gesungen von Frl. Nartz; dann das As-dur-Concert von Hummel, eine reizende Composition, gespielt von Frl. Suppus, welche auch noch einige Solostücke von Schumann und C. M. von Weber zum Besten gab. Ferner sang Frl. Nartz noch zwei Lieder von Goltermann und Schubert, und das Orchester führte die B-dur-Symphonie von Gade (für Frankfurt eine Novität) und die Ouverture zu König Stephan von Beethoven (ebenfalls neu) aus. Was man auch im Einzelnen an diesen von Dilettanten ausgeführten Concerten aussetzen möchte, ein ernstes rühriges Streben, Lust und Liebe zur Sache von Seite des Dirigenten (Herrn Henkel) und der Mitglieder waren gar wohl zu bemerken.

Von den Museumsconcerten fanden unter der Leitung des neuen Directors Herrn Müller bisher zwei statt. Dieselben werden jetzt, da der Weidenbuschsaal demolirt wurde, und der neue großartige Saal, welcher von einer Actiengesellschaft gebaut wird, noch nicht fertig ist, in den beschränkten Räumlichkeiten „zur Harmonie" gegeben, woraus viele Unzukömmlichkeiten erwachsen. Die Eroica bildete die würdige Eröffnung des ersten Concerts. Einzelheiten in der Instrumentirung traten sehr schön hervor, und das Orchester (des städtischen Theaters) schien mit Lust zu spielen. Herr Frank aus Bern brachte Mozart's herrliches C-moll-Concert und die A-moll-Orgelsuge von Bach, welch letztere durch zu schnelles Tempo undeutlich wurde. Die Ouverture zu Ali Baba machte nur den Eindruck der Seltsamkeit und Sonderbarkeit; da man aber einem Meister wie Cherubini dergleichen nicht so ohne Weiteres vorwerfen darf, so wollen wir annehmen, daß die Ouverture nur von Denen recht gewürdigt werden kann, die die Oper selber kennen.

Das zweite Concert wurde mit der Mendelssohn'schen Symphonie Nr. 3 (A-moll) eröffnet. Sie ging ausgezeichnet, namentlich das eisenfeste Scherzo. In diesem Genre ist Mendelssohn unübertroffen und es würde noch mehr wirken, wenn er es nicht gar zu oft angewendet hätte. Als zweite Nummer sang Frl. Medal dieselbe Arie aus Idomeneo, die wir im philharmonischen Concert gehört, mit gutem Vortrag, ohne gerade sehr bei Stimme zu sein. Daß Herr Kömpel aus Hannover sein Violincencert meisterhaft in der Technik und mit prachtvollem Ton spielte, wird man bei diesem Künstler nicht anders voraussetzen; daß er aber wieder ein Concert seines Meisters (Spohr Nr. 10 A-dur) wählte, wie voriges Jahr, dafür darf man ihm ganz besonders Dank sagen. Beethoven's und Mendelssohn's Concerte sind hier oft gehört; und die Musik von Beriot u. A. wird doch wahrlich von der Spohr'schen bergehoch überragt. Wir wünschen lebhaft, daß uns hier von tüchtigen deutschen Virtuosen nach und nach alle Spohr'schen Concerte vorgeführt würden, denn dieselben sind mit Ausnahme der fast zu oft gehörten Gesangsscene) dem größern Publikum fast ganz unbekannt. Kömpel spielte (nachdem zuvor Frl. Medal zwei sehr schöne Schumann'sche Lieder gesungen) David's Variationen über Mozart's „An Chloe" und erntete auch hiermit reichen Beifall. Beethoven's herrliche Ouverture zu Leonore (Nr. 2) konnte von den weit hinten Befindlichen leider nicht genossen werden, denn unser Publikum hat die Unart —

*

und ich bedaure, den Vorwurf vorzugsweise den Damen machen zu müssen — während der letzten Concertnummer mit Hüten, Mänteln, mit Stuhlrücken, Aufstehen und Zischeln ein solches Geräusch zu machen, daß dem, der gern aufmerken möchte, nicht selten der Genuß gänzlich verdorben wird. (Tout comme chez nous. D. R.)

Wenden wir uns nun von den Vereinsconcerten zu denen der Privatpersonen, so muß zuerst das des Hrn. Concertmeister Eliason erwähnt werden. Da die Aufführungen dieses Herrn aber stets Monstreconcerte sind, so werden Sie keinen ausführlichen Bericht darüber erwarten. Das Interessanteste des Abends war 1) ein Theil von Händel's sogenannter Wassermusik, einer Suite für kleines Orchester, die, so fremdartig sie klang, doch theilweise sehr ansprach und 2) Mozart's Concert für drei Claviere. Beide Werke waren hier noch nie gehört. Hr. Eliason, abgesehen davon, daß er sich als fertiger Geiger bewährte, hielt auch somit seinen alten Ruhm, dem Publikum stets etwas Neues, Unbekanntes zu bieten, aufrecht. Auch das Concert des Herrn Willstedt — der übrigens in seinen Concerten in kaum nennenswerther Weise selbstthätig ist — begann mit etwas Neuem: Quintett für Clavier und die üblichen Blasinstrumente von unserem hiesigen Theoretiker J. C. Hauff. Daß das Werk ein Muster ausgezeichneter Arbeit ist, muß Jeder, der Gelegenheit gehabt, Hauff's theoretische Kenntnisse zu bewundern, selbstverständlich erscheinen. Allein mehrere seiner Sätze stellen sich zugleich als frisch empfunden heraus und wir hätten dem Werke noch mehr Beifall gewünscht, als ihm von dem — zu Anfang unserer Saison überhaupt kalten — Publikum zu Theil geworden. Nur in der Modulation schien uns einige Monotonie zu herrschen, namentlich im ersten Satz. — Dem Rest des fraglichen Concertes konnten wir leider nicht beiwohnen.

Ueber die großen Orchester- und Oratorienaufführungen erhalten Sie nächstens ausführlichen Bericht.

Zeitungsschau.

Niederrheinische Musikzeitung und Leipziger Neue Zeitschrift für sekundiren Herrn Hanslick in unserem Streit über S. Bach und bereiten uns dadurch die unerwartete Ehre: die einzige Musikzeitung in Deutschland zu sein, welche für Bach und speciell für seine Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied" namhaft einsteht. Aus Mangel an Raum müssen wir die Untersuchung dieser interessanten Thatsache auf eine der nächsten Nummern vertagen.

Nachrichten.

Im Verlag des Bureau de musique, Leipzig C. F. Peters, ist so eben erschienen: „Vier Orchestersymphonien von Carl Philipp Emanuel Bach. Nr. 1. D-dur. Partitur und Stimmen." (Dieselbe, welche in jüngst vergangener Zeit im Gewandhausconcert in Leipzig mit so großem Beifall aufgeführt worden ist. Der vierhändige Clavierauszug wird ehestens erscheinen.) Die durch die Herausgabe der Instrumentalwerke Joh. Seb. Bach's (23 Bände) und dessen Orgelwerke (8 Bände) rühmlichst bekannte Verlagshandlung beabsichtigt, eine Auswahl aus den Gesammtwerken C. Phil. Eman. und Wilh. Friedemann Bach's zu veröffentlichen — falls das Unternehmen den nöthigen Beifall findet. Es ist hiezu ein ebenso reiches wie zuverlässiges Material (zum größten Theil existiren noch die Originalpartituren) vorhanden, und ist von der Ausführung dieses Unternehmens eine wesentliche Bereicherung der musikalischen Literatur des vorigen Jahrhunderts zu hoffen.

Die Original-Partitur der H-moll-Messe von Joh. Seb. Bach ist so eben durch Ankauf in den Besitz der königl. Bibliothek in Berlin übergegangen. Die musikalische Abtheilung der genannten Bibliothek vereinigt nun von Seb. Bach's bedeutendsten Werken: Matthäus-Passion, H-moll-Messe, Johannes-Passion, Weihnachts-Oratorium, Magnificat ꝛc. die Original-Partituren (von manchen auch die Original-Stimmen) in ihrem „Bacharchive", über dessen reichen Inhalt (unter vielen andern etwa 280 Cantaten) wie in der That wunderbare Erhaltung nächstens weitere Mittheilungen erfolgen werden. (Sind denn jene 100 Cantaten, welche noch zu Aug. Eberhard Müller's Zeiten in der Thomasschule zu Leipzig vorhanden waren, später aber spurlos verschwunden sind, noch immer verschwunden, und hat sich über deren Verbleiben nichts Näheres ermitteln lassen? Daß sie unter den oben erwähnten 280 Cantaten sich nicht befinden, wissen wir mit Bestimmtheit.)

In Frankfurt a. M. ist eine Schülerin des Gesanglehrers Dr. Schwarz in Berlin, Frl. Giffhorn, als Elsa in Lohengrin aufgetreten. Stimme und Gesangsweise werden sehr gerühmt.

Im 3. Symphonieconcert in Dresden wurden alle vier Leonorenouverturen hintereinander aufgeführt. (Eine etwas barocke Idee, da „Concerte" doch mehr die Absicht haben Kunstgenuß zu bereiten, als wissenschaftlichen Zwecken zu dienen.)

Im 4. Gesellschaftsconcert in Cöln wurde eine neue Ouvertüre von J. Brambach aufgeführt.

Im 2. Radecke'schen Concert in Berlin kamen als Novitäten der 137. Psalm von Vierling und eine Märchen-Ouverture von R. Würst zur Aufführung.

Händel's „Alexandersfest" wurde kürzlich in Gera aufgeführt.

In München errangen sich R. Schumann's Symphonie in D-moll, und Gade's Ouvertüre „Im Hochland" keine besondere Anerkennung. In demselben Concert wurde eine Arie aus Haydn's unvollendeter Oper „Orpheus und Eurydice" durch Frau Diez in hinreißender Weise wiedergegeben. Außerdem gab man zwei Orchesterstücke von Fr. Lachner, die sich in den strengen Formen des Contrapunkts bewegen, und zwei Gesangsquintette von F. Hiller: „Lebenslust" und „die Lerchen".

Das erste Abonnementsconcert in Cassel brachte die Ouverture und ausgewählte Scenen aus der „Alceste" von Gluck. Außerdem erregte der Violinist A. Kömpel besonderes Interesse. Herr Mortier de Fontaine spielte neben Bach'- und Mendelssohn'schen Stücken „La Cascade" von E. Pauer (ist es möglich?). — Den Beschluß machte Mendelssohn's 4. Symphonie, unter der Leitung des Herrn Reiß sehr wacker ausgeführt

In Potsdam ist kürzlich eine neue auch anderwärts schon zur Aufführung gebrachte Symphonie von W. H. Veit gespielt worden. (Warum in Wien noch nicht? Wir kommen nächstens eingehend auf dieselbe zurück. D. Red.)

In einem Concert, welches die Liedertafel in Minden zum Besten der Hinterbliebenen Zöllner's gab, sang Frau Elise Polko mehrere Lieder von Schubert, Schumann und Mendelssohn, und erntete lebhaften Beifall.

Berlioz hat eine Operette componirt, deren Text einem Shakespeare'schen Stück entnommen ist.

Aus New-York wird über schlechte Zeiten geklagt. Die italienische Oper liegt darnieder, Virtuosenconcerte gehören zu den Seltenheiten. Nur (!) die philharmonische Gesellschaft und die zwei Quartettgesellschaften bestehen. Die Todten reiten schnell!

Der einst gefeierte Tenorist Hermann Breiting ist im Irrenhause zu Darmstadt gestorben.

Wien.

Wir erhalten so eben eine Zuschrift von der Direction des Musikvereins, worin uns u. A. mitgetheilt wird, daß dieselbe den Herrn Fürsten Constantin Czartoryski zum Präses erwählt hat.

Concert-Ankündigungen.

Am 1. Jänner Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: Concert des Violinisten Sigmund Bachrich.

Am 6. Jänner Mittags halb 1 Uhr im k. k. großen Redoutensaal: Concert der Singakademie unter der Leitung des Chormeisters Herrn Capellmeister Ferdinand Stegmayer. (Mendelssohn, Paulus. Oratorium.)

Am 13. Jänner Mittags halb 1 Uhr im k. k. Hofoperntheater: 1. Philharmonisches Concert. 2. Cyclus.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von

Selmar Bagge.

1864.

Zweiter Jahrgang.

Mit Beiträgen von:

A. Hahn in Berlin; Dr. A. Kahlert, A. v. Wolzogen in Breslau; J. Landwehr in Brüssel; E. Krüger in Göttingen; L. Meinardus in Glogau; W. Bauer in Herrnhut; Arrey von Dommer in Leipzig; A. Saran in Lyck; H. Chorley in London; J. Rosenhain in Paris; G. Wöhler in Pest; S. Bagge, C. van Bruyck, G. Nottebohm, A. W. Thayer in Wien; Dr. Lorenz in Wr.-Neustadt, und mehreren andern Künstlern und Kunstfreunden.

Wien.

Verlag von Wessely und Büsing,

vormals H. F. Müller's Wwe.

Inhalt des zweiten Jahrganges.

I. Leitartikel und andere größere Aufsätze.

S. Bagge. Rückblick auf die dreijährige Wirksamkeit und Entwickelung der beiden Wiener gemischten Gesangvereine. Seite 121, 129.
— — Richard Wagner's Erfolge in Wien und das Kunstwerk der Zukunft 161.
— — Die alte Harmonielehre im Streit mit der neuen 177, 185.
— — Ferdinand Hiller und seine Cantate: „Ver sacrum" 193, 201.
— — Beethoven's E-moll-Quartett 289.
— — Zwei theoretische Capitel 337, 345.
— — Oesterreichische Musikzustände und das Wiener Conservatorium 361.
— — Das moderne Clavierspiel und seine Vertreter 369, 377, 385, 393.
C. van Brunck. Die neue Harmonielehre im Streite mit der alten 153.
— — R. Wagner's Rheingold 169
Arrey v. Dommer. Händels Leben von Chrysander 1, 9.
Ferd. Hiller. Ueber Richard Wagner's Broschüre „Zukunftsmusik" 225, 233.
Dr. A. Kahlert. Ueber musikalische Phrasen 4 .
— — Ueber das musikalisch Häßliche 217.
Lbr., Faust, große romantische Oper von Ch. Gounod 113.
Dr. L. Ueber Mozart's Requiem 257.
— — Mozart's zweihundertjährige Sonaten 321, 329.
—d—, Zeitgemäße Studien über das Wesen des musikalischen Styls 25, 33.
R. Tristan und Isolde von R. Wagner 57.
— — Altes und Neues über Programmmusik und die Grenzen von Poesie und Musik, angeknüpft an die Schrift: Die Mission der Kunst" von Louise Otto 401, 409.
G. Nottebohm. Zur Geschichte der Orchesterinstrumente 265, 273, 281, 297, 305.
R. König Georg oder das Johannisfest. Oper von Ehrlich 163.
—r— J. S. Bach. Arien aus verschiedenen Cantaten mit Begleitung des Pianoforte bearbeitet von R. Franz 89, 97, 105.
— — Ueber M. H. Schmidt's „Gesang und Oper" 313.
A. W. Thayer, L. von Beethoven's Leben und Schaffen von A. W. Marx 65, 73, 81.
A. v. Wolzogen. Mozart's Così fan tutte auf der deutschen Bühne 137, 145.
— — Ueber neue Bearbeitungen der alten Mozart'schen Operntexte 241, 249.

II. Verschiedene kleinere Original-Artikel.

M. L. Die kleinen deutschen Souveräne und die Tonkunst 17.
J. B. A. Auch ein Votum über die deutschen Souveräne u. d. T. 41.
S. B. Zwei Männergesangszeitungen 213.
W. v. W. Zur Geschichte der rheinischen Kunst 270.
S. B. Heinrich Stiehl 327.
B. Die deutschen Componisten St. Petersburgs 342.
E. R. Aphoristisches zu R. Wagner's „Brief an einen französischen Freund" 347.
A. H. Fünf Arien von S Bach, bearbeitet von W. Rust 348.
A. B. Th. Zu Sachen Beethovens. (Bemerkungen zu einer Vorrede) 372.
Fr. Esp. Zu Sachen Beethovens (Antwort auf das Vorige) 394.
A. W. Th. Zu Sachen Beethovens (Schlußwort) 413.
Dr. L. Gesteingeschichte des Mozart'schen Requiems 380.

III. Recensionen und kritische Revue.

A. Compositonen von:

Ph. Em. Bach 19, 148, 195.
W. Bargiel 123. (Siehe auch 377.)
E. Bartholomäus 12.
A. Becker 171.
J. Becker 340.
L. v. Beethoven 93, 228.
E. Berg 188.
L. Berger 29.
J. A. Bergmann 397.
E. Bernsdorf 123.
M. Blumner 281.
J. G. Boneviz 397.
J. J. Bott 396.
Th. Bradsky 12.
J. Brahms 42, 92, 117, 211. (Siehe auch 379.)
B. J. Brambach 92, 283.
M. Bruch 92. (Siehe auch 394.)
C. van Brunck 412.
C. Burchard 109.
F. X. Chwatal 396.
F. N. Curschmann 84.
C. Davidoff 150.
J. Dessauer 12.
G. Eggers 149.
J. Eggbard 405.
C. Eschmann 67.
J. A. van Eyken 93.
F. J. Fétis 308.
H. Fiby 12.
Chr. Fink 188, 405.
L. Geppert 317.
J. P. Gotthard 67.
C. P. Grädener 5, 51, 384, 405. (Siehe auch 370.)
O. Grimm 163, 172.
C. Häser 84.
C. v. Hartog 339.
M. Hauptmann 36.
St. Heller 162, 365.
C. Hering 396, 397.
H. Herz 229.
A. Hesse 317.
J. Heuschmer 171.
F. Hiller 196, 229, 382. (Siehe auch 191 und 394.)
A. Horn 340.
F. v. Holstein 220.
S. Jadassohn 37, 382.
A. Jensen 13, 236, 338.
J. Joachim 254.
W. Kalliwoda 172.
A. Kapp 84.
F. Kiel 28, 131.
Th. Kirchner 383.
Bernh. Köhler 69.
Louis Köhler 163, 403. (Siehe auch 331.)
A. Krause 163.
A. Kühne 383.
H. Küster 291.
Fr. Lachner 172.
C. Lalo 383.
J. Lang 12, 172.
G. Lange 28.
J. Landwehr 365.
Th. Lescheitzky 235.
H. Levi 383.
L. Liebe 12.
F. Liszt 20.
C. Löwe 12, 195.
C. Lützly 404.
C. A. Mangold 173, 383
F. W. Markull 218.
M. v. Mayfeld 405.
L. Meinardus 383, 388.
G. Merkel 317, 396.
J. Meyerbeer 14.
C. Michels 32
B. Molique 3.
M. Mosonyi 29.
E. Naumann 149, 291.
R. Papperitz 13.
C. Perfall 67.
F. Pohhorsky 340.
R. Radecke 13.
J. Raff 123.
C. Reinecke 149. (Siehe auch 393.)
E. F. Richter 230.
F. Riegel 209.
A. Rubinstein 211. (Siehe auch 385.)
Nikolaus Rubinstein 405.
A. Saran 236.
H. Schläger 67.
H. Schmitt 28.
J. Schondorf 220.
L. Schubert 340.
R. Schumann 140, 173.
C. Schuppert 84.
H. Seeling 405
F. Sieber 339, 340.
W. Speidel 344.
L. Spohr 84, 163.
J. Sulzer 162.
M. H. Veit 109.
J. H. Verhulst 365.
G. Wierling 69, 188.
R. Viole 92.
R. Voltmann 237.
W. Volkmar 81.
A. Walter 84.
C. M. v. Weber 84.
H. Weidt 150.
C. F. Weitzmann 204.
G. Weiß 339.
C. Wenig 123, 149, 339.
H. Wichmann 150.
R. Wilcrst 107.
J. L. Zwonar 276.

B. Sammlungen.

Gesänge für Männerstimmen von F. J. Kunkel 21.
Volkskinderlieder 150.
Anthologie classique 156.
Hosianna 156, 348.
Zionsharfe von D. H. Engel 269.

C. Wissenschaftliche Werke, Pädagogisches, Instruktives.

H. Panofka 173, 341, 363.
A. B. Marx, Chorgesangschule 179.
C. E. Hering. Harmonielehre 180.
J. G. Heinrich, Orgellehre 196.
G. Döring, Choralkunde 262.
L. Köhler, leichtfaßliche Harmonielehre 331.
Fr. Exner, Physiologie der menschlichen Tonbildung 353.
O. Guttmann, Gymnastik der Stimme 353.
W. Volkmar, Harmonielehre 52.
Dr. Laurenzin, die neue Harmonik 355.

D. Arrangements.

Fr. Schubert's Streichquintett von A Röse 227.
R. Voltmann, Quartett in E-moll 340.
Mozart's Clavierconcerte von H. Ulrich 397.
Beethoven's Ouverturen von E. Pauer 397.

E. Historisches, Aesthetisches, Belletristisches, Biographisches u. s. w.
A. v. Wolzogen, Ueber Theater und Musik 18.
— — Don Juan, neue deutsche Uebersetzung nach dem Ital. 18.
Dr. L. Nohl, der Geist der Tonkunst 19.
Reißmann, Von Bach bis Wagner 37.
Th. Wollersheim, Die Reform des Gregorianischen Gesangs 75.
Kunst und Handwerk, ein Roman 125.
M. Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden 133, 220
Reisebriefe von F. Mendelssohn 293.
Carl Friedrich Zelter 309.
P. Lohmann, drei Operndichtungen 341.
L. Otto, Die Mission der Kunst 401.

IV. Musikzustände, Musikfeste, Aufführungen, Briefe u. s. w.

Musikleben in Göttingen 181.
Musikleben in Aachen 206.
Die Physiognomie der Tonkunst im heutigen Prag 276.
Deutsche Opernzustände 198.
Wagner's Tannhäuser in Paris 109.
S. Bach's Matthäuspassion in Cöln 110.
Das 38. niederrheinische Musikfest in Aachen 182.
Briefe aus London 53, 101, 141, 196.
" " Paris 76, 279.
" " Carlsruhe 318.

V. Lokales.

A. Concerte.
Philharmonische Concerte 21, 38, 55, 85. 359, 384.
Concerte der Gesellsch. d. M. 61, 78, 93, 366, 390, 406.
Singakademie 14, 103, 374.
Orchesterverein d. Ges. d. M. 6.
Euterpe 6, 174, 406.
Männergesangverein 86.
Akademischer Gesangsverein 70.
Tonkünstlersocietät 104.
Zöglingsconcert 142.
Quartettproduktionen 29, 45, 61, 70, 375, 390, 405.
Kammermusikproduktionen 85, 103.
Komponistenconcerte: Goltmark 22. Fr. Liszt (Taufig) 29, 30. Dorn 44. Mögele 103. Stehmüller 86.
Künstler- und Virtuosenconcerte: Bachrich 6 Ernesti 15. Abna 22. S. Joachim 54, 61, 70, 85. Taufig 54. Mösner 86, 103. Kreß 86. Gunz 86. Coromaldi 86. Jadrobilek 103. Epstein 126. Dreyschock 406. Treiber 406. Wiswe 406.
Wichtigere Werke, welche theils in Concerten, theils anderweitig zum ersten Mal aufgeführt wurden:
Rubinstein's Violinconcert 6.
S. Bach's Orchestersuite in D 21.
R. Schumann's Genoveva-Ouverture 55.
Berlioz's Pilgermarsch aus der Harold-Symph. 55.
Riet's Es-dur-Symph. 55.
Palestrina's Missa Assumpta est 150.
van Bruyck, Chor 61.
Schubert, häuslicher Krieg 78.
Bibl, Quartett 85.
Joachim, Violinconcert 61.
Grimm, Chöre 104.
S. Bach, Concert für Streichinstr. in G 359.
— — Chor aus der Cantate „Bleib' bei uns" 374.
— — Concert für Clavier, Flöte, Violine und Quartett 375.
Ph. Em. Bach, Symphonie in D 390.
R. Wolfmann, Quartett E-moll 390.
F. Hiller, Loreley 390.
B. Hofoperntheater.
Mozart's Figaro 39.
— — Zauberflöte 62.
Rubinstein, Kinder der Haide 71, 77.
Beethoven, Fidelio 119.
Mendelssohn, Sommernachtstraum 134.
Schubert, die Verschworenen oder der häusliche Krieg 342.
Cherubini, Wasserträger 173.
Maillart, das Glöckchen des Eremiten 366.
Marschner, Hans Heiling 398.
C. Kirchenmusik 220.
D. Prüfungen am Conservatorium 247.
am Verein zur Bef. echter Kirchenmusik 231.
E. Petition an den Reichsrath 231.

VI. Correspondenzen.

Aus:
Berlin 46, 167.
Leipzig 7, 15, 367, 406.
Frankfurt a. M. 23, 86, 119, 166, 191, 214, 336, 399.
Hamburg 80, 95.
Brüssel 94, 294.
Breslau 71.
Dresden 39, 135.
München 22, 126, 151.
Elberfeld 104.
Innsbruck 111.
Bonn 127.
Magdeburg 127.
Jena 151.
Weimar 263.
Coblenz 286.
Freiburg im B. 311.
Oldenburg 415.

VII. Vermischtes.

Brief von Beethoven 123.
Pierre Saubo über Wagner 133.
Klangfiguren 223.
Zur Biographie Mozarts 284.
Ein ungedruckter Brief Mendelssohns 241.
In Betreff des Wiener Conservatoriums 397.
Ueber W. Taubert's Musik zu Shakespeare's „Sturm", und die Musik zu Dramen im Concertsaal 414.
Heinrich Marschner † 416.

Nr. 1. Wien, 5. Jänner 1860. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Witwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Händel's Leben von Friedr. Chrysander. — Recensionen. — Locales. — Correspondenzen. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Anzeigen. — Concert-Ankündigungen.

Händel's Leben von Friedr. Chrysander.*)

A. v. D. Vor Kurzem ist der 2. Band von Chrysander's Buch über Händel ausgegeben worden. Der erste fiel mit der Entstehung der Gesammtausgabe von Händel's Werken durch die Leipziger Gesellschaft zusammen — dem in seinem Vaterlande zum Fremdling gewordenen Meister wurden somit zu gleicher Zeit zwei Denkmäler begründet, die nicht nur sein Andenken in die fernsten Jahre tragen, sondern auch in ihrer geistigen Nachwirkung von unzweifelhafter Bedeutung für unsere weitere Kunstentwicklung sein werden. Beide Unternehmungen, sowohl die Werke Händel's als auch Chrysander's Biographie gehen Hand in Hand dahin, Thaten und Leben eines unserer größten Meister unversälscht zum Allgemeingut zu machen; von seinen Tonschöpfungen waren bisher nur wenige in Wirklichkeit und einige mehr durch Tradition größeren Kreisen bekannt, so daß von seiner allumfassenden Kunstthätigkeit nur undeutliche Vorstellungen im Volke sich umhertrieben. Aehnlich wie man bei Bach bis vor wenigen Jahrzehnten mit der endlichen Seite seiner Kunst, der eminenten Technik, sich begnügte, und erst ganz neuerdings zu seinem eigentlichen geistigen Wesen vorzudringen beginnt, wird man nun auch binnen Kurzem die unzulänglichen Begriffe von Händel's Kunst mit richtigeren und vollständigeren vertauschen, und an die Stelle der wenigen anecdotenhaften Historien, welche die Vorstellungen des größeren Publikums von Händel's Leben und Wesen nährten, ohne zur Herstellung eines wahrheitsgetreuen und geschlossenen Charakterbildes auszureichen, wird nun durch das vorliegende Werk Chrysander's die Kenntniß des vollständigen großartigen Bildungsprocesses eines ebenso sittlich wie künstlerisch erhabenen Menschen treten.

Und beide Unternehmungen sind zur rechten Zeit gekommen. Es ist unbestreitbar, daß unserer heutigen Tonkunst als Gegengewicht jener Zerfahrenheit und Prätension der bloßen Technik, der sie großentheils anheimfällt, doch auch der tiefe Drang nach Erhaltung des Wahren und Rückkehr zum Ursprünglichen beiwohnt. Der Zug zur Unmittelbarkeit, welcher uns auch zu jenen Quellen zurückführt, aus denen die Kunst unserer Vorfahren in niemals zu trübender Reinheit geflossen, erscheint in der That als eine feste Basis lebensfähiger Fortentwicklung. Da die Tonkunst unserer Tage zu keinem maßgebenden Resultat über die Vergangenheit hinaus zu gelangen scheint, und auch die productiven Kräfte dazu nicht in sich trägt, bleibt ihr nichts besseres zu thun übrig, als durch Popularisirung in sich vollkommener Werke festgeschlossener Perioden auch im Volke einen festen Grund zum ferneren Weiterbau zu legen. Das ist die große Bestimmung, welche unsere Ausgaben von Bach's und Händel's Werken zu erfüllen haben. Ueber das Verhältniß des Genius zur Sittlichkeit und die Stellung des Künstlers zum Leben ist man auch noch keineswegs allgemein im Klaren — hier tritt die Kunstgeschichte in ihre Rechte, indem sie den Nachweis führt, daß das wahre Genie ohne menschliche Würde nicht denkbar, und mit ihr aus jedem Kampfe als Sieger hervorgegangen ist. Beim Betrachten des vorliegenden Buches ist der erste Wunsch, daß Bach und alle unsere größten Künstler Geschichtsschreiber fänden, wie Händel in Chrysander, oder daß er selbst es ihnen werden möge.

Das Bestreben durch die alte Kunst im Allgemeinen unserer lebenskräftigen Fortbildung eine sichere Grundlage unterzubreiten, darf nicht als Wunsch zu veralteten Formen und Anschauungen zurückzukehren, mißverstanden werden. Händel gegenüber kann überhaupt davon nicht die Rede sein; wenn auch selbstverständlich Vereinzeltes bei ihm unter dem momentanen Einfluß der Zeit entstanden ist, so können wir bei Untersuchung unserer heutigen Production auf die Fragen, was denn bei uns nicht unter ähnlichen Verhältnissen entstünde wie das Vergängliche bei Bach und Händel, und was andererseits zu einer solchen Höhe der Idealität sich erhöbe wie ihre großen Werke, sehr leicht die Antwort schuldig bleiben, wenn wir nicht aufrichtig genug sein wollen den wahren Sachverhalt zu bekennen. Der billigen Theorie vom überwundenen Standpunkt und ihren beiden Geburtshelfern, dem himmelstürmenden Egoismus sowie dem gedankenlosen Behagen an ebenbürtig modischer Kraftlosigkeit wird durch die wachsende Erkenntniß unserer Vorzeit und ihrer großen Meister hoffentlich bald zu einem schnellen Ende verholfen worden. Urtheile wie noch vor Kurzem in einer Musikzeitung über Händel's Israel, darf man schon jetzt nicht mehr aussprechen ohne sich gründlich lächerlich zu machen.

In ganz Deutschland zeigt sich großer Eifer für die Wiederherstellung älterer Meisterwerke, nicht nur vereinzelt bei Sammlern und Historikern, sondern mit dem Bestreben verbunden diese Schätze auch weiteren Weltkreisen zu eröffnen. Auch in unserer Zeit ruht der Geist unermüdlicher Fortbewegung zum Höheren keinen Augenblick, wenn gleich wir seine Wirkungen nicht in gewaltsamen Reformationsversuchen erblicken können, sondern in dem Streben nach richtiger Erkenntniß unserer Entwicklung. Die Aufgabe, das Erbe unserer großen Kunstvorfahren zum allgemeinen geistigen Eigenthum zu machen, sichert, wenn sie recht gelöst wird, auch unserer Zeit eine ehrenwerthe Stellung. Allemal wenn die höchsten Ideen einer Epoche den Nachlebenden ein freier Besitz geworden sind und so das ganze Volk auf eine höhere Stufe gestellt und für das Empfängniß neuen Inhaltes befähigt haben, sind neue und weitere Aussichten in das Reich des Geistes eröffnet, bis auch diese in dem unendlichen Proceß geistiger Fortbildung erreicht sind, und die Grundlage für weitere Bestrebungen werden.

Wir haben aber noch kaum den zehnten Theil dessen was die Kunst uns bietet in uns aufgenommen und richtig verar-

*) Leipzig, Breitkopf und Härtel.

beitet; deshalb ist, vom Uebrigen abgesehen, schon die Wiederbelebung Bach's und Händel's in so ausgedehnter Weise wie es geschieht von unzweifelhafter Bedeutung für uns. Die Begriffe Kirchenmusik und Oratorium sind gegenwärtig so verschwommen wie nur möglich. Deshalb bedürfen wir für beide durchaus fester in ihren Ideen und Formen bestimmt abgeschlossener Vorbilder wie Bach, Händel und die älteren Meister sie uns hinterlassen, wenn sie nicht ihr ideales Reich aufgeben und durch gezwungene Verbindung gegenseitig sich negirender Stoffe und Ausdrucksmittel zu einem Scheinleben herabsinken sollen. Die Kirchenmusik, welche in dem Verhalten des Menschen zur höchsten Vernunftsidee ihre Stoffe findet, darf einer bloß übersinnlichen Gefühlspoetasterei ebensowenig anheimfallen, wie dem unselbständigen Verstandesspiel mit der reinen Form. In unserer Zeit, welcher gewiß der Drang, die durch Formenwesen verdunkelte Religionsanschauung zur reineren Deutlichkeit herauszustellen, nicht abzusprechen ist, wenn gleich sie angenblicklich über einen undeutlichen Humanismus nicht hinausgelangt — ist auch die Kirchenmusik, wenn sie nicht gänzlich zum Concertgenre herabgesiegen, ebenso häufig einer bloßen Gefühlsschwärmerei wie einem abstracten Verstandesformalismus verfallen. In den Werken altkirchlicher Kunst bis zu ihren Gipfeln Bach und Händel ist Stoff und Ausdruck stets eine untheilbare Einheit, die Ausdrucksform, wenn auch vom Stande der Zeit bedingt, doch immer natürlich und dem Gegenstande entsprungen. Deshalb ist das Studinm der alten Meister für unsere religiöse Kunst das beste Kräftigungsmittel; jedoch auch nur dann, wenn wir die in..ern Beziehungen zwischen äußerer Erscheinung und der darin lebenden Idee aufzufinden und in unseren Werken der heutigen Anschauungsweise gemäß wieder herauszustellen suchen, nicht aber mit bloßer Betrachtung und Nachahmung äußerer Form und Eigenheiten uns begnügen.

Mit dem heutigen Oratorium, wo es überhaupt noch auftritt, geht es uns nicht besser. Unsere gegenwärtige durchaus auf subjective Empfindung gestellte Musik besitzt nicht die Kraft zu einer rein objectiven Erfassung des gegebenen Stoffes sich zu ermannen, und verfällt in Kälte und äußerliche Malerei. Der Zwiespalt zwischen den großen geschichtlichen Gestalten der Bibel und unserer modernen Empfindsamkeit ist im modernen Oratorium meist sehr groß. Der rein geschichtliche Charakter des Oratoriums wird gänzlich verkannt — ist schon von Mendelssohn mißverstanden worden, indem er das lyrisch kirchlichste Element, den Choral, in seine Oratorien hineinbrachte — allerdings nach Vorbild der Bach'schen Passionsmusiken, jedoch ohne zu unterscheiden, daß diese speciell gottesdienstliche Werke sind, während das Oratorium zu der rein kirchlichen Anschauung nur in entfernteren Beziehungen steht. oder gar nichts mit ihr zu thun hat; er wollte dem Oratorium eine religiöse Nebenbedeutung geben, welche ihm persönlich (?) übrigens ebenso fern lag, wie der ganzen feinen Welt in der er lebte.

Händel wurde geboren das Oratorium zu schaffen und zu erfüllen. Für die Größe und Bedeutung dieser höchsten musikalischen Kunstform ist es Beweis genug, daß ein solcher Geist erst ein langes nach allen Richtungen hin thatenreiches Leben zurücklegen mußte, um in der höchsten Kraft und Reife in seinen größten Werken diejenige Form zu vollenden, in welcher das Eingehen der Idee in die Realität auf eine der Tonkunst entsprechendste Weise geschehen konnte — eben das Oratorium, worin das Gefühl zugleich mit der epischen Anschauung einen die Schilderung einer wirklichen Handlung und bestimmter Charaktere beabsichtigenden Bund eingeht, also objectiv wird, während die Handlung nicht äußerlich ins Leben tritt, sondern ideal bleibt, und somit der Musik nichts störend wie nicht selten bei der sichtbaren Action entgegentreten kann.

Die freie Objectivität mit der Händel jeden Charakter und jede Situation, und wenn sie ihm auch in der Wirklichkeit noch so fern lagen, erfaßte und ihre innerste Bedeutung durchschaute und herausbildete, ist wahrhaft wunderbar. Welch ein starker und alle Urbilder der Menschheit in sich tragender Geist mußte einem Künstler verliehen sein, der bis ins höchste Alter stets neue Gestalten schuf, von denen jede spätere die vorangegangenen, und die letzten alle früheren an Großartigkeit überragen konnte. Und wie groß mußte der Reichthum seiner musikalischen Bildkraft sein, daß fast ein halbes Jahrhundert unablässiger und keineswegs mit Ideen sparender Production ihn nicht zu erschöpfen vermochte. Eine solche Urkraft und Elasticität des Geistes, welche Schicksale, deren Gewicht unsere heutige Natur zerstören würden, kaum zu beugen geschweige denn zu brechen vermochten, können wir uns vielleicht dichterisch vorstellen und geschichtlich bewundern, aber in uns und unserer heutigen Kunst nicht wieder finden. Zwanzigjähriges unablässiges Kämpfen mit widrigen Verhältnissen bei unaufhörlicher Kunstschöpfung endeten mit dem Ruin seines ganzen während dieser Zeit erworbenen kleinen Vermögens; alles das konnte seinen Geist umnachten und körperliche Krankheit nach sich ziehen — aber nach wenigen Bädern in Aachen saß er wieder vor seiner Orgel, dieselbe große und ungebeugte Natur, welche durch alles äußere Glück oder Unglück nicht aus ihrer Bahn gebracht werden konnte.

Bach und Händel, zwei bis auf ihre gemeinsame Geistesrichtung auf die höchsten Ideale so verschiedene Naturen wie nur möglich, ergänzen sich auf das wundervollste, und deshalb ist der Streit wer von beiden größer sei, der allerunfruchtbarste. Der Erste, in seinem nach außen hin abgeschlossenen und in die damaligen Kunstbewegungen äußerlich wenig eingreifenden Leben ist noch hierin wie in seinen Werken für uns ein Mysterium, und wird es vorläufig bleiben bis auch ihm ein Biograph ersteht, wie Händel ihn in Chrysander gefunden. Vielleicht erfüllt dieser selbst unseren Wunsch, auch Bach in ähnlich anderer und geläuterter Gestalt zu erkennen. Aus der Organistenschule hervorgegangen wie auch Händel, verließ Bach sein Vaterland gar nicht, selbst Leipzig während seines vierjährigen Sitzes daselbst nur einige Male; es lag weniger in den Verhältnissen wie in seiner eigenen Natur, daß er nach einer ähnlich universellen Bildung wie sie Händel in sich aufnahm nicht strebte; seine kirchlichen Werke stehen meist durch die Texte in nahestem Beziehungen zum Pietismus seiner Zeit, aber seine Kunst ergriff nur dessen edelste Seite, die tiefe und innige Frömmigkeit, und überflügelte in ihrer idealen Reinheit seine Dichter und die gesammte Theologie mit ihrem Cultus des menschlich verkleinerten Heilandes und der sinnlichen Spielerei mit dem Jesulein. Während Händel die Kunsteinflüsse dreier Nationen auf sich wirken ließ, und von den Italienern und Engländern soviel annahm wie nöthig war sein deutsches Wesen zur Universalität zu erweitern, blieb Bach der rein deutsche Tonmeister, und es ist fraglich, ob der Aufenthalt in andern Ländern von ähnlichem Einfluß auf ihn gewesen wäre, wie auf Händel. Eine solche Vielseitigkeit wie Händel zu erstreben und zu erlangen, lag nicht in Bach's Natur und Willen. Abgesehen von der reinen Instrumentalmusik und besonders dem Orgelsatz, offenbarte sich seine ganze geistige Fülle in der religiösen Tonkunst, und hier in einer Stärke und Reinheit, daß seine Werke über ihre Zeit hinaus gleich denen Händel's zu unvergänglicher Dauer gelangt sind. Sein Leben lang blieb er in den engen Verhältnissen des Amtes, und wird sich kaum herausgesehnt haben, denn das Leipziger Cantorat bot bei allen fast kläglichen Beschränkungen der Mittel doch seiner Kunstthätigkeit ein weites Feld, und sein Geist durchbrach auch diese Schranken um in seinen meist durch kirchliches Bedürfnis veranlaßten Werken eine höhere und reinere Religionsanschauung zu verkündigen, wie die ganze damalige Theologie.

Händel's Leben war nach außenhin allerdings bei weitem bewegter und auch glänzender — aber innerlich blieb er doch die stille in sich lebende Natur, die es ruhig unterließ

dem Grafen Flemming in Dresden Devotion zu bezeugen, oder den englischen Damen bei ihren Privatmusiken dienstbar zu sein, ohne darum einen ablehnenden Stolz zur Schau tragen zu wollen. Der ihm oft vorgeworfene hochfahrende oder abweisende Sinn war nichts anderes, wie das ganz natürliche Betragen eines Mannes der mit seinen eigenen Ideen vollauf beschäftigt ist, und keine Zeit hat anderen Leuten zum bloßen Vergnügen zu dienen. Seine Zornausbrüche überschritten oft die Grenzen der Mäßigung, und dennoch bleibt Mäßigung und ruhige Bedächtigkeit Grundzug seines Charakters; sein Zorn wurzelte nicht in sittlicher Schwäche sondern in sinnlicher Stärke, deßhalb konnte er den unverschämt werdenden Castraten Senesino hinauswerfen, dem Teufel Cuzzoni drohen sie aus dem Fenster stürzen zu wollen, und doch konnte Versöhnlichkeit Grundzug seines Wesens bleiben Chrysander gibt im ersten Band ein treffliches Bild von der steigen, normal richtigen Weise in der Händel's Charakter von Jugend auf sich entwickelte. „Bei allem übermächtigen Genie das in ihm lebte, hat er seinen Aeltern nie durch Geniestreiche kummervolle Nächte gemacht." Der Zwiespalt in jungen Jahren zwischen seinem Drange zur Kunst und den entgegengesetzten Wünschen der Aeltern; der Aufenthalt in Hamburg mit seinem geistig regsamen, aber bis zur gemeinsten Liederlichkeit ausgearteten Künstler- und Literatenleben voll Haß, Neid und pöbelhaftester Zänkerei; die Reise nach Italien mit ihren Reizen und Verlockungen anderer Art — konnten Händel keinen Augenblick seiner eigenen Natur entfernen, sondern waren nur Mittel ihn stets mehr in sich selbst zu befestigen. Dieser früh gestählte Charakter konnte später jene außerordentliche Energie beweisen, welche sich stets in wenigen Tagen einen neuen Weg zu bahnen vermochte, wenn ein früherer sich verschloß, ohne jemals zu einem widrigen Aushilfsmittel zu greifen. Natürliche haushälterische Sparsamkeit ermöglichten ihm schon in der Jugend die Reise nach Italien aus eigenen Mitteln zu machen, und niemals genoß er das harte Brot durch fesselnde Protection zugeworfener Unterstützungen, blieb frei vom frühzeitig einengenden Amte und der knechtenden Gunst der Höfe, und als später der Bankerott seine Verhältnisse ruinirte ging er doch mit Ehren daraus hervor. Und doch zeigte sich seine Sparsamkeit weit entfernt von jedem Eigennutz, denn während er selbst in nichts weniger wie glänzender Lage sich befand, gab er Concerte zum Besten wohlthätiger Institute. Die kleinen englischen Musikanten mit und ohne Doctortitel zitterten, er könne ihnen die besten Stellen wegschnappen; zu Ansprüchen daran war er allerdings vor allen andern berechtigt, denn er leitete die Hofconcerte, spielte die Orgel bei festlichen Gelegenheiten, componirte und dirigierte die Musiken — ließ es aber ruhig geschehen, daß „sein Bälgetreter" Greene eine Stelle nach der andern eroberte. Unserm heutigen Künstlerwesen im Allgemeinen steht ein solcher Charakter wie Händel und deßhalb auch seine Kunst leider fern genug, auch in seiner Zeit war er wie Bach vereinzelt und leuchtete wahrhaft wie eine Sonne aus der Castraten- und Virtuosenwirthschaft in England hervor, und das alles so ohne Prätension wie es seiner rein und groß angelegten und richtig entwickelten Natur gemäß sein mußte. Die neuere Zeit hat nur ein dem Wesen nach ihm ähnliches wenn auch in der Erscheinung verschiedenes Idealbild vollkommen freier künstlerischer Hoheit aufzuweisen; es ist Beethoven.

Wer dem Kreise Händel's naht, wird von ihm mit der Kraft angezogen, welche ein reiner Charakter, ein großes Herz und ein heller, gesunder Geist jederzeit ausstrahlen müssen. Kein Wunder, daß unser Biograph in seiner ausgedehntesten Geschichtsforschung gerade bei diesem „Mannberg" (wie die Engländer ihn nannten) zu verweilen genöthigt wurde, um uns zu zeigen, wie es um das wahre Künstlerthum beschaffen sein soll. Unter unsern Zeitgenossen ist keiner mehr berechtigt wie Chrysander uns die eindringlichste Lehre zu geben, wie man Musikgeschichte schreiben soll, und welchen Weg unsere Musikliteratur überhaupt zu gehen hat, um nicht vor unerheblicher Tagesgeschichte, Parteistreitigkeit und subjektiver Phrasenmacherei wichtige Kunstfragen unerledigt zu lassen. Eine gute Musikgeschichte zu schreiben, hält man heutigen Tages noch für ein Unternehmen von zweifelhaftem Ausgang, der zweite Band von Händels Leben macht jedoch die schon durch den ersten erweckten Hoffnungen zur Gewißheit, daß wir in seinem Verfasser einen Musikhistoriker haben, wie wir ihn brauchen. Neben den ausgedehntesten musik- und culturgeschichtlichen Kenntnissen besitzt er große Festigkeit im Partiturlesen; seinem scharfen Auge entgeht nicht der kleinste Zug, und sein Verständniß des Ganzen aus dem Einzelnen so wie des Verhältnisses zwischen Geist und Form ist das eines fein durchbildeten Künstlers. Die reinste Sachlichkeit und in Folge dessen die rücksichtslosefte Wahrheit sind Prinzipien, welche er unter allen Umständen bis zu den Grenzen, welche menschliche Einsicht überhaupt erreicht, nicht verläßt. Daß seine Naturstellung ihn einem Gegenstande näher rückt wie dem andern, ist darum nicht minder natürlich, daß wir aber die Gesichtspunkte aus denen er seinen Stoff im Großen und Einzelnen betrachtet, stets als die richtigen erkennen müssen, rechtfertigt um so mehr das Vertrauen, welches wir in seine Darstellungen setzen. Und die Wärme künstlerischer Empfindung von welcher seine Schilderungen als wirklich stichhaltig vorliegender Ereignisse belebt ist, möchten wir um alles nicht missen, da sie nichts mit vorschnellem Enthusiasmus oder persönlichem Gefühl zu thun hat, sondern stets das Ergebniß richtiger Erkenntniß ist.

Chrysanders Verhältniß zu Händel ist ein besonders inniges, denn es beruht auch auf verwandten Charakterzügen. Jenen unerschütterlichen Fleiß, die helle Schärfe im Beobachten, das alle Gebiete des Lebens und der Kunst umfassende Bildungsbedürfniß und strenge Wahrheit gegen sich selbst bei sachlicher Unpersönlichkeit gegen andere besitzt auch unser Verfasser, und solche Leute welche die Gegenwart peredeln durch steten Hinweis auf das höchste in Leben und Kunst sind unsere wahren Zukunftsmänner. Weibliche Bearbeiter sentimental schwülstiger Kunstnovellen werden dieses Buch mit einiger Abneigung bei Seite legen, und in seinem großen kritischen Reichthum nur Armuth sehen, wenn sie die Zerstörung mancher ihrer Ideale besammern und Fanstina oder Farinelli nun in einem etwas andern Lichte erblicken müssen. Sie seien gebeten das Werk so unbeachtet wie möglich zu lassen, sie könnten doch nur falschen Gebrauch davon machen indem sie es ausraubten; wir haben gerade genug an den närrischen Figuren, welche sie bereits aus dem weichen Wachs ihrer eigenen zerschmelzenden Seelen bossirt, mit einem historischen Gesicht angepinselt und mit abgelegter Perücke von Friedemann Bach oder einem verschossenen Rock von Calvisius bekleidet haben.

(Schluß folgt.)

Recensionen.

Werke für Chor und Orchester.

Bernhard Molique. „Abraham", Oratorium nach dem alten Testament. op. 65. Partitur, Leipzig, Breitkopf und Härtel.

S. B. Es fehlt heut zu Tage nicht an Stimmen, welche jedes Fortbauen am biblischen Oratorium für unzeitgemäß erklären. Der biblische Stoff, überhaupt der religiöse Grundgedanke eines Musikwerks wird als „überwundener Standpunkt" bezeichnet, weil „das Zeitbewußtsein sich von den Banden des Kirchlichen vollständig zu emancipiren strebe". Es ist indessen merkwürdig genug, daß der freieste Staat in Europa, jenes Land, welches das Praktische so sehr begünstigt, für Wissenschaft und industrielle Erfindung nicht gleichgiltig ist, und auf das eifersüchtigste über jeden Versuch wacht,

die individuelle Freiheit zu beschränken, — daß dieses Land für das Oratorium am meisten Sinn bewahrt hat, und ihm die größte Pflege angedeihen läßt! — Das vorliegende Werk ist wie es scheint in und für England geschrieben. Der Componist, ein Deutscher, lebt in London.

Betrachtet man die Geschichte des Oratoriums, und bedenkt, wie diese Kunstgattung allmälig entweder zur kleinen Contatenform mit romantischem Text zusammengeschrumpft, oder in's Dramatische übergegangen ist, wo endlich alle Reizmittel des „Effekts“ und der banalen Phrase benützt werden, so muß man den Muth eines Künstlers bewundern, und Verhältnisse dankbar anerkennen, die ihn in Stand setzen, einer großen Zahl moderner Hilfsmittel zu entsagen, und ein Werk zu liefern, welches direkt an das Wesentliche des alten, durch Händel geschaffenen und zur Ausbildung gebrachten Oratoriums anknüpft, und nur jene Anforderungen der Neuzeit berücksichtigt, welche künstlerisch zu vertreten sind. Die alte Arienform mit ihrer pedantisch strengen Wiederholung des Hauptsatzes, die ganze Haltung der Solonummern im alten Oratorium die eine jetzt verloren gegangene Gesangskunst voraussetzt und oft auf bloße Spielerei hinauslänft, das häufige Wechseln von Tonika und Dominante, und viele andere Züge, die uns eine Musik sogleich als Händel'sch oder doch seiner Zeit angehörig erscheinen lassen, sind in dem Moliqué'schen Oratorium vermieden. Dagegen ist festgehalten 1.) an der Abgeschlossenheit und formellen Abrundung der einzelnen Sätze, 2.) an der Anordnung des Ganzen nach Chören, Recitativen, Arien u. s. w., deren Charakter entschieden ausgeprägt ist, 3.) an der Strenge des gebundenen Styls, soweit das moderne Ohr dieselbe als Wohlklang empfindet, 4.) an der würdevollen Haltung des Ganzen, welche nirgends durch allzuheftige Leidenschaft, scharfe Gegensätze u. s. w. gestört wird.

Es ist uns in der That lange kein neueres Musikwerk vorgekommen, dessen Styl so rein und streng wäre, ohne doch zopfig oder altmodisch genannt werden zu können; das so ernst und doch so wohllautend an unser Ohr dränge; das so reich und doch so maßvoll ausgestattet wäre; dessen Formen im Einzelnen so organisch und wohlgebildet, und doch nicht die Knechtschaft der Schablone empfinden ließen.

Freilich wäre auch jede andere Gestaltungsweise dem gewählten Stoff völlig widersprechend gewesen. An „Abraham“ knüpfen sich nur Ideen patriarchalischen Lebens, wo Alles rein und lauter, wo auch die Leidenschaft nur Ausdruck der Kraft, wo das herbste Mißgeschick, die stärkste Prüfung mit gottergebenem Sinn getragen wird, und selbst die Verzweiflung nicht als unwürdige Schwachheit erscheint. Einen solchen Ton zu treffen und in einem großen Werk durchzuführen, ist eine Kunst die verloren gegangen schien, und deren Wiederfinden vielleicht nur einem Moliqué gegeben war, dessen künstlerisches Naturell ebenso unberührt erscheint von blos sentimentaler Wärme, wie von fallchem Feuer und eiskalter Reflexion, welches vielmehr durchaus gesund, zwar nüchtern aber nicht kalt ist, und daher für jenen „objektiven Styl“ günstig ist, der für das Oratorium und besonders für einen „Abraham“ paßt.

Wir dürfen die sehr einfache Handlung, welche den Text des „Abraham“ bildet, wohl als bekannt voraussetzen, wollen daher nur einen kurzen Abriß davon geben.

Der Auszug Abrahams nach Canaan, die Trennung von seinem Bruder Lot, die Verheißung daß er durch Sarah einen Sohn erhalten werde, der erfolgreiche Krieg gegen die Könige von Sinear u. s. w., das ist der Stoff des ersten Theiles des Oratoriums. Den zweiten Theil bilden die Züchtigung der „Städte der Ebene“ durch Gott, der Zwiespalt zwischen Sarah und Hagar, die Auswanderung der letzteren in die Wüste, das vom Herrn verlangte Opfer Isaaks, welches Anstinnen in Folge des Gehorsams Abrahams im letzten Moment zurückgenommen wird.

Das Ganze (44 Nummern, darunter viele kurze Recitative) ist für fünf Solostimmen und Chor geschrieben, und von einem reich besetzten Orchester begleitet, dessen Behandlung allein schon in jedem Takt den Meister zeigt, nicht in dem gewöhnlichen Sinn der „Effektkunde“, obwohl auch diese sich überall kundgibt, sondern in dem höheren Sinn der künstlerischen Oekonomie, und des feinsten Sinnes für Tonfarbe.

Der eigentliche „Styl“ des Oratoriums erscheint als eine Verbindung Händel'scher Kraft und Breite in den Chören mit Spohr-Mendelssohn'scher Weichheit und Feinheit in den Solosätzen. Von Bach'schen Einflüssen ist wenig oder nichts zu finden, was wir bei einem Concert-Oratorium der neueren Zeit natürlich auch nicht verlangen. Das eigentliche polyphone Element ist nicht vorherrschend, sondern nur dort angewendet, wo die Chormassen zu reicher Entwickelung kommen sollen. Die Fuge ist dort auch in einer Weise behandelt, welche die vollkommene Beherrschung dieser Form erkennen läßt. Freilich müssen wir auch bemerken, daß die Themate derselben am wenigsten Anspruch auf Originalität erheben können, wie denn auch sonst nirgend ein auffallendes Streben nach dieser Richtung hin bemerklich ist.

Moliqué scheint sich zu dem ganz richtigen Grundsatz zu bekennen, daß man in einem Oratorium, das schon der aufgebotenen Mittel wegen eine große Räumlichkeit für die Ausführung voraussetzt, „mit breitem Pinsel malen“ müsse. Allzugroße Beweglichkeit in der Harmoniefolge, allzu subtile Stimmführung ist daher mit Recht vermieden. Auch in der periodischen Ausgestaltung findet nirgends ein Abspringen, ein Verlassen des natürlichen Stroms statt, vielmehr klingt jeder Gedanke breit und vollkommen aus; damit vindiciren wir dem Werk eine Eigenschaft, die in neuerer Zeit selten zu werden anfängt.

Alles dieß würde jedoch vorerst blos eine „Fehlerlosigkeit“ in sich schließen, noch nicht „absolute Schönheit“ beweisen. Diese liegt für uns im Gefühlsinhalt des Werks, in der ausströmenden Wärme der Empfindung. Hier ist aber auch zugleich der Punkt wo die objektive Beurtheilung ihr Ende erreicht, und wir können blos vom subjektiven Eindruck sprechen, den das Werk im Einzelnen auf uns gemacht hat. Denn was man unter „warmer Empfindung“ versteht, ist ungemein verschieden, und es entscheidet hier das Temperament. Dem Heißsporn, dem ruhelosen Gemüth wird auch in der Kunst leicht Alles zu kühl, dem Schläfrigen leicht Alles zu hitzig erscheinen. Die Höhe der inneren Temperatur des Menschen muß sich an dem, was mit ihm in Berührung kommt, und ruft sein Urtheil hervor. Man kann wohl im Allgemeinen ein gewisses mittleres Maß annehmen, welches man für die Kunst als das geeignetste hält, auch kann man wohl behaupten, daß die Mehrzahl der Musikfreunde lieber ein Werk genießt, welches dieses Maß nie überschreitet, als ein solches wo Uebermaß oder Mangel herrscht. Aber im Einzelnen wird das Urtheil nach dieser Seite hin immer noch sehr variabel sein.

Was uns betrifft, so hat uns das Moliqué'sche Werk vielfach warm angesprochen, und uns durch die lebendige Empfindung, welche es in vielen (wenn auch nicht allen) Stücken ausspricht viel Freude gemacht. Der Ton der Herzlichkeit und ungetrübten Seelenharmonie, der darin waltet, ist uns ein sehr willkommener, und wird, so glauben wir, auch für Viele ein solcher sein.

Stellen wir nun die einzelnen Nummern des Oratoriums nach Gruppen geordnet zusammen, so finden wir erstens eine Anzahl breiter und kräftiger Chöre, darunter einige, die gegen das Ende eine lebhafte Steigerung enthalten, theils durch beflügeleres Zeitmaß, theils durch Anwendung der Fugenform, oder auch durch Beides zugleich. Dahin gehören die Nummern 1 und 19 (Schlußchor des ersten Theils); dann die Nummern 24, 27, 35 und 44 (Schlußchor des zweiten Theils). Besonders hervorzuheben sind unter diesen Nr. 24, wo die Drohung des Herrn, die Städte der Ebene wegen ihres Ungehorsams zu vernichten, („Ich will über sie kommen, spricht der Herr“) in eindringlicher Weise ausgesprochen wird; dann Nr. 27, wo die Ausführung dieser Drohung geschildert wird („Und der Herr streckte aus im Zorn die Rechte“); endlich der letzte Chor mit seiner dreifachen Fuge. Außerdem finden sich Chöre von mildem Charakter, z. B. Nr. 11, „O wie groß ist deine Güte“ und der choralartige Satz Nr. 32, „Befiehl dem Herrn deinen Weg“; auch ein Frauenchor (Gebet), und ein Männerchor beim Auszug Abrahams gegen die Könige (Nr. 14 und 15) sind hervorzuheben. Dort ist auch ein

recht wirksamer und populärer „Marsch“ als Orchesterstück eingeschoben.

An Solosachen sind außer den trefflichen Recitativen bemerkenswerth: Das Quartett Nr. 5, „Zieh mit Gott“, ein Stück von wahrhaft rührender Wirkung, dann ein kurzes Trio für Alt, Tenor und Baß Nr. 22, endlich ein Duo zwischen Abraham und Sarah Nr. 29, und ein anderes zwischen Abraham und Isaak Nr. 42. An Arien finden sich die Abrahams (Bariton) Nr. 3, 8 und 37. Unter diesen zeichnet sich besonders Nr. 8, „Es soll Zank nicht sein noch Streit zwischen mir und dir“, durch ungemeine Liebenswürdigkeit der melodischen Behandlung aus. — Der Solotenor findet außer den Recitativen, deren Hauptträger er ist, auch in zwei Arien, Nr. 9 und 38, sinnige Musikstücke und prächtige Gelegenheit die besondere Wirkung dieser Stimmlage zu entwickeln. Die Altpartie ist durch eine Arie Nr. 26, „Sie hielten nicht den Bund mit dem Herrn“, dann durch ein leidenschaftliches Duo der Sarah mit Abraham Nr. 29, und einige Recitative gut vertreten. Für Sopran verzeichnen wir eine große schwungvolle Arie Nr. 20, die an der Spitze des 2. Theils steht; ferner das Recitativ und Gebet der Hagar Nr. 34; endlich Isaaks ergebungsvollen Gesang auf dem Holzstoß Nr. 41.

Welche Wirkungsfähigkeit dem Wert im Ganzen innewohnt, darüber wollen wir nach bloßer Bekanntschaft mit der Partitur, wo man doch immer am Einzelnen hängen bleibt, und nicht leicht eine rasche Uebersicht gewinnt, noch nicht entscheiden. Manche werden vielleicht „geniale Züge“ darin vermissen. Wir wollen auch selbst nicht läugnen, daß bei aller Treffsichkeit jedes einzelnen Satzes und der ganzen Richtung, nicht doch manchmal ein kühnerer Zug wohlthuend wirken würde. Manches ist fast zu zahm. So ist z. B. gewiß eine Hauptstelle des Werkes die Schlußscene, wo Abraham eben bereit ist Isaak zu schlachten, aber von dem plötzlich dazu tretenden Engel abgehalten wird. Diese Stelle konnte und mußte überraschender gestaltet werden. Der eintretende Septimenakkord h dis fis a der Bläser macht hier zu wenig Wirkung, weil seine Verwandtschaft mit dem vorausgehenden sich noch auf A-moll beziehenden verminderten Septimenakkord dis fis a c, eine zu enge ist. Hier konnte die Enharmonik zu größerer Wirkung benützt werden.

Im Ganzen empfiehlt sich dieses Oratorium dringend der Berücksichtigung der Gesangvereine, und man kann sich Glück wünschen, daß in unserer Zeit noch solche Werke zu Tag gefördert werden. Daß es von der Firma Breitkopf und Härtel würdig ausgestattet worden, ist selbstverständlich. Der Druck ist sehr schön, und bis auf wenige Fehler sehr correkt.

Compositionen von Carl G. P. Grädener. Lieder für eine Singstimme, 2 Hefte op. 9 und 23. „Fliegende Blätter“ für Pianoforte, 3 Hefte op. 24 und 31. II. Trio für Pianoforte, Violine und Cello. op. 35. „Zwiegesang der Elfen,“ ein Nachtstück für 6stimmigen Chor, Solostimmen u. kleines Orchester, op. 36. „Zwei Sonaten leichteren Styles für Pianoforte und Violine, op. 41. Hamburg, Fritz Schubert.

G. W. Gesunde Fantasie, Bestimmtheit und Schärfe im Ausdruck, eine hervorragende Gestaltungsfähigkeit und damitzusammenhängende Gewandtheit in der Form, bedeutendes Wissen, ein strenger oft trotziger Ernst und daneben auch die rührende Weichheit einer edlen Seele — das sind die Attribute, welche den Componisten zu einer sehr beachtenswerthen Erscheinung in der jüngern Kunstwelt machen, und ihm unsere vollen Sympathien zuwenden müssen. Bargiel, Brahms haben vielleicht mehr Schwung, mehr Originalität, Reinecke eine größere Routine, aber an sittlichem Ernst, an dem entschiedensten Willen, unsere hehre Kunst nicht von den Launen eines verdorbenen Geschmackes abhängig werden zu lassen, sie vor dem wagen Ueberstürzen, vor dem Industrierittertum und der Parteileidenschaft fern zu halten — an diesen heute gewiß sehr zu schätzenden Kennzeichen eines männlichen Charakters steht er Allen gleich. Und darum mag auch er sich trösten, wenn ihn eine für sein Talent unübersteigliche Schranke von dem Gipfel des Parnasses entfernthält — die Spitze der Kunst hat ja nur Raum für wenige gesegnete Geister! aber er ist gleich den genannten Genossen, ein weithin sichtbarer Marksteín auf dem Wege, der zum Gipfel führt; und Keiner wird ihn unbeachtet lassen können, der die Pfade, welche der wahre Genius der Kunst einschlägt, mit aufmerksamen Blicken verfolgt.

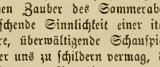
Grädener nun, um auf seine speciellen Eigenthümlichkeiten zu kommen, so weit wir sie aus 9 Werken zu erkennen und beurtheilen vermögen, ist ein rein instrumentales Talent, sein ganzes Empfinden und Erfinden schließt sich mehr an die Natur des Instrumentes, als an die menschliche Kehle, d. h. seine Melodien sind vielmehr instrumental, als gesangsmäßig, und darum haben sie in den Liedern op. 9 und 23 und in dem 6stimmigen Zwiegesang op. 36, da ihnen das üppige Colorit abgeht wie wir es für Gesangssachen verlangen, mehr etwas trockenes, sprödes (wir nehmen nur die kleine Cantilene im Zwiegesang: „heimlicher Liebe Pein“ aus) und selbst in den Andantes der Instrumentalwerke singt er nicht wie z. B. Brahms; es ist, als ob dieses göttliche Selbstvergessen, welches sich sonst ausschließlich in Melodien kundzugeben pflegt, seiner Natur zuwider sei. Dafür aber ist diese Natur in stetigem Bilden begriffen, sie wählt einen Gedanken, weiß ihn von allen nur möglichen Seiten aufzufassen, und formt aus ihm Gebilde der verschiedensten Art, die wir aber alle auf dieselbe Quelle zurückführen können. Paßt ihm der eigene Gedanke nicht recht, so nimmt er auch einen fremden, wenn dieser geeigneter ist für die bildende Hand des formgewandten Geistes (man vergleiche die beiden Sonaten). Hiemit ist aber nicht ausgeschlossen, daß wir gleichwohl in seinen Werken recht schönen Melodien begegnen, wie in den fliegenden Blättern, dem Finale des Trio und in der 2. Sonate.

Eine andere Eigenthümlichkeit seiner Tonnusse liegt in ihrer entschieden ausgeprägten Ausdrucksweise; es ist ein nordisches Colorit, welches über die Mehrzahl der uns vorliegenden Werke ausgegossen ist. Sie gemahnen uns an das Dunkel des nordischen Tannenwaldes, sowie an die scharfen Lichter des nordischen Wintertages; aber auch an die Idylle des holsteinischen Buchenhaines und an den eigenthümlichen Zauber des Sommerabends. Es ist nicht die glühende berauschende Sinnlichkeit einer italienischen Landschaft, nicht das furchtbare, überwältigende Schauspiel eines Vesuvausbruches, was Grädener uns zu schildern vermag, dazu fehlen ihm die Tinten, mit denen Mozart, Beethoven und nach ihnen Schumann zeichnen konnten; aber die Reize seiner Heimat haben bei aller Bescheidenheit doch auch ihr Herzgewinnendes, was sie uns bei näherer Betrachtung lieb macht.

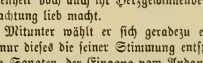
Mitunter wählt er sich geradezu ein norddeutsches Volkslied weil nur dieses die seiner Stimmung entsprechende Färbung hat (die beiden Sonaten, der Eingang vom Andante des Trio).

Die Haupteigenschaft und wir möchten sagen, die Hauptstärke Grädeners aber liegt in der schon vorhin angedeuteten Gestaltungsfähigkeit. Aus einem ganz kleinen Motive von wenigen Tönen, weiß er ganze Perioden zu machen (1. Satz des Trio)

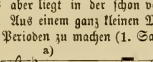
Z. B. aus:



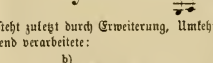
entsteht zuletzt durch Erweiterung, Umkehrung ganz unvermerkt das reizend verarbeitete:



und gleichzeitig läßt sich die gleichfalls aus den ersten Tönen entstandene Melodie hören:



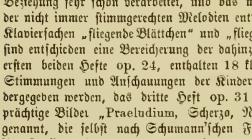
bald nachher wieder macht er aus dem Motive a den Gang:



der sich aber ebenfalls mit dem Satze b vereinigen muß.

Wir könnten noch mehr Beispiele aus den vorliegenden Werken anführen, denn in allen zeigt sich dieses bildende Talent, selbst die kleineren Clavierfachen enthalten gelungene Züge davon, wir halten aber das eine Beispiel schon für hinreichend. Jedoch führt diese Fertigkeit auch unseren Componisten einigemale auf Abwege. Weil er sich nicht gerne von seinem Thema trennen kann, wird er durch das unanshörliche Ausspinnen etwas zu weitschweifig und schwächt mit eigener Hand den günstigen Eindruck. So hätte der erste Satz des übrigens sehr schönen Trios noch bedeutend gewonnen, wenn der Componist sich hätte entschließen können, nach dem Wiedereintritt der Anfangsakkorde (Seite 13) rascher zum Schlusse hinzudrängen; so schön dieser Eintritt durch den vorhergegangenen Orgelpunkt auch vorbereitet ist, so zündend darum auch seine Wirkung ist — sie geht bald verloren, verflüchtigt sich wie das Schattenbild, weil er in ungebührlicher Weise noch einmal die ganze Reihenfolge seiner thematischen Studien Revue passiren läßt. Das Finale würde gleichfalls durch einige Striche gewinnen, wir würden z. B. eine bedeutende Kürzung der Seiten 32 und 33 vorschlagen, die nur unnöthiger Weise die schnelle Entwickelung des so schön angelegten Dramas aufhalten.

Wenn wir nun noch von den einzelnen Werken eine kurze Notiz nehmen, so geschieht es nur, um den geehrten Leser auf das Vorhandensein derselben aufmerksam zu machen. Die Lieder, besonders op. 23 sind tief empfunden; die Texte sind in musikalischer Beziehung sehr schön verarbeitet, und das muß den Sänger wegen der nicht immer stimmgerechten Melodien entschädigen. Die kleineren Klavierfachen „fliegende Blättchen“ und „fliegende Blätter“ benannt, sind entschieden eine Bereicherung der dahinzielenden Literatur. Die ersten beiden Hefte op. 24, enthalten 18 kleinere Sätze, worin die Stimmungen und Anschauungen der Kinderwelt sehr glücklich wiedergegeben werden, das dritte Heft op. 31 gibt Erwachsenen vier prächtige Bilder „Praeludium, Scherzo, Notturno und Ballade“ genannt, die selbst nach Schumann'schen Fantasiegemälden immer ihre Stellung behaupten werden; aber nur sehr feingebildete Klavierspieler können sie würdig interpretiren. Das Nachtstück „Zwiegesang der Elfen“ ist ein reizendes Brautlied, duftig und äußerst graziös gehalten; aber den Sängern muthet der Componist schwierige Dinge zu, als da sind: fabelhaft rasches Sprechen und eine Intonationsfertigkeit, vor der selbst ein gewiegter Geiger Respekt haben muß. Der Chor soll z. B. singen:



aber so, daß jedes „lauschen“ von einer anderen Stimme aufgenommen wird. Die Instrumentation ist sehr fließend und geschickt gemacht. — Das Trio möchten wir mit dem Bargiel'schen auf eine Linie stellen; es gehört unbedingt zu den bedeutendsten Werken unserer heutigen Kunstjünger. Für die Instrumentalisten wird es noch seinen besonderen Reiz haben, weil es nicht blos reich an gediegenen und interessanten Passagen, sondern hauptsächlich weil es der innersten Natur der verschiedenen Instrumente angepaßt ist. Für die beiden Sonaten muß jeder gewissenhafte Lehrer dem Componisten einen besonderen Dank votiren; zur Veredlung und Bildung des Geschmackes, zur Erweckung eines lebhafteren Interesses für ein Tonstück und für rein instructive Zwecke hat unsere Gegenwart nichts Besseres geliefert; merkwürdig ist die Verwandtschaft mit Haydn. Wir glauben hiebei an die Absicht des Autors, denn wer wäre wohl geeigneter auf das Gemüth des Kindes einzuwirken, als Haydn? aber daß Grädener besonders im Finale der zweiten Sonate den liebenswürdigen Papa täuschend copirt hat, so zwar, daß die Copie alle Reize des Originals bewahrt, zeigt doch wohl von einer Vielseitigkeit des Talentes, die nicht Allen verliehen ist.

Wir schließen unsere Besprechung mit dem lebhaftesten Wunsche, daß Grädener überall die Anerkennung gewinnen möge, die wir ihm im vollsten Maße widmen, und daß er rüstig arbeite auf dem gesunden reellen Boden seines Talentes!

Locales.

Concerte.

S. B. Die Feiertage haben in unserer lebhaften Concertsaison einen kleinen Stillstand verursacht, und wir haben nur zweier Dilettanten-Orchesterconcerte Erwähnung zu thun, und über ein Concert des Violinisten Sigmund Bachrich zu berichten. Von den beiden ersteren müssen wir ex officio über das Concert der Euterpe referiren, weil es ein öffentliches war, — über das andere des Orchester-Vereins der Gesellschaft der Musikfreunde dürfen wir eigentlich nicht berichten, weil es bloß vor einem eingeladenen Publikum stattfand. Aufrichtig gesagt wäre es uns angenehmer, wenn die Sache umgekehrt wäre, denn über die Euterpe steckt uns viel Tadel in der Feder, und das andere Concert möchten wir gerne loben. Da indessen Lob Niemanden beleidigen kann, so wollen wir in Ermanglung anderen Materials für unseren Concertbericht sagen, daß der Orchesterverein unter Herrn Heißler's umsichtiger Direction recht hübsche Fortschritte gezeigt, und die ihm gestellten sehr entsprechenden Aufgaben recht präcise, rein und sorgfältig gelöst hat. Namentlich war die C-moll-Symphonie von Krommer eine sehr exacte Leistung. Da der Verein sich besonders zur Aufgabe stellt, ältere, leichtere, selten gehörte Orchesterstücke einzuüben, so kann man diese Wahl nicht tadeln, obwohl freilich der Gehalt dieses Werks ein ziemlich geringer ist. Außerdem spielte eine jugendliche Dilettantin Frl. Wisne das G-moll-Concert von Mendelsohn mit vieler Anmuth und hübschem Anschlag. Die übrigen Nummern haben wir nicht gehört.

Die „Euterpe“ hatte ihre Kräfte wohl ein wenig überschätzt, wenn sie mit Schumann's C-dur-Symphonie vor das Publikum trat. Zwar ist nicht zu verkennen, daß der Verein Fortschritte gemacht hat, und gegenüber der großen Schwierigkeit des genannten Werkes sich ziemlich ehrenvoll aus der Sache zog. Allein was an Reinheit des Spieles und durchbildeter Ausführung zu wünschen übrig blieb, war gleichwohl so viel, daß das Unternehmen als „vorwitzig“ bezeichnet werden muß. Besser gelangen Cherubini's Faniska-Ouverture, und eine zum erstenmal aufgeführte köstliche „Serenade“ für Piano und Orchester von Mendelsohn, recht wacker gespielt von Herrn Dunkl. — Im Allgemeinen muß der neue Dirigent der Euterpe, Herr Langwara, vor Allem auf reinere Intonation sehen; namentlich wird noch in den Contrabäßen grausam falsch gespielt. — Eine sehr wohlthuende Erscheinung in diesem Concert war Frau Ferrari, welche einige Schubert'sche Lieder sang, und zwar mit recht innigem und dabei schlichtem Ausdrucke. Wenn die geschätzte Dame sich des Tremolirens noch vollständiger enthalten könnte, so würde uns ihr Liedervortrag noch besser zusagen.

Das Concert, welches der junge Violinist Herr S. Bachrich gab, bewies uns das eifrige Streben desselben, sich zu wahrer Künstlerschaft zu erheben. Sein Spiel zeichnet sich durch auffallende Reinheit der Intonation, durch einen guten Strich, eine gewisse Keckheit und wohldurchdachten Vortrag aus. In Passagen hat er noch zu wenig Ton, und man vermißt inneres Gefühl. Die Wahl einer Sebastian'schen Sonate mit Clavier (E-dur) ist als eine künstlerische sehr zu loben, obwohl es fraglich bleibt, ob solche Stücke in gewöhnlichen Concerten von Virtuosen am Platz sind.

Ein neues Violinconcert von Rubinstein war als Novität interessant und ein abermaliger Beleg für das schöne Talent dieses Componisten, der sich's nur zu leicht macht, und selten die künstlerische Feile anlegt. Das Concert scheint so geblieben zu sein, wie das erste flüchtige Concept es werden ließ, es mußte aber noch Manches daran geschehen, ehe es für die Oeffentlichkeit reif genannt werden könnte. Offenbar ist das Finale viel zu kurz und entbehrt eines selbständig ausgeführten Inhalts. — Eine „Berceuse“ von Reber

und Romanze von Schumann waren recht dankbare kleine Nummern, aber keine eigentlichen Concertstücke. — Herr Prof. Dachs führte den Claviersart der Bach'schen Sonate und die schwierige Begleitung des Concerts mit vielem Fleiß aus. — Frl. Jacquemar, die als Oratoriensängerin unserem Publikum bekannt geworden ist, debutirte als Liedersängerin mit wenig Glück. Die ihr leider anhaftenden Mängel der Aussprache und Tonbildung traten hier, wo die Kraft des Organs weniger zur Anwendung kommen kann, um so bedauerlicher hervor.

Correspondenzen.

Leipzig.

— — Die heilige Weihnachtszeit ist „gnadenspendend„ auch für das Genus „Referent über Leipziger öffentliches Musiktreiben;„ denn kurze Zeit vor und kurze Zeit nach dem Weihnachtsfeste ist ihm dem Referenten, eine verhältnißmäßige Ruhe vergönnt: er kann da für seine musterreg ten Nerven etwas thun, er darf stillere Freuden aufsuchen als die der brüllenden, menschenwimmelnden Concertsäle, er braucht weder offiziell sich zu freuen über Gutes, noch sich zu ärgern über Schlechtes, — es ist ihm überhaupt vergönnt, mehr Mensch als Berichterstatter zu sein (welch letzteres von gar vielen verwundbaren Künstlerseelen obuedies sehr gern mit Unmensch identificirt wird). Auch Schreiber dieser Zeilen hatte sich einlullen lassen von dem süßen Ruhe-Bewußtsein, die holdesten Dolce far niente-Tränne umgunkelten ihn, er sah mit Wonne schon sein kritisches Handwerkzeug — Feder und Tinte — ein weniges einrosten — da, o Himmel! schreckt eine redaktionelle Epistel von Seiten der „deutschen Musikzeitung„ ihn aus seiner getrümmten Behäbigkeit auf, macht eine dringende Mahnung an einen Bericht allen seinen Illusionen ein schreckliches Ende! doch „das Geschäft geht vor's Vergnügen„, wie es in der Berliner Posse heißt; drum schnell noch einige Wehmuthstränen vergossen noch einige Seufzer ausgestossen, mit frisch in's Unvermeidliche sich gefügt,, d. h. einen zweiten Leipziger Saisonbericht fabricirt.

Unser letztes Referat beschäftigte sich mit den sechs ersten Gewandhaus-Concerten dieses Jahres, und heute haben wir nun der bis jetzt weiter stattgehabten vier übrigen zu erwähnen, mit denen die erste Hälfte der Saison beschlossen ist. Im siebenten Concert wurde ein neues Orchesterwerk vorgeführt — eine Symphonie in C dur von S. Jadassohn. Es ist dies eine Arbeit, welche der Kunstbildung und Gesinnung des genannten Componisten das beste Zeugniß ausstellt. Negativ verdienstlich ist die Symphonie dadurch, daß Jadassohn nicht tiefsinniger, großgeartet er und origineller in ihr sich geben will, als er wirklich ist: er koketirt nicht mit weltschmerzlichen Extravoganzen, er gibt nicht krankhafte Erhitzung für Begeisterung, er wählt nicht in abenteuerlichen Harmonien und nächtigt seine Phantasie und Erfindung nicht zu allerhand Sprüngen und Grimassen, damit so etwas ganz Besonderes herauskomme. Die positiven Verdienste der Symphonie ergeben sich noch dem Gesagten nun fast von selber: es sind die einer ansprechenden Physiognomie der Gedanken, einer musikalisch-soliden Verwendung und Verknüpfung derselben, einer ebenmäßigen Architektonik und einer schönklingenden Orchestrirung. Am allerbesten wollte uns der erste Satz behagen, sowohl in Beziehung auf den Werth der Arbeit als auf den frischen Zug, der den Satz durchweht; dem zunächst ist das Scherzo zu nennen mit seinen mancherlei pikanten Momenten, während Andante und letzter Satz in jedem Betracht die schwächsten Theile genannt werden müssen. Das Publikum bewies sich der Symphonie gegenüber recht wohlwollend, indem es nach jedem Satze Zeichen des Beifalls gab, was nicht gerade bei jeder neuen Symphonie hier zu Lande zu geschehen pflegt. In demselben siebenten Concerte, welches in seinem zweiten Theile Mendelsohn's zauberische Sammernachtstraum-Musik enthielt, und in welchem ein Fräulein Anna Bndy nur als sehr kleines und dünnes Gesangslicht sich producirte, hörten wir zum zweiten Male Fran Wilhelmine Clauß-Szarvady, und zwar in der Es-dur-Polonaise von Chopin, dann einer Sonate von Dom. Scarlatti, Arie (aus Clavier übertragen) von Pergolese und Variationen von Rameau, und endlich — nach erfolgtem stürmischen Hervorrufen — noch eine Etude und das Cis-moll-Impromptu (Opus posthumum) von Chopin. Letzteres, sowie die Polonaise spielte die Künstlerin nicht ganz unseren Erwartungen und Ansichten gemäß; in der Polonaise war der Vortrag unseres Bedünkens viel zu steif und gemessen, und fehlte jene graziöse Nonchalance, jenes schwörmerische Rubato, die bei Chopin unbedingt nothwendigen Requisiten; in dem Impromptu erlaubte sie sich manche Tempo- und Verzierungswillkürlichkeiten, die dem Stück ganz offenbar zum Schaden gereichten. — Im achten Gewandthaus-Concert hörten wir die Hohepriesterin des Claviers, Frau Clara Schumann; ihre Vorträge, bestehend in dem A-moll-Concert ihres verewigten Gatten und in Mendelsohn's Variations sérieuses, waren aller Vortrefflichkeiten voll und wirkten mit unwiderstehlicher Macht. Außerdem sang in diesem Concerte noch der Opernsänger Hardmuth aus Dresden, der im Besitz einer kräftigen, nur mitunter etwas rauhen Baß-Baritonstimme ist und recht verständig vorträgt; endlich wurden an Orchestersachen noch gegeben: Rietz's frische Concert-Ouverture in A-dur und Beethoven's B-dur-Symphonie. — Das neunte Concert brachte eine für uns neue Gesangserscheinung — Frl. Marie Cruvelli, die Schwester der berühmten Sophia C. Diese Bielseitige Italienerin machte einen theilweise sehr günstigen Eindruck durch eine wirklich auffallend schöne und umfangreiche Contra-Altstimme, durch ziemliche Biegsamkeit derselben und durch einen gewissen Pli des Vortrags, namentlich in italienischen Sachen; von der andern Seite muß man allerdings einige neu-welsche Unarten mit in den Kauf nehmen, z. B. Tremuliren, die aufgetriebenen, unnatürlich virtillirenden Brusttöne in der Tiefe, zu scharfaufgesetzte Lichter u. s. w. Eine Arie aus Rossini's „Italienerin in Algier„ war die Leistung, welche uns besser behagte als Schubert's „Wanderer„ und „Ungeduld.„ Der Instrumental-Virtuose in beregtem Concert war der Concertmeister Raymund Dreyschock; er spielte Rietz's sehr langes, mitunter ziemlich gezwungenes und im Ganzen nicht sehr dankbares Violin-Concert weniger gut, als wir es schon früher von ihm gehört haben; das viele Stundengeben und die ewigen Theaterdienst-Ouälereien, zu denen Herr Dreyschock leider verdammt ist, scheinen denn doch nach und nach unvortheilhaft auf sein Spiel zu wirken. Als Orchesterstücke kamen vor: Carl Reinecke's weniger eigenartige als feingespannene Ouverture zu Calderon's „Dame Kobold„, und Gade's dritte (A-moll-) Symphonie, trotz ihrer evidenten combinatorischen Schwächen doch immer ein anziehendes Werk. — Im zehnten Gewandhaus-Concerte waren die Orchesternummern: Symphonie in G-dur von Haydn (nicht die militärische; auch nicht die mit dem „Paukenschlag„) — voll sprühenden Lebens und liebenswürdigster Heiterkeit; Schumann's Ouverture zur „Braut von Messina„ — tiefgedacht und an einigen Stellen von zwingender Wirkung, Trübes und Gewaltsames jedoch zum Schaden des Ganzen zu sehr überwiegend; Weber's Jubel-Ouverture — die Gelegenheitsmusik par excellence, über die nichts mehr zu sagen ist. Dann sang in diesem Concert Frl. Cruvelli wieder, aber mit viel geringerem Erfolg als das erste Mal; ihr Vortrag der Arie aus „Titus„: „Deh per questo istante solo„ laborirte an einer gewaltigen Flauheit und Monotonie, ebenso wie der der Lieder „Am Meere„ von Schubert und „Ich grolle nicht„ von Schumann, nur sehr kalt ließ; letzteres Lied vergriff sie sogar noch total im Tempo, indem sie es, ganz gegen den Willen des Componisten, sehr schnell nahm. Ein junger Clavierspieler, Hr. Martin Wallenstein aus Frankfurt a. M., vermochte in diesem Concert nicht, einen vortheilhaften Eindruck hervorzubringen. Er verdarb Mendelsohn's G-moll-Concert vollständig durch Unsonderheit in den Passagen, Uebernehmen der Tempi und einen geschmacklosen, gedrechselten Vortrag. Dann spielte er noch: Fuge in A-moll von Bach (ursprünglich für Orgel componirt, von Liszt aber für's Clavier transcribirt), Nocturne in Fis-dur von Chopin und Saltarello von seinem Lehrer A. Dreyschock; letzteres Stück war überhaupt Hrn. Wallenstein's beste Leistung. Wenn wir demselben noch einen Rath geben dürfen, so ist es der: sich womöglich noch recht musikalisch zu machen und seine Künste nicht zu überschätzen; er hat Geläufigkeit, das ist wahr, aber von dieser bis zur eigentlichen Bravour bleibt ihm noch mancher Schritt zu thun übrig; dadurch, daß er beide Begriffe verwechselt, wird er veranlaßt, Manches zu kühn anzufassen für den Stand seiner Technik und für die noch mangelnde Unfehlbarkeit derselben. — Von den Soiréen für Kammermusik im Saale des Gewandhauses haben seit unserem letzten Bericht zwei weitere, und zwar trefflich gelungene, stattgefunden; die eine unter Mit-

wirkung der Frau Szarvady-Clauß (Clavier-Quartett von Schumann und Sonate op. 111 von Beethoven), die andere unter Mitwirkung der Frau Clara Schumann (Clavier-Quartett in G-moll von Mozart und Sonate op. 101 von Beethoven). Beide Virtuosinnen gereichten den gedachten Soiréen zum wahren Schmuck, ebenso wie die Vorführungen der Streich-Quartette von Haydn (Es-dur), Schubert (D-moll) und Schumann (A-moll).

Das diesjährige Concert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds hat auch stattgefunden, und zwar am 26. November. Vor allen Dingen ist dabei der Mitwirkung Joachim's zu gedenken, der sein neues Violin-Concert (in ungarischer Weise) und einige Sätze aus den Bach'schen Violinsonaten mit großartiger Meisterschaft vortrug. Von dem Concert selber können wir nicht so begeistert sein wie viele Andere; es ist uns erstens viel zu lang (es spielt vielleicht eben so lang wie z. B. die neunte Symphonie), und dann wird die „ungarische Weise" eben bei der bereits gegen Länge — schließlich sehr monoton und abstumpfend. Uebrigens ist das Concert nicht arm an interessanten harmonischen und melodischen Zügen, ferner ist die Prinzipalstimme dankbar, und endlich muß man die Orchesterbehandlung eine vortreffliche nennen. Das Alles ist nun alles recht schön und gut; aber dadurch stellt sich das Concert noch lange nicht neben das Mendelssohn'sche, wie wir mitunter allzukühn haben behaupten hören. Als eine zweite Novität brachte dieses Pensions-Concert eine Serenade für Bratschen, Violoncelle, Contrabässe und Blasinstrumente von Johannes Brahms. Mit Bedauern müssen wir gestehen, daß uns — und der Wahrnehmung nach auch den größten Theil des Publikums — dieses Stück gründlich ennuyirt hat. Diese ermattete, reiz- und blüthenlose Erfindung, dieses Durchkneten der Gedanken (um der Arbeit Polyphonisches zu verleihen), dieses Umherschwanken zwischen Ueberschwänglichkeit und Simplicität, diese geschraubten Harmonien und verzwickten Melodiewendungen, diese unschönen Orchesterklänge — für dies Alles, sagen wir, kann uns weder das gesinnungstüchtige Kunstwollen Brahms' entschädigen, noch die Wahrnehmung, daß er, gegen früher, in der Abrundung seiner Sätze und in der Darstellung überhaupt Fortschritte gemacht hat.*) Fernere Vorkommnisse in dem Concert waren: Männergesänge vom Pauliner-Verein gut ausgeführt, die Preciosa-Ouverture und — auf Verlangen — die in unserem vorigen Bericht schon erwähnte Symphonie von Phil. Em. Bach.

(Schluß folgt.)

Zeitungsschau.

Die Süddeutsche Zeitung macht gelegentlich des Referats über ein Odeonsconcert in München folgende ganz richtige Bemerkung:

Eine recht originelle Erscheinung war uns die Ouverture für Harmoniemusik von Mendelssohn. Nicht Wenige zwar waren über das Erscheinen von vollständiger Militärmusik mit ihrem etwas barbarischen Zubehör in den friedlichen geweihten Räumen des Odeons mehr frappirt als erfreut. Immerhin aber ist diese Ouverture ein glänzender Beleg dafür, wie bedeutende und schöne Effekte ein Künstler von dem feinen Gefühl und Geschmack Mendelssohns selbst bei ungünstigen Mitteln hervorzubringen vermag, und kann manchem unserer neueren und neuesten Autoren als Gegenbild dienen, die selbst wenn die ganzen reichen Mittel eines vollständigen Orchesters ihnen zur Verfügung stehen, in den rohen Ton einer Biergartenblechmusik verfallen. Uns schien das Werk namentlich als Orchesterstück ganz vorzüglich und dem Namen seines Meisters ganz entsprechend.

*) Es versteht sich von selbst, daß unsere Herren Correspondenten ihre Ansicht über einen neueren Componisten oder ein neueres Werk frei aussprechen dürfen. Ebenso selbstverständlich ist, daß die Redaction nicht immer derselben Meinung zu sein braucht. In diesem Fall sind wir heute, indem wir von der Brahms'schen Serenade (wenn es die in A-dur ist, die wir kennen) ganz anders denken. D. Red.

Nachrichten.

Unsere auf Grund öffentlicher Ankündigung gebrachte Angabe, daß Mozart's Davide penitente in Wien noch nicht aufgeführt worden sei, berichtigen wir nach einer Mittheilung des Herrn Dr. Sonnleithner in den „Recensionen" dahin, daß dieses Werk schon am 13. und 15. März 1785, dann am 14 März 1824 zur Aufführung kam.

Acht eigenhändige Skizzenbücher Ludwig van Beethoven's, im Ganzen 1005 Seiten umfassend, stehen zum Verkauf. Es enthalten diese Bände Skizzen zur 2., 3., 4., 5., 6. u. 9. Symphonie zum Fidelio und Egmont, zu seinen Quartetten und Trio's, zu den Sonaten für Pianoforte und Violine, den Clavier-Concerten in Es und G 2c. Ferner acht eigenhändige Briefe L. v. Beethoven's.

Die Red. d. Bl. ertheilt auf frankirte Anfragen nähere Auskunft.

Anzeigen.

Neu erschienene Musikalien.

Für Pianoforte zu zwei Händen:

A. Ehmant, Idylle op. 6. Scherzo op. 7. 2 Romanzen op. 8. 2 Caprices op. 9. Marche romantique op. 10. Presto à la Tarantella op. 11. — G. J. van Eyken, 2 Sonatines op. 3. — A. Holländer, 2 Klavierstücke (An Chopin, An Schumann) op. 2. Albumblätter. 7 kleine Stücke op. 3. — Th. Kullak, Airs nationaux russes transcr. op. 108.

Für das Pianoforte zu vier Händen:

J. G. Georg, Sonate op. 38. — Rob. Schumann, Trio op. 110 Arrang. von A. Horn. — O. F. Weitzmann, Musikalische Räthsel 2. Heft.

Für zwei Pianoforte:

M. Bruch, Fantasie op. 11. — J. Rasf, Ode au Printemps Morceau de Concert op. 76. — Rob. Schumann, Ouverture zu Genovefa. Arr. v. K. Klauser.

Für Pianoforte und Violine:

Louis Maurer, 6 leichte Solostücke op. 91.

Pianoforte Quartetten:

Fritz Spindler, Quartett op. 108. — H. Striehl, Quartett op. 40.

Violin-Quartetten:

M. Bruch, 2. Quartett op. 10. — E. F. Richter, Quartett op. 25.

Gesänge für eine Stimme mit Pianoforte:

A. Horn, 3 Gesänge für Baß op. 11. — Franz Lachner, 12 Lieder für Sopran oder Tenor op. 111. — Gottfr. Weiß, Christliche Gesänge aus der Nachfolge Christi von Kempis op. 17.

Gesänge für gemischten Chor:

J. Dürrner, 3 Gesänge op. 26. — M. Hauptmann, 6 Lieder op. 47. — R. Papperitz, Salve Regina. — H. Pähold, 3 Frauenchöre op. 3. — Rob. Schumann, Rothes Röslein arr. von Kohold.

Gesänge für Männerchor:

J. A. van Eyken, Hymne op. 9. — M. Hauptmann, 12 Lieder von Fr. Rückert op. 49. — W. Rieffel, 6 Lieder.

Concert-Ankündigungen.

Am 5. Jänner Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: Concert des Pianisten Titus Ernesti.

Am 6. Jänner Mittags halb 1 Uhr im k. k. Redoutensaal: Zweites Concert der Sing-Akademie unter Leitung des Chormeisters Herrn Capellmeister Stegmayer (Mendelssohn, Paulus. Oratorium).

Am 6. Jänner Mittags halb 1 Uhr im Treumann-Theater: Musikalische Akademie zum wohlthätigen Zweck.

Am 6. Jänner Nachmittags 5 Uhr im Saal des Herrn Ehrbar: Concert des Pianisten Anton Rauchteitner.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 2. Wien, 12. Jänner 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **G. F. Müller's** Wittwe. **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Händel's Leben von Friedr. Chrysander. (Schluß.) — Recensionen. — Locales. — Correspondenzen. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Concert Ankündigungen. — Berichtigung. — Briefkasten der Redaction.

Händel's Leben von Friedr. Chrysander.

(Schluß.)

Ueber Chrysanders Styl haben Viele sich gefreut, Einzelne sich geärgert. Den letzteren ist er nicht der richtige historische, das heißt nicht hochtrabend und pathetisch genug, und ohne selbstgefällige Freude an klingenden Redefiguren. Das ist richtig; der Styl des Werkes ist weder das tönende Erz und die klingende Schelle, noch novellenhaft geglättet, sondern männlich, bestimmt und stets vom Gegenstand der Darstellung hergenommen. Kräftige Drucker bewirken hier oft das Verständniß schneller wie breite tönende Reden, ohne darum entfernt ein Spiel mit der Pointe zu sein; und wenn wir uns den eigentlichen historischen Styl klar zu machen suchen, so wird seine Stärke neben der Objectivität besonders im gedrängten Zusammenschließen des Zusammengehörigen, und in der möglichst plastischen Herausbildung des Einzelnen wie der Gruppen zu finden sein. Mentere Lichter und kernige Schatten beleben und erleichtern die Uebersicht des ganzen Bildes. Die Sachlichkeit findet überall in dem Buche den naturwahren Ausdruck in zwanglosser Redeform. Warum soll gerade im historischen Styl menschliches Dichten und Trachten immer vom Cothurn auf uns einpredigen und nicht in menschlicher Weise kräftig und frisch zu uns sprechen? Der höchste Ernst in sinnvollster Betrachtung wird dadurch nicht ausgeschlossen, wie auch das vorliegende Beispiel beweist.

Das Leben eines großen Menschen wird immer ein Stück Culturgeschichte sein, und ohne Einsicht in die Zeit die ihn gebildet und deren Ideen er wiederum erweitert hat nicht deutlich erkannt werden können. Die Geschichte eines Künstlers, der auf seinem Bildungsgange so viele Kreise durchlaufen hat wie Händel kann sich nothwendig nicht auf diese Person allein beschränken, sondern bedarf zu richtiger Würdigung des Meisters ebenso gut seiner Zeitgenossen und Vorgänger, wie er ihrer bedurft hat. „Die Beschreibung eines solchen Lebens höherer Begabung muß bestrebt sein jeden Schritt seiner Entwicklung von der trauslichsten Umfriedung der Familie bis zum Höchsten ansteigend, verständlich darzustellen" sagt Chrysander, und läßt auch in Wahrheit nicht den anscheinend kleinsten Umstand aus den Händen, bis er dessen Tribut zur Verdeutlichung seines Helden erhalten hat. Den massenhaften, bis dahin gänzlich ungeklärten oder tiefvergrabenen Stoff, welchen seine fleißige Forschung sich zusammentrug, in eine künstlerische Form zu bringen, war eine große Aufgabe; die gelungene Wiederherstellung des durch die Entfernung der Zeit und entstellende Ueberlieferungen gänzlich verwischten Bildes um so verdienstlicher. Im ersten Band wechselt der Schauplatz häufig, die Darstellung mußte dem Helden folgen und eine große Anzahl Nebenpersonen in ihren Umfang aufnehmen, so daß die Fülle fast etwas zu groß wird; das bewegte Leben, welches Händel überall auf seinem Entwicklungsgang um sich sah, mußte eine ebenso bewegte und getheilte Darstellung zur Folge haben — der zweite Band, in welchem wir den Strom von Händel's Thätigkeit wenn auch nicht ruhiger, so doch in demselben Bette hinfließen sehen, erscheint auch äußerlich vollkommen abgerundet.

Der erste Band umschließt Händel's Jugend und Lehrjahre in Deutschland 1685—1706, und seine Wanderungen in Italien und England bis zur Rückkehr von Cannons 1720. Den in Deutschland damals noch allgemeinen Widerwillen gegen die Profession der Musik theilte auch Händel's Vater und wünschte, sein Sohn möchte etwas Rechtes lernen und sich zum geschickten Juristen bilden. Deshalb durfte er seiner Naturbestimmung für die Kunst anfänglich nur im Verborgenen, später zwar geduldet aber noch keineswegs ausschließlich folgen. In Halle als lateinischer Schüler, wurde er auch zugleich an Zachau überwiesen, „sie trafen sich zu einer glücklichen Zeit, da Zachau noch frisch, und Händel seiner abweichenden Art sich noch nicht bewußt war", und das Componiren ging frisch und fröhlich von Statten. Auch nach seines Vaters Tod hielt Händel dessen Wunsch heilig und wurde Student der Rechte zu Halle, 1702 jedoch als „geschicktes Subjeet" zum Organisten bei der dortigen Schloßkirche förmlich installirt. Wahrscheinlich schlug man die guten Lebensregeln, welche die Bestallung würzten, so hoch an, daß man mit dem Gehalt auf quartaliter zwölf Thaler und einige Groschen sich beschränken zu dürfen glaubte. Gerade genug für so ein „Subjeet" um dabei mit Bequemlichkeit zu verhungern. Aber Händel entging dieser freundlichen Fürsorge ebenso glücklich wie dem ehrbaren Rechtsgelehrtenstande, und einer ihm vor sechs Jahren drohenden lebenslänglichen Abhängigkeit vom preußischen Hof, der ihn in Italien ausbitden lassen wollte. Er ging nach Hamburg.

Hier blühte die Musik wie damals nirgend in Deutschland, und besonders faßte die Oper Fuß im Volk trotz aller von rhetorischen Wasserfluthen begleiteter Kanzelungewitter und in zahllosen verdruckten Papierballen dagegen geschleuderter Bannsprüche der Geistlichkeit. — Reinhard Keiser war der Held des Tages durch sein frisches und naturwüchsiges Genie; er wirkte fördernd auf die Hamburger Bühne. Daß aber seine massenhafte Thätigkeit mehr auf augenblickliche Befriedigung wie auf Veredlung der Kunst überhaupt gerichtet war, und deshalb so schnell in Vergessenheit gerathen konnte, lag darin, daß seine sowie seiner Umgebung Sittlichkeit sich so ziemlich auf eine „galante Tugend" beschränkte — und was das in jenen Zeiten zu bedeuten hatte, wissen wir. Mattheson nahm Händel unter seine Fittige, und that sich sein ganzes Leben lang nicht wenig darauf zu gute. Händel wandte seine Kräfte dem Theater zu, zur Reife konnte er in diesem, geistig allerdings sehr bewegten, aber durch Gemeinheit befleckten Treiben nicht gelangen. Daß er sich davon so fern wie möglich hielt, liegt in seiner Natur; sein nur aufwärts

gerichtetes Trachten ließ das galante, oder auf gut deutsch liederliche Treiben der Hamburger Musensöhne ohne weiteren Einfluß auf sich vorüber gehen. Das Bild, welches Chrysander von der Hamburger Künstlerwirthschaft gibt, ist dunkel gefärbt, aber von großer Naturwahrheit; aus den verworrenen tiefen Schattenmassen jener galanten Tugenden ragt Händel's reine Einfachheit und Kraft in einem künstlerisch wie ethisch gleich verklärtem Lichte hervor.

Die italienische Periode war für Händel von höchster Bedeutung, und unser Verfasser legt großes Gewicht darauf. Deshalb ist auch mit außerordentlicher Genauigkeit kein noch so geringfügig erscheinender Umstand abgefertigt, ohne Nutzen für die Klärung dieser ganzen Periode aus ihm zu ziehen — die damalige Handschrift Händel's, das Papier und dessen Wasserzeichen und ähnliche Nebendinge müssen der scharfsinnigen Combination des Autors zu Schlüssen dienen, welche mindestens größte Wahrscheinlichkeit für sich haben.

Das Theater stund in Italien in höchster Blüthe, um 1700 war das musikalische Schaffen zu einer wahren Gemeinthätigkeit geworden, „es bildete sich für die musikalische Kunst ein fester Canon, der an bildender Kraft der Antike nichts nachgab. Italien wirkte nun auf Händel wie das Alterthum auf Italien gewirkt hatte." Er wandte sich auch hier der Oper zu, für die Kirchenmusik fand er wenig freies Feld, indem er sich genau der Norm der italienischen Kirchencomponisten hätte anschließen müssen um durchzudringen. Bezeichnend für sein Wesen ist die Entstehung des Werkes Il Trionfo del Tempo e del Disinganno, in welchem die Schönheit die Verlockungen der Sinnlichkeit abweist und noch in vollster Blüthe zur Weisheit sich wendet — dieser Gedanke, welcher mitten unter den Reizen Italiens in ihm entstand, bildete auch den Schlußstein seines Schaffens, „er arbeitete zu allerletzt daran, in den wenigen Augenblicken, welche die Tage seiner Blindheit erhellten, bis in sein 72. Jahr."

Sehr interessant zeigt sich schon während dieser italienischen Periode wie auch bei späteren Werken die stete geistige Fortentwicklung Händel's in der Art und Weise, wie er sowohl eigene Gedanken und Melodien als auch von andern Meistern entlehnte vielfach umbildete und immer weiter vervollkommnete, um sie dann in neuer vollendeterer Gestalt wieder zu verwenden. „Seine eigenen Gedanken, so lange sie noch unerschöpft und mangelhaft gestaltet waren, unterlagen derselben Umbildung, die er denen anderer Tonmeister angedeihen ließ. Was er angriff wurde sein eigen; man kann in seinen Werken fremde Quellen nachweisen, aber keine fremden Gedanken. Ohne eine wirklich geistige Uebermacht würde auch das größte musikalische Geschick ihn nicht dazu befähigt haben. Auf solche Weise hat er die Entlehnungen fremden Guts gerechfertigt, zugleich auch die betreffenden Meister und damit wesentlich die ganze Musikgeschichte vor ihm mit einer Schärfe und Gerechtigkeit beurtheilt, von der man heut zu Tage weit entfernt sein muß, da für diese That Händel's das Verständniß fehlt" Damit sind diese Plagiate erledigt — von irgend einem Diebsgelüste wie es vielleicht dem Urheber dieser Anschuldigungen bei ähnlichen Gelegenheiten gekitzelt hat, ist Händel sicher fern gewesen.

Von Venedig ging Händel mit Kielmannsegge und Steffani nach Hannover und 1710 zum ersten Mal nach London, wohin der Ruf von seinen großen Fähigkeiten ihm schon vorangegangen war. In England hatte die Musikliebe in den letzten Jahren großen Aufschwung genommen, entbehrte aber noch des eigentlichen Führers. Im Volke lebte wohl das Verlangen auf eine höhere Kunststufe sich zu schwingen, aber nicht die nöthige productive Kraft. Selbst Purcell, der reichbegabte Vorgänger Händel's vermochte nicht, trotz Gesundheit, Vielseitigkeit und dramatischer Gestaltungskraft, die englische Oper zur Vollendung zu bringen. Aber das in sich fruchtvolle, poetisch damals hoch angeregte Volk mit einer blühenden Literatur und regem Kunstdrang, war der geeignete Boden, in dem die durch Purcell gepflanzte Frucht unter Händel recht gedeihen und reifen konnte. Die Oper Rinald, in vierzehn Tagen geschrieben, brachte Händel Ehre und Ruhm, am Schluß der Saison kehrte er nach Hannover zurück und trat das Capellmeisteramt an, welches sein hochberühmter Vorgänger Agostino Steffani niedergelegt hatte.

Chrysander gibt ausführliche Mittheilungen über diesen Tonsetzer, und die Kenntniß auch nur weniger seiner Arbeiten reicht hin, um seine Bedeutung einzusehen. Für den Text allerdings etwas zu ausgedehnt, hat der Bericht über Steffani doch an sich großen Werth. Wenn gleich er auf die Oper als dramatisches Kunstwerk im Ganzen keinen großen Einfluß geübt hat, so sind doch seine vorzüglichen Duetten, deren er eine Anzahl auch außerhalb der Oper als Kammerduetten schrieb, wahre Perlen. Sein wunderbares, streng kirchliches Stabat mater (sechsst.mmig, mit zwei Violinen, drei Violen, Violoncell und Orgel) hat Chrysander zuerst dem Namen nach bekannt gemacht, und in der That überzeugen wenige Blicke in die Partitur von der vollendeten Meisterschaft Steffani's. Auch als Schriftsteller erließ er ein die Begründung der Musik als Wissenschaft vertheidigendes Schriftchen, dem jedoch außer der guten Absicht die Musik vor der Niedrigstellung durch den aufgeblasenen Gelehrtendünkel der Fachwissenschaften zu retten, keine besondere Bedeutung beizulegen ist. Als Künstler hat Steffani erschüttlich vortheilhaft auf Händel gewirkt, auch von seinen Sitten nahm dieser manches an, und ehrte ihn sein Leben lang.

In die Zeit der zweiten Rückkehr aus England fällt Händel's Composition der Brockes'schen Passion, an der Keiser auch zum Kirchencomponisten geworden war; Mattheson und Telemann haben sie gleichfalls bearbeitet. Der Text (Winterfeld gibt ihn im Auszuge) sucht an Geschmacklosigkeit und widerlichem Schwulst seines Gleichen, und wir vermögen heute kaum zu begreifen, wie die großen Originalgestalten des Evangeliums durch solche von Phrasen aufgeblähte Bowiste verdrängt werden konnten. Man konnte von dem schon durch Heinr. Schütz so herrlich verwirklichten Passionsideal so vollständig abfallen und bewundernd (Mattheson, Keiser und Telemann waren entzückt von der Brockes'schen Passion) einer Dichterei sich zuwenden, „die als Product der damaligen kraftlosen und traurigen Bluttheologie das Leiden des Heilandes in herbster Gestalt abschilderte, um dann der vornehmen Gesellschaft zum Vergnügen zu dienen." Daß auch Händel diesen Text ergreifen konnte, erklärt Chrysander ausweichend; theils besaß er noch nicht unsere entwickelte literarisch kritische Einsicht, theils genügte ihm die Dichtung zur Anregung eigener Gedanken. die sich dann weit über jene hinauserhoben. Die Ausgabe der Passion durch die Händelgesellschaft steht bevor.

Die ganze Stelle über dieses Werk, sowie die betreffende Paralelle mit Bach (S. 446) soll man nicht lesen, ohne zugleich Bd. II. S. 217 f. heranzuziehen Daß Bach dem pietistischen Prediger seiner Zeit näher gestanden wie Händel den geschichtlichen Passionsgestalten, wird durch Bach's Passionsmusiken selbst auf's deutlichste widerlegt. Allerdings bleiben wie Chrysander ganz richtig sagt, die Reime über welche Händel schon in den nächsten Jahren hinauskam, Bach lebenslang eine vielgebrauchte Sprache, es konnte auch kaum anders sein, da er im Dienste der damaligen Kirche schuf. Doch sind die Beispiele, daß er auch künstlerisch seinem Text anheim fiel (z. B. die Spielerei in der an sich schönen Schoarie im Weihnachtsoratorium) höchst selten; die Fälle aber in denen er die Dichtung weit überflügelte, sie auch durch Verbindung mit dem reinen Bibelwort veredelte, oder das letztere ganz allein wählte sind unzählig. Daß Bach selbst derjenigen Gestalt gegenüber, die Händel (Messias) frei reproducirte, Bibelwort und Choral die Grundlage blieben wie

bei seinem Vorgänger Schütz, ist durch die gottesdienstlichen Zwecke seiner Passionsmusiken ganz erklärlich; daß er ihr aber den reinen Bibeltext, und nicht die schwülstige Poetasterei eines Herrn Brockes unterbreitete, hebt auch seine Passionsmusiken über jeden Vergleich mit der Händel'schen hinweg. Händel's Passion stand wenigstens dem Text nach mit Keiser ꝛc. auf gleicher Stufe, und die Rangordnung, welche Bach's Passionsmusiken zwischen ein von ihm selbst später zerstückeltes Jugendwerk und seine großen Oratorien einreiht, kann leicht als Unterschätzung mißverstanden werden, wenn der Leser sich hierauf beschränkt und nicht auch die ersterwähnte Stelle des zweiten Bandes hinzuzieht. Sie gibt vollkommen zutreffenden Aufschluß über den Gegenstand. Die Stellung Bach's und Händel's zum gebildeten Volke ist noch keineswegs klar. Der erstere ist in der Gegenwart im Vortheil, weil seine lyrische Kraft die Empfindungen, welche sich auf die höchsten Dinge richten, unmittelbar einzunehmen geeignet ist; die Objectivität Händel'scher Gestalten steht unserer Anschauung ferner, und verlangt für ihr weiteres Gebiet auch eine allgemeinere Auffassungskraft.

In Bach wirkt die Tiefe der rein lyrisch religiösen durch die Kunst verklärten Empfindung, in Händel finden wir die menschliche Wahrheit in höchster Realität und freies Verhalten zur Gottheit als höchster sittlicher Idee. Aus demselben Drange aber auf verschiedenen Wegen gelangten Bach und Händel zu ihrem Ziele; der erstere zu seinen Passionen, Cantaten, Motetten und reinen Instrumentalwerken, Händel durch die Oper zu den geschichtlichen Gestalten der Bibel, und zu seinem Messias, der zwar auf die Bibel begründet, doch vom Dogma und den Anschauungen speciell seiner Zeit abgelöst, eine völlig allgemeine Bedeutung gewann. Ein durchaus auf Bach allein gerichtetes Studium wird zur Einseitigkeit führen, der Realität Händel's bedarf unsere ohnehin an Bildkraft arme und in rein subjective Empfindung verfallende Kunst ebensosehr.

Der zweite Band umfaßt die Jahre 1720—40, zwanzig Jahre bei der italienischen Oper in London — eine Periode für Händel's nachgerige höchste Kunstblüthe von eben der Bedeutung wie seine Jugendgeschichte. Bisher noch ganz unklar und in den wenigen bekannten Zügen entstellt, tritt sie uns hier vollkommen geordnet und aus dem ursprünglichen Material neu aufgebaut entgegen. Das englische Schriftthum damaliger Zeit hat Chrysander ungemein sorgfältig durchgearbeitet, und mit dem Volkscharakter und den Lebensverhältnissen zeigt er sich allseitig vertraut. Die Beschreibung der einzelnen Werke Händel's ist kurz gefaßt; seine Thätigkeiten und Kämpfe nach außen hin waren in dieser Zeit so mächtig, daß wir an seinem und dem auf ihn einwirkenden Leben um ihn in der That fast mehr theilnehmen, wie an dem Inhalt seiner Werke, bis sie im Druck vorliegen werden. Sein Wesen kann in dieser Zeit kaum großartiger in seinen Werken sich äußern, wie in der Unbesiegbarkeit, welche ihn aus allen Lebensanfechtungen unüberwunden hervorgehen ließ. Zu seinen letzten großen Schöpfungen gelangte Händel durch eine Lebensschule, in der einer von uns auf der untersten Bank sitzen geblieben, und spurlos verschwunden wäre.

Auf Händel's Reise nach Deutschland 1719 ereignete sich die bekannte Geschichte, wie er Bach, der ihn in Halle aufgesucht, aus dem Wege gegangen sein soll. Ursprünglich aus der nicht immer klaren Quelle Forkel's geflossen, hat sie vielfach gedient einen Schlagschatten auf Händel's Charakter zu werfen. Nach Chrysander's Darstellung verhält sich die Sache viel einfacher und für beide Theile natürlicher, so daß bei Bach weder von einer derart unmännlichen Eifersüchtelei, mit der er nach Forkel „keinen Augenblick gesäumt haben soll, Händel unverzüglich seinen Besuch abzustatten" leine Rede sein kann, noch bei Händel von einem absichtlich brüsken Ablehnen, indem er dem Besuch aus dem Wege ging. Ebenso als er auf der Rückkehr von seiner zweiten italienischen Reise (1729) nach Halle kam, um seine kranke Mutter zu besuchen, und Bach, der krank war, ihn durch Friedemann zu sich einladen ließ. Händel war durch den Zustand seiner Mutter sehr gedrückt, und außerdem durch dringende Geschäfte nach England gerufen, und kam nicht. Aber es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß auch hier nicht vornehme Gleichgiltigkeit bei Händel an dem Unterlassen Schuld war, sondern einfach der Stand der Dinge. Es war ohnehin Händel's Art nicht selbst gegen Untergebene vornehm zu sein, viel weniger gegen Bach, der damals ebenfalls schon berühmt und groß war.

Der neuen Londoner Akademie lag eine Wiederbelebung der früheren nationalen Opernversuche gänzlich fern, die italienische Oper wurde die Grenze, welche sie sich steckte. Wie in Wien zwei Italiener, Caldara und Conti einem Deutschen, Fux, gegenüberstanden, so auch in London Bononcini und Attilio dem Händel, nur daß bei den verschiedenen Richtungen der drei in Wien ihre Stellung zu einander ruhiger sein konnte wie im englischen Triumvirat, in dem Bononcini, gelegentlich auch Ariosti den guten Willen hatten alles zu sein, während Händel es eigentlich schon von vorne herein war und blieb.

In Händel's Zeit, und meist durch ihn selbst „tritt die Kunst frei vor alle Welt hin, zweierlei erstrebend: innere Vollendung für sich selbst und die Herausbildung der Oeffentlichkeit für das Verständniß der Kunstwerke. Bei der kritischen Oeffentlichkeit Londons wurde die Oper in der That ein Kunstbildungsmittel von großer Bedeutung, auch für sich selbst, indem ein keineswegs verweichlichtes Volk darüber zu Gericht saß. Die Händel'sche Oper dieser Zeit tritt in ihrer Besonderheit der verweichlichten italienischen, und der im sinnlich leidenschaftlichen befangenen französischen Musiktragödie entgegen, wenn gleich sie im Wesentlichen auf italienischem Boden blieb. Auf diesem Wege that sie einen Schritt mehr seitwärts wie vorwärts: bei auch dramatisch vollendet schön gestalteten einzelnen Scenen, blieb sie im Ganzen als Oper doch noch unvollkommen, bildete aber einen Uebergang zu der in sich vollkommen dramatischen Concertmusik. Ihre große Bedeutung lag wesentlich in der Läuterung und innern Durchbildung der Form, und der Fortschritt bestand darin, daß die Tonkunst durch diese Oper zur Reife der oratorischen Schöpfung heranwuchs" (S. 24 ff.). Die Paralelle zwischen Händel und seinen Vorgängern und ältern Zeitgenossen, besonders Scarlatti, ist interessant: „man muß hier, wenn man unparteiisch verfahren will unserm Händel den Preis, seinen großen Vorgänger (Scarlatti) aber vielfach die Originalität zusprechen. Ueberhaupt, je mehr man Händel's Werke mit denen seiner Vorgänger und ältern Zeitgenossen vergleicht, desto fester setzt sich die Ueberzeugung, daß er bei der entschiedensten künstlerischen Ueberlegenheit doch nie originalitätssüchtig war, sondern sich beschied an die vorhandenen Formen anzuknüpfen, um sie je nach Bedürfniß der Idee des Schönen entsprechender zu gestalten. Was er zu sagen hatte, hat er alles in Tonformen sagen können, die schon durch andere vor und neben ihm in Uebung gebracht waren. Mehr die innere Durchbildung zum Charakteristischen, Schönen und geistig Freien, als die äußere Vermehrung des Tonmaterials kennzeichnet sein Schaffen; lediglich auf diesem innern Wege ist er der große Vermehrer der Tonmittel geworden." Diese Worte mögen hier abgedruckt stehen, weil sie nicht nur für Händel's, sondern überhaupt für jede normale Weiterbildung der Kunst bezeichnend sind. Bei Beurtheilung der Händel'schen Oper ist der eigentliche musikalische Standpunkt festzuhalten; die Handlung der italienischen Oper flößte wenig Theilnahme ein, denn in dem Stoff wurden behufs der zu musikalischen Zwecken unternommenen Verallgemeinerung alle charakteristischen Unterschiede verwischt; die Handlung ging in Gefahr vor dem was Sopran, Alt, Tenor und Baß heißt, völlig zu verschwinden (S. 35). Aber es war der richtige Trieb darin, die verschiedenen das Leben

bewegenden Charaktere auf gewisse Grundtypen zusammenzuziehen, damit es dem kunstvollen Tonausdruck möglich würde, ein treues und volles Bild des Lebens mit seinen eigenen Mitteln zu zeichnen: „so stand jedem richtig empfindenden Tongesit auch in einer nur oberflächlich angelegten Handlung noch immer der Weg zu einer tiefen und frischen musikalischen Charakteristik offen. Diesen Weg fand Händel wie kein anderer vor oder neben ihm, und das verleiht seinen Opern eine so fesselnde dramatische Wahrheit." An dem Streben die Texte dramatisch zu gestalten, hat er sich nicht betheiligt; „äußerlich betrachtet bestehen seine Opern aus Arienbündeln durch Recitativsätzen zusammengehalten, gleich den übrigen."

Das höchst lebendige Bild des sehr energisch bewegten, wenn auch vielfach durch Zuchtlosigkeiten verdunkelten Treibens bei der italienischen Oper muß man bei Chrysander selbst betrachten; der Versuch eines Abbildes würde es nur abschwächen ohne dem Leser zu nützen. Der Biograph steuert mit fester Hand seinen Helden durch diese hohe Fluth von Gemeinheit, Castratenwirthschaft, Neid und Haß der Sängerinnen und des für und wider sie in Parteien getheilten Publikums, welches durch Klatschen und Hetzen, Katzenmusiken, Spottgedichte und ähnliche edle Theilnahmsbezeugungen es endlich dahin brachte, daß zwei der gefeiertsten Größen (Faustina und Cuzzoni) nach der gemeinsten Schimpferei bei offener Scene mit Ohrfeigen sich tractirten (Senesino, der Held ohne Furcht und Tadel sei bei diesem Ereignisse unter einen Altar gekrochen und habe nachher die Schlußmoral hergesagt, Händel aber sei zur Kesselpauke geeilt, um die Kämpfenden anzufeuern, theilt ein satyrischer Schlachtbericht mit). Später benannte man in England Renommisten der Faustina zu Ehren — in Deutschland machte eine namhafte Dichterin sie zur Heldin eines Romans. Die Prüfung von Chrysanders Urtheil über die Größen der damaligen englischen Literatur bleibe speciellen Sachkennern überlassen, in den Vorgä..gen, welche sich auf Händel beziehen, erscheint es durchaus zutreffend.

Gay's Bettleroper, eine Gegenwirkung des solange durch die italienische Oper zurückgedrängten Nationalen ergoß ihre scharfe Satyre, und gab auch der Akademie den Todesstoß. Händel lag für den Augenblick brach, er ging nach Italien um neue Kräfte zu sammeln und 1729 wurde das Theater mit Lothario von ihm wieder neu eröffnet. Sie erreichte auch mit vier Jahreskäufen ihr Ende, und die ersten öffentlichen Oratorien zu London und Oxford begannen (1731—34), Acis und Galathea seit 1720 nicht unbekannt geblieben, wurde von zwei Theatergesellschaften zugleich in Angriff genommen, und dann von Händel selbst. Einen ähnlichen Lauf nahm Esther. Deborah fiel ab (1733) wegen Walpoles Actienunternehmens und des Vergleichs zwischen ihm und dem ebenfalls in Hofgunst stehenden Händel. „Der Projectenmacher" (Händel) gab seine Oratorien vor leerem Hause.

Auf Händel lag ein schweres Verhängniß, gegen das er in edelster Kunstanstrengung ankämpfte. An aufrichtigen Freunden fehlte es ihm auch in dieser Zeit nicht, man sehe die vortreffliche Satyre Arbuthnot's (S. 339—54), und eine rührendere Huldigung ist nie einem Künstler dargebracht, wie das schöne Gedicht im Grubstreetjournal nach seinen öffentlichen Orgelconcerten (S. 375).

Seit 1737 hat Händel keine selbständige Opernleitung mehr übernommen — es trat auch in anderer Weise ein Abschluß der dramatischen Kunst in diesem Jahre ein — die Theater sollten unter Aufsicht gestellt werden, jeder Autor sein Stück vor der Aufführung zur Censur einsenden, und jede Gesellschaft ohne gesetzliche Concession als eine Bande von Strolchen eingefangen werden. So wandte sich plötzlich das Theater wieder zu Shakespeare zurück, und dieser ernsten würdigen Richtung gehen Händel's Oratorien zur Seite. Eine interessante Paralelle Chrysander's zwischen Shakespeare und Händel beschließt den zweiten Band. Der dritte und letzte soll im nächsten Jahr erscheinen, wir können ihm mit Freude entgegensehen, wie überhaupt Allem was Chrysander für die Kunstgeschichte noch leisten wird.

Arrey von Dommer.

Recensionen.

Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte.

1. Theodor Bradsky. Lied von O Redwitz. Berlin, Trautwein.
2. Ed. Bartholomäus, der Fischer von Göthe. op. 7. Herzenswunsch op. 8. Erfurt, Fr. Bartholomäus.
3. Heinrich Fiby, Vier Lieder op. 1. Wien, Wessely & Büsing.
4. Louis Liebe, Vier Lieder op. 52. Cassel, C. Luckhardt.
5. Josephine Lang, Drei Lieder op. 23. Stuttgart, Ebner'sche Musikhandlung.
6. Jos. Dessauer, Sechs Lieder op. 62. Wien, C. A. Spina.
7. Jos. Dessauer, Drei Balladen op. 63. Wien, C. A. Spina.
8. Carl Löwe, „Liedergabe", Fünf Lieder op. 130. Berlin, Schlesinger.
9. Carl Löwe, „Der Teufel", Ballade op. 129. Nr. 1. Berlin, Schlesinger.

G. W. Der geehrte Leser wundere sich nicht über den vorstehenden Catalog! Es hat allerdings etwas Merkwürdiges an sich, in einem Artikel die Unbedeutenheit und Unselbständigkeit des druckwüthigen Anfängers, die weichliche Schreibweise des Salonmenschen, die Schwärmereien eines talentvollen Weibes, die Routine des alten Praktikers und die plastischen Gestaltungen des bisher noch unübertroffenen Schöpfers der heutigen Ballade und seine Tändeleien aus unbewachten Stunden behandelt zu sehen, — es mag sogar etwas Verletzendes haben für Geister wie Löwe, wenn sie gleichsam in einem Athmen mit jubilanzlosen Anfängern besprochen werden; allein der Referent entschuldigt sich diesmal mit dem Zufalle, der sie zusammen in ein Paquet gewürfelt hat, und freut sich im Gegentheil, daß die trüben Augenblicke, welche das leider immer noch umherwuchernde musikalische Misere ihm bereitet, durch die Freude an anderen Glanzpunkten der Gesinnung und des Talentes wieder vollständig paralysirt werden.

Th. Bradsky und Ed. Bartholomäus liefern recht trübseliges Zeug. Des Ersteren hypersentimentales „Ich will dich auf den Händen tragen" (selbstverständlich Des-dur $^2/_4$) ist im Geist eines verliebten Commis gehalten und wird in diesen Kreisen gewiß seine Freunde finden, des Zweiten „Herzenswunsch" mag in der Liberalität des edirenden Bruders seine Entschuldigung haben; aber sein „Fischer" müßte ihn eigentlich einem „hochnothpeinlichen Halsgericht" überliefern, wenn wir ein solches zur Bestrafung musikalischer Frevel besäßen! Aus dem wunderbaren Göthe'schen Fischer, der eigentlich unnahbar sein muß, ist eine gräßliche Farce geworden. Damit aber begnügt sich unser Jüngling noch nicht; er besitzt die unbegreifliche Naivität, an eine Darstellung dieser Farce zu glauben, indem er in einer Anmerkung uns versichert: „daß die Anwendung der Pedalharfe, als begleitendes Instrumtnt den glücklichsten Erfolg verbürgt." Und jetzt stehen wir am Beginn des zweiten Decenniums der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts!!!

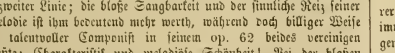
Heinr. Fiby hat vielleicht Talent; daß er für den Inhalt des Gedichtes den richtigen Ausdruck zu finden weiß, zeigt er aber in diesem Opus 1 noch nicht. Seine Melodien haben durch den Mangel an treffender Charakteristik und durch ihre sehr abgedroschenen Rhythmen etwas zu dilettantenhaftes, als daß wir ihn zu weiteren Veröffentlichungen aufmuntern möchten. Zunächst mache er sich an harmonische und rhythmische Studien und studire bessere Meister als Kücken, Gumbert und Consorten, und spare die Druckkosten für bessere Erzeugnisse seiner Muse.

In Louis Liebe begegnen wir einem Autor, der zu dem Genre der liederreichen Musiker gehört; der Kreis der werth-

vollen Auserwählten aber ist ihm noch nicht geöffnet. Vielleicht auch geht sein Ehrgeiz nicht so hoch, und er fühlt sich glücklich und zufrieden in niederer Sphäre hie und da eine gleichgestimmte Seele erquicken zu können. An Gelegenheit dazu wird es ihm wahrlich nicht fehlen, denn der Herzen, die wahrhaft für Schubert's und Schumann's poesievolle Größe schwärmen können, die für die phantasiereichen, oft wunderbaren Arabesken eines Robert Franz ein Verständniß mitbringen, gibt es immer noch nicht Viele. Die vorliegenden Lieder des Componisten nun, wie viele Andere von ihm, zeigen eine gewisse Glätte und Sangbarkeit, auch haben sie ein hübsches Salonfeuer in sich, welches der Uneingeweihte sehr wohl für echtes, aus tiefem Herzensschachte emporlodendes halten kann; allein der wahrhaft gebildete Sinn wird ihrer bald überdrüssig, denn die darin vorherrschende Weichlichkeit, der Mangel an harmonischem und rhythmischem Reiz, macht sie zu einer Kost, die dem gesunden Geschmack nicht immer zusagt. Wir wollen übrigens unsere Sänger nicht abschrecken, nach Liedern des Louis Liebe zu greifen, denn diese sind doch immer noch gewissenhafter gehalten, als die leichtfertigen Producte eines Abt, Rücken und Gumbert, die ja leider Gottes! noch heute ein größeres Publikum haben als Schubert, Schumann und Franz!

Auf gleicher Stufe stehen die drei Lieder von Josephine Lang. Eine auf der Oberfläche bleibende Schwärmerei, glatte Arbeit, sangbare Melodie, auch mitunter ein Streben nach schärferem Ausdruck, — das sind die Eigenschaften dieser Lieder. Ihre Verfasserin geht aber von der Ansicht aus, daß das Geheimniß: ein Gedicht musikalisch wiederzugeben, bloß darin besteht, die Worte desselben in ganz angenehme musikalische Phrasen zu hüllen, und daß das Componiren nichts Anderes bedeute, als die Zusammenstellung einiger melodischer Perioden; von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, gehören ihre Lieder noch lange nicht zu den schlechtesten Producten der Notensecherei. Wir jedoch verstehen die Sache anders, wollen es aber, um die gewiß recht liebenswürdige Autorin nicht weiter zu kränken, für uns behalten.

Ueber Joseph Dessauer's melodiöses Talent, und besonders über seine Routine im Schreiben haben wir schon mehrfach berichten können. Auch die vorliegenden Lieder, op. 62, zeigen beide Eigenschaften in reichlichem Maße. Der Sänger kann mit ihnen sehr wohl beim großen Publikum, wie man sagt Furore machen; an einigen sogar kann sich der Kunstfreund in stiller Klause ergötzen. Nr. 3 „des Mägdleins Nachtgebet", und Nr. 5 „Meeresstille"). Bei der Mehrzahl der Lieder jedoch unterdrückt die Routine die Wahrheit des Ausdruckes; das Streben nach dieser steht bei dem Componisten erst in zweiter Linie; die bloße Sangbarkeit und der sinnliche Reiz seiner Melodie ist ihm bedeutend mehr werth, während doch billiger Weise ein talentvoller Componist in seinem op. 62 beides vereinigen müßte: Charakteristik und melodiöse Schönheit! Bei der bloßen Routine wird auch seine von uns schon früher anerkannte Originalität sehr bald verloren gehen; schen Nr. 1 der Sammlung zeigt ein Hinneigen zu gewöhnlichster Salonweise:



und die vielen Textwiederholungen verrathen eine geistige Bequemlichkeit, die es scheint aus der Melodien-Schablone herauszutreten.

Von Dessauer's Balladen, op. 63, können wir noch weniger Günstiges berichten; sie leiden an einer unnatürlichen Gespreiztheit (Nr. 1 die Nonne), die auf den ersten Anblick für Originalität gelten möchte (das wunderschöne kleine Uhland'sche Bild verlangt noch viel weniger Ostentation, wenn es entsprechend wiedergegeben werden soll), auch fehlt ihnen trotz einiger emphatischer Redewesen die wahrhafte dramatische Kraft, die mit viel geringerem Tonaufwand doch ungleich mehr Wirkung erzeugt (Nr. 2 „der Schwur" und Nr. 3 „der schwarze Ritter" von Uhland), selbst einige Trivialitäten sind dem Componisten in die Feder geschlüpft, die sich zu den Worten gar sonderbar ausnehmen, z. B.

Der geehrte Leser muß sich nämlich vorstellen, daß ein am Strande des sturmgepeitschten Meeres schlafendes Mädchen den seit drei Jahren vermißten Geliebten im Traume auf einem Geisterschiff vorüberfahren sieht. Allen drei Balladen fehlt aber die nöthige Einheit, die Löwe so wunderbar festzuhalten wußte; trotz rhythmischer Sonderbarkeiten (Nr. 1), trotz lebendiger Figuration des Pianoforte (Nr. 2), trotz pomphafter Declamation (Nr. 3) können wir doch keine richtige Grundstimmung herausfühlen, ohne die nun einmal keine vernünftige Ballade denkbar ist. Sie haben etwas Zusammengewürfeltes, und machen darum bei aller Sylbenstecherei, bei aller Aengstlichkeit die jedesmalige Situation möglichst getreu in Tönen wiederzugeben, nur einen ärmlichen und magern Eindruck.

Ueber des nordischen Altmeisters Löwe's Ballade op. 129, und seine fünf Lieder op. 130 würden wir unsere Leser ausführlicher unterhalten, wie sie es verdienen, wenn wir nicht beabsichtigten, ihn demnächst zum Vorwurf einer eigenen Abhandlung zu nehmen. Für diesmal nur soviel, daß die Ballade, wenn auch nicht den Schwung früherer Werke, doch auch die plastische Gestaltung derselben zeigt; daß sie prachtvoll declamirt ist, und in musikalischer Beziehung nirgends eine Spur des in neuerer Zeit so sehr beliebten harmonischen Bombastes zeigt, in dem eine Partei die ganze dramatische Wucht ihrer Werke zu finden glaubt. — Die Liedergabe enthält viel reizende Kleinigkeiten, wie sie Löwe schon in vielen seiner späteren Sachen geliefert hat; er weiß es ausgezeichnet gut, einem eben nicht durch Größe der Conception imponirenden Bilde eine Menge geistreicher Striche zu geben, und dadurch Interesse zu erwecken. Solche Bilder sind die „Waldcapelle" Nr. 1 und „Frühlingsnacht" Nr. 3, auf die wir Concertsänger besonders aufmerksam machen.

Vier Lieder, comp. von Robert Radecke. op. 22. — Verlag der Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin.

Vier Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme, comp. von Robert Radecke. op. 23. — Derselbe Verlag.

Liedei, comp. von Rob. Papperitz. Fünf Hefte. Ohne Opuszahl. Verlag von Kahnt in Leipzig.

Sieben Gesänge aus dem spanischen Liederbuch von Em. Geibel und O. Heyse, comp. von Adolf Jensen. op. 4. — Verlag von Fritz Schuberth in Hamburg.

v. Br. Von dem Vorwurf, welchen man der Mehrzahl unserer Liedercomponisten machen muß, daß sie sich in einem so engen immer wieder kehrenden Empfindungs- und Stimmungskreis bewegen, aus welchem, wenn er nicht von einer ganz ursprünglichen Natur befruchtet wird (dergleichen in unsern Tagen nicht so leicht gedeihen mag), kaum mehr tiefer Anlegendes hervorgehen kann, sind auch die vorgenannten nicht frei zu sprechen. Es klingt uns immerfort überall so zärtlich und sentimental aus dem deutschen Liederwald entgegen, daß man wünschen müßte, wieder einmal wildere, rauhere Klänge zu vernehmen, wenn nur diese, wo sie auftauchen, nicht auch gleich ins Ungeschlachte und Rohe überschlügen.

Es sind durchaus künstliche Gewächse, welche uns die genannten Componisten bieten, wenn auch sämmtlich mit geringerem oder größerem Talent gezogene. Wir haben sie nach der Reihenfolge verzeichnet, welche uns ihnen, vom Geringeren zum Bedeutenderen aufsteigend, ihr Werth anzuweisen scheint.

Radecke dünkt uns der schwächste unter den Genannten, doch spiegelt sich ein echtes Gemüth in seinen Liedern, die uns dadurch anziehend wurden und einen angenehmen Eindruck hinterlassen.

Das Gleiche kann man im Ganzen von der zugleich mannigfaltigeren Sammlung von Papperitz sagen, aus welcher uns besonders Nr. 2 und 3 des zweiten Heftes als sehr innig empfundene Lieder recht lebhaft angesprochen haben

Der Begabteste aber ist jedenfalls Adolf Jensen. Seine Lieder zeichnet eine reichere Modulation und Rhythmik, ein freierer

Schwung, ein wärmeres, blühenderes Colorit vor den anderen aus. Zwar zeigen sich in ihnen auch (man sehe z. B. nur das erste Lied) am unverkennbarsten die Spuren der Schule, in welcher sich der Componist gebildet zu haben scheint, jener Schumann's nämlich, aber auch die Gabe nachzuempfinden und nachzubilden, wie ein Meister vorempfunden und vorgebildet hat, ist keine gemeine und dann fehlt es dem Componisten auch nicht an eigenem Gehalt, wie vor Allem Nr. 3, 6 und 7 seiner Lieder beweisen, denen wir auch vor den übrigen den Vorzug geben. Die feste Zeichnung, der freie, leichte Fluß in Nr. 3, die kräftige Leidenschaft in Nr. 6, die echte, wahre Empfindung, welche in Nr. 7 zum Ausdruck kommt, zeigen von nicht gewöhnlichem Talent. Wir heben kein besonderes Detail hervor und bemerken nur ganz nebenbei, daß die Lieder in ihrer äußern Gewandung völlig „den Forderungen der Zeit" entsprechen, weil unseres Erachtens nicht diese Eigenschaften, sondern Geist und Charakter des Ganzen zunächst über Werth und Unwerth entscheiden. Die Lieder sind Hans v. Bülow gewidmet.

Werke für Orchester.

G. Meyerbeer, Festmarsch zu Schiller's hundertjähriger Geburtstagsfeier für großes Orchester. Partitur, Berlin, Schlesinger.

G. W. Kurze, prickelnde Rhythmen, alle denkbaren Instrumentationsfarben, eine auf das genaueste berechnete Steigerung, eine Eintheilung des Orchesters in getrennt-wirkende und wieder zusammenführende Körper, eine sinnliche Melodie im Trio, die natürlich vom Cello, Fagott und Clarinett vorgetragen und von Harfenarpeggios begleitet wird, — alle diese Meyerbeer'schen Raffinements finden sich auch in dem Festmarsche in reichlicher Weise. Es ist ein ungemein sinnenkitzelndes Tonstück, sündhaft glänzend; um es aber vollständig goutiren zu können muß man zu der Species der blasirten Seelen gehören, die eines starken Pfeffers bedürfen um aus ihrer Lethargie herausgerüttelt werden zu können. Zur Verherrlichung eines so keuschen Geistes, wie Schiller war, will uns der Marsch schwerlich passend erscheinen; die französischen Neu-Romantiker können ihn füglich für ihre Apotheose vindiciren.

Locales.

Concerte. (Paulus von Mendelsohn. Ernesti.)

S. B. Unsere „Wiener Singakademie" hat am vorigen Sonntag Mendelsohn's „Paulus" zur Aufführung gebracht. Dieses bedeutende Werk des herrlichen Künstlers war in Wien lange genug nicht gehört worden, um mit voller Berechtigung wieder einmal gebracht zu werden. Zwar liegt manches ältere Werk vor, welches noch dringenderen Anspruch auf Berücksichtigung gehabt hätte. Allein die „Singakademie" ist wie es scheint in mancher Hinsicht leider noch nicht in der Lage z. B. eine der S. Bach'schen Passionen mit sicherer Aussicht auf Gelingen aufzuführen, und da sie Händel im vorigen Jahr durch zwei seiner Oratorien vertreten hatte, durfte sie also wohl einmal wieder an Mendelsohn denken. Anderswo (z. B. in Berlin, Frankfurt) hat man sich an „Paulus" bereits etwas satt gehört, und die vielfachen Aufführungen Bach's und Händel's haben dort bewirkt, daß Mendelsohn's Stern neben diesen großen Sonnen erbleichen mußte. Bei uns steht es dagegen so, daß „Paulus" für nicht Wenige ein neues Werk war.

Mendelsohn's „Paulus" ist voll der edelsten und phantasiereichsten Gestaltungen, durchaus „schön" und nicht ohne wirkliche innere Wärme, stellenweise auch von kräftiger erhebender Haltung. Doch lassen sich auch wohl manche Mängel nachweisen. Es fehlt unseres Erachtens dem Helden, der dem Oratorium den Namen gibt, die rechte Kraft, namentlich im zweiten Theil, wo er doch als Apostel am meisten davon entfalten sollte. Auch das Duett mit Barnabas „So sind wir nun Botschafter an Christi Statt" scheint uns aus diesem Grunde verfehlt; denn predigen die Beiden auch das Reich der Liebe, so darf doch nicht übersehen werden, daß sie dieses Reich vorerst zu erkämpfen haben, und daß Paulus entgegengesetzt dem Apostel Johannes als Mann des feurigen Worts geschildert wird. Was die Chöre betrifft, so sind viele darunter sehr charakteristisch, aber bei manchen wirkt das Colorit des Orchesters beeinträchtigend statt hebend, und das häufig rein homophone Element im Chor selbst wirkt ungefähr wie die leeren Wände einer gothisch angelegten aber nicht ausgebauten Kirche. Der ungemeine Reichthum und die Fülle der polyphonen Form, die wir an S. Bach bewundern, ist in der neueren Zeit eben verloren gegangen, und aller Wohllaut, alle behagliche Breite der mehr auf den italienischen Styl (den man den griechischen der Musik nennen möchte) gebauten homophonen Schreibart vermögen eben nicht den Eindruck des Großartigen nach oben Drängenden (gothischen) hervorzubringen. Dennoch hat man Ursache Mendelsohn hoch zu verehren, denn seine Musik ist Ausdruck einer edlen harmonischen Seele, welche zwar von dem Geiste des Weltschmerzes angehaucht aber nicht unterjocht werden konnte. Und so wird sie auch immer verstöhnend und beruhigend wirken, und vielleicht in Zukunft noch mehr als jetzt, dann nämlich, wenn man noch deutlicher erkannt haben wird, wohin jene „Unterjochung" der natürlichen menschlichen Harmonie durch die Zerrissenheit und den hirnverbrannten Titanismus unserer Tage in der Kunst führt.

Wir gehen jetzt zu der Aufführung durch unsere „Singakademie" über.

Die uns Wienern leider für alle großen Concerte angewiesene Mittagszeit bringt es mit sich, daß man in der möglichen Dauer eines solchen beschränkt ist, und kaum vom Publikum erwarten darf, daß es länger als höchstens zwei Stunden ruhig ausharre. Man war deßhalb genöthigt am „Paulus" ziemlich viel Kürzungen vorzunehmen, die wir uns verpflichtet erachten hier anzuführen. Im ersten Theil des Oratoriums, der offenbar das Bedeutendste enthält, wurde blos die Bassarie Nr. 20 (Ich danke dir Herr mein Gott") ausgelassen und der Schlußchor um 42 Takte gekürzt (vom 23. Takt des più animato angefangen). Im 2. Theil fielen weg: von Nr. 23 die Fuge (Allegro), ferner Nr. 27 (Sopransolo), Nr. 31 (Duett), von Nr. 36 das Allegro („Wisset ihr nicht" u. s. w.) von Nr. 42 der Anfang bis zum Recitativ („Was machet ihr"), und Nr. 43. In Folge dieser Kürzungen, welche allerdings die Hauptmomente im Paulus ziemlich unangetastet ließen, brachte man es glücklich dahin, daß das Publikum sich bis zu Ende ruhig verhielt und nur wenige sehr rücksichtslose Concertbesucher im Schlußchor durch Weggehen Störung verursachten.

Im Ganzen war die Ausführung eine lobenswerthe. Die Tempi waren fast durchgängig gut getroffen, die Chöre gut studirt und von trefflicher Wirkung, die Solopartie größtentheils in guten Händen, und über dem Ganzen waltete eine poetisch-feinfühlende und auch wieder schwungvolle Natur, — Herr Stegmayer, der nur den einzigen Fehler nicht loswerden kann: undeutliche Bewegungen des Taktstabes, namentlich im $^6/_4$ Takt, wodurch denn zuweilen Schwankungen entstehen, die unter diesen Umständen nur durch eine größere Anzahl von Gesammtproben mit dem Orchester vermieden werden könnten, was sich aber aus finanziellen und anderen Gründen von selbst verbietet. Bei der Länge des Werks und der Beschränkung der Zeitdauer einer Probe auf $2^1/_2$ Stunden, ist kaum mehr möglich als glattes Durchspielen des ganzen Werks, — von „Studiren" kann da nicht die Rede sein. Berücksichtigt man noch obendrein die barbarische Gleichgiltigkeit und das handwerksmäßige Gebahren unseres „berühmten Künstlerorchesters" vom Kärntnerthortheater, welchem eine Probe nur die Bedeutung zu haben scheint, daß es einige Gulden „einträgt", so ist es ein wahres Wunder, wenn noch eine solche Aufführung zu Stande kommt wie die vom Sonntag.

Ueber Einzelnes wäre mancherlei zu bemerken. Die Vertreterin der Sopranpartie, Frl. Jacquemar kann füglich kein anderes Lob in Anspruch nehmen, als das, daß sie eine kräftige und in der Mittellage wohltönende Stimme hat, und sich Mühe gibt. Die übrigen Eigenschaften dieser Dame lassen sie zur Ausfüllung eines so wichtigen Postens nicht ganz geeignet erscheinen. Erstens forcirt sie in der Höhe, wobei ihre Stimme unschön wird, zweitens singt sie häufig zu hoch, drittens weiß sie den Athem nicht zu gebrauchen

und läßt besonders bei Schlüssen immer das Gefühl aufkommen, daß ihr die Luft ausgegangen, viertens spricht sie sehr undeutlich aus. Die Hauptarie ihrer Partie: „Jerusalem" u. s. w. verdarb sie überdieß durch Schleppen und Retardiren, wodurch die Begleitung aus dem Takt gebracht wurde. Wir wünschen bei dieser Gelegenheit, daß die Singakademie jedes „Monopol" auf den Sologesang aufgeben möchte. Sie besitzt sicherlich Stimmen und musikalische Kräfte auch außerhalb jener „Coryphäen", die bei jeder Gelegenheit an die Lampen gesetzt werden. Das hat u. A. die im „Paulus" beschäftigte Soloaltistin bewiesen, welche wegen plötzlicher Erkrankung der regelmäßigen Vertreterin dieses Postens noch in der letzten Zeit diese Aufgabe übernehmen mußte, und zu Aller Zufriedenheit löste. Schöne Stimme, musikalische Sicherheit und ein reiner Vortrag wirkten um so erfreulicher bei einer Dilettantin, als man von den Fachleuten meist nur maltraitirt wird. Die beste Leistung war die des Tenor, Herrn Olschbauer's, welcher eine ebenso schöne Stimme als echte Gesangsmethode besitzt und manche Stellen, namentlich die des Stephanus in der ersten Abtheilung hinreißend schön vortrug. Herr Panzer (Baß) befriedigte ebenfalls, ja er sang die Arie „Gott sei mir gnädig" ganz ausgezeichnet. Bei anderen Stellen machte sich seine in neuerer Zeit angewöhnte Manier den Ton anzuschlagen statt ihn zu entwickeln zum Nachtheil der Wirkung geltend. — Von den Chören gelangen fast alle vortrefflich; nur jener „Wie lieblich sind die Boten" und der Choral „O Jesu Christe, wahres Licht" schwankten, indem das Orchester sich nicht genau anschloß und den Chor der Sänger in Unordnung brachte.

Ueber ein Concert, welches Herr Titus Ernesti aus Lemberg gab, können wir uns kurz fassen. Als Clavierspieler producirte er sich mit der erst kürzlich gehörten „Serenade" von Mendelsohn, deren Orchesterbegleitung jedoch durch ein dünnes Streichquartett ersetzt war. In diesem Stück wie in dem H-moll-Scherzo von Chopin zeigt er viel Fertigkeit und ziemliche musikalische Correctheit der Wiedergabe. Dagegen reichte sein Vermögen bei der Schumann'schen Novelette in D-dur in Betreff poetischer Auffassung bei weitem nicht aus; das Stück klang unter seinen Händen schulmeisterlich und philisterhaft. Verschiedene Fehlgriffe und mißlungene Passagen wollen wir gerne der eisigen (übrigens unverantwortlichen) Kälte zuschreiben, die im Saal herrschte. Ueber seine Leistungen als Componist können wir nach dem Gehörten nichts Gutes berichten. Wir haben weder einen Funken wirklichen Talents, noch eine gute Richtung zu verzeichnen, — die zum Besten gegebenen Clavierstücke erwiesen sich vielmehr als erbärmliche flache Salonmodewaare. — Der Besuch war gering, und der Beifall entsprach der Temperatur des Saales.

Correspondenzen.

Leipzig.

(Schluß.)

— — Einen reichen Genuß gewährte eine von Frau Clara Schumann am 10. December im Saal des Gewandhauses gegebene musikalische Soirée. Sie spielte bei dieser Gelegenheit — und wie spielte sie! — Sarabande und Gavotte aus der G-moll-Suite von Seb. Bach; Ballade op. 23 von Chopin; die Nummern 1., 2., 5., 4. u. 8 aus ihres Mannes „Kreisleriana" (Stücke voll Schäumens und Gährens, aber von anziehendster Genialität); ferner mit den Herren Concertmeistern David und Davidoff Beethoven's Trio in Es (op. 70), und endlich mit Hrn. Davidoff Mendelsohn's Sonate für Clavier und Violoncell in D-dur. Außerdem sang Frl. Scharnke die Arie aus der Schöpfung „Nun beut die Flur ꝛc." und zwei nette Lieder von C. Reinecke mit Clavier- und Violinbegleitung, und dann noch spielte Hr. Concertmeister David drei Charakterstücke für Violine mit Clavierbegleitung, die — allerliebst in Erfindung und fein in der Faktur — betitelt waren „Tarentella", „Mazurka" und „Am Springquell." Letzteres namentlich machte Furore und mußte wiederholt werden.

Die „Euterpe" hat nun auch die Hälfte ihres Concert-Cyclus beschlossen. Seitdem wir zuletzt in diesen Blättern berichtet haben, ist die Zahl der Concerte (mit dem ersten, schon erwähnten) auf fünf angewachsen. Das dritte derselben ist in sofern memorabel, als mit ihm die Euterpe eigentlich zuerst ihre Batterien demaskirt hat, und die ersten weimarisch-neudeutschen Bomben geschleudert worden sind. Die schwerste derselben waren Liszt „Préludes", jene kakaphonische Tondichtung, die wo möglich, noch widerwärtiger auf uns gewirkt hat, als früher. Geschosse leichtern Kalibers und geringerer Tragweite waren: die Romanze „La Captive" von Berlioz (von Frl. Lessiak gesungen), ein Stück mit prätentiös-malender Orchesterbegleitung, aber in der Führung der Singstimme fast dilettantenhaft-täppisch und ungeschickt, und die Rhapsodie hongroise Nr. 6. von Liszt, gespielt von Frl. Angeborg Starck aus Petersburg, die außerdem noch die Liszt'sche Be- und Verarbeitung der Weber'schen Polonaise in E-dur (op. 72) vortrug und sich darin, wie in noch einigen kleineren Stücken als gewandte und fertige Pianistin zeigte. Im vierten Euterpe-Concert, das ausschließlich der Kammermusik gewidmet war, kam Liszt's Claviersonate in H-moll (Rob. Schumann dedicirt) als weimarisches Haupt-Prunkstück auf's Tapet. Herr von Bülow spielte dasselbe meisterhaft, vermochte aber doch nicht, die dem Stück innewohnende Gräßlichkeit vergessen zu machen. Derselbe Künstler spielte auch ferner noch mit Hrn. Leopold Damrosch aus Breslau die Sonate für Pianoforte und Violine op. 73 von Joachim Raff, die man ja auch als weimarisch-einflußnehmend betrachten kann. Sie ist allerdings viel besser als Alles, was Liszt je gemacht hat (das will freilich nicht viel sagen!), aber sie behagt uns wahrhaft nur im ersten Satz; die übrigen 3 Sätze sind uns zu reflectirt-gespreizt und zu überladen mit rhythmischen und harmonischen Ueberwürzungen. Das fünfte Euterpe-Concert brachte in der Instrumental-Einleitung zu „Lohengrin", und in dem zweiten Satz Fest bei Capulet — der Berlioz'schen Symphonie „Romeo und Julie" wiederum neuzeitschriftlich-protectionelle Musik. Ueber das Berlioz'sche Stück ließe sich viel sagen; es genügt aber hier, daß wir den Eindruck, den es auf uns machte, in dem Worte „entsetzlich" zusammenfassen. Als Novität brachte das angezogene Concert noch eine Serenade für Violine mit Orchesterbegleitung, componirt von Hrn. Damrosch und auch von ihm gespielt. In diesem Stück, auch unter weimarischer Confusion geboren, überwuchern die Züge von ungesundem Gefühl und prätentiöser Langweiligkeit zu sehr die des Gegentheils, um eine gute Wirkung hinterlassen zu können. — Mit der Erwähnung, daß an unserm Theater, nachdem sich selbiges an Spohr's „Faust" entsetzlich verdündigt, jetzt Offenbach's „Orpheus in der Unterwelt" grassirt, sei unser Bericht für diesmal geschlossen.

Zeitungsschau.

Während uns die Musikzeitungen wie schon erwähnt in Sachen Bach's völlig im Stich lassen, freut es uns doppelt in der Berliner „Preußischen Zeitung" vom 11. December ein tüchtiges Wort in dieser Angelegenheit zu finden. Der Musikreferent G. E. läßt sich gelegentlich des ersten Concerts des Berliner „Bachvereins" vernehmen wie folgt:

„Wenn es auch immer schwer fallen wird, für Seb. Bach's Musik, die nicht nur mit dem religiösen Gefühl unbedingten Ernst macht, sondern auch durch die eigenthümliche Gestaltung und die Fülle der gleichzeitig ertönenden, die Harmonie auf das funfzehnfache vermittelnden Melodien die volle Aufmerksamkeit des Hörers und eine gewisse musikalische Vorbildung in Anspruch nimmt, eine sehr weit verbreitete Theilnahme zu gewinnen, so haben wir es in Berlin doch schon ziemlich weit gebracht.

Die beiden großen Passionsmusiken kommen fast alljährlich zur Aufführung, das Weihnachts-Oratorium und die H-moll-Messe sind in den letzten Jahren mehr als einmal gehört worden. Und selbst die kleineren Messen, Cantaten, Motetten u. s. w. finden, wie z. B. das Concert, über das wir zu berichten haben, bewies, ihr Publikum. Wie anders in Wien, wo jüngst in einem Concert anonymswweise eine Motette Bach's gesungen wurde — zum großen Aergernis eines der ausgezeichnetsten dortigen musikalischen Schriftsteller, dessen in der Regel so feinen und geistreichen Urtheilen wir stets mit wahrer Freude in der Presse begegnen, dem aber die Bach'sche Musik eine terra incognita geblieben zu sein scheint. Wir schließen dies nicht aus seiner Abneigung gegen Bach, die uns aus eigener früherer Erfahrung wohl begreiflich ist, sondern aus der Art, wie

er dieselbe begründet. Er spricht von „athemversetzenden Solfeggien", welche die besten Sänger von der Welt nicht im Stande wären präcis vorzutragen. Nun, daß das Figurenwesen bei Bach — aber nicht blos bei Bach, sondern noch viel mehr bei Händel, der überhaupt weit häufiger, als Bach, nach der Schablone schrieb — mitunter überwuchert, obschon immer auch in Bezug darauf zu bedenken ist daß der Kirchenstyl seine eigenen, von denen des dramatischen Styls grundverschiedenen Gesetze hat, indem er vor allen Dingen das Gemüth zur Ruhe und Sammlung führen will, während jener es zu zerstreuen und aufzuregen sucht, — daß ferner Bach's Arien und Chöre nicht für A-B-C-Schützen, sondern für kunstgebildete Sänger geschrieben sind, wollen wir gern zugeben. Demjenigen aber, der die Möglichkeit einer präcisen Ausführung leugnet, möchten wir den Rath geben, nach Berlin zu kommen und eine der Bach'schen Motetten, z. B. „der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", von dem Domchor zu hören; er würde seinen Irrthum einsehen und, wenn er längere Zeit zur Berichtigung desselben verwenden wollte, sich auch noch überzeugen können, daß die bloße präcise Ausführung bei einem geschulten Chor in ziemlich kurzer Zeit und mit geringer Mühe zu erreichen ist. So schwierig Bach für die Singstimmen zu schreiben scheint, die Schwierigkeiten mindern sich dadurch, daß jede einzelne Stimme melodisch geführt ist und aus sich selbst heraus zu einem musikalischen Verständniß der Intervalle führt, daß der Sänger auch bei den härtesten Dissonanzen den ihm zutallenden Ton mit Leichtigkeit treffen wird — ganz anders, als bei manchen Neuern, z. B. bei Schumann, dessen Acapella-Quartette theilweise wirklich unsangbar sind, weil sie aus einer abstrakt musikalischen Vorstellung, nicht aus dem Gefühl für melodische Behandlung der Singstimme hervorgingen. Mit der Unsangbarkeit Bach's ist es nicht so schlimm, und ebenso haltlos ist der Vorwurf, daß er melodielos sei. Vielmehr ist dies der Mangel Bach's, daß die Melodie bei ihm so viel gilt, daß die Harmonie zwar nicht aufgehoben, aber unaufhörlich an ihre äußersten Grenzen geführt wird und daß so eine Unruhe und Spannung entsteht, die sich durch die vielfältigen Mittel, die Bach sonst noch anwandte, um die Würde und Erhabenheit des Kirchenstyls aufrecht zu erhalten, nicht ganz wegbringen läßt. Bei ihm verschlingen sich die Stimmen zu dem scheinbar verworrensten Knäuel; jede sucht die andere an Kraft und Eindringlichkeit des Ausdrucks zu überbieten; jeder neue Gedanke, den ihm der Dichter zuführt, ruft eine neue musikalische Wendung hervor; und bei all' dieser Mannigfaltigkeit doch die strengste Führung der Harmonie, die stetigste thematische Entwicklung. Die Einheit und das Gesetz geht somit nicht verloren, aber wir bewegen uns bei ihm immer in der äußersten Freiheit, die nur denkbar ist: so erhält er uns in steter Spannung, er gönnt uns keinen mühlosen Genuß, aber diese Spannung ist die Spannung des Ideals."

Nachrichten.

In Berlin wurden in den Concerten des Bachvereins und des k. Domchors kürzlich folgende Werke aufgeführt: Lamentabatur Jacob von Morales. Der Gerechte, ob er gleich zu zeitig stirbt", Motette von J. Chr. Bach. „Die sieben Worte" von H. Schütz. „Bleib bei uns", und „Ich hatte viel Bekümmerniß", Cantaten von J. S. Bach.

Als Dirigent des im Frühjahr in Aachen stattfindenden Niederrheinischen Musikfestes ist Fr. Lachner gewählt worden.

In Düsseldorf wurde die Musik von Tautsch zu Shakespear's „Was ihr wollt" aufgeführt und fand Beifall. Sie soll sich trefflich zur Aufführung in Concerten eignen.

Die Berliner Singakademie bringt am 12. Jänner ein Oratorium von Schachner zur Aufführung.

In Agram soll dem Componisten Lisinsky ein Denkmal gesetzt werden. (Wer ist dieser Componist, was hat er geleistet? Wir bitten Jene um Nachricht, die Näheres von dieser serbischen Größe wissen. D. R.)

Das Schicksal deutscher Musiker in Ungarn mag gegenwärtig kein beneidenswerthes sein! Einem als Organist in einer größeren Stadt Angestellten wurden, wie uns derselbe schreibt, binnen 14 Tagen viermal die Fenster eingeschlagen!

Das erste Gewandhausconcert dieses Jahres in Leipzig hatte eine großartige Physiognomie. Man gab von S. Bach einen Chor aus dem Weihnachtsoratorium, und ein Concert für 3 Violinen, 3 Bratschen, 3 Violoncelle und Contrabaß; von Händel eine Arie aus dem „Messias"; von Mendelssohn Ouverture Chor und Choral aus „Paulus"; von Beethoven die 9. Symphonie.

H. Marschner's neueste Oper: „Hiarne, der Sängerkönig" soll in Paris aufgeführt werden. (In Wien wurde sie unter Eckert's Direktion zurückgewiesen, angeblich wegen des „unwahrscheinlichen Sujet's!" D. R.)

Die „Kölnische Zeitung" enthielt kürzlich einen sehr gut geschriebenen „Brief" von Ferd. Hiller über R. Wagner und seine neueste Broschüre.

Wien.

Der „Sängerbund" und der israelitische Gesangverein „Zion" haben kürzlich „Liedertafeln" abgehalten, welche sehr besucht gewesen sein sollen.

Der „Sängerbund" ist so eben bemüht eine Einrichtung durchzuführen, nach welcher jene Männergesangvereine, die sich ihm anschließen, jedem lebenden Componisten, von welchem sie eine Composition aufführen einen Gulden Honorar bezahlten. Der „Sängerbund" hofft auf diese Weise dem Componisten eine Tantieme von mindestens 100 fl. zu sichern.

Die „Tonkünstler-Societät" soll soeben mit einer Umarbeitung ihrer Statuten beschäftigt sein.

Concert-Ankündigungen.

Am 13. Jänner Mittags halb 1 Uhr im k. k. Hofopernntheater: 1. Philharmonisches Concert. (2. Cyclus.) unter der Leitung des Herrn Kapellmeister Dessoff (Mendelssohn, Ouvertüre zu Athalia. — J. Seb. Bach, Suite in D-dur — Händel, Arie aus Acis und Galathea (Herr Mayerhofer.) — Cherubini, Ouverture zu Medea — Schumann, Symphonie Nr. 1 in B-dur.)

Am 13 Jänner Nachmittags halb 5 Uhr im Saal des Hrn Ehrbar Concert des Opernsängers Joh. Jac. Hetsch.

Am 13. Jänner Nachmittags 5 Uhr im Musikvereinssaal: Concert des Componisten Carl Goldmark.

Am 17 Jänner Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: Concert des Violinisten Heinrich de Ahna.

Berichtigungen.

Aus Versehen unseres Setzers ist in der ersten Nummer dieses II. Jahrgangs die Jahreszahl 1800 statt 1900 geschrieben. Wir bitten unsere Abonnenten die fatale 0 in 1 zu verwandeln.

Briefkasten der Redaction.

P. G. in H. Wird wohl zu spät sein. Haben Sie Nr. 7 des vor. Jahrgangs übersehen, wo diese „Abwehr" schon einmal, freilich nicht so gründlich, gezeichnet wurde? Schreiben Sie mir darüber. — M. D. in N. Der betreffende Herr ist mittlerweile zu der ehrenwerthen Gilde der Zukunftsmusiker übergegangen, daher bei uns, abgesehen von anderen Umständen, nicht zu verwenden. Diese Sache hat übrigens heutzutage keine so große Wichtigkeit. G. N. lebt in Wien; Briefe an denselben übernehmen wir gerne. — H. in B. Wäre es nicht wenigstens möglich über die großen Produktionen der Gesangvereine, in welchen B. so einzig dasteht, bald Bericht zu erhalten? — E. B. in B. Willkommen!

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 3. Wien, 19. Jänner 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Mollogasse Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's** Witwe. **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Die kleinen deutschen Souveräne und die Tonkunst. — Recensionen. — Locales. — Correspondenzen. — Vermischtes. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Concert-Ankündigungen.

Die kleinen deutschen Souveräne und die Tonkunst.

M. L. Die deutsche Musikzeitung hat neulich eine Correspondenz aus Coburg gebracht, die mich veranlaßt, Gedanken laut werden zu lassen, die mir längst schon das Herz beschweren. Ich möchte deren Billigung nicht bloß im Interesse jenes Ortes wünschen, welcher uns seine künstlerische Physiognomie so ohne alles Erbarmen hat offenbaren müssen. Wenn ich daneben nämlich die erfreulichen Nachrichten hatte, welche uns durch Ihr Blatt jüngst aus Freiburg im Breisgau und ganz zuletzt noch aus Glogau zugegangen sind, so werde ich über den Gedanken ganz traurig, wie wenig wir von den eigenthümlichen Nachtheilen unserer politischen Zerrissenheit in Deutschland — für die Kunst Vortheile zu ziehen wissen. Die Selbständigkeit unserer kleineren und wirklich kleinen Souveräne, in politischer Hinsicht ist sie in vielfacher Weise auf Dornen gebettet, — warum bereitet sie sich in künstlerischer kein Rosenbett? Und wenn mittlere Provinzialstädte, unter dem Einfluß einzelner energischer Persönlichkeiten zu Sammelpunkten reinerer Kunstbestrebungen werden können, warum geschieht Aehnliches, nur Vollkommeres nicht auch in den kleinen Residenzen und an den Höfen unserer Fürsten, wo doch musikalische Kräfte und Veranstaltungen schon vorhanden sind, welche dort erst gewonnen und zusammengebracht werden müssen? Der größere Vortheil liegt hier noch auf einer andern Seite, von welcher aus man in großen Städten mit wahrem Neid auf die kleinen Residenzen blicken möchte. Während nämlich an großen Plätzen das größere Publikum nur ganz allmälig für reineren Kunstgenuß gewonnen werden muß, folgt es an kleineren Höfen schon aus Pietät der Richtung, welche von obenher eingeschlagen wird, und wenn dort die Unternehmer genöthigt sind, oder sich wenigstens für genöthigt erachten, sich vom Publikum ins Schlepptau musikalischer Mode nehmen zu lassen, so zeigt das Publikum sich hier dankbar auch dann, wenn es um das Panier reinerer und edlerer Kunstbestrebungen gesammelt wird. Halten wir uns einmal an den Kunstbericht aus Coburg. Zur Unterhaltung eines stehenden Theaters werden dort laut Ihrer Correspondenz außerordentliche Geldopfer gebracht. Läge denn der Gedanke nicht nahe, die aufgewendeten Summen auf eine für die wahre Kunst ersprießlichere Weise zu verwenden? Das Publikum solch kleiner Orte mag nun wohl freilich vor dankbarem Entzücken außer sich sein, wenn ihm durch fürstliche Munificenz die Freude gewährt wird, an einer Reihe von Abenden virtuose Gesangcelebritäten, da einen berühmten Tenor, dort wieder einen glänzenden Sopran anzustaunen und damit dem Publikum großer Städte wenigstens auf Zeiten sich gleichgestellt zu sehen. Aber abgesehen davon, daß sich das Wohlgefallen an schönen Organen und ungewöhnlicher Bravour mit einem ganz unentwickelten Kunstverständniß sehr brüderlich zusammenfinden kann und meist eine sehr kindische Grundlage hat, wäre es denn nicht viel mehr durch das Interesse des Publikums geboten, dasselbe — mit viel geringeren Opfern! — zur Theilnahme an reineren Kunstbestrebungen heranzuziehen?

Wenn mich einmal ein nächtliches Traumgesicht zu einem kleinen deutschen Souverän machen sollte, ich wollte darauf wetten, ich würde mir, da ich von Politik und Staatssachen ohnedieß nicht viel verstehe, sogleich ein Programm für eine schöne musikalische Zukunft meines kleinen Reiches entwerfen und frisch an die Ausführung gehen. Vor allen Dingen würde eine dienliche polizeiliche Maßregel durchgeführt: die reisenden „Musiker mit den langen Haaren", welche „in Zukunftsmusik machen", fänden die Thore ohne Barmherzigkeit verschlossen. Mögen sie anderwärts Narren sein und sich zehn Jahr lang mit ganzen Notenbergen zudecken lassen, bis sie endlich merken, daß sie darüber das Asthma kriegen; in meinem Reich sollte Alles hübsch bei gehendem Verstand bleiben. Man möchte anderwärts die großen Schlachten der musikalischen Aesthetik ausfechten, nur unter meinen Augen nicht. Die Erfolge der endlich gewonnenen Siege sollten mir und meinem getreuen Völkchen schon zu Gute kommen, aber mein landesväterliches Herz ließe es nicht zu, daß sich meine Landeskinder erst selbst mit der Barbarei herumschlagen müßten. Bis es deutlich ermittelt wäre, was musikalischer Blödsinn und was musikalischer Fortschritt ist, sollten sie mir mit solider, nahrhafter Speise versehen werden, daß es eine Art hätte. Die Execution würde einer Intendanz anvertraut, welche vor allen Dingen in der Ueberzeugung festgewurzelt wäre: die Kunst ist die Dienerin des Publikums nur dadurch, daß sie seine Freundin und Beratherin, nicht dadurch, daß sie das Kind seiner Laune und das Organ seiner Schwachheiten und Thorheiten ist. Opernvorstellungen dürften nur aus dem Bereich wahrer und bewährter Kunstwerke genommen werden, welche nicht wie das meiste Neuere auf Befriedigung des musikalischen Nervenreizes berechnet sind, sondern auf Weckung und Vertiefung des musikalischen Verständnisses, — dabei würden die künstlerisch noch Ungebildeten und Unentschiedenen doch immer ebenso gut ihre Rechnung finden wie die Geförderten und Eingeweihten. Ueberhaupt müßte mir das ganze Musikwesen im Bereich meiner Souverenität weder als Sache der Unterhaltung und des Zeitvertreibs noch als Mittel dienen, den Glanz meines Hofes zu erhöhen, sondern vielmehr als Stufe zur Erreichung würdiger Culturzwecke. Ernst und Zusammenhang überall. In der Oper nur Gutes und Bewährtes, Keusches und in hohem Sinn Nationales, zugleich geeignet, das Verständniß der musikalischen Kunstgeschichte anzubahnen und dadurch den Sinn gegen das Unorganische und darum Unhaltbare zu befestigen. Und nun nicht bloß Oper und immer wieder Oper, sondern die Oper selbst, als das Greifbarere und durch Beziehung der Phantasie und des Dramatischen Ansprechendere, doch auch als

das Mittel, um für reinere musikalische Schöpfungen, für das Oratorium, für die Symphonie (die musikalische Metaphysik), für die heilige, religiöse Musik empfänglich zu machen. Meine Munificenz sollte wohl auch Liebhabereien kennen, aber vor allen Dingen müßte sie eine künftige Kunstschule großzienen, von welcher dann Licht und Leben auch auf Dilettantenkreise reichlich fließen müßte, eine Kunstschule nicht bloß in den Händen guter Praktiker, sondern unter der Leitung eines Künstlers von weiter und freier Bildung.

Was sagen Sie, wäre das nicht eine köstliche Herrlichkeit unter den Fittigen meiner kleinen Souveränität? Es ist freilich recht schade, daß das Alles nur Träume eines — Schwärmers sind. Vielleicht aber finden Sie, daß diese Schwärmereien fast nach einer Weissagung besserer Zeiten aussehen. Bisher hat man noch Nichts davon gehört, daß kleine — oder auch große — deutsche Souveräne sich in musikalischer Beziehung an die Spitze edlerer Kunstbestrebungen gestellt hätten.*) Sollte sich denn unter unseren deutschen Fürsten allen keiner finden, der den Muth hätte, auch in dieser Sache die Wege einer großartigeren deutschen „Politik“ zu betreten? Was für einen Dank könnte sich auch ein kleiner deutscher Souverän bei der Nachwelt erwerben, der es getrost wagen wollte, der hereinbrechenden musikalischen Barbarei seinen fürstlichen Willen entgegenzusetzen? Das wäre dann selbst für große „Metropolen der Intelligenz“ die heilsamste Lection.

Recensionen.

a) Bücher über Musik.

Ueber Theater und Musik, historisch-kritische Studien von Alfred Frh. v. Wolzogen. Breslau, Ed. Trewendt. 1860.

Wenn ein Aufsatz der Tagesliteratur eine Sache behandelt die vielleicht nur einen kleinen Theil der Kunstfreunde und auch diesen nur für kurze Zeit beschäftigt und interessirt, so ist es eben auch natürlich, daß er gelesen, zurückgelegt und nicht wieder hervorgesucht wird. Wenn er jedoch ein allgemeineres Interesse berührt, ohne daß er einen Stoff verarbeitet, der nicht auch der Zeit anheimfällt und sich darum zu der langsameren Verbreitung auf dem Wege des Buchhandels nicht eignet, so thut es dem Leser immer leid ihn unter der flüchtigen dem Papierkorbe oder der Maculaturkammer anheim fallenden Masse verloren gehen zu sehen. Hat sich ein Schriftsteller daher schon durch eine Reihe von solchen Aufsätzen hervorgethan, so ist wohl kaum ein Zweifel, daß die Verlagshandlung, die es sich angelegen sein läßt, eine Sammlung derselben herauszugeben, auf unsern Dank gerechten Anspruch erwirbt. A. v. Wolzogen ist einer jener übrigens höchst achtungswerthen Tagesschriftsteller, die sich im Allgemeinen über den Zeitgeist nicht ganz ins Klare gebracht haben, und im Sinne ihrer Zeit verständig und gerecht fühlend das Beachtungswerthe von dem Verfehlten zu sondern wüßten. Er ist keiner der Referenten, die mit liebenswürdiger und harmloser Unbefangenheit wiedergeben, was vor dem Spiegel ihres Beobachtungsvermögens vorübergegangen. Sondern ein gerüsteter Kämpfer, dem beim langen Zuschauen das Ding zu arg geworden und der mit scharfen Blick das Schlachtfeld recognoscirt, tüchtig drein haut und zum Schluß auch schon die Saatkörner zu einer kräftigen besseren Ernte ausstreut. Wenn wir die Aufsätze jetzt kurz berühren, erläßt uns der Leser aber wohl hinzuzufügen, welche wir zu den recognoscirenden, den polemischen und welche zu den reorganisirenden zählen. Die drei ersten geben uns klare und concise Bilder von dem Zustande der Bühnen (Schauspiel und Oper zusammengefaßt) in Deutschland, Frankreich und England. In den beiden letzten Ländern nennt er uns alle ausübenden Künstler von Bedeutung und gibt in der Kürze den Inhalt der Hauptstücke an, die gefallen haben; bei uns wird diese Kenntniß vorausgesetzt und das Hauptgewicht gleich auf die kritische Beleuchtung der Richtung im Ganzen gelegt. Hiervon ausgehend macht der Verfasser einen sehr beherzigenswerthen Vorschlag zur Rettung des classischen Repertoirs für das deutsche Theater, dem wir mit dem Verfasser recht bald einen gekrönten Mäcen wünschen, der ihn aus dem Dunstkreise der frommen Wünsche hervorzöge und Gestalt gäbe. Eine solche Bühne würde gleich einem Sterne in die fernsten Winkel Deutschlands seine Strahlen werfen, dem Gründer die größte Ehre bereiten, die Künstler zu Mitbegründern einer späteren besseren Zeit der Wiedergeburt — einer deutschen Renaissance machen, und, wenn auch nicht bei dem Durcheinander des unmittelbarsten Publikum, so doch bei dem großen durch das ganze Land verbreiteten der wahren Kunstfreunde der innigsten Sympathien versichert sein können. Ueber Theaterkritik heißt Nr. 5, in der die allgemeine Kritik in ihrer Oberflächlichkeit kurz charakterisirt und dann sehr richtig gesagt wird, wie sie ihre Aufgabe aufzufassen habe, wenn sie Erfolge erzielen und zu dem wahren Einfluß sich emporschwingen will. Das Kritisiren gehört aber freilich zu den schwierigsten Geschäften und erfordert ganz ungewöhnliche Geistesschärfe und Unbefangenheit; es wird also trotz des eifrigsten Wünschens und der besten Rathschläge wohl beim Alten bleiben. Die drei folgenden Aufsätze sind gegen die Partei der Zukunftsmusiker gerichtet und für die geschrieben, welche gerne einmal schwarz auf weiß sehen, was der gute, wahre Kunstsinn schon aller Orten als sein Urtheil festgestellt hat. Unter dem Titel „die deutsche Musik in Italien“ wird ein kurzes Streiflicht auf ein ziemlich unbebautes und darum gleichgiltiges Feld geworfen. „Der Verfall der Gesangskunst“ (ein ähnliches Thema hat der Verfasser in den Spalten dieser Zeitung mit nicht minderem Geschick bearbeitet) ist sehr zu beherzigen, wenn es auch augenblicklich den Schiffbrüchigen kaum mehr helfen kann, als der Rath, den ein guter Freund ihnen durch das Toben der Brandung zuzurufen sucht. Die Stimmen und vereinzelten Warnungen sind indeß Verkündigungen und Vorboten einer nahenden besseren Zeit. Den Schluß machen zwei Denkteine, die er lebenden Künstlerinnen — und zwar auch einer Tänzerin — gesetzt hat, die wir beide nicht kennen, jedoch in der Folge kennen zu lernen uns freuen. Des Verfassers kerniger, von Schlagwörtern wimmelnder, trotz dessen aber im Fluß ununterbrochener Styl, dessen ernster Gehalt oft in den elegantesten Staat gekleidet erscheint, ist bekannt. Wen es interessirt dem theilen wir mit, wo die Artikel gestanden haben. In der Augsburger Allg. Ztg. I, VI, VII, VIII, der Europa II, dem deutschen Theaterarchiv III, V, den Recensionen IV, IX, X. XI und XII scheinen neu oder doch neu bearbeitet.

Don Juan, Oper von Mozart. Nach dem Italienischen des Lorenz da Ponte, für die deutsche Bühne neu bearbeitet und mit vollstem Scenarium versehen von Alfred Frh. v. Wolzogen. Deutsche Schaubühne. Heft IX, 1860.

Daß die erste deutsche Oper von den bedeutendsten Köpfen ausgelegt worden, ist nicht mehr wie billig und natürlich; wunderbarer und ein bedenkliches Zeugniß der Gleichgiltigkeit, mit der das deutsche Volk die schönsten Blüthen der Kunst, die seine ureigenste ist, behandelt, ist aber darin zu erkennen, daß vor Kurzem erst das ursprüngliche Textbuch zum Don Juan aufgefunden wurde und von dem Verfasser — hauptsächlich zur Verbesserung des hergebrachten, in vielen Stücken mangelhaften und falschen Scenariums — benutzt werden konnte. Trotz der schätzenswerthen Beiträge von Rochlitz, Weisflog, Weber, Hothe, Kugler, Lobe, Dr. Viol u. A. ist es dem Verfasser gelungen, in seiner kürzlich erschienenen Broschüre höchst Interessantes und Neues über den Don Juan zu bringen, und die vorliegende Bearbeitung des Textes ist als eine praktische Ausführung des dort Aufgestellten und zum großen Theil auch einleuchtend Gerechtfertigten anzusehen. In Rücksicht auf die Uebersetzung dünkt uns diese selbst vor der des Dr. Viol, obwohl sie zuweilen weniger glatt fließt, den Vorzug zu verdienen. Einmal aus dem praktischen Grunde, daß sie sich wo es thunlich an die bekannten genauer anschließt, sodann aber, weil sie wörtlicher ist und

*) Daran sind hauptsächlich die Musiklehrer schuld, welche man an den „Höfen“ zum Unterricht fürstlicher Kinder anstellt. Bisher hat man noch nichts davon gehört, daß ein solcher Musiklehrer die Verantwortlichkeit seiner Stellung der Kunst gegenüber auch nur begreift, geschweige denn ihr gemäß handelt. D. R.

dem Original bis in die Einzelnheiten hinein näher rückt. Bei der Bearbeitung des Schlusses und der Kirchhoffsene sind wir freilich nicht der Ansicht des Verfassers, doch begeben wir uns einer Kritik, weil die uns hier entgegentretende Auffassung jedenfalls vor der schon existirenden, vorgeschlagenen und theilweise zur thatsächlichen Ausführung gekommenen den Vorzug verdient. Man könnte sich zwar, so dünkt uns, schon ohne Weiteres auf die Seite des Componisten stellen; allein zur Zeit ist die Ansicht, daß Mozart's Schluß ein verfehlter, eine so allgemein verbreitete und angenommene, daß ihr nur durch eine eingehende und überzeugende Analyse und Commentar in sich enthaltende Rechtfertigung desselben mit Erfolg entgegengetreten werden könnte. Ohne eine solche wäre aber die Kritik einer Bearbeitung desselben zum Mindesten — überflüssig.

Der Geist der Tonkunst von Dr. L. Nohl. Frankfurt a. M., J. D. Sauerländer 1861. (246 S.)

Den besten Beleg dafür, daß wir auf dem Gebiet der Aesthetik noch der Ausfüllung so mancher Lücke entgegenzusehen haben, geben uns die große Anzahl von Werken dieser Richtung. Eine Periode des reichsten Schaffens (Haydn, Mozart und Beethoven) ist vollständig abgeschlossen, auch die Zeit des Epigonenthums unter dem Portrtit Schumann's, Mendelsohn's, Schubert's und Chopin's ist unseres Erachtens bereits als beendet anzusehen. Es ist also ohne Zweifel jetzt der rechte Zeitpunkt für die Wissenschaft, sich des Materials zu bemächtigen, gekommen. Es dürfte sogar Wunder nehmen, daß nicht früher schon viel bedeutendere und und namentlich zahlreichere derartige Beiträge erschienen, und erklärt es sich wohl nur aus dem praktischen Umstand, daß das lesende Publikum sich jetzt erst dafür zu interessiren und darnach zu fragen beginnt. — Das vorliegende Stück gibt uns in 12 Abschnitten, die ebenso vielen (in Heidelberg wahrscheinlich, wo der Verfasser Docent der Musik ist) gehaltenen Vorträgen entsprechen, die Lebensgeschichte des Geistes der Musik. Der erste heißt „Kunst und Religion", und deutet mit dieser Ueberschrift den sehr richtigen Standpunkt des Verfassers an, der die Musik, wie überhaupt die Künste mit den metaphysischen Beziehungen in Verbindung gebracht wissen will. Um dieser hohen Auffassung gerecht zu werden mußte er auf das Gebiet der Philosophie zurückgehen, wohin ihm zu folgen, so sehr uns unsere Meinungsverschiedenheit in manchen Punkten dazu reizt, wir jedoch außerhalb des Interesses einer Musikzeitung finden. Wir beschränken uns ganz in der Kürze einige Punkte festzustellen, die dem Leser sein sollen, was dem Geographen die vermessenen Orte des zu Grunde liegenden trigonometrischen Netzes. In Palestrina Orlando Lassus sieht er die Kunst im Dienst der katholischen Kirche deren höchste Weihe erhalten; Bach und Händel erfassen die Religion nicht mehr als ein, nur einer Kaste zugängliches Mysterien, sondern als Gemeingut aller ihr Zugehörigen. In Haydn, Mozart und Beethoven — und hier schließt das Buch ab — aber verläßt die Kunst den Boden des Mythos. Das Göttliche wird nicht als ein Fremdes, außerhalb der Welt Liegendes betrachtet, sondern kehrt hier ein und durchdringt das Irdische. In Haydn wiegt das unbefangen Sinnliche und der Formalismus noch vor, in Mozart's Freundschaft und Liebe athmenden Werken wird das Irdische von dem göttlichen Hauche am Vollkommensten durchdrungen, während Beethoven, wenn schon er in der überwiegenden Anzahl seiner Schöpfungen den Gipfel der höchsten Vollendung erreicht hat, in seinem Streben nach einer in sich selbst nicht gefundenen Versöhnung, die vollständige Congruenz zwischen Form und Inhalt zum Schluß im Gegensatz zu Haydn nicht dem Formalismus, sondern dem Spiritualismus theilweise opfert. Soll die Musik noch einen der früheren ähnlichen Aufschwung erreichen, so müßte einem solchen eine neue Weltanschauung zu Grunde liegen und diese sich also erst vollständig entwickeln. So sehen wir uns zum Schluß an die große Frage herangebracht, die unsere Zeit bewegt, ob es eine Auffassung des Außerirdischen gibt, die die Vollkommenheiten der christlichen in sich faßt, und die offenen Abgründe, die dort der Glaube ausfüllt, zu überbrücken weiß? Da die Kritik nicht weiter zu gehen braucht, als das Buch, dessen wegen allein sie zu in Bewegung gesetzt ist, so schließen auch wir hiemit ab. Jedenfalls ist die Richtung des Verfassers eine hohe, sein Gedanke ein großer und seine Anschauung eine weitsichtige. Wenn er wahrscheinlich in Rücksicht auf das Publikum das rein Musikalische fast gar nicht behandelt, so hat ihn diese Beschränkung auf das Gebiet der philosophistenden Aesthetik zuweilen — so scheint es uns — den Boden unter den Füßen verlieren lassen. Im geschichtlich Thatsächlichen schließt er sich einfach an Cornyphäen wie Jahn und Marx an. Das Buch ist leicht und auch, soweit der Stoff es zuließ, gefällig geschrieben und liest sich angenehm. Es mag diejenigen, die über das in der Kunst Genossene nachzudenken lieben und auch einer allgemeineren Auffassung zugänglich sind, empfohlen sein. Albert Hahn.

b) Compositionen für Orchester.

E. Ph. Emanuel Bach. Vier Orchester-Symphonien, componirt 1776. Nach der in der königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Original-Handschrift des Componisten. Partitur und Stimmen, Nr. 1, D-dur. Preis der Partitur 1 Thr. Leipzig und Berlin, C. F. Peters.

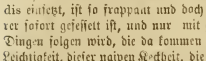
S. B. Die vorliegende Symphonie ist dieselbe, welche jüngst in Leipzig zweimal unter allseitigem Beifall aufgeführt wurde und sich nunmehr sicherlich überall einbürgern wird. Von den vielen Bemerkungen die sich uns beim Anblick dieser eigenthümlichen Partitur aufdringen, wollen wir vorerst nur die aussprechen, daß der im deutschen Volk schon erlangte und noch weiter zu erlangende Erfolg derselben einen deutlichen Beweis liefert, wie es nicht absolut nothwendig sei, daß ein Werk alle Eigen- und Errungenschaften der Neuzeit in sich trage um den jetzt so empfindlich gewordenen ästhetischen Sinn anzusprechen, — daß vielmehr nur Gesundheit und eine gewisse Genialität sich in den betreffenden Werken aussprechen müssen, wenn man sich an ihnen erfreuen soll, und daß man in diesem Fall sich recht gern in Zeiten zurückversetzt, wo die Werke der Musik noch nicht jenen hohen Geistesflug aufweisen, oder jenen ausgebildeten Organismus darstellen, die man nach Beethoven's gewaltigen Schöpfungen als unerläßliche Eigenschaften eines Orchesterwerks anzusehen sich veranlaßt fühlte.

Ja! Gesund, originell und genial muß diese Em. Bach'sche Symphonie gerade jetzt erscheinen. Sie belehrt uns, mit wie einfachen aber kühnen Strichen ein Meister malt, wenn er auch den ganzen künstlichen Apparat einer späteren Zeit noch nicht verwenden kann.

Es verlohnt sich daher wohl der Mühe, daß wir in d. Bl. eine Schilderung dieser Symphonie geben, so weit dieß dem Wort und der Feder möglich ist. Das Äußerliche betreffend, sei zuerst bemerkt, daß sie aus drei mehr oder weniger ausgeführten, und im Zusammenhang fortzuspielenden Sätzen besteht: einem Allegro di molto, D-dur alla breve, einem Largo merkwürdiger Weise in Es-dur $^3/_4$ stehend, und einem Presto, D-dur $^2/_4$. Der erste Satz ist der ausgeführteste, ja er nähert sich schon ziemlich unseren Begriffen eines ersten Allegro, wenn auch Alles noch mehr angedeutet als ausgeführt erscheint. Wir sehen einen Hauptsatz, dann einen Seitensatz in der Dominante, beide gefolgt von Tutti's; eine Wiederholung des ersten Theils findet nicht statt, vielmehr schließt sich sogleich der zweite an, indem der Hauptsatz in der Dominante auftritt. Es folgt eine ziemlich ausgedehnte Durchführung, doch ohne sonderlichen contrapunktischen Aufwand, und dann wiederholt sich das Wesentliche des ersten Theils, mit Uebersetzung des in der Dominante Gestandenen in die Tonika. Statt eines wirklichen Schlusses stürzt das Streichquartett sich auseinmal unisono in das tiefe b, und eine pp Stelle von 6 Takten führt auf einen Schluß in Es, worauf das Largo in dieser Tonart anhebt. Dieses 27 Takt lange Stück bringt einen Gesang der Viola und des Violoncells (Soli) welcher in der zweithöheren Octave durch zwei Flöten verdoppelt ist. Ohne irgend einen Mittel- oder Seitensatz zu enthalten, endigt dieses Largo mit der Halbcoueenz in D-moll, und es schließt sich sofort das Presto an, welches aus zwei Theilen besteht, die beide wiederholt und durch ein Coda dem Schluß zugeführt werden. Dieß die äußere Form, welche schon manches Ueberraschende aufweist. Das Wirksame des Werks, welches außer dem Largo keine einzige förmliche Melodie ent-

halt, sondern Gänge und Passagen, liegt in den eigenthümlichen Harmoniefolgen, dann in der Leichtigkeit und Freiheit der Anlage, in der Lebendigkeit der Haltung, die nirgends Langweile aufkommen läßt. Sehen der Hauptsatz des ersten Allegro mit seinen zweimal sieben Takten (das Thema bewegt sich zuerst in D-dur, und wird dann in H-moll wiederholt), dann mit seinem dritten Eintritt in G-dur (vier Takte) worauf das Tutti mit dem verminderten Septimenaccord auf dis eintritt, ist so frappant und doch so natürlich dabei, daß der Hörer sofort gefesselt ist, und nur mit gespanntester Aufmerksamkeit den Dingen folgen wird, die da kommen sollen. Und in dieser graziösen Leichtigkeit, dieser naiven Keuschheit, die sich nirgend einen Zwang auferlegt, geht es fort. Unter den verschiedenen eigenthümlichen Zügen des alten Meisters wollen wir nur aus dem ersten Satz noch hervorheben: die Unisonogänge Seite 9 und 15:

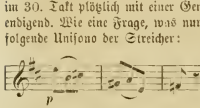
Seite 9



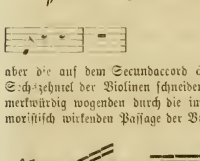
dann die merkwürdigen Eintritte der Bläser in C (nach A als Dominante von D), dann in D (nach jenem C als Dominante von F) Seite 10.

Köstlich ist das dreistimmig gehaltene Largo in seiner friedlichen Ruhe, und mit seiner uns zwar natürlich rococo erscheinenden, aber doch so freundlich ansprechenden Melodie.

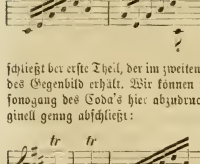
Wie der Blitz schlagen nun die Sechszehntel des Presto herein, im 30. Takt plötzlich mit einer Generalpause auf dem E-dur-Accord endigend. Wie eine Frage, was nun weiter geschehen solle, klingt das folgende Unisono der Streicher:



aber die auf dem Secundaccord d e gis h wieder hereinstürmenden Sechszehntel der Violinen schneiden die Frage ab, und mit der höchst merkwürdig wogenden durch die immer anders fallenden Accente humoristisch wirkenden Passage der Violinen:



schließt der erste Theil, der im zweiten sehr knapp gehaltenen ein würdiges Gegenbild erhält. Wir können uns nicht enthalten noch den Unisonogang des Coda's hier abzudrucken, mit dem das ganze Werk originell genug abschließt:



Indem wir diese Symphonie und die noch folgenden nachdrücklichst den deutschen Dirigenten zur Berücksichtigung empfehlen, müssen wir nur noch schließlich bitten, dabei nicht, wie es so oft geschieht, an Allongeperücke und Zopf zu denken, und zu meinen, man müsse solche Musik recht im Schulmeisterton, mit mehr lächerlicher als komischer Gravität zu Gehör bringen. Das wäre der sichere Tod für das hübsche Werk, welches vielmehr den freien heiteren aber zugleich sinnigen Lebemann aussprechen muß, wenn es richtig aufgefaßt gegeben wird.

Liszt's gesammelte Lieder in sechs Heften. — Leipzig, Verlag von C. F. Kahnt.

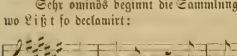
v. Br. Daß uns Liszt's Thätigkeit als Componist als eine verlorene erscheint, daraus werden wir freilich nie ein Hehl machen. Zugleich läugnen wir aber auch nicht, daß uns manche seiner Productionen immer noch eher zu interessiren vermögen, als jene der flachen, ehrbaren Mittelmäßigkeit, weil sie uns als psychologische Erscheinungen merkwürdig sind. Eine gewisse Objectivität des Schaffens ist freilich das höchste Kennzeichen des Genie's. Gleich diesen Höchsterfüllten aber, die wir eben Genie's nennen, zeigen auch die ganz Leeren eine ähnliche, jedoch fatale Objectivität; ihr subjectives Ich ist an ihren Hervorbringungen ebenfalls entweder gar nicht oder in kaum wahrnehmbarer Weise betheiligt, nicht aber, weil es mit angebornerer Freiheit im Dienst des Göttlichen, des Ewigen steht, sondern weil es in angebornerer Unfreiheit an das eben geltende Gesetz mit dogmatischer Starrheit von vornherein gebunden ist. Zwischen ihnen nun stehen die Kunsttalente, welche nicht Kraft und Reichthum genug besitzen, um entweder den Inhalt ganz in Form auflösen zu können, oder die Form ganz mit lebendigem Inhalt zu erfüllen, und die genialen Persönlichkeiten, welche im Gegensatze zu dem eigentlichen Genie — von dem Gesetz ganz losgelöst, eine Welt aus sich heraus zu bilden getrieben sind, die mit der wirklichen kaum mehr irgend zusammenhängt und die uns einerseits eben so sehr mit Entsetzen und Abscheu erfüllen, wie sie anderseits als Phänomen unsere Aufmerksamkeit wenigstens vorübergehend erregen muß. Wem die Natur so glänzende Gaben verliehen hat, wie Liszt, der wird die Spuren derselben in all seinem Thun, wenn es auch noch so weit von dem eigentlichen Mittelpunkt seines Wesens abirrt, erkennen lassen.

Wir erinnern uns, einmal irgendwo gelesen zu haben, „über Liszt's Lieder wären Freund und Feind einstimmig", eine Bemerkung, die offenbar in negativem Sinne ausgesprochen war. Wir können aber diese Meinung doch nicht so unbedingt theilen und gerade zu diesen Liedern haben wir uns im Ganzen in ein leidlicheres Verhältniß zu setzen vermocht, als zu irgend einer andern Production Liszt's. Die ausschweifende Subjectivität des Schöpfers der symphonischen Dichtungen gewinnt hier schon durch den concreteren Stoff, dem sie sich zu assimiliren strebt, einen etwas festeren Halt, als den sie sonst zu erreichen vermag. Dabei beruht freilich der Reiz, welchen manche dieser Compositionen auf uns ausübten, nicht minder auf jener subjectiven Wahrhaftigkeit, die zwar von objectiver Wahrheit und Schönheit sehr weit entfernt ist, uns aber doch als Ausdruck individueller Empfindung in Spannung und Antheil versetzt. Es gehören diese Lieder allerdings überwiegend in die Reihe der „interessanten", „geistreichen" Productionen und gerade vom Liede fordern wir ganz andere Eigenschaften, aber interessant sind sie der Mehrzahl nach und nicht immer in schlimmsten Sinn, ja der Pulsschlag ächter Empfindung dringt uns aus ihnen durch alles Raffinement der Reflexion hindurch mitunter beweglich genug zu Gemüth. Zwar ist unter all diesen Gebilden kaum eines, an dem man völlig reine Freude haben könnte, zwar drängt sich uns des häßlich Verzerrten sowohl, wie des völlig Trivialen nur zu vieles auf, aber zugleich begegnen wir einer Fülle wirklich bedeutender, ja schöner Züge, welche uns eine, wenn auch nicht reine, so doch reiche und mächtig bewegte Natur offenbaren, und wenn sich die Fluthen von Süß- und gebranntem Wasser, die wir allerdings zu durchschiffen haben, einmal zertheilen, so hören wir in der Tiefe auch den kastalischen Quell rauschen, und sehen uns ein anmuthiges Bild aus seinem reinen Spiegel entgegen blicken.

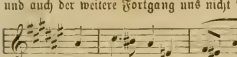
Wir lassen uns an dieser allgemeinen Charakteristik genügen, indem jeder Gebildete, der sich mit diesen Liedern beschäftigen will,

leicht die Goldkörner aus dem blos glitzernden Metallstaub herausfinden wird. Das Vorwalten gespreizter Schein-Sentimentalität, die Neigung zu rein äußerlichen Tonschilbereien, der Mangel an specifischer Erfindung u. dgl. m. kann ohnedieß Niemand entgehen. Aber einen gewissen gesättigten Ausdruck, eine starke Stimmung, ein glänzendes Colorit wird man in manchen dieser Gesänge auch nicht vermissen. Wir nennen nur z. B. den „König von Thule" im ersten, den „einsamen Fichtenbaum" im 3. Heft; für die symbolische Mystik solcher und ähnlicher Gedichte stehen Liszt sehr feine und eigenthümliche Klänge zu Gebot; eben so gelingt ihm mitunter das ganz Schlichte, Einfache, wofür das „Veilchen" im 6. Heft als Beispiel dienen mag. In den mittleren Regionen aber, wo es zumeist auf ein Anströmen voller (künstlerischer) Sinnlichkeit ankömmt, werden wir zwischen dem Ueberschwenglich-Gestaltlosen und dem Trivialen (man sehe z. B. die französischen Lieder mit Ausnahme des ersten oder „du bist wie eine Blume") hin- und hergeschaukelt.

Sehr ominös beginnt die Sammlung mit „Mignon's Lied", wo Liszt so declamirt:



und auch der weitere Fortgang uns nicht sehr erbaut:



Wer sich aber dadurch nicht abschrecken lassen und weiter blättern will, wird, wenn er nicht zu den Absoluten gehört, sich doch nicht ganz unbelehrt finden, wenn auch gerade die letzten Nummern des sechsten Heftes dafür sorgen, daß er es ohne ein bedauerndes Verlangen nach einem siebenten schließt.

Sammlung ausgewählter vierstimmiger Gesänge für Männerstimmen, herausgegeben von Fr. Jos. Kunkel. Zweite vermehrte Auflage. Verlag von Carl Göpel in Stuttgart.

8. Die Sammlung dieser Gesänge, zunächst für die oberen Classen höherer Lehranstalten, Gymnasien, Seminarien, Real- und Gewerbeschulen, so wie für akademische und andere Gesangvereine herausgegeben, läßt eine sorgfältig ordnende Hand namentlich im Hinblick ihrer Bestimmung für die singende männliche Jugend in musikalischer und textlicher Beziehung wahrnehmen. Originalgesänge und Arrangements sind mit Geschmack und Kenntniß der vorzüglicheren und theils besten Autoren, die für Männergesang schrieben, entnommen, je nach ihrem poetischen Inhalt gereiht und in 172 Nummern geordnet. Findet sich auch Manches bereits in anderen Sammelwerken, so wird doch gewiß jeder Dirigent auch seinen besonderen Zwecken Entsprechendes in dieser Sammlung finden.

Locales.

Concerte. (Philharmonisches. Goldmark. De Ahna.)

8. B. Die Räume des Hofoperntheaters waren vorigen Sonntag um die Mittagszeit abermals von dem musikliebenden Publikum unserer Stadt vollständig besetzt, und kaum hat je eine Concertunternehmung sich eines so empfänglichen und dankbaren Publikums zu erfreuen gehabt als diese philharmonische seit der Zeit, wo sie auf die Bretter übersiedelte, welche die Welt bedeuten. Das Programm des heute zu besprechenden Concerts war in sofern sehr gut entworfen, als das Hauptgewicht entschieden auf Instrumentalmusik gelegt, und der Gesang, bekanntlich immer die schwächere Seite unserer Concerte, nur durch eine Nummer und überdieß gut vertreten war. Die Ausführung sämmtlicher Nummern war eine technisch tadellose, ja sie erhob sich stellenweise zu einer auch die Forderung der blosen getreuen Wiedergabe übersteigenden künstlerischen Wärme. War es, daß Herr Hellmesberger jun. sich wieder an der Spitze der ersten Violinen befand (bei dem ersten Cyklus hatte er sich leider, wir wissen nicht aus welchem Grunde fern gehalten), oder waren die executirten Musikstücke unserem Kärnthnerthoroorchester besonders zusagend, — genug, es zeigte sich Leben und Wärme, welche sonst man selten vermißt wurden. Gleich die Ausführung der prachtvoll gefärbten, bei aller Modernität der Instrumentation doch antik klingenden Ouverture zu „Athalia" von Mendelssohn zeichnete sich durch große Präcision und Schwung aus. Die Figuren der Violinen durchschossen wie rothe gezackte Blitze die Massen des Orchesters und es schien als ob nur Einer spielte, so klappte Alles zusammen. Das königliche Werk brachte sofort die beste Stimmung in das Auditorium. Die hierauf folgende in Wien noch nie gehörte S. Bach'sche Orchester-Suite in D-dur mochte nach einem so prächtigen Glanzwerke moderner Kunst bei Manchem von vornherein Abneigung erregen, ob dergleichen sich noch als genießbar herausstellen werde. Aber, o Wunder! — und unsere Hand schreibt es mit Freude nieder —: gleich die „Ouverture" erregte gespannteste Aufmerksamkeit, eine geschmackvolle Wahl der Strichearten bei den Violinen und der Betonung that das ihre, und sie wurde mit lebhaftem und anhaltendem Beifall aufgenommen. Das weite Stück aber („Air"), sehr gesangvoll gepielt und durch einige gut angebrachte Crescendo's und Decrescendo's belebt, schlug so ein, daß sogar eine Wiederholung (!) widerspruchslos begehrt und geleistet wurde. Auch der dritte Satz („Gavotte") mit seinen humoristischen Wendungen und Schlüssen gefiel sehr, während die beiden letzten („Bourrée" und „Gigue") wegen zu knapper Haltung und gegen die anderen Sätze unverhältnißmäßiger Kürze weniger Anklang finden konnten. Im Ganzen hat Bach hier einen Erfolg errungen, der beweis, daß eine sinnige und geschmackvolle Ausführung die ungenießbarkeit" solch'r Musik sofort aufhebt, ja lebhaftesten Antheil hervorrufen kann und muß, stünde auch die vorzüglichste moderne Musik mit allem ihrem verführerischen poetischen Duft daneben. Herrn Dessoff aber, der diese kräftige Pflanze auf den etwas ungünstigen Wiener Boden mit Glück und Geschick überpetzte, sei hiermit für diese künstlerische That der wärmste Dank gebracht; ebenso Herrn Hellmesberger, dem trefflichen Interpreten einer Bach'schen ersten Geigenstimme! — Herr Mayerhofer, welcher hierauf die bekannte Bajarie aus Acis und Galathea von Händel sang, hatte insofern einen schweren Stand, als noch viele Musikfreunde sich lebhaft der genialen Leistung Standig l's in diesem Cabinetstück einer originellen Arie erinnern. Desto erfreulicher war die Wahrnehmung, daß dieser gebildete Sänger den gefährlichen Vergleich durch unläugbar treffliche Methode, namentlich durch die schöne Verbindung der Töne, und durch eine klangvolle Stimme wenigstens unschädlich machen konnte. Eine tüchtige Leistung bleibt immer höchst anerkennenswerth, selbst wenn sie von einer anderen überstrahlt wird. — Die sehr bekannte Cherubin i'sche Ouverture zu „Medea", deren Mittel häufig mehr äußerlicher Natur sind, und der eigentlich eine austönende breite Melodie fehlt, wurde sehr kräftig und mit Schwung gespielt, wollte aber nicht recht zünden. — Die letzte Nummer des Concerts war die bisher in Wien nur zweimal, und zwar vor einigen Jahren ziemlich übel ausgeführte B-dur-Symphonie von R. Schumann, welche diesmal mit größter Aufmerksamkeit und mit empfänglicherem Sinn für die vielen darin enthaltenen Schönheiten angehört wurde. Niemand, dem dieses Werk in solcher Ausführung, wie die vom Sonntag entgegenkam, wird jetzt mehr in Abrede stellen, daß ihm ein Phantasiereichthum und ein Reiz des Colorits innewohnt, welche geeignet sind den Schönheitssinn lebhaft anzuregen. Nur darf man freilich nicht den Maßstab einer Beethoven'schen Symphonie anlegen. Die tiefinnerlich-menschliche und zugleich das All der Welt einschließende Bedeutsamkeit einer Musik wie die Beethoven's erscheint eben als ein Unicum, und man begeht ein Unrecht am Künstler, wenn man ihn verachtet oder geringschätzt, weil ihm nicht ebensoviel verliehen ist. Muß man auch jedenfalls Schumann's symphonische Leistungen weit unter die Beethoven's stellen, so folgt daraus noch nicht, daß sie nicht auch einen Platz in der Musik-Wal-

halla einnehmen dürfen. Macht uns die B-dur-Symphonie dieses Componisten auch mehr den Eindruck traumähnlich vorbeiziehender Bilder, oder einer ausdrucksvollen melodramatischen Musik, weniger einer Symphonie, so wird doch jeder Unbefangene sich solchen Eindrücken hingeben dürfen ohne Schaden für sein ästhetisches Gefühl, ohne die Auffassungsfähigkeit für das wahrhaft Große dabei zu verlieren. Ein Blick aber auf das, was neben Schumann in seiner Zeit auf dem Felde der Orchestermusik sonst noch geleistet wurde, und worin entweder nur das Gräßliche, oder gar nichts zum Ausdruck kommt (Mendelssohn nehmen wir natürlich aus, der übrigens auch eigentlich ein Vorgänger Schumann's war, auch von Gade's reizenden Gebilden sehen wir ab), so erklärt sich die Präponderanz Schumann's zur Genüge.

Wir haben nun eines Concertes zu gedenken, welches der Componist Carl Goldmark gab, und worin er blos eigene Compositionen vorführte. Unsere Leser erinnern sich vielleicht, daß wir im vorigen Jahr (in Nr. 2) ein Clavierquartett von demselben ziemlich streng beurtheilten. Wir haben seitdem in Erfahrung gebracht, daß dieses Werk aus früherer Zeit stamme, und daß der Componist sich seitdem bedeutenden ernsten Studien hingegeben habe. Demnach betraten wir den Concertsaal mit nicht geringen Erwartungen, können jedoch leider nicht beifügen, daß wir ihn mit entsprechender Befriedigung wieder verließen. Doch wollen wir gleich von vornherein darauf hinweisen, daß es immer eine mißliche Sache bleibt, so viele Werke eines und desselben Tonsetzers hintereinander zu hören, und den flüchtigen Eindruck in ein Urtheil zu verwandeln. Am besten gefiel uns das an der Spitze des Concerts stehende Streichquartett, von dem Hellmesberger'schen Quartett mit sichtlichem Fleiß gespielt. Viel Talent, tüchtige Studien, entschiedenes Verschmähen jeder Wirkung durch Banalität der Melodie, auch nicht geringe Spuren von Eigenthümlichkeit, — diese Eigenschaften imponirten auch uns ohne Frage. Beethoven's letzte Quartette scheint der Componist sehr studirt zu haben, ohne daß man jedoch Plagiate oder auch allzuviel Barockes oder Unzusammenhängendes nachweisen könnte. Wäre nun dieses Quartett, nach dessen Adagio der Componist schon „gerufen" wurde, die einzige vorgeführte Composition gewesen, so hätten wir den besten Eindruck mit hinweggenommen. Nun kamen aber noch sechs Clavierstücke, zwei Lieder, und ein Claviertrio, welche Menge in dem Hörer nothwendig die subjective Seite des Eindrucks verstärken, und das objective Urtheil erschweren mußte; uns wenigstens schwand die gute Meinung und das Interesse, welche wir nach dem Quartett gewonnen, fühlbar von Nummer zu Nummer, und wir können uns diese Erscheinung, da wir objectiv keinen bestimmten Mangel anzugeben wüßten, nur durch die Uebersättigung mit einer individuellen Kunsterscheinung erklären, deren Physiognomie uns zwar Anerkennung abnöthigt, aber in keiner Weise unsere Sympathie erringen konnte. Sollen wir diese Physiognomie genauer bezeichnen, so müssen wir vorerst ein gewisses übertriebenes Pathos, ein Ach und Weh, dessen Grund und Berechtigung uns nicht ganz einleuchtet, ein gewisses orientalisches Feuer, das uns mehr sinnlich als geistig erscheint, als Hauptzug bezeichnen. Für eine gewisse Ueberschwänglichkeit, Unruhe und fieberhafte Lebhaftigkeit besitzt die Aesthetik kein geeignetes Wort. Von den Clavierstücken, welche von einer talentvollen Schülerin des Concertgebers, Frl. Bettelheim, mit kräftigem fast männlichem Anschlag, sehr ausgebildeter Technik und richtigem Verständniß vorgetragen wurden, gefielen uns noch am besten das mit drei Kreuzen bezeichnete, dann ein melodiös gehaltenes „Brautlied", und „Trostlos", welch' letzteres Stück von interessanter Haltung ist, nur, wie uns scheint, dem Titel nicht entspricht, da sich noch viel zu viel Energie darin kundgibt. Ein „Scherzo" erschien uns unbedeutend, das „Kinder auf dem Rasen" unverständlich, zugleich monoton und unschön, eine „Toccate" ebenfalls ihrem Namen nicht entsprechend, weil zu bunt und vielgestaltig. Zwei Lieder, gesungen von Frl. Jacquemar, enthielten des Anspruchsvollen, Uebertriebenen, auf äußerlichen Effect berechneten mehr, als wir, in dieser Musikgattung besonders, vortragen mögen. Ueber das Claviertrio schließlich bekennen wir gar kein Urtheil mehr abgeben zu mögen, da die Stimmung mit der wir es aufnahmen, schon zu getrübt war, um eine unbefangene Meinung sich bilden zu lassen. Wir erinnern uns auch nur deutlich des Adagio's, in welchem chromatische Melodien à la Wagner nervenverstimmend wirkten. Das Trio wurde von Herrn Epstein, wie es schien mit großer Vorliebe, gespielt. — Indem wir schließlich notiren, daß der Componist mit Beifall förmlich überschüttet wurde, glauben wir nicht unterlassen zu dürfen, die eifrige Mitthätigkeit leicht erkennbarer Coterien zu erwähnen.

In dem Violinisten Herrn Heinrich de Ahna, welcher vorgestern ein Concert gab, lernten wir einen sehr schätzenswerthen Künstler kennen, dem wir hoffentlich öfter in guten Concerten begegnen werden. Die Fertigkeit und Reinheit, der schöne Strich und innige, dabei lebhafte Vortrag, das stets richtige Herausfinden der Pointen und andere Vorzüge, die er in dem Vortrag des Mendelssohn'schen Concerts und der Violinstimme der Schumann'schen D-moll Sonate entwickelte, sind um so bemerkenswerther und das Talent des Künstlers bezeichnend, als derselbe, wie wir hören, erst kürzlich wieder aus anderer Thätigkeit zur Tonkunst zurückgekehrt ist, — er war 6 Jahre Officier in österreichischen Diensten. — Mitwirkende in diesem Concert waren Frl. M. Geisler, welche den Clavierpart des Concerts und der Sonate mit bedeutender Sicherheit, seltener Genauigkeit und echt musikalischer Auffassung ausführte. Als Sängerin unterstützte den Concertgeber eine bekannte Dilettantin mit Schumann'schen Liedern in sehr ansprechender Weise. Bei dem nicht allzugroßen Tonvolumen dieser Dame hätte das Accompagnement des Herrn Dunkl um ein Bedeutendes schwächer gehalten werden müssen.

Correspondenzen.

München.

(Wegen Mangel an Raum verspätet.)

Die Concertsaison scheint hier eine ungewöhnlich belebte zu werden. Zu registriren bleibt nachträglich die am 1. November durch eine Aufführung von Händel's „Esther" (1720) in der Hiller'schen Bearbeitung begangene Feier des fünfzigjährigen Bestehens der musikalischen Akademie (Verein der k. Hofmusiker zur Veranstaltung von Concerten). Das interessante Erstlingswerk des großen Meisters war hier neu und fand eine würdige Ausführung. Im Verlauf des erwähnten Jubelfestes wurde außerdem als Todtenfeier für die verlebten Mitglieder der Akademie in der St. Michaelshofkirche Cherubini's „Requiem" vorgetragen. — Die Eröffnung der üblichen vier Abonnementsconcerte vor Weihnachten hat sich in Folge eines hartnäckigen Unwohlseins des langjährigen Dirigenten Franz Lachner lange hinausgeschoben. Nun fand das erste derselben unter befriedigender Leitung des Musikdirectors Mayer statt und brachte uns Beethoven's D-dur Symphonie; Arie in Es-dur vom selben Componisten, von Frl. Stöger in jeder Beziehung ungenügend vorgetragen; ein Lafont'sches Violinconcert, von Hrn. Lauterbach namentlich im Adagiosatze vortrefflich gespielt; ein nach Beethoven für vier Singstimmen mit unterlegtem Texte (die Vesper) arrangirtes Quartett und schließlich eine Lärmende, wenig fagende „Ouverture für vollständige Harmoniemusik" von Mendelssohn. *)

Ein Concert-Abonnement das Hr. Seidel zu wohlberechtigter Ergänzung jener bekanntlich etwas einseitig vorgehenden Odeonsconcerte eröffnete, fand heuer verstärkten Anklang und erfreuten wir uns am ersten Abend (im Museumssaal) an einer hier nie gehörten, reich melodisch und frisch quellenden Symphonie von Mehul. — Daß sämmtliche Liedertafeln und Vereine in voller Thätigkeit sind, um durchschnittlich jeden Monat einmal ihr Publikum mit Productionen zu erfreuen, ist selbstverstanden; allgemeiner interessant war daneben eine Aufführung des „Messias" von Seite unseres Oratorien-Vereines, der mit begränzten Mitteln das lobenswertheste Streben und fortschreitende Erfolge verbindet. — Den Gebrüdern Holmes aus London gelang es in wiederholten Concerten, die sie auf eigene Rechnung gaben, das Interesse der Freunde gediegenen, fein nuancirten Violinspieles sich zu erhalten; weitere Concerte untergeordneten Ranges sind von Einheimischen und Frem-

*) Siehe jedoch die Zeitungsschau in Nr. 1 dieses Jahrgangs. D. R.

den gegeben und in Aussicht gestellt. Leider aber scheint München auch in diesem Winter wieder erwünschter Vorführungen im Bereiche des Streichquartetts verlustig zu bleiben. Sei es eine Art Befürchtung, — wie unwürdig sie auch sei, man spricht davon — daß den großen Concerten dadurch etwas an ihrer Frequenz entgehe; sei es gar Eifersucht oder Mißgunst unter den einzelnen Künstlern, die den Beruf zur Sache hätten: kurz, es muß ernstlich beklagt, bitter getadelt werden, daß Jahr um Jahr verstreicht, ohne daß hier zur Begründung einer gesicherten Unternehmung zur Cultur dieses feinsten aller musikalischen Kunstzweige Schritte geschehen. — In der Oper hat das mit außerordentlichen Erfolge erschienene Fräul. Stehle ihrem Repertoire die Irene (Belisar) und Agathe beigefügt. Schon die Wahl dieser heterogenen Partien zeigt, daß, wie wir andeuteten, die viel versprechende Dame in der Wahl eines bestimmten Faches nicht eben klar und gut berathen ist. Wenn Unbefangene zweifelhaft über ihre Befähigung zum heroischen Fach geblieben waren, so sollte die unzulängliche Ausführung der Agathe es entschieden genug dargethan haben, daß die Natur auch hier ihre Grenze gesetzt hat, die man ungestraft nicht wird mißachten dürfen. Als Irene fiel dagegen Frl. Stehle, in den lyrischen Stellen zumal, wieder trefflich gewesen sein. — „Der Zweikampf" „wurde neu einstudirt" dreimal gegeben, jedoch unter gänzlicher Theilnahmslosigkeit des Publikums. Den letzteren Umstand, der uns gegenüber dem leichten, aber gefälligen und trefflich colorirten Werke sonst auffallend erscheinen müßte, schreiben wir unbedingt auf Rechnung der Aufführung, die, wenn wir von der archestralen Leitung sowie den Bufforollen des Frl. Hefner und Hrn. Sigl (Girot's) absehen, in allen hervorragenden Theilen nahezu ungenießbar war. Besondere Schärfung würde dieses liebloß erscheinende Urtheil noch gegenüber der allen Reizes baaren „Isabella" des Frl. Schwarzbach und des „Cantarelli" des Hrn. Heinrich verdienen. Mit Hinweglassung der Arie u. s. w. wurde die letzerwähnte, in talentirten Händen leicht zur Paraderolle erwachsende Partie von deren hiesigem Inhaber geradezu todtgespielt und gesungen. Wir können, Angesichts solcher Vorführungen, an leitender Stelle nur die Kurzsichtigkeit oder — Liebloßigkeit bedauern, mit der man sich an Unternehmungen begibt, deren Erfolglosigkeit einfach in der Bekanntschaft mit den vorhandenen Kräften vorgezeichnet liegt. — Von der Wiederaufführung des hier sehr beliebten „Macbeth" von Chelard ist, wie ich eben höre, wieder Umgang genommen.

Frankfurt a. M.

Die Quartettsoiréen der Herren Strauß, Stein, Welcker und Brinkmann erfreuen sich, und mit Recht der größten Theilnahme; die ganze musikalische Welt Frankfurts versammelt sich dabei, und vorzugsweise die Musiker selbst. Die Ausführung ist meist eine wohl studirte, feine und präcise; was uns vielfach an Hrn. Strauß selber auffiel, ist das gar zu häufige tempo rubato, dem sich die Mitspieler anbequemen müssen. In den drei bis jetzt stattgehabten Soiréen wurden uns meist bekannte Quartette, und unter Anderem auch Beethoven's Quintett op. 4 vorgeführt. Für ein Quintett von Boccherini müssen wir, als für etwas hier Unbekanntes, besonderen Dank sagen; wenn auch das Werk nicht eben zu den Bedeutenden zählt, so war es doch interessant genug, um die Wahl zu rechtfertigen. Es war das in A, op. 20 Nr. 5. Fünf Instrumente bedurfte es allerdings nicht, um solche Gedanken auszusprechen! Drei hätten hingereicht.

Soviel hiervon, und wir könnten uns unseren Oratorienvereinen zuwenden. Beide gaben an aufeinanderfolgenden Tagen ihr erstes Concert. Der Rühl'sche Gesangverein führte am 28. November Händel's „Belsazer" auf, jedoch diesmal blos mit Clavierbegleitung. Wir hörten dies Werk schon vor Jahren von demselben Vereine und konnten somit beurtheilen, wie sehr der Chor an Festigkeit und Präcision gewonnen hat. Die Aufführung von Seiten des Chors war fast untadelhaft. Dem sehr kräftigen und sicher-n Basse waren die andern Stimmen, namentlich der Alt, nicht ganz ebenbürtig. Die Solopartien waren in den Händen der Fräulein Pfeiff und Medal, der Herren Zimmermann und Hill. Die beiden mittleren (Alt und Tenor) stachen in seiner Weise hervor; die Sopranistin sang mit einer Beharrlichkeit zu tief, die einer besseren Sache würdig gewesen wäre; vielleicht war sie schlecht disponirt. Herr Carl Hill (Partie Daniel, Baß) zeichnete sich durch Stimme und würdigen Vortrag gleich sehr vor den andern Soli aus. Allerdings scheint uns seine Partie auch die vom Componisten bevorzugte zu sein, wenn uns nicht eben die Ausführung besjochen hat, was bei einem so großen und complicirten Werk auch einem Mann vom Fach begegnen kann. Das Oratorium, so gewiß es Niemand auf gleiche Stufe mit den bekannten Meisterwerken Händel's stellen wird, hat nicht nur „Schönheiten", sondern, namentlich in den Chören der Israeliten, Gewaltiges, Ergreifendes aufzuweisen und verdient wohl, von ähnlichen Vereinen anderer Städte vorgeführt zu werden. In dem Concert am 29. November (Händel's Maccabäus) klangen die Masse der Soprane und Bässe nicht so machtvoll als man, eben der Masse nach, hätte glauben sollen; dies liegt daran, daß die Quantität es nun einmal nicht ausmacht. Es gehört unter den vornehmeren Kreisen Frankfurts zum guten Ton, ein Familienglied im Cäcilienverein zu haben, und so könnte ich Ihnen manchen Besucher desselben (und namentlich manche Besucherin) nennen, die im Chor den Mund nicht aufthut.

Der Baß stand an Kraft zurück gegen den des Rühl'schen Vereins, dagegen trat der Tenor sehr schön hervor. Frl. Lehmann aus Wiesbaden sang die Sopransolopartie, anfänglich anscheinend befangen und etwas unsicher im Tempo, später jedoch merklich besser. Herr Baumann, unser Theatertenor, führte, obwohl nicht ganz gut disponirt, seinen Part — eine Bravourpartie in ihrer Art — mit der unerschütterlichen Festigkeit durch, die der Verein diesem Sänger schon so oft zu danken hatte. Daß jedoch auch Dilettanten Aehnliches zu leisten vermögen, bewies abermals Herr Carl Hill, der Bassist, des Vereins treues Mitglied, dessen Organ und Gesangsweise, bei aller Vielseitigkeit, doch ganz speciell für das Oratorium geeignet erscheinen. Die Chöre waren präcis, schön nuancirt und sicher. Das Tempo des Chors „Wir weihn dem Edlen Klag' und Schmerz", so wie jenes: „Dem Herrn gebührt der freudenreichste Dank", waren merklich zu schnell. Noch bestrembender war ein erheblicheres Eilen bei mehreren Chören, am Bedauerlichsten bei dem Prachtchor: „Singt unserm Gott", der, ziemlich breit angefangen, gegen Ende so rasch wurde, daß die Figuren kaum mehr zu singen waren, und darum an Wirkung verloren. Die Schuld scheint uns an Hrn. Müller's Tactirungsweise zu liegen. Können wir auch einem absolut steifen Tactirarme das Wort nicht reden, so scheint uns doch eine bei Weitem größere Festigkeit nöthig, namentlich bei einem Gesangverein, der ja nie mit dem Orchester zusammen studirt. Jede Bewegung muß doch entschieden zu einem bestimmten Punkt hinführen, der sich als erster, zweiter u. s. w. Tacktheil hinlänglich absondert. Der Chor, der Stütze des Directors entbehrend, lehnt sich an das Orchester, und dieses, bei allem Figurenwerk zum Eilen geneigt, zwingt unwermerkt den Dirigirenden, sich dirigiren zu lassen. Das Orchester spielte im Uebrigen an jenem Abend, eine unbedeutende Irrung in den Geigen abgerechnet, ausgezeichnet. Herr Director Müller hat gezeigt, daß er ein großes Werk einem Vereine und einem Orchester einzustudiren im Stande ist. Möge er sich vor den zwei schlimmsten Klippen hüten, an denen ein Dirigent scheitern kann. Er sei nicht der Ansicht und dem Rathe eines Jeden ohne Weiteres zugänglich, sondern prüfe im Stillen die Rathgeber und halte sein eigenes künstlerisches Gewissen hoch; er sei aber andererseits auch nicht taub für die Meinung Anderer und halte sich nicht für unfehlbar, auch nicht, wenn Andere ihn dafür halten und ausgeben, Andere, die vielleicht ein Fünkchen Aehnliches haben. Jener zuvor ebenso auf Messer's Unfehlbarkeit schwuren.

Vermischtes.

G. N. Andreas Werkmeister klagt in einem im Jahre 1698 gedruckten Werke darüber, daß etliche Componisten seiner Zeit „die Musik also zerstümmeln und nur ein Confusum chaos daraus machen." Er macht dazu folgende Bemerkungen: „Wie es jetzt verwirrt in der Welt hergeht, so ist es auch mit der Musik beschaffen. Was fein und wohl lautet, wird verworfen, was falsch und übel klinget, wird beachtet. Verwirrte Gemüther lieben verwirrte Musik und machen die Gemüther der Zuhörer wild und verwirrt, wie solches unterschiedliche kluge und gelehrte Männer bewiesen. Der alten rechtschaffenen Componisten ihre Composition

ist so angenehm gewesen, daß man gar nicht davon lassen wollen und sich derselben nicht müde hören können, daher solche Art wohl in die 30 bis 50 Jahre ist beliebt gewesen; da hingegen die Musica practica, so heutiges Tages im Gebrauch ist, gar keinen Bestand hat, denn wenn ein Opus musicum etwa ein Jahr alt ist, so wird es auch nicht mehr beachtet. Alles so nicht nach dem Grunde der Natur eingerichtet ist, das ist monstrose und unnützlich. Alle Digressionen oder Veränderungen müssen mit Raison geschehen."

In dem uns vorliegenden Programm eines Gesellschafts-Concertes vom 14. December 1828 kommt unter den aufgeführten Stücken eine „Symphonie in C von Franz Schubert" vor. Da die biographischen Mittheilungen über Franz Schubert diese frühe, vier Wochen nach seinem Tode stattgefundene Aufführung einer Symphonie übergehen und nur über spätere berichten, so dürfte es von Interesse sein, zu erfahren, welche Symphonie, ob die sechste oder die bekannte und gedruckte siebente, welche beide in C-dur gehen, darunter gemeint ist. Nach einer wenig zuverlässigen mündlichen Mittheilung soll es die siebente sein, von welcher allgemein angenommen wird, daß sie zuerst im Jahre 1839 in Leipzig zur Aufführung kam. Die sechste aber soll nur einmal, und zwar im März 1829 in einem Spirituel-Concerte in Wien aufgeführt worden sein. Vielleicht kann uns Jemand darüber näheren Aufschluß geben.

Aus Warasdin in Croatien erhalten wir folgende Zuschrift:

In Nr. 2 Ihrer „deutschen Musikzeitung" nehmen Sie von dem in Agram dem Componisten Lisinsky zu setzenden Monumente Notiz, und fragen bei dieser Gelegenheit: „wer ist dieser Componist, was hat er geleistet", und wieder weiter ersuchen Sie alle Jene um Nachricht, die etwas Näheres von dieser „serbischen (richtiger croatischen) Größe" mitzutheilen wissen.

Wer ist dieser Componist, was hat er geleistet; so frug auch ich, als ich eines schönen Morgens ein vaterländisches Journal zur Hand nahm und darin an das slav'sche Dankbarkeitsgefühl appelliren sah, auf daß unser Volk sich endlich seiner nationalen Schuld, d. i. der monumentalen Verewigung dieses größten seiner Tondichter entledige, um ihm, dem Verklärten, wenigstens auf diese Weise einen bis in die Ewigkeit hinreichenden Namen zu sichern, der ihm während seiner mühevollen Laufbahn in diesem irdischen Jammerthale sowohl bei seinen unbankbaren Brüdern als auch außerhalb der Marken seines Vaterlandes zu erringen nicht gelungen war. — Doch wer weiß, ob es weiland Lisinsky bei seinen Lebzeiten überhaupt darauf abgesehen gehabt, als leuchtendes Gestirn am musikalischen Firmamente glänzen zu wollen, ob er je das Gelüste nach dem Ruhm der Unsterblichkeit in sich trug. Im Gegentheil hege ich die innigste Ueberzeugung, daß dies ganz und gar nicht der Fall gewesen sein mag, denn aus den paar Quadrillen und Walzern, welche allein die „oeuvres posthumes" dieses Dahingeschiedenen ausmachen, spricht nichts als die pure Beschiedenheit einer schönen Seele, die wahrscheinlich mit musikalischen Productionen solcher Gattung keinen andern Zweck verfolgte als den der gewöhnlichen Verkiedigung ihrer in freien Minuten verpürten dilettantischen Gelüste, nicht ahnend, daß es einst den Vaterlandsbrüdern einfallen wird, ihr dieser unschuldigen Thaten wegen ein Denkmal des Ruhmes für ewige Zeiten errichten zu wollen.

Doch auch diesen wäre es gewiß gar nie in den Sinn gekommen eine musikalische Größe auf eine so ehrende Weise auszuzeichnen, wenn zum Apparat der eigenen nationalen Verhimmlung nicht auch die Namen einiger künstlerischen Talente so unumgänglich nothwendig wären. — Sie denken sich: hat Deutschland in seinen Tonheroen die erhabensten Säulen vom Tempel der Polyhymnia aufzuweisen, besitzt Frankreich große Talente, ja mangelt es selbst den Engländern nicht, diesem unmusikalischen Volke, an einigen nationalen Tondichtern: warum also, fragen sie, soll denn nicht auch Croatien seinen Lisinsky haben?!

Belieben Sie, Herr Redacteur, in diesem Raisonnement die Beantwortung Ihrer sehr gerechten Fragen zu suchen.

Der Vollständigkeit wegen und um auch noch das Talent des slavischen Componisten Lisinsky besser zu charakterisiren, will ich nicht unerwähnt lassen, daß sich in seinem Nachlasse auch noch eine — wenn ich nicht irre bisher öffentlich noch nirgends zu Gehör gebrachte — Oper: „Ljulav i sloga" (Liebe und Eintracht) befindet, zu deren Instrumentirung seine musikalischen Kenntnisse nicht hinreichten, und er diese erst von fremder Hand besorgen lassen mußte (!).

Zeitungsschau.

In Nr. 3 der Leipziger „Neuen Zeitschrift" schreibt der Wiener Berichterstatter, in welchem man unschwer den Verfasser der nunmehr auch veröffentlichten 2. Preisschrift über die Entwicklung der Harmonik (auf die wir später zurückkommen) erkennt, über Beethovens op. 5 folgende denkwürdigen Worte, nachdem er vorher Spohr's Doppelquartett in E-moll „eine der liebenswürdigsten Spenden dieses Meisters der elegischen Anmuth" genannt hatte: „Mit Beethovens fast entnervend zahmer Sonate op. 5 Nr. 1 hätte man uns füglich verschonen können. Dergleichen Zopfarbeiten hat glücklicherweise Beethoven's Allgeist späterhin selbst auf das Entschiedenste verdammt." — Solche Aeußerungen bedürfen keines weitern Commentars.

Ein für Liszt'sche Musik schwärmender Feuilletonist der „Prager Zeitung" macht den Wiener Musikkritikern das ehrenvolle Compliment, daß sie in ihren classischen Sätteln feststhen, und weder durch List (!) noch Gewalt (!) herauszuwerfen sind."

Nachrichten.

Gluck's Iphigenie in Aulis, Armide, dann Orpheus und Eurydice sind kürzlich wieder einmal im Berliner Opernhause zur Aufführung gekommen.

In Dresden hat Herr Prof. M. F. Böhme musikgeschichtliche Vorlesungen gehalten, welche besonders dadurch interessant waren, daß dabei Chöre aus der jedesmaligen Periode gesungen wurden. — C. Band, der bekannte Kritiker hat sich verheirathet und macht eine Hochzeitreise nach Italien. Seine Stelle im „Dresdner Journal" füllt einstweilen Herr J. v. Wasielewsky aus.

Herr Musikdirector A. Dietrich in Bonn geht als Hofcapellmeister nach Oldenburg. An seine Stelle tritt Heinrich von Sahr.

Wie die „Linzer Zeitung" meldet, beabsichtigt R. Wagner im Frühjahr nach Wien zu kommen um die Kräfte des Hofopernntheaters kennen zu lernen, und für sie eine Oper zu schreiben (!?).

Wien.

In einer „Novitätensoirée" des hiesigen Musikalienhändlers Herrn Haslinger wurde u. A. ein neues Streichquartett von H. Schläger zu Gehör gebracht, welches sich durch Fluß und geistreiche Details, sowie durch strenge harmonische Logik auszeichnet. Was wir vermißten war die strenge Einheitlichkeit, welche fordert, daß sich Alles organisch aus einem oder mehreren Keimen entwickelt. Doch ist es nach einmaligem Hören schwer die vorhandenen Vorzüge gegen die Mängel gerecht abzuwägen.

Concert-Ankündigungen.

Am 20. Jänner Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinssaal: Orchester Concert des Pianisten Carl Taufig (Festklänge. Symphonische Dichtung. — Zweites Concert für Clavier mit Orchester. — Valse Impromptu — Rhapsodie hongroise beide für Clavier — Festmarsch zur Göthe Jubiläum Feier. — Scherzo und Marsch für Clavier — Die Ideale, symphonische Dichtung. Sämmtliche Compositionen von Franz Liszt.)

Am 20. Jänner Nachmittags 5 Uhr im Musikvereinssaal: Erste Quartett-Production (zweiter Cyclus) des Herrn Hellmesberger. (Mozart, Quartett in C-dur — Hummel Septett (die Herren Decker, Doppler, Böck, Kleinecke, Dobyhal, Röver und Wrany) — Beethoven, Quartett in C-moll.)

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 4. Wien, 26. Jänner 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 865. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's** Wittw.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Zeitgemäße Studien über das Wesen des musikalischen Styls. — Recensionen. — Locales. — Stimmen aus dem Publikum über das Tauffig'sche Liftconcert. — Nachrichten. — Vermischtes. — Concert-Ankündigungen.

Zeitgemäße Studien über das Wesen des musikalischen Styls.

-d-. Die deutsche Musikzeitung hat sich laut ihres Programme*) die Aufgabe gestellt, eine der Werkstätten des ringenden Geistes desjenigen Volkes zu sein, dessen Namen sie als ein achtunggebietendes Diadem auf der Stirn trägt. Im Verlauf des ersten Jahrgangs hat sie gezeigt, daß ihr Titel keine hohle Phrase ist. Sie hat es sich angelegen sein lassen, das Banner der Wahrheit aufzupflanzen, wo es galt, die Kunst vor trübenden Einflüssen zu bewahren, ihr gutes Recht zu schützen, die Zeugnisse redlichen Strebens zu vertreten, Licht und Klarheit über die Grenzen der Kunst und ihr eigenartiges Wesen nach Kräften verbreiten zu helfen — kurz zu leisten, was sie in ihren ersten Nummern versprochen hat.

Die nachfolgende Untersuchung beschäftigt sich mit sehr allgemeinen Gegenständen. Aber nicht sowohl trotzdem, als vielleicht eben wegen ihres allgemeinen Inhalts möchte sie nicht ganz ungeeignet erscheinen, als ein wirksames Moment in die Thätigkeit der deutschen Musikzeitung eingereiht zu werden.

Es lag dem Verfasser am Herzen, darzuthun, was die Kunst will und soll, wie sie dieses als solche muß, und wie weit sie gehen kann und darf, um ihre Wirksamkeit im Sin..e des Kunstschönen zu bethätigen. Ueber diese ersten und allgemeinsten Fragen herrscht außer allem Zweifel in zahllosen künstlerisch begabten Gemüthern eine tiefe Dunkelheit. Wenn dem nicht so wäre, wie viele namentlich der jüngern Kunstgenossen würden sich da fern gehalten haben von gefahrvollen Abwegen eitler Selbsttäuschung, maßlosen Hochmuths, forcirter Frühreife u. dgl. m.! Wie viel Ungeschmack, Gleichgiltigkeit, Geringschätzung wäre auch der Kunst von Seiten des ferner stehenden Publikums nicht hemmend in den Weg getreten! Wie viel würdiger, hilfreicher und hingebender würde auch von Seiten des musikalischen Gewerbes namentlich des kaufmännischen Verlagsgeschäftes die Sache der Kunst gefördert werden! — Die überwiegend größte Zahl der heutigen Mißstände sind eben thatsächliche Beweise mangelnder Erkenntniß des Wesens der reinen Kunst und ihrer hohen bevorzugten Mission.

Ueber diese Dinge nun möchten vorliegende Studien einige Anregungen und Hilfen zum Nachdenken geben. Bei dieser umfangreichen Aufgabe und dem beschränkten Raum eines Wochenblattes darf die Untersuchung die Form einer gedrängten Skizze selbstverständlich nicht überschreiten. Trotzdem wird einerseits auf manche bekannte Thatsachen Gewicht gelegt werden müssen, während andrerseits manches vielleicht Anziehendere außer Betracht gelassen werden muß, weil es zu nahe oder fern der Lösung der Aufgabe liegt. Indem alles Mangelnde nun der geneigten Nachsicht empfohlen wird, sei nur noch erwähnt, daß die Wahrheiten, welche im Folgenden etwa niedergelegt worden sind, nicht von Anderen erborgte, sondern zumeist durch theuer erkaufte eigene Erfahrungen gewonnene genannt werden dürfen.

Vom Styl überhaupt.

Das Wort Styl spricht sich so bequem aus, daß es sehr geeignet scheint, landläufiges Gemeingut zu werden. Und das ist es auch wirklich geworden, denn Jedermann führt es ohne Bedenken im Munde und wendet es an wie es eben passend erscheint. Bei der Vieldeutigkeit des Begriffs, den man mit dem Ausdruck verbindet, gehört schon ein besonderer Unstern dazu, ihn ganz unpassend auf eine Sache anzuwenden. Die eigentliche Bedeutung des Wortes stylus (Griffel) ist darüber fast ganz abhanden gekommen. Und bei der gegenwärtig erheblich ausgedehnten Gebietsannexion des Begriffs droht auch die ursprüngliche, wenigstens äußerlich an den Griffel geknüpfte übertragene Bedeutung des Wortes sich allmählig gänzlich zu verlieren. Man spricht zwar noch geeigneten Orts von dem schönen Styl, aber begegnet dem Ausdruck im gewöhnlichen Leben viel häufiger in seiner Anwendung auf technische und sehr unkünstlerische Dinge und Thätigkeiten. So „baut" der Schneider einen Rock im „modernen Styl"; der Holzhacker führt seine Axt etwa im „schwunghaften Berliner Styl"; man speiset mit beiden Händen nach „englischem Styl", grüßt nach „militärischem Styl" u. s. f.

Alles was in das Gebiet der Convenienz, des Geschmacks, der Sitte, des Decorums, der Mode und Willkühr gehört, wird kurzweg dadurch bemerkbar gemacht, daß man sagt: Es ist Styl, oder nicht Styl.

Damit ist aber nichts bezeichnet als die Art und Weise, nämlich ein Sosein und zwar ein bedingtes Sogewordensein.

In der Literatur ist das Wort Styl heimatberechtigt. Sie verdankt ihr Dasein äußerlich dem Gebrauch des Griffels (stylus), später der Schreibfeder. Zur Bezeichnung der Art und Weise als des Soseins dessen, was mit dem Griffel ausgedrückt werden kann, bediente man sich nachher der Benennung des Werkzeuges, welches den Ausdruck durch die Schrift vermittelt und übertrug diese Bezeichnungsweise auch auf verwandte Gebiete geistiger Kundgebungen in stofflicher Form. So unterscheidet man nun einen classischen, historischen, humoristischen Styl in der schönen Literatur; einen Kirchenstyl, Kammer- und Concertstyl u. a. m. in der Tonkunst; einen griechischen, romanischen, Roccocostyl in den bildenden Künsten u. s. f. — Aber man ging noch weiter. Der Franzos, der sich besonders tiefer Menschenkenntniß rühmt, schloß von der Ausdrucksweise des Einzelnen auf seinen Charakter und erfand das Bonmot: „Le style c'est l'homme." Ja neuerdings geht

*) D. Mus. Z. 1. Jahrg. Nr. 1 und 2.

man nahezu wieder auf die ursprüngliche Bedeutung des Styls als Schreibwerkzeuges zurück und meint ans den Zügen der persönlichen Handschrift Charaktereigenthümlichkeiten des Menschen erkennen zu dürfen.*) In jenem tieferen Sinn unterscheidet man wenigstens in den Künsten, deren Werkzeug vorzugsweise die Schreibfeder ist, einen Lessing'schen, Göthe'schen, Rousseau'schen; Bach'schen, Beethoven'schen, Palestrinen'schen, und viele andere persönliche Stylarten.

Es verhält sich mit diesen Stylverschiedenheiten wie mit der Mannigfaltigkeit in den Formen der menschlichen Gesichtsbildung und ihres Ausdrucks, die doch sämmtlich einer gemeinschaftlichen Grundform folgen: In der Mitte die Nase; darüber zwei belebte Augen im Schutz des Knochengehäuses der Stirn; unter der Nase der bewegliche Mund auf dem festen Postament des Kinnes — das Ganze beschattet von der Vegetation des Haares, welche zur Seite der Wangen von den geöffneten Ohrmuscheln begrenzt wird: das sind die Grundzüge des Antlitzes, an welchem alle menschlichen Individuen, vom affenähnlichen Negergesicht bis zur durchgeistesten Klarheit des Angesichts eines hochgebildeten Europäers, gleiches Anrecht haben. Aber abgesehen von wesentlichen Racenabweichungen suche man nur zwei Gesichter derselben Race, desselben Volksstammes, ja derselben Familie, welche in allen Einzelheiten der Formation jener Bestandtheile und im Ausdruck der Züge sich vollkommen gleichen! Man wird z. B. unter Zwillingsschwestern überraschende Aehnlichkeiten entdecken, aber schwerlich jemals eine sich stets gleichbleibende unbedingte Uebereinstimmung.

Wenn wir diesen Vergleich auf die Mannigfaltigkeit der Stylarten beziehen, so stehen wir damit nicht allein. Unser Gewährsmann ist Mozart, der einst die seinem Wesen eigenthümliche musikalische Ausdrucksweise (Styl) durch Hinweisung auf die besondere Gestalt seiner Nase zu erklären suchte.

Unser Vergleich führt nun näher zu einer Betrachtung und Untersuchung des schönen Styls und seiner mannigfaltigen Arten.

In sofern alle auf gemeinschaftliche Grundbedingungen zurückzuführen sind, fassen diese sich zuerst zusammen als Allgemeines Kunstgesetz. Und je nachdem dieses in seiner mannigfaltigen Ausgestaltung in die Erscheinung tritt, unterscheiden wir sodann das besondere Formgesetz, welches Inhalt und Gestalt des Kunstwerks bestimmt, von dem individuellen Stylgesetz, welches das schaffende Subject an die Bedingungen des Muß, der Muse und Muse bindet.

Jedem dieser drei Gesetze des Styls soll nun eine besondere Betrachtung oder Untersuchung gewidmet werden.

---

1. Das Allgemeine Kunstgesetz ist als solches allen Künsten gemein. Es ist nicht, wie das Gesetz des geschriebenen Rechts oder gar wie das der wechselnden Mode, erfunden oder für gut befunden, sondern ist entdeckt und steht, in dem unerschütterlichen Grunde seines eigenen Wesens wurzelnd, für alle Verhältnisse und Zeiten giltig fest. Zunächst beruht es auf der Erkenntniß des Schönen. An dieser Erkenntniß haben alle Menschen ein gleiches gutes Recht. Wie das Sittengesetz ins Herz, das Denkgesetz in die Vernunft (Verstand), so ist das Gesetz des Schönen allen Menschen in die Phantasie geschrieben. Diese drei Gesetze vereinigen sich in einem gemeinsamen letzten Zielpunkte ihrer Auswirkung, nämlich in der Befähigung des geschaffenen Geistes, das Wesen seines Schöpfers zu erkennen, so weit dieses sich in dem ganzen Umfange des Alls der menschlichen Seele (Gemüth), Vernunft und Phantasie enthüllt. Indem sich nun jedes dieser drei Gott-Erkenntniß-Organe (Gemüth, Vernunft, Phantasie) je seinem eigenen Gesetze der Anschauung gemäß eine besondere Erkenntnißform schafft, entstehen Religion, Philosophie und Kunst als die drei Wege, die uns zu dem Wissen Gottes und seines Verhältnisses zur Endlichkeit und Unendlichkeit leiten. Mehr als auf diesen Wegen können wir darüber auf anderen nicht erfahren, da unser Wissen Gottes und göttlicher Dinge überhaupt nur auf jenen erlangt werden kann. Die Religion erreicht nun das Gottwissen vermittelst des „unmittelbaren Selbstbewußtseins“ (Glauben); die Philosophie vermittelst des Rechnens mit Gedankendingen (Urtheil, Kritik, Speculation, Dialectik); und die Kunst vermöge der sinnlichen Wahrnehmung (Gesicht, Gehör u. s. f.).

Soll nun die Kunst, um bei dieser stehen zu bleiben, ein Weg zur Erkenntniß Gottes sein, so muß das gotteigene Wesen als ein Geistiges sich zum Inhalt ihrer sinnlichwahrnehmbaren Formen herabsetzen. Dieses ist demnach die erste Forderung des allgemeinen Kunstgesetzes, welches wir näher folgendermaßen präcisiren:

Aus der thatsächlichen Lösung des Widerspruchs zwischen Geist und Materie geht das Reich des Schönen hervor.

Dieses Reich, welches die ganze Welt der Erscheinung umfaßt, zerfällt für die Betrachtung in die Gebiete des Schönen in der Natur, Geschichte und Kunst. Wir beschränken uns auf Betrachtung des Kunstschönen und suchen zu erläutern, inwiefern die Kunst den Widerspruch zwischen Geist und Materie zur Versöhnung und Lösung zu bringen vermag.

Wenn es in der biblischen Darstellung der Schöpfungsgeschichte heißt: „Und Gott sahe an Alles was er gemacht hatte, und siehe, es war sehr gut“; so ist damit einfach und einleuchtend ausgesprochen, daß die ursprüngliche Absicht der Schöpfung jeglichen Widerspruch und feindlichen Gegensatz ausschloß. Ein solcher kann erst hervortreten, wo der geschaffene Geist zum Bewußtsein seiner Gottebenbildlichkeit und einer nothwendigen Beziehung zu seinem Schöpfer einerseits gelangt ist, und andererseits seine Beschränkung in der Gebundenheit an die Materie und seine Abhängigkeit von derselben erkannt hat. Die Erkenntniß dieses Dualismus setzt den gottebenbildlichen Geist zum sittlichen herab, mag derselbe als religiöser Geist seines Verhältnisses zum Schöpfer und zur Schöpfung in bestimmten gegebenen Formen sich bewußt sein, oder im dunkeln Drange seines Seelenlebens als gottentfremdeter, rein menschlicher Geist jenen nothwendigen Zusammenhang ahnend und suchend selbstgewählte Bahnen einschlagen. Demnach erkennt nur der sittliche Geist den Widerspruch und Gegensatz, welcher zwischen ihm und der Materie thatsächlich da ist.

Wie die Schöpfung ein Werk der göttlichen Liebe ist, welche das Geschaffene ins Dasein ruft, indem der lebendige Geist des Schöpfers sich gleichsam aus sich selbst entläßt und in sinnliche Formen eingeht; so ist auch das menschliche Kunstschaffen, wenn durch dasselbe die Versöhnung vollzogen werden soll, nothwendig eine Art geistiger Zeugung, insofern nämlich der sittliche Geist, als männliches Princip sich gleichsam vermählt mit dem passiven Stoff, der Materie, als dem weiblichen Princip. Um solche versöhnende Vermählung zu vollbringen, müssen beide Factoren sich gleichsam liebevoll entgegenkommen. Der Geist muß auf die Eigenart des spröden materiellen Andersseins mit Selbstvoropferung eingehen, und die Materie dagegen sich willig finden lassen, ihrer selbstgenugsamen starren Ruhe zu entsagen, um sich in das höhere Reich geistigen Daseins zu erheben, indem sie sich zur reinen Form der Idee zurichten läßt. So erscheint denn die künstlerische That als ein Act geistiger Zeugung, deren Frucht das Kunstwerk ist, und in diesem ist der Gegensatz und Widerspruch beider feindlichen Seiten thatsächlich ausgeglichen und gelöst.

*) Vergl. u A. die Leipziger Illustrirte Zeitung.

Um den Sinn des Gesagten an einem Beispiel zu erläutern, so ist der Geist, in seiner einseitigen Existenz gefaßt, eben so wenig schon Gegenstand des Schönen, als der Stein, für sich betrachtet. Schön aber wird der Stein, wenn der Geist ihm bestimmte Weisen der Betrachtung und Empfindung abzugewinnen vermag, wie etwa in seinem scharfgezeichneten charakteristischen Zusammenhang mit einer wilden Gebirgslandschaft, insofern er da, wie der Maler sich ausdrückt, *Stimmung hat*; oder wenn der formlose Marmor unter dem schöpferischen Meißel des Künstlers zum reinen durchsichtigen Gewand einer Idee, zu einer idealischen Menschengestalt u. s. f. geworden, über die engen Schranken seines eigenen Wesens in das höhere Gebiet geistiger Existenz hinübergeschritten ist, wo der Geist wahrhaft heimisch ist und man gar keine Veranlassung mehr findet, an den Stein als solchen sich zu erinnern.

Die eigenartige härtere oder weichere, starre oder flüssige Beschaffenheit der materiellen Stoffe (Stein, Farbe, Ton, Wort) eines Theiles, und die wahlverwandtschaftliche Beziehung des Geistes zu denselben anderen Theiles bedingt eine Trennung der Kunst in die verschiedenen *Künste*. Jede derselben beherrscht ein eigenes Gebiet der Erscheinung, das von allen anderen durch scharf gezogene *Grenzlinien* geschieden ist, welche das eigene Wesen ihr vorzeichnet.

Innerhalb dieser Grenzlinien kann sich nun jede Kunst frei entfalten, aber auch nur innerhalb derselben vermag sie zu der ihr gemäßen Ausgestaltung und Wirkung zu gelangen. Daher ist seine aufgehende Verschmelzung, wohl aber allenfalls eine gelegentliche *Vergesellschaftung* unterschiedener Künste (wie z B. in der Oper) denkbar und möglich, jedoch nur so, daß jede in ihrer eigenen Sphäre zwar gleichzeitig mit den anderen, aber doch für sich und als solche zur Geltung und Wirksamkeit gebracht werden könne.

Es wäre nunmehr der Nachweis zu führen, in wie fern die Künste nach ihrem ideellen Gehalt, und der Beschaffenheit ihrer materiellen Ausdrucksmittel gemäß von einander zu trennen seien. Da es aber die Absicht eines Musikorganes nicht sein kann, Aufgaben zu lösen, welche der allgemeinen Kunstlehre angehören, so begnügen wir uns, die nächstliegende Forderung des „allgemeinen Kunstgesetzes“ auf die *Tonkunst* zu beziehen, indem wir die Grenzlinien ihres eigenen Gebietes nur mit flüchtigen Umrissen andeuten, da die weiter unten folgende Betrachtung des „*besonderen Formgesetzes*“ *Näheres* darüber ergeben wird.

Jede lebhaftere Bewegung des Gemüthes thut sich durch eine entsprechende unwillkührliche Lautäußerung kund, wodurch sich vom lautesten Jauchzen höchster Freude bis zum erstickten Schluchzen zerknirschter Verzweiflung eine in sich abgeschlossene aber unendliche Scala der Mannigfaltigkeit ergibt. Eine ähnliche Scala von Lautformen erzeugt die atmosphärische Luft durch unregelmäßige oder regelmäßige Verdünnungen und Verdichtungen (Schwingungen), welche wir je nach ihrer Einwirkung auf unseren Gehörsinn mit den Ausdrücken *Lärm, Geräusch, Klang* (u. s. f. bis zum Ton) von einander unterscheiden. In dem *Tone* tritt uns als Grundbedingung seiner Erzeugung eine nothwendige Eigenschaft entgegen, welche dem Wesen des Geistes nahe verwandt ist. Dies ist *Maß* und *Ordnung*, denn nur *meßbare*, demnach *regelmäßige* Schwingungen der Luft erzeugen diejenige Wirkung für das Ohr, welche wir Ton nennen. Der unmittelbar durch die menschliche Stimme oder durch Vermittlung künstlicher Werkzeuge hervorgebrachte Ton stellt nun das *Material* der musikalischen Kunst dar. Dieses Material an und für sich betrachtet, nämlich nach mathematischen Maßverhältnissen bewegte Luft, steht vermöge seiner der Sichtbarkeit entzogenen substantiellen Beschaffenheit dem Wesen des Geistes näher als die materiellen Stoffe der *bildenden Künste*, ja selbst näher als das *Wort*, das Material der *Dichtkunst*. Denn das Wort, in seiner Vereinzelung als materielles Kunstmittel gedacht, verräth wohl an sich schon ein geistiges Dasein, aber doch nur insofern es gleich einem Herold den Geist in seiner vom Reiche des *Lautes* erstandenen Hauslivree ankündigt, während der Ton, zumal der gesungene, seine substantielle Geistesverwandtschaft *unmittelbar* selbst darstellt, insofern er einen *ideellen Gehalt* als Bedingung seines Daseins erfordert.

Hat nun die Musik vor allen anderen Künsten den Vorzug, ein Material zu besitzen, welches sich leicht und fast unmittelbar mit dem geheimsten Leben der Seele vermählt, um dasselbe als Gegenstand und Inhalt der schönen Form der sinnlichen Wahrnehmbarkeit bloszustellen; so verpflichtet dieser Vorzug sie auch andererseits mehr als eine der Schwesterkünste zu keuscher Beschränkung innerhalb der Grenzen ihres natürgemäßen Gebietes.

Wo ist nun das eigenste Gebiet der Tonkunst zu suchen? Nicht in dem Banne des erstarrten räumlichen *Nebeneinanderseins*, wo Baukunst und Sculptur mit Nichtsicht und Stemmeisen den widerspenstigen feindlichen Stoff bekämpfen, um ihn in einer neuen starren Form als ruhevollen Tempel der Idee zuzurichten. Nicht in den krausbewegten Kreisen des schillernden Scheines, durch dessen bunte Hülle die Malerei, mit dem Sonnenlicht verbündet, den Funken geistigen Gehaltes hindurchleuchten läßt. Auch nicht in der kalten Zone des concreten Begriffes, wo das warme Wehen und der zarte Hauch des geheimen Gemüthslebens zum Reife logischer Gedankenformen erstrieren muß, um durch Vermittlung ebenso fest ausgeprägter Sprachformen fähig zu werden, sich zum Ausdruck dichterischer Begeisterung zu erheben: die eigentliche Sphäre der Tonkunst bildet vielmehr der Wellenschlag des ausströnenden Nacheinanderseins (Melodie), mit seinen Hebungen und Senkungen (Rhythmus und Dynamik), mit seiner Mannigfaltigkeit in der Einheit (Harmonie), mit seiner zur Erfüllung des Gesetzes erhobenen Freiheit (Satz). Sie nimmt deshalb nothwendig die Gegenstände ihrer Schöpfungen aus einer verhüllten, der äußeren Erscheinung entrückten Welt des Stofflichen, nämlich aus dem verborgenen Leben der Seele selbst, darinnen Alles flüssig ist, in stetem Wechsel auf und nieder woget, in mannigfaltigster Fülle sich selbst gleich bleibt und über die Schranken der Vernunft und der Endlichkeit hinüberdringt, um im siebenfach verklärten Licht der göttlichen Majestät sich eine ewige Wohnstatt zu suchen. „In der Tonkunst, sagt ein namhafter Vertreter der Tübinger Schule, spricht die Idee, wenn sie als menschliche Seele zu sich selbst gekommen ist, ihr innerstes Leben aus.“ So umfaßt also das Gebiet der Tonkunst die ganze Welt der *unmittelbaren* Lebensregungen des Geistes, sein Träumen und Sinnen, Trotzen und Zagen, Entbehren und Genießen, Freuen und Trauern, Glauben und Zweifeln, Hoffen und Ahnen, Hassen und Lieben u. s. f.

Ueber die Grenzen dieser ihrer Heimat hinaus wird man schwerlich ungestraft die Herrschaft der musikalischen Kunst auszudehnen versuchen können. Will man von ihr aber noch mehr (oder weniger?) verlangen, so sieht man sich genöthigt, wie die Erfahrung lehrt, nach dem Muster der manchen Historien- und Genrebildern beigestellten „Erklärung des Kupfers“, jeden unnatürlich gezwungenen musikalischen Ausdruck dem Verständnisse auf irgend eine Weise zu verdolmetschen. Solches könnte etwa durch einen mit guten Stimmmitteln begabten Ausrufer geschehen, der in den vorüberrauschenden Strom des Tonstückes seine Erklärungen laut und verständlich melodramatisch einstreute. Man scheint dieses Hilfsmittel aber störend gefunden zu haben, und scheut deshalb die Druckkosten nicht, um ein sogenanntes „Programm“ dem Hörer in die Hand zu geben. Dies ist eine Art Speisezettel, welcher den Musikhungrigen über Zubereitung und Wirksamkeit der Nahrungsmittel, welche er für seine Seele sucht, unterrichtet, damit sie ihm desto besser schmecken mögen. Ein solches Programm

*

ist geeignet, die Aufmerksamkeit des Zuhörers in ähnlicher Weise von der eigentlichen Musikaufführung abzulenken (was oft sehr erwünscht sein mag), wie das bekannte „Red book“ den reisenden Engländer, der die sehenswerthe Landschaft nur durchreiste, um sich über die Richtigkeit der Angaben seines gedruckten Cicerone's erfahrungsmäßige Gewißheit zu verschaffen. Wie viel man aber auch zum Preise eines Programms sagen mag, so erregt dasselbe bei Unbefangenen ohne Zweifel den Verdacht, daß der Componist seiner Musik keine selbständige Wirkungsfähigkeit zutraue und dieselbe überhaupt nur für solche Zuhörer geschrieben habe, die so glücklich sind, ein Programm zu besitzen und im Concertsaal in der Nähe einer Lampe placirt zu sein, wo man ohne Mühe mit getheilter Aufmerksamkeit allenfalls lesen kann. Die Musik kann keinen Mummenschanz vertragen, indem man sie zwingen möchte, sich als Dichtkunst oder Malerei zu gebärden. Sogar die äußerliche Nachahmung von Naturlauten, wie Beethoven sie z. B. in der Pastoralsymphonie versucht hat, wird selbst in der gelungensten Form der Täuschung, da sie denn die Absicht auch ohne Programm klar macht, nicht als eigentliches musikalisches Kunstobject Boden gewinnen können, sondern allenfalls als tändelndes Beiwerk der gelegentlichen Laune des übrigens im Sinne des wahren Kunstschönen bewährten Meisters vergeben werden. Eben so bedenklich erscheint ein Versuch, geographische Musik zu erfinden, den Schumann im Vertrauen auf seine treffende Charakterzeichnung im spanischen Liederspiel versucht hat (man vergleiche die Nummer dieses Werkes: „Der Contrabandiste“). In wiefern die Tonmalerei berechtigt sein könne, das hat Schumann in seinen Kinderscenen und ähnlichen phantasievollen Charakteristiken genügend angezeigt, auch Mendelssohn u. A. nicht minder. Die malerische oder wechselvoll bewegte Natur und Außenwelt, das ganze Reich des Entstehens und Vergehens bietet der Tonkunst gar reichen Stoff, aber doch nur insofern die Dinge der äußeren Erscheinung auf die geistige Empfänglichkeit des erlebenden künstlerischen Subjectes in ganz bestimmter Weise einwirken und in dem Seelenleben desselben als ideeller Inhalt aufgehen. In diesem Sinne gehören sie dann als Momente der Empfindung dem oben näher begrenzten Gebiet der Tonkunst an.

(Schluß folgt.)

Recensionen.

Werke für Pianoforte.

Hans Schmitt, drei Clavierstücke. op. 1. Wien, Wessely und Büsing.

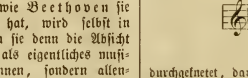
G. W. Ein niedliches Opus 1, welches wir mit Vergnügen anzeigen. Der junge Componist hat gute Ideen, und weiß sich von falscher, gespreizter Genialität, und von schwächlicher, nervöser Sentimentalität frei zu halten. Er zeigt eine unverdorbene, empfängliche, wir möchten beinahe sagen, Kindesseele, die eben als solche so wohlthuend berührt, und eine für ein erstes Werk geschickte Hand, die ihr Instrument hübsch zu behandeln weiß. Darum singe er rüstig weiter, nur lasse er bis zu einer reiferen Periode die gefährlichen Benamsungen fort. Die drei Stücke heißen: „Zutraulichkeit“, „In der Einsamkeit“ und „Spinnstubengeschichte“; — man könnte sie ihrem Charakter gemäß vielleicht noch bezeichnender so taufen: „Merkwürdige aber hübsche Historie“, „Tröstung“ und „Wanderlied zweier fahrender Schüler“. Mancher unbefangene Hörer würde sie vielleicht noch anders benennen, ja sogar könnten nach dem Titel des Autors die kleinen sonst niedlichen Bilder für weniger gelungen erklärt werden, ohne daß der Autor über schreiendes Unrecht klagen dürfte. Warum also durch unnöthige Ueberschriften die Stücke in eine zweifelhafte Stellung zum Hörer bringen, und nutzlos eine Gefahr heraufbeschwören, wenn wie hier die kleinen Bilder auch ohne Titel sich Freunde erwerben müssen?

Gustav Lange, „Lerchengesang“. Chant de l'alouette, morceau de Concert. op. 4. Berlin, Schlesinger.

Der Autor hat das tief-schwärmerische Gedicht Lenau's:

„An ihren bunten Liedern kletternt
Die Lerche selig in die Luft.“

seinem Opus vorgedruckt, wahrscheinlich hat er also die Absicht gehabt, dasselbe als Grundidee zu einem Musikstück zu benützen. Gewiß jedoch ist seine Phantasie für die Schönheiten Lenau'scher Poesien noch vollständig unempfänglich, denn er bietet uns in einem As-dur-Satze, der im $^6/_8$ Rhythmus presto e leggiero dahinsaust, ein recht abgetragenes, fadenscheiniges Mittelgut. Eine tausendmal gehörte seichte Phrase wird von der rechten Hand auf fünf Saiten in der abgedroschenen Campanella-Manier:



u. s. w.

durchgeknetet, dazwischen drei Saiten mit den unvermeidliches Des-dur Arpeggien für die linke Hand, welche die recht fastlosen Octavengänge der rechten Hand verbrämen sollen. Und dies nennt der Jüngling, der obendrein die Technik eines ordentlichen Concertspielers mit der eines leidlichen Dilettanten verwechselt, den passenden musikalischen Ausdruck für Lenau's herrliches Wortbild!

Friedrich Kiel, Melodien für das Pianoforte. op. 15. 2 Hefte. Berlin, bei Trautwein.

Unter dieser bescheidenen Firma gibt der Verfasser 11 kleinere Tonstücke, die uns ein ganz besonderes Interesse für ihren Autor eingeflößt haben. Gegen den vorgenannten verunglückten „Lerchensänger“ ist dies ein Kröus an schönen Ideen, an entsprechendem, poetischem Ausdruck! Er liefert uns, umschlossen von einem Vor- und Nachspiel, eine Gruppe Bilder, deren innerer Zusammenhang, obschon er äußerlich nicht ausgesprochen wird, unzweifelhaft ist; wir würden sie in gewisser Beziehung eine Nachahmung des Schumann'schen „Carnevals“ nennen. Wie in diesem treten auch hier bestimmt ausgesprochene Charaktere auf, freilich nicht mit den geistreichen Pointen Schumann's, aber immer doch mit einem Colorit und einer plastischen Gestaltung, welche sofort ein fesselndes Interesse abnöthigen, und unwillkürlich zum Forschen nach einer verbindenden Idee bewegen. Daß diese vorhanden ist, sehen wir auch schon in den Tonarten der einzelnen Glieder. A-dur eröffnet das Gedicht, es folgen D-dur, A-moll, E-dur, Gis-moll, As-dur, Es-dur, B-moll, Des-dur, durch enharmonische Verwechslung erscheint dann wieder A-dur, welches ebenfalls für das Nachspiel bleibt. Jeder für poetische Gebilde empfängliche Clavierspieler (nur solchen empfehlen wir dieses Werk, aber ihnen auch aus vollem Herzem) wird sehr leicht die Geister erkennen, welche der Autor vor unser geistiges Auge heraufzaubert; in treffender Weise hat er Schumann, Chopin, und als Gegenstück zu Beiden den romantischen, aber immer klaren, einfachen Field wiedergegeben. Schumann, besonders aus der Zeit, als Floreſtan und Euſebius ihr eigenthümliches Geisterwesen trieben, spricht unverkennbar zu uns in den Nummern 4, 5 und 9, Chopin, der träumerisch-schwärmerische Dichter erscheint in der Polonaise (3) und der Romanze (8), Field singt seine Notturno (6 und 7), der Autor selbst zeigt seine poetische Begabung in dem harfenartigen Vorspiel in den Nummern 2, 10 und im kleinen fugirten Nachspiel. Daß wir also in dem anscheinend noch jungen Autor eine reiche Phantaſie anerkennen müssen, der er eine kernige, plastische Form zu geben weiß, daß seine Harmonien immer gewählt, oft frappant sind, aber ohne den Schönheitssinn zu verletzen, daß er in rhythmischer Beziehung große Gewandtheit besitzt, ist nach dem Gesagten klar; eben deßhalb aber wollen wir ihm rathen, sich des Copirens, möge es auch noch so geistreich sein, mehr zu enthalten; die rechte Entwicklung seines unzweifelhaften Talentes wird dadurch nur gefährdet.

Tanulmányok zongorára, a magyar zene előadása képzésre, szerzé Mosonyi Mihály, oder Michael Mosonyi, Uebungen für das Pianoforte, zur Bildung des Vortrages ungarischer Musik. 3 Hefte. Pest, Rózsavölgyi und Comp.

Diese Sammlung melodischer, rhythmischer und Coloratur-Studien im ungarischen Styl wird auch außerhalb Ungarns besonders für die Technik im Clavierspiel und für Freiheit im Vortrag eine gewisse Bedeutung beanspruchen können. Wer jemals echte ungarische Zigeuner gehört hat, dem sind gewiß bestimmte eigenthümliche Fioriturен, haarscharfe Accente, und dabei anscheinend regellose, aber bei genauerer Betrachtung doch auf regelmäßige, sogar sehr genaue Taktverhältnisse begründete Rhythmen aufgefallen. Abgesehen von den die ungarische Nationalmusik charakterisirenden melodischen Wendungen, sind es in zweiter Linie gerade die tausenderlei kleinen Verzierungen des Geigers und des Cymballisten, die das besondere Gepräge hervorrufen. Bisher hat man diese fast noch gar nicht auf das Pianoforte zu übertragen gesucht; fast alle für Pianoforte arrangirten sogenannten „Ungarischen“ (magyar noták) zeigen nur Melodie und Rhythmus des Originals. Freilich erlaubt die Natur des spröden Claviers nicht die vollständige Wiedergabe der Coloraturen eines ungarischen Geigers, noch weniger der eines Cymballisten; in einigen Nummern der vorliegenden Sammlung hat der Autor nun mit Glück einen, so weit es möglich war, gelungenen Versuch damit gemacht, und darum empfehlen wir sie den Clavierzöglingen zum Studium, weil sie ihre Technik unbedingt erweitern. Anderentheils enthält das Werk (3 Hefte 17 Nummern) noch manche in melodischer und besonders rhythmischer Beziehung recht interessante Charakterstücke, die bestimmt auch in anderen als ungarischen Kreisen Liebhaber gewinnen werden, da sie wirklich originell sind; und wo fände Originalität nicht ihre Verehrer? Durch ihre große rhythmische Mannigfaltigkeit befördern sie die Ungezwungenheit im Vortrag, und sind darum vom rein instructiven Standpunkt betrachtet, ebenfalls brauchbar. Für Ungarn selbst aber hat das Werk das sehr große Verdienst, daß es allmälig von der bloßen Csárdas-Manier ableiten wird, und darum wünschen wir ihm, wie seinem Vorläufer, den auch in diesen Blättern besprochenen Magyar gyermekvilág (ungarische Kinderwelt) in Ungarn selbst die weiteste Verbreitung. Ob aber hiedurch der Zweck erreicht wird, den der Autor in einer kleinen Vorrede ausspricht: „Der ungarischen Musik ein weiteres Feld anzubahnen“ das wollen wir hier nicht erörtern. Wir sehen sehr wohl ein, daß man einem Musikstück durch besondere melodische Gänge, durch gewisse Rhythmen und Accente einen specifisch-nationellen Charakter verleihen kann (so haben wir ja z. B. slavische, spanische, schottische, schwedische Nationalstücke), immer aber geschieht dies nur im kleinen Rahmen; für die eigentliche Kunstform des großen Genres aber halten wir die consequente Anwendung eines Nationaltypus für ein Unding. Ein Symphonienſatz mit ungarischem Gepräge, eine oder auch mehrere Opernnummern von demselben nationalen Colorit sind wohl denkbar, aber eine ganze Oper, eine ganze Symphonie (d. h. in des Wortes edler Bedeutung) im ungarischen Styl — das ist ein Problem, welches weder der renomirte Capellmeister des ungarischen Nationaltheaters gelöst hat, noch der übrigens geistreiche, gewandte Autor des in Rede stehenden Werkes lösen wird.

Luigi Berger, Alla turca per il Pianoforte. op. 8. Berlin, Schlesinger.

Wir sagen der thätigen Verlagshandlung Dank für diesen Bergerus redivivus. Es hat uns unbeschreiblich wohl gethan ein Werk des Mannes wieder edirt zu sehen, auf dessen Pianoforte-compositionen wir zunächst durch die Strenge eines gewissenhaften Vaters hingeführt wurden, die uns aber später durch ihre wirkliche Edelsteinnatur äußerst lieb geworden und geblieben sind. Zu ihrem Lobe brauchen wir weiter nichts zu sagen; jeder gebildete Clavierspieler kennt Berger's Werke, und jeder gewissenhafte Lehrer wird sie mit verwenden, sobald ihm eine volle Durchbildung seines Schülers am Herzen liegt. Dieses „türkische Rondo“ gehört freilich zu Berger's früheren Werken, ist also in einer Zeit geschrieben, wo die zum Theil schon vergessenen Hummel, Kalkbrenner blühten, oder gar zu blühen anfingen, aber gleichwohl hat es immer noch so viel poetisches und Clavierreiz, daß man es heute auch gerne spielen wird. Vielleicht findet sich noch manches Stück aus Berger's Jugend, welches der Veröffentlichung werth ist.

Locales.

Concerte. (Tanzig. Quartett.)

S. B. Wenn es wahr wäre, was die Partei von Weimar zu behaupten nicht müde wird, daß die Werke der Meister, als unter Zeiteinflüssen entstanden, die mit unserem jetzigen Bewußtsein nicht mehr übereinstimmen, uns nicht mehr vollkommen befriedigen können, und daß daher ein Besseres geschaffen werden müsse; — wenn es ferner eine ausgemachte Sache wäre, daß man die Güte des Kunstwerks nicht aus ihm selbst, sondern nach der Wirkung abschätzt, die es auf Diesen oder Jenen, etwa auf ein blasirtes Publikum ausübt; — wenn es drittens genügte, jene sogenannten „Schwächen“, welche man als die Folgen der Unreife und der Zeitmode bezeichnet, zu vermeiden, um größere, in jedem Betracht bedeutendere und wirkungsvollere Kunstwerke hervorbringen; — wenn es schließlich felsenfest stünde, daß jene Herren, welche sich soviel darauf zu Gute thun, eine Incarnation des Zeitbewußtseins mit auf seiner Anmaßung und Ueberschätzung darzustellen, zugleich die künstlerische Erfindungskraft besäßen, um eine neue lebensfähige Kunst zu schaffen, — wenn dieß Alles richtig wäre — und wir legen schweres Gewicht darauf, daß nicht eine einzige Bedingung unerfüllt bleibe — dann müßte man mit der größten Spannung und der ungetheiltesten Aufmerksamkeit Erscheinungen verfolgen, die von so großer Bedeutung wären. — Da sich aber bei uns längst die Ueberzeugung festgestellt hat, daß nicht eine einzige obiger Voraussetzungen zutrifft, so kann uns das ganze Treiben keine andere Empfindung erwecken als Ekel über die Aufdringlichkeit einer „Partei“, und Mitleid mit der künstlerischen Persönlichkeit, deren wirkliche Verdienste und beklagenswerthe Verirrungen man im anderen Falle rücksichtsvoller behandeln würde.

Unter solchen Umständen hat für uns ein „Listconcert“ nicht die mindeste Anziehungskraft, ja wir meiden derlei Productionen grundsätzlich, wie wir etwa ein verstimmtes Clavier meiden oder ähnlichen unreinen Erscheinungen consequent aus dem Wege gehen.

So viel zur Rechtfertigung vor unseren Lesern, daß wir ihnen nichts von dem Concert erzählen können, womit Herr Taušig das Wiener Publikum am Sonntag unter Umständen beglückt hat, die den schon vorhandenen Abscheu bis zum Uebermaß steigern mußten. Wir konnten uns nicht überwinden zwei Stunden im Schlamm zu wühlen um zweier Goldkörner willen, die wir etwa finden würden.

Damit aber unsere Leser doch erfahren wie das Concert ausgefallen ist, und zugleich specielle Nachrichten erhalten über den Eindruck im Publikum, so haben wir einige ganz unbefangene, musikalische, durchaus ehrenwerthe und für neue Eindrücke empfänglichte Persönlichkeiten ersucht, uns ausnahmsweise ihre Beobachtungen in diesem Concert schriftlich mitzutheilen. Wir stellen diese Berichte weiter unten unter dem Titel: „Stimmen aus dem Publikum über das Listconcert“ zusammen.

Noch haben wir des ersten Hellmesberger'schen Quartettabends (2. Cyclus) zu gedenken. Zum Beginn spielte man das C-dur-Quartett von Mozart, in welchem der Primarius, wie uns schien, nicht mit voller Seele wirkte, sondern es sich mehr angelegen sein ließ durch allerlei Künste, Staktato's, springende Bogen, Ritardantos und Accelerandos zu glänzen. Diese Art der Wiedergabe dünkt uns bei einer so ungemein keuschen Composition ganz unrichtig und wir können nicht ernstlich genug darauf aufmerksam machen, daß durch solches Spiel erst der rechte Zopf in die gesunden und

frischen Werke Mozart's hineingetragen wird. Das Publikum schien freilich nicht unserer Ansicht zu sein, denn es beklatschte Herrn Hellmesberger so lebhaft wie sonst. — Hummel's Septett wurde hierauf von Herrn Dachs und den ersten Künstlern vom Hofopernetheater nicht mit besonderem Glück zu Gehör gebracht. Weder befriedigte der Erstgenannte durch Sicherheit, Kraft und lebendigen Ausdruck, noch war das Ensemble von genügender Präcision und Reinheit. Es schienen offenbar zu wenig Proben stattgefunden zu haben, denn nirgend herrschte jenes Einverständniß, welches eben die Bedingung eines guten Zusammenspiels ist. Sehr auffallend war uns auch die kraftlose Behandlung des Contrabasses. Wenn ein Componist bei derartiger Kammermusik einen Contrabaß dazu setzt, so will er dadurch eine kräftige Stütze für das Ganze gewinnen, nicht aber ein bloßes Summen und Brummen bewirken wie das eines Subbasses in den Orgelwerken. — Wir können in Betreff dieses Septetts die Bemerkung nicht unterdrücken, daß die Composition sehr wenig Gehalt hat, so wenig daß man es nunmehr wohl ohne künstlerische Gewissensskrupel in Ruhe und Frieden auf seinen Lorbeeren ruhen lassen könnte. — Den Beschluß des Abends machte das Beethoven'sche C-moll - Quartett, dessen schöner erster Satz vom Primarius ebenfalls etwas verklünstelt vorgetragen wurde. Durch das viele Rutschen mit einem Finger wurde der Noblesse Beethoven'scher Melodie und Empfindung Eintrag gethan. Der Schmerz kann des reinsten Adels nicht entbehren, wenn er nicht aufhören soll, ein würdiger Gegenstand der Kunst zu sein.

Stimmen aus dem Publikum über das Taussig'sche Liszteoncert.

Eine pomphafte Annonce zog mich in das Concert des Herrn Taufig, — dessen Programm nur Compositionen von Franz Liszt enthielt, nämlich: 1. Festklänge, symphonische Dichtung mit Programm von Ed. Kulke. 2. Zweites Concert für Clavier und Orchester. 3. Valse impromptu und Rhapsodie hongroise. 4. Festmarsch zur Göthe-Jubiläumsfeier. 5. Scherzo und Marsch. 6. Die Ideale, symphonische Dichtung (Gedicht von Schiller, „ergänzt" von Fr. Liszt!).

Wenn das künstlerische Talent, im Drange, Neues zu schaffen, die bisherigen Kunstformen theilweise verläßt um die poetische Idee, mit möglichster Wahrheit musikalisch wiederzugeben, so mag dies, als zeitgemäß, Berechtigung haben und Anerkennung finden. — Wenn aber Eitelkeit in maßloser Selbstüberschätzung vor uns hintritt und mit herausfordernder Keckheit, Schwarz für Weiß ausgibt, d. h. abgebrauchte Phrasen, gedankenlos an einander gereiht, als die musikalische Verförperung einer poetischen Idee hinstellt, so wird der Sinn für Schönheit wahrlich schwer beleidigt. — Ein, aus manchmal ganz platten Orchestereffecten zusammengewürfeltes wirres Chaos wird symphonische Dichtung genannt; dem Ding wird ein Programm untergelegt, welches oft das Gegentheil des Gehörten ausspricht; der durchlöcherte Purpurmantel zeigt die bettelhafte Armuth. — Und dieser musikalische Unfug wird mit bedeutendem Kraftaufwand seemirt und eine glanzvolle künstlerische Vergangenheit dazu mißbraucht, um demselben Namen und Leben zu geben! — Es wäre eine zu widerwärtige Arbeit in die Details dieses, die harmonischen und rhythmischen Gesetze negirenden Unsinns einzugehen. — Der Göthe-Festmarsch, eine schwere Sünde an diesem Namen, vertrieb einen großen Theil des Publikums, so auch mich aus dem Saale. — Bei aller Bravour konnte mir das Spiel des Herrn Taufig nicht gefallen, da das unmäßige Hineinfrechen in die Tasten dem Clavier ganz unleidlich schreiende Töne entrieß. — Das Orchester des Operntheaters spielte dieses unsittliche Tongewirre mit bekannter Präzision und heldenmüthiger Ergebung. Eine ansehnliche Zahl wohlausgesuchter und zum Theil wohlbekannter Anhänger besorgte den Applaus, auch sah ich Einige die sich, den Clavierauszug in Händen, vor Entzücken krümmten. — Die Zeit bringt auch solches Unheil in Vergessenheit; dieß sei unser Trost. M.

Herr Redacteur!

In einem polemischen Aufsatz (vom Jahre 1858) über die gegenwärtige Parteistellung auf musikalischem Gebiet, sagten Sie: „Wann hat ein Nichtmusiker mehr Recht dazu, seine Empfindung über Tonwerke auszusprechen, als dann wenn dieser Kunst die selbständige Schönheit abgestreift, und ihr die Sclavensessel anderer Künste angelegt wird; — wenn sie in der Allkunst, und ihre spezielle tonliche Wirkung in allgemeiner Wirkung aufgehen soll, zu deren Beurtheilung man eben kein Musiker zu sein braucht?!"

Gestützt auf diesen richtig folgenden Satz, will ich Ihnen einige Worte über den Eindruck schreiben, den die im Orchesterconcert des Herrn Taufig aufgeführten Compositionen auf mich hervorbrachten.

Es ist möglich, daß Freunde des Tonsetzers in seinen Schöpfungen Seelenprocesse, Ereignisse aus seinem Leben u. dgl. m. geschildert sehen. Mögen sie darum diese Werke recht werth halten — das Vergnügen bleibe ihnen unbenommen — nur zu der Einsicht sollten diese Herren doch kommen, daß es ein verfehltes Beginnen ist, Werke wie die Ideale, oder die Festklänge, als Ausdruck des Schönen dem Publikum aufzudrängen.

Echte Kunst wirkt veredelnd auf die Menschen; das was uns aber vorigen Sonntag als Proben wahrer Kunst geboten wurde, ist weder natürlicher Gefühlsausdruck, noch die Wiedergabe des Eigensten und Innersten des Herzens, sondern nichts weiter als ein trauriger Beleg dafür, daß sowie gegen Ende des siebzehnten Jahrhundert, es auch heut' zu Tage „etliche Componisten" gibt, die das Fein- und Wohllautende verwerfen, das Falsch- und Uebelklingende aber für anwendbar halten.

Gern würde ich von dem Höllenspectakel im Clavierconcert, von dem besonders unerquicklichen Eindruck des Scherzo's, von der großen Verwandtschaft des Marsches mit Donizetti sprechen, allein all dies mögen als Mangel an Raum unterbleiben. — Zum Schlusse sei noch erwähnt, daß von den fanatischen Anhängern des Componisten in auffallendster Weise alles aufgeboten wurde, einen lärmenden Beifall zu Stande zu bringen. Die Zischlaute, die immer entschiedener hervortraten, die bedeutende Zahl der Weggehenden, lange vor Ende des Concerts, die immer mehr und mehr im Publikum sich zeigende Abspannung, das sind Momente die nur zu deutlich beweisen, daß trotz des künstlich erzielten Beifalles der erste Missionsversuch des Herrn Taufig als ein verunglückter betrachtet werden kann. K.

Herr Redacteur!

Sie wissen, daß ich Ihnen gerne eine Gefälligkeit erweise; allein über den Taufig'schen Liszt-Illustrationsversuch ausführlich zu berichten, war eine Forderung, deren Stärke ich unterschätzte. Ich gestehe Ihnen sogar, daß ich nicht einmal der Aufführung ganz beigewohnt habe. Bei den Idealen riß mich's fort, gerade dort, wo die Worte Schiller's:

Doch ach! schon auf des Weges Mitte
Verloren die Begleiter sich;
Sie wandten trenlos ihre Schritte
Und einer nach dem andern wich

aus der symphonischen Dichtung lockend herausklangen. Es war ein sprechender Triumph der Ausdrucksfähigkeit der neuen Klangweisen, als sich ein Zuhörer nach dem andern von seinem Sitze hob und das Weite suchte. Doch Scherz bei Seite. Der Mangel meines Referates, den ich Ihnen hiemit ankündige, wird nach meiner Ansicht kein Verlust für Sie sein, sondern vielleicht noch ein Gewinn.

Sie als entschiedener Gegner jener Richtung in der Musik, welche Franz Liszt beharrlich einschlägt und leider mit einer die Grenzen des Anstandes längst überschreitenden Aufdringlichkeit zur

Geltung zu bringen sucht; Sie als ursprünglicher*) und steter Verfechter der Ansicht, daß den Liszt'schen sogenannten Tondichtungen außer einer wirksamen und mitunter blendenden Instrumentirung alles fehlt, was ihnen einen Kunstwerth geben könnte; Sie müßten sich gerade nur selbst abschreiben, wenn Sie über das heutige Concert berichten wollten, oder ich müßte Sie abschreiben, da ich ganz Ihrer Ansicht bin. Ich halte es für angemessener zu schweigen, und das Reden den übrigen Tagesblättern zu überlassen. Sie können Gift darauf nehmen, die andern Blätter — ob gern oder ungern — blasen in Ihr Horn.**) Vernünftiger Weise ist's nicht anders möglich.

Was den Concertgeber anbelangt, so zeigt sich Herr Carl Tausig als einen sehr gewandten Clavierspieler der Liszt'schen Schule, dem nur zu wünschen wäre, daß er nebenbei ein ehrliches Handwerk gelernt hätte, um sich, wenn eines nicht mehr geht, mit dem andern durchzuhelfen. Denn zum Orchesterdirigenten paßt er, wie etwa der Liszt'sche Festmarsch zum Göthe-Jubiläum, und für die symphonischen Dichtungen, die wahrscheinlich schon in seiner Seele keimen, ist bei den jetzigen Aussichten zu besorgen, daß zur Zeit, wo sie zur Blüthe entfaltet sein werden, nicht einmal der Jude mehr was gibt. Es ist ein Jammer, wie dem Götzen des musikalischen Afterheilthums die schuldlose Jugend geopfert wird. B.

Geehrte Redaction!

Der bescheidene Herr Dr. Franz Liszt „erlaubte sich" (laut „Anmerkung" zum Programm des Tausig'schen Concertes) Schiller's „Ideale" zu „ergänzen"!

Wie soll ich mir nun das psychologische Räthsel erklären, daß ich, während ich diese „Ergänzung" Schiller's anhörte, immer an Göthe denken mußte und nur die Liszt'schen „Ideale" mehr als eine „Göthe-Ergänzung" vorkamen, nämlich als eine musikalische Paraphrase des „Hexen-Einmal-Eins" in der Faust'schen Hexenküche!

Schade nur, daß man sich daran nicht jung trinken kann.

Ergebenster H. H.

Nachrichten.

In Paris hat sich ein Clubb von reichen und hochgestellten Kunstliebhabern gebildet, welcher die Musik unter seinen Schutz zu nehmen verspricht. Graf Morny, Fürst Poniatowski, Fürst Metternich und andere vornehme Herren haben die nöthigen Summen zusammengebracht, um jungen Künstlern und unter den Meistern Symphonien-, Oratorien-, Quartettenschreibern u. s. w. zur Aufführung ihrer Werke zu verhelfen. Ein aus Berlioz, Rossini, Halevy und Andern bestehender Ausschuß wird die eingereichten Werke beurtheilen, und die da Gnade in seinen Augen finden, sollen auf die Kosten der Gesellschaft zur Aufführung kommen. Zu diesem Zwecke wird jedes Jahr ein Orchesterconcert im italienischen Theater organisirt werden und nach Umständen auch mehrere. Die Oper sollen durch den Einfluß der kunstsinnigen Beschützer auf irgend einem der Pariser Theater untergebracht werden. Die Gesellschaft hat überdieß das Quartett der Herren Armingaud, Jacquard, Lalo und Mas gegen einen anständigen Ehrensgehalt engagirt, einmal in der Woche in den Sälen des neuen Clubbs Abendunterhaltungen für Kammermusik zu geben. Diesen dürfen bloß die Mitglieder des Clubbs beiwohnen, und ist somit das weibliche Element ausgeschlossen, nicht so die mit dessen Reizen im Kampfe befindliche Cigarre. B. f. M.

H. Marschner's „Vampyr" gelangte fürzlich in Prag und Graz zur Aufführung. Ein junger Baritonist, Herr Robinson, soll in letzterer Stadt sich dabei sehr günstig hervorgethan haben.

*) Diese Ehre muß ich dankend ablehnen. Was ich sagte, haben gescheidte Leute lang vor mir gesagt. S. B.

**) Ist geschehen, natürlich mit Ausnahme „gewisser" Blätter. S. B.

Die Stuttgarter Hofbühne zeichnet sich in neuester Zeit durch einen Umschwung ihres Repertoirs zu Gunsten gediegenerer Schöpfungen aus.

Die Berliner „Singakademie" hat bei Gelegenheit einer Trauerfeier für den verstorbenen König folgende Stücke aufgeführt: Choral „Wenn ich einmal soll scheiden" von S. Bach; Motette „Selig sind die Todten" von Fasch; Chor „Siehe wir preisen selig" von Mendelssohn; Requiem von Jomelli.

Der Pianist Mortier de Fontaine, der in zahlreichen Vorträgen classischer Tonstücke in München viel Freunde gewann, scheint sich auf einen längern Aufenthalt daselbst einzurichten. — Der Rector der k. Hofcapelle, Herr Carl Schönchen, Cellist und Gründer des „Philharmonischen Vereins" starb im 76. Lebensjahre.

Wien.

S. Majestät der Kaiser hat der Wiener „Singakademie" einen Gründungsbeitrag von 200 fl. und pro 1860/61 einen Jahresbeitrag von 100 fl. gespendet.

Zahlen sprechen am deutlichsten! Im Wiener Hofoperntheater fanden im verflossenen Jahre 298 Vorstellungen statt, davon entfielen auf die Oper 221, auf das Ballet 78 Abende. Von den 43 gegebenen Opern, erlangte „Der Postillon von Lonjumeau" (Herr Wachtel) die meisten, nämlich 16 Vorstellungen; dann folgen: „Troubadour", „Tannhäuser" 12, „Jüdin, Wildschütz, Robert und Hugenotten" je 10mal, „Prophet" 9, „Fliegender Holländer, Lohengrin, Leonore" je 8mal ꝛc.; bloß einmal wurde „Hernani, Jesonda, Euryanthe und Iphigenia auf Tauris" aufgeführt. Von den Balleten gingen „Kaminfeger", 10, „Carneval-Abenteuer" 15, „Satanella" 11, „Nymphe" 10, „Uebelgehütete Mädchen" 9, „Robert und Bertram" 8, „Insel der Liebe" und „Verwandelte Weiber" 2, „Gisella" einmal in Scene.

Vermischtes.

Man schreibt uns aus Vorarlberg:

E. B. Sie haben seiner Zeit des Erscheinens eines Catalogs über den musikalischen Nachlaß des verstorbenen Hofcapellmeisters Stunz in München gedacht. Als vierjährigen treuen Schüler desselben werden Sie mir es nicht verargen, wenn ich nochmals, wofern möglich, die Aufmerksamkeit darauf hinlenken möchte, diesmal namentlich in Betreff seiner Kirchencompositionen. Nachdem nämlich Stunz von der Direction der Oper zurückgetreten, und nunmehr mit der Leitung der Kirchenmusik in der Allerheiligenhofkapelle und der Hofconcerte betraut war, widmete er seine freie Zeit unter Anderem namentlich auch einem tiefern Studium der Kirchenmusik: als Frucht hievon gist sicherlich der reiche Nachlaß an Kirchencompositionen; eine ebenso strenge und tiefe, dabei wahrhaft interessante Auffassung des jeweiligen Textes ist's, was diese Werke besonders charakterisirt, und in welchen ein Breitertreten abgerüttet stereotyper Formen, ein leeres Musikmachen (dem Meister selbst ein wahrer horror) durchweg vermieden ist. Außer mehreren vortrefflichen Messen und Psalmen möchte ich namentlich hervorheben, was Stunz in Form der Motette geliefert hat; in dem engen Rahmen von 20—30 Takten, in welchen sich die (auch kurz sein sollenden) Gradnalien bewegen, ist eine seltene Erhabenheit und Fülle des Ausdrucks enthalten; das gleiche gilt von den breiter angelegten Offertorien, Antiphonen und übrigen Motetten (4—5—stimmig ohne Begleitung); die polyphone Stimmführung durchgehends fließend; alles ist von einer beseligenden Klarheit; originell im edelsten Sinne ist unter andern namentlich eine Vocalmesse D-moll (abwechslungsweis 4 5—stimmig), ebenso eine Messe für Frauenchor mit Begleitung von zwei Violen, zwei Cellos, Orgel und Contrabaß, und insbesondere sein letztes Requiem, fünfstimmig à capella mit Zugrundelegung des Cantus firmus.

Stunz war in seinem Leben aus keineswegs zu billigenden Gründen (mit deren Erwähnung ich Sie aber für diesmal nicht weiter aufhalten will) schwer zu bewegen, sich die Veröffentlichung seiner Compositionen angelegen sein zu lassen, so leicht es ihm bei seiner Stellung auch gewesen wäre; jetzt sind aber auch umgekehrt die Verleger nicht ge-

neigt, das Eine oder Andere des erwähnten Catalogs in Verlag zu nehmen, so sehr den Hinterbliebenen sowie den Verehrern des Verstorbenen daran gelegen wäre, schon in Rücksicht auf die Erhaltung des Andenkens.

Geehrte Redaction!

Ueber eine in Nr. 3 Ihres Blattes gestellte Anfrage kann ich folgende Auskunft geben, und als Ohrenzeuge und theilweiser Mitveranstalter verbürgen.

Am 14. December 1828 wurden in einem Gesellschaftsconcerte der Musikfreunde des österr. Kaiserstaates nicht die große (siebente), sondern die kleinere (sechste) C-Symphonie von Franz Schubert aufgeführt Ebendiese wurde am 12. März 1829 im Concert spirituel wiederholt. Das vorliegende Programm des Letzteren enthält nur die einfache Angabe: Symphonie von Fr. Schubert, ohne Bezeichnung der Tonart und ohne den Beisatz „neu" oder „zum erstenmale aufgeführt", — der in solchen Fällen stets üblich war. Abgesehen von meiner deutlichen Erinnerung, könnte die im Concert spirituel aufgeführte Symphonie schon deßhalb nicht die große (siebente) gewesen sein, weil diese damals blos im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde war, — und weil in demselben Concerte auch noch ein ganzes „neues" Requiem von Tomaschek, Beethoven's Coriolan-Ouverture und ein Chor von Weigl gegeben wurden, welche Stücke neben der großen Symphonie die übliche Concertdauer weit überschritten hätten.

Bei der Gesellschaft der Musikfreunde war die große C-Symphonie bald nach ihrer Composition in den Uebungen des Conservatoriums durchprobirt, aber wegen ihrer Länge und Schwierigkeit vorläufig zurückgelegt worden. Erst am 15. December 1839 wollte man dieselbe, und zwar vollständig, in einem Gesellschaftsconcerte aufführen; allein schon in der ersten Orchesterprobe weigerten sich die bezahlten Heeren „Künstler" die zur Einübung nöthigen Wiederholungen zu leisten, wodurch das Concertcomité genöthigt wurde, sich für diesmal auf die zwei ersten Sätze zu beschränken. Am 1. December 1850 wurde zum erstenmale die ganze Symphonie in Wien in einem Gesellschaftsconcerte zu Gehör gebracht.

Wien, 20. Jänner 1861.

Dr. Leopold Sonnleithner.

Aufforderung.

Hr. Tausig wird von einigen seiner wärmsten Verehrer aufgefordert, in einem seiner nächsten Concerte eine jener genialen Trovatore- oder Rigoletto-Transcriptionen zu spielen, mit welchen der große Meister deutscher Zukunft dem, unserer Ansicht nach noch größeren italienischen Meister Giuseppe Verdi seine stille (?) Huldigung dargebracht hat.

Mehrere vom Zukunfts-Clubb.

Aufruf.

Alle Künstler und Kunstfreunde Deutschlands wollen den nachstehenden die Wiederherstellung und Erhaltung der ersten Bachorgel zu Arnstadt betreffenden Zeilen einige Aufmerksamkeit geneigtest schenken, und diesem nationalen Unternehmen ihre Unterstützung gütigst zuwenden.

Johann Sebastian Bach, dieser höchst geniale Tonkünstler des vorigen Jahrhunderts, welchem an Tiefe und Hoheit des Gedankens, an Kraft und Mannigfaltigkeit der Harmonie, sowie an Wahrheit des Ausdrucks bis jetzt fast Keiner gleichgekommen ist, und dessen Name darum bis in die spätesten Zeiten hochgefeiert wird, erhielt bekanntlich im Jahre 1703 den Ruf als Organist an die Neue Kirche zu Arnstadt, welches Amt er kamm 18. Jahr alt, am 1. Juli desselben Jahres antrat, und bis zum 1. Juli 1707 bekleidete, und während welcher Zeit die von ihm herrührenden 300 Choräle zum Freilinghausen'schen Gesangbuche, die schönste Perlenschnur seiner harmonischen Dichtungen entstanden.

Wie fern nun auch die Zeit des höchsten musikalischen Glanzes, den J. S. Bach nach allen Seiten hin verbreitete, dem lieblichen Arnstadt gerückt ist, und wie viele Geschlechter seit damals bis heute einander gewichen sind, noch lebt der große Meister in ungeschwächtem dankbaren Andenken daselbst fort.

Zur würdigen Erneuerung und Verherrlichung des Andenkens an den unsterblichen Kunstheroen aber beizutragen, ist der gegenwärtige Inhaber des Bach'schen ersten Organistenamtes besorgt, das bis jetzt noch vorhandene, ehemals herrliche Orgelwerk, welches derselbe während seiner dienstlichen Verwendung zu Arnstadt spielte, der Nachwelt durch eine gründliche, aber äußerlich durchaus unveränderte Wiederherstellung zu erhalten, und fühlt sich verpflichtet, alle Verehrer des großen Meisters mit dem Bemerken davon in Kenntniß zu setzen, daß zur Beschaffung derjenigen Mittel, welche eine solche gründliche Restauration der Bachorgel erheischen wird, eine treue Lithographie dieses Orgelwerks im Format des den Bach'schen Werken beigegebenen Porträts J. S. Bachs mit untergefügtem Facsimile der Bach'schen Originalhandschrift vom Jahre 1703 so eben erschienen und gegen Einsendung freiwilliger Beiträge bei ihm, dem ergebenst Unterzeichneten, zu haben ist.

Da das Unternehmen, die erste Bachorgel der Nachwelt als ein bleibendes Denkmal zu erhalten, als ein nationales anzusehen sein dürfte, so gibt man sich der Hoffnung hin, daß dieser Ruf bei Allen, welche der Kunst zugethan und anverwandt sind, den freudigsten Anklang finden, dem Unternehmen selbst aber die reichlichste Unterstützung zu Theil werden möge.

Arnstadt, den 10. Jänner 1861.

Heinrich Bernhardt Stade,
Stadtcantor, Organist 2c.

Als eine für die Biographen J. S. Bach's jedenfalls nicht unwillkommene Gabe wird hiermit nachstehendes Protokoll aus den Acten des Rathes zu Arnstadt veröffentlicht:

Actum den 29. Juni 1707.

Erscheint Herr Johann Sebastian Bach, bißheriger Organist zur Neuen Kirchen, Berichtet, daß er nach Mühlhausen zum Organisten berufen worden, auch solche Vocation angenommen habe. Bedanke sich demnach gegen dem Rathe gehorsamst vor bisherige Bestallung und bittet nun Dimission, Wolle hiermit die Schlüssel zur Orgel dem Rathe, von deme er sie empfangen, wieder überliefert haben.

D. R. Z. A.

Erklärung.

Auf den Wunsch des Herrn Arrey von Dommer erklären wir, daß in diesen Blättern nur jene Beiträge als von ihm verfaßt anzusehen sind, welche mit seinem vollen Namen, oder mit den Anfangsbuchstaben desselben bezeichnet sind.

D. R.

Concert-Ankündigungen.

Am 27. Jänner Mittags halb 1 Uhr im k. k. Hofoperntheater: Zweites Philharmonisches Concert (2. Cyclus) unter der Leitung des Herrn Capellmeister Dessoff. (Mozart, Symphonie in D-dur ohne Menuett — Mendelssohn-Bartholdy, Musik zu Shakespeare's Sommernachtstraum.)

Am 2. Februar Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinssaal: Orchester-Concert des Componisten J. Dorn.

Am 3. Februar Abends 5 Uhr im Musikvereinssaal: Zweite Quartett-Prodnction (2. Cyclus des Herrn Helmesberger.

Wegen des auf Samstag den 2. Februar fallenden Feiertags wird die nächste Nummer schon Freitag den 1. ausgegeben.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 5. Wien, 1. Februar 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wipplingerstraße Nr. 865. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Kkr. oder 3 Silberge. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Zeitgemäße Studien über das Wesen des musikalischen Styls. (Schluß.) — Recensionen. — Locales. — Correspondenzen. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Concert-Ankündigungen. — Briefkasten der Redaction.

Zeitgemäße Studien über das Wesen des musikalischen Styls.

(Schluß)

2. Das besondere Formgesetz. Die Erörterung des „Allgemeinen Kunstgesetzes" verfuchte nachzuweisen, daß die Kunst, weit entfernt, eine gefällige Dienerin persönlichen Genüges, oder tändelnder Willkühr zu sein, vielmehr die Aufgabe und Mission habe, in sich vollkommen begeistete Organismen, verklärte Geistleiber in sinnlich wahrnehmbarer Form darzustellen und dadurch gleichsam zwischen Himmel und Erde ein Reich der Erlösung und Versöhnung zu schaffen, welches Strahlen der Unendlichkeit wie in prismatischem Farbenglanz durch endliche Stoffe hindurchscheinen lasse.

Das besondere Formgesetz hat nun auf das Kunstwerk einzugehen und zu untersuchen, in wiefern Inhalt und Gestalt desselben jene allgemeinen Forderungen der Kunst zur Erscheinung zu bringen habe.

Soll das Kunstwerk, als Frucht eines Actes geistiger Zeugung, ein organisches begeistetes Ganze sein, so muß sich der ideelle Gehalt desselben in einer für sich seienden Form der Erscheinung darstellen.

Die Natur erreicht in der Erzeugung ihrer lebendigen Organismen die höchste sinnliche Form im Menschen am vollkommensten. Hier durchdringt sich Leib und Seele in innigster Wechselwirkung. Das Eine ist nur für das Andere, das Einzelne nur für das Ganze da. Der Leib wird vom Geiste, welcher ihm in jedem einzelnen seiner Bestandtheile sein eigenes Gepräge verleiht, durchleuchtet. Der Fuß z. B. zeigt sich abweichend von dem thierischen durch seine Bauart geschickt den aufgerichteten, gen Himmel strebenden Körper gleichsam über dem Endlichen schwebend zu tragen (Tanzkunst); aus Fähigkeit und Form der wunderbaren Hand hat sogar ein neuerer geistvoller Physiologe auf Charakter und Berufsthätigkeit des Menschen Schlüsse gezogen (elementare, motorische, sensitive, psychische Hände) u. s. w.

Nach dem Vorbilde der Natur muß jedes Kunstgebilde des menschlichen Geistes Inhalt und Form in organischer Ausgestaltung und gegenseitiger Durchdringung darstellen.

Die inhaltliche Seite des Kunstwerks ist an sich rein geistigen Wesens. Der menschliche Geist besitzt aber ursprünglich aus potentiellen, an sich noch leeren Formen und Fähigkeiten (logische Categorien), welche ihren Inhalt erst aus dem Leben schöpfen, indem sie sich entweder durch unmittelbares Aufnehmen und Festhalten äußerer Eindrücke (Empfinden), oder durch Vermittlung der Denkgesetze in das Wesen des Geistes verwandelte Erfahrungen (Wissen) erfüllen. Wenn sich nun die künstlerische Einbildungskraft (Phantasie) des geistigen Besitzes bemächtigt, gestaltet sie denselben zu einem einzelnen Bilde, in welchem die Idee in eine aus ihrem eigensten Wesen und Fülle herausgequollene durchsichtige Form gehüllt erscheint und sich als ein für sich Seiendes aus dem Ganzen der geistigen Substanz loslöst. Dieses Bild der Phantasie ist das Ideal, welches sich im Kunstwerk verwirklicht, je nachdem die materielle Hülle desselben den idealen Gehalt des Phantasiegebildes klarer oder getrübter zur sinnlichen Erscheinung bringt. Je inniger also die Form auf das Wesen des Inhalts und dieser auf die Eigenart der Materie eingeht, desto vollkommener ist das Ideal in seiner Verwirklichung durch das Kunstwerk dargestellt.

Indem wir nun die stofflich-formale Seite des Kunstwerks oder seine Form ins Auge zu fassen haben, begnügen wir uns, diese Betrachtung wieder auf das Gebiet der Tonkunst zu beschränken, und im Uebrigen auf die Lehrbücher der Aesthetik (Vischer u. A. m.) zu verweisen.

Wie das logische Denkgesetz auf unwiderlegbaren im wohlconditionirten menschlichen Geist „a priori" vorhandenen reinen Begriffen beruht, so finden sich im menschlichen Ohr gewisse der Nothwendigkeit logischen Denkens sehr ähnliche Vorstellungen des Tönens, seiner Unterschiede, Verhältnisse und ihrer gegenseitigen Beziehungen, die unter dem Ausdruck des Tonsinnes zusammengefaßt und begriffen werden können. Vermöge des Tonsinnes gelangen wir zur Einsicht der Nothwendigkeit einer bestimmten musikalischen Form und zum Verständniß der ihren einzelnen Erscheinungen innewohnenden Wirkungsfähigkeit und Bedeutung. Alle musikalische Form vom einzelnen Ton bis zur höchsten Ausgestaltung des inhalt- und umfangsreichsten Meisterwerkes beruht also wesentlich auf der Logik des Ohrs, deren Grundgesetz im Tonsinn als allgemein menschliches Eigenthum gegeben sind. Gleichwohl bedarf es eines aufmerksamen Studiums, um sich dieses natürlichen Besitzes durch das Wissen und Erkennen desselben so weit zu vergewissern, als erforderlich ist, jene Gesetze entweder zu besondern Kunstformen praktisch auszugestalten oder ihre Wirkung in den Werken der Meister begreifen und verstehen zu können. Jenes Wissen und Erkennen theilt die Lehre von der musikalischen Form (Theorie) mit, welche bekanntlich einen eigenen Literaturzweig bildet. *)

Der Raum gestattet es nicht auf die Lehrsätze der Theorie im Einzelnen einzugehen. Wir haben nur die Aufgabe, das wirkliche Dasein jener sogenannten logischen Gesetze des Ohrs nachzuweisen und hiezu genügt schon eine skizzenhafte Entwicklung des Tonsystems als allgemeinen Kunstmaterials, aus welchem sich die Grundzüge aller musikalischen Kunstgestaltung mit genügender Bestimmtheit erkennen lassen.

*) Besonders empfohlen sei — wenn es nicht überflüssig erscheint — A. B. Marx Compositionslehre, eine der wenigen auch zum Selbststudium brauchbaren Werke

Aus der unendlichen Reihe aller möglichen Lautäußerungen in der Natur scheidet der Tonsinn das Gebiet derjenigen Klangwirkungen, welche durch mathematisch berechenbare Luftschwingungen hervorgebracht werden, als verwendbares Kunstmaterial aus. Dieses Gebiet, welches das ganze Reich des Tons umfaßt, hat der Tonsinn zu einem in sich fertigen, festgeschlossenen System ausgebildet. Das Tonsystem beruht zunächst auf dem Verhältniß zweier Tonunterschiedenheiten. Die musikalische Kunstlehre bedient sich zur Veranschaulichung ihrer Begriffe einer bildlichen dem Gebiete sehr begreiflicher Raumverhältnisse entlehnten Bezeichnungsweise und nennt demnach die Unterschiede der Töne hoch und tief, höher und tiefer. In diesem Sinn bezeichnet sie auch das Verhältniß zweier „Tonhöhen" mit dem Ausdruck Intervall (Raum zwischen zwei Höhen). Die Intervalle des Tonsystems werden in gegenseitiger Beziehung und Aufeinanderfolge als sogenannte Halbtöne aufgefaßt, wodurch ein ganz bestimmtes Verhältniß der Schwingungssummen des so bezeichneten Intervalls ausgedrückt wird (chromatisches System). Hier erscheint die erste Forderung des Tonsinns verwirklicht, nämlich Ebenmaß und formale Stetigkeit der Entwicklung.

Die gleichförmige Wirkung im Verlauf des chromatischen Intervallensystems führt auf ein zweites Bedürfniß des Ohrs, welches Gliederung erfordert. Dieselbe gründet sich zunächst auf dem Intervall 1:2, welches in dem chromatischen Einerlei nach Verlauf von je zwölf Halbtönen erscheint (Octavensystem). Eine tiefer eingehende Untersuchung der von Prime (1) und Octave (2) begrenzten Tonfolge ergibt neue Intervalle (2:3, 3:4 u. s. w.) und führt durch deren bestimmte Anordnung aus dem kleinlichen Gebiet des Chromatischen zu einer neuen aus ganzen und Halbtönen zusammengereihten Tonfolge (Diapajon, Scala, diatonisches System), welches auf dem Plan des Liniensystems das Bild einer Leiter mit an- und absteigenden Stufen erkennen läßt. Jede „Stufe" der „Tonleiter" kann als ein mehrgliedriges Intervall aufgefaßt werden, insofern man es als „leitereignes" oder als „leiterfremdes" zu betrachten hat. So unterscheidet man nun die Intervalle der Tonleiter als reine, große, kleine, übermäßige, verminderte u. s. f. und gelangt zu dem Begriff der Mehrdeutigkeit des Tons (enharmonisches System), aus dem weiter die Nothwendigkeit der musikalischen Rechtschreibung (Orthographie) hervorgeht.

Eine tabellarisch geordnete Uebersicht der Intervalle einer Tonleiter in Beziehung auf ihre Prime (Grundton, Tonika) mit ihren „Umkehrungen" zeigt, wie die sogenannten reinen Intervalle sich vor den übrigen dadurch auszeichnen, daß sie sich als solche gleichbleiben, während unter den übrigen durch ihre Umkehrung Gegensätze erzeugt werden.*)

Die reine 1. 4. 5. 8. erscheint umgekehrt als
reine 8. 5. 4. 1.

während die große, kleine, übermäßige 2. 3. 6. 7. umgekehrt zur kleinen, großen, verminderten 7. 6. 3. 2. wird. Jene reinen Intervalle heben sich ferner von den anderen ab dadurch, daß sie in ihrer gegenseitigen Beziehung aufgefaßt die ganze Tonleiter in zwei gleichgegliederte viertönige Gruppen zerlegen, da die Prime mit der Quart und die Quint mit der Octav sogenannte Tetrachorde bilden (syntonisches System).

Die Form des Tetrachordes, nämlich Anzahl und Folge seiner ganzen und halben Tonstufen, bestimmt den Begriff der Tonalität, als höhere Einheit des Tongeschlechts (Kirchentone. Dur. Moll.) und der Tonart mit ihrem je eigenen System gegebener, bestimmte Beziehungen darstellender, Harmonien (Akorde) aufgefaßt. Diese Beziehungen, welche auf der durch die Gemeinschaftlichkeit eines und desselben Tetrachordes dargestellten festen Verbindung zweier Tonarten zunächst beruhen, führen zu der Anschauungsweise der „Verwandtschaft" unter Tonarten. Z. B.

$$\overline{F\,g\,a\,B} - \overline{C\,d\,e\,F} - \overline{G\,a\,h\,C} - D\,e\,fis\,G$$

(Dominantensystem, Quintenzirkel) und ferner:

$$A\,h - \overline{C\,d\,e\,F} - gis\,A$$

$$\overline{C\,d\,e\,F} - \overline{G\,a\,h\,C}$$

$$E\,fis - G\,a\,h\,C - dis\,E$$

(Mediantensystem. Parallelismus.)

So mannigfaltig die Beziehungen der Tonalität mit ihrem Reichthum an harmonischen Tongefügen auch erscheinen mögen, so weisen sie doch auf die einfachste musikalische Form, von der das ganze System ausging, nämlich auf das Intervall, als ein Verhältniß zweier Tonhöhen, zurück. Insofern der „Einklang" (tonische Identität) als Prime der Tonleiter, Grundton der Tonart und Anbegriff (Tonika) der Tonalität aufgefaßt werden kann, gründet sich nunmehr also das ganze Tonsystem auf der tonischen Einheit.

In einem solchen festgeschlossenen, logisch gedrungenen und stetig entwickelten System kann keinerlei Willkühr und Zufälligkeit Wurzel schlagen, und ein schönes Kunstwerk ist nur denkbar, wenn der Geist, der in demselben heimisch sein soll, sich seine Form schafft, indem er sie durch Erkenntniß der tieferen Bedeutung des Tonsystems aus dem Wesen desselben rationell entwickelt.

Jede rationell entwickelte musikalische Form wird nun zunächst an das Wesen einer der gegebenen Tonalitäten anzuknüpfen haben, deren Wahl von der Idee abhängt, aus welcher heraus die Form sich gestalten soll. Ist der künstlerische Vorwurf seinem ideellen Gehalt nach etwa ein mystischer, ernster, der lustigen Natürlichkeit entfremdeter, dem gemeinen Leben fernstehender, hochsinniger, zarter, zerfließender, u. s. f.; so wird ein solcher würdevoller Inhalt seine Form aus dem Wesen eines Kirchentones heraus zu gestalten haben.*) Die frische volle Kraft, Natürlichkeit, bewegliche Lebenslust, trutziges Selbstgefühl u. s. f. würde ihr Wesen in dem leichtfaßlichen, klar und bestimmt ausgeprägtem Durgeschlecht mit Vorliebe aussprechen; während das weichere, stillere, trübere aber auch leidenschaftlich zerrissene (f gis) Mollgeschlecht, welches gleichsam zwischen der Eigenart des Durgeschlechts und der Kirchentöne einen vermittelnden Uebergang bildet, den Charakter seiner eigenthümlichen Besonderheit dem Kunstwerk aufprägen wird. Auf dem Charakter der Tonalität gründet sich nun der Unterschied des Styls der Kirchentöne, des Mollgeschlechts und des Durgeschlechts, deren jeder wieder seine besonderen Gesetze aus sich erzeugt, welche in der Ausgestaltung der Form durch die vom künstlerischen Vorwurf und Bedürfniß bedingten musikalischen Organe (instrumentalen Mittel) modificirt erscheinen. In welchem Styl sich nun aber auch das Kunstwerk darstelle, so muß es stets ein organisches wohlgegliedertes Ganze sein.

Möge die Idee einen individuellen Inhalt im einstimmigen Satz aussprechen, oder im massenhaften chorischen und instrumentalen Zusammenwirken vieler Stimmen ihre Fülle ergießen; möge das Kunstwerk Oratorium, Oper, Symphonie, Quartett, Sonate, Arie oder Lied heißen: Immer muß die Form desselben als lebendiger begeisteter Organismus erscheinen, welcher auf rationell entwickeltem Ebenmaß

*) Der Anschaulichkeit wegen hat es Bedenken, diese übliche Unterscheidung der reinen und großen Intervalle aufzugeben, was von Marx in seinem Lehrbuch (siehe oben) ohne erschöpflichen Grund geschehen ist.

*) Damit können wir uns nicht einverstanden erklären, da die Kirchentöne für uns nur mehr eine historische Bedeutung haben.
D. R.

aller seiner Theile, als auf melodischer, rhythmischer und modulatorischer (harmonischer) Wohlordnung (Symmetrie) seiner Gliederung beruht. Wie und unter welchen Einflüssen und Bedingungen diese allgemeinen Forderungen des besonderen Formgesetzes in dem Kunstwerk zur Geltung und Auswirkung gebracht werden, hat nunmehr schließlich eine kurze Untersuchung des „individuellen Stylgesetzes" zu erweisen.

3. Das individuelle Stylgesetz. Welcher hingebende und verstehende Freund des Schönen hätte es noch nicht an sich selber erfahren, daß die Wirkungen der Kunst und vor allen die überwältigenden Eindrücke der Tonkunst den Menschen gleichsam über sich selbst zu erheben, ihn der Erde zu entrücken vermögen, so daß sein Geist sich wie in verklärtem Leib vom Licht eines höheren Seins umflossen auf Fluren überirdischer Sphären wandeln zu sehen wähnt? Da dringt sich Seufzer auf Seufzer aus dem zu engen Gefängniß der Brust hervor; heiße Thränen aus verborgener Quelle wallen auf und scheue halbstumme Gedanken ringen sich von den halbgeöffneten Lippen los: „Das ist himmlische Musik!" — „Das ist göttlich!"

Und solche Wirknngen beruhen keineswegs auf Selbsttäuschung; sie sind thatsächlich da und nicht hinweg zu disputiren. So weist die Tonkunst über sich selbst hinaus und legt auch an ihrem Theile ein frohes Bekenntnißopfer an heiliger Stätte nieder, indem sie dem demüthigen Glauben die Siegespalme göttlicher Offenbarung reicht.

Allein jene überzeugenden Wirkungen berühren doch nicht nothwendig mit derselben Macht jeden einzelnen Hörer. Singende Kirchengemeinden, Concertsäle, jedes Publikum das sich die Bach'sche Matthäuspassion, den Beethoven'schen Fidelio und andere vornehme Meisterwerke der Kunst anhört, liefert nur zu schmerzhaft schlagende Beweise für die Erfahrung, daß, so himmlisch, so göttlich sie auch in ihren Wirkungen auf Einzelne sich erweisen möge, alle menschliche Musik, wie alles Irdische doch in dem Banne des Endlichen, Wandelbaren, Unvollkommenen, Bedingten nach allen Seiten ihres Daseins, ihrer Aufgaben und Absichten gewisse Grenzen und Schranken finde. Noch überzeugender wird diese Erfahrung bewährt, wenn man die Unterschiede praktischer Kunstpflege oder der Erzeugnisse des Kunstschaffens ihrem Grund, Wesen und Werth nach betrachtet. Man vergleiche nur einmal z. B. die vollkommensten Leistungen eines Künstlers vom Wiener Sperl oder vom Hainburger Berg und eines Paganini und Joachim; die Vocalmusik des Herrn Hofcapellmeisters Fr. Kücken und eines Sch. Bach oder Rob. Franz; die Opernmusik der „Wallfahrt nach Ploërmel" mit der pikanten vermittelst eines einfachen Kohlkopfes dressirten Ziege und des Don Giovanni mit dem steinernen Gast u. s. f.

Die Nothwendigkeit der Beschränkung wollte das „allgemeine Kunstgesetz" im Allgemeinen nachweisen. Das „besondere Formgesetz" suchte wenigstens anzudeuten, daß die einzelnen Künste, daß insbesondere die Tonkunst bestimmte aus ihrem eigensten Wesen hervorgehende Grenzlinien erkennen lasse, innerhalb deren sie sich in Freiheit entfalten könne. Das „individuelle Stylgesetz" hat nunmehr darzulegen, wie das einzelne Erzeugniß der freien Kunst (Musik) den Bedingungen unterworfen sei, welche das künstlerische Individuum als schaffendes, ausübendes und empfangendes Subject innerhalb und außerhalb seiner individuellen Sphäre findet, insofern Inhalt und Form des Kunstwerks in letzter Entscheidung durch die subjectiven Qualitäten des Muß, der Musse und Muse bestimmt werden.

Da alles künstlerische Produciren Receptivität und Reproductivität zu seiner Voraussetzung hat, so beziehen sich die nachfolgenden Erörterungen vorzugsweis auf das künstlerische Individuum als schaffendes Subject. Dasselbe ist als solches abhängig von seinem Muß, als innerer Nothwendigkeit; von seiner Musse, als der durch seine äußeren Lebensverhältnisse bedingten Möglichkeit; und von seiner Muse, als zur individuellen Besonderheit ausgeprägter qualitativer Schöpferkraft, vermittelst welcher der individuelle Geist sein durch jene Mächte des Muß und der Musse bestimmtes Fürsichsein im Kunstwerk als Ideal anschaut und im sinnlichen zu kunstgesetzlicher Form ausgestalteten Stoffe als That sich gegenüber stellt.

Aus dem so gefaßten Begriff der individuellen Muse erklären sich die Unterschiede des mannigfaltigen persönlichen Styls.

Der häufig mit dem Ausdruck Manier bezeichnete persönliche Styl verleiht dem Kunstwerk nach Inhalt und Form das individuelle Gepräge des schaffenden Subjects; die Manier ist gleichsam seine künstlerische Physiognomie, welche in nur ihr eigenen Zügen und Ausdrucksformen seinen Charakter und dessen Inhalt abspiegelt. In diesem Sinn ist ein Kunstwerk oft sehr verrätherisch, ohne daß sein Urheber es hindern kann oder sich selbst gestehen mag, und in demselben Sinn auch konnte Mozart den im Eingang erwähnten Vergleich seines Styls mit seiner Nase rechtfertigen.

Die Manier verstacht sich zur Manierirtheit, eines Theils wenn sie nicht sowohl in der organischen gegenseitigen Durchdringung des Inhalts mit der Form, sondern vielmehr in einer dieser beiden Seiten des Kunstwerks sich vorzugsweise oder gar ausschließlich ausprägt; anderntheils wenn das Muß die natürlichen Grenzen des Bereiches der Kunst und des Kunstschönen durchbricht, um sich selbst als vereinzeltes Anderssein zur Geltung zu bringen (die Schrulle; eigensinniger Subjectivismus u. dgl.). Dies mögen die vornehmsten Formen der Manierirtheit sein und es soll mit ihrer Erwähnung genügen. Während nun also die Manier bezeichnet werden kann als die naive und wahre Physiognomie des im Dienst der Idee sich frei bethätigenden künstlerischen Geistes; so erscheint dagegen die Manierirtheit oder falsche Manier wie ein erkünsteltes Theatergesicht, welches mit einem Auge nach dem Soufflenrkasten schielt, indem es gleichzeitig mit dem andern den Beifall der Gallerie für sich herausfordert.

Manier sowohl, wie auch Manierirtheit ist den Qualitäten des individuellen Muß und der Musse unterworfen, insofern sie aus diesen heraus sich entwickelt.

Das Muß ist als innere Nothwendigkeit bezeichnet worden und stellt sich näher betrachtet als substantielle Besonderheit des individuellen Geistes dar, nämlich als Begabung, Fähigkeit, Talent, Genie und relative Bildung.

Diese individuellen Qualitäten erscheinen vielfach modificirt durch die von den Einflüssen, Verhältnissen und Zuständen des äußeren Lebens bedingte Möglichkeit (Musse), insbesondere durch heimische, nationale, politische, Cultur- und Gesittungsverhältnisse, persönliche Erziehung, Erfahrung, Verkehr, Anregung, Pflichtbeziehungen, Lebensstellung, Kunststände u. dgl. m.

Das unter diesen Einwirkungen zu mehrer oder minderer Selbständigkeit und Reife gelangte künstlerische Ich setzt sich nun mit der ihm überkommenen geschichtlich gewordenen Kunst in thätige Beziehung und spricht nach Vermögen, Bedürfen (Müssen) und Möglichkeit (Musse) seinen individuellen Inhalt in seinen eigenen den allgemeinen Kunstgesetzen gemäß entwickelten Formen aus. Je nach der Tiefe seiner Erkenntniß jener allgemeinen und besonderen Kunstgesetze werden die Formen seiner Kunsterzeugnisse die Grundzüge derzenigen darstellen, welche ihm geschichtlich als mehr oder weniger ausgebildete und erfüllte überliefert sind.

Durch seinen individuellen Inhalt mit welchem er die historischen Formen nun erfüllt, wird er dieselben entweder nur

bestimmter ausprägen, oder aber er wird durch entdeckte neue Momente gesetzmäßiger Kunstgestaltung und Entwicklung den bisherigen Bereich der historisch gewordenen Kunstformen erweitern und ausdehnen. Jedenfalls aber wird sein Kunstwerk durch seinen besonderen individuellen Inhalt sich von allen dagewesenen wesentlich unterscheiden, und dadurch im ganzen Umfang der Welt historischer Kunstgestaltung eine für sich seiende berechtigte Gestaltung zu beanspruchen haben.

Hiemit ist nun die Weise und Möglichkeit aller quantitativer und qualitativer geschichtlicher Kunstentfaltung und Fortentwicklung charakterisirt und begrenzt und zugleich der vielverbreitete Irrthum evident widerlegt, als gäbe es in der Kunst einen „Fortschritt", welcher durch neue Entwicklungsphasen die vorangegangenen historisch gefestigten Stufen des Ausbaues der Kunstgesetze verrichtete oder als „überwundene Standpunkte" aufheben könnte. Man wird zwar in der Gegenwart dem Polytheismus keine Tempel mehr errichten, aber die Formen der griechischen Baukunst werden noch heute nicht blos bewundert, sondern als unerreichte Vorbilder und Modelle nachgeahmt und wahrscheinlich in jeder Hinsicht ihren hohen Werth behalten, so lange es einen schönen Baustyl gibt. Man wird sich nicht mehr mit Streitschriften verfolgen über Fragen ob die reine Quart consonire oder dissonire u. dgl., man wird aber so lange die musikalische Kunst als solche gepflegt werden mag, die vierte Stufe als Septime im Dominantakkord betrachtet, in natürlicher Fortschreitung stufenweise abwärts führen; und es kann kein logischer Tonsinn so taub oder verbildet sein wollen, es als einen „Fortschritt" der Kunst zu begrüßen, wenn ihre einfachsten nothwendigsten Gesetze von schrankenloser Willkühr ignorirt und in den Stand eitler Selbstdienerei getreten werden, oder wenn man das Festhalten an jenen Gesetzen aus Mangel an Sachkenntniß und ehrlichem Antrieb verschmäht, und es vielmehr durch vornehme Trompetenstimmen als „überwundenen Standpunkt" proclamiren läßt. Die Natur, welche nach allen Seiten des Kunstschaffens als Vorbild gelten kann, hat sich bislang auch noch nie fähig gezeigt, wesentliche Fortschritte über ihre Gesetze hinaus zu machen. Sie bewegt ihren unerschöpflichen Reichthum in den ruhigen gleichmäßigen Kreisen des Wirkens, Werdens und Wandelns und kommt darüber nicht hinaus. Wie mag nun die Kunst, welche mit ihrer ganzen Seite der Erscheinung an der Natur haftet und folglich nach dieser Seite hin der Gesetzmäßigkeit des Natürlichen auch unterliegt und zu folgen hat, sich diesem nicht nur hemmenden, sondern vielmehr leitenden, tragenden, helfenden, elastischen Boden gesetzlicher Formgestaltung entziehen, sich über denselben erheben wollen! Es wäre ein Klügerseinwollen als der Schöpfer Himmels und der Erde selber, ein Titanenkampf, der nur mit schmählicher Niederlage und Selbstvernichtung der frevelnden Angreifer enden könnte, es müßte sich denn etwa zu ihren Gunsten plötzlich Alles umkehren. Da würden z. B. die Menschen als Greise geboren, um als Embryonen zu sterben; die Erde gäbe der Sonne Licht und Wärme; die Blumen würden am Himmel gepflückt, welcher seinen Thau und strömenden Regen von der Erde empfinge; Menschen und Thiere bewegten sich köpflings von Ort zu Ort u. s. w. Bis jetzt aber gehen glücklicherweise nur allenfalls Kunstreiter, Gymnasien, Seiltänzer, mißvergnügte dressirte Affen und ähnliche Künstler in mühe- und qualvollen Arbeitsstunden köpflings auf den Händen und wenn sie beklatscht sind ist ihre Arbeit abgethan und — vergessen, und sie benehmen sich wieder wie andere vernünftige Geschöpfe auch. Affenkomödien u. dgl. sind nothwendig, weil es immer eine Anzahl wunderlicher Käuze gibt, denen es Spaß macht, am Gegensatz der Unnatur die Behaglichkeit, Zweckmäßigkeit und Schönheit der wahren Natürlichkeit schätzen und würdigen zu lernen. So ist's schon eine gerannte Weile in der Welt gewesen und steht zu hoffen, daß es auch in Zukunft so bleiben werde, nämlich bei der wahren Natur. Das mit großem Pomp vertheißene sogenannte „Kunstwerk der Zukunft" wird auch im Wesentlichen der Kunst keine andere Stellung und Mission im Leben geben, als sie auf Grund des Verhältnisses der menschlichen Seele zur Schöpfung und ihrem Schöpfer ein für allemal einnimmt. — Und daß es in letzter Instanz nur auf jenes Grundverhältniß ankomme, das haben diese Studien aus dem Wesen der Kunst und des Künstlers herleiten wollen, was freilich nur in allgemeinen Andeutungen geschehen konnte. Denn einige Zeitungsartikel geben keinen Raum, um eine Lehre ja kaum den Wegweiser dazu darzulegen. So sollten auch nur Anregungen dem ernsthaften Nachdenken und Studium jener wichtigsten Fragen nahe gebracht werden und diese Absicht sei allen Strebenden dringlichst empfohlen.

Recensionen.

Moritz Hauptmann. Sechs vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß, op. 47. Partitur und Stimmen Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Moritz Hauptmann. Zwölf Lieder für vierstimmigen Männerchor. Gedichte von Fr. Rückert op. 49. Partitur und Stimmen, Heft 1. Derselbe Verlag.

S. B. M. Hauptmann's Art und Weise in Tönen zu dichten ist bekannt; kaum werden wir eines Leser den unseren nennen können, der nicht wüßte, worin die Vorzüge seiner Muse bestehen, und kaum wird Jemand bestreiten, daß die Producte derselben zu dem Liebenswürdigsten zählen, was die neuere Zeit aufzuweisen hat. Natürlicher Fluß in Melodie und Harmonie, gewählte und immer geschmackvolle Modulation, sinnige Behandlung des Textes, interessante und doch ungekünstelte Stimmführung, das sind die Eigenschaften, die Hauptmann durchgehends auszeichnen, und die man bei gelehrten Theoretikern nicht immer vereinigt findet. Die Ursache dieser seltenen Vereinigung ist, daß Hauptmann lange vorher praktischer Musiker und Componist war, ehe er sich mit wissenschaftlichen Forschungen tiefer einließ. Das ewig Richtige und Schöne faß ihm längst fest in Ohr und Herz, ehe er über die „Natur der Harmonik und Metrik" so tief nachdachte, daß sein bewundertes aber nur von Wenigen verstandenes Buch gleichen Namens entstehen konnte.

Eine andere Frage ist die, ob seine Compositionsweise ebenso anerkannt als bekannt ist. Wir möchten dieß fast bezweifeln, obwohl wir uns darob nicht verwundern können. Einerseits ist Hauptmann eine so in sich abgeschlossene zur innern Harmonie gelangte Natur ein, um uns seiner eigenen Ausdrucksweise zu bedienen, durch die Tonbestimmung aus der Quintzweiheit zur Einheit gelangter reiner Dreiklang, daß seine Musik ungeachtet ihrer „Gegenwärtigkeit" wie ein freundliches Ahnenbild in unsere, auf den übermäßigen und verminderten Dreiklang und die ewig trügende Enharmonik zu begründen versuchte musikalische Gegenwart hereinschaut. Alles „Aufregende" liegt ihr fern, obwohl sie nicht des „Anregenden" entbehrt, und dort, wo man nicht mehr als angeregt werden will, und zu werden braucht, auch befriedigt. Hauptmann hat in Folge seiner Stellung und inneren Drangs viel Kirchenmusik geschrieben. Doch sind wir jetzt zu der Ansicht gelangt, daß eigentlich diese gerade nicht seine Hauptstärke ist. Es fehlt ihm hier eine Eigenschaft: Erhabenheit und Größe, welche dem erhabenen und großen Gegenstand entspricht; und dieß ist vielleicht ein zweiter Grund, warum seine Compositionen nicht jenen Grad allgemeiner Wertschätzung erlangt haben, welche man ihnen ihrer sonstigen Güte wegen wünschen möchte. Die neuere Zeit bringt es eben mit sich, daß das Gebiet der Kirchenmusik nicht mehr so glücklich bebaut wird, und auch Hauptmann vermochte dem allgemeinen Zug der Tonkunst keine allüberwindende Kraft entgegenzusetzen.

Dagegen ist die Liebenswürdigkeit seiner ein- und mehrstimmigen Lieder eine so große, daß in ihnen der Welt wohl ein nimmer schwindendes Angedenken bleiben wird; ja wir hoffen, daß eine spätere freundlichere Zeit dem Componisten gewähren wird, was die jetzige

von allen möglichen Gegensätzen tief aufgewühlte mitunter zu verfassen scheint.

Eigenthümlich ist die Erscheinung, den schon ziemlich hoch betagten Mann sich mit Aufgaben beschäftigen zu sehen, die man sonst mehr der Jugend zugehörig annimmt, wie die vorliegenden Compositionen Klaus-Groth'scher Gedichte für gemischte Stimmen, und die Männerchöre über Gedichte von Rückert. Da er aber, besonders bei den ersteren, den Ton so hübsch trifft, so ist das ein Beleg dafür, daß seine Empfindung jene jugendliche Frische und echte Naivität bewahrt hat, deren Abgang bei der Composition solcher Sachen sehr schmerzlich vermißt werden möchte. Mit komischem Pathos erzählt er uns im Andanteschritt z. B. „An der Kirche wohnt der Priester und der Müller wohnt am Teich", und scherzt dann im ¾ Takt Allegretto launig genug: „Und ich wohn bei dem Liebchen, will ich, sah ich sie gleich." Einfach und innig singt er „Hell in's Fenster scheint die Sonne." Anmuthig, doch nicht ohne jugendliches Feuer erklingt sein „Wenn Zwei sich gut sind." Lustig beginnt in A-dur das „Im Holz" um in A-moll gar traurig zu enden mit seinem „möcht' wohl liegen drin, stumm und kalt." — Auch die beiden anderen Gedichte dieses Heftes: Der Lerchenbaum" (W. P. Volkslieder der Polen), und: Aus „Mirza Schaffy" (von Fr. Bodenstedt) sind gar sinniger treffender Züge voll. Im Ersten wirkt der einfache Gegensatz von E-dur und E-moll als Frage und Antwort rührend, und dürfte dieses Stück den Gesangvereinen selbst zu öffentlichen Productionen zu empfehlen sein. Das Andere klingt so treu und verlangend wie es nur aus ehrlichem Gemüth kommen kann; doch ist hier eine kleine Reminiscenz an einen der „geistlichen Gesänge" op. 42 etwas störend für den, der diese kennt.

Gegen diese Lieder für gemischte Stimmen, wollen uns die „Männerchöre" minder frisch erscheinen. Macht es die Ungewohnheit in dem beengten Raum der vier Männerstimmen zu schreiben, — die Bewegung ist vorwiegend homophon ausgefallen und es entsteht dadurch eine gewisse Gleichförmigkeit, ein Mangel an Mannigfaltigkeit. Eine Ausnahme davon machen die Nummern 1. und 6. Bei Nr. 1. ist unserem Componisten aber in R. Schumann ein gefährlicher Rivale vorhanden, der das „Schön ist das Fest des Lenzes" für gemischte Stimmen mit ungleich mehr Anmuth und Fülle des Reizes behandelt hat. Am besten gefällt uns von diesem Heft Nr. 6 „Aus der Jugendzeit" wegen des glücklich angebrachten schmerzlichen Zugs, der sich in der mehr humoristisch frischen Grundstimmung des Ganzen durch den forte angeschlagenen verminderten Septimenaccord hervorhebt.

S. Jadassohn, Second grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle op. 20. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

G. W. Das Trio hat in Leipzig gefallen, in diesen Blättern hat es eine entschieden verwerfende Beurtheilung erfahren, so zwar, daß der geehrte Referent v. Br. zu einer nachträglichen mildernden Erklärung eines sehr harten Ausspruches sich bewogen fühlte. Die Redaction nun, von dem gewiß sehr löblichen Streben beseelt, eine nach allen Seiten hin gerechte Stellung festzuhalten, hat uns zur nochmaligen Durchsicht und Besprechung des Werkes aufgefordert, wozu sie gewiß berechtigt war, ohne Gefahr zu laufen, den Werth und die Bedeutung des ersten Referenten durch ein zweites Referat herabzusetzen. Ueberdieß ist es ja kein vereinzelt stehender Fall, daß ein Journal mehrere Kritiken über dasselbe Werk bringt; wir erinnern z. B. nur an die verschiedenen Recensionen, welche die „Cäcilia" über Beethoven's letztere Werke lieferte, und auch Schumann hat einigemale in seiner „Neuen Zeitschrift" ein gleiches Verfahren beobachtet.

In dem Trio von Jadassohn haben wir nun zunächst ein ausgiebiges Talent für Melodie gefunden; durch das ganze Werk ziehen sehr gesangsreiche Perioden in einer solchen Fülle, daß der Hörer durch das unaufhörliche Herausquellen einer neuen Melodie gehindert ist, einen Gedanken als den Schwerpunkt des Satzes herauszufinden und respective festzuhalten. Die Melodien des Autors entbehren aber entschieden des instrumentalen Charakters; sie sind mit Ausnahme eines recht hübschen Thema's im Scherzo, vielmehr für eine Singstimme berechnet, als für Instrumente, und verfagen die Möglichkeit der organischen Entwicklung und Ausspinnung eines Themas, ohne die wir nun einmal kein Werk zur Kammermusik gehörig anerkennen können. Dieses fortlaufende melodiöse Schwelgen hat seiner den großen Nachtheil bewirkt, daß Melodien von ganz verschiedenem Gepräge auf einander folgen, daß sogar nach einem ganz noblen Gedanken eine recht gewöhnliche, seichte Salonphrase auftritt, und daß endlich der Autor in das unausstehlich langweilige Verfahren gerieth, oft eine Melodie des einen Instrumentes ohne Weiteres von dem andern wieder aufnehmen zu lassen, wodurch er trotz der angedeuteten Melodienfluth doch eine gefährliche Monotonie erzeugt.

Im ersten Satz (E-moll) ließen sich zwei sehr hübsche Gedanken sehr wohl zu einer geistreichen Arbeit verwenden; dieses sind die ersten acht Takte und der pag. 5 im letzten System eintretende kleine G-dur-Satz, aber statt dessen schwächt der Verfasser ihren musikalischen Werth durch die gleich darauf ertönenden Fadaisen in bedauerlicher Weise ab. Einmal nimmt er einen Anlauf zu einer Durchführung, allein auch hier kommt er nicht weit damit, da ihm dabei die (wir müssen es leider gerade heraus sagen) gleichzeitigen trivialen Geschwätze der Geige und des Cello's einen argen Strich durch die Rechnung machen, so daß das für sich arbeitende Clavier sich beeilt, mit seinen Collegen in eine süße Eintracht zu treten, und das Gefährliche eines selbstständigen Gebahrens nicht weiter zu riskiren. Der Schluß des Satzes ist hübsch. Dasselbe würden wir vom zweiten Satz „Romanze" E-dur ¾ sagen können, wenn der Autor es verstanden hätte, dem Clavier eine geistreichere Coloratur zu geben, seine Verbrämungen nehmen einige Mal eine zu abgenutzte Färbung an. Die beiden sehr hübschen Hauptmelodien würden durch ein interessanteres Kleid ungemein gewinnen. Das Scherzo halten wir für den gelungensten Theil des Werkes; da zeigt sich ein unverkennbares Streben, wirklich instrumental zu schreiben. Im Finale begegnen uns ebenfalls einige geistreiche Pointen, aber sie kommen gleichwohl nicht zu einer vollen Geltung, weil der Componist nicht fähig war, sie gehörig auszubeuten. Man kann sich hierüber eigentlich mit vollem Recht verwundern, da in dem Trio sich auf der andern Seite auch wiederum Spuren finden, die auf ein Studium unserer besten Werke hinweisen; wir wollen es jedoch damit entschuldigen, daß der junge Autor noch an einer Ueberfülle musikalischer Ideen laborirt, die ihn von der nothwendigen Sichtung des Spreues vom Waizen und von der richtigen Verarbeitung des vor reiserer Selbstkritik standhaltenden Gedankens abführt.

An dem Talent des Componisten zweifeln wir nicht; darum aber rathen wir ihm in seinem eigenen Interesse, sich zunächst auf einem anderen Felde der Kunst zu versuchen, bis seine Phantasie durch die größere Verstandesschärfe der reiferen Jahre gezügelter und abgeklärter worden ist. Unsere Kammermusik verwirft ja gerade das „Sichgehenlassen" in entschiedenster Weise. Und dann studire der Autor die Natur der Instrumente tiefer; jedes Instrument rächt sich von selbst für die ihm angethane unrechte Behandlung.

Von Bach bis Wagner. — Zur Geschichte der Musik von Reißmann. — Berlin, Verlag von J. Guttentag. 1861.

v. Br. Der Verfasser dieser Schrift bemerkt sehr richtig in der Einleitung: „Wenn die Geschichte der modernen Kunst überhaupt vorherrschend eine Künstlergeschichte ist, so namentlich die Geschichte der Musik. Die Kunst der Innerlichkeit wird sich natürlich nur in demselben Maße entwickeln, als die Welt der Innerlichkeit zum Bewußtsein kommt, und weil dies Bewußtsein immer in dem einen Künstler einen Höhepunct erreicht, so wird die Individualität des Tonkünstlers für die Entwicklung der gesammten Musik viel bedeutsamer, als in jeder andern Kunst.

Es gilt das namentlich von jener Zeit an, in welcher der Volksgeist vorherrschend Einfluß auf die Besondergestaltung der

Musik gewinnt, von der Zeit der Reformation an. Vorher ist es der Geist des Christenthums, oder, als was er sich später darstellt, der Geist der Kirche, der ihre Entwicklung bestimmt und die Individualität des Künstlers kommt wenig in Betracht. — — — — Mit dem Eintritt des 18. Jahrhunderts aber wird die Musikgeschichte ausschließlich Künstlergeschichte."

Reißmann faßt nun jene hervorragenden Künstler, in deren Werken ganz eigentlich die Geschichte der Musik in den letzten anderthalb Jahrhunderten besteht, in vier Gruppen zusammen und characterisirt sie ziemlich zutreffend folgendermaßen: „In Bach, Händel und Gluck ist es der Individualismus, der, groß gezogen an den höchsten und heiligsten Ideen, ihr künstlerisches Schaffen leitet, der in ihren Kunstwerken waltet und lebt und zu äußerer Erscheinung gelangt. In Haydn, Mozart und Beethoven tritt dann die Individualität in ein bestimmtes Verhältniß zur Außenwelt. Das gemüthliche Verhalten zur Natur, der Liebe Lust und Leid gewinnen Form und Klang, und die Wunder der Schöpfung und die Macht der Weltbegebenheiten wirken anregend auf die künstlerische Phantasie. In der dritten Gruppe, in Schubert, Mendelssohn und Schumann ist es dann die eigene Spontaneität des Geistes, die lyrische Beschaulichkeit, die Inhalt und Form des Kunstwerkes bestimmt. Die heimlich reizvolle Seite des musikalischen Darstellungsmaterials tritt jetzt immer entschiedener in den Vordergrund und beginnt das gesammte Musikstreben und Musikempfinden derartig zu beherrschen, daß in der letzten Gruppe endlich in C. M. von Weber, Meyerbeer und R. Wagner das Bedürfniß künstlerischer Gestaltung immer mehr verloren geht.

Vorsichtig genug fügt der Verfasser noch hinzu, daß diese Eintheilung nur im Großen und Ganzen zu verstehen sei, eine Clausel, die sich indeß überall, wo der Versuch gemacht wird, das Lebendige zu systematisiren, von selbst ergibt.

Auf 180 Seiten legt nun der Autor den eben angegebenen Inhalt seines Büchleins in angenehmer, gewandter Darstellung auseinander. Der rein ideelle Gehalt desselben ist, namentlich was die neueren Künstler angeht, nicht eben bedeutend, und beschränkt sich im Wesentlichen auf eine Reproduction von bereits Gesagtem. Aber den mit der Literatur minder vertrauten Laien ist die Schrift als ein mit Einsicht geschriebenes Compendium immerhin zu empfehlen.

Der Standpunct des Verfassers ist ein conservativer. Von diesem aus nimmt er gelegentlich auch Partei gegen die sogenannte Programmmusik. Wenn er jedoch, Seite 121, von Schubert sprechend, meint: „Aber unser Meister gibt auch den schlagendsten Beweis, daß nur die Unmittelbarkeit und Naivetät der Erfindung eines Haydn noch im Stande war, große und weit angelegte Instrumentalwerke, Symphonien und Sonaten ohne bestimmtes Darstellungsobject zu schreiben; daß mit dem Verschwinden dieser Naivetät die gesammte Innerlichkeit, um wirklich bedeutsame, inhaltsvolle Instrumentalwerke hervorzutreiben, an großen, objectiven Bildern, die sieder Phantasie vorüberführt, sich concentriren muß", so ist diese Bemerkung erstlich mit Hinblick auf Haydn's Nachfolger nicht völlig richtig, und dann bestätigt sie ja gerade das Verfahren der Programmcomponisten als ein innerlich nothwendiges, da diese nichts anderes wollen, als die großen, objectiven Bilder, an denen sich ihre Phantasie entzündet hat, auch den Hörer zum Bewußtsein zu bringen. Theoretisch, principiell ist aber diese Frage von gar keiner Bedeutung, die sie erst im befondern Fall erhält.

Noch auf einen Punct möchten wir die Betrachtung hinlenken, obgleich er dem Aufmerksamen von selbst entgegenspringt. Faßt man nämlich jene Gruppen in's Auge, in welche Reißmann ganz richtig die Reihenfolge der großen und hervorragenden Tonkünstler seit dem 18. Jahrhundert zusammenfaßt, so bemerkt man, wie in der ersten Gruppe bei weitem die Vocalcomposition vorherrscht, in der zweiten Gruppe dagegen führt die Instrumentalcomposition die Herrschaft, in der dritten halten sich beide ungefähr die Wage und in der vierten fällt das Uebergewicht wieder total der Vocalcomposition anheim. Da nun alle Geschichte einen lebendigen Organismus darstellt, so ergeben sich aus dieser Beobachtung Consequenzen, welche zu ziehen wir aber für diesmal dem Leser überlassen.

Locales.

Concerte und Oper.

(2. Philharmonisches. Figaro.)

„So viel als ich schon unternommen,
Ich wußte nicht ihr beizukommen,
Mit Wellen, Stürmen, Schütteln, Brand;
Gerüstig bleibt am Ende Meer und Land!"

S. B. Obige Worte des Miphistopheles klangen uns vorigen Sonntag fortwährend in den Ohren, da wir Mittags eine Mozart'sche Symphonie und Mendelsohn's „Sommernachtstraum", Abends des Esteren „Figaro" gehört hatten! Welchem wirklich begabten Componisten ist es überhaupt je eingefallen mit der Vergangenheit, und dem Großen, was sie hervorgebracht, völlig zu brechen, und eine nagelneue Kunst erfinden zu wollen, welche die frühere gänzlich negiert? Hat uns Mozart neulich seine ungeschwächte Lebenskraft abermals schlagend bewiesen, trotz aller seit Berlioz's berüchtigten Worten*) auf ihn gehäuften Anfeindungen, hat Mendelsohn in seinem Sommernachtstraume evident gezeigt, daß um ein Neues hervorzubringen nicht nöthig sei, auch nur ein allgemeines Kunstgesetz zu verletzen, so liegt darin den erkenntlich Bestätigenden für uns so viel, daß die Herren „Neudeutschen" sich's ernstlich zur Lehre nehmen mögen. Auch jene verpichten Schumannianer die ewig auf Mendelsohn losstrommeln zu müssen glauben, mögen es merken, daß Genialität nicht nothwendig auf den Trümmern der reinen Form ihren Thron aufschlägt, und Reichthum der Erfindung kein Monopol Schumann's gewesen.

Die dreisätzige Symphonie in D von Mozart wurde im Ganzen von unseren Philharmonikern trefflich ausgeführt. Im ersten Satz hätte allenfalls noch manche feinere Schattirung Platz greifen können; so bedingt z. B. der Wechsel von Moll und Dur im Seitensatze daselbst ein Zurück- und Hervortreten in's pianissimo und mezzapiano, welches wir vermißten. — Wir können hier den Wunsch nicht unterdrücken, daß diese Concertunternehmung den arg vernachlässigten, durch einige unglückliche versehlte Aufführungen seit einigen Jahren aus den Concertsälen verbannten J. Haydn wieder zu Ehren bringe. Man mache den Anfang mit einer weniger bekannten Symphonie, gebe diese aber in recht launiger und frischer Auffassung, und man wird sehen, daß man mit Unrecht Vater Haydn über die Achsel angesehen hat. — Große Freude, auf allen Gesichtern zu lesen, erregte der „Sommernachtstraum". Welche Fülle von Musik, und zwar von wirklicher Musik, die bei aller phantastischen Bedeutsamkeit streng alle Forderungen an das rein Musikalische erfüllt, nirgend blos genial „thut", sondern ist, und indem sie Gedanken sprüht und blitzt, doch immer die reinste Formenschönheit offenbart! — Die Ausführung war eine sehr brillante, die Tempo's mitunter zwar hart an der Grenze des Möglichen, aber bei den akustischen Verhältnissen des Opernhauses nicht tadelnswerth; haarscharf getroffen war das des „Scherzo" und des „Hochzeitsmarsches", welch' letzteren wir hier zu unserem Schrecken öfter in doppelt langsamem Tempo gehört haben. Das „Scherzo" wurde in Folge der virtuosen Ausführung, namentlich der Flötenpassage am Schluß da Capo begehrt und gespielt. Im „Nocturno" gefiel und der Vortrag des ersten Hornisten nicht besonders; eine sogenannte „gefühlvolle" Ausführung unter Beiseitesetzung der ersten musikalischen Regeln können wir nicht gutheißen; der betreffende Herr liebt es, den „Schmetterton" fleißig anzubringen, verschwendet aber in Folge davon so viel Athem, daß er fast nach jedem dritten Viertel Luft schöpfen muß. Abgesehen von dem störenden, im ganzen Hause hörbaren Geräusch, entsteht dadurch noch eine Zerstücklung der Melodie, die

*) Es sei „die höchste Zeit, dem Mozart-Cultus in Deutschland ein Ende zu machen!"

bei einem so ruhigen, wie in milder Mondnacht erglänzenden Stück geradezu unästhetisch wirkt. — Am mindesten gelungen war die Declamation des verbindenden Gedichts durch Fr. Gabillon, welche sich in die besonderen Bedingungen der Lösung einer solchen Aufgabe nicht recht finden zu können schien. Wir haben seiner Zeit in Herrn Anschütz einen Vertreter für solche „verbindende Gedichte“ gehabt, wie er uns jetzt unersetzlich dünkt.

Wie bereits oben erwähnt, wohnten wir des Abends der Vorstellung des „Figaro“ bei. Obwohl die Besetzung der Rollen uns keine ganz entsprechende schien, da namentlich Frl. Wildauer den nöthigen Stimmfonds zur wirksamen Ausführung der Susanne nicht mehr besitzt, Herrn Draxler aber ebenfalls die Jugendlichkeit des Organs gebricht, sowie nicht minder die schauspielerische Feinheit, so war die Aufführung im Ganzen doch eine recht gelungene. *) Herr Beck als Graf hielt sich in vernünftigen Grenzen der Stimmentwicklung, Frau Csillag als Gräfin war ebenso vernünftig sich im Tremolieren zu mäßigen, und auch die übrigen Darsteller, sowie das Orchester unter Herrn Esser's sicherer Leitung thaten ihr Möglichstes. In Folge davon war die Aufnahme dieser Oper von Seite eines „Sonntagspublikums“ eine warme und sehr erfreuliche. Warum übrigens diese Oper jetzt wieder mit gesprochenem Dialog statt mit den Mozart'schen Recitativen gegeben wird, dafür wissen wir keinen Grund anzugeben.

*) Verstöße wie der des Hrn. Beck, welcher im letzten Akt zu spät auf die Bühne kam, und dadurch eine Unterbrechung und nochmaliges Anfangen veranlaßte, sollten freilich auf einer Hofbühne nicht vorkommen.

Correspondenzen.

Dresden.

Seit meinem letzten Berichte hat die musikalische Saison einen immer lebhafteren Aufschwung genommen. Vor Allem sind die drei Abendunterhaltungen zu erwähnen, welche Clara Schumann und Josef Joachim am 26. und 29. October, sowie am 1. November im Hotel de Saxe vor überfülltem Saale gaben. Wir hörten darin für Piano und Violine: die Sonaten op. 121 von R. Schumann, op. 23 und 47 von Beethoven, Es-dur von J. S. Bach, F-dur von Mozart, G-dur (all' Ungarese) von Haydn, und das Rondeau brillant op. 70 von F. Schubert; für Pianoforte allein: Ballade (G-moll) von Chopin, Sonate (H-moll) von Clementi, Sonate op. 101 von Beethoven; für Violine allein: Sonate von Tartini, Adagio und Scherzo von Spohr, Romanze von Beethoven, Bourrée und Double von J. S. Bach. Außerdem spielte Frau Schumann noch mit Fräulein Marie Wiek: Allegro brillante à 4 mains von Mendelssohn-Bartholdy. Selbstverständlich gehörten sämmtliche Leistungen des trefflichen Künstlerpaares zu den seltensten, reinsten Kunstgenüssen. Nur gegen zu schnelles virtuosenhaftes Tempo der letzten Sätze der Sonate von Beethoven und Haydn müssen wir uns erklären, sowie gegen die unhistorische Weglassung des Violoncelles bei dem letztern Musikstücke, welches ursprünglich als Trio geschrieben ist. Leider war es dem Dresdner Publikum bisher immer noch nicht vergönnt, Meister Joachim in seiner eigentlichen Größe, der Wiedergabe eines der Concerte von Beethoven, Mendelssohn oder Spohr zu hören. Hoffentlich wird dieß noch während dieses Winterhalbjahres geschehen. — Am 7. November fand im Theater wie alljährlich das Concert zum Besten des Chorpensionsfonds statt. Zur Aufführung kamen Schumann's Musik zu Byrons dramatischem Gedichte „Manfred“, der verbindende Text nach Worten der Dichtung gesprochen von Frau Bayer-Bürk, den Herren Davison und Winger. In Wien ist das vortreffliche Werk oft gehört und in seinen Schwächen und Vorzügen vollständig gewürdigt worden. Auch hier machten die Ouvertüre, die Musik zur „Alpenfee“ und die bei Beschwörung und Erscheinung der Astarte den ungetrübtesten, mächtigsten Eindruck, während die Gesangsstellen wirkungslos vorübergingen. Die Bruchstücke des gesprochen, aber verkehrten Gedichtes wurden meisterhaft wiedergegeben, wie denn auch der musikalische Theil des Werkes unter Leitung des Kapellmeisters Dr. Riet vortrefflich ausgeführt wurde. Außer einer Festcantate des Herrn Kapellmeister Krebs (zum Schillerfeste am 10. November 1859 componirt) wurden noch einige Gesänge für gemischten Chor vom hiesigen K. Hoftheater-Chordirector W. Fischer und am Schlusse des Concertes die Phantasie für Piano, Chor und Orchester von Beethoven ausgeführt, die Clavierpartie in letzterem Musikstücke von Herrn A. Blaßmann vortrefflich gespielt. — Im 2. Symphonieconcerte kamen zur Aufführung: die Ouvertüren „im Hochland“ von Gade und zur Oper Medea von Cherubini, sowie die Symphonien Es-dur von Haydn und C-moll von Beethoven.

Im 3. Symphonieconcert am 5. December hörten wir: die 3 Ouvertüren zu Leonore von Beethoven, die Symphonie A-moll von Mendelssohn-Bartholdy und die Ouverture zu Fidelio von Beethoven. Dieses letztere Programm war hauptsächlich von dem Standpunkte aus gewählt worden, um dem Publikum einmal chronologisch die Entstehung der 4 Ouverturen zu Leonore und Fidelio vorzuführen. Es war dieses Unternehmen, namentlich die ersten 3 Ouverturen betreffend, vom entschiedensten Erfolge begleitet; wie des Meisters Genius sich bis zur Ouverture Nr. 3 wunderbar steigert, eben so die Begeisterung der Aufführenden und des Publikums. Weniger günstig wirkte darauf freilich die geistvolle Mendelssohn'sche Symphonie mit ihrem idyllischen landschaftlichen (?) Charakter; es ist kaum möglich, nach der „großen Leonorenouverture“ noch ein anderes Musikstück zu ertragen; trotzdem entzückte die Fideliouverture durch ihren wunderbaren Glanz. In beiden Concerten zeigte von Neuem Herr Capellmeister Dr. Riet sein außerordentliches Directionstalent, — die Capelle unter seinem Taktstock eine sich steigernde Vorzüglichkeit der Ausführung. — In der ersten Soirée für Kammermusik der Herren F. Hüllwed, Dr. Körner, L. Göring, F. Grützmacher und A. Blaßmann kamen 2 Quartette von Mozart (F-dur Nr. 8) und von Beethoven (A-moll op. 132), sowie die Sonate (D-dur) von Mendelssohn-Bartholdy für Piano und Violoncell zur Aufführung. Das Quartett des Herrn Hüllwed hat durch den Eintritt der Herren Körner und Grützmacher wesentlich gewonnen. Namentlich übt Letzterer durch außerordentlich sicheres, musikalisch entschiedenes und doch sein empfundenes Spiel den günstigsten Einfluß aus. Es bleibt ihm bei vollkommener Beherrschung seines Instrumentes in technischer Beziehung nur die Erzielung eines schöneren Tones übrig, wozu ihm ein schulgerechterer, breiterer Bogenansatz leicht verhelfen dürfte. Die vortrefflichen Leistungen der Herren Hüllwed und Göring sind bekannt. In Letzterem besitzt die K. Kapelle einen Bratschisten ersten Ranges, unterstützt durch ein vortreffliches italienisches Instrument, früher im Besitz des Hrn. Concertmeisters C. Lipinski. Ferdinand Hüllwed, aus der Schule Friedrich Schneider's in Dessau hervorgegangen, ist ein außerordentlich strebsamer, die höchste Achtung verdienender Künstler, der, alle Virtuosenkünste nur als Mittel zum guten Zwecke gebrauchend, diesen einzig und allein in der reinsten Pflege seiner Kunst findet. Noch jung, hat er schon eine achtunggebietende Stufe der Meisterschaft erreicht; trotzdem bleibt ihm noch Manches zu lernen übrig. Daß er dieß erkannt und darnach handelt, zeichnet ihn vor Vielen seiner Kunstgenossen aus. Gleichtüchtiges Streben ziert den Pianisten Herrn Adolph Blaßmann, welcher bei außergewöhnlicher Technik doch den Musiker weit über den Virtuosen stellt und unausgesetzt Compositionen vorführt, für die ihm mehr die kleine Schaar der Eingeweihten als das größere Publikum dankbar ist. Haben wir über vorgenannte Herren ausführlicher gesprochen, als es eigentlich Absicht unserer Berichte überhaupt ist, so geschah dieß aus dem Grunde um dem wackern, nicht immer anerkannten Streben derselben auch nach Außen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. — Einen nicht zu leugnenden Gegensatz zu den Kunstanschauungen dieser jungen Männer, namentlich zu denen Blaßmann's bot das Concert des Herrn J. Schulhoff am 26. November, welches, statt besucht, doch eigentlich spurlos vorüber ging. Der talentvolle und vortreffliche Künstler scheint physisch und geistig ermattet. Befand der Reiz seiner Leistungen früher hauptsächlich in eleganter geistvoller Wiedergabe seiner angenehmen Saloncompositionen, so scheint jetzt diese Production und Reproduction abgeblaßt und weniger pikant. Herr Schulhoff trug lauter neue Compositionen vor, die sämmtlich ohne zündende Wirkung selbst auf ein sehr theilnehmendes dilettantisches Publikum blieben. Darunter gehörten: Capriccio, Romance (Souvenir de Venise), Polonaise, Deuxième Nocturne, Nouvelle Mazurka, Morceau caractéristique über Zigeunerlieder. Eine Wiedergabe der Sonate op. 81 von

Beethoven erschien trockener; mangelhaft sogar die eines Trios von Haydn (C-dur), namentlich im übertriebenen schnell genommen letzten Satze. Vielleicht trug auch ein klanglofer englischer Flügel von Broadwood Viel hierzu bei.

(Schluß folgt.)

Zeitungsschau.

Zu dem Tollsten und Ungeschicktesten was wir je gelesen haben, gehört, was ein Wiener Feuilletonist in der „Breslauer Zeitung" vom 27. Jänner über das Taufig'sche Concert schreibt. Der gute Mann welcher über Carneval und Wetter sicher mehr Beruf zur Schriftstellerei hat, als über Musik, sagt u. A., in der Liszt'schen Musik zeige sich die „Bemühung" sich der Zukunftsmusik anzuschließen (!), Liszt wurzle jedoch mit seiner aristokratischen Natur „zu sehr in der Vergangenheit" (!) er schließe sich „fast unmittelbar an Beethoven an", (!) und Alles, was dazwischen liege, deutsche, italienische und französische Musik scheine diese Compositionen nicht zu berühren Liszt „kam nicht mehr in die schmelzende Strömung der Neuzeit" (schmelzender Unsinn!) Sein Schüler Taufig aber „zeigt dasselbe ernste gewaltige, technisch strenge Spiel seines Meisters, welches die Salonerscheinungen der Gegenwart, wie Bülow und Clara Schumann (!) weit hinter sich läßt", u. s. w. — Da möchte man doch sagen: Schuster bleib bei deinem Leisten!

Nachrichten.

Im 2. Abonnements-Concert zu Besten der Gustav Adolf-Stiftung in Berlin kam ein Oratorium „Israels Heimkehr" von J. Rud. Schachner zur Aufführung. Der tüchtige Musikreferent der „Nationalzeitung" zeigt sich von demselben nicht besonders erbaut. Abgesehen von den Mängeln des Textes „verrät sich kein Zug, daß Schachner aus der unversiegbaren Quelle der musikalischen Antike geschöpft hat. Bach, Händel, selbst Haydn sind ohne Einfluß auf ihn geweſen; — — nur Mendelssohn scheint er seine Offenbarungen entnommen zu haben. Die Chöre sind fast ohne Ausnahme homophon behandelt; — die Männerchöre deklamiren die Worte Gottes auf einem Ton, während sie das Orchester in wildem Gewühl umwogt" u. s. w.

Der Berliner Domchor hat eine Trauerfeier für den verstorbenen König veranstaltet und dabei einen Theil des Requiems von Jomelli, ein Magnificat von Gabrieli, ein besonders gerühmtes Moramus von Perti, Regina coeli von Caldara, eine zweichörige Motette von J. W. Bach, einen Choral von J. S. Bach und den 2. Psalm von Mendelssohn aufgeführt. Außerdem wurden noch ein Präludium und Fuge von J. S. Bach und ein Orgelconcert von Friedemann Bach, für das Clavier zu 4 Händen arrangirt, vorgetragen.

Auch Köln hat seine musikalischen Trauerfeierlichkeiten gehabt. Der Männergesang-Verein veranstaltete eine solche und führte dabei den Choral „Jesus meine Zuversicht" von B. Klein, einen „Bardenchor" von Silcher, „Ecce, quomodo moritur justus" von Palestrina, und „Hoffnung" von J. C. Schärtlich auf. Ferner sprach L. Bischoff ein für diese Feier von ihm verfaßtes Gedicht, worauf sich zwei Sätze aus Cherubini's Requiem schlossen. Darauf folgte ein Chor von Sitcher „Stumm schläft der Sänger„ und „Salvum fac regem" von G. Föllmer. — Das sechste Gesellschaftsconcert war demselben Zweck gewidmet, und brachte einen „elegischen Marsch", von Hiller für diese Gelegenheit componirt, Mozart's Requiem, und Beethoven's Eroica.

Auch in Breslau fand zu gleichem Zweck eine „Gedächtnißfeier" statt, deren Programm jedoch wenig mit demselben harmonirte. Ein Trauermarsch von einem der Mitwirkenden (wie es scheint einem Dilettanten) machte den Anfang; dann folgte Ave verum von Mozart, Chorlieder von J. Schäffer, Duett aus „Trovatore" von Verdi (!) Arie aus „Dinorah" von Meyerbeer (!), Lieder von Kendell, Clavierstücke von Chopin und Mendelssohn. Der Referent der „Breslauer Zeitung," der wir diese Mittheilung entnehmen, stattet schließlich dem „mühsamen" Dirigenten, Herrn J. Schäffer, seinen aufrichtigen und herzlichen Dank ab.

Die Leipziger „Neue Zeitschrift" als Organ des „Allgemeinen deutschen Musik-Vereines" verkündet in ihrer Neujahrs-Nummer den Zusammtritt einer zweiten Tonkünstler-Versammlung für Juli oder August in Weimar, wobei drei „große" Musikaufführungen veranstaltet und die Statuten des Vereins berathen und festgestellt werden sollen. Es ist kein Zweifel, daß alle Anhänger des Fortschritts im Sinne Weimar's" sich dabei zahlreich einfinden, und neue — vergebliche — Feldzugspläne verabreden werden.

Ph. Em. Bach's Symphonie in D ist nun auch bei Breitkopf und Härtel und zwar mit Vortragszeichen nach den Stimmen des Grewandhauses versehen, erschienen. Auch ein vierhändiges Arrangement ist dankenswerther Weise beigegeben.

I. K. Am 19. d. Mts. starb nach mehrwöchentlichem Leiden Dr. A. Kefferstein, Pastor des Dorfes Widerstädt in Thüringen. Der Dahingeschiedene, ein genauer Musikkenner, war einer der ersten Mitarbeiter an der von Rob. Schumann begründeten „Neuen Zeitschrift für Musik" und sonst auch unter dem Namen K. Stein bekannt und geachtet, als Schriftsteller und Recensent auf musikalischem Gebiete. Eine Novelle „König Myda", die auf stark phantasiſchem Grunde (in der Art T. A. Hoffmanns) eine Fülle trefflicher Gedanken über Musik enthält, und deßhalb wieder einmal in Erinnerung gebracht werden darf, ist namentlich hervorzuheben. — Friede seiner Asche!

Wien.

Jos. Joachim, der erste lebende deutsche Geiger, welchen zu hören Wien seit einer Reihe von Jahren versagt geblieben ist, trifft am 3. Februar hier ein, und gibt im Musikvereinssaal am 9. November ein Concert.

Es macht eine Notiz die Runde durch die Zeitungen, des Inhalts, daß A. Dreyschock in Warschau einen slavischen Namen angenommen habe, um den Anfeindungen zu entgehn, die ihm als Deutschem Nachtheil zu bringen drohten. Auf eine directe Anfrage desgalb wurde einem hiesigen Geschäftshause folgende Antwort:

„Was die Namensveränderung Dreyschocks anbelangt, so ist daran nichts Wahres. Dreyschock concertirte und annoncirte unter seinem Namen, — nur während eines Concertes im Theater, bei den sehr lebhaften Aclamationen hörte man einmal einige nationalsüchtige Stimmen: Trzyckopa (polnisch Dreyschock) rufen." — Uebrigens hätte die Sache auch nicht so viel auf sich gehabt, wenn sie wirklich geschehen wäre. Denn Dreyschock ist unseres Wissens ein Böhme, und zwar aus einer Gegend, wo die Racen sich fortwährend kreuzen. Man könnte daher von Dreyschock eine Reinheit nationaler Gesinnung nicht fordern, welche Tausende von Vollblut-Deutschen im Ausland unangefochten verläugnen, und zwar in Namen, Sprache und Sitte. D. R)

Concert-Ankündigungen.

Am 2. Februar Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinssaal: Orchester Concert des Componisten J. Dorn (Concert Ouverture — Violin-Quartett — Phantasie für Pianof. (Herr Decker) — Symphonie Nr. 3 in C-moll — Lieder von Neumann (Herr Walter).

Am 3. Februar Abends 5 Uhr im Musikvereinssaal: Zweite Quartett Production (2. Cyclus) des Herrn J. Hellmesberger (Schumann, Quartett in F-dur — Beethoven, Trio in Es-dur op. 70 (Herr Weidner.) — Mendelssohn, Octett. (2. Quartett die Herren Käßmayer, Hilbert, Zach und Kupfer.)

Am 9. Februar Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinssaal: Concert des Herrn Josef Joachim.

Am 9. Februar Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: Concert des Pianoforte-Virtuosen Carl Taufig (Bach — Beethoven — Weber — Chopin — Liszt).

Briefkasten der Redaction.

E. W. in P. Ich bitte um baldige Antwort in Betreff meiner letzten Propositionen.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 6. Wien, 9. Februar 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Lehmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Witwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Auch ein Votum in Sachen der Tonkunst und der kleinen deutschen Souveräne. — Recensionen. — Locales. — Correspondenzen. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Vermischtes. — Concert-Ankündigungen.

Auch ein Votum

in Sachen der Tonkunst und der kleinen deutschen Souveräne.

J. B. A. Das artige Phantasiebild, das in Nr. 3 Ihres geschätzten Blattes vom 19. v. M. die *mögliche* Thätigkeit eines musikliebenden deutschen Fürsten behandelt, wird kaum verfehlt haben, bei jedem Leser eine Reihe eigenthümlicher Reflexionen wachzurufen. Ein guter Theil davon entzieht sich aber der öffentlichen Besprechung. Und doch berührt der Gegenstand unsere tiefsten, heiligsten Interessen. Es müßte denn Jemand der beleidigenden Zumuthung Folge geben, die *Musik*, als die „sinnlichste" der Künste, bezwecke nur schönen Zeitvertreib; es sei, mit andern Worten gesagt, gleichgiltig, ob einem deutschen Publikum ein Chor von *Händel* oder ein brillant instrumentirtes Handwerksburschenlied vorgetragen werde. Noch sind wir nicht so weit auf der schiefen Ebene moderner Geschmacks- und Begriffsverwirrung herabgekommen, noch steht es unerschütterlich fest in unserem Bewußtsein, daß der herrliche Baum der Kunst, ob er auch mit seinem Gipfel hoch in die freien Lüfte rage und mit seinen Früchten Alle, die es wollen, erfreue, dennoch seine Wurzel tief im *nationalen* Boden schlagen müsse. Daher auch die klar gewordenen Fach- und Schulbegriffe einer *deutschen*, *französischen*, *italienischen* Musik.

Der *nationale* Boden! Ja, da steckt der Hacken, und es verdient der fromme Muth und Eifer, mit denen musikalische Schriftsteller, trotz aller Enttäuschungen und Irrungen, die ja dem Deutschen in keiner Richtung erspart werden, immer wieder auf die Möglichkeit verfallen, daß *persönlicher* guter Wille einzelner Fürsten die sinkende Kunst aufrichten und wiederherstellen könne, alle Anerkennung. Freilich ist es ein von kurzsichtigen oder gar falschen Vaterlandsfreunden hinlänglich abgeleiertes Motiv für die unumgängliche Nothwendigkeit der Existenz der mittleren und kleinen Höfe in Deutschland, daß durch sie die Wissenschaften und Künste auf eine höchste Stufe, zu ungemessener Verbreitung gebracht, dadurch mittelbar die Bildung und Reife der Nation beispiellos befördert wurden — was nur dann wahr ist, wenn man von der *politischen* Bildung und Opferwilligkeit des Volkes gänzlich absieht. An diese mittleren und kleineren Höfe lehnten sich eine eben so große Anzahl mittlerer und kleiner Hauptstädte — „Hochwarten" deutschen Geistes, deutscher Bildung und deutschen — Philisterthums, deutscher Misere. Sie Alle ersehnen und ersiehen Anstoß und Vorschub von Oben, von der Mitte des kleinen Cirkels aus, welchem sich zu widmen und in dem aufzugehen ihre Kräfte und Einsicht eben ausreichen. Und woher, ich frage, woher soll dem Mittelpunkt dieses Cirkels im Allgemeinen und Besondern die Fähigkeit kommen, Großes, Reines, Ganzes zu *wollen*? Woher die Mittel an Menschenkräften, um es *auszuführen*, auch wenn er es je wollen könnte? — Solche Fragen sind einmal nicht zu umgehen, wenn wir, wie gesagt, nicht aus Unverstand oder Scheindienerei selber die nationale Kunst zur Buhldirne oder im bessern Falle zum Bajazzo erniedrigen wollen. — Wer aber darf die bündige Antwort auf so vorwitzige Fragen geben?

Eins steht fest: die Angelegenheit der definitiven nationalen Läuterung, Feststellung und Durchführung der wahren Tonkunst und des einzig Schönen und Zulässigen in ihr kann nur an dem Einen Tage zum Austrag kommen, der über das staatliche Sein und Werden des deutschen Volkes entscheidet. Lehrt uns daher eine vorangeschrittene Auffassung der Geschichte wie des Tages, daß es unsere Mannespflicht sei, nicht all' unsern Tadel, all' unser Mißbehagen an öffentlichen wie an Kunstzuständen nur an der einen Stelle sich sammeln zu lassen, wo gegebene Verhältnisse naturnothwendige Consequenzen bedingen; so will es uns auch geziemen, den *Hoffnungen* auf die bessere Zukunft eine breitere Basis zu geben, als jene. Und diese breite Basis ist keine andere, als wir selbst, das *Volk* in seinen guten, der Ehre, dem Schönen und Wahren allezeit treuen Elementen. — Ist der innere Gehalt unsers Volkes der, den wir hoffen — eine Hoffnung, die allein uns noch über Wasser hält — so wird er auch die reichgesäten Keime der Kunst, die seine großen Geister in sein Wesen ausgestreut, bewahren und unfehlbar zeitigen. Den Tag der Ernte — wer kennt ihn?

Dann noch ein Wort!

Ist es nicht eine große Thatsache, daß die bedeutenden deutschen Städte: Leipzig, Frankfurt, Köln, Aachen, Mainz, Hamburg, Breslau, Magdeburg, Düsseldorf, Elberfeld, Halle u. s. f. — die wir vor andern zu nennen lieben, wenn von den begeistertsten Hütern und Pflegern des Großen und Einzigen im deutschen Tonleben die Rede ist — daß sie alle nicht durch eines „Medizäers Güte" auf die sichern Pfade geleitet wurden, die sie wandeln, sondern daß sie, aus der hellen Tiefe des Volkslebens und Bürgerthums schöpfend, das Ungeahnte und Unberechenbare für die Geistescultur, den Schönheitssinn und so für die nationale Fortbildung ihres Volkes zu leisten berufen waren?! — Das wäre ein ganz sonderbarer Zufall — *wenn* es einer wäre!

Recensionen.

Johannes Brahms. Serenade in A-dur für kleines Orchester (Blasinstrumente, Violen, Violoncelle und Bässe) op. 16.*) Partitur, Orchesterstimmen und vierhändiger Clavierauszug. Bonn, Simrock.

S. B. Wie schwer es heutzutage auch dem ausgesprochensten Talent fällt, sich jene Anerkennung zu erringen, die ihm wirklich gebührt, davon liefert Brahms ein eclatantes Beispiel, und unsere Leser haben erst vor Kurzem Gelegenheit gehabt, bei der Aufführung seiner Serenade in Leipzig einen abermaligen Beleg dafür zu gewinnen. Und doch sind wir weit davon entfernt, diese Erscheinung nicht sehr natürlich zu finden. „Was gleich gefällt ist nicht immer das Beste“ sagt Schumann einmal, und mit Recht, obwohl man freilich den Satz nicht umgekehrt so stellen darf: „Was nicht gleich gefällt ist gut.“ Bei Brahms kommt noch der erschwerende Umstand hinzu, daß seine ersteren Sachen einerseits zwar ein bedeutendes Talent erkennen ließen, aber — aufrichtig gesagt — ganz darnach angethan waren der Beachtung Raum zu geben, daß er, wie so viele Talente, Bahnen beharrlich verfolgen werde, auf welchen nur sehr Wenige ihm zu folgen geneigt sein würden. Neben unläugbar tiefen Zügen enthalten sie des Verschrobenen, Aufgedunsenen, Absonderlichen soviel, daß vielleicht nur die aufklärendere persönliche Bekanntschaft Schumann zu seinem bekannten Spruche veranlassen konnte, in welchem er denn für uns jetzt, nachdem wir Brahms' neueste Compositionen kennen gelernt haben, einen ungemeinen Scharfblick verrathen hat. Denn der Punkt den wir in Brahms bisher vergebens gesucht haben, der nämlich, von welchem aus wir ihm volles künstlerisches Einverständniß entgegenbringen durften, ist uns erst in dieser „Serenade“ klar entgegengetreten.**), so daß wir jetzt beruhigt seiner Zukunft entgegen sehen,und unsere Sympathie nicht mehr zurückzuhalten brauchen.

Wir sind überzeugt, daß diese unsere Ansicht allmählich die aller vorurtheilsfreien Musiker werden wird, wenn sie sich mit dem Opus genau bekannt machen, und ruhig erwägen, welche Forderungen man berechtigter Weise an ein neues Werk dieser Art stellen kann. Wir versuchen im Folgenden unsere Gesichtspunkte dem Leser klar zu machen, indem wir das vorliegende Werk nach verschiedenen Richtungen hin mustern, und sein inneres Wesen zur Erkenntniß zu bringen suchen.

Da es nicht Wenige gibt, welche Brahms einfach zu den Zukunftsmusikern werfen, (was für uns wie gesagt nach seinen ersten Werken gar nichts Unbegreifliches hat), so müssen wir vorerst untersuchen, was man mit Recht mit jenem Spottnamen brandmarken darf. Zukunftsmusik, d. h. solche die keine Zukunft hat, nennt man alle jene Erscheinungen in der neuesten Tonkunst, die gar keine Melodie aufweisen, oder nur eine solche, die diesen Namen nicht verdient, wo ferner alle Bande der Form und natürlichen Gliederung gesprengt sind; wo die Harmonie nur eine absichtliche Häufung auf die äußerste Spitze getriebener Dissonanzen darstellt, wo einem angeblichen, erst noch durch anderweitige Mittel deutlich zu machenden Inhalt Alles geopfert ist, namentlich Einheitlichkeit und Regelmäßigkeit der Schwingungen im Großen, überhaupt Wohlklang und formale Schönheit; dann Reinheit und Durchsichtigkeit im Einzelnen. — So gewiß wir nun z. B. in den Sonaten von Brahms eine Hinneigung zu solchem Wesen finden ***), so gewiß ist in dieser Serenade nicht die leiseste Spur davon zu entdecken.

Eine solche Behauptung erfordert genaue Nachweise, und wir geben dieselben, müssen aber unsere Leser bitten sich dort weiter zu unterrichten, wo wir mit der Beschreibung nicht hinreichen, — wie denn überhaupt die Kritik entweder fast unbedingtes Vertrauen oder die Mitthätigkeit des Lesers voraussetzen muß, wenn sie wirken soll.

Unsere „Serenade“ besteht aus fünf einzelnen von einander völlig getrennten Sätzen; 1. Allegro moderato A-dur, in Form eines Sonatensatzes, ohne Wiederholung des ersten Theils. 2. Scherzo C-dur, Vivace $^3/_4$, mit einem Trio in F-dur, dann da Capo und einem kurzen Coda. 3. Adagio in A-moll $^{12}/_8$. 4. Quasi Menuetto in D-dur $^6/_8$, mit Trio in Fis-moll, da Capo und wieder ein paar Takte Coda; 5. Rondo Allegro in A-dur, $^2/_4$. — Schon diese Anordnung des Allgemeinsten läßt den Unterschied erkennen, der zwischen dem Alles nivellirenden, ja alles klar Gegliederte in Bann und Acht erklärenden Zukunftstherthum und Brahms obwaltet. Doch wäre das sicherlich kein ausreichendes Merkmal, denn man kann innerhalb fünf so besetzter Sätze ebenso viel Zukunftsmusik machen, als man in der freisten Phantasieform die goldreinste classische Musik bieten kann. Es ist also der Styl des Werkes im Einzelnen zu betrachten, und wenn wir hier die regelmäßigste, dabei ungezwungenste und melodisch fließendste Haltung gewahren, wenn wir sehen, daß das Werk von all jenem Schwulst, jener Unnatur frei ist, überhaupt von jenem anspruchsvollen Wesen, welches mehr geben und sein will, als schöne stimmungsvolle Musik, so müßten wir in der That nicht, mit welchem Recht Jemand von Brahms noch wird sagen dürfen, er gehöre zu den Zukunftsmusikern.

Die Zukunftspartei selbst ist bekanntlich weit davon entfernt, Brahms zu den Ihrigen zu rechnen, wie auch so mancher Vorfall in letzter Zeit bewiesen hat, wie weit Brahms sich selbst davon entfernt betrachtet.

Wenn nun ein Werk nicht zur „neudeutschen“ Schule gehört, so schließt dieses Ergebniß allerdings noch nicht die Folgerung in sich, daß es „bedeutend“ sei. Wir gehen daher zur positiven Seite der Beurtheilung über, und suchen die Vorzüge des Werkes ins Licht zu stellen.

Es wird dieß kaum möglich sein, ohne den Gang der neueren Tonkunst überhaupt ins Auge zu fassen, und mit kurzen Strichen zu charakterisiren, was man von einem modernen Kunstwerk zu fordern berechtigt ist. Am besten läßt sich das erkennen, wenn man sich vergegenwärtigt in welche Aeste sich der Stamm der Instrumentalmusik nach Beethoven zerspalten hat.

Während ein Theil der modernen Künstlerschaft vom Beethoven'schen Geist ganz unberührt geblieben, alles geistigen Gehaltes ledig, die Tonkunst blos ausbeutete um dem Ohr zu fröhnen und sie einer geist- und charakterlos gewordenen Gesellschaft dienstbar zu machen, — und ein anderer Theil sich wieder blos an gewisse Aeußerlichkeiten in den letzten Werken jenes Meisters hielt, meinend, eine weitere Ausbildung dieser ganz individuellen Kunstrichtung müsse consequent verfolgt werden, wenn die Tonkunst Neues zu Tage fördern solle, — während diese beiden Gegenstäze als „äußerste Rechte und Linke“ eine gewaltige und geräuschvolle Thätigkeit entwickelten, hatte sich der Hauptstamm der Tonkunst im Stillen fortgesetzt, und schob zwischen jene weit seitwärts ausbiegenden Aeste eine gerade aufsteigende gesündere Masse ein, die wenn auch nicht mehr von der knorrigen Kraft der Stammes, doch lebensfähig und der Entwicklung fähig war. Schubert, Mendelssohn und Schumann heißt diese mittlere Masse, drei Namen, welche dem modernen Musiker heilig sind, weil er in ihnen das Palladium der Kunst noch am entschiedensten gewahrt sieht, während die äußersten Parteien es leichtfertig verschleudern zu wollen scheinen. — In weiterer Fortsetzung brachten jedoch die Nachfolger dieser drei Künstler auch krankhafte Seiten derselben zur Erkenntniß. Mehr als ein Decennium lang klang alle Musik jüngerer Componisten Mendelssohn'sch; eine schwächliche Sentimentalität die an salonmäßige Blasirtheit grenzte, vermochte mitunter das Urbild zu trüben und zu verdunkeln, und oft mußte Mendelssohn für das herhalten, was seine Nachahmer verschuldet hatten. Soviel blieb indessen als Resul-

*) Nicht zu verwechseln mit der früher componirten, aber später erschienenen Serenade für großes Orchester in D-dur op. 11.

**) Ein größerer Aufsatz über Brahms im vorigen Jahrgang dieser Zeitung hatte nicht, wie Manche glaubten, uns selbst zum Verfasser. Die Art und Weise der Behandlung des Gegenstandes hatte uns aber alles Vertrauen eingeflößt, und uns zur Aufnahme des Artikels bestimmt. D. R.

***) Vielleicht hat die Anwesenheit in Weimar, von der wir aus der biographischen Notiz (1. Jahrgang Seite 265) Kunde erhalten haben, ihre Wirkung gehabt?!

tat, daß man des Abklatsches dieser Art von Kunst entschieden müde wurde, und die Erscheinung Schumann's, sowie die allmälig verbreitete Bekanntschaft mit Schubert gab dem begreiflichen Verlangen nach einer Veränderung des allgemeinen Musikcharakters neue Nahrung.

Die beiden eben Genannten machten nun ihren Weg durch die Herzkammer deutsch lebendig pulsirenden Tonlebens, — nicht aber, ohne ebenfalls die Spuren theilweise krankhafter Erscheinungen zurückzulassen. Schubert, diese wunderbare poetische Natur, war aus Mangel höherer Bildung nicht aus einem gewissen Naturalismus herausgekommen, und in vielen seiner Stücke größerer Anlage zeigte sich eine Unbeholfenheit in der Form, die bei gleichzeitig ungeheurer Productivität zu maßloser Ausdehnung seiner Sätze führte, deren Bau denn eigentlich bei genauer Besichtigung den Mangel eines künstlerisch vollendeten Grundrisses aufwiesen. Seine Nachahmer fielen, wie es immer geschieht, auf das Aeußerliche, und indem sie aus Formlosen weiterbauten, konnten sie nur der „Zukunftsmusik" anheimfallen.

Schumann, von dem Bestreben geleitet, seiner romantischen Natur in Tönen Ausdruck zu geben, öffnete der verwundeten Welt ein neues Reich phantastisch reizvoller Erscheinungen, deren tieferer Sinn Vielen ein Räthsel schien, ja noch heute verschlossen ist. Die Mittel deren er sich bediente waren seiner Natur gemäß. Wo sie jedoch vom allgemein als gesetzlich Erkannten abwichen, da konnten sie keine Fortsetzung finden, die nicht das Schiefe derselben in noch helleres Licht gesetzt hätte.

Wenn nun jetzt eine neue Musik mit Aussicht auf Erfolg entstehen soll, so muß sie unserer Ueberzeugung nach das Richtige, was diesen drei Erscheinungen gemeinsam ist, ebenfalls enthalten, zugleich aber ihre Schattenseiten entschieden ausschließen. Eine Musik, welche nicht Mendelssohn'sch klingt, nicht der Breite und Formlosigkeit Schubert's noch den Seltsamkeiten und Schrullen Schumann's verfällt, dagegen aber den poetischen Stoff, der seit Schubert sozusagen in der Luft liegt, zu reinem Ausdruck bringt, und zugleich den speciellen musikalischen Kunstgesetzen entspricht, müßte von Rechtswegen mit allgemeiner Freude begrüßt werden.

Und unsere Ueberzeugung, daß dieses Ereigniß in Brahms A-dur-Serenade wirklich vorliegt, wenn auch nur im Ganzen betrachtet, ist es, welche uns in unserer Freude veranlaßt, so weitläufig zu sein, und das Werk der Aufmerksamkeit aller Mitlebenden und -strebenden eindringlichst zu empfehlen.

Wenn wir also nach dem Obigen sagen sollen, an welche der großen Persönlichkeiten der Neuzeit sich Brahms mehr und mehr anschließt, so könnten wir am ersten noch Fr. Schubert nennen, obwohl durchaus nicht im Sinn etwaiger Nachahmung, sondern nur geistiger Verwandtschaft und Zusammengehörigkeit. „Anklänge" finden sich dagegen auch einige an Schumann im (Adagio), und an Beethoven (im Scherzo). Auch diese Anklänge haben für uns nichts zu bedeuten, da wir aus der Geschichte der Musik wissen, daß jeder Componist jeder Zeit gemeinschaftliche Züge mit Vorgängern und Zeitgenossen aufweist.

Eine Eigenthümlichkeit, die uns bei einem so modernen Componisten wie Brahms doppelt auffallen muß, ist die Strenge diatonischer Gestaltung, die uns durchweg begegnet, und welche wahrscheinlich die Veranlassung ist, daß manche Musiker mit denen wir über das Werk gesprochen, „herbe" Züge, oder „Bach'sche" Art darin gefunden haben.. Allerdings unterscheidet sich Brahms durch diesen reinen strengen Toncharakter wesentlich von vielen neueren Componisten, — unseres Erachtens aber gerade sehr vortheilhaft, denn dieser ewigen Weichlichkeit der modernen Chromatik ist man nachgerade müde geworden, und vielleicht ist dieß ein Grund mehr, warum sich viele Musiker heute an der frischen Quelle S. Bach's doppelt erfrenen, nachdem sie so lange an dem süßen aber lauen Wasser der Modernen getrunken.

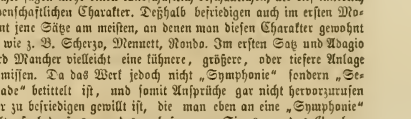
Wenn man eine Verwandtschaft von Brahms mit Schubert constatirt, so versteht sich von selbst, daß damit gesagt ist, daß in seinen Gebilden die Melodie herrscht, also der wirklich lebendige musikalische Gedanke, nicht ein Schemen ohne Fleisch und Blut. Und diese Melodien klingen uns sympathisch an, sie verfolgen uns wie der Gedanke an liebe Freunde und sind geeignet uns viele freudige Stunden zu machen. Das will aber heutigen Tags viel sagen!

Von Contrapunkt und anderen künstlichen Melodieverbindungen findet sich in der Serenade nicht mehr noch weniger als in einem heutigen Orchesterstück nothwendig ist. Wo aber Contrapunkt vorhanden, da ist er weder gesucht noch steif, sondern ergibt sich einfach aus dem Bedürfniß des Gegensatzes, und die Intervalle in welchem er sich bewegt, sind meist Terzen, mit Sexten abwechselnd, oder diese durch Vorhalte verzögert, also streng und klar.

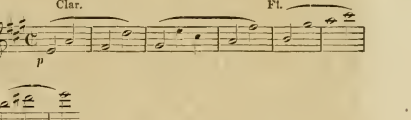
Die Klangfarbe des Ganzen dürfte wegen des ungewohnten Mangels der Violinen Manchen zuerst befremden. Berücksichtigt man aber, daß in einer „Serenade" zumeist, und auch hier, die Holzblasinstrumente und Hörner dominiren, die dazu gesetzten tieferen Streichinstrumente diesem Blasklangwesen also nur einen dunkleren Hintergrund zu geben bestimmt sein mögen, so wird man sich vernünftigerweise daran nicht stoßen wollen.

Um nun auf die einzelnen Sätze einzugehen, so müssen wir sogleich die Bemerkung aussprechen, daß, wie es sich aus der angegebenen Anlehnung an Schubert von selbst ergibt, man in ihnen nicht jene Höhen und Tiefen erwarten darf, welche die Eigenthümlichkeit Beethoven'scher Sätze bilden. Vielmehr trägt Alles, man möchte sagen mehr einen landschaftlich-beschaulichen, als tief innerlich leidenschaftlichen Charakter. Deßhalb befriedigen auch im ersten Moment jene Sätze am meisten, an denen man diesen Charakter gewohnt ist, wie z. B. Scherzo, Menuett, Rondo. Im ersten Satz und Adagio wird Mancher vielleicht eine kühnere, größere, oder tiefere Anlage vermissen. Da das Werk jedoch nicht „Symphonie" sondern „Serenade" betitelt ist, und somit Ansprüche gar nicht hervorzurufen oder zu befriedigen gewillt ist, die man eben an eine „Symphonie" stellt, so bedarf es nur des unbefangenen Sinns, um das Gegebene so aufzunehmen wie es gegeben ist.

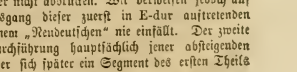
Der erste Satz ist über eine sinnig auf und abwallende, im Ganzen ausstrebende Melodie gebaut:



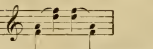
welcher gleichsam ein zweiter Theil, der sich von oben nach unten senkt, entgegensteht:



Mit diesem Thema correspondirt ein Seitensatz von gemüthvoll festlichem Charakter, der ohne der Harmonie kaum zu verstehen ist, weßhalb wir ihn hier nicht abdrucken. Wir verweisen jedoch auf den wunderschönen Ausgang dieser zuerst in E-dur auftretenden Melodie, dergleichen einem „Neudeutschen" nie einfällt. Der zweite Theil enthält eine Durchführung hauptsächlich jener absteigenden Vierteltriolen-Figur, der sich später ein Segment des ersten Theils des Thema's, der aufsteigende Sextschritt

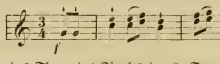


beigesellt, welcher noch später im Forte in Viertelnoten auf- und nieder wogend



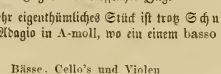
größere Bedeutsamkeit gewinnt, und endlich auch in Vierteltriolen übergeht, in welcher Form er wieder dem eintretenden Thema als Begleitung dient. Alles sehr geistreich, ja geistvoll und zugleich das Gemüth warm ansprechend. Der Satz geht in regelmäßiger Ausführung und mit einem Coda seinem Schluß entgegen.

Das folgende Scherzo erinnert zwar in seinem Motiv



ein wenig an das Thema des Finales der 8. Symphonie, die andere Taktart jedoch wie die ganz abweichende Führung im Allgemeinen läßt das leicht überfehen. Im Trio halten die Violen und Violoncelle einen Orgelpunkt à la Schumann in hartnäckiger Weise fest; unserem Geschmack nach hätte wenigstens am Schluß des zweiten Theils endlich wirklich F in Baß eintreten müssen, worauf der Componist immerhin wieder mit der Reprise nach C fallen konnte. Im Coda ist das b h der Fagotte ein trefflicher Zug.

Ein sehr eigenthümliches Stück ist trotz Schumann'scher Anklänge das Adagio in A-moll, wo ein einem basso ostinato ähnlicher Gang



aus der Tiefe geisterartig emporsteigt, und auf welchem sich ein ramanzenähnlicher Gesang der Flöte und Clarinette aufbaut; beide Melodien setzen sich miteinander parallel 16 Takte lang fort. Von dort an tritt ein anderer Charakter auf. Späterhin entwickelt sich eine Fülle innigster Melodie, auf die wir alle echter Musik bedürftige Seelen als auf einen wahren „kastalischen Quell" aufmerksam machen. Die Wirkung des Legato der Contrabässe am Schluß bei gleichzeitigem Pizzikato der Violoncelle und Violen desselben Ganges können wir uns nicht schön denken; wir hätten es umgekehrt gemacht: die Violoncelle und Violen legato, die Contrabässe pizzikato.

Das reizendste Stück des Ganzen ist für uns das „Quasi Menuetto", D-dur $^{6}/_{8}$. Hier entwickelt Brahms eine Liebenswürdigkeit und zugleich eine Kunst der Motiv-Verwendung, die man als unübertrefflich und musterhaft bezeichnen muß. Schon der erste Theil ist voller Innigkeit, aber im zweiten Theil, wo er sich nach Fis-dur wendet, da erreicht die Musik einen wahrhaft unbeschreiblichen tiefen und milden Ausdruck, und wenn Brahms nur diesen einen Satz geschrieben hätte, so müßte die Gegenwart ihm den Lorbeer reichen. Auch das Trio in Fis-moll, an das Motiv des Hauptsatzes anlehnend ist prachtvoll geführt. Eine kleine Besonderheit in diesem Satz ist der schnell vorüber nach A-dur gleitende Accord d f gis b, welcher theoretisch in dieser Lage allerdings beanstandet wird, den man aber hier als eigenthümlichen Zug leicht hinnimmt, ja sogar nicht einmal missen möchte.

Das Rondo endlich scheint einem nordischen Volkslied, oder Nationaltanz nachgebildet zu sein, und macht sich drollig genug. Der Seitensatz bringt eine Melodie von großer Anmuth, während in der Mitte ein bachantischer Jubel die Themen erfaßt, und sie durch einige kühne Rückungen der Modulation immer toller im Kreis treibt. Ob dieses Stück nicht durch eine noch entschiedener pyramidale Gestaltung gewonnen hätte, wollen wir nicht entscheiden, ehe wir es vom Orchester gehört haben, doch glauben wir nicht zu irren, wenn wir namentlich gegen den Schluß hin einen reicheren modulatorischen Ausbau vermissen. Der Componist kommt nämlich in den letzten 76 Takten aus der Haupttonart nicht mehr entschieden heraus, und es wird in Folge davon gerade dort eine Mattheit eintreten, wo man, von dem Werk scheidend, einen recht vollen und lebendigen Eindruck mitnehmen möchte.

Den Umschwung den wir in Brahms' Compositionsweise bei dieser Serenade wahrgenommen haben, schreiben wir hauptsächlich seinem Unternehmen zu, sich in der Composition für Orchester heimisch zu machen, und wir hoffen und glauben, daß es auf diesem eingeschlagenen Weg Brahms nicht fehlen wird, sich der Form vollends zu bemeistern, und immer werthvollere vollendetere Werke zu schaffen. Der Fortschritt, welchen er in der Serenade in D, op. 11 (auf die wir nächstens in kürzerer Weise eingehen werden) und in der in A, op. 16, gemacht hat, läßt diese Hoffnung zur Gewißheit werden.

Locales.

Concerte. (Dorn. Quartett.)

S. B. Alle Kunst hat für uns nur Sinn und Werth, wenn sie es will und vermag: den Menschen aus dem Gewirre und der Gemeinheit des täglichen Lebens heraus, unmittelbar auf Augenblicke, bei fortgesetzter Wirkung jedoch in nachhaltigerer Weise, dem Ideal des Hohen und Reinen nahe zu rücken. Die wahren Künstler aller Zeiten charakterisiren sich daher durch das Bestreben dieses von ihnen durch besondere Begnadigung geschaute Ideal inj ihren Werken zu immer reinerem Ausdruck zu bringen, indem sie gleichsam, wie Prometheus den Götterfunken des ewigen Lichts, Töne himmlischen Ursprungs auf die Erde übertragen, wobei sie sich bloß durch die Verschiedenheit der Sprache unterscheiden, die ihnen nach Individualität und Zeitmoment die natürliche ist. — Gefallen lassen wir uns allenfalls noch jene Kunst, die uns wenigstens aus der bereits gewonnenen reineren Sphäre nicht geradezu ins Gemeine herabzieht, sondern uns noch in dem, wenn auch nicht allzu sicheren, Wahn läßt, das Ideal durch die schon getrübte Umhüllung noch zu erblicken; — oder auch eine Kunst, in welcher das Walten dämonischer, übersinnlicher Kräfte, die j.doch mit der Weltordnung und dem Ideal nicht in unlösbarem Widerspruch stehen, dargestellt erscheint. Jene Musik aber hört für uns auf „Kunst" zu sein, die gerade das Gegentheil von dem will, was wir als letzten Endzweck der Kunst bezeichneten, wo nämlich der vermeintliche Künstler statt des Ideals, das er nie geschaut, uns nur die unreine Seite seines eigenen oder fremden individuellen Lebens in künstlicher Ausschmückung darbietet, seine Töne statt vom Himmel aus der Hölle und dem — Bennsberg holt, und von uns verlangt, wir sollen an solchen Teufelsfratzen Geschmad und Gefallen finden.

Zu dieser Bemerkung gibt uns leider abermals ein Componisten-Concert Veranlassung, und zwar jenes, welches Herr J. Dorn vorigen Sonnabend gab, um darin mehrere Orchesterwerke, nämlich eine Concertouverture und eine Symphonie, dann ein Streichquartett und eine Phantasie für Clavier zur Aufführung zu bringen. Herr Dorn ist Mitglied des Hofopernorchesters und somit kann es uns nicht besonders verwundern ihn einer Richtung verfallen zu sehen, die wir so sehr bedauern, — und zwar in seinem eigenen Interesse bedauern, weil wir keinen Augenblick zweifeln, daß seine Kunst eine verlorne ist, ob sie auch vielleicht eine kurze Zeit ein brillantes Scheinleben führen möge. Wer nämlich das ganze Jahr fast ausschließlich Meyerbeer, Verdi und Wagner musicirt, dem muß das „Ideal" der Kunst, wenn es ihm je aufgedämmert war, schwinden; oder die beleidigte Liebe zu demselben muß einen Bruch mit der begonnenen Thätigkeit veranlassen. Bei Herrn Dorn scheint das Erstere bereits vor sich gegangen zu sein, denn was wir aus seiner Musik herausgehört haben, war Donizetti und Verdi, Meyerbeer und R. Wagner, mit anderen Worten: sein Streben geht nicht auf das ewig Schöne, sondern auf Effect. Sein Talent, welches wir nicht ableugnen, besteht in der scharfen Beobachtung und dem Festhalten äußerlicher Wirkungen, die er nachahmt und zu verstärken sucht. Bald in der tiefsten Tiefe schnurrende Akkorde von Fagotten und Hörnern, bald Solo's der Piccolo Flöte, bald quietschende Geigentöne, so hoch oben

als nur der Finger noch die Seite drücken kann, bald kurz gerissene Akkorde der Posaunen und dröhnende Fanfaren des gesammten Blechs, — Das und vieles Andere, was der Leser als Merkmale modernster Afterkunst kennt, sind die Mittel, mit Hilfe deren Herr Dorn in einer Kunst zu reussiren hofft, die allerseit nur dem Edlen und Reinen mit dauerndem Erfolg gedient hat. Es fehlt seiner Musik nur noch die rhythmische Ungeogenheit der Hauptzukunftsmusiker, und deren noch vollständigere Formlosigkeit, — Eigenschaften, welche Herr Dorn sich ohne Mühe noch aneignen kann, und sein Ruf als „Neudeutscher" steht vollkommen fest. Bis jetzt ist immer noch eine gewisse äußere Ordnung zu erkennen, der es auch der Componist verdankt, daß seine Sachen nicht entschieden durchgefallen sind. Freilich ist diese Ordnung nur eine vermittelte, keine natürliche und unmittelbare. Die Erfindung des Componisten ist nämlich gar sonderbar beschaffen. Sie kommt uns so vor, als wenn ein Maler, der den Farbeneffect an gewissen Bildern eifrig studirt hat, damit anfinge, auf seine Leinwand zuerst blos Farben aufzutragen, und dieselben so zu ordnen, daß es nicht an schroffen Gegensätzen fehlt: Grundfarbe z. B. roth, dazwischen gelb und daneben schwarz, dann weiß u. s. f. Nach Feststellung dieser Farbenwirkung würde nun der Maler anfangen Figuren und Gegenstände hineinzuzeichnen, und dann Beides so gut es geht zu vermitteln. Diese Methode wird in der neueren Tonkunst (horribilo dictu!) in der That angewendet, und Herr Dorn huldigt ihr sichtlich.

Erträglicher war noch das von den Herren Hilbert, Peiker spöd, Seitz und Hartinger vorgetragene Streichquartett, dessen Scherzo und Finale wenigstens zeigten, daß unser Componist auch mit einfachen Mitteln zu wirken vermöchte, wenn er ernstlich wollte. Dagegen haben wir lange keine so grauenvolle Reihe häßlicher Dissonanzen vernommen als im Adagio dieses Werks. Im Allgemeinen ist Mangel an musikalischer Logik ein Hauptfehler desselben. Der Componist weiß nicht was er eigentlich will. Nie läßt er in irgend einer Stimme einen gefaßten musikalischen Gedanken sich aussprechen, jeden Augenblick fällt ihm etwas Anderes ein, womit er einen „Effect" an den Haaren herbeiziehen kann.

Die von Herrn Decker sehr sorgfältig ausgeführte Clavierphantasie endlich ist eine über eine nichtssagende Figur unendlich lang ausgesponnene Tirade, die, um zwei Drittheile gestrichen, ein erträgliches Salonstück liefern würde.

Wir sind tief und ernstlich genug von unserer Aufgabe erfüllt, jungen begabten und tüchtig strebenden Künstlern unterstützend und rathend zur Seite zu stehen, als daß es uns nicht schmerzlich berühren sollte, den Stab über einen Componisten und seine Erstlingswerke brechen zu müssen, deren Aufführung ihm gewiß ein namhaftes Opfer an Geld bereitet hat. Aber die bittere Arznei muß gereicht werden, und wir wünschen nur, daß sie ihre Schuldigkeit thue. Vor Allem möge Herr Dorn, wenn er unseren Rath hören will, sich auf das Studium Beethoven's und Bach's werfen, und aus diesen Meistern sich einen gesunden Sinn und jene Keuschheit des Wollens wieder verschaffen, die ihm in dem wüsten Wesen der modernen Oper verloren gegangen sind. Zugleich trachte er nach allgemeiner ästhetischer Bildung, lese fleißig die großen Dichter. Vielleicht gelingt es ihm dann, sich jenem Ideal der Schönheit wieder zu nähern, von welchem er gegenwärtig zu unserem Bedauern himmelweit entfernt ist.

Die zweite Quartettproduction des Herrn Hellmesberger brachte zum Beginn das A-moll-Quartett von Schumann, dessen Scherzo und Finale wie immer durch die Ueberfülle des darin niedergelegten Reichthums geistvoller Pointen electrisirte. Im Adagio, in welchem leider einige Stellen hart an der Grenze des Uebelklingenden stehen, zeichnete sich besonders der Cellist Herr Röver durch schöne Behandlung seiner Cantabilestelle aus. Der erste Satz dieses Quartetts gefällt uns am wenigsten, da wir in demselben eine für Schumann unbegreifliche Ideenarmuth erblicken, die sich in dem hundertmaligen Wiederholen derselben Gedanken ausspricht. Die Schönheit des Werkes im Ganzen wurde durch unsere Spieler ins beste Licht gesetzt. — Die zweite Nummer war das Clavierquintett von L. Spohr, dessen Hauptpart von Hrn. J. Weidner auf's beste zur Geltung gebracht wurde. Herr Weidner war für uns eine neue Erscheinung, da wir ein Concert, welches derselbe vor einigen Wochen gegeben hat wegen Zusammentreffens desselben mit einer anderen wichtigen Production nicht besuchen konnten. Soweit man nach dem Vortrag dieses mehr eleganten als tiefen Stücks urtheilen kann, ist derselbe ein ganz tüchtiger Pianist von durchgebildeter Technik, sehr hübschem Anschlag, und von musikalischem Verständniß. Die Art seiner Betonung ist namentlich hervorzuheben und dürfte manchen unserer rhythmisch so verschwommen als möglich spielenden Pianisten und Pianistinnen zur Nachahmung empfohlen werden. Der erste Satz dieses Quintetts litt unter der sehr „unangenehmen Störung, daß die Dämpfung durch irgend einen Zufall dem Spieler den Dienst versagte, und dieser dadurch sich äußerlich mehr aus der Fassung bringen ließ, als eigentlich nothwendig war. — Den Schluß bildete das wundervolle Octett von Mendelssohn. Gespielt wurde das Werk brillant, namentlich das in wirklich fabelhafter Ueberfülle des Reizes unheimlichen und doch anziehenden Spuks sich ergehende Scherzo. Nur Eines können wir nicht verhehlen: die immerwährende Anwendung des springenden Bogens scheint uns weder mit dem Charakter des Werks, noch der allein giltigen Ueberlieferung, noch mit den Forderungen des Wohllauts verträglich. Wir können versichern, daß unter vier Noten, die mit springendem Bogen gespielt werden, mindestens eine im Klang verunglückt. Leider ist unser Publikum an derartige Mißklänge schon so gewöhnt, daß sie ihm gar nicht mehr auffallen, ja daß es vielleicht sie sogar vermissen würde, wenn sie ihm nicht geboten würden. Wir waschen unsere Hände in Unschuld, denn wir haben seit Jahren oft genug darauf aufmerksam gemacht.

Correspondenzen.

Dresden.

(Schluß.)

Im 2. Productionsabende des Tonkünstlervereins kamen zur Aufführung: 1.) Quartett von Onslow, vortrefflich gespielt von den Herren Seelmann, Ackermann, Meinel und Tietz. Diese Herren bilden einen strebsamen zweiten Quartettverein der K. Kapelle, über welchen wir in einem späteren Bericht einige Mittheilungen machen werden. 2.) Trio C-moll von Beethoven, ausgeführt von den Herren Kammermusikern Riccius und Seelmann. 3. Concerto grosso von Händel für Streichinstrumente, 2 Flöten, 2 Oboen und 2 Fagotte, ausgeführt von Mitgliedern der K. Kapelle. Dieses Instrumentalwerk von Händel trägt auch den Namen „Oboen-Concert" und ist in den Jahren 1717 bis 1720 mit noch mehreren derartigen Compositionen geschrieben und zwar für die Musikaufführungen zu Canons — zwei deutsche Meilen von London — wo in diesen Jahren Händel als Musikdirector beim Herzog von Chandos war. Unter Concerto grosso verstand man im Gegensatz zum Concerto di camera ein Musikstück, in welchem mehrere Orchesterinstrumente concertirend (wetteifernd) hervortraten. Im Concerto di camera war dieß nur mit einem Solo-Instrumente der Fall, während die andern Instrumente nichts als die Begleitung auszuführen hatten. Die zu diesem Concert nothwendige Clavierbegleitung hatte Herr Hofcapellmeister Dr. Rietz gesetzt. Das Musikstück machte, wie im vorigen Jahre die Wasser- und Feuermusik von Händel, einen außerordentlichen Eindruck. Mit wunderbarer Einfachheit und Kraft, mit tiefem gesundem Gefühl tönen diese ursprünglichen Klänge in unser träumerisches und nervöses Musiktreiben stärkend und belebend hinein.

Noch müssen wir 2 Concerte erwähnen, welche die Männergesangvereine Orpheus und Liedertafel zum Besten der Hinterlassenen Carl Zöllner's veranstalteten. Ersteres ergab 104 Thaler letzteres 122 Thl. 17½ gr. Reinertrag.

Im Hoftheater ging am 25. November Rossini's Wilhelm Tell unter Direction des Herrn Capellmeister Carl Krebs neu einstudirt in Scene. Es war diese Aufführung eine der besten, welche das Opernrepetoir in der letzten Zeit geboten. Darsteller, Orchester und Chor leisteten Vortreffliches. Hauptsächlich sind jedoch die Leistungen der Herren Schnorr von Carolsfeld (Melchthal) und Mitterwurzer (Tell)

hervorzuheben. Ueber Beide nächstens mehr. — Frau Bürde-Ney ist leider bereits seit Anfang October schwer erkrankt; dem Vernehmen nach soll sie jedoch wieder auf dem Weg der Besserung sein, was sehr zu wünschen ist, da unser Opernrepertoir gegenwärtig an entsetzlicher Monotonie leidet. Hoffentlich können wir im nächsten Bericht Mehr und Besseres darüber erzählen.

Berlin.

-h- Der Tod des Königs Friedrich Wilhelm des IV. hat die kurze Pause um Weihnachten zu vierwöchentlichen Ferien erweitert und Berlin genoß die über dasselbe verhängte Stille mit einer Fassung, die dessen Enthusiasmeitts-Kraft in ein so vortheilhaftes Licht stellt, daß die Musiker sich doch fast darüber ärgern möchten. Wenn jedoch mit Sicherheit behauptet werden kann, daß das Publicum sich nicht regt, ja sogar in einen Ruhesschlaf versetzt scheint, mit dessen Hebung es seine Schwierigkeiten haben wird, so steht das anders mit den Künstlern. Alle hiesigen Institute stehen hinter der Trauerschranke mit einem fertigen Concert, die Concertgeber nicht minder und eine nicht unerheblich angeschwollene Anzahl zureisender Künstler haben mit der größten Gewissenhaftigkeit auf alle dazwischen liegenden Tage Beschlag gelegt. So dürfte es denn auch die höchste Zeit sein, daß vor Hereinbruch dieser Fluth ein Blick auf die Vergangenheit geworfen wird. Ein Bericht über die letzten Monate des vergangenen Jahres ist gewiß schon von manchen der Abonnenten mit Verwunderung vermißt worden; und wir, können unser langes Stillschweigen auch nicht einmal entschuldigen; sondern wenden uns sogar für dieses Mal an die Nachsicht der Leser, da wir nur einem kleinen Theil der Concerte haben beiwohnen können und uns auf dem Standpunkt des relata refero befinden.

Zuerst wollen wir das Umwesen mit den Italienern in der Kürze abmachen; nur scheint es uns als „ritten die Todten schnell" und als wollte das Gespenst der Italieno-Manie hier nicht gar zu lange rasten. Im Glanz und Flor scheint uns eine italienische stagione zu stehen, wenn eine Oper, eine Sängerin wo möglich und etwa drei Nummerchenden Hauptkern bilden, um den nur hin und wieder im Nothfall eine andere Hülle gelegt wird; dem war dieses Mal aber nicht so. Keine Oper wollte sich an den Anschlagsäulen in Permanenz erklären, unter den Schönheiten wollte das Publicum keine zu seiner Favoritin machen und die neuesten Helden und Heldinen aus Paris und London — stelen theilweise sogar durch. Da kam man auf die Idee der Zusammensetzung einer Vorstellung aus 3—5 Opern, mix-pixlo Abenden, gleichsam Concerte in Costum; allein auch diese gefährliche Speculation, bei der mit Eins zusammengefaßt wurde, was mit seinem unbedeutenden Zubehör ursprünglich für die drei bis fünftache Stillung des Appetites bestimmt war, soll schließlich nicht mehr den rechten Erfolg gehabt haben.

Auf der Höhe des allgemeinen Taumels kamen humane Männer auf die Idee, das dadurch in den Taschen den „zugeknöpften" Männern flüssig gewordene Geld den Bedürftigen zuzuführen, an denen es ja nirgends Mangel hat, und in dieser Zeit kam auch die Sing-Akademie auf Aufforderung aus hohen Kreisen dazu, mit der Italia einen Bund zu schließen, von dessen Erfolg sich die Masse eben so viel des Genusses versprach, als allen nachher der Enttäuschung ja des Unwillens wurde. Frl. Artôt und Frau A. Laugrange, die sich wegen des Zurücktrittes des Frl. Trebelli, (die des Deutschen nicht Herr werden konnte) so in die Partien theilen mußten, wie es ihrer Natur gerade entgegen war, gaben dem „Messias" von Händel ein so seltsames Colorit, daß sie vor allen Dingen froh sein könnten, daß sein Componist, der mit seinen Compositionen nicht Spaß treiben ließ, nicht mehr lebt und etwa zugegen war. Fast schien es, als hätten sie den überdies Vorsatz gehabt den Collegen der deutschen Oper, dem Hrn. Krause — in Norddeutschland einer der bedeutensten Oratoriensänger — und H. Wowortsi zur Folie zu dienen. Nach den drei Aufführungen des Messias im vorigen Winter war es natürlich, daß das hier sehr bekannte Werk gut ging, doch bleibt das immerhin sehr anzuerkennen; da die Sing-Akademie die Aufführung kaum 8 Tage vorher übernahm. — Am 20. steht uns von derselben die Aufführung des Schachner'schen Oratoriums — das aber eigentlich keines ist — „Israels Heimkehr", und bald darauf eine 16stimmige Messe und noch ein anderes Werk von dem eben so geliebten als geachteten Prof. Grell bevor. Aus Anlaß des Todes Friedrich Wilhem IV. gab sie am 13. d. M. eine Todtenfeier, bei der sie das zart und warm empfundene wenn auch im Ganzen etwas inhaltslosere Requiem von Jomelli aufführte und durch die großartigen und der Sache entsprechende Zurüstungen bewies, wie hoch Sie das Andenken des verstorbenen Gönners und Wohlthäters — er schenkte ihr viele Musikalien — in Ehren hält.

Gleiches hat Stern vor; doch ist der Gedanke ihm eben erst gekommen und wissen wir nicht, wie die Aufführung sich zu den eben besprochenen verhalten wird. Sonst hat der große Verein, dessen Kräfte trefflich geschult sind, der eine sehr bedeutende Zahl zuhörender Mitglieder besitzt, dem sich stets noch ein weiterer Kreis des Publikums bei den Aufführungen anschließt — nichts gethan. Da der Vorstand in diesem Verein eigentlich nichts zu sagen hat, so trifft die Schuld hiervon allein den Dirigenten, der doch für die ihm so unerwartet gewordene Auszeichnung der Ernennung zum Professor allen Grund gehabt hätte sich recht anzustrengen, dem ihm bewiesenen Vertrauen zu entsprechen.

Der Bachverein unter Bierlings Leitung dagegen gab in einem inhaltsreichen Concerte einen sehr anerkennungswerthen Beleg für die Rüstigkeit seines Strebens ab. Die sieben Worte von Schütz sind zwar bis auf den Einleitungschor der Eintönigkeit und Leere halber ohne tieferen Eindruck zu machen vorübergegangen, haben aber immerhin recht interessirt, und die beiden Cantaten von J. S. Bach, die mystische in der Grundstimmung an das Sehnsuchtsgefühl der Abendstunde anknüpfende „Bleib bei uns" und die ernste aus der tiefsten Seelenzerrissenheit zu Gott sich emporhebende „Ich hatte viel Bekümmerniß" verpflichten alle Bachfreunde den Dirigenten zu Dank. Bierlings Hauptturgenden sind markige Auffassung der Themen und intelligente, gewissenhafte Hervorhebung des Grundterns der Bach'schen Musik „des Chorals", den er stets so sungemäß bezeichnet vortragen läßt, daß eine Herausgabe einer Sammlung der Hauptmelodien mit Vortragszeichen vielleicht sogar für den Cultus des Chorals in weiteren Krei'en nicht ohne Nutzen wäre.

Der Name Bierlings ist uns aber noch einmal bei dem zweiten Abonnementsconcert Radecke's entgegengetreten, in dem der jüngst in dieser Zeitung besprochene Psalm von demselben gesungen wurde, der im Ganzen (mehr durch den lyrischen Theil als die dramatisch gehaltenen Partien) einen tieferen Erfolg hatte und viel Theilnahme erregte. Da den Lesern eine eingehendere Besprechung bereits geboten worden und wir dieses Mal weniger von der Aufführung als der Sache selbst zu berichten wissen, so gehen wir gleich zu den andern Nummern der interessanten Radecke'schen beiden Concerte über. Neben diesem Psalm war ganz neu noch die „Dithyrambe" von Schiller, mit der Musik von J. Rietz, die der beabsichtigten Stimmung nach der Dichtung möglichst nahe kam, wenn schon es an recht vocalen durchschlagenden Melodien nicht reich genug überwuchert war und im Ganzen sogar etwas zu figurirt, d. h. im italienischen nicht im Bach'schen Sinn, und instrumental gedacht erschien. Namentlich leidet hierunter die äußerst schwierige Tenorpartie, die trotz der trefflichen Ausführung durch Hrn. Geyer wenig Eindruck machte. Immer aber gehört die Composition zu den kräftigsten und frischesten unserer weichlichen oder allzu finsteren Zeit. — Eine „Ouverture" von A. Würst hat nicht sehr gefallen und soll dieses an mangelnder Styleinheit und Ueberfülle nicht gerade bedeutender einzelner Gedanken liegen. Endlich aber machte Radecke den Versuch Beethoven's „Ruinen von Athen" in der Bearbeitung Rob. Heller's aus den beschränkten localen „Pester" Beziehungen herauszuziehen und von einem weiteren Postament aus der Allgemeinheit näher zu legen. Auch ist der Grundgedanke Heller's der ganz richtige, nur ist derselbe nicht bis in die äußersten Schlußfolgerungen durchgeführt und läßt deshalb an wichtigen Orten noch das mißliebige Original durchblicken. Doch muß eine nähere Bezeichnung des Gemeinten, da es ohne Motivirung den Anschein des Willkürlichen an sich trüge auf eine Gelegenheit, wo wir uns breiter aussprechen dürften verspart bleiben. Wenn wir aber der Musik gegenüber auch nicht zu denen gehören, die Beethoven die Fähigkeit Gelegenheitsmusik zu schreiben absprechen zu müssen meinen, so halten wir doch deren Aufführung in Concerten (gleich der zum Prometheus) deshalb nicht ohne Zweifel anzuraten, weil sie von dem Componisten mit richtiger Würdigung des Ortes und der Verhält-

nisse geschrieben worden ist. Es ist aber ein anders Ding um eine Musik, die an festlicher Stätte, vor einem von dem zu feiernden Ereignisse freudig erregten Publikum mit äußerlichem Pomp aufzuführen bestimmt ist, und — ein Concertstück. Beethoven hielt seine Kunst viel zu hoch um mit deren Gedankenreichthum verschwenderisch umzugehen, wo es dessen nicht bedurfte und sah viel zu klaren Auges in die Verhältnisse um nicht zu wissen, daß bei dieser Gelegenheit fließende Leichtverständlichkeit, ja Breite ganz an ihrer rechten Stelle waren. — Daß die andern Nummern der beiden Radecke'schen Concerte alle interessant waren und namentlich Schumann große Berücksichtigung (Ouverture zu Genovefa und Es-dur-Symphonie) zu Theil wurde, ist noch zu bemerken.

Abgesehen von dem Domchor, der soeben sein zweites Concert ankündigt, und in dem ersten eine Reihe von Kirchenmusikstücken von Morales bis auf die neuere Zeit mit gewohnter Reinheit und Sicherheit ausführte, haben noch viele kleinere Choraufführungen stattgefunden, in denen zumeist auch Compositionen der Dirigenten aufgeführt wurden. Wir erwähnen kurz der Concerte von Schröpf, Mohr und Weiß, machen in dieser Beziehung unseres Berichtes aber keinen Anspruch auf vollständige Aufführung derselben.

Die Symphonie-Soirées unter Leitung Taubert's hatten ihren voraussehenden Zuspruch, wie denn in Berlin das alt Hergebrachte in der Mode Stehende sich stets eines solchen erfreut, rechtfertigten die Theilnahme aber auch durch die vortreffliche Ausführung und geistreiche Leitung. Ueber die Programme ist zumeist wenig zu sagen, da sie aus den bekannten Meisterwerken zusammengesetzt zu werden pflegen und gewiß ist das für den Geschmack einer feiner Größe halber den heftigsten Parteiströmungen der Masse ausgesetzten Stadt ein sehr glücklicher Umstand. Die einzige Novität, welche dieses Mal gegeben wurde, war eine dreisätzige, kurze und abgerundete Symphonie von Ph. Em. Bach, die sich hier aber trotz der überaus großen Verständlichkeit, der Einfachheit und Kindlichkeit der Motive, der Mannigfaltigkeit der Gedanken und der bei der geringen Schwierigkeit selbstverständlichen vortrefflichen Ausführung nicht eines solchen Erfolges zu erfreuen hatte, wie in Leipzig. Immer aber ist es ein lobenswerthes Unternehmen des Peters'schen bureau de musique (der jetzige Leiter ist Friedländer) eine Auswahl der Werke Ph. Em. Bach's, von denen der Redigent der Ausgabe Hr. Espagne in der besagten eine kleine Zusammenstellung gibt, stechen lassen und veröffentlichen zu wollen.

(Schluß folgt.)

Zeitungsschau.

v. Br. Unglaublich, aber wahr! Graf Laurencin schreibt in seiner „erklärenden Erläuterung und musikalisch-theoretischen Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik", welche denkwürdige Abhandlung gegenwärtig als „gekrönte Preisschrift" in der „neuen Zeitschrift für Musik" abgedruckt wird, unter anderem Folgendes:

„Es bleibe hier unentschieden, ob Liszt, angeregt durch Weitzmann's schon 1853 im Druck erschienene Brochure, oder ob er freithätig in seiner bis jetzt noch handschriftlichen Faustsymphonie zu so umfassenden Experimenten mit dem übermäßigen Dreiklang vermocht worden sei. Kurz: der erste Satz dieses in jeder Richtung gewaltigen Tonwerks hat den übermäßigen Dreiklang zu seiner entschiedensten Exposition, Verwicklung und — fast möchte man sagen — auch zu seiner Katastrophe."

Ein Componist, ein Tondichter soll durch die Abhandlung eines Theoretikers bei einer „Faustsymphonie" zu Experimenten mit einem Akkord, dem übermäßigen Dreiklang angeregt worden und dieser Akkord soll in einem Hauptabschnitt des Werkes als Exposition, Verwicklung und Katastrophe anzusehen sein!

Der edle Graf schreibt ferner noch:

„Wäre mir in jener unvergeßlichen Stunde des 7. Juni 1859, wo Liszt mir seinen ganzen „Faust" am Clavier zu verlebendigen so liebenswürdig gewesen, Weitzmann's Brochure vorgelegen, so steht fürwahr die Wette, daß Ohr und Auge mir gewiß die meisten der dort nachgewiesenen Schritte, wo nicht gar eine noch reichere Fülle derselben, vergegenwärtigt hätte."

Hätte der Schreiber dieser Zeilen die ärgste Blasphemie gegen Liszt auszusinnen die Absicht gehabt, sie hätte nicht schlimmer ausfallen können. Er bedauert, während des Anhörens der „Faustsymphonie" nicht die Abhandlung von Weitzmann zur Hand gehabt zu haben! Keine Sprache der Welt hat einen Ausdruck, um solche Anschauungen erschöpfend zu charakterisiren, leider muß man aber auch hinzufügen, daß solch unsinniges Geschwätz in so incorrecter, verrenkter Sprache heut zu Tage nur noch in musikalischen Zeitungen möglich ist.

Was den „immensen Erfolg" betrifft, von welchem das Tonsiz-Liszt'sche Concert nach dem Bericht des Herrn Kulke in derselben Zeitschrift begleitet gewesen sein soll, so wird dieser schon durch den Umstand, daß ein so beträchtlicher Theil des Publikums noch vor den „Idealen" den Saal verließ in ein zweifelhaftes Licht gestellt; dann ist vielleicht auch dem Berichterstatter nicht unbekannt, aus welchen Elementen dieses Publikum zusammengesetzt war, und zum dritten endlich ist nicht einzusehen, warum, wenn es ein Publikum gibt, welches für Verdi, oder ein anderes welches für Lvop. Meyer begeistert ist, sich nicht auch eines finden soll, welches sich für Liszt begeistert.

Nachrichten.

In Paris tagt gegenwärtig ein Congreß, der sich die Hebung des Kirchengesanges in Frankreich zum Ziele vorgesetzt. Der Zweck ist äußerst löblich und wäre eine Reform in dieser Richtung nur zu wünschenswerth, denn abgesehen davon, daß in jeder Provinz, ja in jeder Diözese der liturgische Gesang ein anderer ist, sind die Gesänge durch eingeschlichene profane Melodien so sehr verunziert, daß man eher in einer Komödienbude als in einer Kirche zu sein glaubt. Leider dürfte der Congreß seinen Zweck verfehlen, denn er scheint mehr der Deckmantel einer Speculation zu sein. Statt ein einheitliches Zusammenwirken aller Diöcesen anzustreben, hat sich die ganze Thätigkeit des Congresses, an dessen Spitze Herr D'Ortigue, Herausgeber der musikalischen Zeitschrift „Maitrise", steht, darauf beschränkt, geringfügige Preise, (300 und 200 Francs) für die Composition einer Messe, dreier Motetten und Choralvorspiele, die in der genannten Zeitschrift, ohne weitere Ansprüche des Componisten, abgedruckt werden sollen, auszuschreiben. Herr D'Ortigue dürfte den Congreß nur zu dem Ende zusammengetrommelt haben, um zu einem billigen Material für seine Zeitung in pomphafter Weise zu gelangen. (Sd. M. Z.)

Der Stern'sche Verein in Berlin hat kürzlich R. Schumann's „Paradies und Peri" wiederholt zur Aufführung gebracht. Frau Harriers war eine sehr anmuthige Interpretin der Peri. Die Leistungen der begleitenden Liebig'schen Capelle gaben Zeugniß sorgfältigster Einübung. — In der 3. Laub'schen Soirée fand ein G-dur-Trio von R. Würst lebhaften Beifall. — Hr. Hahn, musikalischer Director des Wohlthätigkeitsvereins veranstaltete ein Concert, dessen Haupttheil Mozart's Davide penitente bildete.

In Frankfurt a. M. ist am 30. December v. J. Mendelssohn's „Hochzeit des Camacho" vom Opernsängerverein als Concert aufgeführt worden. Diese zwiefache komische Oper des kaum 15jährigen Jünglings erregte natürlich das höchste Interesse der Musiker und Musikfreunde.

In Stockholm sind die neuen „Abonnementsconcerten" glücklich inaugurirt worden. Man gab in den zwei ersten Concerten Werke von Ph. Em. Bach, Haydn, Mozart, Cherubini, Beethoven, Mendelssohn und Gade.

Den Hamburgern wurde kürzlich der seltene Genuß zu Theil, Frau Cl. Schumann, Joh. Brahms und J. Joachim in einem Concert zu hören. Bei dieser Gelegenheit wurden auch sechs Lieder für Frauenchor von J. Brahms aufgeführt und fanden reichlichsten Beifall.

Mozart's unvollendete Oper „die Gans von Koiro" ist kürzlich in Magdeburg durch die Singakademie aufgeführt worden.

In Weimar sollte am 1. Februar ein Concert zur Erinnerung an Franz Schubert stattfinden, wobei Liszt nach einer langen Reihe von Jahren wieder einmal als Clavierspieler öffentlich auftreten wollte.

Ebendaselbst hat die Blasirtheit, wahrscheinlich in Folge des dortigen Treibens der Neudeutschen schon solche Fortschritte gemacht, daß die Abonnementsconcerte „aus Mangel an Theilnahme" eingeschlafen sein sollen.

Eine Auswahl von deutschen Volksliedern aus den vortrefflichen Bearbeitungen Silcher's für vierstimmigen Männergesang soll nächstens bei Laup in Tübingen erscheinen.

Fr. Händel's „Wasser und Feuermusik" ist im vierhändigen Arrangement bei B. Friedel in Dresden erschienen.

In Dresden öffnete Herr Baumfelder am 26. Jänner in einem Concert im Saale des Hotel de Saxe freundlich ein ganzes Füllhorn seiner Compositionen. Es war freilich mehr „Wasser-" als „Feuermusik!" Der Componist beglückte das Publikum mit einer Ouverture zu seiner komischen Oper „das offene Fenster", mit einem „Symphonie-Concert" über englische Nationallieder für Pianoforte und Orchester, und mit Bruchstücken aus seiner Oper: „der Liebesring." Die Mannheimer Liebesringe sangen an, uns ein wenig zu verspotten, das danken wir der Mannheimer Tonhalle, deren Preisausschreiben diese Oper hutzendweis ausgebrütet hat. Den Preis gewann Herr Krähmer, nun wollen aber auch alle die anderen nnächten Mannheimer an die Lampen. — Von Carl Reinecke kam eine neue Ouverture „zu Aladin" im Gewandhause zu Leipzig zur ersten Aufführung. (Sg)

Die Tonkünstlersocietät in Prag hat kürzlich Händel's „Israel in Egypten" zur Aufführung gebracht.

Der Vorstand der „deutschen Tonhalle" setzt einen Preis von 50 fl. Rh. auf die beste Composition eines gleichzeitig veröffentlichten patriotischen Gedichts für vierstimmigen Männerchor. Die Bewerbungen sind im Mai einzusenden.

Das Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig ersucht alle deutschen Gesangvereine oder deren Directionen ihre Namen und Adressen behufs Anfertigung eines Verzeichnisses einzusenden.

In Leipzig starben kürzlich der Trompeter des Gewandhauses J. G. Burkhardt, und der Rector der Thomasschule Prof. Dr. G. Stallbaum, der sich durch mehrere gelehrte und pädagogische Schriften auch um die Musik verdient gemacht hat.

Gade hat eine neue Ouverture vollendet, Carl Lührß eine neue Symphonie. Die erste Aufführung beider Werke dürfte noch in dieser Saison in den Gewandhausconcerten zu Leipzig erfolgen.

Im Leipziger Gewandhause kam kürzlich R. Schumann's „Pilgerfahrt der Rose" zur Aufführung.

In Carlsruhe werden von heuer angefangen auch Symphonie-Concerte stattfinden, die bis jetzt fehlten.

Das Virtuosenthum blüht in der Flöte wieder auf, und Hr. A. Terschak beginnt bereits seinen köpfeverdrehenden Zug nach dem Norden. Schon in Prag hat er gezeigt wie man auf einer Flöte „Duette" blasen kann, und die Redaction der Leipziger „Neuen Zeitschrift" kann die Zeit kaum mehr erwarten, wo er seine vortrefflichen Compositionen und Hexenkunststücke den erkannten Leipzigern vorführen wird.

Wien.

Statt der beabsichtigten Verpachtung des deutschen Hofoperntheaters in Wien ist abermals ein Director ernannt worden, und zwar in der Person des Herrn Matheo Salvi, von dem man in den musikalischen Kreisen weiter nichts weiß, als daß er früher Gesanglehrer war (böse Zungen behaupten, er habe als solcher eine beträchtliche Zahl von Stimmen auf seinem Gewissen), daß er ein Italiener ist, und im vorigen Jahr eine italienische Oper an der Wien sehr mangelhaft geleitet hat. Einem solchen Manne nun vertraut das in Kunstsachen leider übel berathene k. k. Oberstkämmereramt die Führung des ersten deutschen Kunstinstitutes an! Zugleich stellt es ihm jedoch ein berathendes Comité an die Seite, und soll dieses vorläufig aus den Herren Kapellmeistern Dessoff und Esser, dann den Herren Dr. Ed. Hanslick und Dr. Leop. Sonnleithner bestehen. Wir wären begierig was dieses Comités dem neuen Herrn Director „rathen" wird, wenn wir nicht wüßten, daß der Rath derartiger Comité's meist wenig beachtet wird. Doch vederemo!

Bei J. D. Sauerländer in Frankfurt a. M. ist so eben ein dreibändiger Roman, „Kunst und Handwerk" betitelt, erschienen, dessen anonymer Verfasser ein Muster zu sein scheint, der sich in der Welt und unter allerlei Leuten herumgetrieben und alle Erlebnisse wohl aufbewahrt hat. Den Inhalt des Romans bilden die brennenden Fragen der Musik und Musikzustände unserer Zeit, und finden dieselben zumeist eine sehr treffende Auffassung und Behandlung. Wir kommen noch näher auf die Novität zurück.

Vermischtes.

Nekrolog.

Einem Hamburger Blatte entnehmen wir Folgendes:

Welch ein schwerer Verlust die Kunstwelt Hamburgs durch den plötzlichen, Allen unerwarteten Tod Carl Hasner's betroffen, ist schon kurz in diesen Blättern angedeutet worden. Was derselbe in den 22 Jahren seiner hiesigen Wirksamkeit*) sowohl öffentlich als privatim, als ausübender Tonkünstler, vornehmlich als Quartettist, dann als Vorspieler in den philharmonischen Concerten und in denen des Cäcilienvereins, zur Förderung echter und wahrer Musik geleistet, das weiß Jeder, der sich überhaupt um diese bekümmerte. Was er als warmer und begeisterter Lehrer war, und wie überhaupt sein inneres künstlerisches Dichten und Trachten, das vermögen nur seine zahlreichen Schüler zu beurtheilen und Die, denen es vergönnt war, sich im vertraulichen Kreise über seinen Beruf mit ihm auszusprechen. Und ist der hiesigen Kunstwelt eine Wunde geschlagen, ist eine Lücke entstanden, die schwer auszufüllen, so ist sie's gerade nach dieser Richtung hin, nach der Richtung dessen, was Hasner mit Wort und That durch unerschrodenes Vorgehen auf der echten Künstlerbahn für das Höchste und Edelste in seinem Fach erstrebte.

Aber nicht die Kunst allein beklagt den herben Verlust. Es trauert mit ihr die große Menge von Freunden, alt und jung, zu denen der Dahingeschiedene sich Jeden machte, der ihn näher kennen lernte. Nicht den Lehrer allein beweinen seine Schüler, mehr noch den Freund. Sein grundbiederer Charakter war frei und fern von jedem Arg und Falsch. Den abwesenden Freund vertheidigte er mit demselben rückhaltlosen Muth, wie er den anwesenden, wo es galt, angriff. Stets rührig und lebendig übertrug er diese Rührigkeit in Kunst und Leben auf seine ganze Umgebung.

Des Höchsten Wille setzte seiner unermüdeten Thätigkeit ein schnelles Ziel. Zwei unmündige Waisen weinen ihm nach mit seiner untröstlichen Gattin. Sei ihm die Erde leicht!

*) Carl Magnus Hasner ward, der Jüngste von sieben Geschwistern, geboren in Kornenburg bei Wien, am 23. November 1815, erreichte also noch nicht das 46. Jahr. Auf der Geige Schüler der beiden berühmten Quartettisten Jansa und Mayseder, empfing er Compositionsunterricht von Ignaz Schubert, dem Bruder unseres großen und dem Verstorbenen so überaus lieben Franz.

Concert-Ankündigungen.

Am 1. Februar Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinssaal: Concert des Herrn Josef Joachim.

Am 9. Februar Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: Concert des Pianoforte-Virtuosen Carl Tausig.

Am 10. Februar Mittags halb 1 Uhr im k. k. Hofoperntheater 3. philharmonisches Concert (2. Cyclus) unter der Leitung des Herrn Capellmeister Dessoff. (Haydn, Symphonie in D-dur. — Schumann, Ouverture zu der Oper Genovefa. — Berlioz, Pilgermarsch. — Rietz, Symphonie in Es-dur.)

Am 17. Februar Mittags halb 1 Uhr im k. k. Redoutensaal: 3 Concert der Gesellschaft der Musikfreunde unter der Leitung des Herrn Director Herbeck. (Haydn, Symphonie in G-dur. — van Bruyck, Requiem. Ged. von Hebbel für Sopran-Solo, Chor und Orchester. — Beethoven, Symphonie Nr. 4 in B-dur.)

Am 17. Februar Nachmittags 5 Uhr im Musikvereinssaal: 3. Quartetts-Production des Herrn Hellmesberger.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 7. Wien, 16. Februar 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wipplingerstrasse Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Böhm,** vormals **C. F. Müller's Wittwe.** **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Krz. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Krz. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Krz. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Denkmal für Cherubini. — Ueber musikalische Phrasen. — Recensionen. — Londoner Briefe. I. — Locales. — Nachrichten. — Concert-Ankündigungen. — Berichtigungen. — Briefkasten der Redaction.

Denkmal für Cherubini.

Die Stadt Florenz hat den Beschluß gefaßt das Andenken Cherubini's gleich dem der größten ihrer Männer zu ehren. Cherubini ist in dieser Stadt am 14. September 1760 geboren und bei Gelegenheit seines hundertjährigen Jubiläums wird in der Kirche von Santa Croce der Grundstein eines Monumentes gelegt, das ihm neben dem von Michel Angelo und Galiläi errichtet werden soll. Ein Comité aus hervorragenden Männern bestehend hat sich in Florenz gebildet um die nöthigen Unterschriften zu sammeln und deren Anwendung zu leiten. Der König Victor Emanuel, der Prinz von Savoien-Carignan haben die Liste der Unterschriften eröffnet und die Stadt selbst hat für eine bedeutende Summe dazu beigetragen. Dieses Comité in Florenz hat einen Aufruf an Frankreich ergehen lassen; aber die Initiative die Italien dabei ergriffen, hätte ebensowohl auch von uns ausgehen können, denn es ist schwer zu entscheiden, welcher von beiden Nationen Cherubini am Meisten angehörte. Ist auch Italien sein Vaterland, hat er auch dort die ersten Schritte seiner Künstlerbahn begonnen, so ist es doch in Frankreich wo er seine Meisterwerke geschaffen, eine Schule gegründet und unsterbliche Andenken hinterlassen. Unser Antheil an der gemeinschaftlichen Schuld ist sicher die stärkste und mit Freuden wollen wir ihn abtragen. Ein Comité hat sich also in Paris gebildet, das mit Recht die Hoffnung hegt, daß der Ausdruck der Bewunderung und der Dankbarkeit sich der Verdienste des großen Meisters würdig zeigen werde, dessen Ruhm diese letzte Weihe fordert.

Die Subscription ist am kaiserlichen Conservatorium der Musik und der Deklamation im Bureau des Hrn. Réty eröffnet.

Die Mitglieder des Comité's:

Hr. Auber, Mitglied des Instituts, Präsident.
„ Fürst Josef Poniatowski, Senator, } Vizepräsidenten.
„ Halevy, Mitglied des Instituts }
„ Berlioz
„ Carafa
„ Clapisson
„ George Kastner
„ Meyerbeer
„ Reber
„ Rossini
„ Ambroise Thomas
„ Edouard Monnais, Secretär.

} Mitglieder des Instituts.

Ueber musikalische Phrasen.

Von Dr. **August Kahlert.**

Es geschieht häufig, daß ein fremdes Wort im Gebrauch bleibt, auch nachdem längst ein passendes einheimisches vorhanden ist. Wer hat nicht schon über irgend einen feierlichen Vortrag, der Manchem feurig und schwungvoll erschien, den Tadel aussprechen hören, daß derselbe aus lauter hohlen Phrasen bestanden habe, und doch hätte statt dieses griechischen Worts füglich das deutsche „Redensarten" gebraucht werden können! Phrase gehört der Rhetorik an (die man bald mit „Redekunst" bald mit „Kunst der Beredsamkeit" übersetzt hat), ist jedoch nicht ausschließlich dieser Wissenschaft gelassen worden, sondern auch auf ein anderes Gebiet übergegangen, nämlich in die Theorie der Musik. Die Schriftsteller bedurften eines Worts zur Bezeichnung einer gewissen Gattung von Tonreihen oder Tongruppen, denen sie mitten in längeren Musikstücken häufig begegneten; sie wählten hierzu das griechische Wort, und verstanden darunter schwache oder, wenn man will, leere Stellen eines Werks, dem sonst manche Vorzüge nicht abzusprechen waren, doch schwankten sie sehr in der Anwendung und in der Ausdehnung des Begriffs.

Man kann sich hierüber nicht wundern; denn gerade aus der Rhetorik entlehnte die musikalische Theorie noch viele Ausdrücke z. B. Thema, Periode, Epifode u. A.; deutlich zeigt sich hier, daß die Musik nichts Anderes ist als eine Sprache. Als mit der wachsenden Zahl der musikalischen Kunstwerke auch die Schriften über Tonlehre und Tonsetzkunst sich häuften, fehlte oft zur Festhaltung manches Begriffs das passende Wort; man mußte es aus andern Gebieten des Wissens, worüber bereits Lehrbücher vorhanden waren, entlehnen. Dabei war es nicht erst nöthig neue Verbindungen zu erfinden (wie: Tonperiode, Tonphrase zum Unterschied von: Wortperiode, Wortphrase), denn der Sinn wurde, sobald es sich eben um Musik allein handelte, leicht verstanden. In einzelnen Fällen waren die Theoretiker freilich nicht glücklich; so wollte Fink den Ausdruck „musikalische Grammatik" an die Stelle von „Allgemeiner Musiklehre" einschieben, was jedoch keine Nachahmer fand. Es ist eben so wenig üblich geworden, von musikalischer Rhetorik zu reden, wozu man wohl berechtigt gewesen wäre, denn, viele den Styl des Tonsetzers betreffende Ausdrücke sind, wie wir oben zeigten, rhetorischen Ursprungs, auch ist ja bereits seit längerer Zeit der Ausdruck „musikalische Aesthetik" eingebürgert, und zwischen diesen beiden philosophischen Wissenschaften besteht nun doch eine gewisse Verwandtschaft.

In den älteren Lehrbüchern, woraus sich dereinst angehende Componisten Rath holten, findet man zwar noch nicht den Ausdruck „Phrasen", desto häufiger aber Warnung vor den sogenannten Rosalien, jenen kurzen Sätzchen, die unmittelbar hinter einander, aber nicht auf der nämlichen, sondern

bald auf einer niedern, bald höhern Tonstufe wiederkehren; ehrliche deutsche Cantoren benannten sie mit dem deutschen Wort: Schusterflecke, weil ihr Zweck durchaus kein anderer war, als zu flicken was zu zerreißen drohte, und Lücken auszufüllen. Unstreitig gehören sie oft zum Nothbehelf, und sind dann eben nichts als leere Phrasen, aber sie sind dies nicht immer, sie haben oft dem schöpferischen Talent als Mittel zu echt künstlerischer Wirkung gedient. In Haydn'schen Rondo's athmen sie zuweilen die reizendste Naivität; in Rossini's Barbier bringen sie auf den Worten: „Wünsche Ihnen wohl zu ruhen" eine unwiderstehlich komische Wirkung hervor. Es ist also dasjenige an seinem Platze gar wohl brauchbar, was in unzähligen Fällen als bloße Trivialität erscheint, ein Erfahrungssatz, der sich vielfach bestätigt, wenn man die Werke der musikalischen Classiker mit dem unermeßlichen Heere ihrer Nachahmer vergleicht Gegenwärtig gibt es eine Menge bereits stereotyper fertiger Tonsloskeln, welche bei Verlegenheit zu Diensten stehen; wer sie eigentlich erfunden habe, darauf kommt es nicht an, genug, sie sind bereits zur fertigen Waare geworden, wozu gar keine Erfindung mehr nöthig ist, höchstens etwas Geschmack um sie für einen bestimmten Fall anzupassen. Sie sind sowohl dem Componisten bequem, dem es nicht gelingen will, sei es nun aus Mangel an Uebung oder an Talent, sein Tonstück recht in Fluß zu bringen, als auch dem Hörer willkommen, der nicht gerade gern in dauernder gespannter Aufmerksamkeit bleiben mag.

Wodurch ist dieser Hilfsvorrath entstanden, der es dem Tonsetzer erspart, selbstschöpferisch thätig zu sein, und ihn verlockt geschickte Mosaikarbeit zu verfertigen? Durch den lebhaften Trieb musikalisch schöpferisch zu sein, dem doch der angeborne Beruf nicht gewachsen war, der also mehr ins Breite statt in die Tiefe ging, und von dem Ueberflusse der gotterfüllten Meister zehrte. In der Geschichte jeder Kunst gab es Zeitalter, wo Klugheit die verschwenderischen Geschenke des Genius auszubeuten wußte. In Athen erschienen, als die Poeten ausstarben, die Rhetoren (auch Sophisten genannt) die selbst erfindungsarm, den dichterischen Bilderreichthum zu ihren Zwecken anwandten, und damit ihre Abhandlungen ausschmückten um deren Trockenheit zu verbergen; ihnen kamen Ausdrücke, Wendungen, Wortverbindungen zu statten, womit jene die griechische Sprache bereichert hatten, und noch heute gilt die Uebermacht der Rhetorik in allen den Fällen, wo Einer angenehm und effectvoll reden soll und doch eigentlich nichts oder wenigstens nichts Neues zu sagen weiß. Auch in der Musik geschieht Aehnliches, wenn der Tonsetzer die Zuhörer beschäftigen soll, und ihnen doch aus dem Innersten seines Gemüthes nichts zu bieten hat. Jenes Beispiel aus der Geschichte der alten Griechen auf Musik angewandt, heißt soviel als: nach der Herrschaft der Melodie kam die der Phrase.

Der weite Begriff dieses Worts läßt sich dahin begrenzen: Alles Tonwesen kann zur leeren Phrase herabsinken, sobald es nicht mehr aus lebendigem Geiste quillt, sondern als todtes Aeußerliches aufgefaßt, gemißbraucht wird; räthselhafte Akkorde, rhythmische Verschiebungen, reizende melodische Fragmente. Als Haydn aufblühte, und der homophone Styl den polyphonen zu verdrängen begann, damals stand noch die Fuge, die gesammte strenge Schreibart in heiligem Ansehen, doch war ihre Zeit vorbei, und das polyphone Phrasenthum machte sich breit, ja, es täuschte viele, die es nicht für etwas Unechtes halten wollten. Man liest in allen Zeitschriften, daß Sebastian Bach's bester Schüler, Kirnberger, Fugen componirte, so meisterhaft als sein Lehrer, oder vielmehr, so täuschend, daß selbst Kenner sie für Bach'sche Werke hielten. Der Fittig der Zeit ist über sie hingerauscht und sie bewährten keine Lebensfähigkeit, weil sie nur nach Recepten gemacht, nur Resultate des Studiums Bach'scher Muster waren. Regeln in Menge nämlich waren aus letzteren abstrahirt worden, mühsam genug, denn der alte Bach nimmt sich oft große Freiheit heraus, so groß, daß sich fragen läßt, wo die Regel, wo die Ausnahme liege? Die Macht, die Fülle seines unerschöpflichen Gestaltungstriebes brachte dies so mit sich. Durch Lobe's treffliche Analyse Bach'scher Fugen kann es jetzt Jedem deutlich werden, damals aber hielt man das für erlernbar, was höheren Ursprungs ist, und machte dem Zuhörer viel Langweile, um sich hergebrachtermaßen in Respect zu setzen. Neue Bahnen wurden durch neue Meister gebrochen. Eine Fülle von Tonwerken sammelte sich, verknüpft durch eine Stylgattung, die man anfänglich die galante, später die homophone genannt hat. Mit der Umwandlung des Geschmacks und der Ausdrucksweise in der Kunst änderte sich nun auch der Charakter des Phrasenthums. Nur einen flüchtigen Rückblick! — Poesie des sinnlichen Reizes schmückt Haydn's Werke und galt der ganzen Schule, welche ihn ihren Vater nennt, als Ideal; sie ging aber zuletzt vielen Schülern gerade nur deshalb, weil sie sich allein an das Aeußerliche hielten, verloren, weil sie nur noch den Tonsinn zu reizen strebten, an Poesie aber verarmt waren. Haydn hatte bekanntlich Formen eingeführt, worin der Geist sich freier als zu Bach's Zeiten bewegen konnte, worin ein Umschwung der poetischen Weltanschauung zu Tage kam; man freute sich der Natur und des Lebens. Schon das musikalische Thema trat in ganz anderm Kleide als vordem auf; es blieb zwar die Seele des Musikstückes, aber seine Behandlung war ungezwungener und lichtvoller, die Perioden waren kürzer, die einzelnen Stimmen, aus denen sie sich aufbauten, nicht mehr so eng und ängstlich durch und in einander geschlungen, überall zeigte sich frischer, blühender Reiz, wie in dem erwachenden Frühling. Mozart's warmes, tiefes Gemüthsleben, Beethoven's geheimnißvoller Bilderreichthum wurden der Welt kund, Hand in Hand zogen die Meister schnell vorüber, unerschöpfliche Gaben zurücklassend. Die Zahl der größern oder kleinern Talente, die die ererbten Ducaten in einzelnen Groschen ausgaben, schwoll so gewaltig, daß sich das Urtheil verwirrte. Nun galt zwar wohl noch die Forderung, daß das Musikstück von einem Thema (etwa wie das Drama von dessen Helden) beherrscht sein müsse, aber das große Dreigestirn hatte ja in dieser Hinsicht viel Freiheit gestattet, die dann bald gemißbraucht wurde. Das Thema abzuhandeln, zu verwerthen, auszubeuten, dazu benutzten die Nachahmer nur ein oder zwei Stimmen, während sie die übrigen zur bloßen Dienstleistung für den Sinnenreiz herabsetzten. Die große Mozart'sche Kunst, den melodischen Faden mit Anmuth weit und weiter zu spinnen, verlor sich; der Faden der Oberstimme riß hier und da und mußte geflickt werden; so entstand das Bedürfniß nach Lückenbüßern, nach gewissen musikalischen Stellen, welche nicht mehr zur Sache zu gehören brauchten und überall hinpaßten. Solche Stellen sind den Nothbrücken vergleichbar, wodurch unwegsame Pfade verbessert werden. Wem fällt nicht diese oder jene beliebte Ouverture ein, deren Melodien nur durch Lückenbüßer zu einander in Verbindung gebracht sind? Von dem ersten feurigen und schwungvollen Thema soll zu einem zarten, lieblichen Gegenthema hingeleitet werden, eine Brücke wird hinübergeschlagen, sie gewährt keinen recht sichern Schritt, doch wird sie glücklich überstanden, und man freut sich wieder auf festem Boden, nämlich in einer längst erwarteten Tonart festen Fuß zu fassen. In Meisterwerken findet sich keine Spur solcher künstlich versteckten Zerstückelung, sondern jedes ihrer Glieder ist für das Ganze nothwendig und aus dessen Wesen hervorgegangen, durch ihre Nachahmer erst ist allmälig jener Hilfsvorrath aufgehäuft worden. Doch verlassen wir jenes Gleichniß und kehren wir zu unserm rhetorischen Ausdruck zurück: Phrasen sind es, geläufig Jedem, blendend für den Anfänger und beläschelt vom Kenner, der durch sein gutes Gedächtniß vielleicht sogar ihren Ursprung ermittelt bei Beethoven, Mozart, Haydn oder gar bei einem früheren Meister.

Wie ein Redner leicht zur Geschwätzigkeit verleitet wird durch häufigen Gebrauch der Phrase, so auch der Tonsetzer; sie

wuchert dem Unkraute gleich unter den Tönen ebensowohl als unter den Worten, und beschränkt sich nicht darauf, hier und da als Verbindungsglied aufzutreten. Sie greift auch das Wesen des ganzen Tonstücks an, das sie nutzerhöhlt, weil sie sich in das Thema oder den dem Stücke zu Grunde liegenden melodischen Gedanken einschleicht. Folge davon sind jene unechten Melodien, die als Kinder, nicht der Phantasie, sondern des nüchternen Verstandes, Niemand erfreuen noch erwärmen, und genau betrachtet, nur aus Erinnerungen künstlich zusammengeklöthet wurden. Ohne zu mißfallen lassen sie dennoch kalt, denn sie sind nicht dem Herzen entsprossen, wie die Blume dem fruchtbaren Boden, sondern tragen an sich die Physiognomie der Lüge. Ganz anders ist es um diejenigen Reminiscenzen bestellt, die man in den Werken der Meister antrifft (und bei welchem Meister gäbe es nicht solche!), hier nimmt man eine Assimilation des fremden Gedankens wahr, worin sogleich wieder eigenes, ursprüngliches Wesen zum Vorschein kommt. Schüler, Nachahmer begnügen sich nicht damit, sich selbst darüber, was ihnen eigen sei, zu täuschen, dies begegnet selbst genialen Naturen, sondern sie verfallen auch gar zu oft dem oben geschilderten Speculiren und Raffiniren. Von einem bekannten Tonsetzer, der zwar zweiten Ranges, doch verdienstvoll war, erzählt man sich, daß er seinen eigenen Einfällen niemals sogleich Vertrauen schenkte, sondern folgenden Grundsatz annahm: „erst dann verarbeite ich einen melodischen Gedanken, wenn er mir wieder und wieder kommt und mir keine Ruhe läßt." So ehrlich sind wohl wenige. Meistens gilt die Forderung, daß etwas unter allen Umständen componirt werden soll, die der derbe Zelter in seinem „Componistenschmerz" schildert: „Man könnte wohl was Besseres thun, wenn man nur wußte was? und immer kann man doch nicht ruh'n, es ist fürwahr kein Spaß" u. s. w.

Als die deutsche musikalische Kritik dessen inne wurde, daß unter den Tonsetzern ein ähnlicher Unterschied bestehe, wie zwischen den Rhetoren und Poeten, entstand das Wort „Tondichter", ein herrliches Wort, das der deutschen Sprache um so mehr zur Ehre gereicht, als keine andere eines besitzt, das seinen Sinn genau wiedergäbe. Leider ist es so häufig gemißbraucht, und weil es so schön klingt, an Unwürdige verschwendet worden. Wenn der heitige, sinnlich: Eindruck eines Tonstücks überraschen und bleuden kann, so daß sein Werth überschätzt wird, so wiederholt sich hier nur, was auf anderem Kunstgebiete täglich vorkommt; rauschende Verse und glänzende Reime werden, wenn sie auch hohl sind, über inhaltsvolle und tiefempfundene Worte nicht selten einen augenblicklichen Sieg erringen. Auch den Tondichter drängt es, sein tiefbewegtes Innerstes, Bangen und Jauchzen, Leid und Lust, Glauben und Lieben der Welt zu offenbaren, und zwar durch die blühenden Kinder seiner Phantasie, die Tongestalten; er wird diese vielleicht zurückgesetzt sehen hinter andere, welche kokett die Sinne bestechen, doch einst werden sie verstanden und dann um so inniger geliebt werden. Daß man den Tönen noch einen andern als den Gefühlsinhalt hat aufzwingen wollen, nämlich einen Verstandesinhalt, wie ihn die Worte wegen ihrer doppelten Natur haben, dies halten wir für einen Irthum. Ein Verstandesinteresse können Töne allerdings gewähren, doch ist dies kein anderes als ein mathematisches, gerade wie dies bei der Baukunst der Fall ist.

Tondichter ist also der höchste Ehrentitel, den ein Tonbefliffener erreichen kann. Wem er mit vollem Rechte gebühre, darüber wird immer nur der Richterspruch der Nachwelt entscheiden, von welchem so mancher Lorbeer, der der glänzenden Phrase, dem rhetorischen Schimmer ertheilt worden war, grausam zerpflückt wird.

Recensionen.

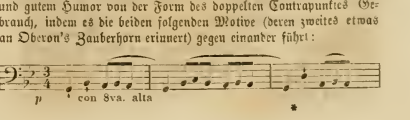
C. P. Grädener, drei Quartette für Streichinstrumente. op. 12., 17. und 29. — Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur.

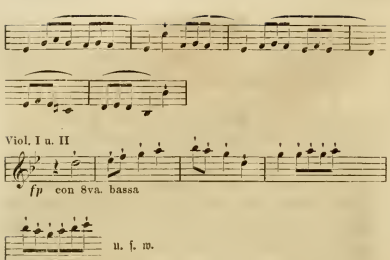
v. Br. — Der Componist dieser Quartette hat vor nicht allzulanger Zeit in diesen Blättern eine liebevolle, aber im Ganzen nur gerechte Würdigung erfahren. Das stattliche Opus, mit welchem er uns diesmal entgegentritt, liefert nur einen neuen Beweis seines schönen Talentes. Man sieht diesen Arbeiten die reine Lust am Schaffen — immer die erste, stichhaltigste Probe des Talentes — an, daher und weil er Geist und Phantasie, ein auf natürlicher Anlage beruhendes, durch tüchtiges Studium (vor Allen Bach's) ausgebildetes Combinationsvermögen besitzt, begegnen wir in seinen Arbeiten überall einer freien, leichten, durch feinerlei forcirte Intentionen gestörten Entwicklung, deren klarer, lebhafter und doch fast nie in ein seichtes Bett verrinnender Fluß uns durchaus erfreut. Nach Seite der Form gewähren also diese Arbeiten die vollste Befriedigung, nach Seite des Gehaltes aber nur in so fern einen bloß relativen, als man diesen nicht als einen durchaus originalen, nicht als den Ausdruck einer primitiv schöpferischen Natur erkennt. Aber an wen könnte man diese Forderung überhaupt noch stellen und wie gerne verzichtet man auf absolute Originalität, wenn sie nur um den Preis eines gesunden, normalen Organismus erkauft werden kann. Lassen wir uns also die Freude an diesen Schöpfungen nicht dadurch verkümmern, daß uns manches darin anklingt, als ob wir es schon öfter vernommen und geben wir uns dem geistreichen, frischen Gedankenspiele hin, auch wenn es uns nicht im tiefsten Kern erfaßt.

Die drei Quartette scheinen, den Opuszahlen nach zu schließen, in ihrer Entstehung durch einen ziemlichen Zeitraum getrennt zu sein, und wenn wir dieß auch an keinem Fundamentalunterschied wahrnehmen, und daß der Autor sich schon in dem ersten Quartett als ein fertiger, seiner Arbeit völlig gewachsener Künstler darstellt, so läßt sich doch eine Steigerung seines Vermögens in den beiden späteren, besonders in dem dritten, in welchem es sich am reichsten entfaltet, nicht verkennen. Vor Allem haben sie Styl und zwar echten Quartettstyl. Der Componist ist ein Meister in der Polyphonie und das einzige, was man in dieser Beziehung wünschen möchte, wäre, daß er sich zuweilen etwas freier gehen lassen und den Faden seines Gewebes eine Weile, wenigstens scheinbar unsichtbar werden ließe. Wie Schumann sieht er es aus kleinen Motiven, an denen er hartnäckig festhält, zu entwickeln; indessen ist dieser Vorgang, der sogar seine besondern Schwierigkeiten hat und nicht minder einen ganzen Mann fordert, an sich nicht zu tadeln, ja nur der Größte vielleicht kann ihn ohne Gefahr verlassen, da er jedenfalls der naturgemäßeste und sicherste ist. Dabei fallen seine immer interessanten, geistig belebten kontrapunktischen Combinationen niemals in's Trockne, Steife, weil sie eben nicht abstrakt erdacht sind, sondern aus künstlerischem, durch die Phantasie erwärmtem Verstand hervorgehen. Zuweilen, aber nur selten wird seine Cantilene etwas sentimental und gewöhnlich.

Betrachten wir nun die drei Quartette im Besondern, so haben wir zwar den dritten bereits im Ganzen den Vorzug vor den übrigen zugesprochen, aber im Einzelnen enthält jedes derselben irgend einen Satz, der unsern besondern Antheil gewonnen hat. In dem Quartett No. 1 (in B) thun es die beiden ersten Sätze den spätern zuvor. Wir machen schon auf den Eingang des ersten Allegro seiner Eigenthümlichkeit wegen aufmerksam, dann auf die Wiederkehr der ersten 12 Takte, die diesmal nach C-moll hinüberführen.

Solche Züge beweisen allein schon für die Erfindungskraft des Autors. Das Scherzo (Menuetto scherzando) macht mit Freiheit und gutem Humor von der Form des doppelten Contrapunktes Gebrauch, indem es die beiden folgenden Motive (deren zweites etwas an Oberon's Zauberhorn erinnert) gegen einander führt:



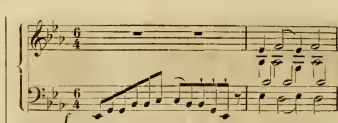


Von den beiden Trio's, welche mit demselben kombinirt sind, ist besonders der nur sechzehntaktige in G-moll (alla Ungarese), der jenes zweite Motiv in freier Umkehr wieder aufnimmt, ein anmuthiges Gebilde. Das Andante dieses Quartettes hat einen etwas verschwommenen Charakter und die Motive des Finale sind nicht bedeutend genug, um uns in der zähen Beharrlichkeit, mit welcher sie der Autor ausbeutet, nicht zu ermüden. Das Folgende leidet auch ein wenig an jener Gewöhnlichkeit, in welche der sonst frei erfindende Autor nur selten verfällt.

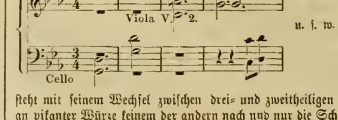
Das zweite Quartett steht in A-moll; die beiden Hauptsätze und das Scherzo sind in dieser Tonart geschrieben, aber der Autor beweist gewissermassen seine, um mit Goethe zu sprechen, conciliante Natur, indem alle drei in Dur schließen. In der That erscheint auch die Moll-Tonart bei ihm nicht sowohl als Ausdruck eines starken, ihn erfüllenden Pathos, wie vielmehr als die natürliche Farbe des romantisch-dämonisch-Spukhaften, welchen Charakter wenigstens die beiden letzten Sätze entschieden tragen. Wir verweisen auf die Themen des Scherzo und des Finale, von welchen besonders das letztere einen sehr feinen Zug enthält.

Die ganze Partie erscheint, wie man dieß ohnehin erwartet, einige Takte später in der Umkehrung und zwar mit bester Wirkung. Ueberhaupt ist der ganze Satz mit sehr viel Energie ausgeführt, was indessen nicht minder vom ersten Allegro gilt, welches, wie sich von selbst versteht, und schon der $^{6}_{4}$-Rhythmus mit sich bringt, breiter angelegt ist und mehr substanzielles, wenn auch rhetorisches Pathos entwickelt. In eminenter Weise entwickelt der Autor im zweiten Theil seine Motive und führt sie in einer kontinuirlichen höchst wirksamen Steigerung zu einem glänzenden Unisono, um von diesem Höhepunkt mit einem leisen Aussittern der Bewegung wieder auf den ursprünglichen Ausgangspunkt zurückzulenken. In beiden Sätzen sind auch die Mittelpartien mit ihren schönen Cantilenen, die wie zarte still verborgene Blumen im sturmbewegten Kornfeld stehen, sehr zu rühmen. Und doch möchten wir dem Andante dieses im Ganzen so trefflichen Werkes beinahe den Preis zuerkennen. Es hängt mit dem ersten Satz, der recitativisch in dasselbe überleitet, organisch zusammen, steht in b-dur und ist in Variationenform geschrieben. Aus einem zwar knappen und e was Schumannisch gefärbten Thema entwickelt sich eine Reihe äußerst anmuthiger Variationen, die den reinsten Genuß gewähren und, die Klippen dieser Form sorgfältigst umschiffend, in ihrem harmlos-spielenden Dahinschaukeln das glücklichste Gegenbild zu der stürmischen Bewegung der übrigen Sätze aufstellen.

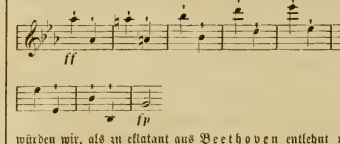
Das dritte Quartett endlich (in Es) zeichnet sich durch all die Vorzüge aus, die wir schon den beiden früheren und dem Componisten überhaupt nachzurühmen hatten und übertrifft sie noch in der breiteren Entwicklung und dem organischeren Zusammenhang der einzelnen Sätze. Schon die Einleitung zum ersten Satz, welche der Componist als ein Bindeglied zwischen diesem und dem Finale benützt, ist sehr schön und das allerdings ziemlich einfache Hauptmotiv des ersten Satzes:



wird in sehr kunstvoller, lebendiger, wenn auch mitunter — wofern man den Unterschied gelten lassen will — mehr abstrakt- als poetisch-musikalischer Weise entwickelt. Das Largo, der einzige Satz in diesen drei Quartetten, dessen reiner Fluß durch einige Modulationshärten (z. B. den etwas gewaltsamen Rückgang von E- nach As-dur gegen den Schluß hin) getrübt wird, athmet eine warme, tiefe Stimmung; das Scherzo, in welches der Autor keck genug hineinspringt:



steht mit seinem Wechsel zwischen drei- und zweitheiligen Rhythmus an pikanter Würze keinem der andern nach und nur die Schlußformel:



würden wir, als zu eklatant aus Beethoven entlehnt und seither oft genug verwendet, wegwünschen. Im Finale endlich entwickelt der Autor noch einmal und reicher, als in irgend einem der bisher betrachteten Sätze seine ganze kontrapunktische Gewandtheit und nöthigt uns insbesondere für diesen Theil seiner Kunst, der Niemanden vom Himmel zufällt, sondern nur durch andauernden Fleiß erworben wird, die größte Achtung ab.

Und somit schließen wir die Anzeige dieser drei Quartette, an welchen dem Talent wie dem Fleiß eine gleich rühmliche Anerkennung gebührt, indem wir dieselben allen öffentlichen, wie Privat-Quartettvereinen auf das lebhafteste empfehlen.

Harmonielehre von Dr. W. Volkmar, Leipzig, Breitkopf und Härtel 1860.

—h— Wir besitzen schon so viele Harmonielehren, daß eine jede neu erscheinende mit Recht nicht unbedenklich als eine schätzenswerthe Bereicherung dieses Zweiges der musikalischen Literatur zu begrüßen ist, sondern eine scharf zusehende Kritik wohl am Platze sein dürfte. Trotz der theoretischen Grundlage (des Satzes der Naturharmonien), die wir A. B. Marx verdanken, trotz der höchst geistvollen Beiträge zur Erklärung wichtiger Eigenthümlichkeiten des harmonischen Theils unserer Kunst durch Hauptmann fehlt es uns zwar immer noch an einer ganz vollständigen Theorie. Auch könnten wir uns die praktische Harmonielehre — neuerdings ist auch von Ferd. Hiller ein praktischer Handleiter erschienen — ungeachtet der vielen sehr tüchtigen Werke dieser Art noch klarer und umfassender zu gleicher Zeit bearbeitet denken, als es bisher geschehen. In beiden Beziehungen ist es Dr. Volkmar jedoch nicht gelungen unser Interesse für sein Werk anzuregen. In theoretischer Beziehung hätt der Verfasser sich ohne inneren Zusammenhang bald an diesen bald an jenen und stellt dazwischen offenbare Oberflächlichkeiten auf. So nennt er alle Intervalle, wie sie in der Dur Tonleiter sich zur Prime herausstellen, große und rangirt dazu in parallelen Reihen die kleinen, verminderten und

übermäßigen, während nur die Intervalle groß und klein sein können, welche als solche eine zwar charakteristisch verschiedene, grammatikalisch aber ähnliche Stellung einnehmen. Die dritte Terze des Septimen-Accordes findet er ganz versuchsweise. Die Dominante im Moll Geschlechte ist bei ihm eigentlich moll und wird nur der Gleichmäßigkeit mit dem Dur Geschlechte halber dur u. s. w. Diese wenigen Beispiele zeigen genügend, daß die Theorie hier keine besonderen Aufschlüsse zu gewärtigen hat. In praktischer Beziehung nun stünde es mit dem Buche besser, wenn der Verfasser sich nicht als unanthaltsamer Systematiker von Schluß zu Schluß weit über die Grenzen des vernünftigen Systems bis in ein unüberfehbares Gewirr von Accorden und Auflösungen hätte verstricken lassen. Jede Alteration eines Intervalles, jede Möglichkeit einer andern Herleitung ein und desselben Accordes hat einen neuen Namen bekommen, und, um ein Beispiel von dem Uebermaß von Gattungen zu geben, die der Verfasser aufstellt, führen wir nur an, daß in dem Buche circa 16 Septimen-Accorde angegeben werden. Da nun auch die bekanntesten Accorde anders genannt werden, der verm. Dreiklt. z. B. kleiner, so ist bei der Taufe dieser Legion von Accorden eine solche Verwirrung entstanden, daß wir trotz der vielen sorgfältigen Tafeln und trotz einiger zu diesem Behufe von uns selbst entworfenen Schematen schließlich keinen leitenden Faden, wohl aber mehrere Inconsequenzen herausfanden. Wir glauben nicht, daß die Schullehrer-Seminarien denen das große und sehr sorgfältig ausgestattete Buch gewidmet ist, davon Nutzen werden ziehen können und sind jedenfalls nicht im Stande dem Buch einen höhern Werth beizulegen, ja können ihm nicht einmal augenblickliche Berechtigung zuschreiben.

Londoner Briefe.

I.

H. Ch. Also ich soll über unser englisches Musiktreiben nach Deutschland berichten. Gut! die Aufgabe ist eine angenehme, und zwar aus einem einfachen Grunde. Ich glaube nämlich nicht, daß unser Können und Nichtkönnen, unsere Vorzüge und Schwächen in der Musik auf dem Continent im Allgemeinen richtig verstanden sind. Nur zu oft bin ich auf Reisen betroffen gewesen über sonderbare Fragen und Behauptungen in Betreff deisen, was in unserem Lande musikalisch vorgeht, als daß es mir nicht ehrenvoll sein und mir eine besondere Befriedigung gewähren sollte, einige Bemerkungen zu versuchen, welche unsere wirkliche Stellung unter den künstlerischen Nationen Europas weder in helles Licht setzen, noch fälschen sollen. Deutschland gegenüber empfinde ich zuviel herzliche Dankbarkeit, als daß ich nicht wünschen sollte mein Theil ehrlich dazu beizutragen, ein besseres Verständniß herbeizuführen.

Zuerst lassen Sie mich sagen (was manche Mißverständnisse aufklären mag), daß wir Engländer kein Volk instrumentaler Musiker sind. Wir stehen zwar, glaube ich, Niemand im Genuß der Meisterwerke nach. Vor einigen Tagen waren bei einem „Popular-Concert" (Volksconcert bei billigen Preisen) — eine wöchentliche Versammlung, gewählter Kammermusik gewidmet — gegen zwölfhundert Personen versammelt, um Schubert's Quartett in D-moll, ein Präludium und Fuge à la Tarantella (?) von S. Bach und die Duo-Sonate in C-moll von Beethoven zu genießen. Aber mit Ausnahme der Pianistin (Frau Davison, welche unserer sonderbaren englischen Sitte gemäß öffentlich noch immer als Miß Arabella Goddard auftritt), waren alle übrigen Ausführenden Fremde: Herr Vieuxtemps, Herr Ries und seine Genossen, und Herr Piatti, der unvergleichliche Cellist. Englischen Händen fehlt deutsche Geduld, italienische Raschheit und französische Leichtigkeit. Wir sind linkisch in allen jenen wichtigen Kleinigkeiten, die hier in Betracht kommen. Democh haben wir hier und da einige Instrumentalisten ersten Rangs — ich nenne z. B. Herrn Pratten auf der Flöte, Herrn Nicholson auf der Oboe, Herrn Howell auf dem Contrabaß. Und lassen Sie mich hinzufügen, daß als prima vista-Leser unsere englischen Spieler und Sänger (so viel ich weiß) unerreicht sind, — vielleicht weil die ungeheure Masse von Musik, welche sie durchmessen haben, und die Anforderung an ihre Zeit einen Aufwand von Achtsamkeit auf diesen Punkt bedingen, der in anderen Kreisen, wo das Leben einen langsameren Gang geht, nicht so dringend ist.

Doch bin ich jetzt, nachdem ich ein aufrichtiges Geständniß unserer instrumentalen Unvollkommenheit abgelegt habe, genöthigt nicht weniger aufrichtig zu sagen, daß England als eine Nation von Sängern sehr hoch steht. Unsere Sacred Harmonic Society, welche während des Winters ungefähr alle zehn Tage eine Aufführung bringt, steht nun auf einer Höhe, welche, wie ich glaube, kaum übertroffen wird. Und doch ist das nur eine bürgerliche Gesellschaft, nicht der großen Welt angehörig, ohne hohe Gönnerschaft, bestehend, was den Chor betrifft, aus Dilettanten, welche den Tag über stark beschäftigt sind; und ihre Schwierigkeit ist nur die, Candidaten abzuweisen, die in einem Chor von 500 Personen mitsingen wollen, ohne hierzu manchmal befähigt zu sein. Ungefähr sieben oder acht Oratorien werden vom November bis April eingeübt, — das letzte war Händel's „Judas", und kaum könnte durch irgend einen Zauberer eine bessere Ausführung der Chöre erreicht werden, denn unsere Londoner Stimmen, welche im Vergleich mit denen der nördlicheren Grafschaften tonlos und rauh waren, sind jetzt durch vielfache Versuche und Schulung in der Qualität reifer und reicher geworden. Es besteht auch ein wesentlicher Unterschied im Klang zwischen unseren und den Stimmen Ihrer Gegenden, welche letztere im Allgemeinen eine höhere Lage haben, weßhalb wir auch keinen Chor blos von Männern allein herstellen können, wie Sie ihn haben. Aber was den gemischten Chor betrifft, so würde es schwer fallen, den der Sacred Harmonic Society zu übertreffen. Freilich besitzt diese Gesellschaft einen Dirigenten vom ersten Rang in der Person des Herrn Costa, welcher wohl wie jeder ehrliche Mann zuweilen Mißgriffe begeht; aber im Punkt der Disciplin, der Schnelligkeit der Auffassung und jener männlichen Ehrenhaftigkeit, welche auf alle Kräfte die unter seiner Führung stehen einen moralischen Einfluß ausübt, ist er nach meinem Dafürhalten eine sehr seltene Persönlichkeit. Ich bemerke, daß Herr Costa sich von einem kleinen Anfang an einen großen Ruf als Dirigent gemacht und daß er London nie verlassen hat, seit er eine Partitur von Zingarelli aus Neapel brachte, die für ein Musikfest in Birmingham geschrieben war. In diesem Werk hatte er zu singen; die Natur aber hatte ihm keine große Stimme verliehen, und da er im englischen Volksgeist etwas ihm Zusgendes fand, so blieb er, arbeitete geduldig und stieg empor bis zu einer Stellung voll Ruhm und höchster Ehren. Ich kenne keinen Dirigenten in Europa, dem die ganze Masse von Musik, deutscher französischer und italienischer mit solcher Sicherheit anvertraut werden könnte, wie ihm. — Man bereitet jetzt in der genannten Gesellschaft die Missa solemnis von Beethoven zur Aufführung vor, und ehe dieser Brief zur Post geht, wird eine Probe mit 1500 Stimmen (? der Verfasser spricht oben von 500; das letztere wird wohl auf einem Schreibfehler beruhen. D. Red.) gehalten worden sein, die den Geheimnissen dieser entsetzlich schwierigen Composition gewidmet ist.

Von einer andern Gesellschaft, die sich auch mit ernster, aber nicht ausschließlich heiliger (sacred) Musik beschäftigt, soll wie ich höre nächstens Hrn. Moliqu e's Oratorium „Abraham" zum ersten Mal in London aufgeführt werden. Es gibt noch drei oder vier Chor- und Orchestergesellschaften, alle in Thätigkeit und Blüthe, deren Treiben ich in künftigen Briefen Aufmerksamkeit schenken will.

In der englischen Opernwelt war diesen Winter ungewöhnliches Leben, indem sich unsere zwei großen Bühnen, das „Her Majesty Theatre" und „Conventgarden" (jedes im Besitz einer Gesellschaft von Künstlern) durch je eine Production inländischen Ursprungs hervorhalten. Ich weiß nicht ob die Namen von Miß Pyne, Mad. Lemmans Sherrington, dann Hrn. Sims Reeves (Tenor ersten Rangs) und Hrn. Santley (ausgezeichneter Baritonist) ihren Weg nach Deutschland gefunden haben. Die beiden Damen singen mehr brillant als ausdrucksvoll. Herr Sims Reeves ist der beste Händel-Tenor, den England je besessen.

Aber die Werke der Einheimischen, welche sie sangen? Das ist eine wichtigere Frage als die nach den Roula'en und Brustlönen

der Ausführenden. Die eine Oper, am Her Majesty Theatre aufgeführt, war „Robin Hood“ von Hrn. Macfarren: ein Componist, dessen Namen in Leipzig bekannt ist und der mehr bekannt zu sein verdiente. Er ist früher übertrieben gerühmt worden von Seite einer Cotterie ehemaliger Studiengenossen, die sich vor 25 Jahren unter dem Gesellschaftsnamen „The society of British Musicians“ vereinigt hatten, aber wenig Erfolge aufweisen können. Ich glaube wirklich, daß die Herren in der ungesunden Atmosphäre gegenseitiger Schmeichelei lebten, welche das Grab aller echten Kunstbestrebungen. — Herr Macfarren hat sich noch einen „Styl“ zu bilden. Man findet in „Robin Hood“ seltsame und trockene Themas, welche altenglische Melodien vorstellen sollen, concertande Stücke im deutschen (?) Styl, wie sie ein Nachahmer Mozart's geschrieben haben möchte (Mozart hatte diesen aber aus Italien gebracht. D. R.), glänzende Rouladen in der Manier von Pacini und Mercadante, läppische Balladen für die Musikhändler. Es ist keine frische Melodie darin, dagegen zu viel unreife Harmonie.

Jene Frucht englischen Fleißes, welche auf beim rivalisirenden Conventgardentheater zur Reife und Aufführung gelangte, war eine neue Oper von Hrn. Balfe: „Bianca“, welche auf eine englische, vor 40 Jahren beliebt gewesene Romanze begründet ist. Von diesem Werke brauchte ich eigentlich nicht zu sprechen, denn in Deutschland kennt man ja Balfe's Musik hinreichend. Die neue Oper weist die bekannten Verdienste und Fehler dieses Componisten ebenfalls auf, doch hat er dießmal wenigstens sorgsamer gearbeitet. Zugleich versuchte er Meyerbeer in einigen seiner Effekte nachzuahmen. Hie und da kommt, wie Sie sich denken können, eine glückliche Melodie; aber was das Ganze betrifft, so hat Herr Balfe eben nie gelernt wählerisch zu sein, sich selbst zu kritisiren, und da er während der letzten 25 Jahre für alle großen Bühnen Europa's geschrieben hat, und zwar mit Erfolg und ohne Wahl und Selbstkritik — bis zu einem gewissen Grad natürlich — so wird er seine Manier kaum jetzt ändern.

Beide angeführten Opern hatten scheinbar großen Erfolg, — Sie wissen wie weit theatralischem Erfolg zu trauen ist. Uebrigens höre ich (hinter den Coulissen), daß die glänzende Lage unserer englischen Bühne diesen Winter bedeutend vermindert wurde, nicht allein durch das schreckliche Wetter (eine Kälte, seit 1814 unerreicht!), sondern auch durch die — Freiwilligen-Bewegung. Unsere jungen Leute haben sich der Waffenübung mit so viel Ernst hingegeben, daß ihnen für das Theater weniger Zeit bleibt als früher, und wie ich fürchte ist es ein Zug in der menschlichen Natur, daß wo junge Männer nicht zu finden sind, auch die Damen spärlich erscheinen.

Ehe die englische Opernsaison den italienischen Vorstellungen Platz macht, was zu Ostern geschieht, wird an Her Majesty Theatre noch ein neues sorgfältig einstudirtes Werk aufgeführt werden, nämlich „The Amber Witch“ (die Bernsteinhexe), dramatisirt nach Dr. Meinhold's trefflichem Märchen von Hrn. Henry Chorley und in Musik gesetzt von Hrn. Wallace. Es dürfte dieß vielleicht die verhältnißmäßig am meisten Erwartung erregende Oper sein, die je zu englischem Text geschrieben wurde. Vor einer Reihe von Jahren hatte der Ueberseger das Sujet Mendelssohn vorgeschlagen, welcher sich damals mit Bühnengedanken trug; aber der Tod stellte sich dazwischen und verhinderte schon die nähere Erwägung des Entwurfs. Das Libretto wie es jetzt ist, ist 11 Jahre älter als die Musik von Wallace. Wenn das Werk aufgeführt ist, werde ich im Stande sein mit weniger Zurückhaltung darüber zu sprechen.

Eine neue Cantate, deren Worte ebenfalls von Hrn. H. Chorley über eine Episode aus dem Leben der Königin Maria von Schottland verfaßt sind und deren Musik einen Dilettanten, Hrn. Henry Leslie zum Autor hat, wird nächstens in Druck erscheinen. In geistlichen Concerten haben einige Werke im Cantatenstyl, die vor Kurzem für England geschrieben worden sind, sehr gefallen. Besonders hervorheben will ich Hrn. Benedict's „Undine“, deren eine Hälfte leicht phantastisch und besonders elegant geschrieben ist.

Es fände sich noch eine Masse, was der Mittheilung würdig, und Ihnen zeigen würde, daß ich unsere musikalische Thätigkeit in England nicht unterschätze. Aber ich muß das für einen zweiten Brief aufsparen.

Locales.

Concerte. (Joachim. Taussig. Philharmonisches.)

S. B. So haben wir ihn denn auch wieder gehört, den ernsten, strengen, schwärmerischen Geiger, den seltenen Künstler, der nicht um eines Fingers Breite von seiner Ueberzeugung und von der Würde der Kunst abweicht, der das Wort „Concession“ nicht kennt, der frei von aller Eitelkeit und allem Buhlen um die Gunst des Publikums sich die letztere nur um so sicherer und dauernder erwirbt; den Musiker, der nach nichts Anderem trachtet, als das Kunstwerk, das er ausführt in seiner Eigenthümlichkeit und Tiefe zu fassen und wiederzugeben. Und wieder legte er den Bogen mit der ihm eigenen Ruhe auf die Saiten, um ihnen jenen großen breiten, immer edlen Ton, jene Fülle sinnig-inniger Melodie zu entlocken, die jedem Angesicht sofort den gewissen freudigen Ausdruck geben, der sogleich sagt: „ja das ist echte Kunst, an solchen Virtuosen kann man sich erfreuen!“

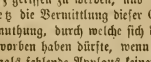
Joachim hat sich seit vielen Jahren nicht in Wien hören lassen, und es lag in diesem Fernhalten etwas Demüthigendes. Vielleicht dürfen wir jetzt, abgesehen von dem Familienfest, das ihn vor Allem zu uns brachte, annehmen, daß unsere neuen Kunstzustände in weniger schroffem Widerspruch mit seiner Gesinnung stehen als die früheren; denn wenn auch nicht Alles Gold ist was glänzt, so ist doch das jetzige Wien in musikalischer Hinsicht ein anderes als das vor zehn und zwanzig Jahren.

Joachim spielte das Beethoven'sche Concert mit Orchesterbegleitung in jenem großen Styl, den es erheischt, ohne französische Verschnörkelung und Outrirtheit, im richtigen Tempo und mit jener Versenkung in die Gedanken des Meisters, die jede eitle Selbstbespiegelung von selbst ausschließt. Ob auch manchem haarscharfen Gehör mitunter eine (vielleicht durch eine kleine Abweichung der Stimmung herbeigeführte) geringe Intonationsschwäche in den hohen Lagen aufgefallen sein möchte (uns schien dieselbe namentlich im Adagio zuweilen consequent um eine Schwebung zu tief), im Ganzen ist gerade die goldene Reinheit seines Spiels zu bewundern gewesen, wie nicht minder die Enthaltsamkeit von überkünstlichen Manieren, zu starkem Tremolo und unnöthigem Erklimmen hoher Positionen um auf einer Saite zu spielen, welch letztere heutigen Tags so über Hand genommen hat, daß die einfache Natürlichkeit von Manchen als „herb“ oder „kalt“ empfunden wird. — Außer dem mit lebhaftem Beifall gespielten Concert gab ein Spohr'sches Adagio unserem Concertgeber herrliche Gelegenheit sein seelenvolles Spiel zu entwickeln, und in einer Reihe von Stücken des alten Tartini electrisirte er das versammelte den besten Musikkreisen der Stadt angehörende Publikum namentlich durch die treffende Charakteristik, den frischen Humor und die edle Einfalt, mit der er diese uralten Sachen zur Geltung brachte. — Da Joachim noch mehrere Concerte geben wird, so werden wir Gelegenheit finden ihn noch in mehreren anderen Vorzügen zu charakterisiren; für heute mag es mit den wenigen Worten genügen, und wir erwähnen nur noch erstens daß Frl. Schmeidler den Concertgeber mit zwei Gesangsstücken unterstützte und zwar einer Arie aus Kreuzer's Nachtlager, und Schubert's „Gretchen am Spinnrad.“ Die genannte Sängerin zeigte abermals eine brillante ja kolossale Stimme und einen Mangel an künstlerischer — was sagen wir — elementarer Bildung. — Wir erwähnen zweitens, daß Herr Capellmeister Dessoff die Güte hatte die Direction der Stücke mit Orchester, und die Clavierbegleitung der Gesangsnummern zu übernehmen. Auch ist Herrn Epstein's zu gedenken, der die Tartini'schen Sonatensätze am Clavier präcis begleitete.

Am Abend desselben Tages gab Herr Taufig ein Clavierconcert, in welchem er, wie aße neudeutschen Concertgeber, ohne Ausfüllungsnummern das Programm allein bestellte. Dieses enthielt

S. Bach's H-moll-Präludium und Fuge für Orgel, eingerichtet für Pianoforte von Liszt, dann die 32 Variationen in C-moll von Beethoven, Polonaise in Es-dur von C. M. von Weber, Nocturne in H und Valse in As von Chopin, Don Juan Phantasie von Liszt. Also ein „historisches Concert." So werthvoll auch die einzelnen namentlich ersten Nummern genannt werden müssen, dennoch brachte der Concertgeber keine Erwärmung des übrigens wenig zahlreichen Publikums, wie man solche wohl in den Concerten einer Cl. Schumann, eines Rubinstein immer beobachten kann, zu Stande. Der Applaus der immerhin vielfach gespendet wurde, kam nicht vom Herzen, sondern hatte etwas pflichtmäßiges, gemachtes. Was das Bach'sche Werk betrifft, so gestehen wir offen kein Freund dieser Bearbeitungen von Orgelfugen für zweihändiges Pianoforte zu sein, am wenigsten für den Concertvortrag, und am allerwenigsten in der Art wie Hr. Tausig dergleichen spielt. Die weite Lage der Stimmen erfordert die Anwendung der gehobenen Dämpfung in einem Maße, welches der Klarheit und Durchsichtigkeit der Stimmführung bedeutend Abbruch thut, und bei Bach's reicher Harmonik vielfache Mißklänge hervorruft. Im Concert aber sollten unserer Ueberzeugung nach nur Originalwerke für das betreffende Instrument gespielt werden, und wir dächten, man brauche bei Bach nicht zu Orgelwerken zu greifen, er hätte Clavierstücke zur Auswahl genug geschrieben. Endlich aber verlangt die Natur einer Orgelcomposition, wenn man sie schon auf dem Clavier spielt eine breite Behandlung, nicht ein Tupfen, Schlagen und Stechen wie es Herrn Tausig eigen ist. Ein strenges Legato bei vollem Anschlag genügt um jede Stimme hervortreten zu machen; es bedarf dazu keines ohrenverletzenden und Instrument-ruinirenden Anschlags. — Besser, ja correcter war die Ausführung der Variationen, die der Spielweise des Concertgebers auch mehr entsprachen. Bis auf die häufige Anwendung des Ritardando am Schluß der einzelnen Variationen waren wir mit seiner Auffassung dieses ungemein interessanten Werks so ziemlich einverstanden, wenn sie uns auch mehr durch den Verstand als durch eigentlich musikalisches Gefühl, als unmittelbarerem Vermittler, diktirt schien. — Die, eigentlich an's Kindische streifende Polonaise von Weber wurde von Herrn Tausig recht artig und niedlich zu Gehör gebracht. Im Nocturne von Chopin war der Anschlag häufig zu hart, und im Valse gefiel uns das Spiel geradezu gar nicht. Daß man Chopin frei, mit häufigem doch immer verständlichem tempo rubato und einiger Coketterie spielen müsse, lassen wir gelten, aber was man — Hudelei nennt, ist kein nothwendiges Erforderniß des Chopin-Spiels. Gehudelt war aber u. a. entschieden der zweite Theil des Walzers mit den bedeutungsvoll auf dem zweiten Viertel einsetzenden Vorschlägen der linken Hand. — Die Don Juan-Phantasie von Liszt haben wir uns wie viele andere Concertbesucher anzuhören erlassen. Wer wird auch noch heutigen Tags ruhig mit ansehen können, wie der arme Mozart als Schlachtopfer unter die schweren Schmiedehämmer Liszt'scher Parade-Phantasie gelegt wird!

Das Programm des dritten Philharmonischen Concerts war, Herr Dessoff möge uns die Bemerkung verstatten, etwas sonderbar zusammengestellt. Von Haydn über Schumann zu Berlioz greifen zu wurden, und schließlich in der Es-Symphonie von Rietz die Vermittlung dieser Gegensätze finden zu sollen, war eine Zumuthung, durch welche sich die Unternehmung schwerlich viel Dank erworben haben dürfte, wenn auch der in einem Wiener Concert niemals fehlende Applaus keinen augenblicklich sprechenden Beleg gab. Die Haydn'sche, in Wien lange nicht gehörte D-dur-Symphonie



wurde mit gewohnter Präcision ausgeführt. Doch schien uns das erste Allegro im Tempo übereilt, das Adagio dagegen um einen Gedanken zu langsam. Es konnte nicht fehlen daß bei einem fast für Alles empfänglichen Publikum, wie das unsere, auch Haydn wieder seinen Erfolg haben werde. Zur richtigen Würdigung des Verdienstes dieses Meisters darf vor Allem nicht übersehen werden, daß er nur die verschiedenen Bach's hinter sich hatte; und wie neu und eigenartig seine Symphonien dagegen sind, wird man erst gerecht abwägen, wenn man auch jene kennen gelernt hat. — Schumann's Ouvertüre zur „Genovefa", in Wien zum ersten Mal aufgeführt, erwies sich als ein im Einzelnen interessantes und gesundes, gegen den Schluß hin auch schwungvolles Musikstück, ohne jedoch eine besondere Bedeutung in Anspruch nehmen zu können. Eine Hauptursache des Mangels einer großartigeren Wirkung glauben wir in der Kleinheit und Zerrissenheit des Hauptthema's zu finden, welches auch später nicht durch interessante Verwendung und Steigerung zu höherer Bedeutsamkeit gelangt. — Der Pilgermarsch aus Berlioz's Haraldsymphonie war jedenfalls eine sehr interessante Nummer, ja wir bedauern, daß man nicht lieber die ganze Symphonie gegeben hat, da gerade sie noch unter die genießbarsten Werke des französischen Neuromantikers gehört, während die andern Werke, wie die „Episode aus dem Leben eines Künstlers", „Romeo und Julie" u. s. w. viel entschiedener auf dem Boden reiner Programmmusik und zugleich ausschweifendster französischer Großheit und Verschrobenheit stehen, und daher bei uns schwerlich je Einbürgerung finden werden, so wenig wie in Frankreich selbst, wo doch der Componist viel verwandtere Anschauungen und Gesinnungen antrifft. Der Pilgermarsch ist jedenfalls ein Stück, welches Interesse zu erwecken geeignet ist und Beachtung verdient. Es ist Stimmung darin und im Ganzen hat die Unnatur noch nicht den Sieg errungen; es fehlt nicht an ausdrucksvoller, dabei eigenthümlicher Melodie, und auch hat das Stück künstlerische Form. Einzelheiten darin verrathen freilich schon die Neigung zu unkünstlerischen Tendenzen und sonderbaren Spielereien. Was soll z. B. das von Zeit zu Zeit consequent auftauchende c der Hörner? Fast sieht es aus, als wäre das ganze Stück diesem c zu lieb gemacht, und als läge ihm die Absicht zu Grund, unter allen Verhältnissen und in allen Tonarten ein c anzubringen. Als Witz lassen wir uns dergleichen gern gefallen, aber bei so häufiger Wiederholung wird die Sache zuletzt geradezu kindisch und macht den Eindruck eines künstlichen mechanischen „Krampus" (Nikolo, Knecht Ruprecht), der von Zeit zu Zeit zum Schlagen ausholt, und dabei allerlei Geflirr und Gerassel hervorbringt. Das Komische liegt hier in dem Bewußtsein des Zuschauers, daß trotz dieser fürchterlichen Töne und Geberden Niemandem was zu Leid geschieht. Wie aber dergleichen in diesen Pilgermarsch gehört, und zu welchem Zweck die Spielerei am Schluß bis in infinitum fortgesetzt wird, das müssen wir Jenen zu erklären überlassen, die durch unablässiges Applaudiren sogar eine Wiederholung des immerhin merkwürdigen Stücks zu Wege brachten. — Rietz Es-dur-Symphonie, für Wien eine Novität, hatte hinter jener pikanten Berlioziade einen schweren Stand, und wir dürfen kein Hehl daraus machen, daß sie fast vollständig durchfiel, was vielleicht in anderer Stellung nicht so eclatant der Fall gewesen sein würde. Es ist keine Frage, daß jeder Takt des Werks den gebildeten, gewieten und geschmackvollen Musiker erkennen läßt. Aber der Mangel an prägnanten Hauptgedanken, die den Hörer unwillkürlich fesseln und immer fester anziehen, der Mangel an Kern und Kraft im Ganzen bewirkt eine Erschlaffung, aus der alle Kunst der feinsten Instrumentation nicht zu erlösen vermag. Vielleicht würde uns, die wir die Symphonie zum ersten Mal hörten, bei anderer Stimmung das hübsche Detail mehr angezogen haben, aber über das Ganze können wir nur ein bedauerndes Votum abgeben. — Die Ausführung der letztgenannten Werke entsprach allen vernünftigen Anforderungen.

Nachrichten.

Im sechsten Abonnementconcert in Moskau wurden die D-dur-Symphonie von Haydn, die „Faustouverture“ von R. Wagner (auch eine schöne Zusammenstellung!) und die Cantate „Lauda Sion“ von Mendelssohn ausgeführt. Der Berichterstatter der „Signale“, welchen wir diese Notiz entnehmen, warnt die deutschen Muster vor Rußland, welches jetzt bei weitem nicht mehr das Eldorado sein soll, das es früher war.

Das dritte und letzte Abonnementconcert des Domchors in Berlin brachte A. Lotti's achtstimmiges Crucifixus, Corsi's Adoramus, Orl. Lasso's sechsstimmiges Dixit Joseph, Menegali's Ave regina für Männerstimmen, eine Motette „Jauchzet dem Herrn“, welche unter S. Bach's Namen curirt, aber von einem Nachahmer herrührt, — dann M. Haydn's Tenebrae und Nikolai's 31. Psalm. — Der Bachverein unter Bierling's Leitung führte in seinem 2. Concert außer Händel's „Krönungspsalm“ nicht weniger als 4, sage vier (!) Cantaten von S. Bach auf, und zwar außer den bekannteren: „Ach hatte viel Bekümmerniß“, „die Könige von Saba kamen dar“ und der Himmelfahrtscantate „Wer da glaubt und getauft wird“, noch zum ersten Mal die bis jetzt für eine trockene contrapunktische Arbeit gehaltene: „Eine feste Burg ist unser Gott.“ Der schon mehrfach erwähnte Kritiker der „Nationalzeitung“ spricht aber ganz begeistert von derselben. „Die Wirkung“, sagt er u. A. „ist über alle Beschreibung grandios. Man hat das Gefühl, wie wenn Himmel und Erde, Engel und Menschen kurz sämmtliche Kreatur sich zu dem einen allgewaltigen Loblied vereinigten. In der Strophe: „Und wenn die Welt voll Teufel wär“, singt der Chor die Choralweise Unisono, während das Orchester sich ihm im wildesten Tumult entgegendrängt“ u. s. w. Die Solosätze dieser Cantate wurden weggelassen.

In Robert Radecke's drittem Abonnementconcert in Berlin kam eine neue größere Composition des Concertgebers „Kaiser Max“ für Chor, Solo und Orchester zur ersten Aufführung.

Im 8. Concert der Leipziger „Euterpe“ wurde eine Ballade von Weißheimer aufgeführt, welche nach Versicherung der „Signale“ ausnehmend langweilig sein soll; noch langweiliger findet dasselbe Blatt eine „Frühlingsphantasie“ von Bronsart, bei welcher das Publicum „opponirt“ haben soll.

Am 12 Februar sollte ebendaselbst im Gewandhause ein Concert stattfinden, in welchem Herr Marchesi zu singen und zugleich eine frühere Schülerin seiner Frau, Frl. Katharina Baum dem Publicum vorzuführen beabsichtigte.

Eine neue Ouverture zu „Alladin“ von C. Reinecke hat im Leipziger 15. Gewandhausconcert sehr viel Beifall gefunden. In demselben Concert spielte Herr L. Straus aus Frankfurt a. M., und sang Herr Marchesi und sein Schüler Herr Braun aus Wien. Ferner wurde die (unseres Wissens in Wien seit undenklicher Zeit nicht aufgeführte) „Militärsymphonie“ von J. Haydn gespielt.

Julius Stockhausen hat in den letzten Monaten des vorigen Jahres in Bern, Zürich, Basel und anderen Städten der Schweiz Concerte gegeben, und überall, wie natürlich, mit dem glänzendsten Erfolg. Eine ganz besondere Theilnahme erregte sein Concert in Colmar am 31. Jänner d. J., wo sein Vater sich vor Jahren niedergelassen hat, nachdem er sich von der ruhmvollen Laufbahn, die er als ausgezeichneter Harfenspieler gemacht, zurückzog. Es war daher allen Kunstfreunden eine recht freudige Ueberraschung, als Herr Stockhausen Vater seine Harfe, die ihm einst so weit verbreiteten Ruhm erworben, jetzt einmal wieder stimmte und seinem Sohne, dem trefflichen Sänger und Erben seines künstlerischen Talentes als Muster, das „Nachtstück“ von Franz Schubert begleitete. Am Schlusse brach das Publicum in jubelnden Beifall aus. (Niederrh. M. Z.)

Die Mittheilung aus Breslau in Nr. 5 d. Bl., nach welcher ein dort von Dilettanten veranstaltetes Concert als „Gedächtnißfeier“ für den verstorbenen König abgehalten worden sein sollte, beruht auf einem Irrthum. Es war ein Privat-Concert zu einem milden Zweck. Erst am 2. Februar veranstaltete die „Singakademie“ eine Trauerfeier, wobei Mozart's Requiem und Choräle von S. Bach und Melchior Frank aufgeführt wurden.

Das 7. Gesellschaftsconcert in Cöln brachte Händel's „Judas Maccabäus.“

Eine neue große Orgel mit 67 klingenden Stimmen von Jbach in Barmen ist in Valencia aufgestellt worden. Näheres theilt die „Niederrheinische Musikzeitung“ mit.

Wien.

Herr Dr. Eduard Hanslick ist zum k. k. außerordentlichen Professor der Geschichte und Aesthetik der Tonkunst an der Wiener Universität, unbeschadet seiner Stellung als Ministerial Concipist im Staatsministerium, ernannt worden. Es ist das erstemal, daß an einer österreichischen Universität die wissenschaftliche Behandlung der Musik vertreten erscheint, während die Geschichte und Aesthetik der bildenden Künste seit Jahren gelehrt werden. Man hat damit hier eingeführt, was längst an bedeutenden deutschen Universitäten, wie Berlin, Bonn ꝛc., besteht. Hanslick war der Erste, der sich an einer österreichischen Universität als Privatdocent dieser Fächer habilitirt hat, und der Erste überhaupt, der die (einzig fruchtbare) Methode practisch einführte, den Vortrag durch musikalische Beispiele und Demonstrationen fortlaufend zu erläutern. Presse.

Deutsche Tonhalle.

Sowohl um verfrühten Anfragen als etwaigen Mißverständnissen zu begegnen, bemerken wir (wie in diesen Blättern vom October v. J.) hier wiederholt, daß sobald die, wie natürlich, ohne Zeitbestimmung vorbehaltene Auswahl aus den 300 uns vorliegenden vaterländischen Gedichten getroffen und der bezügliche Preis ertheilt sein wird, wir dieses anzeigen werden und der Verein zugleich den Preis für die Composition dieser Auswahl besonders ausschreiben wird.

Mannheim, 5. Februar 1861.

Der Vorstand.

Concert-Ankündigungen.

Am 16. Februar Abends 7 Uhr im landständischen Saal: Soirée musicale, veranstaltet von Johann Skiwa.

Am 17. Februar Mittags halb 1 Uhr im k. k. Redoutensaal: 3. Concert der Gesellschaft der Musikfreunde unter der Leitung des Herrn Director Herbeck. (Haydn, Symphonie in G-dur. — von Bruyck, Requiem. Ged. von Hebbel für Sopran-Solo, Chor und Orchester. — Beethoven, Symphonie Nr. 4 in B-dur.)

Am 17. Februar Nachmittags 5 Uhr im Musikvereinssaal: 3. Quartett-Production (2. Cyclus) des Herrn Hellmesberger. (Mozart, Quintett in G-moll. — Beethoven, Pianoforte-Trio in Es op. 70 (Herr Jul. Epstein). — Quartett in Cis-moll.)

Am 18. Februar Nachmittags halb 5 Uhr im Musikvereinssaal: 2. Concert des Herrn Concertdirector Jos. Joachim. (Joachim, Concert op. 11. — Beethoven, Romanze op. 50. — Bach, Sonate.)

Am 23. Februar Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: Concert der Violinistin Fräulein Therese Kreß.

Berichtigungen.

In Nr. 2, Seite 10, Sp. 2, Zeile 23 v. u. muß es heißen: ausreichend, statt ausweichend. In Nr. 4, S. 26, Sp. 2, Z. 9 v. u.: Selbstaufopferung, statt Selbstvoropferung. S. 28, Sp. 1, Z. 10 vor dem Schluß des Artikels: gezeigt, statt angezeigt. Nr. 5, S. 36 Sp. 1, Z. 25 v. u. nicht hemmenden, statt hemmenden.

Briefkasten der Redaction.

Th. J. in Br Ihr Bericht mußte wegen Anhäufung früher eingelaufener Correspondenzen vertagt werden. — S. in H. Angekommen! W. in D. Probatum est!

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 8. Wien, 23. Februar 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Lobkowitz Nr. 1147. **Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing**, vormals H. F. Müller's Witwe. **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. **Mit Postversendung:** Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. **Einzelne Blätter** 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Tristan und Isolde von R. Wagner. — Locales. — Correspondenz aus Berlin. (Schluß.) — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Concert Ankündigungen.

Tristan und Isolde von Richard Wagner.

N. Wagner'sche Compositionen entweder unmäßig zu loben, oder unbedingt zu verwerfen, ist heutzutage das Unterscheidungszeichen musikalischer Parteien geworden. Nach Billigkeit das Gute anzuerkennen, das Schlechte zu verfolgen, kommt Wenigen in den Sinn. Die Einen preisen ihn als einen Messias der Tonkunst, die Andern ereifern sich gegen ihn, als ob es einen Kreuzzug gegen den musikalischen Antichrist gelten solle. Wie in den meisten Fällen, wo ein solcher Gegensatz in der kritischen Beurtheilung sich geltend macht, so sind wir auch hier der Ueberzeugung, daß die Wahrheit in der Mitte liegt, vor allem aber glauben wir, daß Verehrer sowohl wie Feinde zuviel des Aufhebens von Richard Wagner gemacht haben, daß eine folgende Generation kaum begreifen wird, wie es möglich war, einen so erbitterten und so langwierigen musikalisch-literarischen Streit über seine Compositionen zu führen.

Die Oper, welche einer mißverständlichen Auffassung des antiken Drama's ihre Entstehung verdankt, eine vom ästhetischen Standpunkt aus kaum zu rechtfertigende Vermischung getrennter Kunstgattungen, hat sich trotz ihrer innern Widersprüche im vorigen Jahrhundert zu einer hohen Blüthe entwickelt. Dieser einfachen Thatsache gegenüber verloren ästhetische Bedenken, wie begründet sie sonst sein mochten ihre Bedeutung. Aber seit jenen Tagen erscheint uns die Geschichte der Oper in fortschreitendem Verfall begriffen. Freilich besitzt sie die Gunst des Publikums noch in hohem Grade und noch aus unmittelbarer Nähe winken die Lorbeeren ihrer Blüthezeit herüber. So ist es denn leicht begreiflich, daß denkende musikalische Köpfe sich mit der Erwägung beschäftigen, wie man sie vor ihrem völligen Untergang bewahren, oder trotz ihres sichtlichen Verfalles doch die einmal beliebten Formen noch nutzbar verwenden könne. In letzterer Hinsicht hat Meyerbeer das Aeußerste geleistet und wird schwerlich zu überbieten sein.

Was Richard Wagner betrifft, so sind wir überzeugt, daß so manche Concessionen er auch dem Geschmack des Hauses gemacht haben mag, es ihm doch um die Sache selbst zu thun gewesen, daß er ein Opfer der Theorie und ihrer Consequenzen geworden ist. Er fühlte genau, daß unserer Zeit die Naivetät, Unmittelbarkeit und Fülle der musikalischen Productivität mangelt, welche Mozart unbekümmert um die Trivialität der Textbücher, seine musikalischen Meisterwerke schaffen ließ. Die ästhetischen Mißstände der Oper stellten sich seinem kritisch erwägenden Sinn in deutlichem und grellem Lichte dar. Aber anstatt nun seine Kräfte für eine andere Art der musikalischen Composition zu verwenden, erfand er nach ästhetischen Principien, welche ihm wenigstens richtige dünkten, das musikalische Drama.

Von anderer Seite ist schon mit ausreichendem Erfolge die Zulässigkeit dieses vielbesprochenen Kunstwerks der Zukunft angegriffen worden. Hier nur dieses: die alte Oper trat ohne die Prätention eine besonders hohe und ideale Kunstgattung vorzustellen auf, sie entzückte durch schöne Musik, und um ihretwillen ertrug man gerne die ärgsten Widersinnigkeiten im Texte selbst und in der Verbindung von Musik und dramatischer Handlung. Wagner's musikalisches Drama beansprucht dagegen eine besondere, und dazu noch äußerst ideale Kunstgattung zu sein, alles ist nach verständiger Ueberlegung eingerichtet, die Widersinnigkeiten selbst werden uns als theoretisch begründet vorgeführt, man muß den strengsten Maßstab bei ihrer Beurtheilung anlegen.

Höchst bedenklich bleibt es, daß die Theorie, nach welcher Wagner sein neues, eigenthümliches Kunstwerk zu schaffen beabsichtigte, schon vollendet und veröffentlicht war, ehe sie sich in einer seiner Compositionen zur vollen Thatsache verkörpert hatte. Dies ist der umgekehrte Weg, welcher sich sonst in der Geschichte der Künste zu ereignen pflegt. Bisher pflegten geniale Künstler und vornehmlich Musiker dem nachgeborenen Kritiker die theoretische Analyse, den ästhetischen Commentar der von ihnen geschaffenen Meisterwerke zu überlassen. Stümper und Dilettanten dagegen haben von jeher viel und jemehr es ihnen an productiver Fülle gebrach von ihren Intentionen geredet und sich die Theorie, nach welcher sie schaffen wollten, erst der Länge und Breite nach mit der Elle ausgemessen.

Wagner ist verständig genug, um schließlich einzusehen, welches zweideutige Zeugniß für die Unmittelbarkeit seines schöpferischen Genius jene wiederholten Rechenschaftsberichte ablegen, welche er seinen Compositionen voraussandte und in welchen mit der Genauigkeit eines Rechenexempels bewiesen wird, in wie weit die demnächst zu schaffende Composition mit der a priori construirten Theorie übereinstimmen wird.

Nunmehr, nachdem er sein jüngstes musikalisches Drama, Tristan und Isolde der Oeffentlichkeit anvertraut hat, erklärt er in einem neuesten Erlasse (Zukunftsmusik. Brief an einen französischen Freund. Leipzig, 1861) allen, welche es glauben wollen, daß er allerdings durch innere Nothwendigkeit gezwungen die Theorie des musikalischen Dramas vermöge der Denkthätigkeit seines Gehirns a priori construirt, während der Composition von Tristan und Isolde aber sein eigenes Princip, so genau und ausführlich er dasselbe zuvor beschrieben, vergessen und im Zustande eines künstlerischen Rausches oder Deliriums, durchaus unmittelbar und unabhängig von seiner Theorie geschaffen habe. Es ist hier nicht unsere Aufgabe, weder das interessante psychische Phänomen in Wagner's Geistesleben, diesen Wechsel von Bewußtsein und Unbewußtsein, noch die übrigen sonderbaren und dem schlichten Menschenverstande bisweilen unzulänglichen Behauptungen des Wagner'schen Briefes über Tristan und Isolde zu untersuchen. Es kann uns gleichgiltig sein, ob Wagner mit oder ohne sein Wissen und Zuthun die möglichst völlige Uebereinstimmung seiner jüngsten Operndichtung mit seinen Ideen erzielt hat; genug, er erklärt

mit deutlichen Worten Tristan und Isolde als das echte, wahrhafte, dem Princip getreue musikalische Drama, zu welchem Tannhäuser und Lohengrin nur Vorstudien und Vorbereitungen gewesen sind. Der Schleier ist vom Bilde gefallen, es ist die Göttin selbst, welche vor unsern Augen steht, nun hilft keine Ausflucht mehr, daß man noch nicht wissen könne, wo hinaus die neue Offenbarung strebe, daß in ihren bisherigen Kundgebungen, im Tannhäuser und Lohengrin noch mannigfach entgegengesetzte Richtungen enthalten seien; jetzt gilt es entweder enthusiastisch anzubeten, oder sich als ein entschiedener Ketzer und Ungläubiger abzuwenden.

So wollen wir denn dem Componisten von Tristan und Isolde von vorn herein ein Zugeständniß machen, welches ihn am meisten befriedigen muß, dieses nämlich, daß uns Tristan und Isolde in der That als die möglichst correcte Verwirklichung seiner Principien vom musikalischen Drama erscheint. Das Problem ist gelöst, die Formen der alten Oper sind beinahe sämmtlich beseitigt, frei und auf eigene Fundamente gestützt, steht das neue Gebäude, welches er nach und nach in die alten Umhüllungsmauern hineingebaut hat, vor unsern Augen. Nun fragt es sich, ob der Styl desselben ein schöner, ein wirklich selbstständiger Kunststyl, oder nur eine Karrikatur der alten Oper ist? Nur im ersteren Falle wäre eine weitere fruchtverheißende Entwicklung der neuen Kunstgattung zu erwarten; die Karrikatur ist unfruchtbar, selbst nur eine Ausartung edlerer Formen.

Tristan und Isolde also, wie es in Partitur und Klavierauszug vor uns liegt, ist das dramatische Gedicht desselben Componisten, in Musik gesetzt ungefähr nach folgenden Prinzipien.

Die handelnden Personen singen — oder reden vielmehr — in einem musikalischen Tonfalle, welcher möglichst genau dem natürlichen Accent einer guten Declamation entspricht. Die Declamation als solche ist vortrefflich, auf das sorgfältigste gearbeitet, Länge und Kürze der Silben, Steigerung und Senken des Affectes durchaus richtig, treffend und meistentheils mit natürlichem und ungezwungenem Flusse im musikalischen Ausdruck verwerthet. Wir wünschen aufrichtig, daß alle Componisten der alten Oper dieselbe Sorgfalt bei ihren Recitativen angewendet, den natürlichen Tonfall der Rede und die wechselnden Affecte der Stimmung so genau beobachtet hätten. Freilich ist derselbe Tadel, welcher schon bei Gelegenheit seiner früheren Opern gegen das Wagner'sche Recitativ erhoben worden, in noch höherem Grade auf Tristan und Isolde anzuwenden. Wir meinen die peinliche Markirung jedes einzelnen, sogar des unbedeutenden Wortes und die häufig wiederholten, übertriebenen Accente, kurz den Mangel an weiser und schöner Mäßigung in seiner Ausdrucksweise.

Daß sich dieselbe recitativische Declamation beinahe ununterbrochen vom Anfang bis zum Ende der Handlung fortspinnt, ist die vollendete Verwirklichung des Principes und unterscheidet Tristan und Isolde von Wagners früheren Opern, in welchem sich noch vereinzelte ein- und mehrstimmige Gesangstücke von in sich abgeschlossener musikalischer Stimmung finden. Nur selten fügt sich in dem vorliegenden Werk die Singstimme als ein wesentliches Glied dem musikalischen Ganzen ein, noch seltener erscheint sie, indem das Recitativ zum Arioso übergeht als der eigentliche Träger, als der Mittelpunkt des musikalischen Gedankens. Meistens ist sie nur harmonisch mit dem Orchester verbunden und geht häufig sogar rhythmisch ihren eigenen Weg.

Wesentlich Neues bietet die Art der musikalischen Declamation in Tristan und Isolde, mit dem Gluck'schen dramatischen Recitativ verglichen nicht. Freilich, während Gluck sein Recitativ nur mit sparsamen Orchestereinfätzen begleitet, stellt ihm Wagner eine volle, durchgeführte, wenigstens polyphone Orchesterbegleitung zur Seite, welche die Stimme um so mehr erdrückt je selbstständiger und recitativischer sie der instrumentalen Partie gegenüber steht.

Das Ermüdende einer solchen Declamation scheint Wagner selbst empfunden zu haben, indem er mehrere Lieder, welche volksthümliche Weisen bedeuten sollen, aber beiläufig bemerkt ihre Aufgabe nicht erfüllen, in seine Handlung einflicht. Alle Arien, Ensemblestücke und Chorsätze der alten Oper sind, wie sich von selbst versteht völlig überwunden, der Chor ist beinahe spurlos, bis auf einige gelegentliche Ausrufe beseitigt, das Princip dramatischer Wahrheit duldet ihn nicht.

In der Orchesterbegleitung liegt der Schwerpunkt der Wagner'schen Composition. Der Gang der Handlung, die Stimmungen, die Leidenschaften der redenden Personen sollen hier in musikalische Empfindung übersetzt, die dramatische begleiten, sie tragen, unterstützen und heben, wo möglich als selbstständiges symphonisches Tonstück ein musikalisches Drama im engeren Sinne verwirklichen. Also eine dramatische Symphonie neben dem dramatischen Gedichte! Die erstere gleichsam das musikalische Spiegelbild des letzteren. Natürlich kann aber auch in der Orchesterbegleitung niemals von einem in sich abgeschlossenen Satze, von großartig angelegten und streng durchgeführten musikalischen Formen die Rede sein. Vielmehr macht sie uns den Eindruck einer fortlaufenden Tonmalerei. Wir möchten sie einer ununterbrochenen Arabeskenverschlingung, welche als Randzeichnung eines poetischen Textes sich von Seite zu Seite fortzieht vergleichen. Motive tauchen auf, um alsbald wieder zu verschwinden; mit großer contrapunktischer Gewandtheit verschlingen und kreuzen sich zwei, auch drei Motive, aber niemals gestaltet sich daraus ein musikalisches Ganzes. Die Musik hat niemals sich selbst zum Zweck, nicht der musikalische Gedanke gliedert und verbindet, sondern der poetische. So will das Princip und im Principe liegt der Widersinn. Diesem zufolge soll die Musik durch Tonverbindungen bestimmte Empfindungen, bestimmte Gedankenreihen, bestimmte Situationen auf prägnante und allgemein verständliche Weise zum Ausdruck bringen. Das heißt mit andern Worten, sie soll aufhören Musik zu sein und Sprache werden. So lange aber, bis Richard Wagner und Genossen uns nachgewiesen haben, wie diesem oder jenem Intervall, dieser oder jener rhythmischen Verbindung eine ganz bestimmte geistige Vorstellung mit Nothwendigkeit entspricht, welche Ideenassociation ein aufgelöster Septimenaccord z. B. hervorruft, so lange läugnen wir jeden nicht musikalischen Inhalt eines Tonwerkes. Bis dahin behaupten wir, daß der musikalische Gedanke allerdings der Ausdruck einer poetischen, durch mannigfache, häufig auch durch bestimmte Ideen und Vorstellungen erregten Stimmung ist, daß unendlich verschiedenartig erregte Stimmungen auch unendlich verschiedenartige musikalische Gedanken erzeugen, daß aber niemals irgend eine Tonverbindung mit einiger Wahrscheinlichkeit in einen bestimmten Begriff, eine bestimmte geistige Vorstellung zurückübersetzt werden kann. Damit fällt die ganze Lehre von sogenannter dramatischer Musik über den Haufen.

Mag die Form der alten Oper mit ihren Arien, Ensemblestücken und Finales ein dramatischer Unsinn sein, wir geben dies zwar zu und gehen deßhalb mit ganz anderer Absicht in Don Juan und Fidelio wie in Hamlet und Macbeth. Wir gehen in die Oper um Musik zu hören, welche ein dramatisches Sujet, an dem sich die Mannigfaltigkeit musikalischer Formen in üppigster Blüthe entfalten kann, zum Texte hat. Das musikalische Drama aber, wie es sich in Tristan und Isolde der Welt offenbart, ist zugleich ein dramatischer und musikalischer Unsinn, denn dem Realismus einer dramatischen Handlung widerspricht nicht minder Richard Wagner'sche wie Mozart und Beethoven'sche Musik.

Tonverbindungen können weder dramatisch noch episch, weder lyrisch noch didaktisch sein, sie sind und bleiben musikalisch. Zwar läßt sich in uneigentlichem Sinne ein einzelner Satz, eine Symphonie, in welcher besonders lebhafte Gegensätze der Stimmung an den Motiven, der Durchführung zu Tage treten, dramatisch nennen. In solchem Sinne z. B. Beethovens Symphonien, doch nicht diese allein, sondern fast alle bedeutenden Werke hervorragender Meister. Aber es wird doch Niemandem einfallen

das Wesen des Dramas als einen Gegensatz verschiedener miteinander ringender Stimmungen zu definiren! Durch einen Irrthum des Sprachgebrauches, ähnlich, wie man vom Colorit der Töne, oder von den Tönen des Colorites redet, das Analoge mit dem Eigenthümlichen verwechselt, ist diese ärgerliche Begriffsverwirrung auf musikalischem Gebiet entstanden, und um einen begrifflichen Popanz, einer ästhetischen Ungeheuerlichkeit ein scheinbar natürliches Leben einzuhauchen, um Recht zu behalten mit seinen Theorien, der Fanatiker eines widersinnigen Principes, opfert ein so geistvoller Künstler wie Richard Wagner Anlagen und Kräfte auf, mit welchem er vielleicht Treffliches und wahrhaft musikalisch Schönes zu leisten im Stande wäre.

Wenn wir vorhin unsere Meinung dahin äußerten, daß der Componist in Tristan und Isolde sein Princip verwirklicht habe, so halten wir dies für den größten Tadel, welcher sich über seine Composition aussprechen läßt. Es will dies ungefähr so viel heißen, als es ist Wagner gelungen, wovor Gluck, der als Theoretiker auch häufig nahe an den Irrthum streift, sein guter Genius bewahrte, seine musikalische Natur nämlich auf Kosten eines unmusikalischen Princips zu unterdrücken.

Bis auf einige spärliche Reste, welche wir quellenfrischen Oasen in dürrer Wüste vergleichen möchten, ist alles melodiöse Element beseitigt. Armer Mozart, armer Beethoven, euer göttlicher, ewig entzückender Melodienstrom ist zu wohlfeile, zu triviale Waare für den Componisten von Tristan und Isolde! Doch möge nur Niemand glauben, daß die Trauben zu hoch hängen und darum sauer sind. Im Gegentheil, meint Wagner, sie ließen sich haufenweise pflücken und nur weil es so leicht sei, einfache herzerfreuende Melodien zu schaffen, stehen sie dem Tiefsinn des dramatischen Componisten nicht an, müssen von ihm verschmäht und der Verachtung preisgegeben werden. Eine erquickliche Ausnahme von der Behandlung der übrigen Partien macht beinahe durchgängig die Rolle des alten Heiden Kurwenal. Sie ist im ganzen frischer, sangbarer gehalten, eine innigere Verbindung der Orchesterbegleitung mit der Stimme herrscht vor, sie enthebrt sogar nicht einzelner wahrhaft schöner melodioser Momente, so z. B. zu Anfang des dritten Aufzugs. An solchen Stellen unterscheidet sich Wagner keineswegs von allen übrigen guten und schlechten Operncomponisten und manchmal thut er es den Besten auf Augenblicke gleich. Am vollständigsten hat sein Princip sich in der Behandlung der Hauptrollen Tristan und Isolde verwirklicht. Auf fünfzig Partiturseiten unterbrechen kaum einige Takte eigentlichen Gesanges die monoton recitativische Declamation. Daß aber überhaupt solche einzelne Stellen, so unter andern der in jeder Hinsicht wunderbar ergreifende Zwiegesang zwischen Tristan und Isolde (Clavierauszug S. 166 ff.), der Sterbegesang Isoldens, die ganze Behandlung Kurwenals seiner Muse noch entschlüpfen, beweist daß er es nicht überwinden konnte, wo das musikalische Element sich trotz seiner Theorie als überwiegendes geltend macht, und musikalische, nicht dramatisch schöne Wirkungen erzielt, es völlig zu unterdrücken, dies müßte ihm doch wohl hinreichende Bedenken über die Stichhaltigkeit seiner Theorie einflößen.

An eine Stelle der Melodie nun, durch welche die Meister der alten Oper und auch Wagner wenigstens noch theilweise in seinen früheren Opern zu charakterisiren pflegten, sind in Tristan und Isolde durchgängig die Motive getreten, eine ziemliche Reihe vereinzelter musikalischer Gedanken, aus welchen die Orchesterbegleitung zusammengesetzt ist. Es befinden sich einige treffliche, eigenthümlich erfundene, und einer reichen musikalischen Entwicklung fähige unter ihnen, viele aber verrathen die Absicht des Componisten, etwas Eigenartiges, Ueberraschendes hervorzubringen in so hohem Grade, daß sie den Vorwurf des Bizarren mit vollem Rechte verdienen. Im Allgemeinen ist diese Art der Wagner'schen Charakteristik die grobsinnlichste, welche sich überhaupt ersinnen läßt; jede wirklich künstlerische Wirkung wird hierdurch unfehlbar vernichtet. Ein geistvoller Recensent früherer Wagner'scher Opern hat diesen Gebrauch wiederkehrender prägnanter Motive einmal mit jenen Sprachzettelu verglichen, welche die ungelente Malerei des Mittelalters zum Zwecke individueller Charakteristik ihrer schablonenmäßigen Figuren angewendet hat. Der Vergleich ist treffend. Jedem Helden wird seine besondere Zahl Motive zugetheilt, einige leidenschaftliche, einige sentimentale, gerade nach Bedarf. Jede Categorie der Leidenschaft hat ihr besonderes Motiv, die Liebe mehrere, je nachdem ihre dämonische, durch den Zaubertrank gewirrte, oder eine edlere, geistigere Seite ausgedrückt werden soll. Aber weiter noch erstreckt sich jene Motivdenkzettelei. Sobald der Meerfahrt gedacht, sobald zufällig von der Nacht oder vom Tode geredet wird, ertönt zuverlässig das prägnante Motiv, sei es auch nur andeutungsweise in den Mittelstimmen. Dies ist die dramatische Sprache der Musik. Es muß Jemand überhaupt keine Ohren haben, wenn er diese Musik nicht verstehen, kein Gedächtniß, wenn er diese hieroglyphischen Charaktere sich nicht einprägen sollte.

Es würde zu weit führen, das unkünstlerischen Verfahren Wagners bis ins Einzelne zu verfolgen. Hinreichend ist es schon aus seinen früheren Opern bekannt, obgleich das ewige „Merke auf, nun kommt dies, nun jenes", dort noch nicht so sehr zur alleinigen Herrschaft gelangt, die unmittelbare künstlerische Inspiration noch nicht so völlig beseitigt ist, wie in Tristan und Isolde.

Wenn die dramatische Musik um ihre Existenz zu ermöglichen sich solcher Mittel bedienen muß, so hat sie sich in den Augen jedes guten Musikers schon von selbst gerichtet. Nur der äußerste Mangel an musikalischer Schöpfungskraft kann sich zur Anwendung eines solchen nummerirten Motivapparates verstehen. Und wirklich macht trotz allem Reichthum und Reizen einer Richard Wagner'schen Instrumentation, trotz aller contrapunktischen und polyphonen Arbeit, trotz aller Anstrengung Wagners, seine musikalischen Schulstudien zu allgemeiner Anerkennung zu bringen, sich eine erschreckende Armuth der musikalischen Productivität in Tristan und Isolde bemerkbar, eine Armuth, welche an Berlioz'sche und Liszt'sche symphonische Dichtungen erinnert.

Frappante Einzeltheiten fehlen niemals, eigenthümliche, wirkungsvolle Modulationen, eigenartig ersonnene Gänge, vornehmlich überraschende, sinnlich bezaubernde Instrumentaleffecte. Sorgfältige Behandlung der Mittelstimmen läßt sich nicht verkennen. Ueberall zeigt sich ein ernsthaftes Nachdenken, ein tiefes, beinahe grübelndes Versenken ins Detail. Des Schönen ist hier und dorthin viel verstreut, aber dazwischen, unmittelbar an das Schönste gereiht die abscheulichsten Trivialitäten, Abnutzung einzelner Motive, so z. B. des unschönen, chromatischen Liebestrankmotivs zum Ueberdrusse. — Am unzulänglichsten erweist sich die Kraft des Componisten einen wirklich erhabenen und großartigen Schwung der Leidenschaft musikalisch darzustellen. An Stellen wo wir dem Texte nach das höchste Pathos der Stimmung und des Ausdrucks erwarten dürften, scheint seine Energie zu erlahmen, das Feuer, welches er mit seinen Mitteln entzündet, leuchtet wohl, aber es wärmt nicht, es ist eine künstliche Flamme, die nicht zündet. Man vergleiche die Stelle im ersten Aufzug, wo der Liebestrank in Tristan und Isoldens Herz zu wirken beginnt, die nächtliche Zusammenkunft im Walde (zweiter Aufzug) „O Wonne der Seele" und die folgenden Momente wiederkehrender „höchster Entrücktheit" während des unsäglich langen Liebezwiegesprächs, endlich Tristans Erwartung der nahenden Isolde im dritten Aufzug. Man wird sich gerade bei solchen Partien, wo man den höchsten Accenten einer echten Leidenschaft mit Spannung entgegensieht, seltsam überrascht finden, wenn alsdann die Kraft und Fülle des Componisten sich vergebens erwarten läßt, wenn die Begleitung sich mit instrumentalem Getöse behilft

und die Declamation dann unwiederbringlich in Ton und Manier der großen Pariser Oper verfällt. Wie wäre es aber anders möglich! Sind doch die äußersten Steigerungen des musikalischen Ausdrucks schon unbedachtsam und am ungehörigen Orte verbraucht, bei den leisesten Andeutungen leidenschaftlicher Stimmung und Handlung im Text schon massenhaft und zu tödtlicher Abspannung von Ohr und Empfindung verschwendet. Welches Mittel als die banale Phrase bleibt dem Componisten, der sich alleyeit der superlativen Ausdrucksweise bedient, zur Schilderung des wirklichen äußersten Affectes übrig?

Man hat schon bei Tannhäuser und Lohengrin über die stetige Exaltation der Stimmung, die Häufung heftiger Accente und frappanter Effecte geklagt; in Tristan und Isolde ist die Exaltation zum Delirium geworden. Wir stehen nicht an, zum mindesten drei Viertheile von den 441 Seiten der Partitur als wüste, unerquickliche Musik, als den Ausdruck einer verwilderten Phantasie des schaffenden Künstlers zu bezeichnen. Mag man uns einwenden, daß der durchweg leidenschaftliche Text eine solche Musik, eine so grelle Ausdrucksweise bedingte; wir behaupten dagegen von unserm Standpunkte aus, daß das Maßlose, Verzerrte und Uebertriebene in jeder Kunst zu tadeln ist und in der Tonkunst am wenigsten ertragen werden kann. Gerade weil die Musik weder sinnliche Bilder, noch geistige Begriffe, sondern nur musikalische Gedanken zum Ausdruck bringt, weil sie weder durch Verstandesthätigkeit, noch durch das Medium der Reflexion genossen wird, ist die schöne wohllautende Form die erste und hauptsächliche Bedingung aller guten Musik.

Jede unschöne harmonische Verbindung, jede verrenkte Melodie, jeden verwilderten Satz verurtheilen wir mit vollem Rechte. Das musikalische Ohr entscheidet und kümmert sich nicht um die mehr oder minder sublimen Intentionen des Componisten. Unser musikalisches Ohr ist so bornirt, daß wenn das künftige Programm einer symphonischen Dichtung uns eine musikalische Schilderung des jüngsten Gerichts und des damit verbundenen Höllenspectakels ankündigen wird, wir dennoch jede formelle Ungeheuerlichkeit, welche die allgemeine Verwüstung musikalisch charakterisiren soll, verdammen werden.

Aus demselben Grunde erklären wir das gesammte chromatische Geheul, mit welchem die Partitur von Tristan und Isolde überfluthet ist, für abscheulich. Bei jeder leidenschaftlichen Handbewegung, jedem aufgeregten Abgange von der Bühne, bei jeder Andeutung einer leidenschaftlichen Empfindung pflegt es zu ertönen, man möchte sagen, die Oper sei in der chromatischen Tonleiter geschrieben. Er ist so spottwohlfeil und im Laufe des letzten Jahrzehnts so abgenutzt, dieser Ausdruck der chromatischen und verminderten Septimenleidenschaft, und wir wundern uns in der That, daß Wagner, von dessen Fähigkeiten wir doch aus früheren Leistungen eine bessere Meinung gewonnen, ihn nicht Herrn Franz Liszt in Weimar zu ausschließlich privilegirtem Eigenthum überläßt. — Als unschön verwerfen wir, was Wagner schon in früheren Opern vorbereitet und in Tristan und Isolde zu durchgängigem Princip erhoben hat, den Mangel aller in sich abgeschlossenen, zu einem Ganzen verarbeiteten musikalischen Sätze. Die zopfigste Arie in ihrer regelmäßig zugestutzten Form verdient vom musikalischen Standpunkt aus betrachtet den Vorzug vor diesem endlos, anfangslos fortgesponnenen Tongewebe (dieser unendlichen Melodie, nach des Componisten eigenem Ausdrucke in dem oben erwähnten Briefe) wie es die Scene der dramatischen Handlung begleitet. Daß das Princip des musikalischen Dramas es so und nicht anders verlangt tröstet uns wenig gegenüber der Unbefriedigung unseres musikalischen Sinns. Diese auftauchenden und wieder verschwindenden Motive, lose nur durch harmonische Modulation an einander gereiht, ohne musikalisch logische Zusammengehörigkeit, diese unzähligen Details, welche sich nie zu einem musikalischen Ganzen abschließen, unsere Empfindung hastig von Extrem zu Extrem herüberzerren, verbittern und verkümmern sogar den Genuß einzelner musikalischer Schönheiten.

Aber, entgegnet uns Wagner, die Musik ist ja auch nur das Mittel, die dramatische Handlung Zweck und Hauptsache. Freilich, wir hatten das Princip vergessen. Abgeschlossene musikalische Sätze, entwickelte Motive, wohl abgerundete musikalische Formen gehören in die Rumpelkammer der alten Oper. Nur der Ketzer geht ins musikalische Drama zur hauptsächlichen und vorwiegenden Befriedigung seines musikalischen Sinns.

Nun, so gestehen wir denn grade heraus, daß das Textbuch uns als dramatische Production (wir wissen nicht, ob Wagner es vielleicht als musikalische betrachtet wissen will) herzlich schlecht gefallen hat, daß wir diese schwulstigen Liebesphrasenlitaneien, diese endlosen Zustände höchster Entrücktheit und Entrücktheit zweier Liebestrankverzauberten ausnehmend langweilig finden, daß wir Tristan und Isolde als dramatisches Gedicht auf den Brettern aufgeführt nur als die wohlgelungene Parodie eines „romantischen Dramas“ gelten lassen können. Möchten wir an der Musik zu Tristan und Isolde noch so viel auszusetzen haben, immerhin erhebt sich ihr musikalischer Werth doch bedeutend über den relativen poetischen des Textbuches. Rühmlich erkennen wir Muth, Ausdauer und Fanatismus eines Componisten an, der die Ungeheuerlichkeiten eines solchen Textbuches wirklich überwältigt hat. Seine Mängel haben sich bei der musikalischen Behandlung in demselben Maße gerächt, wie wir es bei seiner dem Erscheinen der Oper lange vorhergehenden Veröffentlichung vermutheten. Das Gedicht Tristan und Isolde steht an poetischem Werthe weit unter Tannhäuser und Lohengrin. Das scenisch decorative Arrangement freilich ist opernmäßig trefflich erfunden. In der Herstellung derartiger Effecte beweist sich Wagner als ein nicht minder gewandter Meister, wie in der schon oben nach Verdienst gerühmten Kunst einer wirkungsvollen und reizvollen Instrumentation. Wir glauben eine nahe Verwandtschaft beider, bei unserm Componisten so hervorragenden künstlerischen Begabungen behaupten zu dürfen. So paradox es lauten mag, so ist seine Fähigkeit zur Malerei diejenige, welcher wir am unbedenklichsten unsre volle Anerkennung zollen.

Der poetische Inhalt der alten Tristansage ist bei der modernen Bearbeitung möglichst verblaßt und verwässert, die einzelnen Charaktere sind nebelhaft verschwommen, anstatt echter, heißblütiger Leidenschaft bietet uns der Dichter eine weichlich lüsterne Begierlichkeit. Ueber die Ungelenkigkeit und Verwilderung der Sprache ließe sich eine ganze Abhandlung schreiben. Am meisten aber werden wir am Dichter-Componisten irre, wenn wir jene seitenlangen Monologe und jene nichts weniger als dramatischen Zwiegespräche lesen, in welchen Wesen, Inhalt und Bedeutung der Liebe spitzfindig und gründlich erörtert wird!

Nun, Richard Wagner hat dennoch das Unmögliche möglich gemacht, er hat sich nicht eine einzige Phrase des Textbuches bei der Composition erlassen, die haarsträubendsten Satzverbindungen, willkürlich geschaffene Wortformen, sogar Convulsionen des liebenden Delirirens, alles hat er in seiner Weise musikalisch überwältigt; so hoffen wir denn, daß noch einmal dasjenige, was zur Stunde uns unmöglich däucht sich ermöglichen wird. Man soll ja niemals im voraus verzweifeln. Vielleicht findet sich doch irgendwo ein Heldensängerpaar, welches die Partien von Tristan und Isolde bewältigt, ohne seine Stimme daran für alle Zeit zu ruiniren und in physischer Anstrengung sich zur Ohnmacht zu erschöpfen. Vielleicht findet sich auch ein Publicum, mit der gehörigen Ausdauer und dem richtigen Verständniß für derartige dramatische Musik ausgerüstet. Man kann ja heutzutage dem Publicum, sobald seine Neugierde zum erforderlichen Culminationspunkte gesteigert worden ist vieles zumuthen; geht ja ohnedem schon die Mehrzahl

desselben nicht um des musikalischen Genusses willen in die Oper.

Wir sind überzeugt, daß eben derselbe Theil des Publicums, welcher sich am Propheten und Trovatore berauscht, auch Tristan und Isolde am begeistertsten zufallen wird. Ob dies freilich der künstlerische Erfolg ist, welchen Richard Wagner erstrebt, bezweifeln wir billig, weil wir ihn, wenn auch arg verblendet, doch für ehrlich und wohlmeinend halten. Möchte der Componist sich über eine solche Art des Erfolges, wie er ihn wahrscheinlich nächster Tage in Paris erwartet und über welchen er von seinem Standpunkte aus heiße, schmerzliche Thränen vergießen sollte, sich nicht täuschen und täuschen lassen.

Es wäre uns lieb, wenn trotz aller Schwierigkeiten sich die Aufführung von Tristan und Isolde einmal ermöglichen ließe, weil dieselbe Gelegenheit zu einem unbefangenen Urtheil über die künstlerische Wirkung der Oper in ihrem Zusammenhang böte. Uns kam es in diesen Zeilen darauf an, die charakteristischen Züge von Wagners jüngstem musikalischen Drama in kurzen Umrissen darzustellen und behalten wir uns vor, gelegentlich die eine oder andere Szene einer eingehenderen Analyse zu unterwerfen.

Locales.

Concerte (Gesellschaftsconcert, Quartett, Joachim), Oper (Zauberflöte).

S. B. Der vorige Sonntag bot den Musikfreunden Gelegenheit des Mittags eine Haydn'sche und eine Beethoven'sche Symphonie, nebst einer Novität von van Bruyck, — des Nachmittags ein Mozart'sches Streichquintett (G-moll) und von Beethoven das Claviertrio in Es op. 70 und das Cis-moll-Quartett, — des Abends aber die „Zauberflöte" zu hören, also gute Musik genug, zu welcher sich vielleicht Vormittag noch irgend eine treffliche Kirchenmusik gesellte. Alles das zu hören ist aber für einen Sterblichen zu viel, — wir haben uns dießmal mit dem Mittagsconcert und der Zauberflöte begnügt, und berichten über die Quartettproduction, welche ja ohnehin bekannte und in Wien längst gewürdigte und beliebte Compositionen brachte, nach Mittheilungen, die uns von glaubwürdiger Seite zukommen.

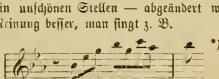
Im Gesellschaftsconcert also kam Haydn's kleine G-dur Symphonie (Nr. 7 Part.) unter Director Herbeck zu trefflicher Ausführung. Als wir vor einigen Wochen einige Worte zu Gunsten Haydn's äußerten, dachten wir nicht, daß unsere Wünsche auch in dieser Beziehung in so glänzender Weise zur Befriedigung gelangen würden, denn sollte man es auch für selbstverständlich halten, daß unter circa 14 Symphonieproductionen auch Vater Haydn ein Plätzchen gegönnt werde, so fehlt es doch nicht an Stimmen, die über ihn nur noch „mitleidig lächeln zu können" vermeinen, und sich nicht entblöden es auszusprechen: „Haydn's Symphonien haben ihren Zweck in Eisenstadt erfüllt," sie könnten „Niemand Genuß bieten," und lernen lasse sich auch gar nichts daraus. In Betreff der ersteren Punkte hat die dießmalige Aufführung dergleichen Geschwätz kräftig genug widerlegt, denn es wurden der 3. und 4. Satz unter dem Jubel eines Publikums von circa 2000 Köpfen wiederholt, und was das letzte anbelangt, so sollten solche dilettantische Brahmsbasse sich bei Mustern erkundigen, welche etwas gelernt haben, damit sie erführen, aus was man lernen kann, und aus was nicht. Das Finalthema dieser Symphonie ist allerdings derart Polka-ähnlich, daß wir keinem heutigen Componisten rathen möchten, dergleichen nachzuahmen; man darf aber nicht übersehen, daß ersteus Haydn von Polka noch nichts wußte, und daß zweitens die köstliche Verwendung des Themas das eigentlich Werthvolle und Wirksame ist. — Die Beethoven'sche 4. Symphonie wurde ebenfalls im Ganzen recht gut gegeben und hätten wir nur gewünscht, daß das Adagio zwar nicht langsamer, aber stellenweise etwas ruhiger gehalten worden wäre. Zu wünschen ließen auch die Bläser, deren Ton mitunter unschön, und deren Intonation zuweilen schwankend war. Was den Clarinettisten bewog im 9. Tacte des Scherzo consequent es zu blasen statt e, das blieb uns ein Räthsel. — Den zwischen die beiden Meister eingekeilten Chor mit Solo und Orchester von Debrois van Bruyck betreffend, so ist unser Urtheil dem wackeren Mitarbeiter d. Bl. gegenüber hinsichtlich seines componistischen Talents nicht frei genug, um uns über dasselbe offen aussprechen zu können. Wie citiren daher in der nächsten Nummer das Urtheil eines hiesigen unparteiischen Blattes, und begnügen uns heute mit der Mittheilung der Thatsache, daß der größere Theil des Publikums sich passiv verhielt, während eine Fraction desselben sich lebhafter für die Novität zu interessiren schien.

In der 3. Quartettproduction des Hrn. Hellmesberger wurde der Clavierpart des Beethoven'schen Es-dur Trios op. 70 von Herrn Epstein mit gewohnter feiner Behandlung ausgeführt. Nur im zweiten Satz machte sich ein zu langsames Tempo, verbunden mit etwas schwerfälliger Wiedergabe des leicht und graziös zu gebenden Themas in der Wirkung nachtheiliger Weise geltend. Dagegen wurde der letzte Satz trefflich ausgeführt. — Das Mozart'sche Quintett und das Beethoven'sche Cis-moll Quartett sind alte Glanzstücke unseres fleißigen Quartett-Vereins, und wurden auch dießmal sehr befriedigend gespielt.

Bevor wir zur „Zauberflöte" übergehen, berichten wir erst noch über das einen Tag später stattgefundene zweite Concert des Herrn Joachim. Dasselbe fand „vor ausverkauftem Hause" statt, obgleich die Stunde des Concerts (Nachmittag halb 5) und der Wochentag für viele Besucher fatal genug war. Auch der Beifall, der dießmal gespendet wurde, ließ erkennen, daß das Interesse an dem trefflichen Künstler in bedeutender Zunahme begriffen ist. Wir haben dießmal den Componisten Joachim besonders in's Auge zu fassen, da er sein „Concert in ungarischer Weise" mit Orchester vortrug, und sich somit dem hiesigen Publikum zum ersten Mal in dieser Eigenschaft vorführte. Man mußte mit um so größerer Spannung der genannten Composition entgegensehen, als ziemlich verschieden lautende Berichte und Urtheile darüber verlautet hatten. Was nun uns betrifft, so können wir nicht anders, als dem Componisten unsere aufrichtigste Bewunderung aussprechen; denn selten hat uns ein neueres Werk dieser Gattung so interessirt und befriedigt wie dieses. Der Styl desselben ist von einem großartigen Ernst, einer tiefen und doch in maßvoller Weise auftretenden Leidenschaftlichkeit, dabei wieder stellenweise köstlich zart und im Finale von sprudelndem Humor. Trotz seiner Länge (es spielt gegen 40 Minuten) ermüdet es nicht, denn nirgend finden wir nicht zur Sache gehörige Phrasen, vielmehr ist Alles aus einem Guß gearbeitet, und die „ungarische Weise," in der das Concert geschrieben ist, stellt sich uns einerseits in bedeutender Idealisirung dar, anderseits beschränkt sie sich auf die Hauptthemen des ersten und dritten Satzes, während im Adagio nur eine kleine Schlußformel an Ungarisches erinnert. Die Passagen und Schwierigkeiten für das Soloinstrument erscheinen nirgend in virtuoser Absicht erfunden wie in vielen anderen Werken dieser Art, sondern als Steigerung der Empfindung oder als Arabesken eines Gesangs, der im Orchester liegt. Die Form des Ganzen ist ferner eine so strenge und dabei doch freie, daß man überall das angenehme Gefühl der Sicherheit hat, ohne doch irgend durch Schablonenhaftes belästigt zu werden. Der Orchestersatz ist im Ganzen sehr wirksam und gesund, nicht lärmend und auch nicht zu dünn. Nur im Adagio sind uns mehrere Stellen aufgefallen, welche nicht schön klingen; es sind Verdoppelungen der Melodie durch das Waldhorn, überhaupt zu häufige Anwendungen der Holzblasinstrumente, welche oft zu dick klingen, das Soloinstrument decken und die Durchsichtigkeit des Satzes beeinträchtigen. Die Auflage-Stimmen dieses Concerts sind zwar schon gedruckt, doch glauben wir, daß Manches noch verbessert werden könnte, — es würde höchstens einige wenige Platten kosten. — Auf diese Bemerkungen können wir uns hier um so leichter beschränken als nächstens eine Ausgabe des Concerts mit Clavierbegleitung erscheinen und uns Gelegenheit bieten wird, das Gesagte (mit Ausnahme unserer Ausstellung in Betreff der Instrumentirung des Adagio) näher zu erweisen. Das Concert verlangt übrigens einen bedeutenden Künstler zur Ausführung der Soloparthie nicht allein in technischer sondern auch in poetischer Hinsicht. Die Hauptaufgabe, die

ihm in erster Hinsicht gestellt ist, ist die Bewältigung der vielen Doppelgriffe und dreistimmig fortgeführten Stellen, welche Joachim zumeist mit Leichtigkeit überwindet, wenn auch Einzelnes nicht immer vollkommen rein gelingt. — Da Joachim noch mehrere Concerte geben wird, so wäre eine wiederholte Aufführung dieses Werks sehr erwünscht, umsomehr als bei der Neuheit und Schwierigkeit desselben die Orchesterbegleitung noch nicht zu vollständiger Präcision gereift war, ja im Adagio sogar Fehler vorfielen. — Beethoven's Romanze in F-dur mit Begleitung von kleinem Orchester und eine Solosonate von S. Bach mit hinzugefügter bescheidener Clavierbegleitung bildeten die übrigen Vorträge des Concertgebers, und fanden wie auch das Concert stürmischen Beifall. In der Romanze entzückte die tief empfundene und dabei edle Auffassung, und in den Bach'schen Sätzen die geistvolle Lebendigkeit und feine musikalische Nuancirung. Vielfach gerufen gab Joachim noch Bach's „Chaconne" zu, ward aber leider durch Reißen einer Saite an der gänzlichen Ausführung des prächtigen Stücks gehindert. — Zwischen den Vorträgen des Concertgebers erfreuten zwei hiesige bekannte Dilettantinnen das Publikum durch Schumann'sche Duette mit Pianoforte, denen sich noch zwei andere von einem uns bisher unbekannt gebliebenen jüngeren Componisten Ad. Müller anschlossen, denen wir aber nicht viel Rühmliches nachsagen könnten. Die beiden Damen sangen namentlich die Schumann'schen reizenden Bluetten mit lebendiger natürlicher Empfindung. Es wird nicht lange mehr dauern, daß man nur Dilettanten wird singen hören mögen!

Unsere Hofoper, der wir von jetzt an durch einige Zeit mehr Aufmerksamkeit zu schenken beabsichtigen, hauptsächlich zu dem Zweck, um unsere auswärtigen Leser über die Art und Weise zu unterrichten, in welcher hier in Wien die Meisteropern aufgeführt werden, gab, wie oben erwähnt am Sonntag die „Zauberflöte", dieses trotz allen Unsinns des Libretto's unverwüstliche echt deutsche Meisterwerk. Wie es sich von selbst versteht wird eine Bühne wie das Kärthnerthortheater, welches so bedeutende Kräfte aufzuweisen hat, ein solches Werk bis auf einen gewissen Grad technisch bewältigen und jene Kräfte werden die ihnen gestellten Aufgaben im Allgemeinen befriedigend lösen. Doch kann man auf das Einzelne diese Selbstverständlichkeit nicht anwenden. Namentlich was die Besetzung der Parthien anbelangt. Sarastro ist in den Händen des Herrn Draxler, der zwar eine sehr kräftige, aber etwas rauhe, fast contrabaßähnliche Stimme hat, und daher jene Milde des Charakters nicht wiederzugeben vermag, die neben der Kraft dem Sarastro zukommt. Seine Coloratur ist auch etwas eckig und tantig und entbehrt der schönen Verbindung der Töne. Charaktere wie Pizarro, Caspar und ähnliche sind ihm deßhalb viel zusagender. — Als Königin der Nacht figurirte Frl. Liebhardt, die sich ohne Zweifel alle Mühe gab, diese Riesenaufgabe zu bewältigen, ohne es jedoch zu Stande bringen zu können. Wir begreifen eine Opernleitung nicht, die einem Mitglied Dinge aufbürdet, bei deren Ausführung es nur bloßgestellt wird. Daß Frl. Liebhardt das dreigestrichene es nicht besitzt, zeigte sich deutlich, da sie trotz aller Halsverrenkungen immer nur ein des hervorbrachte, von den übrigen falschklingenden Tönen ganz abgesehen. Hat man aber kein Mitglied, welches diese Partie so singen kann, wie Mozart sie geschrieben, so würden wir bei weitem vorziehen, daß jene obnehin unsichönen Stellen — abgeändert würden. Es ist nach unserer Meinung besser, man singt z. B.



rein, als das was Mozart geschrieben falsch. Uebrigens ist die Persönlichkeit des genannten Fräuleins dieser nur Rache athmenden Königin an sich wenig entsprechend, und die ganze Haltung und Mimik verlangt eine totale Umgestaltung. — Herr Walter gab den Tamino ziemlich befriedigend, nur ist sein Falsett nicht von reinem Klang, und die Arie „dieß Bildniß ist bezaubernd schön" singt er ohne Begeisterung, ohne den leidenschaftlichen Ausdruck der Ueberraschung, welche sie verlangt, auch in zu langsamem Tempo. — Frau Dustmann, unsere treffliche Primadonna, ist ihrer ganzen Erscheinung nach keine ganz entsprechende Pamina, und konnte deßhalb bei aller Wärme ihres Vortrags nicht den rechten Eindruck machen. Auch können wir die Meinung nicht unterdrücken, daß dieselbe mit dem Auf- und Abschleifen der Töne viel sparsamer sein müßte. Wo Mozart Schmerz und Verzweiflung ausdrücken will, da findet er schon in der Wahl der Tonart und der Melodie das vollkommen Treffende, und einfach natürlich gesungen dringt es schon die gewünschte Wirkung hervor. Frau Dustmann würde sich in der That den Dank der Kritik in hohem Maße verdienen, wenn sie sich dieses schlichteren Ausdrucks befleißigen würde. — Herr Mayerhofer als Papageno ist wie immer trefflich und wir wüßten ihm nichts vorzuhalten. Nur zu einer Bemerkung gibt uns die Rolle, nicht der Sänger, Veranlassung, nämlich zu dem Wunsch, daß die Späße, die ihr zugewiesen sind, mehr im Geist und Sinn der ganzen Handlung gehalten würden. Die Sache würde an Komik sicherlich nichts einbüßen, wenn etwas weniger „im Wiener Berlinerischen gemacht" würde. Ueberhaupt harrt auch diese Oper einer zweckmäßigen Umarbeitung des gesungenen und gesprochenen Worts. — Die übrigen Partien, Mohr, Sprecher, drei Damen und drei Knaben u. s. w. genügten. Dem Chor thäten einige frische Tenore noth. Die vorhandenen sind durch R. Wagner vollständig zu Grunde gerichtet, haben nicht einmal mehr eine erträgliche mittlere Höhe, und singen immer zu tief. Das Orchester unter Herrn Esser's energischer Leitung ließ wenig zu wünschen übrig. Die fraglichen drei Fanfaren in Mitte der Ouvertüre wurden nicht zweimal angeschlagen, sondern gehalten; wenn wir nicht irren, so ist vor mehreren Jahren der Streit darüber für das Erstere entschieden worden; wir wüßten auch keinen Grund, warum Mozart den Accord auf dem dritten Viertel anschlagen läßt.

*) Die zweite Arie wurde einen Ton tiefer (in C-moll) gesungen.

Correspondenzen.

Berlin.

(Schluß.)

Liebig, der fast täglich in den größten Gesellschaftssälen der verschiedenen Stadtviertel spielt, hat sich seit Kurzem durch ein Abonnement in dem Saale der Singakademie unter die ersten Concerte emporgeschwungen und verdient seines ausdauernden Fleißes wegen wohl anerkannt und ausgezeichnet zu werden. Dadurch, daß er recht häufig Compositionen hiesiger und überhaupt jüngerer Künstler einstudirt und öffentlich vortragen läßt, nimmt er für das hiesige Musikleben noch eine besonders verdienstliche Stellung ein. Aus der letzten Zeit entsinnen wir uns allerdings nur zweier Ouverturen von Urban und A. Schuppe, und einer Symphonie von Lorenz: doch mögen es deren noch mehrere gewesen sein.

Die Kammermusik erfreut sich hier zur Zeit in den Concerten einer mit dem Eifer und der Theilnahme, die sich dafür in Privatkreisen kundgeben, sehr beträchtlich contrastirenden — Vernachlässigung, so möchten wir fast sagen. Wäre nicht Fr. Schumann hergekommen, die einige Trios vortrug, so wäre nur von dem Unternehmen der Herren Oerling und Lange zu berichten die beide als sehr tüchtige, fertige Spieler theils ihrer Verdienste, theils des allgemein gefühlten und unbefriedigten Bedürfnisses halber eine recht zahlreiche Zuhörerschaft um sich versammelt haben. Mit der Pflege des Quartetts geht es wenig besser. Laubs Quartett findet diesen Anklang, findet jedoch zu unregelmäßig statt, das der Herren Zimmermann, Espenhahn und S. ist seiner etwas gar zu sehr innegehaltenen Richtung wegen vielleicht auch über Verschulden in den Hintergrund getreten und die anderen Unternehmungen scheinen ganz aufgegeben worden zu sein. Dieses Mal liegt aber der Grund nirklich nicht allein am Publicum, sondern wohl mehr noch daran, daß sich keine Vereinigungen von Künstlern gefunden haben, die dasselbe mehr anzuregen verstehen. Wollte man der Sache auf den Grund gehen, so käme man an das gefährliche Capitel der Unterlassungssünden.

Schließlich wäre noch der Concerte Erwähnung zu thun, die von einzelnen Künstlern gegeben wurden und beginnen wir mit dem von W. Langhans aus Hamburg, der sich als Componist und Violinspieler zu gleicher Zeit vorstellte, durch seine Compositionen aber kaum einen seinen Anstrengungen entsprechenden succès d'estime errang und als Violinspieler hinter den hiesigen Kräften so weit zurückblieb, daß er allerdings nur sehr vorübergehend, die Aufmerksamkeit für sich gewann. — Unter den Virtuosen war Fr. Clara Schumann die hervorragendste. Der weiche volle Ton den sie dem Instrumente zu entlocken weiß; der in der Cantilene wie den schnellsten Tonfolgen überall untadelhafte Anschlag, der echt musikalische Fluß ihres Vortrags, die sie bei der ausgezeichneten Zusammenstellung der Programme nach allen Seiten hin zu entfalten Gelegenheit hatte, befriedigten ein mäßig zahlreiches Publicum in hohem Grade. Gäbe sie dem praktischen Urtheil bei den außer- oder richtig nebenmusikalischen Arrangements noch ein wenig mehr Gehör, so würden ihre Erfolge gewiß viel glänzender sein. Was sie an Diesem freiwillig aufgeben hat, hat sie an persönlicher Achtung aber gewonnen und schließlich ist es doch besser die wenigen wahrhaft künstlerisch Gesinnten zu Freunden zu haben, als sich von durch alle Mittel der modernen Concert-Routine zusammengebrachten und berauschten Massen beklatschen zu lassen. An den drei Abenden wirkten mit: der Violinist Bargheer, dessen Spiel rein und Vortrag frei von Manier ist und der im Ganzen an Joachim erinnert, Davidoff aus Leipzig, ein zwar etwas kalter aber außerordentlich fertiger und geistvoller Cellist, die Schwester der Concertgeberin, Frl. M. Wiek und von hiesigen Künstlern Laub, Flögel und Dr. Bruns. — Der Bedeutung nach schließt sich diesem Cyclus der v. Bülow's an. Zwar ist der Ton desselben nicht so warm und voll, und leiden die Programme immer an einer Universalität, die nicht Jedermann unbedingt mundet; allein die Technik seines Spiels ist so vollendet, die Phrasirung und die Declamation der Musik — wenn von einer solchen überhaupt die Rede sein darf — so deutlich und klar hervortretend, das Gedächtniß endlich so außergewöhnlich, daß er allerdings den bedeutendsten Erscheinungen des Virtuosenthums angehört. Er genießt jetzt hier eines ziemlich zahlreichen Zuspruchs und gibt schon den zweiten Winter einen Cyclus von 3 Concerten, in denen er allein Klavier-Compositionen vorträgt. Seine Programme gehen von Bach aus und schließen mit Rubinstein, Raff und den neuesten Compositionen — zumeist Phantasien über Verdi und Consorten — Fr. Liszt's. Auch von sich selbst spielte er dieses Mal etwas. — Andere Concerte, wie das erste des Gustav-Adolph-Vereins, die Gedächtnißfeier Reißiger's, und einzelner anderer Künstler sind von geringerer künstlerischer Bedeutung.

Zeitungsschau.

J. v. Wasielewsky schreibt in der „Wissenschaftlichen Beilage der Leipziger Zeitung", gelegentlich eines Referats über Musikaufführungen in Dresden, Folgendes in Betreff S. Bach's:

„Ich will nur noch einige Bemerkungen an die H-moll-Suite von Bach knüpfen, welche sich mir während des Anhörens derselben aufdrangten.

Dieses Werk gehört zu denjenigen Compositionen Bach's, welche durch ihre Fülle an Originalität, durch Gedankenreichthum, prägnante poetische Stimmung, so wie durch Kraft, Entschiedenheit und Klarheit des Ausdrucks auf den ersten Blick den gewaltigen, in seiner Sphäre bis jetzt noch unübertroffenen Meister verrathen. Welch gedrungener, markiger, geistesfreier Bau, welch eine wohlthuend erfrischende, anregende, befriedigende Wirkung trotz so beschränkter Mittel auch wieder in diesem Werke! Und seine Spur von Monotonie im gewöhnlichen Wortsinne, trotzdem alle Stücke in ein und derselben Tonart stehen! Man lasse dies nur einen unserer neuesten gerühmten Tonsetzer versuchen, und sehe, wie weit er kommt. Doch ich unterlasse mich, den Bach'schen Genius zu bewundern, und bedenke nicht, daß dies ein großes Vergehen gegen den modernen Zeitgeist ist. Erst neulich hat Herr Dr. Hanslick, wie die „deutsche Musikzeitung" berichtet, in der „Wiener Presse" das Publikum mit specieller Beziehung auf Bach und Consorten darüber belehrt, daß „unsere Zeit uns größeren Zeiten gegenüber, doch immer als die beste (?) erscheine, und daß man dem unpraktisch idealen Geiste, die ältere, insbesondere protestantische Kirchenmusik (in Wien) aufzuführen, Widerstand leisten müsse." Wie schon gesagt, bezieht sich dies hauptsächlich auf ein in Wien unlängst aufgeführtes Bach'sches Motettenwerk, dem zu Grunde der 14. *) Psalm liegt. Zugegeben auch, daß dieses Musikstück, dessen Bekanntschaft mir zweifelhaft ist, wirklich seinem Kunstwerth nach so wenig zur Aufführung geeignet sei', wie Herr Hanslick vorgibt, so berechtigte ihn das noch nicht, über diesen Meister im Allgemeinen in einer Weise zu sprechen, die ein offenbares Verkennen der Sache bekundet. Herr Hanslick ist ein berühmter Mann: er hat ein Buch vom „Musikalisch-Schönen" geschrieben, aus dem man manches lernen kann, wenn auch bisweilen nur das Gegentheil von dem, was darin gesagt ist, nichtsdestoweniger scheint ihm das „Musikalisch-Schöne" in Bach's Werken, wenn sie ihm überhaupt im größeren, erst ein begründetes Urtheil zulassenden Umfange bekannt sind, verhüllt geblieben zu sein. Denn, wenn Jemand einer Bach'schen Composition gegenüber den confessionellen Standpunkt geltend macht, wenn Jemand das kirchliche Interesse bei Kunstwerken dem poetischen, als entscheidendes Argument betonend, gegenüberstellt, und wenn endlich Jemand bei einem Bach'schen Kunstwerk sich darauf verlegt, die „contrapunktischen Riesenleistern, an denen eine große Zahl Menschenstimmen, jeden Genuß verscheuchend, in athemloser Hast auf- und niederklettern" (welch kühnes Bild), zu tadeln; so beweist es zwar dadurch, daß ihm culturhistorische und theoretische Kenntnisse zur Hand sind, aber auch zugleich, daß er musikalisch mehr außerhalb als innerhalb der Sache steht. Das schlechteste Werk des solchergestalt abgethanen Meisters ist noch zu gut für ihn. Herr Hanslick sagt weiter, „daß echte Kritik nirgends befürchte, eine anerkannte Größe in Frage zu stellen, indem sie deren Schattenseiten nachweise und erkläre." Nun ja, die „echte" Kritik, wo ist sie denn? Man sucht sie vergeblich in den Auslassungen des Herrn Dr. Hanslick. Oder glaubt er etwa, daß man einen Meister, der es so ernst in jeder Hinsicht mit seiner Kunst genommen hat, durch ein paar geistreiche Phrasen abthun kann? Es ist richtig: nichts auf der Welt ist für die Kritik unerreichbar, und jeder Kritiker hat das Recht zu tadeln. Aber er muß so gerecht und gescheidt sein, einen wirklichen, die Sache gründlich beleuchtenden Tadel auszusprechen, und ihn gehörig motiviren, besonders Angesichts eines so großen Genius wie Bach, dem die Kunst mehr verdankt, als so vielen andern renommirten, vielleicht gar von Herrn Dr. Hanslick bereitwilligst belobten Tonsetzern. Hätte er daher doch eine „echte" Kritik über das betr. Bach'sche Werk geschrieben, wenn er sich zum Tadel einmal veranlaßt sah. Man wäre ihm Dank dafür schuldig gewesen. Aber was beweisen denn seine citirten Aeußerungen dagegen? Den confessionellen Standpunkt betreffend, so kann man sich eines Lächelns nicht erwehren. Man führt die Bach'sche Kirchenmusik nicht in Concertsälen auf, um dem Protestantismus Vorschub zu leisten, sondern lediglich des künstlerischen Zweckes halber, den sie in Wahrheit fördert, wie wenig Anderes. Sollte aber die Meinung des Herrn Dr. Hanslick zu Recht bestehen, so könnte man einige artige Folgerungen aus ihr ziehen, die sogleich das Abgeschmackte einer solchen Anschauung erkennen lassen. Z. B. viele Meisterwerke der Malerei, von Raphael, Titian rc. rc. müßten analog der Lehre des Herrn Dr. Hanslick für Protestanten weniger zugänglich und genießbar sein, als für Katholiken, weil sie dem Katholicismus ihr Dasein verdanken. Doch weiter. Was die betonte Scheidung des kirchlichen und poetischen Interesses anlangt, so gibt Herr Dr. Hanslick nicht unschwer zu erkennen, daß er bei Bach'scher Kirchenmusik das erstere, nicht aber zugleich das letztere im erforderlichen Maße gewahrt sieht. Dies ist ein kleiner Irrthum, der entweder aus unzureichender Kenntniß der Bach'schen Gefühlswelt, oder aber aus einer einfachen Unempfänglichkeit für den sublimen Geist seiner Tonfrache entspringt. Die Tonkunst hat wenig Meister noch aufzuweisen, denen eine so tiefsinnige, wahre und echt poetische Empfindungsart zu Gebote steht, wie gerade Bach. Irgendwie findet sich dieselbe in jeder seiner größeren Compositionen vor. Freilich ist der süße Kern öfters hinter einer rauhen, bittern Schaale verborgen: er wird daher von einem oberflächlichen Be-

*) Es war die ganz bekannte in Leipzig früher oftmals gesungene: „Singet dem Herrn ein neues Lied", Psalm 149, Nr. 1 der Leipziger Partiturausgabe.

urtheiler nicht übersehen. Endlich im Hinblick auf die sogenannten „contrapunctischen Riesenleitern" der Bach'schen Musik ist zu sagen, daß die Contrapunctik, blos zunächst in formeller Hinsicht betrachtet, mit dieser beispiellos meisterhaften Leichtigkeit beherrscht, durchaus nicht die Möglichkeit ausschließt, der Empfindung und dem poetischen Vermögen des Componisten freisten Spielraum zu geben. Hiervon liefert Bach eben den schlagendsten Beweis. Wenn übrigens Herr Dr. Hanslick bemerkt, daß die von ihm geradelte Bach'sche Motette von den besten Sängern der Welt nicht zu bewältigen sei, so dürfte sich diese Annahme durch den Umstand aufklären, daß der Chor sie nicht genug oder nicht richtig geübt hatte. Mir ist kein Chorstück von Bach bekannt, das bei einsichtsvoll geleitetem Studium nicht vollkommen schön wiedergegeben wäre. Wahrscheinlich hat Herr Dr. Hanslick noch nie ein Bach'sches Gesangswerk ganz gut aufführen hören, sonst würde er nicht auf den curiosen Gedanken gekommen sein, sich an einem Arrangement der obengenannten Motette von Bach für „Orgel und Streichinstrumente erbauen" zu wollen.

Kein Einsichtiger wird bestreiten, daß auch das „begnadetste Genie" — wie Herr Dr. Hanslick sich ausdrückt — Mängel hat. Und bei Bach mögen es vielleicht gerade die unübertroffenen Vorzüge der Meisterschaft sein, an die zugleich seine Schwächen gebunden sind. Die letzteren einem Manne, wie Herrn Dr. Hanslick, zu offenbaren, müßte man jedoch Anstand nehmen, da er allen Prämissen zufolge nur Mißbrauch mit denselben treiben würde. Zudem bin ich der Meinung, daß Bach's Schwächen noch jedem unserer großen zeitgenössischen Componisten zur Zierde gereichen könnten. Wenn übrigens die „echte" Kritik die Aufgabe hat, die Schattenseiten einer Kunstrichtung, wie sie sich in den Werken eines epochemachenden Genies manifestirt, aufzudecken, so ist ihr außerdem zugleich der höhere Beruf beschieden, auf das Ewige, Unvergängliche darin hinzuweisen, und so das Verständniß der Masse dafür anzubahnen. Und ein Kritiker, der, anstatt das letztere zu thun, sich auf die Seite des stets launigen, wetterwendigen und in seinen Liebhabereien schwankenden Tagespublicums schlägt, wie Herr Dr. Hanslick, übt nicht die „echte" Kritik.

Jetzt, wo Bach's Werke durch einen Kreis dazu berufener Männer dem deutschen Volk zum größten Theil als Neuigkeiten erschlossen werden, dürfte es am allerwenigsten an der Zeit sein, vor seiner Bekanntschaft zu warnen. Einfache Pflicht wäre es vielmehr, daß Jeder nach Kräften dieses rühmliche und nothwendige Unternehmen, versteht sich immer zunächst aus rein künstlerischen Rücksichten, in seinem Kreise mit fördere, d. h. den Sinn für Bach'sche Musik anzuregen und zu beleben bestrebt wäre. Denn es ist sicher: soll Deutschland jemals zur musikalischen Wiedergeburt gelangen, so kann es nur dadurch geschehen, daß wir außer den anerkannten neueren Heroen der Tonkunst, auch wieder die Kunst eines Bach und Händel in uns aufnehmen. Daher spreche man doch nicht von „confessionellen Unterschieden", nicht von „kirchlichem Interesse", nicht von „contrapunctischen Riesenleitern", wenn es die Kunst gilt.

Bach theilt beinahe ein Geschick mit Lessing, dem Reformator deutscher Sprache und Kunst. Beider Namen sind in Jedermanns Munde. Fragt man aber den Einzelnen, was er von den Werken dieser Geister weiß, so gewahrt man bald, wie beschieden die Kenntniß derselben ist. Erst lerne man Bach einmal ordentlich kennen, und dann beurtheile man ihn. Dann wird der ihn allenfalls treffende Tadel vor dem Lobe verschwinden, wie die Spreu vor dem Winde.

Möchte doch Herr Dr. Hanslick sich durch diese harmlose Herzensergießung dazu bewogen finden, seinen Gedanken über Johann Sebastian Bach fernerem Ausdruck zu geben. Mit Vergnügen würde ich dagegen das Wenige, was mir über die Kunst dieses Meisters zu Gebote steht, austauschen, wenn auch an anderem, für solchen Zweck geeigneterem Orte: für einen so herrlichen Geist eine Lanze zu brechen, ist nicht blos Schuldigkeit; nein, es gereicht auch zur besonderen Freude und Genugthuung.

Nachrichten.

Kapellmeister A. G. Chelard, der Componist des „Macbeth", ist in Weimar am 12. Febr. gestorben.

Bei Holle in Wolfenbüttel erscheinen Fr. Schubert's Lieder in billiger Ausgabe. Vier Theile in 87 Heften für 9⅓ Thlr. sind bereits fertig.

Halfberger's billige Ausgabe der Classiker Haydn, Mozart, Clementi, Beethoven, ist bereits vollständig ausgegeben; wir kommen darauf zurück, sobald die Gesammtausgabe uns complett vorliegt.

Auszeichnungen. Se. Hoheit der Herzog von Coburg hat kürzlich dem Kammersänger Herrn Reer wegen überaus gelungener Darstellung des Rienzi eine „Medaille für Kunst und Wissenschaft" umgehängt. — Vor mehreren Jahren hat derselbe „Mäcen" verschiedenen Musikalienhändlern und Tonmusikdirectoren, die sich seiner eigenen Opern annahmen, und Motive derselben zu Potpourri's u. d. verwendeten, den „Sächsisch Ernestinischen Hausorden" verliehen.

Wien.

Samstag den 23. d. M. findet die erste Aufführung von Rubinstein's Oper „die Kinder der Haide" statt.

(Eingesendet.) Eine Schubert'sche Oper, „die Verschworenen", welche in Wien noch nie gehört wurde, kommt am 1 März Abends 7 Uhr im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde zur Aufführung. Die Veranlassung zur Composition dieser Oper mag wohl das Vorwort, welches Castelli seinem Texte voransetzte gegeben haben. Er sagt nämlich: „Die Klage der deutschen Tonsetzer geht meistens dahin: Ja, wir möchten gerne Opern in Musik setzen, schafft uns nur Texte dazu! Hier ist einer meine Herren! Wollen Sie ihn mit Tönen begleiten, so bitte ich meine Worte auch etwas gelten zu lassen, und der Verständlichkeit der Intrigue nicht zu schaden, indem Sie Rauladen der musikalischen Charakteristik vorziehen. Ich glaube, die Oper müsse eine dramatische Handlung mit Musik begleitet, nicht eine Musik mit darunter gelegtem Texte sein und der Totaleindruck gilt, meinem Erachten nach, mehr, als einem einzelnen Sänger Gelegenheit zu geben, seine Gurgelfertigkeit zu zeigen. Laßt uns etwas für die eigentliche deutsche Oper thun, meine Herren!" — Diese Worte mögen den genialen Liedercomponisten aufgestachelt haben, und 1819 componirte er die „Verschworenen", welche er aber, wahrscheinlich aus Rücksicht: für die damaligen Censurverhältnisse in „Der hünsliche Krieg" umtaufte. Leider hatten aber Dichter und Componist vergessen, daß es keine Theater gibt, welche die Werke junger Tonsetzer aufführen. Erst jetzt, nach zweiundvierzig Jahren, wird man in Wien Gelegenheit haben eine Oper von Schubert, die er in seiner letzten Zeit schrieb, zu hören. Wenn auch durch den Abgang der scenischen Darstellung das Werk viel von seiner Wirkung einbüßen muß, so hofft doch die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde dem Wiener Publikum durch die Aufführung der Schubert'schen Musik zu den „Verschworenen" einen sehr interessanten Abend zu verschaffen.

Concert-Ankündigungen.

Am 23. Februar Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: Concert der Violinistin Fräulein Therese Kreß.

Am 24. Februar Mittags halb 1 Uhr im k. k. Redoutensaal: Concert des Academischen Gesang-Vereins unter der Leitung des Herrn Weinwurm.

Am 24. Februar Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinssaal: Orchester Concert des Herrn Carl Taufig.

Am 24. Februar Nachmittags 5 Uhr im Musikvereinssaal: 4. Quartett-Production (2. Cyclus) des Herrn Helmesberger.

Am 24. Februar Abends 7 Uhr im Saal des Herrn Ehrbar: Concert des Opernsängers Herrn Helch.

Am 25. Februar Nachmittags halb 5 Uhr im Musikvereinssaal: 3. Concert des Concert-Directors Herrn Josef Joachim.

Am 25. Abends halb 8 Uhr im k. k. kleinen Redoutensaal: Concert der Pianistin Frl. Sofie Cocomazzi.

Am 1. März Abends 7 Uhr im Musikvereinssaal: Concert der Gesellschaft der Musikfreunde. Schubert, der häusliche Krieg. Operette.)

Am 2. März Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinssaal: Concert des Fräulein Marie Mößner.

Druck von Friedrich Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 9. Wien, 2. März 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Lothmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Bösing**, vormals **H. F. Müller's Witwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Ludwig von Beethoven's Leben und Schaffen, von Adolf Bernhard Marx. — Recensionen. — Locales. — Correspondenz aus Breslau. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Concert-Ankündigungen.

Ludwig van Beethoven's Leben und Schaffen.

Von **Adolf Bernhard Marx.**

II Bände. Berlin 1859.

Vorbemerkung.

Bei den Besprechungen, welche in verschiedenen deutschen Zeitschriften Marx „Beethoven" in Theil geworden sind, hat eine gewisse rücksichtsvolle Scheu vor dem Namen des Verfassers fast durchgehends einen unverkennbaren Einfluß geübt. Es wird nicht ohne Interesse sein das Urtheil eines Amerikaners kennen zu lernen, der seit einer Reihe von Jahren mit einem Eifer und einer Gewissenhaftigkeit, welche aller Anerkennung und Nachahmung werth sind, das Thatsächliche festzustellen bemüht ist, auf welchem eine zuverlässige Biographie Beethovens beruht Alex. Thayer hat in einer in Dwight's Journal of Music 1860 N. 420 ff. mitgetheilten Recension gründlich und scharf nachgewiesen, wie wenig Marx den Ansprüchen auf sorgfältige Prüfung des biographischen Materials und Zuverlässigkeit der historischen Angaben genügt, so daß ein guter Theil seiner Räsonnements jedes sicheren Fundements entbehrt. Die nachstehende Bearbeitung derselben wird unsere Leser überzeugen, wie begründet der darin ausgesprochene Tadel ist.

Beethoven starb am 26. März 1327 und die dreißig Jahre die seitdem verflossen sind, haben uns keine irgend genügende Biographie des Meisters gebracht. Die Notizen und Anekdoten von Seyfried (1833) Wegeler und Ries (1838), die etwas ausführlichere Skizze von Schindler (1840, zweite Ausgabe 1845) und was sonst verschiedenartiges, oft von sehr zweifelhafter Authenticität, in musikalischen und andern Zeitschriften erschien, das blieben selbst für das deutsche Publikum die einzigen Quellen, aus denen Belehrung über den großen Künstler und die Geschichte seiner Werke zu schöpfen war. Wegelers „Notizen", in denen auch bei sorgsamer Nachforschung kein bedeutender Irrthum sich entdecken ließ, sind unentbehrlich für die Geschichte der frühern, die „Biographie" von Schindler, der, so unbefriedigend seine Arbeit ist, überall Glauben verdient, wo er aus persönlicher Kenntniß spricht, für die der spätern Jahre. Die Aufzeichnungen von Seyfried und Ries geben wenig mehr als persönliche Reminiscenzen aus einer Periode, die, als sie schrieben, 25 bis 30 Jahre hinter ihnen lag; sie müssen — was leicht geschehen konnte, aber bisher noch nicht geschehen ist — durch gleichzeitige Autoritäten berichtigt werden.

Noch vermißte man eine Biographie Beethovens, die, wenn auch nicht auf selbstständigen Forschungen beruhend, doch aus sorgfältiger Verarbeitung dieser Schriften und des sonst vorhandenen, an manchen Orten zerstreuten Materials hervorgegangen wäre, als Oulibicheffs bedeutendes Werk über Mozart erschien. Die wirkliche oder vermeintliche Ungerechtigkeit gegen Beethoven, zu welcher der Verfasser sich durch die Verehrung seines Helden verleiten ließ, rief in der musikalischen Welt Deutschlands eine eigenthümliche Aufregung hervor. Aber auch jetzt hoffte man vergebens, daß einer von den Landsleuten des Meisters mit einer Arbeit, die seiner würdig wäre, hervortreten würde, die Aufregung machte sich Luft in Flugschriften und Journalen; für Beethoven geschah eben so wenig, als gegen Oulibicheffs Ansichten ausgerichtet wurde.

Ein anderer Russe jedoch, Wilhelm von Lenz, eilte zum Entsatz herbei in zwei Werken: — Beethoven et ses trois Styles (2 vols. St. Petersburg 1852) und Beethoven, eine Kunststudie (2 vols. Cassel 1855) — aber es war ein gar schwacher Kämpe. Zur Ausführung dieser Arbeit, die er, ein Dilettant, sich selbst aufgelegt hatte, fehlte es ihm nicht an Eifer, wohl aber an musikalischer Kenntniß und an kritischem Geschick. Als Biograph — der erste Band des deutsch geschriebenen Werkes enthält ein „Leben des Meisters" — ist er eben so schwach, wie als Kritiker; sein Styl ist schwülstig und kraftlos, seiner Darstellung mangelt ebensowohl der logische wie der chronologische Zusammenhang, und was seine Glaubwürdigkeit betrifft, so ist sie wenigstens nicht über allen Zweifel erhaben. Das erste jener Werke besteht zum größten Theil aus einer „Analyse des Sonates de Piano", in welcher man viel Gerede über diese Compositionen, aber keine Analyse derselben findet; wir erwähnen es nur wegen des fleißig und sorgfältig gearbeiteten „Catalogue", welcher den zweiten Band beschließt. Wenn wir uns im Folgenden auf Lenz beziehen, so betrachten wir diesen „Catalogue" und das „Leben des Meisters", welche beide Arbeiten sich gegenseitig ergänzen, als ein zusammengehöriges Werk.

Auf „Beethoven et ses trois Styles" antwortete Oulibicheff in seinem „Beethoven ses Critiques et ses Glossateurs" (Paris und Leipzig 1857) hier wird der arme Lenz zu nichte gemacht; aber das Buch erhebt keinen Anspruch auf biographischen Werth*). Es enthält zwar eine Skizze vom Leben des Meisters; doch diese Skizze hat ein so starkes Colorit, trägt so entschieden nur die Züge des Beethoven, wie er in des Verfassers Phantasie, nicht aber in der Wirklichkeit lebte, daß sie geeignet ist, von ihm und seinen Schicksalen eine durchaus falsche Vorstellung zu veranlassen. Die Einleitung gibt in einem vortrefflichen Umriß die Geschichte der Musik während der ersten 25 Jahre unseres Jahrhunderts — gewissermaßen eine Ergänzung zu der berühmten Uebersicht der modernen Musik in dem Werk über Mozart. Seine Analysen derjenigen Beethovenschen Werke, denen seine Billigung zu Theil wird, sind meisterhaft. Mit den letzten Arbeiten Beethovens konnte Oulibicheff sich nicht be-

*) Es darf auch keinen auf kritischen erheben, denn jede Kritik, die eine künstlerische Persönlichkeit zur Richtschnur nimmt, ist von vornehrein einseitig und daher falsch. Wie mir über Oulibicheff denken, weiß der Leser übrigens aus unserer Beurtheilung in den „Gedanken und Ansichten über Musik" Seite 60. D. Red.

freunden; in Mozart und Haydns Werken erblickte er Maßstab und Richtschnur der Vollendung. Wir können es Beethoven vergeben, wenn er zu Zeiten, nach neuen Mitteln des Ausdrucks suchend, sich über alle (?) Formen und Regeln erhebt, Oulibicheff konnte es nicht.

Aber nicht endlose Auseinandersetzungen über Beethovens Werke verlangt das Publicum; wir wollen seine Biographie, die Geschichte seines Lebens Was man uns bereits gegeben, kann unser Verlangen nur reizen. Wir wollen, daß man die mannigfachen, für uns noch verschlossenen Quellen untersuche und das Ergebniß dieser Arbeit uns redlich mittheile. Keiner der genannten Schriftsteller war in der Lage, dies auszuführen; was sie veröffentlicht haben, ist blos Material für den wahren Biographen, wenn er hervortreten wird.

Mit eben so großer wie unverhoffter Freude begrüßten wir daher vor einigen Monaten die Ankündigung des Werks, das an der Spitze dieses Artikels genannt ist. Es liegt nun vor uns. Wir haben es auf das sorgfältigste geprüft und wollen uns nun bestreben, ihm volle Gerechtigkeit zu erweisen. Es sei ihm demnach mehr Raum vergönnt, als ihm bisher in irgend einer uns bekannt gewordenen deutschen Beurtheilung gewährt wurde, denn außerhalb Deutschlands ist der Ruf des Verfassers weit größer, als in seiner Heimath, — ob etwa nach dem Spruch, daß der Prophet nichts gilt in seinem Vaterlande, — das soll sich, hoffen wir, im Folgenden herausstellen.

Wohl von keinem Manne, sollte man glauben, waren wir berechtigt so viel für eine Biographie Beethovens zu erwarten, wie von Dr. Marx. Einige Notizen über ihn mögen dies beweisen. Werfen wir z. B. einen Blick auf den vierten Band von Schillings „Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaft“ (Stuttgart 1841), so wird es uns alsbald bemerkenswerth erscheinen, daß in diesem Werke, in welchem Mozart acht Seiten füllt, Händel, Bach, Haydn und Beethoven jeder sieben und siebeneinhalb, Gluck sechs ein viertel, Meyerbeer und Weber viereinhalb, Marx, schon seit achtzehn Jahren, fünf Seiten einnimmt.

Dieser Artikel also belehrt uns, daß Adolph Bernhard Marx 1799 zu Halle geboren worden; für das juristische Studium bestimmt, widmete er jedoch seine Mußestunden der Musik und zwar unter Leitung des Contrapunctisten Türk, welcher sogleich sah, wen er vor sich hatte und den gebornen Musiker in ihm erkannte. Nach Beendigung seiner juristischen Studien wandte er sich nach Berlin, wo er die „Berliner Allgemeine Musikzeitung“ herausgab — nie wurde ein Blatt mit größerer Gewissenhaftigkeit geleitet — und für die Musik in praktischen und theoretischen Leistungen thätig war. Im Jahre 1830 an der Berliner Universität zum Professor, dann von Marburg aus zum Doctor der Musik ernannt, hielt er mit dem größten Beifall Vorlesungen über Geschichte und Philosophie dieser Kunst und wußte überdies in seiner Stellung als Musikdirector der Universität den akademischen Chor zum höchsten Grad der Ausbildung zu erheben. Ehrenvoll hat er seine Stellung ausgefüllt, und wie viel Mühe kostete es ihn oft, zu verhüten, daß auch von ihm der Spruch gelte: virtus post nummes!

Dieser Artikel berichtet uns ferner, daß Fétis in Paris Marx vor einiger Zeit als denjenigen bezeichnete, der die Kantische Philosophie in die Musik eingeführt habe. Und Marx hatte zu jener Zeit die Schriften des Königsberger Philosophen noch nicht studirt, welch ein Beweis also von der Tiefe seines Genius!

In demselben Artikel findet sich auch ein Verzeichniß seiner schriftstellerischen Arbeiten, zu welchen seitdem, außer dem vor uns liegenden Buche, das vierbändige Werk über Musikwissenschaft und die „Musik des neunzehnten Jahrhunderts“ hinzugekommen, dann wird dort die Reihe seiner Compositionen aufgeführt, die aber alle, theils in Folge schlechter Aufführung, theils durch die Cabalen seiner Feinde, die er sich als Herausgeber der Musikzeitung zugezogen, entweder um in der Theatersprache zu reden, gänzlich durchfielen, oder nur eines sehr geringen Erfolges sich erfreuten. Das Publicum beharrte hartnäckig dabei, die Werke Mozarts, Haydns, Beethovens, oder selbst die solcher neuern Componisten, wie Meyerbeer, Mendelssohn und Schumann den seinigen vorzuziehen. Damals (1841) arbeitete er an einem Oratorium „Moses“, welches sich besonders durch die Tiefe der Charakterauffassung auszeichnen sollte. Dieser „Moses“ ist seitdem längst beendet und an verschiedenen Orten zur Aufführung gekommen; aber das Publicum hat sich in der Anerkennung seiner Verdienste nicht allzu lebhaft erwiesen und es ergeht es ihm nicht besser, als Beethovens neunter Symphonie in den Tagen ihrer Jugend.

Wir haben die Aufmerksamkeit unserer Leser auf diesen Artikel gelenkt, weil es uns erforderlich schien, ihnen zu zeigen, worauf eigentlich der große Ruf gegründet ist, den Marx, vornehmlich in England und in den Vereinigten Staaten genießt. Denn — so eigenthümlich es auch scheinen mag — fragte man uns, welchen von den jüngern Componisten, die in unsern Tagen hervorgetreten sind und einen nicht unbedeutenden Erfolg errungen haben, Marx als seinen Schüler bezeichnen könnte, wir wüßten keinen zu nennen. Die meisten Künstler der jüngern Generation sind aus der Schule von Hauptmann, Hauptt, Dehn, Schneider und der Professoren zu Wien und Prag hervorgegangen. Marx Ruf ist also der eines Schriftstellers — eines Schriftstellers über Musik.

Und noch eins mag in Bezug auf jenen Artikel erwähnt werden, was eben so wohl geeignet — oder vielleicht auch nicht geeignet — ist, ihm ein besonderes Gewicht zu verleihen, als auch die Bescheidenheit des Herrn Marx ins Licht zu stellen, daß nämlich dieser Artikel dem Herausgeber der Encyclopädie von Herrn Marx selbst geliefert wurde.

Marx ist also ein Mann im Anfang der sechziger, dessen Jugend und erste Mannesjahre in die Zeit fielen, wo Beethovens Kraft und Ruhm am höchsten gestiegen war; ein Musiker von Profession und ein Componist, der aber durch die Opposition der Sänger und Musiker und die schmähliche Berliner Kritik vom Pfade des künstlerischen Schaffens auf den der Wissenschaft und Aesthetik gedrängt wurde, der nun dreißig Jahre lang Vorlesungen über Geschichte und Philosophie der Musik hält; Professor an der ersten deutschen Universität, eine gesellschaftliche und amtliche Stellung, durch die ihm der Zugang zu allen Quellen eröffnet wird; Bewohner einer Stadt, die eine der schönsten musikalischen Bibliotheken der Welt besitzt, in welcher zugleich die Masse der Beethoven'schen Papiere aufbewahrt wird, einer Stadt, in welcher mehr als in irgend einer andern die tiefsten Werke der Meister studirt und öffentlich aufgeführt werden. Gewiß, von keinem lebenden Manne, der als Biograph Beethovens auftreten würde, waren wir berechtigt, so viel zu erwarten, wie von diesem Manne.

Wir haben keine übermäßigen Vorstellungen von dem Werth der sogenannten Conversationsbücher Beethovens. Wir wissen, daß sie selten irgend etwas von der Hand des Meisters selbst enthalten; natürlich haben alle diejenigen, die ihm etwas zu sagen hatten, sie vollgeschrieben. Aber hundert und achtunddreißig solcher Bücher, die freilich häufig nur aus einem oder zwei zusammengefalteten Bogen bestehen, meistens mit blassen Bleistiftnotizen von der Hand seines Bruders, seines Neffen, oder auch Schindlers und der alten Haushälterin angefüllt, die Gedangelegenheiten und häusliche Anordnungen betreffen, oft aber auch die Aufzeichnungen von Künstlern, Dichtern, Männern der Literatur enthaltend, nicht bloß von Wien, sondern in mehren Fällen selbst aus England, in einem Falle sogar aus Amerika, — diese Masse muß eine große

Fülle von Stoff enthalten, durch die wir in die Mitte derjenigen, die des Meisters Umgebung bildeten, versetzt werden. Wir sehen da, wie er täglich lebte, und gelegentlich lernen wir Thatsachen kennen von hoher Bedeutung für das Studium seines Characters und die Lebensverhältnisse seiner letzten Jahre. Etwa 12 Jahre lang haben diese Bücher Herrn Marx in Berlin zu Gebote gestanden. Was die königliche Bibliothek sonst enthält — die großen Reihen musikalischer Zeitschriften, die Masse biographischen und historischen Materials — muß für den, der Beethovens Leben behandelt, einen unschätzbaren Werth haben, und Marx, der ehemalige Herausgeber der Musikzeitung, der Verfasser biographischer Artikel für Schillings Encyclopädie, muß im Stande sein, diesen Werth vollkommen zu schätzen.

Wenn wir dies neue „Leben Beethovens“ zur Hand nehmen, so wird das Maß unserer Erwartungen bedingt durch den Ruf des Verfassers, dann durch die Mittel und Materialien, die ihm zu Gebote standen. Und gewiß, der erste Eindruck, den diese zwei ansehnlichen Bände machen, ist ein sehr vortheilhafter; denn, rechnen wir den Raum für die Notenbeispiele ab, die durch das Ganze mit nicht allzu verschwenderischer Hand verstreut sind, so bleiben immer noch sechshundert ordentliche Seiten zur Lectüre übrig, Raum genug, um manche schwierige Frage zu beantworten, manchen dunkeln Punct aufzuklären, die Resultate weit ausgedehnter Untersuchungen mitzutheilen und den Menschen und Künstler Beethoven uns darzustellen in seinem „Leben und Schaffen“.

Gleich beim ersten flüchtigen Durchblick des Werkes fiel uns ein anscheinendes Mißverhältniß des Raumes in Behandlung der verschiedenen Gegenstände auf und wir ließen uns die Mühe nicht verdrießen, zu untersuchen, bis zu welchem Grade dies Mißverhältniß wirklich vorhanden ist. Wir finden, daß drei Werke, die drei ersten Symphonien und die Oper „Leonore“ oder „Fidelio“ von den 375 Seiten des ersten Bandes 126 einnehmen, und daß von den 320 des zweiten Bandes die fünf andern Symphonien und „Missa Solemnis“ 123 füllen. Bedenken wir nun, daß die Werke Beethovens mit Opuszahlen — um von den andern zu schweigen — sich bis auf 137 belaufen und daß, in einigen Fällen, ein einziges opus drei, auch sechs Compositionen enthält, so bedeutend, wie z. B. die Rasumowsky-Quartetts, — so erscheint das Mißverhältniß in der That sehr groß. Wir bemerken ferner, daß gerade diejenigen Werke, mit denen das Publicum am meisten vertraut ist, die seit dreißig Jahren und darüber Gegenstände nie endender Discussion sind und die, wie man natürlich voraussetzt, am kürzesten zu behandeln wären, daß gerade diese Werke es sind, die so großen Raum einnehmen. Was ist denn so viel neues über die Eroica zu sagen, daß ihr fünfzig Seiten gewidmet werden, während das Ballet „Prometheus“, das fast noch jedem Leser fremd ist, auf dreien abgethan wird.

Auch das mag bemerkenswerth erscheinen, daß Marx es für nöthig hält, seine eigenen Anschauungen von musikalischer Form auf nicht weniger als neunzehn Seiten vorzutragen (I, 77 ff.) um damit seine Betrachtung der größern Werke des Meisters einzuleiten, und es dennoch fertig bringt, die Geschichte von Beethovens ersten 22 Jahren, — derjenigen Periode, die, nach unserer Ansicht, ihn vornehmlich zu dem machte, was er war, — in sechzehn Seiten zusammenzudrängen! Es fehlt uns an Raum, dies weiter zu verfolgen. Hätten wir es hier mit der gewöhnlichen Buchmacherei eines unbekannten Scribenten zu thun, so würden wir ihn in Bedacht haben, daß er, anstatt weniger bekannte Puncte sorgfältig und selbstständig zu untersuchen, es vielmehr vorziehe, „den Faden seiner Rede lang zu spinnen“ da der Stoff in Fülle vorhanden und das Reden leicht ist.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Compositionen von Carl Perfall, Hans Schläger, J. P. Gotthard und Carl Eschmann.

-d.- Mit welcher Berechtigung und zu welchem Zwecke wird recensirt? Gewiß eine wohlbegründete Frage jedes Autors welchem eine musikalische Zeitung mit vornehmem Wohlwollen oder gar gerunzelter Stirn zuruft: „Mein lieber Herr, Sie befinden sich in dem Banne einer eitlen Selbstäuschung!“ Oder „Sie leiden an verdorbenem Magen, gehen Sie in's Bad!“ Oder „Es wäre Ihnen besser, Sie wären ein tüchtiger Schuhflicker geworden!“ u. dgl. m.

Ist die Kritik im Stande ein solch destructives Verfahren zu rechtfertigen? Wenn diese Stimme des Gerichts überhaupt berechtigt ist, so muß sie auch mit freier Unabhängigkeit der Beurtheilung ausgerüstet erscheinen. Und berechtigt ist die Kritik so wie es die Geschichte, ja wie es die Kunst selber ist. Denn die Kritik vertritt das Selbstbewußtsein der Kunstgeschichte in der Gegenwart.

Ihr Geschäft ist es demnach, die Kunsterzeugnisse der Gegenwart im Spiegel der Geschichte zu betrachten und sie mit dem Maßstabe zu bemessen, welchen die an das einzelne Kunstwerk gestellten Forderungen der allgemeinen und besonderen Kunstgesetze ihr an die Hand geben. Dieses Verfahren der Kritik erhebt sie zur kunstgeschichtlich-principiellen, als welche das Kunstwerk an sich in seinem Zusammenhang mit der geschichtlichen Entwicklung der Kunstgesetze und ihrer Forderungen an Inhalt und Form des Kunstwerks prüft und beurtheilt, d. h. würdigt oder es zu würdigen sich ernster Stande gesetzt sieht.

Die Kritik kann sich freilich auch in den Dienst des Autors, Verlegers, Publikums hinunterstellen. Absdann aber wird sie tendenziös und unwahr oder bestechlich und begibt sich ihres guten Rechtes, weil sie über das Interesse des Einzelnen das Wohl der Kunst aus den Augen verliert. Es ist bekannt, wie sehr dieses selbstgefällige, sclavische und gewinnsüchtige Verhalten die Kritik in Mißcredit gebracht und ihren Einfluß dadurch gehemmt hat. Und wer wird einem Autor seine Entrüstung, einem Verleger seinen Groll und dem Publikum die Geringschätzung kritischer Blätter verargen, wenn dieselben mit einigen hohlen Phrasen, mit einem „Es ist gut“ oder „Es taugt nichts“ u. dgl. unbegründeten persönlichen Gutachten abthun, was oft aus der Fülle der Hingebung, mit großen Opfern geboren ist und trotz jener Meinungsäußerungen des Unverstandes, der Parteilichkeit u. s. f. sich den gebührenden Rang in der Kunstgeschichte und in der Liebe des kunstfreundlichen verstehenden Publicums erwirbt!

Der Standpunkt der deutschen Musikzeitung ist der rein kunstgeschichtliche. Derselbe macht ihr zur Pflicht die Erscheinungen der Gegenwart mit dem ihr möglichen höchsten Maßstab der Beurtheilung zu messen. Der Beurtheiler hat demnach kein anderes Geschäft, als einen Bericht darüber abzustatten, in wiefern die vorliegenden Kunstobjecte die allgemeinen und besonderen Principien der Kunst und die Forderungen ihrer geschichtlichen Entwicklung bis zur Phase der Gegenwart zur Auswirkung und Ausgestaltung gebracht haben. Sie hat also zu untersuchen, ob folgende Voraussetzungen in dem einzelnen Kunstwerke nachgewiesen werden können:

1) Aus der Idee heraus muß sich die von ihr als ihrem Inhalt erfüllte, gestaltete schöne Form gestalten.

2) Das so in sich selbst beruhende Kunstwerk muß ein bestimmtes von der Kunst verklärtes, individuelles Gepräge tragen, welches ihm in der bis zur Gegenwart entwickelten Reihe der Kunstgestalten einen selbständigen Rang und Werth sichert.

3) Dies ist nur denkbar, wenn das schaffende Subject in dem einzelnen Kunstwerk durch den gewissen Instinct des Genius geleitet oder vermöge seiner durch Studium und Bildung erlangten Erkenntniß der kunstgesetzlichen Forderungen und ihrer geschichtlichen Entfaltung zu deren weiterem Ausbau Beiträge geliefert, sich also als selbständigen oder nach Selbständigkeit ringenden Jünger und Diener der Wahrheit im Gewande des Kunstschönen legi-

tirirt hat und zu bethätigen und bewähren versteht oder gewillt erscheint.

Dies sind im Allgemeinen die Principien der Würdigung, mit welchen der Berichterstatter an die weiter unten folgenden Werke oben genannter Autoren herangetreten ist. Und dieser Maßstab drängt zu dem sehr hart klingenden Urtheil, daß von allen jenen Werken auch nicht eins als Beitrag zu weiterer Kunstentfaltung betrachtet werden könne. Bald wird dieses, bald jenes Kunstgesetz verletzt, bald tritt Inhalt und Form in Widerspruch, bald ist die Form hohl, unfertig, unschön; bald schaut dieses, bald jenes längst bekannte Gesicht vergangener und vergessener oder schon in sich abgeschlossener Kunstindividualitäten aus landläufigen Phrasen und Ausdrucksweisen verblaßt hervor; — kurz mit dem höchsten Maßstabe der Kritik bemessen bleibt nur die eine Möglichkeit des apodiktischen Urtheiles übrig. Damit wäre nun das Geschäft des Beurtheilers abgethan und er könnte mit gutem Gewissen die Feder aus der Hand legen, wenn er davon absehen möchte, daß die Kunst bei aller Göttlichkeit ihres Wesens und ihrer Mission doch an die Bedingung menschlicher endlicher Kraft gebunden sei, welche auch bei vollendeter Meisterschaft über die Grenzen des relativ Schönen und Vollendeten nur in seltenen Fällen hinauskommt. Dieses Anerkenntniß bietet nun dem Referenten den Maßstab relativer Beurtheilung dar, der freilich nicht immer über das: „Es gefällt mir“ und „Es gefällt mir nicht“ hinauszureichen kann, insoferne nämlich der Kritiker auf den Standpunkt des Geschmacks gewisser Kreise des Publikums sich herunter bequemt, auf deren gelegentlichen Beifall das betreffende Kunstprodukt Anspruch zu erheben sich genügen läßt. Daher sollen nun im Folgenden die einzelnen Werke obiger Verfasser so viel wie möglich unter dem kunsthistorischen Gesichtspuncte nach ihrer relativen Vollendung, Bedeutung und Empfehlbarkeit näher charakterisirt werden.

Karl Perfall. Erstes Heft der einstimmigen Lieder mit Pianoforte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

— — Vier Frühlingslieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Erstes Heft. Ebendaf.

— — Vier Lieder desgl. Zweites Heft. Ebendaf.

— — Vier Lieder desgl. Drittes Heft. Ebendaf.

— — Sechs Lieder desgl Viertes Heft. Winterthur, Rieter-Biedermann.

Was das individuelle Gepräge betrifft, welches diese Lieder tragen, so erhebt es sich nur selten zu einer nennenswerthen Selbstständigkeit. Die Physiognomie des künstlerischen Individuums trägt Züge von Reichhardt, Zelter, Berger, Mendelssohn und entfaltet aus diesen Grundformen eine einfache lyrische Natur, getragen von gesundem Gemüthsleben, Frische, Fröhlichkeit, Wärme, Innigkeit. Der Inhalt und poetische Werth wird im Allgemeinen bezeichnet durch den Namen Hoffmanns von Fallersleben, welcher in jenen fünf Heften siebenmal vertreten ist. Wie die einfachen leidenschaftlosen Dichtungen dieses Dichters, so treten auch die kleinen Lieder seines musikalischen Interpreten ohne jegliche Anmaßung auf. Nur ein Heft trägt z. B. eine Opuszahl. Dieses freilich ist sogleich als op. 9 registrirt. Die Form hält sich fast durchgehends in dem Rahmen des Strophenliedes und erscheint nur zuweilen erweitert durch freilich oft unbegründete Wiederholung der Versschlüsse; in den meisten Fällen ein Beweis der Maßlosigkeit oder mangelnden Kraft des Ausdruckes in der Formgestaltung. Die musikalische Diktion leidet oft Noth in ihren melodischen und harmonischen Theilen und erscheint zuweilen schleppend und unvollkommen durch eine ungeschickte Gliederung der einzelnen Satzabschnitte; z. B. in dem Liede „Alles ein Hauch“ von Rückert (pag. 9 Nr. 5) folgt auf 3 Satzabschnitte von je 4 Takten der 4. und letzte mit 5 Takten. Dies hinterläßt den Eindruck mangelnder Rundung, der auch durch das vorgeschriebene „molto più lento“ nicht corrigirt oder vermischt werden kann. Im Uebrigen ist manchmal eine characteristische Eurhythmie von anmuthender Wirkung. Die Stimmführung der vierstimmigen Lieder zeichnet sich nicht selten aus durch Freiheit der Bewegung, freilich aber ausschließlich in den Grenzen der Imitation zweier Stimmen. Sonst herrscht im Allgemeinen sogenannte Homophonie im Gefolge der Oberstimme vor. Am freiesten bewegen sich die 4 Stimmen in dem Liede „Asyl“ von A. Frankl, das ahnehin in jeder Hinsicht das schönste und vollendetste ist. — Die Declamation des Verses faßt mehr den allgemeinen Inhalt desselben als seinen einzelnen Ausdruck auf. Die Correctheit des Satzes laborirt an einzelnen Unschönheiten und Unbesonnenheiten und bestätigt, daß die enge Form ohne die erbarmungslosefte Selbstkritik und Hingebung an das geringste Detail zur Anklägerin gegen ihren Urheber werden muß. Auf das Detail näher einzugehen verbietet das Verhältniß, in welchem die kleinen Lieder zur Kunstgeschichte und dem beschränkten Raume der deutschen Musikzeitung stehen. Das Gesagte genügt auch, um den Autor als einen nach Selbständigkeit und Beschränkung im Ausdrucke strebenden, dem Gemeinen fernstehenden Musiker zu characterisiren und den Freunden derartiger lyrischer Musik seine Arbeiten angelegentlichst zu empfehlen. Besonders wo man in geselligen Vereinen sich durch erfreulichen Quartettgesang anmuthig erfrischen und gefällig anregen will, wende man die Aufmerksamkeit auf Perfall's Lieder. Auch größere Singvereine werden mit Vergnügen und Gymnastalchöre mit Nutzen dieselben singen. Die Ausstattung der Verlagshandlung von Breitkopf und Härtel bewährt sich auch in diesen 4 Heften in bekannter Vorzüglichkeit. Die bei Rieter-Biedermann erschienene Partitur des op. 9 steht durch zu engen aus ökonomischen Rücksichten sehr zusammengepreßten Stich hinter jenen zurück.

Hans Schläger op. 13. Messe für Männerchor und Solo mit willkührlicher Begleitung von 4 Hörnern und 1 Baßposaune. Wien, Glöggl & Sohn.

Op. 17. Ave Maria für Mezzo Sopran oder Bariton mit Begleitung des Streichquintetts. Wien, G. Lewy.

Op. 16. Drei Gesänge für Männerchor, G. Lewy.

Ohne Opuszahl: Lied für die Deutschen in Lyon von Mendelssohn-Bartholdy arrangirt für Militärmusik mit Chor ad libitum. Wien, Spina.

Ohne Opuszahl: Kriegslied der Deutschen von M. Arndt für Männerchor. Ebendaf.

Op. 10. Drei Lieder für 2 Frauenstimmen mit Pianoforte. G. Lewy.

Op. 6. Zwei Lieder „Wohl springet aus dem Kiesel“ von Geibel, und Waldnacht von Lingg für eine Baritonstimme und Pianoforte. Wien, Spina.

Op. 8 Spielmannslied von Geibel, und Aus alten Mährchen von Heine für eine Baritonstimme mit Pianoforte. G. Lewy.

Auf verschiedenen Titeln vorgenannter Werke insinuirt sich Herr Hans Schläger als „Chormeister des Wiener Männergesang-Vereines“ und „Ehrenmitglied der Salzburger Liedertafel.“ Darum Respect, meine Herren! Hier kommt Einer der es verstehen muß, wie „componirt“ wird. Und er versteht es in der That. Aber es wäre vielleicht besser, man dürfte ihm dies Zugeständniß verfagen, denn mit Machen ist nichts gethan. Vor allen Dingen muß das Können, das Begriffen- und Erlebthaben vorangehn, dann wird das Machen zum lebendigen Schaffen aus der Fülle.

Der Berichterstatter hat mit der größtmöglichsten Selbstverleugnung und nicht geringem Zeitaufwande alle vorgenannten Werke aufmerksam und wiederholt, durchgelesen und einige derselben sich auch durch die Darstellung lebendig gemacht und ihre Wirkung unbefangen geprüft. Es besteht keine persönliche Beziehung zwischen ihm und dem Herrn Verfasser, dessen Namen ihm auf einem Titelblatte überhaupt hier zum erstenmal begegnet. Nach alledem gebietet dem Referenten nun Pflicht und Gewissen, dem Herrn Verfasser den Rath zu geben, er möge wo möglich sich einmal mit allem Eifer in das Studium der musikalischen Kunstgeschichte und Literatur vertiefen, um sich zunächst eine allgemeine Anschauung dessen zu erwerben, was die Kunst eigentlich will und was sie in steiger Entwickelung ihrer Formen bisher geleistet hat; die immerhin schätzenswerthe Routine des Herrn Hans Schläger wird demselben bei solchen ernsten Studien erheblichen Vorschub leisten und das Studium selbst wird

ihm eine neue Ideenwelt erschließen und gesteigerte Gestaltungskraft sowie verfeinerten Sinn für melodische und harmonische Schönheit verleihen. Aber während dieser Zeit möge der Herr Verfasser keine Note publicieren, nun später als ein neuer Mensch und würdiger Jünger der Kunst in die Hallen vollendeter Meisterschaft eintreten zu können. Nur wer den Kampf wider sein eigenes Ich ausdauernd durchgestritten und sich selbst bezwungen hat, kann für die Früchte seines Strebens gerechten Anspruch auf Geltung und Anerkennung erheben.

Die oben genannten Werke müssen wir ihrem Schicksale überlassen. Es gibt leider Gottes! viel geringere und unsertigere Musikstücke als jene. Wir aber finden gleichwohl keinen Maßstab der Beurtheilung für die Mühe des Herrn Hans Schläger. Die Messe ist ohne Zweifel die bedeutendste der obigen Arbeiten. Sie eignet sich allenfalls zum militärischen Feldgottesdienst, wenn der Stabstrompeter dauerhafte hohe Tenore und tüchtige Baritonisten so wie geschickte Hornbläser besitzt. Den übrigen Originalcompositionen dürfen wir im Interesse des guten Geschmacks und der Förderung edlen Kunstsinnes ein empfehlendes Wort nicht nur versagen, sondern müssen dies nach bestem Gewissen thun, so schwer es uns auch fällt hart und absprechend zu sein, wo ein besseres Wollen, welches wir hier keineswegs verkennen, uns entgegentritt. Aber die Kunst ist nicht blos ein Wollen, sondern dies Können im Sinne des Wahren, welches Herr Schläger eben bis jetzt noch nicht kundgegeben hat.

J. P. Gotthard. op. 10. Natur Andacht. Ged. von C. von Schwarzer für vierstimmigen Männerchor. Schubert u. Comp. Part. u. Stimmen.

— — op. 8. Zwei Clavierstücke Nr. 1 Romance. Nr. 2 Mazurka-Impromptu. Leipzig. Kahnt.

Es ist schwer zu sagen, wozu dieses gute Notenpapier mit so viel Druckerschwärze verdorben werden mußte. Wir überlassen füglich die Beantwortung dieser Frage dem Scharfsinne des Männer-Gesangvereines, welchem das Heft op. 10 gewidmet ist, und der Schüler oder Bekannten des Herrn Gotthard, welche durch nähere Beziehung zu demselben sich verurtheilt sehen, die beiden Salonstückchen op. 8 zu spielen.

Carl Eschmann op. 3 Phantasiestücke für Ventilhorn in F oder Violoncell und Pianoforte. Cassel. Luchhardt.

— — op. 8. Was einem so in der Dämmerung einfällt. Zwölf charakteristische Tonbilder für das Pianoforte. Ebendas.

— — op. 16. Zwölf Studien zur Beförderung des Ausdrucks und der Nuancirung im Pianofortespiel. (Liszt zugeeignet) Ebendas.

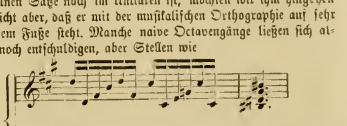
Diese Arbeiten eines entschieden strebsamen Musikers sind nicht neu; obwohl die D. M. Z. sie und den Namen des Herrn Verfassers zum erstenmal ihrem Leserkreise vorführt. Man kann nicht verkennen, daß ein schwärmerischer, weichpoetischer Geist aus jenen Tongebilden oft freundlich zu dem Hörer spricht. Und dieses Weben und Schweben eines traumseligen Dämmerlebens stellt den Hauptzug der individuellen Eigenart des Verfassers dar.

Bei seiner mangelnden Gedankentiefe schließt er sich daher mit Vorliebe an die Vertreter der romantischen Schule an und läßt die von Schumann, Mendelssohn, Chopin, Henselt u. A. empfangenen Eindrücke und Ausdrücke durch seine dem innersten Bedürfen entsprungenen Dämmererlebnisse hindurch scheinen und hindurch klingen. Seine Form beschränkt sich fast durchgehends auf den ausgeführteren Liedsatz und verräth zwar den geübten und wissenden aber nicht immer den feinfühlenden und nach Selbstverlegnung und Hingabe an das Kunstwahre ringenden Musiker. Die Technik ist geschickt berücksichtigt und bekundet einen mit der Entwickelungsgeschichte der Clavierliteratur vertrauten Spieler und Lehrer, der ohne Zweifel als solcher im besten Sinne für die Kunst thätig zu sein die Befähigung hat. Alles in Allem kann man die oben aufgeführten Werke mit einem modernen Ausdrucke kennzeichnen, welcher trotz mangelnder Originalität und Schöpferkraft in denselben Bildungstrieb und Nachahmungsgeschick, getragen von tüchtigem Streben, anerkennt, inoem man von ihnen sagt: es sei „anständige Musik.“ Die Phantasiestücke op. 3. wollen wegen ihrer leicht zugänglichen Technik und eignen Klangwirkung noch besonders empfohlen sein, was hiemit geschehen soll. Die beiden anderen Werke liegen nur bruchstückweise vor. Die Ausstattung ist anerkennenswerth.

Compositionen für Violoncello mit Pianoforte.

Bernhard Köhler, deux pièces caractéristiques pour le Violoncelle avec accompagnement de Piano op. 3. Berlin chez Trautwein.

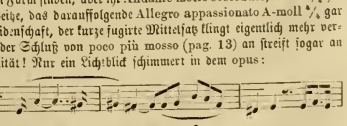
G. W. Salonstücke mit einfachen weichlichen, mitunter auch harmonanten Cantilenen, übrigens nicht pretensiös, aber nichts weniger als „characteristisch.“ Ihr Hauptverdienst ist, daß sie vom Cellisten keine große Technik verlangen, und darum sind sie für solche Baßgeiger, die mit leiblicher Bogenführung, aber viel tempo rubato und dem gewissen unwiderstehlichen Wimmertone in nicht gerade eingeweihten Kreisen Effect machen wollen, ganz brauchbar. Nr. 1 bewegt sich im $^{6}/_{8}$ Takt durch F-moll, As-dur, F-dur wieder nach F-moll und hat das rührende Colorit, welches hysterische Mägdlein wohl zum Weinen, gesunde Männer aber nur zum Greinen bringen kann. Nr. 2 A-dur $^{2}/_{4}$ Allegretto ist lebendiger und darum genießbarer. Daß der junge Verfasser über die Vermittlung und Verbindung der einzelnen Sätze noch ein Unklaren ist, möchten wir ihm hingehen lassen, nicht aber, daß er mit der musikalischen Orthographie auf sehr gespanntem Fuße steht. Manche naive Octavengänge ließen sich allenfalls noch entschuldigen, aber Stellen wie



sollten heute doch nicht mehr druckfähig sein.

Georg Bierling Phantasie für Pianoforte und Violoncello op. 17. Breslau, Leuckart.

Phantasie! wie viel bist du hehrer Name schon gemißbraucht! hinter ihm verbirgt sich heutigen Tages leider noch häufig die absolute Geistesarmuth, welche, sobald sie eine bald widerlich-süße, bald ekelhaft gepfefferte Sauce über vorhandenes Material gegossen oder sich im trivial-sentimentalen Geschwätze ergossen hat, dieses billige Manöver mit dem lügnerischen Zusatze: Phantasie sur etc. opus x! dem Publikum als selbstständiges Werk aufdisputiren will. Mit dieser Sünde unserer musikalischen Freibeuter auf Metall- und Darmsaiten, von Hünten bis zu Beyer herab, hat allerdings Bierling nicht sein Gewissen belastet; aber sobald wir, wie billig, in anständiger Gesellschaft unter Phantasie nur den Ausdruck einer besonders gehobenen Stimmung, den Seelenerguß eines wahrhaft dichterischen Talentes verstehen, welches unter der Wucht der Inspiration auch wohl das Ebenmaß, die Form überschreiten darf, die der feine aber nüchterne Kopf festgestellt hat, — dann hat Bierling auch nicht das Recht, sein op. 17 mit dem Namen „Phantasie“ zu schmücken. Dieses Prädicat veranlaßt uns durchaus größere Ansprüche an das Werk zu stellen, besonders, wenn ein sonst wohl accreditirter Autor, wie Bierling, an der Spitze steht. Die bescheidenere, einfache Bezeichnung „Duo“ wäre passender und darum vortheilhafter gewesen, denn von einem bloßen Duo verlangt man vielleicht keinen besonderen Schwung, keine hervorragend seelenvollen Stellen. Die vorliegende „Phantasie“ enthält freilich alle Theile, die wir gewöhnlich in der „Phantasie“ genannten Form finden, aber ihr Andante molto sostenuto, A-dur $^{6}/_{4}$ hat keine Weihe, das darauffolgende Allegro appassionato A-moll $^{4}/_{4}$ gar keine Leidenschaft, der kurze fugirte Mittelsatz klingt eigentlich mehr verzwickt, der Schluß von poco più mosso (pag. 13) an streift sogar an Trivialität! Nur ein Lichtblick schimmert in dem opus:



und auch diese Melodie ist noch lange kein Genieblitz.

Für einen Componisten, der Bierling heißt, ist es eigentlich nur ein zweifelhaftes Lob, wenn wir sagen, daß die „Phantasie“ die Arbeit eines rechtschaffenen, gebildeten Musikers ist, der die beiden Instrumente ganz anständig fachgemäß behandelt hat. Voilà tout!

Locales.

Concerte. (Akademischer Gesangverein. Quartett. Joachim.) Oper (Rubinstein's „Kinder der Haide“.

S. B. Dem „Akademischen Gesangverein“ sind wir in sofern noch Berücksichtigung schuldig, als wir durch besondere Zufälle bisher immer abgehalten waren, die Concerte desselben zu besuchen. Bei der mehr socialen als künstlerischen Wichtigkeit des „Männergesangs“ ist es uns nicht möglich von den Leistungen derartiger Vereine ausführlichere Notiz zu nehmen, und indem wir daher heute den genannten charakterisiren, übernehmen wir damit keine Verpflichtung über alle folgenden Concerte zu berichten.

Ausschließlich aus Studirenden der hiesigen Universität gebildet, hat der Verein den Zweck unter dem Banner des Gesangs eine freie und fröhliche Vereinigung der heranwachsenden Jünger der Wissenschaft herbeizuführen, und wenn dabei künstlerischen Anforderungen den Vortrag betreffend, in so erfreulicher Weise Rechnung getragen wird, wie es unter der Direction des Chormeistes Herrn Weinwurm der Fall ist, so hat die Kritik nur in so weit ein Recht darüber zu sprechen, als das Publicum als bezahlender Theil, entweder in Form von Mitgliedschafts-Beiträgen, oder durch an der Kasse gelöste Billete, auch ein Recht besitzt seinen Beifall zu schenken, oder zu versagen. In dieser Hinsicht kommt also auch die Zusammenstellung des Programms in Betracht. Was nun zuerst die Ausführung betrifft, so muß man mit Achtung von den Leistungen des jungen Vereins sprechen; nicht allein haben dieselben schon einen bedeutenden Grad von Präcision des Zusammenwirkens erreicht, auch die Schattirung ist meist eine der Sache entsprechende, gesunde und daher auch künstlerische. Verdüsschtigt man noch die natürliche Frische und ungeschwächte Kraft der Organe, so kann es nicht fehlen, daß die betreffenden Leistungen manchmal erquicklicher sind, als die älterer geschulterer Vereine. Neben dem trefflich eingeübten Chor besitzt der Verein auch bereits einige wohlklingende und gut geschulte Solostimmen, so daß er auch Quartette, Quintette u. dgl. mit gutem Erfolg bringen kann. — Ein „Freiheitslied“ von C. M. v. Weber für eine Solostimme mit Chor, die erste Nummer des Concerts, führte uns sogleich einen Baßsisten vor, der obige Eigenschaften besitzt, und blas der Mäßigung bedarf, um einen ganz guten Eindruck zu machen. „Die Lotosblume“ Chor von Schumann, eine poetisch gedachte Composition, welche die Stimmung des Gedichts sehr gut wiedergibt, nimmt nur dabei leider wenig Rücksicht auf vokale Ausführbarkeit. Die Intonation wird durch die häufigen Rückungen in verminderten Septimenharmonien ungemein schwer, und es ist kein Wunder wenn die Singenden, der feste Stütze eines Instrumentes entbehrend, schwankend werden, und mitunter distoniren. In der „Nachtheile“ von Schubert, dieser köstlichen nur leider zu langen und den Text unnöthigerweise oft wiederholenden Composition, hatte Herr Hofopernsänger Gunz die Solopartie übernommen, und gab uns abermal Gelegenheit uns der schönen Stimme, der schönen Methode und deutlichen Aussprache dieses Sängers, den wir leider bald an das Hoftheater in Hannover verlieren, zu erfreuen. Derselbe sang auch noch ein uns unbekanntes Lied von geringer Bedeutsamkeit, dessen Clavier-Begleitung namentlich ein dilettantisches Gepräge hatte. — Das „Wanderlied der Prager Studenten“ von J. Herbeck gefiel durch seine ungezwungene frische Haltung und hätten wir nur eine witzigere Behandlung der lateinischen Schlußverse gewünscht. — Die beiden Ritornelle von R. Schumann für zünf Solostimmen, und Chor machten wenig Eindruck, und erscheinen uns als sehr schwache Produkte des Meisters. Die Auffassung des Textes darin ist eine ganz verschwommene, die Pointen des Gedichts wenig berücksichtigende, zu geschweigen von der gänzlichen Vernachlässigung der Interpunction. Die fünf Solostimmen im ersten dieser Gesänge klangen ungleich und manche Stimmen thaten sich auf Kosten der andern hervor. Die Aufgabe dürfte eine zu schwierige gewesen sein. — Weber's „Lützow's wilde Jagd“ wirkte am durchgreifendsten, so daß sogar die beiden letzten Strophen widerholt wurden, was uns beiläufig gesagt — nach fünf gesungenen unnöthig erschien. — Hierauf spielte der Violinist Herr Bachrich Ch. Gounod's „Meditation“ über das C-dur Präludium von S. Bach, obendrein mit Brummstimmen! Wir benutzen diese Gelegenheit um unserem Unwillen einmal Luft zu machen, über diese echt französische Verballhornisirung, und können nicht begreifen, wie die „Jünger der Wissenschaft“ in ihrem Concert einem allem Geist der Künste und Wissenschaften in's Gesicht schlagenden Machwerk wie diese „Meditation“ Raum geben mochten. Diese „Meditation“ mit Brummstimmen ist nichts als eine — Travestie Bachscher Musik, vielleicht noch mehr, und wir protestiren gegen dergleichen, namentlich Herrn Bachrich gegenüber, der sich ein Geschäft daraus zu machen scheint, diesem Unsinn in Wien möglichst Verbreitung zu schaffen. — Ein Chor mit Solo „Sehnsucht“ vom Chormeister R. Weinwurm erwies sich als eine recht gesunde und wirksame Composition. — Die „Abschiedstafel“ von Mendelssohn ließ Schwung in Composition und Ausführung vermissen. Die darin enthaltene Warnung Eichendorff's „Laß nie die Schmach mich sehen“ u. s. w. hätte schärfere musikalische Tinten vertragen. — Esser's „Frühling“ schließt sich würdig ähnlichen Arbeiten des Verfassers an, ging aber als Schlußnummer des Concerts unter dem Geräusch des aufbrechenden, im Ganzen sich ziemlich kühl verhaltenden Publicums verloren.

Die 4. und letzte diesjährige Quartettproduction des Herrn Hellmesberger brachte ein Quartett von J. Haydn, welches mit jener allzu süßen Zierlichkeit gespielt wurde, die immer sicher ist, von unserem Publicum mit Applaus überschüttet zu werden. Angesichts dieser Auffassung mußte jedem wirklich Musikalischen die treffende Parolelle Dr. Hanslick's einleuchten, welcher vor einigen Tagen Joachim und Hellmesberger als die Vertreter des männlichen und weiblichen Violinspiels bezeichnete. — Das Schubert'sche Clavierstrio in Es wurde hierauf von Herrn Weidner in seinem Clavierpart recht artig zu Gehör gebracht. Der junge Mann, welcher uns seit Kurzem zum zweitenmal an dieser Stelle begegnete, scheint viel Talent zu haben, besitzt eine sehr durchgebildete Technik und einen gesunden Vortrag. Was noch fehlt, ist das Auffinden und stärkere Hervorheben der Pointen, wahrscheinlich die Folge einer noch mangelnden echt musikalischen Bildung. Es wären daher zu empfehlen: Compositionsstudien und das Hineinleben in den Geist älterer Meister, namentlich S. Bach's, den man bisher in Wien beinahe blos als „nützlich für die Finger“ ansah. Unsere Herren Claviermeister kennen in der Regel nur das „wohltemperirte Clavier“ und nehmen von dem Uebrigen keine Notiz. — Das Rasumowsky'sche C-Quartett von Beethoven beschloß den Abend, und zwar insofern in sehr rühmlicher Weise, als das Finale diesmal nicht überstürzt und mit Ton gespielt wurde, deßhalb auch viel bessere Wirkung machte als sonst. Im ersten Satz verfiel Herr Hellmesberger zuweilen in den alten Fehler, Noten zu markiren die um keinen Preis markirt werden sollten; wir meinen die erste Note des 2. und 4. Viertels im Haupthema. Außerdem hätten wir manchmal ein schärferes Hervorheben der ersten Note sich wiederholender Gruppen gewünscht; z. B. Takt 24 und 25. — Im Andante war Herr Röver mit dem piccicato einigemal entschieden unglücklich; es klang falsch. Das Coda nach den beiden ersten (kurzen) Theilen verlangt durchaus eine klagende Behandlung, nicht aber eine fast scherzhaft neckische. — Abgesehen von den Ausstellungen die wir an Spiel und Auffassungsweise unseres Quartettvereines machen müssen, wollen wir auch nicht unterlassen am Schluß der Productionen dieses Winters ihm den Dank der Kunstfreunde zu votiren für die guten Dienste, welche dem besseren Geschmack auch in dieser Saison durch ihn geleistet wurden, und knüpfen daran noch die Aufforderung, im nächsten Jahr mit Novitäten etwas weniger karg zu sein, namentlich aber sich hierin nicht auf inländische Producte zu beschränken, damit wir nicht abermals in der durch das Hören vermittelten Bekanntschaft zu-

ruckbleiben. Von dem Berliner Wüerst, dem Hamburger Gräbener, dem Cölner Bruch und dem Leipziger Jadassohn u. s. w. ist bis jetzt noch nicht eines der gestochenen Quartette gegeben worden, und wir glauben nicht, daß diese gänzliche Vernachlässigung entschuldigt werden kann.

Joachim's drittes Concert war abermals „überfüllt", und der Beifall gesteigert. Er hatte dießmal das E-moll Concert von Spohr an die Spitze des Programms gestellt, wofür wir ihm besonders Dank wissen, denn gerade in den Concerten culminirt Spohr's eigentliche Größe und Bedeutung. Wie aber Joachim dieses Concert spielte, mit welcher Großartigkeit der Auffassung, welcher Tiefe der Empfindung, welcher unerhörten Leichtigkeit in Ueberwältigung der bedeutenden technischen Schwierigkeiten, das läßt sich nur erleben, nicht beschreiben und Alle, die es erlebt haben, werden uns beistimmen, wenn wir sagen; Vollkommeneres kann nicht gedacht werden. — Außer diesem, natürlich und sehr dankenswerther weise mit Orchesterbegleitung gespielten Concert gab Joachim noch Beethoven's reizende Romanze in G, dann Schumann's „Phantasie" op. 131, und Bach's „Chaconne" zum Besten. Das Schumann'sche Wort gewann unter Joachim's Händen und der farbenreicheren Orchesterbegleitung freilich mehr Leben, als man ihm hier bisher zugesprochen; doch können wir das Zerfahrene darin nicht ganz verwunden, und vermögen über die Bezeichnung „interessant" nicht hinauszugehn. Die „Chaconne" setzte Joachim's dießmaligen Leistungen die Krone auf. Seine außerordentliche Kunst plastisch zu gestalten, brachte in das lange und immerhin durch die Beschränkung auf ein Instrument etwas monotone Stück Form und Leben, so daß man dieser Beschränktheit völlig enthoben und in das Reich der freiesten Phantasie versetzt wurde; es war eine Bach'sche Orgelwirkung im Kleinen, auf vier Violinsaiten ausgeführt!

Die Zwischennummern dieses Concerts wurden von Frau Ruh-Ferrari und einem Herrn Eibenschütz besorgt. Aus den Vorträgen der Ersteren, bestehend in Liedern von Beethoven, Schubert und Schumann konnten wir u. a. mit einiger Verwunderung entnehmen, welch' liebreiche Schonung das Hofopernthea-ter, welchem diese Sängerin angehört, ihrer Stimme und ihrem Talent zu Theil werden läßt. Diese Schonung geht so weit, daß die genannte Dame gar nicht zum Auftreten und zur Entwicklung ihrer Anlagen gelangen kann; mit welchem Rechte, mögen uns Jene sagen, die Näheres über das an diesem Theater herrschende Cliquen- und Protectionswesen zu berichten wissen. Wir haben keine andere Erklärung für die Thatsache, daß eine stimmbegabte strebsame und gut gebildete Sängerin stimmlosen und verbildeten Individuen nachgesetzt wird. Unter ihren dießmaligen Vorträgen zeichnete sich jener des Schubert'schen „Haidensleins" und des Schumann'schen „Ich grolle nicht" durch treffliche und schwungvolle Auffassung, alle aber durch Adel und echte Empfindung aus. Was Herrn Eibenschütz betrifft, der mit zwei sehr unbedeutenden Liedern von Gellert (?) und Goltermann debutirte, so wollen wir das gemachte Fiasko nicht noch durch weitläufige Erörterungen vergrößern, und beschränken uns darauf zu sagen, daß der Sänger vielleicht eine gute Stimme und Talent besitzt, aber in einer durchaus affectirten Weise singt, und durch einen zu dunklen Tontimbre sein Organ ersteckt.

Rubinstein's vorigen Sonnabend zum erstenmal aufgeführte Oper „die Kinder der Haide" erheischt als das Werk eines sehr begabten jungen Componisten eine ausführlichere Besprechung, als wir hier in dem beschränkten Raum unseres Lokal-Berichtes geben können, und wir gedenken daher ihr demnächst einen selbstständigen Artikel zu widmen. Für Heute wollen wir nur sagen, daß uns das Werk neuerdings hohe Achtung vor dem Können, zugleich aber auch Zweifel an dem richtigen Wollen des Componisten eingeflößt hat. Das Erstere, indem es von der ungemeinen Gewandtheit des Autors sich in einem auf so vielen Voraussetzungen beruhenden Genre einzuleben Zeugniß gibt; — das zweite, indem wir ihn da anfnüpfen sehen, wo wir es nicht wünschen können, an Meyerbeer's übertriebene Effectanhäufung und an das mehr aufregende als befriedigende Hervorheben und zur Geltung bringen dramatischer Situationsmalerei der neuern Oper überhaupt. Man könnte eigentlich, um die ganze Oper mit einem Wort zu characterisiren, einfach darauf hinweisen, daß ihre Hauptpartie, die der Zigeunerin Ishrana, für Mad. Cisillag geschrieben ist, und wer diese Sängerin kennt, und sie so beurtheilt wie wir, der weiß auch, was damit gesagt ist; denn wenn uns irgend etwas in der Oper bedenklich erscheint, so ist es das moderne Bestreben, das „Schauspielen" so weit über das „Singen" zu stellen, daß das letztere in Geschrei ausartet, und der Darsteller sich nicht begnügt, die Leidenschaft im Spiel, durch Mimik, Stellung u. s. w. ausdrücken, sondern das erste Erforderniß schönen Gesangs, schönen Ton und streng musikalische Haltung, vollständig aufgibt. — Trotzdem müssen wir den „Kindern der Haide" insofern Lob und Einverständniß zollen, als sie wenigstens nicht, der falschen Fährte R. Wagner's folgend, den Gesetzen musikalischer Form Hohn sprechen. Nach dieser Seite schließt sich Rubinstein an die ältere Gestaltung der Oper an, und vergißt nicht, daß er Musiker ist. — Die nähere Auseinandersetzung hierüber, wie über das Textbuch u. s. w. versparen wir uns wie gesagt auf einen selbstständigen Artikel. Ueber die Aufführung der Oper an unserer Hofbühne berichten wir in nächster Nummer.

Correspondenzen.

Breslau, Anfang Januar.

Dr. J. In Folge der Landestrauer haben Theatervorstellungen und Concerte, wie alle übrigen „öffentlichen Lustbarkeiten" einen zeitweiligen Stillstand erfahren müssen. Für einen großen Theil des Publikums ist dies allerdings eine arge Pönitenz. Gewohnt, die langen Winterabende im Schauspielhause zu verbringen und doch mindestens jede Woche einige Male Musik zu hören in den hier stark besuchten Nachmittags-Unterhaltungen, die ein Zwitterting, halb Tabakscollegium, halb Kaffeeklatsch sind; wissen nun die guten Leute, denen derartige passive Begrüngungen zur zweiten Natur geworden, beim besten Willen nicht, wie sie die Zeit wohl auf anständige Weise todtschlagen sollen. Auch der gesäuligte Alter Gesprächsstoffe mangelt, die die Pforten des Mufentempels geschlossen sind. — Gott sei Dank! daß wenigstens die Frage, ob während der unfreiwilligen Ferienzeit den Bühnenmitgliedern die volle Gage gezahlt werde oder nicht, nach allen Seiten hin durchgehechelt werden kann. Wir im Gegentheil freuen uns der selten gebotenen Ruhe ohne kritische Verpflichtungen und sind mit den allerdings sehr rigorosen Bestimmungen des Trauerreglements um so mehr einverstanden, als sich jetzt die nöthige Zeit finden läßt, um Ihnen versprochenermaßen über die bereits verflossene erste Hälfte unserer Concertsaison einen kurzen Bericht abzustatten.

Am 5. November gab Hr. Damrosch die zweite Soirée für Kammermusik. In interessanter, wenn auch wohl kaum ausdrücklich beabsichtigter Gegenüberstellung bekamen wir zunächst das große Schubert'sche Trio (Es-dur) und Mozart's Quintett in G-moll zu hören. Was die Wiedergabe des Trios betrifft, so war dieselbe freilich keine ganz genügende. Hr. Musikdirektor Julius Schäffer hatte den Clavierpart übernommen und vermochte bei diesem ersten öffentlichen Auftreten nicht ganz den gehegten Erwartungen zu entsprechen. Mag sein, daß sich die Spieler unter einander noch nicht genügend verständigt hatten, daß Herr Schäffer vor einem fremden und streng urtheilenden Publikum einer gewissen Unbefangenheit nicht Herr werden konnte — genug, der Gesammteindruck war kein besonders befriedigender. Außerdem spielte Hr. Damrosch noch eine Romanze von Vieuxtemps, die uns in ihrem erkünstelten Weltschmerz nicht zugesagt, und eine „Caprice" eigener Composition, der nach Fug und Recht eine beifällige Aufnahme zu Theil wurde. Das zierliche Tonstück gehört zu einem größeren Werk, einer Serenade in fünf Sätzen mit Orchesterbegleitung, mit dem Hr. Damrosch kürzlich in einem Concert der Leipziger „Euterpe," wie wenigstens die Brendel'sche Musikzeitung mittheilt, sehr viel Glück gemacht haben soll. Das Opus wird im Druck erscheinen und uns im nächsten Schäffer'schen Symphonieconcert ganz vorgeführt werden. Wir behalten uns vor, dann darauf zurückzukommen. — In der dritten

Soirée (9. Novemb.) konnten wir uns an Schumann's Streichquartett in F-dur (op. 41 Nr. 2) erfreuen, das hier zum ersten Mal öffentlich gegeben wurde und auf die Zuhörer einen entschieden günstigen Eindruck machte. Als Zwischennummer folgte dann das Adagio und Rondo aus dem eilften Violinconcert (op. 70 G-dur) von L. Spohr, zum Schlusse Beethoven's „Harfenquartett." Wir dürfen bei einem Rückblick auf diese sehr genußreichen Soiréen, denen noch ein neuer Cyklus folgen wird, nicht unerwähnt lassen, daß am zweiten Abend Frl. Adelheid Günther, unsere erste dramatische Sängerin, die Zierde unserer Oper, mitwirkte und einige Lieder von Schubert und Schumann wahrhaft vollendet vortrug.

Am 10. November fand ein von Seiten des hiesigen Schillervereins arrangirtes großes Concert statt, das gegen alle Erwartung nur schwach besucht war. Das Hilse'sche Orchester brachte Bierling's Ouverture zu „Maria Stuart" (op. 14) und die „Jupitersymphonie" zu Gehör, Hr. Carl Mächtig den ersten Satz des Clavierconcerts in A-moll von Schumann und als die drei weitern werthvollste Gabe Frl. Adelheid Günther, der wir zu unserer großen Freude dieses Jahr häufiger als sonst im Concertsaal begegnen, drei Schubert'sche Lieder zu Texten von Schiller. Es waren dies „der Jüngling am Bach," „des Mädchens Klage" und „Hectors Abschied," von denen nur das zweite allgemein bekannt ist. Mit seinem musikalischen Verständniß wußte die Sängerin ihre sinnig gewählte Aufgabe meisterhaft zu lösen und wurde mit Beifall überschüttet. (Schluß folgt.)

Zeitungsschau.

Ueber die D. v. Bruyck'sche, kürzlich in einem Gesellschaftsconcert aufgeführte Composition, welche schon vor sieben Jahren componirt ist, und unter mehreren chorischen Werken von Hrn. Dir. Herbeck ausgewählt und in's Programm gesetzt wurde, urtheilt Dr. Hanslick in der „Presse" wie folgt:

„An D. v. Bck. Compositiou des Hebbel'schen Gedichts „Requiem" rühmen wir den gleichmäßig würdigen sinnigen Ausdruck, der höchstens durch einige Begleitungsfiguren etwas alterirt erscheint. Der Wechsel zwischen Sopran-Solo und Chor ist mit eben so großer Einsicht behandelt, als das Verhältniß der Steigerung unter den einzelnen Sätzen. Den Inhalt des Gedichts hat der Componist jedenfalls in den größtmöglichen Rahmen gespannt, dennoch mochte man aus rein musikalischem Gesichtspunct erwarten, daß die hier verwendeten großen (Chor- und Orchester-) Mittel eine noch breitere Entfaltung finden würden."

Nachrichten.

In einem Concert der Berliner Singakademie wurde kürzlich eine neue 16stimmige Messe von ihrem Director Grell aufgeführt. Die Nationalzeitung findet die Wirkung bei fast zweistündiger Dauer ermüdend, doch bezeichnet sie das Werk als ein sehr kunstvolles und im Einzelnen gelungenes. Besonders wird das Gloria gelobt; auch im Credo und Sanctus sollen sich sehr wirksame Steigerungen befinden. — In der 5. Liebig'schen Soirée für classische Orchestermusik kam eine Sinfonia giojosa von H. Dorn, kgl. Capellmeister, zur Aufführung, und gewann sich eine freundliche Aufnahme. Den Grundzug des Werks bildet eine gefällige Popularität, die im ersten Satz nirgends, in den übrigen nur zum Theil in die Sphäre der Alltäglichkeit hinabsinkt. Nur das Finale sieht einem lockeren Tanzpotpourri zu ähnlich, als daß man sich damit befreunden könnte.

Ebenfalls in Berlin machte ein Claviertrio in G-moll von Fr. Bendel guten Eindruck und erwies sich als Nicht-Zukunftsmusik.

Der Pariser Librettodichter E. Scribe ist gestorben.

Gounod's Oper „Faust," ist in Darmstadt aufgeführt worden, und hat sehr gefallen.

Im 8. Gesellschaftsconcert in Cöln wurde eine Symphonie in D-moll von Fr. Lachner mit mäßigem Erfolg gegeben; in demselben Concert spielte Frau Cl. Schumann das Clavierconcert ihres Gatten und die Phantasie mit Chor von Beethoven.

In Basel soll diesen Winter vom Gesangverein Bach's Matthäuspassion zum erstenmal aufgeführt werden.

Unglücksfälle. In Königsberg stürzte der k. Musikdirector Hr. Pätzold bei der Aufführung des „Elias" am Schluß der Ouverture von einem Schlaganfall getroffen zusammen, und konnte nicht mehr in's Leben zurückgerufen werden. — In der Nähe von Stuttgart fand man in einem See die Leiche des Pfarrers Ortlieb, bekannt als Herausgeber des „Organs für kirchliche Tonkunst."

In Jena ist das Concertwesen seit Ernennung des Herrn C. Naumann im Aufblühen. In den Concertprogrammen findet man Alles: Gluck, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Gade. Auch die neueste Zeit ist durch Meyerbeer und Liszt würdig vertreten.

Im 16. Gewandhausconcert in Leipzig wurde die Ouverture zu Taubert's Macbeth nebst einem Chor aus derselben Oper, dann Beethoven's Es-Concert, und Schubert's C-dur Symphonie und „Nachthelle" gegeben.

Beethoven's „Volkslieder" für eine und mehrere Singstimmen mit Begleitung von Violine, Violoncell und Clavier erscheinen zum ersten Mal vollständig von Herrn Espagne herausgegeben im Bureau de Musique von Peters. Der Herausgeber wird hierbei von den Herren O. Jahn und A. Schindler unterstützt. Das erste Heft soll schon erschienen sein.

Die königlich belgische Akademie der Wissenschaften und schönen Künste beabsichtigt neben den wichtigsten Compositionen der niederländischen Schule aus dem 15. und 16. Jahrhundert auch die sämmtlichen musikalisch-theoretischen Schriften von Tinctoris in der lateinischen Originalsprache mit einer französischen Uebersetzung von Fr. Fétis herauszugeben. Es bestehen diese Schriften aus eilf Abhandlungen, nämlich: 1) Expositio manus, 2) Liber de natura et proprietate tonorum 1476 geschrieben, 3) Tractatus de notis et pausis, 4) Tractatus de regulari valore pausarum, 5) Liber imperfectionum notarum, 6) Tractatus alterationum, 7) Scriptum super puuctis musicalibus, 8) Liber de arte contrapuncti (1477 geschrieben), 9) Proportionale musices, 10) Definitorium musices und 11) Complexus effectuum musicae. Von diesen Schriften ist bisher nur das Definitorium musices gedruckt worden; es wurde 1474 gedruckt und wird als das älteste Druckwerk musikalischen Inhalts angenommen. Von den übrigen Schriften wird die Abhandlung über den Contrapunct besonders geeignet sein, eine historische Bedeutung in Anspruch zu nehmen, da sie eine oft gefühlte Lücke, welche zwischen den ältesten Theoretikern herrscht, ausfüllen wird.

Von F. Halévy, dem bekannten Opernomponisten, ist ein musikalisches Buch erschienen „Souvenirs et Portraits."

Concert-Ankündigungen.

Am 2. März Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinssaal: Concert des Fräulein Marie Mosner.

Am 3. März Mittags halb 1 Uhr im k. k. Hofopernttheater: 4. Philharmonisches- Concert unter der Leitung des Herrn Capellmeister Dessoff (Gade, Ouverture: Nachklänge von Ossian — Spohr, Larghetto aus der 3. Symphonie — Stradella, Kirchen-Arie (Herr Ander) — Wagner, Eine Faust-Ouverture — Beethoven, Symphonie pastorale op. 68.)

Am 3. März Nachmittags halb 5 Uhr im Saale des Herrn Ehrbar: Quartett-Production der Herren Hoffmann, Türk, Steiner und Moser.

Am 4. Mittags halb 1 Uhr im k. k. Redoutensaal: 4. Concert des Herrn Concert Directors Josef Joachim. (Joachim, Concert op. 11. — Bach, Präludium und Fuge — Mendelssohn, Concert op. 64.)

Am 5 März Mittags halb 1 Uhr im Redoutensaal: Concert des Componisten Herrn Adolbert Stelzmüller.

Am 7. März Abends halb 8 Uhr im Saal des Herrn Streicher und Sohn: 1. Abonnements-Soirée der Pianistin Fräulein Albertine Zadrobilek.

Am 9. März Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: Concert des Opernsängers Herrn Dr. Gustav Gunz.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wesselh und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 10. Wien, 9. März 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 5 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Ludwig van Beethoven's Leben und Schaffen, von Adolf Bernhard Marx. (Fortsetzung.) — Recensionen. — Pariser Briefe. I. — Locales. — Correspondenzen aus Breslau und Hamburg. — Nachrichten. — Concert-Ankündigungen. — Briefkasten der Redaktion.

Ludwig van Beethoven's Leben und Schaffen.

Von **Adolf Bernhard Marx.**
II Bände. Berlin 1859.
(Fortsetzung.)

Bei sorgfältiger Lectüre des Werks fällt uns das Verhältniß desselben zu den gedruckten Quellen und Hilfsmitteln auf. Denn erstens citirt Marx fast nur diejenigen, die auch Lenz namhaft macht; was hinzugekommen ist, das sind hauptsächlich die Werke von Lenz, Oulibicheff und A. B. Marx — und zwar müssen wir gestehen, daß er die Veranlassungen, auf letztere hinzudeuten, mit seltenem Geschick zu finden und herbeizuführen weiß, — und zweitens, wo der russische Schriftsteller irrt, da irrt der Berliner Professor gewöhnlich mit ihm. Da es nun unmöglich ist, daß ein Mann, der seit dreißig Jahren den Titel eines außerordentlichen Professors an einer großen deutschen Universität führt, sich die Arbeiten eines russischen Schriftstellers so ohne weiteres, ohne es ausdrücklich zu bekennen, aneignen sollte, so müssen wir wohl annehmen, daß diese Aehnlichkeiten bloß zufällige sind. Dieser Zufall kehrt indeß so oft wieder, daß wir im Allgemeinen sagen können: was Lenz von der Geschichte Beethovens und seiner Werke weiß, das weiß auch Marx, was jener nicht weiß, das weiß auch dieser nicht. Nur führt Marx gelegentlich Stellen aus Schindler, Wegeler und Ries der Länge nach an, auf die Lenz bloß verweist. Wir wollen die Uebereinstimmung zwischen beiden Schriftstellern an einigen Beispielen nachweisen.

Der erste Satz der Biographie lautet:

Ludwig van Beethoven ward seinem Vater Johann, einem Sänger in der Capelle des zu Bonn hofhaltenden Cursürsten Max Franz, Erzbischoffs von Cöln, am 17. December 1770 geboren (Marx I, 4.) Beethoven war vierzehn Jahre alt, als dieser Cursürst nach Bonn kam. Max Franz ist mit Max Friedrich verwechselt, ein sonderbarer Irrthum, denn bei Wegeler findet sich der Name voll ausgeschrieben. Aber es kann doch wohl ein Druckfehler oder ein lapsus pennae bei Marx sein; wir wollten es gern glauben, wenn wir nur nicht, unglücklicher Weise, auf Seite 12 läsen, daß der Erzbischof „beiläufig ein Bruder Josephs II." den Protestanten Neefe vom Theater hinweg zum Organisten an seiner Capelle berufen habe. Diese Berufung geschah vier Jahre früher, ehe „der Bruder Josephs II." in jenem Theil Deutschlands irgend eine Berufung ergehen lassen konnte. Lenz verwechselt die beiden Cursürsten genau in derselben Weise. –

Lenz und Marx (S. 7.) erzählen Beide das alte längst beseitigte Histörchen von dem Kinde Beethoven und der Spinne. Der erstere fand es in der „Leipziger Allgemeinen Musik-Zeitung", und hatte wohl keine Hilfsmittel zur Hand, sie zu berichtigen. Hätte Marx sich aus der Bibliothek Disjowal's „Arachnologie" kommen lassen, die er als seine Quelle aufführt, so würde er gefunden haben, daß nicht Beethoven, sondern der französische Violinist Berthaume der Held der Anekdote ist; und von diesem wird sie auch in Schillings Encyclopädie erzählt, wenige Seiten nach Marx eigenem Artikel über Beethoven.

Daß Lenz für Beethovens Aufenthalt in Berlin ein falsches Datum angibt, ist nicht zu verwundern, wohl aber, daß Marx, ein Berliner, ihm darin folgt. Auch daß Lenz nichts von Beethoven's Anstellung in der curfürstlichen Capelle zu Bonn weiß, kann nicht auffallen; wie aber Marx dies übersehen haben sollte, wenn er nur irgend welche Untersuchungen über die Jugendperiode des Meisters angestellt hätte, das vermögen wir in der That nicht zu begreifen.

Schindler hat für gewisse Briefe, die Beethoven lange vor der Zeit seines persönlichen Verkehrs mit ihm geschrieben, ein vermuthungsweise unrichtiges Datum angegeben. Wir meinen die Billets an Julie Guicciardi. Er setzt sie in das Jahr 1806 und Lenz und Marx folgen ihm darin; beide führen Beethovens Worte an, daß die Dame den Grafen Gallenberg vor dessen Abreise nach Italien geheiratet habe, und beide übersehen gleicher Weise, was in der Leipziger Allgem. Musik-Zeitung berichtet wird, daß vor Juni 1806 in Neapel zu Ehren Joseph Bonaparte's eine große musikalische Aufführung stattfand, an deren Spitze Graf Gallenberg stand. Hieraus geht doch wohl deutlich genug hervor, daß Beethoven im Juli jenes Jahrs die Dame nicht mit den Worten anreden konnte: „Mein Engel, mein Alles, mein Ich!"

Marx und Lenz erzählen beide folgende Anecdote: Haydn sprach sich gegen Beethoven über dessen jüngst erschienenes Septuor rühmend aus; da rief der junge Mann, „halb artig, halb ypottisch" „ach, es ist noch lange keine Schöpfung!" — worauf Haydn erwiederte: „Die hätten Sie auch nicht schreiben können, denn Sie sind ein Atheist". Also Beethoven, damals ein Mann von dreißig Jahren und der doch wohl seinen gesunden Menschenverstand besaß, sollte zwischen einem Werke, das der Kammermusik angehört, und einem der größten Oratorien einen Vergleich auch nur anzudeuten gewagt haben und zwar im Gespräch mit dem Componisten selbst! Seltsam, daß Marx nicht empfand, wie abgeschmackt dies ist; und nicht weniger seltsam, daß im Verlauf seiner Untersuchungen ihm nicht bekannt wurde, in welcher Weise Aloys Fuchs in Wien diese Erzählung berichtigt hatte.

Denn so verhält es sich: Das Ballet „Prometheus", in welchem das Fortschreiten des Menschen vom rohen Naturzustande zu der höchsten Cultur und Verfeinerung geschildert ist, und die Schöpfung wurden beide im Verlauf weniger Wochen zum ersten Mal aufgeführt. Die Verwandtschaft des Inhalts ist klar, und die Bemerkung des jungen Mannes: „Ach, lieber Papa, es ist noch lange keine Schöpfung!" klingt da ganz natürlich. „Nein," sagte Haydn, „es ist allerdings

keine Schöpfung, noch wird, glaube ich, der Verfasser dies je erreichen".

In der Chronologie der Beethoven'schen Werke stimmt Marx im Allgemeinen mit Lenz überein, besonders wenn dieser das Unrichtige gibt; und wenn er von ihm abweicht, hat er wenigstens eben so oft Unrecht als Recht. Wer beide Bücher zur Hand hat kann sich von der Wahrheit dieser Bemerkung leicht überzeugen.

Doch wir können bei diesem Punct nicht länger verweilen.

Was Marx aus den Conversationsbüchern mittheilt, wird nicht immer genau nach dem Original gegeben, wenn auch der Sinn derselbe bleibt. Z. B. Bd. I S. 341, wo er von der ersten Ouverture zur Leonore (op. 138) spricht, sagt Marx: sie gewährt uns im Spiegelbild vergangenen Glücks das Anschauen des Glücks, das Leonoren lohnen und Florestan aus seinem Leid herstellen wird. Ja, Beethoven selbst ist theoretisch Anhänger dieser Ansicht. In seinen Conversationsheften lesen wir Folgendes:

„Aristoteles sagt in seiner Poetik von der Tragödie: die tragischen Helden müssen Anfangs in hohem Glück und Glanz leben. So sehen wir es auch in Egmont. Wenn sie nun (so) recht glücklich sind, (so) kommt mit (auf) einem Mal das Schicksal und schlingt einen Knoten um ihr Haupt (über ihrem Haupte) den sie nicht mehr zu lösen vermögen. Muth und Trotz tritt an die Stelle (der Reue) und verwegen sehen sie dem Geschicke, (und sie sehen verwegen dem Geschicke,) ja dem Tod in's Aug'."

Die eingeklammerten Worte zeigen die Abweichungen vom Original, sie sind leicht, aber haben doch, wie man bald sehen wird, ihre Bedeutung.

Bd. II. S. 214 sagt Marx in einer Anmerkung: „In einem Conversationshefte bemerkt Schindler: Ich bin sehr gespannt auf die Characteristirung (der Sätze) im B-dur Trio . . . Der erste Satz träumt von lauter Glückseligkeit (Glück und Zufriedenheit). Auch Muthwille, heiteres Tändeln und Eigensinn (mit Permission — Beethoven'scher) ist darin. (Muß heißen „und Eigensinn (Beethoven'scher) ist darin, mit Permission.")

Auf Seite 217 desselben Bandes wird etwas aus einer Unterredung zwischen Beethoven und seinem Freunde Peters mitgetheilt und zwar unter dem Datum 1819. Das Conversationsheft, aus welchem dies genommen ist, hat Beethoven mit eigener Hand datirt: „März und April 1820".

Aber genug für unsern Zweck! Wir wollten nämlich nur beweisen, daß Marx nichts von den Conversationsbüchern aus eigener Anschauung kennt, obgleich er sie immer in solcher Weise anführt, daß der Leser glauben muß, er habe die Auszüge selbst gemacht. Nun ist aber erstens alles, was er mittheilt, schon in der zweiten Ausgabe von Schindlers „Biographie" enthalten; zweitens finden sich alle Abweichungen vom Original Wort für Wort in Schindlers Auszügen, und drittens ward der erste jener drei eben angeführten Sätze, in welchem, nach Marx Meinung, Beethoven seine Anschauungen ausgesprochen hätte, von Schindler selbst, für seinen Lehrer, niedergeschrieben!

Aber, wenn auch eine Biographie uns nichts neues über ihren Helden mittheilt, so kann sie dennoch anziehend und werthvoll werden, wenn der Verfasser die vorhandenen Hilfsmittel sorgfältig sammelt und verarbeitet und die Thatsachen in characteristischer, fesselnder, lebendiger Erzählung darzustellen weiß. Aber ein solches Werk hat Marx in seinem „Beethoven" nicht geliefert. Es ist weder das eine noch das andere — weder eine Biographie, noch eine kritische Untersuchung der Werke des Meisters. Es ist etwas von beiden, — ein Versuch, beides zu vereinigen, und zwar ein sehr unglücklicher Versuch. Biographie und Kritik sind so wunderlich durch einander gemischt und gemengt, Anekdoten aus verschiedenen Perioden so sämtlos zusammengestellt, die Chronologie so sonderbar verwirrt, — daß man eine weit vollkommenere Vorstellung von Beethoven empfängt, wenn man sich an Marx Quellen und Hilfsmittel, als wenn man sich an seine Verarbeitung derselben hält; und was die Werke betrifft, über die es uns an Belehrung mangelt, die wir keine Gelegenheit haben zu hören, die nicht schon ein ganzes Menschenalter hindurch Gegenstände kritischer und ästhetischer Verhandlungen waren — über diese hat er wenig oder nichts zu sagen.

Hier ein paar Beispiele von der äußersten Nachlässigkeit, mit welcher Marx seine Autoritäten citirt.

Bd. I S. 13 finden wir die wohlbekannte Anekdote, daß Beethoven dem Abt Sterkel mehre Variationen über Righinis Vieni Amore aus dem Gedächtniß vorspielte und andere dazu improvisirte. Wegeler ist die eigentliche Autorität für diese Anekdote, deren Pointe darin besteht, daß die gedruckten Variationen eine Composition Beethoven's waren. Marx legt sie hier und anderswo in seinem Buch Sterkel bei.

S. 31 spricht er davon, wie van Swieten so großen Genuß daran hatte, Beethoven Bach'sche Fugen spielen zu hören, und wie den letztern die Aufforderungen zum Spielen oft ermüdeten; dann heißt es: „Er kam dann (erzählt Ries, der 1800 Beethovens Schüler ward) düster und verstimmt zu mir zurück u. s. w." — Zu mir, Ries — damals ein Jüngling von 16 Jahren, und Beethoven schon der Componist, für dessen Werke ein halb Dutzend Verleger bereit waren, jeden Preis zu geben, den er bestimmen wollte! Ries berichtet nichts dergleichen, sondern Wegeler, aber aus einer um fünf Jahre frühern Periode; und überdies bringt er es durchaus nicht mit van Swieten's wöchentlichen Musikabenden in Beziehung; er erzählt vielmehr, Beethoven sei mißmuthig geworden, wenn man in ihn drang, in größern Gesellschaften zu spielen.

S. 33. Beethoven ist nun fünfundzwanzig Jahre alt; „von Krankheit scheint damals noch nicht die Rede zu sein". — Wegeler berichtet gerade das Entgegengesetzte.

S. 38. Das Concert für Pianoforte und Orchester, opus 15, „wahrscheinlich 1800 geschrieben, da Beethoven es am 5. Januar 1801 dem Musikhändler Hoffmeister zum Verlag anbietet". Er erzählt aus Wegeler, daß Beethoven das Finale unter heftiger Kolik niederschrieb. Wie konnte er aber nur übersehen, was in der folgenden Zeile gesagt ist: „Ich half durch kleine Mittel so viel ich konnte," und dies nicht mit Wegelers Bericht in Verbindung bringen, daß er selbst Wien „in der Mitte des Jahrs 1796" verließ? Dadurch wird das Datum nothwendig vier oder fünf Jahre früher hinaufgerückt als es Marx „wahrscheinlich" dünkt. Eben so unglücklich ist er in seiner Lectüre der Briefe an Hoffmeister; denn das am 5. Januar 1801 angebotene Concert war nicht dieses, sondern das in B op. 19.

S. 186. Die Sonate op. 22 „aus dem Jahr 1802". Will Marx noch einmal zu den Briefen an Hoffmeister zurückkehren, so wird er finden, daß diese Sonate ihm zugleich mit dem Concert angeboten wurde.

S. 341. „Schindler, der aber erst 1808 mit Beethoven bekannt ward und erst 1813 mit ihm in nähere Verbindung trat". Vergleiche Schindler 2. Ausg. S. 76, wo er erzählt, daß er zuerst 1814 mit Beethoven persönlich bekannt wurde. 1808 war Schindler ein dreizehnjähriger Gymnasiast.

Bd. II S. 36. „Das Finale (der Sonate op. 57) war, wie uns Ries erzählt, in einer Sturmnacht empfangen worden". — Und über diesen Text ergeht sich Marx in längeren Erörterungen. Ries erzählt nichts dergleichen*).

*) Marx scheint in der Stelle bei Ries S. 99, welche er übrigens I S. 163 abdrucken läßt: „nun tobte er wenigstens eine Stunde lang" — (nämlich auf dem Clavier—) es für er gelesen zu haben. A. d. Uebersetzers.

S. 172. „Noch einmal, erzählt Schindler, seien Beide (Goethe und Beethoven) in Wien zusammengetroffen". Für Schindler ist Lenz zu lesen.

S. 191. „Die philharmonische Gesellschaft in London verehrte ihm einen prächtigen Flügel von Bradwood". Schindler nennt ausdrücklich Ferd. Ries, Fr. Cramer und Sir George Smart als die Geber.

Noch eine und zwar eine eigenthümliche Probe von der Methode, nach welcher Marx seine Autoritäten citirt. S. 329 wird ein Ausspruch aus einem Brief an Schott's in Mainz mitgetheilt, der über Beethoven's letzte Stunden berichtet und mit der Unterschrift A. Schindler in der Cäcilia veröffentlicht wurde. Bei Marx heißt es nun: „Als ich am Morgen des 24. März (erzählt Anselm Hüttenbrenner, ein Musikfreund und Componist aus Grätz, der herbeigeeilt war, Beethoven noch einmal zu sehen) u. s. w." — Anselm Hüttenbrenner!

Ueberhaupt bemerkt man das ganze Buch hindurch ein gewisses unsicheres Schwanken in Bezug auf die Namen der Musiker, mit denen Beethoven in Berührung kam. Man möchte fragen: hatte Marx kein biographisches Dictionaire zu Hause? nicht einmal ein Exemplar von Schilling's Encyclopädie, für welche er doch so manche Biographien schrieb, und „zwar alle die A. B. M. unterzeichneten Artikel?" Zuweilen jedoch lauten die Angaben weniger schwankend. Z. B. in der schon erwähnten Anekdote (1, S. 13) läßt Marx die beiden Romberg's und Franz Ries „den fünfzehnjährigen Virtuosen" dem Abt Sterkel vorstellen; das war 1785 oder 86. Um jene Zeit (siehe Schilling) war Andreas Romberg 18, Bernhard 15 Jahre alt, und überdies kamen sie nicht vor 1790 nach Bonn, als Beethoven bald zwanzig zählte. Um 1793—94 wird (S. 22) Schenk „der ihm (Beethoven) bekannte und geschätzte Componist des Dorfbarbiers" genannt, — aber diese Oper ward erst einige Jahre später geschrieben. 1815 starb Beethovens „Freund und Landsmann", Salomon von Bonn, in London. Möglich, daß Beethoven Salomon gelegentlich in Bonn sah; aber dieser Violinspieler ging schon 1781 nach London, nachdem er mehre Jahre lang Mitglied der Capelle des Prinzen Heinrich in Berlin gewesen.

Dies und ähnliches mag dem Leser vielleicht weniger bedeutend erscheinen; er erkennt darin ein bloßes Versehen. Nun gut! Wenden wir uns zu einer schwierigen Frage von literarischer Bedeutung, und sehen wir, wie Marx sie beleuchtet. Wir meinen Bettina's Briefe an Goethe über Beethoven und des letztern Briefe an sie, deren Authenticität stark bezweifelt worden ist. Marx theilt sie mit, (II, 121—135) und wir griffen lebhaft darnach; denn natürlich erwarteten wir diese schwierige Frage von einem Schriftsteller, der mehr als dreißig Jahre in einer Stadt mit der Verfasserin gelebt hatte, völlig zum Abschluß gebracht zu sehen. Aber nichts der Art. Er läßt sie aus Schindler's Biographie abdrucken nebst dessen Bemerkungen, denen er seine Beistimmung ertheilt. Was die Briefe Beethovens betrifft, so hat er der Frau von Arnim nicht einmal die Gerechtigkeit widerfahren lassen, sie so zu geben, wie sie von ihr mitgetheilt wurden, er begnügt sich vielmehr, sie nach der englischen Uebersetzung abdrucken zu lassen! Sein Urtheil mag man S. 134 lesen; er verwirft die Briefe, und meint: „hat er (Beethoven) an Bettina geschrieben, so hat sie seine Briefe überdichtet" u. s. w. In einer Note (S. 132) heißt es: „höchst frauenzimmerlich und höchst unbeethovenisch diese ewigen Wiederholungen: liebe, liebste . . . liebe, liebe . . . liebe, gute . . . bald, bald!"

Was sagt aber Marx zu diesem Anfang eines Briefes an Tiedge: „Jeden Tag schwebte mir immer folgender Brief an Sie, Sie, Sie immer vor?" Oder zu diesen Wiederholungen in einer Reihe von Billets, die ebenfalls aus Töplitz im Sommer 1812 geschrieben wurden? „Leben Sie wohl, liebe, gute A." „Liebe, gute A, seit ich gestern" u. s. w. „Scheint der Mond, . . . so sehen Sie den kleinsten, kleinsten aller Menschen bei sich" u. s. w.

Und so werden wir in diesem Punkte durch Marx nicht klüger als wir waren. Es gibt einen Mann, der das entscheidende Wort über die Authenticität dieser Briefe Beethoven's sprechen kann, Herrn Chorley vom Londoner „Athenaeum;" denn er ist es, der sie ursprünglich hergab, um in der englischen Uebersetzung von Schindler's Biographie mitgetheilt zu werden. Inzwischen wagen wir es, der Meinung des Herrn Marx so viel Gewicht beizulegen, als sie, nach unserer Ansicht verdient, und halten auch ferner die Briefe für echt, und zwar besonders noch deshalb, weil in der Form, in welcher sie Bettina selbst 1848 mitgetheilt hat, jeder von ihnen in Interpunktion, Orthographie, im Gebrauch der großen Buchstaben die Zeichen beethovenischer Eigenthümlichkeit trägt. Und dies hat für uns mehr Gewicht, als die Meinung, die ein Professor Marx ohne weitere Stütze vorbringt.

(Schluß folgt.)

Recensionen.

Die Reform des Gregorianischen Gesanges von Th. Wollersheim, Pfarrer. Paderborn bei Schöningh.

K. Der Greg. Choral, ein der kath. Kirche eigenthümlicher, in ihr ursprünglicher und einheimischer, seinen Namen von einem seiner frischesten und tüchtigsten Redactoren, dem Papste Gregor, gest. 604, tragender Kirchengesang, erfährt die widersprechendsten Urtheile.

Während die Einen des Lobes und der Aufzählung seiner Vorzüge nicht müde werden, verwerfen ihn die Anderen ganz und sprechen ihm sogar das Recht ab, Melodie heißen zu dürfen.

Letzteres Urtheil beruht auf einer höchst mangelhaften Kenntniß des Chorals. In Wahrheit sind unter diesen zahlreichen Gesängen wahre Prachtstücke, z. B. die Präfationen, das Pater noster, Lauda Sion, Stabat mater, Dies irae, Exultet jam Angelica, der größte Theil der Hymnen u. s. w., während andere offenbar von ganz ungeschickter Hand verfaßt wurden, und weniger einer religiösen oder künstlerischen Begeisterung, als einem planlosen Zusammenwürfeln der Töne ihre Entstehung zu verdanken scheinen; obwohl viel auf Rechnung schleuderischer und kenntnißloser Kopisten, und auf die schon damals grassirende Schnörkelsucht der Sänger zu schreiben sein dürfte. Beweis dafür ist, daß weder die alten, geschriebenen noch die alten an verschiedenen Orten gedruckten Choralbücher ganz übereinstimmen, und namentlich in den meliomatischen Figuren abweichen.

Der Verfasser vorliegenden Buches widmet diesem Uebelstande seine Aufmerksamkeit, und sucht mit Scharfsinn und großer Sachkenntniß zu beweisen, daß der liturgische Gesang einer Verbesserung bedarf, daß diese zulässig ist und in einer annäherungsweisen Herstellung des besseren Alten besteht, daß er rhythmisch (nicht im Sinne unseres Taktes, sondern auf dem Sprachaccent beruhend), gesungen werden müsse, und gibt die Mittel an, durch welche alles dieses erreicht werden kann.

Er stützt seine Ansichten auf zahlreiche Citate aus musikalischen Schriften des Mittelalters. Die Anwendung der Diesis (♯) will der Verfasser, im Gegensatz zu den Diatonikern, welche dieselbe ganz verwerfen und Jenen, welche sie bei allen Tönen zulassen, nur bei den Tönen F, G und C gestatten, und stellt hiefür Regeln auf, mit denen wir uns um so mehr einverstanden erklären, als sich deren Anwendung seit langer Zeit festgesetzt hat, und manche Melodie dadurch wirklich sangbarer und wohlklingender wird.

So sehr wir eine Reinigung und Verbesserung des Gregorianischen Chorals für wünschenswerth, ja für nothwendig halten, zweifeln wir doch in so lange an einem günstigen Erfolg, als nicht an geeigneter Stelle dem Choral und der Kirchenmusik überhaupt mehr

Aufmerksamkeit geschenkt wird, als man nicht der seichten oft sogar liederlichen Musik die Kirchenthüren verschließt, und echt künstlerischen Bestrebungen keine Hindernisse oder doch keine Gleichgiltigkeit entgegenstellt.

Vor Allem müssen Sänger gebildet werden, welche den Choral und den kirchlichen Gesang vorzutragen verstehen. Hört man heutzutage diese Choräle, so begreift man kaum, wie sie auf unsere Vorelteru eine so große Wirkung ausüben, sie zu Thränen rühren, zur religiösen Begeisterung entflammen konnten. Abgesehen davon, daß ihnen größtentheils der Rhythmus nach unseren heutigen Begriffen mangelt, indem sie sich streng an den Satzbau des Textes halten, und daher fremdartig klingen müssen, liegt die Hauptursache ihrer Wirkungslosigkeit aber darin, daß damals diese für große Sängerchöre gedachten Choräle nicht, wie jetzt, nur von zwei Sängern, und so ohne aller Empfindung, so schnell und mechanisch herabgesungen, sondern dem Sinne des Textes gemäß mit jenem Ausdruck vorgetragen wurden, der gleich entfernt ist von weichlicher Sentimentalität, wie von Kälte und Langweiligkeit.

Man darf daher nicht auf den Choral schieben, was doch die Sänger verschulden.

Schließlich sei obiges Werk nicht nur dem katholischen Chordirigenten und Choralsänger, sondern auch dem Kunstgeschichtschreiber und Forscher, dem sich eine gründliche Kenntniß der Gregorianischen Gesänge ebenfalls zum dringenden Bedürfnisse macht, als ein sehr brauchbares Handbuch empfohlen.

Pariser Briefe.

I.

R. J. Die musikalische Saison hat eigentlich noch nicht angefangen, aber schon zeigen sich am Horizonte einzelne Concerte, Vorboten des nahenden Sturmes. Wir benützen diese kurze Frist um Sie mit dem Terrain hier, in gedrängter Kürze, bekannt zu machen, und folgen darin dem Beispiel der strategischen Autoren, die ja auch, ehe sie über Schlachten berichten, genaue Kunde über das Terrain geben. Und der Himmel weiß wie viele Virtuosen- Componisten- und namentlich „Sänger-Kriege“ uns in dieser Saison bevorstehen!

Nicht minder als Paris sich in der letzten Reihe von Jahren in seiner äußern Gestaltung und seinen geselligen Beziehungen verändert hat, haben sich auch die musikalischen Zustände modificirt. Das Publicum hat unbestreitbare Fortschritte gemacht. Der Geschmack an guter Musik ist allgemeiner geworden, ja es gehört sogar jetzt zur Mode, zum bon ton, gute Musik zu lieben. Früher mußte man eine Loge aux Italiens haben um zur guten Gesellschaft zu gehören, jetzt im Conservatoire. Sonst hörte man in den Concerten, mit Ausnahme der des Conservatoire, nur ganz oberflächliche Virtuosen-Musik; jetzt ist diese in einem weit bescheideneren Hintergrund getreten und jeder Virtuose spielt in seinem Concert, wenn auch nur des Anstands wegen, wenigstens ein Trio oder eine Sonate von Mozart oder Beethoven. Wir nennen vorzüglich diese beiden Meister, denn es gibt wohl keine Stadt der Welt in welcher man in Beziehung auf ernstere Instrumental-Musik so exclusiv wäre als hier. Da die Kammermusik erst seit zehn bis fünfzehn Jahren nicht nur bei dem Publikum, sondern selbst bei den Künstlern allgemeinere Aufnahme fand, so beschränkte man sich bis jetzt noch auf Haydn, Mozart, Beethoven. Seit Mendelssohn's Tod fanden auch seine Werke Eingang; jetzt fängt man an einige schüchterne Versuche mit Schumann zu machen. Während auf den hiesigen Bühnen nur ausnahmsweise hie und da ältere Werke gegeben werden, werden in den Concerten nur ausnahmsweise neuere Werke zur Aufführung gebracht, und im Allgemeinen läßt sich behaupten daß in Paris die dramatische Musik den lebenden Componisten, die Instrumental-Musik aber (natürlich meinen wir die Orchester- und Kammermusik) nur den Verstorbenen zugewendet ist. Letzteres mag daher kommen, daß die älteste Concert-Institution, die Concerte des Conservatoires darin das Beispiel gibt. Von neueren, und namentlich lebenden Componisten, werden nur äußerst selten Werke dort zugelassen. In demselben Geiste verfahren die zahlreichen Quartett-Vereine, so daß uns hier die Möglichkeit, die neueren Erscheinungen in dem Gebiete der Orchester- und Kammermusik kennen zu lernen, fast zur Unmöglichkeit wird. Es ist dies nicht nur vom künstlerischen Standpunkte, sondern auch im Interesse der jüngeren französischen Componisten zu bedauern, unter welchen mehrere recht Verdienstliches in diesem Fache geleistet haben.

An der Spitze der Instrumental-Musik stehen die Concerte des Conservatoire von Habeneck (von deutscher Abkunft, sein Vater war aus Mannheim) gegründet, später von Girard und jetzt von Tilmant, einem tüchtigen und feurigen Dirigenten geleitet. Bekanntlich wurden durch Habeneck zuerst die Beethoven'schen Symphonien hier eingeführt und da in höchster Vollendung gegeben. Haydn, Mozart, Beethoven sind die Meister deren Werke am meisten auf dem Programme figuriren; seit einigen Jahren auch Mendelssohn, Bach und Händel bis jetzt sehr wenig.

Seit einigen Jahren besteht nun eine andere Gesellschaft „Société des jeunes artistes du Conservatoire“ die mit den Concerten des Conservatoire rivalisirt; sie ist die einzige hier die in der Weise verfährt wie unsere Vereine in Deutschland, und Altes und Neues, Klassisches und Romantisches, ohne esprit de parti zu Gehör bringt. Das Orchester ist hauptsächlich aus den Schülern des Conservatoire gebildet und obschon die Execution vieles zu wünschen übrig läßt, findet sie doch großen Anklang, da ihr Repertoir öfters Neues bringt. Hier wurden schon Symphonien von Schumann, Gounod, Gouvy, Rosenhain, St. Saens, Ouverturen von Gade, Berlioz, Wagner gegeben.

Unter den „Societés de Musique de Chambre“ ist die von Alard und Franchomme gegründete die Aelteste. Alard ist wohl der bedeutendste der französischen lebenden Violonisten; er ist Professor am Conservatoire und viele der hiesigen bekannten Violinspieler sind aus seiner Schule hervorgegangen wie z. B. Armingaud. In seinen Séances ist Haydn der Günstling des Publicums; ihm reihen sich Mozart und Beethoven an; letzterer aber schon seltener und vorzugsweise in seiner ersten Periode. Mit Ausnahme einiger wenigen Werke Mendelssohn's ist alles Andere gänzlich ausgeschlossen.

Der Quartett-Verein von Armingaud und Jaquard (einer der besten hiesigen Cellisten) hat im Gegensatze zu ersterer Gesellschaft den Namen Mendelssohn obenan auf sein Panier gestellt. Hier wurden zuerst seine Quartette und Trios gegeben; auch hat dieser Verein das Verdienst die Quartette und Trios von Schubert und einige Werke von Schumann dem Publicum bekannt gemacht zu haben.

Die Gesellschaft von Maurin und Chevillard endlich, die ja auch in Deutschland mehrere Kunstreisen machte, beschäftigt sich vorzüglich mit den letzten Quartetten von Beethoven; die Ausführung derselben ist meisterhaft. Dieser Gesellschaft reihen sich noch mehrere andere, weniger bedeutende an. Sie mögen aus der großen Anzahl derselben ersehen wie sehr die Kammermusik hier jetzt im Aufschwung ist, während sonst die Franzosen nur Sinn für dramatische Musik hatten.

Sollen wir in diesem „abregé de statistique“ auch der théatres lyriques erwähnen? Wir müssen voraussetzen, daß Ihre Leser hinlänglich unsere Theater kennen und dürften vielleicht darüber weggleiten! Ist doch unsere große Oper, wie die Pariser behaupten „le premier théatre du monde.“ Und doch haben hauptsächlich nur Ausländer dafür geschrieben! Gluck, Spontini, Rossini und Meyerbeer sind die Heroen dieses Genres und der einzige Franzose der ihnen beigestellt werden kann ist Halévy. (Auber hat von bedeutenden Werken nur die „Stumme“ und „Gustav“ für die große Oper componirt.) Wagner wird nächstens dort seinen feier-

lichen Einzug mit dem Tannhäuser halten, und hat schon jetzt allerlei reformatorische Maßregeln vorbereitet. So hat er sich, wie man sagt, die Zulassung der claque verbeten, die bösen Zungen behaupten „parceque il a une moilloure à sa disposition. Die große Oper unterscheidet sich thatsächlich von der Opéra comique dadurch, daß an ersterer uns Opern mit Recitativ, an letzterer aber nur solche mit gesprochenem Dialog gegeben werden. So nennt man denn auch alle Werke letzterer Art, seien sie auch noch so ernsten Inhaltes, „Opéra comique;“ Medea von Cherubini z. B., eines der großartigsten Werke, wird hier unter die komischen Opern gezählt und wurde seiner Zeit auf dieser Bühne gegeben.

Die Opéra comique ist das eigentliche musikalische National-Theater Frankreichs. Für diese Bühne haben Gretry, Mehul, Herold, Boieldieu und Auber ihre reizenden Werke geschrieben die der französischen Musik in diesem Genre überall die Suprematie verschafften.

Das théatre lyrique ist die zweite Opéra comique die unter der Direction des vorigen Directors Carvalho mit so vielem Glück die Meisterwerke von Mozart und Weber, die zum Theil hier noch unbekannt waren, einführte. Von jüngeren Componisten ist es namentlich Gounod der dort mit seinem „Faust“ reussirte.

Die italienische Oper beschränkt sich im Allgemeinen darauf diejenigen Werke zu geben die in Italien en vogue sind; wäre die Direction dieses Theaters nur einigermaßen unternehmend, so würde sie für jede Saison, wie es ja in Italien sogar an kleinen Bühnen üblich ist, ein eigens für sie componirtes Werk geben. Früher geschah es zuweilen. Bellini hat seine „Puritani“ und, wenn wir nicht irren Donizetti seinen „Don Pasquale“ für diese Bühne geschrieben. Jetzt werden die Werke von Verdi, und einige von Rossini und Donizetti da gegeben, zuweilen auch Don Juan. Außerdem machte „Martha“ von Flotow über diese Bühne ihren Weg auf fast alle französischen Provinzial-Bühnen.

Noch bleibt uns übrig der „Bouffes parisiens“ zu erwähnen deren Repertoire sich in dem Namen — Offenbach zusammenfaßt. Da seine Werke, wie wir hören, auch bis zu Ihnen gedrungen sind, bedarf es keines weiteren Eingehens in diesem Genre der hier viele Verehrer findet.

Wir behalten uns noch vor, Sie auch mit den hervorragendsten Persönlichkeiten unter den französischen jüngeren Künstlern bekannt zu machen und möchten für heute Sie nur noch auf ein Unternehmen aufmerksam machen, welches, unseres Erachtens, ihr Interesse verdient. Wir meinen die Angelegenheit des Denkmals für Cherubini; Victor Emanuel hat sich dafür mit 6000 Fr. unterzeichnet. Dem italienischen Comité schloß sich hier ein zweites für Frankreich an. Es wäre wünschenswerth daß auch in Deutschland, wo ja die Werke dieses großen Meisters so sehr gewürdigt werden, sich ebenfalls ein Comité bildete, und zu diesem Zwecke Concerte und dramatische Vorstellungen veranstaltete, in welchen aus den zahlreichen Compositionen Cherubini's in den verschiedensten Gattungen das anziehendste Programm gebildet werden könnte.

Wien dürfte um so mehr der geeignetste Ort sein, sich an die Spitze zu stellen, da Cherubini seine Faniska für die dortige Bühne schrieb und sie selbst dort in Szene setzte. Unter den Mitgliedern des hiesigen Comités sind auch die beiden Schüler Cherubinis, Auber und Halévy.

Von Auber, der jetzt im neunundsiebzigsten Jahre steht (er ist den 29. Januar 1782 in Caen geboren) wurde vor wenig Tagen eine neue Oper „La Circassienne“ aufgeführt. Im Jahre 1812 wurde seine erste Oper „Le sejour militaire“ gegeben; la Circassienne ist sein einundvierzigstes Werk. Wir behalten uns vor, Ihnen darüber, so wie über die bis jetzt stattgefundenen Concerte in unserem nächsten Briefe zu berichten.

Locales.

Rubinstein's „Kinder der Haide“, im Hofoperntheater.

S. B. Ueber Rubinstein's Oper, die bisher dreimal bei gutem Besuch und mit vielem Beifall gegeben wurde, berichten wir heute zur einstweiligen Ergänzung unserer kurzen Notiz in voriger Nummer, daß man immerhin Ursache hat, sich des neuen Werkes zu freuen, wenn es auch keineswegs den höchsten Anforderungen genügt, und im Ganzen mehr interessirt als tief befriedigt. Eins müssen wir sogleich nochmals betonen: es enthält wirkliche Musik, die, wenn auch nicht durchwegs, doch mehrentheils dem gebildeten Sinn zusagt, und auch bei etwaiger Beseitigung der dramatischen Hebel noch immer als solche sich geltend machen würde. Sie enthält zwar nicht jene „unendliche Melodie,“ von welcher R. Wagner fabelt, aber doch so viel Melodie, daß der Charakter der Tonkunst nicht verleugnet wird. Könnte die vorhandene Melodie auch mitunter edler, gehaltvoller, durchgeistigter sein, so ist sie wenigstens nicht so flach und gemein wie die Verdi's, auch nicht so anspruchsvoll und innerlich nichtig wie die Meyerbeer's in seinen letzten Produkten. Wo die Massenwirkungen mehr lärmend als intensiv musikalisch sind, da kann man, wenn auch nicht loben, doch entschuldigen, und ein Theil der Schuld auf das Sujet und die darin gehäuften Conflikte und Volksszenen wälzen, z. B. im Finale des 3. Aktes. Dagegen muß gerechterweise hervorgehoben werden, daß jene Massenwirkungen nicht mit Blech überladen sind, sondern hauptsächlich im Chor liegen, daher nicht so beleidigend wirken wie z. B. die in den neuitalienischen und selbst in Wagner'schen Opern, wo man das Blech oft gar nicht los wird. Was der Oper hauptsächlich fehlt, sind Ruhepunkte, wo Ohr und Gemüth aus der durch den dramatischen Vorgang hervorgerufenen zum Theile furchtbaren Anspannung und Aufregung erlöst, und in lyrischer Vertiefung Trost und Erholung finden. Solche Momente fehlen entweder im Libretto, oder wo sie vorhanden, hat sie der Componist nicht mit jener Vorliebe, oder nicht mit jenem Talent, kurz nicht mit entsprechender Wirkung behandelt. Die Parthie der Maria ist insofern verfehlt, als ihr in musikalischer Hinsicht die Reinheit des Gefühls mangelt, die der leidenschaftlichen Natur der Zigeunerin Isbrana gegenüber zur Darstellung kommen mußte, und zwar schon um des bloßen Gegensatzes willen, auch abgesehen von der höheren ästhetischen Forderung, daß die Kunst das wahrhaft Reine und Ideale zum Gegenstand haben, und das Böse, der leidenschaftlichen Sinnlichkeit Entsprossene nur als Gegensatz benützen sollte. Sieht man nun die Charaktere der Oper durch, so stellt sich außer der unbedeutenden Parthie des alten Vater Conrad nicht eine einzige Persönlichkeit als Träger der sittlichen Idee heraus. Und dieser Fehler liegt im Textbuch und mußte auf die Musik um so nachtheiliger zurückwirken, je mehr der Componist beflissen war zu charakterisiren.

Diese „Tochter des deutschen Wirths“ Maria, welche zu dem jungen Grafen eine schon dem Texte nach nicht ganz reine Zuneigung im Herzen trägt, sich aber dennoch aus Gehorsam von ihrem Vater bereden läßt, den heißen und wilden Roßhirten Wanja zu heiraten, einige Minuten nach der Trauung aber schon im tête à tête mit dem Grafen betroffen wird, ist wenigstens nicht geeignet, die Würde und Reinheit weiblichen Wesens in's Licht zu setzen. Isbrana aber, die Zigeunerin, welche bald aus Liebe in den Tod zu gehen gewillt ist, bald aus Rache den Geliebten verräth, erweckt zwar durch die Wärme ihres Gefühles unsere Theilnahme, schreckt uns aber ebenso sehr durch die wilde zügellose Leidenschaftlichkeit zurück, und ist sicherlich auch nicht geeignet zu jenen gewünschten „Ruhepunkten“ Veranlassung zu geben. Die männlichen Charaktere bieten ebenfalls wenig Veranlassung für den Musiker zur Schilderung inneren Gemüthslebens. Wanja ist ganz und gar den momentanen Trieben und Leidenschaften überantwortet, schwört bald der Einen, bald der Andern Liebe und Treue, — und der Graf läßt uns wenigstens stark im Zweifel, ob er ernstlich sich Marie „zum Weib erwählt“ habe. So ist denn die ganze Oper eine Reihe von Schilderungen heftiger oder unreiner Leidenschaften, und nicht ein

einziger Charakter gibt uns Ersatz für den Anblick aller Verirrungen und Verwirrungen, die daraus entstehen.

Möglich daß der von dem Librettisten, Herrn Mosenthal, anders geführte Schluß der Oper, wegen dessen eigenmächtiger Veränderung er seinen Namen von dem Werk zurückgezogen hat, die dramatische Versöhnung in bester Weise bewerkstelligt, in der Oper aber kann nicht wie im Drama der Schluß Alles rechtfertigen, die Natur der Musik verlangt eine Einschränkung bei der in Tragödie Erlaubten, und jede Außerachtsetzung dieser Beschränkung rächt sich in der musikalischen Wirkung des Ganzen.

Es ist freilich noch die Frage, ob Rubinstein, auch wenn der Dichter ihm mehr Gelegenheit geboten hätte tiefere innerlichere Saiten anzuschlagen, dieselbe benutzt haben würde. Denn seine eigene Natur scheint noch jener inneren Sammlung und Festigung zu entbehren, deren Ausdruck in Tönen wir eben in seiner Oper vermissen. Wenigstens hätte er im andern Falle in den faktisch gebotenen Momenten der Oper sich die Gelegenheit nicht entgehen lassen, zu zeigen, daß er auch Töne für tiefere reinere Empfindungen hat; — und hätte es selbst auf Kosten der strengen Charakteristik geschehen müssen, der Musiker mußte hier obsiegen. Die Szenen der Maria im ersten und zweiten Akt lassen uns aus diesen Gründen kalt und erscheinen musikalisch vernachlässigt, sowohl in rein melodischer Hinsicht, als auch in der ganzen Haltung und Behandlung. Die großartigen Conflikte und dramatischen Höhepunkte namentlich im zweiten Akt, denen wir unsere volle Bewunderung zollen, können uns für den Abgang jenes einen Erfordernisses nicht ganz entschädigen, ja wir würden mit Vergnügen einen oder den andern dieser wahrhaft ergreifenden, auch musikalisch interessanten Momente opfern, wenn wir dafür einige ruhiger gehaltene, innere Größe zum Ausdruck bringende Szenen oder Nummern gewinnen würden.

Alle weitere Analyse und Nachweisung überlassen wir einem Referat, welches nach dem baldigen Erscheinen des Clavierauszuges (Wien, bei Spina) folgen soll, und wenden uns nun zur Aufführung des jedenfalls sehr beachtenswerthen Werkes.

Die Hauptpartie der Zigeunerin Isbrana ist, wie wir schon in der vorigen Nummer mittheilten, in den Händen der Frau Csillag. Um nicht als voreingenommener Gegner dieser Sängerin zu erscheinen, bestätigen wir gerne, daß diese Dame, der eine colossale Stimme zu Gebote steht, und eine Darstellungsgabe, von welcher der zehnte Theil manchem schwerfälligen und hölzernen Opernsänger ein ganz bedeutender Zuwachs von Tüchtigkeit wäre, für die Isbrana wie geschaffen ist. Ebenso wenig wollen wir in Abrede stellen, daß Frau Csillag Manches mit hinreißendem, auch musikalisch richtigem Ausdruck singt. Allein ihre beiden Hauptfehler, die häßlichen gepreßten Töne der tiefen Stimmlage und das übertriebene Schreien und Tremoliren in der Höhe, entspringen aus der Neigung zur Uebertreibung des dramatischen Ausdrucks, und wir halten es deßhalb für ein Unglück für die Kunst, daß Fr. Csillag zu ihrem schauspielerischen Talent noch eine schöne starke Stimme von der Natur erhalten hat. Sie wäre gewiß eine eminente Schauspielerin geworden, während wir sie als Sängerin nicht mit vollem Behagen hören können. Das Lob, welches wir ihrer Darstellung und der außerordentlichen Hingabe zollen müssen, mit welcher sie jede Rolle, die sie einmal übernimmt, durchführt, wird zum Tadel, wenn wir den musikalischen Maßstab anlegen, der doch hier der vorwiegende ist und bleiben muß.

Wie anders steht neben dieser Sängerin Herr Ander da! Nicht um ein Haar weniger „Darsteller," ja vielleicht auch als solcher überlegen, ist er auf der Bühne immer Sänger, und die Parthie des Wanja, des wilden Roßhirten, gestaltet sich in seiner Person zu einer ebenso wahren und lebendigen Erscheinung, wie sein Gesang immer — Gesang ist. Nie wird sein Ton unschön, — auch nicht in der gräßlichsten Situation; nie vergißt er jene Grenze einzuhalten, welche das Charakteristische vom Verzerrten und Häßlichen scheidet. Seine Leistung in dieser Oper hat uns neuerdings die höchste Achtung eingeflößt, und wir möchten nur wünschen, daß man dieses Kleinod unserer Opernbühne durch zweckmäßige Schonung recht lang zu erhalten suche. — Die Darstellerin der Maria, Frl. Krauß, welche wie immer allen Fleiß anwendet, und in jeder Parthie den Eindruck einer denkenden, von einem ernstlichen künstlerischen Wollen beseelten Künstlerin macht, ist leider durch die Schule, die sie durchgemacht, und durch ihre jetzige weibliche Bühnenumgebung dahin gekommen, sich ebenfalls jene unschöne Gesangsweise, das beständige Tremoliren, das fast consequente Vermeiden jedes ruhigen gehaltenen Tons anzugewöhnen, welche uns nicht nur die Bühne, sondern leider auch den Concertsaal oft verleidet. In Folge davon erhält ihre Maria in den ersten Szenen, wo sie uns wenigstens noch als unschuldiges, wenn auch schon von der Liebe ergriffenes Mädchen erscheint (Conrad, der Vater, sagt: „Ich weiß, dein Herz ist frei von Sünd, du bist mein gutes frommes Kind"), einen Mangel an Haltung, der zwar einerseits durch die Schwäche der Composition mitbedingt ist, andererseits aber diese wieder schroffer hervortreten läßt, als nothwendig. Mehr einfach, mit gehalten erem Ton, gleichmäßiger gesungen, würden diese Szenen unberechenbar gewinnen, die Schwäche der Composition unfühlbarer machen. Leider scheint es, als sei diese outrirte Gesangsweise schon dem Fräulein zur Natur geworden, und wir besorgen, daß auch bei dem besten Willen die Gewohnheit Siegerin bleiben wird. — Herrn Walter als Graf ist diese Parthie sehr gut gelegen, und wir wüßten weder an seiner gesanglichen Leistung, noch an der Darstellung einen erheblichen Mangel nachzuweisen. Die übrigen Partien — des Gregor (Herr Mayerhofer), des Conrad (Herr Hrabanek) u. s. w. sind entsprechend besetzt und werden sehr gut durchgeführt. Auch die Chöre, welche mitunter sehr wirksam und charakteristisch sind (z. B. die 7. Szene des 2., und die 3. Szene des 3. Aktes (Beautlied) überhaupt die Ensemble- und Chorstücke des 2. Aktes), mitunter freilich auch mehr charakteristisch als schön (6. Szene des 1. Aktes), zuweilen weder eines noch das andere (wie die meisten im 4. Akt), werden mit Lebendigkeit ausgeführt, und gestalten sich ebenso malerisch als bewegt. Herr Dessof leitet das Ganze mit Ruhe und Energie, und es fallen kaum die geringsten Schwankungen vor, höchstens daß die Tenore im Chor manchmal ermatten und um eine Schwebung zu tief singen. — Die Oper dürfte sich am Repertoir erhalten, und nach mancher Seite hin, ungeachtet ihrer Mängel, ein wirksames Reagens gegen die Wagner'schen Opern werden, die wenn der Benusberg- und Schwanritterrausch einmal überstanden sein wird, besseren Produkten der Neuzeit desto leichteren Eingang verschaffen werden, je weniger sie selbst vom musikalischen Gesichtspunkt befriedigen können. —

Schubert's „häuslicher Krieg."

Es war ein glücklicher Gedanke unserer Direction der Gesellschaft der Musikfreunde und Hrn. Herbeck's Fr. Schubert's im Jahre 1819 componirte, einaktige Oper (besser Operette oder Singspiel) „Der häusliche Krieg" als Concert zur Aufführung zu bringen, und sie hat sich dadurch einen Anspruch auf den lebhaftesten Dank des Publicums erworben, ja diese That verdient in der Kunstgeschichte rühmlichst angemerkt zu werden. Freilich kommt diese Aufführung zu spät für die Entwicklung der Oper selbst, denn so reizend die Schubert'sche Musik zu Castelli's ziemlich läppischem Text ist, sie wird die Bahnen, die die moderne Oper eingeschlagen, nicht mehr durchkreuzen. Vor 42 Jahren aufgeführt, konnte Schubert dadurch veranlaßt werden noch mehrere und bedeutendere Werke dieser Art zu schaffen, durch welche möglicherweise der ganzen dramatischen Musik eine bessere Richtung gegeben worden wäre. — Doch was helfen uns alle unfruchtbaren Klagen, freuen wir uns lieber über das uns endlich gebotene Werk, das sich sofort alle Herzen erobert hat!

Das Castelli'sche Libretto ist ganz in dem hypernaiven kindischen Styl der alten Singspiele, namentlich der Wiener Schule verfaßt, und würde heutzutage keinen Componisten aufstacheln eine Musik dazu zu setzen. Schubert konnte das noch, und was für reizende Musik hat er dazu gesetzt!

Das Textbuch spielt in Heribert's Burg, wo der Graf

und seine Ritter eben von einem Zug in's gelobte Land zurückkehren sollen, Sehnsucht nach ihren Frauen im Herzen. Diese, der ewigen Kriegsfahrten ihrer Ehegemahle überdrüssig, verabreden einen Plan sie fortan festzuhalten, und beschließen um ihren Zweck sicher zu erreichen, die Ritter kalt und zurückhaltend zu empfangen. Der Plan wird aber verrathen, die Einziehenden stellen sich ebenfalls kalt und beschließen ein Gegenmanöver. Sie geben vor, in kurzer Zeit wieder in's Feld ziehen, bis dahin aber nicht mit ihren Frauen verkehren zu wollen. Die Liebe, die sich bei zufälligem Zusammentreffen unter vier Augen nicht zurückhalten läßt, macht aber den Plan scheitern, und eine Zufälligkeit dem Spiel ein Ende: die Ritter bleiben, versöhnen sich mit ihren Ehehälften, und das Ganze beschließt die Moral:

„Suchet keine stärkere Waffen
Frauen, euch zum Ehestreit;
Eure angebornen Siegen
Zimmer, Lieb' und Zärtlichkeit."

Der Leser kann sich aus diesem kurzen Auszug sein Urtheil selbst bilden, und wenn wir citiren, was der Graf beim ersten Anblick der Gräfin singt:

„Bei Karl dem Dicken! sie ist hübsch rund,
Noch immer köstlich ist ihr Mund!"

oder spät r bei Erzählung seiner Heldenthaten:

„Ich habe hundert Türken erschlagen
Für Dich!"

so wird auch über die Ausdrucksweise des Librettisten kein Streit obwalten können. — Und doch hat Schubert ganz köstliche Musik dazu gesetzt, Musik, die uns die Armseligkeit des Textes völlig vergessen läßt, ja uns aus der Prosa dieses ebenso unwahren als lächerlichen Ritterthums in die Sphäre ewiger Poesie und Schönheit erhebt! So kann es kaum Reizenderes geben als die Romanze der Helene mit alternirender Clarinette in F-moll (2. Szene), oder den Marsch und Chor der Ritter in H-moll (6. Szene), oder das canonische Duo des Grafen und der Gräfin (in der 7. Szene), oder die in merkwürdigen Sprüngen von oben nach unten und umgekehrt sich ergehende Ariette des Grafen, die dann von der Gräfin wiederholt wird (13. Szene), oder endlich den Chor: „Sie sind beschämt" im Finale (16. Szene).

Strenge Anforderungen an feinste Charakteristik, wie sie in Mozart's komischen Opern niedergelegt ist, darf man freilich nicht überall stellen. Manches ist in der That mehr schön als charakteristisch, so z. Beispiel der Chor der Ritterfrauen: „Wir weinen und klagen" (4. Szene), der zwar in F-moll, aber in einem raschen Tempo gesetzt ist, oder jener eben derselben: „Ist's möglich? — ich staune", (7. Szene), wo man von „Bestürzung" der Frauen in der Musik nichts hört. — Als ein merkwürdiges Zeichen der Unsicherheit Schubert's, sowie der noch nicht vorgenommenen Feile am Ganzen ist der Umstand zu betrachten, daß der Page Udolin, welcher gleich anfangs als in einer Liebschaft mit Isella befindlich dargestellt wird, und zuletzt vom Grafen ihre Hand erhält, in der ersten Szene als Tenor-, später aber und bis zu Ende als Sopranpartie behandelt ist.

Eine Ouverture scheint Schubert zu diesem Singspiel nicht geschrieben zu haben, da man für gut fand, die zu „des Teufels Lustschloß" vorzuhängen, die aber weder als Musikstück bedeutend ist, noch zu dem Folgenden passend erscheint.

Die Aufführung dieser interessanten 42 Jahre alten Novität war im Ganzen eine vorzügliche. Orchester und Chor (Singverein) ließen nichts, die Solostimmen nur in Betreff der kleinsten Partien zu wünschen übrig. Die Hauptpartien waren in den Händen der Damen Hofmann, Hofopernsängerin, und O. Hauer, dann der Herren Mayerhofer, Hofopernsänger, und Dischbauer trefflich aufgehoben. Die Direction des Herrn J. Herbek hielt Alles präcis im Geleise, und die Tempi waren zumeist sehr gut getroffen. Ausnahmen davon schienen uns nur am Schluß der 4. Szene und einmal in der 6. vorzukommen, wo das Zeitmaß offenbar zu schnell war, und die Sänger kaum mit der Aussprache des Textes zu Stande kommen konnten. — Die Aufnahme von Seite des Publicums war eine zunehmend enthusiastische, und wir dürfen wohl einer gelegentlichen Wiederholung entgegensehen.

(Den Bericht über die übrigen wichtigeren Concerte der abgelaufenen Woche tragen wir in nächster Nummer nach.)

Correspondenzen.

Breslau, Anfang Januar.

(Schluß.)

Gegen Ende des Monats erschien Alexander Dreyschock, der nicht weniger als dreimal im Musiksaal der Universität, eben so oft im Theater concertirte und sich auch bei dem ersten Schäffer'schen Symphonieconcerte sehr wesentlich betheiligte. Die eminente Bravour und unendliche Ausdauer des berühmten Clavierspielers sind allgemein bekannt und wurden auch von uns nach Gebühr gewürdigt. Doch läßt die Auffassung der klassischen Tonwerke, von denen Hr. Dreyschock nebenbei gesagt, im Verhältniß zu bloßen Virtuosenstückchen, noch immer nicht genug spielt, nach unserm Dafürhalten wohl manches zu wünschen übrig. Wir hörten Beethoven's Clavierconcerte in C-moll und Es-dur, das letztere wie das G-moll-Concert von Mendelsohn und Weber's Concertstück zweimal, das Trio in C-moll von Beethoven, den zweiten Satz der Kreutzersonate im Verein mit Hr. Damrosch und die Cis moll-Fantasie. Auch wurden wir im ersten Concert (22. November) mit einem neuen Trio (D-moll) von Beit bekannt gemacht, das ganz hübsch ist, sich aber zu enge an das in gleicher Tonart geschriebene Mendelsohn'sche Trio anschließt. Von Solosachen ist uns der Vortrag des Chopin'schen Fantasie-Impromptu, der Schumann'schen Novellette (E-dur) und eines Mendelsohn'schen Liedes ohne Worte (Heft 6 Nr. 4) in besonders werther Erinnerung geblieben; daß die wohlbekannten „Variationen für die linke Hand allein" auch hier mit Sturm aufgenommen wurden, bedarf erst keiner Erwähnung. In den Theaterconcerten des Hrn. Dreyschock wirkte ebenfalls Frl. Adeth. Günther und zwar in ausgezeichneter Weise mit.

Am Vorabend des Todtensonntages (24. Nov.) führte die Singakademie die Missa pro defunctis von Cherubini und die Bach'sche Cantate: „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende" in einer so vorzüglichen Vollendung auf, daß auch der hartherzigen Kritik keine Veranlassung zu gewichtigen Ausstellungen geboten wurde. Hr. M. D. Schäffer, der zum ersten Mal dirigirte, hat mit diesem gelungenen Debüt seine Befähigung auf das glänzendste bewährt, und die Singakademie steht unter solcher Leitung einer glücklichen Zukunft entgegen.

Das erste Symphonieconcert im Musiksaale der Universität ebenfalls unter Direction von Schäffer, fand unter lebhafter Betheiligung am 4. Dezember statt. Der Mitwirkung von Alex. Dreyschock — derselbe spielte das Es-dur-Concert von Beethoven — gedachten wir bereits. Von Orchesterstücken war Mendelsohn's Ouverture zum „Märchen von der schönen Melusine" u. Mozart's Symphonie D-dur (ohne Menuet) ausgewählt. Besonders die Symphonie wurde von der Springer'schen Capelle wacker und lebendig gespielt; die bekanntlich sehr heickliche Ouverture gelang dagegen nicht ganz so gut.

In dem Concert der Hirschberg'schen Gesangs-Akademie (10. Dezemb) wurden wir mit einem neuen, hier noch nicht gehörten Werk, dem 137. Psalm für Chor, Tenorsolo und Orchester, componirt von Georg Vierling (op. 22) bekannt gemacht. Die ruhige, episch-lyrische Grundstimmung des Anfangs („an den Wassern zu Babel saßen wir und weinten") verwandelt sich bald in eine stürmisch bewegte — an Stelle der Klage tritt der Ausdruck eines leidenschaftlichen Glaubenseifanismus, der Charakter des „Psalms" geht vollständig verloren, der moderne Romantiker macht sich geltend, und statt eines Kirchenwerkes in strenger Form entwickelt sich plötzlich im freiesten Styl eine dramatische Szene, über deren künstlerische Berechtigung an dieser Stelle sich billig streiten ließe. Die Composition ist in Folge des sehr komplicirten Satzes nicht leicht wiederzugeben. Doch war der Chor sehr sorgfältig einstudirt.

Auf den Bierling'schen Psalm folgte Mendelsohn's Musik zu Athalia.

In der diesjährigen Weihnachtsaufführung der Singakademie, die nach den Statuten seine öffentliche ist, hörten wir außer zwei Chören a capella („O Freude über Freud" und „Maria wallt zum Heiligthum") von Eccard noch den ersten Theil des Händel'schen Messias.

Hamburg. 29. Januar 1861.

Das erste philharmonische Concert dieses Winters, am 11. Januar, brachte uns einen lieben werthen Gast, Frau Clara Schumann, welche seit einer Reihe von Jahren hier nicht öffentlich gespielt hatte. So viele Virtuosen unsere Concertinstitute uns auch jeden Winter vorführen, so selten bleibt doch immer, hier wie überall, der Genuß einer echten, wirklichen Künstlerschaft. Daß uns Frau Schumann den geboten, bedarf wohl keiner Versicherung. Sie spielte das Es-dur-Concert von Beethoven und das Concertstück von Weber und befestigte uns durch den vollendeten Vortrag dieser beiden Werke auf's Neue in unserer Verehrung für sie. An diesem Abend sang noch Frl. Jenny Meyer aus Berlin eine Arie aus Titus und zwei Lieder von Schubert und Liszt. Frl. Meyer erfreute uns schon oft mit ihrer schönen Altstimme und wie sie uns stets willkommen war, wird sie es auch künftig immer sein, nur möchten wir sie bitten, uns in Zukunft mit Liszt'schen Liedern zu verschonen. Selten ist uns eine so schwächliche, gespreizte Compostition vorgekommen, wie dieß „Mignon," das überdies kaum auf den Namen eines Liedes Anspruch machen kann und an einer Stelle sehr an den Gesang der Sirenen im Tannhäuser erinnert. — An Orchesterstücken wurden Frau Schumann zu Ehren die köstliche B-dur Symphonie ihres Gatten und die Fidelio-Ouverture gespielt.

Im zweiten Abonnement-Concert des Hamburger Musikvereines unter Leitung des Herrn Otten, am 14. Januar, kamen die Ouverturen zu Egmont und Figaro, und die 2. Symphonie von Beethoven zur Aufführung. — Dem Harfenvirtuosen John Thomas aus London und Frl. Desirée Artôt von der italienischen Operngesellschaft Lorinis waren Solo-Vorträge zuertheilt. Herr Thomas zeigte bedeutende Fertigkeit auf seinem Instrument. Frl. Artôt vermochte uns auch dieses Mal nicht zu erwärmen, wenn wir ihrer Schule auch auf's Neue Anerkennung zollen mußten. — Unangenehm berührte uns in seiner Trivialität ein Walzer, den Frl. Artôt zuletzt sang und auf stürmischen Beifall wiederholen mußte.

Am 15. Januar gab Frau Schumann unterstützt von Herrn Joseph Joachim, der dazu von Hannover herübergekommen war, eine Soirée im großen Wörmer'schen Saale und am 16. eine zweite in Altona und hatte sich jedes Mal eines überfüllten Saales zu erfreuen. Erhöht wurde das Interesse für diese beiden Soiréen noch dadurch, daß Herr Johannes Brahms sechs seiner Lieder für weiblichen Chor zur Aufführung brachte. — Frau Schumann spielte mit Joachim in Hamburg op. 47 in Altona op. 30 von Beethoven; in Hamburg ferner die symphonischen Etuden ihres Mannes, ein Notturno von Chopin und eine Gavotte von Bach; in Altona die Variations serieuses von Mendelsohn und den Carneval. Im Vortrag des letzteren entzückte sie uns besonders durch die Lebendigkeit ihres Spiels. In beiden Soiréen spielte sie noch mit Brahms ein liebliches Stück ihres Mannes, die Variationen für zwei Flügel. Joachim spielte die Chaconne von Bach und von Spohr Barcarole und Scherzo. — Die Lieder von Brahms sind reizende, duftige Poesien die allgemein entzücken. Sehr glücklich ist in dem Minneliedt „Der Holdseligen sonder Wank sing' ich fröhlichen Minnedant" der Volkston getroffen und möchten wir diesem vor allen den Preis zu erkennen. Das „Minneliedt" und „Der Bräutigam" sind à Capella, die andern „Es tönt ein voller Harfenklang", „komm herbei, Tod", „Der Gärtner" und der prachtvolle, tiefempfundene „Gesang aus Fingal" mit Begleitung von Harfe und zwei Hörnern gesetzt. Wir haben selten so viel Beifall gehört, wie in diesen beiden Soiréen, jede Nummer erhielt Applaus und steigerte den Enthusiasmus des Auditoriums, der bei den Vorträgen Joachim's, des auserwählten Lieblings unseres Publikums, seinen Höhepunkt erreichte.

Nachrichten.

Der deutsche Sänger Wachtel hat am 24. Februar im deutschen Theater in Pest in ungarischer Tracht und Sprache das patriotische Lied „Szózat" vorgetragen, und damit den „größten nationalen Jubel" hervorgerufen. Wahrlich eine patriotische That!

R. Wagner soll für die drei ersten Vorstellungen seines „Tannhäuser" in Paris über alle Karten zu verfügen haben. Das wäre in der That eine neue und wirksamere Art von Claque, als die bestehende!

Der Riedel'sche Verein in Leipzig führte am Bußtag S. Bach's Johannispassion auf.

Heidelberg, 18. Februar 1861. Wie zu erwarten war, hat das Preisausschreiben der Verlagshandlung M. Schauenburg & C. in Lahr, welche durch dasselbe den vortrefflichen neuen „Liedern aus dem Engern" Rodenstein, Perlen; Letzte Hose 2c. würdige Compositionen für das Allgemeine deutsche Commersbuch sichern wollte, außerordentlichen Anklang gefunden. Mehrere hundert Compositionen, zum Theil von den tüchtigsten Componisten, liegen eben dem Ausschuß des badischen Sängerbundes, bestehend aus den Herren Musikdirectoren Krug und Henrici in Carlsruhe, Boch in Heidelberg, Zimmermann in Mannheim, Engesser in Weinheim zur Prüfung und Ausscheidung vor. Die rühmlichst bekannten ersten Solosänger der Mannheimer Oper, die Herren Ditt, Nocke, Schlösser und Stepan, welche ein herrliches Quartett bilden, haben es übernommen, etwa 6 erwählte Compositionen jedes Textes vor versammeltem Publicum im Museumsaale in Heidelberg vorzutragen, bei welcher Gelegenheit der Ausschuß des badischen Sängerbundes unter Zuzug des Herrn Sieneld in Heidelberg und Deputirter der studentischen Verbindung den Preis (30 Ducaten) bestimmen wird. Das Mannheimer Quartett trug die Lieder in den schönen Compositionen des Herrn B. Lachner am 9. Februar, bei Gelegenheit des Stiftungsfestes der Räuberhöhle in Mannheim, vor, wo dieselben jetzt in einem von Componisten kaum erwarteten Grade eine Quelle der Erheiterung bilden. Jedenfalls wird auch der Abend der Aufführung, der Sängerstreit in Heidelberg, ein äußerst heiterer werden.

Wien.

Die Singakademie veranstaltete am Montag einen „Vergnügungsabend", welchen Herr Concertmeister J. Joachim durch seinen Besuch und Mitwirkung verherrlichte. Der Chor sang eine Motette von J. Christoph Bach, einen 8stimmigen Psalm von Mendelssohn und „Gottes ist der Orient" von Schumann. Außerdem wurden Solovorträge von Mendelssohn, Schumann und Löwe gebracht. Herr Joachim entzückte die Gesellschaft durch eine Suite von S. Bach und ein „Barcarole und Scherzo" von Spohr.

Concert-Ankündigungen.

Am 9. März Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: Concert des Opernsängers Herrn Dr. Gustav Gunz.

Am 10. März Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinssaal: 3. Orchester Concert des Herrn Carl Taufig.

Am 10. März Mittags halb 1 Uhr im Redoutensaal: Concert des Männergesang-Vereins.

Am 10. März Nachmittags halb 5 Uhr im Saale des Herrn Ehrbar: Quartett-Production der Herren Hoffmann, Türk, Steiner und Mayer. (Rud. Bibl, Quartett — Schumann, 2. Trio — Mendelssohn, Quartett.)

Am 10. März Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: Concert des Zither-Virtuosen Herrn Umlauf.

Am 13. März Abends halb 8 Uhr im Saal des Herrn Bösendorfer: Concert des Pianisten Herrn Rudolf Schweida.

Am 14. März Abends halb 8 Uhr im Saal des Herrn Streicher und Sohn: 2. Abonnements-Soirée der Pianistin Fräulein Albertine Zadrobilek.

Briefkasten der Redaction.

L. in Br. Eine gedrängte Mittheilung über G. s Fy. ist willkommen. Die eingesendete Correspondenz wird nächstens abgedruckt werden.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 11. Wien, 16. März 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 803. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Witwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Ludwig van Beethoven's Leben und Schaffen, von Adolf Bernhard Marx. (Schluß.) — Recensionen. — Locales. — Correspondenz aus Frankfurt a. M. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Berichtigungen. — Concert Ankündigungen.

Ludwig van Beethoven's Leben und Schaffen.

Von **Adolf Bernhard Marx.**
II Bände. Berlin 1859.
(Schluß.)

Die Billigkeit verlangt, daß wir von diesen rein biographischen Dingen, in denen offenbar nicht die Stärke des Herrn Professor Marx beruht, zu denjenigen übergehen, welchen er mehr Raum und ohne Zweifel auch weit mehr Mühe und Sorgfalt gewidmet hat, und auf welche er auch ohne Zweifel in diesem Werke seinen Anspruch auf unsern Beifall gründet.

Auf S. 199 des ersten Bandes beginnt, nachdem in den vorhergehenden Capiteln Beethoven's Compositionen für Pianoforte behandelt worden, ein neuer Abschnitt des Werkes unter dem Titel: „Chorische Werke." Hier wird uns nun sehr hübsch dargestellt wie der Meister stufenweise von dem Concert zum vollen Glanz der Symphonie vorwärtsschreitet.

Marx's Theorie von diesem Fortschreiten Beethoven's, wie er sich nämlich zu immer kühnerem und höherem Fluge erhebt, bis er endlich zur Symphonie gelangte — muß nothwendig auf die Chronologie der betreffenden Werke gegründet sein; und in der That nimmt er diese Grundlage auch an, aber offenbar, in zwei oder drei Fällen, mit einigem Zögern — doch die Theorie hat zu großen Reiz für ihn, er kann sie nicht so leicht bei Seite werfen.

Wir wollen die Werke, die er nun betrachtet, zusammen stellen und seine Daten hinzufügen, so daß wir deutlicher überschauen können, wie weit die Theorie durch die Chronologie unterstützt wird.

Concert in C für Pianoforte und Orchester, op. 15. 1800.
(Siehe S. 38.)
Concert in B, op. 19. 1801.
Concert in C-moll, op. 37. Ohne Datum.
Sechs Quartette für Streichinstrumente, op. 18. Veröffentlicht 1801—2, aber „früher begonnen."
Quintett, op. 29. 1802.
Septnor, op. 20. Ohne Datum.
Prometheus, Ballet, op. 43. Aufgeführt 28. März 1801.
Große Symphonie, op. 21. 1799 oder 1800.
Große Symphonie, op. 36. Aufgeführt 1800.

Ein Blick auf diese Daten ist geeignet, Zweifel gegen die Theorie zu erregen; der Zweifel wächst, wenn man bedenkt, daß Marx zufolge, alle diese bedeutenden Werke die Arbeit nur dreier Jahre sind. Wir wollen aber in einem andern Verzeichniß auch die Werke für Pianoforte zusammenstellen, die ebenfalls diesen Jahren zugewiesen werden.

Trio für Piano u. s. w., op. 11. 1799.
Drei Sonaten für Piano, op. 10. 1799.
Zwei Sonaten für Piano, op. 14. 1799.
Adelaide, op. 46. 1798 oder 99.
Sonate für Piano und Horn, op. 17. 1800.
Sonate pathétique, op. 13. 1800.
Christus am Oelberg, op. 85. 1800.
Quintett, op. 16. 1801.
Sonate, op. 22. 1802.
Sonate, op. 26. 1802.
Sonate, op. 28. 1802.

Von diesem Verzeichniß sind die Werke ausgeschlossen, die er als in diesen Jahren herausgegeben bezeichnete; es enthält bloß diejenigen, von denen er sagt: „aus dem Jahre."

Marx selbst zeigt uns S. 246, daß die eben genannten von 1802 datirten Werke einer früheren Periode angehören; denn in den „ersten Monaten" jenes Jahres, fiel Beethoven „in schwere Krankheit," die ihn während der ganzen Zeit zur Arbeit unfähig machte.

In diesen drei Jahren entstanden also von großen Werken: drei Concerte für Piano und Orchester, sechs Streichquartette, ein Quintett, ein Septuor, ein großes Ballet und zwei Symphonien, — und von kleineren Arbeiten — so nebenbei — neun Sonaten für Piano, eine für Piano und Horn, ein Trio, ein Quintett, die „Adelaide" und „Christus am Oelberg," — in der That ein Reichthum der Produktion (und welcher Produktion!) wie er sich bei Händel und Mozart in ihren schönsten und wunderbarsten Jahren nicht größer gezeigt hat.

Aber diese 28 Werke gehören in der That nur zum Theil jenen drei Jahren an. Das erste Concert ward vor dem Juni 1796 geendigt, das zweite in Prag wenigstens nicht später als 1798, das dritte ward im Herbst 1800 aufgeführt. Man weiß daß eine Aufführung der ersten Symphonie wenigstens zehn Monate vor der des Ballets stattfand. Da dieses, der Prometheus, speciell für Vigano geschrieben wurde, der die Handlung arrangirte, so ist nicht vorauszusetzen, daß zwischen der Ausführung dieser Bestellung und der Ausführung der Musik viel Zeit verflossen sei. In der That, außer den Notizen von Lenz über die Veröffentlichung der oben zusammengestellten Werke, scheint Marx für die Daten, die er ihnen gibt, keine Autoritäten zu haben; durchaus keine für die Reihenfolge, die er den im ersten Verzeichniß genannten Werken anweist, und gewiß keine dafür, daß er op. 37 vor op. 18, op. 29 vor op. 20 und op. 43 vor op. 21 stellt. Und doch, am Schluß seiner Bemerkungen über das Septuor op. 20 lesen wir S. 209: „Jede dieser hier betrachteten Compositionen thut einen Schritt vom Klavier hinweg zum Orchester. Mitten unter sie tritt das erste Orchesterwerk nach jenem Ritterballet, das der Knabe Beethoven einst in Bonn zu Stande gebracht. Es sollte wieder ein Ballet sein: „gli uomini di Prometeo." Dann folgt auf die Bemerkungen über das Ballet (S. 212): „Am Prometheus hatte er die Kraft der Schwingen versucht, in der Symphonie, op. 21 wiegte er sich schon adlergleich auf ihnen zu jenen Höhen empor, auf denen Mozarts Geist geweilt hatte."

Nein, Herr Professor Marx, Ihre hübschen Fantasiebilder schweben in der Luft. Chronologie, „das Auge der Ge-

schichte," macht Ihre Theorie zu Schanden. Schade, daß Ihnen während Ihrer „Forschungen" nicht eine jener Listen der churfürstlichen Kapelle in Bonn zu Gesichte gekommen; die würde Ihnen gezeigt haben, daß der junge Beethoven die Beherrschung des Orchesters in jener besten aller Schulen, dem Orchester selbst, lernte.

In großer Breite, auf 50 Seiten, wird die Eroica besprochen. Ries und Schindler haben über die Entstehung und Ausführung dieses hervorragenden Werkes einen so klaren Bericht gegeben, daß ein irgend bedeutender Mißgriff in der Wiedergabe ihrer Erzählung kaum möglich scheint. Aber Marx hat eine überaus glückliche Begabung, auch dann aus dem rechten Weg zu gerathen, wenn er gerade vor ihm liegt.

Aus dem was Seite 255 (unten) und sonst bemerkt wird, geht deutlich hervor, daß Marx sich vorstellt, Bernadotte sei 1802—3 in Wien gewesen und habe Beethoven zu der Symphonie aufgefordert. Schindler sagt über diesen Punkt, da wo er von seiner Unterhaltung mit dem Componisten im Jahr 1823 spricht: „Beethoven erinnerte sich lebhaft, daß Bernadotte wirklich zuerst die Idee zur Symphonie Eroica in ihm rege gemacht hat." Sehen wir den Artikel Bernadotte im Conversations-Lexicon nach, so finden wir, daß die Zeit seiner Gesandschaft auf wenige Monate des Jahres 1798 beschränkt war.

Der Umstand, daß, ehe der Componist Hand an die Ausführung des Werkes legte, der Gedanke desselben sich während vier ganzer Jahre in seinem Geiste regte und bewegte und allmälig eine bestimmte Form annahm, — dieser Umstand scheint uns sehr bedeutsam und wichtig für das Verständniß der Absicht Beethovens. Sechs Jahre vergingen von dem Moment der Conception bis zu dem Augenblick wo es fertig auf dem Tisch lag, mit dem Wort Buonaparte oben auf dem Titelblatt und Luigi van Beethoven ganz unten und „kein Wort mehr." Und was erkennt nun Marx in diesem Erzeugniß so vieler Studien und Arbeiten? Die musikalische Beschreibung einer Schlacht; dann folgt ein Trauermarsch zum Andenken der Gefallenen, dann sammeln sich die Heere zur Rückkehr in die Heimath und endlich werden die Segnungen des Friedens geschildert. Eine lahme, matte Deutung! Marx sagt irgendwo, Beethoven habe niemals denselben Gedanken zweimal behandelt: daher kann der Trauermarsch der Symphonie nicht ursprünglich einem Helden gegolten haben — und soweit stimmen wir mit ihm überein — denn diese Aufgabe war schon in der Sonate op. 26 gelöst worden. Aber dann, wenn der erste Satz der Symphonie ein Schlachtstück ist, wie kam der Künstler dazu, ein zweites und zwar ein so ganz verschiedenes im Jahr 1812 zu componiren?

Wie Jemand, der sich erinnert, daß Beethoven schon in seiner Jugend liebte, Character auf dem Piano zu schildern, der die Ouvertüre zum Coriolan und die Schlacht bei Vittoria kennt, der nur irgend einen Begriff davon hat, wie der Componist immer nach dem Universellen, Allumfassenden strebte, wie er die kleinliche musikalische Malerei verachtete — ein Beweis davon sind seine spöttischen Bemerkungen über Haydn's Schöpfung — wie jemand, der alles dies weiß, den ersten Satz der Eroica für ein Schlachtgemälde halten kann, — das vermögen wir nicht zu fassen. Doch es sei so. Es ist blos eine Meinungsverschiedenheit. Beethoven selbst hat sich darüber nicht ausgesprochen; nur können wir vermuthen, daß als er vier Jahre später, bei der ersten Aufführung der Pastoralsymphonie auf das Programm drucken ließ: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei," er damit eine irrige Auffassung, wie sie die Eroica betroffen, verhüten wollte.

Es fehlt uns an Raum, um Herrn Marx in der Darlegung seiner Schlachttheorie, in der Deutung der andern Sätze der Symphonie oder in seiner Polemik gegen frühere Schriftsteller zu folgen. Sein Programm scheint uns, wenn überhaupt, doch nur wenig besser, als die, welche er bestreitet. Lieber wagen wir es, dem Leser unsere eigene Auffassung vorzutragen; wenn sie nicht befriedigt, so zeigt sie doch wenigstens, daß Marx die Frage nicht für immer zum Abschluß gebracht hat.

„Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei." — Das scheint uns der Schlüssel zum Verständniß auch dieser Symphonie Bloße musikalische Malerei und bestellte Werke — wir nennen die Schlacht bei Viktoria, die Ouvertüre zum Coriolan, die Musik zum Prometheus, zu den Ruinen von Athen, der „glorreiche Augenblick" um von Werken geringeren Umfangs, wie das erste und zweite Concert, die Hornsonate u. s. w. zu schweigen, die konnte Beethoven mit der äußersten Schnelligkeit fertig bringen; aber bei Werken höheren Ranges, für welche er sich Zeit nehmen konnte und welche die erhabenen Empfindungen seines eigenen großen Herzens ausdrücken sollten, da war die Composition keine leichte Feiertagsarbeit. Er konnte „Musikmachen" so leicht und schnell wie er wollte; und wäre dies sein Streben gewesen, so zeigt uns die große Fruchtbarkeit der ersten Jahre in Wien, daß er vielleicht selbst mit Papa Haydn in der Zahl seiner Instrumentalcompositionen hätte wetteifern können. Es ward ihm nicht schwer, Musik zu schreiben, wohl aber den poetischen Gedanken zu beherrschen und die Tonsprache zu finden, welche in epischem Fortschreiten, jedoch in Uebereinstimmung mit den Gesetzen der musikalischen Form, die Regungen, Gefühle und Empfindungen ausdrückte, die er schildern wollte. Daher kommt es, daß manches seiner Werke so lange Zeit hindurch Gegenstand der Betrachtung und des Studiums war, — daß zwischen der Conception und Vollendung der Eroica sechs Jahre verflossen.

Beethoven verlebte seine Jugend in der Nähe der französischen Grenze unter einer Regierung, welche ihren Unterthanen eine republicanische persönliche Freiheit gewährte. Er selbst war ein entschiedener Republikaner; und als das niedergedrückte Volk jenseits der Grenze sich endlich mit schrecklicher Energie gegen seinen König erhob, war er all genug, um mit den Leiden der Nation, vielleicht auch mit ihrer Rache die lebhafteste Sympathie zu hegen. Was für uns zur schrecklichen Geschichte jener Jahre geworden, das war für ihn die aufregende Neuigkeit des Tages. Wir mögen uns vorstellen, mit wie vielfach wechselnden Gefühlen er den Wechsel der politischen Zustände in Frankreich verfolgte, wie nun die Hoffnungen der Menschheit im Dunkel der Schreckensherrschaft dahin schwanden, und dann der Morgenstern, der den glorreichen Tag republicanischer Freiheit verkündete, leuchtend aufging, als der junge Eroberer Italiens seine wunderbaren Thaten vollbrachte, der damals, als Bernadotte die Einbildungskraft des Künstlers durch die Schilderung des Helden anfeuerte, mit seinem Weibe, der Wittwe Beauharnais, in einem kleinen Hause in einer dunklen Straße der Hauptstadt wohnte.

Für uns also ist der erste Satz der Eroica eine Charakterdarstellung. In der Ouvertüre zum Coriolan wird uns eine Seite eines Helden gezeichnet; hier erblicken wir ihn ganz, von allen Seiten; wir erblicken ihn in Sorge und Freude, in seiner Schwäche und seiner Stärke, in Kampf und Sieg — er überwindet den Widerstand und führt durch die Macht seines energischen Willens alle zwieträchtigen Elemente zur Einheit und Ordnung zurück; — sei es nun eine Schilderung Napoleons, wie Beethoven damals seinen Character auffaßte — und wir neigen uns zu dieser Meinung — oder sei es allgemeinere Darstellung eines Helden, zu welcher die Gestalt Napoleons nur den ersten Umriß gegeben. Der zweite Satz ist uns die Wehklage einer Nation, die der eherne Fuß des Despotismus in den Staub getreten — Frankreich unter dem alten régime, Frankreich unter der Schreckensherrschaft, Frankreich, dem die Erscheinung eines Helden noth thut. Die Form des Scherzo mit seinem Trio ist nicht geeignet, nun bis ins Einzelne zu schildern, wie der Held kommt und die Rettung vollbringt; das ist auch nicht nöthig; es ist im ersten Satz genügend angedeutet worden. Wir vernehmen hier das Erwa-

chen zu neuem Leben, von dem ersten Flüstern der Hoffnung, das noch geheimnisvoll und leise auf der zitternden Lippe schwebt, bis zur vollen Freude eines Volkes, die in der herrlichen Stelle für die Hörner im Trio hell und heiter sich ausspricht, — nicht laut und ungestüm, denn die volle Glückseligkeit führt nie bei Beethoven eine solche Sprache. Mit Marx erkennen wir im Finale die Schilderung der Segnungen des Friedens und der Ruhe, die der Held noch einmal wiedergestellt, — aber es ist ein Frieden, in dem Freiheit und Gesetz, Gerechtigkeit und Ordnung herrschen.

Ueber einen Umstand, der mit dem Finale der Symphonie in Beziehung steht, geräth Herr Professor Marx in nicht geringe Verlegenheit. Der Satz ist ein Thema und Variationen, mit einer Fuge; Beethoven veröffentlichte ihn als „Thema und Variationen für Piano," op. 35 und widmete sie dem Fürsten Lichnowsky. Nun, was in aller Welt konnte Beethoven veranlassen, von einem so bedeutenden Werk, — von einem solchen Finale in einer solchen Symphonie, — diesen Gebrauch zu machen? Diese Schwierigkeit vermag der Herr Professor nicht zu lösen. Es kostet ihm viel Kopfbrechens, erst auf S. 70 (Bd. I), dann auf S. 212 und endlich auf S. 274. Dasselbe Thema dreimal gebraucht — er hätte sagen können viermal, denn es bildet einen der sechs „Contredanses," die von jene Zeit erschienen — und das dritte Mal so gebraucht! Aber Lenz hat zufällig übersehen — und daher Marx natürlich auch — daß die Variationen für Piano, op. 35 in der Leipziger Musikal. Zeitung schon im November 1803 angezeigt waren Wie lange sie Beethoven zurückgehalten, wie lang es dauerte, bis sie die damals langwierige Reise von Wien nach Leipzig gemacht, bis Druck, Correctur und was sonst dazu gehört, beendigt war, — davon wissen wir nichts.

Eine sehr einfache Combination wird genügen, um alles zu erklären. Ein herrliches Thema im Finale des Prometheus findet große Bewunderung. Beethoven componirt Variationen darüber und setzt eine Fuge dazu, um seinem Freund Lichnowsky ein würdiges Geschenk darzubieten. Es wird ein Lieblingswerk; und da das Thema ursprünglich das Glück des Menschen im Stande der Cultur und Verfeinerung schildern sollte, so entschließt er sich, es für Orchester zu bearbeiten, und seiner neuen Symphonie einzufügen. Wie, wenn Lichnowsky selbst den Vorschlag that? —

Sowohl in den Betrachtungen über die Eroica als auch an vielen andern Stellen wird ein Langes und Breites gegen Oulibicheff geredet. — „Oulibicheff-Thersites," wie ihn das Inhaltsverzeichniß nennt. Und zwar wird dieser überall durchaus anders behandelt, als Berlioz, Wagner, Lenz; aber Oulibicheff kann nicht antworten, er ist todt. Manche theoretische Einwürfe, die er gegen die Eroica vorbringt, finden ihre richtige Antwort; aber da in der Deutung des Werkes beide Schriftsteller uns gleich wenig befriedigen, so müssen wir gestehen, daß, nach der traditionellen Klarheit Oulibicheffs der trübe Wortschwall des Herrn Marx uns nicht gerade zur Erbauung gereicht.

In dem ganzen Buche finden sich nur zwei Kapitel, welche etwas mehr enthalten, als Ries und Schindler bereits mitgetheilt haben; es sind die, welche sich mit der Oper „Leonore" (Fidelio) beschäftigen. Hier hört die Uebereinstimmung mit Lenz auf; und wir müssen gestehen, den Bericht über die Veränderungen, welche die drei Akte der Leonore erfuhren, um zu den zwei Akten des Fidelio umgebildet zu werden, halten wir für die beste historische Partie des Buches, die uns die meisten neuen Thatsachen in sehr klarer und chronologisch geordneter Darstellung liefert. Es trifft sich wirklich recht unglücklich für Professor Marx, daß Professor Otto Jahn in Bonn vor einigen Jahren in seiner Vorrede zur Leipziger Ausgabe der „Leonore" genau dieselben Thatsachen aus genau denselben Quellen und fast hätten wir gesagt, hie und da mit genau denselben Worten mitgetheilt hat. Das „Zusammentreffen" ist hier in der That auffallend; denn wir dürfen nicht voraussetzen, daß Marx jemals Jahns Arbeit gesehen, weil er sich nirgends auf sie bezieht. Nur bei den Irrthümern, mit denen Marx gelegentlich seine Darstellung würzt, hört die Uebereinstimmung auf. Hier einige Beispiele. Marx zufolge (I S.345) stand bei der Aufführung im Jahre 1805—6 dem Beethoven'schen Werke „der Vergleich mit der sehr beliebten Oper Leonore im Wege." Die Wiener hörten diese Oper zuerst im Jahre 1809. Dann sagt Marx, bei der ersten Aufführung des „Fidelio" 1814 sei die Leonorenouvertüre Nr. 3 gespielt worden, weil die in E noch nicht beendet gewesen. Seyfried sagt ausdrücklich: die Ouvertüre zu den „Ruinen von Athen." Marx spricht von den Vorschlägen, die man 1823 dem Künstler machte, „Melusine" und noch einen andern Text zu componiren, und er spricht so davon, daß man den Eindruck empfängt, als ob sich Beethoven, seitdem die Oper 1806 „gefallen" war, vorsätzlich der Bühne abgewandt habe. Weiß denn der Herr Professor nicht, daß Beethoven im Jahre 1807 an die Direction der kaiserlichen Schauspiele das Gesuch richtete, als Opernecomponist angestellt zu werden? Weiß er nichts von der Oper „Romulus"? Von seiner Correspondenz mit Körner, Reilstab und andern? Es scheint nicht. Nur noch wenige allgemeine Bemerkungen, und wir schließen! Für manche Leser mögen Marx's Erörterungen über die letzten Werke Beethoven's Werth haben; freilich sind sie in jenem schwülstigen, markloſen, verworrenen Styl geschrieben, für den die Deutschen das bezeichnende Wort „Geschwätz" zu brauchen pflegen. Besonders ist dies der Fall in den Aufsätzen über die „Missa Solemnis" und die „Neunte Symphonie."

Wir können dies „Leben Beethovens" nicht ohne ein Gefühl des Unwillens aus der Hand legen. Wäre die Vermuthung erlaubt, so würden wir uns vorstellen, das Buch sei für den Kauf gearbeitet und etwa in folgender Weise zu Stande gebracht worden: Das Thatsächliche ward aus den Arbeiten von Lenz genommen, die der Verfasser benützte, ohne es ausdrücklich zu bekennen; für die Fälle, wo Lenz nur eine einfache Verweisung gibt, waren Wegeler, Ries, Schindler und Seyfried zur Hand, um die Stellen ganz auszuschreiben; für polemische Erörterungen mußte Oulibicheff's Buch herhalten; ein paar Zeitschriften, Brochüren, die er zufällig besaß, mußten ihn und da eine Anekdote oder einen Brief beisteuern und endlich lieferten über Gegenstände der musikalischen Gelehrsamkeit die Werke des Professor A. B. Marx die erforderliche Belehrung. Irgend eine Untersuchung selbständig zu führen, das kam gar nicht in Frage. Wozu sollte man sich damit aufhalten, eine Thatsache zu berichtigen, einen streitigen Punkt zu entscheiden oder durch Forschung neuen Stoff zu gewinnen? Die Messe ist vor der Thür, der Verleger wartet, also in einem Nu, vorwärts! Das Buch ist fertig. — Im Ernst, wenn ein Mann, der unter so begünstigenden Umständen arbeiten konnte, ein solches Buch herausgibt, so muß dies für die Hochschule, an welcher der Verfasser die Stelle eines Professors einnimmt, eine höchst unerfreuliche Erscheinung sein.

Als Schindler schrieb, waren Johann und Carl, der Bruder und der Neffe Beethoven's, noch am Leben, und aus Zartgefühl unterließ er es, mehr als nur einige Andeutungen über jene Familienverhältnisse und häuslichen Sorgen zu geben, welche mehrere Jahre hindurch den Künstler großen Theils zur Arbeit unfähig machten und ihn endlich ins Grab brachten. Als Marx schrieb, waren alle dahingegangen, die durch eine vollständige Darlegung der betreffenden Thatsachen sich verletzt fühlen konnten. So lang diese uns nicht vollständig dargelegt sind, kann Niemand, der sich nicht dem mühevollen Studium der in Berlin vorhandenen Original-Quellen unterzogen hat, die wirkliche Größe, vielleicht auch die Schwächen Beethoven's in jenen letzten Jahren erkennen, kann Niemand wissen, wie sein Herz zerrissen ward, wie er alle Liebe seines großen Herzens auf das Haupt dieses angenommenen

Sohnes übertrug, und um zu erfahren, „wie weit schärfer als einer Schlange Zahn es sticht, ein undankbares Kind zu haben.“ — Nichts von all dem bei Marx. Er citirt Schindler und damit gut.

So ausgedehnt dieser Artikel geworden ist, so haben wir doch nur von Vielem, das uns beim Lesen des Buches aufstieß, das Bedeutendste hervorheben können. Es wird genügen, denken wir, um zu zeigen, daß die Biographie Ludwigs van Beethoven noch zu schreiben ist.

Recensionen.

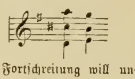
Werke für Orgel.

Alexander Kapp, zwölf Orgelvorspiele. op. 9. Tyrnau, bei Franz Hofmann.

G. W. Dieser „Lehrer für Orgel und Harmonielehre an der k. k. Lehrbildungsanstalt zu Tyrnau“ hat von Orgelspiel und Harmonie noch sehr primitive Begriffe. Es klingt freilich hart und beißend, wenn wir ihm den Rath geben, selbst noch in eine tüchtige Bildungsanstalt zu gehen, allein im Interesse der guten Sache dürfen wir ihm diesen Rath nicht vorenthalten. Nicht einmal eine selbständige Führung des Pedals ist bemerkbar, der Inhalt nichts als Rosalien, Schusterflecke ꝛc, die Harmonie echt schülermäßig! Was für Organisten mögen aus solchem Institute hervorgehen?

Dr. Wilh. Volkmar Sammlung mittelschwerer und einfacher Präludien für die Orgel. 3 Hefte op. 61, 62, 63. Cassel, bei Luchhardt.

Diese im Ganzen 41 kleinere und größere Stücke enthaltende Sammlung können wir dagegen allen Organisten, oder jungen Musikern, die es werden wollen, sehr empfehlen. Sie verlangt, wie schon der Titel sagt, durchaus noch keine Technik, die für Hesse'sche Phantasien, Mendelsohn'sche Sonaten oder gar Bach'sche Fugen ausreicht; aber für die Ausbildung und Erweiterung der Technik ist sie äußerst brauchbar, indem nicht bloß für die Unabhängigkeit beider Hände gesorgt, sondern von der ersten Nummer an auch auf ein obligates Pedalspiel Rücksicht genommen wird. Dieser instructive Werth ist nun freilich auch das Hauptverdienst des Werkes; der musikalisch-künstlerische Inhalt ist lange nicht so hoch zu schätzen. Hier macht sich eine gewisse Trockenheit bemerkbar, die besonders in mehreren für sanfte Stimmen berechneten Nummern nicht in der angenehmsten Weise fühlbar wird. Der Verfasser hat sich allerdings von Trivialitäten freigehalten, aber sehr häufig verfällt er doch in die bequeme Organistensprache, die sich leider in manchen Stücken in ungebührlicher Weise breit macht. Uebrigens geben aber auch andere Nummern ein gutes Zeugniß von der Phantasie des Autors, solche sind op. 61, 5 op. 62, 5. u. o. Die Schreibart ist durchweg correct und nicht pedantisch-strenge; junge Harmoniestudirende können viel daraus lernen. Nur eine Härte müssen wir rügen:



op. 63, Nr. 14 Diese Fortschreitung will uns doch nicht gefallen. Die Ausstattung ist gut, der Druck sehr sorgfältig gemacht; wir haben nur 2 Druckfehler bemerkt, die übrigens auch jeder Spieler ohne Weiteres selbst verbessern wird.

Mehrstimmige Gesänge.

Aug. Walter. Drei Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß op. 14. Part. u. St. Leipzig. Fr Kistner.

G. W. Der Wille, etwas recht Hübsches, Gutes zu liefern, ist nicht zu verkennen; aber die Kraft reicht nicht aus. Nur ein bedeutendes Talent kann im Quartettliede etwas wahrhaft Schönes hervorbringen. Die Geister zweiten und dritten Ranges werden, je nach dem Grade ihrer Gewissenhaftigkeit und Bildung ganz anständige Sachen zu Tage fördern, welche durch ihre Glätte, durch melodischen Fluß und durch gewisse harmonische Accente ihre Liebhaber erhalten, aber erwarmen werden wir eben nicht daran, weil wir keine Spur von jenem ewigen Urquell finden, der allein nur Leben, echte pulsirende Kraft verleiht. Die Walter'schen Quartette sind ganz anständige Compositionen, und lassen sich obendrein recht gut singen. Freunde einer angenehmen Sentimentalität finden ihre Rechnung dabei; freilich ist diese mehr auf der Oberfläche schwimmende Sentimentalität schon durch die Texte gegeben (Morgenlied, Abschied von Eichendorff und Frühlingsahnung von Geibel). Wer diese liebt, der wird auch die vorliegenden Compositionen lieben. Nr. 3. Abschied (G-moll) spricht uns in seiner einfachen schlichten Weise vorzugsweise an; die unnützen Textwiederholungen am Schluß des Verses lassen wir allerdings nicht gelten. Nr. 2. Frühlingsahnung (A-dur $^6/_4$) wird andere vielleicht mehr bestechen, für uns hat jedoch der Rhythmus etwas zu Geschraubtes, auch stört uns der plötzliche Eintritt des F-dur im Mittelsatze.

Carl Hafer. Ade! für Männerchor op. 14. und Carl Schuppert, Zwei deutsche Lieder für Männerchor op. 8. Cassel bei C. Luchhardt, Part. u. St.

Der Erste nimmt schon in zweiter Auflage von seinem „Schatze“ Abschied, verheißt aber ein Wiedersehn, der Zweite läßt seinen patriotischen Gefühlen freien Lauf (der Feind braucht aber nicht davor zu erschrecken.) — Die große Liedertafelrace, welche ihren „Schatz“ in allen möglichen hergebrachten Melodien und Rhythmen feiert, ist also noch nicht ausgestorben, eben so wenig die Classe der singenden Patrioten, die deutsche Eichen ꝛc. naturgemäß für das Schönste „auf diesem Erdenrunde“ halten. Wir wollen ganz gewiß ihre unschuldige Freude nicht trüben, und darum schweigen wir lieber von der absoluten Werthlosigkeit dergleichen Musikstücke. Es ist ja doch auf Grund zeitweiliger patriotischer Aufwallungen, und der sogenannten poetischen viel umfassenden Burschenliebe in musikalischer Beziehung so viel gesündigt worden, daß es auf ein Paar Sünden mehr oder weniger gar nicht weiter ankommt, daß übrigens die in Rede stehenden Chöre recht sangbar geschrieben sind, und keineswegs hohe Tenore verlangen, sei zu ihrer Empfehlung für Dilettantenkreise erwähnt.

Aeltere Gesangswerke.

C. M. v. Weber Concert-Arie für Sopran (Ei va! non mode più!) aus der Oper Silvana. Clavierauszug und Orchesterstimmen. Berlin, Schlesinger.

Fr. Curschmann. Neue Liederausgabe. Berlin, Trautwein.

L. Spohr. Hymne an die heilige Cäcilia für Sopran-Solo und gemischten Chor op. 97. Clav-Ausz. Solo- u. Chorst.

L. Spohr. „An Sie am Clavier“ als Sonatine für Pianoforte mit Gesang. op. 138.

L. Spohr. Fünf Lieder mit Pianoforte op. 139.

L. Spohr. Sechs Gesänge für Bariton mit Begleitung von Violine und Pianoforte op. 154. Sämmtlich Cassel bei Luchhardt.

Eigentlich ist die bloße Anzeige dieser Werke hinreichend; denn das Urtheil der musikalischen Welt steht darüber fest. Die Weber'sche Arie ist von der Verlagshandlung als „berühmte Concertarie“ angekündigt; in wiefern diese Jugendarbeit des Componisten dieses Prädicat verdient, — das wird der Verleger zu verantworten haben; wir stellen sie bedeutend tiefer als ihre späteren Schwestern aus „Freischütz, Euryanthe und Oberon. — Die Curschmann'schen Lieder haben ihre Zeit gehabt; einige, wie „An Rosa“ wird man auch heute noch recht gerne einmal wieder hören; meistens aber gehören sie doch, dem überwundenen Standpunkte an. Hier billigen wir diesen uns sonst nicht sehr angenehmen Ausdruck. Wir verlangen nun einmal mit vollem Rechte besonders beim Liede eine tiefe Auffassung, eine ausgeprägtere Characteristik, und von beiden nothwendigen Attributen ist die Curschmann'sche Tonmuse sehr weit entfernt.

Die vier Spohr'schen Werke sagen uns heute noch weniger zu; der Mangel an männlichem, festen Ausdrucke ist doch bei aller Pietät, die wir für den Componisten der Jessonda und der „letzten Dinge“ hegen, nicht mehr wegzuleugnen, und darum greifen

wir lieber zu festeren, strafferen Gebilden; diese nebelnde, schwebende Harmonik hat wirklich etwas Nerven-erschlaffendes. Leider hat der Meister in seinen letzten Werken sich gänzlich dieser krankhaften Manier hingegeben. Die 6 Lieder mit Violinbegleitung, op. 154 werden noch das größte Interesse erregen; nicht, weil wir darin großartigen Zügen begegnen, oder von einer besonders Auffassung überrascht werden, (diese letztere im Gegentheil ist uns bisweilen ein psychologisches Räthsel bei einem Meister wie Spohr, man sehe nur den Erlkönig Nr. 4, der in dieser Weise schwerlich sich rechtfertigen läßt) allein sie sind pikant gearbeitet, namentlich weiß die Violine sich eigenthümlich geltend zu machen; sie erfordert jedoch einen ausgezeichneten Spieler. Die Ausstattung aller Hefte ist sehr gut.

Locales.

Concerte: (Letztes Philharmonisches und des Herrn Joachim. Hofmann'sches Quartett. Eine Legion anderer Concerte.)

Wir haben noch von der vorigen Woche so viel nachzutragen, und von der eben abgelaufenen kommt so viel hinzu, daß wir uns der äußersten Kürze befleißen müssen, um nicht abermals im Rückstande zu bleiben.

Das letzte philharmonische Concert im Abonnement brachte Gade's Ouverture „Nachklänge von Ossian", welche diesmal mehr Beifall fand, als bei früheren Aufführungen. Das Colorit darin ist herrlich und ganz eigenthümlich, und entschädigt zum Theil für die Mängel im Bau. Die vielen Schlüsse in A-moll in Folge der unveränderten Aufnahme und öfteren Wiederholung des nordischen Volksliedes geben dem Ganzen einen etwas schleppenden trägen Charakter: die Sache schreitet nicht vorwärts, entwickelt sich nicht. — Ein Larghetto von Spohr (aus dessen 3. Symphonie) war ganz geeignet den verehrten „Altmeister" von seiner günstigen Seite zu zeigen. — Herr Gunz sang die B-dur Arie aus Don Juan, war aber wahrscheinlich nicht genügend vorbereitet (Herr Ander hätte eigentlich eine Kirchenarie von Stradella singen sollen, war aber durch Unwohlsein verhindert), denn seine Coloratur, die sonst sehr lobenswerth, schien diesmal nicht ausreichend. — „Eine Faust-Ouverture" von R. Wagner, dieses interessante aber unschöne Stück fand drei Parteien vor sich: Gleichgültige, Enthusiasten, und Gegner. Rechnet man die Erste und Letzte zusammen, so ergibt sich gegen die Zweite eine Majorität, gegen die alle Anstrengungen lärmender Paschen für die Folge nichts ausrichten werden. In der That diese Ouverture des „legitimen Erben Beethoven's" ist ziemlich verständlich und hat Form. Sie gleicht einem Menschen der gerade Beine und keinen schiefen Rücken hat, aber die Physiognomie gefällt uns nicht, und gesundes Blut fließt nicht in seinen Adern; wir mögen mit solchen „interessanten" Erscheinungen nicht viel zu thun haben. — Beethoven's Pastorale erlöste darauf das Gemüth durch den Zauber wahrer Schönheit und echter Empfindung, obgleich sie was Form betrifft nicht frei von Schwächen ist; so namentlich das Adagio mit seinen häufigen Wiederholungen und fast planlosen neuen Anfängen derselben Sache in allen verwandten Tonarten. — Die Ausführung aller Nummern war eine „brillante", namentlich dürfte die Wagner'sche Ouverture kaum besser gehört werden, und es wird wohl ein gut Theil des Applauses vorerst der Aufführung gegolten haben. Wahrscheinlich hat das Studium dieser Ouverture, in welcher die Tuba eine Hauptrolle spielt, so viel Zeit gekostet, daß man der „bekannten" Pastorale weniger Aufmerksamkeit zuwenden konnte; wenigstens war der erste Satz weit davon entfernt eine „vollkommene" Leistung zu sein, er wurde ein wenig „herunter-gespielt." Schon das Thema gab sich etwas leichtfertig, und in der Mitte bei den Momenten des Eintritts neuer Motive fehlte die Feinheit. Die andern Sätze gelangen besser. Merkwürdig schien uns die Beobachtung, daß dieser Symphonie die Räumlichkeit des Theaters nicht so sehr zu Statten kam, wie anderen. Im Adagio klangen manche Beethoven'sche Eigenheiten und Freiheiten geradezu übel und hart. — Wie wir hören, beabsichtigen unsere Philharmoniker noch ein Extra-Concert zu geben, und darin die „Neunte" aufzuführen, wir behalten uns deßhalb unser Schlußwort vor.

Joachim's viertes und vorläufig letztes Concert (er beabsichtigt im April noch einmal nach Wien zu kommen, um einige Quartett-Produktionen zu geben), war für Wien ein Ereigniß. Der k. k. große Redoutensaal, den Joachim diesmal benützte, war ausverkauft; wer diesen Saal gesehen hat, weiß wie viel dazu gehört, und seit vielen Jahren ist es keinem Künstler gelungen ihn durch verkaufte Billete zu füllen. Diese Thatsache ist insofern eine höchst erfreuliche, als unser berühmte Gast weder im Spiel noch in der Wahl der Compositionen dem schlechten Geschmack irgend ein Zugeständniß macht. Er spielte diesmal auf mehrfach geäußerten Wunsch sein eigenes Concert noch einmal, und that darin ganz recht. Denn diese Composition ist von so ungewohntem Ernst und so reichem und neuem Gehalt, daß auch der Musikkundige erst durch mehrmaliges Hören in die Lage versetzt wird, es ganz zu fassen und zu genießen. Man hat viel unnöthiges Gewicht auf die außerordentlichen Schwierigkeiten gelegt, die in der Solostimme aufgehäuft sind, und darüber vielfach den hohen Werth der Composition unterschätzt. Wir müssen daher nochmals ausdrücklich betonen, daß die allerdings vorhandenen Schwierigkeiten nirgend um ihrer selbst willen, etwa um damit Unverständige und Unmusikalische zu blenden, da sind, sondern durchaus der Phantasie und dem Bewußtsein des Könnens entspringen. Auch sind sie durchaus nicht unerhört, vielmehr nur ungewohnt. Was z. B. S. Bach in seinen Sonaten für Violine allein, oder Tartini dem Spieler zumuthet, namentlich in mehrstimmiger Behandlung des Instruments, dürfte nicht viel geringer sein, — wenn es nicht mehr ist, worüber wir kein Urtheil haben. Aber der geistige und musikalische Inhalt des Werks ist es, der ihm in der Musikliteratur einen sehr ehrenvollen Platz sichert. Schade bleibt es für jetzt freilich, daß nicht viele Violinspieler sich daran wagen dürfen, dieses Concert auf ihr Repertoir zu setzen doch glauben wir, daß wenn Diese fleißig Bach spielen werden, ihnen auch die Finger für Joachim in Ordnung kommen werden. — Was wir über die Instrumentirung des Adagio früher Tadelndes gesagt haben, nehmen wir heute zurück, da uns bei dieser zweiten Aufführung in der größeren Räumlichkeit und von größerer Entfernung aus, die Sache in ganz anderem Licht erschien. — Daß der Concertgeber nach jedem Satz stürmisch applaudirt wurde, und dieser Beifall von Seite Unbesangener auch der Composition galt, können wir als zuverlässig constatiren. — Herr Joachim spielte ferner ein Präludium und Fuge in G-moll für Violine allein von S. Bach, und erntete auch für diese Leistung, die freilich Manchem unverständlich bleiben mochte, lebhaften Beifall. Zum Schluß spielte er noch das Concert von Mendelssohn, und zwar namentlich den ersten und zweiten Satz meisterhaft und mit tiefer Empfindung. Im Finale schien uns die Anwendung des staccato (auf einen Bogen) im Thema der Räumlichkeit nicht ganz entsprechend; man vernahm im Hintergrund des Saales von den mittleren Noten desselben fast nichts, was bei einer andern Strichart nicht der Fall gewesen sein würde. — Nach endlosem Beifall gab er noch, scheinbar ohne alle Ermüdung, den genialen Tartini'schen Trille du diable zu, ein Stück, von dem man allerdings nicht begreift, wie es mit vier Fingern gespielt werden kann, — man glaubt drei, vier Violinen zu hören. Erwähnen wollen wir noch, daß Joachim's Vortrag des ersten Satzes seines Concerts unter dem Umstande ein wenig Einbuße erlitt, daß seine Violine nicht ganz mit der Stimmung des Orchesters harmonirte. — Die Zwischenräume der Production wurden durch Liedervorträge des Herrn Gunz in sehr befriedigender Weise ausgefüllt.

Am vorigen Sonntag Nachmittag wanderten wir in die Vorstadt Wieden, Salon Ehrbar, um das Filial-Quartett Hofmann & Comp. wieder einmal zu hören. Man gab ein Manuscript-Quartett von R. Bibl, unserem geschickten jungen Organisten, und zwar, wie wir hören, seinen ersten Versuch in diesem Genre. Eine seltene Gewandtheit der Faktur läßt sich diesem Opus

nicht absprechen, auch ist es frei von Gemeinplätzen Wienerischer Art, und läßt stellenweise eine echte reine Empfindung durchschimmern. Das Arbeiten nach Mustern, welches darin ersichtlich wird, ist bei einem ersten Versuch nicht zu tadeln, nur meinen wir, gehören solche Proben nicht vor das Publikum, wenigstens nicht eher, als bis die weiteren Arbeiten die Bekanntschaft mit den ersten Versuchen wünschenswerth machen. Die einzelnen Sätze weisen ziemlich verschiedene Muster auf: während der erste Satz Haydn'sch klingt, leuchtet im Scherzo ziemlich entschieden Mendelssohn und im Finale Spohr hervor. Am selbständigsten erschien uns das Adagio, welches, einige Sonderbarkeiten abgerechnet, auch von sehr schöner Klangwirkung ist. — Außerdem spielte im Schumann'schen F-dur-Trio Herr Kremser den Clavierpart recht nett und verständig; und zum Schluß gab man das nachgelassene F-moll Quartett von Mendelssohn. Im Ganzen war das Ensemble der Herren ein recht anständiges, und ein nach feiner Nüancirung strebender Vortrag ließ sich nicht verkennen. Zu wünschen blieb eine reinere Intonation, und was den Primarius betrifft, das Vermeiden jenes freilich auch in der inneren Stadt beliebten Tremolirens, welches hier mitunter in „Winseln" ausartete. Wir erwähnen noch, daß Herrn Ehrbar's Claviere sich durch klangvollen und schönen Ton auszeichnen, und bedauern, daß die unakustische Lokalität nicht geeignet ist, sie in das rechte Licht zu stellen. —

Wir gedenken nun noch in gedrängtester Weise einer Anzahl unbedeutenderer Concerte, die wir zu besuchen entweder aus diesem Grunde, oder weil wir verhindert waren, theilweise unterließen.

Frl. Mösner legte in ihrem Concert neuerdings Beweise ihrer fertigen und geschmackvollen Behandlung der Harfe ab, doch war ihr Programm zu wenig interessant, um den Musikfreund zu befriedigen. Solovorträge auf diesem Instrument, welches des gehaltenen Tons gänzlich entbehrt, mögen allenfalls im Salon am Platz sein. Im Concert sollte nur mit Orchester, oder doch mit einem oder mehreren Streichinstrumenten gespielt werden, — nur in dieser Weise kann die Eigenthümlichkeit des Instruments in's rechte Licht gesetzt und die unvermeidliche Monotonie vermieden werden. Das Programm enthielt aber nicht ein Stück mit Begleitung.

Frl. Therese Kreß, die anmuthige Violinspielerin gab ein Concert, welches mit der ersten Aufführung von Rubinstein's Oper zusammentraf, und deßhalb unsern Besuch unmöglich machte. Relata refero, daß ihr hübsches Talent und tüchtige Schule (Mayseder's) auch diesmal zu erfreulicher Geltung kamen.

Die Pianistin Frl. Soph. Coromaldi stellte sich als eine wie es scheint für gute Musik eingenommene — Dilettantin heraus, wie es in Wien eine Unzahl gibt; die Berechtigung zum Concertgeben mit den üblichen Preisen können wir ihr nach den gebotenen Leistungen unmöglich zugestehen.

Herr Stelzmüller, welcher sich dem Publikum als Componist und Dichter insinuirte, ist einer jener unglücklichen Talentlosen, die mit dem stolzen Bewußtsein verkannten Genie's noch die Gabe besitzen, sich überall aufzudrängen, Protektion zu erbetteln, und eine Unterstützung zu verschaffen, welche weder mit den verliehenen Gaben, noch mit der angeeigneten künstlerischen Bildung auch nur im geringsten Verhältniß stehn, — und die daher von der Kritik unerbittlich in ihre Schranken gewiesen werden müssen. Daß in seinem Concert im kleinen Redoutensaal die ersten Hofopernsänger sich herbeiließen seine vollständig faden, im bedenklichsten Sinne harmlosen Lieder zu singen, kann nur erklärt werden, wenn man entweder einen völligen Ungeschmack jener Künstler annimmt (wozu wir aber in dieser Ausdehnung nicht geneigt sind), — oder die Einwirkung einer Protektion, die wir vom künstlerischen wie vom humanen Standpunkte gleich entschieden tadeln müssen; denn durch diese Begünstigung wird nicht allein der Kunst ein unbrauchbares Individuum zugeführt, es wird auch der reelle Boden einer möglichen Lebensstellung einem unglücklich Irrenden unter den Füßen weggezogen. —

Der Männergesangverein brachte eine Menge Novitäten, und zwar von Adam, Kreutzer, Girschner, Jul. Otto, Fr. Abt, L. Lacombe und Engelsberg (?), von welchen aber nur die „Waldesweise" des Letzteren durchaus lobenswerth ist, während ein „scherzhafter Chor" des L. Lacombe das Maximum unerquicklicher Künstelei darstellt. Die Ausführung war eine durchaus exakte.

Einem „Abschieds-Concert" des Herrn G. Gunz, dessen in der letzten Zeit ja öfter in d. Bl. rühmlich gedacht wurde, haben wir nicht beiwohnen können, und wir erwähnen nur, daß Frl. Frankenberg, eine jener Local-Sängerinen, welche unser Conservatorium zum Nutzen der Vorstadttheater und zum Schaden für die Kunst in übergroßer Menge ausbildet, mitwirkte. Was Herrn Gunz bewog, solche Elemente in sein Concert zu ziehen, blieb uns ein Räthsel.

Geg nüber noch anderen Concerten, welche stattgefunden, aber von uns nicht weiter erwähnt werden, berufen wir uns auf das in gewissen Fällen mit hoher Berechtigung anwendbare Sprichwort: „Schweigen ist Gold"! —

Correspondenzen.

Frankfurt a. M.

D. L. Im Monat December hatten wir zwei Museums- und zwei Quartett-Abende, nebst einigen Privatconcerten. Das Museum brachte zwei längst bekannte Symphonien und minder bekannte Ouverturen. Die Symphonie in C-dur von Haydn (die mit den Variationen in F als zweiten Satz,) ist eine leichte Aufgabe für ein solches Orchester, und wurde ausgezeichnet gespielt, doch wenig applaudirt. Vielleicht fühlte das Publicum mit uns, daß derartige Werke dem philharmonischen Verein zu überlassen seien und das Museum sich an schwerere Aufgaben zu halten habe. Herr Carl Hill sang eine Mozart'sche Baßarie und Schubert'sche Lieder mit gewohnter Meisterschaft. Das oft gehörte Hummel'sche A-moll-Concert spielte Herr Treiber aus Graz ohne Treiben und ohne Uebertreibung im Ausdruck, und erntete lebhaften Beifall. Daß statt der auferdem angekündigten Mendelssohn'schen Sonate zwei Salonstücke zum Vortrage gewählt wurden, mag gerechtfertigt sein; daß aber die Wahl auf die Mauresque von Veit und die St. Heller'sche Bearbeitung von Schubert's „Forelle" fiel, wollte doch auch unserem, im Artikel „Salonstücke" sonst sehr duldsamen Publicum nicht einleuchten. Es applaudirte das höchst unbedeutende Werk des sonst geistreichen Heller fast gar nicht, und mit Recht. Die Ouverture „Die Najaden" (von Sterndale Bennett), die uns allerdings etwas lang ausgesponnen erschien, aber doch feine Arbeit und schöne Effecte enthält, und deren sehr schwieriger Geigenpart mit großer Virtuosität ausgeführt wurde, hätte mehr Beifall und jedenfalls mehr Aufmerksamkeit verdient. — Der vierte Museumsabend wurde mit der immergrünen Symphonie in G-moll von Mozart eröffnet. Leider hatte die Ausführung neben prächtig gelungenen Einzelheiten doch wesentliche Mängel. Für den langsamen Satz würden wir das Nicht-Wiederholen der ersten Hälfte nur vortheilhaft finden, er enthält zuviel gleichartiges Element. Nun denke man sich aber dazu noch ein entschieden zu langsames Tempo und das Mißlingen einiger Figuren in den Blasinstrumenten, und man wird sich über die laue Aufnahme nicht wundern. Der Menuet (ein wahres Cabinetstück) wurde von Hrn. Dir. Müller in merklich breiterem Tempo begonnen, als hier üblich; noch waren jedoch 16 Takte nicht vorüber, als das Orchester in sein gewohntes Tempogeleise zurückgelehrt war. Auch die andern Sätze waren nicht frei von Unsicherheit im Tempo. Die Gesangsvorträge des Abends hatte Fr. Emilie Genast aus Weimar übernommen; mit einer Händel'schen Arie schien sie jedoch ein Gebiet betreten zu haben, auf dem sie nicht recht heimisch ist; Lieder von Schubert und Schumann gelangen ihr dagegen ausgezeichnet und des letzteren „Sonnenschein" wurde da Capo begehrt. Herr Concertmeister Straus führte uns Viotti's Concert in H-moll und Tartini's Pastoral-Sonate in A-dur vor, hier unbekannte Stücke, die es wohl werth sind, daß man sie kennen lernt. Schumann's Ouverture zu Manfred wurde zum Schlusse recht gut gespielt, ging aber spurlos vorüber. Ein solches Stück zu genießen, dazu gehört eben zu allernächst — Aufmerksamkeit, und die ist für das letzte Stück, wenn es nicht ein längst beliebtes ist, nicht vorhanden.

Der Quartettverein der Herren Straus und Genossen gab im December seine vierte und fünfte Soirée. Erstere wurde eröffnet durch Beethoven's Quartett in F-dur op. 135 mit dem Schlußsatze „Muß es sein? — Es muß sein!“ Wenn diese Werke, denen die Formlosigkeit nur mit Unrecht vorgeworfen wird, von unserem Quartettpublicum noch nicht verstanden und gewürdigt werden, so wird man dies weder diesem Publicum zum Vorwurf machen dürfen, noch werden sich die Herren Quartettisten dadurch beirren lassen. „Wenn wieder so ein Quartett gemacht wird, geh' ich gewiß nicht hin!“ sagte mir ein Zuhörer. Der rechte Gedanke scheint uns dagegen, einem Beethoven'schen Werke gegenüber, der zu sein: „Wer das nur öfter hören könnte, um es bald zu verstehen!“ — Die zweite Nummer war das Cherubini'sche Quartett in D-moll. Das Werk erschien uns origineller als das den Schluß bildende Quintett in A-dur von Mendelsohn, das übrigens selbstverständlich sehr interessant gearbeitet ist. Herr Max Stamm hatte darin die zweite Viola übernommen. Die fünfte Soirée brachte uns Robert Schumann's Quartett in F-dur op. 41, ein phantasievolles, höchst eigenthümliches Werk, das keineswegs sehr unverständlich erschien. Unmittelbar darauf wurde Beethoven's Trio-Serenade op. 8 gespielt — ein gewaltiger Unterschied! Das Publicum befand sich behaglich dabei und applaudirte fast jeden Satz des frischen einfachen und allerdings mit der größten Meisterschaft vorgetragenen Stückes äußerst lebhaft. Wir unterlassen zählen das Werk zu den schwächeren des großen Meisters. Mozart's Quintett in C-dur (zweite Viola: Herr F. Dietz) machte den Beschluß.

Von Virtuosenconcerten erwähnen wir zunächst das des hiesigen Pianisten A. Buhl. Derselbe trug, im Verein mit den Herren Caudella und Siedentopf ein Trio von Hiller (op. 74) vor, das wenig Anklang fand und auch uns ziemlich langweilig erschien. Beethoven's Violoncell-Sonate op. 5 F-dur Buhl und Siedentopf, die hier lange nicht öffentlich gehört wurde, fand verdienten Beifall, während Reinecke's Variationen zu 4 Händen, op. 24 (über eine Sarabande von Bach), vorgetragen von Lutz und Buhl, ganz kalt ließen. Und doch scheint uns dies Werk sehr achtenswerth, nur nicht für's Concert geeignet; es ist recht eigentliche Hausmusik in seiner sauberen strengen Arbeit, aber geringen Klangwirkung. Introduction et Rondo brillant für Pianoforte und Violine, op. 70 von Schubert, erschien, wie leider so manche Instrumentalcomposition dieses Meisters, zu lang ausgesponnen. Auch hatte das Violinspiel des Hrn. Caudella nichts irgendwie Bemerkenswerthes. Herr Carl Hill und die Damen Labitzky und Deinet unterstützten den Concertgeber durch verschiedene Gesänge. Namentlich Frl. Deinet glänzte durch prächtiges Stimmmaterial, dem sie die nöthige Bildung zu geben sich bemühen wird.

In dem Concerte des Herrn Eibenschütz, eines hiesigen Sängers mit voller, in der Tiefe fast zu dicker Stimme, der Lieder von Schumann, Veit und Goltermann mit Beifall vortrug, kam auch eine Sonate für Pianoforte und Violine von Wilhelm Hill, einem hiesigen noch sehr jungen Künstler, zur Aufführung. Fehlte es dem Werk auch an großartigen Ideen, und erschien auch die Form noch nicht so abgerundet als wünschenswerth, so gab es doch Zeugniß von dem Talente des jungen Mannes auch nach dieser Seite hin, der uns als sehr wackerer Pianist längst bekannt ist. — Einige andere Privatconcert trugen zu unbedeutende Programme zur Schau, als daß der Mühe seine Zeit zum Anhören derselben opfern konnte.

Zeitungsschau.

Wer etwa Lust hat, seinen Kindern Musik lehren zu lassen, in einer Weise welche der Abrichtung von Papageien ähnelt, — wer lernen den lieben Kleinen alle Mühe und Anstrengung ersparen will, und sich begnügt, wenn sie nach jahrelangem Einrichtern glücklich einen Walzer oder ein „Salonstück“ spielen können, sonst aber von dem, was man zu eigener Thätigkeit, zu selbstüberwußtem Fortschreiten in der Kunst braucht, gar nichts wissen, dem empfehlen wir eine in der „Leipziger Illustrirten Zeitung“ von 23. Februar abgedruckte neue Methode des Clavierunterrichts von J. C. Lobe, dem Herausgeber der „Musikalischen Briefe eines Wohlbekannten“, dem Verfasser einer Compositionslehre, und dem Preisrichter in Sachen des Fortschritts in der Harmonik u. s. w. — Entweder hat Herr Lobe selbst niemals, oder nicht mit Erfolg Unterricht gegeben, oder er weiß in der That seinen Reformgelüsten gar keine Schranken zu setzen, — sonst müßte er es unterlassen, die musikalische Welt durch so närrische Dinge zu unterhalten. Die „Illustrirte“ aber würde nicht bloß äußerlich, sondern auch innerlich mehr „illustrirt“ erscheinen, wenn sie in musikalischen Dingen vorsichtiger würde, und nicht durch die tollsten und unfruchtbarsten Reformvorschläge ihren Lesern den Kopf verrückte. Dieses weitverbreitete, von jungen und alten Kindern, die gern hübsche Bilder sehen, viel gelesene Blatt denke einmal zurück an alle derartigen Curiosa, die in ihren Spalten gestanden, und die sie vielleicht theuer genug honorirt hat; sie denke z. B. an die berüchtigte „neue Notenschrift“ des Herrn von Heeringen, an dessen Mißerfolge und trauriges Lebensende, und sie wird einsehen, daß es nicht schaden könnte, wenn sie unter ihre Redaktoren eine musikalische Persönlichkeit bestellte, welche mit fünf gesunden Sinnen ausgerüstet ist. —

Nachrichten.

In der 8. Symphonie-Soirée der königl. Kapelle in Berlin hinterließ eine neue Ouvertüre von W. Taubert, betitelt „Aus tausend und einer Nacht,“ den freundlichsten Eindruck. Die Individualität des Componisten vermochte sich darin durchaus natürlich und zwanglos zu entfalten. — Im Viktoriatheater daselbst fand eine Art „musikalisch-dramatisches Fricassée“ statt, worin u. A. auch Roger sang, und zwar in deutscher Sprache Gumbert's „Waldvögelein“ und das unechte „Thüring'sche Volkslied,“ dann den „Erlkönig“ von Schubert. Der Referent der Nat.-Ztg. kann dieser Art von deutscher Kunstleistung Roger's keinen sonderlichen Geschmack abgewinnen und sagt so ziemlich unverblümt: Schuster bleib bei deinem Leisten, d. h. Roger bleib bei deinen französischen Arien und Liedern! —

In einem der letzten philharmonischen Concerte in London wurde unter Bennett's Leitung eine noch ungedruckte Ouvertüre in C-dur von Mendelsohn mit großem Beifall aufgeführt. Mendelsohn soll sie nebst der A-dur Symphonie und der Sopran-Szene „Infelice“ auf den Wunsch der Direction der erwähnten Concert-Gesellschaft geschrieben und ihr den Namen „Trompeten-Ouvertüre“ beigelegt haben.

Roger wird in Paris eine Gesangschule eröffnen. —

Gounod's Oper „Faust“ hat in Darmstadt außerordentlich gefallen (was freiwillig nicht viel beweist), wird aber auch von anderen Orten her als ein „epochemachendes Werk“ bezeichnet. Die deutsche Musikzeitung wird nächstens unpartheiisch darüber berichten. — Von demselben Componisten wird eine neue Oper „La Reine de Saba“ in Paris nächstens in Szene gehen.

Die schon vor längerer Zeit angekündigten Briefe F. Mendelsohn's sollen sich nun endlich unter der Presse befinden. Es scheint, daß sie mehrere Bände ausmachen werden, und gewiß hat man Ursache ihrem Erscheinen mit größtem Interesse entgegen zu sehen. —

Die Stuttgarter Hofbuhne hat kürzlich wieder innerhalb weniger Wochen „Hans Heiling,“ „Fidelio,“ „Iphigenia,“ „Don Juan,“ „Zauberflöte“ gegeben. Wahrlich ein schönes Beispiel für viele kleine und — große Hofbühnen! —

Eine Concert-Ouvertüre in D-dur von Aug. Walter erschien soeben in Partitur, Stimmen und vierhändigem Clavierauszug im Verlag von A. Hunold in Basel.

Bei Kunze in Dresden ist eine Broschüre erschienen: „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe des Kurfürsten von Sachsen“ u. s. w., von M. Fürstenau, deren Inhalt wir in Kürze näher mittheilen werden. —

Die Einweihung des neuen Concertsaales in Barmen hat am 23. und 24. Februar in festlicher Weise stattgefunden Am ersten Abend wurde Händels „Messias“ unter Leitung des städtischen Musikdirektors Herrn Anton Krause in großer Vollendung aufgeführt und zwar in Deutschland zum ersten Male in einem Concertsaal mit vollständiger Orchester und Orgel-Begleitung. Herr Carl Schneider, Fräul. Schred, Fräul. Büschgens und Herr Schiffer sangen die Soli. Am zweiten Abend in dem gemischten Concert zeichneten sich die Brüder Franz und

Isidor Seiß in ihren Solo-Vorträgen aus und ernteten rauschenden Applaus. Herr Franz Seiß spielte Mendelsohn's Violinconcert, Herr Isidor Seiß das wenig gehörte Concert in Es-dur von Weber. — Der schöne Saal, dessen Herstellung im antiken Baustyl gegen 50,000 Thaler gekostet hat, ist 103 Fuß lang, 46 Fuß breit und hat eine Höhe von 35 Fuß. Die Hauptzierde desselben ist die im Hintergrunde prangende Orgel von 44 Stimmen, drei Manualen und Pedal aus der berühmten Werkstätte der Herren Ad. Jbach Söhne in Barmen, ein vortreffliches Werk das allein 6000 Thaler gekostet hat. Die Akustik des Saales erwies sich an beiden Abenden als ganz wundervoll. (Sig.)

Frau Clara Schumann ist in Brüssel angekommen um Concerte zu geben. —

Ferdinand David feierte am 14. Februar sein 25jähriges Jubiläum als Vorgeiger im Gewandhausconcert in Leipzig, und wurde bei dieser Gelegenheit von Orchester und Publicum sehr ausgezeichnet.

Regensburg. Von dem vortrefflichen Sammelwerke, das Canonicus Proske bei Pustet herausgibt, wird in den nächsten Tagen die Fortsetzung des Selectus Missarum Novus erscheinen. Der vierte Band, welcher den ersten Jahrgang schließt, ist ebenfalls in Angriff genommen. Ueber das großartige Unternehmen soll eine Broschüre aus der Feder eines münchener Musikgelehrten erscheinen. — Für das Manuale breve Cantionum ac precum Liturgicarum, den Auszug des größeren, unter dem Titel: „Enchiridion chorale“,von dem verstorbenen Joh. Georg Mettenleiter bearbeiteten Werkes, ist eine zweite Auflage nothwendig geworden, was für den Werth dieser eben so oft gelobten als verkannten Arbeit spricht. Die Vollendung der Orgelbegleitung zu diesem Werke, welches beim Tode seines Verfassers bis zur fünften Section gediehen war, ist aus den Aufzeichnungen des Verstorbenen nun vollendet und dürfte bald erscheinen. (Nrh. M. Z.)

Wien.

Unsere beiden Orchestergesellschaften, der „Dilettantenverein“, und die „Euterpe“ ließen sich im engeren Kreise hören. Der Erste gab des Guten fast zu viel: Eine Mozart'sche in Wien noch nie gehörte Symphonie, C-dur (comp. 1780) in drei Sätzen, deren erster und dritter ganz köstlich sind, deren zweiter aber durch die gänzliche Abwesenheit aller Blasinstrumente monoton wirkte. Ferner das Beethoven'sche Clavierconcert in Es, von Frl. Geißler technisch und rhythmisch ganz trefflich, nur ein bischen kalt gespielt; ferner zum Schluß Mendelssohn's erste Symphonie in C-moll. Die unreine Stimmung der ersten Violinen that vielen der zum Besten gegebenen, sonst recht präcis ausgeführten Musikstücke Abbruch. — Mitten inne waren Gesangsstücke eingestreut, und zwar Duetten von Schumann und Mendelssohn, gesungen von dem sehr begabten Frl. O. Hauer und deren Schwester, der durch den Vortrag der Altpartie im „Paulus“ dem Publicum kürzlich bekannt gewordenen Frau L. — Ferner eine Sopranarie mit obl. Clavierbegleitung von Mozart, technisch untadelhaft, doch nicht frei von einiger Affectation gesungen von Frau Schwarzmann. Die Clavierpartie wurde von Herr Pius Richter sehr correct ausgeführt.

Die „Euterpe“ brachte eine Ouverture von Ries, einen Flötenconcertsatz von Fürstenau, Gesangspiecen, ein Stück für Violoncell und Harfe, und Beethovens C-dur Symphonie.

Eine Operette: „der Drachenstein.“ Musik von einem Wiener Componisten Herrn Conradin, wurde im Theater an der Wien mit Erfolg gegeben, und wird von der Localkritik nicht ungünstig beurtheilt. Wir kommen noch darauf zurück.

(Eingel.) Die Schubert'sche Oper „der häusliche Krieg“ hat bei der ersten Aufführung am 1. März einen so glänzenden und allgemeinen Erfolg gehabt, daß die Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde durch eine Wiederholung derselben dem Wunsche des Publikums um so mehr zu entsprechen glaubt, als sie schon vielfach dazu aufgefordert wurde, sowohl von Personen, welche der ersten Aufführung nicht beigewohnt haben, als von solchen, welche die Oper ein zweites Mal zu hören wünschten. Die Wiederholung des „häuslichen Krieges“ findet demnach, abermals Abends halb 8 Uhr im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde statt, und zwar an dem, in der ersten Woche des Aprils fallenden Hof-Normatag. — Pränumerationen auf Sitzplätze zu 2 fl. werden in der Kanzlei der Gesellschaft entgegengenommen.

Berichtigungen.

In der Kritik des Buches: L. v. Beethovens Leben und Schaffen, von A. B. Marx wird (Nr. 9, Seite 1, Spalte 2) gesagt, das Ballet „Prometheus“ und die „Schöpfung“ wären beide im Verlauf einiger Wochen zum ersten Mal aufgeführt worden. Obwohl dieser Irrthum an jener Stelle von keinem weiteren Einfluß auf die Beweisführung des amerikanischen Kritikers ist, so wollen wir doch um der historischen Genauigkeit willen berichtigen, daß Haydn's „Schöpfung“ in Wien zum erstenmale am 10. Jänner 1799, das Ballet „die Geschöpfe des Prometheus“ aber erst am 28. März 1801 aufgeführt wurde.

Bezüglich der nächsten Sonntag, den 17. März zur Aufführung gelangenden Beethoven'schen Missa solemnis in D-dur, findet sich im Feuilleton der „Presse“ vom 14. März Nr. 72 die Bemerkung, daß diese Aufführung „seit 18 Jahren die erste vollständige Produktion dieses Riesenwerkes in Oesterreich“ sei. „Eine theilweise Aufführung der D-Messe“ — heißt es am Schlusse desbetreffenden Aufsatzes ferner — „brachte zu Anfang der Vierziger Jahre die Sophien-Akademie in Prag.“

Im Interesse der Wahrheit und der Ehre jener Stadt, finden wir uns veranlaßt, die Thatsache zu constatiren, daß in der Saison 1856—57 in Prag unter der trefflichen Leitung des Kapellmeisters Strauß „zwei vollständige Produktionen“ der großartigen und gewaltigen D-Messe stattgefunden haben; die eine zu Weihnachten, die andere in der Charwoche. Beide Male versammelte der Sophien-Insel-Saal ein auserlesenes Publikum, und beide Produktionen wurden von einem außerordentlichen Erfolge gekrönt.

Soviel zur Berichtigung jener geschichtlich interessanten Aufzählung von bereits stattgehabten Produktionen der D-Messe.

Eduard Kulke.

In Nr. 10 d. Bl. Seite 75, in der 3. Zeile der Recension über die Reform des Gregorianischen Gesangs ist zu lesen: früheste, statt frischeste.

Concert-Ankündigungen.

Am 17. März Mittags halb 1 Uhr im k. k. gr. Redoutensaal: 4. Gesellschafts-Concert unter Leitung des artist. Directors Joh. Herbeck. (Beethoven, große Messe in D. op. 123.)

Am 17. März halb 1 Uhr im Theater an der Wien: Musikalische Akademie zu einem wohlthätigen Zweck.

Am 17. März Nachmittags halb 5 Uhr im Saal des Herrn Ehrbar: 3. Quartett-Production der Herren Hoffmann, Türk, Steiner und Moser.

Am 17. März Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: 2. Concert der Harfen-Virtuosin Fräulein Marie Mösner.

Am 20. März Abends halb 8 Uhr im Saal des Herrn Böhendorfer: 2. Concert des Pianisten Herrn Rudolf Schweida.

Am 21. März Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinssaal: Concert des Componisten Franz Mögele und der Sängerin Fräulein Louise Thym.

Am 21. März. Abends halb 8 Uhr im Saal der Herren Streicher und Sohn: 3. Abonnements-Soirée der Pianistin Fräulein Albertine Zadrobilek.

Am 23. März Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinssaal: Concert des Violoncellisten Moritz Wagner.

Am 24. März Mittags halb 1 Uhr im k. k. gr. Redoutensaal: Concert der Sing-Akademie unter der Leitung des Herrn Capellmeister Stegmayer.

Druck von Friedrich Förster & Bruder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 12. Wien, 23. März 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 805. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. **Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing,** vormals **H. F. Müller's Witwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silberge. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. S. Bach's Arien. — Recensionen. — Locales. — Correspondenzen aus Brüssel und Hamburg. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Concert-Ankündigungen.

J. S. Bach.

Arien aus verschiedenen Cantaten mit Begleitung des Pianoforte,
bearbeitet von
Robert Franz. *)
4 Hefte (9 Alt-, 9 Baß-, 9 Sopran-, 9 Tenor-Arien).
Leipzig bei F. Whistling.

-r- Die vorliegende Sammlung Bach'scher Arien gibt ein erfreuliches Zeugniß von dem ernsten auf allen Gebieten sich zeigenden Bemühen unserer Tage, die reichen, lange Zeit vergessenen Schätze einer herrlichen Vergangenheit wieder ans Licht zu ziehen und unserm Geschmacke zugänglich zu machen. Sie darf um so freudiger von uns begrüßt werden, als sie einen sehr wichtigen Beitrag zu liefern verspricht zu einer auch in weitern Kreisen allmälig beginnenden Bewegung, aus welcher, wie zu hoffen steht, endlich eine allseitige Anerkennung und gerechte Würdigung Seb. Bach's hervorgehen wird. Im gegenwärtigen Augenblick freilich schwankt das Urtheil selbst unter den Sachverständigen noch bedeutend hin und her, und man kann noch immer nicht den richtigen Standpunkt gewinnen, aus welchem eine umfassende Anschauung von Bach's Wesen und von seiner Bedeutung für Gegenwart und Zukunft möglich wäre. Ein großer Theil des Publikums sieht in ihm hauptsächlich den specifisch-religiösen, oder noch näher den protestantisch-kirchlichen Musiker, sei es den allein wahren und größten oder nur den mehr oder minder veralteten. Und es ist kein Zweifel, daß Bach's meiste und größte Compositionen für die Kirche bestimmt sind, daß sein ganzes Wesen in den religiösen Traditionen der lutherischen Kirche wurzelt, daß er als die köstlichste Blüthe der ins tiefste Innere des Menschen gehenden pietistischen Bewegung, als ein letzter Reformator und als ein lebendiges, lautredendes Zeugniß des göttlichen Geistes mitten in der Zeit der beginnenden Aufklärung und der Veräusserung alles tieferen Lebens dasteht. Keiner hat je so wie er die Mystik und Innerlichkeit des protestantischen Glaubens erschöpfend dargestellt, keiner den sittlich-persönlichen Charakter desselben so symbolisch versinnlicht, keiner die centrale Bedeutung des göttlichen Wortes als des Quelles und Lebensgrundes für diesen Glauben so pietätsvoll anerkannt, keiner dasselbe so geistvoll, erschöpfend und erbaulich ausgelegt. — Allein diese Auffassung übersieht, daß Bach die Ausdrucksform, deren er sich in seinen kirchlichen Compositionen bediente, und die wir den specifisch-kirchlichen Styl zu nennen pflegen, auch zu rein weltlichen Stoffen benützte, daß ihm dieselbe auch sonst natürlich war. Nicht wenige seiner Kirchencantaten haben ursprünglich ganz profane Texte gehabt, und die üppigsten Liebeslieder bewegen sich bei ihm in demselben strengen Styl, als die seriösesten Kirchenarien. Außerdem hat er eine Menge reiner Instrumentalwerke geschrieben, denen Niemand einen kirchlichen Charakter wird zuschreiben wollen. Diese Erscheinung fordert unzweifelhaft auf, einen umfassenderen Gesichtspunkt für die Gesammtbeurtheilung Bach's zu finden.

Aus dem rein musikalischen Gesichtspunkt nun aber, wie er von einem andern nicht weniger zahlreichen Theil unsers Publikums noch immer vertreten wird, ist es noch viel weniger möglich, das Wesen Bach's zu überschauen, zumal da es hier so nahe liegt, zu einer rein formalen und technischen Auffassung herabzusinken. Leider giebt es noch viele selbst unter den Musikern, die in Bach kaum etwas anderes zu erblicken vermögen, als den größten Contrapunktisten und Harmoniker, denen aber die symbolische und ästhetische Bedeutung seiner Kunstmittel ein verschlossenes Gebiet ist, geschweige daß sie im Stande wären, die Idealität und den geistigen Adel seiner Gedanken und Empfindungen zu begreifen. Freilich ist es wahr, daß ihm weder vorher noch nachher Jemand gleichgekommen ist an Gewandtheit in allen Künsten des Contrapunktes, an Fluß der Stimmführung und Glätte der Modulation, an Reinheit des polyphonen Satzes und Feinheit der Gliederung in einzelnen Motiven wie in größeren Abschnitten und in Allem was man sonst noch anführen möge; es ist wahr, daß Bach auf seine formale Meisterschaft selbst ein großes Gewicht gelegt hat, daß er mit Vorliebe an Werken arbeitete, in denen sich dieselbe im vollsten Glanze bewähren konnte (die Kunst der Fuge); aber wie wenig kann eine solche Auffassung befriedigen, wenn es Musiker giebt, die, obwohl sie dies Alles preisend anerkennen, dennoch über die Klangschönheit Bach'scher Werke im Zweifel sind? Ja sollte Bach, was nicht ganz unmöglich wäre, sich selbst hauptsächlich als Contrapunktisten beurtheilt haben — welcher Genius hat je die ganze Tragweite seines prophetischen Geistes geahnt? —

Noch hat es leider die historische Forschung nicht dahin gebracht, eine genügende Antwort auf die brennende Frage auch nur zu versuchen. Denn noch existirt keine Biographie Bach's, welche den Anforderungen, die man heutzutage an eine solche stellen darf, nur von fern Genüge leistete. — Während fast allen andern großen Componisten von Händel bis auf Schumann herab, zum Theil äußerst werthvolle biographische und andere Denkmäler gesetzt sind, scheint es fast, als sollte dies dem größten unter allen — vielleicht eben wegen seiner unnahbaren Erhabenheit — noch lange versagt bleiben. — Ueber sein äußeres Leben und wie dasselbe gestaltend auf sein inneres wirkte, möchte verhältnißmäßig wenig zu sagen sein, da die Quellen darüber nur spärlich fließen und er ein wenig bewegtes Leben geführt hat. Seine Werke eben scheinen nach dem, was bisher bekannt geworden ist, außer ganz äußerlichen Notizen über ihre Entstehungszeit, nur geringe Anhaltspunkte für eine historisch-biographische Construction zu gewähren. Denn sie tragen äußerst wenig Spuren einer Entwicklung an sich, zeigen vielmehr alle von einer so erstaunlichen Reife,

*) Kürzlich sind von demselben Herausgeber erschienen: 6 Duette von J. S. Bach. Breslau bei Leuckart.

Abgeschlossenheit und Vollendung, daß ähnliche bedeutende Entwicklungsphasen, wie bei Händel und Beethoven sich schwerlich möchten unterscheiden lassen. Demnach wird jede Biographie Bach's nothwendig einen weit mehr ästhetischen als historisch-pragmatischen Charakter annehmen müssen. Welche Schwierigkeiten aber diese Art der Betrachtung bietet, beweist auf's Schlagendste das zopfhafte und unsichere Verhalten der musikalischen Tageskritik über Bach'sche Werke, namentlich auch das fast gänzliche bisherige Schweigen derselben über die bereits vor 10 Jahren begonnene Herausgabe der Werke Bach's; *) nicht minder aber auch das völlig unwürdige und unkritische Gezänk, ob Bach veraltet und überwunden, ob Händel größer und universaler sei als er, ob man sich für ihn begeistern dürfe oder nicht, ob seine Sachen ausführbar seien u. dgl. m. — Wer noch in solchen Fragen befangen ist und damit kritisch zu sein wähnt, der zeigt ja doch nur, wie weniger innerlich angeregt worden ist von der rührenden Demuth, Kindlichkeit und Einfalt, die aus jedem Ton des Meisters zu uns redet, von jener Erhabenheit über alle Beschränktheit und Kleinlichkeit, von jener hinreißenden Schwärmerei und Innigkeit, Zartheit und Kraft des Gefühls, von jener bezaubernden Anmuth und Lieblichkeit der Form, von jener überschwenglichen Fülle und Macht der Ideen! — Wie kann es uns wundern, daß diesem Verhalten der musikalischen Kritik, welche doch gewissermassen der Höhenmesser des öffentlichen Geschmacks ist, das Verhalten des größten Theils unserer Musikfreunde entspricht? Wer kennt nicht die trostlose Unwissenheit, Verblendung und Hartnäckigkeit und die Menge der abenteuerlichsten Vorurtheile, mit welchen S. Bach zu kämpfen hat? — Wer aber möchte das zwar dringend nothwendige, aber undankbare Geschäft über sich nehmen, dem guten Deutschland seine unverantwortlichen Sünden gegen seine edelsten Söhne vor Augen zu halten? Versuchen wir es lieber, uns im Hinblick auf das vorliegende Werk, welches uns in einer oden produktionslosen Gegenwart wie eine erfrischende Quelle begegnet, einige Züge Bach'scher Schöpfergröße zu vergegenwärtigen, nicht als wollten wir irgend etwas Neues oder Erschöpfendes sagen, sondern nur um auf das Werk selbst hinzuweisen und dadurch einen kleinen Beitrag zu liefern zu einer aber Einseitigkeiten erhabenen Beurtheilung des Mannes und zu einer umfangreicheren und weiter verbreiteten Anerkennung desselben.

Zwar — täuschen wir uns nicht darüber — Bach wird nie in derselben Weise, schwerlich auch je in demselben Maße als Händel Gemeingut der Menschheit werden können. Das beruht einfach auf der völligen Verschiedenheit sowohl der Objecte als der Art ihres Schaffens. Händel's Blick ist nach Außen gekehrt; die großen Gestalten der biblischen und profanen Geschichte rufen seine Phantasie wach, Alles gestaltet sich bei ihm zu dramatischer Handlung und Entwickelung. Daher ist dramatische Lebendigkeit und Charakterwahrheit bei ihm vorwiegender Zweck. — Seine Größe besteht nicht sowohl darin, aus überquellender Tiefe musikalischer Schöpferkraft das Tonmaterial um ein bedeutendes vermehrt zu haben, sondern, wie Chrysander treffend gezeigt hat, weit mehr darin, daß er es wie kein Anderer versteht, ein verhältnißmäßig beschränktes Tonmaterial seinen künstlerischen Intentionen dienstbar zu machen. Darum ist es so charakteristisch für ihn, kein irgend brauchbares Mittel, und wäre es das einfachste Volkslied, unbenützt zu lassen, sich in der Welt umzusehn, um die verschiedenen Stylarten gleichsam durchzuleben und die bedeutenden Nationalitäten mit ihren musikalischen Traditionen auf sich einwirken zu lassen. — Die freie und originelle Assimilation aller dieser Momente ist ein Hauptzug seiner Meisterschaft. Concrete historische Wahrhaftigkeit, großartige dramatische Kraft in der Charakterzeichnung wie in der Entwickelung der Handlung, wunderbare Oekonomie und Einfachheit zeichnen ihn aus.

Ganz anders Bach. Er greift nicht in die Vergangenheit der Geschichte zurück, nicht die äußerlich sichtbare Welt der That ist ihm Object der Darstellung; er zeigt und schildert nicht fremde, außer ihm liegende Personen, Ereignisse und Verhältnisse, sondern er ist ein Prophet, welcher, indem er stets sich selbst, seine gegenwärtigen, im Innersten erlebten Erfahrungen, Gedanken und Stimmungen wiedergibt, zugleich das Organ bildet für das innerste Seelenleben aller Menschen wie daselbe erfüllt und verklärt ist durch den lebendigen christlichen Glauben. Dies bringt er durch die wunderbarsten Mittel mit allen seinen immer wechselnden, stets neuen und doch auch wieder gleichartigen Formen zu fester künstlerischer Gestaltung. Darum hat seine Musik einen weit persönlicheren, vom Herzen unmittelbar zum Herzen dringenden Charakter als die Händel'sche, ist also keineswegs weniger concret und allgemein. Werden wir durch dieselbe auch nicht fortwährend auf den großen Schauplatz der Weltgeschichte versetzt, so führt sie uns doch in die ebenso bewegte, großartige und unerschöpfliche Tiefe des menschlichen Herzens, welches ja von demselben Gotte gelenkt und an ihn gebunden ist, der auch die Weltgeschichte regiert. — Hiermit hängt nun aufs genaueste zusammen, daß sich bei ihm der künstlerische Zweck und die feste Schranke der Oekonomie mehr unserm Bewußtsein entziehen muß. Eine concrete historische Situation und die derselben entsprechende Seelenstimmung des einzelnen Individuums oder der betheiligten Massen hat ein viel bestimmteres Maß in sich selbst, als die ewig wogende, immer ins Unendliche schweifende Stimmung, welche sich aus einem Gedanken, aus einer Herzenserfahrung der unmittelbarsten und immer wiederkehrenden Gegenwart erzeugt. Daher bei Händel jene felsenfesten, unerschütterlich bestimmten Formen, bei Bach Alles Fluß, Alles Bewegung: — das treueste Symbol seiner Gedanken. — Denn die Eigenthümlichkeit der Objecte, zu welchen Bach sich durch seine Natur hingezogen fühlte, mußte natürlich auch die Art seines Schaffens bestimmen. Die schwierige Aufgabe, dies nach allen seinen einzelnen, kaum zu überschenden Momenten hin aufzuzeigen, wird eine künftige Biographie zu lösen haben. Hier genügt es, daran zu erinnern, daß Bach dem Obigen zufolge die ihm überlieferte contrapunktische Schreibart und alle damit zusammenhängenden Formen mit Vorliebe cultivieren mußte. Denn sie allein war im Stande, auf entsprechende Weise die unendlich reichen Beziehungen des inneren Lebens nachahmend zur Darstellung zu bringen. Er hat dieselbe, wie Allen bekannt ist, zu einer nie wieder erreichten Höhe erhoben, was am deutlichsten an seinen Vocalcompositionen ersehen werden kann. Denn hier wird es unwidersprechlich klar, wie diese Kunstform den wundervollen Organismus des geisterfüllten menschlichen Seelenlebens vollkommener als jede andere abbildet; wie dieselbe die innerste Natur der Musik, aus welcher sie ursprünglich mit fast mathematischer Consequenz hervorgegungen war, darstellt und zugleich die idealste Aufgabe derselben, eine Symbolik des Seelenlebens zu sein, auf die natürlichste und gesetzmäßigste Weise löst. — Der Grund nun, weshalb Bach mit seiner Art, den Contrapunkt zu behandeln, das Höchste erreicht hat, liegt einerseits in der unerschöpflichen Auffindung der gehaltreichsten Hauptmotive, in diesem Mysterium unmittelbarster Bethätigung des Genius, andererseits in der staunenerregenden Gestaltungskraft, mit welcher er dieselben behandelt und entwickelt. Sein Text kleidet sich in ein Motiv, welches die ganze folgende musikalische Ent-

*) Unser noch so junges Unternehmen kann der obige Vorwurf nicht wohl treffen, auch sind wir uns wohl bewußt, nichts verfäumt zu haben, was in dieser Sache förderliches durch unsere Zeitung geschehen könnte. Die Schwierigkeit liegt aber nicht in der noch zu geringen Bekanntschaft strebender Muster mit den gehobenen Schätzen, sondern in der Schwierigkeit der Behandlung des Gegenstandes, von welcher der Verfasser des obigen Artikels ja selbst spricht. Um über Bach zu schreiben, würdig zu schreiben, müßte man fast eben so viel dichterische Begabung besitzen, wie der Meister wirklich to ndichterische besaß. Hiermit soll freilich nicht entschuldigt werden, was bisher von älteren Musikzeitungen versäumt wurde. D. Red.

wickelung und somit auch den Inhalt des Textes, embryonisch in sich birgt. Plastische Klarheit und Rundung, elastische Vielseitigkeit, harmonische Fülle und eine nie fehlgreifende, schlagende Charakteristik zeichnen jedes Bach'sche Motiv aus. Die Durchführung und Entfaltung desselben geschieht nun bekanntlich weniger durch künstliche Zergliederung, Zerlegung, Zusammensetzung u. s. w., welches Alles mehr in das Gebiet des Rhythmus einschlägt, — sondern so zu sagen durch modulatorische Schattirung, also durch Harmonie, indem dasselbe Motiv meist in ganzer Ausdehnung unter die mannigfaltigen Schlaglichter gestellt wird, welche sich aus den verschiedenen Stimmen in denen es auftritt, aus den verwandten Tonarten, durch die es sich bewegen muß, aus den Gegenmotiven, die ihm entkleimen und mit ihm combinirt werden, aus den Umkehrungen, Engführungen, Erweiterungen u. s. w. wie von selbst ergeben. Soviel nun hierbei auch eine bloß technische Geschicklichkeit zu leisten im Stande sein mag, so macht sich bei Bach dieselbe nie wie als solche, sondern stets nur als Mittel zu den höchsten Zwecken geltend. Woher käme es sonst, daß die Durchführung seiner Sätze bei der größten Einfachheit der Grundrisse, bei der gesetzmäßigsten Symmetrie, bei der scheinbar immer wiederkehrenden Regelmäßigkeit und Stetigkeit der Grundverhältnisse, dennoch jeden Augenblick die Grenzen unserer Fassungskraft überschreigt; daß wir die innere Nothwendigkeit und zweckvolle Anordnung, die Steigerung und Abschließung eines Verlaufes oft nicht begreifen können, und daß sich uns dennoch überall die unmittelbarste Ueberzeugung aufdrängt, wie nothwendig Alles ist, da im Ganzen wie im Einzelnen die innigste Durchdringung des Textgedankens und der Musik zur Erscheinung kommt? — Wir fragen unwillkürlich, ob uns nicht etwa Geheimnisse der Technik abhanden gekommen sind, die vielleicht mit Bach geboren und begraben wurden, oder ob es uns nur an innerer Tiefe, Einfalt und Demuth fehlt, um die ganze Hoheit der Gedanken und Combinationen zu empfinden und zu begreifen, welche dem tiefsinnigen Geiste des Meisters nothwendig und natürlich waren. — Das Meiste derart ist ohne Zweifel einem künftigen gereifteren Geschlechte vorbehalten, wenngleich auch Manches auf Rechnung seines Zeitgeschmackes kommen mag, womit natürlich einer ihn in Bausch und Bogen für „veraltet" oder „unserm religiösen Bewußtsein fremd" erklärenden Auffassung auch nicht im Entferntesten beigestimmt werden soll.

Ein zweites Hauptmoment, welches die Art des Bach'schen Schaffens auch Händel gegenüber sehr deutlich charakterisirt, ist der Choral. Durch ihn stellt sich Bach aufs Bestimmteste auf den Boden deutscher Nationalität und allgemeiner Verständlichkeit. Es kann uns auch hier nicht in den Sinn kommen, selbst nur andeutend seine reformatorische Stellung zum Choral zu beschreiben; diese Bemerkungen sollten ja überhaupt zunächst nur die allerprincipiellsten Fragen in Bezug auf Bach ein wenig beleuchten helfen. — Daher begnügen wir uns, darauf hinzuweisen, wie er, seiner Natur gehorchend, auch das unmittelbarste Product der evangelischen Gemeinde, diesen allereinfachsten lyrischen Ausdruck des protestantisch-christlichen Seelenlebens durch umfassende Combinationen zu der gehaltvollsten Universalität steigert. Denn dies ist unzweifelhaft seine Absicht wenn er ihn entweder als Cantus firmus mit allerlei symbolischem Figurenwerk umkleidet, oder ihn als Thema zu einem fugirten Satze verarbeitet, oder jede einzelne Strophe desselben canonisch durchführt. Welche Erfolge er damit erzielt, beweisen eine Menge seiner Cantaten. So ist z. B. der erste Choralsatz von: „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir" von so wunderbarer Mystik, daß man nicht mehr bloß das Sündenelend der christlichen Gemeinde hört, sondern etwas ahnet von dem Ringen und „Seufzen der Creatur," welches nur die tiefsinnigsten Menschen dem Apostel nachgefühlt haben.

Der eigentliche Brennpunkt Bach'scher Schöpferthätigkeit liegt daher in dem Bestreben, das allgemeine menschliche Seelenleben in seinen tiefsten Tiefen zu ergründen, es in seinen allgemeinen und besonderen Zusammenhängen mit dem lebendigen Gott sowohl als mit der sündigen Welt zu erfassen — ein Zug speculativer Mystik, wenn man will — und dasselbe in umfassender Tonsymbolik zu versinnlichen. Kein Wunder, daß er einer solchen Aufgabe gegenüber, vor allen Andern in schlechthin einziger Weise ausgerüstet erscheint: mit der unerschöpflichsten Phantasie, mit der mächtigsten Produktionskraft, mit dem ahnungsvollsten Tiefsinn. Nennt man daher mit Recht Händel universal, insofern er alle zu seiner Zeit vorhandenen musikalischen Elemente sich frei assimilirt hat, so ist es nach dem Gesagten wohl erlaubt, dieser mehr quantitativen Universalität gegenüber S. Bach eine eben so große, intensive, geistige Universalität zuzuschreiben, so daß sich also beide Männer gegenseitig ergänzen und dadurch jede Frage nach dem größeren oder geringeren Werthe des einen oder des andern vollkommen überflüssig machen. — Mit der verschiedenartigen Natur beider Meister hängt aber nothwendig zusammen, daß die Einwirkung, welche sie auf das Publikum ausüben, bei Händel eine größere Extensivität, bei Bach eine größere Intensivität gewinnen wird. Händel ist nie unbekannt gewesen, er hat von je her einen sehr großen Theil des Publikums sittlich und künstlerisch begeistert, erhoben, erfrischt und belebt; er ist ein Stück vom Nationalstolz der Engländer. Bach ist erst seit Kurzem aus langer fast gänzlicher Vergessenheit erstanden und hat hauptsächlich unter Musikern und gläubigen Christen seine Verehrer; aber er pflegt auch so nachhaltig zu wirken, daß, wer mit dem Verständniß aller übrigen Musik so zu sagen auf's Reine gekommen ist, immer und immer wieder zu ihm zurückkehrt, um stets neue Wunder zu entdecken. Er hat es vermocht, die musikalische Denk- und Empfindungsweise der modernen Generation umzuwandeln; denn erst seit man ihn genauer kennt, hat das musikalische Verständniß einen bedeutenden Umschwung zum Besseren erfahren, wenn auch nicht ihm ausschließlich dieser Einfluß zuzuschreiben ist. Wem fällt hierbei nicht der Vergleich mit Spinoza ein? So lange Leibnitz und Wolf herrschten, ja selbst noch in der Kant'schen Periode ward Spinoza kaum gelesen, noch weniger verstanden; seit man ihn kennen lernte, half er einen solchen Umschwung im Zeitbewußtsein bewirken, daß er schließlich als innerstes Eigenthum einer ganzen gebildeten Generation auch die Andern tiefer verstehen lehrte. —

Doch dem sei, wie ihm wolle; jedenfalls darf Bach Ansprüche machen auf eine weit allgemeinere, ernstere und hingebendere Anerkennung und an ein viel gründlicheres Studium, als ihm bisher zu Theil geworden ist. Hierzu will das vorliegende Werk, wie der Herausgeber in seiner „Vorbemerkung" ausdrücklich ausspricht, einen Beitrag liefern. Sehen wir es uns denn ein wenig genauer an. 36 ausgewählte und mit Clavierbegleitung versehene Arien sind im Laufe zweier Jahre (1859 und 1860, wie der Herr Verleger in nachahmenswerther Weise bemerkt) aus den Partituren der Leipziger Bachgesellschaft hervorgegangen und haben unter andern auch den anerkennenswerthen Zweck, „dem größeren Publikum den Weg zu den Schätzen dieser Ausgabe bahnen zu helfen." Sie sind mit wenigen Ausnahmen aus Cantaten entlehnt, einer Gattung von Compositionen, die Bach sichtlich mit besonderer Vorliebe gepflegt hat; denn es sollen 5 ganze Jahrgänge, deren jeder wenigstens 60 — für jeden Sonn- und Festtag eine — enthielt, existirt haben, wovon freilich nur die Hälfte erhalten, ein geringer Theil erst edirt ist.

Die Cantaten waren speciell nur für gottesdienstliche Zwecke geschrieben, und ihre Form scheint ebenso wie die der Passionsmusiken aus einer naiven Nachbildung protestantischer Cultusformen hervorgegangen zu sein. Sie schließen sich nämlich eng an das Evangelium des betreffenden Feiertages an und bringen die Hauptgedanken desselben und somit auch den eigenthümlichen Charakter des Tages selbst feiernd zur Darstellung.

Die verschiedenen Subjecte der Feier, die Gemeinde, der Prediger, das einzelne Gemeindeglied kommen zu ihrer Geltung, indem sie, jeder nach seiner Weise zum vollen Verständniß, zum lebendigen Genusse und zur gegenseitigen Mittheilung des göttlichen Wortes beitragen. So bewegt sich zum Beispiel die Cantate am Sonntage Sexagesimae um ihr Evangelium, das Gleichniß vom vielerlei Acker, auf welchen der Same des Wortes Gottes fällt, in folgender Weise: Sie beginnt mit einer „Symphonie," welche, wie häufig, die Vorbereitung zu dem Folgenden bildet, indem sie mit ihren ungeheuern Unisonos und die darüber ausgespannten verschlungenen Figuren offenbar die Fülle, die Macht, den Segen des Wortes Gottes schildern soll, etwa in der Weise, wie es der Prediger in den Textworten des folgenden Baß-Recitativs zusammenfaßt: Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt, und nicht wieder dahin kommt, sondern feuchtet die Erde und macht sie fruchtbar und wachsend, daß sie giebt Samen zu säen und Brot zu essen: also soll das Wort, so aus meinem Munde gehet, auch sein. Es soll nicht wieder zu mir leer kommen, sondern thun das mir gefällt, und soll ihm gelingen, dazu ich es sende. Jesaia 55, 10. 11. Hierauf spricht ein Vertreter der Gemeinde in einem Tenor-Recitativ die Empfänglichkeit derselben für die Predigt aus; die Gemeinde bestätigt dies dadurch, daß sie mit den Worten der Litanei: „Du wollest Deinen Geist und Kraft zum Worte geben; erhöre uns lieber Herre Gott" sofort den Prediger veranlaßt, in einem langen, durch die Litanei der Gemeinde mehrfach gegliederten Baß-Recitativ gleichsam eine Predigt zu halten, welche dem Gedankengange der Litanei folgt und das Textevangelium soviel als möglich berücksichtiget. Auch hier dreht sich Alles um das Wort Gottes, welches sowohl Schutz gegen Teufel, Türken und Papst gewähren, als auch die Sünden und den Irrthum der verführten Christen vertilgen soll. Dieses Responsorium zwischen Gemeinde und Prediger bildet den Mittelpunkt der Cantate. In richtiger Symmetrii folgt nun zuerst wieder ein Gemeindeglied, welches in einer Sopran-Arie den über alle andern Schätze erhabenen „Seelenschatz" des Wortes Gottes besingt (vgl. Sopr.-Ar. Nr. 1) worauf die Gemeinde mit dem Choralgesange schließt, Gott möge sein heiliges Wort ihr nicht nehmen, damit ihre „Schuld und Sünde" sie nicht „beschäme." — In manchen Cantaten ist der Text des Evangeliums selbst mit angewendet, entweder ganz, wie in den Weihnachtscantaten oder nur zum Theil. Im letzten Falle ist es charakteristisch für Bach, daß er die Hauptstelle, gleichsam die Pointe des Ganzen zu wählen pflegt; so z. B. in der Cantate am 14. Sonntag nach Trinitatis, auf welchen das Evangelium von den 10 Aussätzigen, Luc. 17, 11 fällt; — er nimmt, um die Idee der Dankbarkeit, von welcher die ganze Cantate handelt, gleichsam als textgemäß nachzuweisen, den 15. und 16. Vers, die Pointe des Evangeliums und stellt sie als Recitativ in die Mitte des Ganzen: „Einer aber unter ihnen, da er sahe, daß er gesund geworden war, kehrte er um und preisete Gott mit lauter Stimme, und fiel auf sein Angesicht zu seinen Füßen und dankte ihm. Und das war ein Samariter." —

Wie in den Passionsmusiken so finden sich auch in den Cantaten dramatische, epische und lyrische Elemente mit einander verbunden, in der Mischung jedoch, daß, dem Zweck der Feier entsprechend, das lyrische und Contemplative dominirt. — Daher pflegt sich in den Vordergrund zu stellen der Chorgesang der Gemeinde. Er präsentirt sich einerseits als kunstvoll ausgeführter Figuralsatz, welcher vermöge seiner bedeutenden Mittel im Stande ist, auf die umfassendste Weise die reichen Beziehungen des göttlichen Wortes, welches hier meist zu Grunde liegt, sei es als Bibeltext oder als Kirchenlied, sowohl nach der objectiven als nach der subjektiven Seite hin zur Darstellung zu bringen. Andererseits tritt die Gemeinde im Choral auf, der den Schluß zu bilden pflegt und meistens rein lyrisch gehalten ist; statt dessen findet sich öfter auch ein Arioso für den Chor; seltener ein durchgearbeiteter Satz. — Dem gegenüber steht nun einmal das Recitativ, welches zuweilen erzählend, meist aber betrachtend oder auch lyrisch gehalten ist. Im ersten Falle ist es dem Evangelisten zugetheilt (Tenor-Solo), sonst entweder dem Prediger oder einem Gemeindeglied. Es bahnt gewöhnlich den Weg vom Gemeinde- zum Sologesang und umgekehrt. — Dann endlich stellt sich in der Arie das Einzelsubjekt als Vertreter der ganzen gläubigen Christenheit mit seinem persönlichen Glauben und seinem frommen Gefühle in lyrischem Erguß der Gemeinde gegenüber. Hier entfaltet sich nun die reichste Mannigfaltigkeit der Stimmungen, welche jeder einzelne Mensch in seinem religiösen Leben tagtäglich erfahren kann, eine Vielseitigkeit, welche die höchste Bewunderung verdient. Die eingehendere Beschäftigung mit diesem Theile von Bach's Schöpfungen ist um so interessanter, anregender und erbaulicher, als uns dieselben ihrer Natur nach ohne Zweifel mehr als irgend welche anderen einen Blick in das innerste Gemüthsleben des herrlichen Mannes gewähren. Schon aus diesem Grunde kann das vorliegende Werk nicht dringend genug empfohlen werden.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen. *)

Sechs Gesänge, comp. von Max Bruch, op. 7. Verlag von Breitkopf und Härtel.

Sechs Gesänge, comp. von Carl Michels, op. 5. Derselbe Verlag.

Sechs Gesänge, comp. von B. J. Brambach, op. 4. Derselbe Verlag.

v. Br. Drei neue Liederhefte, nicht unschätzenswerthe Beiträge zur individuellen Lyrik, alle ein bischen sentimental, keines von hervorragendem Gehalt, keines aber auch schlechthin werthlos. Das meiste Talent offenbart der erstgenannte Componist, das schwächste der letztgenannte. Aus den Bruch'schen Gesängen heben wir „die Zufriedenen" und „Ruhzisch," aus jenen von Michaels die beiden letzten („Gondellied" und „aus Tristan und Isolde") als diejenigen hervor, die sich durch entschiedene Stimmung, durch Wärme und Energie der Empfindung besonders auszeichnen. Ziemlich matt sind die Gesänge von Brambach, doch möchten wir Nr. 3 „dein Bildniß wunderselig" und Nr. 4 „Abendgebet" in soweit anerkennen, als der Componist in ihnen, wenn nicht Inspiration, so doch ein zartes Gemüth zeigt, dessen Ausdrucksweise immerhin freundlich in uns wiederzuklingen geeignet ist.

Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von Rud. Biole, op. 20. Verlag von Julius Friedländer in Berlin.

Backfischgedichte mit entsprechender, übrigens ganz anständiger Backfischmusik, daher auch nur Gemüthern zu empfehlen, die das Backfischartige lieben. Als ein solches stellen wir uns jenes der Signora Zelia Trebelli nicht vor, welcher diese Lieder gewidmet sind.

Gesänge für Frauenchor mit Begleitung von zwei Hörnern und Harfe, comp. von J. Brahms, op. 17. Verlag von J. Simrock in Bonn.

Brahms' neu erschienene Compositionen deuten — seine Serenaden sowohl, wie diese Gesangstücke — auf einen Umwandlungs- und Läuterungsprozeß in seinem Innern, zu dem wir ihm nur Glück wünschen können, denn vor Allem ist es nöthig, daß sich die Elemente in der Seele des Künstlers mischen, und nicht in dumpfer Isolirtheit verharren. Von dem wilden, etwas wüsten Ungestüm, mit welchem der junge Componist in die Welt stürmte, zeigen seine neueren Produktionen nicht die Spur, vielmehr eine

*) Es wird nicht schaden, wenn wir hier einmal ausdrücklich bemerken, daß unsere Herren Mitarbeiter ein völlig freies Urtheil über die ihnen zur Besprechung übermittelten Werke haben; wir nehmen nie einen Einfluß auf dasselbe, weder im günstigen noch ungünstigen Sinne, und bitten daher alle jene Herren Componisten, mit denen wir in persönlicher Verbindung stehen, dieß zu berücksichtigen.. D. Red.

durch den Gegensatz doppelt auffallende milde Weichheit, die freilich auch von vornherein durch die Natur der Kunstgattung und des gegebenen Stoffes (in den Gedichten nämlich) gefordert war. Die uns vorliegenden Gesänge (nach Gedichten von Ruperti, Shakspeare, Eichendorff und Ossian), sind, wie schon die eigenthümliche aber sehr glückliche Wahl der Mittel errathen läßt, deren sich der Componist zur Versinnlichung seiner Ideen bedient, durchaus von elegischem Charakter. Der Ton ist in allen sehr fein getroffen, die Stimmung des Gedichtes überall mit zartem, einfach wahrem Ausdruck wiedergegeben und die aus der Mischung der Frauenstimmen (zwei Sopran- und eine Altstimme) mit den oben bemerkten begleitenden Instrumenten hervorgehende sinnliche Klangwirkung stellen wir uns als eine sehr harmonische vor. Durch musikalische Erfindung aber sticht nur der letzte dieser Gesänge (Zingals Gesang) bemerkenswerth hervor und die Composition des Eichendorff'schen „Gartner" für Frauenchor müssen wir, so wenig wir auch einem plumpen Realismus in diesem Punkte huldigen, doch für einen entschiedenen Mißgriff erklären, den jeder als solchen empfinden muß, der sich nur die Anfangsverse des Gedichtes vergegenwärtigt:

Wohin ich geh' und schaue
In Feld und Wald und Thal,
Vom Berg hinab in die Aue:
Viel schöne, hohe Fraue,
Grüß ich dich tausendmal.

Die Partitur ist so eingerichtet, daß sie zugleich als Clavierauszug benützt werden kann.

Ouvertüre, Entre-Akte und Chöre zum Trauerspiel „Lucifer," von J. van Vondel für Solo, Chor und Orchester componirt von J. H. van Eyken. — Op. 40. Klavierauszug vom Komponisten. — Verlag von Arnold in Elberfeld.

Holland läßt in neuerer Zeit die lebhaftesten Anstrengungen wahrnehmen, seinen alten Ruhm in der Tonkunst zu erneuern und van Eyken zählt zu den geachtetsten Namen seines Vaterlandes. Gleichwohl können und müssen wir uns über die oben angezeigte Arbeit des Componisten kurz fassen. Es ist schwer zu begreifen, wie ein Schriftsteller unserer Zeit dazu gelangen mag, neuerlich die alte, wohl schon oft genug poetisch behandelte christliche Mythe von der Empörung Lucifer's gegen Gott zu einem Gedicht und vollends, wie van Vondel dieß gethan, zu einem Drama zu verarbeiten, noch überdieß ohne, so weit wir nach den vom Componisten benützten Fragmenten urtheilen können, dem Stoff irgend eine neue Seite abzugewinnen, so daß man von seinem Produkt mindestens mit gleichem Recht sagen kann, es habe die Phrase zur Exposition und Catastrophe, als kürzlich Jemand dem übermäßigen Dreiklang die gleiche Rolle in Liszt's Faust-Symphonie eingeräumt hat.

Die Musik, welche van Eyken zu dieser Dichtung geschrieben hat, ist derselben durchaus angemessen; sie ist ehrlich gemeint, von würdiger Haltung, solider, tüchtiger Faktur, kommt aber auch, wie jene nicht über die Phrase hinaus. Wir zweifeln daher, daß Dichter und Componist die Absicht, welche ihnen durchaus vorgeschwebt haben muß, erreichen werden, nämlich solche, die ihre Gebete vielleicht eifriger an Lucifer richten, als an Gott, zu erschüttern und auf ästhetischem Wege durch ein wirksames Purgatorium zu bekehren.

Können wir aber der Arbeit des Herrn von Eyken auch keinen höheren Kunstwerth zugestehen, so dürfen wir ihr deßhalb doch diejenige Achtung nicht vorenthalten, welche einem mit so viel Fleiß und nicht ohne Geschick ausgeführten Produkt immer gebührt. Die Composition zählt im Ganzen zwölf Nummern: eine Ouvertüre, Instrumentaleinleitungen zu den einzelnen (fünf) Akten und acht Chöre. Sie umfaßt im Klavierauszug 117 Seiten. Das Arrangement der Instrumentalstücke ist zu vier Händen.

Volkslieder für eine und mehrere Singstimmen mit Begleitung von Violine, Violoncello und Pianoforte, componirt von L. van Beethoven. Nachgelassenes Werk. Nach der im Besitz der königlichen Bibliothek zu Berlin befindlichen Handschrift des Componisten herausgegeben von Franz Espagne. — 1. Heft. Verlag von C. F. Peters. Im Bureau de musique, Berlin und Leipzig.

Eine Reliquie Beethoven's! Wer sollte nicht mit Andacht empfangen, was immer uns von dieser geheiligten Hand noch geboten wird! Wie uns der verdienstvolle Herausgeber der hier erscheinenden Lieder in einer Vorrede mittheilt, so sind dieselben dem Original-Manuscript Beethoven's entnommen, welches im Jahre 1846 aus dem Besitz des Prof. Schindler in den der königlichen Bibliothek zu Berlin überging. „Es enthält," sagt Herr Espagne „diese Sammlung im Ganzen 70 Melodien verschiedener Nationen für eine, zwei und drei Stimmen mit Begleitung des Pianoforte, der Violine und des Violoncells bearbeitet, von denen einige in dem bei Schlesinger erschienenen „25 Schottischen Liedern op. 108," andere in der Sammlung englischer, schottischer und irischer Volkslieder von G. Thomson in Edinburg veröffentlicht — die übrigen bis jetzt noch ungedruckt sind." Wir haben also hier eine Gesammtausgabe dieser Sammlung zu erwarten, ein Unternehmen, welches mannigfache Umstände (man siehe hierüber die Vorrede) zu einem sehr mühevollen machen und Herrn Espagne den lebhaften Dank aller Kunstfreunde erwirbt. Zählen wir doch die schottischen Lieder zu den theuersten Besitzthümern, die uns der auch im Kleinen so große Meister hinterlassen.

Das uns vorliegende, von der äußersten Sorgfalt des Herausgebers Zeugniß gebende und von der Verlagshandlung sehr würdig ausgestattete 1. Heft dieser Sammlung enthält sechs Lieder: zwei englische (die „Nationalhymne" und der „Müller am Flusse Dee"), zwei irische („der Krieger" und „unsere Helden"), ein sizilianisches („O Sanctissima") und ein schottisches („Charlie ist mein Liebling"). Den Kennern der lostbaren schottischen und der ihnen an Werth freilich weit nachstehenden irischen Volkslieder — und solche müssen alle sein, die an Beethoven überhaupt Interesse nehmen — brauchen wir zur weiteren Empfehlung dieser Sammlung, deren Fortsetzung uns die Verlagshandlung in kurzer Frist verspricht, nichts weiter zu sagen.

Locales.

Concerte: (Beethoven's Missa Solemnis

S. B. Wieder hat unsere rüstige Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde eine große und löbliche That vollbracht: Beethoven's Missa solemnis, seit 18 Jahren in Wien nicht vollständig gehört (hauptsächlich wohl deßhalb nicht, weil man keinen geübten Chor besaß), wurde endlich wieder einmal, und zwar in größtentheils entsprechender Weise zur Aufführung gebracht. U nsere Freude darüber erhöht sich durch das Erlebniß, daß die kühn aber tüchtig unternommene Ausführung die regste Theilnahme im Publikum fand, so daß — ein in den Annalen der Gesellschaft der Musikfreunde vielleicht unerhörter Fall — der große Redoutensaal zu klein wurde, um alle besuchswilligen Musikfreunde fassen zu können.

Beethoven's D-Messe theilt mit allen ihr an Größe und Erhabenheit des Inhalts ebenbürtigen, und hinsichtlich echt kirchlicher Haltung überlegenen Werken einer früheren Zeit, das Schicksal, aus der Kirche, für die sie geschrieben, in den Concertsaal verbannt zu sein. Freilich wird dieser Umstand Niemanden Wunder nehmen, der erstens eine Ahnung von der Schwierigkeit des Werkes hat, und zweitens mit uns darin übereinstimmt, daß dieses Beethoven'sche Werk vom streng kirchenmusikalischen Standpunkte Manches gegen sich hat.

Beethoven hatte sich, man kann es nicht leugnen, eine anders geartete Religion in seinem Gemüthe festgestellt, als die ist, deren Worte er seinem Werk zu Grunde legte; und der Bau, den er ausführte, ist zu groß und frei angelegt, um

in einer bestimmten Kirche untergebracht zu werden. Wie der Meister in seiner 9. Symphonie nicht die Empfindungen, Leidenschaften und Kämpfe des einzelnen Menschen, sondern die ganzer Völker in Tönen darstellte, so hat er in seiner D-Messe das Glaubensbekenntniß nicht einer Confession, sondern das der christlichen Kirche zum Ausdruck gebracht. Als einen merkwürdigen Umstand führen wir gelegentlich an, daß er im Credo die Worte „Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam“ nur ganz vorübergehend auf schnellen Noten in einer Mittelstimme singen läßt, während er allen anderen einzelnen Sätzen des Meßtextes eine ganz ungewöhnlich breite Behandlung zukommen läßt. Eigenthümlich contrastirt dagegen der protestantische S. Bach, der in seiner H-moll-Messe dieselben Worte — vielleicht aus Schicklichkeitsgefühl, da er doch einmal ein katholisches Werk schrieb — fünfmal wiederholt und noch obendrein einmal auf das Wort „catholicam“ eine breite Solofeggie legt, als wolle er die Segnungen einer allgemeinen Kirche recht anschaulich machen. Was überhaupt die „Kirchlichkeit“ der Beethoven'schen Messe betrifft, so können wir nicht umhin, sie den Werken der alten Italiener, namentlich Palestrina's, und auch denen S. Bach's in manchen Punkten nachzustellen. Die ganze Anlage derselben, wo der Chor durch Instrumentalmusik und Solegesang häufig verdrängt und erdrückt wird; die mehr dramatische, durch schroffe Gegensätze und prägnante Rhythmen bewirkte Haltung dieser einzelnen Stellen, die mitunter sehr rhapsodische Behandlung der Harmonie und des Periodenbaues, die mitunter mehr subjective als objective Auffassung des Textes u. s. w. lassen sie in unseren Augen gegen die einfache Größe und reine Erhabenheit der anderen genannten Meister zurückstehen. Beethoven, der wohl nicht viel andere Kirchenmusik gekannt haben mag, als die Trompeten- und Paukenmessen, die bei den Höfen schon damals in Ansehen standen, der wahrscheinlich nicht oft Gelegenheit gehabt hat, die Wirkung reiner Vocalmusik in vielstimmigen Chören zu beobachten, fand sich umsomehr zu einer überwuchernden Instrumentalmusik auch in seinem Kirchenwerke hingedrängt, als seine spezielle Größe gerade im „symphonischen“ Styl, in der Sprache der Instrumente bestand. Vielleicht mag auch seine Gehörlosigkeit beigetragen haben, daß er die Wirkung der Gruppen falsch berechnete. Wir finden Stellen in der Messe, wo sich die vier Solostimmen vergeblich abmühen gegen das brausende Orchester aufzukommen (z. B. im Pleni und Osanna). Auch ist nicht zu läugnen, daß Beethoven in der Behandlung der Menschenstimme auch hier manchmal unglücklich war; denn wir finden Stellen, wo in der Partitur Alles daran gesetzt erscheint um den Chor zur Geltung zu bringen, ohne daß die Wirkung dem entspricht, besonders wenn der Meister den Sopran bis ins zweigestrichene a, b ja h hinauftreibt, Töne, die die Sängerin nur mit der Kopfstimme, also nicht kraftvoll bringen kann.

Am herrlichsten sind in dem ganzen Werk alle jene Stellen, wo eine tiefe, sehnsuchtsvolle Andacht in gehaltenen Klängen sich ausspricht. So das ganze Kyrie, das Incarnatus (Solo) Agnus u. A. Diese sind uns weit lieber, als die oft großartig wirkenden Massenentwickelungen, wo aber eben das Orchester den Gesang dominirt. Ob die merkwürdige Trompeten-Fanfare im Dona, wo Beethoven den an der Grenze drohenden äußeren Feind in Erinnerung bringen zu wollen scheint, sich nicht mehr auf eine augenblickliche Situation bezieht, als in der Kirchenmusik erlaubt erscheint, überlassen wir dem Leser zur Entscheidung *).

Alles in Allem genommen sagen wir, daß diese D-Messe ein wunderbares, reiches, großartig angelegtes und ausgeführtes Werk ist, geeignet den Musiker und Musikfreund höchlich zu interessiren, dem Mann „Feuer aus dem Geist zu schlagen,“ jeden Menschen zur Andacht, stellenweise zu schwärmerischem Entzücken hinzureißen; daß sie aber als katholische Messe eine Sonderstellung einnimmt, die ihr freilich eine außerordentliche historische Bedeutung sichert, und daß sie eben dieser Sonderstellung wegen nicht als maßgebend für neuere Leistungen im Fache der Kirchenmusik betrachtet werden sollte. Wir sind heutzutage in der Lage die Schätze einer weiter zurückliegenden Vergangenheit zu kennen und zu würdigen, und dürfen uns nicht darüber täuschen, daß wir von der reinen Größe des echten Kirchenstyls hauptsächlich durch die Instrumentalmusik abgekommen sind. Ein Fortschritt — der aber auch vor allen Dingen durch gleiche Begabung bedingt ist — wird nicht durch eine Fortsetzung von Beethoven aus bewirkt, er könnte nur zur Carrikatur führen, sondern dadurch, daß wir uns hauptsächlich an Palestrina und Bach die Fähigkeit erobern den echten à capella Styl wieder in die Gewalt zu bekommen. Ob dieß möglich, wird die Zukunft lehren; ist es nicht der Fall, so zweifeln wir sehr an einer „Zukunft“ der Kirchenmusik.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen, die sich uns bei Betrachtung der D-Messe aufgedrungen haben, gehen wir nun zur diesmaligen Aufführung über. Man muß es Herrn Herbeck zum Ruhme nachsagen, daß, was er einmal unternimmt, er auch mit aller Energie anfaßt. Die ganze Aufführung legte Zeugniß von einem sehr eingehenden Studium ab, und was dennoch nicht vollständig gelang, ist gewiß nicht Herbeck's Schuld. Vor Allem ist die sorgfältige Beobachtung aller vom Componisten vorgeschriebenen Zeichen zu rühmen. Da war kein Piano, kein Crescendo oder Decrescendo vergessen, alles stand richtig an seinem Platze. Griff der Chor nicht überall durch, so ist theils der Componist, theils die zum Verhältniß des Orchesters zu schwache Besetzung des Chors schuld. Obwohl der „Singverein“ über hundert singende Mitglieder zählen mag, und dieses Personale wahrscheinlich durch anderweitig requirirte Kräfte verstärkt ward, so ist doch Alles viel zu wenig. Die Missa solemnis verlangt bei voller Besetzung des Orchesters und bei Anwendung der Orgel mindestens 2—3 hundert Sänger, wenn die gedachte Wirkung zum Vorschein kommen soll. — Die Solostimmen waren Frl. Krauß, Hofopernsängerin, Frl. Schmiedl, dann den Herren Gunz und Panzer anvertraut, und man hatte Ursache mit dieser Besetzung zufrieden zu sein. Nur ist zu sagen, daß die Erstgenannte in der Stimme ermüdet schien, in der Höhe besonders nicht die nöthige Kraft zu entwickeln vermochte, und im Tonansatz überhaupt Festigkeit vermissen ließ. Schwankungen im Takt kamen selten vor, am meisten im Benedictus, dessen Violinsolo von Herrn Hellmesberger gespielt wurde. Unseres Erachtens fehlte dem Vortrag des Genannten die nöthige Ruhe und Ueberlegenheit, und es sprach sich dies durch ein häufiges Eilen und Verkürzen gehaltener Noten aus. — Um das Werk partiturgetreu wiederzugeben hatte man sogar eine „Orgel“ aufgestellt, und Viele mögen den hier dadurch erreichten Effekt für unentbehrlich halten. Wir sind anderer Meinung, und glauben, daß diese „Orgel“ (ein Positiv von 4' Prinzipal mit Mixtur) eben so gut wegbleiben konnte. Ueberdieß war das Werklein bedeutend verstimmt, und namentlich am Ende des Credo brachte es dadurch einen sehr üblen Effect hervor. — Einzelne Verstöße, wie das Eintreten der Trompeten mit f statt fis in dem zukunftlerisch klingenden Quartsextakkord von Fis-moll nach F-dur u. A. wollen wir übergehen, und nochmals für die Leistung im Ganzen, die auch von dem Publikum mit Enthusiasmus aufgenommen wurde, den lebhaftesten Dank aussprechen.

*) Wir berühren hier beiläufig, daß die Vortragsbezeichnung „Scherzando“ im Et vitam venturi auf einem Druckfehler beruht. Es muß sforzando heißen.

Correspondenzen.

Brüssel. 26. Februar.

„Wien, allwo ehedem die größten Meister der Tonkunst hausten und ihr Wesen trieben, — Wien sank heute auf die niederste Stufe der musikalischen Intelligenz; diese Stadt kennt nichts mehr als Ländler, Walzer, Polkas und des chants fugitives sans valeur.“

J. Lhr. So sprach sich vor zwei Jahren einer der ersten Wortführer der franz. musik. Presse in der Revue et Gazette mns. de Paris über Wien aus. Ich weiß nicht ob Jemand diesen hingeworfenen Fehdehandschuh aufgehoben, ja I es ist wahrscheinlicher daß die Vorübergehenden mitleidigen Blickes auf diesen ledernen Ausdruck schlechten Humors herniederblickten, aber das weiß ich, daß diese abgeschmackte Aussage rein aus der Luft gegriffen ist und keine weitere Berücksichtigung verdient. Leuten, die mit den

allgemeinen musst. Zuständen besser vertraut sind, können dergleichen Diatriben nur verächtlich vorkommen. Mir jedoch gab dieser Ausfall gegen Wien Anlass zu Vergleichen.

Am 24. Februar fand nämlich das erste dreißjährige Concert des Brüsseler Conservatoriums statt. Herr Fétis, der Erfinder der obigen Auslage in Betreff Wiens brachte in diesem Concerte die B-Symphonie von Schumann zur Aufführung. Zum erstenmale wurde den Brüsslern eine Schumann'sche Symphonie vorgeführt und es gerieth denselben zur Ehre, daß sie gute Miene zum bösen Spiel machten, denn nach der Art und Weise wie hier das Publicum musikalisch erzogen wird, hätte man mit Gewißheit voraussehen können, daß das Werk nicht gefallen werde, und so war es auch. Abgerechnet die ungenügende Ausführung, das Vergreifen der Tempos, Mangel an gehörigem Vortrage, an Schwung u. s. w. kann man von keinem Publicum der Welt verlangen solch' ein Werk sogleich in sich aufzunehmen. Auch die musikalische Erziehung eines Publicums kann nur stufenweise methodisch vor sich gehen. Der allgemeine Musik. Geschmack aber schwebt hier noch ganz und gar in einem mittelalterlichen Dunkel, das zu zerstreuen sich die betreffenden Persönlichkeiten keine sonderliche Mühe geben. Die wenigen Werke der großen anerkannten Meister die hier zeitweise zur Aufführung gelangen, sind Reliquien, die der meinung-scheue Gläubige nicht anzutasten wagt, nur im Verborgensten gesteht er sich „cela m' embête", wörtlich zu deutsch, — das macht mich dumm. Oeffentlich wagt man es nicht den Werth anerkannter Meisterwerke in Zweifel zu setzen, aus selbstsüchtiger Eitelkeit findet man schön was man doch innerlich verwirft. Handelt es sich aber um Werke von jüngstverstorbenen oder auch lebenden Künstlern, deren Werth noch nicht zu allgemeiner Geltung gekommen, dann wird auch der Verzagteste muthig. Im großen Ganzen genommen versteht man hier eine Beethoven'sche Symphonie eben so wenig als eine Schumann'sche, aber man würde es unter seiner Würde halten erstere nicht enthusiastisch aufzunehmen. Der Name Schumann ist hier noch so wenig gekannt, daß man dreist die Künstler und Amateure mit Namen nennen könnte, die ihn kennen, was Wunder daher, daß sein Werk kalt ließ, die Schuld solchen Mißfallens ist daher nicht dem Publicum sondern denen beizumessen, deren Aufgabe es sein sollte den Geschmack desselben zu leiten und zu veredeln.

Das Programm dieses Concertes war das Bunteste, das man nur erfinnen kann. Nach der Schumann'schen Symphonie kam ein Trompetensolo, dessen glänzender Erfolg auffallend gegen die kühle Aufnahme des ersten Werkes abstach, dann folgte eine Cavatine aus Gounod's Faust, und Adagio und Finale aus einem Concerte Vieuxtemps. Der zweite Theil brachte wieder ein Trompetensolo, ein Gesangstück, vorgetragen von denselben Kräften und zwei Ouverturen (Manuscript). Vergleicht man nun die Programme der öffentlichen Produktionen Wiens mit denen Brüssels, so wird jeder Unbefangene leicht einsehen, in welcher von den beiden Städten der wahre musikalische Geschmack vorherrschend ist. Während in Wien Mendelssohn und Schumann zu vollständiger Würdigung gelangten, sind diese beiden Größen des 2. Viertels des 19. Jahrhunderts hier in Brüssel so gut wie ungekannt und das, was von denselben bekannt geworden, verdanken wir deutschen Künstlern. So hat L. Brassin im 2. Concerte der association das Clavier-Concert Schumann's gespielt. Der günstige Erfolg galt aber dem ausgezeichneten Virtuosen, das Werk selbst ließ kalt und dieß nicht nur das Publicum, sondern auch eine gute Zahl Künstler. Bach, Händel kennt man dem Namen nach, ihre Schöpfungen aber sind unbekannte Größen; nur dann und wann liest man auf dem Programme eines wandernden Violinspielers die beliebt gewordene Chaconne, welche auch wunderschön gespielt wird. Der Respect, den der große Altmeister einflößt, ist keineswegs ein erheuchelter, sondern ein aufrichtiger unsomehr, da man so selten von ihm belästigt wird . . . . doch! hier werde ich durch einen Gedanken unterbrochen der mir in den Kopf gefahren; es scheint mir nämlich als wiederhole ich mich in meinen Correspondenzen gar zu sehr — mit ängstlicher Hast suche ich meine Letzte hervor und sehe mit Schrecken, daß ich mich nicht getäuscht, dieselben Klagen, dieselben Urtheile — nichts ist besser geworden und doch, von was soll ich sprechen? Alltagsneuigkeiten, — Ankunft, Abfahrt durchreisender Künstler? — es würde sich wohl so Manches finden, — ja! ich könnte erzählen von einem reisenden Wunderviolinvirtuosen-Kinde, das, von seinem Vater begleitet, die Städte Hollands und Flanderns durchstreift und sonst friedliche Leute in nervöse Verzückungen bringt, — ich könnte Anekdoten erzählen, z. B.: wie Vater Fétis bei einer von Schumann's Symphonie abgehaltenen Probe, mitten im Satze plötzlich innehaltend, Ruhe gebietet und mit dem greisen Haupte traurig schüttelnd sagt: „Meine Herren! Meine Herren! hier ist eine Septime, deren Auflösung abhanden gekommen, hm! — hm! — sonderbar — nun, für diesmal bleibts bei dieser Symphonie, die ziemlich schwach ist, aber im 2. Concert machen wir eine von Berlioz und im 3. meine Ouverture." — Ich könnte so manche schöne Züge aus dem Leben geben z. B.: Wie ein hiesiger Journalist Werke von Schumann interpretirt; er findet nämlich, sie gäben die letzten Eindrücke eines Gehengten auf ein Zoto wieder u. s. f., aber nein! dem Leser dieser Blätter würden die Haare zu Berge stehen, wollte ich in dieser Art fortfahren, daher ende ich wie immer mit der Berheißung besserer Tage.

Hamburg.

Am 21. Januar kam durch den Cäcilienverein Händels Belsazer zur Aufführung und zwar in so würdiger, daß wir Herrn Vogt für seine Vorführung zu Dank verpflichtet sind. Die Chöre waren fest und die Besetzung der Solo's durch Herrn Otto und Frl. Jenny Meyer aus Berlin und zwei Dilettanten im Allgemeinen eine glückliche. — Den folgenden Tag gaben die Herren Kappelhofer, Meyer, Otterer, Schmahl und Risch unter gütiger Mitwirkung der Frau Clara Schumann und des Herrn Johannes Brahms ihre zweite Soirée für Kammermusik. Das Programm war wieder sehr anziehend: Sextett von Mozart Nr. 2, F-dur für Streich-Quartett und zwei Hörner; Concert für zwei Claviere von J. S. Bach (C-dur) mit Doppel-Quartett vorgetragen von Frau Schumann und Herrn Brahms, ein herrliches, stolzes Werk; Quintett von Beethoven op. 16 für Piano (Herr Brahms) und vier Blasinstrumente; Sonate von Mozart für 2 Claviere von Frau Schumann und Herrn Brahms vorgetragen.

In unserem Stadttheater gastirte einige Zeit eine Seiltänzer-Gesellschaft, der der Violin-Virtuose Ole Bull und nacheinander zwei italienische Opern-Gesellschaften von Lasina und Sorini folgten. Die Vorstellungen der Letzteren gewährten durch das Zusammenspiel der Damen De la Grange und Artôt und des Herrn Dr Corion wirklich Genuß. — Derselben Gesellschaft gehörte in den letzten Tagen auch Frl. Marie Cruvelli an. — Jetzt singt Roger wieder und ihm soll Dichatscheck folgen. — Die Akademie des Herrn Dr. Gardens bereitet die Aufführung von Moliques Oratorium „Abraham" vor. — In der zweiten Soirée des Herrn C. Miller hörten wir ein Trio von Rob. Volkmann in B-moll. –

Zeitungsschau.

C. Bank's Berichten aus Italien im D. J. zufolge ist der dortige Musikzustand auf dem äußersten Punkt des Mißre angelangt. „Hinsichtlich der Kunst" sagt er u. A. „nimmt es jeden Vorurtheilsfreien Wunder, daß eine zu That und Kampf begeisternde Idee nicht wenigstens in ihrem Bedürfniß nach poetischem und musikalischem Ausdruck ein würdiges Gedicht oder eine originale und schwunghafte Melodie erzeugen konnte. Die Garibaldi-Hymne wird fast allabendlich von Mailand bis Florenz in den kleineren Theatern auf den verlangenden Ruf der Volksjugend: „Inno! Inno!" aufgespielt und auf den Straßen unablässig gesungen und gepfiffen. Es ist ein Geschwindmarsch, populär, aber auch sehr gewöhnlich melodisch phrasirt, dessen Trio in eine höchst trivial hüpfende Polkoweise übergeht. Die Viktor-Emanuel-Hymne — ebenfalls ein Marsch — ist ein ebenso geringes Tageserzeugniß der Tonmuse, und man muß vermeiden, nach diesen Geistesprodukten und ihrer populären Verbreitung auf die Quelle zurückzuschließen, denen sie entsprungen sind. Das unmäßige Herabsinken der musikalisch schaffenden Talente und des allgemeinen Kunstgeschmacks in Italien ist freilich eine langerkannte Wahrheit. Jetzt aber fehlt es sogar an Talenten in der Tonkunst, welche den Italienern selbst Erträgliches zu bieten vermögen."

Die „Süddeutsche Zeitung" berichtet aus München u. A. Folgendes über ein neu aufgetauchtes Talent:

„Dem Mozart'schen Concert (Es-dur) für zwei Claviere, vorge-

tragen von den Herren Bärmann jun. und Jos. Rheinberger folgte eine Novität, zwei Gesänge aus Göthe's Faust, „Neige, du Schmerzenreiche“ und „Meine Ruh' ist hin“ von Max Zenger, einem jungen sehr hoffnungsvollen Componisten, der an diesem Abend sein erstes Debüt feierte, in Privatkreisen aber schon vor längerer Zeit an dem Prodesein des componirenden Musikers, einigen Streichquartetten, mehr als gewöhnliche Befähigung gezeigt hatte. Daß überhaupt Lachner einem neuen Namen das Programm eines Akademieconcertes öffnete, ließ etwas Gelungenes voraussetzen. Der Erfolg hat diese Erwartung noch übertroffen. Durchaus verschieden von Schubert, der Gretchens Liebessehnen eben als Empfindung von der lyrischen Seite auffaßt, sieht Zenger in diesem Gesang einen Theil des Drama selbst und behandelt es daher auch dramatisch, was ihm nach unserer Meinung vortrefflich gelang: das Steigern der Sehnsucht nach dem Manne ihres Herzens, wie sie die heiße Phantasie des liebenden Mädchens an seinem vor ihr entstehenden Bilde hervorrief, war mit so lebendiger Empfindung und Gluth, dazwischen das immer wiederkehrende tiefe Weh über den entschwundenen Frieden mit so einschneidender Gewalt gemalt, daß nur Ein Gefühl die ganze Versammlung durchzog und sich in lautem Beifall und Hervorruf geltend machte; das Lied mußte wiederholt werden. Aber auch das Gebet, welches im Text für die Composition viele Schwierigkeiten bietet, darf gelungen genannt werden und erwarb sich allseitige Anerkennung. Zudem befand sich der Vortrag in den Händen der Frau Diez, die sich selbst übertraf, und das Ganze hob eine äußerst sorgfältige und entsprechende Instrumentation. — Bei dem entschiedenen dramatischen Talent, das der junge Künstler zeigte, wäre es wohl wünschenswerth, wenn er sich der Opernkomposition widmen wollte; wünschen wir ihm Glück auf seiner schwierigen Laufbahn.“

Nachrichten.

S. B. R. Wagner's „Tannhäuser“ hat in Paris bei seiner ersten Aufführung im Ganzen einen Mißerfolg gehabt. Durch die wegen Familienangelegenheiten erfolgte Abreise unseres Pariser Correspondenten (vor der Aufführung) entgeht uns leider der erwartete Originalbericht, und wir müssen einstweilen unsere Zuflucht zu den Berichten anderer Blätter nehmen. Diesen zufolge wurden zwar einige Szenen der Oper applaudirt, aber im Ganzen war das Fiasko vorherrschend. Das Publikum der großen Oper soll in „große Heiterkeit“ gerathen sein und Zischen und Pfeifen, in diesen Räumen bisher als unanständig betrachtet, nahm sogar in Anwesenheit des Kaisers überhand. Eine solche Aufnahme, für uns zwar von geringer Entscheidung, da das Pariser Publikum der Oper weder pro noch contra maßgebend ist, noch weniger als das Wiener, hat gleichwohl ihre Bedeutung darin, daß R. Wagner dadurch in verdienter Weise für seine Inconsequenz gezüchtigt wird, die darin besteht, daß er, der angeblich deutsche Opernreformator, so viel Gewicht darauf legte, in Paris durchzugreifen. Sah er denn nicht, daß wenn die Oper gefiel, in Deutschland unter den gebildeten Musikern die Antipathie gegen sein Bestreben nur noch gesteigert worden wäre? Wagner's Erfolge in Deutschland waren seinem Ehrgeiz nicht genügend, er wollte von Paris aus die Rolle einer Art musikalischen Imperators spielen. Hier aber scheiterten die stolz geschwellten Hoffnungen, und wenn wir den Künstler bedauern können, der Person gönnen wir die Niederlage. — Ob wohl Franz Liszt den Versuch seinerseits wiederholen wird?! —

In Berlin gab die Singakademie die Passionsmusik von Graun, und im dritten Concert zum Besten der Gustav-Adolph-Stiftung führte Radecke Haydn's Jahreszeiten auf.

Eine neue Oper von C. F. Ehrlich „König Georg“ ist in Magdeburg an's Licht getreten und hat mehrere Aufführungen erlebt.

In Caburg wurde in der schönen neuerbauten katholischen Kirche am 10. März eine Dankmesse veranstaltet, und zwar, wie uns ein ausführlicher Bericht meldet „aus Freude über die glückliche Entbindung ihrer k. Hoheit der Frau Herzogin Clementine“. Herr Concertmeister A. Späth, Componist mehrerer Oratorien, Streichquartette u. s. w. hat bei dieser Gelegenheit eine seiner Messen zur Aufführung gebracht, „welche nicht nur die Katholiken, sondern auch die anwesenden Protestanten gleich anfprach“. (Folgt ein Bericht mit Angabe der Tonarten u. s. w. der aber zu umständlich ist, und zu wenig kritische Abwägung enthält.)

In Graz wurde eine neue Oper, in drei Aufzügen, „Wittekind“ von E. Spork, Musik von F. Raphael, beide Einheimische, aufgeführt und fand eine äußerst günstige Aufnahme.

Ebenso hat in Innsbruck eine neue Oper „der Liebesring“ (der jetzt aller Orten und in allen möglichen Compositionen auftaucht) von Skuherský sehr gefallen, und wurde innerhalb 6 Tagen 3mal gegeben. Näheres hierüber in der folgenden Nummer.

Joachim hat auch in Pesth mehrere sehr gut besuchte Concerte gegeben.

Director Kittl in Prag, der sich nach einer langen Krankheit auf dem Wege der Genesung befindet, darf zufolge ärztlichen Verbotes die Leitung der bevorstehenden Conservatoriumsconcerte für diese Saison nicht übernehmen, da er sonst seine volle Wiederherstellung in Frage stellen würde. Für diesmal wird Herr Professor Mildner seine Stelle vertreten.

Wien.

Das Abendblatt der „Presse“ vom 21. d.M. bringt folgende merkwürdige Notiz: „Direktor Salvi scheint trotz des ihm beigegebenen „engeren Reichsrathes“ dennoch absoluter Herrscher sein zu wollen; denn als jüngst in der „Comitésitzung“ der vom Direktor vorgeschlagene Aufführung der Oper: „Der Wasserträger“ mit Stimmen-Majorität verworfen wurde, ließ Salvi dennoch die Rollen ausschreiben und läßt die Proben dieser Oper für die künftige Woche auf das „schwarze Brett“ schreiben.“ Die „Presse“ hätte aber auch den Grund mittheilen sollen, warum das Comité in Majorität die Aufführung des „Wasserträger“ verworfen hatte, denn sonst müßte man ja am Ende gar Herrn Salvi dem Comité gegenüber in Schutz nehmen, worauf wir in der That am wenigsten vorbereitet sind!

Morgen findet das 3. Concert der Singakademie statt. Das Programm ist unter den „Concert-Ankündigungen“ zu ersehen.

(Einges.) Da die Zöglinge des Conservatoriums durch die anstrengenden Vorübungen zur Aufführung von Beethovens D-Messe und der Schubert'schen Oper sehr in Anspruch genommen waren, und für das am 21. April sollende Zöglingsconcert wieder in Anspruch genommen werden, so hat die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde die beiden von ihr vorbereiteten historischen Concerte auf den Monat November zu verlegen beschlossen.

Concert-Ankündigungen.

Am 23. März Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinssaal: Concert des Violoncellisten Moritz Wagner.

Am 24. März Mittags halb 1 Uhr im k. k. gr. Redoutensaal: Concert der Sing-Akademie unter der Leitung des Herrn Capellmeister Stegmayer. (Chor aus Besiazr von Händel. Motette von J. Christoph Bach. Weinachtschor von Joh. Gabrieli. Motette für weibliche Stimmen von Mendelssohn. Salve Regina von Hermann Contractus, für Tenorsolo und Chor mit Begleitung bearbeitet von Franz Krenn. Adventlied von Schumann. Zwei Chorlieder von O. Grimm. Zwei Chorlieder von Fr. Mair. „Schön ist das Fest des Lenzes“ von Schumann).

Am 24. und 25. März, Abends 7 Uhr im k. k. Hofburgtheater Gr. musikalische Akademie (Haydn, Die Schöpfung, Oratorium.)

Am 25. März Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinssaal: Wohlthätigkeits-Akademie.

Am 25 März Abends 7 Uhr im k. k. Hofopernntheater: Musikalische Akademie zum Vortheile des Bürgerspital-Fondes.

Am 1. April Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinssaal: Concert spirituel veranstaltet von Cornelius Stankovič.

Druck von Friedrich Förster & Bruder. — Verlag von Besselly und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 13. Wien, 30. März 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing,** vormals **H. F. Müller's Wittwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Mit dieser Nummer wird eine Beilage ausgegeben, welche die Notenbeispiele zu dem Artikel über S. Bach's Arien enthält.

Inhalt. S. Bach's Arien. (Fortsetzung.) — Londoner Briefe II. — Locales. — Correspondenz aus Eberfeld. — Nachrichten.

J. S. Bach.

Arien aus verschiedenen Cantaten mit Begleitung des Pianoforte, bearbeitet von

Robert Franz.

4 Hefte (9 Alt-, 9 Baß-, 9 Sopran-, 9 Tenor-Arien).

Leipzig bei F. Whistling.

(Fortsetzung.)

Es wäre wohl der Mühe werth, sich aus den Quellen selbst eine Anschauung zu bilden, in welchem Zustand Bach die geistliche Arie vorfand; diese Betrachtung würde ohne Zweifel die Neugestaltung, welche er ihr gab, in einem um so helleren Licht erscheinen lassen und wahrscheinlich zu dem Resultat führen, daß, was etwa vor ihm vorhanden war, dem Seinigen gegenüber keine Erwähnung verdient, wie ja dies in allen übrigen Gebieten seiner Thätigkeit mit vollem Recht kann behauptet werden. Denn es stellt sich wohl allmälig immer mehr heraus, daß man ein bleibendes Kunstinteresse nur einem sehr geringen Theil der deutschen Musik vor Bach abgewinnen kann, so groß auch ihr historischer Werth ist. Bewährten Forschern muß daher die historisch-kritische Einleitung zu diesen Arien überlassen bleiben; nur einige Bemerkungen, die durch das vorliegende Werk selbst an die Hand gegeben wurden, mögen hier ihre Stelle finden.

Was die Architektonik dieser Arien betrifft, so bestehn dieselben zwar nicht immer, aber gewöhnlich aus 3 Theilen, Vorder-, Mittel- und Schlußsatz. Vorder- und Schlußsatz sind häufig, namentlich bei weiter angelegten Arien dieselben, was durch das D. C. angedeutet ist, oft wenigstens einander sehr ähnlich, nur daß der Schlußsatz bedeutende Steigerungen, Coloraturen u. dgl. enthält; auch in solchen jedoch kehrt zum Schluß meist das Ritornell unverändert wieder. Der Vordersatz pflegt aus 2 Absätzen zu bestehen, denen öfter nach dem Ritornell gleichsam ein kurzer Anlauf der Stimme noch vorangeht. Sie bewegen sich in der Tonica und einer der verwandten Tonarten, meist der Dominante; die Parallel-Tonart wird aber für den Mittelsatz reservirt; dieser ist ebenfalls meistens zweitheilig, jedoch nicht immer, wie sich eben bei der durchaus freien und an keinen durchgreifenden Schematismus gebundenen Kunstthätigkeit Bach's überhaupt nur annähernd erschöpfende allgemeine Grundsätze hierüber dürften aufstellen lassen. Der zweite Theil der Arie bildet selten einen scharfen Gegensatz zum Vordersatze; das Hauptmotiv wird stark benutzt — namentlich in der Begleitung — aber vielfach frei umgestaltet; das Neuhinzukommende ist oft kaum ein selbstständiges Motiv zu nennen, selten eigentlich durchgearbeitet. Bach verfährt vielmehr hier wie anderwärts mit einer staunenswerthen Oekonomie, die aber stets den Eindruck überreicher Fülle macht; denn er weiß seine Gedanken so breit auszuspinnen, in so frappante Verbindungen zu einander zu setzen, so mannigfach umzustellen, besonders aber ihnen durch immer neue melodische Wendungen in der Singstimme fortwährend neue Seiten abzugewinnen, daß man einmal über das andere zu dem Gefühle kommt, diese Gestaltungskraft sei unerschöpflich und unnachahmlich.

Wir dürfen es dem Meister, bei welchem jedes Kunstmittel einem idealen Zwecke dienen mußte, wohl zutrauen, daß er bei der Wahl der Solostimmen für seine Texte sehr sorgfältig und nach feststehenden Grundsätzen verfahren sei, obgleich sich schwerlich mit Bestimmtheit angeben läßt, welche es gewesen sind. Allein die tiefe Gedankenarbeit, welche sich schon in der Zusammenstellung der Texte zu seinen Cantaten bekundet, — und daß er dabei hauptsächlich selbst thätig war, scheint unzweifelhaft — berechtigt uns auch hier zu dem unbedingtesten Vertrauen. Soviel dürfte im Allgemeinen vielleicht zu sagen erlaubt sein, daß die Texte zu Tenor- und Sopran-Arien im Durchschnitt einen persönlicheren, reiner lyrischen Charakter haben, als die zu den Baß- und Alt-Arien, in denen oft ein reflectirendes oder rhetorisches Moment erst durch die Musik zu lyrischem Flusse zerschmilzt. Sicherer aber kann behauptet werden, daß die Baßarien das meiste dramatische Leben, die Tenorarien die glänzendste psychologisch musikalische Dialektik, die Altarien die ruhigste Klarheit und Tiefe, die Sopranarien die glühendste Innigkeit der Empfindung enthalten. Mit vollkommenster Meisterschaft nämlich versteht es Bach den Charakter jeder Stimme unterscheidend darzustellen, ihren Umfang zu respectiren und ihre glanzvollsten und gediegensten Parthien in den Vordergrund zu stellen. Zwar erwachsen aus der übermäßig hohen Stimmung unserer Instrumente namentlich den Tenorarien zum Theil unüberwindliche Schwierigkeiten, allein dafür kann man doch Bach nicht verantwortlich machen; man achte dagegen auf das durchaus eigenthümliche Gepräge, welches in der Cantilene wie im Figurenwerk eine Altarie von einer Baßarie absolut unterscheidet; dies geht so weit, daß auch das harmonische Verhältniß, welches die Lage der Singstimme zur Begleitung einnimmt, jedesmal berücksichtigt und daher in einer Tenorarie z. B. eine ganz andere Klangwirkung beabsichtigt wird als in einer Sopranarie. — Am klarsten wird dies, wenn man es einmal versucht, das heraustage so geläufige „für Sopran oder Tenor" u. s. w. auch auf sie anzuwenden; die Arie klingt zwar, aber ihr Eindruck ist ein ungleich schwächerer, als wenn man sie ihrem eigentlichen Organ überläßt. Unbedenklicher dagegen ist es, die Altarien von einer klangvollen Mezzo Sopranstimme und die Baßarien von einem Bariton singen zu lassen, da sowohl die Alt- als die Baßstimme bei Bach nicht in der Tiefe ihre reichste Entfaltung sucht, sondern nur in besonders motivirten Momenten von der Mittelhöhe hernieder-steigt.

Doch thun wir endlich einen Blick in das Werk selbst und lassen es durch einige Beispiele zu uns reden, deren wir

aus jedem Hefte — übrigens ohne besondere Vorliebe — eines auswählen und zu analysiren versuchen wollen, wohl bewußt der unüberspringlichen Schranken, welche dem Worte dabei gegenüberstehen. Daher wird es nöthig sein, viele Citate anzuführen, welche aber natürlich die Vergleichung des Werkes selbst nicht überflüssig machen können, sondern sie womöglich anregen und befördern möchten. —

Von den 9 Altarien, welche zuerst erschienen sind, wählen wir Nr. 6 aus der Pfingstcantate: „O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe.“ — Die Arie bildet den Mittelpunkt der Cantate, in welcher zuerst ein mächtiger Chor zu Gott, dem ewigen Ursprung der Liebe steht, er möge die Menschenherzen erfüllen und entzünden: „Wir wünschen, o Höchster Dein Tempel zu sein.“ Hierauf erinnert ein Tenorrecitativ den Herrn an seine wahrhaftige Verheißung, wiederholt die Bitte und sagt hiezu:

„Ein solch erwähltes Heiligthum
Hat selbst den höchsten Ruhm.“

Daran schließt sich nun unsere Altarie an:

Wohl euch, ihr auserwählten Seelen,
Die Gott zur Wohnung auserseh'n;
Wer kann ein größer Heil erwählen,
Wer kann des Segens Menge zählen?
— Und dieses ist vom Herrn geschehn.

Sie geht — gewiß mit Absicht — aus A-dur. Bach ist ein sehr feiner Charaktermaler der Tonarten und daß er sich bei der Wahl derselben nicht durch irgend ein anderes Gesetz bestimmen ließ, als durch die Natur seiner Texte, beweist z. B. der Umstand, daß er die Cantate: „Du Hirte Israel“ in G-dur beginnt, in A-dur schließt. Das Ritornell, welches, wie oft, die Hauptmomente der Arie kurz zusammenfaßt, beginnt mit einer weichen und lieblichen Cantilene, welche sich 2 Takte hindurch über dem in der Tonica liegenden, nur in gleichmäßigen Achtelschlägen pulsirenden Basse auf und niederweigt und zwar so, daß die Oberstimmen wie die Mittelstimmen in Octaven gehen, letztere aber mit dem umgekehrten Motiv die ersteren durchkreuzen. Beispiel A.

Die reiche Tonfülle, welche sich hierin entfaltet, versinnlicht gleichsam die Menge des Segens und der Seligkeit, welche die „auserwählten Seelen“ durchströmt. In immer reicheren und lieblicheren Formen entwickelt sich dann der rhythmische Gehalt des Hauptmotives und spannt um so mehr, als mit der zweiten Hälfte der Einleitung plötzlich in die Dominanten-Tonart (E-dur) übergeleitet und darin geschlossen wird; worauf dann durch einen schnellen Uebergang auf die Tonica der Singstimme der Eintritt gebahnt ist. Diese bringt zuerst in einem kurzen Abschnitt einfach das Hauptmotiv und schließt in der Dominante. Darauf aber, mit demselben Motiv in E-dur wieder anhebend, reißt sie auch den bisher ruhigen Baß in eine wetteifernde, wiegende Bewegung hinein; neue, kühner geschwungene Wellenlinien treten auch in der Oberstimme der Begleitung auf. Beisp. B.

Eine längere Entwicklung, in welcher die Begleitung den zweiten Theil des Ritornells wiederholt, gibt der Stimme freien Raum, um sich erst in kürzern, dann immer breitern und zusammengesetzteren Melismen zu entfalten. Schon hat die Begleitung einen Abschluß gewonnen, während die Stimme, kaum gestützt durch ein paar füllende Töne, noch einmal einen Aufschwung nimmt und dann sanft auf die Dominante herabsinkt. Vergl. das folgende Beisp. C.

Die wunderbarste Freiheit und Gewandtheit bekundet sich in der Selbständigkeit, mit der Bach seine Singstimme der Begleitung gegenüber zu stellen weiß; er löst sie gleichsam los, verwebt sie aber dennoch wieder aufs innigste mit derselben. Häufig geht je die Stimme mit der Begleitung, ebenso häufig aber ist sie, wie man sagt „hineingeschrieben.“ Hier scheint ihm nichts unmöglich gewesen zu sein. Nicht bloß, daß er bei den Arien nie in Verlegenheit kommt, in den vollen Stimmorganismus der Begleitung noch eine schön geführte, melodische und charakteristische Singstimme hineinzuschreiben — in den Chören begegnet uns diese Erscheinung sogar mit 4 Stimmen. Bedenkt man nun, welche unerbittlichen Mächte das Stimmorgan und der Text sind, und sieht man die Klarheit, Leichtigkeit, Correctheit, in welcher Alles dasteht, so kann man die Meisterschaft nicht genug bewundern, mit der B. gearbeitet hat. — Statt vieler andern, häufig weit kunstreicheren Beispiele stehe hier gleich das, was uns vorliegt. Beisp. C.

Ein längeres Zwischenspiel, wieder in E-dur endend bildet den Abschluß des Vordersatzes und zugleich den Uebergang zum Mittelsatze: „Wer kann ein größer Heil erwählen“ u. s. w. Er besteht aus zwei parallelen Abschnitten, welche durch ein Zwischenspiel getrennt sind, der erste in Fis-moll, der zweite in Cis-moll, beide aber mit einer freien Umbildung des Hauptmotivs abschließend. Sie waren ursprünglich nur von der Orgel und dem Continuo begleitet, die Stimme bewegt sich daher hier in freier, fast recitirender Charakteristik, die der fragenden Form der beiden ersten Textzeilen selbst äußerlich nach Hebung und Senkung der Stimme aufs vollkommenste entspricht. Allein der Parallelismus hindert nicht, daß der zweite Abschnitt Steigerungen des ersten enthält, welche auch schon durch das sie unterbrechende Zwischenspiel bedeutungsvoll indizirt sind. Denn hier, im Mittelpunkt der ganzen Arie drängt sich das einfachste Element des Hauptmotivs (Beisp. D) allmälig in die Höhe und bringt damit die höchste Energie des Ausdrucks in der Arie zur Erscheinung. Beisp. E.

Wem könnte bei diesem Mittelsatze die Freiheit und Tiefe entgehen, mit der Bach seinen Text interpretirt? Die meisten Andern würden vielleicht erst hier den ganzen Reichthum der Melodik und die größte Tonfülle in der Begleitung der Worte: „Wer kann des Segens Menge zählen“ u. s. w. angebracht haben, um dieselben recht sinnlich darzustellen. Bach verfällt nie in eine eigentliche, geistlose Wortmalerei; was sich derartiges bei ihm zu finden scheint, ist jedesmal symbolischer, tiefer und musikalisch-logischer, als es auf den ersten Blick aussehen mag. Er schildert den angeschauten, glücklich zu preisenden Zustand der auserwählten Seelen so farbenreich, süß und sehnsuchterweckend, als möglich; sobald aber die Frage nach der Größe, dem Reichthum, dem Urheber des Segens sich erhebt, da läßt er die Begleitung stillschweigen, der Mensch versinkt in sinnende Betrachtung; — und wer könnte nun den schmerzlichen Zug übersehen, welchen das oben angeführte Zwischenspiel mitten in dieselbe hineinstellt? — ·

Doch dies kann nicht das Letzte sein; die Fülle des inneren Friedens ergießt sich von Neuem in noch weicheren, schwelgenderen Melodien. Ein freudig überraschender freier Einsatz des Hauptmotivs versetzt uns wieder in die Grundstimmung, welche nun der Schlußsatz steigernd und erweiternd zu ihrem Ziele führt. Er bewegt sich durchgehends im A-dur, indem auch der zweite Abschnitt, welchen der Vordersatz in der Dominanten-Tonart hatte, jetzt auf die Tonica zurückkehrt, so daß er schon durch die höhere Lage einen gesteigerten Ausdruck erhält, welcher dann in einer schön geschwungenen Schlußwendung seinen Zielpunkt erreicht. Beisp. F.

Dasselbe Zwischenspiel, welches in E-dur den Vordersatz beschloß, beschließt in A-dur die ganze Arie.

Ganz abgesehen von all' den feinen Zügen, welche nur einer genauen Beobachtung und einem technisch geschärften Auge zugänglich sind, kann diese Arie schon wegen ihres zauberischen Klanges, ihrer wunderlieblichen, einschmeichelnden Melodie und ihrer durch und durch poetischen Stimmung selbst auf ganz unmusikalische Personen eines bedeutenden Eindruckes gewiß sein, sobald es namentlich der Clavierspieler versteht, den Zauber zu lösen, welcher in ihr liegt. Denn die Clavierstimme ist nicht ohne Schwierigkeit; allein wer möchte von Schwierigkeit reden, wo ein solcher Lohn in Aussicht steht? —

Aus den 9 Baß-Arien, welche den zweiten Theil des Werkes bilden und 1860 erschienen sind, entnehmen wir Nr. 2 aus der Cantate des 16. Sonntags nach Trin.: „Wer weiß wie nahe mir mein Ende." — Ausgehend von dem Sonntagsevangelium, der Auferweckung des Jünglings zu Nain, entwickelt dieselbe zuerst in einem figurirten Choralsatze die Stimmung der Todesfurcht und Angst vor dem Gericht, welche jedoch von tröstenden Recitativen unterbrochen wird. Ein Tenor-Recitativ erinnert darauf an die rechte Stellung, welche der Christ zum Tode hat:

D'rum leb ich allezeit,
Zum Sterben fertig und bereit,

— weil das Leben auf die Seligkeit vorbereiten solle. Eine Alt-Arie spricht sodann die freudige Bereitwilligkeit zu sterben aus, weil der Tod auch von allen Uebeln erlöse. Noch gesteigert erscheint dies in dem folgenden Sopran-Recitativ, dessen Schluß lautet:

„Flügel her, Flügel her,
Ach wer doch schon im Himmel wär."

Jetzt folgt in unserer Baß-Arie der Abschied von der Welt, welchem zum Schluß die Gemeinde in dem Choral „Welt ade, ich bin dein müde," freudig beistimmt. — Die Arie hat folgenden Text:

Gute Nacht, du Weltgetümmel,
Jetzt mach ich mit dir Beschluß;
Ich steh schon mit einem Fuß
Bei dem lieben Gott im Himmel.

Er ist nicht in so edlem Tone gehalten, als der Text der eben besprochenen Arie, wie denn Bach's Texte überhaupt ein ziemlich buntes Gemisch von der edelsten Poesie und der nüchternsten gereimten Prosa bilden. Sie sind nicht frei von den Geschmacklosigkeiten ihrer Zeit, versöhnen aber auch wohl rigoristische Kritiker durch ihre schlichte und ehrliche Einfalt, durch ihre rührende Demuth und zum allergrößten Theile wenigstens auch durch derbe Naivetät.— Die Arie geht, was höchst charakteristisch ist, aus G-moll. Das Ritornell besteht aus zwei einander völlig entgegengesetzten Theilen zu je 8 Takten. Zuerst eine sehr getragene Cantilene voll tiefen Ernstes, versöhnender Ruhe und schmerzloser Glaubenszuversicht (Beisp. G); dann aber ein in Sechszehntheilen rasch bewegtes, lockendes und rauschendes Getümmel, in welchem die Bässe sich höchst eilig in die Höhe stürzen, dann aber, wie von einer unwiderstehlichen Gewalt, Schritt für Schritt durch zwei volle Octaven in die Tiefe zurückgedrängt werden — gleich als sollten die vergeblichen Anläufe des „Weltgetümmels" und sein allmäliges, schattenhaftes Vorgehen auf recht sinnliche Weise vor Augen gestellt werden; denn zu einer concreten Melodieführung kommt es in diesem Theile gar nicht. Das Ritornell schließt in B-dur und leitet dann rasch nach G-moll zurück Beisp. H.

Die Singstimme nun führt in zwei, durch ein paar Takte getrennten längeren Absätzen den Vordersatz der Arie so durch, daß sie im ersten derselben genau dem — in der Begleitung wiederholten — Ritornell folgt; sie hat daher zuerst die getragene Melodie, welche dem „Gute Nacht" angemessen ist; kaum aber ist nach dem Worte „Weltgetümmel" gleichsam die ganze Schaar der bösen Geister entfesselt, so wiegt sich auch die Singstimme zu kühnerer, immer kräftigerer Haltung empor, um endlich mit einer stolzen, siegesfrohen Coloratur triumphirend — in B-dur — zu schließen. Beisp. I.

Nach drei Zwischentakten, in welchen die Bässe immer flüchtiger abwärts eilen, nimmt die Singstimme einen neuen, kühnen Einsatz, als wollte sie das „Weltgetümmel" ein für allemal zurückschleudern; nach beiden Seiten hin stiebt die Begleitung mit harten, barocken Klängen auseinander (Beisp. K) und wenn auch das Getümmel noch nicht vorüber ist, so kann es doch nur noch in schwächerem Nachklange (D-moll) sich geltend machen; die Stimme schließt frohlockend mit derselben, ja mit tieferer, fester Siegeszuversicht in D-moll. Beisp. L.

Mit dem ersten Theil des Ritornells (in D-moll) wird nun zum Mittelsatz übergeleitet: „Jetzt mach ich mit dir Beschluß" u. s. w. Er besteht aus einem zusammenhängenden Stück, welches mit großer Geschicklichkeit ganz allmälig und unmerklich in den Schlußsatz hinein verflochten wird. Es hebt choralartig an (vgl. a) nimmt aber bald, mit Benützung des ersten Hauptmotivs, eine freiere, in der Begleitung nachgeahmte Bewegung an (b) und gewinnt mit einer, ebenfalls aus dem ersten Theil entlehnten, höchst charakteristischen Melodiewendung, welche ebenfalls in der Begleitung imitirt wird, einen vorläufigen Abschluß in C-moll (c). Beisp. M.

Hier ist eine Cäsur des Mittelsatzes; aber, wie das Citat andeutet, beginnt sofort in der Begleitung das Hauptmotiv wieder, über welchem die Stimme in langgehaltenen Tönen (auf „sich" und „Zeit") schwebt, bis sie dem Parallelismus gemäß in jene (sub c angeführte) aufsteigende Wendung einbiegt, um endlich in Es-dur zu schließen. Beisp. N.

Besonders charakteristisch und malerisch ist in diesem Mittelsatz die eigenthümlich schwankende Modulation, welche, wie dem aufmerksamen Beobachter nicht entgehen kann, in derselben innern Steigerung begriffen ist, wie die ihr entsprechende Melodiebildung, und den Text auf's schlagendste nach seinem Gedankengehalt wiedergiebt. Man möchte sagen, Bach interpretirt seinen Text nicht bloß, sondern er weißelt ihn gleichsam zu lebendigen, geisterfüllten Klanggestalten um! —

An diesen Theil schließt sich nun endlich der zweite Abschnitt des Vordersatzes, jetzt in C-moll beginnend und auf der Tonica endend; er enthält keine besondern Steigerungen, was sich aus dem ganzen vorhergehenden Verlauf leicht erklärt.

Wer ernstlich das Vorurtheil hegt, als arbeite Bach nur im Figuralstyl, als habe er keine selbständige Melodie, sondern behandle seine Singstimme immer wie ein obligates Instrument, als sei dieselbe mehr auf concertirenden Glanz als auf Wahrheit und Einfachheit berechnet, als habe er, der Orgelvirtuos keine praktische Kenntniß des Stimmorganes gehabt, als seien daher seine Arien unsangbar u. s. w. der kann schon durch die beiden eben besprochenen Arien eines Besseren belehrt werden. Denn ihre Melodien, wie unzählige andere, sind nicht nur sehr bequem ausführbar und echt gesangmäßig, sondern sie prägen sich auch mit derselben wunderbaren Unwiderstehlichkeit ins Gedächtniß ein, wie nur irgend eine Mozart'sche oder Händel'sche Melodie, wenngleich es ganz richtig ist, daß die Melodie bei Bach nie dieselbe autonome Stellung hat, als bei ihnen. Dies hat zwei Gründe, welche mit der oben angedeuteten Art des Bach'schen Schaffens aufs innigste zusammenhängen. Einmal den historischen, daß Bach's Melodik nicht wie Händels und Mozart's wesentlich mit auf das weltliche Volkslied und Aehnliches basirt, sondern lediglich auf die geistliche Arie, den Choral und den Contrapunkt. Im weltlichen Volkslede ist die Melodie schlechthin selbständig und namentlich auch rhythmisch aufs Bestimmteste gegliedert. Durch die freie Vermählung nun zwischen Volks- und Kunstgesang bekommen die Händel-Mozart'schen Melodien eine so wunderbare Einfachheit bei all ihrem hohen künstlerischen Adel. Der Choral dagegen, wie er von Bach vorgefunden wurde, hatte eigentlich alles ursprünglich Volksthümliche, alles Rhythmische eingebüßt, seine Melodik war daher sehr relativ; sie war eine Melodik der Gemeinde aber nicht des Individuums. — Eben dies aber weist nun anderseits auf einen tiefen ästhetischen Grund zurück, weshalb die Bach'sche Melodik weniger autonom ist, als die Händel-Mozart'sche. Bei Händel und Mozart singt ein einzelnes, ganz bestimmtes, historisches Individuum in einer ebenso bestimmten Situation eine Arie. Ist nun die Melodie der primitive Ausdruck für das Individuelle, die Harmonie dagegen nur das secundäre Element, so erklärt es sich leicht, daß z. B. bei Händel in den Chören durchschnittlich wenig eigent-

lich-melodiöse Elemente vorkommen, sondern fast ganz den Arien vorbehalten bleiben. Eben so leicht aber erklärt es sich, daß bei Bach die Chöre eine reichere Melodik bieten, die Arien dagegen eine weniger autonome. Denn die Bach'sche Arie ist ja niemals rein individueller, historischer Natur, sondern ihrem Text und Zusammenhang nach stets das allgemein-menschliche Bewußtsein repräsentirend; sie muß daher auch auf die universellsten und über jede specifisch-nationale Färbung erhabenen Elemente zurückgehen, wodurch sie sich dem melodischen Ausdruck einer Chorstimme bei weitem mehr nähert, als dies bei Händel der Fall sein kann. Wie der gläubige Christ sich nie schlechthin selbständig, sondern stets als ein Glied des Leibes Christi weiß, so kann die Bach'sche Melodik nie absolut selbständig sein, sondern ist immer nur ein integrirender Theil im harmonischen Zusammenhang. Aber gerade dadurch erlangt sie eine Selbständigkeit, welche im Grunde größer ist, als jene anderer Art. Denn wie sie aus dem Ganzen des harmonischen Zusammenhangs gleichsam erblüht, so entfaltet sich umgekehrt auch aus einem melodischen Motiv bei Bach ein so reiches, harmonisches Leben, wie man es anderwärts vergeblich sucht: ohne Zweifel muß daher diese Art der Melodik vielseitiger, ausdrucksfähiger, mit einem Wort selbständiger sein, wenn man auch nicht jede einzelne Arie auswendig singen kann. Was also der Vorwurf, Bach habe keine „Melodie," zu besagen hat, bedarf keiner weitern Bemerkung.

Von den Sopran-Arien möge uns Nr. 2 als Beispiel dienen, Sie ist aus der Cantate zum ersten Advent: „Schwingt freudig euch empor," entnommen, in welcher, — beiläufig gesagt — kein einziges Recitativ vorkommt. — Die Cantate besteht aus zwei Theilen, deren erster vom Kommen des Herrn in die Welt, der zweite von seinem Kommen in das gläubige Herz des Menschen handelt. In diesem zweiten Theile kommt nun auch — in einem etwas lockeren Gedanken-Zusammenhange — unsere Arie vor. Ihr Text heißt:

„Auch mit gedämpften schwachen Stimmen
Wird Gottes Majestät verehrt;
Denn schaltet nur der Geist dabei,
So ist ihm solches ein Geschrei,
Das er im Himmel selber hört."

Sie geht aus G-dur. — Das Ritornell beginnt mit einem kurzen, sehr innigen Motiv (a), welches in variirter Form sogleich weitergeführt wird (b) und dann einer wiegenden, sehr lieblich klingenden Figur in gebrochenen Accorden (c) Platz macht; hierauf (d) ein breiter cadenzartiger Gang in edeln und schön geschwungenen Formen. Das Ganze hat etwas kindlich Ahnungsvolles, eine wunderbare Lieblichkeit bei rührender Demuth, es ist als könnte die Seele im Preisen der göttlichen Majestät nicht Anfang noch Ende finden. — Diese breiten luftigen Formen spannen die Fantasie in eine unendliche Weite, wie der sternbesäte Himmel einer Sommernacht. Beisp. O.

Die Singstimme nimmt nun zuerst einen kurzen Anlauf, in welchem sie dem Anfang des Ritornells ziemlich genau nachgebildet ist, so daß die Begleitung ihr selbständiger, gleichsam duettirend gegenübertritt; diese fährt noch zwei Takte mit der (sub c angeführten) Figur fort, kehrt dann aber ganz plötzlich zu dem Anfang zurück; und nun erst beginnt eine längere Ausführung, welche anfangs zwar dem durch das Ritornell vorgezeichneten harmonischen Entwicklungsgange folgt, aber namentlich in der Begleitung neues Figurenwerk enthält, theils durch eine andere Lage und Anordnung des vorhandenen Stoffes, theils durch Abkürzungen, welche die Führung der Singstimme gebot; diese nämlich steht in einer höchst zierlichen und graziösen Gegenseitigkeit mit jener, sich abwechselnd und aufnehmend, füllend und ergänzend. Beisp. P.

Hier ist die erste schärfere Cäsur des Abschnittes; unmittelbar daran schließt sich eine zweite Hälfte, in welcher die Singstimme eine gleich zu Anfang auftretende Variation des Grundmotivs (Beisp. Q) cadenzförmig durchführt, während die Bässe in gleichmäßigen Achtelschlägen allmälig aufwärts gehen und die Oberstimme der Begleitung mit zierlichen Figuren die Singstimme abwechselnd umschlingt. Auch diese Entwicklung jedoch lenkt bald in eine dem angeführten Citat analoge Schlußwendung ein, wo aber zwischen Singstimme und Begleitung das umgekehrte Verhältniß statt findet. — Der ganze Abschnitt schließt mit dem Ritornell in G-dur. —

Charakteristisch ist es in diesem Satze, daß keine eigentliche Ausweichung in eine verwandte Tonart vorkommt, was sonst gewöhnlich ist — ein Zeichen, wie wenig Bach sich an irgend ein formales Schema fesseln ließ. In diesem Falle scheint es beinahe unzweifelhaft, daß er bei der breiten Anlage der Arie mit Rücksicht auf den Text „auch mit gedämpften schwachen Stimmen" die Modulation so einfach als möglich gehalten hat. — Und doch welche Fülle des Klanges herrscht darin! —

Der Mittelsatz nun aber: „denn schaltet nur der Geist dabei" u. s. w. zeigt in Gliederung, Modulation und Melodik die reichste Mannigfaltigkeit. Er besteht aus zwei parallelen Abschnitten, deren jeder durch einen kürzeren, das neue Motiv enthaltenden Ansatz eingeleitet wird; von diesem führt dann beide Male die Begleitung durch das erste Motiv in die Hauptparthien des Satzes hinüber. Der erste Abschnitt moduliert aus der Paralleltonart (E-moll) nach H-moll, der zweite von H-moll nach D-dur. Die Singstimme, welcher die Begleitung wie ein Echo auf dem Fuße folgt, beginnt mit dem schönen, großartigen Motiv: Beisp. R, dasselbe entwickelt sich aber in dem Hauptheile, der nun folgt auf dem Worte „schallet" zu einer unerhört großartigen, mehrfach unterbrochenen Coloratur, welche von der Begleitung getreulich, fast Ton für Ton nachgeahmt wird, wodurch in der naivsten Weise das „dabei" des geistigen Schalles angedeutet zu werden scheint. Beisp. S.

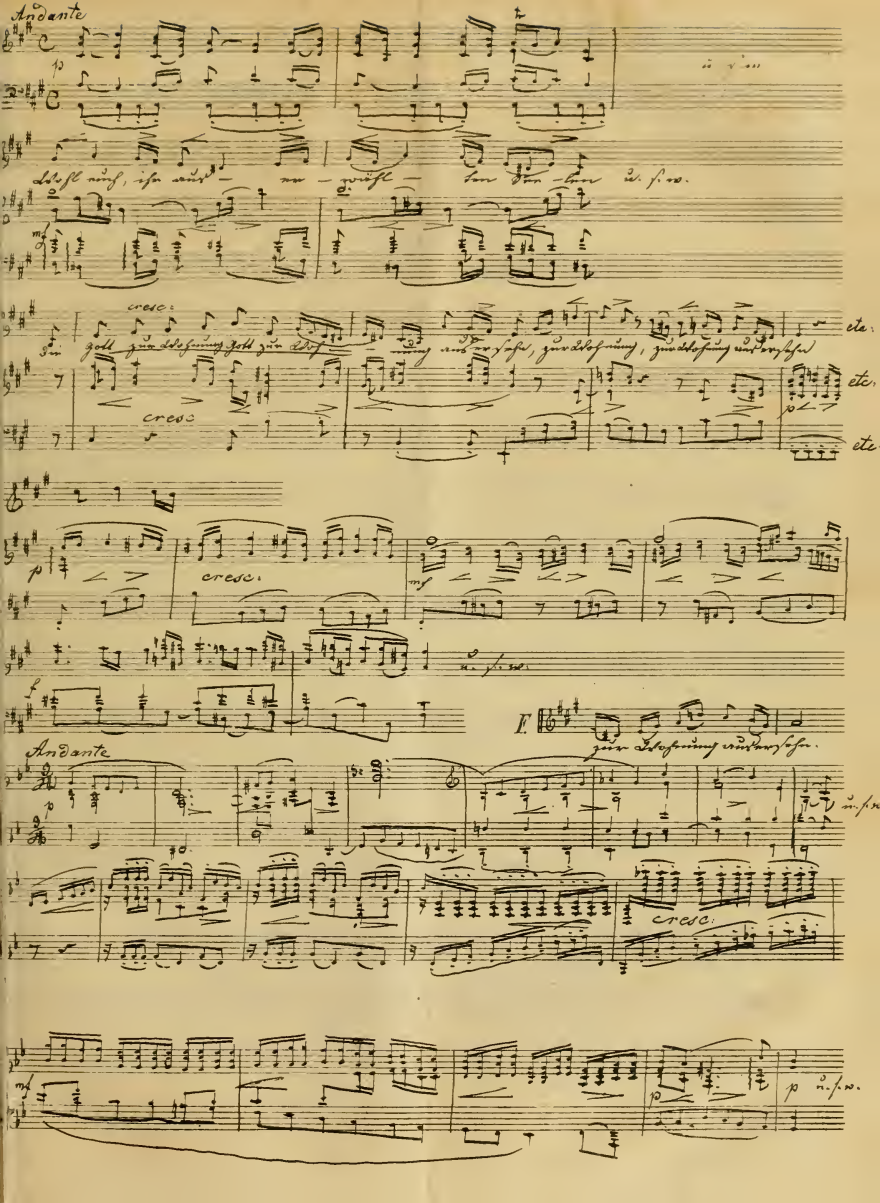
Die Worte „so ist ihm solches" u. s. w. sind nun durch folgende Umgestaltungen des Motivs ausgedrückt; die Begleitung hat Figuren aus dem ersten Theil dazu. Beisp. T.

Man achte auf die feinen, durch die Declamation der Worte angedeuteten Cäsuren in dieser herrlichen Melodie; wie charakteristisch, wie edel ist hier Alles gedacht und geformt! Und welch ein Schwung, welche schönen Wellenlinien darin! — Eine parallele, aber gesteigerte Entwicklung nimmt nun auch der zweite Abschnitt dieses Satzes, der in D-dur schließt. Zur Verdeutlichung aber, was bei Bach ein solcher Parallelismus bedeute, vergleiche man Beispiel U mit dem zuletztangeführten.

Solche Steigerungen erinnern — in ihrer Weise — an Beethoven. Daran schließt sich das Da capo.

Ohne Zweifel dürfte Mancher geneigt sein, die Coloraturen in dem Mittelsatze für eine ziemlich grobe Wortmalerei zu halten. Allein wer den ganzen vorhergehenden Verlauf auch nur nach der musikalischen Seite hin aufmerksam verfolgt hat, (vgl. die beiden ersten Citate gegen Ende) dem kann dies nicht begegnen; denn könnte auch Jemandem über den bunten Figuren und Arabesken der poetische Gehalt der Arie entgehen, die musikalische Einheit, Rundung und Folgerichtigkeit kann es nicht.

Von den Tenor-Arien endlich wählen wir Nr. 1 als Beispiel. Sie ist der Cantate des 16. Sonntags nach Trinitatis: „Wer Dank opfert, der preiset mich" entlehnt und steht dort in folgendem Zusammenhange. Der Grundgedanke des Sonntagsevangeliums von den 10 Aussätzigen, die Dankbarkeit, wird zuerst von der Gemeinde in einem Chorsatze als eine heilsame Pflicht vergegenwärtigt: „Wer Dank opfert der preiset mich, und das ist der Weg, daß ich ihm zeige mein Heil". Psl. 50, 23. Ein Altrecitativ weist sodann darauf hin, wie die Welt mit allen ihren Creaturen die Herrlichkeit Gottes preiset; hierauf gleichsam antwortend, zeigt eine Sopran-Arie, wie der Mensch, der Gottes große Güte und Liebe aus seinen Werken erkennen könne, besonders zum Dank verpflichtet sei, zumal da Gott in der Dankbarkeit den Weg des Heils weisen wolle. — In einem 2. Theile wird nun von



Andante

p

u. s. w.

Wohl euch, ihr aus – er – wähl – ten Seelen u. s. w.

mf

cresc:

Die Gott zur Wohnung Gott zur Woh – nung ausersehe, zur Wohnung, zur Wohnung ausersehe

etc.

etc.

cresc

p

etc.

p

cresc.

mf

u. s. w.

f

F.

zur Wohnung ausersehe.

Andante

p

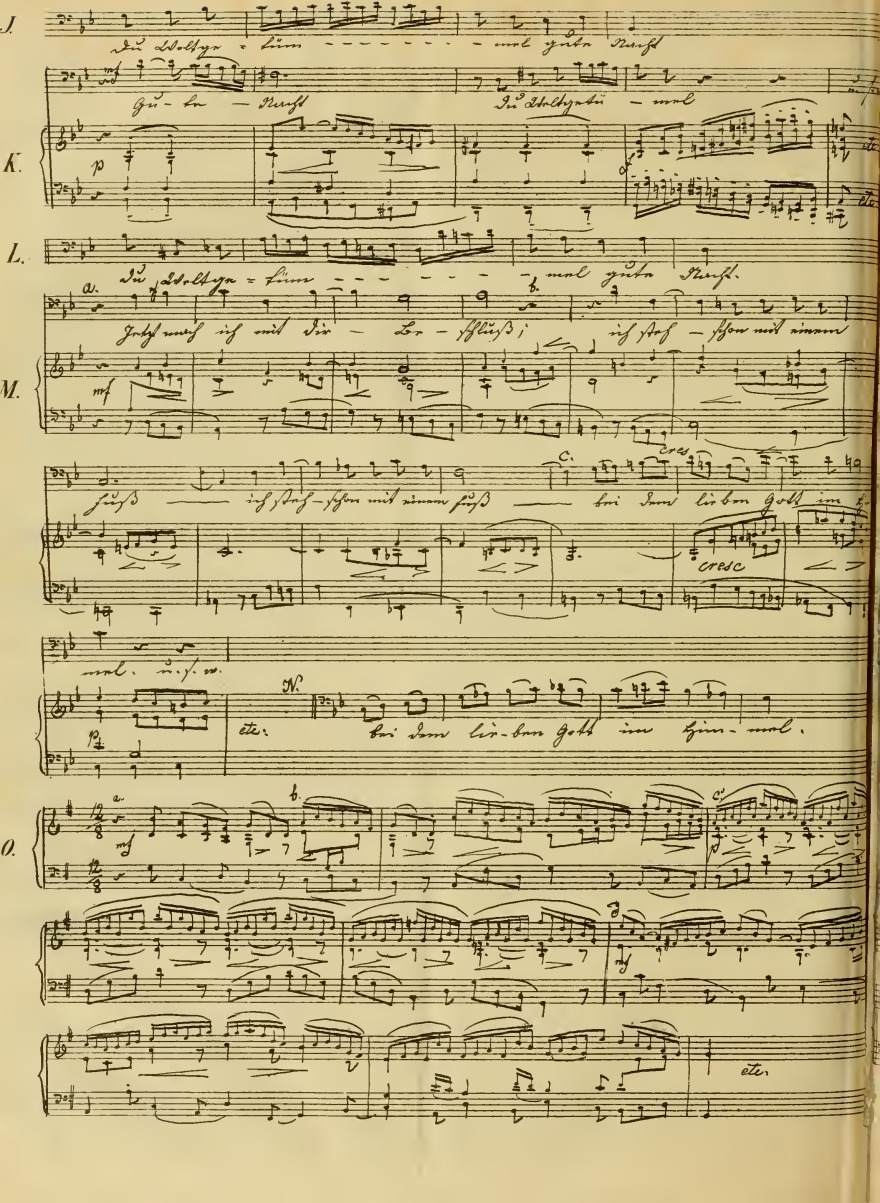
u. s. w.

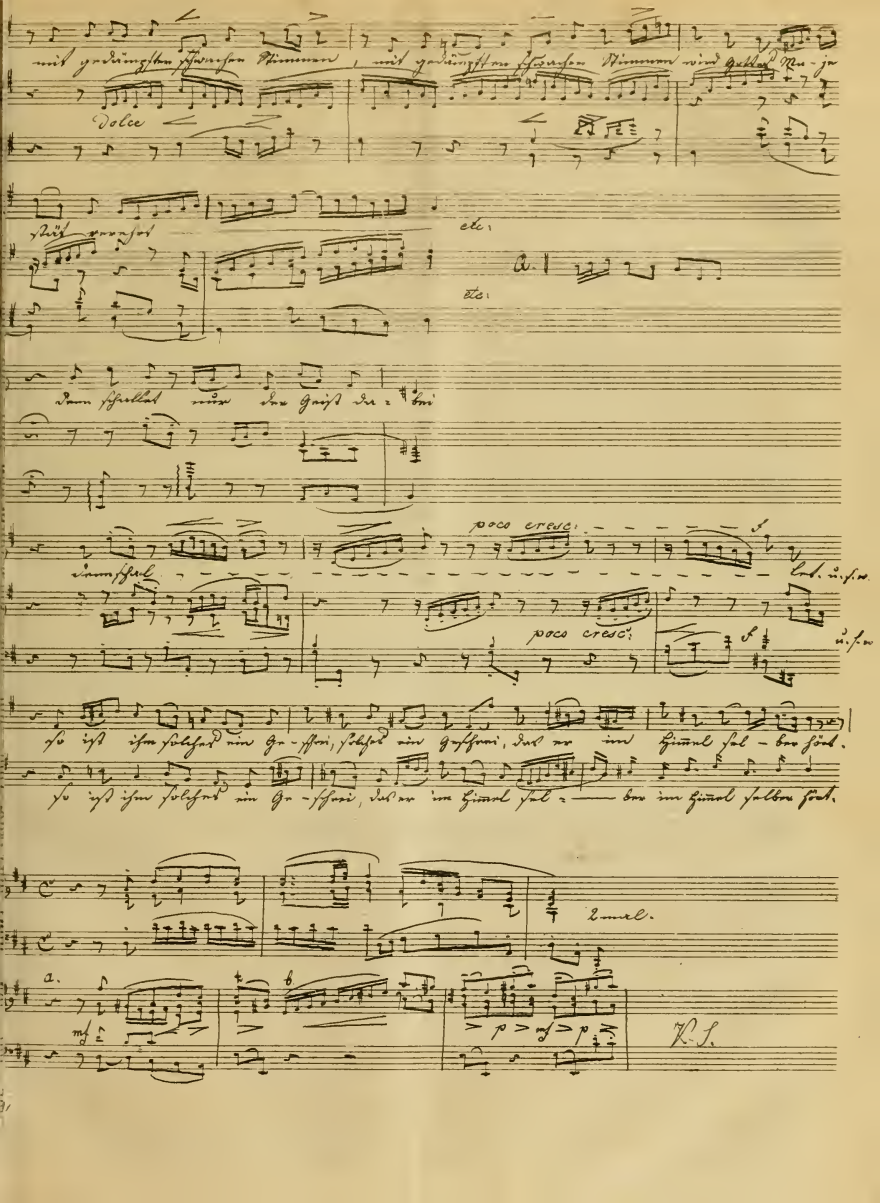
cresc.

mf

p

p u. s. w.


J.
K.
L.
M.
O.
Du Seligkeit - keit - - -



mit gedämpften schwachen Stimmen, mit gedämpften schwachen Stimmen wird Gottes Ma-je

Dolce

stät verehrt

etc.

a.

etc.

Denn schallet nur der Geist da-bei

poco cresc.

denn schal-let u.s.w.

poco cresc.

u.s.w.

so ist ihm solches ein Ge-schrei, solches ein Geschrei, das er im Himmel sel-ber hört.

so ist ihm solches ein Ge-schrei, das er im Himmel sel-ber im Himmel selber hört.

2mal.

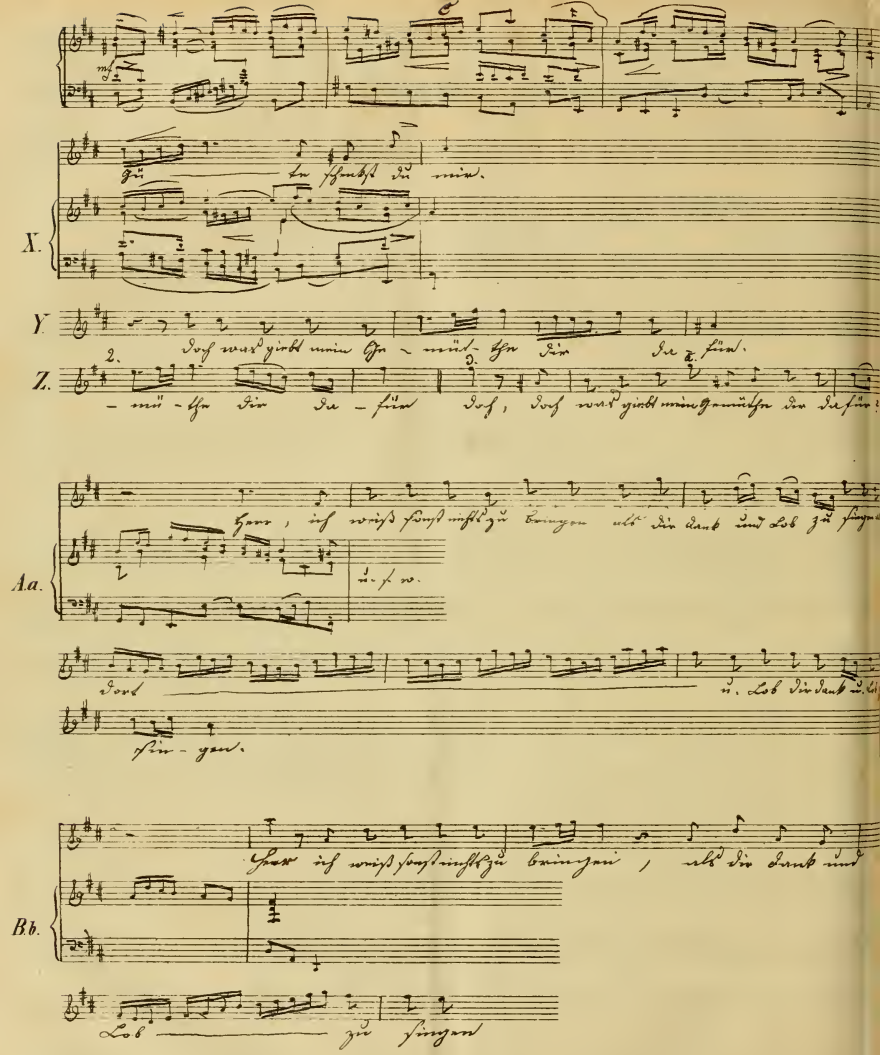
a.

mf

b

p mf p

V.S.


X.
Y.
Z.
A.a.
B.b.
Herr, ich weiß sonst nichts zu bringen als dir Dank und Lob zu singen
u. s. w.
Herr ich weiß sonst nichts zu bringen, als dir Dank und
Lob zu singen

dem Evangelisten (Tenorsolo) das classische Schriftbeispiel der wahren Dankbarkeit aus dem Evangelium rezitirt Luc. 17, 15 und 16 und daran unsere Tenor-Arie angeschlossen, die offenbar als von dem Samariter gesungen zu denken ist:

Welch' Uebermaß der Güte
Schenkst du mir,
Und was gibt mein Gemüthe
Dir dafür?
Herr, ich weiß sonst nichts zu bringen,
Als dir Dank und Lob zu singen.

Es war ein glücklicher Gedanke, daß der Bearbeiter seinem Werke mehrere Proben Bach'scher Recitative einverleibt hat, von denen auch hier eins vorliegt; denn nächst den Chorälen möchten sie wohl am meisten geeignet sein, uns in eine unmittelbare Berührung mit dem Bach'schen Geiste zu setzen. Wird bei den kunstvolleren Sätzen öfter gerade durch ihren Formenreichthum der poetische Gehalt einem ungeübten Ohr fern gerückt, so sind die Recitative, in denen die Phantasie ganz frei und stets neu schöpferisch waltet, jedenfalls das wirksamste Mittel, um zu der innern Wahrheit und Nothwendigkeit auch der übrigen Formen Bach's ein gutes Zutrauen zu gewinnen. In keiner seiner Compositionsgattungen steht er ja dem knappen und concisen Ausdruck der modernen Lyrik so nahe als hier; nirgends sonst tritt bei ihm das Individuelle so selbstständig auf; und ihren unvergleichlich schönen Recitativen verdankt die große Passionsmusik gewiß einen Haupttheil ihrer allgemeinen Anerkennung und Bewunderung. Das Recitativ ist freilich auch bei ihm so mannigfaltig, wie sonst nirgends, sowohl nach seinem Character als nach seiner Anwendung. Bald ist es erzählend, und in diesem Falle dem Evangelisten (Tenorsolo) zugetheilt; bald lyrisch, bald contemplativ; bald tritt es mitten im figurirten Chorsatz auf, bald unterbricht es die Strophen des Chorales, bald wechselt es mit dem Arioso ab u. s. w. Oft nähert sich das Recitativ selbst dem Arioso und ist dann vom Orchester, gewöhnlich aber nur mit der Orgel begleitet. Melodischer Reichthum, schön gegliederte, ausdrucksvolle Deklamation, treffende harmonische Schattirung, Durchdringung von Wort und Ton — das sind unerreichbare Vorzüge aller Bach'schen Recitative.

Die Arie nun, welche sich an das erzählende Recitativ anschließt, geht aus D-dur. Das Ritornell beginnt mit einer wunderbar innigen Cantilene voll kindlicher Demuth und rührender Herzlichkeit, welche durch die Wiederholung des Motivs um so intensiver wird. Beisp. V.

Daran schließt sich ein in jeder Beziehung entsprechendes Antwortmotiv (a) durch welches wir in die Dom. Tonart versetzt werden, die nun bis zu Ende des Ritornells herrscht. (b) Beisp. W.

Die Singstimme setzt nun in D-dur ein und nimmt zunächst denselben Gang wie das Ritornell, gegen das Ende aber (bei e) dehnt sich ihre Entwicklung zu einem neuen 4 taktigen Gliede aus, welches aus dem Hauptmotiv gebildet ist und den Abschluß des ersten Abschnittes herbeiführt; dieser besteht somit aus 3 Gliedern — jedes zu 4 Tacten. Charakteristisch für die Führung der Singstimme ist es, daß sie hier am Schluß, wie auch noch an einigen andern Stellen ganz wie eine Mittelstimme behandelt ist, so daß die Hauptmelodie in der Begleitung liegt. Aber wie schön paßt das hier zu dem ganzen Ausdruck der Arie! Beisp. X.

Hieran schließt sich der 2. Theil des Ritornells und den Worten des Textes entsprechend: „Doch was gibt mein Gemüthe dir dafür" beginnt der 2. Abschnitt mit einem dem Hauptmotiv genau entsprechenden Gegenmotiv: Beisp. Y.

Schon jetzt sind wir auch in der Paralleltonart, obgleich dieser Abschnitt mehr zum Vorderfatz gehört, als daß er einen Mittelsatz bildet, da er gar nichts wesentlich Neues enthält. Allein hier dient sie augenscheinlich zur möglichst getreuen Wiedergabe des Textes. Denn der Gegensatz und die vorwurfsvolle Frage, die derselbe enthält, konnte nicht durch die steigernde Dominantentonart — wohl aber durch das parallele H-moll wiedergegeben werden, zumal wenn, wie es hier geschieht, alle 3 Glieder des Abschnitts bei dem Worte „dafür" auf der Dominante von H-moll schließen. Welch einen bedeutsamen Fingerzeig bietet diese Stelle für Bach'sche Gedankenmalerei! Dazu kommt noch, daß, wie man leicht sieht, auch die 3 Glieder in stetiger Steigerung auf einander folgen. Das erste Glied ist bereits citirt; hier folgen 2. und 3. Beisp. Z.

Wiederum schließt sich der schon in dem angeführten Citat (bei a) begonnene 2. Theil des Ritornells (in H-moll) an und leitet zu dem 3. Abschnitt der Arie, dem Mittelsatz; wenn man dieses Stück nämlich so nennen darf, da es sehr kurz ist, keinen Abschluß in einer bestimmten Tonart gewinnt, sondern seinem ganzen Charakter nach mehr einen Uebergang bildet und auf der Dominante am D-dur schweben bleibt; — es besteht aus einer sich steigernden Sequenz. Höchst genial ist der Einsatz der Stimme: Beisp. Aa.

Unmittelbar hieran knüpft die Begleitung den Schlußsatz, der mit dem ersten Abschnitt der Arie (bis auf die Tonart der 2. Hälfte — wie sich von selbst versteht) — übereinstimmt, aber nicht denselben Text hat, sondern das letzte Glied vorbehält: „Herr" u. s. w. — Die Singstimme nimmt wiederum einen prachtvollen Einsatz, enthält bedeutende Steigerungen und ist äußerst charakteristisch geführt. Beisp. Bb. Mit dem Ritornell schließt dann die Arie.

(Schluß folgt.)

Londoner Briefe.

II.

H. Ch. Lassen Sie mich meinen zweiten Brief mit einer Berichtigung beginnen. Was ich in meinem ersten gelegentlich der Aufführung der Missa solemnis von Beethoven über die 1500 Stimmen sagte, war ganz richtig. Die Sacred Harmonic Society hat außer den 500 Stimmen, welche sie in den großen Aufführungen mit Orchester verwendet, noch tausend mehr, die unter Herrn Costa's Leitung eingeübt, und von denen die besten ausgesucht und dem eigentlichen Körper einverleibt werden, je nachdem sich Lücken bilden; der Rest aber bleibt in Bereitschaft für so großartige Aufführungen wie die im Kristallpallast, wo dann London und die Provinzen 3000 Stimmen zusammenbringen. — Ich verweilte bei dieser Thatsache, weil sie eine jener Merkmale englischen massenhaften Zusammenflusses ist, die in Deutschland wenig bekannt sind. Ich bin dort nämlich von angesehenen Musikern gefragt worden, ob wir in England auch Chorsänger hätten!

Der Monat Februar bis zur zweiten Woche der Fasten war eine langweilige Epoche, soweit es die Musik in London betrifft. Ein oder zwei Dinge wären jedoch als seltenere Vorkommnisse (curiosities) *) zu verzeichnen. Im Conventgardentheater war an einem der letzten Abende eine sonderbare Aufführung, wo Bruchstücke aus Longfellow:s „Hiawatha" (der wohlbekannten indischen Legende) mit Musikbegleitung rezitirt wurden. Das ganze Werk ähnelt ein wenig in der Form Herrn David's „Wüste": es ist weder eine Cantate, noch eine Symphonie, noch eine Oper, noch ein Gedicht (poem). — Ich bekenne, in meiner Beschränktheit ein gewisses Vorurtheil gegen solche Zwitter-Productionen zu haben, wie begabt auch immer der Musiker sein möge. Der Interpret des Herrn Prof. Longfellow ist diesmal Herr Stöpel, ein Musiker der in Preußen geboren ist, in Paris seine Studien gemacht, und die letzten Jahre in Amerika verlebt hat, welch' letzteres wohl kein günstiger Boden für den schöpferischen Künstler genannt werden kann. Ich darf von Herrn Stöpel's Musik Gutes sprechen; es ist in manchen seiner Nummern gerade

*) Die Berichte unsers Herrn Mitarbeiters kommen uns in englischer Sprache zu. Die Red.

soviel wildes Gepräge, als der Musik gegeben werden kann, ohne jene häßliche Rohheit zur Erscheinung zu bringen, der man in der Kunst eben so ungern begegnet, als in guter Gesellschaft. Seine Schreibart für das Orchester ist glänzend und geschickt, und in seinen Melodien findet sich in gewissem Sinne Geschmack und Eleganz.

Herrn H. Leslie's Cantate „Holyrood" wurde gut und auch mit gutem Erfolg aufgeführt, denn es ist die Wiederholung von mehr als einer Seite gewünscht worden. Aber wenn ich sage, daß ich selbst der Verfasser des Buches bin, so wird das Grund genug sein, warum ich mich enthalte, mich kritisch über dieses Werk auszulassen.

Ebenso geht es mir mit der Oper „die Bernsteinhexe" von W. Wallace, die endlich in den letzten Tagen des Februar an Her Majesty Theatre aufgeführt wurde. Ich habe nie auf einer englischen musikalischen Bühne ein Werk englischen Ursprungs von einem größeren Erfolg begleitet gesehen. Die Ausmerksamkeit der Versammlung von Anfang bis zu Ende war noch merkwürdiger als der heftige, und mit dem Fortschreiten der Musik Schritt haltende Beifall. Es war dies umsoweniger zu erwarten, als die Oper in ihrer Handlung mehr ernsten Inhalts ist, als in englischen Opern gewöhnlich. Herr Wallace war bestrebt sich mit seinen großen ausländischen Zeitgenossen zu messen (wer sind denn diese „großen" ausländischen Zeitgenossen? D. Red.), und die Schlechtigkeit eines Rondo-Finale ausgenommen, welches gegen den Willen und Wunsch des Verfassers in die Oper eingezwängt wurde, hat er wenigstens dem schlechten Geschmack nicht zu fröhnen gesucht. Die Partitur wird bald in Deutschland herausgegeben, und das Werk wahrscheinlich auch dort aufgeführt werden.

Diese Oper kommt indeß zu spät um das Theater zu retten, und wäre sie selbst eine zweite „Hugenotten", ihr Verfasser ein Scribe, ihr Componist ein Meyerbeer. In einem Punkt ahmt Herr Wallace den Componisten der „Hugenotten" nach, wir meinen die unglaublichen Schwierigkeiten, die er erhebt wenn es gilt ein einmal fertiges Werk in die Welt laufen zu lassen. Cardellan, der Juwelier in Ihres Hoffmann prächtiger Novelle „Mademoiselle de Scudery", war schwerlich abgeneigter, ein Stück Schmuck aus seinen Händen zu geben, als es bei dem Componisten der „Bernstein-Hexe" der Fall war. — Die Aufführung der Oper durch die besten Sänger ist eine treffliche. Ich habe in Deutschland weder einen Tenor noch einen Bariton gehört, die den Herren Sims Reeves und Santley gleich kämen. Auch die Primadonna Mad. Sherrington besitzt große Vorzüge, doch kaum genügende Erfahrung und Gefühl, um einen Platz völlig auszufüllen, der nicht schlecht für eine Lind gepaßt hätte.

Doch ein Wort gebührt noch dem Dirigenten Herrn Carl Hallé, denn sein Name ist zufällig in Deutschland, obgleich er ein geborner Preuße ist, weniger bekannt, als es bei einem so ausgezeichneten Künstler der Fall sein sollte. In seiner Eigenschaft als reproducirender Künstler (Pianist) wird es schwer sein seines Gleichen zu nennen, namentlich in Bezug auf Styl, Ton, Ausführung, Grazie und Vollendung. (Das können wir bestätigen. Wir haben einmal Herrn Hallé in Frankfurt a. M die C-dur-Sonate op. 53. von Beethoven in prachtvoller Weise spielen gehört. D. R.) Er ist kalt genannt worden, verdient aber diesen Vorwurf nicht, es müßten denn Heftigkeit, verrückte Gesten und häßlicher Lärm auf dem Pianoforte für Wärme und für die Richtschnur angesehen werden, nach welcher Bach, Mozart, Beethoven, Mendelsohn, Schubert und Chopin wiedergegeben werden sollen. Herr Hallé wurde glücklicherweise durch die Unruhen des Jahres 1848 in unser Land getrieben, und seitdem ist sein Talent gereift, und hat sich in bemerkenswerther Weise vertieft. Ich weiß nicht, ob er auf dem Continent in den letzten 13 Jahren gehört wurde. (Oeffentlich wohl nicht. D. R.) Bis vor Kurzem war seine Heimat Manchester, wo sein Einfluß wirklich Wunderbares zu Stande brachte. In dieser Hauptstadt der Baumwolle hat er das beste provinziale Orchester versammelt, das bis jetzt in England existirte. Gute Chorsänger mit vollen herrlichen Stimmen hat es in Lancashire immer gegeben, und mit diesem Material hat Herr Hallé einige außergewöhnlich vorzügliche Leistungen zu Stande gebracht. So wurde u. A. im letzten Jahr die ganze Musik zur „Iphigenia in Tauris" von Gluck mit englischen Worten dreimal als Concertmusik gesungen, vor einer Zuhörerschaft von 3 — 4000 Personen. Ein Viertel dieser Versammlung bestand aus — Arbeitern, welche während der drei Stunden dauernden Aufführung stehen mußten. (Der Eintritt betrug 1 Schilling.) Eine ähnliche spätere Aufführung von Gluck's „Armida" war nicht weniger erfolgreich. Sagen Sie das in Ihrem Lande denen, die geneigt sind zu glauben, die Engländer seien in Sachen der Musik kalt, dumm oder ungebildet.

Morgen beginnen die Concerte unserer Philharmonischen Gesellschaft. Diese Gesellschaft, welche in der Zeit von Beethoven's und Weber's reifen Jahren und Mendelsohn's Jugend eine stolze europäische Stellung einnahm, und die beste fremde Musik, gleichwie die besten Künstler, sie mochten aus welchem Lande immer kommen, willkommen hieß, liegt nun im Sterben an Langweile, persönlichen Intriquen und anderem Unsinn. Es ist gar keine Auszeichnung mehr Mitglied derselben zu sein, und bringt keine Ehre mehr für einen Fremden in ihren Concerten gehört zu werden. Ein alter Herr, der eine Anstellung bei Hof hat (vormals Violinspieler im Orchester, aber niemals ein guter), verheirathet mit einer Dame, die vor 25 Jahren eine passable Clavierspielerin war, — diese Beiden haben durch Geduld und Ausdauer die Gesellschaft in ihre Hände bekommen und sie in eine Lethargie eingeschläfert, welche an die Höhle des Typhonius erinnert.

Die neuen Mitglieder sind hauptsächlich aus ihrem Anhang oder ihren Familienverbindungen ausgesucht worden. Der letzte Versuch einer Unternehmung nach Herrn Costa's Entfernung war die Einladung an Herrn R. Wagner, die Concerte einer Saison zu dirigiren. Diese eigenthümliche Persönlichkeit (er ist doch immer ein begabter und poetischer Mann, wofern nur nicht von Musik die Rede ist) gewann in London ein Publicum von etwa sechs Personen und bewährte seine Befähigung zum Leiter eines Concertorchesters soweit, daß er offen gestand, er verstehe nichts vom Dirigiren in Concerten; — dennoch gingen die Concerte von Beethoven, Mendelsohn und Weber ganz gut, soweit es die Kraft des Spielenden und das Verständniß des Orchesters betraf, während Herrn Wagner's Taktstock auf und nieder ging, wie es ihm gefiel, ohne daß ihn jemand berücksichtigte. Erschreckt durch so schimpfliche Resultate, wie die mit Herrn Wagner, gab der alte Herr auf der Stelle Alles auf, was einer Neuerung gleich sah, wie es scheint für immer. Der Taktstock wurde Herrn Bennett übergeben, einem geschickten Musiker und graziösen, etwas Mendelsohnirenden Componisten, der, wie man in Deutschland weiß, wenn er vorgezogen hätte, seine Phantasie mehr anzustrengen und etwas weniger mechanisch zu lehren (?), zu wahrer Größe emporgestiegen sein würde. Seinen eigenen Weg hat er bisher nur theilweise und schüchtern eingehalten. Aber zum Dirigenten ist Herr Bennett, obwohl er ein geborner Künstler und gelernter Musiker, nicht geschaffen. Er übt keinen Einfluß und keine Autorität über sein Orchester aus, und wenn das Letztere gut zusammenspielt, so ist es, weil die Spieler die betreffenden Musikstücke schon so und so oft gespielt haben, und Alles wissen auch ohne daß es ihnen ihr Führer sagt. Obendrein waren in diesem Jahr 47 der besten Spieler des philharmonischen Orchesters, durch die zunehmende Wichtigkeit ihrer Beschäftigung in der Oper veranlaßt, gezwungen auszubleiben, so daß die Chancen einer anständigen Aufführung weniger bekannter Werke unvermeidlich verringert wurden. Wie lange das günstige Vorurtheil, welches bis jetzt der philh. Gesellschaft von England anhaftete, noch dauern wird, wer kann es sagen? Wir sind in England treu bis zum Eigensinn; aber Jahr für Jahr dringen liberale An-

sichten mehr durch; eine große Veränderung wird ersichtlich in den Manieren und in der Bildung der heranwachsenden Schaar der Musiker, und in Folge davon eine Verbesserung ihrer gesellschaftlichen Stellung. Es wird hoffentlich nicht lange währen, so werden wir Musik für die Gegenwart besitzen; — niemals aber, so lautet unser Gebet, möge uns Musik der Zukunft zu Theil werden, — es wäre eine Zukunft ohne Musik. —

Locales.

Concerte: (Hoffmann. Mösner. Mögele und Thym. Zabrobilek. Singakademie. Pensionsfonds-Akademie.)

S. B. Mit der heutigen Nummer läuft unser Concertbericht zu Ende Was noch nachfolgt sind Nachzügler, und abgesehen von den noch in Aussicht stehenden Ouartettproductionen Joachim's wird nicht mehr viel sonderlich Bemerkenswerthes vorfallen.

Herr Hoffmann beschloß seinen 2. Cyclus von Kammermusikproductionen am 17. in würdiger Weise. Das Bestreben dieses Herrn und seiner Commilitonen, gute Musik auch in Vorstadtkreisen zu verbreiten, verdient alle Achtung und Aufmunterung und wir wünschen ihnen daher auch für nächsten Winter lebhafte Theilnahme.

In das 2. Concert des Frl. Mösner lockte uns eine Sonate für Harfe und Violine von L. Spohr, von der Concertgeberin mit Hrn. Hellmesberger gespielt. Spohr machte bekanntlich mit seiner Frau seinerzeit durch solche Duo's viel Aufsehen, wir hatten aber nie Gelegenheit gehabt etwas davon zu hören. Die von Frl. Mösner ausgewählte Sonate op. 113 wurde leider nicht ganz gespielt, sondern nur das Adagio und Finale, vermuthlich weil man dem mehr „eleganten" als musikalischen Publikum dieser Concerte nicht Ursache zur — Langweile geben wollte. Man hatte aber darin Unrecht; denn die vorgetragenen Sätze erhielten reichlichen Beifall, und das Publikum würde gewiß auch das Ganze dankbar angenommen haben. Spohr's melodischer Reitz und Anmuth machen sich in diesem op. 113 sehr vortheilhaft bemerkbar, und wenn wir ihm auch nicht einen hohen Rang anweisen können, so ist es doch immer treffliche Musik die da geboten wird. Frl. Mösner spielt in der That sehr gut; auch weiß sie beim Spiel ihr hübsches Lockenköpfchen so graziös zu schaukeln und zu drehen, daß man ein Vordar sein müßte, wenn man nicht das Entzücken unserer eleganten Welt begreifen würde. — In diesem Concerte sang auch ein Frl A. Zweigelt und machte durch schöne Stimme, gute Methode und einfachen decenten Vortrag einen sehr vortheilhaften Eindruck, nur die Anwendung der gepreßten tiefen Töne ließ die Schule erkennen, in der sie gegenwärtig noch Studien macht.

Ueber ein Concert welches Herr Mögele und Frl. Thym gaben können wir uns sehr kurz fassen. Ersterer besitzt eine gewisse Gewandheit des Ausdrucks, von welchen er in einer Ouvertüre, einer Sonate für Clavier und Violine und einer Symphonie Zeugniß ablegte. Aber was er in Tönen sagt ist so unbedeutend als möglich. Man begreift die Geduld nicht, mit welcher der Componist seine alltäglichen Gedanken und Einfälle niederschreibt. Dergleichen kann Niemanden interessiren.— Frl. Thym ist eine Sängerin, wie man sie zur Genüge hören kann, wenn man des Sonntags „auf's Land geht", und in einer Kirche ein Sopransolo anhört Eine Stimme als ob's durch einen Federkiel ginge, und — falsch . . .

Frl. Zadrobilek beschloß ebenfalls ihren Soiréencyclus in welchem ein ziemlich gemischtes Programm ein ziemlich gemischtes Publicum unterhielt.

Das dritte und letzte dießjährige Concert der Singakademie fand im großen Redoutensaal am Palmsonntag vor einem zahlreichen Publicum statt. Die gestellte Aufgabe war keine kleine und leichte. Elf Chöre, worunter sechs à capella (d. i. ohne Begleitung), erfordern ein fleißigeres Studium als selbst einige eigentlich mehr unmögliche als schwere Stellen einer Beethoven'schen Messe mit Orchesterbegleitung. Reine Vocalsätze zu singen, ist etwas ganz anderes, da muß jeder Sänger seiner Note vollkommen gewiß sein, sonst geht's mit der Intonation in's unergründliche und es benächtigt sich jedes einzelnen Sängers ein Gefühl, wie das eines Fieberkranken, dem vorkommt als habe er keinen Boden unter sich und müsse unfehlbar in die Tiefe stürzen. Diesen Unterschied muß man wohl beherzigen, wenn man Lust hat Vergleiche anzustellen, und der Singakademie vorzuwerfen ihre Leistungen seien nicht so fertig wie die anderer Institute. Indeß ist allerdings richtig, daß wenn man einmal dem Publicum gegenübertritt, dieses auch das Recht hat, fertige abgerundete Leistungen zu verlangen. Und solche wurden diesmal nicht geboten. Es gingen die 11 Chöre zwar leidlich correkt zusammen, die Intonation sank nur bei besonders schwierigen Sätzen um etwa einen halben Ton, und bei häufigem Tempowechsel waren die Schwankungen so gering, als sie unter den obwaltenden Umständen sein konnten. Aber man merkte der ganzen Production das Unfertige Unreife an. Die Piano's und Forte's waren nicht streng festgehalten, die Pointen nicht entschieden, das Ensemble ängstlich und nicht schlagend genug. Der Hauptgrund dieses mangelhaften Wesens war, wie wir aus guter Quelle wissen, der schlechte Besuch der Proben von Seite der „Herren der Schöpfung". Ob es die jetzt politisch erregten Gemüther, die vielen Wahlversammlungen und Wahlen zum Gemeinderath oder Landtag waren, welche die männlichen Mitglieder abhielten die Proben regelmäßig zu besuchen, oder Gleichgiltigkeit gegen die Ehre und das Wohl des Instituts — kurz erst in der letzten Woche vor dem Concert konnte ordentlich studirt werden, und daß man 11 Chöre in dieser Zeit nicht zu jener Reife und Vollkommenheit bringen kann, die man in der Oeffentlichkeit verlangt, liegt für jeden Verständigen auf der Hand. Unsere hiesigen Verhältnisse bringen es aber mit sich, daß man ein Concert dieser Art nicht aufschieben kann, und die Verpflichtung gegen die Abonnenten mußte alle Bedenken zurücktreten lassen. — Auf der andern Seite hat sich des Publikums dieser Concerte eine Flauheit bemächtigt, die recht schlimm genannt werden, aber zum Theil ihm selbst zur Last gelegt werden muß. In den ersten Concerten der Akademie wirkte die Neuheit des Klangs und des Unternehmens selbst. Eine achtstimmige Motette oder ein anderer Kirchensatz machte einen überraschenden Eindruck. Das ist jetzt vorüber, und an die Stelle dessen soll Bewußtsein, soll Urtheil treten. Nun verlange aber Jemand von solch' großem, zum Theil unmusikalischen Publikum ein gerechtes Urtheil über derartige Compositionen und Aufführung!

Doch diese Betrachtungen führen uns hier zu weit, und wir wollen den Zuständen der „Singakademie" lieber einmal einen besonderen Artikel widmen. Für heute kehren wir zu unserem einfachen Concertreferat zurück. Ein kräftiger Chor aus Beissaz von Händel „Singt ihr Himmel" mit Clavierbegleitung machte den Anfang. Ein zehnstimmiger „Weihnachtsgesang" von Joh. Gabrieli (1540—1612) war wohl die interessanteste Nummer des Concerts; ein Stück von echt katholischer Pracht. In zwei Chöre getheilt, einen tiefen und einen hohen versinnlicht es tiefe Demuth und verzückte Begeisterung. Wie wenn Orgeltöne bald brausend hereinstürzen, bald sich in wenigen Registern wie in sich selbst zurückziehen, so das Hallelujа dieses die weiteste Spannung des Gesangs (vom C der Bässe bis in's „ der Soprane) in Anspruch nehmenden Chors, — oder das Gloria desselben und die leise gehaltenen Zwischensätze des Männerchors. Den eigentlichen Typus des Joh. Gabrieli'schen Styls, die wohlthuende Fülle und Weichheit wie wir sie aus der v. Winterfeld'schen Sammlung kennen, enthält zwar dieser Chor nicht, vielmehr nähert er sich dem Prunkstyle Durante's, doch war es immerhin interessant, Gabrieli wenigstens in einer seiner Entwicklungsphasen durch die lebendige Wirkung kennen zu lernen. Dem Publikum schien die Sache zu fremdartig um sich damit enger zu befreunden. — Die Motette „Ich lasse Dich nicht" von Joh. Christoph Bach wurde nun (in Wien zum zweitenmal öffentlich) gesungen, und hätte vielleicht mehr gezündet, wenn der einfache Schlußchoral nicht verschleppt worden wäre. — Eine alte Choralmelodie „Salve regina" von

Hermann Contractus (1013—1054), von unserm Franz Krenn für Tenorsolo und wiederholenden Chor mit Pianoforte (eigentlich Orgel-) Begleitung frei bearbeitet, machte durch den innigen einfachen homophonen Ton, in dem sie gehalten, viel Glück. Krenn hat dem alten Benedictinermönch von St. Gallen freilich ein ziemlich modernes Gewand gegeben und sich nicht viel Skrupel gemacht, ob man hier den diatonischen Charakter streng festhalten müsse; allein von dieser Gewissensfrage abgesehen, hat er aus den einfachen Choralnoten ein recht dankbares das Gemüth ansprechendes Stück gemacht, und dieses Verdienst werden ihm selbst die Diatoniker nicht schmälern wollen. — Mendelssohn's Motette für Frauenstimmen: „Er ist ein guter Hirte" war dem zahlreichen weiblichen Theil der Singakademie eine interessante Aufgabe, die er namentlich in ihrem letzten Theil (Alleluja) mit Schwung löste. — Franz Mair's „Das Herz ist ein Röslein" und „Gelobt sei alles Lieben" gehören jenem dankbaren weitverbreiteten Geschlecht modern-sentimentaler Chorlieder an, welche sicher sind, von einem modern-sentimentalen Zuhörerkreise mit Behagen gehört zu werden. — R. Schumann's „Adventlied" (über Rückert's „Dein König kommt in niedern Hüllen") ist ein in seinen Einzelnheiten sehr interessantes Stück, das man aber öfter gehört haben muß, um es zu verstehen und zu geniessen. Nicht zu läugnen ist, daß es neben ganz außerordentlichen Stellen manche Längen und störende Episoden hat. Namentlich gegen den Schluß hin, wird der hohe Schwung, den das Stück vom Choral des Männerchores an annimmt, durch Solosätze gehemmt, die nicht einmal gerade schön zu nennen sind. Dieses Stück des in Wien jetzt so beliebten R. Schumann ging fast spurlos vorüber. — Zwei Chöre von O. Grimm (Musikdirektor in Münster) „Abendfeier" und „Frühlingslied" sind reizende Blüthen der modernen musikalischen Lyrik, poetisch ohne falsche Sentimentalität, zart ohne schwächlich zu sein, und von großer musikalischer Feinheit. Namentlich die „Abendfeier" ist ein köstlich duftiges Stück und hätte mehr Beifall verdient. Aber die Frage „Wer ist dieser Grimm?" schien dem Publikum alle Aufmerksamkeit und Empfänglichkeit zu rauben. — Zum Beschluß gab man Schumann's „Schön ist das Fest des Lenzes," aus dem „Minnespiel," eine rhythmisch, melodisch und charakteristisch interessante und ansprechende Composition, die aber als letzte Concertnummer den hungrigen Mägen des Auditoriums schon zu lang scheinen mochte.

Im Burgtheater gab die Tonkünstler-Societät wie alljährlich ihre Akademie und zwar wurde diesmal wieder „die Schöpfung" aufgeführt. Obwohl Herr Ander die Solo-Tenor-Parthie übernommen hatte (die jedoch für ihn etwas zu tief liegt) so blieb doch das Uebrige einfach beim Alten, und wir schließen uns deßhalb einer Stimme an, die kürzlich eine gute Aufführung der Schöpfung oder der Jahreszeiten durch die Gesellschaft der Musikfreunde beantragte.

Eine Anzahl von anderen Wohlthätigkeitsakademien übergehen wir, als vom künstlerischen Gesichtspunkte uninteressant.

Correspondenzen.

Elberfeld.

K. Es herrscht hier in den Rheinischen Städten ein sehr reges Musikleben, und auch unsere Stadt macht davon keine Ausnahme. Bei einer Bevölkerungs-Zahl von 54,000 Einwohner, wovon jedoch ⅔ dem Fabrik-Arbeiter-Stande angehören, könnte freilich die Betheiligung aller Wohlhabenden noch größer sein, um so mehr da unsere gleichnebenanliegende Schwester-Stadt Barmen auch 46,000 Einwohner zählt. So haben wir z. B. nicht einmal im Winter eine Oper, nur Schauspiel und auch dieses wird schwach besucht. Wir haben hier ein festes Orchester von 36 Musikern, unter Leitung des Musikdirectors Jul. Langenbach, welches jede Woche 3 Mal Concerte à la Strauß im Saale auf dem Johannisberg gibt, und im Winter in den Abonnements-Concerten des Gesangvereins unter Leitung des Musikdirectors H. Schornstein mitwirkt. Im ersten diesjährigen Concert wurde der „Elias" aufgeführt. Die Aufführung war befriedigend, wenn auch der Chor, der numerischen Zahl nach, namentlich im Sopran und Tenor etwas schwach war. Im 2. Concerte hörten wir eine Ouverture zu Shakespeare's „Sturm" von Jul. Rietz und die Pastoral-Symphonie von L. van Beethoven. Ein hiesiger Dilettant spielte das G-moll-Concert von Mendelssohn mit vieler Bravour und Kraft, ließ aber den Mangel an Ausdruck sehr empfinden. Der Chor sang Hebbel's Nachtlied von R. Schumann und das „Ave verum" von Mozart. Für das 3. Concert war die ganze Weihnachts-Musik (alle 6 Cantaten) von Joh. Seb. Bach bestimmt. Sei es nun daß der technische Direktor mit der Einübung der Chöre nicht fertig werden konnte oder dem Finanz-Minister dieser kleinen Republik die nöthigen Gelder fehlten um tüchtige Solisten zu engagiren, kurz: die Aufführung unterblieb zum großen Bedauß der Freunde Bach'scher Musik. Statt dessen bekamen wir die C-dur Symphonie (Nr. 2.) von R. Schumann und die Ouverture zu den „Abenceragen" von Cherubini zu hören. Daß die Aufführung der schwierigen Symphonie von Schumann theilweise sehr mangelhaft war darf dem Director nicht allein angerechnet werden. Bei einer einzigen Orchester-Probe und der Mitwirkung vieler Dilettanten im Streichquartett, wovon etliche sogar ohne Probe mitspielten, ist kein besseres Resultat zu erwarten. Herr Concertmeister O. von Königslöw aus Cöln erfreute uns durch den Vortrag des Beethoven'schen Violin-Concertes, eines Präludium und Fuge von Bach und einer Romance von Carl Reinecke. Endlich gab Herr A. Weinbrenner Organist der 1. Lutherischen Kirche und Director der Liedertafel, am 18. d. M. sein Benefiz-Concert, worin u. a. die 7. Symphonie von Beethoven die Fest-Ouverture von Nicolai über „ein feste Burg ist unser Gott", Freischütz-Ouverture, Szene und Chor aus Ferdinand Cortez von Spontini und 2 Lieder für Männerchor von Hauptmann und Gade zur Aufführung kamen. Namentlich errang das Hauptmann'sche Lied „Schön ist das Fest des Lenzes" einen wahren Beifalls-Sturm so wie überhaupt die Gesammt-Aufführungen als recht gelungen können bezeichnet werden.

Während der Sommer-Monate gibt der Organist der 1. reformirten Kirche Herr J. A. van Eyken, gewöhnlich 6 Orgelvorträge worin den Freunden dieser Gattung Kirchenmusik die schönsten Werke eines J. S. Bach, Händel, Mendelssohn, Schumann u. s. w. so wie dessen eigene Compositionen vorgeführt werden. Es ist nur zu bedauern, daß die Kirchenbehörde keine Chöre in der Kirche duldet was jedenfalls eine angenehme Abwechslung bieten würde. Herr v. Eyken dirigirt einen kleinen Verein für Kirchen-Musik à capella, den wir gelegentlich eines Orgelconcerts in Barmen, wo man in dieser Hinsicht weniger rigoros ist, mit großer Präcision ein paar Hauptmann'sche Motetten singen hörten. Außerdem existirt hier auch ein Männergesangverein „Orpheus" ein Verein für Opern-Musik und noch eine ganze Menge Musik- und Gesangvereinchen die sich nie öffentlich produciren, und wovon man kaum den Namen des Directors kennt.

Nächstens mehr über die Mercel'sche Opern-Gesellschaft die morgen ihre Vorstellungen beginnt, sowie über den Schluß unserer Concert-Saison.

Nachrichten.

Wien.

Gounod's Faust soll, wie in mehreren anderen deutschen Städten, auch hier im Hofoperntheater zur Aufführung kommen. Wir bringen demnächst Näheres über diese Oper.

Standigl ist Donnerstag den 28. März gestorben. Er wurde 54 Jahre alt.

(Eingel.) Bei Besprechung (in Nr. 12 der deutschen Musikzeitung) der Aufführung von Beethoven's Messe in D heißt es u. A. „obwohl der Singverein über 100 singende Mitglieder zählen mag so" Diese Angabe ist irrthümlich. Der „Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde," dessen Dirigent zu sein der Unterzeichnete die Ehre hat, zählt über 200 singende Mitglieder," davon — mit Einschluß zweier dem Vereine angehörenden Solisten — 185 (96 Damen, 89 Herren) an der Aufführung der Beethoven'schen Messe in D Theil nahmen.

J. Herbeck, art. Director.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 14. Wien, 6. April 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. **Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing,** vormals **H. F. Müller's Witwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. S. Bach's Arien. (Schluß.) — Recensionen. — R. Wagner's Tannhäuser in Paris. — S. Bach's Matthäuspassion in Cöln. — Correspondenz aus Innsbruck. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Curiosum. — Concert-Ankündigungen. — Briefkasten der Redaktion.

J. S. Bach.

Arien aus verschiedenen Cantaten mit Begleitung des Pianoforte,
bearbeitet von
Robert Franz.
4 Hefte (9 Alt-, 9 Baß-, 9 Sopran-, 9 Tenor-Arien).
Leipzig bei F. Whistling.

(Schluß.)

Möchte es uns gelungen sein, durch diese Andeutungen wenigstens ein Geringes von all' dem Herrlichen und Unvergänglichen, was in diesen Arien enthalten ist, bezeichnet und dadurch Diesem oder Jenem eine Anregung mehr gegeben zu haben, sich in das Werk selbst zu vertiefen. — Ist's doch als schaute uns aus Bach's Musik die Menschennatur in ihrer höchsten Unschuld und Reinheit, Hoheit und Verklärung entgegen. Er hebt uns fortwährend über uns selbst, über unsern kleinlichen, beschränkten Gesichtskreis, über unser irdisches Thun und Leiden, über unser zerrissenes, widerspruchsvolles Ringen und Trachten empor, weil er mit der tiefsten Demuth und Kindlichkeit den höchsten Seelenadel, mit der naivsten Einfalt den wunderbarsten Tiefsinn verbindet. Er schöpft unaufhörlich aus dem lebendigen Quell seines unmittelbaren Glaubenslebens und hat die Widersprüche gelöst, in denen sich unser Geschlecht zerarbeitet; so läßt er auch uns den schmerzlichen Bruch eine Zeitlang vergessen und weckt die im tiefsten Herzen schlummernde Sehnsucht nach jenem heiligen Gottesfrieden, der — uns versagt — aus seinen Werken wie eine schöne Jugenderinnerung herüberklingt.

Schon bei der Analyse dieser vier Beispiele sind Proben angeführt worden, welche auch die Art und Weise charakterisiren sollten, in der Franz die Arien bearbeitet hat. Auch einem nur flüchtigen Blicke kann es nicht entgehen, daß dieselbe sich von der bisherigen Manier, Bach'sche Vocalcompositionen dem größeren Publikum zugänglich zu machen, wesentlich unterscheidet. So verdienstvoll die Bestrebungen von Marx (Claviereinzug von 6 Cantaten), Wilsing (vom Weihnachtsoratorium), Stern (von der H-moll-Messe) auch nach einer Seite hin sind, so tiefes Verständniß des Bach'schen Geistes diese Herren auch besitzen mögen, so leiden doch die Claviersauszüge von Marx und Stern namentlich in Betreff der Arien an einer ziemlich barren Objectivität, indem nur die Instrumentalbegleitung berücksichtigt, die in der Generalbaßschrift enthaltene Orgelstimme aber vollkommen vernachlässigt ist. Kein Zweifel, daß der tiefste Respect sie verhindert hat, den Versuch einer freieren Bearbeitung zu wagen — und Jeder, der die Schwierigkeiten kennt, welche die Ausführung der Generalbaßschrift bei Bach mit sich bringt, wird diese Pietät verstehen. Allein eben so sicher ist, daß durch diese Art der Bearbeitung dem größeren Theil des Publikums das Verständniß Bach'scher Werke sehr erschwert, wo nicht geradezu verleidet wird. Denn Halbheit ist in jedem Falle schädlich; und es ist sehr oft rein unmöglich, von dem wahren Gehalte einer Bach'schen Arie nur eine leise Ahnung zu bekommen, wenn man das Hauptmoment, die Orgel, vollständig entbehren muß. Wie oft haben die Arien gar keine Orchesterbegleitung, wie oft eine sehr schwache, nur hin und wieder auftretende! Es gehört aber sicher eine sehr große Gutmüthigkeit dazu, ein Duett zwischen Contrabaß und Singstimme darum für schönklingend zu halten, weil Bach es so geschrieben hat. Bach hat vielmehr, wie jede Partitur zeigt, seine Generalbaßschrift mit der größten Genauigkeit und Sorgfalt ausgearbeitet, und es ist ein unersetzlicher Verlust, daß ein so großer Theil derselben — sie war vielfach auf besonderen Blättern unter einer einfachen Baßstimme geschrieben! — abhanden gekommen ist. Schon dieser Umstand forderte eine Berücksichtigung des Vorhandenen, mochte sie noch so vorsichtig und bescheiden sein. Denn dem Belieben oder der Geschicklichkeit jedes einzelnen Clavierspielers kann doch die Ausführung der Generalbaßschrift nicht überlassen werden. — Dazu kommt, daß bei Marx das Bestreben nach Objectivität und treuer Wiedergabe der Partitur oft zu unverhältnißmäßigen Schwierigkeiten durch Häufung der Stimmen führt, bei Stern dagegen das Interesse der bequemern Ausführbarkeit oft die Schönheit der Bach'schen Stimmführung mehr als nöthig in den Hintergrund treten läßt. — Wilsing hat jedenfalls einen richtigeren Weg eingeschlagen, indem er auch die Generalbaßschrift ausgeführt hat; allein bei ihm fehlt es an wahrer Vertiefung in die Sache; sie ist ziemlich äußerlich und mit nicht gerade besonderer Feinheit in der Stimmführung, wie in der Behandlung des Claviers wiedergegeben. Arrangements einzelner Arien existiren, soviel uns bekannt, hauptsächlich von Ritter (in der Armonia) und von Rust (in Gumprecht's Album für classischen Sologesang). Ritter schreibt mit wenig Ausnahmen die Partitur ab; wo er sich eine größere Freiheit erlaubt, wird dieselbe gelegentlich zu der Kühnheit, die Sopran-Arie „Mein gläubiges Herz" zu einer Alt-Arie umzusetzen und sie nach H-dur zu transponiren! Rust hat eine reichere Clavierbegleitung gegeben, nur tritt bei ihm oft die mehr andeutende und im Flusse der Bewegung erst zu harmonisch fester Gestalt gelangende Stimmführung Bach's zu sehr zurück, indem zu viel gegeben wird. Allein er strebt doch eine Reproduction der Sachen an. Hiegruf kommt es nämlich offenbar an, wenn uns dieselben sollen zugänglich gemacht werden. Ein bloßes Abschreiben der Partitur nützt eben so wenig, als eine bloß handwerksmäßige Ausführung ihrer Intentionen; sondern nur eine im Geiste Bach's nach den in seinen übrigen Compositionen, namentlich im wohltemperirten Clavier vorliegenden Vorbildern ausgeführte Reproduction. Es versteht sich von selbst, daß diese immer nur annähernd wird sein können; denn Bach ist einmal unnachahmlich, und Niemand wird jemals behaupten wollen, das allein Richtige getroffen zu haben. Ebenso versteht

es sich von selbst, daß sie ohne eine subjective Beimischung gar nicht kann gedacht werden. Die größere oder geringere Tiefe im Verständniß des Geistes und der Formbehandlung, der künstlerische Standpunkt des Zeitalters überhaupt, die Art der Charakteristik werden für den Bearbeiter jederzeit bei einem solchen Unternehmen eine unvermeidliche Rolle spielen; nicht minder aber auch die Natur der Localität, für welche die Sachen in dieser Bearbeitung bestimmt sind. In der Kirche klingt Alles ganz anders als im Zimmer; Härten, welche dort sich ohne Schwierigkeit vermischen, würden hier oft störend wirken. Ebenso macht die Natur des Claviers gewisse Ansprüche, welche mit einer pedantischen Festhaltung des rein orchestralen Ausdrucks schlechthin unvereinbar sind. Durch Alles dies wird dem Bearbeiter dem Original gegenüber eine ähnliche Stellung angewiesen, als sie der Kupferstecher zum Oelgemälde einnimmt. Auch dieser ist durch die Natur seines Materials zu gewissen Abweichungen in der Licht- und Schattenvertheilung, ja unter Umständen selbst zu Modificationen der Form genöthigt, wenn er es zu einer wirklichen Reproduktion bringen will. — Franz hat die Nothwendigkeit einer derartigen „freieren“ Stellung klar eingesehen und sein Werk ist darum so bedeutungsvoll, weil hier zum ersten Mal nach klaren Grundsätzen und in größerer Ausdehnung mit einer wahrhaften Reproduction Bach'scher Werke der Anfang gemacht wird. In welcher Weise er dies angestrebt und welcher Mittel er sich dabei bedient hat, darüber giebt er selbst in seiner Vorbemerkung folgende Rechenschaft: „Zunächst waren die Lücken, welche zu Bach's Zeiten durch den freien Hinzutritt der Orgel ergänzt wurden, nach Anleitung der Baßbezifferung und — wo möglich — in Bach's Geiste durch Hinzufügung von bewegten Füllstimmen zu beseitigen. Die Uebertragung der Instrumentalstimmen auf das Clavier, wo der Zug der Stimmführung und die Verschiedenheit der Klangfarben nicht ausgleichend zu wirken vermögen, wie im Orchester, erheischte sodann öfters eine Veränderung der Stimmlagen, bald Verengerung, bald Erweiterung derselben. Die Mittel der modernen Claviertechnik mußten vielmehr im vollsten Maße benutzt werden, um das einigermaßen claviermäßig wiederzugeben, was Bach einigen obligaten Stimmen und der hinzutretenden Orgel anvertrauen durfte. Selbst in der Singstimme schienen gelegentlich Modificationen geboten, um Härten zu vermeiden, welche in den weiten Hallen einer Kirche verschwinden, bei der Ausführung am Clavier in beschränkteren Räumen aber sich — gewiß gegen die Absicht des Componisten — fühlbar machen würden. Dies führte dahin, die Gesangs- und begleitenden Stimmen stellenweise in einander übergehen zu lassen. Endlich schien es erlaubt, da das Original zu verlassen, wo es ohne Zweifel nur dem Herkommen seiner Zeit folgte. Dahin darf man die ausgedehnten Wiederholungen rechnen, in denen sich das vorige Jahrhundert gefiel, die aber unsern an knappe Formen gewöhnten Sinn verletzen, den Gesammteindruck für uns eher beeinträchtigen, als fördern. Die von mir demnach versuchten Zusammenziehungen des ersten Theils der Arien, wenn ihn Bach ausdrücklich durch das da capo verlangt, fassen die wesentlichsten Momente desselben in eine gedrängte Form und werden hoffentlich auf den Verlauf des Ganzen nicht störend einwirken. . . . . Um ein rascheres Verständniß anzubahnen, sind Vortragsbezeichnungen beigefügt worden, welche zugleich den Gang der musikalischen Entwickelung andeuten.“ —

Wir müssen diesen Grundsätzen unsern ungetheilten Beifall zollen, zumal wenn wir die Discretion und Pietät berücksichtigen, mit der sie überall ausgeführt sind. Franz hat sich ohnehin in der musikalischen Gegenwart eines guten Rufes zu erfreuen und es ist vor Kurzem in diesen Blatte darauf hingewiesen worden, was er von Bach gelernt hat. Wir dürfen daher mit einem guten Vorurtheil an das Werk herantreten.

Und in der That zeugt dasselbe auf ganz unzweideutige Weise von einer eminenten Begabung Fr.'s, das innerste Wesen Bach's zu erfassen und so wiederzugeben, daß uns bei jedem Schritte neue Lichter aufgehen über die wunderbare Herrlichkeit welche in seinen Werken schlummert. Wir halten das Werk für eine der hervorragendsten Künstlerthaten, sowohl der neueren Zeit überhaupt als auch Fr's selbst. Die Wiedergabe Bach'scher Werke in dieser Form bekundet nicht allein die vollkommenste Beherrschung der Technik, nicht bloß eine große, wahrhaft productive Gewandheit, alle Schwierigkeiten eines derartigen Unternehmens mit Geschick zu überwinden, sondern, was mehr sagen will, die Fähigkeit, in den Geist Bach's selbst sich zu versenken, in seinem Sinne musikalisch zu denken und seinen oft nur angedeuteten Intentionen einen vollkommenen Ausdruck zu geben. Und hierbei herrscht, wie zwischen den Zeilen der Vorrede deutlich genug zu lesen ist, nicht das bloße Forminteresse, nicht die geistlose Pedanterie streng historischer Objectivität, sondern die echt künstlerische, und darum allein zum Ziele führende Absicht, den ewig wahren geistigen Gehalt, die poetische Stimmung der Arien mit allen ihm zu Gebote stehenden und der Sache angemessenen Mitteln zu vergegenwärtigen. Wie überraschend dies in allen Fällen gelungen ist, davon wird sich Jeder überzeugen, der die Bearbeitung mit dem Original vergleicht; Jeder, der Bach einigermaßen kennt, wird den Eindruck haben, daß, was er bisher nur dunkel in ihm geahnt, durch dieses Werk zu voller Klarheit gebracht ist; den Meisten wird er sich von einer durchaus neuen Seite zeigen; das Vorurtheil der Veraltung, Einseitigkeit rc. muß verschwinden über dem Zauber der Klangschönheit, der poetischen Unmittelbarkeit und der allgemein menschlichen Wahrheit, die uns hier entgegengebracht wird, und die ihn alle Wandelungen des Geschmackes und der Zeiten wird überdauern lassen. — Die Ausführung der Orgelstimme ist mit großer Sorgfalt geschehen; die Stimmführung ist durchweg flüssig und glatt; öfter sind Wendungen eingestreut, welche dem musikalischen Stoff der übrigen Begleitung entnommen wurden und dadurch zur Belebung einzelner Partien sehr passend beitragen. Es ist dies jedenfalls dem Sinne Bach's nicht zuwider, der ja bei der Aufführung seiner Cantaten selbst die Orgelparthie zu übernehmen pflegte und dabei gewiß noch eine Menge der interessantesten Einzelnheiten hie und da eingeflochten het. Uebrigens ist der Bearbeiter hier, wie überall mit Vorsicht und feinem Geschmack zu Werke gegangen. Man merkt überall, daß Bach selbst sein Lehrmeister gewesen ist. Bei der Veränderung der Stimmlagen in der Begleitung, welche oft durch das Interesse des Wohlklanges geboten waren, kam ihm die orchestrale Färbung der modernen Claviertechnik und seine auch sonst hinlänglich bewährte Gewandheit im Gebrauche derselben, gut zu statten. Die Schwierigkeiten, welche durch diese Art des Arrangements für einen Theil des Publikums entstehen mußten, haben ihn mit Recht zu keiner Concession bewogen, die den Ansprüchen des Werkes selbst irgend zu nahe getreten wäre; denn der Zweck diese herrlichen Sachen in einem ihrem innern Werthe möglichst entsprechenden Gewande wieder erscheinen zu lassen, mußte ihm der allein bestimmende sein. Nur mit diesen Mitteln war es ihm möglich, orchestral und doch claviermäßig zu schreiben. Wir halten die Lösung dieser Aufgabe für äußerst gelungen, zumal da Franz auf diese Art eine Menge kleiner Züge, die in einem gewöhnlichen Clavierauszuge übergangen werden, die aber oft zur Charakteristik nicht wenig beitragen, hat mit aufnehmen können. Außerdem kann die Bearbeitung als Muster eines vortrefflichen Clavierstyls betrachtet werden, da sie die Solidität der alten mit der Klangschönheit neuer Formen auf eigenthümliche, bisher noch nicht vorhandene Weise verbindet. Es ist hier nicht der Ort, auf das Nähere darüber einzugehen, wie wir denn überhaupt in unserer Besprechung eine Menge Punkte nur leise berührt haben, welche wohl eine breitere Ausführung und tiefere Begründung verdienten. Nur das

muß ganz besonders hervorgehoben werden, daß dieser Clavierstyl trotz seiner durchweg modernen Farbe — namentlich was Stimmlage und Klangfülle betrifft — dennoch den Grundcharakter der Bach'schen Clavier- wie Instrumentaltechnik, die wundervolle Stimmführung vollständig wahrt. Nicht bloß in den Vocalsätzen hat jede Stimme bei Bach ihren individuellen persönlichen Charakter, sondern auch fast überall; die Eigenthümlichkeit Bach'scher Harmonik besteht nicht sowohl in schönen Accordfolgen, als vielmehr in dem wohllingenden Zusammenwirken nebeneinander herlaufender selbstständiger Stimmen, wodurch größere harmonische Körper, so zu sagen bewegte Organismen entstehen, die erst als Ganze verständlich werden und ihren Hauptreiz nicht sowohl in dem schönklingenden Untereinander als in dem lebendigen Neben- und Ineinander der Töne haben. Den geheimnißvollen Zauber dieser ganz einzig dastehenden Polyphonie nicht zu verletzen, ihre überall bedingten, nach allen Seiten hin ebenso wirksamen wie vorbereiteten, niemals ganz sistirten Fortschreitungen zu wahren, in manchen Fällen nachzuahmen, in andern passend umzugestalten, — ihre schöne Durchsichtigkeit, Symmetrie, Flüssigkeit u. s. w. u. s. w. wiederzugeben, weder zu grelle, noch zu matte Farben aufzutragen und dabei doch claviermäßig und spielbar zu schreiben — dies setzt eine äußerst feine Kennerschaft Bach'schen Styles und eine seltene Ausbildung des Ohres voraus. Die Franz'sche Bearbeitung vereinigt alle diese Vorzüge in bisher unerreichter Vollkommenheit und dies ist ein Punkt, auf welchen namentlich jüngere Componisten — aber auch Clavierspieler — nicht dringend genug können hingewiesen werden. Denn der moderne Clavierstyl droht immer mehr in leeren Virtuosenschimmer und hohlen Formalismus auszuarten, wenn er sich nicht dazu herbeiläßt, lebensvolle Elemente aller bewährter Claviertechnik, namentlich eine strengere Stimmführung in sich aufzunehmen. Die bloße „Intention," sei sie poetisch oder nicht, thuts wahrlich nicht und Schumann sowohl als Chopin hatten Bach sehr gründlich studirt. — Auch dieses Werk beweist, daß die höchste Poesie und eine solide Form durchaus keine unversöhnlichen Gegensätze sind. — Die im Ganzen unbedeutenden Modificationen in der Singstimme, welche uns aufgestoßen sind, lassen sich stets auf einen guten Grund zurückführen und zeugen durchaus von Geschmack und feinem Ohr. Oft ist der Singstimme in der Begleitung eine größere Unterstützung gegeben worden, als die Partitur nachweist, — ein die praktische Ausführung erleichterndes, sehr erwünschtes Hilfsmittel. — Auch in Bezug auf die Abkürzungen, welche der Herausgeber vorgenommen hat, stimmen wir ihm vollkommen bei; seine Ausführung beweist Geschick und feines Urtheil. Vielleicht wäre Manchem eine noch ausgedehntere Freiheit in diesem Punkt, namentlich in Betreff längerer Zwischenspiele oder dgl. erwünscht gewesen; und möglicherweise könnten manche der Arien durch eine noch größere Concision vielleicht an Eindringlichkeit gewinnen; allein wer will schließlich das richtige Maß angeben? —

Besonders dankenswerth sind endlich, namentlich für weniger Vertraute, die mit großer Treue und Sorgfalt hinzugefügten Vortragsbezeichnungen. Sie geben eigentlich das unmittelbarste Zeugniß für die Art der Ausführung, welche sich der Bearbeiter gedacht hat und weisen somit auf eine Gesangsmethode hin, die zwar der heutzutage gebräuchlichen nicht eben sehr ähnlich sieht, die aber schon um Bach's Willen allein die allersorgfältigste Berücksichtigung verdient. — Wir verweisen in dieser Beziehung einfach auf die vortrefflichen Bemerkungen des Herausgebers in der Vorrede, die sich darüber ausführlich ausspricht.

Es bedarf nach dem Gesagten kaum noch der besonderen Bemerkung, daß wir das vorliegende Werk für einen äußerst werthvollen Beitrag halten, sowohl zur Verständigung über Bach, als zur Anregung und Neubelebung echt künstlerischen Sinnes. Wir können daher schließlich dem Herausgeber nur einen herzlichen Dank aussprechen für diese echt künstlerische That voll edler Pietät gegen den großen Meister, voll sittlichen Ernstes und tiefer Begeisterung für das wahre Wohl unserer Zukunft in künstlerischer wie in sittlicher Hinsicht. Niemand wird das Werk in die Hand nehmen, ohne einen Hauch von dem Geiste verspürt zu haben, der in Bach lebendig war; kein ernster Musiker wird es ohne die wärmste Anregung studiren, kein unbefangenes Gemüth daraus schöpfen, ohne den herrlichsten Genuß und ohne das Gefühl, über sich selbst hinausgehoben zu werden zu der Anschauung ewiger Klarheit und Schönheit.

Recensionen.

Richard Wuerst. Drei Quartette für 2 Violinen, Viola und Cello. op. 33. 1. A-moll, 2. D-dur, 3. G-dur. Berlin bei Julius Friedländer.

G. W. Bei Beurtheilung von neueren Streichquartetten kommt der Kritiker meistens in eine eigenthümliche, keineswegs angenehme Lage. Mehr wie bei Compositionen anderer Gattung drängt sich ihm der Vergleich auf mit den Schätzen, welche unsere großen Tongeister gerade in dieser Kunstform der entzückten Mit- und Nachwelt niedergelegt haben. Und dann ist das Endresultat seiner noch so gewissenhaften Forschung trotz humanster Gesinnung in der Regel entweder nur ein laues, sehr verklausulirtes Lob, das eben durch diese Eigenschaft zweifelhaft wird, oder ein geradezu verwerfendes Urtheil.

Unwillkürlich mußten unsere Heroen zum Streichquartett sich hingezogen fühlen; denn nach der Symphonie ist keine Form der Instrumentalmusik so abgeschlossen und bedeutungsvoll zugleich, wie das Streichquartett. Ferner vermag auch keine andere Zusammenstellung von vier Instrumenten ein so gleichen Umfang von Tönen neben solcher Charakterverschiedenheit darzubieten, wie die glänzende, berauschend leidenschaftliche Geige, die in sich gekehrte melancholische Bratsche, das kräftig ernste aber auch schwärmerische Cello aussprechen. Gerade diese vier Instrumente sind gleichmäßig für die geistreichste Conversation, für ruhiges beschauliches Weben, für tiefe Klage, sowie für fröhlichen neckischen Uebermuth geschaffen. Darum war es natürlich, daß nach dem Vorgange Haydn's Geister, wie Mozart und Beethoven, mit Vorliebe sich einer Kunstform zuwendeten, die ihrem Genius nach allen Seiten hin den passendsten Raum darbot; darum ist es auch erklärlich, daß nach ihnen viele Künstler von bedeutenderem musikalischen Wissen, von edler Gesinnung und einem wirklichen Drange zu schöpferischer Thätigkeit erfüllt, ebenfalls gerade das Streichquartett cultivirten, wenn auch nicht mit dem von ihnen geträumten Erfolg. Weil wir die schönsten erhabensten Werke in dieser Form besitzen, machen wir auch die größten Ansprüche an Alles, was den Namen Streichquartett führt, und nur dasjenige wird mehr als die Anerkennung der leichter befriedigten Freundeskreise erringen, nur das kann und wird sich halten, welches in irgend einer Weise dem Ideal, wie es Beethoven endgiltig hinstellte, nahe kommt. — Von den vielen Nachahmern Haydn's und Mozart's hat sich keiner erhalten; wer z. B. kennt heute noch die Quartette von Pleyel und Bocherini? höchstens weiß es der Geschichtskundige, daß beide sehr viele geschrieben haben. Fügen wir, um auf die neuere Zeit zu kommen, dem äußerst fruchtbaren Onslow ein schreiendes Unrecht zu, wenn wir die große Zahl seiner vier- und fünfstimmigen Streichmusiken schon für abgethan erklären, sollten sie auch hie und da noch einzelnen Dilettantenkreisen, durch die geschickte Behandlung der Instrumente und durch ein scheinbares düsteres Feuer imponiren, das aber nur der Unreifgewichte für echte Flamme halten kann?

Selbst die Spohr'schen Quartette haben für die Entwicklung der Kunst keine Bedeutung mehr, so viel Originales und Gefühltes sie auch enthalten.

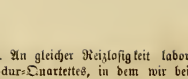
Unter den Epigonen Beethoven's ragen natürlich Mendelssohn und Schumann hervor. Geistreich, zart und roman-

tisch, wie Alles, was Mendelssohn geschrieben, sind auch seine Quartette; in seinen elfenmäßigen, phantastischen Scherzi's hat er freilich eine eigene Gattung geschaffen, die sich erhalten muß, allein ein echtes gluth- und kunstvolles Adagio suchen wir vergebens, und dieser Mangel läßt uns seine Quartette weniger werthvoll erscheinen, weil wir eben durch Beethoven's glühende Phantasien zu höheren Ansprüchen berechtigt worden sind. Müssen wir doch jetzt schon, 13 Jahre nach dem Tode des Meisters eingestehen, daß eigentlich nur seine zwei ersten Quartette, wenn sie auch nicht so meisterlich gearbeitet sind, durch schwärmerische Gluth, feurigen frischen Muth unmittelbarer zu unserem Gefühle sprechen, während die späteren, mit Ausnahme der Scherzi, etwas gemachtes haben, und nicht mehr als freie, warme und wahre Ergüsse des Innern erscheinen!

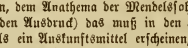
Schumann hat leider nur drei Quartette componirt, die allerdings lebhaft bedauern lassen, daß er hiebei stehen geblieben ist. Er schrieb sie noch unter dem Einflusse seiner „liebenseligen" Periode; reich an tief hervorquellendem Gesange, reich an geistreichster Verwebung erscheinen sie an manchen Stellen ordentlich als lebende Bilder von edler romantischer Färbung. Sollte aber gleichwohl ihr Schöpfer, der trotz der Beethoven'schen Symphonien noch eine C-dur-Symphonie schrieb, gefühlt haben, daß nach den Quartetten des großen Riesen eigentlich keine weiteren mehr möglich sind? Von den vielen lebenden Tonsetzern, die — sagen wir es ehrlich — wohl mehr aus Anstandsgefühl, als aus unwiderstehlichem Drange sich im Streichquartett versuchten, hat vielleicht nur Volkmann wahren Beruf gezeigt, und demgemäß Bedeutung erlangt. Alle Uebrigen wie Veit, Verhulst, David, Reinecke ꝛc. ꝛc., verfallen der Vergessenheit; man wird ihnen eine gewisse Achtung nicht versagen, weil sie eben in dieser großen geheiligten Kunstform sich auszusprechen versuchten, allein ihre Werke werden die Hauptstätte nicht in dem Herzen der Kunstfreunde, sondern — in den Magazinen der Verleger finden.

Wir mußten diese lange Einleitung vorausschicken, um dem Componisten der zur Besprechung vorliegenden Quartette gegenüber unser Urtheil zu rechtfertigen.

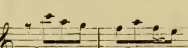
Richard Wuerst gehört in die letztgenannte „achtungswerthe" Gesellschaft, und auch in dieser steht er durchaus nicht in erster Linie. Bei einem Musiker, der Symphonien, Sonaten, Trio's ꝛc. geschrieben hat, setzt man mit Recht eine gewisse Formgewandtheit voraus; die finden wir auch in seinen Quartetten; aber er cultivirt mehr die alte Form, anstatt sich derjenigen anzuschließen, die Beethoven von seinem siebenten Quartette an angebahnt hat. Die consequenten Wiederholungen in den ersten und letzten Theilen der drei Quartette machen jedoch den Eindruck des schablonenhaften. Lassen wir uns im ersten Satze die Wiederholung eines Drittheiles als einer durch die Sitte approbirten Thatsache gefallen, so verwerfen wir sie in den Finales. Wozu diese dreimalige Vorführung eines Drittheiles des Satzes? Ist es nicht geradezu widersinnig, in leidenschaftlichen Stücken, die ihrem Charakter gemäß immer vorwärts stürmen sollten, noch einmal von vorne anzufangen, gerade da wo die Entscheidung sich nähert? Wuerst beginnt dann natürlich den 2. Theil mit der üblichen Verarbeitung des im ersten ausgesprochenen Themas; allein hier macht er sich theils die Sache ein bischen bequem (A-moll-Quartett 1. Satz, D-dur Finale), theils sieht man aber auch den Schweiß des Componisten, dem die Ausfüllung des zwischen dem ersten Theil und dem Wiedereintritt des Hauptthemas liegenden Raumes viele Mühe verursacht, so daß er zuletzt sich Trivialitäten erlaubt, um nur zum Ziele zu gelangen (G-dur Finale). Jedesmal aber haben die Sätze etwas zu Gedehntes erhalten, als daß nicht das Interesse welches der Anfang erregt hat, schwinden müßte. Abgerundeter und fester in der Struktur sind seine Scherzi, und das Andantino (C-dur) im A-moll-Quartette. Das Präludio mit der Fuge im Nr. III würden wir auch hier erwähnen, wenn die Durchführung des ohnehin etwas verbrauchten Fugenthemas eine interessantere wäre. An gleicher Reizlosigkeit laborirt auch das fugirte Trio des D-dur-Quartettes, in dem wir beiläufig eine nicht gerechtfertigte Schreibart rügen müssen:



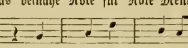
Hinsichtlich der Erfindungskraft des Componisten flößen die vorliegenden Quartette größere Bedenken ein. Von einem Talente, das aus einem frischen reichhaltigen Borne quillt, finden wir keine Spur. Wuerst lehnt sich zunächst entschieden an Mendelssohn; leider aber bildet Mendelssohn's Manier, Styl, oder wie man es sonst nennen will, ein so individuell in sich abgeschlossenes, bis in das kleinste Detail hinein eigenthümliches Ganze, daß ein Nachgehen auf seinem Wege nur gefährlich sein kann. Was bei Mendelssohn noch den Reiz der Neuheit hat, — wir meinen die sogenannte im ersten Augenblick bestechende Phrase (selbst auf die Gefahr hin, dem Anathema der Mendelssohnianer zu verfallen, riskiren wir den Ausdruck) das muß in den Händen seiner Nachahmer nur als ein Auskunftsmittel erscheinen, die eigene Geistesarmuth zu verdecken. Solche sklavische Kopirungen sind z. B. im A-moll-Quartett das Ruhen auf dem Quint-Sext-Accord mit der Figur:



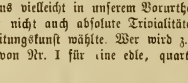
sind ferner das beinahe Note für Note Mendelssohn'sche Thema:



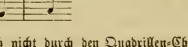
und die übermäßig-bekannte Accordfolge:



Ebenso könnten wir aus dem Finale desselben Quartetts, aus dem Larghetto des D-dur, dem ersten Satze und dem Scherzo des G-dur-Quartetts Mendelssohn'scher Weise entlehnte Sachen anführen. Die Originalität des Componisten der vorliegenden Werke kann uns also keinen besondern Respect einflößen. Dies aber würde uns vielleicht in unserem Vorurtheile weniger bestimmen, wenn er nicht auch absolute Trivialitäten zum Gegenstande seiner Verarbeitungskunst wählte. Wer wird z. B das Thema des ersten Satzes von Nr. I für eine edle, quartettmäßige Inspiration halten?



Wer wird sich nicht durch den Quadrillen-Charakter des Finales vom G-dur-Quartett abgestoßen fühlen?



Von einer wahrhaft kernigen, frischen Ausdrucksweise finden wir in allen drei Quartetten keine Spur; der Componist bewegt sich in der billigen, lyrischen Schwelgerei die ihm das Herz nicht warm gemacht hat, und die uns deßhalb entschieden kalt lassen muß.

Nach dem Gesagten darf man uns nicht für ungerecht und gar gehässig halten wenn wir den Beruf des Componisten für das Streichquartett wenigstens sehr in Zweifel ziehen, und ihn darum die Berechtigung dazu absprechen. Wer schablonenmäßig arbeitet,

wer nur mit bekannten Farben malen kann, wer nur schwächliche Gebilde hinzustellen vermag, der soll wenigstens vom Quartett fern bleiben, denn im Quartett haben gerade die größten, stärksten Geister sich ausgesprochen, und uns dadurch ein Musterbild hingestellt, mit dem wir nothwendiger Weise Alles vergleichen müssen, was in dasselbe Genus hineinschlägt. Was den Vergleich nicht aushalten kann, wenigstens nach irgend einer Seite hin, das verwerfen wir selbst auf die Gefahr hin, einen guten Willen gekränkt zu haben!

W. H. Veit. Symphonie, op. 49. Partitur, Orchesterstimmen und 4händiger Clavierauszug. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

S. B. Veit's Name hat in der Musikwelt einen guten Klang, und die vorliegende Symphonie kann denselben nur bestätigen. Obwohl Dilettant, hat er sich dennoch des gesammten musikalischen Materials so zu bemächtigen vermocht, daß man seinen Werken nirgend Dilettantisches nachweisen kann. Treffliche Stimmführung, immer edle und gewählte Themen, consequente künstlerische Durchführung, feiner Geschmack und genaue Kenntniß in der Instrumentirung dokumentiren auf jeder Seite der Partitur den durchgebildeten Künstler, dessen Studien nach keiner Seite hin mangelhaft erscheinen, und dem man daher nur mit Achtung begegnen kann. Die Symphonie in E-moll ist ein durchaus tüchtiges Werk, das jedem Musiker Ehre machen würde, uno sich entschieden an die besten Schöpfungen auf diesem Gebiet anreiht. Freilich kann man andrerseits nicht sagen, daß sie den Kreis des bisher Errungenen wesentlich erweitert und durch entschieden Neues und zugleich Glückliches bereichert. Was ihr fehlt, und was freilich hunderte von neuen Kunstproducten dieser Art ebenfalls nicht aufzuweisen haben, ist Originalität im Ganzen und Einzelnen. Wir gehören nicht zu jenen unglücklichen Unzufriedenen, die überall und immer ist rasch u. [illegible] wollen durch unerhörte Dinge in Form und Inhalt, aber Bedeutung können wir doch nur von jenen Meistern zugestehen, die eine besondere Individualität verrathen, wodurch sie sich von andern unterscheiden und wodurch ihren Werken ein ganz eigener Stempel aufgedrückt wird, an dem man den Autor sofort erkennt. Das ist nun eben in Veit's E-moll-Symphonie nicht der Fall; sie macht vielmehr den Eindruck reflektirten Lichtes, und fragen wir uns, wo dasselbe eigentlich ausstrahlt, so werden wir zunächst auf Mendelssohn geführt, obwohl auch noch andere Sonnen eingewirkt haben. Wir würden daraus wie gesagt keinen Vorwurf ableiten, wenn nur wenigstens auch entschieden Veit'sche Züge, besonders interessante Einzelheiten auf die man hinweisen könnte, vorhanden wären, in welchem Falle wir uns auch zu speziellerem Eingehen in das Werk veranlaßt sehen würden. Doch wird durch diesen Mangel unsere Achtung vor Veit's Kunstbildung nicht beeinträchtigt, und da seine Composition wenigstens gute Lichter reflektirt, so wünschen wir ihr eine wohlverdiente Verbreitung. Gefallen wird sie gewiß Jedem, der von dem Künstler nicht immer das Aeußerste fordert, was nur dem „begnadetsten Genie" verliehen ist.

Die Ausstattung durch die Verlagshandlung ist eine sehr anständige und solide.

„Pianoforte-Album zu vier Händen", oder „Auswahl volksthümlicher Musik aller Länder", bearbeitet von Carl Burchard. Sechs Hefte à 20 Ngr. Dresden, bei Adolf Brauer.

-i- Der in weiteren musikalischen Kreisen durch die vierhändigen Arrangements Haydn'scher Symphonien, rc. vortheilhaft bekannte Autor gegenwärtigen „Pianoforte-Albums", bietet hier den Dilettantenkreisen, welche sich des Clavierspieles in seinen ersten Studien befleißigen, eine umfängliche Reihe kleinerer und größerer Tonsätze dar. Bei dem fühlbaren Mangel an leichter ausführbaren, instructiven, mit musikalischem Geschmack und pianistischer Einsicht arrangirten und geordneten Musikstücken à quatre mains, welche zugleich ein anregendes Interesse der klavierspielenden Jugend in Anspruch zu nehmen geeignet sind, darf die vorliegende Sammlung doppelt willkommen geheißen werden. Der Satz ist correkt, wohlklingend, den guten Musiker bekundend, und die bei Auswahl der bearbeiteten Pieces berücksichtigte Mannigfaltigkeit wird Jeden Etwas für seine specielle Neigung in dem Werke finden lassen. Somit kann es allen Clavierlehrern und Musikfreunden angelegentlich empfohlen werden. Ausstattung und Druck sind sauber und deutlich. Uebrigens wird das Unternehmen weiterhin fortgesetzt.

Wagner's Tannhäuser in Paris.

Paris, 26. März 1861.

Der verwichene Sonntag brachte uns den letzten Act und die Schlußcatastrophe des traurigen Tannhäuserdramas. Die dritte Vorstellung wurde mit derselben stürmischen und leidenschaftlichen Mißbilligung aufgenommen wie die beiden vorhergegangenen, worauf denn Wagner sein Werk zurück zog.

So erreichte also der arme Tannhäuser, nach einer kurzen aber stürmischen Laufbahn, ein frühzeitiges, klägliches Ende. War sein Aufenthalt im Venusberge eine Sünde, so hat er reichlich dafür gebüßt; verlacht und verhöhnt mußte er unterliegen, Zischen und Pfeifen waren sein Grabgeläute, und eine strafende Leichenrede wurde ihm, mit einer noch nicht dagewesenen Einstimmigkeit, von der gesammten Pariser Presse gehalten.

Daß ein wahrer, durchgreifender Erfolg des Tannhäuser schwerlich zu erwarten stand, mußten selbst entschiedene Anhänger Wagners sich von vorn herein eingestehen, war ihnen Sinn und Geschmacksrichtung des französischen Publikums nicht gänzlich unbekannt. Dennoch liegt in der, dem französischen Charakter sonst fremden, rücksichtslosen Härte, mit welcher das Werk zurückgewiesen wurde, etwas Befremdendes, im ersten Augenblicke Räthselhaftes.

Das Buch, arm an Handlung, überreich an langen Erzählungen, philosophischen und mehr oder weniger poetischen Abstractionen, konnte den, entschieden dem Positiven zugewandten, französischen Sinne nicht entsprechen, konnte jedoch ebenso wenig eine so vollständige Niederlage motivirten.

Die Musik mit ihren langen Rezitativen und den häufigen dunklen Sätzen, in denen wohl deklamatorisches Pathos, Orchesterfurm und eine Sündfluth der frapp.antesten Akkordfolgen, aber keine Spur einer eigentlichen Melodie zu finden ist (Wagner nennt das „unendliche Melodie"), konnte gleichfalls nicht auf den Beifall eines Publikums rechnen, welches nach Klarheit verlangt und der Melodie den ersten Rang einräumt. Ebenso wenig wie das Buch rechtfertigt aber die Musik einen so tragischen Ausgang.

Auch der Ausführung ist keine Schuld beizumessen; im Gegentheil, Sänger und Orchester waren im höchsten Grade ausgezeichnet, ja bewiesen einen wahren Heldenmuth in ihren Anstrengungen das Werk aus dem sich fortwährend steigernden Sturme zu retten.

Die szenische Ausstattung war gleichfalls zu glänzend wie man sie nur hier gewohnt ist. Die Aufführung des Tannhäuser verursacht der großen Oper einen Verlust von mehr als 200,000 Franken. Allerdings liefen einige Lächerlichkeiten mit unter: die übel dressirte Hundemeute im ersten Akt, die von Hand zu Hand wandernde Harfe im zweiten, und im dritten der unglückliche electrische Lichtstrahl, der die arme Elisabeth erst nach langem hin und her flattern findet. Derartige Dinge kamen aber auch schon sonst vor, wurden beseitigt und thaten weiter dem Erfolg keinen Abbruch.

Man hätte also an eine Kabale glauben können. Daß aber eine solche durchaus nicht vorhanden war, muß Jeder, der diesen denkwürdigen Vorstellungen beiwohnte, entschieden erkannt haben. An einer Kabale betheiligen sich zwanzig, fünfzig, hundert Personen, spricht sich aber das ganze Publikum mit entschiedenster Einstimmigkeit aus, so ist dies etwas ganz Anderes. Auch würde

eine Kabale nicht applaudirt haben. Dieses geschah aber jedesmal bei den drei oder vier melodisch klaren Nummern, welche der Tannhäuser enthält. Erst wenn die eigentliche Wagnermusik wieder begann, begann auch wieder der Sturm, das Lachen, Zischen, Pfeifen, Interpelliren der Logen an des Parterre, des Parterre an die Sänger, wodurch die Vorstellung häufig auf längere Zeit unterbrochen wurde.

In Mitten dieser tumultuarischen Szenen konnte man sich eines mitleidigen Gefühles für den armen Wagner nicht erwehren. Dennoch muß man gestehen, daß er diese Demüthigung, wie sie wohl noch nie einem Musiker widerfuhr, größtentheils sich selbst zuzuschreiben habe.

Als er vor anderthalb Jahren hier ankam wurde er überall auf das Freundlichste und Zuvorkommenste empfangen. Aber schon bei Gelegenheit der Concerte welche er damals gab, verleidete er sich mit der Presse. Das war ein großer Fehler, denn in keinem Lande besitzt die Presse eine Macht wie in Frankreich Ein kleines Blatt ohne Einfluß welches er nun, wie man sagt, für 4,000 Franks jährlich erkaufte, war unmächtig ihn gegen die Nadelstiche zu schützen die ihm jetzt fortwährend zugefügt wurden und die, unbedeutend an sich selbst, am Ende doch zu einer tödtlichen Wunde wurden. So exfuhr man Publicum alles auf Wagner Bezügliche, seine Handlungen, seine Worte, seine Vergangenheit und seine Gegenwart. Der Widerspruch wurde hervorgehoben in welchen er durch die französische Uebersetzung des Tannhäuser mit einem der Grundprinzipien seines Systems, dem getreuen deklamatorischen Vortausdruck, verfiel. Alles was in den Proben vorging wurde bekannt; man erfuhr erst, daß die Sänger die im Style von Tristan und Isolde neu hinzu componirten Nummern nicht zu singen im Stande seien, dann daß das Orchester unzufrieden sei, und endlich daß Wagner, mit aller Welt verfeindet, sowohl mit den Sängern, als auch mit dem Director nicht mehr mündlich verkehre.

Je näher aber die Aufführung heranrückte, desto mehr wurde man an den Spruch des Alterthums erinnert: „Wen die Gottheit stürzen will, den schlägt sie mit Blindheit.“ In dem Augenblick wo er der Gunst des Publikums mehr als je bedurfte, veröffentlichte Wagner jene denkwürdige Brochüre, in welcher er sich mit den allgemeinen Kunstansichten in den schroffsten Widerspruch stellt, die verehrtesten Kunstautoritäten mit Geringschätzung behandelt und von sich selbst mit einer stolzen Anmaßung spricht, welche die vollständigste Strenge des Publikums gegen sein eigenes Werk herauszufordern schien.

Dazu kamen noch andere verdrießliche Vorfälle, wie der Uebersetzungsprozeß und der Conflict mit dem Orchesterdirigenten Dietsch, welchem Wagner einen schmeichelhaften Dankbrief schrieb, während er gleichzeitig bemüht war, ihn von Directionspulte zu verdrängen. Dadurch wurde das Publikum auch gegen den persönlichen Charakter des Componisten eingenommen. Wagner scheint endlich den von ihm selbst so unvorsichtig heraufbeschworenen Sturm geahnt zu haben, denn er, der früher auch nicht einen einzigen Claqueur zulassen wollte, berief nun nicht nur die vollständige Claque der großen Oper, sondern verstärkte dieselbe noch durch die Claque der Opera Comique. Aber es war zu spät. Das Publikum, gereizt und durch Wagner's eigenes Beispiel zu rücksichtsloser Strenge herausgefordert, zeigte sich zwar gerecht indem es offen anerkannte was anzuerkennen war, setzte aber bei der Mißbilligung alles Uebrigen den Franzosen sonst überall eigene Höflichkeit so vollständig bei Seite, wie dieses wohl noch nie vorgekommen ist. Denn wenn sonst ein Werk auch mißfiel, so wurde es doch mit Schonung behandelt, konnte 15 bis 20 Vorstellungen erleben und dann unbemerkt verschwinden. Selbst Offenbach's „Barkouf“, der größte Fiasko der neueren Zeit, hat weder Zischen noch Pfeifen gekannt.

Schließlich muß noch eines Umstandes gedacht werden, der für uns Deutsche von Wichtigkeit ist. Deutlich zu erkennen war es nämlich, daß das Publikum mit seiner strengen Verdammung des Tannhäuser die Idee einer musikalischen Manifestation verband! Nicht deutscher Musik im Allgemeinen, sondern der Wagnerischen Richtung allein galt seine Mißbilligung. Als, drei Tage nach der ersten Vorstellung des Tannhäuser, Gluck's Alceste in einem Concert des Conservatoire zu Gehör kam, steigerte sich der Enthusiasmus der Hörer zu einer Höhe, welche allerdings durch die wundervoller ergreifenden Gesang, der Mad. Viardot vollständig erklärbar wurde; ein Rückblick auf die Wagnersche Oper war jedoch gleichfalls klar erkennbar.

Auch Gluck's Orpheus, welcher im Théâtre Lyrique schon weit über hundert Vorstellungen erlebt hat, übt in letzterer Zeit eine nicht geringe Anziehungskraft aus. Sogar die große Oper ertheilt der deutschen Musik eine Ehrenbezeigung, indem sie, um Tannhäuser zu ersetzen, ein deutsches Werk einstudirt, den Freischütz, worin Niemann den Max singen wird.

So hat also wohl ein deutscher Künstler unterliegen müssen, die deutsche Kunst aber, die große, die wahre, die Kunst Gluck's, Mozart's, Beethoven's und Weber's, hat nichts von ihrem Glanze eingebüßt, ja hat einen neuen Glanz gewonnen.

B. Damke.

S. Bach's Matthäuspassion in Cöln.

Cöln, 27. März.

N. Sebastian Bach's Matthäuspassion füllte am letzten Palmsonntag nun schon zum drittenmale binnen dreier Jahre die weiten Räume des Gürzenichsaales mit Schaaren entzückter Andächtiger. Wie zum Musikfeste strömen zu dieser Aufführung die Freunde der Tonkunst aus allen Nachbarstädten herbei. Mit jedem Jahre vermehrt sich der Kreis der Hörer, mit jedem Jahre scheint es uns, steigert sich die Theilnahme auch des größeren Publikums für die Passion. Ist doch auch kaum ein anderes Werk des alten Sebastian so sehr geeignet die Herzen Aller, der Gebildeten, Ueberbildeten und Ungebildeten unmittelbar zu gewinnen, im Sturm gleichsam sich auch die widerstrebendsten und der Tonkunst verschlossensten Gemüther zu erobern, als gerade die Passion nach dem Evangelisten Matthäus. Wird doch noch eine ferne, und — Gott walt' es — an echten musikalischen Schöpfungen reiche Zukunft aus diesem Werke Begeisterung, Genuß und Lehre in nie versiegender Fülle nehmen, wird diese Passion doch, granitenem Urgebirge vergleichbar, die Stürme und die Verwitterung der Zeiten überdauern! Wie so heilsame Zucht für manchen jungen schnellfertigen oder blasirt vergrübelten Componisten unserer Tage müßte es sein, diese Matthäuspassion von Anfang bis zu Ende zu studiren, bis er über jede Stimmführung über jede Akkordfolge deutliche Rechenschaft ablegen könnte. Wir danken Ferdinand Hiller aus vollem Herzen, daß er unbeirrt durch mancherlei widerstrebende Meinung die Matthäuspassion als schönste Feier des Palmsonntags jährlich wiederkehren läßt; denn wenn man Sinn und Geist der Menge für das wahrhaft Schöne und Große erziehen will, so kann es nur durch allmälige und beharrlich fortgesetzte Gewöhnung geschehen. — Mit jedem Jahre hat sich die die Vollendung der Aufführung gesteigert, die letzte gehörte zu den vorzüglichsten Aufführungen, welche sich überhaupt für ein musikalisches Meisterwerk ermöglichen lassen. Das Einzige was wir vielleicht auszusetzen hätten wäre, daß sich die sonst frische und anmuthige Stimme des Frl. Genast aus Cöln (Sopran) nicht für den größeren Oratorienstyl, für Bach insbesondere eignet. Desto mehr entzückten uns Herr Otto als Evangelist, Herr Stockhausen in seiner edlen Auffassung des Christus, Frau Potthof aus Aachen als Altistin. Auf die Trefflichkeit der Chor- und Orchesterleistungen mag Herr Hiller mit vollem Rechte stolz sein. Die größere Mächtigkeit des dritten Chores (Knabenstimmen), im Vergleiche mit den vorigen Jahren begrüßten wir mit besonderer Freude. Für die Gesammtwirkung kommt namentlich bei dem tiefgreifenden Eingangschor so viel darauf an, daß der Choral: O Lamm Gottes unschuldig, hell und mächtig durch das übrige Stimmgewoge hindurchklingt. Möchte eine derartige jähliche Auf-

führung des Bach'schen Riesenwerkes in allen größeren Städten unseres Vaterlandes Nachahmung finden, dies ist der Wunsch, den wir nicht oft genug wiederholen können. Bach, Bach und immer wieder Bach — dieser Name allein schon genügt, um alle lichtscheuen Nachtgespenster der Zukunft in ihre Höhlen zu scheuchen; jede Aufführung eines Bach'schen Meisterwerkes ist eine That, mit welcher man die hypermantischen Kobolde, die aufgedunsenen Irrlichter und das weitere abenteuerliche Blocksberggesindel dutzendweise todtschlägt. —

Correspondenzen.

Aus Innsbruck geht uns folgende Mittheilung über Fr. Skuhersky's Oper „der Liebesring." Text von Dr. Schmied zu, die wir jedoch mit Vorsicht aufzunehmen bitten, da uns der Herr Einsender nicht näher bekannt ist:

„Das Libretto zum Liebesring behandelt eine Volkssage, wonach die Geliebte des K. Karl einen verzauberten Ring am Finger trug, welcher die Eigenschaft hatte Liebe zu erzeugen, und zur Strafe hiefür in den tiefsten See versenkt wurde, wo sie nun hauset, alle 100 Jahre den Ring wieder verschenken darf, und nur durch den richtigen Gebrauch desselben erlöst werden kann.

An einem See nun besteht der alt hergebrachte Gebrauch, daß jede Braut am Vorabend ihrer Hochzeit eine Fahrt über den See macht und das Netz auswirft um aus dem Fang ihr künftiges Glück zu prophezeien.

Dieß thut auch Klaus des Fischers Tochter Lore — und siehe — an des Fisches Flossen hängt ein Ring, den sie für den Liebesring der Sage hält und hierin bestärkt wird, als der regierende Fürst, auf der Jagd verirrt ein Nachtlager sucht, und bei ihrem Anblick derart in Liebe entbrennt, daß er sie ohne weiters zu seiner Gemahlin machen will, — Alles vergessend, was ihm seine Pflichten gegenüber seinen Landen und seiner Braut gebieten; sie wird noch bestärkt dadurch daß auch der alte dicke Fährmann Geißlin in Liebesglut entbrennt und sie gleichfalls zur Fährfrau machen will.

Die Leiden ihres Bräutigams Hanno, die Zusprache des Vaters und der Prinzessin wollen nicht verfangen, und als der Fürst mit festlichem Gefolge erscheint, um sie heimzuführen auf seiner Väter Sitz, da endlich will sie noch früher die Ueberzeugung gewinnen, ob sie ihretwillen oder bloß des Zaubers wegen geliebt werde — sie wirft den Ring in den See und der Zauber schwindet vom Fürst und Fährmann. Die treue Liebe siegt, die Nixe wird erlöst, segnet das Paar und Alles ist zufriedengestellt, da auch die Prinzessin den rauigen Fürsten wieder zu Gnaden aufnimmt.

Dieß ist der Inhalt des Libretto, welches im Jahre 1857 von der deutschen Tonhalle in Mannheim mit dem Preise gekrönt worden ist.

Ueber die relative Vorzüglichkeit desselben gegenüber jener der übrigen Preiswerber ist sonach das Urtheil geschöpft.

Abgesehen aber hievon, ist die Handlung in der Oper von höchster Einfachheit, der Knoten sehr lose geschürzt, die Entwicklung weder spannend noch überraschend, die Charaktere der handelnden Personen sind verblaßt und bedeutungslos, die Dichtung nimmt ein geringes Maß von Interesse in Anspruch.

Dagegen ist das Verhältniß der einzelnen Solostimmen zu den mehrstimmigen Pieces und Ensemblestücken ein sehr richtiges, die Stimmen in letzteren sind mit Fachkenntniß sehr zweckmäßig vertheilt, den Solisten ist zu den dankbarsten Momenten der Weg offen gelassen, die Situationen sind der Entwicklung der musikalischen Conception sehr günstig — Vorzüge, die jedem Componisten nur willkommen sein können.

Die Musik Skuhersky's zu diesem Texte ist in ihrer Conception edel, in der Durchführung meisterhaft, in der Wirkung erregend und hinreißend. Einige wenige Anklänge an dagewesene Tonfigurationen abgerechnet, ist sie durchaus originell, voll Charakter und Adel, die Melodien sind frisch, lieblich und von einschmeichelnder Wirkung. Die Instrumentirung verräth eine außergewöhnliche wissenschaftliche Bildung, ein genaues Verständniß in der Behandlung der Instrumente, eine musterhafte Vertheilung von Licht und Schatten, die Durchführung gleicht einem Bache der aus einem freundlichen Gebirgsthale hervorrmurmelt, bald durch lachende Auen und Fluren sanft dahintauscht, bald durch Felsen grollend sich Bahn bricht, bald schäumend und sprudelnd über einen Abhang sich hinabstürzt, um hinaus zu gelangen ins ebene Land. Ueberall hin folgen wir gerne dem Meister, und freuen uns an den Schönheiten, die er uns bei jeder Wendung des Baches darbietet; das Ganze ist der Beweis eines schönen beneidenswerthen Talentes.

Es würde zu weit führen die einzelnen Nummern der Oper mit dem musikalischen Seicirmesser zu behandeln und wird dies vielleicht die Aufgabe einer späteren Besprechung werden. Vorläufig möge es genügen auf die schönsten Nummern der Oper zu verweisen, es sind dies im ersten Akte: Introduction Nr. 1, Nr. 3. Chor der Landleute, Nr. 4. Arie, und Rom. mit Chor, Nr. 5. Arie, Nr. 7. Quintett mit Chor: im 2. Akte: Arie Nr. 9, Chor Nr. 11 u. 12.

Die Aufführung betreffend muß vorausgeschickt werden, daß die Operanzustände der hiesigen Bühne Vieles zu wünschen übrig lassen — es fehlt der Nervus rerum —; es kann daher der Maßstab, welcher an die Gesangskräfte angelegt wird, nur ein verhältnißmäßiger sein. Correcte Sänger und Sängerinnen sind es, was man allein hier verlangen kann und der Fleiß, der Eifer und die Hingebung der Solisten an ihre Aufgaben müssen uns für den größeren oder geringeren Mangel schöner Stimmen, guter Schule und künstlerischer Durchführung entschädigen.

Dies vorausgesetzt ließ die Aufführung wenig zu wünschen übrig; die Solisten Fr. Jung (Lore), Hr. Ibherr (Hanno), Hr. Grunewald (Fürst) hatten sich ihren zwar schwierigen, doch dankbaren Aufgaben mit dem lobenswerthesten Eifer unterzogen; sie sangen mit Lust und Liebe und hatten schönen Erfolg; Hr. Miedauer (Geißlin, Hr. Villunger (Klaus) und Frl. Braunsberg (Prinzessin) leisteten in ihren Partien Verdienstliches.

Der Chor bestand aus den gesammten Gesangskräften des hiesigen Musikvereins; das Orchester war durch die Mitglieder des Vereins und eine Menge Dilettanten verstärkt.

Bei dem Vorhandensein der vorzüglichsten musikalischen Kräfte Innsbrucks unter der Leitung Skuhersky's konnte das Resultat nicht zweifelhaft sein.

Dieses war nun für den Componisten ein sehr ehrenvolles, das gedrängt volle Haus empfing ihn nicht bloß beim Erscheinen am Dirigentenpult mit lebhaftem Applaus, sondern als der Vorhang niedergerollt war, wurde er stürmisch und wiederholt gerufen, ein Lorbeerkranz fiel zu seinen Füßen nieder und der hierüber neuerdings ausbrechende einstimmige Beifall des Publikums war Beweis, daß es mit dieser Ovation vollkommen einverstanden sei.

Ebenso ward Skuhersky nach dem zweiten Akte wiederholt und stürmisch gerufen, welche Ehre auch Fr. Jung während der Vorstellung zu Theil ward.

Die Ausstattung der Oper war eine splendide; sie wurde innerhalb sechs Tagen dreimal aufgeführt und der Erfolg war für den Componisten jedesmal ein glänzender.

Wir schließen mit dem freundlichen Wunsche, daß es dem schönen Talent Skuhersky's gelingen möge sich Bahn zu brechen und auch in weiteren Kreisen die Anerkennung zu erringen, die diesem ersten Versuche im Gebiete der dramatischen Musik hierorts in so reichem Maße zu Theil geworden ist."

Zeitungsschau.

Der Musikreferent des „Vaterland" beschließt einen bemerkenswerthen Artikel über das 3. Concert der Wiener Singakademie (in der Nummer vom 29. März) mit folgenden Worten:

Die Singakademie sollte sich wieder einmal zu einer größeren Leistung aufschwingen und ihre Zeit und Mühe nicht mit Kleinträmerei verzetteln. Auch nach den Aufführungen von „Paradies und Peri," von „Manfred," der „Faustmusik" und der „großen Messe Berthovens" sind für einen Gesangsverein noch Kränze genug zu erwerben. Die Singakademie — hat sie Muth und Ausdauer, so mache sie sich einmal ernstlich an die großen Werke von Bach und Händel, etwa an die beiden Passionsmusiken und an den „Messias." Die Schuld, welche Wien an diese beiden Meister

abzutragen hat, ist mit dem Zuschlag von Zinsen und Zinseszinsen nachgerade auf eine ungeheure Höhe gestiegen. Mit Beethovens D-Messe, einem Werke, dessen Verständniß kaum leichter ist als seine Ausführung, hat der Singverein jüngst an einem denkwürdigen Tage die Herzen des Publikums mit Sturm erobert. Sollten die Lorbeeren des Singvereins den Schlummer der Singakademie nicht ein wenig stören? Sie versuche einmal ihr Glück mit Sebastian Bach: das ist auch Einer, mit dem sich auf die Herzen Sturm laufen läßt.

Nachrichten.

Fr. Cl. Schumann hat in Brüssel sehr gefallen und gab daselbst mehrere Concerte. — Ebendaselbst sollte nach den Feiertagen eine neue Oper „die Belagerung von Calais“ vom dortigen Kapellmeister Ch. Hanfens zur Aufführung kommen.

Bei Lenckart in Breslau sind die Chorstimmen zu 12 Cantaten von S. Bach erschienen, und wird diese Ausgabe fortgesetzt.

In Berlin führte am Palmsonntag der Bierling'sche Bachverein die Johannispassion, und am Charfreitag die Singakademie die nach Matthäus von S. Bach auf.

In Hannover brachte der Kapellmeister B. Scholz S. Bach's Cantate „Christ lag in Todesbanden“ zur Aufführung.

Das 19. Gewandhaus-Concert in Leipzig brachte eine Ouvertüre zu Hamlet von Gade, Mozart's Clavierconcert in D-dur (gespielt von C. Reinecke) und Beethoven's C-moll-Symphonie.

Das erste Vereinconcert des Mozarteums in Salzburg brachte eine Symphonie in D-dur von Täglichsbeck und die Ouvertüre zu „König Stephan“ von Beethoven.

In einem „Philharmonischen Concert“ in Pest wurde unter Andern R. Voltmann's neues Clavierconcert von Hrn. Theindl vorgetragen.

F. Joachim hat in echter Künstlerweise das Reinerträgniß seines 2. Concertes in Pest dem dortigen Conservatorium zugewendet. Die versammelten Schüler desselben haben ihm zum Dank dafür einen werthvollen Lorbeerkranz überreicht, wobei ein Schüler eine Anrede in ungarischer Sprache hielt, in welcher die Hoffnungen des Vaterlandes und die Verdienste des Künstlers hervorgehoben wurden. Diese Ansprache dürfte Herr Joachim freilich nicht sofort verstanden haben, denn er kann, obwohl in Pest geboren, — kein Ungarisch. —

Wien.

Schubert's „Häuslicher Krieg“ ist schon vor Ostern durch die Gesellschaft der Musikfreunde zu wiederholter Aufführung gekommen, und hat abermals sehr viel Beifall gefunden. Wegen Erkrankung einiger, bei der ersten Aufführung betheiligter Solisten übernahmen im letzten Augenblick die Hofopernsänger Frl. Krauß und Herr Walter die betreffenden Partien.

Herr Stankowics veranstaltete am Ostermontag ein „Concert spirituel.“ in welchem er eine Anzahl serbischer Choralmelodien, von ihm für gemischten Chor gesetzt, aufführen ließ. Für die Musik im Allgemeinen dürfte diese Bearbeitung nicht von allzugroßem Werth oder Nutzen sein. Die Bedeutung derselben für den serbischen Gottesdienst soll dagegen nicht bezweifelt werden.

Die Hofopernsängerin Fräul. Krauß, welche ihre Ausbildung im Wiener Conservatorium erhielt, hat in dankbarer Erinnerung einen namhaften Betrag für mittellose Zöglinge dieses Instituts gewidmet. —

Der hiesig verstorbene gefeierte Sänger Josef Staudigl befand sich seit sieben Jahren im Irrenhause. Er ist zu Möllersdorf in Niederösterreich am 14. April 1807 geboren; sein Vater war k. k. Revierjäger. Nach den Gymnasialstudien widmete er sich der Chirurgie, wurde jedoch bald durch seine schöne Stimme veranlaßt, die Laufbahn eines Opernsängers einzuschlagen. Er sang im Hofoperntheater, wo er zuerst als Chorist fungirte, in der „Stummen von Portici“ den Pietro, und von da an wurden ihm viele andere Rollen zuertheilt. Reisen in's Ausland, namentlich nach London, erhöhten seinen Ruf, und erwarben ihm ein ziemliches Vermögen. Das Bedeutendste leistete er als Oratorien- und Lieder- (namentlich Schubert-) Sänger.

(Eingef.) Nachdem durch die kürzlich in Wien stattgefundene Aufführung der großen Messe Beethoven's in D, die bisherigen geschichtlichen Ereignisse dieses Werkes, namentlich seiner Aufführung, zur Sprache gebracht wurden, so wollen Sie es meinem, in der Sache gerechtfertigtem Ehrgefühle als Musiker zu Gute halten, wenn ich mich als Theilhaber des Beethoven-Cultus zur Erklärung bemüßigt sehe, daß Beethovens große Messe in D vollständig, mit einer Besetzung von 150 Musikern unter meiner Leitung bereits am 7. October 1832 zu Reichenberg in Böhmen mit entschiedenem Erfolge aufgeführt wurde.

Reichenberg, 28. März 1861. Florian Schmidt,
Chorrektor zu Reichenberg in Böhmen.

Curiosum.

Als ein trauriges Beispiel, wie weit die Entartung des Geschmackes in den unteren Volksschichten Wiens gediehen ist, theilen wir unsern Lesern den uns zufällig in die Hände gekommenen Text einer „Programmusik“ mit, welche kürzlich in einem jener großen Wirthshauslokalitäten vor den Linien Wiens, deren Besucher freilich vorzugsweise aus Köchinnen, Labenmädchen, Fabriksarbeitern und Spießbürgern bestehen, aufgeführt worden ist:

Programm zu dem Tongemälde aus dem Leben eines Wiener-Wählers von Joh. Weinlich.

Ein Bürger, der sich an den Wahlbesprechungen betheiligte, in welchen sich die verschiedensten Ansichten und Meinungen geltend machten, kommt endlich zur Probewahl; stürmisch geht es dabei zu: ein Kandidat will auftreten, kann aber nicht zu Worte kommen, bringt der Präsident mit dem Glockenzeichen die Ruhe herstellen will. Es gelingt endlich doch, der Kandidat bringt die Wähler durch seine Rede in Begeisterung und es wird Probeweise abgestimmt, wo dann derselbe als Gewählter aus der Wahlurne hervorgeht. Befriedigt über das günstige Resultat der Wahl labt sich der Wähler mit Speis und Trank und geht hernach wohlgemuth nach Hause. Gerade schlägt es 12 Uhr, wo derselbe glücklich in seiner Wohnung anlangt, aber jetzt erst fangen die Debatten mit seiner Frau an und gehen in Thatsächlichkeiten über. Nachdem das Gewitter vorübergezogen, klärt sich der eheliche Himmel auf, Sonnenschein der Versöhnung strahlt in die Gemüther der Eheleute und der Frieden ist somit wieder hergestellt.

Concert-Ankündigungen.

Am 6. April Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: 3. Concert der Harfen-Virtuosin Fräulein Marie Mösner, k. k. Kammer-Virtuosin.

Am 7. April halb 1 Uhr im k. k. Hofoperntheater: Musikalische Akademie.

Am 14. April Mittags halb ein Uhr im Musikvereinssaal; Concert des Pianisten Julius Epstein.

Briefkasten der Redaction.

R. W. in B. Wir machen Sie auf die Notiz in Nr. 12, Seite 92, d. Bl. aufmerksam. — A. H. in B. Wenn Sie wollen, so können wir die Tantièmeangelegenheit besorgen.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 15. Wien, 13. April 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 803. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Weseli & Büsing**, vormals **H. F. Müller's** Wittwe. **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. **Für Postversendung:** Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Gounod's „Faust." — Recensionen. — Lokales. Correspondenz aus Frankfurt a. M. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Curiosa. — Concert-Ankündigungen. — Briefkasten der Redaktion.

Faust.

Große romantische Oper

von

Charles Gounod.

Text nach Göthe von Jules Barbier und Michel Carré.

Vorbemerkung.

S. B. Ein besonderer Zufall hatte uns vor einigen Wochen von dieser Novität den Clavierauszug mit Text in die Hände gespielt. Ein „besonderer Zufall" sagen wir, denn französische Verlagsartikel kommen im deutschen Musikhandel fast gar nicht vor; Novasendungen passiren den Rhein nicht, und wenn wir in Deutschland etwas von französischer Musik kennen lernen wollen, so müssen wir das Werk direct verschreiben. — Dieser Clavierauszug vom Faust nun stachelte uns gewaltig auf, unsern Lesern Mittheilungen daraus und darüber zu machen, und es wäre sofort geschehen, wenn nicht so ein Clavierauszug Vieles im Unklaren ließe, das man wissen muß, um sich darüber aussprechen zu können. Da ist keine Spur zu finden von einer Andeutung über Szenerie, über Ort und Zeit, über Alles, was nicht gerade zur Musik gehört, und so bleibt trotz des Textes Vieles unverständlich. — In dieser Lage konnte uns ein Antrag aus Brüssel von unserem dortigen Correspondenten nur sehr erwünscht kommen, da die Oper in Brüssel gegeben worden war, unser Mitarbeiter also über die fraglichen Punkte Aufklärung zu geben vermochte. Da wir nun hier in Wien im Herbst die neue Oper selbst zu hören bekommen, und dadurch neuerdings veranlaßt werden dürften uns darüber auszusprechen, so bringen wir den mittlerweile eingelaufenen Artikel, durchschossen aber mit einigen eigenen Bemerkungen und mehreren gewiß das Verständniß und das Urtheil des Lesers erleichternden Notenbeispielen. Jene machen wir dadurch kenntlich, daß wir sie in Parenthese stellen, und mit der Chiffre B bezeichnen.

Hr. Gounod's „Faust" wurde schon vor zwei Jahren in Paris aufgeführt, errang aber damals nur einen Succès d'estime. (B. Der Componist ist den guten Parisern zu „gelehrt," wie seiner Zeit Verdi in Italien vorgeworfen wurde, er habe sich zu viel mit der gelehrten deutschen Musik abgegeben.) Seitdem scheint der Autor bedeutende Veränderungen an seinem Werk vorgenommen zu haben, denn jetzt wird die Oper an mehreren Orten und auch in Deutschland mit Beifall aufgeführt. Gounod's Talent ist jedenfalls ein beachtenswerthes; von sein „Medecin malgré lui" berechtigte zu höheren Ansprüchen, und man mußte nur bedauern, daß er seine schönen Kräfte an ein so undankbares Sujet verschwendete. Der „Doktor wider Willen" ist eine in Musik gesetzte Komödie, ein Zwitterding, eine unglückliche Idee. Obwohl der Componist sich diesem Werk mit unläugbarer Vorliebe und vielem Fleiß hingegeben hat, ist die Gesammtwirkung doch keine befriedigende; der Grund liegt in dem Verhältniß, in welchem die Musik zur Sprache, oder hier die Oper zur Komödie steht. Es ist wohl von besonderer Wirkung, wenn drastische Szenen auch in ernsten Opern verwendet werden; es wird dadurch der Kontrast geweckt. Da es aber keine komische Musik an und für sich gibt, so fällt in diesem Falle der Schwerpunkt des Interesses auf das Wort; also ist die Musik an unrechter Stelle angewendet, und eine Reihe von komischen Szenen, mit allem erdenklichen Ernst in Musik gesetzt, kann nur eine matte Wirkung hervorbringen. (B. Das würden wir erst verstehen, wenn wir den „Doktor wider Willen" kännten; denn eine einfache Verwerfung der komischen Oper wird der Herr Verfasser doch nicht im Sinne haben? Was wäre es mit Figaro, dem Barbier und andern trefflichen Opern?)

Beinahe in derselben Weise erging es Gounod mit „Faust." Um dem Leser einen Begriff zu geben, wie das Göthe'sche Meisterwerk zurecht gemacht wurde, erlauben wir uns ein näheres Eingehen auch auf das Libretto der Oper.

Die Einleitung ist recht gelungen, insofern sie nämlich das Grübeln, das ohnmächtige Wühlen des Faust'schen Geistes nach Licht und Wahrheit musikalisch (d. h. instrumental) malen soll. Die Motive dieser Einleitung stehen aber in keiner Verbindung mit dem Folgenden. Entweder wäre hier eine ernstere Arbeit, eine förmliche Ouvertüre, am Platze gewesen, oder es mußte sich die Erscheinung Faust's unmittelbar anschließen. Die grübelnde Introduktion schließt aber ab, und macht einem neuen Satze (F-dur) Platz, der mit dem vorhergehenden nichts gemein hat, als höchstens die ungewöhnlich freie Stimmführung, die in gezwungener Weise an die äußersten Grenzen der Harmonie führt, wo man dem Wohlklang Adieu sagen muß. Man weiß in der That nicht, was man aus diesem 2. Absatz machen soll.

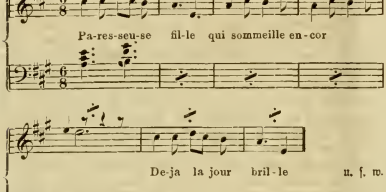
Nun geht der Vorhang auf, man sieht ein kleines *) altes Männchen mit langem weißem Barte, das sich vor einem Folianten breit und windet. Gemalte Retorten, Flaschen und anderes Zubehör eines Alchymisten glotzen uns entgegen.

„Nichts!" — so fängt Faust seinen Monolog an. Abgesehen davon daß es sehr zweifelhaft, ob überhaupt diese Szene im Göthe'schen Sinne aufgefaßt, musikalischer Behandlung fähig ist, wäre doch zu wünschen, Gounod hätte den Charakter Faust's schärfer und edler gezeichnet. (B. Merkwürdig, und den Franzosen bezeichnend ist schon die Behandlung Faust's als Tenorparthie. Die Tenorlage entspricht dem ursprünglichen und durch Göthe zum national-germanischen Typus ausgebildeten Charakter schon von vorn herein durchaus nicht. Dem Franzosen mag eine solche Ungereimtheit freilich nicht als solche faßlich erscheinen.) In der That ist es schwer zu begreifen, wie der Zuhörer, der seinen Faust nicht gut kennt, zum Verständ-

*) Dieß nur in Beziehung auf die Vorstellung in Brüssel.

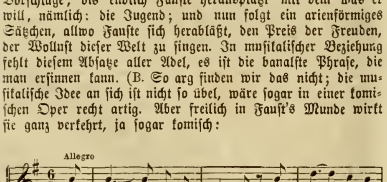
niß desselben gelangen könne, wenn man bedenkt, daß Exposition, Grund und Ursachen, die ihn bis zum Giftbecher führen, auf 20 Takte gedrängt sind.

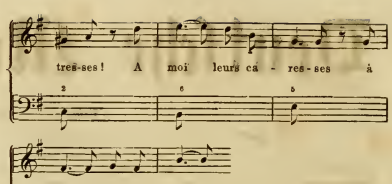
Das Andante maest. „Salut! o mon dernier matin" — fängt ganz wie eine italienische Arie an und wird durch den Marschrhythmus stark beeinträchtigt. Unterbrochen wird dieses arioso von einem Chor von Weibern hinter den Coulissen. Daß dieser Chor und der folgende nur da sind, um dem Doktor den Namen Gottes ins Gedächtniß zu rufen ist offenbar. Es scheint ein Gesang der Landleute zu sein, die den grauenden Morgen anrufen, das Wetter schön finden und sich zur Feldarbeit anschicken; das Alles geht in den dumpfigen Straßen einer deutschen Stadt vor sich.



Nachdem sich der Chor die Mühe genommen, Fausten den Namen Gottes zuzurufen, verflucht der große Denker Alles was ihm einfällt in einem tremolo - Recitativ. — Nichts ist ihm heilig: Glaube, Hoffnung, Liebe, Gebet.

Auch Göthe's Faust wird bei dem letzten ernsten Schritt vom Chorgesang unterbrochen. Aber wie anders wird dies herbeigeführt? Glockenklang und Chorgesang führen den Verirrten zurück in seine Jugenderinnerungen, weich wird es dem trüben Manne um's Herz und besänftigt seine Verzweiflung, wenn er sagt: „Erinnerung hält mich nun, mit kindlichem Gefühle," u. s. w. Der Göthe'sche Faust ist ein wahres Kind im Vergleich zu dem Gounod'schen, der ein eingefleischter Böse-wicht alles besseren Gefühles bar, nichts anders zu thun weiß, als zu schreien: „Satan! à moi!" — Und auf dem H-dur-Accorde hält der Böse seinen Einzug. Eine drollige Figur das. In einem zwischen arioso-Recitativ und Deklamation schwankenden Satze macht der dumme Teufel Fausten die schönsten Vorschläge, bis endlich Fauste herausplatzt mit dem was er will, nämlich: die Jugend; und nun folgt ein arienförmiges Sätzchen, allwo Fauste sich herabläßt, den Preis der Freuden, der Wollust dieser Welt zu singen. In musikalischer Beziehung fehlt diesem Absatze aller Adel, es ist die banalste Phrase, die man ersinnen kann. (B. So arg finden wir das nicht; die musikalische Idee an sich ist nicht so übel, wäre sogar in einer komischen Oper recht artig. Aber freilich in Faust's Munde wirkt sie ganz verkehrt, ja sogar komisch:

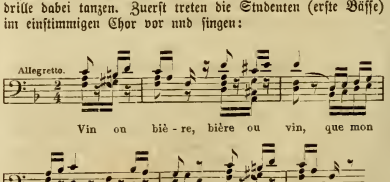




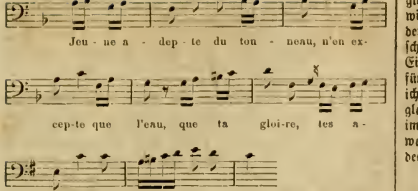
Die Jugend wird ihm bewilliget und nun wird Fauste gewissenhaft und fragt den Teufel: „was er ihm dafür schuldig sei? — „Ein Nichts" erwiedert Mephisto, und um ihn schneller zum Entschlusse zu treiben, erscheint Gretchen umflossen von dem unvermeidlichen Mondschein. Nun ist Faust verloren. Verzückt, außer sich starrt er die holde Erscheinung an und in dem Augenblick da Letztere verschwindet, entpuppt sich der greise lüsterne Fauste und man sieht einen jungen Fant von 20 Jahren mit röthlich-blonden Locken, in Roth und Gold gekleidet vor sich, der behende das arienförmige Sätzchen aufnimmt und nun erst aus vollem Herzen und voller Kehle „à moi les plaisirs" intonirt. Mephistopheles gesellt sich ihm zu; das Motiv giebt Anlaß zu einer kleinen Imitation, die nicht weit getrieben wird und so geht es eine Weile fort, bis der Vorhang fällt.

Daß der musikalische Theil dieses ersten Akts die Sünden des Librettos theilt, war nicht anders möglich und hierin liegt auch der Grund, warum im Lauf der ganzen Oper (mit theilweiser Ausnahme des dritten Akts) die Zeichnung Faust's im Sinne Göthe's eine mißlungene genannt werden muß. Ich bestehe darauf, den Göthe'schen Faust als Richtschnur der Auffassung anzunehmen, weil vom zweiten Akt an deutliche Spuren vorkommen, welche beweisen, daß dieses Meisterwerk den Autoren als Grundlage gedient habe.

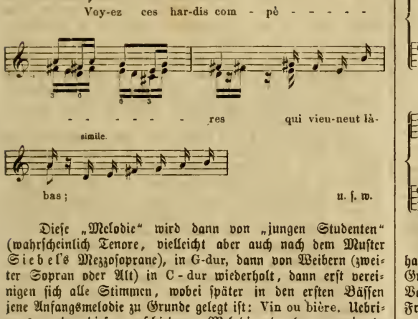
Mit dem Beginn des zweiten Akts wird die Szene wärmer und wahrer. Der Komponist, sich freier fühlend vom Schwall ungereimter Worte, wird selbständiger. Die Szene Göthe's „Auerbachs Keller in Leipzig" ist hier in eine Art Kermesse verwandelt. (B. Hier irrt wohl unser geehrte Correspondent. Mit diesem Stück dürfte eher die Szene vor dem Thor gemeint sein. Auch ist es schade, daß derselbe sich nicht ausführlicher eingelassen hat; denn nirgends in der Oper tritt das echt französische Element so ausgeprägt und deßhalb interessant hervor, als gerade hier; man könnte sofort eine Quadrille dabei tanzen. Zuerst treten die Studenten (erste Bässe) im einstimmigen Chor vor und singen:



Dann tritt Wagner mit folgender Melodie auf, die von den Etudiants wiederholt wird:



Nun kommen Soldaten (zweite Bässe) mit einer neuen Melodie in B-dur, dann Bürger (Tenore) wieder mit einer neuen Melodie in F-dur; dann „Jeunes filles“ (erste Soprane) mit einer abermals neuen in D-dur, die in ihrer Art zu merkwürdig ist, als daß wir sie hier nicht vorführen sollten:

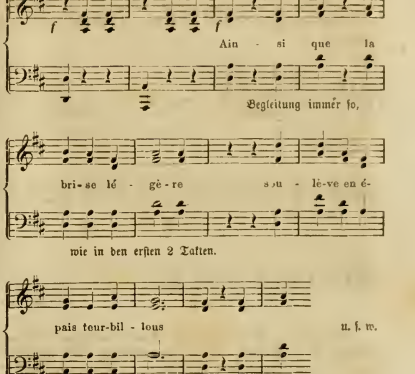


Diese „Melodie“ wird dann von „jungen Studenten“ (wahrscheinlich Tenore, vielleicht aber auch nach dem Muster Siebel's Mezzosoprane), in G-dur, dann von Weibern (zweiter Sopran oder Alt) in C-dur wiederholt, dann erst vereinigen sich alle Stimmen, wobei später in den ersten Bässen jene Anfangsmelodie zu Grunde gelegt ist: Vin ou bière. Uebrigens werden diese verschiedenen Melodien durch ganz reizende Refrains beschlossen, die zum Theil von echt nationalem (d. h. französischem) Anstrich, zum Theil sagar wirklich musikalisch interessant sind, namentlich der mit dem hübschen Rückgang von Fis-moll nach D-dur, später von H-moll nach G-dur. Das Alles wäre in einer komischen Oper ganz vortrefflich, aber in einem „Faust“ angebracht verursacht es dem Deutschen einen “Stillstand des Verstandes.“)

Warum nun Valentin auftritt und in dieses lustige Gelage trübselig hineinsingt: „O sainte médaille“ um zu gehen „in die Bataille“ ist schwer einzusehen. Bei dieser Gelegenheit machen wir die Bekanntschaft Siebel's. Es ist wohl nie eine nichtssagendere Person geschaffen worden; Freund Valentin's und schüchterner Verehrer Gretchens, geht er zeitweilig über die Bühne und singt ein paar Takte als Mezzo-Sopran.

Es fängt ein Trinkchor an, dieser wird von Wagner's „Es war eine Ratt“ und dieser von Mephisto's „Ronde du veau d'or unterbrochen. Dreimal setzt Gounod interessant ein, um schließlich bei einem Musikstücke anzulangen, das recht gut gemacht ist, in der Behandlung aber stark an Meyerbeer erinnert.

Nun kommt die Szene „Choral des épées,“ in welcher es Mephistopheles mit den lustigen Zechern verdirbt, die den originellen Einfall haben, ihm ihre Kreuzschwerter vorzuhalten; er wird dadurch in's Bockshorn gejagt, behauptet aber trotzdem den Kampfplatz. Eine schlechte Moral das, doch ist man entschädigt durch die schöne Choralmelodie, welche die rhythmische Eigenschaft hat, daß ihr erster Theil aus vier, der zweite aus fünf Takten besteht. Der folgende Walzerchor ist ein Musikstück, dem ich keinen Geschmack abgewinnen kann. (B. Wir auch nicht. Dergleichen hört man freilich heute in Verdi'schen Opern genug, immer aber bleibt es eine Herabwürdigung der Kunstgattung, wenn man sie mit solchen Elementen versetzt. Hier der Anfang des Walzers:



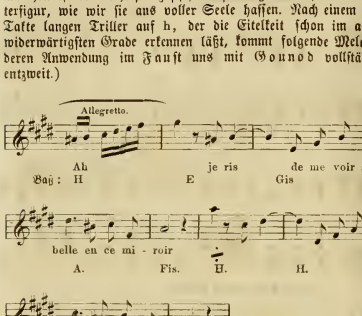
Wir denken, unsere Leser werden an diesem Anfang genug haben.) Dieser Walzer scheint nur dazu sein, um die Erscheinung Gretchens einzuleiten. „La voici! c'est elle“ und man dankt der Vorsehung, daß sie endlich da ist. Ihre Antwort „bin weder Fräulein, weder schön“ — hätte, etwas schnippischer gegeben, mehr Wahrheit; wie es aber ist, hat es immerhin, wie die Franzosen sagen einen „blonden Anstrich.“ Der Walzer fängt wieder an und der Alt geht zu Ende.

Der dritte Alt beginnt mit einer mysteriösen Einleitung, deren Färbung ganz geeignet ist, auf das Folgende vorzubereiten. Die Couplets Siebel's sind anspruchslos aber anmuthig. Er pflückt Blumen, bindet sie zum Sträußchen und hängt es an die Thürklinke; damit glaubt er Liebchen ein angenehmes Geschenk zu machen, und ahnt nicht, daß sich der Böse hereinschleicht, seine Herzensergießungen belauscht, lächerlich macht, und ganz andere Geschenke in Bereitschaft hält. Froh, sein Sträußchen, von dem er sich Wunderdinge verspricht, angebracht zu haben, schleicht er fort. Mephisto geht den Schatz zu holen. Faust überläßt sich seinen Liebesgedanken und singt eine tief und wahr gefühlte Cavatine „Salut etc.“ — eine reizende Melodie, das fließt so recht aus dem innersten Borne, daß man mit fortgerissen wird. Man vergißt Hanns Liederlich und fühlt mit ihm die süße Liebespein. Auch wird er beinahe tugendhaft, bessere Gefühle übermannen ihn, da er dem rückkehrenden Teufel sagt „fuyons, je veux ne jamais la revoir!“ — Doch der Böse oder besser gesagt der alte Adam behält Recht und man muß es Faustен Dank wissen, daß er sich während der Szene und Arie „Gretchen am Spinnrad“ ruhig verhält.

*

Das liebe Gretchen singt den König von Thule. Bei jedem Satz unterbricht sie sich um des Unbekannten zu gedenken. Es ist ihr so wohl, so wehe, und dazu tönt die Melodie des Liedes so einfach schön, — ja, etwas Religiöses liegt in diesen mittelalterlichen Klängen.

Gretchen findet Strauß und Juwelenkästchen, wirft Ersteren fort und freut sich des Letzteren; dieß gibt Anlaß zu einer Bravourarie, die nicht besser und auch nicht schlechter ist als Andere ihres Gleichen. (B. Wir setzen hinzu: Schmachvoll ist das deutsche Gretchen hier gemißhandelt Aus dem natürlichen wohlerzogenen, nur durch Teufelskünste verführten Bürgermädchen ist eine echt französische Coquette geworden, eine Theaterfigur, wie wir sie aus voller Seele hassen. Nach einem vier Takte langen Triller auf h, der die Eitelkeit schon im allerwiderwärtigsten Grade erkennen läßt, kommt folgende Melodie, deren Anwendung im Faust uns mit Gounod vollständig entzweit.)



Martha, Mephisto und Faust erscheinen und das Quartett ist beisammen. Die Szenen Göthe's „der Nachbarin Haus — der Spaziergang im Garten — Marthens Garten" — sind hier in eine zusammengezogen. Die Erzählung Gretchens — „mein Bruder ist Soldat" — ist ganz vorzüglich deklamirt und sticht gar schön gegen die Mephisto's ab. Das eigentliche Quartett folgt nun und zeigt uns den denkenden Künstler; es ist ganz einfach, entspricht aber den Anforderungen der Kunst und des Sujets vollkommen. Es wird Nacht. Margarethe drängt zum Abschied und entschlüpft, Faust folgt ihr. Dem Teufel wird die Unterredung mit Martha zu sentimental und er entwischt. Martha, voll süßer Hoffnungen den Teufel in's Garn zu locken, bemerkt auf einmal er sei fort. — Seigneur! eher Seigneur!" ruft sie — sucht — und — da erklingt die Melodie der Coupletts Siebel's im Orchester; auch er, der Arme, von Liebespein geplagt kommt leise hereingeschlichen, fällt aber der den Teufel suchenden Martha in die Quere. Nun folgen Erklärungen, die den lauschenden Bösen bedeutend amüsiren und die damit endigen, daß Siebel das Feld räumen muß. Dieses zudringliche Wiedererscheinen Siebel's liegt wohl ganz in der Natur der Sache, und im Leben kann sich das oft ereignen; auf der Bühne jedoch ist es zu abgedroschen und völlig hier nicht am Platze.

Martha geht ab ihren Seigneur Satanas zu suchen, es kommen Faust und Margarethe und es entspinnt sich ein Kampf zwischen Liebe und Pflicht. Der allgemeinen Meinung nach ist dies der Glanzpunkt der Oper. Ohne gerade von besonderer Originalität zu sein, zeigt sich der Komponist als Herr seines Vorwurfs; nirgend findet man den kleinsten Anstoß, das Ganze ist sinnig und fein, ohne Zwang dahinfließend und doch tief empfunden.

Das Edlere im Menschen siegt, Faust nimmt Abschied mit blutendem Herzen, doch dies ist nicht die Absicht des Rothen mit der Hahnenfeder, er hält ihn zurück. Gretchen, dem es schwül im engen Stübchen wird, öffnet das Fenster ihre aufgeregten Geister zu beschwichtigen und ohne es zu wollen singt sie den Geliebten herbei: „ah! presse ton retour cher bien aimé!" — Faust ruft: „Marguerite!!!" — und „hein" — kichert der Rothmantel teuflisch hinein!

Die letzten zwei Akte sind eine beinahe treue Uebersetzung der Göthe'schen Handlung, selbst der Wortsinn ist entsprechend. Die Musik wird dagegen schwächer. Gretchen am Spinnrad ist ein matter Nachhall des dritten Akts. Die Kirchenszene ist an und für sich sehr dramatisch, nur muß man sich über manches Ungereimte hinwegsetzen. Die innere Stimme, die Gretchen mahnt, ist durch Mephisto ersetzt (!) der mit Orgelbegleitung den Fluch spricht. Trotzdem ist dieser Theil effektvoll. Valentin mit seinen Kriegsgenossen kehren zurück und singen einen Chor, der wie ein Zugeständniß ans Publikum klingt. Die Serenade Mephistos ist eine der schwächsten Nummern. Das folgende Trio du Duell enthält, einige harmonische Sonderbarkeiten ausgenommen, sehr Gelungenes; dagegen ist die Szene „Valentins Tod" zu ausgedehnt, auch bietet das melodische Element keinen Anhaltspunkt. Die letzten vier Takte des Chores „Que le seigneur" — geben ein Beispiel von dem Hang des Componisten zu der immittelbaren Folge von Dreiklängen: h-moll, a-moll, g-dur u. s. w. Das Final-Trio „Gretchen im Kerker" enthält so zusammengewürfelte Materialien theils aus schon Dagewesenem theils Neuem, daß es stark einem Potpourri ähnelt. Das Einzige was klar aus diesem Wuste hervortritt ist die Phrase: „anges purs etc." — welche sich dreimal in g-, a-, h-dur wiederholt. Die Oper schließt mit der heutzutage Mode gewordenen Apotheose. Der Schlußchor „Christ ist erstanden" (!) muß als unsichon bezeichnet werden, denn obwohl die in demselben grassirenden Quinten und Octaven absichtlich gesetzt scheinen, so werden sie dadurch nicht besser.

Es giebt Leute die da sagen, die Oper enthalte kein einziges Finale. Es ist wahr, ein Finale im Sinn vergangener Zeiten, d. h. ein durchgearbeitetes Ensembleſtück enthält die Oper nicht, doch muß ich gestehen, daß mir dieß bei der Vorstellung nicht aufgefallen. Gerechter wäre der Einwurf der Monotonie. Die Hauptperson der Gounod'schen Oper ist unzweifelhaft Gretchen; mit ihrem Eintritt überzieht die Bühne eine Mondscheinatmosphäre, die uns nicht mehr verläßt. Die Contraste sind sparsam und ihrer kurzen Dauer wegen ohne nachhaltige Wirkung. Endlich muß man zugeben, daß es Naturen gibt, denen das Weiche, Süßliche nicht behagt, denen das Männliche, Feste besser zusagt. Selbst im dritten Akt ist zwischen Göthe's Faust und der Auffassung der Uebersetzer ein wesentlicher Unterschied. Bei Göthe ist Margarethe ein mehr derbes, schlichtes Bürgersmädchen und ihre Liebe wird stark charakterisirt wenn sie sagt: „Seh' ich Dich, bester Mann, nur an" u. s. w. Es ist daher meiner Meinung nach nicht richtig, wenn man sagt, der französische Meister hätte uns den Göthe'schen Faust in Töne übersetzt. Liegt endlich auch stellenweise im Colorite der rechte Ton, so kann man dieß vom Ganzen nicht gelten lassen.

Jedenfalls aber gehört diese Arbeit zu dem Besten, was uns seit Jahren von der Seinestadt zugekommen, und es wäre zu wünschen Gounod fände einmal einen Text, der ihm ganz zusagt.

(B. Wir fassen schließlich unser Urtheil dahin zusammen, daß die Gounod'sche Oper viel hübsche Musik enthält, welche ihr ohne Frage allenthalben die Thore der Theater öffnen und den Beifall des Publikums sichern wird. Vom praktischen Gesichtspunkte kann dieser Erfolg nur willkommen geheißen werden, weil dadurch der einseitigen, angeblich deutschen Richtung Rich. Wagner's (die wir aber als solche nicht anerkennen, da wir vom deutschen Wesen eine höhere Meinung haben) ein wirksames Gegengewicht entsteht. Als französische Oper eines talentvollen Componisten betrachtet, ist das Werk schon von

vorn herein ebenso interessant als lehrreich; es bestätigt, daß gewisse Unterschiede der Anschauung sich durch Jahrthunderte behaupten. — Vom kunsthistorisch-kritischen Standpunkte erscheint diese Oper höchstens als ein relativer Fortschritt, insofern in ihr das natürlich Menschliche, Ungekünstelte mehr hervortritt, als in der französischen neueren Oper eines Meyerbeer und Halevy. Als ein absoluter kann er keinesfalls hingestellt werden, da die Bedingungen dramatischer Musik ebenso wie die der absoluten in den Meisteropern eines Gluck, Mozart, Beethoven und Weber bei weitem entschiedener und vollkommener erfüllt sind. Auch als französische Oper können wir ihr auf ihrem eigenen Gebiet keinen absoluten Fortschritt vindiciren, da das französische Element hauptsächlich in der leichten graziösen Form liegt; diese aber mehr in der komischen als in der tragischen Oper zum Ausdruck kommen kann, und in früheren französischen Werken auch bereits zu trefflichem Ausdruck gekommen ist. Im Gounod'schen „Faust" spricht sich (abgesehen vom dritten Akt) ein sehr scharfer Gegensatz aus. Der Walzer- und Quadrillencharakter welcher sich in dem häufigen drei Viertel- und sechs Achtel-Takt ausprägt, harmonirt in keiner Weise mit dem gewählten Stoff, dessen innersten Kern die letzten und wichtigsten Fragen der menschlich-geistigen Existenz bilden. —

Recensionen.

Johannes Brahms. Serenade in D-dur für großes Orchester. op. 11. Partitur, Orchesterstimmen und 4händiger Clavierauszug. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

X. Es ist kaum ein halbes Jahr her, seitdem wir von den ersten zehn Werken der Johannes Brahms'schen Muse in einem Artikel dieser Zeitschrift mit dem herzlichen Wunsche geschieden sind, daß den Kraftwehen eines echten künstlerischen Geistes, welche in diesen frühesten Anfängen sich auf so deutliche Weise geltend machten, bald ein weiterer und zwar gereifterer Fortgang folgen möge.

Die Fülle origineller Erfindung, eigenthümlicher Gestaltungskraft war es, welche wir namentlich in seinen ersten Sonaten mit Freude begrüßten. Es kam uns darauf an, auf den Reichthum wahren, vielverheißenden Talentes die Blicke aller vorurtheilsfreien Freunde der Tonkunst hinzulenken. Mannigfache Verstöße gegen die wohlabgegrundete durchsichtige Form, modulatorische Capricen, unerquickliche Stimmführungen, launenhafte Unterbrechungen und Sprünge des Gedankens glaubten wir, wenn auch nicht im geringsten entschuldigen, doch darum milder beurtheilen zu dürfen, weil diese Fehler uns als die natürlichen Kennzeichen einer noch tumultuarisch schaffenden Phantasie erschienen. Es dünkte uns, als ob der jugendliche Genius, der seine Flügel versuchte, mit der eigenen Kraft und Stärke noch nicht vertraut sei und indem er sich zu kühnem Schwunge erhob, bald hier, bald dort noch ungelenk anstieße. Wie sehr waren doch jene Willkühr in formeller Hinsicht, jene Unebenheiten und Härten, von denen die ersten Anfänge unseres Componisten allerdings eine reiche Auslese boten, von der Formlosigkeit der Weimaraner unterschieden. Bei Johannes Brahms war es ein Drängen reicher schöpferischer Erfindung, welches sich nicht zu lassen, nicht zu geberden wußte; während die Muster der Zukunft, — von Haus aus sämmtlich sehr mittelmäßig musikalische Köpfe — den Mangel an guten musikalischen Gedanken, die Wichtigkeit des musikalischen Inhaltes hinter dem Putze formeller Abenteuerlichkeiten und Monstrositäten verbergen, damit das Erstaunen über diese die innere Hohlheit ihrer Compositionen der Prüfung entziehen möge.

Brahms hat unserer Meinung nach niemals (und wir befinden uns hier mit dem geehrten Rezensenten der A-dur Serenade in Nr. 6 dieses Jahres in Widerspruch*) eine innere Hinneigung zu den zukunftslosen Mustern der Zukunft bewiesen. Wir sind überzeugt, daß er z. B. Liszt'sche symphonische Dichtungen stets mit dem Abscheu eines wirklichen Musikers betrachtet hat. Es sind nur zufällige, niemals prinzipielle Mängel in seinen früheren Compositionen, welche Veranlassung bieten konnten, daß er von schlimmster Seite als einer der ihrigen reklamirt und gepriesen worden ist. In ähnlicher Weise, wegen vereinzelter Verstöße gegen das wahre musikalische Prinzip ist auch Schumann's Namen von jenen Weimarschen Göttern angetastet worden, die drollig genug stets das Unmusikalische, Unschöne in irgend einem Componisten der Vergangenheit und Gegenwart als ihr spezielles Eigenthum beanspruchen. Habeant sibi! Auch solche Känze muß es geben und wäre es nur um als Warnungszeichen für alle guten Musiker unserer Tage dazustehen, damit ein Jeder sich hüten möge, auch nur den entferntesten Zug der Aehnlichkeit mit Lenten zu offenbaren, um dessentwillen sie ihn am jüngsten Gerichte als einen der ihrigen belangen könnten. Wären wir nicht überzeugt, daß die künstlerische Entwicklung von Johannes Brahms sich von innen heraus, mit naturgewisser Nothwendigkeit und Folgerichtigkeit vollogen hat, so könnten wir behaupten, daß das Mißgeschick, von Vielen zu den Zukunftsmusikern gezählt zu werden, sich als ein heilsames Schreckmittel an ihm bewährt habe.

Wir fanden sehr Vieles und Verschiedenartiges in den ersten 10 Werken des Componisten zu rügen; — wenn wir mit jener früheren Periode seines Schaffens die während des letzten halben Jahres veröffentlichten und uns bekannt gewordenen Compositionen vergleichen, so können wir dieselben nur mit einem herzlichen: Glückauf! begrüßen. Es sind die Serenaden op. 11 für großes Orchester, Serenade op. 16 für kleines Orchester, und die Lieder für Frauenchor mit Harfen und Hörnerbegleitung op. 17. Die dazwischen befindlichen Opusnummern, darunter ein Clavierconcert und mehrere Gesangcompositionen, befinden sich, soviel wir vernehmen, ebenfalls im Begriffe in die Oeffentlichkeit zu treten.

Die zweite Serenade op. 16 ist bereits in diesen Blättern von dem Herrn Redakteur dieser Zeitschrift ausführlich, mit eingehendstem Verständnisse und mit warmer Theilnahme beurtheilt worden. Wir wüßten seinen Bemerkungen kaum noch etwas Wesentliches, weder aus lobendem noch aus tadelndem Gesichtspunkte beizufügen.

Ein Zeitraum von mehreren Jahren trennt das Erscheinen der ersten 10 Werke unseres Componisten und die Veröffentlichung der Serenade op. 11. Doch der Fortschritt welcher sich in dieser letzteren Composition im Verhältniß zu sämmtlichen früheren Arbeiten offenbart, könnte Niemand, der es auch nicht gradezu wüßte, im Zweifel lassen, daß zwischen op. 1—10 und op. 11 eine zu gewissenhaften Studien verwandte und für das gesammte Geistesleben des Componisten bedeutsame Zeit sich ausbreiten muß.

Denn auch der genialste Kopf erlangt nur durch redliche Arbeit, durch innere Sammlung und ruhige Erstarkung seines Geistes die wahre Gediegenheit, welche eines dauernden Beifalls sicher ist. In entsagender Selbstbeschränkung ein schönes Maß seiner Ausdrucksweise zu gewinnen, darauf mußte das hauptsächlichste Bestreben des Componisten gerichtet sein und so ist es auch in der That gewesen. Am deutlichsten erkennen wir die Gewissenhaftigkeit, mit welcher er in jüngster Zeit gegen sich selbst zu Werke geht, wenn wir die beiden Serenaden op. 11 und op. 16 mit einander vergleichen. Die reizende Einfachheit der ganzen Behandlung, welche die zweite Serenade so besonders, nicht nur relativ im Verhältnisse zu den früheren Arbeiten des Componisten, sondern im Vergleich mit sämmtlichen Produktionen neuerer Zeit auszeichnet, die Präzision und Klarheit des Ausdrucks, dies alles läßt sich in der ersten Serenade schon als ein entschiedenes, obschon noch nicht in allen Theilen gleichmäßig zu Thatsache verwirklichtes Streben erkennen. Von großem Interesse ist es uns gewesen grade im Vergleich dieser so rasch auf einander folgenden Instrumentalcompositionen die fortschreitende Strenge des Componisten gegen sich selbst zu beobachten.

Die Serenade op. 11 besteht aus 6 Sätzen: Allegro molto

*) Die Annahme einer principellen Verwandschaft ist mir nie in den Sinn gekommen; es wollte blos eine fatische in manchen Stellen der Werke angedeutet sein. S. B.

D-dur, Scherzo I D-moll mit Trio B-dur, Adagio B-dur, zwei Menuette G-dur und G-moll, Scherzo II D-dur, und Finale. Die einzelnen Sätze sind von sehr ungleichem Werth, sowohl der originellen Erfindung, wie der formellen Abrundung nach.

Frisch und kräftig springt uns das erste Thema des ersten Satzes entgegen, die Hörner setzen damit ein, dann nehmen Clarinetten es auf. Es ist ein Gedanke von reichem musikalischen Inhalt, melodisch, äußerst bildsam, nicht minder anmuthig in der Veränderung, in welcher das Quartett der Saiteninstrumente ihn uns bringt. Das zweite Motiv ist lieblich, aber dem ersten keineswegs an Bedeutung gleichstehend, an die Veränderung des Rhythmus in $^3/_4$ Takt muß sich das Ohr erst gewöhnen. Wir stehen nicht an von der ganzen Durchführung im zweiten Theil zu behaupten, daß sie einen gewungenen und theilweise gesuchten Eindruck macht; die absichtliche Studie überwiegt den natürlichen Fluß. Grell und verletzend finden wir die Parthie in Des-dur und B-dur Seite 31 ff., den dort eintretenden episodischen Gedanken unerquicklich und unmotivirt, die harmonische Modulation hart, die ganze Anlage steif und ungelenk. Freudig erleichtert athmen wir erst auf, wenn die Rückführung zum Thema beginnt, um so mehr, als dieselbe wirklich reizend erfunnen und mit ihren Solo-Horn und Clarinettenparthien die schönste orchestrale Wirkung ausüben muß. Hier und in der Schlußparthie des ersten Satzes erkennt man den sinnigen Musiker; ein Hauch der wunderbarsten Poesie weht uns aus diesem Schlusse entgegen, wir möchten das in sanften Flötentönen über einzelnen Hornrufen, Geigentremolo und Pizzikato gleichsam entschwebende erste Thema festhalten; alle Erinnerung an die häßliche Durchführung verschwindet unter dem Eindruck dieses Schlusses.

Der zweite Satz, — Streichquartett und Fagott beginnen mit dem Thema, Clarinetten bringen den Nebengedanken — erscheint uns nicht nur als der beste in der vorliegenden Serenade, sondern als das vorzüglichste, was Brahms überhaupt, die A-dur Serenade mit eingeschlossen, bisher geschaffen hat. Unvergeßlich prägt diese einfache Weise sich dem Ohr und Herzen desjenigen, der sich einmal an ihr entzückte, ein. Scherzo und Trio sind ein fortwährender Fluß schönster Musik, auch nicht eine einzige Phrase unterbricht die Entwicklung des musikalischen Gedankens, kein Beiwerk ist verschwendet, das ganze Tonstück harmonische Melodie. Und nicht unerwähnt soll der Tonreiz, die Schönheit der Modulation, jene Stelle in Fis-dur im zweiten Theile vor allem bleiben. Auch jene kleine Melodie, welche zu Ende des zweiten Theiles schalthaft in den Hauptgedanken hineinlugt, möge man nicht überhören, und jene wirkungsvolle Stimmenschränkung, mit welcher das Thema im zweiten Theile nach dem ritenuto wieder einsetzt, beachten. Und nicht minder wie in dem sanft und träumerisch hingleitenden Scherzo, so ist auch in dem lebhafter anstrebenden Trio die schönste Wirkung mit den einfachsten Mitteln erzielt. Auch hier zeigt der Componist sich als Meister in modulatorischer und instrumentaler Kunst. Billig staunen wir über die Einfachheit der Anlage in dem ganzen Satze und erhalten wieder einmal und hier durch ein Beispiel aus jüngster Gegenwart eine Bekräftigung unserer Ueberzeugung, daß gerade die am meisten vom Genius inspirirten Schöpfungen der Kunst jede Künstelei, jedes excentrische Haschen nach Effekt und unerhörter Originalität am strengsten und thatsächlichsten richten.

Das folgende Adagio non troppo mag Demjenigen, der es nur aus dem Clavierauszug oberflächlich kennen gelernt, sich mit einmaligem Durchspielen begnügte, leicht zu gedehnt und weitschweifig vorkommen. Je mehr wir uns indessen in diesen Satz und vorzüglich in seine instrumentale Behandlung vertiefen, desto lieber gewannen wir ihn. Im Clavierauszug wird der von den Bläsern vorzugsweise getragene Gesang, welcher sich durch das ganze Adagio hinzieht, erdrückt und das Nebensächliche, die Begleitung tritt zu sehr in den Vordergrund. Das erste Motiv ist ein breit angelegtes Thema von großer Innigkeit, an welches sich beinahe unmittelbar als Nebenmotiv eine volksthümliche Sangweise knüpft. Das zweite nicht minder melodiöse Hauptmotiv wird von einem Solohorn eingesetzt. Die Durchführung ist reich an Nebengedanken, an fein ersonnenen Einzelheiten; ein entschiedenes Urtheil über ihre musikalische Wirkung wagen wir nicht zu fällen, ehe wir sie in instrumentaler Aufführung vernommen. Der Rückgang der mit H-dur beginnt, wird Manchen durch seine diatonischen Uebergänge befremden; im allgemeinen können wir auf den ersten Satz zurückblickend es nicht unterlassen die Hoffnung auszudrücken, daß es dem Componisten mehr und mehr gelingen möge in denjenigen Partien, wo eine tüchtige Arbeit allerdings den Meister kennzeichnet doch den Schein der mühevollen contrapunktischen Arbeit zu vermeiden. Uns will es bedünken als ob man in solchen Partien der Brahms'schen Compositionen, vornehmlich in seinen Durchführungen, die Spuren des Meißels und der Feile nach zu deutlich am Kunstwerke wahrnehme. Nicht nachdrücklich genug kann man in dieser Hinsicht auf die natürliche und fließende Schönheit unserer klassischen Meisterwerke hinweisen. Denn Niemand wird behaupten, daß ein Mozart und Beethoven es an der tüchtigen Arbeit, wo sie noth that, fehlen ließen, so wenig wir beim unbefangenen Genusse ihrer Tonschöpfungen uns angetrieben fühlen unsere Aufmerksamkeit vorzugsweise darauf hinzulenken. In der A-dur Serenade finden wir Brahms in diesem Stück um ein bedeutendes vorgeschritten, obgleich auch hier wieder die wesentliche Ausstellung, welche wir zu machen haben, sich auf die Durchführung im ersten Satze bezieht.

Durchaus reizend sind die beiden Menuette, deren erster der Flöte, zwei Clarinetten und einem Fagotte, deren zweiter den Clarinetten, erster Violine, Bratsche und Cello zugetheilt ist.

Das zweite Scherzo scheint sich durch irgend einen Zufall in die Brahms'sche Serenade verirrt zu haben. Seine eigentliche prioritegirte Stelle hat es im vorigen Jahrhundert in der Beethoven'schen D-dur Symphonie gefunden und dort stets mit großem Glück und Erfolg behauptet. Es muß ein ganz besonderes Lieblingsstück unseres Componisten sein, da er ihm, ähnlich wie Beethoven in seinen Diabellischen Variationen dem: Keine Rah bei Tag und Nacht, einen Platz in seiner Serenade anweist. Uebrigens möchten wir für einen jüngeren Componisten doch diese Laune ein wenig zu launenhaft halten, und jedenfalls bei der Aufführung der Serenade um Weglassung dieses Beethoven'schen Scherzos bitten.

Den letzten Satz, Rondo, darf man trotz seines frischen Schwunges nicht mit dem Finale der A-dur Serenade vergleichen, ohne einen beträchtlichen Unterschied zum Nachtheil unserer Serenade zu empfinden. Das erste Thema erinnert an einen, Franz Schubert in seinen Rondos sehr geläufigen Rhythmus. Das zweite Motiv, welches die erste Violine, von einem Gange der Bratsche begleitet, einsetzt, ist das vorzüglichere; aber dem ganzen Satze fehlt die innere Einheit. Den Vorwurf, welchen der geschätzte Redakteur dieser Zeitschrift gegen das Finale der A-dur Serenade erhoben hat, möchten wir mit weit größerem Rechte auf diesen Satz angewendet wissen.

Am Einzelnen ist nichts zu tadeln, aber es mangelt der eigentliche Mittelpunkt des Satzes, uns überkommt die Empfindung, als seien die beiden Hauptmotive nur nebeneinander gestellt, die innere Nothwendigkeit, welche die musikalischen Gedanken verbinden soll, tritt nicht zu Tage; hier, meinen wir, würde eine strengere und sorgfältigere Arbeit sehr zu Statten gekommen sein.

Daß sich die Stimmung in den vorliegenden Serenaden niemals zum Erhabenen, großartig Pathetischen erhebt ist schon aus der Bezeichnung „Serenade," welche der Componist gewählt hat ersichtlich. Ein zartes, sinnig poetisches Wesen, häufig eine süße Träumerei ist der durchgehende Charakter dieser Compositionen. Es mag ein ähnlicher Kreis freundlicher, echt poetischer Empfindungen der Conzeption beider Serenaden zu Grunde gelegen haben. Wir freuen uns nicht minder über das Ebenmaß und die Durchsichtigkeit der Stimmung in diesen Compositionen wie über die strengere Gebundenheit der Form.

Wollen wir auch in solcher Hinsicht beide Werke mit einander vergleichen, so geben wir wieder, das erste Scherzo in op. 11 ausgenommen, der zweiten Serenade den unbedingten Vorzug, weil hier die individuelle Stimmung jedes einzelnen Satzes auf prägnantere und charakteristischere Weise, als in der ersten Serenade zum Ausdruck gekommen ist.

Locales.

(Beethoven's Fidelio im Hofoperntheater.)

S. B. Das Hofoperntheater brachte vorigen Mittwoch den „Fidelio" mit Frl. Stöger von München als Leonore. Die genannte Dame besitzt eine runde wohlklingende und gutgeschulte Stimme, einen lebendigen, von Unarten freien Vortrag und ziemliche Bühnengewandheit. Für diese Parthie aber, und für die große Räumlichkeit scheint sie nicht Kraft genug zu besitzen, obwohl eine merkliche Indisposition beitragen mochte, diesen Mangel größer erscheinen zu lassen, als er vielleicht ist. — Die ganze Vorstellung vermochte übrigens das zahlreiche Publikum nicht zu befriedigen, und es machte sich diese Unzufriedenheit in ziemlich starker Weise Luft. Es hatte nahezu etwas Rührendes neben allem Peinlichen, daß das Publikum so strenges Gericht hielt, und damit bekundete: Wir wollen unseren Fidelio nur in durchaus genügender Weise hören; könnt ihr ihn nicht so geben, so laßt ihn lieber stehn! — Von den anderen Darstellern war nur Herr Ander als Florestan, und Herr Draxler als Rocco entschieden zu loben. Herr Hrabanek (Pizarro) leistete das Unglaubliche in schlechter Aussprache, Schwung- und Kraftlosigkeit des Ausdrucks, in Hölzernheit des Spiels. Auch liegt ihm die Parthie etwas zu tief. — Frl. Liebhard, die sonst recht artige (in der That aber etwas zu stark — decolitirte) Kerkermeisterstochter ließ in vielen Stellen Correctheit und Sicherheit der Intonation zu wünschen übrig. — Das Orchester, welches beiläufig gesagt keine Probe des nicht eben leichten Werks gehalten zu haben schien, war vielfach zu stark und erschwerte den Sängern die Aufgabe in unnöthiger Weise. Wir sind weit entfernt, den dirigirenden Kapellmeister Herrn Dessoff für diese Mängel verantwortlich zu machen, möchten aber vielmehr an die Theaterleitung die Frage richten, ob sie es nicht für nöthig hält, von solch einer Oper, besonders wenn ein Gast mitwirkt, eine Gesammtprobe zu halten!

Im Zwischenakt wurde üblicher Weise die große Leonore-Ouvertüre und zwar wie immer mit Feuer und Schwung gespielt. Wir können aber noch immer nicht begreifen, warum sie nicht an ihren eigentlichen Platz, zum Anfang der Oper, gestellt wird. Es bleibt doch bei aller Pietät, die sich hier ausspricht, ein dramatischer Nonsens!

Daß unser Publikum noch immer die Unsitte hat, die Worte Rocco's in der Kerkerszene „Er (Florestan) hat aber auch eine Stimme!" zu applaudiren und auf des Sängers (Herrn Ander) Stimme zu beziehen, wollen wir schließlich mit Bedauern bemerken.

Correspondenzen.

Frankfurt a. M. Jahresbericht.

DL. Die sechste und letzte Quartettsoirée des Herrn Straus wurde mit einem Quintett von Onslow (A-moll, op. 34) eröffnet, das den verdienten Beifall fand. Dieser Componist, ein Liebling der quartettirenden Dilettanten, scheint mir von Seiten der Künstler über Gebühr vernachlässigt. Großartiges, Genialles findet sich allerdings nicht Vieles bei ihm, aber Alles ist edel und interessant gearbeitet. — Beethoven's Cis-moll-Quartett war die zweite Nummer. Ich kann mich des Gedankens nicht erwehren, daß in einer großen Stadt eigentlich ein besonderer Quartettverein bestehen sollte (wie in Paris) der sich zur Aufgabe machte, Werke wie dieses zu Gehör zu bringen. Statt daß man ein solches Quartett etwa alle zwei Jahre einmal hört, sollte man es in einem Winter dreimal hören können: wie Manches würde dann bald klar werden — auch das Urtheil der Hörer! Auch sollte es Jemand unternehmen, Eingehendes und Förderndes über Beethoven's letzte Quartette zu schreiben; es dürfte aber nicht so sein, daß Einem das Geschreibe ebenso unklar wäre, wie das Quartett. — Mit einem Quartett von Haydn, das, obwohl keines der Bedeutendsten, doch seiner erfrischenden Wirkung nicht verfehlte, schloß der Cyclus; ein zweiter ist jedoch bereits in Aussicht.

Das zweite Abonnementsconcert des philharmonischen Vereines brachte an Orchesterstücken Beethoven's erste Symphonie und die Ouvertüren zur Iphigenie in Aulis und zu Lodoiska. Herr Gloggner, den Ihr Blatt schon in andern Correspondenzen erwähnte, und der sich für längere Zeit hier aufhält, hatte die Gesangsnummern, eine Arie aus Camilla und Mendelssohn'sche Lieder, übernommen. Seine Tenorstimme ist weniger merkwürdiger durch das, was Natur gibt, als durch eine wohrhaft vollendete Ausbildung. Seinem Vortrag wäre jedoch etwas mehr Wärme zu wünschen. Bach's Concert für zwei Claviere, von Herrn Dir. Henkel und seinem talentvollen Schüler, Herrn W. Hill prächtig gespielt, war eine besonders interessante Zugabe.

Der fünfte Museumsabend führte uns Beethoven's zweite Symphonie vor. Einige kleine Verstöße, wie sie durch augenblickliche Unaufmerksamkeit eines Spielers immer vorkommen können, abgerechnet, war die Ausführung feurig und fein. — Herr Carl Hill sang mit gewohnter Meisterschaft eine Arie aus Paulus und zwei von Schubert's Müllerliedern, dieser Perle deutscher Dicht- und Sangeskunst. Gleichwohl scheinen mir dieselben doch zu sehr auf den Tenor-Klang berechnet, als daß sie, transponirt wie Hr. Hill sie singen mußte, ihre volle Wirkung machen könnten. E. Pauer aus London, uns noch in sehr gutem Andenken von früher, trug das Clavierconcert in Es-dur Nr. 4 von John Field vor, und legte, statt des langsamen Satzes, das bekannte Nocturno (Nr. 5. in B) ein, womit er, so einfach es ist, rauschenden Beifall ernete, den sein poetisches Spiel jedenfalls verdiente, wenn auch die raschen Sätze des Concertes selbst nicht eben von großer Bedeutung sind. Daß, bei seinen Solovorträgen, Herr P. das Presto scherzando von Mendelssohn so unmittelbar an die Schumann'sche Romanze anfügte, daß diese als Einleitung zu jenem erschien, kann ich nicht gut heißen. — Die schwungvolle, energische Euryanthe-Ouvertüre beschloß, in ausgezeichneter Ausführung, den Abend. — Die Symphonie von Schumann Nr. 4, D-moll, welche die erste Nummer des sechsten Museums-Concertes bildete, fand nur theilweise Anklang, obwohl die Ausführung recht brav war, und das Werk gewiß nicht zu den unverständlichsten dieses Meisters gehört. Erging es doch der Beethoven'schen Ouvertüre zu Coriolan, welche den Beschluß machte, kaum besser! — Die Gesangsvorträge des Abends übernahm Frl. M. Schneider aus Darmstadt, welche eine recht schöne Alt-Stimme besitzt. Sie sang u. A. das bekannte Jo ti lascio, o cara (ursprünglich für Baß), und erwarb sich reichen Applaus. Dieses, übrigens recht hübsche und mozartisch klingende Stück sollte jedoch, nachdem es Jahn für unecht erklärt, nicht mehr unter Mozart's Namen figuriren. Unser älterer Concertmeister, Herr H. Wolff, der aus lange Zeit den Genuß seines Spieles entzogen, trug ein Concert von Rode (Nr. 12, E-dur) und die Violinstimme in Mozart's lieblichem Quintett für Clarinette und Streichinstrumente, vor. Stehi Herr Wolff auch an jugendlichem Feuer gegen den jüngeren Collegen Straus zurück so besitzt er dagegen, bei ausgezeichneter Technik, eine fast fabelhafte Reinheit. Im Quintett mußte er den Beifall mit dem Clarinettisten Mehner theilen, der jedoch, nach meinem Dafürhalten, bezüglich des Ausdrucks des Guten zuviel that, d. h., das anspruchslose Werk mit einer gewissen Coquetterie behandelte. Das Publikum wurde von der einfachen Schönheit dieses Stücks zu einem wahren Beifallssturme hingerissen.

Zeitungsschau.

In Nr. 14 der „Niederrheinischen Musikzeitung“ schreibt A. Schindler aus Frankfurt a. M. neben mehreren sehr richtigen Bemerkungen folgende Curiosa. Erstens beklagt er sich über die Nichtbeachtung heutiger Tonsetzer, und fügt hinzu: „Hingegen genießen Mendelssohn und Schumann die Ehre, mit allen ihren Orchesterwerken auf dem Repertoire zu stehen, da doch nicht wenige davon tief unter das Niveau von Werken ihrer Zeitgenossen zu stehen kämen“ u. s. w. Wir wären nun in der That gespannt zu erfahren, welche Zeitgenossen Mendelssohn's und Schumann's es wohl sein möchten, die Bedeutenderes und Bemerkenswertheres auf dem Gebiet der Orchestermusik geschaffen hätten, als jene. — Später, in einer Art von Vision über die künftige Gestaltung der Musikzustände Frankfurts meint Sch.: „Solo-Vorträge von alten Tänzen, Gigue, Sarabande u. dgl., wenngleich contrapunktisch gearbeitet, dennoch den Zopf hinten und vorn tragend, werden niemals wieder Zulassung finden.“ Dieser Bemerkung gegenüber bleibt es kaum zweifelhaft, wessen Zopf länger ist, ob der jener „Tänze,“ oder der des Berichterstatters. Sollte auch bei Herrn Sch. jene „Unbekanntschaft“ obwalten, die so manchen geistreichen Kopf in's Blaue reden läßt?

Nachrichten.

Von Carl Perfall ist ein neues Werk „Undine,“ deutsches Märchen, Dichtung von Franz Bonn, componirt für Soli, Chor und Orchester, in Partitur und Clavierauszug erschienen. Ebenso von C. J. Brambach ein Sextett für Pianoforte, 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell.

Die Statuten des Conservatoriums für Musik in Leipzig sind soeben in einer neuen Ausgabe erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen gratis zu beziehen.

Der Pianist und Componist aus Prag Hanns Seeling, hat in Paris und Cöln in beiden Eigenschaften viel Beifall gefunden.

Mendelssohn's „Paulus“ wurde am Charfreitag Abends in der Leipziger Thomaskirche zum Besten des Orchesterwittwenfonds aufgeführt und trug circa 900 Thaler ein.

Herr Lauterbach aus München hat Lipinsky's Stelle in Dresden erhalten und wird dieselbe im Mai antreten.

Im Londoner Kristallpalaste wurde am Charfreitag kirchliche Musik aufgeführt, wobei nicht weniger als 50,000 Menschen anwesend waren.

„König Friedrich Wilhelms IV. von Preußen Verdienste um die Tonkunst“ heißt eine kleine Broschüre, welche soeben bei Bote und Bock in Berlin erschien, und welche wir unseren Lesern nächstens im Auszug mittheilen werden.

In Magdeburg brachte der „Heinrichshofen'sche Gesangverein“ unter der Leitung des Herrn M. D. Ritter, Händel's „Josua“ zur Aufführung, und zwar mit Anwendung der Orgel.

Der „Musikverein für Steiermark“ in Gratz brachte in seinen sechs Abonnements-Concerten folgende größere Tonwerke zur Aufführung: „Walpurgisnacht“ von Mendelssohn, „Schiller-Fest-Cantate“ von Meyerbeer, Symphonien von Mozart (g-moll), Schumann (d-moll) Worzischek (d; (beide hier zum 1. Mal) Beethoven (eroica), Ouvertüren von Lindpaintner (zur Genueserin), von Meyerbeer (zu Struensee und zu Nordstern), von Wagner (Rienzi), von Bennett (Nayaden), von Mendelssohn (Meeresstille), von Beethoven (Egmont), Concert in c-moll von Beethoven (Hr. Treiber), Concert in g-moll von Mendelssohn (Hr. Treiber), Septett von Beethoven (1. Violine Hr. Hoffmann), Octett von Mendelssohn (1. Violine Hr. Kasper). Außer Hrn. Zamara besuchte kein fremder Künstler unsere musikfreundliche Stadt. Ferner sind zu erwähnen drei Matinées musicales für Kammermusik der Herren Casper und Bauer. Concerte veranstalteten noch Hr. Casper und Treiber. Eine neue Oper (Witekind) vom hiesigen zweiten Capellmeister Rafael erregte ungeheure Sensation. Meyerbeer's neu studirte „Kreuzfahrer“ konnte nur zweimal gegeben werden.

Unter dem Titel „die wohltemperirte Orgel“ erscheint nächstens im Verlage von G. W. Körner in Erfurt ein Orgelwerk von H. W. Stolze in C-dur componirt, und zugleich den vierten und letzten Theil dessen praktischer Orgelschule bildend, welches 24 Präludien und Fugen durch alle Dur- und Molltonarten, mit besonderer Pedal-Applikatur enthält.

Zu der in Jever im Oldenburgischen vakanten Organistenstelle, die mit der Leitung des Singvereins, der Liedertafel und des Gesangunterrichts am Gymnasium und der höhern Knaben- und Töchterschule daselbst verbunden ist, wurde der bisherige Musiklehrer in Celle, Georg Hüfner aus Cassel gebürtig und Schüler von H. W. Stolze und Dr. Alois Schmitt in Frankfurt a. M. gewählt.

Wien.

Die Singakademie beabsichtigt im nächsten Winter Bach's Matthäuspassion mit Orchesterbegleitung aufzuführen. Möchte nur auch Garantie gegeben werden, daß ein so schwieriges und allen Betheiligten neues Werk mit jener Sicherheit zur Ausführung käme, von welcher zum größten Theile der Erfolg abhängt. Sehr traurig wäre es, wenn die Passion das Schicksal mehrerer Motetten theilen, und an den schwankenden Zeitmaßen und der Unsicherheit des Zusammenwirkens scheitern würde.

Curiosa.

Ein komisches Beispiel amerikanischer Manier, Zeitungsabonnenten zu gewinnen und zur Zahlung zu verhalten, liefert die in Philadelphia erscheinende „deutsche Musikzeitung,“ welche Alle, die einmal abonnirt waren, aber nicht fortsetzen wollen, d. h. den Pränumerationsbetrag nicht leisten, ohne Weiteres „auf's schwarze Brett setzt,“ d. h. die Namen dieser Personen an der Spitze ihres Blattes veröffentlicht. In der neuesten Nummer steht sogar ebendaselbst eine „Notiz“ folgenden Inhalts: Obwohl die „deutsche Musikzeitung“ ein Kunstblatt, so besitzt der Herausgeber derselben doch nicht die Kunst, von der Luft zu leben. Wir würden daher u. s. w. u. s. w.

Unsere Wiener „deutsche Musikzeitung“ ist neu, und heißt „deutsche“ Musikzeitung. Höchst spaßhaft ist es nun, daß uns manchmal Briefe u.dgl. zugehen unter der Adresse: an die neudeutsche Musikzeitung! —

Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 14. April Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinssaal: Concert des Herrn Jul. Epstein. (Concert in Es-dur für zwei Pianoforte mit Orchester von Mozart. Arie aus der Oper: „Mirrane,“ von Francesco Rossi, (componirt im Jahre 1686.) Impromptu über ein Motiv aus Schumann's „Manfred,“ für zwei Pianoforte von Carl Reinecke. „Loreley,“ Gedicht von Heine, componirt von Ignaz Brüll. Concert in G-dur von Beethoven.)

Sonntag den 21. April Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinssaal: Zöglingsconcert des Conservatoriums.

Briefkasten der Redaction.

A. S. in H. Immer zu!

Druck von Friedrich Förster & Bruder. — Verlag von Wesselly und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 16. Wien, 20. April 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Lothringerstr. Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing,** vormals **H. F. Müller's Wittwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Rückblick auf die dreijährige Wirksamkeit und Entwicklung der beiden Wiener gemischten Gesangvereine. — Recensionen. — Ein Brief von Beethoven. — Belletristisches. — Lokales. — Correspondenzen aus München, Bonn und Magdeburg. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Concert-Ankündigungen. — Briefkasten der Redaktion.

Rückblick

auf die

dreijährige Wirksamkeit und Entwicklung der beiden Wiener gemischten

Gesangvereine.

S. B. Ein kleiner Aufsatz, mit welchem wir im August 1858 in der „Monatschrift" die Entstehung zweier gemischten Gesangvereine inauguriren halfen, enthielt folgenden Passus: „Allerdings ist Herr Herbeck eine tüchtige Acquisition, geeignet Hoffnungen zu erwecken; aber wer steht dafür, daß die lähmende Gewalt der herrschenden Verhältnisse nicht auch diese Kraft paralysiren wird? Die „Singacademie" dagegen hat allerdings frische Kräfte und den gewaltigen Hebel ehrgeizigen Emporstrebens, dagegen aber vielleicht weniger Erfahrung, und muß das Vertrauen des Publikums erst erwerben. Anerkennen aber muß man, daß wenigstens irgend etwas entschieden versprochen wird: zwei reine Vocalconcerte und ein Oratorium. Was dagegen verspricht der „Singverein"? Streng genommen Nichts als das Alte! Nach wie vor verlangt die Gesellschaft der Musikfreunde von den Mitgliedern des Chors die Mitwirkung in allen Concerten, wogegen die eigentliche Aufgabe eines Gesangvereins, reine Vocalconcerte und Oratorien, ziemlich unentschieden der Zukunft und den „Verhältnissen" anheimgestellt bleibt. Wir wetten, daß, wenn die „Singacademie" nicht zu Stande kommen sollte, der „Singverein" alsbald in die „gewohnten Bahnen" einlenken wird; Herr Herbeck wird dann vielleicht abdanken und irgend ein gehorsames Individuum wird wieder die Chöre für die Gesellschaftsconcerte einstudiren."

Inwieweit unsere damalige Prophezeiung in Erfüllung gegangen ist, dies dem Leser darzulegen, ist Absicht nachstehender Zeilen. Ein zeitgemäßer Rückblick, eine „Genesis" der jetzigen Lage unserer beiden so wichtigen Institute muß einen klaren Einblick in die Verhältnisse gewähren, und Klarheit ist es, was allenthalben noth thut. Kein Zustand ist so gut oder übel, daß er nicht dadurch gewinnen müßte. Ist er schlechter als sein Ruf, so wird die wahrheitsgetreue einfache Darstellung die künstliche Schminke wegloschen und das Erkennen der Wirklichkeit wird den, der Gefahr läuft in den Wolken der Eitelkeit zu verschweben, zur Ernüchterung bringen, und bewirken, daß er den betretenen Weg mit schärferer Selbsterkenntniß betritt, also seine Erfolge auch für die Zukunft besser sichert, als wenn er im Uebermuth verharrt. Ist der Zustand aber besser als sein Ruf, so wird eine helle Beleuchtung das gesunkene Selbstvertrauen wieder herstellen und zur Anfindung von Mitteln führen, die die Hemmnisse kräftigeren Aufschwungs zu beseitigen geeignet sind.

Vor Allem thut es noth in möglichst einfachen Daten und Zahlen, besser als es mit Worten geschehen kann, zu beweisen was des Pudels Kern in beiden Vereinen ist, wie ihre Tendenz beschaffen ist, wo sie unverkennbar sich hinneigen. Aus der folgenden Uebersicht der Wirksamkeit beider Vereine ersieht man zugleich, wie weit sich ihre Selbständigkeit entwickelt hat.

Der unter der Leitung des Herrn Herbeck stehende „Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde," dem wir aus Courtoisie den Vorrang lassen wollen, gab in der Saison 1858—1859 zwei Concerte (deren Kosten aber die Gesellschaft der Musikfreunde zu decken übernahm). Im ersten wurde „Judas Makkabäus" von Händel mit Orchesterbegleitung gegeben. Im zweiten Vocalsätze (ohne Orchester-, einige mit Pianofortebegleitung) von Crasselino, Walther, Eccard, Schröter, H. Schütz, S. Bach (Chor aus der Rathswahlcantate mit Pianofortebegleitung), Beethoven („die Ehre Gottes" arrangirt), B. Klein, Mendelssohn, Schubert, Schumann.

Die zweite Saison brachte kein Oratorium, dagegen im ersten Concert den 98. Psalm von Mendelssohn und den „Manfred" von Schumann, beide mit Orchester; außerdem zwei kleine Vocalsätze von demselben Componisten. Im zweiten Concert war die Hauptnummer: Beethoven's „Ruinen von Athen"; an der Spitze des Concerts stand der Chor „Es wird ein Stern aus Jacob aufgehen" aus dem unvollendeten Oratorium „Christus" von Mendelssohn; beide Werke wurden mit Orchester gegeben; zwischen inne standen drei kleine Vocalsätze von Schumann. Auch die Kosten dieser beiden Concerte trug die Gesellschaft der Musikfreunde.

In der dritten Saison 1860—61 endlich gab der Singverein ein Concert im Redoutensaal zum Besten des Stephansthurmbaues, doch gab auch dieses Concert der Gesellschaft nur „Kosten" zu decken. Man brachte hier als Hauptnummer den dritten Theil des Schumann'schen Faust mit Orchester, ebenso einen Chor aus dem „Elias" von Mendelssohn; außerdem Chöre von Walther, Mendelssohn und Grädener. Ein oder zwei „Abendeconcerte" für geladene Gäste kommen hier natürlich nicht in Betracht. Dagegen wirkte der Singverein ganz oder theilweise mit: in einem Gesellschaftsconcert, wo „Manfred" zur zweiten Aufführung kam, dann in der zweimaligen Aufführung der „Schubert'schen Operette „der häusliche Krieg" und in Beethoven's Missa solemnis.

Die Thätigkeit des Vereins hat also im letzten Jahr zugenommen, und es wurde sowohl quantitativ mehr geleistet als in den früheren Jahren, als auch die Aufführungen einen Fortschritt zeigten. Aus dem Repertoir, so trefflich es auch genannt werden muß, geht aber mit mathematischer Entschiedenheit hervor, daß der „Singverein" von seinem ursprünglichen Plane: der Singacademie Concurrenz zu machen, vollständig abgegangen ist. Seit dem „Judas Makkabäus" ist Händel, und seit dem „Rathswahlchor" Bach verschwunden; auch von den alten Italienern und Deutschen ist kaum mehr die Rede. Das jetzige Repertoir heißt: Beethoven, Schubert, Men-

delssohn, Schumann. Einmal, in der vorigen Saison, hat Herr Herbeck seinen Singverein auch mit Liszt'scher Musik (Prometheus) beschäftigt.

Als „Verein" betrachtet besteht der Singverein nicht mehr, oder hat eigentlich nie bestanden. Er ist gleich nach seiner Geburt von der Gesellschaft der Musikfreunde adoptirt worden, später ist er vollständig in ihr aufgegangen, und ist jetzt der „Chor für die Gesellschaftsconcerte", und zwar glücklicherweise ein besserer, als der vor ihm bestandene. Herr Herbeck selbst ist seitdem zum artistischen Direktor avancirt, hatte also nicht nöthig abzudanken. Wir freuen uns, daß die Gesellschaft in die Lage versetzt ist, größere Werke für Chor und Orchester mit aller Sicherheit des Gelingens aufzuführen, und möchten dieses Resultat um keinen Preis missen. Aber es wird Niemand behaupten, daß ihr Gesangvereín eine „Singacademie" ist wie die Berliner, Breslauer u. s. w.

Kann nun die Wiener „Singacademie" sich eine Anstalt nennen, die sich mit Selbstgefühl neben die älteren deutschen Anstalten stellen darf? Betrachten wir ihr dreijähriges Repertoir!

In der ersten Saison 1858—59 gab sie drei Concerte: Das erste brachte Chöre a capella von J. Christoph Bach („Ich lasse dich nicht"), Lotti (8st. Crucifixus), Durante (Magnificat), Leisring (Ostergesang), Mendelssohn 43. Psalm; ferner noch Schumann's „Zigeunerleben" und Chöre von Schubert und Esser. — Das zweite Concert brachte F. Hiller's Oratorium „Saul" mit Orchester. — Im dritten Concert wurden wieder vorwaltend Chöre a capella aufgeführt, und zwar von S. Bach eine Motette („Jesu meine Freude"), Palestrina (Tenebrae), Or. Vecchi (Surgite populi), Duronte (Misericordias), Leisring (Ostergesang, wiederholt), Händel (Hymne), Mozart (Ave verum), M. Prätorius („Es ist ein Ros' entsprungen), Mendelssohn (Sprüche) Richter (137. Psalm). — In der Saison 1859—60 brachte die „Singacademie" in ihrem ersten Concert einen Choral von Frank, harmonisirt von A. v. Dommer, die Cantate „Du Hirte Israel" von S. Bach (mit Pianofortebegleitung) und den 95. Psalm von Mendelssohn (ebenso), dann Vocalsätze von Schein, Eccard, J. Gabrieli, Taubert, Schumann, Gade, Berg, Schubert (arrangirt von Mair). Im zweiten Concert einen Chor aus „Deborah" von Händel, „Sind Blitze und Donner" von S. Bach und Lauda Sion von Mendelssohn (alle drei mit Clavierbegleitung); ferner Vocalsätze von Allegri (Miserere), S. Bach (Choral: O Haupt), Esser, Jul. Mayer und Schumann. In Vereinigung mit dem „Philharmonischen Orchester" sang sie in einem Concert dieser Anstalt unter Eckert's Direktion das Oratorium „Israel in Egypten" von Händel. Einige Wochen später folgte ihr eigenes drittes Concert mit Händel's „Timotheus." In einem weitern vierten Concert im Musikvereinssaal endlich wurde Schumann's „Pilgerfahrt der Rose" nebst mehreren Vocalsätzen gegeben. — Die dritte Saison 1860—61 brachte im ersten Concert die Motette von S. Bach „Singet dem Herrn ein neues Lied", Stabat mater von Palestrina, 8st. Crucifixus von Lotti (wiederholt), „Aus tiefer Noth" von Mendelssohn, „Talismane", und noch zwei kleinere Chöre von Schumann und zwei ebensolche von W. Rust. Im zweiten Concert folgte Mendelssohn's „Paulus" mit Orchester. Im dritten endlich wurde aufgeführt: Ein Chor aus Händel's „Belsazar", „Weihnachtsgesang" von Joh. Gabrieli, Motette „Ich lasse Dich nicht" von Christoph Bach (wiederholt), Salve regina von H. Contraktus (frei bearbeitet von Fr. Krenn), die Motette für Frauenstimmen „Er ist ein guter Hirte" von Mendelssohn, Adventlied und „Schön ist das Fest des Lenzes" von Schumann, endlich zwei Vocalchöre von Fr. Mair und zwei ebensolche von J. Otto Grimm.

Wir denken, die Singacademie darf sich mit ihrem Repertoire nicht allein neben dem „Singverein", sondern auch neben mancher berühmten deutschen Anstalt ähnlichen Namens sehen lassen, obgleich das Verlaufen jedes gemischten Concerts in moderne Musik für eine „Singacademie" nicht passend erscheint. Soviel wird man zugeben müssen, daß die Repertoirs beider Wiener Gesangsinstitute, gegen einander gehalten, ziemlich verschiedene Schwer- und Zielpunkte resultiren lassen. In der „Singacademie" bilden nummerisch die Werke einer früheren Zeit, namentlich die alten Kirchencomponisten den Hauptstock des Repertoirs; Novitäten, Werke neuerer Tonsetzer bilden die Minorität. Händel und Bach gut sind, und die alten Italiener Palestrina, Allegri, Lotti, Durante, Gabrieli, — ferner die Deutschen Prätorius, Schein, Eccard u. A. wenn auch schwächer, doch vertreten. Nur der Unverstand kann somit behaupten, die Entwicklung des Singvereins mache die Singacademie überflüßig. Merkwürdig genug giebt es Leute die solches behaupten, und in der Kritik bemerken wir Stimmen, die früher auf den Mangel eines Instituts hinwiesen, welches die ältere Kirchenmusik vertritt, welche aber jetzt gleichwohl den Singverein auffallend protegiren, der doch längst aufgehört hat, sich damit ernstlich zu befassen.

Was die Resultate der Entwicklung des Vereinswesens bei Beiden betrifft, so haben wir schon oben darauf hingewiesen, daß der Singverein als solcher seine Selbständigkeit erlangt hat. Die Singacademie hat sich aus dem Nichts heraus zu einer ganz unabhängigen Stellung emporgearbeitet, hat sich allmälig eine Bibliothek angeschafft, ordnet ihre Angelegenheiten frei, wählt ihre Vertreter und ihren musikalischen Dirigenten ꝛc.

Unsere Prophezeiung, die wir in dem Citat an der Spitze unseres Artikels wiederholt mittheilten, wäre sonach in dieser Richtung eingetroffen. Ein Anderes ist es freilich mit den äußeren Erfolgen und dem Grad der Beliebtheit im Publikum. Obgleich auch hierin der Umstand für die Singacademie spricht, daß sie im Stande war, sich überhaupt ein Publikum zu bilden, und dadurch auch financiell zu bestehen, während der Singverein sich unter die Fittiche einer alten und durch viele Fäden mit dem Publikum Wiens verflochtenen Gesellschaft begab, die ihm ihre Bibliothek, ihren Saal und ihre Geldmittel zur Verfügung stellte, so ist doch nicht zu läugnen, daß die Concerte des Singvereins oder eigentlich der Gesellschaft der Musikfreunde in der letzten Zeit sich einer größeren Beliebtheit erfreuen. Die Gründe für diese Erscheinung liegen klar auf der Hand; sie sind mit innerer Nothwendigkeit aus der Stellung der beiden Anstalten zu den im Publikum bereits bestehenden Geschmacksrichtungen, und aus den Eigenschaften der beiden künstlerischen Persönlichkeiten abzuleiten. Die Gesellschaft der Musikfreunde wurzelt mit allen Fasern in den großen Erinnerungen Wien's; ihr musikalisches Glaubensbekenntniß beginnt bei J. Haydn, reichte noch vor wenig Jahren bis zu Beethoven und Schubert, hat aber seitdem Mendelssohn und Schumann darin aufgenommen. Händel pflegte sie zwar in früheren Zeiten in ihren jährlichen Musikfesten, welche in der k. Reitschule von tausend Mitwirkenden gegeben wurden, ließ ihn aber später fallen. Bach dagegen und dem, was noch weiter zurückliegt, konnte sie aus vielerlei Ursachen ihre Thätigkeit nicht mit Consequenz zuwenden. Die Cantate „Gottes Zeit" ist die einzige Nummer von Bach, die man in ihren früheren Concerten findet.

Die Singacademie hat die schwere und in der ersten Zeit begreiflich undankbare Aufgabe, viele alte Vorurtheile durch kräftige Thaten zu beseitigen, Boden zu gewinnen und Sympathien zu erwecken für Gebiete der Tonkunst, welche früher mit einem schweren Schleier zugedeckt waren. Dieses Ziel aber kann nur erreicht werden, wenn die Aufführungen selbst gediegen, fertig und somit geeignet sind, dem Publikum das Verständniß zu erleichtern. Das war aber nicht immer der Fall. Da es sich ferner auf diesem Gebiet zumeist um reine Vocalmusik handelt, so ist eine gewisse Monotonie kaum vermeidlich,

und da die Benützung eines Orchesters mit großen Kosten verbunden, so ist die Singacademie genöthigt, in zwei ihrer jährlichen Concerte entweder blos Vocalsätze zu bringen, oder die Orchesterbegleitung durch Clavierbegleitung zu ersetzen, wodurch aber die betreffenden Werke bedeutend an Wirkung einbüßen. Auf einen weiteren Uebelstand der der Singacademie Nachtheil bringt, nämlich auf den Mangel eines ihren Bedürfnissen entsprechenden Concertsaales kommen wir später zu sprechen.

Aber die leitenden Persönlichkeiten! Das ist der Punkt, der am schwersten ins Gewicht fällt, und der zugleich am schwersten zu behandeln ist. Wir werden versuchen, dieselben der Wahrheit gemäß zu charakterisiren — sina studio et ira!

(Schluß folgt.)

Recensionen.

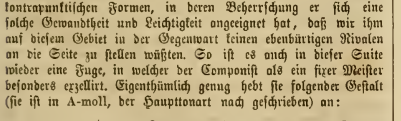
Werke für Pianoforte.

Suite, comp. von Woldemar Bargiel. op. 21 — Verlag von C. Haslinger in Wien.

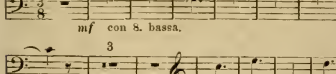
v. Br. Es umfaßt diese Suite sechs Stücke: Preludium, Zwiegesang, Sarabande, Marsch, Scherzo und Finale. Im Ganzen kommt sie der früher erschienenen Suite des talentvollen Autors für Pianoforte und Violine, wie überhaupt einigen seiner früheren Arbeiten nicht gleich; zwar ist ihre Physiognomie eine gesündere, als z. B. jene der Phantasie (Nr. 2,) aber auch eine viel weniger eigenthümliche, womit wir sie jedoch keineswegs als eine an sich gewöhnliche signalisirt haben wollen, vielmehr gereicht auch diese Arbeit dem Autor ebensosehr zur Ehre, als sie den Spieler erfreut und interessirt. Besonders gilt dieß von den letzteren frisch erfundenen und anmuthig ausgeführten Sätzen, während das Preludium von einer gewissen Trockenheit, der Zwiegesang von einer bedenklichen Sentimentalität nicht ganz freizusprechen sind, die Sarabande aber überhaupt ziemlich unbedeutend ist. Immer aber bleibt es ein Werk von nobler Haltung, geistvollem Gepräge und den Pianisten vor der unendlichen Mehrzahl der Erzeugnisse der Gegenwart sehr zu empfehlen.

Suite, comp. von J. Raff. op. 69. — Verlag von G. W. Körner in Erfurt und Leipzig.

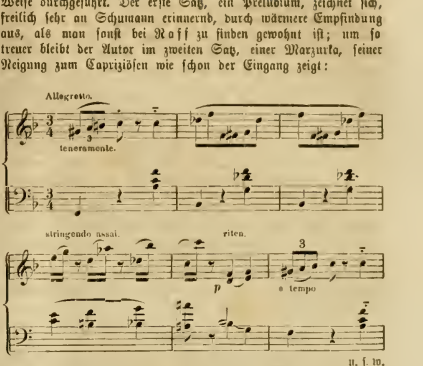
Auch diese Suite bleibt zwar hinter den beiden andern (op. 71 und 72) des eigenthümlich begabten Componisten zurück, ist immer doch als ein interessantes, geistreiches Produkt bemerkenswerth. Besonders Hervorstechendes leistet Raff vermöge seines eminenten, kombinatorischen Talents und seiner seltenen durch anhaltendes Studium erworbenen Kunstfertigkeit in den streng kontrapunktischen Formen, in deren Beherrschung er sich eine solche Gewandtheit und Leichtigkeit angeeignet hat, daß wir ihm auf diesem Gebiet in der Gegenwart keinen ebenbürtigen Rivalen an die Seite zu stellen wüßten. So ist es auch in dieser Suite wieder eine Fuge, in welcher der Componist als ein fixer Meister besonders exzellirt. Eigenthümlich genug hebt sie folgender Gestalt (sie ist in A-moll, der Haupttonart nach geschrieben) an:



Nun folgt das Thema.



und wird vier Seiten hindurch in lebendiger, freier, anregendster Weise durchgeführt. Der erste Satz, ein Preludium, zeichnet sich, freilich sehr an Schumann erinnernd, durch wärmere Empfindung aus, als man sonst bei Raff zu finden gewohnt ist; um so treuer bleibt der Autor im zweiten Satz, einer Marzurka, seiner Neigung zum Caprizibsen wie schon der Eingang zeigt:



Es ist aber Laune in dem Stück; auch die darauf folgende Toccatina nimmt sich recht zierlich aus: am wenigsten gerathen ist die „Aria", ein Stück von etwas weichlicher Empfindsamkeit, welcher Raff in seinen langsamen Sätzen gewöhnlich zu verfallen pflegt.

Phantasie, comp. von Ed. Bernsdorf; op. 13. — Verlag von Fr. Hofmeister in Leipzig.

Die Phantasie zeichnet sich durch keine irgendwie hervorragende Eigenschaft weder im guten noch schlimmen Sinne aus; ihr rhetorisches Pathos will nicht viel bedeutenden und ebenso wenig, bei der Geringfügigkeit des Gehaltes, ihre leichte, geschmeidige Faktur. Lehrern aber, die ihren Schülern gerne Novitäten bieten, welche wenigstens Geschmack und Bildung nicht verleugnen, ist das Opus, welchem diese beiden Qualitäten unbedingt zuzusprechen sind, immerhin zu empfehlen. Die Technik derselben bietet keine besondere Schwierigkeit und ist doch von solcher Beschaffenheit, daß das Studium derselben den etwas vorgeschrittenern Spieler fördern kann.

Impromptu, comp. von C. Wettig. op. 14. — Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur.

Das Werkchen wird auf dem Titelblatt als ein nachgelassenes bezeichnet; der Autor, von welchem wir sonst nichts wissen, wandelt also nicht mehr unter den Lebenden. Talent ist ihm nicht abzusprechen, und wenn dieses Impromptu nicht schließlich in einen ganz trivialen, sentimentalen Klingklang ausliefe, so könnten wir es als ein empfehlenswerthes Stück bezeichnen, denn der erste Theil zeichnet sich durch Energie der Empfindung und lebhafte Stimmung aus. Aber der Schluß verdirbt leider alles wieder und ist nicht zu verdauen.

Ein Brief von Beethoven.

Der folgende Brief, welcher unseres Wissens hier zum erstenmal der Oeffentlichkeit übergeben wird, ist zwar keineswegs geeignet, uns in das geistige Leben und Dichten seines Urhebers einen Blick thun zu lassen; im Gegentheil, er deckt Verhältnisse auf, die an sich sehr irdischer und prosaischer Art sind und die nur deswegen Beachtung und Bedeutung beanspruchen können, weil sie überhaupt das Leben eines bedeutenden Mannes berühren, und erst in Verbindung mit andern, entgegengesetzten

*

Zuständen und Verhältnissen zu einem Charakterbilde benutzt werden können. Als Beethoven nach dem Tode seines Bruders Karl i. J. 1815 die Vormundschaft und Erziehung seines damals acht- oder neunjährigen Neffen Karl übernahm, faßte er den Entschluß eine eigene Haushaltung einzurichten und Köchin und Dienstmädchen aufzunehmen. Der Unbestand seines neuen Hauswesens und der beständige Unfriede, in dem er mit seinen Dienstleuten lebte, wird durch Stellen aus Tagebüchern, welche seine Biographen mittheilen, genugsam aufgedeckt. Der vorliegende Brief betrifft solche häusliche Angelegenheiten und ist, wie aus seinem Inhalt hervorgeht, geschrieben, als er eben seinen beiden Dienstboten, welche Frau D. oder die „Alte", und „Pepi" heißen, den Laufpaß gegeben hatte. Welches Verbrechens sich die beiden Sünderinnen schuldig gemacht, was etwa ihrer Unredlichkeit zuzuschreiben und inwiefern Beethovens Mißtrauen dabei betheiligt sein mag, darüber können wir dem Leser nichts mehr mittheilen, als was aus dem Briefe selbst zu vermuthen oder zu ersehen ist. Als Gegensatz möge noch bemerkt werden, daß der Brief in dem Jahre geschrieben wurde, in welchem Beethoven seine große Klaviersonate in B-dur, op. 106, vollendete und die Composition der zweiten Messe in D-dur begann.

Beste Frau v. Streicher!

Es war nicht möglich, Ihnen eher zu schreiben auf ihr Letztes. Ich hätte Ihnen schon einige Täge zuvor als die Dienstbothen weggejagt wurden geschrieben, zauderte aber noch mit meinem Entschluß, bis ich gewahr wurde, daß besonders Frau D . . . Karl abhielte alles zu gestehen; „die Mutter sollte er doch schonen" sage sie ihm, eben so wirkte die Peppi mit; natürlich wollten sie nicht entdeckt werden; beide haben schändlich mitgespielt, und sich brauchen lassen von der Frau van Beethoven; beide empfingen Kaffe und Zucker von ihr, die Peppi Geld, die Alte vermuthlich auch dasselbe; denn es unterliegt gar keinem Zweifel, daß sie bei der Mutter Karls selbst gewesen; sie sagte auch zu Karl daß, wenn ich sie aus dem Dienst jagte, sie gleich zu seiner Mutter gehen würde. Dies geschah bei Gelegenheit, als ich ihr ihr Betragen verwiesen, womit ich öfter Ursache hatte unzufrieden zu sein. Die Peppi, welche öfters lauschte, was ich mit Karl sprach, schien versucht zu werden, die Wahrheit gestehen zu wollen, allein die Alte hielt ihr ihre Dummheit vor und zankte sie tüchtig aus — und so verstockte sie wieder, und suchte mich auf falsche Spuren zu bringen. — Die Geschichte dieser abscheulichen Verrätherei kann beinahe 6 Wochen gedauert haben, beide würden nicht so bei einem weniger großmüthigen Menschen davon gekommen sein. Die Peppi erhielt von mir 9 oder 10 fl. für Hemddentuch, die sie aufnahm,*) und ich ihr hernach schenkte, und erhielt statt 60 fl: 70 fl.; sie hätte schon können sich diese elenden Bestechungen verfagen. Bei der Alten, die sich überhaupt am schlechtesten benommen, mag wohl Haß mitgewirkt haben, da sie sich immer zurückgesetzt glaubte, (ohnerachtet sie mehr erhalten als sie verdient) denn selbst durch ihr hohnlachelndes Gesicht an einem Tage, als mich Karl umarmte, ahndete ich Verrätherei, und wie schändlich eine solche alte Frau, wie heimtükisch sie sein konnte. Stellen sie sich vor, 2 Täge vorher als ich hierher mich begab, ging Karl ohne mein Wissen nachmittags zu seiner Mutter, und sowohl die Alte als Peppi wußten es ebenfalls. Aber hören Sie den Triumpf einer greisen Verrätherin; als ich mit Karl und ihr hierher fuhr, sprach ich mit Karl über die Sache im Wagen, obschon ich noch nicht alles wußte, und indem ich Furcht äußerte, daß wir in Mödling nicht sicher würden sein, rief sie aus, „ich sollte mich nur auf sie verlassen." O der Schändlichkeit! Nur zweimal mit diesemmal ist mir in dem sonst ehrwürdigen Alter beim Menschen nur so etwas vorgekommen. — Mehrere Täge vorher, als ich beide wegjagte, hatte ich ihnen schriftlich aufgesetzt, daß sich keine unterstehen sollte, von der Mutter Karls irgend etwas an ihn anzunehmen. Die Peppi statt in sich zu gehen, suchte sich heimlich an Karl zu rächen, indem er schon alles gestanden hatte, welches ihnen deutlich wurde, indem ich aufgeschrieben auf obiges Blatt alles sei entdeckt. — Ich erwartete, daß sie beide mich um Verzeihung nach diesem bitten würden; statt dessen spielten sie uns eine um die andere schlimme Streiche. Da nun keine Besserung bei solchen verstockten Sünderinnen zu erwarten war und ich jeden Augenblick eine neue Verrätherei erwarten mußte, so beschloß ich meinen Körper, meine Gemächlichkeit dem bessern Ich meines armen verführten Karl aufzuopfern,, und Marsch zum Hause hinaus zum abschreckenden Beispiel aller Künftigen. — Ich hätte das Attestat weniger vortheilhaft machen können, aber bewahre, ich habe jeder volle 6 Monate angesetzt, obschon es nicht so war. Rache übe ich nie aus; in Fällen, wo ich mußgegen andere Menschen handeln, thue ich nichts mehr gegen sie als was die Nothwendigkeit erfordert, mich vor ihnen zu bewahren, oder sie verhindert weiter Uebeles zu stiften. — Um der Peppi ihre sonstige Redlichkeit ist mirs leid, sie verlohren zu haben, daher ich ihr Attestat noch vortheilhafter als der Alten gemacht habe, und sie auch scheint von der Alten mehr verführt worden zu sein. Daß es aber mit der Peppi ihrem Gewissen schlecht gestanden, erhellt daraus, daß sie zu Karl sagte, „sie getraue sich zu ihren Eltern nicht mehr zu gehen", und wirlich ist sie noch hier, wie ich glaube. — Spuren von Verrätherei hegte ich schon lange, bis ich den Abend vor meiner Abreise einen anonymen Brief empfing, welcher mich mit Schrecken erfüllte durch seinen Inhalt; allein es waren mehr Vermuthungen. Karl, den ich gleich Abends fagte, entdeckte gleich aber doch nicht alles. Da ich ihn öfter erschütterte nicht ohne Ursache behandle, so fürchtete er sich zu sehr, als daß er ganz alles gestanden hätte. Ueber diesem Kampf langten wir hier an. Da ich ihn öfter vornahm, so bemerkten die Dienstbothen dieses, und besonders die alte Verrätherin suchte ihn abzuhalten, die Wahrheit nicht zu gestehn. Allein da ich Karl heilig versicherte, daß ihm alles vergeben sei, wenn er nur die Wahrheit gestände, indem Lügen ihn in einen noch tiefern Abgrund als worin er schon gerathen, stürzen würde, so kam alles ans Tageslicht. Knüpfen Sie nun die noch früher ihnen angegebenen Data über die Dienstbothen hier an, und Sie haben die ganze schändliche Geschichte beider Verrätherinnen klar vor sich. — Karl hat gefehlt, aber — Mutter — Mutter — selbst eine schlechte bleibt doch immer Mutter. — Ju so fern ist er zu entschuldigen, besonders wo mir, da ich seine ränkevolle leidenschaftliche Mutter zu gut kenne. — Der Pfaffe hier weiß schon, daß ich von ihm weiß, denn Karl hatte mir es schon gesagt. Es ist zu vermuthen, daß er nicht ganz unterrichtet war, und daß er sich hüthen werde, allein um damit Karl nicht übel von ihm behandelt werde, da er überhaupt etwas roh scheint, so ist es für jetzt genug. Da aber Karls Tugend auf die Probe gesetzt, denn ohne Versuchungen gibt es keine Tugend, so lasse ich es mit Fleiß hingehen, bis es noch einmal (was ich zwar nicht vermuthe) geschehe wo ich dann seiner Hochwürd. ihre Geistlichkeit mit solchen geistigen Prügeln und Amuletten und mit meiner ausschlüßlichen Vormundschaft und daher rührenden Privilegien so erbärmlich zurichten werde, daß die ganze Pfarrei davon erbeben soll. — Mein Herz wird schrecklich bei dieser Geschichte angegriffen, und noch kann ich mich kaum erholen. — Nun von unsrer Haushaltung; sie bedarf Ihrer Hülfe. Wie wir es brauchen, wissen Sie schon. Lassen Sie sich nicht abschrecken, ein solcher Fall kann sich überall zutragen; ist es aber einmal geschehen und man kann den nachkommenden Dienstbothen dieses vorhalten, so wird es sich schwerlich mehr ereignen. — Was wir brauchen wissen Sie, vielleicht die Französin, und was sich dann zum Stubenmädchen findet. Die gute Kocherei bleibt eine Hauptsache. — selbst in Ansehung der Oekonomie. Für jetzt haben wir hier eine Person, die uns zwar kocht aber schlecht. Ich kann Ihnen heute nicht

*) Aufnehmen heißt im Wiener Dialekt borgen, sich voraus geben lassen.

mehr schreiben. Sie werden wenigstens sehen, daß ich hier nicht anders handeln konnte; es war zuweit gekommen. — Ich lade Sie noch nicht ein hieher, denn alles ist in Verwirrung; jedoch wird man nicht nöthig haben mich in den Narrenthurm zu führen. Ich kann sagen, daß ich schon in Wien schrecklich wegen dieser Geschichte gelitten und daher nur still für mich war. — Leben Sie recht wohl; machen Sie nichts bekannt, da man (auf) Karl nachtheilig schließen könnte; nur ich da ich alle Triebräder hier kenne, kann für ihn zeugen, daß er auf das schrecklichste verführt ward. — Ich bitte uns bald etwas Tröstliches wegen der Koch- Wäsch- Näh-Kunst zu schreiben. Ich befinde mich sehr übel und bedarf bald einer Magen-Restauration.

In Eil Ihr Freund

Beethoven.

Mödling am 18. Juni 1818.

Belletristisches.

Kunst und Handwerk. Ein Roman in 3 Bänden vom Verfasser der „Abenteuer eines Emporkömmlings." Frankfurt a. M. bei J. D. Sauerländer. 1861.

§. Eine kurze Notiz, durch welche der vorliegende Roman in Nr. 6 d. B. angezeigt wurde, enthielt die Worte: „Den Inhalt des (vorliegenden) Romans bilden die brennenden Fragen der Musik und Musikzustände unserer Zeit, und finden dieselben zumeist eine sehr treffende Auffassung und Behandlung." Dieses wohl nur nach flüchtiger Einsicht in das Werk gewonnene Urtheil bedarf einer nähern Begründung, bezugsweise einer Modification.

Vorerst müssen wir bekennen, daß uns nach vollständiger Kenntnißnahme des Werks der Wortausdruck jener Notiz, wonach die brennenden Fragen der Musik den Inhalt bilden sollen, als kein passend gewählter erscheint. In der That werden diese durch den vorliegenden Roman kaum einer Lösung zuzuführen gesucht, und es wird in dem ganzen langen Opus über das Wesen der Musik und die Frage nach Inhalt oder Gehalt derselben soviel wie Nichts gesagt. Gelegentliche helle Schlaglichter, tiefsinnige, etwa in das Gewand des Phantastischen gekleidete Bemerkungen, wie sie so unnachahmlich in den Erzählungen eines Hoffmann, Keferstein u. A. niedergelegt sind, finden sich in dem vorliegenden Roman durchaus nicht. Vielmehr zielt das Ganze auf eine lebensvolle Schilderung der Zustände des Virtuosenthums und Virtuosenlebens, wobei alle verwandten Elemente, auf die sich dieses bis in unsere Zeit stützt, einer ebenso aufrichtigen als wahren und scharfen Kritik unterzogen werden. Und hierin liegt der Werth und das Interesse des vorliegenden Romans; ja wir müssen gestehen, daß wir nach dieser Richtung hin, noch nichts gelesen haben, was die eigentliche Krankheit der vergangenen Hälfte dieses Jahrhunderts so vollständig blos legte. Die ganze Erbärmlichkeit des Virtuosen-Flitterstaates, die ganze Seichtheit des socialen Lebens, namentlich in den Salons der sogenannten „höheren Stände," die Unfähigkeit der in dieser scheinbaren Höhe sich bewegenden Gesellschaftskreise auf die Tiefe eigentlicher Kunst einzugehen, die Charakterlosigkeit der fälschlicherweise „Künstler" genannten Musiker, welche, um ihr Talent fruchtbringend zu machen, auf den Geschmack oder vielmehr Ungeschmack dieses innerlich hohlen Salonlebens eingehen, — alle diese krankhaften Erscheinungen, wie sie dem scharfen Beobachter seit Jahren so häufig entgegentreten, werden in „Kunst und Handwerk" mit seltener Aufrichtigkeit geschildert, und das Buch kann nach dieser Seite hin als ein wahrer Sittenspiegel des 19. Jahrhunderts betrachtet werden.

Die Hauptperson des Romans, Albert Horst, ist ein talentvoller Musiker (der Verfasser läßt ihn in Oesterreich geboren sein, und in Wien seine musikalische Studien machen), ehrgeizig in hohem Grade, leider aber auch mit jener unter den Virtuosen so häufigen Neigung behaftet, sich in den „höheren" Gesellschaftskreisen zu bewegen und sich deren Sitten, Manieren — und Laster anzugewöhnen. Leider ist es wahr, daß der Künstler nur hier, in diesen Kreisen, wirksame pekuniäre Unterstützung findet, die ihm, wofern er keine feste Anstellung erlangt, wenigstens die Existenz ermöglicht. Wie aber dagegen der Künstler seine eigene Würde und die seiner Kunst allmälig und immer vollständiger zum Opfer zu bringen veranlaßt wird, wenn er sich in diesen Kreisen erhalten will, das sehen wir mit Schaudern an unserem Horst, dem es zugleich an nöthiger Klugheit fehlt, um die Verhältnisse consequent für sich auszunützen, und den ein nicht ganz zu erstickender Funke von Ehrgefühl, eine bessere künstlerische Ueberzeugung in entscheidenden Momenten zum Bruch mit den geschlossenen Verbindungen treibt, — freilich nur, um bald darauf wieder andere ähnliche anzuknüpfen. Indem er überdieß verstummt, mit voller Energie sich der Kunst hinzugeben und sie dadurch sich ganz eigen zu machen, versinkt er sich immer tiefer in Elend und Schmach, bis er endlich, allenthalben um seiner schlechten Streiche willen bekannt und verfeindet, seinen Ausweg mehr vor sich sieht, und die Hand an das eigene Leben legt.

Dieser Hauptperson sind andere Tonkünstler gegenübergestellt, deren fingirte Namen mitunter nicht vermögen die wirklichen Modelle, die dem Verfasser dabei zur Zeichnung gesessen sind, unkenntlich zu machen. So sehen wir Horst gleich in den ersten Capiteln in Paris mit dem Violinvirtuosen Ewalt zusammentreffen, der dem aus vermeintlicher Klugheit zu Concessionen geneigten Horst gegenüber, den strengen deutschen Musiker vertritt, und bei consequentem Verschmähen aller Mittel, die seiner reinen Natur zuwider sind, von allen jenen Wechselfällen frei bleibt, die dem Leben des reisenden Virtuosen ein so abenteuerliches Gepräge geben. Die Auseinandersetzungen der gegenseitigen Standpunkte ist recht anziehend behandelt, wie denn überhaupt in Betreff der Charakters und Situationsschilderung dem Verfasser ein entschiedenes Talent zugesprochen werden muß. — Außer Ewalt kommt später noch der Claviervirtuose Herzheim zu selbständiger Behandlung; er wird als vormaliges „Wunderkind," nun als ein in einem Dachstübchen einer großen deutschen Residenzstadt (nach allem Anschein ist auch hier Wien gemeint) wohnender und in „großer geistiger Anstrengung" befindlicher junger Künstler vorgeführt, „dem consequenter Ehrgeiz, oberflächliche Menschen und eigenthümliche Verhältnisse den Weg zum Ruhme und zur höchsten Entfaltung seines Talents bahnen." Auch von jedem dieser Nebenpersonen wird eine, natürlich fingirte, romantisch ausgeschmückte Lebensgeschichte erzählt, wodurch denn freilich viele lange Episoden erwachsen, die mitunter in fast ungebührliche Breite verfallen. Im dritten Bande gesellt sich noch ein langes Capitel: „Aus dem Leben einer Primadonna" dazu, welches ein ziemlich skandalöses, leider aber nicht unrichtiges Bild von dem Treiben an kleinen Höfen und Bühnen entwirft. — Nicht vergessen dürfen wir, noch auf die Schilderung der Zustände öffentlicher Kritik aufmerksam zu machen. Die betreffenden Beschreibungen verhalten sich zur Wirklichkeit wie die Hälfte eines Strohhalmes zur anderen Hälfte. Namentlich sind die Zustände der Pariser Kritik, einige Persönlichkeiten, welche sie handhaben, so zutreffend beschrieben, daß für den, welcher zufällig die Bekanntschaft derselben gemacht hat, über die genaue Identität kein Zweifel besteht. Doch treffen diese Enthüllungen nicht bloß die — Pariser Kritik.

Man sieht, der Plan des Romans ist weit angelegt. Nimmt man noch hinzu, daß Horst auf seinen Kreuz- und Querfahrten nach Rußland, verschiedenen deutschen Residenzen und Bädern, Paris und London in alle erdenklichen Verhältnisse geräth, die hier ausführlich beschrieben werden, so begreift man, daß die drei Bände mit hinreichendem Material erfüllt werden konnten, welches freilich mehr einen nach derlei Lectüre lüsternen Leser, als den Musiker zu befriedigen vermag. Nichtsdestoweniger möchten wir wünschen, daß in jenen Kreisen, wo das musikalische Verderbniß fast unwertilgbare Wurzeln gefaßt hat, nämlich in den „Salons" der eleganten Welt, dieses Buch fleißig gelesen würde; vielleicht daß man daselbst zum Nachdenken über die Nichtigkeit des eigenen Treibens und desjenige der Musiker, die sich zum Amüsement an

solchen Orten hergeben, gelangen würde. Was Christus sagte, wenn er vom Kameel spricht, welches eher durch ein Nadelöhr geht, als daß ein Reicher in's Himmelreich kommt, — und was Göthe meinte mit seinem:

Wer nie sein Brot mit Thränen aß
Wer nie die kummervollen Nächte
Auf seinem Bette weinend saß,
Der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte!

das ist auch auf die vornehme Gesellschaft der Kunst gegenüber anwendbar. Wer nicht zu energischer Thätigkeit und dadurch zum Kämpfen und Ringen, zu den Schmerzen getäuschter, und zu den himmlischen Freuden erfüllter Hoffnungen gelangte, dem ist auch in der Regel eine Kunst verschlossen, die gerade dieses innerliche Ringen, dieses Hoffen und Entsagen zu ihrem vornehmsten Vorwurf macht. Deßhalb erworten wir nur dann ein Vordringen der Kunst in diese Kreise, wenn man dort einmal angefangen haben wird, allen unnützen Tand und Zeitvertreib aufzugeben, und sich auf einen tüchtigen, menschlich-würdigen Beruf zu werfen.

Einen solchen Proceß vorbereiten zu helfen, möchte „Kunst und Handwerk“ recht geeignet erscheinen. Die eigentlichen Fragen der Musik zu lösen bleibt die Aufgabe anderer Organe und hierfür speziel begabter Geister.

Locales.

Concert des Hrn. Jul. Epstein.

S. B. Herr Epstein gehört zu den beliebtesten Pianisten und Clavierlehrern in Wien und besitzt diese Popularität mit vielem Rechte, denn er ist ein sehr guter Musiker und ein gediegenungsvoller Künstler. Ist auch seine Behandlung des Instruments keine nach allen Seiten hin gleich vorzügliche oder befriedigende, ist namentlich seiner ganzen künstlerischen Erscheinung mehr das Gepräge des Zarten und Weichen aufgedrückt, als das des Kräftigen und Leidenschaftlichen, so macht doch sein Spiel stets den Eindruck des Künstlerischen, und seine Programme sind dem wahrhaft Schönen mit strengster Ausschließlichkeit zugewendet. Als Lehrer gab er in diesem Concert dadurch Gelegenheit zur Beurtheilung, daß er einen seiner jugendlichen Eleven, Herrn Ignaz Brüll vorführte, dessen Spiel bereits alle Vorzüge seines Meisters wiedererkennen läßt: jene tadellose Sauberkeit des Anschlags, jenen richtigen, aller Uebertreibung und Affektation baren Vortrag. Meister und Schüler producirten sich miteinander in zwei Stücken für zwei Claviere, dem in Wien fast unbekannten Concert in Es von Mozart, und einem „Impromptu“ über ein Motiv aus Schumann's Manfred von C. Reinecke. Einige kleine Schwankungen im ersten Satz des Concerts ausgenommen, die wohl auf Rechnung einer natürlichen Befangenheit des jugendlichen Pianisten zu setzen sind, ging alles Uebrige, namentlich aber das Reinecke'sche Impromptu auf das präciseste zusammen, und erregte allgemeinstes, echt musikalisches Behagen. Das Mozart'sche Concert ist nicht gerade bedeutend zu nennen; es bewegt sich mit Leichtigkeit und Grazie in den Formen des damaligen Clavierconcertstyles, ohne jedoch irgend einer inneren Stimmung zu individuellem Ausdruck zu verhelfen. Es gleicht einem rothwangigen gesunden Knabenantlitz, welches noch keinen Ausschluß giebt über die geistige Kraft und Bestimmung seines Inhabers. — Das Reinecke'sche Impromptu, welches hier zum ersten Mal gehört wurde, ist ein im besten Sinne dankbares Concertstück, zwar nicht gerade geistreich oder geistvoll, aber auch keineswegs geistlos, und durch feine Arbeit und modulatorischen Reiz recht wirksam. Schade daß der Componist sich darauf beschränkt hat, das erste Motiv des gewählten Thema's allein zu benützen. Es wäre noch mancher andere Zug darin zu finden gewesen, der zu geistreicher und humoristischer Ausführung geeignet gewesen wäre. So wie das Stück geworden ist, wird man es mit Vergnügen ein, zwei, dreimal hören, dann aber wird das Interesse erkalten, denn das Spiel mit der auf- und absteigenden Scala, bald in schneller, bald langsamer Bewegung, enthält nicht mehr Witz, als man mit zweimaligem Anhören vollständig begriffen haben kann. — Zum Schluß spielte Herr Epstein das Concert in G-dur von Beethoven. Da er dasselbe vor nicht langer Zeit in einem Gesellschaftsconcert gespielt hatte, so würde eine andere Wahl ein reicheres Repertoire verrathen haben. Mit dem tostbaren Adagio und dem an humoristischer Erfindung überreichen Finale waren wir, was den Vortrag betrifft, völlig einverstanden. Nicht so ganz mit dem ersten Satz. Es ist sonderbar, daß, wenn Herr Epstein diesen Satz spielt, etwas Zopfiges in der Composition zum Vorschein kommt, was bei den Vorträgen einer Clara Schumann, oder früher bei dem Herrn Bocklet in demselben Stück niemals bemerklich war. Den Grund davon finden wir in der Behandlung des Thmas. Herr Epstein spielt es gleich zu Anfang etwas zu gleichförmig im Ton, und dabei, wahrscheinlich im Hinblick auf die rapiden Sechszehntel-Doppeltrialen, sehr langsam. Diese Auffassung geht dann in's Orchester über und bleibt dem ganzen Satz aufgeprägt. Wir glauben, daß das Thema erstens entschieden rhapsodischer gebracht werden, und dann durchaus die Notengruppe von vier zu vier Achteln mehr betont werden muß. Die erste Note erhalte einen Accent, die anderen drei lasse man fallen, und das Zopfige wird schwinden. — Herr Brüll debutirte auch als Componist mit einer von Herrn Förchtgott gesungenen Bearbeitung der Heine'schen „Loreley“ für eine Baßstimme mit Clavierbegleitung. Man wird uns nicht zumuthen, nach einer einzigen kleinen Probe, von der man nicht einmal weiß, ob sie reines Eigenthum des noch in Studien begriffenen Kunstjüngers ist, ein Urtheil über sein Talent zu fällen. Wir werden dazu in Bälde reichlichere Veranlassung finden. — Zur Ergänzung des Programms sang Frl. Gschmeidler die herrliche G-moll-Arie aus der Zauberflöte. Abgesehen von der noch sehr mangelhaften Verbindung der Töne, und einer harten ungelenken Aussprache choquirte uns an diesem Vortrag die gänzliche Abwesenheit wirklicher Empfindung, — Alles Drahtpuppe! Sympathischer berührte der Vortrag einer älteren italienischen Arie durch Frl. Zweigelt, obwohl auch hier die eigene Empfindung in der, nicht einmal durchweg lobenswerthen, Schule unterzugehen droht.

Correspondenzen.

München. (Verspätet.)

Die „Fasten-Concerte“ nahmen dieses Jahr einen müßigen Verlauf. Außer den üblichen vier Abonnements-Concerten der Hofkapelle haben bis heute zwei anderweitige Concerte stattgefunden: darunter ein Orchesterconcert, veranstaltet von Seidel, das Schumann's E-dur-Symphonie in 3 Sätzen (Ouvertüre, Scherzo, Finale) für München zum Erstenmale, doch nicht in erfreulicher Ausführung brachte; dann ein Clavier-Abend des Herrn Mortier de Fontaine, welcher aber ein zweites (Abschieds-) Concert ankündigt, in dem wir auch die Gattin des Künstlers als Sängerin hören sollen. An jenem Abend spielte Mortier 15 Pieceu von Componisten aus drei Jahrhunderten unter großem Zulauf und Beifall. — Zu den erwähnten großen Concerten hörten wir an Symphonien: Beethoven B-dur, Haydn C-moll (Scherzo-Cellosolo Herr Müller da capo), Mozart und Schubert C-dur. Neu war uns Christian Bach's Symphonie in einem Satze. An Ouvertüren brachte man uns: Melusine und Coriolan; dann eine Concert-Ouvertüre von Walter (Kapellmeister in Basel wie man uns sagte), dem es, ohne daß der fleißigen, tüchtigen Arbeit nahe getreten werden soll, zu unserm Erstaunen gelungen ist, bei Lebzeiten Eingang in diese Hallen zu finden. Wir wagen es indeß auszusprechen, daß wir Deutschland nicht arm an Componisten glauben, die einer solchen Ehre mit gleichem Recht theilhaft zu sein verdienten. Und um dem einen Wunder gleich das zweite zuzugesellen, sei zweier Lieder mit Orchesterbegleitung gedacht, mit denen ein hiesiger jugend-

licher Componist, Max Zenger (Sohn des in juristischen Kreisen wohlbekannten Pandektisten, Prof. Zenger), die Schwingen in diesem Raum prüfen durfte. Zeigt schon die Wahl der Göthe'schen Lieder („Ach neige" und „Meine Ruh' ist hin") daß das Streben, dem wir hier zum Erstenmale begegnen, ein ernstes ist, das selbst vor dem Gedanken an die von Meistern und Stümpern so oft gewagte Heimsuchung dieser unsterblichen Texte nicht zurückschreckt; so hat auch die einfache, melodiöse Behandlung und besonnene Zeichnung der Situation in Solostimme wie Begleitung angenehm überrascht; ebenso konnte die natürliche, zwanglose Führung der Solostimme (Sopran) der Beachtung nicht entgehen. Frau Diez sang beide Lieder vortrefflich und würden wir uns freuen, dem jungen Componisten bald bei einer größeren Leistung zu begegnen, die unseren keimenden Hoffnungen für seine Zukunft kräftige Nahrung gäbe — An sonstigen Gesangsnovicen hörten wir noch Beethoven's „Seufzer eines Unglücklichen" (mit glänzendem Orchesterschmuck, Pauken und Trompeten, von wem illustrirt?) von Herrn Grill gesungen; Arie aus „Josua" Herr Kindermann, Alt-Arie aus Mitrone von Rossi (1686) Frl. Meyer; „Glöcklein im Thal" (Curiosite), dann die Beethoven'schen Göthe-Lieder: „Kennst du das Land" und „Neue Liebe, neues Leben", Frl. Stehle. — Die Instrumental-Solokistungen beschränkten sich auf Mozart's Clavierconcert für zwei Piano's (Herr Rheinberger und Bärmann jun.), Violinconcert in 3 Sätzen von S. Bach (das Adagio der Ausdruck vollendeten Adels); Adagio für Cello von Mozart; ersteres von Herrn Lauterbach, letzteres von Herrn Müller sicher und correct gespielt. Neu war hier Spohr's Octett in E (Violine, 2 Violen, Cello, Contrabaß, Clarinette, 2 Hörner), das uns ein gar köstlich Musikstück schien (im Mittelsatze ist ein Händel'sches Motiv variirt) — nur daß die Bläser, den Clarinettisten Herrn Bärmann ausgenommen, ihre heitle Aufgabe nicht zu lösen im Stande waren. — Für das Palmsonntagconcert soll die „Chor'symphonie" in Aussicht stehen. — Die Oper hat Boeildieu's „Rothkäppchen" aus langer Vergessenheit gerissen. Niemand würde, so melodiös und brillant angelegt auch das Ganze und Einzelne ist, in diesem Werke den kloren, fertigen, das Dramatische und Musikalische mit gleicher Meisterschaft erfassenden Componisten der „weißen Dame" wiedererkennen. Der Beifall concentrirte sich außer dem decorativen Theile der Ausstattung vornehmlich auf Frl. Stehle, die die Titelrolle ganz allerliebst spielte und sang. Verdienstlich waren daneben die Leistungen des Herrn Kindermann (Wolf) und Fräulein Hefner (Nanette).

Bonn, 27. März.

Nicht ohne schmerzliche Empfindung kann ich Sie von der Beendigung unserer diesjährigen Concertsaison in Kenntniß setzen und den Bericht über die stattgefundenen Leistungen zusammenstellen. Es gilt nämlich Ihnen zugleich den Verlust unseres trefflichen Dirigenten Herrn Albert Dietrich mitzutheilen, welcher in diesen Tagen einem Ruf als Großherzoglich Oldenburg'scher Hofkapellmeister folgen wird.

Wir sind seinem sechsjährigen musikalischen Wirken in unserer Stadt um so mehr zu Danke verpflichtet, als sich bei der Aufführung größerer Musikwerke in unserer Stadt dem Musikdirector Schwierigkeiten ergeben, wovon man in größeren Städten keine Ahnung zu haben pflegt. Nicht nur daß der weibliche Theil der sogenannten „Gesellschaft", welche z. B. in Berlin es sich zur Ehre rechnet in den Aufführungen des Stern'schen Vereins, oder der Singeakademie mitwirken zu dürfen, sich bei uns nicht zur Betheiligung am Chor entschließen kann, daß die Männerstimmen ferner, zum größten Theile Studirende unserer Hochschule, mit jedem Winter wechseln, der lediglie Umstand für den Dirigenten ist es doch, daß er zu jedem Concerte sich die meisten Bläser erst einige Tage vorher aus Cöln herüberholen muß.

Die sechs Abonnementsconcerte dieses Winters brachten uns an Symphonien die 2., 4. und 6. von Beethoven, die A-moll von Mendelssohn, die C-moll von Gade und die kleine liebliche D-dur Symphonie von Ph. E. Bach. So viel uns bekannt zum drittenmale in Deutschland kam Händels reizendes Oratorium „Esther" mit Hillerscher Instrumentation zur Aufführung, eine Hymne von Mendelssohn, Hillers Gelang der Geister über den Wassern, und Dornröschen für Chor und Orchester von Carl von Perfall. In Solovorträgen zeichnete sich der gewandte Geiger Kämpel aus Hannover und der Cellist Herr Prof. Goltermann aus Prag aus. Letzterer verschwendete eine erstaunliche Virtuosität auf seinem Instrumente, einen prächtigen hinreißenden Ton, kurz eine unverkennbare Meisterschaft des Spiels on einem höchst trivialen Concert von Romberg und an einer elenden Phantasie über böhmische Volkslieder von seiner eigenen Composition. Auch Herr Hiller aus Cöln erfreute uns durch seinen pertenten Vortrag des Mozart'schen C-dur Concerts Nr. 26, und der treffliche Geiger Herr Königslöw aus Cöln durch das Concert von Mendelssohn und eine Beethoven'sche Romanze. Die einzige Composition auf welche wir, als wahrscheinlich erst einem kleineren Kreise von Musikern bekannt, mit einigen Worten eingehen möchten ist Perfalls Dornröschen, welches im letzten Concert zur Aufführung gelangte und einen erfreulichen Beifall des gesammten Publicumms errang. Dornröschen ist eine liebliche anmuthige Tondichtung zu einem abschculichen Texte, nichts mehr und nichts weniger und wir glouben auch nicht, daß der Componist ein Meisterwerk ersten Rangs mit demselben zu schossen beabsichtigt hat. Die ganze Composition strömt von leichten glücklichen Melodien über, ein frischer Fluß von Anfang bis zu Ende, dazu eine verständige wohllautende Instrumentation. Mit behaglichem Genusse verfolgen wir Nummer auf Nummer, aber viel zu sinnen und zu denken gibt uns keine einzige auf, beim ersten Hören sind wir gleich im Stonde sämmtliche Schönheiten aufzufossen und zu begreifen. Nach Spuren von besonderem Tiefsinn würden wir vergebens suchen, aber die entgegengesetzte Klippe der Trivialität weiß der Componist glücklich zu vermeiden, obgleich einzelne Porthien z. B. der „Hochzeitschor" in D-dur und das Liebesduett „O sel'ges Loos" hart an obgenutzte Opernchariveri streifen. Manche Nummern, so die meisten Waldgeisterchöre sind reizend erfunden, von echtem poetischem Duft durchweht; als besonders sinnig erdocht heben wir Nr. 5 Chor der Waldgeister, Nr. 7 Arie des Königssohnes und Nr. 8 Chor der Waldgeister hervor. Im Allgemeinen begrüßen wir sowohl Dornröschen, als auch die anderen musikalischen Märchendichtungen Perfalls mit unbedingter Freude. Der Componist, welchem eine Fülle von lieblichen, einfachen Melodien zu Gebote steht, ist frei von jedem krankhaft verzerrten modernen Wesen, sein künstlerisches Schoffen bleibt allezeit naiv, ein edles wahrhaft künstlerisches Streben macht sich allenthalben geltend. Wir wünschen seinen Compositionen eine möglichst weite Verbreitung, der Beifall des gebildeten Publikums wird ihnen nirgends fehlen, auch die ungebildete Mehrzahl wird sich von ihnen angenehm gefesselt fühlen und sie mögen dazu dienen, den guten Geschmack in Sachen der Tonkunst zu beleben und auf das Beste zu fördern.

Magdeburg.

Zur Feier der Einweihung der neuen Dom-Orgel hatte der Dom-Organist Ritter am 14. d. M. eine Aufführung geistlicher Musik in der Domkirche veranstoltet, bei welcher ein sehr zahlreicher Sängerchor (der hiesige Dom-Chor und Gesangsverein für klassische Kirchenmusik) eine Motette von Ritter, ein „Kyrie" von Reissiger, „Et incarnatus" und „Crucifixus" von S. Bach und ein Quartett mit Chor aus dem neuen Oratorium „Abraham" von Blumner im Allgemeinen recht gut ausführte. Nur bei dem, der H-moll-Messe entnommenen „Crucifixus" zeigten die Sänger einige Ermüdung, die sich durch Detonation am Schlusse kund gab. Eine Arie aus der großen Passions-Musik von S. Bach („Mache dich mein Herze rein") wurde von einem jungen Dilettanten, Herrn Lorenz mit schöner Stimme ausdrucksvoll vorgetragen. Die von Ritter und zweien seiner Schüler, Herren Lehrer Brandt und Palme gespielte Orgel erwies sich als ein mit schönen Stimmen reich ausgestattetes, in voller Orgel frisch und kräftig klingendes Werk. Sie zählt im Ganzen 81 Stimmen, deren Disposition ich später mittheilen werde. Der Erbauer ist der in der Nähe von Quedlinburg wohnende Orgelbaumeister Reubke. Seine in dem ausgedehnten Werke dokumentirte Leistungsfähigkeit stellt ihn den berühmtesten Orgelbaumeistern an die Seite; an feinem musikalischen Geschmack dürfte er manchen von ihnen übertreffen.

Zeitungsschau.

Ueber den berühmten Clarinettisten C. Bärmann schreibt die „Süddeutsche Zeitung“ aus München: „In seinem am 8. d. M. im großen Saale des Museums gegebenen Concert entwickelte derselbe wieder seine eminente Technik und eine Tonschattirung und Wärme, wie sie auf einem Instrumente, das dem nervösen Tastinn nicht so zugänglich ist wie Saiteninstrumente, wohl kaum von irgend einem Andern in gleicher Vollendung hervorgebracht wird. Bärmann versteht es, die Vorzüge der Klarinette im hohen und tiefen Register auszubeuten und zu steigern, während er die Schwächen der Mittellage bemäntelt und unmerklich macht. Seine Scala ist in Stärke und Klangfarbe so ausgeglichen, wie die des besten Claviers; und gleichwohl benützt er die dem Instrument eigenthümliche Verschiedenheit der Tonfärbung zur Charakteristik der Composition. In Beethoven's Septett ist sein Clarinett gleichsam ein anderes als in Weber's romantischer Sonate. Beethoven vertraut dem Instrument in diesem Septett (das übrigens durchaus vollendet und exakt vorgetragen wurde) theils sanfte Motive, theils glänzende Stellen, meistens in der höheren Lage an, während Weber in der Sonate (Es-dur), worin schon ganz der wilde Jäger spukt, jene schnurigen tiefen Töne vernehmen läßt, die im „Freischütz“ in höchst genialer Weise das Treiben der finsteren Mächte bezeichnen. Und diesen Unterschied hat Bärmann, ohne irgendwie zu outriren, vortrefflich festgehalten. Die beiden Sätze der erwähnten Sonate (für Clarinett und Clavier) wurden von Vater und Sohn mit äußerster Präzision vorgetragen; besonders klangen die Terzen- und Sextenläufe im Rondo gerade wie wenn sie von Einem gespielt wären. — — — Zwei darauffolgende Compositionen mußten stille Heiterkeit erregen. Karl Bärmann sen., der als ausübender Künstler so einzig dasteht, konnte sich auch diesmal nicht versagen, dem Publikum seine bedenkliche Schattenseite zu zeigen: er hatte wieder etwas componirt, und was? „Einsamkeit in stiller Sommernacht“ und „Wenn du schläfst, zieht gar Seltsames an deinem Geist vorüber.“ Hat denn Herr Bärmann gar keinen guten Freund, der ihn auf Lächerlichkeiten aufmerksam macht, ehe sich die Kritik zur Rüge veranlaßt sieht? Was Styl und Erfindung in den beiden Compositionen (Tonetüden für Clarinette) betrifft, so steht Bärmann fast auf derselben Stufe der Geschmacklosigkeit wie Dr. Fr. Liszt, dessen sogenannte Phantasie über Motive aus „Don Juan“, zum Schlusse des Concertes von Bärmann jun. mit anerkennenswerther Virtuosität gespielt, weiter nichts ist, als ein häßliches Derangement der herrlichsten Musik.“

Nachrichten.

In Radeck's 4. Abonnementsconcert in Berlin wurde eine neue Ouvertüre zu „Medea“ von W. Bargiel zur Aufführung gebracht, und wird dieselbe in der Nat. Ztg. als ein entschiedener Fortschritt des begabten Componisten bezeichnet. „Vor Allem muß anerkannt werden, daß sich der Tonsetzer von dem einseitig beschränkenden Einfluß Schumann's befreit hat und zur ursprünglichsten reinsten Quelle instrumentaler Kunst, zu Beethoven, zurückgekehrt ist. — — — In dieser Schule, der besten von allen, entwickelte sich namentlich sein Formensinn zu festerer Plastik, das Episodische überwuchert nicht mehr, wie in seinen früheren Werken, die Hauptgedanken, dies grübelerisch-verschwommene Wesen und andere krankhaftsubjective Elemente sind ausgeschieden und doch blieb dabei die Innerlichkeit der Stimmung erhalten“ u. s. w.

Aus Cassel berichtet die N. Frft. Ztg. vom 7. April: Vorgestern war der Geburtstag Spohr's. Wie man hört, wollte Capellmeister Reiß, der noch bei Lebzeiten des großen Meisters den Dirigentenplatz im Theaterorchester erhalten, und bisher in ausgezeichneter Weise ausgefüllt hat, dem Andenken seines unsterblichen Vorgängers eine Erinnerungsfeier an dessen Grabe veranstalten; der Kurfürst hat aber die erbetene Genehmigung dazu versagt. Voriges Jahr wurde ein Ständchen ohne vorherige Gestattung dargebracht; Herr Reiß erhielt daher einen Verweis, weil er nicht erst angefragt habe. Dießmal wurde angefragt, aber die Antwort war ein abschlägiger Bescheid. So ehrt man bei uns die Todten, so behandelt man bei uns die Lebenden.

Die drei Darstellungen des „Tannhäuser“ in Paris haben dem Staate 250,000 Francs gekostet, dem Componisten aber haben sie nicht mehr als 750 Francs eingetragen. Für jede Aufführung einer neuen Oper in Paris bekommt der Componist 500 Francs, in vorliegendem Falle würde das also 1500 Francs ergeben, allein da vertragsmäßig ausgemacht war, daß der Uebersetzer des Textes während der ersten zwanzig Vorstellungen die Hälfte des Honorars erhalten sollte, so blieben für R. Wagner nur noch obige 750 Francs übrig.

Händel's „Messias“ kam am vergangenen Charfreitag im Dom zu Meißen zu sehr gelungener Aufführung.

Im letzten Gesellschaftsconcert in Cöln wurde eine neue Symphonie von dem Pariser Componisten Gouvy unter der Leitung desselben aufgeführt.

Der junge Pianist W. Treiber gab in Gratz ein Concert, in welchem er u. A. das Chopin'sche Clavierconcert in E-moll mit vielem Beifall vortrug.

Unter dem Titel: „Gesang und Oper, kritisch-didaktische Abhandlungen in zwanglosen Heften“ erscheint von M. H. Schmidt in der Heinrichshofen'schen Musikalienhandlung in Magdeburg eine Folge von Artikeln über den Verfall der Gesangskunst. Das erste Heft enthält viele treffende Bemerkungen über die leider sehr tiefliegende, fast incurable Krankheit. (Wir kommen auf das neue Unternehmen zurück. D. Red.)

Wien.

Der Redakteur dieser Zeitung, S. Bagge, hat sein Mandat als Comitéemitglied der „Wiener Singacademie“ zurückgelegt.

(Eingef.) Am 28. April findet im Musikvereinssaale ein Concert der Zöglinge des Conservatoriums statt, in welchem der erste Satz des C-moll Concertes von Beethoven durch einen Schüler des Hrn. Prof. Dachs, dann die Anacreon-Ouvertüre und Gade's Symphonie in G-moll unter der Leitung des artistischen Direktors J. Hellmesberger zur Aufführung kommen. Die befriedigenden Leistungen des jugendlichen Orchesterkörpers im vorigen Jahre berechtigen zu der Erwartung, daß die Zöglinge des Conservatoriums auch dießmal die Bemühungen ihrer verdienstlichen Lehrer durch einen schönen Erfolg lohnen werden.

Concert-Ankündigungen.

Am 20. April Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinssaal: Concert des k. k. Hofoperusängers Josef Erl.

Am 21. April Mittags halb 1 Uhr im k. k. Hofoperntheater; Ein Sommernachtstraum von Shakespeare. Musik von Mendelssohn Bartholdy.

Am 21. April Mittags halb 1 Uhr im Saal des Herrn Streicher: Musikalische Akademie.

Am 28. April Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinssaal: Zöglings-Concert.

Briefkasten der Redaction.

K. in F. Zu umständlich für unser Blatt. Warten wir erst die weitere Entwicklung der Dinge ab, bevor wir in der D. M. Z. die Resultate verurtheilen. Was M. k. A. betrifft, so bedauern wir nicht eingehen zu können. — W. in A. Willkommen! — L. in P. Wir bedauern keinen Gebrauch machen zu können. Sie hatten uns versprochen, die Correspondenz aus P. zu übernehmen. Ist denn von dort gar nichts zu berichten, da doch das vielgeschmähte Wien ein so reiches Musikleben aufzuweisen hat?!

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wesselÿ und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 17. Wien, 27. April 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1117. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 5 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Rückblick auf die dreijährige Wirksamkeit und Entwicklung der beiden Wiener gemischten Gesangvereine. (Schluß.) — Recensionen. P. Scudo über R. Wagner. — Lokales. — Correspondenz aus Dresden. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Bericht ignirgen. — Briefkasten der Redaktion.

Rückblick

auf die

dreijährige Wirksamkeit und Entwicklung der beiden Wiener gemischten

Gesangvereine.

(Schluß.)

Die Herren Herbeck und Stegmayer sind beide unzweifelhaft sehr gute Musiker, begabt mit scharfem Gehör und versehen mit jenen technischen Kenntnissen, die dem Dirigenten vor Allem nöthig sind. Beide haben eine an Erfahrungen reiche Vergangenheit hinter sich. Der jüngere Herbeck war mehrere Jahre Chorregent an einer hiesigen katholischen Kirche, und hatte als solcher, wenn ihm darum zu thun war, Gelegenheit genug, Blicke in das Wesen und die Bedürfnisse der Kirchenmusik zu thun. Die Verhältnisse eines Kirchenchors lehrten ihn früh auf Mittel sinnen, um in den tausenderlei oft peinlichen Lagen, in die der Kapellmeister daselbst kommt, Rath zu schaffen, Lücken zu ergänzen, ein Repertoire zu bilden. Später wurde er Chormeister des Wiener Männergesangvereins, welche Stelle er noch heute bekleidet. Hier lernte er, abgesehen von musikalischen Dingen, sich in den mannigfachen Kämpfen und Intrigen, die das Vereinswesen mit sich bringt, sicher bewegen, und Alles zu seinem Vortheil beherrschen. Seit 1858 ist er Chormeister des „Singvereins" und seit zwei Jahren artistischer Concertdirector der „Gesellschaft der Musikfreunde," die seine Thätigkeit und Geschicklichkeit zu rühmen alle Ursache hat.

Des ältern Stegmayer Leben wurzelt im Theater. Als Kapellmeister an solchen fungirte er in Prag, Leipzig, Berlin und Wien, und nahm hier später nacheinander eine ziemliche Anzahl von Stellungen ein, jede aber nur kurze Zeit. Er war ebenfalls Chormeister des Männergesangvereins, dann Professor des Gesangs am Conservatorium und Chormeister der von der Gesellschaft der Musikfreunde veranstalteten Singübungen; dann Professor und Leiter am Kirchenmusikverein, Kapellmeister am Hofopertheater, dann am Carltheater. Als Gründer und Chormeister der Wiener Singacademie endlich hatte er Gelegenheit neuerdings seine Kenntnisse als Gesanglehrer zu bewähren, worin er auch unstreitig seinem Rivalen Herbeck überlegen ist. Er versteht es trefflich einen Chor im Sinne echter Gesangsweise einzuüben, und ein bestimmtes Stück zu glänzender Wirkung zu bringen, sofern er nur, was die Composition desselben betrifft, Herr über die Sache geworden ist. Seine Art den singenden Körper zu behandeln ist von einer komisch-humoristischen Derbheit, die niemals verletzt, fast immer bei guter Laune erhält, und jedes Mitglied an die Sache fesselt.

An ruhigem imponirenden Ernst ist ihm Herbeck überlegen; aber nicht allein hierin, sondern auch noch in einigen andern Dingen. Erstens im Punkte des Gedächtnisses, — dann der Arbeitskraft. Herbeck hat, wenn er an's Pult tritt, das zum erstenmal zu singende Musikstück in sich aufgenommen, und eine Menge Dinge vorweg beseitigt, die Störung und Aufenthalt verursachen können. Er kennt das Stück wenigstens gewiß so weit, als seine Auffassung hinanreicht. Stegmayer dagegen macht am Pulte, in der Probe, oft den Eindruck als sähe er den vorliegenden Chor zum erstenmal, als lernte er den darin wehenden Geist erst mit dem Sänger-Körper zugleich kennen. Es fehlt ihm ferner die Voraussicht der Wahrscheinlichkeit und Möglichkeit vorfallender Intonationsfehler, und über das richtige Tempo, über die nöthigen Vortragsschattirungen ist er oft noch ganz im Unklaren. Die Folgen dieser zuweilen als Nachlässigkeit erscheinenden Eigenheit treten bald zu Tage. Es wird Zeit vergeudet mit unfruchtbarem Durchsingen; die Sänger wissen um so weniger, was sie eigentlich sollen, als sie bemerken, daß ihr Chormeister es selber noch nicht recht weiß. Immer nachtheiliger tritt dieser Uebelstand hervor, je weiter das betreffende Musikstück seiner mehr dem Modernen zugewandten Natur entlegen ist, je schwieriger also die Vermittelung des Jenem innewohnenden Geistes an die Ausführenden wird. (An einem Eigenerlieb oder einem andern modern-poetischen Stoff kann sich Herr Stegmayer in einer Weise entzünden, die man in einer „Singacademie" lieber bei anderen Werken beobachten möchte.) Dieser schwierigen Aufgabe, sich in ältere Musik einzuleben, hat sich Herr Herbeck in der letzten Zeit einfach entzogen, da er solche einstweilen gar nicht mehr vornahm. Herrn Stegmayer muß sie in naturgemäßer Consequenz der Richtung des Instituts fort und fort neu, und in immer dringlicherer Weise begegnen. Jedenfalls setzt die Besiegung derselben eine große, geistige und Zeit in Anspruch nehmende Arbeit voraus. Hat sich Herr Stegmayer derselben immer mit der nöthigen Hingebung unterzogen, und kann man erwarten, daß er es in Zukunft immer mehr thun werde? Man war bisher öfters veranlaßt es zu bezweifeln, denn oft genug schien es, als sei selbst in den öffentlichen Concerten jene Arbeit noch nicht gethan gewesen, als hätten die Sänger in ihren Heften nur die Noten stehen, nicht aber die nöthigen Vortragszeichen. Kein Vernünftiger wird heute noch der Ansicht sein, „alte Sachen", auch Kirchenmusik, müßten einförmig, ohne dynamische Belebung abgesungen werden; Herr Stegmayer selbst ist nicht dieser Ansicht, das haben uns seine Leistungen in Compositionen von Palestrina, Lotti, Allegri u. A. bewiesen, welche mit viel und richtigem Geschmack, mit höchst wirksamen Nuancen gebracht wurden. Aber das waren zumeist kurze Sätze, deren Partitur zum Vortrag herzurichten keinen allzugroßen Zeit- und Mühaufwand erfordert. Anders bei größeren, namentlich Bach'schen und Händel'schen Werken, deren Wiedergabe und so zu sagen Einzeinirung bei weitem weniger glücklich waren. Die eindringendste Geistesarbeit kann

aber gerade hier am wenigsten erlassen werden, und niemals darf es einfach dem Gedächtniß der Sänger anheimgestellt bleiben, ob sie die nöthigen Nuancen beobachten werden oder nicht. Jeder halbwegs brauchbare Sänger ist gewohnt, wenn er bei der Note ein p oder f oder crescendo u. dgl. sieht, es wirklich zu beobachten; wo aber nichts steht, da hört in der Regel jede Anforderung auf, berechtigt zu sein.

Freilich, und wir kommen hier auf eine seltsame Thatsache zu sprechen, was kann man von einem Dirigenten für 400 fl. verlangen? Ja! höre es weites Deutschland, dessen Name unsere Zeitung ziert: 400 fl. jährlichen Gehalt bezieht der Musikdirektor der „Wiener Singacademie", analog dem jährlichen Beitrag des ausübenden Mitglieds von 4 fl! *)

Zur Vollständigkeit unserer vergleichenden Charakteristik gehört noch die Kritik der beiderseitigen Art des Dirigirens. Wir verlangen nicht, daß ein Dirigent mit seinem großen Musikkörper wie auf einem Clavier spiele und namentlich alle jene kleinen, sonst zum Ausdruck gehörenden Abweichungen im Tempo zu Stande bringe, die der Einzelne, oder ein Ensemble von zwei, drei oder vier Personen durch Uebung erreichen kann; ebenso wenig wollen wir jene mechanische Art zu dirigiren empfehlen, die allenfalls durch einen beweglichen Telegraphen ersetzt werden könnte. Wir verlangen weder ein Arbeiten mit beiden Armen, wie mit Windmühlflügeln, noch jenes Taktgeben mit dem Daumen, wie es einmal Jemand im Ernst empfohlen hat. Aber ein deutliches Taktgeben, welches dem Einzelnen in jedem Moment, wo er dessen bedarf, zuverlässige Auskunft ertheilt, das halten wir für eine der unerläßlichsten Eigenschaften eines Dirigenten. Schlägt nun Herr Herbeck einen Takt, den man manchmal Meilen weit sehen könnte, also einen zuverlässigen aber zu auffallenden, so ist der des Herrn Stegmayer ein solcher, aus dem man oft gar nicht klug wird. Sein Taktstock ist in fortwährender Bewegung, alle Taktheile werden vermischt; wenn in Wirklichkeit Eins ist, so ist sein Arm schon nahe an Zwei, oder er weilt noch auf Vier. Daß dadurch ein präcises Ensemble bei größeren Massen, wo die Gesahr des Auseinandergehens schon wegen der räumlichen Entfernung der Mitwirkenden von einander so oft eintritt, unmöglich wird, liegt auf der Hand, und wie anders wären die Erfolge der „Wiener Singacademie" oft gewesen, hätte nicht diese üble Eigenschaft ihres Chormeisters ihr schlimme Streiche gespielt! Daher stammen zumeist jene auch dem minder geübten Ohr auffallenden unvollkommenen Leistungen, jener Mangel des nun einmal auch dem zusehenden Publikum nöthigen Gefühls des Sicherheit. Herr Stegmayer ist aber leider nicht mehr jung genug, um sich eine vollständig neue Art des Taktgebens anzugewöhnen, und so werden wir denn auch in Zukunft die Präcision des Zusammenwirkens vermissen, und manches Werk und manche herrliche Stelle wird daran zu Grabe gehen!

Und das sind kläglich Aussichten! Könnte man den Fleiß und die ruhige Klarheit Herbeck's mit der Gesangskunde und dem natürlich-richtigen Instinkt Stegmayer's verbinden, oder wenigstens dem Letzteren eine bessere Taktirungsweise verleihen, und Beiden genügende Studien und Kenntnisse der hier einschlagenden Literatur nachrühmen, — wahrlich, Wien wäre um seine „Chormeister" zu beneiden. Die Sache liegt aber leider so, daß man weder von dem Einen eine tüchtige Thätigkeit in der hier unabweislich zu fordernden Richtung erwarten darf, weil seine Gesinnung allzusehr in der Gegenwart (Manche behaupten sogar in der „Zukunft") wurzelt; noch von dem Andern, weil er ein guter Chormeister, aber kein guter Dirigent ist, und die nöthigen Vorstudien vermissen läßt.

*) Wir bitten unsere Herren Correspondenten an der Spree und Oder, am Rhein und Main, an der Themse und Elbe unseren guten Wiener Herren und Damen zu sagen, wieviel man dort dem Musikdirector einer „Singacademie" bezahlt, und wieviel die ausübenden Mitglieder jährlich an Beiträgen zu leisten haben.

Die Singacademie nimmt, hauptsächlich in Folge der beregten Mängel ihres Chormeisters, augenblicklich eine nicht sehr beneidenswerthe Stellung ein, und es hat sich dieser ihrer tüchtigsten Mitglieder ein Mangel an Vertrauen in die Zukunft bemächtigt. Nicht wenig wirkt in den daraus entstandenen inneren Conflicten eine zwar nicht zum Ausbruch gekommene, aber dumpf gährende Meinungsverschiedenheit über die letzten Zwecke und Ziele der Academie mit.

Es fehlt nicht an Solchen, die am liebsten auch in das Fahrwasser des „Singvereins" steuern möchten, d. h. mehr moderne Musik, weniger alte singen wollen, während die den Hauptstock bildenden Mitglieder im Gegentheil die kleinen Chorliedchen und sentimentalen Süßigkeiten verdrängt sehen möchten, um mit aller Kraft auf das große Ziel loszusteuern. Diese Gegensätze zu vermitteln ist bei dem Umfange des Vereins und des ihm nachschleppenden Publikums beinahe eine Unmöglichkeit. Um die Sachlage deutlich machen zu können, bitten wir den Leser mit uns einen gedrängten Rückblick auf die Entstehung der Academie zu machen.

Als Herr Stegmayer mit einigen seiner Freunde vor drei Jahren die Anstalt gründete, da wurde in einer Ansprache an das musikalische Publikum Wiens gesagt, es handle sich um ein Institut „nach dem Muster der ausländischen Singacademien." Wie genau es mit diesem „nach dem Muster" genommen wurde, zeigten sogleich die ersten Programme, die das junge Institut bei seinem Eintritt in die Oeffentlichkeit aufwies. Während die ausländischen Singacademien (in London, Berlin, Breslau; auch die Frankfurter Vereine und andere gehören hieher) sich mit voller bewußter Ausschließlichkeit der Pflege der alten Italiener, dann Händel's und Bach's hingaben, brachte das erste Concert der Wiener Singacademie neben berühmten alten Kirchenwerken Modernes und Modernstes im friedlichsten Nebeneinander *) und das erste Oratorium, welches sie aufführte, war F. Hiller's „Saul." Man müßte, um dieses fast principielle Abgehen von dem der „Singacademie" einer großen Stadt (neben welcher noch ein zweiter Gesangverein besteht) vorgezeichneten Wege unbedingt zu verurtheilen, eine Menge von Umständen übersehen, die durchaus nicht übersehen und außer Acht gesetzt werden dürfen. Es war nicht gut, daß es so geschah, aber es konnte nicht anders geschehen. Denn einmal entstand die Wiener Singacademie auf andere Weise als die norddeutschen Academien. Letztere, aus ganz kleinen, aber in sich einigen Privatkreisen hervorgegangen und von Leuten geleitet, welche ein bedeutender Drang antrieb, die ihnen bereits innigst bekannten Schätze der Vergangenheit weiteren Kreisen zu vermitteln (Zelter, Mendelssohn, Nungenhagen, Mosevius, Schelble u. A.), wuchsen nur allmälig zu jener Ausdehnung und Bedeutung heran, die in neuerer Zeit vielfach zur Bewunderung Anlaß gab. Unsere Wiener Academie dagegen fing die Sache gleich großartig an, zog dadurch disparate Elemente an sich, und mußte zugleich auf die Bedürfnisse und Gewohnheiten eines großen Publikums Rücksicht nehmen. Zweitens kam der Mangel an geschulten im Treffen hinreichend geübten Chorsängern in Betracht; daß man aber um Treffübungen anzustellen nicht sogleich Bach und Händel vornimmt, liegt für jeden Vernünftigen auf der Hand. Drittens konnte man, wie schon oben bemerkt, dem Gründer der Academie, Herrn Stegmayer nicht gerade nachsagen, daß die alten Meister diejenigen waren, in deren Geist er sich damals mit Vorliebe und ausdauerndem Fleiß versenkt hatte. Er vermochte also nicht sogleich mit jener Ueberlegenheit, mit jener „Macht des Wissens" und der Begeisterung, Sinn und Verständniß auch bei Anderen zu wecken. Viertens waren nicht geringe Vorurtheile zu besiegen. Ja wir sind

*) Wir hätten gegen das Moderne und besonders gegen das gute Moderne an sich gar nichts einzuwenden; nur sollte niemals das herbe kräftige Alte neben das süße und weiche Neue gestellt werden weil dabei immer eins dem andern Schaden thut.

der Ansicht, daß viele gesangliche Kräfte der Academie gerade deßhalb beitraten, weil sie von der Person des Herrn Stegmayer mit Zuversicht erwarten zu dürfen glaubten, er werde nicht in die „Einseitigkeit" der Fremde älterer und gar Bach'scher Musik verfallen, ein Fehler, den man mit Unrecht einem kleinen vorausgegangenen Versuch vorhielt, weil derselbe den Namen „Bachverein" führte. Dazu kamen noch allerlei äußere nachtheilig einwirkende Umstände. Vor Allem der Mangel eines geeigneten Concertsaales. Der Musikvereinssaal ist für solche Productionen viel zu klein, der k. k. Redoutensaal dagegen (wenn auch nicht für das jährlich zu gebende Oratorium, doch für die beiden Vocalconcerte, welche begreiflich ein kleineres Publikum anziehen) viel zu groß. Doch mußte natürlich der größere Saal genommen werden, wollte man sich nicht selbst den möglichen Weg zu einem die Kosten deckenden Auditorium versperren. Um nun den Saal nicht halb gefüllt zu sehen — ein immer peinlicher Anblick, der überdieß von den Feinden der Academie gar übel benutzt worden wäre — griff man zu dem einzigen, aber vielfach verderblichen Mittel, Freikarten in großer Anzahl auszugeben. Eine Masse von Menschen (vielleicht nahe an tausend) wurden dadurch zum Besuch dieser Concerte veranlaßt, die nicht das mindeste Verständniß, nicht das mindeste Urtheil, weder Sinn noch Empfänglichkeit mitbringen, es an dem, dem Süddeutschen nun einmal innenthebrlichen Applaus fehlen lassen, und überdieß durch Spott und verdächtigendes Verdrehen der von der Academie sich gestellten Aufgabe, Unfriede und Wankelmuth in den Reihen der wackern Sänger säen; ein Theil der öffentlichen Kritik that redlich das Seine, um diesen Zustand zu verschlimmern, die Academie und Publicum vollends irre zu führen Die Reihen der Academie lichteten sich zeitweise in Folge der Mängel ihres Dirigenten, noch mehr aber durch zeitweiliges Nachlassen an frischer Thätigkeit desselben für die Academie. Gleichzeitige Anstellungen im Theater verhinderten ihn oftmals am persönlichen Erscheinen in den Uebungsabenden, und ein von ihm gewählter Vicechormeister, den wohl mehr die Hoffnung in die Academie trieb, seine componistischen Sieben-Sächelchen anzubringen, als Beruf und Talent zur Direction einer Anstalt, deren Absicht er kaum zu fassen scheint, vermochte den Abgang des Herrn Stegmayer niemals auch nur annähernd zu ersetzen.

Es bedurfte unter diesen Umständen kaum des Unglücks, daß die Concerte im letzten Winter minder gelungen ausfielen; es bedurfte kaum der umgekehrt besonders glücklichen Erfolge des Singvereins mit seiner Schubert'schen Operette und Beethoven'schen D-Messe, — um die Angelegenheiten der Singacademie zu einer „Frage" zu machen, und ihre besten Freunde zur Ueberzeugung zu bringen, daß wenn beide Vereine auch in Zukunft ihre Entwicklung in steigender und fallender Productionstüchtigkeit fortsetzen würden, die Singacademie zu Grunde gehen müsse. Die immer wiederkehrenden lauen Erfolge im Publicum, das immer tadelnde aber wahrheitsgemäße Verhalten der Kritik in Betreff des mangelhaften Ensemble's, mußten endlich einen demoralisirenden, zersetzenden und zu Partheiungen führenden Einfluß ausüben. Man zerbrach sich lange vergebens die Köpfe um Rath zu schaffen; man wollte eine strengere Disciplin einführen, einen regelmäßigen Besuch der Uebungen zur Pflicht machen. Aber man scheiterte an dem richtigen Gefühl, daß sich bei einem aus Dilettanten bestehenden Körper nichts erzwingen läßt, daß nur die bei den Mitgliedern vorhandene Lust, Freudigkeit und durch Aussicht auf tüchtige Erfolge gestärkte Ausdauer zum fleißigen Besuch führen könne.

Wir halten es in diesem Moment für unsere Pflicht, in vollster Unabhängigkeit unsere eigenste innerste Meinung auszuspreche. Mag man dieselbe ganz oder theilweise unrichtig finden; uns kann nur daran liegen, unserer Ueberzeugung Worte geliehen zu haben, das Weitere liegt nicht in unserer Macht. Diese Ueberzeugung können wir in folgenden kurzen Sätzen aussprechen, welche zugleich praktische Vorschläge enthalten:

1. Die Selbständigkeit der Academie ist in jedem Falle aufrecht zu erhalten. Also keine Fusion, auch keine Personalunion mit dem Singverein.

2. Die Academie, will sie sich nicht auflösen, beschließe in der nächsten Generalversammlung selbst eine bindende Disciplin und erlaube ihren Mitgliedern nicht, nach Belieben zu kommen oder wegzubleiben.

3. Dagegen treffe sie Bestimmungen, welche verbürgen, daß die kostbare Zeit, die man dem Institut schenkt, nicht zwecklos vergeudet werde, und daß die Erfolge in der Oeffentlichkeit wenigstens was die Aufführung betrifft, mehr gesichert werden.

4. Man trenne die Concerte in geistliche und weltliche. Will man dem großen Publikum nicht ganz entsagen, so gebe man demselben vor Allem wirksame Stücke, d. h. solche, deren Wirkung man gewiß ist, und veranstalte lieber für ein kleines Publikum besondere Concerte im Musikvereinssaal, wo die tiefsinnigsten Mysterien der Kunst einem gewählteren auffassungsfähigeren Auditorium vorgeführt werden.

4. Man erhöhe die Beiträge der Mitglieder und den Gehalt des Chormeisters, um von ihm mehr verlangen zu können als bisher.

6. Da Herr Stegmayer als Gründer der Academie Verdienste hat, die nicht leicht außer Acht gesetzt werden können, so suche man ihn in Güte dahin zu bestimmen, daß er um der Academie und seiner selbst willen noch eine zweite tüchtige Kraft neben sich wirken lasse, die der Academie einen neuen Impuls und neues Vertrauen schaffe, die Erfolge dem Publikum gegenüber sicherer verbürge und somit durch das Wohl der Academie auch das ihres Gründers sicher stelle.

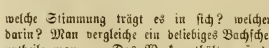
Recensionen.

Friedr. Kiel. *) 15 Kanons im Kammerstyl op. 1. Leipzig Breitkopf und Härtel.
— 3 Clavierstücke in Liedform op. 8. Lpz. Peters.
— 4 zweistimmige Fugen op. 10. L. Breitkopf und Härtel.
— Große Polonaise op. 14. L. Peters.

-r- Die erste und hauptsächlichste Anforderung, welche man heutzutage an ein Clavierstück, das den Anspruch auf wirklichen Kunstwerth macht, mit Recht stellen darf, ist außer der selbstverständlichen Formschönheit eine poetische Stimmung. Sehr wenigen Auserwählten aber ist es zu allen Zeiten vergönnt gewesen, diese Anforderung zu erfüllen. Es ist daher keine Schande unter die Tausende derer zu zählen, welche dies nicht erreichen, und bei ernstlicher Selbstprüfung kommt man bald zu der Bescheidenheit, welche es vorzieht, anstatt die Welt mit neuen Schöpfungen zu behelligen, die etwaigen Produkte technischer Studien oder die Eingebungen vorübergehender, individueller Stimmungen im Pult zu behalten. Denn sie sind nicht bloß überflüssig, insofern sie die Kunstentwicklung in keiner Weise fördern, sondern, weil überflüssig, auch schädlich. Ein solches Verhalten der Kunst gegenüber ehrt vielmehr einen Jeden, indem es beweist, daß es ihm nicht auf seine Person, sondern auf die Sache ankommt. — Ueberschaut man aus diesem Gesichtspunkte die gesammte producirende Thätigkeit der Gegenwart, so kann man sich eines starken Gefühls von Unwillen nicht erwehren über die bodenlose Selbsttäuschung, in welcher sich mit wenigen Ausnahmen die bei weitem größte Mehrzahl der heutzutage Componirenden befindet. Man kann unter ihnen mit ziemlicher Bestimmtheit 3 Hauptklassen unterscheiden: einige wirklich bedeutende,

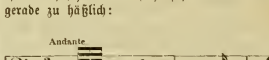
*) Derselbe Componist hat in Nr. 4 d. Bl. gelegentlich seines op. 15 eine ziemlich warme Beurtheilung erfahren. Es wird nicht schaden, wenn nun auch eine andere strengere Stimme sich über ihn vernehmen läßt.

eine Menge nach den höchsten Zielen Strebender aber in starker Selbsttäuschung Befangener, und die bunte Legion der Spekulanten; — die Uebergangsstufen fehlen auch nicht. Die 2. Classe, zu welcher, um es von vornherein zu bekennen, auch der Vf. der angezeigten Werke gehört, ist wieder verschieden gegliedert, je nach den verschiedenen Vorstellungen welche man von den höchsten Zielen in unser Kunst hat. Die Einen sehen dieselben als bereits im Allgemeinen erreichte, die andern als noch zu findende an. Es ist hier nicht der Ort, näher nachzuweisen, wie durch Bach und Beethoven, als den zwei entgegengesetzten Polen derselben Sphäre die überhaupt erreichbaren Ziele aller Musik ein für allemal festgestellt sind und wie es ein außerhalb des Musikalischen liegendes Unterfangen ist, diese Grenzen, statt nur auszufüllen noch erweitern zu wollen. Aber unser Vf. stellt sich ja auch, wie der Titel seiner Werke bekundet, bestimmt unter die Normen des in höchster Vollendung bereits Vorhandenen, und sein Streben scheint zu sein, in althergebrachte Formen modernen Inhalt zu kleiden; dies liegt wenigstens bei den Kanons und Fugen sehr nahe. Nun hätten wir aber aus der Musikentwicklung von Haydn bis auf Mendelssohn und Schumann herab lernen können, daß unser ganzes Empfinden der strengen und reinen contrapunktischen Form entwachsen, daß diese vielmehr zu einem Moment des musikalischen Ausdrucks geworden ist, welches denselben keineswegs mehr beherrschen kann. Aus diesem Grunde wäre es eine Selbsttäuschung, zu glauben, daß man dem wesentlichsten Erforderniß eines Clavierstücks, einer poetisch wahren, in diesem Falle also modernen Empfindung, durch jene Form könne gerecht werden. Wer Bach's Fugen noch von einer andern Seite als von ihrer technischen kennt, wer von dem zauberischen Wohllaut und der wunderbaren Poesie, welche sie athmen, einmal im innersten Herzen angeweht worden ist, der wird nicht anstehen, sämmtliche nach ihm selbst von den bedeutendsten Meistern geschriebenen für schwache Nachklänge zu erklären. Das tiefere Verständniß, welches Bach heutzutage findet und die dabei nothwendig vorauszusetzende Gefühlsverwandschaft unsrer Zeit mit der seinigen befähigt uns ebenso wenig, in seinem Styl zu schreiben, als uns die ganz analoge Erscheinung, daß wir Beethoven erst jetzt recht begreifen, in den Stand setzt, die Sonateenform mit Erfolg zu cultiviren. Jede Empfindungsweise muß sich ihren Styl selbst schaffen, bringt sie es nicht dahin, so ist sie auch der künstlerischen Darstellung nicht werth, ist ihr Styl formlos, so ist sie selbst verworren — u. s. w. Kann man nun auch nicht von jedem Componisten einen originellen Styl verlangen, so muß doch sein Styl mindestens der Ausdruck einer persönlichen, klaren und künstlerischen Stimmung oder Empfindung sein. Dies aber lassen die beiden genannten Werke des Vf. gerade völlig vermissen. Er handhabt die alten Formen mit anzuerkennender Geschicklichkeit, aber es fehlt ihm an aller poetischen Unmittelbarkeit, von Naivetät gar nicht zu reden. Die 15 Kanons sind contrapunktische Uebungen, wie sie jedem Musiker nothwendig und nützlich sind, mit einer gewissen formellen Gewandheit und allen möglichen Künsten gearbeitet; sie zeigen, daß ihr Vf. ernste und gründliche Studien gemacht hat. Aber musikalische Gelehrsamkeit und künstlerische Produktivität sind zwei ganz heterogene Gebiete; es wäre eine Selbsttäuschung beide zu verwechseln. Sollte sich — was kaum anzunehmen — der Vf. bei seinem op. 1 in derselben befunden haben, so wäre das damals vielleicht verzeihlich gewesen; für den Mangel an poetisch-unmittelbarer Stimmung würden wir dann durch Klangschönheit entschädigt zu werden hoffen, denn dies ist die selbstverständliche Forderung an jedes Musikstück. Allein hier lassen uns beide genannten Werke abermals völlig im Stich und es wird klar, daß die Musik keine Mathematik, sondern harmonischer Wohllaut ist. Bei der contrapunktischen Schreibart ist die Klangschönheit um so dringender erforderlich, als ihre verschlungenen Formen das Verständniß ihrer poetischen Unmittelbarkeit ohnehin erschweren. Die Hauptmotive müssen daher so einfach, klar, plastisch und wohlklingend sein, als nur möglich; schon in ihnen muß die Grundstimmung des Ganzen liegen. Hierzu ist vor Allem nöthig, daß sie reiche harmonische Bedingungen in sich tragen und daß man ihnen eine natürlich-nothwendige harmonische Basis abmerkt. Welchen Baß soll man sich nun aber z. B. zu folgendem Hauptmotiv (Canon 13) denken:

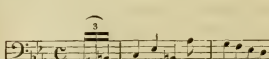


welche Stimmung trägt es in sich? welcher Wohlklang herrscht darin? Man vergleiche ein beliebiges Bachsches Motiv, und dann urtheile man. — Das Werk enthält außerdem viele musikalische Härten, welche das Ohr empfindlich verletzen. Es hat einen bedenklichen Geschmack von großer Mühsamkeit, unter der es entstanden; es ist mit einem Worte Augenmusik, eine mit Fleiß und Geschick gearbeitete Privatstudie, die für den Autor immerhin ihren Werth haben mag, auf Kunstwerth aber schwerlich einen Anspruch erhebt.

Dieselbe Verkennung des Wesens der contrapunktischen Form zeigt leider auch op. 10 noch (4 zweistimmige Fugen.) Von einer intensiven Steigerung, welche den Charakter jeder Fuge bilden muß, von einer Entwicklung aus Unbestimmterem zu Bestimmterem ist wenig darin. Die schulmäßig-regelrechten Künste der Engführung, Erweiterung, der Sequenzen und Kanons ꝛc. bringen an sich nie eine innere Steigerung der Stimmung hervor, wenn nicht schon im Thema eine prägnante Stimmung ist. Die 4 diesen Fugen zu Grunde liegenden Themen aber sind ihrer Stimmung nach nicht besonders charakteristisch Nr. 1 besteht fast aus lauter Gängen; Nr. 2 klingt gerade zu häßlich:



Man vergleiche folgendes Beethoven'sche Motiv (Sonate op. 111.)



Zeigen diese beiden Werke hinlänglich, daß der Vf. die alten Formen nicht mit lebendigem, schönem Inhalt zu füllen vermag, so wird er es, wie zu hoffen steht — vorausgesetzt daß überhaupt lebendiger, schöner Inhalt in ihm ist — mit neueren Formen, also op. 8„ in Liedform“ oder op. 14 in Polonaisenform vermögen. Liedförmige Compositionen verlangen vor allen Dingen eine klar ausgeprägte, völlig zum Durchbruch kommende lyrische Stimmung, welche hauptsächlich auf der Melodie ruht. Aller Schwulst sowohl als alles Phrasenwerk ist, wenn irgendwo, so hier ganz besonders vom Uebel. Es kommt auf die äußerste Sorgfalt im Detail Alles an.

Die 3 Stücke sind nicht ohne Stimmung, aber diese kommt so wenig zur Klarheit und Abrundung, daß man weder kalt noch warm dabei werden kann. Es bleibt bei bloßen Intentionen, die in sich selbst ohne bestimmtes Maß, im Zuhörer auch keine concrete, energische Stimmung erwecken können. Was aber wichtiger ist: diese ganze Empfindung hat etwas Unwahres, Gemachtes; es ist keine gesunde Naturkraft darin spürbar; sie ist daher schwülstig und doch zahm, jedenfalls ohne Allgemeinheit. Die Kunst duldet aber keinen einseitigen Individua-

lismus und wäre er noch so liebenswürdig; sie will und muß, wie die wahre Wissenschaft, das Allgemeine als im Besondern und das Besondere als im Allgemeinen wurzelnd, bestehend und aufgehend darstellen. Nur innerhalb der Harmonie dieser Gegensätze ist wahre Kunst und künstlerische Wahrheit denkbar. Das liebenswürdig-Melodiöse endlich tritt in diesen Compositionen ziemlich secundär auf, es ist mehr durch Wendungen als durch eigentliche Melodik vertreten. Dazu kommt, daß es auch hier an feinerer Klangschönheit fehlt, dagegen nicht an Härten und barocken aber öfters unmotivirten Wendungen. *) — Auch dieses Werk hinterläßt einen unbefriedigenden Eindruck.

Und dieser wird durch die große Polonaise op. 14. nicht eben gemildert. Denn wo sie nicht, wie in sämmtlichen Hauptmotiven, ziemlich nahe ans Triviale streift, ist sie schwülstig und prätentiös — z. B. in der Einleitung — läßt aber einen klaren und energischen Stimmungsgehalt fast gänzlich vermissen; die Gedanken haben keine plastische Abrundung; das Figurenwerk ist ungraziös, zum Theil sogar übelklingend; der eigentlich bezaubernde pikante Reiz, den Schubert und Chopin ihren Polonaisen zu geben wußten, ist nicht von fern erreicht; es ist meistens ein leeres, theils lärmendes, theils dumpfes Klingen ohne Geist und Wohllaut.

Wir haben länger bei diesen Sachen verweilt, weil es sich hier keineswegs bloß um eine einzelne Persönlichkeit handelt, sondern um eine ganze Richtung in der produzirenden Gegenwart. Der Componist der besprochenen Sachen hat, wie wir gern anerkennen, formales technisches Geschick, und was wir vor Allem betonen, er hat dies in rühmenswerther Weise vor Vielen seines Gleichen voraus. Die wenigsten der heutzutage Schreibenden haben die technische Bildung, die er bekundet. Allein das ist doch immer noch nichts weiter als ein unentbehrliches Mittel für das, was allein und ausschließlich als Kriterium künstlerischer Produktivität betrachtet werden kann: persönliche Unmittelbarkeit gesunde Naturwahrheit des Ausdrucks und — feines Ohr. Hierzu verhilft weder Handwerk und Studium, noch die musikalische Begabung allein, sondern die an dem wahrhaft Normalen erzogene und veredelte Begabung. Eine durchgebildete Persönlichkeit vermögen wir in den allermeisten der heutigen Compositionen ebenso wenig als in den besprochenen zu erkennen. Diese sind auf der einen Seite ohne persönliche Wärme, weil ohne Unmittelbarkeit, auf der andern aber zu individuell, daher unklar; sie sind endlich ohne das für ein allgemeineres, bleibenderes Interesse unbedingt wesentliche Erforderniß der Klangschönheit. Jeder aber, der diese Bedingung nicht erfüllt, sollte, bevor er den innern Gehalt und die Tragweite seines Talentes so scharf als irgend möglich geprüft hat, billig Anstand nehmen, seine Werke vor das öffentliche Forum der Kunst zu stellen.

Musikgeschichtliche Werke.

G. N. Ein neuer Beleg für die erwachte Regsamkeit auf dem Gebiet der musikalischen Special-Geschichte ist das seit Kurzem hervorgetretene Werk von Moritz Fürstenau: „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden." Der vorliegende in Dresden erschienene erste Theil beschreibt die musikalischen Zustände am Hofe der sächsischen Kurfürsten Johann Georg II. (1656—1680), Johann Georg III. (1680—1691), und Johann Georg IV. (1691—1694). Nach einem Rückblick auf die frühere Geschichte der kurfürstlichen Kapelle und des Theaters in Dresden begegnen wir eingehenden Mittheilungen über das Leben und die Thätigkeit der dort in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts wirksamen Musiker, wie Heinrich Schütz, Bontempi, Bernhard, Furchheim, Jakob Walther, Strunck u. a., ferner Mittheilungen über die wechselnden Theater- und Kapellzustände, über den Bestand der Kapelle zu verschiedenen Zeiten, überhaupt über alle Elemente die bei der dem Titel entsprechenden Aufgabe zu berücksichtigen waren und von Wichtigkeit sind. Was bei dieser Arbeit besonders hervorzuheben ist, ist daß der Verfasser sein Material weniger aus vorhandenen Werken, sondern größtentheils aus bis jetzt unbenutzten archivalischen Quellen geschöpft und gesammelt hat, eine Mühe und ein Ergebniß, wofür wir ihm nur dankbar sein können. Wir wünschen, das Erscheinen des zweiten Theils, die Fortsetzung des ersten, bald anzeigen zu können. Möchte doch auch über die ältern musikalischen Zustände Wiens ein ähnliches Werk erscheinen!

*) Das hier ausgesprochene Urtheil müssen wir leider auch auf noch weitere uns vorliegende Opera dess. Componisten anwenden. Diese heißen: Vier Melodien für Pianoforte und Violoncell (oder Viola) op. 9, Leipzig, Peters; dann „Reisebilder" für Pianoforte und Violoncell (oder Violine), op. 11, derselbe Verlag. Vielleicht ist aber das in Nr. 4 v. Bl. günstig besprochene op. 15 als ein Fortschritt zu betrachten; wir sehen deßhalb den weiteren Veröffentlichungen des Componisten mit einiger Spannung entgegen. D. R.

Pierre Scudo über R. Wagner.

Die französischen Journale sind nahezu einstimmig in der Verurtheilung des Tannhäuser. In der vorletzten Nummer der Revue des deux Mondes erhebt nun auch Scudo, einer der geachtetsten und gediegensten französischen Kritiker, seine Stimme. Wir theilen hier die hauptsächlichsten Stellen aus seiner ziemlich umfangreichen Beurtheilung mit. Nachdem er ausführlich das Sujet besprochen, fährt er fort:

„Nach dieser Analyse, die wir so klar als möglich gemacht haben, kann man sich überzeugen, daß die Legende des Tannhäuser, so wie Hr. Wagner sie behandelt, keinen Stoff zu einem lyrischen Drama enthält. Kein Charakter ist scharf gezeichnet, keine Leidenschaft tritt mit kräftigen Zügen hervor, und die Personen, die man darin erscheinen sieht, gleichen weniger menschlichen Wesen, die wie wir den Geschicken des Lebens unterworfen sind, als metaphysischen Symbolen, die in einem Dialoge Plato's eine passendere Stelle finden dürften als in einer dramatischen Handlung. Die poetische Sprache des Hrn Wagner besitzt die Dunkelheit, die Undurchdringlichkeit wenn ich mich so ausdrücken darf, die geeignet wäre den nebelhaften Gedanken eines Orakelspruchs zu verkünden — aber um ausgeprägte Gefühle, bestimmte Leidenschaften des menschlichen Herzens auszudrücken, die die Musik in ihre magischen Farben kleiden soll, da muß die Sprache in klaren aber nicht scharfen Umrissen den Gegenstand zeichnen, nicht erdrücken. „Die Sterne, der blaue Himmel, die himmlischen Harfen, die göttlichen Heerschaaren" von all diesem Gallimathias einer sehr untergeordneten poetischen Lyrik der die Phantasie des Herrn Wagner erfüllt, wird ein französisches Publikum, das Alles, sogar was ihm vorgesungen wird, verstehen will, sich nie blenden lassen. Mit einem Worte, der Tannhäuser ist ein Kindermährchen (conte bleu) schlecht für die Szene bearbeitet, ohne Handlung, ohne Charakter, ohne Interesse, ein banales kindisches Thema, eine jener spitzfindigen Fragen sentimentaler Metaphysik wie man sie gerne vor den Minnehöfen des Mittelalters, in den Akademien der Renaissance oder in dem Hotel Rambouillet zu erörtern beliebte.

In Hrn. Wagner sehen wir einen Künstler der das Gepräge seines Landes und seiner Zeit trägt, welche die Eigenschaften und die Fehler einer Epoche der Dekadenz hat. Er ist ein Halb-Dichter der auf einen Kritiker gepropft ist, ein Musiker, einer Theorie entsprossen die er selbst fabrizirt hat um seine eigene Sache zu stützen. Alles ist künstlich in ihm, alles gewollt, alles ergrübelt in seiner Schöpfung, die der ersten Bedingung des Genies ermangelt: der Ursprünglichkeit der Phantasie, der Wahrheit des Gefühls. — Er gleicht einem Sophisten, der das Publikum über das Wesen der Dinge irre führen will, und sich bemüht Scheingründe zu finden um seine eigenen Gebrechen zu bemänteln. Herr Wagner, der mehr Ehrgeiz des Willens als Geschmei-

digkeit des Talents besitzt, mehr Theorie im Kopfe als wahres Gefühl im Herzen hat, Hr. Wagner zielt nach dem Verwickelten nach dem Großartigen, häufiger nach dem Ungeheuerlichen und er scheint es ganz zu verkennen was in der Einfachheit Erhabenes und Göttliches liegt.

— — — — — — — — — — —

Man täusche sich indessen nicht! Hr. Wagner ist kein gewöhnlicher Künstler. Ehrgeiziger Kopf, mit wirrer Phantasie, die das Ideal wornach sie strebt nur in trüben Umrissen erblickt, von starker nervöser Organisation wo der Wille vorherrschender ist als die Anmuth des Gefühls, steht der Autor des „Tannhäuser" und des „Lohengrin" als der auf's Äußerste getriebene Typus gewisser Fehler da, dem dem Lande und der Zeit angehören, in welcher er sich offenbart. Demokrat und großer Sophist mit schwacher poetischer wie literarischer Fähigkeit, will Hr. Wagner etwas aus der Kunst der Musik hervorbringen was dieselbe nie enthalten kann ohne ihre eigenes Wesen zu verläugnen, „reine Begriffe und Symbole." Statt nach Schönheit zu streben, die die erste Bedingung aller Künste ist, statt eine Form zu suchen ohne welche der menschliche Geist nichts zu fassen vermag, da nur das Begränzte für ihn existirt, hat Hr. Wagner, der wohl Talent aber keine Erfindungsgabe besitzt, sich mit Leib und Seele metaphysischen Träumereien hingegeben und versucht, Philosophie mit Tönen zu treiben in Ermangelung der Gabe ausdrucksvolle Melodien zu schaffen, die allen Sterblichen, die Ohren und Herz haben zugänglich sind. Weil die schlechten italienischen Tondichter Mißbrauch treiben mit banalen Formeln, flachen Kadenzen, alltäglichen Cabaletten, Verzierungen und Guitarrenbegleitung, ebenso wie die schlechten deutschen Componisten sich in harmonischen Zusammenstellungen ohne Ausweg, in ungehörigen Modulationen und symphonischen Abschweifungen verloren, verkennt Hr. Wagner die schöpferische Kraft von Italiens Genius, des großartigen Genius der es verstand Ordnung mit der höchsten Inspiration zu paaren, dessen Phantasie selbst die mathematischen Wissenschaften, selbst die Rechtskunde zu durchdringen vermochte; er verkennt die Gaben dieses privilegirten Geschlechtes, das Europa civilisirte und das Deutschland Musik lehrte. Getragen, exaltirt von einem Häufchen wüthender Teutonen, die in gewissen krankhaften Theilen der letzten Schöpfungen Beethoven's das Arcanum eines neuen Umschwungs in der Musik erblicken wollen, hat sich Wagner von allen Banden der gesunden Vernunft und der großen Tradition der deutschen Schule losgerissen und sich zum dunkeln Propheten einer unmöglichen Zukunft aufgeworfen. Die Lehre, die er in Paris erhalten ist hart, aber gerecht und heilsam. Ein Volksspruch sagt: „Wenn der Himmel fiele, so würden viele Sperlinge gefangen!" („ Si le ciel tombait, il y aurait beaucoup d'alonettes de prises!") Wir können verstehen daß der Fall des Tannhäuser im Keime eine große Anzahl Wagnerische Nachahmer getödtet hat, die sich glücklich geschätzt hatten ihre Ohnmacht durch die Lehre falscher Prinzipien zu bemänteln .....

Es war hohe Zeit, daß das Pariser Publikum durch einen kräftigen Schlag den Prätentionen des Autors des Tannhäuser Einhalt that. Wir hatten zwar nie daran gezweifelt, daß seine Anstrengungen den guten Geschmack und den gesunden Menschenverstand Frankreichs irre zu führen sich ohnmächtig erweisen würden, doch hofften wir auch nicht Wagner's Werk und System so rasch verurtheilt, und außer Frage gestellt zu sehen. Dieses Ereigniß wird glückliche Resultate selbst für Deutschland mit sich führen, wo die Anhänger des stolzen Reformators nicht so zahlreich sind als man es glauben machen wollte. Hr. Wagner hat in dieser entscheidenden Schlacht sogar auch seinen Ruf als den kühnen Vertreter eines Systems, der voller Glaube an die Güte seiner Sache dasteht, eingebüßt; denn er hat in jede Abkürzung in jede Verstümmelung seines Werkes, die ihm vorgeschlagen wurden gewilligt. Verlohnte es sich wohl der Mühe, solchen Lärm zu schlagen, sich die Miene eines Galilei zu geben, der duldet, aber nicht nachgibt, eine Propaganda zu organisiren, Programme, beleidigende Schriften, lügnerische Biographien, Portraite von Hrn. Wagner wie er mit der Feder in der Hand über seine Meisterwerke nachsinnt, in die Welt zu schleudern, um elend vor dem schallenden Gelächter eines gut gelaunten Publikums unterzugehen? Siegen hätte er müssen oder sich stolz mit seiner unangetasteten Partitur zurückziehen und den Pariser zurufen: Ihr seid noch nicht würdig die philosophischen Tiefen der Musik zu begreifen, die ich den zukünftigen Generationen bestimme!

Locales.

S. B. Es war ein sehr glücklicher Gedanke des hier unter dem Namen „Concordia" bestehenden Schriftstellervereins, dem Wiener Publikum endlich einmal Gelegenheit zu verschaffen Shakespeare's reizenden „Sommernachtstraum" von den k. k. Hofschauspielern mit der Mendelsohn'schen Musik, aber im Hofoperntheater zu hören. Zwar wurden im Hofburgtheater mehrere Aufführungen dieses Doppelwerks veranstaltet, doch blieb der musikalische Theil, aus Gründen der Akustik und anderen, so weit hinter den bescheidensten Ansprüchen zurück, daß man sich keine Meinung über die Gesammt-Wirkung bilden konnte. Hier nun, im Hofopernheater, stehen die Dinge natürlich anders, doch war nur eine Vorstellung um die Mittagszeit möglich, da des Abends Oper oder Ballet gegeben wird. Eine solche kam denn endlich unter Mitwirkung der besten Künstler, — unter der szenischen Oberleitung des Herrn Laube und der musikalischen des Herrn Dessoff zu Stande, und versammelte ein ebenso zahlreiches wie gewähltes Publikum, welches der ungewohnten Gabe mit aller Spannung und Aufmerksamkeit folgte.

Bei dem Umstande, daß wir selbst zum ersten Mal einer Aufführung des Shakespeare-Mendelsohn'schen Werks beiwohnten, fühlen wir uns zur vorsichtigen Meinungsäußerung um so mehr hingedrängt, als ein erster Eindruck, obwohl manchmal gerade der richtigste, doch nicht immer ganz zuverlässig ist. Wir sprechen es demnach mit allem Vorbehalt aus, daß wir trotz allem Entzücken, in welches uns Schauspiel und Musik versetzte, schließlich doch vielleicht lieber jedes für sich hören würden: das Schauspiel ohne Musik, und die Musik (d. h. die wirklichen Musikstücke) im Concert. Erstens scheint es uns zuviel verlangt, daß man ein fünfaktiges Stück genießen soll, ohne sich die nöthigen Pausen zur Erholung von der gespannteren Aufmerksamkeit gönnen zu dürfen. Denn da die Entreakts ziemlich ausgeführte förmliche Musikstücke sind, so füllen sie die Zeit in den Zwischenakten fast vollständig aus. Zweitens scheint uns die im Concertsaal so wundervolle Musik auch in dem akustisch trefflichsten Theater fast zu ätherisch und fein — man wünscht mitunter mehr grobe Malerei! So lose und luftig das Shakespeare Märchen zusammengefügt ist, und so sehr auch die Mendelsohn'sche Musik diesem luftigen feinen Wesen entspricht, so ist doch andrerseits auch wieder Derbes genug in Jenem, was auch in der Musik eine derbere, wir möchten sagen sinnlicher packende Behandlung vertragen würde. Jene feine Malerei kommt im Concertsaal, oder überhaupt in abgesonderter Darstellung zu viel besserer Wirkung, als neben dem Stück. Was aber den rein melodramatischen Theil betrifft, so bereitet er uns hier ebenso viel Störung als im Concert. Das gesprochene Wort verträgt sich nicht mit der Musik. Ein anderes ist die Pantomime, die uns als Kunstgattung weit berechtigter scheint, obwohl auch hier das Gefühl, als habe man lauter Stumme vor sich, beeinträchtigend wirkt. Wo aber gesprochen wird, da will man das Wort und den Sinn desselben verstehen; die Musik weit entfernt, dies zu vermitteln, stört und erschwert das Verständniß.

Abgesehen von diesen Bedenken gegen die ganze Kunstgattung, welche wir zu auch nur mit Vorbehalt ausgesprochen haben wollen, könnten wir natürlich nicht anders als mit Entzücken von dieser Aufführung reden. Doch ist hier nicht der Ort

auf die wunderbare Shakespeare'sche Dichtung und die darstellenden Kräfte näher einzugehen. Wir haben es nur mit der Musik zu thun, und berichten in Kürze, daß die Wiedergabe im Ganzen eine treffliche war. Kleinigkeiten zu rügen, die vielleicht der böse Puck in seinem Uebermuth verschuldete, indem er in das Rohr einer Trompete kroch, und einen Ton zum Umschnappen brachte, oder indem er sich hinwieder an den Taktstock klammernd und denselben bald in schnellere bald langsamere Bewegung brachte, als man bisher gewohnt war, — das überlassen wir Anderen. Wir erwähnen endlich daß Frau Duftmann die Freundlichkeit hatte die erste Sopransolopartie zu übernehmen, und dieselbe sehr hübsch, wenn auch mitunter immer noch etwas zu harmonant ausführte.

Correspondenzen.

Dresden.

An meinen letzten Bericht anknüpfend, habe ich Ihnen zuvorderst Mittheilungen über das 4., 5. und 6. Symphonieconcert der k. musik. Kapelle zu machen. Im 4. Concert, am 8. Januar, kamen zur Aufführung: Ouvertüre zu Schiller's „Maria Stuart" von Georg Vierling, Symphonie (Nr. 3 Es-dur) von Julius Rietz, Suite (H-moll) für Saiteninstrumente und Flöte von J. S. Bach, sowie die anmuthig reizende Symphonie (Nr. 1 C-dur) von Beethoven. Vierling's Ouvertüre ist die beachtenswerthe, gediegene Arbeit eines tüchtigen Musikers, welche Streben nach Selbständigkeit bekundet und den Componisten als denkenden, den edelsten Kunstprincipien huldigenden Künstjünger erkennen läßt. Die Symphonie von Rietz hat bei Ihnen kein Glück gehabt und nicht gefallen. Gewiß lag dabei viel an der unglücklichen Stellung des Werkes nach dem pikanten Pilgermarsch des französischen Romantikers Berlioz. Hier hat die Symphonie unbestritten gefallen, und verdient dies wohl auch. — Die herrliche hier schon längst gekannte H-moll-Suite von Bach entzückte von Neuem durch ihre unvergänglichen Schönheiten. Sie haben vor Kurzem die D-dur-Suite desselben Meisters in Wien zum ersten Male gehört. Das klingt uns Norddeutschen gar wunderlich, denen schon längst keiner der größeren Instrumentalsätze Bach's für mehrere Instrumente unbekannt ist. Demnächst werde ich Ihnen ein kleines Verzeichniß solcher Sachen mittheilen, die allein in Dresden während der letzten 6 — 7 Jahre im Tonkünstlerverein aufgeführt worden sind, woraus Sie ersehen können, wie sehr und gerne man sich hier mit des großen Meisters Schöpfungen beschäftigt. — Im 5. Symphonieconcert am 22. Januar hörten wir Cherubini's Ouvertüre zu „Faniska", Spohr's C-moll-Symphonie (Nr. 3), eine „Faustouvertüre" von Wagner und die Symphonie C-dur von Haydn. Im 6. Symphonieconcert kamen zur Aufführung: Ouvertüre zu „Genoveva" von Schumann, Symphonie (Nr. 4 B-dur) von Gade, Ouvertüre zum „Beherrscher der Geister" von Weber und Sinfonia eroica von Beethoven. — Der herzlichste aufrichtigste Dank aller Kunstfreunde begleitete sämmtliche Leistungen der Ausführenden, sowie die Führung ihres ausgezeichneten, intelligenten Dirigenten. Möge das nächste Winterhalbjahr gleiche vortreffliche Aufführungen bringen. — In den beiden Concerten der K. Kapelle zum Besten des Unterstützungsfonds für Wittwen und Waisen derselben hörten wir am Aschermittwoch: Mendelssohn's Musik zu Racine's „Athalia", Ouvertüre zu „die Abencerragen" von Cherubini, Arie mit Bassethorn aus „Titus" (Frau Bürde-Ney und Herr Kötsche), sowie die A-dur-Symphonie von Beethoven, — am Palmsonntag: „Judas Makkabäus" von Händel und die F-dur-Symphonie von Beethoven. In der Dreißig'schen Singacademie gelangte am 18. Januar bereits dasselbe Oratorium Händel's zur Aufführung. — Von ergreifender Wirkung war in beiden Concerten die Leistung des K. Hofopernsängers Herrn Schnorr von Carolsfeld, welcher die Parthie des Judas sang. Dieser vortreffliche Sänger ist ein wahrer Schatz für Dresden. Soweit es die jetzt leider tief gesunkene Kunst des Gesanges zuläßt, ist Herr Schnorr ein technisch wohlgeschulter Sänger zu nennen, im Besitz einer hohen sympathischen Tenorstimme, obgleich derselben ein baritonähnlicher Timbre beiwohnt. Damit verbindet der junge Künstler höchst achtenswerthe musikalische Kenntnisse und, was ihn als weißen Raben unter seinen Kollegen erkennen läßt, Bescheidenheit und Fleiß. Sein Floreston, der Schrecken aller ersten Tenoristen (sic!), war in den letzten Aufführungen des „Fidelio" eine vortreffliche Leistung. Nicht minder beschriedigte er, nachdem Tichatschek seinen Urlaub angetreten, in den Rollen des Masaniello, Raoul und Hylon.

In der zweiten Quartettsoirée der Herren Hülmed, Körner, Göring, Grützmacher und Blaßmann kamen zur Aufführung: Streichquartette von Schumann (A-dur) und Haydn (Fis-moll), sowie das B-dur-Trio von Beethoven für Pianoforte, Violine und Violoncello. In der dritten und vierten Soirée hörten wir: Beethoven's Streichquartett (op. 18 Nr. 2), Schumann's D-moll-Trio (op. 63) für Pianoforte, Violine und Violoncello, sowie Mozart's herrliches Streichquintett (D-dur), — Haydn's sogenanntes Quintett-Quartett(?) in D-moll, Beethoven's Es-dur-Quartett (op. 74) und Schubert's Trio (op 100) für Pianoforte, Violine und Violoncello. Vorzüglich gelang die Ausführung des Mozart'schen Quintetts, sowie der beiden Trios, insbesondere das von Schumann, welches die Herren Blaßmann, Hülmed und Grützmacher mit Begeisterung vortrugen. Auch diesen Künstlern folgt der Dank des Publikums für die gehabten Genüsse während des verflossenen Winterhalbjahres, welche um so höher anzuschlagen sind, wenn man an die oft überhäuften Dienstund andern nothwendigen Erwerbsbeschäftigungen der genannten Herren denkt, welche doch nicht im Stande waren, echt künstlerisches Streben zu unterdrücken.

(Schluß folgt.)

Zeitungsschau.

Der Musikreferent der Nat. Ztg. ergeht sich gelegentlich eines Berichtes über Mehul's „Joseph" in folgenden bemerkenswerthen Betrachtungen: „Bei dem wiederholten Hören der Mehul'schen Oper traten uns ihre innigen Beziehungen zu Beethoven's „Fidelio" auf's Lebendigste entgegen. Die Verwandschaft ist evident und ließe sich bei einer genauen Vergleichung nicht bloß an dem äußern Zuschnitt der Musik wie an ihrer Ausdrucksweise im Allgemeinen, sondern selbst an ganz bestimmten melodischen, harmonischen und rhythmischen Wendungen nachweisen. Freilich erscheint bei dem deutschen Meister Alles unendlich erweitert und vertieft, Ausgangs- und Anknüpfungspunkt für sein dramatisches Schaffen war aber Mehul's „Joseph". Schon die durchaus ethische Natur des Gegenstandes und der sich ihm auf's Innigste anschmiegenden Tonsprache mußte in dem Componisten des „Fidelio" den nachhaltigsten Eindruck hinterlassen; er fand hier Geist von seinem Geist und Blut von seinem Blut, dasselbe sittliche Pathos, die gleiche ideale Innerlichkeit, die nämliche, jede sinnliche Beigabe verschmähende Einfalt und Aufrichtigkeit im Ausdruck. Bei Mehul wie bei Beethoven sind die einzelnen Personen des Dramas nichts weiter als die Träger der ihnen zu Grunde liegenden sittlichen Idee. Das ist ihr Vorzug, aber auch zugleich ihr Mangel. Beiden fehlt der liebenswürdige Realismus der Mozart'schen Oper, deren Charaktere bei aller individuellen Bestimmtheit stets die volle Resonnanz des gesammten menschlichen Wesens hindurch klingen lassen. Während sie deßhalb auch auf der Bühne, als in ihrem eigentlichen Element sich bewegen, hat man im „Joseph" und „Fidelio" stets das Gefühl, daß die äußere Handlung nur ein mit Mühe aufrecht erhaltener Prätext, die uns ans Auge sich wendende dramatische Verkörperung eine lästige Nummerei ist, über welche die Seele der Musik stets hinausstrebt, sie steht nur mit einem Fuß auf dem Theater, mit dem andern im Concertsaal. Ihrem innersten Wesen entsprechen weit mehr jene reineren und idealeren Gattungen wie Oratorium und Cantate, die nur die Empfindung und Phantasie des Hörers zur Mitthätigkeit anfrufen, als die äußere, handgreifliche Welt, in der die Oper heimisch ist."

Nachrichten.

In Berlin starb am 18. d. M. Musikdirektor Reidhart. Von seinen 150 im Druck erschienenen Compositionen ist in weiteren Kreisen wenig bekannt geworden. Desto größer war sein Ruf als Dirigent des königlichen Domchors, dessen Leistungen mit Recht in hohem Ansehen stehen. Sehr bekannt ist Reidhart auch durch die von ihm veranstaltete Ausgabe älterer, meist italienischer Kirchenmusikstücke, welche allen Gesangsvereinen eine unentbehrliche Bibliothekenummer geworden. Sonderbar ist an dieser Ausgabe nur das beigegebene Porträt Reidhart's mit der Unterschrift: „Ich bin ein Preuße, kennt ihr meine Farben?“ — In einer Soirée des Wohlthätigkeitsvereins, geleitet von A. Hahn wurden ein „Ave Maria“ für Frauenstimmen mit Clavierbegleitung von Rust, mehrere selten gehörte Chor- und Ensembleſätze von Schubert und Schumann, und ein Finale der unvollendeten Oper: L'oca di Cairo von Mozart zu Gehör gebracht. — Der Violinist Herr De Ahna aus Wien gab ein Concert und fand viel Beifall sowie Anerkennung von Seite der Kritik. — Die Singacademie brachte in ihrem dritten Concert Händel's Oratorium „Joſeph“, eines der schwächeren Werke des Meisters zu nicht ganz befriedigender Ausführung.

Vom Direktor des Berliner „Bachvereins“ Herrn G. Vierling ist eine Motette für zwei Chöre „Frohlocket mit Händen alle Völker“ in Partitur und Clavierauszug bei Leuckart in Breslau erschienen.

In Nürnberg wird vom 20.—23. Juli d. J. ein „deutſches Sängerfeſt“ ſtattfinden.

Gounod's „Faust“ ist in Mainz mit vielem Beifall gegeben worden.

In einem „geistlichen Concert“ des Bachvereins in Hamburg wurde S. Bach's herrliche Cantate „Liebſter Gott, wann werd' ich ſterben“ aufgeführt.

Die neudeutsche „Tonkünſtlerverſammlung“ wird in Weimar zwiſchen dem 4. und 8. Auguſt d. J. ſtattfinden. Es ſollte Niemanden wundern, wenn die Statuen Wieland's, Göthe's und Schiller's von ihren Sockeln ſtiegen, und als „ſteinerne Gäſte“ das ganze dort verſammelte Völklein für ihre Sünden zur Rechenſchaft zögen.

Der Direktor des Mozarteums in Salzburg, Domkapellmeiſter Alois Taux wurde am 17. d. M. während einer Geſangsprobe plötzlich vom Schlag getroffen und ſtarb nach wenigen Minuten in den Armen der ihm zu Hilfe geeilten Freunde. Er hinterläßt eine Wittwe mit fünf unmündigen Kindern. Salzburg verliert an ihm einen kenntnißreichen und um deſſen Muſikzuſtände verdienten Mann. Taux war aus dem Prager Conſervatorium hervorgegangen.

Das Hermannſtädter evangeliſche Presbyterium Augsb. Conf. ſchreibt einen Concurs zur Wiederbeſetzung der zwei verbundenen Stellen eines Stadt-Cantors und eines Organiſten aus. Termin bis 31. Mai 1861. Gehalt Alles in Allem 1500 fl. ö. W. Dafür wird aber auch ſehr viel gefordert, mehr als in der Regel heutzutage ein Menſch leiſten kann.

Die Bedingungen zur Erlangung dieſer zwei Stellen beſtehen in:

a) der gründlichen Kenntniß des Orgelſpiels;
b) der gründlichen Kenntniß der Tonwiſſenſchaften, — Harmonie und Compoſitionslehre;
c) der Directions-Fähigkeit;
d) der theoretiſchen und practiſchen Kenntniß des Geſanges;
e) der Fähigkeit, in dem Violinſpiel und in den Blasinſtrumenten (!) Unterricht zu ertheilen, wozu eigene Fertigkeit in einem gewiſſen Umfang und bis zu einem gewiſſen Grade zumal bei einem der Bewerber erforderlich iſt, und
f) der Kenntniß der erforderlichen Muſikliteratur.

Die Lehr- und Amts-Functionen beſtehen:

I. für den Stadt-Cantor:

1) in der Ertheilung des Geſangunterrichts an die Seminar-Schüler, dann in der Einübung der Kirchenmuſik, wöchentlich 4 Stunden;
2) in der Beſorgung und Ueberwachung des evangeliſchen Leichen- und Kirchen-Gottesdienſtes, der Direction bei der Kirchenmuſik, Leitung der nöthigen Proben, mit Zuziehung der ſtädtiſchen Muſik-Kapelle und anderer muſikaliſchen Kräfte, wobei es der gewinnenden und aneiferndden Perſönlichkeit des Stadt-Cantors obliegt, die hier zahlreich vorhandenen muſikaliſchen Kräfte zu ſammeln, anzuregen und zur Mitwirkung bei der Kirchenmuſik zu vermögen;
3) in der Ertheilung des Unterrichtes in den Streich- und Blas-Inſtrumenten an die Seminar-, dann die Gymnaſial- und Real-Schüler in wöchentlich 10 bis 12 Stunden, zuſammen alſo wöchentlich 24 Stunden.

II. für den Organiſten:

1) in der Beſorgung des Orgelſpiels in der großen evangeliſchen Pfarr- und in der Spitalskirche an Sonn- und Feiertagen, wie auch an Donnerstagen;
2) in der Ertheilung des Unterrichtes im Orgelſpiel an die Seminariſten, in wöchentlich 6 bis 8 Stunden;
3) in der Ertheilung des Unterrichtes im Generalbaß und in den Elementen der Compoſitionslehre an die begabteren und vorgerückteren Seminar-Schüler, und
4) in der Ertheilung des Geſangsunterrichtes in der Elementar- und Realſchule, wie auch im Unter- und Obergymnaſium. Zuſammen alſo wöchentlich 24 Stunden.

Wien.

Herr Erl, k. k. Hofopernſänger veranſtaltete am vorigen Samſtag unter Mitwirkung mehrerer ſeiner Collegen ein Concert im Muſikvereinsſaal, welches durch ein ziemlich buntes Programm ein zahlreiches Publikum anlockte, und dem Concertgeber, ſowie den Mitwirkenden viel Applaus eintrug. Unter den Letzteren befanden ſich auch die Herren Hellmesberger und Epſtein, welche aus Mozart's A-dur-Sonate mit Violine zwei Sätze vortrugen.

Die „Wiener Singacademie“ bringt am 5. Mai zur Feier ihrer Entſtehung in der Auguſtinerkirche die Vocalmeſſe „Assumpta est“ von Paleſtrina zur Aufführung. Montag den 6. Mai veranſtaltet dieſelbe aus gleichem Anlaß einen „Vergnügungsabend.“

Frl. Stöger, die als dritte Gaſtrolle die Agathe im Freiſchütz gewählt hatte, erfreute ſich in derſelben einer beifälligeren Aufnahme, als in der vorhergegangenen.

Berichtigungen.

In dem Artikel über S. Bach's Arien ſind einige ſinnſtörende Druckfehler ſtehen geblieben, die wir auf den Wunſch des Verfaſſers hier berichtigen: In Nr. 12, S. 89, Sp. 2, Zeile 6 v. u. lies aber ſtatt eben; S. 90, Sp. 1, Zeile 7 v. o. lies zaghafte, ſtatt zopfſafte; S. 91, Sp. 1, Zeile 18 v. o. lies rein als ſolche, ſtatt wie; S. 91, Sp. 2, Zeile 7 v. u. lies ſpeziell für, ſtatt ſpezeil nur; S. 92, Sp. 1, Zeile 10 v. o. lies und den, ſtatt die. In Nr. 13, S. 98, Sp. 1, Zeile 15 v. o. lies und fügt, ſtatt ſagt; Seite 100, in dem Liedverſe lies ſchallet, ſtatt ſchaltet; S. 100, Sp. 2, Zeile 16 v. o. ebenſo; S. 101, Sp. 2. vierletzte Zeile lies beibehält, ſtatt vorbehält. In Nr. 14, S. 106, Sp. 1, Zeile 4—5 v. o. lies Claviertechnik, ſtatt Charakteriſtik.

Ferner berichtigen wir bei dieſer Gelegenheit noch Folgendes:

In Nr. 14 in der Recenſion iſt der Name des Componiſten Büer ſtillſchlich Wuerſt gedruckt. Ebenſo in Nr. 16 der Name Wettich fälſchlich Wettig. Endlich iſt in Nr. 16 in der erſten Zeile zu leſen: im April, ſtatt Auguſt; Seite 122, Sp. 2, Zeile 10 v. o. ſind gut, ſtatt gut ſind, und in dem Brief von Beethoven, in der 6. Zeile: ſagte, ſtatt ſage.

Briefkasten der Redaction.

S. in H. Bitte, ſenden Sie mir den Brief von K. zurück.

Druck von Friedrich Förſter & Brüder. — Verlag von Weſſely und Büſing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 18. Wien, 4. Mai 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Böhm, vormals H. F. Müller's Wittwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Mozart's „Così fan tutte" auf der deutschen Bühne. — Recensionen. — Londoner Briefe III. — Lokales. — Correspondenz aus Dresden (Schluß). — Zeitungsschau. — Nachrichten. —

Mozart's „Così fan tutte" auf der deutschen Bühne.

Von Alfred Freiherrn von Wolzogen.

Daß ein abgeschmacktes Textbuch auch die musikalisch kostbarste Oper in der öffentlichen Meinung um so mehr zu ruiniren im Stande ist, als das in die Oper gehende Publikum leider! zum größten Theile fast immer aus Personen zu bestehen pflegt, denen die Musik dabei nur als das Nebensächliche erscheint: für diese betrübende Wahrheit bietet vor Allem Mozart's „Così fan tutte" einen recht eclatanten Beweis dar. So lange die reizende Oper existirt — Mozart schrieb sie hauptsächlich im Dezember 1789, und am 26. Januar 1790 wurde sie unter dem Doppeltitel: „Così fan tutte, ossia la scuola degli amanti" zum ersten Male auf dem k. k. Nationaltheater zu Wien aufgeführt — hat sie den Musikfreunden stets als ein wahres Juwel gegolten, ist immer auf's Neue wieder zu gediegenem Hausmusik-Unterhaltungen hervorgesucht und manches Stück daraus, namentlich die herrlichen Ensembles, auch im Concertsaal oft genug gehört worden. Nur auf der Bühne wollte sie mit der Entführung, Figaro, Don Juan und Zauberflöte niemals recht Schritt halten; ja es gab sogar eine lange Zeit, wo sie selbst seltener noch als „Idomeneo" und „Titus" über die Bretter ging, weil man eben an dem, beiläufig gesagt, einzigen Libretto des da Ponte, welches er ganz aus seiner eigenen, wie man sieht, ziemlich dürftigen Phantasie geschöpft, noch größeren Anstoß nahm, als an den altfranzösisch und altitalienisch conventionellen Arbeiten des Abbate Gianbattista Varesco, Metastasio und seines Retoucheurs Mazzola, zu denen Mozart die Idomeneo- und Titus-Musik geschrieben. Was hilft es, daß E. T. A. Hoffmann in seinen „Serapionsbrüdern" (I. 2. 1. gesammelte Schriften, I. S. 120 ff.) den verachteten Text von „Così fan tutte" für wahrhaft opernmäßig erklärt hat, daß Phantasus in einem „musikalischen Briefwechsel" (s. Berliner musikal. Ztg. von 1805, S. 293 ff) sogar für die Zartheit der darin herrschenden Ironie eine Lanze bricht: das Urtheil des Referenten für Bertuch's Journal des Luxus und der Moden (Jahrgang 1792, S. 504) ist doch allezeit maßgebend geblieben, und dieser Mann schrieb über die erste Aufführung der Oper in Berlin Folgendes nach Weimar: „Es ist wahrlich zu bedauern, daß unsere besten Componisten meist immer ihr Talent und ihre Zeit an jämmerliche Sujets verschwenden. Sollte wohl der Geschmack des Publikums, unter dem der Componist lebt, an der Wahl seiner in Musik zu setzenden Stücke Schuld sein? Gegenwärtiges Singspiel ist das albernste Zeug von der Welt, und seine Vorstellung wird nur in Rücksicht der vortrefflichen Composition besucht". —

Obschon die Gründe, weshalb der gedachte Text sich als unmöglich erwiesen, schon verschiedentlich, am einleuchtendsten und umfassendsten in Otto Jahn's Musterbiographie Mozart's (Bd. IV. S. 488—505), auseinandergesetzt worden sind, so dürfte es sich doch verlohnen, hier noch einmal auf diese Materie zurückzukommen, weil neuerdings einige neue deutsche Bearbeitungen des da Ponte'schen Libretto erschienen sind, welche eine Wiederaufnahme der Oper auf fast allen hervorragenden deutschen Theatern zur Folge gehabt haben, dieselben indessen in vielen wesentlichen Punkten so entschieden von einander abweichen, daß in dem dadurch begründeten Zwiespalt der Meinungen eine abermalige Gefahr für die dauernde Erhaltung des Werkes auf dem Repertoire unserer Bühnen zu drohen scheint. Denn wenn der gegenwärtige Zustand, der als eine Durchgangskrise zur Klärung des Urtheils recht dienlich sein könnte, verewigt werden sollte, so würde nach mannigfaltigen anderweitigen Erfahrungen das definitive Resultat aller Anstrengungen immer nur wiederum darauf hinauslaufen, daß die Direktionen bei dem raschen Personenwechsel und dem Gastspiel-Unfug, die auf unserm Theater nach wie vor heimisch sind, und bei der daraus für die Sänger erwachsenden Unbequemlichkeit, alle Augenblicke einen neuen Text zu ein und derselben Musik lernen zu müssen, die Oper, als für den täglichen Gebrauch unpraktisch, abermals zurücklegen. Da nun auch das Interesse des großen Publikums für ein Werk, das ihm in stets wechselnder Gestalt vorgeführt wird, auf die Länge unmöglich wach erhalten und das letztere jedenfalls, wenn der bisherige Zwiespalt fortdauert, niemals ein eigentliches Gemeingut der Nation werden kann, in welches sie sich von allen Seiten gleichmäßig hineinlebt, so haben wir uns die Aufgabe gestellt, die auf dem Theater gangbaren Bearbeitungen des „Così fan tutte" einer kritischen Prüfung zu unterziehen, um hiernach zu einer motivirten Ansicht darüber, welcher Text sich zur allgemeinen Annahme am meisten empfiehlt, zu gelangen. Glücklicher Weise besitzt die deutsche Bühne jetzt an dem neuerdings in's Leben getretenen Bühnenverein wenigstens eine Art von Central-Organ, und dieses erscheint so fähig wie berufen, der unseligen Principlosigkeit und Bunthscheckigkeit der Ansichten, welche bisher, als ein treuer Compagnon der politischen Zerrissenheit unseres Gesammtvaterlandes, in alle theatralischen Angelegenheiten so viel Verwirrung gebracht und die Existenz eines echten Nationaltheaters unmöglich gemacht hat, ein längst ersehntes Ziel zu setzen. Möchte also dieser Aufsatz, der freilich nur eine Spezial-Frage behandelt, namentlich auch an der bezeichneten, maßgebenden Stelle einige Beachtung finden!

Nach dem Original-Libretto des da Ponte ist das Sujet der Oper kurz folgendes: Ein neapolitanisches Schwesternpaar Fiordiligi und Dorabella, ist mit zwei jungen Offizieren, Guglielmo und Ferrando, verlobt. Ein alter Hagestolz, Alfonso, der Weibertreue für eine Chimäre hält, wettet mit den Letzteren, daß ihre Bräute noch im Laufe des Tages zur Untreue zu verleiten seien. Um die Probe zu machen, reisen die beiden Liebhaber unter dem Vorgeben, ihr Regiment habe plötzliche Marschordre erhalten, scheinbar von Neapel ab, kehren jedoch sofort, als Albanesen verkleidet, zurück und suchen nun unter

dieser Maske jeder die Braut des Andern untreu zu machen. Der erste kühne Sturm wird von den Damen abgeschlagen, obschon die beiden Freier, um ihrer erheuchelten Verzweiflung über das Nichtgelingen ihres Angriffs größeren Nachdruck zu verleihen, angebliches Gift nahmen. Das Kammermädchen Despina, von Alfonso bestochen, erscheint als Medicus und curirt sie durch Magnetismus; dann überredet sie ihre Damen, sich mit den vermeintlichen Fremden einen Spaß zu machen. Hierauf gehen die Ersteren ein; die Freier versuchen im zweiten Akt einen neuen, zarteren Angriff und geben den Damen ein Gartenfest. Dabei gelingt es zuerst dem leichtfertigen Guglielmo die Liebe der schnell erregbaren, leidenschaftlichen Dorabella zu gewinnen, dann auch mit etwas mehr Schwierigkeit und nur erst, nachdem Ferrando wiederholt mit Selbstmord gedroht hat, bringt auch dieser sentimentalere Liebhaber die Eroberung der schwärmerischeren Fiordiligi zu Stande. Alfonso hat also seine Wette vollständig gewonnen, räth den jungen Freiern jedoch, ihre Bräute nichtsdestoweniger zu heirathen, da sie probehaltigere Frauen doch vergebens suchen würden. Die Offiziere sind's zufrieden; zuvor aber sollten die treulosen Damen noch etwas gezüchtigt werden. Deshalb wird Despina von den Männern als Notar verkleidet und liest bei dem auf den Abend angesagten Verlobungsfeste den Ehecontrakt vor. Kaum ist derselbe von beiden Paaren unterzeichnet, so ertönt hinter der Scene der Marsch, mit dem das Regiment der Liebhaber im ersten Akt angeblich abgegangen ist. Alfonso bringt die Nachricht, die alten Freier seien wieder da. Albanesen und Notar werden eiligst versteckt; in tödtlicher Verlegenheit empfangen die Damen ihre nun wieder als sie selbst auftretenden Liebhaber, denen der verkleidete Notar und der liegen gebliebene Ehekontrakt in die Hände fällt. Die Damen knien, Verzeihung erflehend, vor den erzürnten Geliebten, worauf sich diese als die Albanesen zu erkennen geben, und Alfonso beide Paare zur Versöhnung auffordert, da ja Alles nur ein Scherz gewesen sei. Damit sind alle sofort zufrieden, und das Stück schließt mit der von sämmtlichen Betheiligten ausgesprochenen Moral: daß nur der glücklich sei, der Alles von der guten Seite zu nehmen wisse.

Man sieht, da Ponte hatte es bei seinem Texte in der That nur auf eine tolle Posse abgesehen; um inneren psychologischen Zusammenhang war er gar nicht bekümmert. Die Rücksicht auf den für albernen Mummenschanz nur allzu empfänglichen, derben Geschmack der Menge führte seine Feder allein. Soviel auch Mozart's Genius gethan, den völlig uninteressanten, marionettenhaften Persönlichkeiten, die ihm das Libretto überliefert hatte, eine Theilnahme erweckende Seele einzuhauchen, der Zwiespalt zwischen seiner idealisirenden Musik und dem elenden dramatischen Stoffe mußte hiernach nur um so eclatanter hervortreten. Den widerstrebenden Inhalt des Originaltextes annehmbar zu machen, sind die verschiedensten Versuche angestellt worden. Die älteste deutsche Uebersetzung, welche die Namen und Verhältnisse der handelnden Personen unverändert beibehielt, aber nach damaliger Art höchst triviale und holperichte Worte den immerhin fließenden und musikalischen Versen des da Ponte substituirte, überdies auch die Secco-Recitative in einen breiten prosaischen Dialog verwandelte, führte den Titel: „Weibertreue oder die Mädchen sind aus Flandern." Noch bis 1812 ist die Oper in dieser durchaus plumpen Form gegeben worden *). 1794 lieferte Giesecke für das Theater an der Wien, und 1804 Breyner für das k. k. Hoftheater zu Wien, jener unter dem Namen: „die Schule der Liebe", dieser mit dem Titel: „Mädchentreue" um weniges bessere Uebertragungen. Andere bald darauffolgende Textbearbeitungen bezeichneten durch ihre Titel: „die Schützen" und „die Guerillas" die Verkleidungen, in welchen die Liebhaber ihre Bräute zum Treubruch zu verleiten suchen und thaten sich zwar durch eine etwas glattere Sprache hervor, gaben aber, wenn auch am dramatischen Hergang nichts ändernd, das Original doch noch weit weniger treu wieder, als die ersten Versionen. Unglücklicher Weise kam man nun auf den Gedanken, der Grund weßhalb das Sujet nicht ziehen wolle, liege allein in der Unwahrscheinlichkeit, daß die Damen ihre Liebhaber und die Zofe in ihren Verkleidungen nicht erkennen, während doch, wie Jahn mit Recht hervorhebt, dergleichen Unwahrscheinlichkeiten in einer Menge von Luftspielen vom Publikum bestens acceptirt werden, sofern sie nur als rein äußerliche Voraussetzungen von Begebenheiten dienen, die von da ab ihren regelmäßigen Verlauf nehmen und nicht, wie hier, Verhältnissen zu Grunde gelegt werden, die an innerer Unwahrheit laboriren und deßhalb sofort auch den Zweifel des Zuschauers gegen die unwahrscheinliche Voraussetzung wach rufen müssen. Es war also der mißverstandene wahre Grund der hier vorliegenden Unwahrscheinlichkeit, welcher zu allerhand höchst unglücklichen Versuchen, dieselbe zu beseitigen, führte Freitschke unternahm es in seiner 1814 an der Wien erscheinenden „Zauberprobe" sie auf überirdische Weise zu erklären, indem er Alfonso in einen alten Zauberer und Despina, als dessen Helfershelfer, gar in einen Luftgeist verwandelte, wodurch denn natürlich alle musikalische Charakteristik verloren gehen mußte. Nicht viel geschickter verfuhr Krebel; er nannte die Oper: „Mädchen sind Mädchen", ließ die beiden Offiziere erst nach langer Abwesenheit heimkehren, und, ehe sie ihren Damen wieder unter die Augen treten, die Wette ausführen, wo dann Despina im ersten Finale die Cur in eigener Person ohne Verkleidung vornimmt, und im letzten ein wirklicher Notar auftritt, den sie nachher für ihren Liebhaber ausgiebt. In dieser Gestalt, bei der fast sämmtliche Musiksticke aus ihrer ursprünglichen Reihenfolge gerissen und ein sehr langer langweiliger Dialog hinzugedichtet war, wurde das Werk 1816 dem Stuttgarter Theaterpublikum aufgetischt. Darauf veranlaßte 1820 der damalige General-Intendant der Berliner Hofbühne, Graf Brühl, eine neue Bearbeitung von Herklots, nach welcher zwei, den Damen bisher unbekannte Freunde der Liebhaber diesen die Gefälligkeit erweisen, ihre Bräute zu verführen, ihr Diener Pedrillo aber, statt der Zofe als Arzt und Notar erscheint. Obgleich nun die im Original schon verletzend genug wirkende, rasche Untreue der Bräute und die noch raschere schwächliche Verzeihung der Freier durch die Introduction dieser fremden Verführer nur noch unzarter und empörender gemacht worden war, so hielt sich Herklot's Arbeit mit einem Dialog in gereimten Alexandrinern unter dem Titel: „die verfängliche Wette" dennoch mehrere Jahre, bis der Baron von Lichtenstein, Regisseur der Berliner Oper, einen Einfall Eduard Devrient's benützend, 1831 abermals mit einer neuen Bearbeitung hervortrat, wonach die Damen den Betrug der Liebhaber noch vor der Einführung der angeblichen Fremden durch Despina erfahren und sie dann durch verstellte Untreue strafen und beschämen. Die Scene wurde dabei nach Frankreich versetzt, der Titel in: „die Wette, oder Mädchen-List und-Liebe" verwandelt, und das Stück so bis 1835 ziemlich oft gegeben. Einen ähnlichen Weg schlug Arnold 1828 in seiner englischen Bearbeitung: „Tit for Tat" ein, und auch Louis Schneider, der 1846 das Libretto überarbeitete, die Handlung nach Spanien verlegte und das Ganze mit militärischem Pomp und Ballet ausschmückte, bekielt diese neuen Motive bei, ließ jedoch die Intrigue der Freier erst im zweiten Akt durch das Kammermädchen den Damen verrathen. Diese Bearbeitung hat sich, wohl hauptsächlich durch den in der Theaterwelt allgemein geachteten Namen des bühnenkundigen Verfassers, so wie durch die unleugbare, fast durchgehends gesangsmäßige Frische seiner oft sehr drastisch und prägnant wirkenden Verse empfohlen *),

*) Bei der ersten Aufführung am 6. August 1792 in Berlin hieß sie: „Eine macht's wie die Andere." (Vgl. L. Schneider's Geschichte der Oper, S. 76.)

*) Namentlich hübsch sind die Worte zu dem reizenden Duett II. 25. zwischen Dorabella (hier Rosaura genannt) und Guglielmo (Ma-

bis auf den heutigen Tag an vielen Bühnen erhalten und der längere Zeit vom deutschen Opernrepertoire ganz verschwunden gewesene „Così fan tutte“ wird, soviel wir wissen, hiernach noch jetzt in Wien, *) Berlin, München, Dresden, Leipzig und Stettin gegeben. Und doch hat schon ein vortrefflicher, in Nr. 4, S. 75 —84 des „Morgenblattes“ von 1856 abgedruckter anonymer, aber vom Professor Dr. Bernhard Gugler, dem Rector der polytechnischen Schule in Stuttgart herrührender Artikel: „Ein deutsches Textbuch zu Mozart's „Così fan tutte“, darauf hingewiesen, daß die an sich ganz glücklich gewählte Wendung der Fabel, wie Schneider sie beliebte, mit der Composition schlechterdings unverträglich erscheine. Es versteht sich, daß auch Otto Jahn's tief gebildetes ästhetisches Urtheil, wie es sich in seinen sämmtlichen meisterhaften Analysen der Werke Mozart's so überzeugend zu erkennen gibt, diese „Verballhornisirung“ unbedingt verwerfen mußte (s. Jahn's Mozart Bd. IV., S. 501, Note 12). Denn nicht nur, daß damit der wirksame ironische Gegensatz schwindet, welcher in den übertriebenen Liebes- und Treue-Versicherungen des ersten Aktes und der im zweiten spielenden Untreue und ohnmächtigen Reue liegt, es wird überdieß auch durch die Art, wie die Damen nun auf den beleidigenden Scherz ihrer Freier ohne Weiteres eingehen und denselben erwiedern, ihnen die gleiche Unzartheit des Gefühls aufgebürdet, welche das Original den Liebhabern allein anhängt, und die kaum weniger verletzend wirkt, als die frühere Schwachheit des so schnellen Unterliegens der Ersteren. Endlich aber, und dieß ist uns das Wesentlichste, zerstört Schneider's Fabelveränderung die musikalische Charakteristik des zweiten Aktes ganz und gar, indem die Bräute hier nur zum Schein äußern müssen, was die Musik in vollem Ernste meint, — ein Dilemma, wobei jedem wahrhaften Mozart-Verehrer, namentlich in dem herrlichen A-dur-Duett zwischen Fiordiligi und Ferrando (I. 29.): Fra gli amplessi in pochi istanti giungerò del fido sposo, und im letzten Finale, oft ganz schwül zu Muthe wird. In dem Duett, worin Fiordiligi, sich an die Seite ihres Geliebten träumend, dem eindringlichen Flehen des verkleideten Ferrando's immer schwächeren Widerstand entgegensetzt und endlich besiegt in seine Arme sinkt, redet Mozart so unverkennbar die Sprache der innigsten und wahrsten Empfindung, daß man sich selbst den, in der That anfänglich blos mit der Absicht, den Mummenschanz der verfänglichen Wette weiter fortzuführen, zu dieser Scene erschienenen jungen Mann nicht anders als von der Gewalt des Augenblicks vollständig hingerissen denken kann. Daß aber auch das Mädchen in dieser Situation und mitten unter den in ihren Mund gelegten herzenswarmen Cantilenen nur eine schale Komödie spielen soll, wie es die Schneider'sche Bearbeitung voraussetzt, ist ganz unmöglich. Jede Note, welche die Liebende singt, straft eine solche Auffassung Lügen, und nirgends in der Welt wird eine dramatische Künstlerin aufgefunden werden können, welche der Aufgabe gewachsen wäre, den schneidenden Zwiespalt zwischen der Musik und dem interpolirten Sujet durch die Feinheit ihres Spiels auch nur annähernd zu lösen. Das zweite Finale aber wird durch die veränderte Katastrophe auf das Aergste verstümmelt, wie denn auch nach Schneider die reizende Stelle (Bolero. Allegretto $^{2}/_{4}$, und Andante $^{3}/_{4}$), wo die Cavaliere sich durch Abwerfen der Mäntel, als mit den verkleideten Albanesen identisch zu erkennen geben und an die von ihnen gespielten Rollen erinnern, fortfällt.

Trotz all' dieser gewichtigen Einwendungen hat sich indessen der bewährte Direktor des Carlsruher Hoftheaters, Dr. Eduard Devrient, nicht abhalten lassen, die Schneider'schen Motive in einer 1860 von ihm verfaßten und auf der gedachten Bühne wie kürzlich, mit einigen Modificationen, auch in Breslau zur Aufführung gekommenen neuen Bearbeitung (Karlsruhe, Druck und Verlag von C. Macklot) beizubehalten. Auch er läßt die Verkleidung der Freier gleich nach dem Duett der Damen (II. 20.): Prenderò quel brunettino, in einer eingeschobenen neuen Scene durch Despina ihren Gebieterinnen entdecken, versetzt die Handlung dem italienischen Text entsprechend, der in der drei Breitkopf und Härtel zu Leipzig gedruckten Partitur steht, nach Venedig, streicht das B-dur-Duett der Freier (I. 7): Al fato dan legge quegli occhi vezzosi, die kleine Arie des Alfonso (I. 10 b): Nel mare solea etc., die herrliche E-dur-Arie der Fiordiligi (II. 24): Per pietà, ben mio, perdona, die Arie des Ferrando (II. 27): Tradito, schernito etc., so wie die lustige Arie der Dorabella (II. 28): E Amore un ladroncello, und modelt verschiedentlich am zweiten Finale, so daß er zwar um die Auslassungen der früheren Berliner Bearbeitungen ziemlich herumkommt, aber dafür der musikalischen Charakteristik nur um so mehr Gewalt anthut. Man sieht, ihm kommt es vor allen Dingen darauf an, der Oper eine unterhaltendere zweite Hälfte, einen moralisch befriedigenderen Ausgang und dadurch lebhafteren Antheil zu verschaffen. Daß die allzuvielen handlungslosen Arien (mit der C-dur-Cavatine des Alfonso [II. 30] zusammen sieben) dem zweiten Akt stets geschadet haben, kann freilich nicht geläugnet werden, und im Ganzen stimmen auch wir allezeit dafür, wo es gilt, eine librettokranke alte Meisteroper dem heutigen Geschmack wieder zugänglich zu machen, sich lieber durch einfache Auslassungen und Kürzungen, als durch directe Eingriffe in die Composition, oder durch Zusätze und gewaltsame Textunterlegungen, die mit der Musik im grellsten Widerspruch stehen, zu helfen. Ob aber jenes Auskunftsmittel so weit gehen dürfe, daß es geblieben wurden kann, wenn dem „Così fan tutte“ der Zuwel der E-dur-Arie geraubt wird, möchten wir doch in Frage stellen. Nach zwei anderen Seiten hin, hat indessen die Devrient'sche Bearbeitung vor der genannten früheren entschiedene Vorzüge aufzuweisen. Zunächst nämlich verdient die wortgetreue Uebertragung des Original-Textes alles Lob, obschon seine Worte hie und da einmal weniger sangbar sind, wie die Schneider'schen, und auch dem strengen Bedürfniß der von Mozart vorgeschriebenen Noten nicht ganz entsprechen *). Ferner aber gebührt ihm das Verdienst, welches er sich früher auch schon um „Don Juan“ und „Figaro's Hochzeit“ erworben, daß er nämlich die Original-Recitative, ohne welche die Mozart'sche opera buffa ganz ebenso ein Torso bleibt, wie die italienische, aus der sie hervorgegangen, wieder in ihr Recht eingesetzt hat. Wenn unsere Sänger die Recitativi parlanti meist noch immer nicht mit der Leichtigkeit und Grazie der Italiener vorzutragen verstehen, so darf uns dieser Umstand doch gewiß nicht abhalten, sie überall wiederherzustellen, wo sie nur der Dummheit und Faulheit der Theater-Direktoren, Kapellmeister und Darsteller, sowie der Geschmacklosigkeit des rohen Haufens (der an den platt gemeinen Späßen eines auf seinem Bildungs-Niveau stehenden Dialogs begreiflicher Weise mehr Gefallen findet, als an einer richtigen ästhetischen Verbin-

nuel) erfunden; der Anfang lautet, wie folgt: Manuel. Längst glüht ich, Du Holde, ein Herz Dir zu rauben; auch diesem von Gatte beneid ich den Platz. Rosaura: Dies Herz mir zu rauben, ich dau's nicht erlauben. Ein Herz — und von Gothe ist zwiefach ein Schatz. Man. Gern bin' ich das meine für dies zum Ersatz. Ros. Nein, Jedem das Seine, kein fremdes hat Platz“ ꝛc. Anderes freilich ist Schneider weniger gelungen, so z. B. der kleine, aber höchst charakteristische Antheil, den Alfonso (Orofrio) am Quintett I. 9. nimmt, und wo die Worte: „Schwer ist's bei solchen Scenen, daß ich dem Lachen steure!“ sehr matt klingen.

*) Pardon! Hier wird Così fan tutte seit geraumer Zeit gar nicht gegeben! D. Red.

*) Namentlich uns ist dies in der ersten Arie der Despina (I. 12: „Bei Männern, bei Soldaten“, und in der ersten des Guglielmo (I. 15): „O seid nicht so sprode“, aufgefallen, wenngleich die Letztere sich durch ihre Treue gegen das Original besonders auszeichnet. Devrient hat übrigens die Ueberzeugungen des Clavierauszugs, sowie die Herklotz'sche und Gugler'sche fleißig benutzt, auf den Reim nur wenig, den größten Werth dagegen mit Recht auf die richtige musikalische Deklamation gelegt, und in sofern ist es ihm allerdings im Ganzen recht wohl gelungen, den Intentionen des Componisten gerecht zu werden.

*

dung der einzelnen Musikstücke) zum Opfer gefallen sind. Nur wenn man in's Wasser geht, lernt man schwimmen, und so werden auch unsere Sänger die richtige Behandlung des Recitativo parlante nur dadurch allmälig sich zu eigen machen, wenn man ihnen recht häufig Gelegenheit gibt, dasselbe zu üben. Nicht ohne Glück hat Devrient versucht, den frischen Humor des da Ponte'schen Originals den, übrigens zum Vortheil der dramatischen Wirkung sehr gekürzten Recitativen wiederzugeben. Für die Instrumentirung derselben ist von Wilhelm Kalliwoda gesorgt worden, und wenn auch das Arrangement des bewährten Kapellmeisters, namentlich in der ganz neu hinzucomponirten ziemlich langen Szene des zweiten Aktes zwischen dem Duett der Damen (II. 20) und dem Freier-Duett mit Chor (II. 21) einige nicht Mozart'sche und allzumoderne Züge in das Werk hineinträgt, so muß doch seine Arbeit im Ganzen als leicht, anmuthig und nüancenreich anerkannt werden. Wir würden daher unbedingt den „Così fan tutte" in dieser Gestalt *) als die relativ gelungendste Bearbeitung der Oper empfehlen können, wenn nicht Gugler im Jahre 1858 unter dem Namen G. Bernhard mit noch einer hervorgetreten wäre, und darin die in dem erwähnten Aufsatz des Morgenblattes entwickelten, durchaus gesunden Grundsätze praktisch sehr tüchtig ausgeführt hätte. Sein Opern-Text (als Manuscript gedruckt von den Gebrüdern Mäntler in Stuttgart 1858) führt den Namen: „Sind sie treu?" und wird seit seinem Erscheinen auf dem Stuttgarter Theater mit bestem Erfolg zur Anwendung gebracht. (Schluß folgt.)

Recensionen.

Robert Schumann. Phantasiestücke für Pianoforte und Clarinette. op. 73.

— Fünf Stücke im Volkston für Violoncell und Pianoforte. op. 102.

— Märchenbilder. Vier Stücke für Pianoforte und Viola op. 113. Sämmtlich im Verlag von C. Luckhardt in Cassel.

S. B. Die hier angezeigten Compositionen von Schumann sind uns vor einiger Zeit von der Verlagshandlung mit dem Ersuchen eingesendet worden, auf ihre wie es scheint noch nicht allzusehr bekannte Existenz hinzuweisen, und das Musik liebende Publikum auf die unzweifelhaft darin enthaltenen Schönheiten aufmerksam zu machen. Nun gehören dieselben zwar schon längere Zeit der Oeffentlichkeit an, und können nicht gerade unter die bedeutenderen Werke des Dahingeschiedenen gerechnet werden. Da jedoch in dieser Zeitung von denen hier angebauten Gebiet noch wenig die Rede war, und uns beim Durchspielen obiger Sachen Einiges neuerdings durch den Sinn fuhr, was wir längst gerne einmal berührt hätten, so möge es gestattet sein auf sie zurückzukommen.

Es ist diesen und ähnlichen Stücken Schumann's in der öffentlichen Meinung viel dadurch geschadet worden, daß sie in Concerten gespielt wurden, wo sie allerdings nicht hingehören, obwohl man anderseits zugestehen muß, daß in manchen Fällen der öffentliche Vortrag durch einen anerkannten und beliebten Künstler der einzige Weg ist, dem Publikum solche Sachen bekannt zu machen, und sie dem Verständniß desselben nahe zu legen. In's Concert gehören sie aber deßwegen nicht, weil die kleine Form überhaupt nicht geeignet ist, einen allgemeinen Eindruck hervorzubringen. Das rein Subjektive, wie es sich in den leicht hingeworfenen Blueten aller Meister ausspricht, die kleine vorübergehende Stimmung, die der Künstler schnell in einen Rahmen bringt um sich ihrer zu entledigen, ist nicht bestimmt an die große Glocke gehangen zu werden, sie gehört als „Hausmusik" in den Kreis vertrauter und gleichgestimmter Freunde; nur dort wird sie recht genossen, nur dort sollte sie ertönen. Im Concert, wo die Menge der Zuhörer etwas Höheres und Allgemeineres von der Kunst verlangt, sollte nur solche Musik geboten werden, die einen Kreis verschiedener, wenn auch verwandter Stimmungen durchläuft, wo Jeder gefesselt wird durch die Verwicklung und Entwicklung die das Kunstwerk darlegt, — also die Sonate, das Trio, Quartett, die Symphonie oder das Concert, und wie die größeren Formen alle heißen. Es ist unter den ausübenden Künstlern eine Nonchalance eingerissen, eine gewisse Vornehmheit, die merken läßt, daß man dem Publikum wenig Achtung zollt, und daß man meint, dasselbe müsse auch mit der kleinsten Gabe zufrieden sein. Den Componisten wird aber damit am wenigsten ein Gefallen gethan, ja sie werden dadurch verhöhnt, verfallen endlich selber in die vornehme Nonchalance der ausübenden Künstler, und streugen sich zu größeren, als „undankbar" verschrieenen Stücken nicht weiter an. Damit geht aber die Kunst zu Grunde.

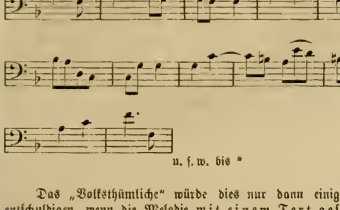
Daß die Componisten überhaupt dergleichen schreiben, darf Keinem verübelt werden, und die Größten unter Allen haben's gethan. Oder hat Beethoven nicht Bagatellen und Variationen für Pianoforte allein, oder mit Violoncell oder Violine, hat Mozart nicht ebenfalls Rondo's und Variationen in Massen geschrieben? Bei der Composition solcher Kleinigkeiten ruhte sich ihr immer thätiger Geist aus, um zu größeren Arbeiten frische Kräfte zu sammeln. In neuerer Zeit ist die Versuchung freilich größer, viel Kleinigkeiten zu schreiben. Denn nicht gelingt es dem Künstler mehr so leicht größere Werke fertig zu bringen, wie sonst. Das drückende Gefühl und Bewußtsein, daß das Höchste in der Kunst und in den großen Formen schon geschaffen sei, bemächtigt sich wohl auch zu Zeiten des Begabtesten und lähmt seine Schwingen. Analog der Dichtkunst, wo nach den großen dramatischen Werken einer vorübergegangenen Epoche nichts mehr von gleicher Bedeutung und Vollkommenheit gelingen wollte, und die anbrechende Herrschaft des Individuellen in Tausenden lyrischer Gedichte sich ankündigte, gestattete auch der Lauf der Dinge in der Tonkunst kaum mehr viel anderes, als eine massenweise Produktion von Ephemeriden.

Was nun Schumann betrifft, so gehört er zu den wenigen Neueren, die noch auf dem Gebiet der Kammermusik oder der größeren Form Bemerkenswerthes, ja Interessantes zu Stande gebracht haben, wenn es auch an Hoheit und Universalität zurücksteht gegen die Produkte seiner großen Vorgänger. Im Concert kann er daher immer verhältnißmäßig würdig repräsentirt werden, ohne daß man zu Bagatellen greifen muß, wie die sind, welche wir oben aufgeführt haben. Treten wir aber in jenen kleineren Kreis, wo die „Hausmusik" am Platz ist, so sind wir zwar wenig geneigt, uns jener hausbackenen, philisteröden, dazu oft ungeschickten Musik zu bedienen, welche der sonst als Culturhistoriker verdiente Riehl wunderbarer Weise schon in einer zweiten Ausgabe dem deutschen Publikum anbieten konnte, — desto mehr aber gerade jener von ihm über die Achsel angeschaueten Musik der Neueren, eines Schubert, Mendelssohn und Schumann, diesen duftenden Blüthen einer verfeinerten aber edlen Folgezeit, die das Dasein verschönern und bereichern. Freilich sind wir weit entfernt, uns in diese „Hausmusik" so zu versiechten, daß wir darin gefangen bleiben. Es ist uns im Gegentheil ein unbesiegbares Bedürfniß, unser geistiges Auge auf und von den Höhen einer größeren Kunst zu stärken und zu schärfen. Man kann aber für Beides den Sinn bewahren, braucht weder das Eine zu verachten, noch das Andere zu vergessen.

In diesem Sinne ist uns die „lyrische Musik" willkommen, und so können wir uns auch an den bezeichneten Stücken von Schumann ergötzen und erfreuen, um so mehr als der Componist auch durch ungewohnte Klangwirkungen unser Interesse zu erregen sucht, ohne dabei das eigentlich Musikalische seitab liegen zu lassen. Wir folgen seinen Tönen der Clarinette oder der Bratsche, und sinnen nach, was diese Musik wohl sagen könnte, ohne aber, wie wir es von den eigentlichen Programmmusikern erleben, die Grenzen der Tonkunst jeden Augenblick mit Schrecken wahr-

*) Der Devrient'sche Titel heißt: „So machen's Alle."

nehmen und empfinden zu müssen. Zuweilen wohl geschieht es, wir können es nicht läugnen, daß Schumann unsere Phantasie in Regionen führt, die uns nicht recht gefallen wollen, wo es etwas vorweltlich und chaotisch aussieht. So können wir z. B. dem zweiten der „Stücke im Volkston“ keinen Geschmack abgewinnen, wo wir im Thema folgende rhythmische Anordnung finden: 3 Takte, dann 4, 4, 3, 3, 4.



u. s. w. bis *

Das „Volksthümliche“ würde dies nur dann einigermaßen entschuldigen, wenn die Melodie mit einem Text gesungen würde, der von selbst diesen Rhythmus erzeugt. Aber selbst dann würden wir eine mehr oder minder glückliche Mesalliance erblicken. Auch Nr. 5 derselben Stücke wo die Gliederung folgendes Verhältniß aufweist: 5, 6, 2, 2, 4 Takte kann uns nicht gefallen. Ebensowenig können wir uns mit Nr. 4 der „Märchenbilder“ befreunden, wegen der eckigen, unbehülflichen, unschönen Harmoniefolge in Takt 16—22. Schade um das schöne Thema, das uns wie Abendgold hinter blauen Bergen in sehnsuchtsvolle Stimmung versetzt!

Am meisten sagen uns die Phantasie-Stücke op. 74 zu. Hier spricht Schumann's reiches, melodisches und harmonisches Wesen in seiner schönsten Verklärung zu uns. Zarte und innige Weisen nehmen uns gefangen und die Natur des Haupt-Instruments (Clarinette) erscheint in ihrem tiefsten Kern erfaßt und zum Ausdruck gebracht, während das theils begleitende, theils selbständig eingreifende Clavier jene gesättigte Harmonie entfaltet, die man bei Schumann so oft zu bewundern Gelegenheit hat. Nur Eines ist uns seltsam erschienen. Der Componist will die drei Stücke im Zusammenhang gespielt haben, was er durch ein am Schluß des ersten und zweiten Stückes hingesetztes „attacca“ zu erkennen gibt. Warum nun das? Die drei Stücke bilden jedes ein abgeschlossenes Ganzes, und sind andererseits in der Stimmung unter einander viel zu verwandt, als daß sie, in Eins zusammengezogen, nicht entschieden verlieren müßten. Da sie alle drei au- A-dur (das erste fängt in A-moll an) gehen, so fehlt die nothwendige Gegensätzlichkeit, die durch das Tempo allein um so weniger bewirkt wird, als auch die Taktart (3/4) in allen drei Stücken gleich ist. —

Freunde Schumann'scher Musik machen wir schließlich aufmerksam, daß die „Stücke im Volkston“ ersteus statt mit Violoncell auch mit Violine gespielt werden können, und daß sie ferner in ganz guten Arrongements für Clavier allein (zu 4 Händen von F. G. Jansen, und zu 2 Händen von J. Schäffer) zu haben sind. Die Phantasie-Stücke op. 73 sind statt mit Clarinette auch mit Violine oder Violoncell, und die „Märchenbilder“ op. 113 statt mit Viola auch mit Violine spielbar. Letztere bestehen auch in einem 4 händigen Auszug von Jansen. Doch ist keine Frage, daß die Lesart der ursprünglichen Form den Vorzug verdient, und die Stücke in ihrem einzig richtigen Licht erscheinen läßt.

Londoner Briefe.

III.

H. Ch. Wir durchlebten so eben eine der lustigsten musikalischen Wochen des Londoner Jahres, — denn eine solche ist unsere „heilige Woche!“ Wir Engländer dürfen, was die Art und Weise der Unterhaltungen in derselben betrifft, das Vorrecht in Anspruch nehmen, in manchen Dingen das verrückteste widersinnigste Volk des Erdbodens zu heißen. Zwar unsere Theater sind wegen der Zeit der Buße durch sechs Tage geschlossen, und ein genügender Vorrath von Oratorienmusik sorgt für die Gefühle der Andächtigen. Aber die Zahl und der Styl der anderweitigen Unterhaltungen ist derart beschaffen, daß es meine Gewandheit im Beschreiben übersteigt. In diesem Jahre war zwar die Licenz dieser Woche verkürzt durch die Achtung, die man dem Schmerz unserer geliebten Königin schuldig war und durch den Begräbnißtag ihrer Mutter. Die allgemeine Trauer verlieh unseren Concertsälen und den anderen Unterhaltungsorten einen melancholischen Anstrich; aber das Getreide und die Widersprüche waren trotzdem groß, und, ich wiederhole es, alberner und widersinniger als gewöhnlich. *)

Und so wären wir nun in der Season, und müssen bis Mitte August nebst Essen Trinken und Schlafen auch Musik genießen. Die königliche Italienische Oper eröffnete ihre herrlichen Räume mit einer so vortrefflichen Aufführung des Propheten als nur möglich, vorausgesetzt daß gewisse Künstler dem Publikum genügen. Ich werde aber hoffentlich in Wien kein Aergerniß bereiten, wenn ich sage, daß Diejenigen, die mit der Fides der Madame Viardot-Garcia genau bekannt sind, schwerlich mit Madame Csillag zufrieden sein können. Diese Rolle ist überdieß bald erschöpft, sie hat keine zwei Lesarten. Signor Tamberlik ist ein guter Johann von Leyden, obgleich seine Stimme in Rußland ihren Tribut bezahlt hat, und nicht das bezaubernde und elegante Wesen des Sig. Mario besitzt. Wie sehr bedauere ich übrigens, daß ich, diese Oper zu sehen, bis zu dem Zeitpunkte abgehalten war, wo der wahre Prophet die Bühne verlassen hatte. Ich meine natürlich Hrn. Duprez. — Die zunächst erscheinende Oper wird „Wilhelm Tell“ sein, mit Herrn Faure, einem französischen Sänger als Titelpartie, Sig. Tamberlik als Tenor, und Mad. Miolan-Carvalho als Mathilde. Diese Künstlerin ist, bei einer kleinen scharfen Sopranstimme, eine der ausgezeichnetsten Sängerinnen die man je gehört hat. Die Volubilität ihrer Stimme ist ohne Grenzen; aber es ist viel mehr in ihr als ein singender Kanarienvogel: ihr Phrasiren der Musik ist bewundernswerth, ihr Ausdruck zärtlich schelmisch und wahr. Besonders gut ist sie als Cherubim in „Figaro;“ ich habe Mozart nicht wieder so treffich singen hören, seit der Sontag. Als Margarethe in Gounod's „Faust“ (welcher, wie ich mit Freude sehe, auch in Deutschland Eingang findet) läßt sie nichts zu wünschen übrig, außer bei Leuten, die jede Stimme verwerfen, der das Schreien verfagt ist. — Da ich einmal Herrn Gounod genannt habe, den ich für einen der eigenthümlichsten musikalischen Geister unter den jetzt in Europa lebenden halte, so mag es gesagt werden, daß vor zehn Jahren in London einige seiner Musikstücke zuerst aufgeführt wurden, und zwar in einem von Herrn Hallah's Chorconcerten. Es waren unter anderen Stücken besonders eine achtstimmige Motette ohne Begleitung „aus Athalia“, und ein „Sanktus“ aus einer großen Messe. Einige Kritiker wollten denselben nur einen ganz geringen Werth beilegen, vielleicht weil ein anderer Kritiker (ich selbst) es unternommen hatte, zu unterstützen und vorwärts zu bringen was er für gut und neu hielt, und was damals ganz unbekannt und ohne Namen war. Seine

*) Unser Herr Correspondent spielt hier auf eine Unsitte an, die allen großen Städten eigen ist. Oder ist es in unserem katholischen Wien etwa anders? — Uebrigens wissen wir nicht warum unser geehrter Correspondent uns nicht über die zur Aufführung gebrachten Oratorien referirt. D. R.

„Sapho“ welche spät im Jahre 1851 in der italienischen Oper aufgeführt wurde, gefiel auch nicht allgemein. Es bestand für ihn keine Coterie, und es ist unser englischer Fehler, daß wir gegen alles Ungewohnte mißtrauisch sind.

Und nun sehen wir das Resultat! Nach Verlauf von 10 Jahren ist Gounod einer von Jenen geworden, auf den Europa die Hoffnung musikalischen Genusses setzt. Es soll mich nicht wundern, wenn nun auch „Sapho“ in Ihren Theatern ebenso ein Lieblingsstück des Publikums würde wie die „Bestalin“ von Spontini. (Das will nicht allzuviel sagen. D. Red.) Wenigstens wüßte ich keines jüngeren Componisten Oper zu nennen die sich was einfaches und poetisches Pathos betrifft, mit dem 3. Akt der Genannten messen könnte.

Her Majesty's Theatre, welches, wenn man den Zeitungen trauen darf, sonst immer sehr herrliche Erfolge gehabt hat, seit 15 Jahren aber der Schauplatz von Umsturz, Ruin und einer Unordnung nach der andern gewesen ist, befindet sich jetzt abermals in Verlegenheit. Der bisherige Unternehmer hat es aufgegeben, und wenn es überhaupt wieder geöffnet wird, so denke ich wird es nur geschehen um wieder geschlossen zu werden. Alle möglichen schlechten Verwaltungssysteme sind versucht worden: Gegen Wahrheit und Vernunft erzwungene Erfolge, Einmischung von Agenten die auf eine unerträgliche Art mit den Künstlern verkehrt, und sich dabei ein schönes Vermögen gemacht haben, gleichviel ob die Sänger bezahlt worden sind oder nicht, gleichviel ob das Theater mit zahlenden Zuhörern gefüllt wurde oder nicht, — Alles ist in der größtmöglichsten Ausdehnung ausgepreßt worden. Das Orchester (ich spreche hier von der italienischen Saison) war immer schlecht geleitet und schwach, der Chor ärmlich, die Szenirung und Garderobe sehr mittelmäßig. Große Künstler haben allerdings dort gesungen, aber ich erinnere mich nicht einer wirklich guten Aufführung eines guten Werks. In den letzten Jahren bestand der einzige Werth dieses Theaters darin, daß es seine Rivalen am Einschlafen verhinderte.

In der zweiten Woche des April haben unsere beliebten musikalischen Unterhaltungen begonnen, denn um diese Zeit füllt sich London durch die Rückkehr aller jener Leute, welche, wie es unsere lächerliche Mode gebietet, über die Feiertage abwesend sind. Unsere Aristokratie zieht es vor die Stadt zu verlassen, wenn die Luft kalt und das Wetter unbeständig ist, und Jene darunter, welche mit der Regierung in Verbindung stehen, können die Schönheit ihrer ländlichen Besitzungen sehen, wenn der Sommer vorüber ist. Für dieses Publikum gibt Herr Ella die Kammermusiksoiréen, welche er „musical Union“ nennt. Die Musik die man da hört ist von der besten Gattung, meistens sorgfältig vorbereitet und von den besten Künstlern in London aufgeführt. Unsere englische Abneigung gegen Neues wird von dem beliebten Concertveranstalter in verdächtiger Weise berücksichtigt. Besonders zu bedauern ist, daß Herr Ella sein eigener Journalist und Notizenschreiber ist; seine Programme enthalten nicht allein Bemerkungen über die Musik welche aufgeführt werden soll, sondern auch Lobsprüche auf die Künstler, welche auftreten werden, und Anekdoten über sich selbst und andere mit seiner Musik in Berührung kommende Leute, die mehr persönlicher Art als taktvoll sind. Dies ist so wenig nach dem Geschmack vieler Künstler und Journalisten, daß die letzteren mit wenig Ausnahmen beschlossen haben, keine Notiz mehr von seinen Aufführungen zu nehmen. Ich kann nicht anders als annehmen, daß es für einen Concertveranstalter ein überflüssiger Irrthum (superfluous mistake) sei, ausserdem noch ein ecrivassier (wie die Franzosen sagen, — wir haben dafür kein passendes englisches Wort) sein zu wollen.

Herrn Ella's erster Clavierspieler für 1861 ist einer von Ihren prächtig gebildeten Wiener Mustern, Herr E. Pauer welcher erfreulicherweise hier lebt, einer unserer besten Lehrer und ebenso geachtet ist wegen seiner männlichen Einfachheit des Charakters, als wegen seiner musikalischen Talente und technischen Geschicklichkeit.

In unseren Concerten war bisher Herr Vieuxtemps der bevorzugte Virtuose auf der Violine, obgleich die Zeit ihren Einfluß geltend macht. Er spielt gewiß jetzt nicht besser als früher, und eine gewisse Schwerfälligkeit des Styls, welche bei so manchen belgischen Künstlern gefunden wird und aus einer falschen Idee von Größe und Ausdruck hervorgeht, erscheint nicht mehr durch vollkommene Reinheit und Klangfülle ausgeglichen. Die einzige Musik die er außer der hergebrachten spielen mag, ist seine eigene, und diese trägt, nach meinem Ohr, obgleich sorgfältig gearbeitet, das Gepräge des heimathslandes ihres Erfinders, ist schwerfällig und matt, und läßt den Styl vermissen, welcher entzückt wie die Solo-Musik von Spohr oder Beriot oder Ihres Manfeder.

Der excentrische Herr Ole Bull wird uns wieder mit seinem Besuch beehren. Vor 20 Jahren, wo er zum letzten Mal hier war, machte er nur den Eindruck des Absonderlichen. Es wird sich zeigen ob zwanzig Jahre abenteuerlichen Lebens ihn zu dem gemacht haben werden, was er damals nicht war, ein wirklich großer Spieler. Wir sind den Zeiten der schlechten Harmonien, der sinnlosen Pizzikatos und des Stöhnens eines ewigen Tremolo entwachsen, die nur eine armselige Nachahmung der Eigenthümlichkeiten eines der sonderbarsten und größten Genies waren, die die Erde gesehen hat, und welches heißt — Paganini.

Locales.

S. B. Das am letzten Sonntag stattgefundene Zöglingsconcert des Conservatoriums ist im Ganzen recht gut ausgefallen. Namentlich war die Aufführung der Anakreon-Ouverture, dann der G-moll-Symphonie von Gade, und die Begleitung des C-moll-Concerts von Beethoven unter der Leitung des Herrn Direktor Helmesberger sehr exakt und ebenso schwung- wie maßvoll. Das junge Orchester zeigte auch recht schöne Kräfte bei einigen Blasinstrumenten. Nur der Ton des ersten Oboisten hatte etwas schrilles und unangenehmes. Die Gade'sche recht hübsche Composition, die wir nur jetzt nach mehrmaligem Hören eher eine Balletmusik im höheren Styl nennen möchten, als gerade eine Symphonie, — deren Adagio unstreitig der schönste Satz darin ist, deren Menuet aber durch das langsame Tempo einen ziemlich schwerfälligen Charakter erhält, ist nun von den Zöglingen seit zwei Jahren zum zweitenmal öffentlich gespielt worden. Dazwischen lag die B-dur Symphonie desselben Componisten. Das scheint uns doch für ein „Conservatorium“ zu viel Gade! Von den Sololeistungen ist zu nennen der nette und präcise Vortrag des ersten Satzes des C-moll-Concerts von Beethoven durch den jugendlichen Zögling Josef Rubinstein; Feuer und Kraft blieb noch zu wünschen. Die von ihm laut Concertzettel selbst componirte Cadenz, die eine viel ausgebildetere musikalische Natur verrieth, stimmte uns nicht recht mit der gesammten übrigen Erscheinung des jungen Pianisten zusammen, und es wunderte uns, daß wenn das Conservatorium wirklich einmal mit einem produktiv begabten Zögling hervortreten kann, dies nicht in größerem Maße mit mehreren Versuchen geschah. Sehr gerne hätten wir dafür eine der vier Gesangsnummern geopfert, welche nur geeignet waren, unsere Meinung über die Marchesische Schule neuerdings zu bekräftigen. Abgesehen von einem gewissen Sicheren (nur zu sicheren) Wesen, das allen diesen Fräuleins eigen ist, war auch diesmal wieder hauptsächlich das bei Liedern so ganz unpassende geradezu lächerliche Mienenspiel auffallend, welches jedem Wort einen affectirten Gesichtsausdruck zu geben sucht. Im Uebrigen ist unsere Ansicht über diese Schule unsern Lesern bekannt. Die gewählten Gesänge waren S. Bach's Arie „Mein gläubiges Herze“, ohne wirkliche Empfindung und den hier so nothwendigen Schwung und Jubel gesungen von Frl. Amalie Auga, dann Rossi's erst kürzlich gehörte (im Jahr 1686 componirte) Arie (Frl. Schmiedl) und Lieder von Schubert und Schumann

gesungen von Frl. Pauline Kanitz. Die Gesangspiecen wurden von Herrn Wilhelm Schenner in technisch vollkommen genügender Weise am Clavier begleitet.

Correspondenzen.

Dresden.

(Schluß) *).

In den drei letzten Produktionsabenden des Tonkünstlervereins kamen zur Aufführung: Streichquartett von Mendelssohn op. 44 Nr. 3 (die Herren Hüllweck u. s. w.), Bach's Concert für 3 Claviere in D-moll (die Herren Blaßmann, Spindler und Merkel), Serenade für Blas- und Streichinstrumente von Johannes Brahms, — Schubert's G-dur-Quartett op. 164 (die Herren Seelmann, Ackermann, Meinel und Tietz jun.) Beethoven's G-moll-Sonate op. 5 für Pianoforte und Violoncell (die Herren Hartmann und F. A. Kummer), Mozart's herrliches Octett für Blasinstrumente (C-moll) — Quartett von Stähle (op. 1) für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncello (die Herren Rollfuß, Körner, Göring und Tietz jun.), Streichquartett (G-dur) von Mozart (die Herren Hüllweck u. s. w.), die Wassermusik von Händel, — Streichquartett von Herrmann (die Herren Hüllweck u. s. w.), das sogenannte Forellen-Quintett von Schubert op. 114 (die Herren F. Reichel, Seelmann, Meinel, Tietz jun. und Keyl sen.), die „Feuermusik" von Händel. — Die Werke von Stähle und Hermann waren neu. Ersteres ist das Produkt eines leider im vorigen Jahre verstorbenen jungen Componisten, welcher in den ersten Studien seiner Entwicklung stand und in seinem Opus Sinn für Form und Melodie verräth, — das letztere vom Bratschisten des Leipziger Orchesters Friedrich Hermann, ist eine sehr beachtenswerthe Arbeit eines tüchtigen strebenden Musikers, der sich nur oft zu sehr an Mendelsohn anlehnt. — Ueber die Wasser- und Feuermusik, sowie über den Tonkünstlerverein, werde ich Ihnen nächstens in einem besonderen Artikel berichten.

Am 27. Januar fand das Concert eines hiesigen Componisten und beliebten Clavierlehrers, Herrn Friedrich Baumfelder, statt. Schüler des Leipziger Conservatoriums, verbindet der junge Mann Talent und Fleiß mit achtungswerthem Streben und Wissen. Aber er ist in Gefahr durch Mangel aller Selbstkritik in Unbedeutendheit und Flachheit zu versinken. Herr Baumfelder brachte nur eigene Compositionen zur Aufführung, worunter Beachtstücke aus der romantischen Oper „der Liebesring," welche bei Gelegenheit der Mannheimer Preisbewerbung belobt worden ist; — ferner ein Clavierconcert (besser Potpourri) über englische Themas u. s. w. Um den wahren Barometerstand der öffentlichen Meinung kennen zu lernen, wäre Herrn Baumfelder zu rathen, seine Sachen vor einem minder freundschaftlich gesinnten Publikum aufzuführen; wahre und redliche Freunde des talentvollen Musikers können dies nur in seinem eigenen Interesse wünschen. — Von den vielen andern Concerten der letzten Monate ist hauptsächlich das der Dresdner Singacademie am 19. Januar zu erwähnen, in welchem unter Leitung des verdienstvollen Directors gedachter Academie, des Herrn Rob. Pfantzschner, Haydn's „Jahreszeiten" zur Aufführung kamen. Am 4. März folgte eine Soirée des Harfenvirtuosen John Thomas aus London und seiner Verlobten Frl. Desirée Artot von der Lorini'schen italienischen Operngesellschaft in Berlin. Ersterer ist ein in jeder Beziehung ausgezeichneter Virtuose auf seinem Instrumente, welches freilich musikalisch nie recht befriedigen will. Frl. Artot ist eine ausgezeichnete Sängerin, rechtfertigt aber den Berliner Enthusiasmus doch nicht ganz. Eine Sängerin ersten Ranges ist sie nicht. Dazu fehlt ihr Schmelz und sympathischer Klang der Stimme, Tiefe des Ausdrucks und die letzte Feile in technischer Beziehung. Uebrigens steht man aus solchen Concerten, — in diesem wechselte nur Herr Thomas mit Frl. Artot, welche zuletzt noch den schrecklichen Walzer „il bacio" von Arditi sang, — daß der musikalische Geschmack ein besserer geworden ist. Man kann solch absoluten Virtuosenstandpunkt doch nicht mehr vertragen. Ganz ohne „gute Musik" mag selbst das blasirteste Publikum nicht mehr ausdauern. — Am 13. März fand eine Soirée des Pianisten Herrn L. Hartmann (Schüler von Liszt) statt, welcher wir nicht beiwohnen konnten. Es kam darin ein Trio für Clavier, Violin und Violoncello von A. L. Frank (op. 1) zur Aufführung, welches vom Concertgeber mit einiger Ostentation angekündigt war. Dasselbe ist seit ungefähr 20 Jahren schon bekannt und nicht ohne Verdienst, hat jedoch mehr Anspruch auf den Namen eines „authomatischen Problems", als auf den eines „gesunden Musikstückes". Der Componist lebt jetzt (soviel bekannt ist), als Organist in Paris.

Das hiesige Conservatorium für Musik unter Protection S. K. H. des Kronprinzen und Direktion der Herren Pudor und Riet, entfaltet eine rühmliche Thätigkeit, wovon es fortgesetzt Proben durch monatlich stattfindende Abendunterhaltungen giebt. Auch am Vorabende des Geburtsfestes S. M. des Königs fand eine derartige Soirée statt, welche glücklich erzielte Resultate vorführte.

Wie Sie sehen, herrschte hier diesen Winter ein ziemlich reges Leben in Betreff von Concerten, Abendunterhaltungen u. s. w. Leider kann man nicht Gleiches von der Oper im K. Hoftheater sagen. Die Erwartungen, welche die Freunde eines klassischen Repertoirs vom vergangenen Winter hegten, haben sich leider nicht erfüllt. Die einzigen freudigen Ereignisse waren nach der Genesung der Frau Bürde-Ney die vortrefflichen Darstellungen des „Fidelio" und „Idomeneo" unter Direction des Hrn. Dr. Riet. Außerdem wurde statt einer längst gewünschten Gluck'schen Oper Halevy's unerquickliche „Jüdin" neu einstudirt, ein sehr zweifelhaftes Vergnügen, trotz der guten Ausführung. Am Fastnachtsdinstage folgte Offenbach's „Orpheus in der Unterwelt", eine Ausgeburt des Blödsinns, welche jetzt burleske Oper genannt wird, und die unter keinen Verhältnissen in ein Hoftheater, sondern nur in Vorstadttheater gehört. — Shakespeares „Wintermärchen" entzückte bei aller Abenteuerlichkeit durch seine unvergänglichen poetischen Schönheiten, — gar nicht aber durch die beigegebene Flotow'sche Musik. Flotow und Shakespeare: Wein und Wasser, edles Gold und rothschimmerndes Kupfer. Am Schluß der Saison kam noch die alte reizende Oper von Fioravanti „die Dorfsängerinnen" (le cantatrici villane) zum erstenmale in deutscher Sprache sehr gelungen unter Riet's Leitung zur Aufführung. Solche Operchen gegenüber der modernen großen Oper nehmen jetzt die ganze Theilnahme des Publikums in Anspruch. Der Gegensatz wirkt dabei erstaunlich. Man wundert sich, eine so einfache seingestaltete und liebliche Musik mit einem spaßhaften, freilich mitunter etwas albernen Texte zu hören, sich dabei nicht zu langweilen, und schließlich befriedigt ohne Nervenreiz nach Hause gehen zu können. — Hiermit wären denn meine Berichte für diesen Winter geschlossen. Leider muß ich Ihnen aber noch zwei harte Verluste mittheilen. Der erste ist Ihnen bekannt, Ernst Rietschel starb am 21. Februar früh 6 Uhr, ein unersetzlicher Verlust für die Kunst — für Dresden. Nicht minder bedauerlich ist der zweite. Carl Lipinski, erster K. S. Concertmeister, hat sich veranlaßt gesehen, wegen Kränklichkeit in Pension zu treten. Mit ihm geht eine große gewaltige Künstlerkraft verloren, ja man kann sagen, der letzte Geiger der großen italienischen Schule, dem jetzt nur Joachim ähnelt. Wer wird den Meister ersetzen?

Nachschrift: Wie ich eben vernehme, ist Herr Lauterbach aus München an der Seite des Herrn F. Schubert als 2. Concertmeister angestellt worden.

*) Wir berichtigen hier sogleich, daß es in der vorigen Nummer auf der zweiten Spalte dieses Berichtes, Zeile 12 und 13 heißen muß: Quinten-Quintett, statt Quintett-Quartett.

Zeitungsschau.

R. Wagner hat über das Schicksal seines „Tannhäuser" in Paris einen „Brief an einen Freund" veröffentlicht, den man als das non plus ultra hochmüthiger Prahlerei bezeichnen muß. Ihm zufolge hätte der Tannhäuser bei der ersten Aufführung einen „großen Sieg" errungen gehabt, und nur den Bemühungen der Pariser Recensenten und des „Jockeyclubs" wäre es zuzuschreiben, daß die Oper nach der dritten Aufführung zurückgezogen werden mußte. „Niemals", heißt es weiter, „habe man das Publikum mit so großer Lebhaftigkeit für ein angefochtenes Werk Partei ergreifen gesehen, — und nur der Mangel eines Ballets im 2. Akt, dann

die innere Schwäche und Schwunglosigkeit der Aufführung, die Muthlosigkeit des Sängers der Hauptpartie und die Geistlosigkeit des Orchesterchefs wäre an dem Mißerfolg schuld gewesen (und doch schreibt Wagner von „Sieg" und einstimmigem Beifall!). Daß irgend ein Mangel dem Werk anhaften könne, das auch nur von Weitem anzunehmen, fällt dem alle Grenzen überschreitenden Hochmuth Wagner's gar nicht ein. Künstlerisches Selbstgefühl ist gewiß in vielen Fällen als berechtigt anzuerkennen; wenn es aber wie hier in eine so lügenhafte, das natürliche Gefühl beleidigende Form gekleidet wird, so muß nachgerade der letzte Rest von Achtung für Wagner schwinden. Auf den erwähnten Brief antwortet nun einstweisen der „Constitutionnel" Folgendes: „Herr Wagner ist in seinen Briefen nicht glücklich. Er scheint zu glauben, daß seine Oper ausgepfiffen worden, weil sein Ballet darin vorgekommen sei. Das ist aber ein Irrthum. Der „Tannhäuser" wurde ausgepfiffen, weil man ihn sehr langweilig, unklar, weitschweifig, unmelodisch und antimusikalisch fand. Wenn ein Ballet darin gewesen wäre mit einer Musik im Genre des famosen Bachanale, so würde man nur eine halbe Stunde früher gepfiffen haben. Das ist Alles. Die Abonnenten der Oper sind weder so einfältig, noch so lächerlich, sich bei den Musikern der Zukunft einschmeicheln zu wollen. Sie lieben und verstehen die schöne Musik, die Musik der Vergangenheit, die Musik der Gegenwart, die unvergängliche Musik, die Herrn Wagner nicht behagt. Sie haben Mozart, Berthoven, Haydn und Weber Beifall klatschen, so oft die Gesellschaft aus dem Conservatorium die Werke dieser Meister zu den Benefices der Künstler-Kasse gespielt hat. Nicht ein Abonnent hat da seine Loge durch seinen Sitz unbesetzt gelassen, und es ist kein Ballet darin gewesen. — Zugegeben, daß die Pariser Opposition gegen den „Tannhäuser" über das schickliche Maß hinausgegangen ist, die Thatsache des Mißerfolges der Oper wird von allen Seiten bestätigt. Besser, der deutsche Tondichter hätte sich vorher begnügt mit der Anerkennung, die seine Anhänger ihm in Deutschland verschaffen, als daß er nun hinterher die öffentliche Meinung als Briefsteller zu bearten sucht und dabei gar den Kaiser der Franzosen als Mäcen anruft. Das beste, weil sachgemäßeste Mittel, das Publikum für sich zu stimmen, wird für einen Musiker aber immer seine — Musik sein und bleiben. Wer würde nicht lachen, wenn ein ausgepfiffener Dramen-Dichter hinterher die Geige spielte oder die Flöte bliese. Durch andere als musikalische Noten wird schwerlich ein Musiker die öffentliche Meinung corrigiren."

Nachrichten.

In einem von Herrn C. Perfall mit dem Personal seines Oratorium-Vereins und der k. Hofkapelle zu einem wohlthätigen Zweck in München gegebenen Concert führte derselbe seine drei Mährchen (Dichtungen von F. Bonn) „Dornröschen", „Undine" und „Rübezahl" auf, letzteres zum erstenmal, die beiden andern, älteren, wiederholt. Den meisten Beifall scheint nach den verschiedenen Zeitungsberichten „Undine" gefunden zu haben. — Herr Lauterbach gab ein Abschiedsconcert, in welchem er u. A. die „Gesangsszene" von Spohr und die „Chaconne" von Bach spielte.

An Dietrich's Stelle in Bonn ist Herr K. J. Brambach zum Musikdirektor daselbst erwählt worden. Derselbe ist aus der Rheinischen Musikschule in Cöln hervorgegangen, war später Stipendist der Mozartstiftung in Frankfurt und hat als solcher seine Compositionsstudien bei F. Hiller fortgesetzt. (Auf ein neu erschienenes Werk desselben, ein Sextett für Piano und Streichinstrumente, kommen wir nächstens in diesen Blättern zu sprechen.)

Der Pianist A. Jaell macht in Paris viel Glück.

H. Berlioz's Damnation de Faust ist in einem Concert des Conservatoriums mit vielem Beifall aufgeführt worden.

Das Journal des Pays-Bas schreibt: Gestern wurden die Quartett-Soiréen des Herrn van Gelder durch eine sehr bemerkenswerthe Sitzung beschlossen. Das Quartett von Hrn. Bagge (Wien bei G. Lewy, Hofmeister's Catalogue führe es fälschlich unter dem Namen Selm. Bache an. D. Red.), vorzüglich gespielt durch die Herren Simon, Zurhaar, Mulder und van Gelder, fiel besonders durch sein originelles und munteres Scherzo auf. Das Quintett von Schubert, ein bewundrungswürdiges Stück, und ein Octett von demselben wurden sehr verdienstlich gespielt u. s. w.

Die Prager Theaterdirektion will zur Kaiserkrönung R. Wagner's ersten Theil der „Nibelungen-Trilogie" aufführen. Wir beneiden die Prager nicht um diesen Genuß.

Frau Ferrari und Herr Gunz, früher Mitglieder des Wiener-Hofoperntheaters haben am Hoftheater zu Hannover viel Beifall gefunden und sind daselbst engagirt worden.

Unter der Redaktion von R. Tschirch erscheint soeben Nr. 1 einer neuen „Deutschen Männergesangszeitung", herausgegeben vom Märkischen Central-Sängerbunde.

S. Bach's Matthäuspassion ist am Dienstag vor Ostern in Aachen mit einer Besetzung von 220 Sängern im Doppelchor, 50 im Knabenchor und 60 Orchesterspielern aufgeführt worden. Diese Aufführung legte das beste Zeugniß für den Dirigenten Hrn. Müllner ab, und war das Beste von dem Guten, was unter seiner Leitung in Aachen bisher geleistet wurde.

Wien.

8. B. Der vor Kurzem ausgebene 10. Jahrgang von J. S. Bach's Werken enthält wieder zehn Kirchencantaten, welche nur geeignet sind, die Bewunderung und Verehrung des großen Meisters zu erhöhen. Es ist dem heutigen Musiker, und hätte er noch so viel contrapunktische Fertigkeit, geradezu unbegreiflich, wie Bach in so verhältnißmäßig kurzer Zeit, als er zur Composition einer solchen Cantate verwendet hat, so durch und durch vollendete Kunstwerke in der schwierigsten Form zu Stande bringen konnte; zugleich aber muß er in wahren Jubel ausbrechen über die Fülle musikalischer Poesie, die hier aufgehäuft ist: — von Declamation gar nicht zu reden, denn eine sinngemäßere, nach jeder Seite hin zutreffendere Betonung läßt sich gar nicht denken. Wenn es heute noch Leute gibt, die es Rich. Wagner auf's Wort glauben, er habe die richtige Deklamation erfunden, so darf man getrost das Buch der Zeit um mehr als 100 Jahre zurückschlagen und aus Bach beweisen, wie es damit steht. Der Unterschied ist nur der, daß dort bei Bach noch andere Dinge zu finden sind, die Wagner nicht hat, namentlich musikalische Logik, Ordnung, Symmetrie, Wohlklang. — Von den 10 Cantaten dieses Bandes, auf die wir noch ausführlicher zurückkommen, haben uns bis jetzt namentlich Nr. 45 und 46 unbeschreiblich erquickt. — Es sind nun 50 Cantaten da, und wieviel kennt das Publikum davon? Es kommen wohl auch noch sporadisch in Deutschland Gesangvereine vor, welche die jährliche Ausgabe von 5 Thlr. scheuen, um sich in den eigenen Besitz dieser Schätze zu setzen; vielleicht auch Direktoren solcher Institute, die von diesen 50 Cantaten kaum Eine kennen. — Es ist geradezu unbegreiflich, daß man hier nicht eifriger zugreift, und wenn drei Gesangvereine in einer Stadt zugriffen, sie hätten alle Hände voll zu thun, um für sich und Andere Frende daraus zu schöpfen.

Die Herrlichkeit des kürzlich zusammengesetzten „berathenden Comité's" am Hofopernttheater hat, wie wir eben vernehmen, bereits ein vorläufiges Ende gefunden. Herr Prof. Hanslik soll seine Demission gegeben haben, und in Folge dessen auch Herr Dr. Sonnleithner. Vrgl. die Notiz in Nr. 6 d. Bl.

Sr. Durchlaucht der als Musikfreund bekannte und um die Musikzustände Wiens sehr verdiente Fürst Georg Czartoryski hat sich vorgestern mit einem bürgerlichen aber hochgebildeten Mädchen, Fräulein Marie Czermal vermählt.

(Eingef.) In der vorigen Nummer dieser Zeitung wurde gesagt, daß die Singacademie um den Redoutensaal zu füllen, viele Freikarten ausgebe. Es würde nicht geschadet haben, wenn beigefügt worden wäre, daß sämmtliche Wiener Musikvereine zu diesem Mittel greifen, denn es gibt in Wien faktisch nicht mehr als 500 Menschen, die gute Musik lieben und dafür soviel Geld auszugeben im Stande sind, als nöthig ist, um die Philharmonischen und Gesellschaftsconcerte, die Quartette Hellmesbergers und die Concerte der großen Gesangvereine besuchen zu können.

Veritas.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 19. Wien, 11. Mai 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Mozart's „Così fan tutte" auf der deutschen Bühne (Schluß). — Recensionen. — Lokales. — Correspondenzen aus München und Jena. — Zeitungsschau. — Nachrichten.

Mozart's „Così fan tutte" auf der deutschen Bühne.

Von Alfred Freiherrn von Wolzogen.

(Schluß.)

Auch in dieser neuen Bearbeitung von Professor Dr. Bernhard Gugler sind die Original-Recitative mit der nothwendigen Verkürzung und Umformung, wie sie die von ihm ebenfalls veränderte Handlung und die hieraus folgende Versetzung mehrerer Gesangstücke bedingte, beibehalten, und zwar sind dieselben zum Vortheil der raschen dramatischen Entwickelung noch kürzer, als bei Devrient, ohne daß dabei doch irgend ein, zur Exposition der Handlung wesentliches, psychologisches Motiv ganz unangedeutet gelassen wäre. In den hier beliebten Auslassungen und Aenderungen wird man weder eine Einbuße an Mozart'scher Musik, noch eine fremdartige Zuthat entdecken können, und auch in den wenigen ergänzenden und verbindenden Recitativ-Takten, die Gugler hinzugesetzt hat, sind die Begleitungs-Figuren Mozart'schen Compositionen entnommen, worin der strenge Mozart-Verehrer jedenfalls einen Vorzug vor den wie immer geschickten, aber viel eigenartigeren Kalliwoda'schen Arrangements wird anerkennen müssen. — Das Ziel, welches sich Gugler steckte, war, wie er dies auch in einer kurzen Vorbemerkung zu seinem Texte ausspricht, die Intentionen Mozart's in den Einzelheiten der Composition zu unverkümmertem Ausdruck gelangen zu lassen, zugleich aber den Charakter des Drama's im Ganzen so weit in eine höhere Sphäre zu heben, daß der Widerspruch zwischen der verletzenden Karikatur des italienischen Libretto und dem feinen Colorit der Musik verschwinde. Um dies zu erreichen, wandte er, stets eingedenk dem speifischen Ausdruck der Musik in keiner Art zu schaden, bei weitem gelindere Mittel an, als Lichtenstein, Schneider und Devrient. Zunächst nämlich dehnte er die im Original auf einen einzigen Tag beschränkte Dauer der Handlung auf einen längeren Zeitraum aus und legte zwischen den Abschied der Freier und ihren ersten Angriff einen Abschluß, der durch den Chor der abziehenden Soldaten nach dem zweitem Quintett ganz passend hergestellt wird und überdies den großen Vortheil gewährt, die oft bemängelte Unwahrscheinlichkeit des Nichterkennens der verkleideten Liebhaber wenigstens in etwas zu mildern. *) Ferner beseitigte er, was von vornherein jeden verföhnenden Ausgang psychologisch unmöglich macht, nämlich den Umstand daß jeder der beiden Liebhaber die Braut des Andern zur Untreue verleitet; er läßt also jeden seine eigene Geliebte prüfen, und bemerkt hierüber in dem öfters eitirten Morgenblatt-Artikel etwa Folgendes: „Wenn die eigene Verlobte sich ihrem Bräutigam, angezogen durch einen geheimen Zauber, eine nicht bis zum Bewußtsein durchbrechende Sympathie, zuletzt ergibt, so ist eine Verföhnung möglich. Diese Aenderung, d. i. die Unterstellung, Fiordiligi sei die Verlobte Ferrando's (und Dorabella die Guglielmo's) war durch die ursprüngliche Anlage des Stückes leicht gemacht, da die Männer vor ihrer Verkleidung nur wenig auf der Bühne mit den Mädchen verkehren und dabei überdies die beiden Paare stets gleichzeitig auftreten." Es ist dies jedenfalls das beste Mittel um namentlich die Widersprüche zu motiviren, daß Fiordiligi nach dem Erwachen ihres Gewissens, und nachdem sie kaum den schwärmerischen Entschluß gefaßt hat, in Männerkleidern ihrem Bräutigam auf's Schlachtfeld zu folgen, (Gugler ersetzt diesen heroischen Gedanken durch den sentimentaleren Resignations-Beschluß, in's Kloster gehen zu wollen), plötzlich und ohne irgend eine andere Vermittlung, als die wiederholte Drohung mit Selbstmord von Seiten des Verführers, sich diesem in die Arme wirft, und daß die Liebhaber nach dem Vorgefallenen und unmittelbar nach den lebhaftesten Wuthausbrüchen über die Untreue ihrer „keine zwei Soldi werthen" Bräute den letztern vollständig verzeihen. Wir gestehen also, daß wir diese Fabeländerung für eine äußerst glückliche halten, und wenn man ihr das nüchterne Bedenken, daß dadurch die Unwahrscheinlichkeit des Nichterkennens nur gesteigert werde, entgegen stellen will, so appelliren wir in dieser Beziehung an das natürliche Gefühl jedes noch so oberflächlichen Zuschauers; dasselbe wird sich gewiß mit der Gugler'schen Handlung weit leichter verföhnen, als mit dem völlig widerwärtigen Uebers Kreuz-Verführen des Originals. Seiner gewandten Motivirung der früher in der That unmöglichen Ereignisse ist Gugler endlich noch durch Einflechtung folgender neuen Züge sehr geschickt zu Hülfe gekommen. Erstlich läßt er den Alfonso hinter dem Rücken der Liebhaber die ihm gegebene Vollmacht dadurch überschreiten, daß er vor dem A-dur-Duett „Fra gli amplessi" der Braut Ferrando's diesen als untreu signalisirt. Er thut dies indessen nicht aus Bosheit, oder um seine Wette um jeden Preis zu gewinnen, sondern blos um die lustige Comödie zu einem lustigen Ende zu führen, nachdem er selbst von der edleren Natur des Mädchens nicht ungerührt geblieben. „Ohne diesen Kunstgriff" sagte Gugler sehr richtig „kann Fiordiligi bei der bisher bewahrten Haltung, und namentlich nach der aus tiefster Seele erklungenen E-dur-Arie nicht fallen." Ebenso hat es der Bearbeiter in der Wahl seiner Textesworte zum A-dur-Duett noch schärfer hervorgehoben, als es im italienischen Original geschieht, daß Ferrando in diesem Moment, durch die Liebenswürdigkeit des vor ihm stehenden Mädchens und durch das Verführerische der Situation hingerissen, in völliger Selbstvergessenheit wirklich die ungeheu-

*) Daß Gugler auch den zweiten Akt noch in zwei Theile getheilt, und auf diese Weise eine hieratige Oper gewonnen hat, geschah blos, um mehr Uebereinstimmung in die Länge der einzelnen Akte zu bringen und den Sängern, die im zweiten durch die vielen Arien allerdings beträchtlich angestrengt werden, einen Ruhepunkt zu gewähren. Den dritten Akt läßt er mit Guglielmo's zweiter Arie: „Donne mie" schließen.

chelte Sprache der Liebe spricht. Auch dem Charakter der früher und leichter besiegten Dorabella kommt Gugler insofern beschönigend zu Hülfe, als er sie das ihren Fall ausmachende F-dur-Duett mit Guglielmo singen läßt, noch bevor sie sich vollständig gestanden hat, daß aus der projektirten Neckerei Ernst für ihr Herz geworden ist. So kommt es, daß der Zuschauer nun im Ungewissen bleibt, wie weit überhaupt das gleich von vornherein als ziemlich leichtfertig und flatterhaft geschilderte Mädchen ernstlich verführt worden ist, und ob sie nicht vielmehr das ganze Spiel blos als einen (freilich sehr gewagten) Scherz aufgefaßt hat. Endlich wird Despina nach Gugler im letzten Akt in die Maske des Notars nicht durch die Liebhaber, sondern durch die Damen gesteckt, was zur Milderung der Verlobungsszene nicht unwesentlich beiträgt, da diese nun auch nicht unbedingt ernstlich gemeint ist.

Kann man sich solchergestalt mit dem dramatischen Theile der Gugler'schen Bearbeitung nur durchaus einverstanden erklären, so verdient die Art und Weise, wie er bei seiner Uebersetzung überall der Composition bis in's feinste Detail hinein Rechnung getragen, ein noch viel höheres Lob. Sie schmiegt sich durchgehends dem Geiste der Musik auf's Treueste an, läßt auch nicht eine einzige Note, die Mozart komponirt hat, fallen, und berücksichtigt, was die Hauptsache ist, die gerade im „Così fan tutte" so häufig vorkommenden, ausdrucksvoll malenden musikalischen Figuren, welche nur dann verständlich sind, wenn sie genau über dem ausgemalten Worte erscheinen, sämmtlich mit der größten Gewissenhaftigkeit; ja selbst da, wo er, wie z. B. in der Es-dur-Arie der Dorabella: „Smanie implacabili" oder in dem B-dur-Duett der Freier: „Al fato dan legge" sich zu einer freieren Uebertragung entschloß, um zopfig mythologische Fadheiten des Originals zu beseitigen, hat er doch einzelne besonders charakteristische Punkte des Textes aufrecht zu erhalten, jedenfalls die Gesammtstimmung, aus der das Musikstück hervorgegangen, getreulich wiederzugeben gewußt. Freilich möchten wir gegen die Gesangsmäßigkeit seines Textes hin und wieder einige kleine Bedenken geltend machen; dieselben sind jedoch überall durch geringe Wortänderungen zu beseitigen und fallen deßhalb kaum ins Gewicht. So ließen sich namentlich an einigen Stellen für den Sänger bequemere Vokale auf hohen Noten anbringen, zuweilen einige für die musikalische Deklamation allzu pretiöse Wendungen und Worte durch einfachere und deßhalb für die Gesangssprache geeignetere ersetzen, dann und wann auch eine häßliche Consonantenhäufung vermeiden, und in dieser Beziehung hat schon Devrient manche und ganz zweckmäßig erscheinende Aenderungen vorgenommen. Wir halten z. B. den Text zu Alfonsos kleiner F-moll Arie (I. 5) nicht gelungen. Er lautet bei Gugler:

„Wie hat mich der Schreck berührt,
Schier die Kehle mir zugeschnürt!
Luft gewinnen kann ich kaum
Und die Zunge klebt am Gaum.
Was beginnen? Wo ist Rath!
Ach, das Mißgeschick ist groß!
Nirgendwo ein Rettungspfad!
Mit Euch klagen kann ich blos."

Hier will uns hauptsächlich Strophe 2, 4 und 8 nicht zusagen; die beiden ersteren nicht, weil sie zur Charakteristik des alten weltmännischen Marchese minder gut passen, und die letzte nicht weil sich das „mit" auf dem hohen Es schlecht singt. Mit Rücksicht auf das Gesangs-Bedürfniß würde uns selbst eine weit trivialere Version lieber sein, wie wenn es z. B. hieße:

Weh, o weh, wie mach' ich's kund!
Ach, es stockt mir das Wort im Mund!
Nein, ich bring' es nicht heraus!
Welcher Jammer, welch' ein Graus!
Was beginnen? Wo ist Rath?
Schrecklich, schrecklich, in der That!
Schlimm'res wahrlich gab es nie!
Ach, wie sehr beklag' ich Sie! —

Den Beginn des ersten Quintetts (1. 6. gibt Devrient mit: „Schwankend nah' ich, die Schritte zagen; kaum daß mich di Füße tragen. Meine Lippen, sie versagen; ach, das Wort will nicht hervor!" wohl gefälliger wieder, als Gugler, der statt „zagen" „stocken" und statt „sie versagen" „wie sie zagen" hat. Sehr unangenehm zu singen ist ferner des Letzteren Uebersetzung der bald darauf folgenden Frage Ferrando's an Alfonso: „Cosa dici?" mit: „Hört's Ihr Zweifler!" Der Text des alten Clavierauszugs und der Devrient'sche ist hier entschieden besser. Beim zweiten Quintett scheint Gugler übersehen zu haben, daß Mozarts Original-Partitur offenbar nur aus Versehen die erste Stimme der Dorabella zutheilt, ein Namenvertauschen, über das sich Jahn (IV., S. 516, Note 21) des Weiteren ausgesprochen hat. Für die Eingangszeile: „Versprich, versprich mir's Lieber" würden wir übrigens, um die allzuvielen i zu vermeiden, sagen: „Versprich mir das, Du Theurer." — In der großen B-dur-Arie der Fiordiligi, die Gugler und Devrient Leonore nennen): „Come scoglio" singen sich die Gugler'schen Verse, die auf den mittleren Allegro-Satz kommen, schlecht. Wir würden statt seines: „Nur der Tod soll dir mich rauben; einzig du bleibst theuer mir" *) vorschlagen zu setzen: „Nur der Tod kann je uns trennen, theuer bleibst du ewig mir." Im ersten Finale, vor dem Eintreten des Medicus (am Schluß des Es-dur Satzes), corrigirt Devrient die durch eine fatale Inversion störenden Worte Gugler's: „Ja, wer weiß, ob dies Erbarmen nicht in Liebe wandelt sich" und das darauf sich reimende: „Bitt're Thränen weine ich!" mit vollem Recht in: „nicht zu Liebe werden kann," und: „bitt're Thränen wein' ich dann!" Endlich gefällt uns bei Gugler auch der größte Theil des Textes zur E-dur-Arie der Fiordiligi: „per pietà, ben mio, perdona!" nicht. Je schwieriger das Stück an sich schon vorzutragen ist, um so mehr muß hier auf durchaus gesangsmäßige Worte gesehen werden. Schon am Schluß des großen Recitativs wird jedenfalls das ganz unmögliche: „zur Strafe droht Wahnsinn mich zu umkrallen" in „umnachten" gemildert werden, dann aber Ausdrücke: wie: „Nicht Entschuld'gung will ich suchen" und: „Sein Blick, der mich kannt' in Sünde zieh'n" in theils klangvollere, theils weniger geschraubte verwandelt werden müssen. Der letzte Vers möchte allenfalls bleiben; statt der angeführten Zeilen würden wir dagegen vorschlagen zu sagen: „Mag die Strafe mich ereilen" und: „Ach, zur Schande riß er mich hin!" Außerdem wären unseres Erachtens nur wenige Worte an Gugler's Arbeit zu ändern; statt „Fräulein" würden wir, dem italienischen Hintergrunde der Handlung zu Liebe, überall nach Bedürfniß: „Signora", "Donna" oder „Damen" setzen, auch hie und da einmal ein allzugewähltes oder tonloses Adjectivum, meist nach Devrient's Vorgang, mit einem andern, allgemeinern und deßhalb operntextgemäßeren vertauschen. Gegen die Anforderungen einer richtigen musikalischen Declamation findet sich im Gugler'schen Texte kaum irgend ein nennenswerther Verstoß. Das Bedenklichste bei seiner ganzen Arbeit dagegen ist jedenfalls, daß eine ganz beträchtliche Anzahl von Musikstücken, theils der Fabelveränderung wegen, theils ohne völlig erkennbaren Grund und Vortheil aus ihrer natürlichen Reihenfolge gerückt sind. So läßt Gugler z. B. wohl hauptsächlich nur, um die allzugroße Häufung von Arien in seinem zweiten Akte zu vermeiden, sowie vielleicht auch um die Länge des ersten und zweiten etwas mehr auszugleichen, die große B-dur-Arie der Fiordiligi: „Come scoglio immoto resta" gleich nach dem ersten Duett der Freier singen, so daß sie nun, statt Nr. 14, Nr. 8 wird. Allerdings ist dadurch die Unzartheit beseitigt, daß Fior-

*) Die Silbe „theu" fällt hier auf die Schlußcoloratur, die bis in's hohe C aufsteigt.

diligi, anstatt die in ihr Haus gedrungenen verkleideten Liebhaber mit ihren unverschämten Anträgen einfach stehen zu lassen, ihnen eine große Bravour-Arie von der Felsenfestigkeit ihrer Treue vorsingt; allein es frägt sich immerhin, ob diese nachdrucksvoll energischen Betheuerungen unmittelbar nach der schmerzlichen Kunde vom bevorstehenden und wenige Minuten darauf wirklich erfolgenden Abschiede ganz an der Stelle sind, da ein Mädchen mitten unter den Thränen des Lebewohls meist nicht soviel Kraft zur Versicherung der Unwandelbarkeit ihrer Gesinnungen übrig haben dürfte. Ferner versetzt Gugler das schöne E-dur-Terzett: „Sonve sia il vento", anscheinend bloß aus dem Grunde, um mit dem D-dur-Chor der abziehenden Soldaten einen wirksameren Aktschluß zu gewinnen, in den zweiten Aufzug, wo es dann, als Nr. 13 (statt Nr. 10 a) von den Damen und Alfonso nicht der wirklich abgehenden Barke sondern nur auf des Letztern Nachricht, daß nach einem soeben eingelaufenen Briefe das Regiment der Liebhaber sich von Neuem zu einer noch weitern Fahrt habe einschiffen müssen, als frommer Wunsch den fernen Geliebten nachgesendet wird. Das Duett der Freier mit Chor: „Secondate aurette amiche", Nr. 21 wird Nr. 11 und fängt nun als eine Serenade, womit die verkleideten Liebhaber ihr Verführungswerk beginnen, szenisch allerdings sehr wirksam, den zweiten Akt an. Da indessen dieses, mit einem so großen Apparat in Szene gesetzte Ständchen (denn es sollen Musiker mit Blasinstrumenten dabei mitwirken, sowie Männer und Knaben für den Chor) von den Damen ganz unbemerkt bleibt, überhaupt kein Mensch, nicht einmal die neugierige und überall herumschnüffelnde Despina davon Notiz nimmt, so dürfte es an dieser Stelle doch einigermaßen auffallen, und könnte wohl ebenfogut an seinem ursprünglichen Platze, bei Beginn des Gartenfestes, das die Verkleideten den Damen geben, stehen bleiben. Die kleine Arie des Alfonso Nr. 10 b: „nel mare solea", kommt als Nr. 18 in das längere Recitativ, welches Gugler zwischen das Sextett und die erste A-dur-Arie des Ferrando: „un' aura amorosa" setzt, und worin die Damen sich bei Alfonso über das Eindringen der vermeintlichen Fremden, die dieser als seine alten Freunde ihrer Gewogenheit empfiehlt, beschweren. Die erste G-dur-Arie des Guglielmo behält zwar ihre ursprüngliche Nummer (15) bei, wird aber, ebenso wie das darauffolgende Lach-Terzett der drei Männer (Nr. 16) vor dem Sextett gesungen, und zwar nicht als eine wirkliche Liebesbewerbung in Gegenwart der Damen, als welche sie auch in der That überaus unzart herauskommt, sondern als eine scherzhafte Probe der jungen Männer unter sich, wie sie sich bei ihrem ersten Angriff zu geberden gedenken, wo dann der possenhafte übertriebene Ausdruck des Textes allerdings weit weniger anstößig erscheint. Das F-dur-Duett zwischen Dorabella und Guglielmo bei dem die goldenen Herzchen vertauscht werden, rückt als Nr. 24 (statt 25) vor die B-dur-Arie des Ferrando (Nr. 23): „Ah, lo veggio" die nun Nr. 25 wird, und vor die E-dur-Arie der Fiordiligi die, statt Nr. 24, Nr. 26 annimmt. Die zweite G-dur-Arie des Guglielmo rückt ebenfalls um eine Nummer vor und schließt als Nr. 27 (statt 26) den dritten Akt, während die zweite Arie der Dorabella (B-dur) vom schäkernden Amor zwar Nr. 28 bleibt, aber vor die dritte Arie des Ferrando: „Tradito, schernito", zu stehen kommt, die nun ihrerseits, statt als Nr. 27, als Nr. 30 erscheint. Endlich wird das begleitende Recitativ zwischen Ferrando und Guglielmo vor der zweiten Arie des Letzteren: „Donne mie" für die Scene verwendet, da Fiordiligi (Leonore) durch Alfonso Kunde von der angeblichen Untreue des Ferrando erhält, worauf dann das A-dur-Duett zwischen diesem und seiner Braut als Nr. 29 folgt. Da die Situation hier ganz dieselbe ist, wie dort, und sich die ursprünglich für Tenor geschriebenen Stellen ebensogut von einem Sopran singen lassen, so dürfte dagegen etwas Erhebliches nicht einzuwenden sein. Noch weniger bedenklich erscheint es, daß Gugler das lange Secco-Recitativ nach dem Sextett in zwei Stücke zerschnitten, und die zweite Hälfte zur Einleitung für die, wie wir gesehen, weiter vorwärts gelegte B-dur-Arie der Fiordiligi benützt hat. Jedenfalls wird soviel zugegeben werden müssen, daß die von ihm beliebten Versetzungen einzelner Musikstücke dem Charakter der Mozart'schen Musik keinerlei Zwang anthun, und daß sie die szenische Wirksamkeit der Oper heben. Wir treten daher der Ansicht O. Jahn's (Mozart IV. S. 501 Note 11) vollständig bei und sagen mit ihm: „die Uebersetzung Gugler's läßt nicht nur alle früheren, die meist gänzlich mißrathen sind, weit hinter sich zurück, sondern gehört überhaupt durch Gewandtheit und Geschmack und die genaue Beobachtung der musikalischen Erfordernisse zu den vorzüglichsten." — Grund genug, sie allen Bühnen auf das Angelegentlichste zu empfehlen und selbst über die wenigen Punkte, worüber sich theilweise rechten ließe, hinwegzusehen.

Uns ist es in der That eine wahre Herzenssache Mozart's unsterbliche Werke, die in den ursprünglichen deutschen Bearbeitungen fast durchgehends um ihren geistigen Reiz auf das Schnödeste betrogen und zu gemeinen, nur dem Geschmack des Pöbels huldigenden Karikaturen herabgezogen sind, der Mitwelt in einer Form erhalten zu sehen, an der auch der Geschmack des Gebildeten keinerlei Anstoß zu nehmen braucht, und die zugleich den Intentionen des Tondichters etwas besser entspricht, als die plumpen Schmurrpfeifereien der ersten Uebersetzer. Vielleicht finden wir uns veranlaßt, dieses Thema bald einmal noch etwas weiter und allgemeiner zu behandeln, seitdem wir durch einen in Nr. 6 und 7 der Neuen Berliner Musikzeitung abgedruckten langen Artikel eines Herrn Emil Naumann: „Ueber neue Bearbeitungen der alten Mozart'schen Operntexte" zu unserm größten Erstaunen belehrt worden sind, daß es in Deutschland noch immer angebliche Mozart-Verehrer gibt, die eine Vereinigung des alten Text- und Dialog-Unsinns sogar bis zur Rettung der Gerichtsdiener-Scene im Don Juan (warum nicht auch des Wechsel fressenden Kaufmanns an dem Grabmal des Comthur??) nicht blos von dem Standpunkte der volksthümlichen Tradition und Bühnenpraxis, sondern sogar aus ästhetischen Gründen alles Ernstes vertheidigen wollen, weil es einem so kolossalen Genie wie Mozart gegenüber ein Glück zu nennen sei, daß nicht nur die Ueberfetzungen, sondern selbst die italienischen Originaltexte eigentlich nur in derben an Dekorationsmalerei erinnernden Strichen und Umrissen ihre Personen hinstellen und zeichnen, — und weil ferner die modernen Bearbeitungen auch bei der besten Absicht und dem redlichsten Bemühen, dem Libretto überall seinen Kern rauben und manche darin ausgestreute geniale Andeutungen verwischen, um an deren Stelle Milderungen im Ausdruck, einen gewissen sentimentalen und daher abschwächenden Wohlklang der Rede und eine gewohnlichere, aber dafür auch hausbackenere Logik der Handlungen und Charaktere zu setzen." Da der Herr Verfasser mit Rücksicht auf unsern Versuch einer neuen Don Juan Bearbeitung die Güte gehabt hat, gegen uns persönlich die Voraussetzung auszusprechen, daß wir ihn nicht mißverstehen werden, so fügen wir zu seiner Beruhigung schließlich noch die Versicherung von der absoluten Unmöglichkeit eines solchen Mißverständnisses hinzu. Denn wer z. B. den alten, in den Clavierauszügen gebräuchlichen Text zu „Così fan tutte" gegen den Gugler'schen noch in Schutz nehmen könnte, (obwohl die mit Trompeten- und Paukenlärm begleitete Tusch-Stelle des Terzetts Nr. 3: „e che brindis' replicati far vogliam al Dio d'Amor" dort ganz gemüthlich mit: „wollen wir der Lieb' uns weih'n!" das durch das Picken der Violinen und Oboen so fein gemalte: „se nel tuo petto ei siede, s'egli di becca qui in Dorabella's B-dur-Arie (Nr. 28) mit: „D'rum Mädchen laßt euch warnen, traut ja dem Losen nicht", das stolze „guerriero" Fiordiligi's mit den einfallenden Orchesterschlägen im A-dur-Duett der Damen (Nr. 4) durch „Lacht Liebe" und die gleichfalls durch brausenden Orchesterlärm angekündigte heroische Stelle in Guglielmo's G-dur-

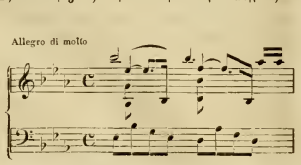
Arie (Nr. 26): „mille volte il brando presi“ mit: „ich lieb' alle hübschen Mädchen u. s. f. wiedergegeben sind), der kennt erstens den italienischen Original-Text nicht, weiß zweitens nicht daß gerade Mozart eben wegen seines colossalen Genie's zugleich auch der allerfeinste Detailmaler gewesen und stets genauer nach dem ihm vorliegenden Text componirt hat, als je irgend ein anderer Musiker, und verkennt endlich, daß man die neueren Benützungen um eine sinngemäßere und dem italienischen Urtexte entsprechendere deutsche Bearbeitung der Mozart'schen Libretti nach alledem wahrlich nicht mit Phrasen abthun kann, wie daß dieselben „ästhetisirend, mit Glaceehandschuhen auftreten und den alten weit volksthümlicheren, naiveren, kräftigeren und prägnanteren alten Texten gegenüber, fast immer nur verwässert erscheinen.“ Wer diese wichtige Materie heute noch in diesem Jargon, der nur allzustark nach den erleuchteten Ansichten des oft genug gebraudmarkten Bühnenschlendrians schmeckt, abzuhandeln im Stande ist, der braucht in der That nicht zu fürchten, daß er irgendwie mißverstanden werden könnte. Jedenfalls werden sich Männer, wie Eduard Devrient, Dr. Gugler, Prof. Ludwig Bischoff und Andere dadurch nicht abhalten lassen, in ihren Bestrebungen, Mozart aus den erbarmungswürdigen Schlingen der deutschen Michelei zu erlösen, redlich fortzufahren. Schade nur, daß eine deutsche Musik-Zeitung, die vor Allem ganz und gar unmusikalischen Gedanken des Herrn Emil Naumann in ihre Spalten aufzunehmen für gut befunden hat: wir unsererseits hielten uns danach für verpflichtet, gegen dieselben in einer andern deutschen Musik-Zeitung, und zwar in der eigentlichen, die bisher nach jeder Richtung hin den kritischen Standpunkt festzuhalten gewußt hat, um der guten Sache willen zu protestiren. —

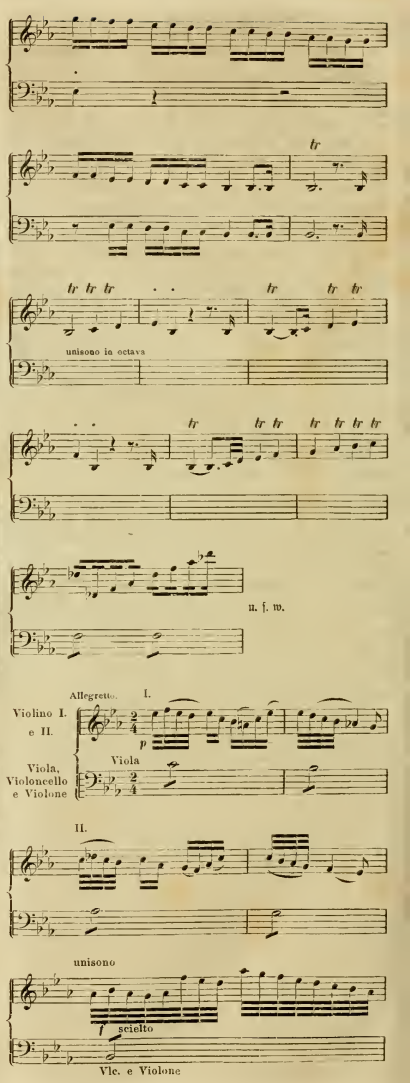
Recensionen.

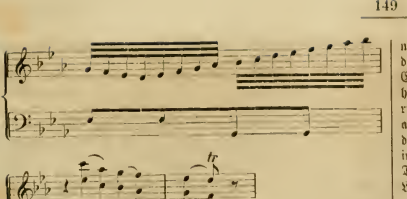
Werke für Orchester.

Vier Orchester-Symphonien, comp. 1776 von Carl Philipp Emanuel Bach. Nr. II. — Verlag von C. F. Peters in Leipzig und Berlin.

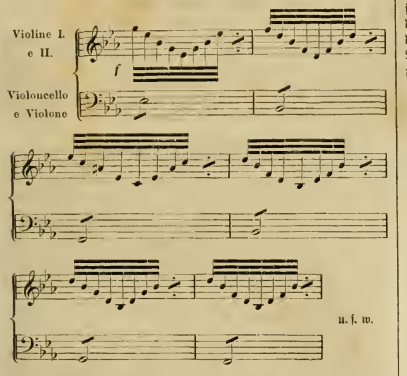
v. Br. Die erste dieser vier Symphonien (in D), welche bei ihrer Aufführung in einem der Leipziger Gewandhausconcerte im verflossenen Winter so großes Aufsehen machte, wurde bereits in Nr. 3 (des 2. Jahrganges) dieser Blätter angezeigt und ausführlich besprochen. Nunmehr ist die zweite dieser Symphonien erschienen. Sie kommt der früher edirten, deren erster Satz namentlich als ein Unicum angesehen werden kann, in Bezug auf Originalität der Erfindung nicht gleich, ist aber doch immer ein interessantes Werk, an dessen lebendigen Zug und reger Geistesfrische man sich erfreut. Auch in dieser Symphonie überwiegt der erste Satz an Bedeutung bei weitem die beiden folgenden, wenn man von zwei folgenden überhaupt sprechen dürfte, da das Larghetto in seiner geringen Ausdehnung von zwanzig Takten nur als ein episodischer Zwischensatz, als eine Ueberleitung aus dem ersten Allegro in das zweite Allegretto erscheint. Wir theilen die Eingänge beider Sätze mit, weil sie ihren Charakter sogleich auf das bestimmteste aussprechen. Erster Satz:







Wie man aus dem Beginne des ersten Satzes sogleich den geharnischten Charakter des ganzen erkennt — doch enthält er auch sehr zarte namentlich orchestral mit der sinnigsten Feinheit ausgeführte Partieen — so trägt der zweite sogleich das entschiedenste Rokoko-Gepräge zur Schau. So folgt z. B. jenen Eingangstakten eine Stelle, wie diese:



Der ganze Satz, welcher unserem ausgebildeteren rhythmischen Gefühl allein schon durch die Behandlung der Bässe unerträglich wird, hat nur historisches Interesse, während der erste, von allen historischen Gesichtspunkten abgesehen, auf entschieden selbstständigen Werth Anspruch hat, wie ein ähnliches Verhältniß denn auch in der D-Symphonie stattfindet. Wir sehen mit größtem Interesse den beiden noch zu erwartenden Symphonien des Meisters entgegen, indem wir zugleich wünschen und hoffen, daß das Unternehmen der Verlagshandlung hinlänglichen Antheil finde, um sie, wie dieselbe in Aussicht stellt, zu weiteren Publikationen aus dem „Nachlasse“ dieses noch so wenig bekannten Meisters zu veranlassen. — Von der D-Symphonie ist auch eine nach den Leipziger Gewandhaus-Aufführungen mit Vortragszeichen versehene Ausgabe bei Breitkopf und Härtel erschienen und Pianofortearrangements werden wahrscheinlich auch nicht lange auf sich warten lassen und dürften sich praktisch besonders bewähren.

Ouverture zu Alladin, für großes Orchester comp. v. Carl Reinecke op. 70. — Verlag von C. T. W. Siegel in Leipzig.

Reinecke gehört nicht zu jenen Naturen, die eine besondere Mission in der Kunst zu erfüllen haben, aber auch nicht zu jenen, die sich unaufhörlich in den Wahn einer solchen hineinschwindeln und die etwas Großes zu leisten glauben, indem sie die Elemente chaotisch durcheinander schütteln. Reinecke besitzt ein hübsches, ziemlich eng begrenztes, aber echtes Talent und ein richtiger Instinkt bewahrt ihn davor, sich in andern, als ihm angemessenen Bahnen bewegen zu wollen. Er wagt sich nicht in die Eis- und Gletscherregionen der Kunst, noch steigt er hinab in vulkanische Tiefen, sondern er sucht die friedlichen, windstillen Thalgründe auf und seine Partituren blicken uns wie freundliche Landschaften an, in welchen unser Auge zwar keinen ungeahnten, exotischen Wundern der Schöpfung begegnet, dagegen sich an dem reinen, seinen Sinn erfreut, in dem sich eine uns in ihren Elementen wohl bekannte, aber durch deren eigenthümliche Mischung interessante Welt wiederspiegelt, die uns vermöge ihrer geringen ideellen Bedeutung zwar nicht über uns hinaushebt, aber durch ihre bunte Mannigfaltigkeit ergötzt, durch ihre verständige Harmonie erfreut. Indem wir diese allgemeinen Bemerkungen auf die vorliegende Ouverture anwenden, haben wie dieselbe zugleich im Wesentlichen charakterisirt. Geistreich, anmuthig in den Motiven, voll lebendiger Frische in deren Entwicklung, die, immer interessant, in regem Flusse nicht einen Augenblick stockt und sich gegen den Schluß hin auf das Glücklichste steigert, in ihrer Farbenfrische, ihren lecken Wendungen, ihrer glänzenden Instrumentation dem phantastischen, im Hintergrund hervorschimmernden Objekt durchaus angemessen, bildet diese Ouverture eine sehr schätzbare Bereicherung der Literatur und verdient allen Concertinstituten zur Beachtung empfohlen zu werden.

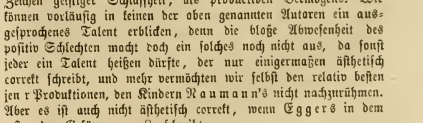
Werke für Gesang.

Sechs Lieder, comp. von Carl Bettig. op. 23.

Fünf Lieder, comp. von Ernst Naumann. op. 3.

Zwei Gesänge, op. 8. und Sechs Lieder im Volkston op. 10. von Gustav Eggers. — Sämmtlich im Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur.

Werden denn die Deutschen ihre sentimentale Naturanschauung nie mehr los werden und vermag nichts mehr sie aus ihren geliebten Waldesschatten und Mondnächten herauszutreiben, auch nicht eine Zeit, in welcher die grimmigsten Orkane die Welt durchbrausen? Wieder liegen uns mehrere Hefte Lieder und Gesänge vor, sämmtlich den beregten und ihnen verwandten Themen gewidmet. Und wenn dabei doch wenigstens neue Töne zum Vorschein kämen und das alte, allerdings ewige Wunder in eigenthümlich überraschendem Wiederklang zur Erscheinung käme: dann könnten wir in dem Fortspinnen uralter Fäden immer noch echte Kraft erkennen; da wir dies den obigen Producten aber keineswegs nachrühmen können, so sind sie uns weit mehr ein Zeichen geistiger Schlaffheit, als productiven Vermögens. Wir können vorläufig in keinen der oben genannten Autoren ein ausgesprochenes Talent erblicken, denn die bloße Abwesenheit des positiv Schlechten macht doch ein solches noch nicht aus, da sonst jeder ein Talent heißen dürfte, der nur einigermaßen ästhetisch correkt schreibt, und mehr vermöchten wir selbst den relativ besten jener Produktionen, den Kindern Naumann's nicht nachzurühmen. Aber es ist auch nicht ästhetisch correkt, wenn Eggers in dem ersten der Gesänge op. 8. schreibt:



Heimaths-Klänge, drei Lieder comp. v. Carl Davidoff. op. 8. — Leipzig und Dresden. Verlag von C. A. Klemm.

Zwei Lieder comp. v. H. Weidt. op. 59. — Verlag v. C. Luchhardt in Cassel.

Ehrenkränze hat man nicht alle Tage zu vergeben und leider können wir auch den Herren Davidoff und Weidt keine flechten. Die Lieder repräsentiren recht anständiges Mittelgut, die letzteren noch etwas weniger. In den Liedern des erstgenannten Componisten erkennt man den gebildeten Musiker, bei dem op. 59 des Herrn Weidt müssen wir uns wieder einmal wundern, diesem Namen noch nie begegnet zu sein.

Volks-Kinderlieder mit hinzugefügter Clavierbegleitung. (Ohne Angabe des Autors; denKindern Robert und Clara Schumann's gewidmet.) — Verlag von Nieter-Biedermann in Winterthur.

Ein Gabe, welche ihrer Bestimmung, die schon der Titel ausspricht, vollkommen entspricht. Hübsche, herzliche Volksgedichte frische, freundliche Melodien: dazu einfache, angemessene Begleitung, was könnte dem Kindersinne mehr angemessen sein, was angehenden Gesangseleven überhaupt besser frommen? Ihnen sei also die auch äußerlich — wie alles, was die bezeichnete Firma erscheinen läßt — sehr hübsch ausgestattete Sammlung bestens empfohlen.

H. Wichmann's Italienisches Album für Mezzosopran mit Piano, in deutscher Uebersetzung von Bernhard von Lepel. 2. Heft. — Verlag von Schlesinger in Berlin.

Wir wollen es gerne gestehen, daß uns das, dieser Sammlung vorgedruckte hübsche Titelkupfer eigentlich am meisten Vergnügen gemacht hat, denn an den Gesängen selbst haben wir kein Gefallen finden können: reines Gedudel, „kühl bis an's Herz hinan." Man höre dagegen einmal Schumann's Venezianische Gondellieder (in den „Myrthen"), wie ganz anders uns aus diesen Italien's Luft anweht! Dies erste Heft enthält einen canto napoletano, veneziano, siciliano, romanse fiorentino, das zweite einen canto veneziano, duettino per Soprano e Alto. Im ersten Heft läßt noch am ehesten der canto romano wenigstens einen leisen Hauch von Stimmung verspüren und das duettino würde vielleicht, an Ort und Stelle gesungen, einen nicht ganz übeln Effekt machen; ohne diese Staffage in einer gleichgültigen Minute im Zimmer gehört oder wohl gar gelesen nimmt es sich auch ziemlich kalt und trocken aus. Man muß es aber Herrn Schlesinger nachsagen, daß er Preise zu machen versteht: dieses duettino füllt sechs Seiten, das ganze zweite Heft, und dafür läßt sich der Verleger einen halben Thaler bezahlen! Davon müssen wir doch mindestens einen Viertel Thaler auf Rechnung des Titelkupfers setzen, denn sonst müßten wir den Preis geradezu unverschämt nennen, da man für einen halben Thaler z. B. eine der größeren Beethoven'schen Sonaten haben kann, und zwar nicht in der Hallberger'schen, sondern in der schönen Haslinger'schen Ausgabe. Wir zweifeln daher doppelt, daß jene Vögel, die nicht in das Geschlecht der Nachtigallen gehören, viele Liebhaber finden werden.

Locales.

Palestrina's Messe „Assumpta est."

S. B. Wie schon in einer Notiz erwähnt, hat unsere „Singakademie" zur Feier ihrer Entstehung am 5. Mai in der Augustinerkirche Palestrina's 6stimmige Missa „Assumpta est Maria in coelum" zur Aufführung gebracht. Dieselbe gilt nebst jener Papae Marcelli als eine seiner vorzüglichsten Arbeiten und verdient dieses Ruf in der That nicht allein durch ihre kunstvolle Struktur, sondern hauptsächlich wegen des echt religiösen Geistes, der darin weht, wegen der Abwesenheit aller Attribute weltlicher Musik, und der würdevollen Einfachheit, welche die angewendete Kunst niemals als Zweck erscheinen läßt.

Einer eigentlichen Kritik kann ein Werk von solchem Alter nicht unterzogen werden, denn wir dürfen weder unser an der rhythmischen Melodie gebildetes musikalisches Gefühl, noch unser jetziges an der abgeglätteten Form erzogenes ästhetisches Urtheil dabei in Anwendung bringen. Vielmehr ist uns die Aufgabe gestellt den eigenthümlichen und hochsinnigen Geist, der in einer noch unfreien spröden Materie waltete, zu begreifen und zu würdigen was unter diesen beengenden Umständen dennoch in seiner Art Großartiges und Bedeutendes geleistet wurde. Dazu gehört aber eine Freiheit von Vorurtheil, wie sie selten gefunden wird, und es wundert uns nicht, wenn urdilettantische Stimmen im Publikum und in der Presse etwas Neues zu sagen vermeinen, wenn sie den „sinnlichen Reiz der Melodie" vermissen; — ein Geständniß übrigens, womit man seiner Anschauung über die Bedingungen wahrer Kirchenmusik nur ein sehr bedenkliches Zeugniß ausstellt, denn diese soll nicht sinnlich reizen, sondern geistig erheben. Und dieses leistet Palestrina bei Jenen, welche geistiger Erhebung fähig sind.

Es dürfte manchen unserer Leser interessiren zu erfahren in welcher Weise die „Wiener Singakademie" dieses alte Werk, das dem modernen Musiker manches Räthsel zu lösen gibt, und ihm manche schwierige Aufgabe stellt, gegeben hat.

Von den beiden neueren Ausgaben dieser Messe, nämlich der von Proske, und jener von O. Braune hatte man, wie wir aus der Aufführung bemerkten, die erstere gewählt, und wie wir erfahren war diese in einer Einrichtung von unserem um altitalienische Kirchenmusik verdienten Chorregenten, Herrn Fr. Krenn, Comitée-Mitglied der Singakademie, der Aufführung unterlegt worden.

Eine der größten Schwierigkeiten ist bekanntlich die Anwendung der Erhöhung oder Erniedrigung einzelner Töne, welche die Compasisten jener Zeit angeblich dem Belieben, wahrscheinlicher aber dem festen Bewußtsein traditioneller Gesetze bei den Sängern überlassen durften. Braune ist in seiner Ausgabe insofern mit Pietät vorgegangen, als er überall seine eigenen Verfetzungszeichen vor denen des Originals kenntlich gemacht hat. Allein die von ihm selbst, allerdings unmaßgeblicher Weise, vorgeschriebenen Kreuze erscheinen oftmals unmotivirt, und insofern that die Singakademie wohl, sich im Ganzen mehr an Proske zu halten. Nur die Transposition nach A-dur war angenommen worden, wogegen die Mehrzahl namentlich jener Kreuze bei d und a, welche Braune anzeichnete, weggblieben. Nur bei einigen Stellen differirte unser eigenes musikalisches Fühlen entschieden mit der angenommenen Auffassung. Im Sanktus wurde im 3. und 4. Takt die intonirt, wo unseres Erachtens entschieden d bleiben muß, denn es ist nichts peinlicher, als wenn einem Leitton seine entgegengesetzte Tonart folgt. Bei dieser Stelle tritt nach dem Akkord von H jedesmal der von A auf; wird nun dis gesungen, so erwartet man durchaus E, und das A wirkt ungefähr wie eine russische Regierungsmaßregel. Dagegen wurde seltsamer Weise im Agnus Dei Takt 4, 5 und 6 d gesungen obgleich dort die Tonart offenbar E-dur ist und die Schlußfälle immer den E-Akkord resultiren lassen.

Ferner hat uns geschienen, daß die mitten in den Sätzen, namentlich im Gloria und Credo angebrachten Tempoveränderungen, wenn man sie nicht als ganz subjektive Auffassungen verwerflich finden will, doch zu grell genommen wurden, nämlich Manches plötzlich zu rasch. Dahin gehört auch das Tempo des Osanna im Benediktus, dessen Presto uns mit der Würde des Palestrinastyles nicht übereinstimmen wollte. Auch manche auffallende Ritardantos mitten im Satz erschienen uns übertrieben.

Ob die mit „a 4 voci" bezeichneten Sätze von Solostimmen gesungen werden sollen und dürfen, wie es hier geschah, oder von einem kleineren Chor, das vermögen wir nicht zu entscheiden, da hierin die Kenntniß des Palestrina'schen Usus fehlt; allein unserem Gefühl nach ist der Sologesang hier nicht statthaft

und wir glauben daß die Vierstimmigkeit gegenüber der sonst gebrauchten Sechsstimmigkeit für diese Art von Kirchenmusik einen genügenden Contrast bildet.

Warum der letzte Satz des Agnus mit dem Dona wegblieb, dafür ist uns kein genügender Grund aufzufinden möglich gewesen, Das Donn nobis scheint uns ein ebenso integrirender Bestandtheil des Meßtextes zu sein als irgend einer, seine Beseitigung eine ebenso wenig zu rechtfertigende Eigenmächtigkeit gegenüber dem Palestrina'schen Werk wie dem Ritus der Kirche.

Die verwendeten Einlagen zu dieser Messe waren Arcadelt's wunderliebliches Ave Maria und Durante's interessant gedichtetes Miserieordias, dessen Schlußsatz „in aeternum cantabo" jedoch schon durch den in den Vordergrund tretenden profanen Rhythmus minder kirchlich erscheint.

Schließlich möchten wir den Wunsch aussprechen, daß das löbliche Unternehmen der Singakademie an ihrem Stiftungstage eine derartige Messe aufzuführen, zu einer stehenden Sitte gemacht und also nächstes Jahr wieder entweder dieselbe, oder die Papae Marcelli Messe gebracht würde.

Correspondenzen.

München.

Das „Palmsonntag-Concert", welches den üblichen Schluß der eigentlichen Concertsaison bezeichnet, bot den zahlreichen Zuhörern ein von großen Namen getragenes Programm. Die zweite Abtheilung bestand nur aus ältern Werken, die hier nie zur Aufführung kamen, was bei aller Anerkennung der Thatsache auf den Reichthum der noch zu hebenden Schätze — von den Pflichten gegen die Mitlebenden zu schweigen — hinweist. Die erste Abtheilung ward durch die „Neunte Symphonie" ausgefüllt. Sie fand, wenn wir den vocalen Theil im 4. Satze ausnehmen, eine sehr gelungene Aufführung. Der Totaleindruck des wunderbaren Tonwerkes ließ auch diesmal erkennen, daß eine Einstimmigkeit über dessen absoluten Ge'ammtwerth hier wenigstens nicht vollkommen hergestellt ist. Einen unglaublichen Mißgriff, der dem verehrten Publikum gänzlich zu entgehen schien, beging übrigens die Direktion, indem sie nach dem 3. Satze des als ein untrennbares, organisches Ganze in Conzeption und Vortrag längst begriffenen Werkes eine Pause machte, während welcher, statt vor dem Beginn des Concerts, sämmtliches Solo- und Chorgesangspersonal das Orchester bestieg und da seine Plätze gemächlich einnahm, worauf erst dem Genius des an maßgebender Stelle so tief verehrten, in seinem innersten Kerne jedoch, wie wir an diesem Beispiele sehen, nicht gewürdigten Symphonie-Großmeisters gestattet wurde, weiter zu stürmen und emporzudringen. Die beschränkten Räumlichkeiten des Orchesters, die Möglichkeit, daß die Aufmerksamkeit der Hörer während der ersten drei Sätze eine getheilte sein könnte (!?) — und welch' andere Gründe man noch als Ursachen dieser Maßregel geltend machen möchte: sie alle werfen nur desto ungünstigere Streiflichter auf gewisse Verhältnisse, die dadurch nicht gradelt werden, daß das Publikum ohne Ausnahme Alles, was geschieht, beßhalb zu billigen fortfährt, weil es geschieht. — Die zweite Abtheilung (viel natürlicher wäre es, mit eine „Neunten Symphonie" den Abend zu beschließen) brachte: „Motette für zwei Chöre" von Joh. Christoph Bach (Ich lasse dich nicht, mein Jesu) in der bei trefflicher, polyphoner Durcharbeitung die stete Wiederkehr derselben Textesworte stört und ermüdet; der das interessante Tonstück kurz abschließende Choral ist von ergreifender Klangwirkung. — Ein Duett für Sopraue aus Jos. Haydn's „Orpheus und Eurydice", von den Damen Diez und Stehle sehr beifällig gesungen, bewegt sich theils in imitatorischen Formen, theils in wendungsreichen Terzengängen wie sie auch von spätern Componisten wieder hervorgesucht wurden. Unvergleichlich höher in jeder Beziehung stellte sich der hierauffolgende 130. Psalm (de profundis) von Gluck, der mit voller Orchesterbegleitung und 3 Posaunen grandios einherschreitend, eine weihevolle Wirkung selbst noch nach dem Mancherlei dieses Abends machte, wogegen die an nicht glücklichem Platze stehende Schlußnummer des Concerts: „Schluß des zweiten DonJuan-Finales" in der Oper nicht beibehalten, mit dem banalen Texte und einer weniger als mittelmäßigen Besetzung der Solopartbien gänzlich abfiel. — Wir haben sonach neben dem lebhaften Danke für die erhebenden und vielfach ungetrübten Genüsse, mit denen uns die abgelaufene Concertsaison an dieser Stelle erfreute, wiederholt zu constatiren daß die Aufstellung der einzelnen Concert Programme — von stereotypen Lücken abgesehen — nicht diejenige logische und erschöpfende Einsicht und Durchdringung der gestellten Aufgabe verräth, wie sie bei dem Reichthum der „vorhandenen Mittel" und den voranschreitenden Kunstanschauungen der Jetztzeit wohl denkbar wären. — Ein Concert im selben Saale (Odeon) gaben noch die Brüder Josef und Benno Walter, der erstere seit mehreren Jahren eines der tüchtigsten Mitglieder der Hofkapelle, der letztere ein Knabe von 13—14 Jahren, der in Wahrheit zu ungewöhnlichen Hoffnungen berechtigt. Wie man hört, hat S. M. die Königin dem Genannten zur Anschaffung eines ausgezeichneten Instruments ein ansehnliches Geldgeschenk gemacht. — Hr. Mortier de Fontaine spielte in seinem „Abschieds-Concert" eine Reihe bunt zusammengewürfelter Tonwerke, eine Prozedur, für die wir uns nicht reif fühlen, wie sehr man auch in der hiesigen Tagespresse unserer Beschränktheit zu Hilfe komme. Das Beethoven'sche D-dur-Trio (op. 70.), worin Herr Mortier seine Partner (Violine: Hr. Lauterbach, Cello: Hr. Müller) freilich übersügelte, bildete den Glanzpunkt des Abends. Es war dies das einzige Stück Beethoven'scher Kammermusik, das dieses Winter über in München für Geld zu hören war. (!!) Eine lange Reihe von Liedern sang daneben die Gattin des Concertgebers.

Jena.

Vielleicht ist es Ihren Lesern nicht ganz uninteressant, von dem musikalischen Leben unserer kleinen, aber reglamen Universitätsstadt Etwas zu hören. Seit einer längeren Reihe von Jahren besteht hier das Institut der academischen Concerte, dessen stetiges Fortblühen hauptsächlich den Bemühungen des vielverdienten bisherigen Dirigenten Dr. Stade, sowie dem unermüdlichen Eifer eines für dasselbe in ausgedehntester Weise thätigen Kunstfreundes zu danken war. Im Verein mit Letzterem hat unser neuer Musikdirector Dr. Ernst Naumann auch während des verflossenen Winters jenes Institut in erfreulicher Weise weiter gefördert und noch außerdem durch Veranstaltung von einigen Soiréen für Kammermusik sich den Dank des Publikums erworben. Die 7 academischen Concerte dieses Winters brachten uns an Orchesterwerken: die Symphonien Nr. 1 und 8 von Beethoven, G-moll von Mozart, B-dur von Haydn, D-moll von Schumann, D-dur von Em. Bach, die Suite in H-moll von Seb. Bach, die Ouverturen zu Iphigenia in Aulis, Abenceragen, Olympia, Beherrscher der Geister, Genoveva, Tannhäuser und Diana von Solange, Lißt's Festklänge, einen Marsch von Schubert und Meyerbeer's Schiller-Marsch. Ferner hörten wir Beethoven's Ruinen von Athen, Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum und Finale aus Lorelay, einen Hymnus für Männerchor und Orchester von Stade und andere kleine Gesangspiecen. Von den Solisten, welche auftraten, seien hier nur Fräulein Haufse aus Leipzig, Frau Dr. Pohl aus Weimar, die Herren Concertmeister Singer und Dr. Stade hervorgehoben.

In den 5 Soiréen kamen unter Anderem zu Gehör: Beethoven's Serenade op. 8 und Trio op. 97, Mozart's Trio für Clavier, Clarinette und Bratsche, ein Concert in F-moll von Seb. Bach, Mendelssohn's Variationen serieuses, Schumann's Quintett, Schubert's D-moll-Quartett und ein Quintett (für Streichinstrumente) von Ernst Naumann. Bei Ausführung der meisten dieser Werke waren vortreffliche auswärtige Kräfte wie Frl. Haufse, die Herren Singer und Coissmann von Weimar, Haubold und Grabau von Leipzig betheiligt; auch brüßten wir hier am Ort, neben anderen sehr schätzenswerthen Kräften, in Herrn Wintelhan2 einen trefflichen Violinspieler.

Zeitungsschau.

Die „Recensionen" vom 5. Mai fassen in einem Leitartikel die Ergebnisse der Wiener Concert-Saison 1860—61 zusammen, und bezeichnen dieselbe mit Recht als die „gediegenste und glänzendste die man seit Jahren hier erlebt hat." Weiterhin wird über Wien's Stellung zur Tonkunst

eine Meinung abgegeben, die wir hier vollständig abdrucken, weil sie Wien in ungemein feiner und treffender Weise charakterisirt:

„Dreiundzwanzig Symphonien im Verlaufe von sechs Monaten öffentlich zur Aufführung gebracht in einer Stadt wie Wien, das ist wahrlich kein kleiner Fortschritt. Es ist nämlich von vorneherein unstatthaft, Wien in Bezug auf musikalische Thätigkeit mit irgend einer kleineren nord- oder mitteldeutschen Stadt zu vergleichen. Jene Concentrirung auf engbegränzte spezielle Zwecke, jenes Sich-Vertiefen in den Geist einer bestimmten Richtung kann bei uns nicht erwartet, nicht gefordert werden. Man darf von Wien nicht fordern, daß es Leipzig oder Breslau sei, oder irgend eine Stadt, wo in diesem oder jenem Punkte tüchtige Kräfte mit eiserner Consequenz nur dem Einen zustreben. Dafür besitzt aber Wien so viele und so mancherlei Kräfte nach so vielen Richtungen hin, dafür ist hier die Empfänglichkeit so groß, der Sinn so offen, das Temperament so frisch, daß alles Vorhandene nur geweckt zu werden braucht, um frisch und frei und kräftig zu pulsiren und seine Bahn zu gehen, oft wohl leichtfertig davon abspringend, doch bald wieder dahin zurückkehrend, wo es der richtige Instinkt hinzieht. Dieser Instinkt warnt uns hauptsächlich vor allem „Langweiligen". Kommen wir nun auch dadurch um manchen späteren Genuß, wenn wir es verschmähen, in das scheinbar Langweilige einzudringen, so ist auch der Gewinn nicht zu verachten: die frischerhaltene, rasche Empfänglichkeit für das sinnlich Lebendige in der Kunst überhaupt, in der Musik insbesondere für den lichten Genius: Melodie."

Nachrichten.

In der Officin von Breitkopf und Härtel in Leipzig wird eine Gesammtausgabe der Werke Beethovens mit kritischer Benutzung der Original-Handschriften und ältesten Ausgaben vorbereitet.

In Leipzig ging eine neue Oper: „Meister Martin und seine Gesellen" Text nach Hoffmann's gleichnamiger Novelle, Musik von W. Tschirch in die Szene. Dieselbe wird von den Journalen als eine solide Arbeit aber in veralteten Formen sich bewegend bezeichnet.

In München fand ein Abschiedsconcert des Violinspielers Lauterbach statt, der nach Dresden übersiedelt.

Die am 15. April im Saal des Gewandhauses abgehaltene zweite Hauptprüfung des Leipziger Conservatoriums leferte wieder recht erfreuliche Resultate. Es ließen sich Zöglinge aus Birmingham, Cheltenham, London, Donaueschingen, Basel, Lemberg u. s. w. hören und zeigten neben vorgeschrittener Technik auch das Bemühen ihre Aufgaben in ästhetischer Hinsicht nach Kräften befriedigend zu lösen.

An der Stelle des verstorbenen Pásold in Königsberg sind die Herren Laudien und Ad. Jensen zu Dirigenten gewählt worden.

Eine neue Composition der „Sieben Worte des Erlösers am Kreuz" von dem Grazer Domorganisten L. C. Seydler ist daselbst am Gründonnerstag in der Domkirche aufgeführt worden. Ein uns darüber zugekommener Bericht lobt die Würde der Haltung bei hinreichender Mannigfaltigkeit des Styls. Wir können darüber erst dann nähere Mittheilungen machen, wenn das Werk weitere Verbreitung finden sollte.

Das „Meininger Tageblatt" schreibt aus Meiningen: „Das am ersten Osterfeiertag von der herzogl. Hofkapelle zum Besten ihres Privat-Witwen- und Waisen-Unterstützungsfonds veranstaltete Concert im Hoftheater ließ uns wieder einmal recht deutlich erkennen, welch' hervorragende musikalische Kräfte unser Meiningen aufzuweisen hat. Die Leistungen des Orchesters im Vortrag der Ouvertüre zu den „Hebriden" von Mendelssohn unter Leitung des Concertmeisters Nahr, die Ouvertüre zu „König Lear" von Berlioz und besonders der Pastoralsymphonie von Beethoven — beide vom Hofkapellmeister Bott dirigirt — waren im höchsten Grade lobenswerth, und nicht minder verdient die discrete Begleitung der Einzelvorträge rühmende Anerkennung. Frau Kammersängerin Viala-Mittermayer sang eine Arie aus Mozart's „Titus" mit großer Correctheit und gediegener Auffassung, und das duftige, von Frau Viala und Fräulein Kluge jedenfalls sehr schön vorgetragene Duett aus Spohr's Jssonda würde noch von größerer Wirkung gewesen sein, wenn der Stimmcharakter der beiden Sängerinnen ein mehr einheitlicher wäre, wie es ein derartiges Gesangsstück, welchem als Concertvortrag die dramatische Ausführung abgeht, wünschenswerth erscheinen läßt. Die Glanzpunkte des Concerts bildeten ohne Zweifel des Kapellmeister Bott Vorträge. Er hatte Spohr's siebentes Violinconcert in E-moll ausgewählt, sowie ein eigenes in A-moll, welch' letzteres von seinem Compositionstalent ein glänzendes Zeugniß gibt; es ist dieses Concert unzweifelhaft eines der besten Stücke dieser Gattung aus neuerer Zeit, und verdient, von keinem Violinisten unbeachtet zu bleiben. Jn beiden Vorträgen erwarb sich der Künstler durch die wahrhaft bewunderungswürdige Klarheit und Seele seines Spiels den mehr und mehr sich steigernden, dankbarsten und rauschendsten Beifall. — Erwähnenswerth ist die erfreuliche Theilnahme von Seite auswärtiger Musikfreunde, die das Concert herbeigeführt."

Bei der kürzlichen Aufführung der hohen Messe von J. S. Bach durch den Stern'schen Verein in Berlin wurde als instrumentale Ergänzung auch die Orgel hinzugezogen, und soll namentlich im Incarnatus, in der Baßarie Et in spiritum sanctum und in der Altarie Agnus Dei ihre Wirkung eine günstige gewesen sein. Weniger glücklich war ihre Behandlung in der Baßarie Quoniam tu solus sanctus. Hervorgehoben wird bei dieser Aufführung auch die vorzügliche Ausführung der Trompeten; die Sicherheit und Klarheit, mit welcher die erste Trompete das zweigestrichene a und e genommen, sei ein Beweis für die Ausführbarkeit der für die alten, außer Gebrauch gekommenen Trompeten geschriebenen Stimmen, durch die jetzigen Trompeten.

Wien.

Der „Orchesterverein der Gesellschaft der Musikfreunde" unter Hrn. Prof. Heißler's Direktion gab kürzlich einen „Gesellschaftsabend" für eingeladene Gäste, und führte darin unter lebhaftem Beifall die Es-dur-Symphonie Nr. 10 von Haydn, und die zweite in D von Beethoven auf. Außerdem spielte Herr Prof. Dachs das Concert in C-moll von Mozart, und sang der Hofopernsänger Herr Mayerhofer eine hier noch unbekannte Arie des Lucifer aus dem Oratorium „die Auferstehung" (la resurrection) von Händel, angeblich in Rom 1703 komponirt. — Der Verein macht unter der fleißigen, vorsorglichen Leitung des Herrn Heißler und seiner ruhigen klaren Direktionsweise unverkennbare Fortschritte.

Der „Vergnügungsabend" der Singakademie hätte beinahe nicht stattfinden können. Das Lokale derselben wurde nämlich plötzlich von der Regierung für Reichsraths-Zwecke in Anspruch genommen, und die Singakademie sozusagen auf die Straße gesetzt. Jn der Eile wurde noch der Musikvereinssaal gemiethet; für die Zukunft weiß man noch nicht wo das zum ewigen Juden gewordene Jnstitut (es ist nun zum drittenmal aus seinen innegehabten Räumen verscheucht worden) tagen wird. — Gesungen wurden in diesem etwas verbitterten „Vergnügungsabend" Mendelssohn's 98. Psalm, Duett aus Elias, Hirtenlied und Primel, — Schumann's „Wassermann", und „Schön ist das Fest des Lenzes;" dann Hauptmann's Zigeunerlied, Fr. Schubert's „Orpheus", Duette von H. Schläger, Wiegenlied von Fr. Mair, und einige Männerquartette. S. Bach's Phantasie chromatique endlich wurde von Frl. B. Wiswe in sehr anerkennenswerther Weise am Clavier ausgeführt.

R. Wagner ist hier angekommen, um seinen Lohengrin zu hören. Wir zweifeln nicht, daß das Wiener Theaterpublikum, welches zwar auch für Meyerbeer und Verdi schwärmt, ihn für die in Paris erlittene Schlappe reichlichst entschädigen wird. — Den Antrag von Prag aus, seine „Nibelungen" für die Krönungsfeierlichkeiten zu überlassen, hat Wagner abgelehnt. Er will im September erst eine Musteraufführung von „Tristan und Jsolde" veranstalten, und dann eine ebensolche von den „Nibelungen."

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 20. Wien, 18. Mai 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Witwe.** **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Mr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten. — Recensionen. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Berichtigungen.

Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten

Von **C. F. Weitzmann.**

Mit einer musikalischen Beilage: Albumblätter zur Emancipation der Quinten und Anthologie klassischer Quintenparallelen.

Leipzig, Verlag von C. F. Kahnt.

v. Br. Herr Weitzmann ist bekanntlich der Verfasser einer im verflossenen Jahre erschienenen, mit einem Preis gekrönten Abhandlung, in welcher er „die harmonischen Freiheiten, die anerkannte Tonmeister, wie Beethoven, Schumann, Berlioz, Wagner, Liszt u. A. bereits erkämpft haben, nun auch als rechtlich begründet" nachzuweisen versucht. Wir wollen uns nicht dabei aufhalten, zu fragen, wie Herr Weitzmann dazu kommt, Berlioz, Wagner und Liszt anerkannte Tonmeister zu nennen. Anerkannt sind sie als geistvolle, hochbegabte Persönlichkeiten. Aber als „Tonmeister", als schöpferische Geister anerkannt, aus deren Handhabung des ästhetischen Codex man allgemein giltige Gesetze ableiten dürfte, das sind sie mit nichten, denn anerkannt ist nicht, worüber fortwährend gestritten wird. So sind z. B. Gutzkow und Laube als geistvolle Schriftsteller anerkannt, aber nicht als Dichter. Dies jedoch nur in Parenthese.

Die vorliegende kleine Schrift hat, nach des Verfassers eigenen Worten, den Zweck „mehrere der dort (in der vorerwähnten Abhandlung) aufgestellten und von der Kritik angegriffenen Sätze zu vertheidigen, Manches dort sehr Gedrängte oder Mißverständene zu erweitern und klarer darzustellen." Die Kritik, gegen welche sich Herr Weitzmann nun vornehmlich oder vielmehr ausschließlich vertheidigt, ging von dem Redakteur dieser Blätter aus, und ist in Nr. 30 und 31 (1. Jahrgangs) derselben zu finden. Wir überlassen es, wie billig, dem geschätzten Redakteur dieser Zeitschrift auf jene Erwiderungen selbst zu repliziren *) und fühlen uns unsererseits zu rein theoretisch-grammatikalischen Erörterungen nicht berufen, wollen uns aber doch einige allgemeine Bemerkungen in dieser Sache erlauben.

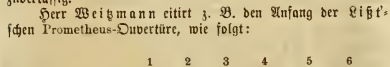
Herr Weitzmann versucht, die „harmonischen Freiheiten", welche sich schon Beethoven und nach ihm Schumann, Berlioz, Wagner und Liszt genommen haben, auch theoretisch zu rechtfertigen; wir erlauben uns aber, ihm dagegen zu bemerken, daß er durch solche theoretische Begründung jene „Freiheiten" zwar allenfalls noch gegen den Vorwurf der Absurdität, niemals aber gegen jenen der Häßlichkeit retten kann. Gesetzt einmal, Berlioz, Wagner und Liszt wären wirklich die „geweihten" Künstler, für welche Herr Weitzmann sie (pag. 9) ausspricht, und gesetzt, sie schrieben völlig logisch (was sie als solche allerdings müßten), würde dann daraus auch schon folgen, daß sie immer schön und nachahmungswürdig schrieben und ist denn das Unschöne in der Kunst etwa minder verwerflich, als das Unlogische? Wir unsererseits freilich hegen auch gegen die innere Logik vor Allem Liszt'scher Harmonik trotz aller theoretischen Rechtfertigungen die stärksten Zweifel; denn man wird doch nicht vergessen wollen, daß die logischen Gesetze in der Kunst auf einem viel tieferen, als grammatikalisch-syntaktischem Fundament beruhen? Wenn man nun auch beweise, daß in einer Composition Akkord mit Akkord und ein Takt mit dem andern vom ersten bis zum letzten auf das genaueste grammatikalisch und syntaktisch richtig zusammenhienge, wäre dann für die künstlerische Logik schon das Mindeste bewiesen? Durchaus nicht, denn diese beruht auf dem inneren Sinn, welchen das Ganze und seine Theile aussprechen, auf deren ideellem, nicht aber auf ihrem mechanischen Zusammenhang. Ich sehe z. B. ganz ab von einzelnen Akkorden und harmonischen Fortschreitungen in einem beliebigen Werke Liszt's z. B. seiner Clavier-Sonate; aber zeigt dieses ruhelose Umherirren in allen vierundzwanzig Tonarten nicht an sich schon von einem ungeordneten, unharmonischen Geist und würde dem Ganzen im mindesten dadurch aufgeholfen, wenn es gelänge, die Textur der einzelnen Theile, die wunderlichsten Akkordmischungen theoretisch zu rechtfertigen? Es ist ja der Geist im Ganzen, gegen welchen sich mein Sinn sträubt (den ich dabei als einen wohlorganisirten und also in Uebereinstimmung mit jedem andern wohlorganisirten annehmen muß) und aus welchem freilich das Einzelne mit Nothwendigkeit folgt. Kann man z. B. logischer schreiben als Muzio Clementi geschrieben hat, und sind seine Compositionen etwa deßhalb weniger langweilig, weil sie so sehr logisch sind? Besitzen wir nicht etwa Fugen von den gelehrtesten Theoretikern, in welchen gewiß die strengste grammatikalische und syntaktische Logik waltet und die gleichwohl, wie man zu sagen pflegt „weder Hand noch Fuß" haben, weil sie eben nur ein mechanisches Tonagregat und keinen lebendigen Organismus darstellen, so daß irgend ein Walzer nicht nur mehr Schönheit, sondern auch mehr künstlerische Logik in sich enthalten kann, als die gelehrte Fuge? Es geht übrigens mit der durch den Ton ganz so, wie mit der durch das Wort vermittelten Gedankenwelt: durch Dialektik ist in ihr, wie in der sittlichen Welt alles und jedes zu beweisen. Wessen Natur nicht auf einem festen, unerschütterlichen Fundament begründet ist, der wird sich in der logischen wie in der sittlichen Welt sehr bald ohne Halt finden und nicht nur der Spielball jedes Sophisten und Casuisten werden, sondern was noch schlimmer ist, er wird sich, wenn er Geist besitzt, bald genug in den Irrgängen der eigenen Dialektik und zwar immer tiefer und tiefer, endlich rettungslos verlieren.

Herr Weitzmann bekennt, „sein Harmoniesystem verdanke überhaupt seiner Ueberzeugung die Entstehung, daß geweihte Künstler gar nicht anders als logisch schreiben können." Zu diesen geweihten Geistern nun zählt er außer Berlioz und Wagner auch Liszt und hat den Muth (Andere möchten es die Dreistigkeit nennen) ihn mit Beethoven in Einem Athem zu

*) Wird in einer der folgenden Nummern geschehen. S. B.

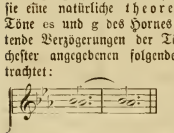
nennen. Wir wollen nun einmal Liszt, dem Componisten, mit entgegenkommender Liberalität alles mögliche zugestehen, was ihm unseres Erachtens nur zugestanden werden kann: wir wollen einräumen, daß seine Hervorbringungen als Produkte einer geistig sehr bedeutenden Persönlichkeit bemerkenswerth sind, daß sich in ihnen geistvolle Züge, geniale Apercus und Combinationen finden u. dgl. m. Wenn aber Jemand auch für die Logik der Liszt'schen Schöpfungen einsteht und die grenzenlose Confusion nicht gewahr werden will, die bald in dem Ganzen, bald in den einzelnen Theilen herrscht, und wenn man annehmen soll, daß dies seine ernstliche Meinung ist, daß er sie mit redlicher Ueberzeugung ausspricht, dann müßte man freilich auch ohne weitere Beweise nicht mehr, was man von seinem eigenen logischen Sinn halten solle, oder vielmehr man weiß es dann zuverlässig.

Herr Weitzmann citirt z. B. den Anfang der Liszt'schen Prometheus-Ouvertüre, wie folgt:



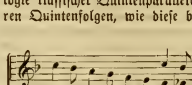
Sollte man nun nicht meinen, daß diese Harmonien- oder vielmehr Disharmonienfolge jedem intakten und gebildeten Gehörsinne von vornherein ohne jegliche theoretische Erörterung als ein grenzliches, sinnloses Ungethüm erscheinen müßte? Herrn Weitzmann aber erscheint sie keineswegs als solches und er argumentirt: „die drei ersten Zusammenklänge erscheinen als Verzögerungen der Töne des Gis-moll-Dreiklanges (in der Terzsextlage) und der diesem folgende übermäßige Dreiklang als ähnliche regelmäßige Verzögerung des Cis-moll-Dreiklanges."

Ueber die herrliche Erfindung der Verzögerungen! Wenn erst jeder beliebige Zusammenklang dadurch gerechtfertigt werden darf, weil ja seine einzelnen Intervalle nur als „Verzögerungen" aufzufassen sind, dann sehe ich in der That nicht, was man nicht sollte schreiben dürfen, ohne dem Büttel zu verfallen. Mir fallen bei solchen Beweisführungen immer die Worte des Holofernes in Hebbel's „Judith" ein, mit welchen er den Priestern erklärt, daß Nebukadnezar als ein Gott angebetet sein wolle und hinzufügt: „Euch gebe ich auf, die Gründe dafür aufzusuchen." Herr Weitzmann citirt auch die „oft besprochene" Stelle in Beethoven's „Eroica." Er fügt hinzu, diese Stelle habe bisher bei den Aesthetikern nur eine „Entschuldigung" finden können; nach seinem System aber finde sie eine natürliche theoretische Erklärung, wenn man die Töne es und g des Hornes als regelmäßige, aber frei auftretende Verzögerungen der Töne d und f des vom ganzen Orchester angegebenen folgenden Dominantseptimen-Akkordes betrachtet:

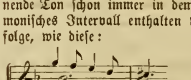


In der That, dazu mußte Herr Weitzmann sein System erfinden, damit wir erkennen, daß dieses es und g nur Verzögerungen der später voll eintretenden Dominantharmonie sind! Wir bedauern die Aesthetiker, welche diese Stelle „entschuldigen" zu müssen glaubten; aber auch Herr Weitzmann irrt, wenn er sie durch seine natürliche theoretische Erklärung zu rechtfertigen meint. Sie ist durchaus nur durch ihre geistige Bedeutung zu rechtfertigen und wem sich diese nicht kougenin erschließt, für den bleibt sie ein nonsens und wir würden sie, wenn wir nicht eben jene so tief und dadurch die ganze Stelle eben als einen wunderbar genialen Zug erkännten, trotz Herrn Weitzmann's theoretischer Erklärung ohne weiters mit Ulibicheff für eine Beethoven'sche Chimäre erklären. Eine ganz ähnlich gebildete Stelle in einem andern Context würde oder könnte doch trotz aller theoretischen Erklärung ein für allemal bleiben, was auch diese beim ersten Anblick scheint, nämlich eine Abgeschmacktheit. Man weiß, daß der treffliche Ries, welchem diese Stelle beim erstmaligen Hören sehr verzeihlicher Weise als eine solche erschien, nahe daran war, von Beethoven mit einer Ohrfeige bedient zu werden. Ich bin aber auf das Vollständigste überzeugt, daß, wenn Ries nachträglich zu Beethoven gesagt hätte: „ah, nun begreife ich, dieses es und g sind nur Verzögerungen der nachfolgenden d und f, er die Ohrfeige dann sicherlich erhalten hätte, der er das erste Mal noch entging.

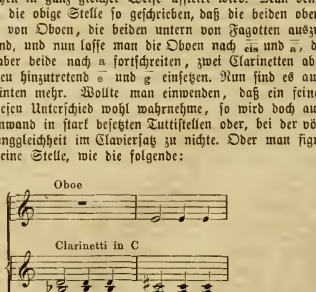
Herr Weitzmann hängt seiner kleinen Schrift noch „Albumblätter zur Emancipation der Quinten" und eine „Anthologie klassischer Quintenparallelen" an. Was nun in den ersteren Quintenfolgen, wie diese betrifft:



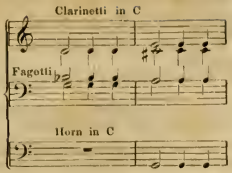
so wird wohl kaum Jemand, der nicht am Buchstaben, sondern am Sinn des Gesetzes hängt, an ihnen Anstoß nehmen, da ja der in jedem nachfolgenden Akkord als Quint erscheinende Ton schon immer in dem vorhergehenden Akkord als harmonisches Intervall enthalten war. Auch gegen eine Quintenfolge, wie diese:



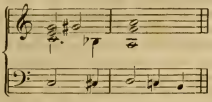
haben wir unsererseits nichts einzuwenden. Abgesehen davon, daß die Quinten in den Mittel, nicht in den äußern Stimmen liegen, so darf man sich auch nur, und ähnlicher Weise in unzähligen, gleichartigen Fällen noch zu dem ersten Akkord das Intervall hinzugefügt denken: nun kann der A-dur-Dreiklang folgen, wie er steht, denn j gt sind es keine Quinten mehr, sondern jetzt ist es dieses g, welches nach e fortschreitet, das d aber springt, mit dem b-a eine erlaubte verdeckte Octav bildend, hinab nach a und alles ist in der schönsten Ordnung! Aendert dies aber am Effect der Stelle das allermindeste und haben wir also hier nicht die lächerlichste thörigtste Spiegelfechterei vor uns? Oder man erwäge, in wie unzähligen Fällen im Orchestersatz Quintenfolgen durch das Hinzutreten neuer Stimmen entstehen, ohne daß im mindesten gegen die richtige Fortschreitung gesündigt, das Gehör aber im Wesentlichen in ganz gleicher Weise afficirt wird. Man denke sich z. B. die obige Stelle so geschrieben, daß die beiden obern Stimmen von Oboen, die beiden untern von Fagotten auszuführen sind, und nun lasse man die Oboen nach $\frac{cis}{d}$ und $\frac{e}{f}$, die Fagotte aber beide nach a fortschreiten, zwei Clarinetten aber mögen, neu hinzutretend e und g einsetzen. Nun sind es auch keine Quinten mehr. Wollte man einwenden, daß ein feines Gehör diesen Unterschied wohl wahrnehme, so wird doch auch dieser Einwand in stark besetzten Tuttistellen oder, bei der völligen Klanggleichheit im Claviersatz zu nichte. Oder man figurire sich eine Stelle, wie die folgende:



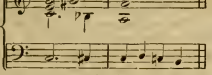
und schreibe sie jetzt so:



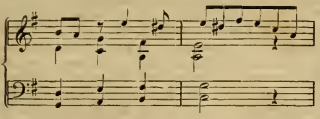
Im ersteren Falle kann man mit der lächelnden Miene der Unschuld umherblicken, im letzteren läuft man Gefahr dem Strafkodex zu verfallen! Eine Quinte aber freilich, wie sie Herr Weitzmann sich in dem zweiten seiner Emancipationsbeispiele erlaubt:



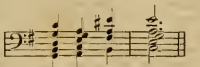
würden wir mit bewußter Absicht niemals schreiben, denn wir finden sie so abscheulich und häßlich wie möglich. Wünschten wir im gleichen Falle eine gleiche Fortschreitung, so würden wir so schreiben:



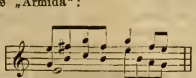
Was endlich die sub 3 versuchten Quinten betrifft:



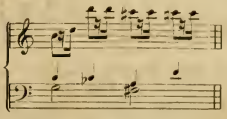
so wirkt diese Harmoniefolge ähnlich, als ob sie so geschrieben wäre:



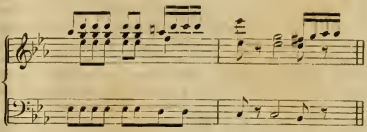
Uns choquirt sie daher nicht. Noch unglücklicher aber ist Herr Weitzmann mit seiner „Anthologie klassischer Quintenparallelen"; er citirt z. B. die „berühmte unübertreffliche Quinte" aus Gluck's „Armida":



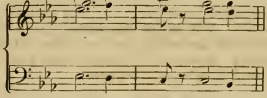
Gluck bedient sich dieser durch den scharfen Oboenklang doppelt einschneidenden Tonfolge bekanntlich in charakteristischer Absicht, die er auch vollkommen erreicht. Nun pflegen sich gewisse neuere Autoren zwar auch auf die charakteristische Absicht zu berufen, aber bei ihnen erscheint als das Normale, was dort nur als ganz vereinzelte Ausnahme vorkommt. Herr Weitzmann citirt ferner die folgenden zwei Stellen aus Mozart's „Don Juan" und „Zauberflöte":



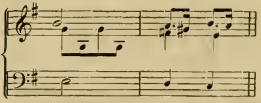
und:



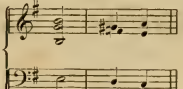
Man sieht auf den ersten Blick, daß beide so unverfänglich als möglich sind, denn das eis im ersten Beispiel ist kein harmonischer Ton, sondern ein bloßer Vorschlag vor dem e und wird auch vom Gehör sogleich so aufgefaßt; ebenso ist das a im zweiten Beispiel eine bloße Vorschlagnote und die harmonische Fortschreitung ist also doch keine andere, als diese:



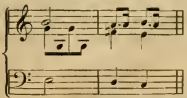
Dasselbe Bewandtnis hat es mit dem Beispiel aus Weber's „Oberon":



Die harmonische Fortschreitung, wie sie das Gehör alsogleich auffaßt, ist diese:

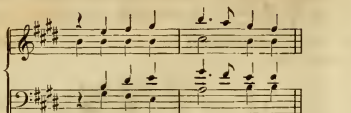


Hätte Weber so geschrieben:



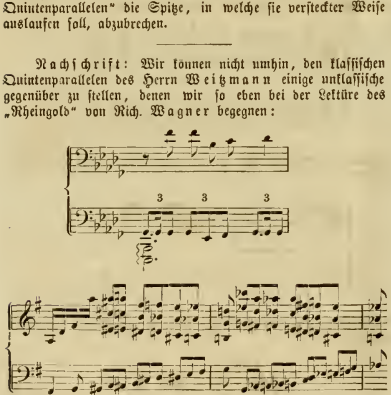
so möchten wir den Passus nicht vertheidigen, denn das Gehör

erwartet durchaus das gis. Was endlich die Stelle aus Beethoven's Sonate op. 15 betrifft:



so findet auf sie früher Bemerktes Anwendung; man darf sich nur vorstellen, daß das fis des Tenor nach h hinaufspringe und das e als neu eintretende Stimme betrachten, so verschwindet die Quinte, obgleich der Effect ganz derselbe bleibt! Herr Weitzmann hätte mit ganz geringer Mühe aus den Werken der „Klassiker" viel drastischere Beispiele für seine Anthologie sammeln können; aber es gehört einige Dreistigkeit dazu, so harmlose Licenzen, wie die von Mozart und Beethoven citirten, die, genau besehen, nicht einmal welche sind, mit den Ungeheuerlichkeiten Liß l'scher Harmonik, von welchen das aus der Prometheus-Ouvertüre angeführte Beispiel schon als ein ganz artiges gelten kann, parallelisiren zu wollen. Auch dürfte es einigen Unterschied begründen, ob etwa unter hundert Werken eines Autors sich zehn Stellen auffinden lassen, welche durch dergleichen „Wunderlichkeiten" auffallen, oder ob jede Partitur eines andern auf jeder Seite deren ein Dutzend enthält. Diese einzige Bemerkung genügt, der Schrift des Herrn Weitzmann und vor Allem seiner „Anthologie klassischer Quintenparallelen" die Spitze, in welche sie versteckter Weise auslaufen soll, abzubrechen.

Nachschrift: Wir konnen nicht umhin, den klassischen Quintenparallelen des Herrn Weitzmann einige unklassische gegenüber zu stellen, denen wir so eben bei der Lektüre des „Rheingold" von Rich. Wagner begegnen:



Recensionen.

Werke für Pianoforte.

Anthologie classique. Berlin A. M. Schlesinger.

Nr. 9. Ph. Em. Bach Rondo (H-moll).

Nr. 10. Joh. Chr. Bach Andante aus der Sonate op. 6. Nr. 2.

Nr. 19. Mozart: célèbre Fantaisie Nr. 2 dédiée à sa Constance.

Nr. 20. Mozart: Menuetto (D ♯).

Werke für Gesang mit Begleitung.

Hosianna. Sammlung classischer geistlicher Gesänge. Nach der Partitur arrangirt von C. Klage. Berlin. A. M. Schlesinger.

Nr. 27. G. F. Händel: Blick hernieder (Dove sei, o benedetta). Arie.

Nr. 27. G. F. Händel: „Wenn Christus der Herr." Lied.

Nr. 39. G. F. Händel: Friedenslied aus Deborah: „Nun freundlich lächelnd" (Now sweetly smiling).

-d- Die vorliegenden Werke gehören sämmtlich einer kunstgeschichtlichen, abgeschlossenen Entwicklungsphase an, zu welcher die Gegenwart mit ihren verschiedenen Bedürfnissen und Geschmacksrichtungen bereits in ein klar ausgeprägtes Verhältniß getreten ist. Die Namen: Mozart, Händel, Bach — gleichviel ob Philipp Emanuel, Johann Christian oder Johann Sebastian — kennt glücklicherweise heute jedes musikalische Kind, und wenn es wohlerzogen ist, nennt es dieselben mit bewußter oder ahnungsvoller scheuer Ehrfurcht. Wer seine Bildung in irgend einem Treibhause moderner Unnatur oder Ueberkultur gesucht und sich der Sonne des wahren, einfachen, geschichtlich begründeten Wachsthumes und Gedeihens entzogen hat, deshalb bis zur Reife und Tiefe schlichten rechten Kunstsinnes und eines warmen Herzens nicht hindurchgedrungen ist: der freilich wird die ehrwürdigen Namen der Verfasser und Kunstformen jener oben aufgeführten Werke nicht ohne eine Empfindung innerer Leere und langweilender Nüchternheit lesen und ärgerlich dagegen protestiren, daß „schon wieder" so viel Stücke sogenannter „klassischer" Musik dem Publikum nahe gebracht werden. Wir begreifen es vollkommen, daß die sogenannte klassische Küche jenen Uebersatten und Erschlafften nicht genügen könne, welche ihre Speisen würzen, indem sie statt des Streuzuckers Arsenik, statt des Pfeffers eiserne Schuhzwecken darein mengen und ihren Durst statt im Weine mit ätzendem Scheidewasser löschen müssen, um das zerrüttete Nervensystem zu erneuter Thätigkeit aufzureizen. Für solche gibt es aber weder eine klassische noch überhaupt eine wahrhafte Kunst und die Vertreter dieser, sowie die deutsche Musikzeitung u. a. m., haben nichts mit jenen Ueberreizten gemein; denn die deutsche Musikzeitung hat nie die Absicht gehabt, sich die Aufgaben zu stellen, welche Correktionshäuser oder Rettungsanstalten verwahrloster Kinder zu lösen haben. Noch sei beiläufig erwähnt, daß die deutsche Musikzeitung keineswegs diejenige Tendenz verfolge, welche eine Leipziger Chronique scandaleuse, die sogenannten „Signale", ihr unterschob, indem sie dieselbe, in der höchst befriedigten Meinung, einen geistreichen Witz producirt zu haben, das Organ des „gebremsten Fortschritts" nannte. Bei aller Anerkennung, welche uns dieses Bonmot der „Signale" *) bezüglich ihrer Einsicht in die technische Ausdrucksweise der Eisenbahnoffizianten abnöthigt (der ja auch ihr Titel entlehnt ist), müßten wir dem ehrenwerthen Blättchen doch eine bedeutende „Weichung" wünschen um es auf die rechten „Geleise" des Verständnisses dessen einlenken zu sehen, was die deutsche Musikzeitung vernünftiger Weise nur wollen kann, und daß sie vor allen Dingen einen Fortschritt im banalen Sinne rücksichtlich der Kunstentfaltung für eine leidige nicht gefahrlose hohle Redensart hält. Es sei gestattet, bei dieser Gelegenheit noch einmal klar auszusprechen, was unseres Erachtens hinter der Maske des Fortschrittbedürfnisses lediglich zu suchen ist. Und um jedem Zweifel über unsere Auffassung der Sache vorzubeugen, wollen wir hier des Pudels Kern in Form von Sätzen und Maximen entpüllen, wie sie sich uns in Werken und Wirken der Fortschrittsprophetenschaft und ihrer Anhänger zu bethätigen scheinen. Ihre Lehrsätze sind etwa folgende:

1. Wolle nicht, was du wollen sollst.

*) Unseres geehrten und eifrigen Mitarbeiters Haut scheint durch obigen Signal-Witz empfindlicher gereizt worden zu sein als die unsere, welche für derlei Artigkeiten bereits eine hinreichende Dicke gewonnen hat. D. Red.

2. Könne nicht, was du können mußt.
3. Thue nicht, was vernünftige und göttliche Ordnung dir gebietet.
4. Suche auf alle Weise deinen eigenen Vortheil.
5. Der Zweck heiligt alle Mittel zur Verherrlichung deiner eigenen Ehre.
6. Gesetzlichkeit ohne Tyrannei und Zwangsmittel (Polizei) ist Wahnsinn.
7. Willkür und Zügellosigkeit ist wahre Freiheit.
8. Der Magen ist das Triebrad des Weltalls. Ihm dienen alle Stände und Berufsarten; warum nicht auch die Kunst?
9. Geschichte ist ein Ammenmährchen. Es lebe die Gegenwart! *)

Diesem ethisch-ästhetischen Katechismus der modernen Männer des „ungebremsten Fortschritts" sollen im Folgenden die Principien der Deutschen-Musikzeitung und ihrer Gesinnungsgenossen in einer entsprechenden Anzahl Thesen gegenübergestellt werden, damit es immer klarer werde, wie nach unsrer Meinung man der Kunst und durch sie dem Leben allein würdig und mit Erfolg dienen könne, dürfe und solle. Wir entgegnen:

1. Wolle nie, was du nicht wollen sollst.
2. Könne Alles, was du können mußt:
3. Thue nichts Anderes, als was vernünftige und göttliche Ordnung dir gebietet.
4. Suche mit Selbstverleugnung in Kunst und Leben dem Wahren Sieg zu verschaffen.
5. Der letzte Zweck sei stets die Apotheose des göttlichen Wesens im Geschaffenen. Diesen Zweck bestimmen nicht die gewählten oder gegebenen Mittel, sondern jener entscheidet die Wahl derselben.
6. Vernünftige Gebundenheit des eigenen Willens an ewige vom Menschengeiste erkannte Gesetze ist rechte Freiheit.
7. Verleugnung dieser Gesetze, Freilassung zügelloser Willkür ist sclavischer Trotz gegen wohlthätige und heilsame Ordnungen, Verachtung und Unkenntniß der höchsten Vorzüge und Güter der Menschheit.
8. Die göttliche Liebe ist das Triebrad des Weltalls. Ihr verdanken alle Stände und Berufsarten die Möglichkeit ihres Nebeneinanderbestehens. Ihr huldige auch die Kunst als reiner ungefärbter Spiegel ihres auswirkenden Wesens.
9. Die Geschichte ist eine beredte Zeugin der waltenden und lenkenden göttlichen Liebe und als solche Basis der Gegenwart, Prophet der Zukunft und Richter des Vergangenen.

Nach dieser Exkursion auf ein Gebiet zeitgemäßer Interessen knüpfen wir noch einige andere Bemerkungen an unsere zum Berichte vorliegenden Werke der Vergangenheit, deren Anregung in diesen Werken selbst gegeben ist.

Die Verlagshandlung hat denselben auf ihren Titelblättern eine Legitimation und Viaticum auf der zweifelhaften Reise ins Oeffentliche mitgegeben, wir meinen das Prädikat „classisch." Was soll mit diesem vielgehörten Wörtlein im Wesentlichen denn wohl ausgedrückt werden? Diese Frage gestattet ohne Zweifel hier eine eingehendere Untersuchung.

Im Sinne der schätzbaren Verlagshandlung glauben wir nicht treffender antworten zu können, als wenn wir sagen, der Ausdruck „classisch" sei dem Begriffe des Werthvollen, Mustergiltigen aufs Innigste verknüpft zu denken. Nennt doch der Herr Verleger selbst seine classische Blumenlese (Anthologie) eine „Mustersammlung." Diese Werthbestimmung im Allgemeinen zugestanden, so erfahren wir freilich durch dieselbe doch nichts Näheres über die eigentliche Bedeutung des Wörtleins „Classisch", noch auch über den thatsächlichen Grund und das Wesen des Werthes, welcher durch den Ausdruck unsrer Beachtung empfohlen werden soll.

Wenden wir uns an einen ziemlich verbreiteten musikalischen Rathgeber, Schilling's „Encyklopädie der Tonkunst." Da heißt es unter dem Titel Classisch: „Ursprünglich bezieht sich dieses Wort auf das Vermögen nach der von Servius Tullius gemachten Eintheilung des römischen Volks in gewisse Vermögens-„classen und bezeichnet Alles was in die erste Klasse gehört." Ohne die Richtigkeit des letzten Zusatzes anzweifeln zu wollen, dürfte also nach der Meinung unseres Gewährsmannes vom Begriffe des Classischen der des ausreichenden gewissen Vermögens nicht getrennt gedacht werden. Und wenn wir daran erinnern, daß das Vermögen der Alten aus Talenten bestand, so können wir mit der Schillingschen Begriffsbestimmung ganz zufrieden sein, vorausgesetzt daß wir den Ausdruck Talent im rechten Sinne auf das classische Vermögen beziehen. Aber das bloße talentliche Vermögen oder vermögende Talent genügt noch nicht, um jeder aus ihm geborenen künstlerischen That das Siegel und die Währung des Classischen aufzuprägen. Denn sonst wäre ja schon jeder talentvolle Künstler eo ipso ein Classiker und damit wären die Gegensätze der classischen und romantischen Kunst u. s. f. thatsächlich aufgehoben. Dieser Gegensatz ist aber wirklich vorhanden und er beruht einzig und allein in der verschiedenartigen Weise, wie das künstlerische Vermögen verwaltet und verinnerlicht wird, das will sagen, in welchem Verhältnisse und Wechselwirkung Inhalt und Form des Kunstwerkes zu einander stehen.

Nach Schillings Gewährsmann, dem Freiherrn von Maltitz (vergleiche oben angezogenen Artikel), ist nun vollkommene Schönheit des Stoffes und der Darstellung „in der innigsten Durchdringung" Grundbedingung des Classischen. Diese Definition bedarf folgender Interpretation:

Vollkommene Schönheit ist im Bereiche des Endlichen nicht zu finden. Das Kunstschöne macht aber auch gar keinen Anspruch an die Forderung absoluter Vollkommenheit und ist wie alles Schöne nur beziehentlich vollkommen zu nennen. Denn das Reich des Schönen geht aus der Versöhnung feindlicher Factoren (Geist und Materie) hervor *) und haftet deshalb mit seiner materiellen Seite an der Endlichkeit, in welcher das absolut Vollkommene nicht heimisch sein kann, da jene vergänglich und dem Wechsel unterworfen ist, dieses aber seinem Begriffe gemäß das Ewige, sich selbst Gleichbleibende bezeichnet.

Hiernach kann man nun die Definition so fassen: In der classischen Kunst durchdringen Inhalt und Form (Stoff und Darstellung) sich aufs Innigste d. h. beide Seiten erscheinen gleichberechtigt oder verhalten sich im wechselseitigen schönen Gleichgewichte zu einander. Demnach wird kein Gedankeninhalt als Gegenstand der künstlerischen Darstellung ergriffen, der seinem Wesen nach ungeeignet wäre, um innerhalb der naturgemäßen Grenzen, welche die Dehnbarkeit und Wirksamkeit des betreffenden Kunstmateriales vorzeichnet, zur Auswirkung und völligen Ausgestaltung zu gelangen. Andererseits ist also die Eigenart der besonderen nothwendig begründeten Kunstgesetze maßgebend für die Wahl des zur Kunstform auszugestaltenden ideellen Gehaltes. Aus diesem Grunde ist auch die classische Kunstform vom Inhalte durchaus erfüllt und gesättigt und duldet nichts Zufälliges, Fremdes, Ueberflüssiges, Leeres, also Nichts was aus der organischen Entwicklung des Ganzen nicht mit innerer Nothwendigkeit hervorgewachsen wäre.

In der sogenannten romantischen Kunst überwiegt oder „durchbricht" der geistige Gehalt die schöne Form, welche in ein untergeordnetes Verhältniß von ihm herabgedrückt wird. Der Romantiker macht sich kein Gewissen daraus, die Natur der Kunst und ihre Gesetze zu verleugnen, zu verletzen und gar umzustossen, wenn sein subjektiver Gedankenstoff sich in die ihm zu engen Grenzen der schönen Form nicht hineinbequemen will. **) Wäh-

*) Der Name Zukunftsmusik diente nur als Aushängeschild zur Erregung des Mitleids der Zeitgenossen und Neugieriger, welche Entree und Weihrauch in die Jahrmarktsbuden der Gegenwärtigen tragen. Da dieser listige Coup ruchbar geworden war, hat man den Titel „Zukunftsmuster" in den neuerlich eingeführten der „neudeutschen Schule" verwandelt.

*) Vergl. Nr. 4 II. Jahrg. dieser Blätter: Zeitgemäße Studien u. s. w.
**) Vergl. Schumann's „Dichterliebe" 1. Heft. Das erste Lied dieses schönen Liederzyklus: „Im wunderschönen Monat Mai"

rend der classische Geist sich stets als Diener der Kunst fühlt, zwingt der romantische die Kunst umgekehrt ihm zu dienen, d. h. ihm wie in einem Spiegel sein eignes augenblicklich erregtes, müdes, überfließendes, darbendes, liebendes, hassendes, fröhliches, betrübtes Bild entgegenzustrahlen.

Der Romantiker ist demnach der rechte lyrische Künstler dem es nur auf den flüchtigen Ausdruck augenblicklicher Gemüthszustände (Stimmungen) ankommt. Da die Form, wie die Kunst überhaupt ihm nur Mittel zum Zweck ist, so spricht sich der romantische Geist mit Vorliebe in kurzen gedrängten Formen aus und bemüht sich unermüdlich, neue vielsagende Ausdrucksmittel zu suchen, welche den Schwerpunkt seiner individuellen Manier bilden und seinem subjektiven selbstgenügsamen Bedürfen augenblickliche Befriedigung gewähren. — Bach und Beethoven, diese Collectivgeister, kommen der deutschen romantischen Schule als historische Basis dienen, obwohl beide die Schwellen und zugleich die Gipfel des classischen Zeitalters der Tonkunst darstellen. Aber was auch auf andern Gebieten der Geschichte des Geistes z. B. in der Philosophie geschah (Hegel und seine Schüler), das sehen wir in der Gegenwart auf dem Gebiete der Tonkunst ebenfalls eintreffen: Die Epigonen überschreiten weit und weiter die Grenzen des Möglichen innerhalb deren die Meister sich mit Sicherheit und Selbstbeherrschung bewegten und wirkten.

So hat sich angeblich auf Grund der letzten Beethovenschen Periode neuerdings eine Art von Kunst ins Dasein gesetzt, welche nach allen bisher erkannten Grunddegriffen der Aesthetik eine völlig inkommensurable Größe ist, deßhalb auch keinerlei Handhaben der Würdigung für die Gegenwart hat und mit Recht in dieser Hinsicht auf die Zukunft speculirt. In dieser Kunstweise, welche der Ausdruck des blasirten Ennui, des unstäten Jagens nach aufreizenden Kraftwirkungen und geistigen Wiederbelebungsversuchen ist, kommt nicht einmal der ideelle Gehalt geschweige denn die schöne Form zu ihrem Rechte.

Die einfachsten, natürlichsten und nothwendigsten Grundgesetze der Kunst werden als langweilig und überlebt zum Tempel hinausgeworfen. Der Dreiklang gilt nur noch mit verminderter Prime oder zur Uebermäßigkeit angeschwollener Quint. Reine Intervalle sind gemein. Die sogenannten Verwandtschaftsverhältnisse der Tonika werden als „Fraubaserei" verhorrescirt, wie in Frankreich und seinen deutschen Frohndistrikten, dem eigentlichen Heerde dieser Kunstgattung, die Familie ihrem Untergang entgegengezerrt wird. Der sogenannte kosmopolitische, charakterlos schwammige oder gelegentlich verzweiflungsvoll grinsende verminderte Septimenakkord wird als Mittelpunkt der ganzen Harmonik auf den Thron erhoben und erzeugt aus sich heraus Kunstgewächse, welche gleich eiternden Geschwüren und Giftblasen die reine Luft und den reinen Kunstsinn verpesten. Das aus diesen Principien gezeugte und schwer geborene sogenannte Kunstwerk stellt eine nebelbilderartige Jagd vorüberschwirrender, locker zusammenhängender oder völlig unverknüpfter Phrasen dar, welche zumeist nur halb angedeutet, schon wieder aufgegeben werden aus Furcht vor der stets drohenden Gefahr, in ein geistloses, inhaltleeres Geklingel zu verfallen oder uninteressant zu erscheinen. Glücklicherweise hat die Gegenwart dieser verderblichen Kunstrichtung bis jetzt eine kräftige Reaktion entgegengesetzt, und es steht zu hoffen, die Kunst und die Menschheit werde ewig vor der Verdummniß bewahrt bleiben, daß aus dem Schooße der Zukunft jemals eine unselige Zeit erstehe, da die Begriffe des Einfachen, Naturgemäßen, Schönen und Wahren so arg verwirrt und die Verwunst der Menschen so total zerrüttet seien, als nothwendig gesichehen müßte, wenn jene Spekulation auf die Zukunft nicht als eitle Selbsttäuschung in ein lächerliches Nichts zerfallen sollte.

Um hiernach zur klassischen Kunst und damit zu unserer eigentlichen Aufgabe zurückzukehren, so haben wir noch einmal d s mehrgedachten Schilling'schen Artikels zu erwähnen. Im weiteren Verlaufe desselben wird nämlich eine Polemik angestrengt, die sich wider den verbreiteten Irrthum richtet, als sei das Klassische seinem Begriffe nach an die Bedingung des Antiken oder Alten gebunden. Daß diese Meinung eine irrige sei, liegt schon in unserer obigen näheren Begriffsbestimmung des Wortes. Darnach ist das Entstehen und die Pflege des Klassischen in der Kunst an keine bestimmte Zeit gebunden, obwohl man mit Recht von einem klassischen Zeitalter im besonderen Verstande redet. So war der schon erwähnte Zeitraum von Bach bis Beethoven für unsere Tonkunst, wenn sie jemals eine klassische Epoche gehabt hat, eine solche zu nennen. Fast gleichzeitig erlebten auch die Schwesterkünste namentlich die Poesie ihre höchste Blüthezeit in Deutschland. Das ganze Zeitalter durchwehte ein Geist echter Klassizität, d. i. ein Geist reichster Fülle, neuerweckten Lebens, bemüthigster Selbstüberleugnung bei aufblühender Kraft und Vertrauen, mächtigen Freiheitsdranges bei starkem treu festhaltendem Gefühle für göttliche und vernünftige Ordnungen, Rechte und Gesetze. In den geringsten, wie größten aus jener Zeit geborenen musikalischen Kunstwerken webt und wirkt dieser klassische Geist und schafft sich eine den Kunstgesetzen abgelauschte bestimmt gegliederte schöne Form, die, trotz der Gegenmeinung des Herrn Schilling, sehr wohl als klassischer Styl gelten kann. Herr Schilling behauptet nämlich in der Musik könne von einem klassischen Styl überhaupt nicht die Rede sein, „weil sich hier keine Klassizität der bloßen Form denken lasse." Bezieht man freilich das Verständniß des klassischen Styles lediglich auf die vom erzeugenden und erfüllenden Geiste abgelöste Form, so hat Herr Schilling mit seiner Behauptung Recht. Aber er vergißt, daß er zum Begriffe des Klassischen die innigste Durchdringung von Inhalt und Form (Stoff und Darstellung) als erstes Erforderniß beansprucht hat. Somit kommt es also nicht auf die Form allein an, sondern auf den Geist, der sie erfüllt, um ein Musikwerk zu einem klassischen zu erheben. Wenn es aber klassische Musik überhaupt giebt, so ist damit schon zugegeben, daß dieselbe sich im klassischen Style darstellen müsse. Das Eine ist die Bedingung des Andern.

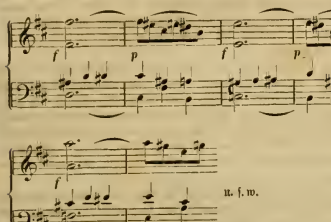
Freilich würde man sich vergeblich bemühen, den Nachweis zu liefern, daß Alles was ein Meister des klassischen Styls geschrieben und der Nachwelt überliefert hat, auch deshalb, weil es von ihm herrühre, klassischen und gleichen Werth haben müsse. Es gibt auch unter ihren in der Form vollendeten Schöpfungen Denkmale augenblicklicher Schwäche und gelegentlicher geistiger Dürre, auf welche sich denn das lateinische tröstende Dichterwort: „nonnunquam dormitat bonus Homerus" anwenden läßt. Selbst Mozart, der unstreitig größte und lauterste aller großen und lauteren klassischen Meister, der schon als zarter Knabe Meisterschaft zum Erbtheile erhielt und mit den Anfechtungen und Kämpfen der abnehmenden alternden Lebenskraft und Fülle verschont blieb, selbst er ist nicht in allen seinen Werken jener unerreichbar vollendete Großmeister, als welcher er in der Geschichte und im Gedächtnisse der fernsten Nachwelt fortleben wird. Der vielbergötterte und selbstbewußte maestro di clavicembalo schlägt oft genug dem freien Tonschöpfer bedenkliche Schnippchen. Man spiele z. B. nur eine Anzahl seiner Variationen hintereinander und man wird, wenn man nicht ganz urtheilslos oder befangen ist, unschwer erkennen, wie er sein Thema manchmal ohne eigentlichen Gedankeninhalt behandelt, indem er es nach landläufigen, dermalen üblichem Schlendrian mit oft gebrauchten, bereitwilligst sich zur Verfügung stellenden Figuralmotiven rein äußerlich zu Variationen ausgestaltet. Wenn man aber liest, wie oft Mozart auf augenblicklich an ihn dringend gerichtete Wünsche einging, und nach Bestellungen, welche häufig rasch zu erledigen waren, gearbeitet hat, so erklären sich dergleichen Erscheinungen wohl leicht. Ob sie freilich vor der strengen blinden Gerechtigkeit der Geschichte Gnade finden, das ist eine andere Frage, die wir hier billig unbeantwortet lassen.

Die beiden uns vorliegenden Stücke des Meisters gehören nichts weniger als zu derartigen flüchtig hingestreuten Aufzeichnungen, welche man allzu gefällige Zugeständnisse an die Forderungen

---

steht in Fis-moll und schließt mit dem Vierklang der Oberdominante (cis-cis-gis-h). U. a. a. O.

des Augenblicks nennen muß. Vielmehr kann man die schwärmerische seiner Konstanze gewidmete Fantasie (c-moll) und das Menuett (d-dur) unbedenklich der ansehnlichen Anzahl der vornehmsten Clavierschöpfungen des Meisters hinzurechnen. Wenn es nicht überflüssig erscheint, empfehlen wir beide Werke allen Freunden Mozart'scher Musik auf's Wärmste, zumal die Verlagshandlung durch eine sehr geringe Preisstellung (10 Sgr. 5 Sgr.) ihre Zugänglichkeit sehr erleichtert hat. Von der Fantasie liegt uns noch eine andere Ausgabe von Franz Kroll (Berlin bei Bote und Bock) vor, die sich durch besondere Sorgfalt und Sachkenntniß auszeichnet. Nur die willkürliche Auslassung einer Generalpause von $^3/_4$ möchte nicht ohne Bedenken sein. Wer die Ausgabe besitzt, wird in den vorangeschickten schätzbaren Anmerkungen aber ehrlich über diese Licenz des tüchtigen Bearbeiters belehrt und kann das Gestrichene leicht nach Gutdünken ergänzen. Ohne auf beide Werke näher eingehen zu wollen, können wir es uns nicht versagen, auf die wunderbar charakteristische, feinsinnige und gelenkige Harmonik des Menuetto besonders hinzuweisen und eine höchst eigenthümlich fortschreitende Sequenz als Beispiel derselben hier mitzutheilen:



Ph. Em. Bach (1714—1788), der dritte Sohn Joh. Sebastian's ist in unserer Sammlung mit einem besonders schönen gesangvollen Rondo (h-moll), geschrieben laut Ausgabe des vorliegenden Exemplars 1779, vertreten. Ueber dem Text steht die Bemerkung: Concertvortrag des Herrn Hanns von Bülow. (!) Die Verlagshandlung sorgt für gute Empfehlungen unserer großen Meister, wie man sieht. Wir glauben in der technischen Ausstattung des Bach'schen Stückes hie und da eine moderne nachhelfende Hand zu spüren, und hätten gern durch Vergleichung mit einer älteren naiven Ausgabe uns belehrt, ob wir uns hierin getäuscht haben oder nicht. Leider ist aber trotz sorgfältiger Nachforschungen unser Bemühen erfolglos geblieben und wir nehmen nunmehr auch keinen Anstand, dem Rondo in seiner vorliegenden Gestalt eine möglichst ausgedehnte Verbreitung zu wünschen.

Endlich befindet sich unter den Clavierstücken noch das Andante einer uns unbekannten Sonate von Joh. Chr. Bach. Es steht in es-dur. Was den Verfasser betrifft, so würde es schwer fallen unter den vielen Inhabern der Namen Joh. Chr. der Bach'schen Musikerfamilie die Identität der Person festzustellen. Denn es gibt nach der Bach'schen Stammtafel nicht weniger und mehr als 15 Joh. Chr, was 11mal Johann Christoph und 4mal Johann Christian zu lesen ist. Die Verlagshandlung löset diese Zweifel durch folgende interessante Notiz:

„Jos. Haydn nannte den Philipp Emanuel als Sonatencomponisten sein Vorbild, Mozart stand zu dessen jüngstem Bruder Johann Christian (1735—1782) in ähnlichem Verhältniß. Dies Andante dient zum Beleg, wie sehr Mozart, was Styl betrifft, seiner Zeit angehörte. Die „deutsche Musikreinigung" zog dieses vortreffliche Musikstück zuerst aus der Vergessenheit." (Jahrgang 1. Nr. 28.)

Die Gesangstücke von G. F. Händel sind für Sopran und empfehlen sich besonders durch ihre technische Zugänglichkeit. Mehr über diese Stücke zu sagen wäre überflüssig, da ja glücklicherweise die Muse unseres großen Meisters hinlänglich gekannt und geliebt und erst bei Gelegenheit der Säkularfeier Händel's von den musikalischen Zeitschriften genug gethan worden ist, um die Beziehungen dieser herrlichen Muse zum deutschen Publikum neu zu beleben.

Nr. 27, „Wenn Christus der Herr" enthält einen Stichfehler in der Baßstimme des vorletzten Taktes wo man statt des kleinen d das c derselben Octave lesen wolle.

Zeitungsschau.

Die Besoldung der Musiker an deutschen Hofbühnen.

Die Süddeutsche Zeitung hat kürzlich ein Thema aufs Tapet gebracht, welches nicht blos die München er Hofmusiker, sondern so ziemlich alle Musiker angeht, die auf den Gehalt eines Theaters angewiesen sind. Das genannte Blatt läßt sich in einer Anmerkung gelegentlich eines Concertreferats vernehmen wie folgt: „Es ließen sich manche bittere Details über diese Sparsamkeit am falschen Fleck erzählen, und man wird die Presse wohl zwingen, das Wort in dieser Sache zu ergreifen. Wir beschränken uns heute darauf, aus einer Zuschrift, die uns vor Kurzem zuging, nur ein paar Sätze mitzutheilen. „Die Dienste haben sich bekanntlich durch die täglichen Vorstellungen mehr als verdoppelt, da noch in neuester Zeit häufiger als sonst Tanzdivertissements und verschiedene einzelne Pas eingelegt werden, die auch den Musiker schon bei den Proben stark in Anspruch nehmen. Gleichwohl sind die Gehalte noch auf dem niedrigen Standpunkt von 3—400 oder 500 fl. geblieben, — die letzteren schon selten, darüber hinaus nur einzelne; während die Kosten des Lebensunterhalts sich, wie bekannt, um 30, ja 50 pCt. vertheuert haben. So haben denn auch seit einigen Jahren 6 bis 7 junge talentvolle, geschickte Leute das Orchester verlassen, und entreuen sich an auswärtigen Höfen, obgleich sie nicht so viele Lebensjahre als hier die meisten Hofmusiker Dienstjahre zählen und kaum die Hälfte der Dienste haben wie hier, besserer und höherer Besoldungen. Es ist gewiß nicht der Wille Sr. Majestät, der für Künste und Wissenschaften so außerordentliche Summen verwendet, daß eine so große Körperschaft, die ohne zu viel zu sagen, europäischen Ruf hat und doch jedenfalls einen großen Theil zu den brillanten Einnahmen des Theaters beiträgt, in Kummer und Sorgen leben soll. Wäre es da nicht Pflicht der Vorgesetzten, die doch am besten beurtheilen könnten, was geleistet wird und was sie verlangen, auch dafür zu sorgen, daß die Sachlage am rechten Ort im rechten Licht dargestellt werde und nicht ferner Regionen maßgebend bleiben, in denen man einen Hofmusiker geringer achtet als den letzten Lakayen?"

In einer späteren Nummer finden wir Folgendes: Der B. Kur. schreibt: Der ursprünglich in der Südd. Z. erschienene Artikel, die Gehaltsverhältnisse der k. Hofmusiker betreffend, hat bedeutende Sensation, lebhafte Besprechung und man darf sagen lebhafte Theilnahme um so mehr hervorgerufen, als die darin angeregten Verhältnisse auf reiner Wahrheit beruhen. Ja es ist wahr, daß ein nach vielen Jahren unerläßlichen Vorstudiums und nicht unbedeutenden Kostenaufwandes durch Prüfung für das Orchester befähigt Erklärter 4—5 Jahre dort umsonst dienen muß und erst nach weiteren 5—7 Jahren unter steigenden kleinen Remunerationen nach einem 10—12jährigen Dienste es zu einem Gehalte von 300 fl. und nach weiterem Dienste von 8—12 Jahren, also nach 18—20 Jahren zu einem Gehalt von 500 fl. bringt, welcher nach bisheriger Norm der Schlußstein der Gehaltserhöhung zu sein scheint. Es ist kein Wunder, wenn der k. Hofmusiker geringer angeschlagen wird, als der letzte Hofbediensteter — welche Redewendung entschuldigt werden möge, da sie sogar aus einem renerlichen Aktenstücke, welches man nöthigen Falls produziren könnte, hervorgeht. Also so kummervoll gestellt sind die Tonkünstler, welche und die klassischen Werke, die Oper und Kammermusik vorführen, von denen das sinnige Publikum erfreut und hingerissen wird? Se. Majestät der König will diese sorgenvolle Existenz der k. Hofmusiker sicherlich nicht, und auch die vorgesetzte Stelle hat allen Vernehmungen nach sich oftmals bemüht (wo?), eine Aufbesserung der Gehalte zu er-

möglichen, aber diese Bemühungen blieben erfolglos. Unter so kümmerlichen Verhältnissen ist es mehr als wahrscheinlich, daß ein so hervorragendes Institut in Verfall gerathen muß."

Nachrichten.

Bei dem diesjährigen (38.) niederrheinischen Musikfest bringt der erste Tag (19. Mai) Beethoven's Missa solemnis und die Eroica; der zweite Tag: Mozart's C-Symphonie und Händel's Oratorium „Josua." Am dritten Tag werden u. A. Herr Joachim und Fr. Schumann sich hören lassen.

Herr Charles Halle wird in London acht Aufführungen classischer Pianoforte-Musik veranstalten, und darin sämmtliche Beethoven'sche Solosonaten der Reihe nach vorführen.

Bei einer Aufführung der C-dur-Messe von Beethoven in Cöln wurde die Sopransolo-Partie von einer blinden Künstlerin, Frl. Adeline Büchner in trefflicher und empfindungswarmer Weise gesungen.

Im vierten Abonnementsconcert der großherzoglichen Hofmusik in Darmstadt wurde eine Symphonie in D-dur von W. Reuling zur Aufführung gebracht, und hatte sich einstimmigen Beifalls zu erfreuen.

Herr J. Stockhausen sang kürzlich in Hamburg den Schubert'schen Cyklus „Müllerlieder" und wurde hierbei von J. Brahms begleitet.

Ign. Lachner gibt seine Stelle in Stockholm auf und gedenkt zunächst nach Hamburg zurückzukehren.

B. Molique's „Abraham" ist in Hamburg am 2. Mai in der Petrikirche durch die Akademie des Hrn. Dr. Gardens zur Aufführung gebracht, und daselbst in seinen Vorzügen freudig anerkannt worden. Man lobt die „Klarheit und Würde des Styls, die leichte melodische Erfindung, schöne Harmonik" u. s. w. Auch in London hat das Werk viel Beifall gefunden.

In der „Süddeutschen-Musikzeitung" wird das Wirken der neuen Musikschule in Frankfurt a. M. von F. J. Kunkel einer ziemlich scharfen Kritik unterzogen. Da das Institut erst im October vorigen Jahres eröffnet wurde, so scheint es etwas voreilig schon jetzt in der Presse ein so strenges Gericht zu halten, wie es freilich auch allzu gewissenhaft genannt werden könnte, nach einem halben Jahr schon durch eine öffentliche Prüfung die Kritik herauszufordern.

Die Berliner Nationalztg. schreibt über Fr. Kiel ungefähr Folgendes: „Fr. Kiel", in den engeren musikalischen Kreisen als einer unserer gediegensten jüngeren Componisten akkreditirt, brachte in einer Soirée vor geladenen Zuhörern eine Reihe von Compositionen zur Aufführung, darunter eine Sonate in d-moll für Clavier und Violine. Am meisten ist das Scherzo gelungen, im ersten und letzten Satz hat man seine Freude an dem tüchtigen von fester Hand gefügten Stoff. Am wenigsten Genuß kann man dem Adagio abgewinnen, in welchem der Componist am mühsamsten mit seiner Aufgabe ringt." — Ferner theilt das genannte Blatt mit, daß Herr Constantin Decker aus Petersburg in einer Soirée eine Reihe eigener Compositionen vorgeführt hat, und zwar ein Quartett für Clavier und Streichinstrumente, dann mehrere Salonstücke. „Eine sehr klare Disposition, sichere Herrschaft über das Formelle und noch manche andere rein technische Vorzüge sind dem Quartett nicht abzusprechen; es gebricht ihm indessen viel zu sehr an Wärme der Stimmung, wie an frischem Leben der Phantasie, um das Interesse des Hörers nachhaltig anzuregen" u. s. w.

Concert-M Straus von Frankfurt a. M. findet augenblicklich in den größern Städten Englands sehr lebhaften Beifall; er gab u A. in Manchester ein stark besuchtes Concert.

Wien.

Fürst Constantin Czartoryski, Präses der Gesellschaft der Musikfreunde, war auf seinen Gütern bei Przemysl in Galizien gefährlich erkrankt, befindet sich jedoch dem Vernehmen noch jetzt auf dem Weg der Besserung.

Ein Kreis von Künstlern und zwar bildenden dramatischen musikalischen und poetischen hat beschlossen an den Reichsrath eine Denkschrift über die Bedürfnisse der Kunst in Oesterreich zu richten. Einem Comités von sieben Mitgliedern (die HH. von Arthaber, Bucher Frankl, Herbeck, Laroche, Mosenthal, v. Ruben) wurde aufgetragen, dieselbe zu entwerfen. Dieser Entwurf wird nach seiner Genehmigung durch jenen weiteren Kreis zur Unterzeichnung für die Wiener Künstler aufgelegt werden. Am 12. d. M. hatten in dieser Sache die HH. Frankl, Herbeck und Laroche eine Audienz bei dem Herrn Staatsminister v. Schmerling, der der angeregten Petition seine volle Zustimmung zu Theil werden ließ. Was die Musik und die dramatische Kunst betrifft, so soll auf die Errichtung eines großartigen Conservatoriums für Musik in Verbindung mit einer Opern- und Ballettschule angetragen werden. (Die „deutsche Musikzeitung" behält sich natürlich vor, im geeigneten Moment ihr Votum abzugeben, und namentlich darauf hinzuweisen, daß nicht etwa die Bedürfnisse der „Künstler" über die der „Kunst" gestellt werden. Die Red.)

Das k. k. Oberstkämmereramt hat die aus dem „berathenden Hofoperntheater-Comité" ausgeschiedenen Herren Prof. Hanslick und Dr. Sonnleithner mittelst eines schmeichelhaften Schreibens eingeladen, ihre Demission zurückzunehmen, und versprochen, in allen irgend möglichen Fällen energische Abhilfe zu schaffen. Die beiden Herren haben dieser Einladung Folge geleistet; das obengenannte Amt aber hat in dieser Sache eine dankens- und nachahmungswerthe Liberalität an den Tag gelegt.

Am vorigen Sonntag gab Herr Jul. Sulzer ein Concert, dem wir nicht beiwohnten, und worin derselbe mehrere Compositionsversuche zu Gehör brachte. Wenn man den Lokalblättern Glauben schenken darf, so ist Herr Sulzer nur in den kleineren Formen mitunter glücklich; bei größeren soll ihm weiter Nichts fehlen, als die Kleinigkeiten: Beherrschung des Stoffs, Studium, Geschmack, Form, Adel und Gedanken.

Anton Rubinstein wird in Wien erwartet. Er geht dann in die Schweiz.

Die Wiener „Presse" meldet vom 15. Mai: Die heutige Aufführung des „Lohengrin", welcher der Componist eine neue Bearbeitung, war vom Anfang bis zum Ende eine enthusiastische Demonstration für den in Paris erst vor Kurzem bei Aufführung des „Tannhäuser" in der großen Oper so rücksichtslos behandelten deutschen Tonkünstler. Wien rächte Wagner an Paris im vollsten Sinne des Wortes. Fast nach jeder Nummer wurde der Dichter des Lohengrin mit stürmischen Beifallssalven begrüßt, und nach jedem Aktschluß dreimal hervorgerufen. Zum Schluß der Vorstellung drückte Wagner in einer kurzen Ansprache die Gefühle aus, von denen er, der seine Oper in Wien zum erstenmale gehört, angesichts einer so ausgezeichneten Aufführung und eines so theilnahmsvollen Publikums überwältigt werde.

Berichtigungen

zu dem in Nr. 18 und 19 abgedruckten Aufsatze: „Mozart's Così fan tutte auf der deutschen Bühne."

Nr. 18, S. 138, 1. Spalte, Zeile 5 v. o. muß es heißen: nehmen statt nahmen; Z. 19 v. o. sollen statt sollten; Z. 9—3 v. u. muß ebenso, wie die darunter abgedruckte Anmerkung fortfallen und dafür gelesen werden: Die älteste deutsche Uebersetzung — führt den Titel: „Eine macht's wie die Andere," und nach ihr wurde die Oper am 6. Aug. 1792 in Berlin zum ersten Male aufgeführt. (Vgl. Z. Schneider, Geschichte der Oper, S. 76). Der Verfasser dieser Uebersetzung ist unbekannt. Darauf erschien 1794 zu Leipzig Bretzner's „Weibertreue oder die Mädchen sind aus Flandern," eine bereits sehr freie und doch ungemein plumpe Bearbeitung, die sich bis 1812 auf der Bühne, und selbst bis auf den heutigen Tag in den Clavierauszügen erhalten hat. In demselben Jahre lieferte Giesecke unter dem Namen: „Die Schule der Liebe" eine wo möglich noch weniger gute Uebersetzung für das Theater an der Wien. Andere bald darauf folgende ꝛc. — Ebendaselbst 2. Spalte, Zeile 19 v. o. Treischke statt Freitschke; Nr. 19 S. 147, 1. Sp. Z. 11 v. u. begleitete statt begleitende; 2. Sp. Z. 26 v. u. nach ferner muß das Zeichen " stehen. Z. 6 v. u. ti becca statt di becca.

Berichtigung zu der Correspondenz aus Dresden in Nr. 18.

Spalte 1, Zeile 14 v. u. statt Pfanhschner „Pfretzschner"; Zeile 25 v. o. statt Studien seiner Entwicklung „Stadien seiner Entwicklung"; Spalte 2, Z. 8 v. o. statt authomatischen Problems „contrapunctichen Problems."

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wesely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 21. Wien, 25. Mai 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

☛ Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten. ☚

Redaktion: Wallzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Witwe.** **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Kkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. R. Wagner's Erfolge in Wien und das „Kunstwerk der Zukunft." — Recensionen. — „König Georg" oder das Johannisfest, Oper von Ehrlich. — Correspondenzen aus Frankfurt a. M. und Berlin. — Nachrichten.

Richard Wagner's Erfolge in Wien

und das

„Kunstwerk der Zukunft."

S. B. R. Wagner hat mit seinen „Musikdramen" im Wiener Hofoperntheater nicht nur künstlerische, sondern auch persönliche Triumphe gefeiert; er wird in Folge dessen seinen „Tristan und Isolde" hier zur Aufführung bringen, und gedenkt sogar, so sagt man, sich in dem ihm so überaus freundlich gesinnten Wien förmlich niederzulassen. *) Das ist das Ereigniß des Tages.

Wir gedenken heute nicht uns auf eine Untersuchung und Kritik dieser Thatsachen einzulassen, so sehr wir uns auch dazu versucht fühlten. Man muß sich in das Unvermeidliche zu schicken wissen, und es der Zeit überlassen die Kluft auszufüllen, welche sich zwischen den Stimmungen der Masse und der ruhigen Ueberzeugung Weiterstehender gebildet hat, die mit dem Strom zu schwimmen weder gewohnt noch gewillt sind. Und auch diese Letzteren vertrauen fest auf die „Zukunft", von ihr mit Sicherheit erwartend, daß sie der Wahrheit die Ehre geben werde.

Wir gehören nicht zu den unbedingten Gegnern einiger Wagner'schen Werke: wir haben im vorigen Jahrgang in den Nummern 7—11 unser ausführliches Glaubensbekenntniß niedergelegt, und darin anerkannt, was wir unserer Ueberzeugung gemäß anerkennen durften, wir haben unser Urtheil auch nicht zurückgehalten, wo es abfällig lauten mußte. Wir werden auch ferner unsere Grundsätze und Anschauungen weder durch die persönliche Anwesenheit des Dichtercomponisten, noch durch „Maßoritäten" regeln und berichtigen lassen, denen wir in Sachen der Kunst das entscheidende Wort nicht zuerkennen können. Wir werden aber auch nicht von unserem ursprünglichen Programm abweichen, welches strenge Gerechtigkeit als unsere heiligste Aufgabe hinstellte.

Von dieser geleitet haben wir schon in jener Reihe von Artikeln, deren Inhalt wir hier in Kürze rekapituliren, Rich. Wagner als einen hoch und vielseitig, wenn auch nicht gerade musikalisch am meisten begabten Künstler anerkannt, dessen Streben in unserer Zeit jedenfalls hohe Beachtung verdient, selbst wenn es, wie wir noch heute überzeugt sind, weder durchaus künstlerisch noch überhaupt rein von Schlacken genannt werden kann. Sein Grundsatz: die Musik sei mit dem Wort zu dramatischer Wirkung in der Weise zu vermählen, daß eines in dem andern völlig aufgeht, ist in gewissem Verstande richtig, aber nicht neu, da schon Mozart diese Verschmelzung in höchst denkbarer Vollendung zu Stande gebracht hat, von Wagner auch nur theilweise richtig angewendet. Auch wir verlangen von der Musik in der Oper, daß sie dem Texte bis in's Einzelne des sinnigen Ausdrucks (der aber nicht allein in der richtigen Deklamation liegen kann) gerecht werde; auch wir verlangen von dem Libretto einer Oper, daß es im Allgemeinen berechtigten dramatischen Anforderungen entspreche, daher weder unsinnig in der Anlage und Grundidee (wie etwa „Dinorah"), noch läppisch und unpoetisch in den Worten und Redewendungen sei. Dagegen verlangen wir, daß die Musik, namentlich in den Hauptmomenten der Oper, d. h. überall, wo es sich nicht um bloße Vorgänge, sondern um den Ausdruck der Empfindung handelt, sich ihren eigenen Gesetzen gemäß aufbaue und entwickle, und nicht nur für sich nicht unschön, ungenießbar, langweilig sei, sondern durch sich selbst, allenfalls auch ohne die übrigen dramatischen Hebel, eine vollkommene Wirkung erreiche. Als die vollkommenste Oper können wir daher nur die betrachten, welche in diesen drei Punkten dem Ideal am nächsten kommt. Daß Wagner im ersten ein redliches Streben an den Tag legt, aber die Sache von einer verkehrten Seite anfaßt, nämlich nur von den äußerlichen Momenten der Deklamation und des Colorits, daß er also mehr durch Intention als Intuition schafft, — daß er ferner im zweiten Punkt (der Forderung poetischer Textgestaltung) in seinen „Dramen" bis inclusive Lohengrin Verdienstliches geleistet hat, dabei nur leider aus der realen Welt der wirklich menschlichen Empfindung in die abstracten Gebiete übermenschlichen, das wahre Menschenthum aber nicht zur Verklärung bringenden Wesens hineingerathen ist, — daß er endlich im dritten Punkte (dem rein musikalischen) manchmal den rechten Ton allerdings sehr gut trifft, häufig aber in unerquickliche Wüsteneien, oder unmusikalische Mosaikarbeit verfällt; daß gleichwohl in seinen Werken (immer inclusive „Lohengrin") eine hinreichende Zahl von wirklich musikalisch befriedigenden Szenen vorhanden sind, um eine größere Zuhörermasse anzuziehen, während er in seinen neuesten Producten entweder in die abstracteste Künstelei, oder in eine nonchalante Trivialität geräth: — das war und ist noch heute unsere Ueberzeugung.

Was nun seine Erfolge in Wien betrifft, so halten wir sie nicht für so bedenklich und der Kunst nachtheilig, wie sie von vielen deutschen Musikern und Kritikern gehalten werden dürften. Wir haben es vielmehr mit der Theorie Wagner's und mit seinen absoluten Verehrern und Nachbetern zu thun, als mit seinen Produkten. Unsere Polemik richtet sich weit entschiedener gegen die Schlußfolgerungen auf die künftige Gestaltung der dramatischen Kunst, als gegen Werke, die, so viel Falsches sie auch enthalten, doch immer noch Wahres und Schönes aufweisen. Wir bekämpfen die kritiklose Abgötterei, die Ablehnung der positiven Schwächen und Mängel seiner Schöpfungen, haben aber weder in unseren eigenen noch in den Kritiken unserer Herren Mitarbeiter ein unbedingtes Verdammungsurtheil ausgesprochen. Hat sich manchmal eine natürliche Entrüstung über den oder jenen Vorgang Luft gemacht, so gehört das auf ein anderes Blatt, und der Künstler steht auch mit seinen die Kunst

*) Man spricht sogar von einer „Stellung" am Hofoperntheater.

betreffenden Handlungen unter dem Urtheil der öffentlichen Meinung. In Zeiten aber solch' heftiger Erschütterungen des Bestehenden kann auch der leidenschaftslosteste Beobachter nicht immer die Ruhe des stille stehenden Perpendikels bewahren.

Je höher nun der Gesichtspunkt ist, zu dem man sich an der Hand der Geschichte aufschwingt, und aus dem man die Vorgänge im großen Ganzen betrachtet, desto kleinlicher und kindischer muß der ganze Wagnerstreit erscheinen. Man sieht dann ein, wie wenig die Menschen im Allgemeinen gewillt sind, die Dinge im Zusammenhang zu sehen. Aller Streit über Wagner würde unter Vernünftigen ein Ende nehmen, wenn man sich bewußt würde, was eine einzelne Künstler-Erscheinung im Ganzen der Kunst zu bedeuten hat. Wie oft schon hat sich der Fall ereignet, daß eine eigenthümlich organisirte Natur auftrat, auf längere oder kürzere Frist ihre Zeit beherrschte und der Kunst eine augenblickliche Richtung gab, von der viele Zeitgenossen meinten, sie sei die einzig wahre. Wie oft aber hatte dieselbe in Folge der Einseitigkeit, welche jeder eigenthümlichen Organisation innewohnt, schon bevor sie vom Schauplatz abtrat, dem natürlichen Lauf der Dinge, wo nicht gar einer entgegengesetzten Strömung weichen müssen! Gluck kämpfte mit Piccini, und die Richtung des Letzteren besteht noch heute als ob ein Gluck nie existirt hätte. Selbst ein Mozart, dessen weit universelleres, von Einseitigkeit freieres Genie alle Gegensätze in und durch sich zur Versöhnung brachte, konnte nicht hindern, daß nach seinem Hingang die alten Gegensätze wieder hervortraten, und blos sinnlich Wirkendes, oder einseitig Nationales wieder frisch erblühte. Ein Beethoven, der als leuchtendes Gestirn am Himmel erschien, und von dem man hätte glauben sollen, er werde alle Lichter um sich herum durch den hellen Sonnenglanz seiner kraftvollen, wahrheitsdurchdrungenen Kunst erbleichen machen, mußte erleben, daß man die Gurgeleien Rossini'schen Gesangsvirtuosenthums den herzerschütternden Klängen seines „Fidelio" vorzog, neben welchem auch heute noch die mit Schminke und eitlem Flittergold künstlich aufgeputzten Produkte eines Meyerbeer und die in satanischer Frechheit und schamloser Trivialität sich ergehenden Machwerke eines Verdi Gettung haben, ohne daß das liebe Publikum auch nur eine Ahnung davon zu haben scheint, welch' weltenweiten Gegensätzen es in einem Athem Beifall zujauchzt.

Zu glauben also, daß Wagner's „Dramen" das „Kunstwerk der Zukunft" darstellen, — zu glauben, daß die von ihm eingeschlagene Richtung einzig maßgeblich sei für die Producte musikalisch-dramatischer Kunst welche noch das Licht der Welt erblicken werden, dazu gehört jene in unseren Tagen so häufige Engherzigkeit des Standpunktes, dazu gehört namentlich jene Neigung des germanischen Stammes, sich in einer einmal eingeschlagenen Richtung bis zur Consequenz der Lächerlichkeit zu verfahren.

Es fehlt schon jetzt nicht, und wird auch in Zukunft nicht an Talenten fehlen, welche Gelungenes leisten und sich den Beifall der Mit- und Nachwelt erringen werden, aber weit davon entfernt sind, blindlings der Wagner'schen Strömung zu folgen. Man braucht bloß unter den gegenwärtig schaffenden Künstlern Umschau zu halten, und man wird sehen, daß manche einen entgegengesetzten Weg einschlagen, andere nur so viel von der Wagner'schen Theorie annehmen, als ihrer Natur gemäß ist, oder eine wirklich berechtigte Forderung der Zeit enthält (wir denken hier unwillkürlich an Gounod und Rubinstein). Wir glauben sogar, daß Wagner selbst, wenn er einmal aus der begreiflichen Verbissenheit herausgekommen sein wird, in die ihn seine Natur, seine Schicksale, seine Theorie gestürzt haben, sich liberaleren Ideen zuwenden, daß er vielleicht sogar in seinen künftigen Werken geneigter sein wird, Concessionen an den besseren Geschmack zu machen. Wie er sich bis jetzt in seinen Schriften und in der zunehmend strengeren Verwirklichung seiner Theorie („Tristan und Isolde") offenbart hat, schließt er jede anders geartete Gestaltung der Oper schroff aus, spricht ihr jede Berechtigung ab. Er gibt sogar zu verstehen, daß erst in seinem „Drama" die Idee der Oper zur Verwirklichung gelangt. Denn obgleich er in seinen Schriften für Gluck, Mozart und Weber da und dort eine glühende (aber unmöglich ernst gemeinte) Verehrung ausspricht, so zeigen doch seine Definitionen eines „Kunstwerks der Zukunft" wie weit er davon entfernt ist, ihren Werken jene Vollkommenheit zuzuerkennen, die man ihnen bisher vindicirte; seine eigenen Werke aber enthalten den thatsächlichen Beweis, daß es ihm nicht darum zu thun war, in ihren Fußstapfen wandelnd, die von ihnen erklommene Höhe ebenfalls mit Sicherheit zu erklimmen; er versucht vielmehr ganz andere weitentlegene Höhen zu gewinnen, die für die obigen früheren Meister keine Anziehungskraft hatten.

Faßt man nach alle dem R. Wagner als eine individuelle Erscheinung auf, deren eigenthümliche Organisation schwerlich eine Fortsetzung finden wird, hält man daneben das Publikum, welches sich schwerlich bequemen wird nur solche Opern annehmbar zu finden, welche mit Wagner's Theorie in einem nahen Verhältniß stehen, berücksichtigt man die vorhandene Aussicht, daß anders geartete Organisationen auch zur Entwicklung und Geltung gelangen werden, so kann man das Prognosticon für Wagner selbst zwischen dem Pariser Fiasko und dem Wiener Enthusiasmus in der Mitte finden, und in Betreff des „Kunstwerks der Zukunft" zu einer Anschauung gelangen, welche alle Leidenschaftlichkeit verbannt, und die Möglichkeit bewahrt, den Dingen, die da kommen sollen, ruhig entgegen zu sehen.

Recensionen.

Werke für Pianoforte.

Zwei Walzer von Stephen Heller op. 93. Winterthur bei Rieter-Biedermann.

-r- Es bedarf kaum der besonderen Empfehlung dieser hübschen Stücke; der Name ihres beliebten Autors, ihre bequeme, klangvolle Spielart, ihre Bestimmung für den Salon und jenes eigenthümliche Schillern zwischen tieferer Empfindung und etwas kecker Nonchalance, welches viele von Heller's Compositionen charakterisirt, sichert ihnen ein Publikum, wenn auch keine glänzende Zukunft.

Drei Lieder ohne Worte von Jul. Sulzer op. 22. Wien, bei Haslinger.

Ein einzelnes Werk erlaubt selbstverständlich kein endgiltiges Urtheil über einen Componisten. *) Das vorliegende leidet an einer gewissen Eintönigkeit und einem sichtbaren Mangel an Erfindung, sowohl in der Melodik als im Clavierstyl überhaupt. Der Mittelsatz von Nr. 1 und der Vorder- und Schlußsatz von Nr. 3 haben dieselbe Melodieanlage, besonders im rhythmischen Bau; die Begleitung besteht großentheils aus nachgeschlagenen oder gebrochenen Accorden. — Die Stücke haben Liedstimmung, deren innerer Gehalt aber ihrer Ausdehnung nicht ganz das Gleichgewicht zu halten vermag; namentlich ist dies bei Nr. 3 der Fall. Nr. 2 ist außerdem nicht einfach genug; Nr. 1 recht niedlich. — Das Werk macht verhältnißmäßig zuviel Anspruch auf geschmackvollen Vortrag, wodurch jedoch nur theilweise zu ersetzen ist, was ihm, trotz guten Klanges, an tieferem poetischen, namentlich lyrischem Gehalt abgeht. Auch leichtere Waare indeß ist hin und wieder erwünscht, zumal wenn sie sich in ein entsprechendes Gewand zu kleiden versteht.

*) Ein Concert, welches Herr Sulzer kürzlich in Wien gegeben hat (siehe die Notiz in der vorigen Nummer), giebt über ihn nach übereinstimmenden Berichten der Kritik genügenden Aufschluß.
Die Red.

Immerwährende Etüden in Doppelpassagen für den Clavierunterricht, als technische Grundlage zur Virtuosität von L. Köhler op. 60. Winterthur, bei Rieter-Biedermann.

Von demselben: Clavier-Etüden für Geläufigkeit und gebundenes Spiel zur gleichen Uebung beider Hände op. 63, 2. Heft. Derselbe Verlag.

Zwölf Etüden in gebrochenen Accorden von Anton Krause, op. 9, 2 Hefte. Derselbe Verlag.

Der Grund, warum wir eine so überaus reiche Etüden-Literatur besitzen, liegt abgesehen von den bedeutenden technischen Ansprüchen der neueren Musik unstreitig darin, daß die Etüde, wie kein andres Tonstück die Legitimation ihrer Existenz nicht lediglich in sich selber, in ihrem geistigen Gehalte trägt, sondern wesentlich auch einen ganz bestimmten praktischen, ihr selbst zunächst gleichgültigen Zweck verfolgt. Vermöge dieser Doppelnatur ist es besonders anregend, leicht und dankbar, Etüden zu schreiben, und das Publikum ist nicht so schwer zu befriedigen, wenn auch das dulce mit dem utile nicht in ganz angemessenem Mischungsverhältniß stehen sollte; macht es doch an Etüden keine zu großen Ansprüche. Die Kritik ist aber genöthigt, sie nach ihrer doppelten Seite hin ins Auge zu fassen. — Die großen Meister in der Etüde, Bach, Cramer, Chopin (und das Studium dieser drei genügt wohl auch für jeden Virtuosen) haben den unumstößlichen pädagogischen Grundsatz: daß eine mit rein formalen oder technischen Mitteln bezweckte Ausbildung auf jedem geistigen Gebiet ein Selbstwiderspruch ist, — in ihren Werken dadurch auf vollendete Weise realisirt, daß sie ganz bestimmte praktisch-technische Bedürfnisse durch ebenso bestimmte geistig bedeutsame, in mehrfacher Beziehung anregende Tonstücke zu befriedigen suchten. Während bei Bach und Cramer jede Fingerübung außer ihrem speziellen Zweck auch durch ihre Factur als Muster dienen sollte, lag es Chopin an dem Stimmungsinhalte, welcher bei jenen mehr die natürliche Voraussetzung bildet. — Nach diesem normalen Maßstabe beurtheilt, nehmen die drei angezeigten Werke im Allgemeinen einen sehr untergeordneten Rang ein. Technischerseits sind sie überflüssig, denn sie erfüllen kein erhebliches praktisches Bedürfniß, das nicht von den genannten Meistern schon vollkommener erfüllt worden wäre. Für Doppelpassagen, für Geläufigkeit und gebundenes Spiel, für das Spielen gebrochener Accorde in allen Möglichkeiten bieten jene sicherlich ein vollkommen ausreichendes Material dar. — Ihrem geistigen Werthe nach sind sie allerdings unter einander verschieden. L. Köhler's op. 60 ist eine reine Turnübung für die Finger, die kein Lehrer seinem Schüler „immerwährend" zumuthen wird, da sich bei jedem Stück Anlaß genug findet, gelegentlich Doppelpassagen zu studiren. Seine Etüden für Geläufigkeit und gebundenes Spiel erheben sich einigermaßen aus der rein technischen Sphäre, ohne indeß feinere oder anziehendere Figurencombinationen, phantastisches Schmuckwerk, graziösen Klangluxus, (wozu ja in der Etüde der freieste Spielraum) oder dergl. zu bieten. Nur ein paar interessantere Stellen sind uns unter vielem Gewöhnlichen aufgefallen. Von rein gehaltener, klar ausgeprägter Stimmung ist wenig zu finden; wohl aber allerlei Gesuchtes und Geschraubtes. — Außerdem ist eine gänzliche Stillosigkeit zu rügen; die drei angeführten Vorbilder haben auch unserm Autor vorgeschwebt, er hat es nur nicht vermocht, sich ihre Vorzüge in freierer Weise anzueignen und zu einer relativ selbstständigen Schreibart umzuformen. — A. Krause schließt sich dagegen bestimmt an Cramer und Mendelsohn an. Schon die klare Stellung seiner Aufgabe mußte ihn vor ganzlicher Stillosigkeit bewahren; seine Stücke haben außer dem Vorzuge der Concision den der größeren Einfachheit und Abrundung, namentlich aber den des bessern Klanges vor den Köhler'schen voraus. Sie nehmen, ohne den tieferen Gefühlsausdruck (die Mendelssohn'sche Phrase dominirt ein wenig) unter den Tausenden ihres Gleichen immerhin eine ebenbürtige Stellung ein, wogegen sich im Grunde nichts weiter einwenden läßt, als die Frage: Wozu noch einmal sagen, was schon so oft — vergeblich gesagt ist?

Zu vier Händen.

L. Spohr. Septett für zwei Violinen, zwei Violen und zwei Violoncells, op. 140 à 4 m. arrangirt von G. Jansen. Cassel, Luckhardt'scher Verlag.

Ein durch seine Form interessantes Werk. Der erste Satz hat das Eigenthümliche, daß die Geigen in concertirendem Contrapunkt dem in sich abgeschlossenen Quartettkörper der übrigen Instrumente gegenüberstehen. Eine Menge graziöser Agréments, (die ihrer Terzenlagen und Triller wegen auf dem Clavier etwas schwerer ausführbar sind) umspielen lieblich melodische Motive, die, meist in tieferen Lagen sich bewegend, durch ihren etwas träumerischen Charakter sehr ansprechen. — Im Larghetto ist namentlich das Mittelthema durch frappanten Rhythmus hervorstechend; die Gruppirung der Instrumente übrigens mehr so, daß je zwei und zwei sich entsprechen. — Im Scherzo und Finale überwiegt das Homophone; beide Sätze gehen ineinander über, ähnlich wie in Beethoven's C-moll-Symphonie. — Spohr's vollendete Meisterschaft in der Technik bewährt sich auch hier auf glänzende Weise. Der ideale Gehalt des Stückes ist zwar nicht gerade der bedeutendste, doch hat es einen klar entwickelten, stetig sich steigernden und einheitlichen Stimmungsverlauf von sehr ansprechendem Charakter, an Haydn-Mozart erinnernd. — Das Arrangement ist geschickt und im Allgemeinen bequem ausführbar; es läßt den Bau des künstlichen Werkes gut wiedererkennen und klingt recht claviermäßig.

Zwei Scherzi von Jul. O. Grimm, op. 5, Winterthur, Rieter-Biedermann'scher Verlag.

Ein paar reizende Stücke! Leider kennen wir den Componisten vorläufig nur aus seinen Quartetten für gemischten Chor, aber diese beiden Clavierpiecen haben uns vorweg — vielleicht ein wenig zu sehr — für ihn eingenommen. Auf dem Clavier kommt er uns recht eigentlich wie zu Hause vor. Großer, prächtiger Klang, glänzendes Colorit und eine habile Behandlung sind von vornherein gute Empfehlungen. Aber es schimmert nicht bloß; von Leben und Poesie ist alles bewegt; charakteristisch und bestimmt jedes Stück, schön geformt im Großen wie im Kleinen. Das Werk zeugt von bedeutendem Talent, welches in Schumann's edelsten Erzeugnissen gebildet ist, und entschieden Tragweite und Geschmack genug besitzt, um gewisse Excentrizitäten, die ihm allerdings anhaften, auszuscheiden. Wozu daher recensiren? Lieber möchten wir den Eindruck schildern, der so oft wir die Stücke hören, immer wieder auftritt. Doch dann könnte Mancher die Nase rümpfen und über Subjectivismus klagen. Genieße es selbst, wer es erfahren will! — Der Autor aber erfreue uns recht bald durch Aehnliches, wenn auch nicht ganz so „romantisch." —

König Georg, oder das Johannisfest.

Oper von **Ehrlich**.

Magdeburg.

Die in der ganzen dießjährigen Opern-Saison für uns interessanteste Erscheinung war eine neue Oper des hier an dem Kloster Unserer Lieben Frauen als Gesanglehrer fungirenden Musikdirectors Ehrlich, eines tüchtigen Schülers von Hummel, gebildeten Musikers, und — wenn wir recht berichtet sind — entschiedenen Gegners jener modernen Musikschule, die in Wagner ihren Ausgangspunkt gefunden hat. Schon der vorige Winter hatte uns eine Oper („die Rosenmädchen") von seiner Composition gebracht; neu für unser Publikum, war sie es nicht der Zeit ihrer Entstehung nach, da, wie man sagt, wenigstens ein Theil der Partitur seit 20 Jahren fertig war. Indessen hat dieses präsumtive Alter der „Rosenmädchen", über welches nähere Erkundigungen einzuziehen aus Rücksichten der Galanterie wir unterließen, das Publikum nicht abge-

halten, ihre Erscheinung mit Beifall und mit einer mehr als gewöhnlichen Theilnahme zu begrüßen. In wie weit dieser Erfolg in dem Werthe des Werkes beruhte, in wie weit er auf Rechnung des patriotischen Interesses zu setzen, können wir bei totaler Unbekanntschaft natürlich nicht entscheiden. Unsere Erwartung, die Oper in diesem Winter abermals über die Bühne gehen zu sehen, hat sich nicht erfüllt. Dagegen hat uns Herr Ehrlich mit einer neuen, binnen Jahresfrist entstandenen Oper, nicht wie jene komischen, sondern romantischen und ernsten Inhalts, beschenkt. „König Georg oder das Johannisfest“ — so heißt dieselbe — ist einem dramatischen Gedichte von R. Kneisel: „König Allgold“ nachgebildet, das, wenn wir nicht irren, ebenfalls auf der Magdeburger Bühne überhaupt zum erstenmale, und zwar vor wenigen Jahren, dargestellt wurde. Die Wahl des Stoffes zur Oper war eine glücklichere, als die Nachbildung eine gelungene ist. Bietet der erstere dem Componisten ein an mannigfaltigen Situationen reiches Feld, läßt er nicht weniger einer glänzenden Scenirung so viel Raum, als Regisseur, Ballet- und Maschinenmeister — d. h. resp. das Publicum — wünschen mögen: so hat der Nachbildner dagegen es nicht immer verstanden, für die Oper Ungeeignetes auszuscheiden, und durch Passendes zu ersetzen. So fehlt manchem Beibehaltenen jene Motivirung und Berechtigung die es im Drama hatte. Dieß trifft besonders Trudchen und Heinz, zwei Personen, die der Bearbeiter beibehielt, um den Hauptknoten zu schürzen, deren er sich aber gewiß gern nach diesem Momente entledigt hätte, wenn eine geeignete Todesart aufzufinden war. Bei späteren Aufführungen hat man hier tüchtig gestrichen, allein die Sache selbst nur um wenig besser gemacht; denn es handelt sich darum, den beiden erwähnten Rollen eine innere Berechtigung zu gewähren und mit dem ganzen Räderwerk der Handlung in eine nothwendige und übereinstimmende Verbindung zu setzen. — Theilen wir jedoch zunächst den Gang der Handlung in möglichster Kürze mit!

Das Vorspiel gründet sich auf jene Legende, nach welcher ein in der Johannisnacht, wo Johannes den Himmel verläßt, ausgesprochener Wunsch in Jahresfrist Erfüllung findet. Georg, ein Fischer, von seiner Geliebten, Ella, verschmäht, als sie von ihrem bisherigen Pflegevater erfährt, daß sie die Tochter eines Fürsten sei, wünscht sich Reichthum, Rang und Macht, damit einer Fürstin Hand zu erkaufen und so an Ella sich zu rächen. Ein von Johannes gesandter Dämon gewährt ihm Erfüllung durch einen Zauber-Ring, dessen Berührung Alles in Gold verwandeln kann. Der Preis sind drei Thränen, gewennt um und durch die Schuld Georgs, die Frist sieben Jahre.

Der erste Akt der Oper zeigt Georg als König, wie er mit der Tochter des verstorbenen Fürsten (Agnes) sich vermählt. Die Braut stellt dem König ihre bis dahin auf Befehl des Vaters ferngehaltene Schwester, keine andere, als Ella, vor. Gegenseitiges Erkennen — Rachegschwur Ella's.

Der zweite Akt beginnt mit einem Duett zwischen Trudchen, der Kammerfrau der nunmehrigen Königin Agnes, und Heinz, dem Edelknecht des Königs, einem Liebespärchen echten Schlages, das den gegenseitigen Werth richtig zu würdigen weiß. Ein nächtliches Rendezvous im Vorgemach der Königin wird verabredet, leider so laut verabredet, daß der lauschende Kämmerer und Ella die sich bereits verständigt haben, genug davon hören, um einen gemeinschaftlichen Plan zum Verderben der Königin darauf zu gründen. Nach dem Abfingen eines überflüssigen Jägerchors tritt der König auf, um von den beiden Verschwornen zu erfahren, daß die Königin den Edelknecht erwarte. — Das Folgende führt uns in das Bergemach der Königin. Es ist spät in der Nacht. Agnes erwartet vergebens die Heimkehr des Königs; sie legt sich mit ihrem Knaben endlich zur Ruhe. Trudchen gibt das Zeichen: Heinz springt zum Fenster herein, und — muß seiner Geliebten sofort ein Lied vorsingen! Das ist allerdings unbequem für einen feurigen Liebhaber, wie nicht minder überraschend für die Zuschauer. Allein Heinz findet sich ins Unvermeidliche; er singt (zu noch größerer Ueberraschung) ein Lied: „Ordnung ist die erste Tugend, Ordnung ist der Quell des Guten.“ Leider kommt der König erst nach diesem hier ganz unmotivirt stehenden Liede; auch die Königin, erschreckt durch den Lärmen tritt ein; Heinz wird aus seinem Versteck hervorgezogen und abgeführt; die schuldlose Königin wird verbannt. — Die erste Thräne. — Der König sucht Trost bei Ella.

Im dritten Akt raubt Ella den Ring und entflieht. Der verrathene König beeilt sich, die beiden noch fehlenden Thränen herbei zu schaffen, und gibt zu dem Ende dem treulosen Kämmerer den Auftrag, einer Mutter das Kind zu stehlen. Der Kämmerer, mit dem gegenwärtigen Aufenthalte der Königin in der Hütte des Pflegevaters von Ella wohlbekannt, eilt dahin, und raubt den schlafenden Knaben. Trudchen, seine Wärterin, ist augenblicklich auf einem Rendezvous mit Thomas abwesend. Die zurückkehrende Agnes, die den Hut des Kindes auf den Wellen des nahen Sees schwimmend erblickt, stürzt sich hinein, stirbt aber nicht — mit dem Kämmerer zu reden — „durch Selbstmord schwere Sünde“, sondern wird gerettet, wie? und durch wen? erfahren wir freilich nicht. Genug, sie lebt, wie der geneigte Leser in der Folge sehen wird.

Mittlerweile hat der Kämmerer den Knaben an den König abgeliefert, und zum Lohne Reichthum und — Verbannung empfangen. Der Dämon erscheint dem über die eigene That der Verzweiflung nahe gebrachten König. Seine Worte erfüllen den König mit Muth. Den Dolch nach dem Dämon schleudernd, trifft er den eben hereinstürzenden, von Heinz verfolgten Kämmerer tödlich. Der Verräther bekennt sterbend seine That und den an der Königin begangenen Raub des Kindes. Der König aber entflieht mit dem Knaben; denn Ella dringt mit einem Heere siegend ein, von dem unbandbaren empörten Volke jubelnd empfangen.

Der vierte Akt begann nach der ersten Anlage mit einem Zwiegespräch zwischen Heinz und Trudchen. Die letztere weilt noch immer „gerren zur Seite der holden Königin“, deren Langmuth gegen diese Person nachgerade langweilig wird. Auch Heinz scheint ein ähnliches Gefühl zu empfinden; denn er ermahnt sich nach Trudchens baldiger Entfernung zur Vorsicht. Seine mit Aufwand von viel Scharfsinn über Trudchens Charakter angestellten Reflexionen, in welchen auch Thomas die gebührende Rolle spielt, bestimmen ihn, Trudchen „fixen zu lassen“ — ein Entschluß, den er hoffentlich ausgeführt hat. — Diese ganze Parthie hat man später mit Recht gestrichen, obgleich damit ein hübsches Musikstück verloren ging. Aehnliches mußte mit der ähnlichen Scene in zweiten Akt geschehen. — Der König erscheint, als Bettler gekleidet, mit dem Knaben. Das ermüdete Kind schläft ein; der König klopft an die Hütte, die Königin tritt heraus — gegenseitiges Erkennen; die Mutter erhält den Sohn wieder! Großes häusliches Glück, Reuethränen des Königs, und damit Befriedigung des Dämons. Der Leser weiß nun schon, daß der Tod Ellas von einem Herold gemeldet und der König von dem entzückten Volke zurückgeführt wird. — Das ist kürzlich der Inhalt des Buches, der, um dem Erfolge der musikalischen Arbeit nicht hinderlich zu sein, noch manche Verbesserung, noch mancher Erleichterung von unnützem Ballast bedarf. Einiges dahin Gehörige ist schon erwähnt, manches sogar beseitigt. Allein es bleibt noch immer zu thun übrig. Namentlich müßte der Knabe in eine günstigere Lage gesetzt, d. h. sein Erscheinen auf der Bühne auf das Minimum gebracht werden. Was läßt sich mit einem fünf oder sechsjährigen Kinde auf der Bühne anfangen, wenn es nicht ein Wunderkind ist? Nichts! Der Dichter, oder vielmehr der Bearbeiter des Buches läßt, nach dem wahrscheinlichen Vorgange des Dichters, das Kind fast stets schlafen; wohlgezählt: vier Mal. Darin liegt, man sage, was man wolle, eine gewisse Anregung zur Heiterkeit, mag die Situation sein, welche es sei. Im Drama mag der Dichter Mittel gehabt haben, das Lächerliche der Sache zu verhindern; in der Oper sind sie, nach dem augenblicklichen Zuschnitt, nicht vorhanden. Indessen ist es mit dem Wegschneiden allein nicht gethan; es muß Anderes an die Stelle kommen. Vorzugsweise muß dahin

gestrebt werden, jene mehr erwähnten Personen des Stücks zu den übrigen in ein für die Zuschauer klares Verhältniß zu setzen. Wo der Raum nicht erlaubt, daß es durch Entwickelung geschehe, wie bei den Hauptpersonen, so muß es wenigstens durch Zeichnung geschehen. Dieses *Nothwendige* fehlt, wogegen Ueberflüssiges eine breite Stelle erhalten hat.

Was nun die Form des Buches anbelangt, so finden sich darin wohl Einzel-Gesänge, allein keine eigentliche Arie, an deren Stelle ist vielmehr das Lied getreten. Duetten kommen vor wie z. B. zwischen Heinz und Trudchen, jedoch selten. Diese Ablehnung der älteren Formen, wie sie das Textbuch bis zu einem gewissen Grad andeutet, spricht die Partitur noch entschiedener aus, so daß wir der Eingangs angedeuteten Meinung Anderer: der Componist sei Gegner der Wagnerschen Maximen, füglich nicht beitreten können. Damit übereinstimmend findet der Berichterstatter eines hiesigen Lokalblattes in der Oper den — wie er hinzusetzt: „ohne Widerrede gelungenen" — Versuch, die Gegensätze zu vermitteln, und eine Brücke zu schlagen von dem Alten zu dem Neuen. Ob nun der Componist wirklich einen solchen Versuch hat anstellen wollen, oder ob die Oper in freiem Erguß das geworden ist, was sie ist, können wir nicht entscheiden, da er uns nicht darüber belehrt hat. Jedenfalls aber kann man das Werk als einen solchen wenn auch nicht absichtlichen Versuch gelten lassen; denn es findet sich darin jenes strikte, ununterbrochene Fortschreiten, welches Wagner als die Eigenthümlichkeit der wahren Opernmusik bezeichnet, neben in älteren Formen geschriebenen Sätzen angewendet. Diese letzteren finden sich vorzugsweise im Vorspiel, wie überhaupt in den Chören, sind aber im Uebrigen auf eine Arie des Königs, ein Lied der Königin, auf den Schluß des vierten Auftritts im zweiten Akt, wie auf die Gesänge der Kammerfrau und des Edelknechts beschränkt. Der Componist hat sie also, wie zuweilen Shakespeare die Prosa, fast nur bei untergeordneten Personen angewendet. Diese Scheidung steht aber nicht, wie bei der angezogenen großen Autorität, mit dem Charakter der Personen in Beziehung, sondern sie erscheint durchaus unmotivirt, ja fehlerhaft in sofern, als den untergeordneten Charakteren ein so viel breiterer Boden gewährt wird, auf dem sie sich bewegen. Sie bringen Stillstand in die sonst rasch fortgedrängte Handlung, und zwingen den Zuhörer zu einem Verweilen, dessen Nothwendigkeit er mit der Bedeutung der Situation nicht in Einklang zu bringen vermag. Die hieraus nothwendiger Weise hervorgehende Unbehaglichkeit war wohl die Ursache der ziemlich kalten Aufnahme manches Musikstücks, das man sonst als ein gelungenes gelten lassen müßte. Es kann hier nicht die Rede davon sein, zu untersuchen, ob eine Vermittelung des Alten und Neuen in der Oper ausführbar sei, oder nicht. Dem müßte zunächst die Beantwortung der Fragen: was alt, was neu, und was von dem Neuen *alt* sei? vorausgehen. Es ist gleich Anfangs dieses Berichts angedeutet worden, was wir für den vorliegenden Fall unter alt und neu begreifen. Die Art, wie die damit bezeichneten Kunstformen in der Ehrlich'schen Oper neben einander gestellt sind, halten wir nicht für glücklich; denn sie zwingt den Zuschauer an den Hauptmomenten rasch vorüber zu gehen, um bei Nebendingen zu verweilen.

Was nun den rein musikalischen Werth der Oper, die eigentliche tonliche Kunstschöpfung, wie sie unter den angegebenen Bedingungen zu Tage getreten ist, betrifft: so sind wir, offen gestanden, in einiger Verlegenheit über den bei der Beurtheilung einzuschlagenden Weg. Wenn jedoch der Leser der Versicherung glauben will, daß wir das Werk mehrmals mit Aufmerksamkeit gehört, die erschienenen Berichte mit der eigenen Erfahrung verglichen und uns möglichst unberührt gehalten haben von jenen zu- und absprechenden Urtheilen, die natürlicherweise hier, wo der Componist lebt, in unzählbarer Menge zum Vorschein kommen müssen; wenn er sich ferner erinnert, daß es leider stets die negative Seite eines Kunstwerks ist, welche sich zunächst dem Urtheil darbietet, während die positive der zergliedernden Hand sich entzieht: so wollen wir es versuchen, unsere Ansicht auszusprechen.

Unter allen Umständen ist die Oper ein beachtungswerthes Werk. Der Componist hat von dem Moment an, wo seine eigene Arbeit begann, d. h. wo das allerdings nicht mangellose Textbuch fertig war, um in Musik gesetzt zu werden, mit einer Umsicht gearbeitet, wie sie nur aus einer vollkommenen inneren Hingebung an die Sache hervorgehen kann. Jene Widerspenstigkeiten, welche der Text der freien Behandlung gegenüber darbietet, sind in den meisten Fällen glücklich überwunden oder doch verdeckt, so daß der musikalische Fluß meistens unbehindert seinen Fortgang nimmt. Dabei hat freilich die Sprache des Orchesters zuweilen ein fehlendes Glied ersetzen müssen, um in dem Geleise zu bleiben. Der Componist hat solche Stellen, in denen er vielleicht unbewußt der sogenannten alten Schule ein Zugeständniß machte, mit viel Geschick behandelt, und sich ziemlich glücklich aus der Affaire gezogen. Bei rein lyrischen Situationen, da, wo der Worte weniger sind oder das Textbuch selbst länger bei *einer* Empfindung stehen bleibt, kurz gesagt, da, wo der Musik ihr „altes" Recht eingeräumt wird, entfaltet die Kunst ihre Schwingen freier, der Ausdruck wird tiefer, die Wirkung fühlbarer und steigert sich in einzelnen Momenten zum Ergreifenden. Diesen Stellen gegenüber, welche das Talent des Componisten unwiderleglich bekunden, haben wir es stets bedauern müssen, daß er die recitativisch-taktische Form im Ganzen zu wesentlich bevorzugt hat. Um in die Tiefe zu arbeiten, bedarf es stets einer gewissen Breite des Bodens; indem der Componist die Letztere verschmähte, machte er das erstere unmöglich. Das stete rastlose Vorwärtsdrängen, womit ein ebenso rascher Wechsel in den musikalischen Ausdrucksmitteln sich verknüpft, theilt sich dem Zuhörer nur in den Momenten der höchsten Leidenschaft oder der Schlag auf Schlag nothwendig sich entwickelnden Handlung mit, und es ist bedenklich, den Zeitraum von drei Stunden und mehr zu einem solchen Moment gestalten zu wollen. Im Uebrigen bleibt der Zuhörer entweder zurück, indem er die Handlung laufen läßt, oder er ignorirt die Musik, indem er lediglich der Handlung sich zuwendet. Beides haben wir an uns erfahren. Ist es die Absicht des Componisten gewesen, seine Musik *bis zu diesem Grade* zur Dienerin der Handlung zu machen, so läßt sich Nichts dagegen sagen. Dann aber nenne er das Werk Drama, oder musikalisches Drama, nicht Oper, womit wir nun einmal einen ganz anderen Begriff verbinden, und mache das Textbuch nicht weniger und nicht mehr zum Träger des Ganzen, als die Musik. Man versuche einmal, „König Georg, ein *musikalisches Drama*" auf den Theaterzettel zu setzen. Das anwesende Publikum wird sofort ein anderes, das Urtheil ein dem unsrigen gerade entgegengesetztes sein, d. h. man wird Das loben müssen, was wir getadelt, und umgekehrt; denn nun vertragen sich die breiter angelegten, in sich abgerundeten, in musikalischer Beziehung nur zu lobenden eigentlichen Arien und Duette nicht mehr mit dem Charakter, welchen der Zuschauer voraussetzt. In der Oper haben sie an und für sich ihr gutes Recht; was daran zu tadeln wäre, könnte nur die Worte oder die Ausführung, nicht aber die Anwendung treffen. Den Fehler des *Werkes* also finden wir in der Anwendung beider Schreibarten neben einander, den Fehler der *Oper* in der zu weit gehenden Anwendung recitativisch-taktischer und der Verweisung der älteren Kunstformen, die ihr Recht behaupten werden, so lange eine menschliche Kunstschöpfung überhaupt einer Form bedarf, fast ausschließlich auf untergeordnete Situationen. Der Componist kann unmöglich glauben, daß der Zuhörer sich mehr für das Liebesgeschwätz zwischen *Trudchen* und *Heinz* u. s. w., als für die Hauptträger der Oper interessirt.

Die technische Behandlung der Singstimmen und des Orchesters bekundet Geschick und Geschmack; wir finden darin nur Anforderungen an beide gestellt, die sich rechtfertigen und erfüllen lassen. Das Letztere geschah denn auch seitens der hiesigen Kräfte in einem durchaus zufrieden stellenden Maße. — Die verschiedenen Tonfarben, welche die Instrumente des Orchesters bieten,

sind sorgfältig und bezeichnend benützt, und geben dem Ganzen ein reiches warmes Colorit. Wo aber der Componist durch Figuren zeichnet, tritt zuweilen eine Ueberladung ein, die bei einem raschen Wechsel der Situation und dadurch ebenso rasch herbeigeführten Wechsel der melodischen Nebenfigur oder gänzlichem Schweigen derselben, jenen Mangel an Zusammenhalt fühlbarer werden läßt, der nun einmal der Begleiter der von dem Componisten so bevorzugten Schreibform ist.

Die Haltung der hiesigen Kritik einem Werke gegenüber, dem wir als Beweis unserer Achtung einen so langen Artikel widmeten, war im Ganzen maßvoll. Nicht als ob es an zu weit gehenden Lobsprüchen, an spannenden Prophezeiungen u. dgl. gefehlt hätte. Vergleicht man aber damit jene Aeußerungen, die die lokale Presse für Ereignisse aufwendet, die im Ganzen nur ein organisatorisches und reproduktives Geschick erfordern; so ist, möchte man fast behaupten, der Ehrlich'schen Oper mit alle dem kaum ihr Recht geschehen.

Die Aufnahme der Oper war seitens des Publikums in den ersten Aufführungen eine sehr lebhafte; mehrmaliger Hervorruf des Componisten und der Sänger, Bekränzung des ersteren u. s. w. gaben davon sprechendes Zeugniß. In der vierten Aufführung war die Versammlung ruhiger, aber stets sehr aufmerksam. Vielleicht findet der Componist mit uns darin eine nicht minder ehrende Anerkennung, als in jenen äußerlichen Zeichen des Beifalls.

Correspondenzen.

Frankfurt a. M. Februarbericht.

DL. Der Februar war besonders reich an Concerten. Beginnen wir mit dem Museum, das seinen siebenten Abend mit Beethoven's C-moll-Symphonie eröffnete. Das Werk wird alljährlich gehört, ist Spielern und Hörern bekannt und werth und wird somit sehr gut ausgeführt und warm aufgenommen. Ziemlich kalt ließ dagegen die zum Schluß vorgetragene, hier noch unbekannte Ouvertüre von Weber zum „Beherrscher der Geister." Das Stück fängt schwungvoll und spannend an, befriedigt jedoch allerdings im Verlauf die Erwartungen nicht. Herr Gloggner, dessen Gesang ich Ihnen im vorigen Bericht kurz charakterisirt habe, sang eine Arie aus Mehul's „Joseph" und eine einfache, sehr ansprechende Romanze aus Isouard's „Joconde", letztere in französischer Sprache. Es wurde ihm namentlich für die Romanze lebhafter Beifall. — Zwei Violinconcerte an einem Abend! Das war ein seltener .... soll ich sagen Genuß? den uns Herr Kapellmeister Bott aus Meiningen bereitete. Wenn ich das Wort „Genuß" mit Zögern schreibe, so geschieht dieß nur im Hinblick auf das Zuviel, und auch hieraus wird man Hrn. B. kaum einen Vorwurf machen können. Er hielt es, und gewiß mit Recht, für passend, ein Concert seines Lehrers Spohr vorzutragen. Es war das in E-moll Nr. 7. Nun ist Bott bekanntlich der erste Stipendiat der hiesigen Mozartstiftung und ließ deßhalb mit gutem Vorbedacht eine eigene Composition hören. Sollte er uns zeigen, daß er Salonstückchen schreiben könne? Es blieb ihm kaum eine andere Wahl, als gleichfalls ein Concert. Freilich forderte dies die Vergleichung heraus; aber B. verlor eben nicht dabei. Zeigte uns das Werk des älteren Meisters die gewohnte Feinheit, die sorgsamste Detailarbeit, so entfaltete das des jüngeren, wenn auch nicht große Originalität, doch wohlthuende Frische. Das Spiel B.'s fand ungetheilten Beifall, was, seit wir Straus hier haben, gar nicht mehr leicht ist. — Das achte Museumsconcert führte eine hier noch nicht gehörte (es müßte denn sehr lange Zeit her sein) Symphonie von Haydn, B-dur (mit Einleitung in B-moll) vor, die, ohne eben zu den Bedeutendsten zu zählen, doch so reich an schönen Zügen und dabei so ungezwungen hinfließend ist, daß ich erwartete, das Publikum werde wärmer werden, als es in der That wurde. Die Ausführung war überaus fein und sorgsam nuancirt. — Die bekannte Weimarer Sängerin Frl. Genast, sang den Erlkönig, dessen Clavierbegleitung für Orchester arrangirt war (von wem stand nicht auf dem Programm). Die Sängerin trug mit Leidenschaft vor und erhielt reichen Beifall. Das Arrangement ist so gut, als es nur irgend sein kann; ich wüßte aber nicht, daß das Werk durch dasselbe gewänne. Eine jedenfalls merkwürdige Composition ist „die Wahlfahrt nach Kevlaar", Gedicht von Heine, componirt von Hiller. Der Tonsetzer malt darin jede Einzelheit — ich möchte sagen, Vieles, was er zwischen den Zeilen liest, und Frl. Genast schloß sich in ihrem Vortrag dem Componisten auf's Engste an; ich konnte mich jedoch des Gedankens nicht erwehren, daß dem Gedicht Unrecht geschehen sei: aus dem volksthümlichen Balladenton Heine's ist, wie mich dünken wollte, eine Schauergeschichte geworden. Das Lied „Unbefangenheit" von C. M. v. Weber, welches Frl. G. gleichfalls sang, erfrischte und erfreute das Publikum, obwohl die Sängerin mehr für jenes ernste Gebiet geeignet scheint. Auch unsere junge Clavierspielerin, Frl. Suppus, die neulich so prächtig ein Hummel'sches Concert gespielt, hatte mit dem von Beethoven (wenn auch Nr. 1) ein Gebiet betreten, das, wenn nicht ihrer Technik, doch ihrem Verständnisse noch etwas fern liegt. Herr Rupert Becker, ein hiesiger Violinspieler von gediegener Schule, trug Variationen über ein russisches Lied (von F. David) vor. Das Werk steht an Werth weit über vielen anderen Violinsolowerken; es verschmäht alle Kunststücke, die nur die Kunstfertigkeit bezeugen sollen und ist ebendeshalb viel schwerer, als es dem Unkundigen erscheint. Wir können uns wirklich glücklich preisen, daß wir von Beriot, Artot ꝛc. so gänzlich verschont bleiben, die in früheren Jahren auch bei uns an der Tagesordnung waren. — Die Ouvertüre zu den „Abenceragen" beschloß in wackerer Ausführung den Abend. — Herr Straus hat in der That einen zweiten Cyclus von (vier) Quartett-Abenden eröffnet. Die erste Soirée brachte ein Quartett von dem bekannten hiesigen Liedercomponisten Speier, das allgemein ansprach. Schubert's hinterlassenes D-moll-Quartett gehört zu dem Herrlichsten, was es in dieser Gattung giebt; doch gestehe ich, daß ich noch keine Aufführung wieder gehört, die derjenigen der (alten) Müller gleichkäme. Beethoven's op. 18 (D-dur Nr. 3) errang den Preis des Abends. — Das zweite Concert brachte nur unsere drei größten Meister des Quartetts: Haydn (C-moll), Mozart (C-dur) und Beethoven (Es-dur op. 74). Die beiden letztern Werke sind bekannt genug; auf das Haydn'sche (das Einzige dieser Tonart) seien jedoch Quartettfreunde besonders aufmerksam gemacht, die sich durch den gerade etwas schwächeren ersten Satz nicht abschrecken lassen mögen.

Eines der interessantesten Concerte dieses Winters war das zweite des Cäcilienvereines, am 7. Februar. Sein Programm war folgendes: 1. Cantate von Bach „Christ lag in Todesbanden." 2. Misericordias Domini, von Mozart. 3. Misericordias Domini, von Francesco Durante, dem Haupte der ältern neapolitanischen Schule, geb. 1693, gest. 1755. 4. Cantate von Bach „Ach wie nichtig." 5. Crucifixus, von Lotti dem Venetianer, geb. um 1665, gest. 1740. 6. „Ave Maria" von Mendelssohn. Dieß Programm ist ein wahres Juwelenkästlein! Nehme ich an, daß die Nummern 2 und 6 wohl allerwärts bekannt sind, so sei mir dagegen erlaubt, ähnliche Vereine auf die übrigen Stücke aufmerksam zu machen. Lotti's achtstimmiges Crucifixus ist ein Werk voll hohen Ernstes und klarer Stimmführung; wahrhaft gewaltig in der Conception ist aber das Misericordias des Neapolitaners, dem ich den Vorrang vor dem betreffenden Werke des deutschen Meisters unbeingt zuerkennen muß. Es ist für zwei Chöre gesetzt, und auffallend klar behandelt; der Eindruck war großartig.*) Bach's Cantaten können denen, die sie noch nicht kennen, nicht angelegentlich genug empfohlen werden. Die Ostercantate „Christ lag in Todesbanden" wird allerdings dem großen Publicum stets schwer verständlich bleiben. Das Werk besteht aus fünf bis sechs Nummern, deren jede eine Strophe des Kirchenliedes behandelt. Die Themata, ja sogar die wichtigeren Begleitungsfiguren, sind sämmtlich der Choralmelodie entnommen, und dabei ist doch jede Nummer ein Neues. Da diesmal das Orchester nicht zu benutzen war, so hatte Herr Dir. Müller sein Clavieraccompagnement durch ein Streichquartett (natürlich mit Contrabaß) verstärkt. Dies machte im Allgemeinen einen sehr guten Eindruck; an einzelnen Stellen wollte es mir allerdings

*) Auch dieses „Misericordias" ist übrigens in Deutschand allenthalben bekannt, wo es gemischte Gesangvereine gibt. D. Red.

scheinen, als ob eines von beiden, Clavier oder Quartett, entschieden überflüssig sei. — Vereine, die sich noch nicht an so Schweres wagen konnen, wagen zur Cantate „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig" greifen, sofern ihnen ein tüchtiger Solotenorist und ein entsprechender Bassist zu Gebote steht. Der Chor hat nur zweimal zu singen — aber was! Der Sopran singt zu Anfang seine Choralmelodie unbeirrt von allem andern — das Orchester malt in eigenthümlichen Figuren die Flüchtigkeit und „wie ein Nebel bald entflieht und auch wieder bald vergeht"; dazu rufen die drei andern Chorstimmen bald dreistimmig, bald unisono ihre Klagen hinein! Hierauf folge eine sehr schwere Tenorarie . . . doch was würde aus meiner Correspondenz, wollte ich die einzelnen Nummern nur einigermassen, nach Verdienst analysiren! Es sei genug, wenn ich noch bemerke, daß den Schluß ein Choral bildet, einfach, aber von einer harmonischen Herrlichkeit, wie eben vor und nach Bach nichts Aehnliches geschrieben worden. — Das ganze Concert übertraf das erste bedeutend in Praecision und Feuer der Ausführung.

Zum Besten der Ueberschwemmten in den Niederlanden wurde ein Concert veranstaltet, in welchen der philharmonische Verein die Symphonie in D (mit Menuett) von Mozart und die Ouverture zu Egmont ausführte, letztere eine etwas schwere Aufgabe. Ich werde auf diesen Verein im nächsten Berichte ausführlicher zurückkommen, und will das im Uebrigen etwas bunte Programm dahin gestellt sein lassen: es handelte sich natürlich darum, möglichst viel Leute in's Concert zu ziehen. — Der Violoncell-Virtuose A. Schmitt aus Moskau bewies in einem Concerte, dem ich nicht beiwohnen konnte, eine colossale Technik (in Saltonstücken von Servais, Piatti und dem Concertgeber) und viel Eleganz des Vortrags, bewegte sich aber in Schubert's Es-dur-Trio auf einem seiner Natur nicht zusagenden Gebiete. *) — Die „jugendliche Pianistin" Marie Trautmann spielte Beethoven's D-dur-Trio und Mendelssohn's B-dur-Sonate (mit Violoncello, Herr Brinkmann) mit ungewöhnlicher Kraft und ohne Coquetterie; hatte sich dagegen in Thalbergs Moses-Phantasie eine Aufgab: gestellt, die über ihr Vermögen ging. Die unterstützende Sängerin, Fräulein Quilling, war nicht gut disponirt; ich habe sie sonst schon viel schöner singen hören. — Herr Francesco Ferraris, „pianiste-compositeur" aus Mailand, hatte ein Programm in besonders großem Formate drucken lassen, auf welchem, außer Mendelssohn, die Namen Rossini, Halevy, Liszt und Ferraris (Taurora, rêverie; Allegro pomposo (!), Allegro passionato) figurirten, letzterer Name stets fetter gedruckt. Der Mann soll sehr fertig gespielt haben, aber — Sie verargen mir doch nicht, daß ich ihn nicht selber gehört?

Berlin.

-h- Heute, wo das musikalische Leben an den meisten Orten so weit gediehen ist, daß es wohl kaum eine Stadt unter 20,000 Einwohnern noch geben mag in der nicht die großen und größeren Orchester- und Chor-Werke der hervorragendsten Meister gegeben werden, verliert das Musikleben selbst der Hauptstädte den Werth und die Wichtigkeit, die es vor wenigen Decennien noch für weitere Kreise hatte. Damals wirkte es belebend und ermunternd auf die kleineren Orte, an denen die Kräfte noch der sie vereinenden Hand harrten, und eine in's Einzelne sich zu verlieren nicht müde werdende Beschreibung des Vorgehenden konnte sogar als praktisch belehrend angesehen werden. War es und doch rührend und interessant den jüngst verstorbenen Alterspräsidenten L. Rellstab) der hiesigen Presse in seinem Leben die Zeiten schildern zu lesen, wo er mit Berger, Klein, Reichhardt und Zelter zusammen an der Hebung der Musikzustände in elementarster Weise arbeitete. Und wie gewaltig, einzig und über alles andere weit erhaben standen die Leistungen der Berliner Sing-Akademie lange Zeit da. Jetzt hat sich's an vielen Orten schon geregt und die neu erstandenen Größen lassen die früher einsam thronende, die Musik-Gläubigen eines großen Umkreises zur Pilgerschaft auffordernde „Mecca" weniger bedeutend mehr hervortreten. — So fehlt — offen gestanden — der Muth: einer großen Leserschaft der fernsten und zerstreutesten Gegenden ein allzugenaues Bild der hiesigen Vorkommnisse zu entfalten und es mag genügen das Bedeutungsvollste hervorgehoben und nur durch flüchtige Umrisse verbunden zu sehen.

*) Dies Referat meines Gewährsmannes erscheint mir plausibel genug nachdem ich den Virtuosen später zu hören Gelegenheit hatte.

Von den geräuschvollen Räumen der Opernhäuser, den Asylen speculirender Kaufleute, muthiger Officiere, lustiger Dandies und zerstreuungssüchtiger Massen ausgehend beginne der Bericht mit einem freudigen Aufathmen; denn die Zeit der Italiener scheint wirklich zu Ende. Ganze Opern zogen nicht mehr, Nagouts in und ohne Costum — d. h. ohne Anspielung auf Sansculottismus, sondern nur in Beziehung auf die zerstückelten Opern (der Leser verzeihe mir diese indecente Bemerkung gedenke aber daß sichs hier um eine Sache handele, die allerdings nicht sehr decent verwaltet worden ist) — gleichfalls nicht, so griff man zum amerikanischen Humbug. Verschollene und mit tiefster Resignation wahrscheinlich schon an der Hand der Vergessenheit zum Einschlafsod hingesunkene Größen wurden mit gleißenden Versprechungen herbeigelockt und thaten gute — aber eben auch nur vergängliche Dienste. Und einer unserer geistreichsten Kritiker bringt in seiner Zeitung *) einen gewissen Garcia sehr treffend „mit dieser naiven Abnutzung" des Publicums in Verbindung. Er war die lahme Heuschrecke, die dem wilden Herrn nachhumpelte und unbarmherzig zerreten wurde, der marodeur der unversehens in ein kräftiges Bauerndorf und weidlich zugerichtet wurde. Für die Geschichte möge es genügen, daß die Ital. deutsche Oper einer gastirenden italienischen Sängerin der Signora Brunetti halber „italienisch" singen mußte, daß ein bedeutendes Werk von Mozart von keinem der hiesigen Blätter besprochen werden konnte, weil die Leser am andern Tage sich für gröblich hinters Licht geführt geglaubt hätten, gab es im Feuilleton nichts über den neuen Verdi zu lesen. Niemand ist wohl froher als die Musikreferenten der Tagesblätter; denn bei aller Ehrfurcht vor den großen Massen und aller Begeisterung für den kritischen Wissensdrang derselben, ist es am Ende doch keine Kleinigkeit über italienische Oper „hüben und drüben" immer von neuem etwas Neues zu sagen. — Zur Zeit ist die kgl. Oper damit beschäftigt dem Publikum die Novizen vorzuführen, deren Eintritt beabsichtigt wird, falls sie ihre Prüfung bestehen. Frl. Schubert gibt ihre Rollen als Coloraturs ängerin, 2. Dame und Soubrette und Frl. Lucca ist als Valentine in den Hugenotten bereits angekündigt.

Die Sing-Akademie entwickelte diesen Winter zur Freude ihrer vielen Freunde eine ganz außerordentliche Thätigkeit, so daß ein Mitglied allen Ernstes damit umging bei dem Vorstande den Vorschlag einzureichen die Bänke nach den neuesten Erfindungen so einrichten zu lassen, daß sie durch den Druck einer Feder sich zu Betten umwandeln, damit den fern Wohnenden die leidigen Gänge hin und zurück erspart werden. Daß ein so trefflich organisirtes Institut mit einem Chor von viel über 200 Mitgliedern, einer reichen Bibliothek, guten Mitteln dabei viel leisten kann, versteht sich von selbst; doch ist es erfreulich davon auch viel erzählen zu können. Zuerst führte sie ein Oratorium von R. Schachner (ein Baier, der sich in London aufhält, die Heimkehr nach Israel" auf, aus Gesängen von Th. Moore von Geibel zusammengesetzt und mit verbindendem Text versehen, das allerdings ziemlich allgemein durchfiel. Doch hat man die Schuld besonders dem unklaren, nach Art jener sentimentalen und verwaschenen englischen Dichtungs-Epoche, nach allen Seiten hin zerfließenden Texte zugeschrieben und dem Componisten Talent und vielfach Gelungenes nicht abgesprochen. Sodann erregte hier die Ausführung von Grells 16stimmiger Messe, die mit einem Te Deum von demselben zur Aufführung kam, ein so großes Aufsehen, daß sie wiederholt werden mußte. Wenn ein Componist sich einer Richtung ausschließlich und mit Beharrlichkeit widmet, wie Grell es dem Chorgesang a capella gethan, sein Schicksal ihm so hold gewesen ist ihn dahin zu stellen, wo die Mittel zur möglichst vollendeten Wiedergabe ihm zur Verfügung stehen, er selbst aber von Natur mit einnehmenden persönlichen Eigenschaften ausgestattet, so ist ein solcher Erfolg nicht unnatürlich. In diesem Falle sind aber alle hiesigen Künstler über denselben einverstanden und freuen sich ihren Nestor eine solche Ehre genießen zu sehen. Da der Componist mit der größten Gewissenhaftigkeit überall das ganze Material d. i. der vierstimmigen Chöre in Anspruch genommen, so schloß er damit jene Mannigfaltigkeit aus, die aus einer Gliederung desselben für ganze Sätze und Nummern erwachsen sein würde, und die Stimmen drängten sich in dem kleinen Umfang von noch nicht vier

*) Berliner Montags-Post.

Octaven allerdings oft so dicht zusammen, daß der harmonische Unterbau zu schwanken drohte; allein Grells feiner Sinn für den Wohlklang und das gefällig Melodische hat trotzdem dem Ganzen so viel Anziehendes gegeben, daß das hiesige Publicum einen gerodezu begeisterten Antheil an dem Werke nahm.

(Schluß folgt.)

Nachrichten.

In Bremen ist Hiller's „Saul" unter Direction des Componisten als Novität günstig aufgenommen worden.

In einem Wohlthätigkeitsconcert zu Berlin unter Rob. Radecke's Leitung wurde eine Sonate von Rudolph Radecke für Pianoforte und Violine gespielt.

In den vier Concerten des „Cäcilienvereins" in Prag gelangten folgende größeren Werke zur Aufführung: Symphonien von Mendelssohn (A-dur), Ph. Em. Bach (D-dur), Mozart (Es-dur). Ouvertüren von J. L. Zvonař (C-moll), S. Bach (aus der Suite Nr. 1), Cherubini (Faniska). Endlich Schumann's „Glück von Edenhall" für Chor, Solo und Orchester, Rossini's Stabat mater und das Credo aus S. Bach's H-moll-Messe.

Die zweite Hälfte des musikalischen Winters in Cassel brachte in vier Concerten des kurfürstlichen Hof-Orchesters folgende Orchesterwerke: Symphonien von Mozart (G-moll), Spohr (Nr. 3, C-moll), Beethoven (Nr. 4, B-dur), Schumann (Ouvertüre, Scherzo und Finale), Ouvertüren von Mendelssohn (Schöne Melusine), Gade (Im Hochland), Goltermann (Waldmeister's Brautfahrt), Reinecke (Dame Kobold), Schumann (Manfred). Ferner kam im 4. Concert Gade's „Comala" zur Aufführung. Ein „Charfreitagsconcert" endlich brachte Spohr's „Vater unser" und Mozart's Requiem. (Viel passender wäre wohl für solch einen Tag eine Passionsmusik. — D. Red.)

In Rudolstadt wurde kürzlich „Judas Ischarioth", Biblisches Drama von F. Röhrig, Musik von A. Späth, aufgeführt. Dasselbe wird als ein Werk bezeichnet, das in jeder Hinsicht die Aufmerksamkeit, die Beachtung des Musikpublikums verdient. „Bringt die Musik an und für sich nicht himmelstürmend Neues, so ist doch die Anlage des Ganzen, die Form eine neue, originelle zu nennen, die Faktur eine so gediegene, wie sie nur von einem Meister wie A. Späth es ist, zu erwarten war. Einzelne Pieces des Werkes besonders hervorzuheben wäre schwierig, man liese am Ende Gefahr, um nicht ungerecht zu sein, alle Nummern anführen zu müssen. Uns scheint der 3. und 4. Theil am meisten gelungen zu sein. — Das Werk stellt sich in seiner Anlage und äußern Form zwischen das traditionelle Oratorium und die Oper. Es vereinigt Beides in gelungenster Weise. Die handelnden Personen sind charakteristisch gezeichnet, reich und brillant ist die Orchestrirung. Für die Solostimme sammt und sonders dankbar, steht der Chor diesen nicht an Wirksamkeit nach. An der ganzen „Mache" erkennt man die Meisterhand. Möchte dies Werk, wie es ohnlängst in Rudolstadt durch den Hofmusikus C. Bloß in der dasigen Hauptkirche zur Aufführung kam, auch anderwärts dem Publikum vorgeführt werden. Der Erfolg wird nur ein günstiger sein." So lautet ein uns zugekommener Bericht.

In Lübeck wurden in der verflossenen Saison ungewöhnlich viel Novitäten zu Gehör gebracht, und zwar u. A. eine Ouvertüre zur „Jungfrau von Orleans" von Conrad Geibel, Bruder des Dichters; eine neue Composition der Schiller'schen Glocke von einem jungen Hamburger Dilettanten; die „heilige Nacht" von Schneider; „Ocean-Symphonie" von A. Rubinstein; „Festvorspiel" von Liszt; „Viktoria-Ouvertüre" von Gurlitt. Ferner zum erstenmal Ouvertüre „Im Hochland" von Gade, „Preis-Symphonie" von Würst, „Märchen" Ouvertüre, und Gesangscompositionen von demselben, ein Clavierstrio von Jul. Schneider, und eines von Kullak. Von älteren Werken wurde wiederholt aufgeführt Haydn's „Jahreszeiten", Bach's „Passionsmusik", Beethoven's Pastorale, Eroica und A-dur-Symphonie, Haydn's B-dur-Symphonie u. s. w.

Folgende Werke sind kürzlich erschienen: Sonate für Pianoforte von C. F. Richter; „Loreley", große romantische Oper von W. B. Wallace (Clavierauszug mit Text); Cantate für gemischten Chor mit Orchester von Louis Böhner, op. 190, Partitur und Clavierauszug. Drei Gesänge für gemischten Chor von H. Hugo Pierson, op. 32. Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß von Heinrich Esser, op. 63, 2 Hefte. Drei Gesänge für Bariton mit Pianoforte von Ferd. Hiller op. 84. Sechs Lieder für eine Stimme mit Violoncell- oder Violin- und Pianoforte-begleitung von J. Rosenhain op. 66. Zweite große Sonate für Pianoforte und Violine von Joach. Raff op. 78. Sextett für drei Violinen, Viola und 2 Violoncelle von F. David op. 38 u. a. m.

Musikdirektor G. Rebling in Magdeburg veranstaltete am 14. und 15. Mai mit seinem Kirchengesangverein und dem Domchor ein kleines Musikfest, wobei folgende Werke aufgeführt wurden: Ouvertüre zur „Sphigenia in Aulis" und zweiter Akt aus der „Iphigenia in Tauris" von Gluck (die Solos gesungen von Fr. Neelam und den Herren John und Foppel); Violoncell-Concert von Molique (gespielt von Hrn. Grützmacher); Lieder gesungen von Frau Jachmann-Wagner; Neunte Symphonie von Beethoven; „Elias" von Mendelssohn. —

Der Riedel'sche Verein veranstaltete am 12. Mai eine Musikaufführung in der Thomaskirche, bestehend aus „Kirchenmusik lebender Tonsetzer." Es kamen zur Aufführung: 1) Frohlocket mit Händen, achtstimmige Motette für zwei Chöre a capella von Georg Vierling. 2) Adventlied, Melodie und Harmonie von Julius Klengel (Manuscript). 3) Begrüßung Christi, Melodie und Harmonie (vierstimmig) von Julius Klengel (Manuscript). 4) „Psalm" nach der italienischen Uebersetzung des Diodate, für eine Sopranstimme mit Begleitung von Hiller (Manuscript). 5) Salve Regina, achtstimmig für zwei Chöre a capella von Robert Papperitz. 6) Wohlauf, wohlan zum letzten Gang, geistliches Lied für gemischten Chor (vierstimmig) aus Op. 10 von Christian Fink. 7) Die Seligkeiten, für Bariton-Solo, gemischten Chor und Orgelbegleitung von Franz Liszt. 8) Kyrie, für vier Chor- und Solostimmen (Op. 15) a capella von Robert Franz.

Als Candidaten für die durch Reithardts Tod erledigte Dirigentenstelle beim Domchor sind außer dem bisherigen interimistischen Director Herrn von Herzberg noch in Frage: der hiesige Musikdirektor Naumann, und unter dem hohen Schutz der Königin der Organist Engel aus Coblenz. Die Mitglieder des Domchors errichten aus eignen Mitteln ihrem dahingeschiedenen Dirigenten ein würdiges Grabdenkmal.

Wien.

Auch der „fliegende Holländer" wurde R. Wagner im Hofoperntheater vorgeführt und hatte dieselben Ovationen zur Folge wie neulich der „Lohengrin." Der Hauptsturm soll von den Galerien losgegangen und, bemerkt worden sein, daß hauptsächlich Studenten sich dabei bethätigten. So hat auch der aus Studirenden der hiesigen Universität gebildete „Akademische Gesangsverein" sich dadurch hervorgethan, daß er R. Wagner ein Ständchen zu bringen gedachte, welches dieser aber in einem gerührten und rührenden Schreiben abgelehnt hat. — Wagner ist dieser Tage wieder nach Paris zurückgereist, und wird erst im Herbst nach Wien kommen, um die Aufführung von „Tristan und Isolde" einzuleiten.

Die Professorin des Gesangs am hiesigen Conservatorium Frau Marchesi hat in Folge des gelegentlich des letzten Zöglingsconcerts in seltener Einstimmigkeit ertönten Chorus der Journale, welche ihre Methode abfällig beurtheilten, den Abschied begehrt. Die Verhandlungen hierüber schweben noch. Hoffentlich bewirkt die Direktion, daß die seit Jahren getadelten Mängel jetzt gründlich behoben werden. Frau Marchesi hätte gar nicht nöthig abzudanken, sie brauchte nur einfach in jenen Punkten nachzugeben, wo, wie uns scheint, Publikum, Kritik und Direktion einig sind; dann würde sie als eine schätzenswerthe Lehrkraft sich auch behaupten können.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 22. Wien, 1. Juni 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's** Wittwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. R. Wagner's „Rheingold." — Recensionen. — Lokales. — Correspondenz aus Berlin. — Nachrichten. — Die neue Domorgel in Magdeburg.

R. Wagner's „Rheingold."

v. Br. Nunmehr ist denn auch der Clavierauszug von Richard Wagner's erstem Theil der Nibelungen-Trilogie, das „Rheingold" erschienen. Wir beabsichtigen für diesmal keine eingehende Kritik dieser Wagner'schen Schöpfung, selbst nicht insoweit uns die Durchsicht des Clavierauszugs zu einer solchen berechtigen würde. Wir wollen nur einige Bemerkungen aussprechen.

Zunächst sind wir der Meinung, daß Wagner mit seinen neuesten Produktionen an derselben Scheidegrenze angelangt ist, wie Meyerbeer mit seinem „Propheten." Selbst Diejenigen, welche von dem narkotischen Duft, den Meyerbeer's glänzendste Schöpfungen, sein „Robert" und seine „Hugenotten" ausströmten, am stärksten betäubt waren, wurden beim Erscheinen des „Propheten" ernüchtert und man kann sagen, daß erst von diesem Zeitpunkt an die Reaktion gegen den so lange allgemein gefeierten und nur literarisch angefeindeten Meister wenigstens in den gebildeten Schichten des Publikums siegreich ihr Haupt erhob; die Masse schwelgte zwar auch noch in den Herrlichkeiten des „Propheten" (ein Werk, von welchem wir trotz seiner Widerwärtigkeit nicht etwa behaupten wollen, daß es ein Mann ohne Talent hätte hervorbringen können), aber die gebildete öffentliche Meinung wandte sich von da an gegen Meyerbeer. (Schumann kritisirte das Werk sehr lakonisch, indem er in sein Tagebuch die Worte schrieb: Meyerbeer's „Prophet — am so und so vielten — zum ersten Mal in Dresden aufgeführt", und darunter das Zeichen des Kreuzes setzte.)

Man blickte nun rückwärts, man sah sich auch die früheren Produktionen des kosmopolitischen Meisters etwas schärfer an und ward mit einiger Beschämung inne, daß man goldenen Kälbern so lange jene höchsten Ehren erwiesen hatte, die doch eigentlich nur der lebendigen Gottheit gebühren. Indessen Talent bleibt Talent, wie sehr es sich auch vom Genie und vom Genius unterscheide. So bleiben auch „Robert" und „Hugenotten" allemal Werke, mit einer so glänzenden Fülle des Talentes ausgeführt, daß sie stets eine bemerkenswerthe Stelle in der Literatur behaupten werden. Was Meyerbeer's Geist an Glanz und Glut besaß, ist in diesen beiden Werken concentrirt und wem man von ihm überhaupt spricht, so spricht man eigentlich nur von diesen.

Aehnlich aber verhält es sich mit Richard Wagner (so sehr verschieden von Meyerbeer er auch in seinem ganzen Wesen ist), und einen ähnlichen Umschlag der gebildeten öffentlichen Meinung getrauten wir uns auch zu prophezeien, wenn einmal „Tristan und Isolde" oder das „Rheingold" auf der Bühne erscheinen sollten.

Im „Tannhäuser" und im „Lohengrin" kulminirt Wagner's Talent und obwohl wir so wenig zu den Verehrern beider Werke zählen, daß sie uns vielmehr in ihrer Totalität auf das Entschiedenste langweilen, so zeichnet sie doch etwas Specifisches aus (ganz abgesehen von der durch sie beabsichtigten Revolution im Princip), wodurch sie in der Geschichte der Oper stets eine prägnante, hervorragende Stelle einnehmen werden. Aber, so wie im Leben, gilt auch in der Kunst das „respice finem." Nur das innerlich Gesunde, Natürliche ist einer wahren Entwicklung, einer steten Steigerung fähig; wo aber der Kern im Innersten faul ist, da mag die Frucht wohl anschwellen, endlich aber zerplatzt sie und man behält nur jenen in der Hand.

Ueber „Tristan und Isolde" ist in diesen Blättern bereits gesprochen worden. Wir bemerken sogleich, daß wir dem „Rheingold" ebenfowohl poetisch als musikalisch vor jenem Werk den Vorzug geben, oder wie wir uns von unserem Standpunkt aus vielmehr ausdrücken müßten: wir lassen uns dieses noch eher gefallen, als jenes. Wir theilen unseren Lesern in Kürze den Inhalt der Dichtung mit, die natürlich nur als ein Vorspiel zu den beiden nachfolgenden Theilen der projektirten Nibelungen Trilogie anzusehen ist.

Alberich, der Nibelungen-Zwerg belauscht (der erste Akt spielt in der Tiefe des Rheins) die badenden und sich spielend neckenden „Rheintöchter" Woglinde, Wellgunde und Flosshilde, deren Hut das „Rheingold" anvertraut ist. Er entbrennt in lüsterner Begehrlichkeit, der sie sich spottend und höhnend entziehen. Endlich wird die Aufmerksamkeit des bis zur Wuth Entflammten auf das in strahlendem Schimmer sichtbar werdende „Rheingold" gelenkt. Die Rheintöchter verkünden, daß, wer dieses Gold zum Reif zu schmieden vermöchte, dadurch die Herrschaft der Welt gewänne; aber nur der vermöge es, der der Minne Lust entsage. Der Zwerg, eben in der Minne so unglücklich und von dieser Verkündigung mächtig aufgestachelt, entschließt sich zu dem Opfer und reißt das Gold an sich, indem er die „Minne" laut verflucht.

Die Szene verwandelt sich und stellt eine freie Gegend auf Bergeshöhen vor, im Hintergrund auf einem Felsgipfel erblickt man eine Burg mit blinkenden Zinnen. Diese Burg hatten die „Riesen" Fasner und Fasolt dem Gotte Wotan erbaut, der ihnen dafür die Göttin Freia zum Lohn versprach. Aber der Gott ist nicht gesonnen sein Versprechen zu halten und weist die ungestüm Fordernden ab. Während nun hierüber zwischen den Riesen und dem Gott heftiger Streit entbrennt, kommen die anderen Götter: Donner, Froh und Loge. Der Letztere nun, der den Handel eigentlich vermittelt und Wotan versprochen hatte, er würde die Welt durchstreifen um irgend einen Schatz zu entdecken, welchen man den Riesen als Ersatz für Freia anbieten könnte, erklärt, er habe einen solchen nicht auffinden können, denn „nichts ist so reich, als Ersatz zu muthen dem Manne für Weibes Werth und Gunst"; doch habe er von einem, dem Nibelungen Alberich gehört, der um Goldes willen Weibes Gunst entsage; zugleich trägt er

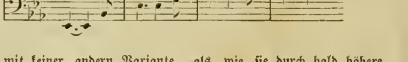
Wotan die Klage der Rheintöchter vor und ihre Bitte, ihnen wieder zu dem ihrer Huth vertrauten Gold zu helfen. Auch verkündet er, in welche Macht sich Alberich durch dessen Besitz gesetzt habe. Dieß steigt nun den Riesen in den Sinn, und sie fordern Wotan auf, ihnen durch seine List und Macht zu dem Besitz des Goldes zu verhelfen; um diesen Preis wollten sie auf Freia verzichten, die sie aber einstweilen als Pfand mit sich fortschleppen.

Die Götter verfügen sich nun (dritter Akt *) nach den unterirdischen Klüften Nibelhain's. Sie treffen den Alberich, der, den unsichtbar machenden Tarnhelm am Gürtel, eine Schaar Nibelungen vor sich her treibt, die mit goldenem und silbernem Geschmeide beladen, von Alberich genöthigt werden, dieses zu einem Haufen zu speichern und zu einem „Hort" zu häufen. Im Gespräch mit den Göttern prahlt Alberich mit seiner Macht, sich unsichtbar zu machen und sich in jede beliebige Gestalt zu verwandeln. Die Götter bezweifeln, sich trügerisch verstellend, diese Macht und verlocken ihn, sich in eine Kröte zu verwandeln. In diese verwandelt setzt Wotan den Fuß auf ihn und Loge entreißt ihm den Tarnhelm. Der Betrogene, seiner Macht beraubt, wird geknebelt und (Verwandlung, Szene wie im zweiten Akt) von den Göttern fortgeschleppt. Wotan nöthigt ihn nun, ihm den ganzen „Hort" auszuliefern, und entreißt ihm endlich auch den Ring (Reif), an dessen Besitz sich seine ganze Macht knüpfte. Wüthend stößt der Zwerg den Fluch aus, daß dieser Ring seinem Besitzer nur zum Verderben gereichen solle. Die Riesen kommen nun mit Freia zurück und fordern das Geld: es soll ihnen so gehäuft werden, daß es ihnen Freia's Gestalt verdeckt. Schon ist des Goldes Masse so hoch und dicht aufgehäuft, da entdeckt Fafolt noch eine Ritze, durch die ihn Freia's Auge anblicke; diese zu füllen fordert er auch noch den Ring. Lange sträubt sich Wotan diesem zu entiagen, endlich aber besinnt er sich auf Alberich's Fluch und, durch diese Erinnerung beschwichtigt, gibt er ihn hin. Die beiden Riesen aber gerathen um das Geld sogleich in Streit, in welchem der eine von dem andern erschlagen wird und auf diese Weise Alberich's Fluch in Erfüllung geht. Die Götter aber ziehen nun in die Burg ein.

Man sieht, daß Wagner Zug für Zug der Sage folgt, davon Elemente zu einer Dichtung verflicht, welche durch die Art der Behandlung den Reiz und die Bedeutsamkeit derselben nicht abschwächt, wie dies bei Tristan und Isolde in so hohem Grade der Fall ist.

Die Musik nun aber, welche Wagner zu dieser Dichtung geschrieben hat, bildet zu jener von „Tristan und Isolde" einen vollständigen Gegensatz. In „Tristan und Isolde" hat Wagner offenbar sein musikalisches Wollen bis auf's Aeußerste gespannt und der musikalische Unedruck dieses Werkes ist von einer solchen Geschraubtheit und Unnatur, daß man sich nur mit Entsetzen an den Eindruck erinnert, den man schon von den ersten Seiten empfängt. Jeder Akkord soll etwas besonderes bedeuten, und die Sinne schwindeln uns bei den Ungeheuerlichkeite-, denen man auf jeder Seite, ja fast in jedem Takte begegnet. Hier mündet Wagner im Delirium. Im „Rheingold" dagegen scheint er uns musikalisch gar nichts gewollt zu haben; man nimmt nicht die geringste Anspannung wahr, etwas Außerordentliches hervorzubringen, sondern die Musik verläuft von Anfang bis zu Ende in einer so absolnten trivialen Phraseologie, daß das Minimum an musikalischer Schöpferkraft, welches zu einer solchen Produktion erfordert wird, kaum geringer mehr gedacht werden kann und auf diesem Weg das gleiche Ziel zu erreichen, ist für die Jünger, welche Wagner nachfolgen wollen, in der That keine schwierige Aufgabe; denn hier bedarf es weder des Talentes mehr, noch der Inspiration, sondern der Componist kann schreiben, was ihm eben in die Feder kömmt und wenn es nur einigermaßen sinngemäß ist und zum Text „paßt" — welche Art der Congruenz durch gebildete Reflexion immer zu erreichen ist — so hat er seine Schuldigkeit vollkommen gethan. In Wahrheit scheint uns aber auch diese Methode die letzte natürliche Consequenz der Wagner'schen Theorie zu sein. Die Musik soll ja in seinem Operndrama für sich nichts sein und bedeuten; sie soll ja nur das Gewand sein, welches den Körper, den der Poet zu liefern hat, am „angenehmsten" kleidet und ihn möglichst leicht umschließt.

Die Frage ist nur, was das „Operndrama" durch diese Methode gewinnen soll. Ist das Drama poetisch gehaltvoll und bedeutend genug, um für sich lebhaft zu interessiren, so sieht man nicht ein, wie es durch eine gehaltlose Phrasen Musik Ausdruck gewinnen soll. Den mit einem empfänglichen und einigermaßen gebildeten musikalischen Sinn Begabten wird diese rein äußerliche, nüchtern-verständige Charakteristik der Phrase nie befriedigen, derjenige aber, dem dieser Sinn fehlt, der wird das gesprochene Drama überhaupt dem gesungenen vorziehen, er müßte denn in die Zahl derjenigen gehören, welche die Musik lediglich als ein mehr oder weniger wirksames Aufregungsmittel schätzen, für welche zu schreiben uns aber wieder keine besondere Ehre dünkt. Wie man sich aber immer die Verwirklichung des Ideals eines Operndrama denken mag (dessen conerete Erfüllung in Tristan und Isolde uns nur mit Schaudern erfüllt hat) nie wird der musikalische Autor die Gabe der Erfindung vermissen lassen dürfen, ja diese wird um so größer sein müssen, je breiter, ungebundener und charakterer füllter die Formen sein sollen, in denen er sich bewegt. Man sehe nur einmal die Instrumentaleinleitung, welche Wagner zu seinem „Rheingold" geschrieben hat, eine Monstrosität, wie kaum jemals noch eine zu Tage gefördert wurde. Man denke sich durch 130 Takte die folgende Figur 42 Mal wiederholt



mit keiner andern Variante, als wie sie durch bald höhere, bald tiefere Lage, durch die verschiedenen Klangkörper des Orchesters, endlich durch eine anfänglich ruhigere, später bewegtere Begleitungsfigur geboten ist. Das soll man nun aushalten ohne vor Langweile und Ungeduld zu bersten! Wagner wird sich ohne Zweifel zu seiner Rechtfertigung auf die Charakteristik berufen. Der einförmig monotone Wellen und Wogenschlag solle so musikalisch ausgedrückt werden? Das „Charakteristische" aber — und dies wird immer übersehen oder auch absichtlich nicht beachtet — kann und darf im Kunstwerk immer nur eine abhärirende, sekundäre Eigenschaft sein. Ich darf nie sagen wollen: diese Stelle ist herrlich, weil sie so charakteristisch ist, denn da ziehe ich einen ganz verkehrten Schluß, sondern ich kann nur sagen: in dieser herrlichen Stelle zugleich welche Charakteristik! Als ein Schönes, Bedeutendes an sich muß sie also zunächst ansprechen und nur in der Besonderheit ihrer Gestaltung darf das freilich allemal überaus wichtige und für den höchsten Werth entscheidende Moment gesucht werden. Die rein elementaren Wirkungen des Tones und des Rhythmus als Mittel der Charakteristik zu gebrauchen, ist eine Kunst, in welcher es jeder Stümper zu ziemlicher Meisterschaft bringen kann. Vielleicht wird man uns die continuirliche Steigerung, welche Wagner (wir nehmen dies gerne an) innerhalb der durch 148 Takte festgehaltenen Dreiklangsbewegung durch die Mittel der Orchestration hervorzubringen weiß, als ein Produkt großer Kunst rühmen, aber man wird uns vielleicht verzeihen, wenn wir für diese Kunst, die auf ein Haar einem algebraischen Rechenexempel gleicht, keine besondere Werthschätzung besitzen. Uns kömmt diese Methode zu charakterisiren grenzenlos

*) Vielmehr: 3. Szene, da die Oper ohne Unterbrechung fortspielt und kaum Attschlüsse hat.

abgeschmackt vor und man könnte sich fast versucht fühlen, zu glauben, Wagner habe sich einmal einen rechten Spaß machen wollen. — Einen ähnlichen Fall bietet zwar „Hüon's Meerfahrt" in Weber's „Oberon"; aber erstlich ist es hier eine bezaubernd schöne, ausgeführte Melodie, welche, beliebige Male wiederholt, sich um die Gunst von uns vernommen zu werden bewirbt und dann wird zugleich durch die an uns vorübergleitende Wandeldekoration unser Auge beschäftigt, und dadurch die dem Gehör zugemuthete Monotonie minder empfindlich. —

Recensionen.

Werke für Gesang.

Joh. Heuchemer. 4 Gesänge für eine Singstimme ꝛc. op. 4 Winterthur. Rieter-Biedermann'scher Verlag.

-r- Der Componist besitzt eine schätzenswerthe, wenn auch nicht gerade bedeutende musikalische Erfindungsgabe und ein gewisses Bestreben, dem Gehalt seiner Texte gerecht zu werden. Doch ist ihm das nicht auf überzeugende Weise gelungen. Es thut uns leid, des Raumes wegen dies nicht speziell darthun zu können, wie es das Talent des Autors wohl verdiente, doch mögen einige Andeutungen hier ihre Stelle finden.

In Nr. 1. „Zur Nachtzeit im Walde" vermissen wir den träumerischen Ton, der in der Dichtung liegt. Die Verszeilen haben ihre natürliche Declamation einbüßen müssen, was immer eine gewisse Gezwungenheit herbeiführt. Die drei letzten Akkorde sind schwerlich motivirt. — Das Detail ist in Liedern von unberechenbarer Wichtigkeit!

Nr. 2. „Passiflora." Der häufige Wechsel zwischen $^{9}/_{4}$ und $^{3}/_{4}$ Takt läßt auch hier die Stimmung nicht ganz zur Klarheit kommen. Das Stück ist leicht in den $^{3}/_{4}$ Takt umzusetzen und gewinnt dadurch nach unserm Dafürhalten um das doppelte. Das Vorspiel, das Mittelstück (in Cis-moll) und das Nachspiel können conciser werden und das Anfangsmotiv muß sich im Verlauf noch öfters bedeutungsvoll verwerthen lassen. Ueberhaupt ist die Verarbeitung eines charaktervollen Motivs das eigentliche Geheimniß auch der Liedcomposition (vgl. R. Franz's sämmtliche Lieder.)

Nr. 3 hat nach unserer Ansicht entschieden die Stimmung verfehlt. Die Thränen des Morgenthaues nebst ihrer schmerzlich bangen Fernsicht passen nicht recht zu dem fast keck klingenden Schluß des Liedes. Das fortwährend synkopirte as in der Unterstimme der Begleitung scheint zwar den düstern Hintergrund der Situation andeuten zu sollen; dies Moment ist aber zu violirt; die Melodie selbst muß durch die Aufeinanderfolge ihrer Intervalle die Stimmung des Textes unzweideutig ausdrücken, die Begleitung darf nur vertiefen und veranschaulichen (vgl. sämmtliche Recitative von Bach). Die Wiederholung der Worte „mein Schatz" ist auch musikalisch eine Länge. Schon zu Anfang des Liedes mußte durch herbere Modulation und Melodik, welche sich in der Schlußzeile „ach Gott" u. s. w. zu klarer Wehmuth zu steigern hatte, die Doppelstimmung, welche die durch Thränen lächelnde Natur erweckt, wiedergegeben werden.

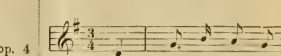
Nr. 4. „Auf geheimem Waldespfade." Auch hier ist die poetische Intention der Musik lediglich der Begleitung anheimgestellt; die Melodie für sich genommen hat wenig Charakter — ein entschiedener Fehler — zuweilen könnte sie geschickter geführt sein (S. 10. Z. 1—4). Endlich entspricht der vollbefriedigende Abschluß in Fis-dur einer tieferen Textauffassung nicht. Wo bleibt hierbei das träumerische, visionäre „Mir inen" und wo der schauerliche Gram den uns der Dichter mehr ahnen als erkennen läßt in den Worten:

und im Weiher untergehen
deinen lieblichen Gesang

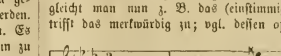
Da sich ähnliche Ausstellungen auch an desselben Autors uns vorliegendes op. 8 knüpfen, so ziehen wir es gleich herzu.

6 Lieder für gemischten Chor.

Die technische Seite der bekanntlich äußerst schwierigen Aufgabe, ein Lied für gemischten Chor zu schreiben, hat der Comp. mit gutem Erfolg gelöst. Die Natur seiner, mit Ausnahme von Nr. 1. im Volkstone gehaltenen Texte stand dem 4stimmigen Ausdruck nicht eben entgegen. Das Ensemble enthält meistens das richtige Gleichgewicht zwischen ruhenden und bewegten Stimmen, worin die Pointe des Chorliedes liegt. Nur gegen die Stimmung einzelner Lieder haben wir einige Einwendungen zu machen. Nr. 1. „Im wunderschönen Monat Mai" beginnt mit einem der Stimmung nach unpassenden Motiv:



Offenbar liegt hier der musikalische Hauptaccent auf „Mai;" die tiefere Textauffassung verlangt ihn jedoch auf wunderschön. Vergleicht man nun z. B. das (einstimmige) Franz'sche Lied, so trifft das merkwürdig zu; vgl. dessen op. 25 Nr. 5.



Bei der unrichtigen Anlage des Hauptmotivs ließ sich natürlich nun auch nicht jene seelenvolle, schmelzend-zärtliche, seligjubelnde Stimmung entwickeln, welche Franz aus dem Texte herauszulesen verstand. Die genauere Vergleichung dieses Liedes dürfte für den Autor lehrreich sein. — Nr. 2 hat uns am besten gefallen; es enthält in edler Form eine schöne, weiche und klare Stimmung, deren Eindruck noch erhöht werden würde, wenn der 2. Theil etwas knapper wäre, was nicht schwer zu ändern ist. — In Betreff der vier nun folgenden im Volkston gehaltenen Lieder möchten wir uns, ohne eine specielle Anwendung auf jeden der vorliegenden Fälle zu beabsichtigen, die allgemeine Bemerkung erlauben, daß es in der Kunst nicht darauf ankommen kann, den wirklichen Volksgesang nachzuahmen — ebenso wenig wie Seb. Bach in seinen Chorälen die wirkliche Kirchengemeinde im Auge hat - sondern daß eine künstlerisch verklärte, aus der höchsten Bildung des Geistes und Herzens wiedergeborne Naturwahrheit und Volksthümlichkeit hier das einzige Ziel sein kann. Auch in dieser Beziehung bietet Rob. Franz in vielen zerstreuten volksmäßigen Liedern, ganz besonders aber in seinem op. 23. ein treffliches Muster. — Ob schließlich alle Lieder mit Recht strophisch bearbeitet sind, möchte zweifelhaft erscheinen; man kann im Ganzen strophisch componiren und doch im Detail manche kleine charakteristische Aenderung anbringen; dies wäre z. B. in Nr. 1 entschieden zu wünschen gewesen. — Nach dem Gesagten ist es eine eigene Sache, in jedem einem sei es empfehlendem, sei es nicht empfehlendem Sinne zu dem Publicum zu reden; das Beste wird sein, daß es sich durch Einsicht der Sachen von dem Recht oder Unrecht der in unsrer Besprechung angedeuteten Punkte überzeuge.

Für Haus und Herz. 15 Lieder von Alb. Becker op. 2, Halle Fricke'scher Verlag.

Ein in jeder Beziehung anspruchsloses Werkchen. Strophisch bearbeitete, meist dem Volkston angehörige Lieder, ziemlich allgemein in den Stimmungen, ohne besondere persönliche Energie, zum Theil ans Sentimentale, öfter ans Triviale grenzend. Das musikalische Material trägt keinen individuellen Stempel, zeugt vielmehr nur für eine gewisse Assimilationsgabe ohne eigentliche Produktivität. Franz'sche, Mendelssohn'sche Wendungen begegnen uns häufig. Es fehlt an individueller Empfindung, an eigentlicher Leidenschaft; das Werk läßt für die Zukunft des Autors wenig hoffen, da es sich durchweg eklektisch verhält, wenn auch nicht ohne Geschmack. — Der Titel erinnert an Riehl's „Hausmusik"

seligen Angedenkens; der Kreis, welchen diese irgend lebhafter zu interessiren vermochten, dürfte auch hieran Wohlgefallen finden. Ein Stückchen mehr oder weniger wohlgemeintes Philisterthum — was schadet das am Ende?

2 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncello von Josephine Lang op. 28. Wien, Haslinger.

1. „Wenn ich auf dem Lager liege."
2. „Herz, mein Herz, so schweig auch du."

Wozu hier das Violoncello dienen soll, ist nicht einzusehen; es konnte ebensogut das Horn oder Fagott sein. Die Lieder gehören zu dem Jämmerlichsten, das wir kennen und wir können der Componistin in ihrem eigenen Interesse nur rathen, daß sie wirklich Ernst mache mit dem Worte:

„Herz, mein Herz, so schweig auch du!"

Noch möge hier eine Bemerkung erlaubt sein, die sich uns bei der Besprechung der genannten Werke aufdrängte. In allen höheren wie niederen Gebieten menschlicher Thätigkeit, in der Wissenschaft nicht minder als im Handwerk herrscht ein vernünftiges Gesetz der Concurrenz. Jeder, der als Gelehrter ein Wort mitreden, Jeder, der aus seinem Handwerk den goldenen Boden nicht verlieren will, folgt mit Bewußtsein jenem Gesetz, indem er sich die bis dato errungenen Kenntnisse und Fertigkeiten, Vortheile und Kunstgriffe aneignet. Wer das nicht thut, für den ist der Bankerott unvermeidlich. Dasselbe Gesetz gilt auch für die Kunst. Nirgends aber wird es in so obscurantistischer, philiströser Manier perhorrescirt, als in der Musik. In der Liedcomposition heutigen Tages sieht es fast ganz so aus, als ob Schumann und Franz noch nicht existirten. Man ist zu bequem, ihre Sachen genauer anzusehen, das Publicum ist gutmüthig genug, sich stets von Neuem büpiren zu lassen — es ahnt nicht, welche Schätze es besitzt — und das Wunderbarste ist, daß sich noch immer Verleger finden, die für das Elendste öffentlich in die Schranken zu treten weder Ehre noch Vermögen scheuen. Wie lange soll dieses hartnäckige Philisterthum noch dauern? Soll sich die Kunst immer weiter unter das Handwerk herabwürdigen lassen? Wann werden Deutschlands Verleger den ersten Schritt thun, diesem Schimpf ein Ende zu machen?

Werke für gemischten Chor.

6 Lieder von Jul. O. Grimm op. 8.

12 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß von Franz Lachner op. 110. 3 Hefte.

5 geistliche Lieder von Wilh. Kalliwoda op. 9. Sämmtlich im Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur.

Unter den angezeigten Werken ist dem innern Gehalte nach das erste das bedeutendste. Der Componist zeigt auch hier ein zartes, poetisches Gemüth und Geist in der Textauffassung. Die Form dagegen läßt im Ganzen wie im Einzelnen an Güte und Einfachheit zu wünschen übrig. Dies betrifft hauptsächlich die Stimmführung und Modulation, ein Mangel, der heutzutage zum stehenden Charakter aller Gesangscomposition zu gehören scheint.

Nach dieser Seite hin ist aus Bach noch Unendliches zu lernen. — Hätte der Autor darin die Feinheit und Politur erreicht, welche der innere Gehalt seiner Sachen forderte, so würden wir kaum anstehen, sie den Franz'schen Quartetten als ähnlichen Charakters an die Seite zu stellen, ohne freilich mehr damit sagen zu wollen, als daß der Ton im Ganzen eine gewisse Verwandtschaft bekundet, vermuthlich weil das Franzsche Werk unserm Autor als Muster gedient hat. Ein genaues Studium dieser und der Mendelssohn'schen Quartette hätte ihn sicherlich davor bewahrt, ein paar so auffällige Stellen wie in Nr. 2 den ersten Takt und S. 6 Takt 4 ff, (besonders Zeile 2 Takt 1 und 2) — welches übrigens eine etwas zu deutliche Reminiscenz aus Schumann's F-dur-Quartett ist — stehen zu lassen. Ohne uns weiter aufs Einzelne einlassen zu können, darf wenigstens nicht unerwähnt bleiben, daß das Talent des Autors, welches seinem innern Fonds nach zu den bedeutendsten der Gegenwart gehört, um zu einer reinen, von Einseitigkeiten freien Ausgestaltung zu gelangen nur noch einer schärferen Feile bedarf, in deren Interesse ihn seine Naturanlage zu keinem höheren Vorbilde hin führen kann, als zu Bach.

Die Lieder von Lachner gehören ebenfalls zu dem Besseren ihrer Art, wenn auch ihrem Autor die Tiefe und der lyrische Schwung fehlt, der die Hauptbedingung aller guten Gesangscomposition bildet. Die Stimmung der Texte ist im Allgemeinen meist gut getroffen, doch fehlt es zuweilen an erschöpfender Innigkeit, wie wir z. B. von Nr. 7 „die lauen Lüfte sind erwacht" eine weit schönere Bearbeitung von Franz kennen. Das Heitere und Komische gelingt dem Componisten am Besten, z. B. Nr. 3 „Alle Vögel sind schon da; auch Nr. 10 „Frisch Clarinett und Hackebrett"; — das Ernstere schon weniger: Nr. 2 „Es ist so still geworden" Nr. 9 „Ave Maria"; das rein Religiöse dagegen wieder gut; Nr. 11, „Ewiger, höre mein Gebet" ist nächst Nr. 3 mit Ausnahme eines schon zu oft gebrauchten Motivs S. 12 Z. 2 und 3, S. 13 Z. 3 das vorzüglichste. In Nr. 12 ist der Rhythmus unnatürlich; dies würde sich leicht dadurch heben lassen, daß das Stück mit dem 7. Achtel im Auftakt statt mit dem vollen Takt anhöbe u. s. f. Die Melodik ist größtentheils charakteristisch und gewählt, wenn auch Mendelssohn'sche (z. B. Nr. 1 Nr. 5 S. 6 Z. 1 und 2 ꝛc) Weber'sche, auch Schumann'sche Elemente stark anklingen; — zu einem eigenthümlichen Styl hat es L. wohl nicht gebracht. — Die Behandlung der Stimmen zeugt durch ihre polyphone Führung von großer technischer Gewandtheit, wie sie sich bei einem Autor, der 110 Werke geschrieben hat, von selbst versteht. Doch hat sie nicht immer einen natürlichen, gesangmäßigen Charakter, sondern erinnert öfters an den instrumentalen Ausdruck, wie z. B. das ganze Nr. 8 „Hund und Katze." — Einen Hauptfehler bildet dabei die Vorliebe für chromatische Durchgänge und Intervalle, die die Absicht, eine größere Lebendigkeit in die Stimmführung zu bringen, insofern verfehlen, als sie bei zu häufiger Anwendung nichts mehr sagen und und daher leicht den Eindruck des Flickwerks machen. Wenn man vergleicht, wie Bach chromatische Fortschreitungen anbringt, so kommt man bald zu der Anschauung, daß sie nur zu besonders vielsagenden Zwecken dienen dürfen, wenn man nicht den Grundcharakter aller Musik schwächen und in's Süßlich-Fade oder Nichtssagende verfallen will. Welch ein modulatorischer Reichthum trotzdem innerhalb des diatonischen Klanggeschlechts entwickelt werden kann, hat nebst den ungeheuren, principiellen Consequenzen, die sich daraus ergeben, keiner in so erstaunlicher Weise gezeigt als Bach. — Uebrigens kann das Werk einem gut geübten Gesangverein, der nicht die höchsten Ansprüche macht, mit gutem Gewissen empfohlen werden.

Die geistlichen Lieder von Kalliwoda haben sämmtlich Texte ohne alle Innigkeit und religiöse Weihe; seichtes, schales, halbempfundenes Gerede, wie es vorzeiten Mode war. Ganz denselben Charakter trägt die Musik. Man erwartet wenigstens in dem „Hymnus" ein theilweises Abweichen von dem langweiligen Einerlei homophoner Schreibart, ein paar Ausnahmen von den gewöhnlichsten Harmoniefolgen und melodischen Phrasen. Die Modulation und Stimmführung ist ebenso ärmlich als die Gemüthswärme und die Motiverfindung. Zwei von den Liedern werden ohnehin als an die „heilige" Maria gerichtet nur einen Theil des Publikums interessiren; bei ihrem gänzlichen Mangel an Naivetät aber, geschweige der eigenthümlich mystischen Schwärmerei welche ältere Marienlieder auszeichnet, können sie höchstens sentimentale Schulmädchen erwärmen, die übrigen eignen sich etwa für kleinstädtische Nationalistenfeelen.

Werke für Männerchor.

6 Gesänge für 4stimmigen Männerchor von Carl Amand Mangold op. 60. Derselbe Verlag.

Das Gute ist überall selten, nirgends aber seltener als unter der Sündfluth von Männerquartetten. Bruschkoser, randalirender Ton, (Randal-Lärm ein Studentenausdruck) ziemlich grobe Komik, sentimentales Phrasenthum, entsprechend dem Inhalt der gebräuchlichen Texte über Wein und Bier, schöne Mädchen, deutsches Vaterland und wie doch die Welt im allgemeinen so schön ist — dies ist das herkömmliche Gepräge dieser Gattung. Eine individuellere Ausgestaltung guter Texte ist nicht häufig, zartere Stimmungen sehr selten. Der musikalische Gehalt ist namentlich modulatorisch größtentheils völlig unbedeutend. — Das vorliegende Werk bildet, obgleich es im Wesentlichen ähnliche, aber geschmackvolle Textgattungen enthält, eine erquickende Ausnahme, insofern es eine große technische Gewandtheit, dramatische Lebendigkeit und ein respektables musikalisches Material aufweist. Mendelssohns Vorbild ist dem Autor nicht äußerlich geblieben. Sämmtliche Lieder haben Stimmung und Charakter, auch Wohlklang, wiewohl in Betreff des letzteren uns eine Anzahl Härten und Ecken begegnet sind, die ihren Grund meist in der Stimmführung haben. Das Wichtigste erlauben wir uns anzudeuten. In Nr. 1 „Wer recht in Freuden wandern will" vermißt man bei der vorletzten Periode (S. 3 Z. 3) einen Takt; die Dehnung der Worte — „sagen" zu 2 Takten erscheint ebenso nothwendig als am Schluß, wodurch eine störende Unruhe im Rhythmus vermieden wird. — In Nr. 2 „Sängerwonne" stört Z. 2 Takt 1 und S. 7 Z. 4 Takt 1 der Querstand. In der öfter wiederkehrenden Periode „da hält es den Sänger" ꝛc. muß ein rhythmischer Fehler stecken. — Sollte nicht S. 5 Z. 3 T. 1 und S. 6 letzter Takt u. S. 7 Z. 4 Takt 1 der 2. Baß durch Weglassung des 2. Sechzehntels (c) bedeutender werden? — Nr. 3. „Treue Liebe bis zum Grabe" würde mit einigem Aufwand von modulatorischen Mitteln charaktervoller werden. Die Tonika und die beiden Dominanten wollen diesem Text gegenüber nicht recht genügen: Hieße das Anfangsmotiv statt fd|d ꝛc. natürlicher f|d ꝛc. dann könnte es auch gegen den Schluß S. 10 Z. 2—3 statt dg|g — cf|f melodisch und harmonisch bedeutender etwa so heißen: bd|g — ac|f ꝛc.

In Nr. 4 „Frühlingsaugen" bewirkt die unruhige Modulation (in 12 Takten wechseln: Takt 1 G-dur T. 2 die Unterdom. C, T. 3 A-moll, T. 4 D-dur T. 5—6 Fis-moll, T. 7—8 H-moll, T. 9 fl. D-dur) — eine Schwerfälligkeit, die mit dem leichten mährchenhaften Ton des Gedichts nicht stimmt. Diese beiden Nummern zeigen, daß die Modulation nicht M's stärkste Seite ist. — Nr. 5 „Trinklied" ist der Stimmung nach vortrefflich, dramatisch, feurig, voll Kraft und Leben. Ein paar größere harmonische Accente, möchten an einigen Stellen erwünscht erscheinen, namentlich vor dem Schluß S. 14 Z. 2—3. — Nr. 6 „Novemberwetter" der Anlage nach ebenfalls vorzüglich. Auffallend S. 17 Z. 2 T. 1 die Stimmeinsätze (?) S. 18 Z. 4 T. 1 warum nicht E-moll genügend; vgl. die folgenden es.! S. 23. Z. 3 die Melodie: d|g-dis|g e e.

5 Gesänge aus H. Laube's Jagdbrevier für 4stimmigen Männerchor (mit Begleitung mit 4 Hörnern ad libit. von R. Schumann. op. 137. Nr. 2 der nachgelassenen Werke. Derselbe Verlag.

Es ist eine eigene Sache, an nachgelassenen Werken eines Autors Kritik zu üben, da er selbst nicht dafür einstehen kann. Weiß man doch nicht, ob die Veröffentlichung des Werkes im Sinne des Verstorbenen geschehen ist, ob er sie in eben dieser Form edirt haben würde, ob er vielleicht Gründe hatte, sie nicht zu veröffentlichen. Freilich bleibt jede That eines großen Meisters ein wichtiger Beitrag zu seiner Gesammtbeurtheilung. Je schwieriger aber eine solche bei einem Manne wie Schumann noch ist, je streitiger über ihn die Ansichten immer noch sind, um so überflüssiger erscheint es, eines seiner nachgelassenen Werke zu isoliren und es als Argument für diese oder jene Ansicht zu verwerthen. In dieser Beziehung genügt vielmehr die einfache Anzeige, daß es erschienen. — Betrachtet man dagegen das Werk rein als solches, abgesehen von seinem Autor, so bemerkt man bald, daß es die Vorzüge bester Männerquartette nicht enthält, wohl aber manche Eigenheit, welche an Schumanns letzte Periode erinnert, so daß es auf ein ausdauernd künstlerisches Interesse schwerlich wird rechnen dürfen.

Pädagogisches.

Gesangs ABC. Vorbereitende Methode zur Erlernung des Ansatzes und der Feststellung der Stimme. Von H. Panofka. Derselbe Verlag.

Es wurde schon früher bemerkt, daß jede rein technische „Beschulung" der Stimme prinzipiell ein Selbstwiderspruch ist. Die nähere Ausführung dieses Satzes würde zu weit führen, unter Anderm auch gegen eine Richtung, mit der selbst die Götter vergeblich kämpfen. Daher hier einfach das Referat, daß das Buch aus 2 Theilen besteht: 8 Seiten Theorie und 43 Seiten Beispiele. Die Theorie sagt im Ganzen wenig, am wenigsten Neues; und doch auch zu viel, was sich von selbst versteht. Was man darin zu suchen hat an Ueberschriften, weiß ja Jeder, der eine Gesangschule in der Hand gehabt hat. Um daher die Methode des Vf. zu charakterisiren genügt folgende Stelle, welche dem Titel nach die Pointe des Buchs enthalten muß (S. 9): „damit ein Ton schön sei, muß er rein, hell und klangvoll ausströmen. Man erlangt die Reinheit durch den freien Ansatz" . . . „Dieser Ansatz wird durch einen kleinen Schlag an der Stimmritze hervorgebracht; der Effekt ist gleich dem, der das energische Aussprechen des P erzeugt und wird am leichtesten dem Schüler verständlich, wenn ihm der Lehrer eine Reihe von Tönen in dieser Weise vorsingt (Uebung Nr. 1)." — So definirt Herr Panofka in einem ABC-Buch für Seminarien, Gesangschulen, Gymnasien und Institute. — Die Uebungsbeispiele bestehen in folgenden textlosen Nummern: 1. Tonansatz auf dem Vocal A. 2, 3 und 4 Uebungen für die Geläufigkeit in 3, 5, 8 Tönen. 5. Die Tonleiter forte, mezzoforte und piano zu singen. 6. Die 3 Tonleitern. 7. Die Molltonleitern. 8. Uebungen, den Umfang einer Octave überschreitend. 9. und 10. Die Arpeggien. 11. Tragen der Stimme in Quinten. 12. Dasselbe in Oktaven. 13. Dasselbe in gebrochenen Akkorden. 14. An- und Abschwellen der Töne. — Dann folgen eine Anzahl Vocalisen, der „Inbegriff aller Uebungen." — „Nach her kann dreist zum Studium von Liedern geschritten werden." — Die Praxis der Schulerfahrung darf über diesen Satz und damit über die ganze „vorbereitende Methode" getrost zu ihrer Tagesordnung übergehen.

Locales.

(Der „Wasserträger" und Concert der Euterpe.)

S. B. Das Hofopernttheater hat Cherubini's „Wasserträger" neu in Szene gesetzt und damit ebensowohl eine alte Schuld abgetragen, als auch dem musikalischen Theil des Publikums ein lang entbehrtes Vergnügen bereitet. Freilich kann man nicht sagen, daß der „Wasserträger" unter die bedeutendsten Opernschöpfungen gehört; eigentlich mehr ein Singspiel als eine Oper, vermag er wohl musikalisch anzuregen, nicht aber vollkommen zu befriedigen. Die Musik greift nur gelegentlich in die Handlung ein, ja sie läßt sich Momente entgehen, die entschieden der musikalischen Illustration bedurft hätten. Besonders schwach ist der dritte Akt, wo die Musik beinahe gar nichts mehr zu sagen hat. Der in der Partitur enthaltene Schlußchor ist so matt und gering, daß man es, hier wenigstens, für gut befunden hat, den Finalchor des ersten

Akts zu wiederholen, um nur einen erträglichen Schluß zu gewinnen. Das ist nun ein vollständiger dramatischer Nonsens, denn man kann nichts Unnatürlicheres denken, als daß bei voller Szene Alle noch einmal buchstäblich dasselbe aussprechen, was sie am Schluß des ersten Akts ausgesprochen haben. Am meisten Musik enthält noch der erste Akt; auch der zweite bringt wenigstens einige frische Nummern; der dritte aber verläuft, wie gesagt, völlig im Sande der Prosa. — Was nun die vorhandene Musik betrifft, so erhebt sie sich wohl nirgend zur Höhe großartigen dramatischen Ausdrucks, selbst nicht einmal zur Blüthenfülle melodischen Reizes. Der gelehrte Musiker hat hier zwar seine „gelehrte“ Musik, doch eben auch keine vollständig freie Tondichtung geschaffen; sein guter und geläuterter Geschmack hat ihn wohl vor allem Niedrigen und Gemeinen bewahrt, aber die Schwingen sind nicht frei und kräftig genug, um in die Wolken zu steigen. Man könnte hier einwenden diese Forderung sei an ein „Singspiel“ überhaupt nicht zu stellen. Doch würden wir dies nur dann gelten lassen, wenn der Componist nicht hier und dort den deutlichen Versuch merken ließe, sich zu Höherem aufzuschwingen. Diese häufigen spannenden Einleitungen, der ahnungsvolle Ton, welcher eigentlich das Anziehende der Cherubini'schen Musik bildet, lassen einen endlichen kräftigen und vollen Ausbruch der musikalischen Wirkung erwarten; um diesen wird man aber häufig betrogen. Der schlichte, mitunter herzlichwarme Ton, der das Werk sonst auszeichnet, vermag für die obigen Mängel nicht ganz zu entschädigen. Gleichwohl wünschten wir recht sehr, daß der „Wasserträger“ sich auf dem Repertoire erhalten möchten, wäre es auch nur, um einestheils den musikalischen Geschmack des Publikums zu läutern, und ihm ein Gegenbild zu geben gegen die vielfach aufregenden, nervenerschütternden Produkte der neuesten Zeit; andererseits um unsern Sängern Gelegenheit zu bieten sich auch in einfacheren Formen des Ausdrucks in Uebung zu erhalten. Die Cherubini'sche Muse schließt alle Verzerrungen und Uebertreibungen so vollständig aus, daß ein Sänger, der sich hier dergleichen zu Schulden kommen ließe, augenblicklich als Coulissenreißer erscheinen würde, und insofern halten wir die häufigere Aufführung solch' decenter Musik für sehr vortheilhaft.

Der angedeutete Einfluß war denn auch bei der Vorstellung vom Montag (der zweiten), der wir beiwohnten, durchaus zu bemerken. Am meisten Verwunderung erregte der Träger der Titelrolle, Herr Beck, der sonst als einer der ärgsten „Vosleger“ bekannt ist, dießmal aber sich so in den Grenzen der Mäßigung hielt, und dabei so überraschend gut spielte, daß wir den Beifall, der ihm wolfach gespen et wurde unbedingt billigen können. Eben so trefflich war die Besetzung des Grafen durch Herrn Ander und der Constanze durch Frau Dustmann, welch' letztere eine wahre gesangliche Musterleistung hinstellte. Schade daß die ausgezeichnete Sängerin bei zunehmender Gesundheit, die wir ihr herzlich gönnen, eine immer bedenklichere Bühnenfigur wird. Man möchte ihr empfehlen fleißig zu reiten oder Alpen zu ersteigen, um sich des Ueberflusses an Umfang zu entledigen. — Herr Erl, als Antonio leistete wie immer ganz Befriedigendes, nur wollte auch hier einige Unwahrscheinlichkeit in Betreff des Alters des Antonio sich nicht ganz verwinden lassen, und man mußte sich einigermassen wundern, daß der gestrenge Wachtposten ihn ungehindert passiren ließ. Herr Mayerhofer endlich als Lieutenant machte keinen ganz guten Eindruck. Es schien, als ob er über dem Bestreben nach eindringlicher Deklamation die Hauptbedingungen der Musik nebenauszuführen genei et sei, und es ergab sich ein schwankendes, der ruhigen Klarheit entbehrendes Gesammtbild, eine Klippe, vor der wir den sonst so sehr schätzenswerthen Sänger ernstlich warn n möchten. — Der Besuch war für einen herrlichen Sommerabend verhältnißmäßig gut zu nennen, und das mehr den musikalischen Kreisen angehörende Publikum folgte der Produktion mit vieler Aufmerksamkeit, ja fast mit Andacht.

Die Orchestergesellschaft „Euterpe“, das einzige hiesige Musikinstitut, welches in seinen Produktionen alle geheiligten Schranken der „Saison“ durchbricht, und Sommer und Winter gleich fleißig ist, gab am Sonntag ihr zweites dießjähriges Concert im kleinen Redoutensaal, und brachte zwei Ouvertüren, und zwar jene von Mendelssohn zur „Heimkehr“ aus der Fremde“, und eine von Jgn. Dorn; dann zwei Symphonien, nämlich eine in D von W. Friedemann Bach, und die in C-moll von Mendelssohn. Aus guter Quelle ersahren wir über dieses Concert, dem wir selbst beizuwohnen verhindert waren, daß die Aufführung aller Nummern einen entschiedenen Fortschritt dokumentirt habe, sowohl hinsichtlich des Klanges im Allgemeinen (wozu freilich die Lokalität das ihrige beigetragen haben wird), wie auch der Reinheit und Präcision. Die Ouvertüre von Dorn wird uns als ein Werk bezeichnet, das unsere in Nr. 6 d B. über diesen Wiener Componisten abgegebene Meinung nicht zu alterieren geeignet ist. Die Fr. Bach'sche Symphonie soll mit den Emanuel'schen keinen Vergleich aushalten können, und namentlich im ersten Satz veraltete Formen aufweisen, überhaupt Bach'schen Geist vermissen lassen.

Correspondenzen.

Berlin. (Schluß.)

Stern gab mit seinem Verein Schumann's „Paradies und Peri“, das er den vorigen Winter aufführte, noch einmal mit Orchester- und trefflicher Solobetzung. Bei der ausgezeichneten Schulung des Chors, der guten Besetzung aller Stimmen, der ängstlichen Gewissenhaftigkeit, mit der der Dirigent die Orchesterproben wahrnimmt, gewährte die Aufführung auch trotz der mehr materiell tüchtigen, als spirituell schwunghaften und darum Schumann weniger entsprechenden Auffassung allen Freunden dieser Musik großen Genuß. Da Herr Stern nur thut, was geschehen muß und mit peinlichster Sorge den Effekt im Auge hat, den sein Hervortreten in die Oeffentlichkeit haben möchte, so ist es nicht zu verwundern, daß er sich auf so vage Geschäfte als die Aufführung Händel'scher und Bach'scher unbekannter Werke es wäre, nicht einläßt. Dem großen Kreise der Anhänger Mendelssohn's, die übrigens immer noch in einem gewissen Gegensatz zur Sing-Akademie stehen, bereitete Stern außerdem durch Aufführung von dessen Musik zur „Athalia“ am Clavier einen großen Genuß.

Der Domchor brachte in zwei Concerten, die sich wie gewöhnlich sehr zahlreichen Zuspruch seitens des Publikums erfreuten, eine wahre Musterkarte der verschiedensten Zeiten und Richtungen, auf der J. S. Bach nur in einer weichörigen, „angeblich von ihm herrührenden“ Motette „Jauchzet dem Herrn alle Welt“ vertreten war, die allerdings aus einer ganz geschickten Feder geflossen ist, deren Themen aber sämmtlich ziemlich bleich sind und wo Vieles in der Bearbeitung sogar banal genannt werden muß. Lassus sechsstimmiges „Dixit Joseph“, kalt aber würdig, das liebliche Ave Regina von Menegali, das weniger bedeutende Adoramus von Corsi, Lotti's achtstimmiges Crucifixus gleich vollendet in der Tiefe der Empfindung und dem äußeren Effekt, M. Haydn's „Tenebrae factae“ und ein ziemlich moderner zwar wirkungsvoller aber profan zu nennender Psalm von Nicolai füllten den 1. Abend. — Von Sebastian's Sohn, (?) Christoph, wurde am 2. Abende nicht nur eine angebliche, sondern wirkliche Motette „Ich lasse dich nicht“, Haydn's „Herr der du mir das Leben“, Mozart's Ave verum, dann ein Stück von Praetorius gegeben; daneben noch Sachen von Klein, Spohr und Reissiger. Ist es nicht zu verkennen, daß bei der Feststellung des Programms dem Durchschnittsgeschmack des Publikums viel Rechnung getragen wird, so könnte doch ohne Schaden für den Zweck mehr von den so wunderbar schönen a capella Compositionen von J. S. Bach gemacht werden.

Einen in einer Beziehung großartigen Aufschwung hat der Bach-Verein durch Munificenz aus Liebe zur Sache dieses Winter genommen. Er gibt drei große Concerte mit Orchester, von denen dieses Mal über das zweite zu berichten ist. Die Aufführung wurde durch einen Chor aus dem „Krönungspsalm“ von Händel — zu dem der Verein sich ausnahmsweise eine Abschweifung erlaubte — eingeleitet, der freilich einen stärkeren Chor beanspruchte und deßhalb noch mehr gegen den Gedankenreichthum und die Gefühlstiefe der nachfolgenden Werke Bach's

abſtach. Ihm folgten die Hauptnummern aus den Cantaten: „Wer da glaubet und getauft wird“, „Könige aus Saba“, „am Reformationsfeſt“, und „Ich hatte viel Bekümmerniß.“ Erſcheint eine Zerſtückelung und unvollſtändige Wiedergabe auch nicht rechtfertigbar, ſo war ſie wohl durch den Mangel genügender Soloſtärke geboten. Herr Geyer iſt unter den hieſigen Concertſängern faſt der Einzige, der ſich mit Erfolg in Bach's Styl hineinlebt, und namentlich iſt es zu jetziger Zeit, wo die Sänger ſich mit unendlich geringerer Mühe aus Italias Hainen ihre Lorbeeren holen können, nicht leicht Vertreter dieſer ernſten Richtung zu finden. Was die Concerte dieſes Vereins auszeichnet, iſt die intelligente, den Vortrag mit eingehender Sorgfalt berückſichtigende Einſtudirung G. Vierlings. Ueber die Wiedergabe der Themen, die Tempo's, die Bearbeitung ſoll die Möglichkeit einer Meinungsverſchiedenheit nicht in Abrede geſtellt werden. In dem wirklich vollendeten Kunſtwerke findet ſich ein Jeder wieder und trägt gerade darum wieder ſein eigentliches Weſen in ſie ein. Beethoven und Bach in ihrer Allgemeinheit werden von dem Vortragenden im Sinne ſeines Ich's uns ſtets individualiſirt und darum gerade von denen vielleicht am verſchiedenſten wiedergegeben werden, denen es der größte Ernſt mit ihnen iſt. Allein es thut jedem Künſtler wohl, deren Werke künſtleriſch gehegt und gepflegt zu ſehen, und ſo ſteht nur zu wünſchen, daß die Opferbereitwilligkeit, der wir dieſen Winter ſo große Genüſſe zu danken haben, nicht nachlaſſe.

Von den anderen Aufführungen, deren viele ſtattgefunden, erwähnen wir der des „Davide penitente“ von Mozart durch den Concert-Verein zu wohlthätigen Zwecken, bei der uns eine Bearbeitung der Partitur durch den in dieſer Hinſicht berühmten Hiller in die Hände kam, die zu ſeltſamen Bemerkungen Anlaß gab und wo die Frage ſich aufwarf, weßhalb Mozart den urſprünglichen Meſſtext bei der Aufführung im Jahr 1785 in Wien durch einen italieniſchen erſetzte. Zum Theil mochten die großen Arien, die er der Cavalieri und dem Adamberger noch einſchieben mußte, in ihrem reichen Fioriturenſchmuck, — und der Gedanke an ein Publikum, das im Concert keine Meſſe beliebt haben mochte, oder auch ein gewiſſer kirchlicher Glaubensernſt ihn bewogen haben den Zuſammenhang mit dem Religions-Cultus aufzuheben; andererſeits aber drängte ſich die Vermuthung von Neuem hervor, daß mehr innere Gründe ihn veranlaßt haben Es iſt uns nämlich immer wieder ſo erſchienen, als gienge durch das Werk — ausgenommen die Einlegeſtücke — eine leidenſchaftliche Erregtheit und auf und abwogende Gluth, wie ſie in ſeinen andern Kirchencompoſitionen (mit Ausnahme des Requiems, wo daſſelbe im höheren und verklärteren Maße wiederum der Fall iſt) nicht vorhanden ſind; und es dünkt uns nicht unwahrſcheinlich, daß er in damaliger Zeit principiellen Anſtand nahm, dieſe Muſik eine Meſſe bleiben zu laſſen. Vieles was ſich darüber noch ſagen ließe gehört freilich nicht hieher.

Bei dem Uebergange von den Vocalconcerten zu denen, in welchen die Inſtrumental-Leiſtungen den Haupttheil bilden, ſtoſſen wir auf das dritte Abonnements-Concert Rob. Radecke's, in dem nächſt der eigentlich doch wenig bedeutenden kirchlichen Feſt-Ouvertüre „Eine feſte Burg“ von O. Nicolai eine große Compoſition „Kaiſer Max“ für Soli, Chor und Orcheſter vom Concertgeber ſelbſt zur Aufführung kam. Es iſt dies das erſte größere Vocal Werk Radecke's und ſich ließ ſich im Stuk an mehrere Meiſter an. Lieblingswendungen, kleine Reize ſind vielfach der Schumann'ſchen Muſe verwandt; im Ganzen bleibt er jedoch ſtets auf dem Boden allgemeiner Leichtverſtändlichkeit und in formeller Beziehung iſt er ein Freund der kurzen leicht überſichtlichen Formen. Wenn ſchon die Kritik namentlich des unbedeutenden und über alle Gebühr ausgeſponnenen Gegenſtandes halber dem Werk nicht ſehr hold war, ſo glauben wir doch, daſſelbe hat im Publikum ſo manchen Freund gefunden. — Wie ſehr Radecke's Reglamkeit anerkannt und er perſönlich dafür geſchätzt wird, beweiſt das eigentliche Verhältniß zu ſeinem Chor den er wirklich „aus der Erde ſtampft“ und der ſich bei allen Unternehmungen um ihn, den modernen „Wallenſtein“ ewigen Muſikfriedes ſchaart, ſobald er ſeinen Fahnen aufſteckt.

In den Orcheſter-Concerten wußten wir als intereſſante Erſcheinung nur Taubert's Ouvertüre aus „Tauſend und eine Nacht“ anzuführen, die durch die Mannigfaltigkeit der Gedanken und den leichten Fluß allgemein angeſprochen hat, und einen Stoff zum Vorwurf nimmt, der allerdings der künſtleriſchen Individualität des Componiſten ſehr glücklich entſpricht.

Das Laub'ſche Quartett brachte an dem vierten Abend wiederum eine Novität, ein Quartett von R. Wüerſt, deſſen Vorzüge allgemeine Anerkennung gefunden haben; doch konnen wir über die traurige Vernachläſſigung dieſes Muſikgenres im Ganzen nicht genug klagen und finden wir uns durch vier Abende während des ganzen Winters ſehr wenig befriedigt. Die kgl. Kammermuſiker A. Zimmermann u. Gen. nahmen mit dem diesjährigen Cyclus, dem fünfundzwanzigſten, von der Oeffentlichkeit Abſchied. So dürfte das norddeutſche Spree-Athen den nächſten Winter ſich vielleicht mit 4 Quartett-Abenden begnügen müſſen. Ausgerechnet gäbe das 12 Quartette.

Von nennenswerthen Künſtlern iſt nächſt der Fr. Cl. Schumann eigentlich keiner aufgetreten. Fr. Wendelſtedt ein Clavierſpieler aus Liſt's Schule, der namentlich Beethoven und Händel's Variationen in ein ganz neues, unbeſchreibliches Licht ſetzte. Neben dem bekannten principiellen Beifall erntete er theils bittern Unmuth, theils Spott, und ſpielte bei aller äußerlich bewahrten Haltung ſchließlich auch im Domchor-Concert ganz ſchief erhalt unklar. Die Violinſpielerin A. Bido, der Celliſt A. Schmidt und die Pianiſtin S. Magnus hatten alle ihre kleinen Erfolge. Mögen dieſe die Vorläufer zu größeren ſein.

Nachrichten.

K. Der eben ausgegebene Jahresbericht des Geſammtvorſtandes des Dresdner Tonkünſtlervereins, zeigt in nachahmungswürdiger Weiſe, mit welchem Eifer und mit welchem Verſtändniß der Zweck des Vereines, eine möglichſt unbefangene und vorurtheilsfreie Pflege der inſtrumentalen Kammermuſik weiter gefördert wurde. Der Verein hatte im verfloſſenen Vereinsjahre, vom April 1860 bis April 1861, 35 (?) Verſammlungen, u. z.: 2 General- und 2 außerordentliche Verſammlungen, 6 Produktions- 17 Uebungs- und 3 geſellige Abende. In den Produktions- und Uebungsabenden wurden 59 Inſtrumentalwerke von 28 verſchiedenen Componiſten aufgeführt, 43 dieſer Werke zum erſtenmale. Ein Blick auf die Zuſammenſtellung lehrt, daß der Verein eine ſo große Zahl von Novitäten ſeinen Mitgliedern nicht durch das Aufhaſchen eines jenen Erſtlingswerkes, ſondern vornehmlich durch ein eifriges Suchen und Forſchen nach den noch ungekehenen Schätzen unſerer Altmeiſter Bach und Händel vorführen konnte. Von Beethoven wurden 8, von Bach 6, von Händel 5, von Haydn und Mozart je 3, von Weber 3 von Onslow 2 Compoſitionen aufgeführt. Nicht genug zu loben iſt es, daß man neben Schubert, Mendelsſohn und Schumann, die beſſeren Componiſten der Gegenwart, wie Brahms, Veit, Jadaſſohn u. a. m. nicht vergaß, die durch eine größere Verbreitung ihrer Werke an Muth und Eifer gewinnen, auf der betretenen Bahn rüſtig fortzuſchreiten. Der geſchätzte Leſer muß auf das Vergnügen verzichten, zu erfahren, welche Werke unſerer großen Tonſeyer des vorigen Jahrhunderts zum erſten Mal im Kreiſe des Dresdner Tonkünſtlervereins nach langer Raſt wieder an's Licht gezogen wurden. Sie ſind leider im Verzeichniß der zur Aufführung gekommenen Werke nicht beſonders erwähnt.

Das 38. Niederrheiniſche Muſikfeſt in Aachen iſt in ſehr gelungener Weiſe von Statten gegangen, und wird dem Hauptdirigenten Herrn Fr. Lachner und dem vorbereitenden Capellmeiſter Herrn F. Wüllner von Seite der muſikaliſchen Organe alles Lob gezollt. (Detaillirte Original-Berichte ſind uns noch nicht zugekommen, werden aber hoffentlich für die nächſte Nummer noch rechtzeitig einreffen. D. Red.)

In Elberfeld veranſtaltete Hr. J. A. van Eyken zum Beſten der Ueberſchwemmten in Holland ein Concert, worin ſeine Cantate „Lucifer“ unter lebhaftem Beifall aufgeführt wurde. Den zweiten Theil des Concerts bildete Beethoven's zweite Symphonie.

In Schwerin gab Herr F. Burmeiſter ein Orgelconcert, worin er hauptſächlich S. Bachſche Compoſitionen aufführte. — Die Niederrheiniſche Muſikzeitung berichtet hierüber wie folgt: Der Concertgeber gab durch ſeine Orgel Vorträge auf's Neue den Beweis von ſeinem ernſten, unabläſſigen Kunſtſtreben. Von den ſechs Stücken: Phantaſie in G-moll von J. Seb. Bach; Fuge von Wilh. Friedemann Bach; Cha-

ral-Vorspiel zu: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot", Cantus firmus, canonisch von J. Seb. Bach; Choral-Vorspiel zu: „Aus tiefer Noth schrei' ich zu Dir" (sechsstimmig) in A-moll für volle Orgel von J. S. Bach; Largo aus op. 2 (Nr. 2) von Beethoven, und Trauermarsch in F-moll für Orgel und Blas-Instrumente, bei Thorwald'sens Beisetzung zuerst aufgeführt, componirt von B. Hartmann, die Herr Burmeister vortrug, brauchen wir die Compositionen von J. Seb. Bach nicht weiter hervorzuheben; die hohe Schönheit und die contrapunktische Tiefe derselben bewährten sich auch hier, namentlich bei der Phantasie in G-moll. Bei dem sechsstimmigen Choral-Vorspiel zu: „Aus tiefer Noth schrei' ich zu Dir", waren eine Tenor- und Baß-Posaune zur Verstärkung der in der Oberstimme des Pedals liegenden Melodie verwandt. Die Fuge von Wilhelm Friedemann Bach, entnommen von einem Concerte dieses Componisten, dessen Werth der Vater, Johann Sebastian, dadurch beglaubigt hat, daß er es mit eigener Hand abgeschrieben, zeichnete sich durch ansprechende Gefälligkeit und Klarheit aus. Der schon früher hier ausgeführte Trauermarsch von Hartmann für Orgel und Blasinstrumente ist an sich eine tüchtige Composition und besonders geeignet, die große Wirkung der Verbindung des Orgeltones mit Posaune u. s. w. zu zeigen.

In Basel trat am 7. April zum ersenmal der junge Violinspieler Fritz Hegar auf. Er spielte das D-moll-Concert von David und eine Concert-Polonaise von Wieniawski. Beide Stücke wurden mit großem Beifall aufgenommen; ganz besonder's gefiel das David'sche Concert, welches hier noch nicht gehört wurde. In demselben Concert kam eine neue Ouvertüre von A. Walter und ein Violoncell-Concert von M. Kahnt, vom Componisten vorgetragen, zur Aufführung. Beide Werke zeichnen sich durch noble Gedanken und solide Arbeit aus.

Im Sydenhamer Krystallpalast in London soll kürzlich Haydn's „Schöpfung" von 2000 Sängern, aber mit Begleitung „von 200 Clavieren" (wobei 400 Pianisten wirkten) ausgeführt worden sein. (Das wird doch wohl eine Zeitungsente sein, unser Londoner Correspondent, von dem wir soeben einen Bericht erhalten, erzählt nichts davon. D. R.)

Im Verlag von N. Simrock in Bonn sind soeben einige Werke in vollständiger Orchesterstimmen-Auflage erschienen; und zwar: Händel's „Samson"; dann Cherubini's Requiem und 2. Messe. — Ferner ist soeben versendet worden: Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la Musique par F. J. Fétis. Deuxième Edition. Tome Deuxième. Paris, Firmin Didot frères, fils et Compagnie 1861.

In Berlin wurde kürzlich im Saale der Singakademie eine neue Cantate „Tannhäuser" (im Textbuch ein „Mysterium" betitelt) von Reißmann ohne sonderlichen Erfolg zu Gehör gebracht. Das Ganze wird als eine Kette von landläufigen musikalischen Phrasen und Formen bezeichnet.

Wien.

A. Rubinstein ist in Wien eingetroffen, und geht in die Schweiz. Man spricht von einer neuen Oper, die er in der Arbeit haben soll.

Unsere neuliche Mittheilung aus der Süddeutschen Zeitung, betreffend die Gehalte der Musiker an deutschen Hofbühnen, hat auch hier gefangen und ein Echo gefunden. Wir wünschen allen betreffenden Bemühungen den besten Erfolg.

Die neue Domorgel in Magdeburg.

† Die Magdeburger-Zeitung hat in diesen Tagen in einem längeren, von dem Dom-Organisten Ritter geschriebenen Aufsatze eine Beschreibung der neuen Dom-Orgel nebst deren Disposition gebracht, so daß ich dieselbe aus authentischer Quelle nachstehend mittheilen kann. Ich bemerke dabei nur noch, daß die Kirche cca. 360 Fuß lang, 108 Fuß hoch und in drei Schiffe getheilt ist, deren Breite zusammen 100 Fuß beträgt. — Das Orgelchor liegt 50 Fuß über dem Fußboden der Kirche; das Gehäus hat eine Höhe von cca. 45 Fuß. Die höchst-gelegene Windlade mag 36 Fuß über dem Fußboden des Orgelchors liegen.

Die Orgel hat 4 Manual- und 2 Pedal-Claviaturen, mit zusammen 81 klingenden Stimmen, die folgender Gestalt vertheilt sind:

Erstes Manual.

1.	Principal	16	Fuß.	9. Quinte	$5\frac{1}{3}$ Fuß.
2.	Bordun	16	„	10. Octave	4 „
3.	Trompete	16	„	11. Hohlflöte	4 „
4.	Principal	8	„	12. Quinte	$2\frac{2}{3}$ „
5.	Doppelflöte	8	„	13. Octave	2 „
6.	Gemshorn	8	„	14. Cornett	3 4 u. 5fach.
7.	Schweizerflöte	8	„	15. Mixtur	6fach.
8.	Trompete	8	„	16. Scharff.	4. „

Zweites Manual.

1.	Hohlflöte	16	Fuß.	8. Octave	4. Fuß.
2.	Principal	8	„	9. Waldflöte	4. „
3.	Hohlflöte	8	„	10. Sesquialter	2fach.
4.	Viola die Gamba	8	Fuß.	11. Octave	2 Fuß.
5.	Rohrflöte	8	„	12. Mixtur	5fach.
6.	Fugara	8	„	13. Cymbal	3fach.
7.	Chalmey	8	„		

Drittes Manual.

1.	Bordun	16	Fuß.	9. Octave	4 Fuß.
2.	Dulcian	16	„	10. Spitzflöte	4 „
3.	Principal	8	„	11. Nachthorn	4 „
4.	Bordun	8	„	12. Quinte	$2^2/_3$ „
5.	Viola di Gamba	8	„	13. Octave	2 „
6.	Viola	8	„	14. Mixtur	5fach.
7.	Spitzflöte	8	„		
8.	Quintatön	8	„		

Viertes Manual.

1.	Gedackt	16	Fuß.	8. Octave	4 Fuß.
2.	Geigen-Princ.	8	„	9. Flöte	4 „
3.	Gedackt	8	„	10. Salicional	4 „
4.	Flauto trav.	8	„	11. Nasat	$2^2/_3$ „
5.	Salicional	8	„	12. Flageolett	2 „
6.	Harmonica	8	„	13. Mixtur	vierfach.
7.	Oboe	8	„		

Erstes Pedal.

1.	Untersatz	32	Fuß.	10. Violoncello	8 Fuß.
2.	Violon	32	„	11. Octavbaß	8 „
3.	Posaune	32	„	12. Trompet	8 „
4.	Offen Baß	16	„	13. Quinte	$5\frac{1}{3}$
5.	Principal Baß	16	„	14. Octav	4 „
6.	Violon	16	„	15. Clarino	4 „
7.	Posaune	16	„	16. Weitpfeife	2 „
8.	Quinte	$10^2/_3$		17. Cornett	vierfach.
9.	Offen Baß	8	Fuß.	18. Mixtur	vierfach.

Zweites Pedal.

1.	Sub Baß	16	Fuß.	5. Quinte	$5\frac{1}{3}$ Fuß.
2.	Fagott	16	„	6. Hohlflöte	4 „
3.	Gedackt	8	„	7. Stillflöte	2 „
4.	Traverso	8	„		

Die Gesammtzahl der Pfeifen beträgt 5256, wovon nicht ganz 1000 von Holz, alle übrigen aber von 12, resp. 14stöthigem Zinn in einem Gewichte von nahe an 50 Centnern gearbeitet sind. Zwei pneumatische Maschinen erleichtern die Spielart der beiden Haupt-Manuale, und vermitteln deren Coppelung, sowie diejenige zum vierten Manual. Das erste und dritte Manual können ebenfalls gecoppelt werden. Der Umfang der Manuale geht von C in chromatischer Folge bis dreigestrichen F, der der coppelfähigen Pedale bis eingestrichen F. Zehn große Bälge versorgen das Pfeifwerk, zwei kleinere die Maschinen mit Wind. Der Preis ist, ausschließlich des ausgezeichnet schönen neuen Gehäuses 7000 Thlr.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wesseły und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 23. Wien, 8. Juni 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 803. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Wittwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Die alte Harmonielehre im Streit mit der neuen. Von S. Bagge. — Recensionen. — Musikleben in Göttingen. — Das 38. Niederrheinische Musikfest in Aachen. — Zeitungsschau. — Nachrichten.

Die alte Harmonielehre im Streit mit der neuen.

Von **S. Bagge.**

Wenn ich heute der von meinem geehrten Mitarbeiter Hrn. v. Br. kürzlich angezeigten, und hauptsächlich vom ästhetischen Gesichtspunkte beleuchteten Broschüre des theoretischen Anwalts, gleichsam Kronjuristen der „neudeutschen Schule", des Herrn Weitzmann: „die neue Harmonielehre im Streit mit der alten" einen Artikel gegenüberstelle, dessen Titel lautet: „die alte Harmonielehre im Streit mit der neuen", so will damit vor Allem die Ueberzeugung ausgedrückt sein, daß die bisher in Geltung gewesenen Grundsätze als solche auch fortan in Kraft bestehen werden, und daß die aus ihnen entwickelten Lehrgebäude, obgleich in ihnen viel unnützer Wust aufgehäuft ist, besser sind als die „neue" Harmonielehre des Hrn. Weitzmann, der, angeblich bloß das bisher Bestehende erweiternd, die Hauptmaximen umzuwerfen sucht, dadurch zugleich den Wust des Unnützen vermehrt, und allem musikalischen Schlendrian, aller Sudelei Thür und Thor öffnet.

In den hauptsächlichsten Fehler der bisherigen Harmonielehre, in welchen jedoch die neueren Theoretiker weit mehr verfallen sind als die alten, nämlich den: die harmonischen Grundregeln bis in das Einzelnste des Satzes hinein befolgt wissen und überall harmonisch erklären zu wollen was oft der Harmonie gar nicht mehr angehört, in diesen Fehler verfällt gerade auch Herr Weitzmann, der, wie man aus seiner „Anthologie klassischer Quintenparallelen" ersehen kann, über ganz zufällige Zusammenklänge ein Wesens macht, als fänden dort die erstaunlichsten Abweichungen vom Regelmäßigen statt; es fehlte nur noch daß er für jeden dieser vorübergehenden Zusammenklänge einen Namen erfände und die veraltete Harmonielehre stünde in ihrer modernsten Abbildung vor uns.

Wenn es sich um eine neue Harmonielehre handelt, so könnte solche meiner Ueberzeugung nach nur in sehr gedrängten Zügen die Grundsätze wirklich harmonischer und modulatorischer Verbindungen geben. Alles Uebrige gehört nicht mehr der Harmonie, sondern den melodischen Bildungen an, und da sich hier die möglichen Fälle in's Millionenfache ausbreiten, so kann es wohl dem persönlichen Unterricht überlassen bleiben, den Lernbegierigen an der wirklichen Musik zu zeigen, wie das Grundgesetz in guten Werken überall zu finden ist, aber mit den eigentlichen Regeln und der musikalischen Terminologie wird man nicht mehr weit ausreichen, außer etwa in den bestimmten Formen des Contrapunkts, die zu kennen, und zu welchen die größte Gewandtheit zu erlangen von Jedem gefordert werden muß, der einmal etwas Rechtes leisten will.

Am meisten scheint Herrn W. der von mir erhobene Vorwurf gekränkt zu haben, daß seiner Theorie das „Fundament" fehle. Wer mit den Werken eines Rameau (d'Alambert) (abgesehen von noch älteren Abhandlungen), dann Gottfr. Weber, M. Hauptmann bekannt ist, wer etwa den Unterricht S. Sechter's genossen hat, der weiß, oder sollte doch wissen, was man unter dem „Fundament eines Lehrgebäudes" versteht. Ich darf es billig der Einsicht jedes kundigen Musikers überlassen zu entscheiden, ob sich in Hrn. Weitzmann's Preisschrift etwas findet, was einem Grundgesetz ähnlich sieht, man müßte denn sein: „auf jeden consonirenden Akkord kann jeder consonirende folgen" als solches ansehen wollen. Meines Erachtens aber ist damit nicht mehr gesagt, als etwa mit Folgendem: „auf jedes Wort der deutschen Sprache kann jedes andere folgen. „Zugegeben, daß dies wahr sei, (sich von der Richtigkeit zu überzeugen, mag jenem Engländer vorbehalten bleiben, der die Worte der Bibel zählte), ist damit nichts gesagt, was für die Logik von irgend einem Nutzen wäre. Die Harmonielehre ist eben auch nichts Anderes, als eine musikalische Logik, zugleich auch die Grundlage einer musikalischen Rechtschreibung. Ihre Grundgesetze sind einfach, wenn sie auch in der Anwendung noch so mannigfaltig modificirt in die Erscheinung treten und deßhalb nicht immer ganz leicht erkennbar sind.

Es kann nicht meine Aufgabe sein in Zeitungsartikeln selbst ein Fundament aufzustellen, wie ich es als Grundlage der gesammten neueren (versteht sich guten) Musik seit Bach erkenne. Vielleicht findet sich einmal später Zeit und Gelegenheit, ein solches in einer entsprechenden Form dem Publikum anzubieten. Für jetzt muß ich mich begnügen, die wichtigsten von Hrn. W. angefochtenen Punkte meiner Kritik in möglichster Kürze zu rechtfertigen. Mein Gegner hat einen zweiten „Gang" thatsächlich eingeleitet, — er wird sich auch gefallen lassen müssen, daß ich parire, nöthigenfalls auch angreife. Vielleicht wird man wieder sagen: „mit der Kritik des Herrn S. B. einverstanden", wie es schon nach der ersten vielfach gesagt wurde. Ich folge der Anordnung des Herrn W., und indem ich jeden Gegenstand selbständig behandle, bemerke ich **in Betreff**

1. der wissenschaftlichen Prinzipien überhaupt.

Die alte Harmonielehre, namentlich jene der oben genannten Autoren hat bereits die Principien der Harmonik mit schlagender Logik aufgestellt, während die W.'sche Lehre Einzelnes davon zwar annimmt, ihre Consequenzen aber dort verläßt wo es ihr paßt. Der Unterschied der alten und der neuen (W.'schen) Harmonielehre ist also der, daß in jener alle wirklich gutklingenden Harmonien ihren Platz und ihre Erklärung finden; diese aber allenthalben ein Hinterthürchen offen läßt, wo auch das Schlechtklingendste herein gelassen werden kann, ohne daß man es mit der Theorie im Widerspruch findet. Hr. W. ist jedenfalls in einem großen Irrthum befangen, wenn er etwa meint, daß man nicht alle gute Musik bis in die Gegenwart herein analysiren und erklären könne (soweit nämlich eine harmonische Erklärung überhaupt nothwendig und zu-

lässig erscheint), ohne seine Theorie dabei in Anwendung zu bringen. Dieselbe enthält viel zu viel Widersprechendes und Verwirrtes, wie die folgenden näher erörterten Punkte beweisen werden.

2. Der Temperatur.

Daß „der gebildete Sänger" wie Herr W. meint, „nicht natur-, sondern kunstrein singt, weil er an einem reingestimmten, d. h. gleichschwebend temperirten Clavier seine jahrelangen Studien gemacht, sein Gehör und seine Intonation gebildet hat", — das gestehe ich nur in dem Falle zu, als es sich um Gesang mit Clavier- oder Orgelbegleitung handelt. Als absoluter Sänger im reinen Vokalsatze, selbst mit einer Begleitung von nachgiebigeren Instrumenten, wird seine Intonation sich nach anderen Bedingungen, als den der Temperatur gestalten. (Siehe die Monographie „das Hexachord" von M. H. in Nr. 47 des I. Jahrgangs d. Bl.) Die gleichschwebende Temperatur des „reingestimmten" Claviers ist dem gebildeten Sänger und Instrumentalisten oft sogar geradezu ein Hemmniß gefühlsund überzeugungsmäßiger Intonation, unter dem der mit schärfstem Gehör Begabte am meisten leidet. Die bekannte Schwierigkeit für die Ausführenden reiner Vocalmusik (Chöre à capella): im Ton zu bleiben, beruht hauptsächlich mit auf der Unmöglichkeit „kunstreinen" d. i. temperirten Gesanges. —

3. der verminderten Dreiklänge.

Herr W. führt Seite 9 meinen Satz an: „Unreinheit sei nur dort giltig, wo sie hingehöre, wo die Natur sie hinstelle, nicht wo der Mensch sie mache", und fügt nach dem Wort „hinstelle" ein Fragezeichen bei. Mit obigem Satz sollte nichts Anderes gesagt sein, als was Rameau, S. Sechter und M. Hauptmann übereinstimmend aufstellen und nachweisen, daß nämlich die Akkorde der 7. und 2. *) Stufe keine reinen Dreiklänge sind, und deßhalb in der Theorie einer besonderen Behandlung bedürfen. Eine „vernünftige" Theorie wird diese seinen Unterschiede beachten und ihre Einwirkung auf die Praxis nachweisen, nicht aber die allgemeine Unreinheit, welche die Folge des temperirten, in der Ausführung auf Instrumenten allerdings praktisch nothwendigen Systems ist, zur Basis nehmen. Ebenso wenig wird die Physiologie ihre Lehre von den Funktionen der einzelnen Körpertheile auf anormale, etwa durch klimatische Verhältnisse bedingte Zustände derselben basiren, sondern auf den gesunden Körper, wie die Natur ihn geschaffen hat. —

4. der Quartenparalleten.

Herr W. sagt Seite 11: „Kluger Weise läßt sich mein Kritiker nicht darauf ein, den feinen Unterschied, welchen er in der harmonischen Bedeutung der Quinte, und deren Umkehrung der Quarte findet, anzugeben." Hierauf erwidere ich, daß es nicht die Aufgabe der Kritik ist Lehrsätze aufzustellen und sie zu begründen. Wozu auch neuerdings erörtern, was M. Hauptmann in seiner „Harmonik und Metrik" Seite 75 schlagend nachgewiesen hat? — Wenn Herr W. den Unterschied der Wirkung in Quinte und Quarte (im Quartsextakkord) nicht kennen und anerkennen will, so muß ich ihn doch bitten mich zu belehren, warum die Componisten aller Zeiten sich mehr mit dem Dreiklang und Sextakkord, als mit dem Quartsextakkord eingelassen haben, und warum die einfachste Cadenz, z. B. CFCGC sich wohl mit den ersteren, nicht aber mit einer Aufeinanderfolge von lauter Quartsextakkorden ausführen läßt. Schon in dem nicht zu verweigernden Zugeständniß dieser beiden Fakta liegt der Grund, warum die Theorie eine Folge von Quarten gegen den Baß ebenso unstatthaft findet, wie eine Quinten Folge. Ausnahmen giebt es freilich auch hierin, denn, so paradox es klingt, es gibt Quarten, die keine Quarten sind, sowie Quinten, die keine Quinten sind. — Wenn aber Liszt in seiner Prometheus-Ouvertüre durch entsetzliche Dissonanzen und übel klingende Quarten den leberaushackenden Geier, und den physischen Schmerz des Gefesselten schildern wollte, wie steht es dann mit Herrn W.'s Aesthetik und seinem in Widerspruch mit allem Uebrigen stehenden Satz: „der feinfühlende Künstler wird — selbst der Wahrheit und Bestimmtheit des Ausdrucks zu Liebe — niemals die Anmuth und Schönheit zum Opfer bringen?" — Was die meiner Beachtung empfohlenen Quarten im Finale der Mozart'schen Jupitersymphonie betrifft, so gestehe ich meine Augen bei deren Auffindung vergebens angestrengt zu haben. Um Quarten in Oberstimmen kann es sich ja nicht handeln, und es verbleibt Herrn W. die interessante Aufgabe, in dem Mozart'schen Satze Quartenfolgen näher zu bezeichnen, welche sich mit jener Liszt'schen in eine Categorie stellen lassen.

5. des Quintenverbots.

Herr W. sucht mich Seite 11 und 12 zu überweisen, daß ich in zwei unter sieben von mir aufgestellten Quinten „gerade den einzigen von Hauptmann verworfenen Fall getroffen habe." Er unterläßt es aber erstens meinen Beisatz anzuführen, „daß ich selbst" (und wohl jeder durchgebildete Musiker) „solche Quinten nicht setzen würde, weil das Wesentliche *) auch ohne Quinten gegeben werden kann." Er unterläßt es zweitens meine Gründe für ihre Erträglichkeit anzuführen, welche in consequenter Folgerung aus Hauptmann darin bestehen, daß die beiden Akkorde sich nicht als I—I, sondern als IV—V und I—II zu einander verhalten. — Der Vorwurf der metrischen Unrichtigkeit, den Herr W. bei dem einen jener Beispiele erhoben hat, muß sich aber auch für ihn beheben, wenn er gerade Hauptmann's feinsinnige Bemerkungen über die Eigenheiten der drei Septimenakkorde des „verwendeten Systems", (welche die Grenztöne DF enthalten) Seite 383 des mehrfach erwähnten Buches nachlesen will. Aus Herrn W.'s angeblicher Richtigstellung meines Beispiels ergibt sich erst ein „Neunlenschlag", der mir nicht in den Sinn gekommen ist. Was die andere Quintenfolge (in IV—V) betrifft, so ist diese in meinen Augen (und Ohren) nicht schlechter, als die vielfachen oft komischen Versuche ihr auszuweichen, wie z. B. die Leittonsverdopplung bei Marx. (Compositionslehre 3. Ausgabe Band 1, Seite 89.)

6. der Benennung der Intervalle.

Der Streit ob man von kleiner oder verminderter Quinte, von großer oder übermäßiger Quarte sprechen soll, ist ein ziemlich unnützer und unfruchtbarer; jeder Lehrer möge hierin nach

*) Zu einem Artikel „Zur Geschichte der Modulation" von L. Köhler in der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik" (Nr. 20), welcher bemüht ist, zu beweisen, daß man „jetzt viel plötzlicher und unvermittelter moduliert", weil „unsere jetzige Generation gegen früher viel musiksinniger und gewissermassen im Tonsystem heimisch sei" — wird unter anderen, mitunter, namentlich in Betreff der Enharmonik, ganz richtigen Bemerkungen auch die Behauptung aufgestellt, daß von der unreinen oder verminderten Beschaffenheit des Akkords dia, als 2. Stufe von C-dur selbst die Theoretiker nicht eher etwas gewusst hätten, als bis sie es von M. Hauptmann erfahren hätten. Es mag sein, daß dies bei Einigen der Fall gewesen. Sehr im Irrthum ist Hr. Köhler aber, wenn er eine Sache als Entdeckung M. Hauptmann's hinstellt, die vor dem Erscheinen seines Buches längst von andern Theoretikern gelehrt wurde, z. B. von S. Sechter, nach früher von Kirnberger und Rameau. Die Unreinheit der Quinte DA ist so alt wie das syntonische Tonsystem welches bekanntlich in Zarlino seinen Vertreter fand. In den „Supplimenti musicali" von Zarlino, herausgekommen in Venedig im Jahr 1588, wird sowohl die Terz DF wie die Quinte DA sogar als dissonirend („disonanate") erklärt, da erstere das Verhältniß der consonirenden kleinen Terz (5 : 6) und letztere das der Quinte (2 : 3) nicht hat. Die Form jener dissonirenden Terz DF ist nach dem von Zarlino aufgestellten syntonischen System (27 : 32), die der dissonirenden Quinte DA ist (nicht 2 : 3 sondern) 27 : 40.

*) Im Unwesentlichen unsauber sein ist wohl manchmal Merkmal der Genialität. Das wirkliche tonsetzerische Genie wird aber die „Stimmführung" nie unter die „unwesentlichen Dinge" rechnen.

seinem eigenen Ermessen verfahren. Nur muß ich der Behauptung widersprechen, als ob mit der Benennung „übermäßige Quarte, verminderte Quinte“ nicht auch „consequenter Weise fortgefahren werden“ könnte. Auch bei dieser Bezeichnungsart steht überall in der Umkehrung dem kleinen das große, dem verminderten das übermäßige Intervall entgegen, und daß aus der reinen Quinte die reine Quarte wird, ist keine Inconsequenz. Eine solche würde erst dann eintreten, wenn aus dem „reinen“ Intervall in der Umkehrung ein großes oder kleines würde. Ich finde es sogar sehr sinnreich, daß das Unveränderliche und „Reine“ auch in seiner Verkehrung „rein“ bleibt, während groß klein, übermäßig vermindert wird.

Spricht man übrigens von einer reinen Octave und deren Umkehrung der reinen Prime, warum soll man nicht auch bei der Quinte diesen Usus beibehalten? — Wo ist überdieß die Consequenz, wenn Herr W. den Dreiklang h d f „vermindert“ nennt, da doch seine Bezeichnung eben von der verminderten Quinte abgeleitet ist? —

7. der Molltonleiter.

Ich halte daran fest, daß die Töne des Tonartsystems auch maßgebend sind für die Aktord-, und im Wesentlichen auch für die melodische Folge. Wenn nun Herr W. meint, in meiner A-moll-Tonart müßte gis vorgezeichnet sein, weil ich diesen Ton für einen „Stammton“ halte, so verweise ich ihn hierüber auf die treffliche Erklärung von Marx, (allgemeine Musiklehre 5. Ausgabe, Seite 66.) wonach die Nichtvorzeichnung des Leittons eben nur ein Usus ist, der sich aus den sonst möglichen Confusionen für die Ausführenden erklärt.

Daß in der Molltonart der Leitton gar nicht, seine Erniedrigung aber gewiß zu entbehren ist, kann man aus jedem beliebigen Moll-Satze leicht ersehen, und ich würde mich wohl getrauen Hunderte von Stücken zu schreiben ohne die 7. vorgezeichnungsmäßige Stufe, nicht acht Takte aber mit voller Befriedigung für den Hörer ohne den Leitton. In der alten von Herrn W. verfehmten Harmonielehre (u. A. schon bei Rameau) sind in A-moll die Töne fis (im Aufsteigen) und g (im Absteigen), sowie f und gis diatonische Töne, die ersteren zwei vorzugsweise „durchgehende.“ Die Aufstellung eines Molltonartsystems mit zwei Moll-Dominanten, wie sie Hr. W versucht ist nach alle dem eben so unpraktisch als unwissenschaftlich.

(Schluß folgt.)

Recensionen.

Vollständige Chorschule von A. B. Marx, Leipzig, Breitkopf und Härtel 1860.

-h- Bevor wir auf das vorliegende Werk eingehen, können wir uns nicht enthalten auf die große Anzahl der Werke des Verfassers rückblickend dessen große Fruchtbarkeit und emsigen Fleiß zu bewundern. Seine allgemeine Musik- und Compositionslehre sind wohl von keinem Muster übersehen worden und für keinen ohne Interesse geblieben. Die „alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit“ ist ihrer tendenziösen Natur und des allerdings sehr isolirten Standpunktes halber weniger bekannt worden. In der „Musik des neunzehnten Jahrhunderts“ und dem Werke über Beethoven hat er eben so viele Freunde als Feinde gefunden; an vielen Orten sympatisch angeregt an andern dagegen angestoßen und stellenweise, wie ja auch vor kurzem in dieser Zeitung heftige Ankämpfung erfahren. Wir glauben den Grund dazu darin zu finden, daß des Verfassers Standpunkt theils nicht richtig erkannt, theils aber nicht für den richtigen gehalten wurde. Marx ist weder strenger Historiker, noch rücksichtsloser Theoretiker noch auch rein empirischer Praktiker; sondern von allem diesen so viel, als er bedarf um als anregende Kraft seiner Zeit zu dienen. In seiner Musiklehre gab er plötzlich statt des überwuchernden Kramms von unnützen Details übersichtliche Klarheit. In der Compositionslehre verließ er den längst von den Componisten überwundenen Standpunkt der bloßen Verstandes-Combinationen und leitete aus Beethovens Werken namentlich ein Formen-System her, das für alle Zeiten seine unbestreitbaren Verdienste behalten wird. Und in zahlreichen Aufsätzen des Schilling'schen Con-Lexicons gab er wahre Musterstücke dieser Gattung der musikalischen Schriftstellerei, in der es gilt in kleinem Rahmen den oft sehr großen Stoff richtig zu sammeln, die Hauptsache gut hervorzuheben, und durch angenehme Schreibart den Leser zu fesseln. Bei ihm ist der Werth seiner Schriften nicht nur in dem Inhalt zu suchen, sondern auch wesentlich in der Behandlung. Ebenso wie wir sagten, daß er weder Historiker noch Theoretiker noch Praktiker zu nennen ist, so sind seine Werke auch weder für den Forscher, den praktischen Musiker, noch für den bloßen Liebhaber ausschließlich geeignet. Sie entsprechen mehr einem Geiste, in dem sich mehr oder minder diese verschiedenen Naturen vereinigt finden. Diese eigenthümliche Richtung stimmt mit einer großen Vorliebe des Verfassers für eine demokratische Auffassung seiner Aufgabe als Künstler. Das Volk ist es, dem er seine Kräfte widmen, dem er seine Gaben darbringen möchte. Freilich ist diese ideale Gestalt an die er sich wendet, in ihrer Individualitätslosigkeit auch wohl Schuld daran, daß seine Behandlung zuweilen dem strengen Musik-Kritiker Tadel entlockt, der immer etwas scharf Begrenztes und direct Erspriessliches für seine Kunst allein beanspruch. Dagegen aber ist ein unbestreitbares Verdienst des Verfassers, das wir aus diesem Standpunkte herleiten möchten, seine glänzenden rhetorischen Eigenschaften. Selten nur wird ein musikalischer Schriftsteller die Kunst des Ausdruckes, sowohl was die Klarheit in den Schlüssen als was die hinreissende Gewalt glühender und schwungvoller Metaphern anbetrifft, in so ausgedehnter Weise sein eigen nennen können.

Das vorliegende Werk ist hauptsächlich dieser letzt berührten Eigenthümlichkeit entsprossen. Eine Chorschule ist kein glänzendes allgemein anziehendes Thema. Sie gibt auch nicht Gelegenheit mit scharfem, analytischen Geiste einen großen Stoff sichtend zu beherrschen. Ja sie dürfte ihrer untergeordneten Stellung in der Rangliste der Themen-Gattungen kaum eine allzu sehr hervortretende Entfaltung rhetorischen Schmuckes zulassen. So bleibt das Feld ganz frei für die Liebe zur Sache, die dem Zwecke entsprechend so viel als möglich auf das Gebiet des Praktischen überzugehen hat. Hier sollte man also erwarten den Verfasser als reinen Praktiker kennen zu lernen. Dem steht jedoch entgegen, daß demselben die für ein rein practisches Werk unumgänglich nothwendige thatsächliche Beschäftigung mit dem Chorgesang abgeht, und wirklich liegt auch diesem Werke wieder ein dem obigen allgemeinen Standpunkte ähnlicher Compromiß zu Grunde. Die Chorschule, wieder für den Lehrer noch den Schüler einfeitig bestimmt, erschöpft auch das Material der Stimmbildung, Treffübung und musikalischen Ausbildung durchaus nicht vollständig, sondern nimmt einen andern Standpunct der Mitte ein. Beschäftigt sich das erste Buch, wenn es auch von der Erklärung des Begriffes „Chorschule“ und deren Zusammensetzung ausgeht wesentlich mit dem Lehrer, indem es die Grundzüge des Lehrwesens und der Vorkenntnisse des Lehrers behandelt; so ist das zweite Buch die eigentliche praktische Schule. Es widmet sich zuerst dem einstimmigen, dann dem mehrstimmigen „Harmonie-Gesange“ und geht zuletzt noch auf einige besondere Verhältnisse ein. Wo so vieles abgehandelt wird, wie hier, ist auch weiter Raum zu Meinungsverschiedenheiten vorhanden. Wir verschweigen nicht, daß wir an manchen Orten anderer Ansicht sind. Doch verschweigen wir dieses Mal dem Leser „wo.“ Handelte es sich um eine Gesangsschule, um einen Entwurf zu einer Lehrerprüfung, um eine Sammlung von Uebungen, so würden wir gewissenhafter sein; in diesem Falle scheint uns eine solche Gewissenhaftigkeit der angreifenden Kritik nicht am Platz. Das dritte Buch endlich ist eine Sammlung von größtentheils sehr anmuthigen und auch charakteristischen Liedern theils eigener Composition, theils anderer

*

Componisten, wie Reichhardt, Löwenstein, Spontini u. A. Volksliedern und Chorälen, die in progressiver Ordnung zusammengestellt sind und daher neben den in den Text eingeschalteten Uebungsstücken den musikalischen Kern des Werkes bilden. Im Anschluß an dieses Werk ist ebenfalls bei Breitkopf und Härtel von Marx eine Sammlung von Chorsätzen von Praetorius, Eccard, Händel, Bach und Gluck in Partitur und Chorstimmen herausgegeben werden, die den Vereinen, die sich durch eine einmalige Anschaffung in den Besitz einer größeren Anzahl schöner und unter sich charakteristisch unterschiedener Stücke bringen wollen, zu empfehlen sein dürfte. Sie umfaßt 15 Nummern ganz verschiedener Ausdehnung.

Das Buch der Harmonie. Grundlage für Unterricht und Bildung in der Musik. Von Karl Eduard Hering. 1. Abtheilung: 8 Bogen Text und 8 Bogen Notenbeispiele. Leipzig, bei Robert Friese.

Der Name des Verfassers, eines Sohnes jenes verdienstvollen Mag. Hering, dessen instructive Arbeiten für Clavier einst die Finger der clavierspielenden Kleinen Mitteldeutschlands beherrschten, der selbst seit nun beinahe einem Vierteljahrhundert die Stelle des Hauptorganisten und Seminar-Musikdirektors zu Bautzen bekleidet und nach Rungenhagen's Tod ganz nahe daran war, die schließlich dem seitherigen Bicedirektor Grell zufallende Stelle des Direktors der Berliner Singacademie zu erlangen, hat vorzugsweise in den Lausitzer Landen einen hellen musikalischen Klang. Was Ursache ist, daß der Name des Componisten so vieler umfangreicher Werke, wie z. B. des musikalischen Dramas „Conradin", der Oratorien „der Erlöser", „David", „die heilige Nacht", des 116 Psalmes, der Cantate „Weihnachtnähe", der Uhland'schen Ballade „der blinde König" u. s. w. nicht in ungleich weiteren Grenzen Geltung genießt, ist näher zu untersuchen streng genommen hier nicht am Platz. Einerseits die allgemeinen musikhändlerischen Verhältnisse, die einer Veröffentlichung derartiger Werke entgegenstehen, andererseits der individuelle Charakter des Componisten selbst — das sind, beiläufig gesagt, die Hauptursachen dieses Standes der Dinge. Wer wie Karl Eduard Hering im Gefühl der Würde der Kunst und des Künstlers es so unbedingt verschmäht, selbst die berechtigsten und unschuldigsten Schritte behufs Einführung seiner Geisteskinder zu thun, kann, sowie die Sachen nun einmal stehen, kaum auf allgemeines Bekanntwerden, der Grundbedingung eines entschiedenern Durchdringens rechnen. Hering ist vor Vielen ein strenger, charaktervoller Mann des Seins und nicht des Scheins. Wo Andere sich mehr in gefälligen Formen zeigen und dadurch augenblickliche Erfolge feiern, oft ohne wahre innere Bedeutung, zieht er sich im Gegentheil nur allzu leicht in sich selbst zurück und läßt die Fluth des Lebens vorüberbrausen, während er durch den Werth seines künstlerischen Wissens und Könnens ein Recht hätte, selbst energisch mit einzugreifen.

Was nun seine musikalischen Schöpfungen betrifft, von denen allerdings, dem Grundwesen aller Kunst gemäß, verlangt werden muß, das, was sie sind oder sein wollen, auch zu scheinen, so mag ihnen immerhin vielleicht Einzelnes mehr oder weniger mangeln, was zur höchsten Schönheitsstufe gehört, gewiß ist aber, daß sie unendlich mehr besitzen, als in weiteren Kreisen an ihnen gewürdigt zu werden pflegt. Werke, wie z. B. die dem Referenten näher bekannten „der blinde König" (gedruckt), die neue reichere Bearbeitung der „Weihnachtnähe" (noch Manuscript) und vor allem wohl der 116. Psalm (Mscrpt.), eine Composition von edelster, wärmster Empfindung und geradezu bedeutend zu nennendem künstlerischen Gehalt, müssen sich überall Freunde erwerben, wo man sie zu Gehör bringt, und bieten wohl einen tristigen Grund, sich von ihnen aus schon von vorn herein für ein Werk zu interessiren, das, wie das oben angezeigte, Zeugniß ablegt, von dem reichen, tiefgehenden musikalischen Wissen und Denken unseres Künstlers, der in obgenannten Compositionen sein schöpferisches Können so schön erwiesen hat.

Die neue Harmonielehre zeichnet sich vor den meisten andern derartigen Schriften aus durch Besprechung auch von sonst oft nur sehr obenhin erwähnten oder auch ganz ignorirten Harmonie-Verhältnissen, und eine außerordentlich reiche Mittheilung von Beispielen bei kurz und bündig gehaltenem Text. Gar wohlthuend wirkt es ferner, hier nicht jede beliebige zufällig gefundene oder auch mühsam ausgeklügelte Harmonie zugleich als werthvollen neuen Fund ausposaunt zu sehen, wie wir dies bei den Harmonikern der neuesten Schule zu unserer Erheiterung erleben, die bekanntlich nicht fragen, was Sinn habe und schön sei, sondern nur: Was ist neu? und dabei in ihrer wirklich komischen Verblendung natürlich auf Dinge gerathen, die die Aelteren ebenso gut und besser gewußt, nur eben um des an ihnen erkannten Mangels an Sinn und Schönheit willen anzuwenden verschmäht haben. Bei Hering gilt nur das Neue, was zugleich für den fein ausgebildeten musikalischen Sinn und Verstand schön ist, als ein dankenswerther Fortschritt, der die Summe der Ausdrucksmittel für die echt musikalischen Ideen glücklich bereichert, während jene tauben Nüsse, von den Verständigen verächtlich bei Seite gelassen, von unsern leider nur in ihrer Verblendung unsterblichen Neuesten aber als köstliche Entdeckung gepriesen, nur eine werthlose Vergrößerung des materiellen Haufens sind, ohne Brauchbarkeit für die Nahrung eines gebildeten Geistes. Ist ja doch nicht jede beliebige neu erfundene Wortbildung zugleich auch ein höherer Begriff, ein bedeutender Gedanke, und kein Vernünftiger wird behaupten wollen, daß der größte material-bereichernde Sprachkünstler auch zugleich der gehaltreichste Dichter sein müsse, oder daß auch nur jede hingewagte sprachliche Wendung als solche nothwendig besser sei, als die bisher üblichen Formen.

Das „Buch der Harmonie" in seiner ersten, bis jetzt allein vorliegenden Abtheilung, zerfällt in 50 Capitel, die vorläufig folgende Gegenstände behandeln: Intervalle, Dreiklänge der Durtonleiter, versetzte Dreiklänge, Stimmführung, Querstand, Dreiklänge der Molltonleiter, Vierklänge der Durtonleiter, der Quintsextakkord, der Terzquartakkord, der Secundakkord, Vierklänge der Molltonleiter, der durchgehende Septakkord, der übermäßige Sextakkord; Fünfklänge; einfache Vorhalte in Dreiklängen; doppelte Vorhalte in Dreiklängen; einfache Vorhalte in Vierklängen; doppelte Vorhalte in Vierklängen; Vorhalte im übermäßigen Sextakkord; Auflösung des Dominant Septakkords; Schlüsse; durchgehende Intervalle; Wechsel Intervalle; die große Terz; Freiheit des Basses; ein Quintsext(?); Rückblick; — und zwar in einer so gründlichen und scharfsinnigen Weise, daß sich ein angelegentlicher Hinweis auf diese neueste Harmonielehre vollkommen rechtfertigt.

Schließlich mögen noch einige Sätze aus dem Vorwort des Verfassers selbst einen Begriff von der Idee des inhaltreichen Werkes geben helfen: „das Buch ist für Musiker, die Etwas lernen wollen, auch für Solche, die schon Mehreres oder Vieles können, und sie sollen neben Harmoniestudien nicht auch eine Schule der Wohl-, Schön-, oder Weitschweifrednerei zu durchlaufen haben; sie sollen die Praxis nicht entbehren. Letzteres zeigt schon ein flüchtiges Durchblättern, denn alle Seiten rechts sind Noten."

„Letzteres ist ein Punkt, der mich denken läßt, daß dieses Buch Beachtung verdient, und ich meine, diese Beachtung wird sich rechtfertigen und wenn auch nicht auf den Salon- und Tollettenstücken, so doch auf den Lehr- und Lerntischen, angenommen, daß letztere dazu aufgestellt sind, um etwas Ordentliches, Richtiges zu lernen. Hat man sie aber etablirt um zu parliren, wie es zu machen, daß das Musikstück Effect erlange, Beifall finde ꝛc. — auf wessen Kosten, wird freilich verschwiegen, — wird dabei aber der alte Zopf und die süße Neuzeit, die bleiernen Gesetze und die freie Phantasie im Sinne eines grundlosen Fortschritts besprochen, — steht es so, da gehört weder dieses Buch, noch irgend eine Theorie hin, weil eben dort nur das Theorie heißt, wie man's eben bringt, und das Alles schlecht ist, was man nicht bringt."

„Wer aber jemals etwas Lauteres, sei es z. B. nur ein vierstimmiger harmoniereicher Choralsatz, leisten will, dem ist

Theorie, Studium der Harmonien, Erkennen ihrer Abstammung, ihrer Folge, ihres Gewichtes, unentbehrlich. Und viele Uebungen müssten in der Diatonik gethan werden, da diese besonders für geistliche Musik vom größten Einflusse ist. Das Moduliren findet sich leicht, schwerer die Diatonik und dies um so schwieriger, da viele trübe Tonwellen der Gegenwart den Lernenden verführerisch umspielen und umspülen. Zur Diatonik muß daher der Lernende genöthigt werden, er muß sein Gehör für sie bilden und das wird durch diatonische Sequenzen angestrebt. Darum sind diese letzteren in den folgenden Bogen sehr vertreten."

„Ich habe mich bestrebt, für das was ich tadele, etwas Besseres zu geben, habe keine Achtung vor Gewohnheit und Brauch, und wenn man mich der Uebertreibung anklagt oder der Unpietät, so mag's geschehen, lieber wäre mir freilich eine genügende Widerlegung."

„Choralsatz, reicher und reiner, ist für Alle, die jemals in der Tonsetzkunst etwas Gutes leisten wollen oder sollen, unentbehrlich. — Nebentöne und Ausschmückungen finden sich. Darum ist der Choralsatz oft erwähnt und was für ihn nöthig, soll sich in dieser Abtheilung finden."

„Alle hier abgebrochenen Abschnitte werden in der zweiten Abtheilung ihre Fortsetzung erhalten; ob aber mit dieser mein Manuscript aufgeräumt sein wird, bezweifle ich, — unendlich ist ja aber auch das Reich der Harmonie, und ein Zurückreißen nur sichert vor dem Versinken oder endlosem Finden."

Wilhelm Bauer.

Musikleben in Göttingen.

. .XI. Ihrem Wunsche gemäß: ein Gesammtbild des hiesigen Tonlebens zu geben, das Ihrer geschätzten Zeitschrift gemäß und würdig sei, ist kein gar leichtes Unternehmen, da das große oder öffentliche Musiktreiben schon in Ermanglung eines heimischen Orchesters der anerkannten Centralisation ermangelt, das private oder häusliche dagegen in viele einander fernstehende Cirkel getheilt ist. An tüchtigen Kräften und gutem Willen fehlt es nicht: bedeutende Talente, fingende und instrumentirende, sind vorhanden — voll jugendlichen Thatendurstes, von academischer Luft angeweht; die Hauptrichtung der Mehrheit auf classisch Gesundes hingewandt, woneben sich das Eitle nur Virtuosische minder geltend machen kann — das Alles sind günstige Bedingungen für größeres Gedeihen. Wie kommt es nun, daß wir hier immer noch im Anfang stehen? im Anfang, der wie lobenswerth er im Einzelnen erscheine, doch keine Gewähr des stetigen Fortganges trägt, des Schreitens zum Gipfel?

Es genügt nicht, diese Mißstände allein auf die Wandelbarkeit der Männerstimmen zurückzuführen. Freilich verweilt der größere Theil der Studenten hier durchschnittlich 2 Jahre, von denen kaum zwei Winter den ernstlichen Uebungen der Concertsaison zugehören; und wie trefflich auch manche unter ihnen an Stimmen und Kunstbildung begabt sind, so scheint doch eine gründliche Durchbildung der Massen wie etwa zu Oratorien und Symphonien nothwendig, in solchem Zeitraume schwer erreichbar. Ganz unerreichbar wäre sie doch nicht, wie das Beispiel der Breslauer Singacademie von 1827—1859 zeigt.

Aber das war Mosewius' Direction. Sollte es nun an der Direktion liegen? Vielleicht, doch nur theilweise — denn es sind hier verwickelte Umstände vorhanden, die eine eigene Musikgeschichte, eine Kunsthistorie im Kleinen, erfordern müßten; und weil dergleichen unter Mitlebenden seine Haken hat, so ist bisher über das Alles ein bescheidenes Stillschweigen beobachtet worden. Folgendes ist der Hergang.

Nach Forkels Tode leitetete Heinroth als academischer Musikdirektor 1818—1846 das Musikwesen, wobei ihm das Orchester des Stadtmusikus Jacobi zur Seite stand, dessen Genossen, insgemein Jacobiner genannt, ihrer Sache wohl vorstanden, und in Ouverturen und Symphonien sich zu benehmen wußten; größere Vocalien, Oratorien ꝛc. kamen selten zum Vorschein. Der Orchesterklang hatte aber durch langes Zusammenspiel einen gewissen Schmelz gewonnen, denn damals war das Element des Kunsthandwerks an Zahl überwiegend, dilettantische Mitspieler selten. Später, nachdem die Stadt-Musikbande mit Jacobis Tode sich auflöste, und der Magistrat zur Wiederbesetzung jener Stelle — welche ja doch fast lediglich der Universität zu Gute gekommen — keine Geneigtheit zeigte, ist es immer schwieriger geworden, gesteigerten Ansprüchen zu genügen, weil für jede größere Aufführung auswärtige Orchester mit einheimischen Dilettanten verbunden meist in einer Probe Dinge erreichen sollen, die mehrmaliger Wiederholung bedürften, um zu gelingen.

Der auf Heinroth folgende Wehner führte die Angelegenheiten der academischen Tonübung bis 1855, wo er nach Hannover berufen ward, den sogenannten Domchor zu gründen und zu leiten. Auch diese letzte Thätigkeit hat er seit einem Jahre einem Anderen überlassen, dem sehr befähigten Musiklehrer Lange, einem besonders in der Gesangleitung ausgezeichneten Dirigenten.

An Wehners Stelle in Göttingen trat der jetzt noch fungirende academische Musikdirector Eduard Hille. Wenig früher war als Musiklehrer aufgetreten Julius Grimm, der sich wohl mit der Hoffnung getragen hatte, selbst academischer Director zu werden, zumal er bereits einen Singverein gegründet, an dem der größere Theil der Musiktalente sich betheiligte. Als nun Hille, seiner angewiesenen Stellung gemäß, bald ein akademisches Institut errichtete, so war die natürliche Folge, daß ein Schisma entstand; zwei Singvereine, zwei Institute, zweierlei Concert-Uebungen. Wer aber fürchtete, daß solche Mehrung musikalischer Massen für eine mäßige Stadt von 12000 Einwohnern erdrückend sein werde, irrte doch: denn auffallend genug nahm die Mehrzahl der Mitglieder an beiden Vereinen Theil, und nur eine kleine Minderzahl hielt sich entschieden auf einer Seite. Das führte zur Entfaltung gesteigerter wetteiferender Thätigkeit, wobei nur zu bedauern war, daß nicht principielle Gegensätze sich ausbildeten, sondern persönliche Spannungen sich hervorthaten — von welchen sich jedoch die leitenden Häupter anständig frei hielten.

Beider Directoren Verdienst gegen einander abzuschätzen ist nicht leicht. Hille ist als Componist melodiös begabt: seine einund mehrstimmigen Lieder, die Ouverture seiner Oper Bianca, seine Composition zu Geibels „Palmsonntagmorgen" wurden wiederholt mit Beifall vernommen. Grimm's Gesangunterricht ist sorgfältig, aber mehr in der Richtung des Zart-Pathetischen als des Markigen bemüht, — seine Aufführungen z. B. des Bach'schen Weinachts-Oratoriums, des Händel'schen Samson und der Beethoven'schen Symphonien wurden beifällig anerkannt.

Grimm verließ Göttingen vorigen Herbst, um in Münster wohin er ehrenvoll berufen ward, einen größeren Wirkungskreis anzutreten. Um jedoch seine Getreuen nicht verwaist zu lassen, veranlaßte er, daß aus Leipzig ein Musiklehrer Rocicki sich hier ansiedelte, über dessen Wirksamkeit bisher wenig in die Oeffentlichkeit getreten ist: man will von ihm rühmen, daß er in der Claviertechnik erfahren, der höheren Gesangslehre kundig sei und gut dirigire; übrigens soll er den Zukunftsmusikanten zugehören — will sagen: der „neudeutschen Schule" wie das neueste mot d'ordre von Leipzig lautet; — unter andern ist schon verheißen, recht bald die tiefsinnigen Werke von Liszt aufzuführen, überhaupt der Sache die hier im Argen liege aufzuhelfen, und bornirte Köpfe aufzuhellen. Ueber den Werth der neuzeitlichen Compositionen sage ich hier nichts, weil Hans von Bülow kürzlich am Schlusse einer Brochure das letzte Wort gesprochen: „Ich fordere Jeden auf, mir zu beweisen, daß Wagner nicht ein genialer Componist ist" — — Nach der alten Schule des „überwundenen Standpunkts," in welchem sich von Aristoteles bis Schelling alle namhaften Denker bewegt haben, gilt freilich der Spruch: „der Bejahende muß beweisen!" Aber wir bescheiden uns diesmal. Ein Anderer, der welsche Alchymist Lob in Paris, übt ja dieselbe Logik wie Hans von Bülow, indem er jezuweilen die Cölner-Zeitung beglückt mit dem Inserat: „10,000 Frcs. Be-

lohnung demjenigen, welcher beweist, daß das von mir erfundene eau de Lob nicht Haare auf kahlen Schädeln erzeugt!"

Zu Hilles Thätigkeit zurückkehrend müssen wir rühmend erwähnen, daß er einer gesunden Richtung zugethan ist und gute Werke vorzuführen strebt. Aus den Einzelheiten nur die wichtigsten. Von Vocalien sind zur Aufführung gebracht: Fr. Schubert 23. Psalm für Frauenstimmen, Mendelssohn Finale zur Loreley und 98 Psalm, Haydn's Jahreszeiten (5. März d. J.), früher auch die Schöpfung — außerdem jeweilig Einzelsätze aus Opern, Lieder u. s. w. Von Instrumentalien wurden gebracht: Symphonien und Ouverturen von Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Cherubini. Auswärtige Spiel- und Sangmeister haben sich vernehmen lassen: Koch aus Cöln, Hill aus Frankfurt, Jaell aus Hannover, Bargheer aus Detmold in einem Grimm'schen Concert am 19. Jän. 1860) Ole Bull, Werner aus Hannover (Violonc.), Frl. Blau, Eggeling u. a. — Koch hat seinen Ruhm bewährt als vollkommener im Technischen und Idealen gleich tüchtiger Sänger. Bargheer als Geiger bekundet eine edle Richtung in Technik, Ausdruck und Wahl des Steffes: ein Concert von Biotti spielte er recht erfreulich, denn es war der poetische Inhalt dem technischen Wunderkram weit überwiegend.

Wie anders dagegen Ole Bull! der so gänzlich in eitlen Fingerfaxen verfangene, daß er nichts weiter leistete als — Paganini und sich selber! man fragte, was von beiden das Geistlosere wäre, man erröthete über seine grauen Haare bei dem Kinderspiel, und dennoch man klatschte! Während das Göttinger Publikum trotz einiger zeitgemäßen Blasirtheit und berlinischem Kriticismus doch auch oft sehr gesundes Urtheil zeigt: so enthält es sich doch leider nicht des überflüssigen Klatschens, obwohl jeder Zurechnungsfähige längst weiß was es bedeutet; denn — ist es nicht schon längst eitles Spielwerk geworden? Was ist das Klatschen heutzutage? bald ein Pfauenschwanz zur Schlußcadenz, bald die Versicherung, daß es nunmehr aus sei, bald ein mühsam errungenschaftetes Testimonium für die Reclame, um dem zwar nicht geglauben aber doch in den Zeitungen constatirten, colossalen frenetischen Applaus zu versichern; am allerseltensten aber ists ein Ausdruck der Wahrheit. Das weiß sogar Hans von Bülow, obwohl er sich stellt es nicht zu wissen. Wie hätte er sonst jenes freche rencontre leisten können in Berlin, dem Sitze der incarnirten Intelligenz, als sich eine kleine aber mächtige Partei erkühnte, ihre Wahrheit durch Pfeifen und Zischen über den Zukunftsspectakel kund zu geben? Denn es sprach der kühne Jüngling: Pfeifen und Zischen ist hier nicht Mode; wers nicht hören mag, bleibe weg! „Freie Meinungsäußerung" wie sie die Democraten aller Orten von Berlin bis Paris, von Wien bis New-York in jeder Volksversammlung seit 1848 handhaben — sie ist doch überall dieselbe und lautet in gutes Deutsch übersetzt: „Wir ersuchen ein verehrungswürdiges Publicum uns allergütigst und gefälligst anzuhören: jeder Biedermann ist geladen, jeder Standpunct vertreten, wer andrer Meinung ist möge sie frei äußern" — und wagt nun Jemand das Letztere, siehe da so wird ihm das Maul gestopft, eventualiter der Attentäter herausgeschmissen. — Die Democraten haben vergessen, daß Kaiser Nero der Urheber und Erfinder des befohlenen Klatsches ist, auch hierin bezeugend, wie zärtlich Imperialismus und Radicalismus, Despotie und Sclaverei allzeit verschwistert sind, und wie die Lüge oben und unten einander die Hand reichen. — Will nun irgend ein Schildknappe der ehrlichen Neuzeitlichkeit uns widersprechen, so beweise er die Ehrlichkeit und Wirklichkeit seines Applauses pro Liszt Wagner Berlioz, und wir werden nicht verfehlen, beglaubigte Zeugnisse des Gegentheils zu liefern, zwar mündliche und schriftliche aus beiden Lagern, namentlich überzeugend aus dem neuzeitlichen, welche darthun, wie man Beifall macht. — Hier in Göttingen war doch ein großer Theil der Klatscher so ehrlich zu sagen: „Ja es war albernes Zeug, aber man klatscht denn doch, die Künstler finds gewohnt, — aus Höflichkeit!"

Jaell — (er spricht sich aus: Jell, während der ursprüngliche Name Jael gelesen wird im Buch der Richter 4, 17) — ist als Virtuose im Technischen ausgezeichnet: die Mannigfaltigkeit des Tones, die Fülle, Schlagkraft, Klarheit, Lieblichkeit bewundernswerth; daß er neben Bach und Beethoven, Schumann und Chopin auch Liszt nicht verschmäht, ist allerdings merkwürdig: doch soll es ja zum Handwerk gehören „das Schönste und Interessanteste aus allen Zeiten und Nationen auf dem Repertoir zu haben" um es mit seiner Partei zu verderben. Jaels eigne Compositionen sind schwach, wenn wir nach den hiervorgetragenen Transcriptions urtheilen dürfen: diese machen den Eindruck großer Eitelkeit und Leere.

Von dilettantischen Größen pflegt man öffentliche Besprechung gern zu meiden; sei also nur erwähnt, daß hier unter Studenten und bürgerlich Einheimischen (Philistern) sehr tüchtige Kräfte zu finden sind, deren gemeinsames Wirken jedoch durch jene schismatischen Zwischenspiele gehindert selten in massenhafter Concentration vereint ist. Clavierisen sind wie gewöhnlich die Ueberzahl.

Seit einem Jahre hat Ihr Mitarbeiter Dr. E. Krüger academische Vorlesungen gehalten über Theorie und Geschichte der Musik, selbstverständlich mit tönenden Erläuterungen am Clavier; denn wie wäre es möglich über die Töne zu reden, ohne sie selbst reden zu lassen? Derselbe leitet auch einen Verein für kirchlichen Gesang, in welchem dem Vernehmen nach Palestrina, Orlando Lasso, Eccard, Vittoria, Gabrieli, Händel, Seb. Bach die vorzugsweise geliebten Meister sind; in die Oeffentlichkeit ist der Verein noch nicht getreten.

Das 38. „Niederrheinische Musikfest" in Aachen.

Unser vorjähriger Correspondent über das Musikfest in Düsseldorf, auf den wir auch für das diesjährige Fest in Aachen mit Sicherheit rechnen zu dürfen glaubten, hat uns im Stich gelassen (vermuthlich war er verhindert dem Fest beizuwohnen,) und wir müssen uns daher begnügen, unsern Lesern einen Auszug aus dem Bericht der „Aachner Zeitung" mitzutheilen. Dieselbe schreibt:

„Selten hat ein Musikfest den großen Erwartungen, welche man in jeder Beziehung an dasselbe zu knüpfen berechtigt war, in so glänzender Weise entsprochen, wie das diesjährige. Obgleich das Programm der drei Festtage großartig zusammengestellt war, so war doch besonders der erste Tag geeignet, das Interesse der Musiker im höchsten Grade anzuregen, weil es sich um ein Werk handelte, auf das wir in Demuth unsere Blicke richten, wie zu dem künstlerischen, wir möchten fast sagen dem religiösen Glaubensbekenntniß eines der edelsten und größten Geister, dem unser Vaterland das Dasein gegeben. Es ist die Missa solemnis von Beethoven, der hohe Siegespreis eines Lebens voller Ungemach, Mühe und Arbeit, deren herrliche Töne zum erstenmal in unserer Stadt erklungen sind, die unvergleichliche Schöpfung, welche Beethoven selbst das größte, gelungenste und vollendetste seiner Werke nannte, die einen ganzen Abschnitt seines Lebens repräsentirt und uns einen Begriff von der exceptionellen schöpferischen Kraft gibt, welche Beethoven bis ins höchste Alter bewahrte. Es ist eine Composition, die uns zugleich den frommen Künstler offenbart, der die Gottheit im Herzen trägt und dessen Gemüth von dem Geist des Christenthums durchdrungen ist, welcher die ganze Messe durchweht und in so erhabener, begeisterter Sprache zum Herzen redet, daß die Erde mit ihren Freuden und Leiden uns entrückt scheint. — — — — — —

Es war ein richtiger Gedanke, daß man die Ordnung des Programms für den ersten Tag umkehrte und die Symphonie eroica statt nach der Messe vor derselben aufführte. So groß auch die Gewalt der Symphonie ist, so hätte doch ihr Glanz theilweise durch den in der Instrumentation der Messe entfalteten Pomp

verdeckt werden können, und dann wird auch der Geist des Hörers so in Anspruch genommen, wenn er Beethoven's Adlerflug in der Messe folgen will, daß er vielleicht nicht mehr so empfänglich für den Eindruck gewesen wäre, den man von der Symphonie zu erwarten berechtigt war. Nur Ein Grund war, der diese Besorgniß unberechtigt erscheinen lassen konnte; es war dies die unübertreffliche Ausführung des herrlichen Werkes.

Das von Herrn Lachner ausgezeichnet geleitete Orchester führte es meisterhaft durch und machte den tiefsten Eindruck. Das Tempo des Trauermarsches wurde etwas langsamer genommen als man es zu hören gewohnt ist, doch müssen wir, obgleich die ganze Symphonie nicht das Geringste zu wünschen übrig ließ, gerade dieser Nummer die Palme zuerkennen, denn die feinen Nuancirungen, an welchen sie so reich ist, wurden hinreißend wiedergegeben. Das Orchester ist bekanntlich bei derartigen Festen nur aus den besten Künstlern zusammengestellt, aber dennoch verdienen die Hörner besondere Erwähnung für ihre Reinheit und ihr Ensemble in dem Trio des Scherzo. Mit einem Wort, das Orchester war des Meisters würdig und hat ihm in dem den Manen eines großen Mannes gewidmeten Marsch selbst einen bleibenden Denkstein aufgerichtet. Herr Lachner aber zeigte, daß er nicht allein in die geheimsten Gedanken des Autors einzudringen, sondern auch sie Andern mitzutheilen versteht.

Wenn wir jetzt zur Ausführung der Messe übergehen, so schrickt man fast zurück vor der in der kolossalen Schöpfung den Mitwirkenden und namentlich den Sängern gestellten Aufgabe. Kann man, nachdem man die Messe gehört, noch fragen, aus welchen Gründen dies als die gewaltigste, größte musikalische Dichtung bekannte Werk bei den großen Musikfesten nur ein einziges Mal im Jahr 1844 in Köln zur Aufführung gekommen, um erst nach einem Zeitraum von 17 Jahren wiederzuerscheinen, warum jede Erscheinung desselben in der Kunstwelt wie ein Ereigniß betrachtet wird und sie in Bewegung setzt, wie es bei unserem Feste der Fall war, wo sich eine bedeutende Anzahl musikalischer Größen, hier zusammengefunden hatten? Der Grund liegt darin, daß die Aufgabe, die Beethoven den Mitwirkenden stellt, eine fast unübersteigliche ist und namentlich für den Frauenchor endlose Schwierigkeiten bietet. Die Stimmen bewegen sich fortwährend in den höchsten Registern, deren sich andere Componisten nicht einmal zu bedienen gewagt haben; alle erdenkliche Hindernisse sind darin aufgehäuft, Synkopen, Staktati, selbst im Presto und endlich ein stundenlanger Kampf gegen Massen von Instrumentalharmonien, welche jeden Augenblick die Sänger zu verschlingen drohen.

Aber unsere Sänger, und namentlich unsere Damen, welche sieben Achtel der Sängerinnen bildeten, lassen sich bekanntlich nicht durch Schwierigkeiten zurückschrecken; je größer die Aufgabe ist, um so mehr wird ihr Eifer und Stolz angeregt, und das gehört dazu um so wie sie es gethan dies Werk zu überwinden, in welchem Beethoven ganz in seine Ideen versunken auf die heilige Begeisterung derer zählt, welche die grandiosen Verhältnisse seines Werkes zu voller Klarheit bringen sollen. Wenn wir den Frauenchor besonders hervorgehoben haben, so soll doch damit den Männern nicht zu nahe getreten sein, die ihre schwere Aufgabe tapfer gelöst haben, wobei wir nur, um unter so Vielem Eins hervorzuheben, auf ihr festes Einsetzen im Glorificamus te, im qui sedes und im et resurrexit hinzuweisen brauchen. Wenn in diesem musikalischen Kampfe selbst die ersten Künstler mitunter schwanken, man darf darüber nicht klagen. So vorzüglich unsere Soli auch waren, es wird immer und immer Einzelnes zu wünschen bleiben, was dem großen Ganzen jedoch keinen Eintrag thut. Wir haben Ursache mit dem ganzen Quartette, in dem unsere ausgezeichnete Dilettantin, Frau Pothoff auf das Schönste mitwirkte, zufrieden zu sein. Herr Lachner beherrschte das Ganze mit siegreicher Sicherheit, und wenn wir einen Wunsch an ihn zu stellen gehabt hätten, so wäre es ein ruhigeres Tempo im Amen des Credo und besonders im dona nobis. Das Erste besonders, diese Fuge von so unendlicher Schwierigkeit, würde dann noch klarer hervorgetreten sein. Es wäre hier die Stelle, den hervorzuheben, welcher durch die ausgezeichnete Leitung der Vorstudien eine so großartige Aufführung möglich gemacht hat, aber wir werden noch bei Besprechung der andern Tage Gelegenheit haben, unseres Herrn Wüllner zu gedenken.

Den zweiten Tag unseres großen Musikfestes könnte man eine Apotheose zweier großen Männer, Mozart's und Händel's, durch ihre eigenen Werke nennen, und wir werden keinen Widerspruch finden, wenn wir sagen, daß unter den 113 Concerten, welche die Niederrheinischen Musikfeste während ihres 38jährigen Bestehens aufzählen, wenige sich eines solchen Gelingens rühmen können. Selten ist wohl ein so glänzender Sieg auf dem Felde der Kunst erfochten worden, wie unsere Sänger ihn in dem Händel'schen Oratorium errangen, und das heilige Feuer, das sie durchdrang, hat wohl nie in höherem Grade sich dem Publikum mitgetheilt. Es handelte sich aber auch um zwei unvergängliche Denkmale, die der deutsche Genius gesetzt, die Symphonie in C mit der Fuge im Schlußsatz von Mozart, und das Oratorium „Josua" von Händel. Wenn das erste dieser Werke, das mit Recht den Beinamen Jupiter-Symphonie trägt, uns bereits in Fleisch und Blut übergegangen, so hat ihm doch die unvergleichliche Ausführung ganz den Reiz des Neuen gegeben, und man war, wie jedesmal, in Verlegenheit, welchem Theil desselben der Vorzug zu geben sei. Solche Schöpfungen eines exceptionellen Genius nimmt man im Ganzen in sich auf, und man erfreut sich immer am meisten an dem Theil, den man gerade hört. Die Ausführung war ausgezeichnet; die Masse trefflicher Saiteninstrumente, das so glücklich zusammengestellte Quartett gaben dem Werk einen unbeschreiblich großartigen Charakter; die Sauberkeit, das Ensemble, der Schwung des letzten Satzes, der doch eine gefährliche Klippe in der Ausführung ist, und bei dem Tempo vivace, in welchem Herr Lachner es nehmen zu dürfen glaubte, noch schwieriger wurde, erregten ganz besonders die Bewunderung der Kunstkenner. Herr Lachner hat seine ganz individuelle Weise die Tempi aufzufassen; so machte er zwischen dem ersten Allegro vivace und dem letzten Satz Allegro molto keinen Unterschied; beide trugen den Charakter eines Presto, eine Bemerkung, die sich ebenfalls auf die Mennett anwenden läßt, welche durchaus den Charakter des Scherzo angenommen hatte, was nach unserer Ansicht der Accentuirung Eintrag that, welche Mozart vorzugsweise in diesen Theil seiner Symphonien gelegt hat. Andererseits wurde der zweite Satz, das Andante zu einem wahren Largo. Wo das Rechte liegt, mag einer tieferen Beurtheilung überlassen bleiben; wir können nur sagen, daß wir anders gewöhnt und daß uns diese Gewohnheit lieb geworden. Wie dem auch sei, die Aenderung hat den Enthusiasmus des Publicums nicht beeinträchtigt, welches von dem unsterblichen Werke hingerissen wurde, und dessen Ausführung mit anhaltendem Jubel aufnahm.

Der zweite Theil des Programms bestand aus dem Oratorium Josua von Händel. Obgleich dasselbe nicht zu den hervorragendsten Werken des Autors, wie der Messias, Judas Makkabaus, Israel und Samson zu zählen ist, so nimmt es doch einen bedeutenden Platz unter denselben ein, und einige Nummern, wie die Chöre „Glorreich ist Gott, und Heil mächtiger Josua" können dem Besten, das er geleistet, kühn zur Seite gestellt werden; es sind wahre Triumphgesänge der himmlischen Legionen. Wir sind stolz darauf, abermals unsere ersten und auftrichtigsten Huldigungen unseren Chören darbringen zu müssen; auch den strengsten Anforderungen, welche die edle, einfache, naiv epische Composition an die Sänger stellen kann, wurde bis zu den geringsten Details Genüge gethan; das Anschwellen und Verklingen des Tons, die dauernde Schönheit desselben in den Pianissimi und Fortissimi war herrlich. Das Publikum war aber auch dergestalt elektrisirt, daß es nicht allein in einen wahren Jubel ausbrach, sondern ohne der schweren Aufgabe zu gedenken, die ohnehin unseren Sängern gestellt war, seine Bravos nicht einstellte, bis auf den stürmischen Ruf da Capo nach den beiden Chören „Glorreich ist Gott" und „Seht den Heldenjüngling nahn" die Sänger sich wie ein einzi-

ger Mann erhoben und den Beweis gaben, daß ihre Kraft noch lange nicht erschöpft sei, indem sie mit erneuertem Feuer und unter allgemeinem Beifallssturm die herrlichen Compositionen wieder anstimmten. Wir können ihnen für den unbeschreiblichen Genuß, den sie uns verschafft haben, nicht herzlich genug danken; wir können nur versichern, daß unsere vereinzelte Stimme der wir hier Worte leihen, nur ein schwacher Wiederhall des allgemeinen Gefühls ist. Der Eifer, der Schwung, die innige Hingebung, mit welchen die Sänger anhaltend bestrebt waren, unsere Meisterwerke in prachtvollster Weise zu verherrlichen, ist über alles Lob erhaben, und Niemand wird so leicht ihre glänzenden Leistungen im achtundvreißigsten Musikfest vergessen.

(Schluß folgt.)

Zeitungsschau.

Ueber die Wagner-Demonstrationen im Wiener Hofoperntheater lassen sich die „Recensionen und Mittheilungen" mit folgenden kräftigen Worten vernehmen: „Im Hofoperntheater wiederholten sich die R. Wagner schon bei der Lohengrin-Aufführung dargebrachten Ovazionen bei der Vorstellung des „fliegenden Holländers" in gleich turbulenter Weise. Einen wie untergeordneten Antheil an diesen Kundgebungen der Sympathie das rein künstlerische Interesse hat, beweist auf das eklatanteste, daß man sich nicht scheut, selbst nach der Ouvertüre zum „fliegenden Holländer", diesem musikalischen Scheusal, dieser aus Abgeschmacktheit und Brutalität zu gleichen Theilen gemischten Mixtur, in einen lärmenden, langanhaltenden Beifallsjubel auszubrechen. Dies ist nur daraus erklärlich, daß sich das Publikum im vorhinein vorgesetzt hatte, zu jubeln, wo sich ihm nur ein äußerer Anlaß dazu bieten mochte; denn könnte das Publikum an dieser Musik selbst Wohlgefallen finden, so müßte es den bloßen Zusammenklang von Tamtam, großer Trommel und noch einigen Lärmwerkzeugen auch schön und bewunderungswürdig finden, da der Sprung von einem zum andern nicht mehr sehr groß ist. R. Wagner wurde übrigens auch während dieser Vorstellung unzählige Male gerufen und dankte am Schlusse derselben mit einer neuerlichen Ansprache an das Publikum, in welcher er seine Absicht aussprach, im Herbst wiederzukommen, um hier seinen „Tristan und Isolde" aufführen zu lassen (wozu wir im vorhinein gratulieren), zu vielleicht hier seinen bleibenden Wohnsitz zu nehmen. — Der ihm hier zu Theil gewordene Erfolg", bemerkte Wagner, „sei für ihn von unsäglichem Werth und werde ihn ermuthigen, auf der Bahn der Kunst fortzuschreiten." — In einem Schreiben an den academischen Gesangverein, der R. Wagner die Ehre eines Ständchens zugedacht hatte, äußert dieser übrigens auch, indem er dankend ablehnt: „Nehmen Sie nun, ich bitte Sie, die Versuchung von mir, diesem Gefühle, das wie eine göttliche Erscheinung nur in hochgeweihter, ewigkurzer Stunde uns entzücken soll, alltraulich nachzutrachten. Es ist namenlos schön, wenn der zarte Schleier, der es dem eigenen Bewußtsein verhüllt, unberührt bleibt." — Das heißt doch Parfum! Es scheint also Wagner mit seiner oft ausgesprochenen Verachtung des Publikums doch nicht so ganz Ernst zu sein! Wir können übrigens auch nicht finden, daß die Ehre, von einem akademischen Gesangverein durch ein Ständchen celebrirt zu werden, eine so gar übermenschliche wäre, daß sie Wagner nicht ohne alle Ceremonien und als eine Sache, mit der es nicht so viel auf sich hat, hätte annehmen können. Aber er mochte denken, daß dies eine gute Gelegenheit sei, sich als einen bescheidenen Mann zu zeigen, und er hat dies demnach in einem Brief gethan, dessen Styl an anderem Orte nicht übel als „Zukunfts-Prosa" bezeichnet wurde."

Nachrichten.

In London wurde fürzlich R. Schumann's B-dur-Symphonie aufgeführt und mit vielem Beifall aufgenommen.

Zu Königsberg fand in der Pfingstwoche ein Provinzial-Musikfest statt; man gab am ersten Tag Händel's „Samson", am zweiten Mendelsohn's „Elias" und am dritten ein Künstlerconcert.

Das Gloria aus Liszt's Graner Messe wurde in Chemnitz unter Th. Schneider's Leitung am 1. und 2. Pfingstfeiertag während des Gottesdienstes in zwei, (doch wohl evangelischen) Kirchen daselbst vor der Predigt aufgeführt!! Musikdirektor Schneider hat sich dadurch ein Dankesvotum der „Neuen Zeitschrift für Musik" erworben.

Die Matthäuspassion von S. Bach kam am Charfreitag auch in Darmstadt durch den Capellmeister Mangold zur gelungenen Aufführung.

Die Stelle eines ersten Capellmeisters am Stadttheater zu Frankfurt a. M. wird am 1. September l. J. frei. Anmeldungen und Bewerbungen sind bis 15. Juni an den engeren Ausschuß der Theater-Actien-Gesellschaft zu richten.

Herr Heinr. Weidt hat seine Stelle als Musikdirektor am kurfürstl. Hoftheater zu Cassel niedergelegt.

Beethoven's sämmtliche Ouvertüren sind in einem zweihändigen Arrangement von E. Pauer bei Breitkopf und Härtel erschienen.

Die städtische Musikschule zu Znaim (in Mähren) macht unter der Direktion von Hein. Fiby unverkennbare Fortschritte. Neben der in Znaim zum erstenmal gehörten Es-dur-Symphonie von Mozart, der ebenfalls zum erstenmal gebrachten Ouvertüre von Mendelssohn zur Operette: „die Heimkehr" und einem Violinconcert von Beriot führte der genannte Kapellmeister seinem Publikum auch einen Vocalchor von L. Weiß, dann einen Entreakt aus „Lohengrin" und eine Sopran-Arie (?!) aus „Tannhäuser" von R. Wagner vor. Den Znaimern hat offenbar der Wagner'sche Entreakt am besten gefallen; sie ließen ihn sich wiederholen. Uebrigens ergab das Concert statt eines Ertrages für die Musikschule ein Deficit.

Wien.

Das Abendblatt der Wiener „Presse" vom 3. Juni meldet aus Paris: „Im Interesse der Künstler und Künstlerinnen, welchen die Recensionen des Pariser Kritikers, Herrn Fiorentino im „Moniteur" (!) und im „Constitutionel" unmenschlich theuer zu stehen kamen (!), hat endlich Graf Persigny die Abschaffung dieses Herrn durchgesetzt." Gibt es bei uns in Wien keinen Persigny?! —

Die Wiener Journalistik hat in ihren hervorragendsten Vertretern sich über die „Wagnerwoche" einmüthig ausgesprochen, und laut Protest eingelegt gegen die Zumuthung, daß die Wagner gebrachten Ovationen von dem musikalischen Publikum Wiens ausgingen. Eine Correspondenz aus Wien in der „Niederrheinischen Musikztg." Nr. 21 dürfte daher nicht so ganz Unrecht gehabt haben, wenn sie den dem einfachen Menschenverstand unbegreiflichen Lärm aus anderen Ursachen zu erklären suchte.

Frau Marchesi-Graumann hat ihre Stelle als Professorin am Conservatorium definitiv niedergelegt. Dieser hehemente Bruch scheint uns nicht ganz natürlich. Die Direktion hatte die guten Seiten ihres Unterrichts bei verschiedenen Gelegenheiten warm anerkannt, und dem Tadel der Presse hätte man bei einer normalen Gestaltung des Conservatoriumsvorstandes in einer für alle Theile ehrenvollen Weise gerecht werden können. Wir vermögen den Zustand eines Conservatoriums nicht normal zu nennen, an welchem der artistische Direktor Nichts zu sagen hat, und die Direktion sich principiell in die Details des Unterrichts nicht einmischt.

Heute Abend veranstaltet der Akademische Gesangverein bei günstiger Witterung eine schon zweimal verschobene Liedertafel in der „Neuen Welt" in Hietzing zum Besten der akadem. Unterstützungsvereine. Es kommen dabei u. A. Chöre von Silcher, Lachner, Mendelssohn, Marschner, Zöllner, Tschirch, Abt, Speidel, Reichardt zur Aufführung. —

Berichtigungen.

Ein Fragezeichen, welches die Red. d. Bl. in einer Notiz der vorigen Nummer über den Dresdner Tonkünstlerverein eingeschoben hatte, veranlaßte den Einsender jener Notiz uns mitzutheilen, daß unter jenen 46 Versammlungen auch die Vorstandssitzungen u. s. w. eingegriffen sind. Dadurch beheben sich unser Bedenken gegen die nicht zusammenstimmenden Ziffern. D. Red. — Pag. 170, 2. Sp. Z. 9 v. o. lies statt angenehmsten „angemessensten."

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 24. Wien, 15. Juni 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Witwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Xr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Xr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Xr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Die alte Harmonielehre im Streit mit der neuen. Von S. Bagge. (Schluß.) — Recensionen. — Das 38. Niederrheinische Musikfest in Aachen. (Schluß.) — Correspondenz aus Frankfurt a. M. — Nachrichten.

Die alte Harmonielehre im Streit mit der neuen. *)

Von **S. Bagge.**

(Schluß.)

In Betreff 8. Gewisser Fundamentschritte.

Herr W. sagt über die Akkordfolge III—VII—IV sie habe von Anno 1860 bis zum heutigen Tag für correct gegolten. Mag sein, daß die Bücher mancher Gelehrten (mit Ausnahme S. Sechter's und Kirnberger's) hierüber keine feste Regel aufgestellt haben, da ihnen selbst die musikalische Logik vor lauter Arithmetik noch nicht aufgegangen war. Doch wenn sie jene Schritte billigten, so straft sie die gesammte wirkliche Musik Lügen, und ich biete Herrn W. jede Genugthuung, wenn er mir die fragliche Dreiklangsfolge (mit dem von ihm daruntergesetzten Grundbaß) in dem Werke **) eines anerkannten Tonsetzers nachweist. Eine Akkordfolge, die ihren natürlichen Baß nicht verträgt, ist aber allezeit anders zu erklären, und wird stets auf Vorhalte und Durchgangsnoten zurückzuführen sein. —

9. Der Modulation.

Mein ehrenwerther Gegner beklagt sich Seite 17 bitter über den von mir gefällten Ausspruch, er bringe „längst bekannte Dinge, die in jeder vernünftigen Harmonielehre stehen", und will das so lange in Zweifel stellen, „bis ich ihm wenigstens eine Harmonielehre näher bezeichnet habe", wo das der Fall sei. Nun übersieht Herr W. wohl, daß mit obigem Ausspruch nur jener Theil des betreffenden Capitels gemeint sein konnte, den ich nicht angefochten habe. Denn die wirklich neuen, von mir aber bekämpften Modulationen sind doch selbstverständlich nicht unter jene zu rechnen, von denen ich sagte, sie ständen in jeder „vernünftigen" Harmonielehre. Was nun die Beziehungen von C-dur zu G-dur, F-dur, A-moll, E-moll, D-moll betrifft, so findet sie mein Gegner bei A. B. Marx (Allgemeine Musiklehre Seite 69 ff) und in vielen andern Lehrbüchern, die aufzuzählen nicht nöthig erscheint; dieselben und auch noch die Beziehungen zu F-moll, C-moll, G-moll bei S. Sechter (Grundharmonien Seite 101 ff). Dieselben und noch die zu Es-dur, As-dur, E-dur berührt auch Marx (wie oben) und M. Hauptmann (Harm. u. Metr. S. 181 ff.) gibt ihre Begründung, wie auch noch die der Beziehung zu A-dur und Des-dur (letztere gelegentlich der Erörterungen in Betreff des „übergreifenden Systems").

10. Der „Tonart der Mitte."

Herr W. leitet eine Verwandtschaft von C-dur mit Fis- oder Ges-dur als „Tonart der Mitte" (C—$\frac{Fis}{Ges}$—C) aus Beethoven's großem B-Quartett ab, wo das Andante con moto aus Des-dur, und das folgende Allegretto tedesco aus G-dur geht. Hierauf erwidere ich mit demselben Argument, welches Herr W. in Betreff jener Stelle im Finale der Eroica gegen mich geltend gemacht hat, vielleicht aber mit mehr Recht: daß das Quartett aus B geht, womit sowohl Des-dur (durch f, der Quinte des B-Akkords) als G-dur (durch d, die Terz des B-Akkords) verwandt sind. Die beiden Sätze sind aber völlig getrennt, schließen sich nicht an einander an! Die wahre „Tonart der Mitte" ist hier nicht G (Des—G—Des) oder Des (G—Des—G) sondern B (Des—B—G). —

Eine Beziehung zwischen C und Fis ist allerdings vorhanden; die beiden Akkorde finden ihren Zusammenhang aber in einem Dritten, außer ihnen liegenden, nämlich in H-moll oder H-moll-dur, wo der C-Akkord auf der zweiten erniedrigten Stufe praktisch vorkommt (wie Hauptmann übrigens auch theoretisch trefflich nachweist). Drehe ich die Sache um, und stelle den C-Akkord in Beziehung zu dem von Ges, so findet man beide vereinigt in F-moll oder -dur, wo der Ges-Akkord dieselbe Stelle einnimmt, wie oben der C-Akkord in H. (Siehe den letzteren Fall in Beethoven's F-moll-Sonate op. 57, Takt 4 und 5). Das ist aber eben die Hauptsache, daß die Beziehung zweier Akkorde, die unter einander nichts direkt Verwandtes haben, nicht bloß für den rechnenden und demonstrirenden Theoretiker, sondern vor Allem für das musikalische Gefühl des einfachen Menschen verständlich wird. Die „Verständlichkeit" gründet sich aber darauf, daß die Tonart, in welcher zwei sich fremde Akkorde die Begründung ihrer Verwandschaft finden, wirklich zum Vorschein kommt; sie allein (die Tonart) vermag das Getrennte, Wildfremde als in einer höheren Einheit vermittelt zusammenzufassen.

11. Der Unterdominante in der Molltonart.

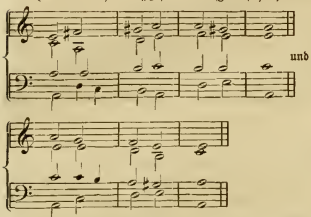
Was die Gegenüberstellung von G-moll und C-dur betrifft, so ist Herr W. selbst schuld, wenn ich ihn etwa mißverstanden habe. Er sagt ausdrücklich „die beiden Tonarten seien nicht zu modulatorischen Gegensätzen zu benützen", was nicht absolut richtig ist. Daß übrigens die Molltonart immer einen weichen Unterdominantakkord bewahren müsse, bestreite ich. Wenigstens ist in A-moll das fis ebenso berechtigt als das g. Beide Töne liegen in der Tonleiter, können also auch akkordisch vorkommen; freilich kann man ihrer in der freien Composition ganz entrathen, denn es gibt hier keinen Zwang, die Tonleiter von der ersten bis achten Stufe zu benützen. Schon Rameau (d'Alembert) stellt zweierlei Tonleitern auf, die eine von der 7. Stufe aufwärts bis zur G., die andere von der 1. bis 8. Stufe, und zwar schon in der Dur-Tonart. In Moll ist diese Doppelerscheinung praktisch längst benützt, und die Theorie hat die

*) Wir ersuchen unsere geehrten Abonnenten in der vorigen Nummer, Seite 178, Sp. 2, in dem Absatz über das Quintenverbot Zeile 11 nach den Worten „zu einander verhalten" einzuschalten: „und vom Gehör auch sogleich in dieser Weise aufgefaßt werden."

**) Daß die obige Folge in Hiller's „Generalbaß-Uebungen" vorkommt, habe ich mit Bedauern bemerkt. Sie wird dadurch nicht besser.

Praxis anerkannt. Am klarsten hat S. Sechter die Consequenzen gezogen, wenn er die Bedingung aufstellt, daß fis in gis steige, und g nach f falle, denn die beiden Töne sind eben nur dazu da um von der 5. in die 7. oder von der 8. in die 6. Stufe zu gelangen.

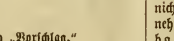
(Aus dem Choral: „Jesus meine Zuversicht.")



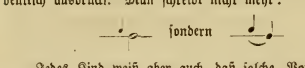
Es bedarf hier wohl keiner besondern Erwähnung, daß in der praktischen Musik auch der Schritt f—gis und umgekehrt melodische Geltung erlangt hat. —

12. Der Begriffe „Vorhalt" und „Vorschlag."

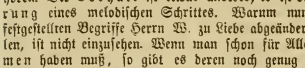
Der Streit darüber, was man einen Vorhalt und was man einen Vorschlag nennt, ist für die Tonwissenschaft nur insofern von Wichtigkeit, als durch die ungleiche Terminologie viele Mißverständnisse für das lesende und Aufklärung suchende Publikum entstehen. Will man sich darüber einigen, so muß man auf Grundlage des geschichtlich Gewordenen vorgehen. Nun weiß jedes Kind, daß es lange und kurze Vorschläge gegeben hat, daß man aber die langen heutigen Tags nicht mehr mit kleiner Schrift notirt, sondern die Theilung des Werthes deutlich ausdrückt. Man schreibt nicht mehr:



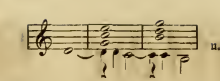
Jedes Kind weiß aber auch, daß solche „Vorschläge" betont werden, daß sie dem accentuirten Taktttheile angehören. Der Vorhalt ist etwas anderes, er ist die Verzögerung eines melodischen Schrittes. Warum nun diese längst festgestellten Begriffe Herrn W. zu Liebe abgeändert werden sollen, ist nicht einzusehen. Wenn man schon für Alles einen Namen haben muß, so gibt es deren noch genug andere, z. B. Ueberschläge, rücklehrende Durchgänge, unterbrochene Vorhalte. Das erste von Herrn W. aufgestellte Beispiel (S. 20) ist auch nach meiner Theorie unrichtig (obwohl in der Praxis, bei schnellem Tempo z. B. nicht gänzlich zu verwerfen), aber nur deßwegen unrichtig, weil in den oberen Stimmen die Auflösungsnote gleichzeitig mit dem Vorhalt vorhanden ist:



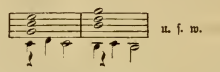
Es müßte um ganz rein zu sein dahin abgeändert werden:



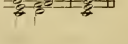
Das zweite Beispiel (S. 21) enthält eigentlich bloß unterbrochene Vorhalte:



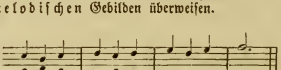
oder unvollständige rückkehrende Durchgänge:



Daß Herrn W.'s Theorie in Betreff der Vorhalte eine wirre ist, geht am entschiedensten daraus hervor, daß er sie zuerst „fest und gewichtig" auf accentuirtem Taktttheil auftreten läßt, später aber Dinge unter demselben Namen hinstellt, die durch ihr Vorkommen auf nicht accentuirtem Taktttheil sich gerade als Nichtvorhalte erweisen. Wenn Herr W. z. B. diese Folge:



nicht als Akkordfolge (C—H—C, oder besser C—G—C) hinnehmen will, sondern den Septakkord d f h für einen „Vorhalt" erklärt, so stimmt das nicht mit seiner Lehre vom Vorhalt überhaupt. Besser würde man denselben Zusammenklang als „rückkehrenden Durchgang" bezeichnen, und ihn den mehr melodischen Gebilden überweisen.



Das Großartigste an theoretischer Confusion leistet Herr W. übrigens mit seiner Erklärung jenes Liszt'schen Anfangs zur Prometheus-Ouvertüre. Abgesehen davon, daß es unerhört ist, Harmonien, die einen Raum von 20—30 Takten einnehmen, als Vorhaltsakkorde zu erklären, und von dem Gewicht, welches auf jeden einzelnen Zusammenklang dort gelegt ist, besonders auf den Quartsextakkord g c es (den wohl außer Herrn W. Niemand als den Vorhaltsakkord g c dis vernehmen wird), so frage ich noch, mit welchem Recht man die Baßschritte f fis g als „Vorhalte" vor Gis annehmen darf! Hebt die ganze Erklärung dieser Stelle nicht Herrn W.'s Theorie vom Vorhalt auf, von dem er doch lehrt, daß er auf gutem Taktttheil (die Auflösung also auf dem schlechten) steht?

13. Des Grundbasses im Septimenakkord h d f a.

Wenn es wirklich wahr wäre, was Herr W. vorgibt, daß „der alten Lehre nach" der Akkord h d f a allezeit den Ton G als hinzuzudenkenden Grundbaß hat, so würde ich dieser „alten Lehre" feierlichst abschwören. Meines bescheidenen Wissens ist es nur der Fall, wenn in C-dur nach dem genannten Akkord der C-Akkord folgt.

14. Der Benennungen: Ganz- und Halbladenz.

Mein liebenswürdiger Gegner spöttelt über „die ganze Welt des Herrn Bagge" und will es nicht glauben, daß man unter „Halbcadenz" einen Schluß auf der Oberdominante versteht. Ich erlaube mir daher, ihm folgende Capitel vor die Augen zu führen: Albrechtsberger Compositionslehre Seite 182. Schilling's Encyclopädie (siehe Cadenz). Marx's Allgem. Musiklehre Seite 229 und 230. Desselben Compositionslehre, 3. Ausgabe Band I Seite 62 und 300. E. F. Richter Lehrbuch der Harmonie Seite 161. Louis Köhler, leichtfaß-

liche Harmonielehre (1861) Seite 97. (Dieser Autor rechnet auch die Cadenz auf der Unterdominante zu den Halbschlüssen.) Sogar R. Wagner spricht in seinem famosen Briefe: „Zukunftsmusik", dort wo er Mozart'sche Symphonien „Tafelmusik" nennt, (Seite 43) von Halbschlüssen, worunter offenbar Cadenzen auf der Oberdominante gemeint sind. Einen Schluß auf der Tonika mit vorausgehender Unterdominante nennt man „in der ganzen Welt des Herrn Bagge" Plagalschluß, auch Kirchenschluß. Siehe Marx Compositionslehre Band I Seite 299. M. Hauptmann H. und M. Seite 212. E. F. Richter L. d. H. Seite 20. L. Köhler L. H. Seite 97. — Zu der „ganzen Welt" des Herrn Weitzmann dagegen gehört meines Wissens von bekannteren Autoren nur Dehn.

15. Des Schlusses eines Tonstücks.

Es ist Herrn W. aus meinen Worten „nicht klar geworden, wie man es anfangen will ein Tonstück oft zu schließen." Wenn in meiner Kritik von Schlüssen die Rede war, welche statt Befriedigung „Ueberdruß und Grauen" erwecken, und beigefügt wurde, daß dies um so mehr der Fall sein werde, wenn dergleichen „oft aufgetischt" werde, so wollte damit einfach darauf hingewiesen sein, daß die „Neudeutsche Schule" es förmlich darauf abzusehen pflegt, alle natürlichen Schlüsse zu vermeiden, daß sie verdorbene Schlüsse sehr oft anzuwenden pflegt. Dieses „oft" bezieht sich theils auf eine große Anzahl von Musikstücken Liszt's und seiner Nachahmer, theils kann es auch auf die verschiedenen Schlußfälle eines desselben umfangreicheren Werks bezogen werden. Herr W. wird doch nicht in Abrede stellen wollen, daß ein längeres Tonstück mehr Schlüsse (Cadenzen) hat als bloß den einen, wo dasselbe wirklich aufhört?! Jede Ganzcadenz enthält einen Schluß, wie etwa der Punkt ein Schluß in der Schriftsprache ist. Nun weiß ich wohl, daß die Neueren diesen „Punkt" hassen, und Musikstücke schreiben, welche sich ausnehmen wie etwa ein Brief von ungebildeten Menschen, die weder Ortographie noch Grammatik gelernt haben, wo Alles in einem unendlichen Satz fortläuft (R. Wagner's „unendliche Melodie" gehört auch hieher). Gerade gegen diese, freilich nicht aus Unwissenheit, sondern aus Verschrobenheit hervorgehende Manie war mein obiger Satz gerichtet, und ich bedauere den Theoretiker, der solches Unwesen unterstützt und sich an jene blasirten Leute anschließt, deren Kinnladen sofort zum Gähnen gereizt werden, wenn sie jemals die Folge $\frac{7}{}$—I vernehmen.

16. Der Chromatik.

Das hier vorliegende Mißverständniß läßt sich vorerst auf den Ausdruck des Herrn W. zurückführen, da er nämlich sagt: „die neuere Tonkunst fasse die chromatischen Töne anders auf, als die ältere." Hätte mein Gegner gesagt: „die neuere Lehre" so würde man sich leichter über diesen Punkt verständigt haben. Die Chromatik ist zwar nicht für die Kunst, wohl aber für die Theorie immer einer der schwierigsten Punkte. Herr W. ist jedoch im Irrthum wenn er meint, daß erst in seiner Preisschrift, oder im Hauptmann'schen Werke die Unabhängigkeit chromatischer Schritte von den Hauptakkorden ausgesprochen sei. Schon S. Sechter zeigt in seinen „Grundharmonien" auf das ausführlichste das Verhältniß chromatischer Durchgänge zu der einfachen harmonischen Unterlage, und stimmt mit Hauptmann darin überein, daß ein chromatisch erhöhter Ton melodisch ein Leitton, ein chromatisch erniedrigter Ton ein gleichfam abwärts führender Leitton sei, ohne daß deßhalb die Harmonie die nach dem Leitton folgende Stufe als Octave der Tonart, wohin der Leitton führt, aufzufassen verpflichtet sei. Wenn ich z. B. in C-dur zwischen g und a den Ton gis einschiebe, so ist derselbe zwar melodisch dem A-moll entnommen, und verlangt auch nach a geführt zu werden, es ist aber nicht nothwendig, daß der A-moll-Akkord oder gar die A-moll-Tonart dabei eintritt, so wenig die melodische Folge h—c immer die Akkordfolge *G*—C und die Tonart C-dur verlangt oder vorausgesetzt. Ueberhaupt verhält sich der chromatische Durchgang zur Harmonie wie der diatonische. Wenn ich melodisch von e durch d nach c gehe, so liegt dem wohl, falls ich überhaupt mich in C-dur fühle, die Akkordfolge C—G—C zu Grunde; ich kann aber auch den C-Akkord liegen lassen oder die Akkordfolge C—A unterlegen; das d ist dann ein Durchgang; mit anderen Worten: die Harmonie nimmt nur vom Ausgang und Ende der melodischen Phrase Notiz. Gehe ich aber melodisch von g durch gis in a, oder von a durch as in g, so nimmt die Harmonie ebenfalls nur vom Ausgang und Ende Notiz und bringt die naturgemäße Akkordfolge C—F und F—C, oder auch andere passende Harmonieschritte, worüber bei S. Sechter *) Seite 119 ff. Viel und Bemerkenswerthes zu finden ist.

17. Der Enharmonik.

Die Anführung von Beethoven's enharmonischer Verwandlung im Trauermarsch op. 26 dürfte manchem Musiker ein Lächeln abgelockt haben, und mein Gegner ist da in eine komische Falle gegangen. Der Eintritt von H-moll statt Cesmoll im 9. Takt ist doch wohl bloß des leichteren Lesens wegen da?! Wenn man ein Stück aus As-moll mit sieben Been schreibt, so ist es natürlich, daß man sich der enharmonischen Verwandlung bedient, will man sich der Modulation nach der Unterdominantseite hin nicht gänzlich begeben oder den Spieler durch gehäufte Doppel-Bee verwirrt machen. Die Modulation As-moll, Ces-Dur, H (Ces-) moll, D-dur, wie sie Beethoven dort anwendet, ist analog der Modulation A-moll, C-dur C-moll, Es-dur, also eine einfach diatonisch-chromatische. Wenn nun mein gelehrter Gegner glaubt, der Trauermarsch schlöße in Folge jener Modulation in bbb-moll, so übersieht er die wirkliche rückwärts lenkende enharmonische Verwandlung, die im 16.—17. Takt durch den verminderten Septimenakkord vor sich geht, und durch welche Beethoven, nachdem er faktisch in Ees-dur war nach As zurückkommt. Der Akkord ees, f, as, ces dieser Schreibart nach in Ges-moll oder Ges-dur stehend, wird durch die Verwechselung des ees mit d siebente Stufe von Es, der Oberdominante von As, nicht von bbb! — Auch ist zu bemerken, daß Beethoven die beiden Verwechselungen (die uneigentliche und die wirkliche) in solchen Momenten bringt, wo Theilschlüsse eingetreten waren, also, wenn wir so sagen dürfen, bei den rhythmischen Schwingungsknoten. — Eine wirkliche enharmonische Verwechselung hat kürzlich L. Köhler in der D-moll-Sonate op. 31 (29) „entdeckt." Beethoven war hier von der Hauptton art nach F-moll gerathen, und um wieder in jene zurückzukommen verwandelt er Des-dur in Cis-dur und geht über Fis-moll, D-dur, G-moll dahin. Hier findet allerdings eine Täuschung des Ohrs **) statt, wie sie bei jeder wirklichen enharmonischen Verwandlung vorkommt. Es ist aber die einzige in der ganzen D-moll-Sonate, sowie jene die einzige war in der As-dur-Sonate. Und wie bedeutsam ist sie dort angewendet, in wie tiefem Zusammenhang mit dem ausgesprochenen Inhalt! — Ich habe schon einmal erklärt, daß ich in der Instrumentalmusik die Anwendung der Enharmonik keinesfalls verwerflich finde, nur sollte sie um eben der Täuschung willen, die sie dem Ohr bereitet, nicht anders als an

*) Da ich in diesen Erörterungen das Sechter'sche Werk mehrfach citire, so kann ich nicht umhin, hier das Bedauern auszusprechen, daß dasselbe wegen seines schwerfälligen Styls und vielfach unnöthiger Breite nicht mit Unrecht als ungenießbar bezeichnet wird.

**) Aber auch hier ist eine solche nur für den Musiker bemerklich, der überhaupt sich der Tonart bewußt ist. Dieser hört nach F-moll Desdur; erst da die folgende Harmonie ihm als Ges-moll unbequem wird, merkt er den enharmonischen Uebergang und findet sich in der jenseitigen Region zurecht. Dem gewöhnlichen Hörer bleibt das Alles verborgen, er merkt nicht einmal, daß etwas Besonderes vorgeht.

*

bedeutsamen Stellen gebraucht, nicht als tägliches Brod, sondern als Würze verwendet werden. Und das war es, was ich mit „dem Blech und der großen Trommel“ andeuten wollte, die man ja doch hoffentlich auch nicht mit der Stellung z. B. der Violine wird vertauschen wollen. Herr W. scheint den gemachten Vergleich nicht verstanden zu haben, oder nicht haben verstehen zu wollen.

Und nun noch einige Schlußbemerkungen: Herrn W.'s Bestreben war, erstens die Neuerungen zu rechtfertigen, welche von einigen Tonsetzern gebracht wurden; zweitens eine neue Harmonielehre hinzustellen, die für die strebende Jugend zur Basis ihrer musikalischen Experimente zu dienen habe. In ersterer Hinsicht hat er praktische Ungeheuerlichkeiten durch theoretische zu erklären, also so zu sagen den Teufel durch Belzebub auszutreiben gesucht. Den ästhetischen Drudenfuß hat er durch Ratten abnagen lassen wollen, dadurch aber bewiesen, daß er selbst gefangen war und über das Hinderniß nicht anders hinaus konnte; — in letzterer Hinsicht hat er Einiges von M. Hauptmann benutzt um seiner Schrift eine scheinbare theoretische Unterlage zu geben. Die Consequenzen aber, die er gezogen hat, beweisen, daß er Hauptmann kaum richtig verstanden, noch weniger denselben im guten Sinne benützt und weiter entwickelt hat. Der Letztere wird daher bald mit Recht wie Hegel von sich sagen können: „Von allen meinen Schülern hat mich nur einer verstanden, und der hat mich mißverstanden.“

Recensionen.

Mehrstimmige geistliche Gesänge.

Motette für 2 Chöre a capella von G. Bierling op. 25. Breslau, Leuckhart'scher Verlag.

5 geistliche Lieder für gem. Chor von Chr. Fink op. 8.

5 geistliche Lieder für gem. Chor von demselben op. 10. Winterthur. Rieter-Biedermann'scher Verlag.

4 Motetten zum allerheiligsten Sacramente für 2 und 3 weibliche Stimmen mit Begleitung von Orgel oder Harmonium oder Pianoforte von Ed. Beez. op. 1. Derselbe Verlag.

-r- Der bekannte und geschätzte Dirigent des Berliner Bach-Vereins, von welchem in einer früheren Nr. dieses Blattes schon einige Werke besprochen wurden, liefert uns in der zuerst angezeigten Motette, welche wenn wir nicht irren schon in Berlin, Breslau und Leipzig mit Beifall aufgeführt worden ist, ein für die Gegenwart interessantes, ja wir möchten sagen in gewissem Sinne wichtiges Werk. Dasselbe darf nämlich, wie man auf den ersten Blick sieht, als eine selbstständige Darstellung desjenigen Kunstideals betrachtet werden, welches sich dem Autor auf Grund seiner musikalischen und ästhetischen Befähigung durch das eingehende Studium Bach'scher Werke gebildet hat. Dies fordert eine ernstlichere Beachtung, weil es ein Zeichen der Zeit ist. Das Studium Bachs nimmt — wir dürfen uns Glück dazu wünschen — entschieden zu; jeder Versuch daher, selbstständig aus Bach'schem Geiste Gezeugtes zu geben, verdient unser Interesse, wenn er auch seiner Aufgabe nicht ganz gewachsen wäre. Es kommt natürlich darauf an, wie diese Neugestaltung auf altem Grunde stattfindet, und die Vergleichung derartiger Werke ist namentlich jüngeren Musikern zu empfehlen, weil ihnen dieselben zur Auffindung des richtigen Weges gewiß gute Dienste leisten. Hiezu ist auch die Bierling'sche Motette insofern höchst brauchbar, als sie Jedem, der es sehen will, zunächst einmal deutlich zeigt, wie man Bach nicht nachahmen muß. Dies zu lernen ist in unsern Tagen schon ein erklecklicher Gewinn, und darum empfehlen wir das Werk jedem jungem Musiker zum Studium. Man lernt bekanntlich aus Fehlern zuweilen mehr als aus Meisterwerken. — Einige Gesichtspunkte mögen hierbei zur Orientirung dienen.

Daß zunächst das Werk nach Anlage und Styl eine Nachahmung Bach'scher Compositionen sei, bedarf wohl keines Beweises. Wen die Hauptmotive und die Stimmführung von Nr. 1 und 2 — um nur das ins Auge Fallendste zu nennen — noch nicht davon überzeugt hätten, den würde die Choralbearbeitung (Nr. 3) außer Zweifel setzen. Ob der Autor diese Nachahmung beabsichtigt habe, aber nicht, überhaupt welche innere Stellung zu der beregten Frage er eingenommen haben mag, ist für die Thatsache natürlich ohne Belang. Aber eben dieser Umstand, daß die erwähnte Familienähnlichkeit so hervorstechend ist, flößt von vornherein das Bedenken ein, ob das Werk auch nach Geist und Form den Bach'schen nachgeahmt sei. Hierauf muß es doch ankommen; sonst würden schwerlich zwei der bedeutendsten musikalischen Talente aller Zeiten das Unterfangen, den Altmeister nachzuahmen, mit klarster Entschiedenheit für ein vergebliches Bemühen erklärt haben, nämlich seine beiden eigenen Söhne Philipp Emanuel und Friedemann. (vgl. Forkel). Bach dürfte in der That nach Geist und Form unnachahmlich sein. Selbst abgesehen einmal von der Hauptsache, daß — vom musikalischen Talent gar nicht zu reden — sowohl die Tiefe seines persönlich-sittlichen Lebens als die Beherrschung der polyphonen Form abgeht, schon die ganz spezifische Selbstbeschränkung, welche für uns unvermeidlich ist, wenn wir in seinen Formen produziren wollen, verschiebt das wahre Verhältniß des schaffenden Subjektes zum Gegenstande. Nur weß das Herz voll ist, geht der Mund über. Die musikalische Denkart aber, welche uns, wir mögen wollen oder nicht, beherrscht, läßt einen mit einer gewissen Ignorirung ihrer selbst verbundenen Rückgang auf ältere Standpunkte selbst bei der edelsten Absicht niemals ungestraft. Damit ist also jede strenge oder getreue — nach Anderen sklavische — Nachahmung Bach's ohne Weiteres als unhistorisch gerichtet. — Die Nachahmung Bach'schen Geistes und Bach'scher Form kann mit gutem Erfolg und mit dem Anspruch auf künstlerischen Werth und persönliche Selbstständigkeit nur so geschehen, daß man die Prinzipien seines Schaffens erforscht und dieselben dann auf die Ausbildung des eigenen Produktionstalentes läuternd und vertiefend, verklärend und bereichernd anwendet. So weit die Prinzipien mit denen aller großen Meister übereinstimmen, versteht sich das ja von selbst. Die ihm Eigenthümlichen aber haben, wie oft genug wiederholt worden ist, für unsere Zeit eine ganz besondere Bedeutung. Unter seinen musikalischen Grundsätzen nun ist — um von den ästhetischen hier zu schweigen — einer der hervorstechendsten das eigenthümlich-gegensätzliche Verhältniß, in welches er die Melodik zur Harmonik gestellt hat. Innerhalb der elementarischen Grundharmonien, der nächstverwandten Tonarten wie der Hauptakkorde (Dreiklang, Septimenakkord und deren nächste Sprößlinge) entfaltet er den unerschöpflichsten Reichthum von Melodien vermöge der vollen Freiheit der Stimmfortschreitungen. Die wahre Größe Bachs besteht nun aber keineswegs in dieser scheinbar unumschränkten Freiheit der Bewegung, sondern vielmehr in der staunenswürdigen Feinheit der Beschränkung, die er sich dabei auferlegt. Er macht keineswegs alle möglichen Durchgänge und Fortschritte, sondern gerade immer nur die, welche in die Grundharmonie, von der er ausging und die er umschreibt oder feiner schattirt, auf die wohllingendste Weise hineinpassen und doch zugleich einen unmerklichen Uebergang zu der nächsten Grundharmonie bilden, so daß man unzählige Male eine natürliche Brücke findet, welche durch die Aufeinanderfolge zweier Hauptharmonien fest und unerschütterlich bestimmt ist, aber doch auch wieder ihrem melodischen Verlauf nach die reichste Mannigfaltigkeit zuläßt. Dieses absolute Maß in der Modulation und in der Stimmführung ist nichts Anderes als jene vielgerühmte überall charakteristische, inhaltvolle Individualisirung der Stimmen; und das eben möchte in rein musikalischer Hinsicht das Zunächstliegende und Wichtigste sein, was wir von Bach zu lernen haben. Beweglichkeit der Stimmführung kann ein talentvoller Musiker durch contrapunktische Studien lernen; das richtige, schöne Maß lehrt ihn Keiner als Bach. An harmonisch-modulatorischem Material ist seit Schubert eine so unver-

schöpfliche Fülle von Neuem zu Tage gefördert worden, daß es eben nur der geschichten Verwerthung bedarf, um noch immer etwas Tüchtiges damit anzufangen; und dazu gibt die Bachsche Art, mit den Grundakkorden zu operiren, die trefflichste Anleitung, eine künstlerische Zucht, die unserer erschlafften und blasirten musikalischen Zeugungskraft und unserm schwindsüchtig sentimentalen Empfinden aufs dringendste Noth thut. — Dies cum grano salis auf die Vierlingsche Motette angewandt, führt uns zu der unumwundenen Erklärung, daß der Autor derselben das innerste Wesen Bachschen Geistes und Bachscher Form sich noch nicht zu eigen gemacht hat. Daß zunächst seine Hauptmotive sowohl als länger ausgeführte Stellen etwas trivial klingen, schlagen wir noch nicht hoch an; der Inhalt des Textes *) dringt ja nicht eben in den Mittelpunkt des christlichen Glaubens ein; so allgemein religiöse Stimmungen können nur von den größten Meistern mit innigerer Wärme und dem aus der tiefsten Seele quellenden Jubel der Begeisterung wiedergegeben werden, sekundäre und tertiäre Talente werden ihrer Natur nach immer mehr die Aeußenseite solcher Texte ins Auge fassen müssen. — Weit mehr kommt es uns hier auf die Art und Weise an, wie der vorhin erwähnte Grundsatz Bachschen Styles in dem vorliegenden Werke zur Anwendung gekommen ist. Daß der Autor sich nicht des modulatorischen Materials moderner, sondern alter Musik bedient, gilt uns nach dem Obigen nicht als ein Vorzug, sondern vielmehr als eine nicht ganz klare Erfassung seiner Aufgabe, auf Kosten der Frische, Natürlichkeit, Unmittelbarkeit und Tiefe seines Empfindens. Seine Stimmführung ist zwar bewegt, aber es scheint mehr das Prinzip der Bewegung im Allgemeinen als das des charakteristischen Maßes und des reinen Wohlklangs dabei gewaltet zu haben. Am schärfsten tritt das hervor in den beiden fugirten Abschnitten und in den Choralsatze. Bei dem ersten derselben (in Nr. 1) liegt der Grund der häufig übel klingenden, zum Theil monströsen Modulationsfortschritte schon in dem unreinen Verhältniß des Gegenthemas im Baße zum Hauptthema im Alt; reduzirt man dasselbe auf die ihm zu Grunde liegenden 4—5 wesentlichsten Harmonien, so ergibt sich eine Folge von Akkorden, die ein mit Bachscher Modulation vertrautes Ohr aufs Entschiedenste verletzen muß. Das steigert sich natürlich, je verwickelter die Combinationen werden. Auch der 2. fugirte Abschnitt (in Nr. 2) enthält eine verhältnißmäßig bedeutende Anzahl musikalischer Unmöglichkeiten; Stimmführungen, welche einem Schüler Bachs sicherlich einen tüchtigen Rüffel vom alten Meister eingebracht hätten. Ganz verfehlt aber ist die Choralbearbeitung; die Modulationen und die Durchgänge in den Stimmen sind zur Hälfte unnatürlich und gemacht; man merkt die Absicht, etwas Besonderes damit sagen zu wollen und man wird um so verstimmter, je weniger man im Texte Veranlassung zu dergleichen Experimenten sieht. — Dies veranlaßt schließlich den hoffentlich nicht zu frommen Wunsch, daß man den alten Bach vor allen Dingen erst einmal in der Art nachahmen möge, daß man sich mit derselben Demuth und Selbstverleugnung der Kunst gegenüber verhalte, wie er es gethan hat. Er gab nie mehr, als er mußte. Er konnte so wohl Alles; gerade darum aber brauchte er nie etwas ganz Besonderes, nie mehr sagen wollen, als die Sache erheischte, der er diente und der er sich zu einem so vollkommenen Organ zu machen gelernt hat, wie es diese Kunst wahrscheinlich nicht weiter aufweisen kann. Der sittliche Ernst, mit welchem er diese für ihn wohl nicht so ganz unbedeutende Selbstverleugnung geübt hat, möchte nicht das schlechteste Moment Bachschen Geistes sein, welches man unserer solide schwatzenden, im Grunde aber jammervoll ausgehöhlten, weil emancipirten Zeit zur ernstlichsten Nachahmung empfehlen kann. Denn wie machen wir es? Weil wir nicht einmal das ordentlich sagen können, was noth thut, oder der Mühe werth ist, darum wollen wir immer etwas ganz Besonderes sagen. Lauft aber das nicht schließlich auf eine unverzeihliche Selbstverblendung hinaus? Was ist denn nach unserer musikalischen Zukunft zu prophezeien, wenn selbst die edelsten und begabtesten Künstler der Gegenwart nicht frei davon sind? Wer es ehrlich und ernstlich mit sich, seiner Kunst und seinem Geschlechte nimmt, dem kann dies wohl kaum noch zweifelhaft sein.

Kürzer können wir uns fassen über die „geistlichen Lieder" von Fink. Den Charakter des Geistlichen kann man nur an den Texten zugestehn. Die Musik entbehrt in op. 8 schon dadurch jeder tieferen Weihe, daß sich in ihr ein zu bedenkliches Ringen mit dem musikalischen Handwerk geltend macht; natürlicher Fluß fehlt sowohl in den Melodien als in den Mittelstimmen; — fließendere, charakteristische Bässe würden das nächste Mittel dagegen gewesen sein. — Der Hauptstoff besteht aus dürftigen von Mendelssohn entlehnten Phrasen, welche noch dazu meist auf eine schwülstig-prätentiöse Manier verballhornt werden und dadurch noch armseliger erscheinen. Man sollte sich doch hüten die alten Kernlieder der evangelischen Kirche mit dem parfümirten Salonecostüm moderner Frömmelei aufputzen zu wollen. In op. 10 sind die Mängel in der Form etwas weniger störend; einzelne tiefere Gedanken und Ausdrucksweisen werden versucht; was aber mehrstimmige Schreibart heißt, worauf es dabei vornehmlich ankommt scheint der Autor noch nicht zu wissen. — Es ist wahrhaftig kaum zu begreifen, woher gewisse Herren trotz der Bachschen Choräle heute noch den Muth bekommen, zu alten Kirchenliedern neue (?) Weisen zu ersinden. — — Sie sind denn freilich auch danach! — die Weisen nämlich.

Schließlich noch ein Wort über Ed. Beez. Wenn es bei einem op. 1 billig ist, weniger auf den Werth der Leistung selbst, als auf das Talent zu sehen, das sich darin ankündigt, so wollen wir es dem Autor nicht allzuhoch anrechnen, daß er den mystischen Ton seiner alten lateinischen Texte nicht erreicht hat. Wohl aber läßt die Wahl der Mittel auf die Bedeutung des Talentes schließen; ist sie verfehlt, so ist das Talent wenigstens für das betreffende Genre zu bezweifeln. Zunächst nun macht uns die Begleitung mit Orgel oder Harmonium, oder Pianoforte ein wenig stutzig; es scheint dem Autor auf die Klangwirkung so genau nicht angekommen; dabei stellt sich jedoch der Uebelstand heraus, daß die Begleitung an einigen Stellen für Orgel und Harmonium nicht paßt, weil sie zu claviermäßig ist, an andern umgekehrt. — Ein wichtigerer Fehler besteht aber darin, daß der Autor, anstatt sich zum Zweck eines mystischen Ausdrucks alter contrapunktischer Formen zu bedienen, mit ganz geringen Ausnahmen völlig homophon schreibt und zwar so, daß die 2 oder 3 Stimmen nicht einmal einen geschlossenen harmonischen Körper bilden, sondern den begleitenden Baß so wesentlich bedürfen, wie die 3 Oberstimmen eines gemischten Quartetts. Die Hauptmelodien lassen sich anhören; das Uebrige zeigt aber weder von einer produktiven Begabung, noch von technischer Gewandtheit, noch von feinem Ohr; daher dem Autor zu rathen ist, er möge zunächst so lange studiren, bis er eingesehen hat, daß die Kenntniß der Harmonielehre noch lange nicht ausreicht, um ein Musikstück zu schreiben.

*) Frohlocket mit Händen alle Völker und jauchzet Gott mit fröhlichem Schall. Denn der Herr, der Allerhöchste ist erschrecklich, ein großer König auf dem ganzen Erdboden. Wohl dem Volk, deß der Herr ein Gott ist, das Volk, das er zum Erbe erwählt hat. Ps. 47, 2. 3. Ps. 33, 12.

Das 38. „Niederrheinische Musikfest" in Aachen.

(Schluß.)

Die Solisten fühlten sich in dem Händel'schen Werk, das überall mit den billigsten Ansprüchen an Kraft und Umfang der Stimmen die erhabensten Wirkungen erzielt, freier als an dem vergangenen Abend. Frau Rübsamen-Veith aus Cassel hatte die Partie der Achsah übernommen. Die Stimme dieser Sängerin, welche in Aachen bei ihrem ersten Erscheinen in einem Concert in welchem sie die Partie der Comala in dem Werke gleichen

Namens von Niels Gade gesungen, ein gutes Andenken zurückgelassen, gehört nicht zu den mächtigsten, aber sie ist anmuthig, ansprechend, sehr gleichmäßig in ihren Lagen und Abstufungen, und vielfach gebildet; Triller und Koloratur lassen wenig an Geläufigkeit und besonders an Geschmack und Eleganz vermissen. Diese Eigenschaften kamen ihr besonders zu Statten in der schönen Arie von Händel: „Horch auf der Vögel Jubel-Chor", in welcher der Componist mit seinem Zauberstab aus den einfachsten Sylben die lieblichsten Melodien weckt, und die der Sängerin einen nicht enden wollenden Beifall verschaffte. Nicht geringer war der Applaus, der unserer trefflichen und so bescheidenen Dilettantin Frau Pothoff in der Rolle des Othniel zu Theil ward, und zu dem sie nach den strengsten Anforderungen der Kunst berechtigt war. Wir haben sie selten so brillant disponirt gesehen und hätte Händel seinen „Othniel" von ihr hören können, so würde er sich seiner besonderen Vorliebe für die Altstimmen, die ihn veranlaßte, in seinen Oratorien ihnen gewöhnlich die hervorragendsten Parthien zuzutheilen, gewiß erfreut haben. Herr Schneider, der als der erste Oratoriensänger unserer Zeit bekannt ist, bedarf kaum eines besonderen Lobes, wenn wir nicht bei dieser Gelegenheit den Eifer und guten Willen erwähnen müßten, wodurch er so ehrenvoll eine Rolle ausfüllte, die schon durch den heroischen Charakter des „Josua" seiner Individualität weniger zusagt. Herr Krause ist ein Künstler, dessen feingebildetem Gesang wir volle Gerechtigkeit widerfahren lassen, und unter dessen Vorzügen die schöne, korrekte Aussprache, die namentlich in den Recitativen von so großem Werth ist, besonders hervorgehoben werden muß; doch hat leider seine Stimme schon theilweise der Zeit ihren Tribut gezollt und besitzt nicht mehr den Wohlklang und Adel, die für den Helden Caleb, den „Schrecken des Feindes", wünschenswerth sind. Wir dürfen jedoch nicht verkennen, daß er in der Arie: „Soll ich auf Mamres Fruchtgefild" einen durchaus berechtigten Erfolg hatte.

Das Orchester verdient noch besondere Erwähnung, denn es trug wesentlich zum Glanze der großartigen Aufführung bei, welche Herr Lachner mit Verständniß, Sicherheit und wahrer Liebe leitete und ihr dadurch den Stempel einer seltenen Vollkommenheit aufdrückte.

Der Abend des 20. Mai 1861 wird noch lange eine der ruhmvollsten Erinnerungen für die Sänger, das Orchester und ihren trefflichen Dirigenten bleiben.

Der dritte Tag unseres Festes führte den Namen Künstlerconcert. Früher beschränkten sich die Musikfeste auf zwei Tage; die Mitwirkung von Künstlern ersten Ranges machte den Wunsch rege, dieselben wieder zu hören und ihnen Gelegenheit zu geben, sich in ihren Bravourstücken zu zeigen, was ihnen die oktroirten Compositionen nicht gestatteten. Die Concerte bilden gegenwärtig einen wichtigen Theil des Festes, und wenn es ihr spezieller Charakter ist, etwas Außergewöhnliches zu bieten, so hat dies unser dritter Tag in der glänzendsten Bedeutung des Wortes gethan: Künstler von dem Range einer Frau Schumann, eines Joachim, sind das Höchste, was geboten werden kann, und diese beiden berühmten Priester der Kunst haben sich um die Krone der Virtuosität gestritten, oder vielmehr sie miteinander getheilt, denn die beiden Künstler sind Jeder in seiner Sphäre so groß und bedeutend, daß wir keine Vergleiche ziehen wollen. — In unserer Freude, diese beiden Namen unter unserer Feder zu wissen, hätten wir fast Webers oder vielmehr Herrn Merks Zauberhorn vergessen, welches die hinreißende Ouverture zu Oberon einleitete, die so geeignet ist, von einer solchen Instrumentalmasse ausgeführt zu werden, und das Publicum in eine glückliche Stimmung zu versetzen. Saiten- und Blasinstrumente machten sich den Rang streitig, und die Wirkung war elektrisirend. Unsere treffliche Solistin, Frau Pothoff, die treue Hüterin der Schätze unserer alten Classiker, trug mit gewohntem Talent eine schöne Arie aus dem 17. Jahrhundert von Rossi vor, eine der genialen Compositionen, die vollständig die Stimmung des geistigen Lebens jener Zeit wiedergeben, als die Componisten noch hinreichende Hilfsquellen in dem einfachen Wechsel von dur- und moll-Akkorden fanden, um die verschiedenen Grade der Geistesstimmung auszudrücken. Bei ihrem Erscheinen mit dem höchsten Beifall begrüßt, wurde der Künstlerin nach Beendigung der Arie von Neuem der wärmste Dank des Publikums gebracht. — Der Name Klara Schumann hatte das Interesse im höchsten Grade angeregt, und auch ihr wurde von Seiten des Auditoriums und der Mitwirkenden ein freudiger Empfang zu Theil; sie spielte das Concert ihres verstorbenen Gatten, eine seiner frischesten, klarsten melodischen- und ansprechendsten Compositionen. Es ist überflüssig, über die Abrundung und Sicherheit, den Ausdruck, die Eleganz, in einem Wort die Meisterschaft dieser Künstlerin, welche die erste Stelle unter den jetzt lebenden Pianisten einnimmt, noch ein Wort zu sagen. Ihr Talent ist so einstimmig anerkannt, daß wir kaum zu erwähnen brauchen, daß die große Künstlerin zum Schluß mit Bouquets und Kränzen überschüttet wurde. Die durch den charakteristischen Rhythmus höchst schwierige Begleitung des Orchesters war vortrefflich. —

Herr Krause hatte die unglückliche Idee, als Barbier aufzutreten. Wir meinen daß bei einer so festlichen Gelegenheit, wo Alles im vollsten Schmuck erscheint, der Barbier und wäre es auch der von Mozart, nichts zu suchen hat. Der gewiß ehrenvolle Platz, welchen der Meister seinem Figaro angewiesen, ist zwischen Susanna und Cherubin doch nicht zwischen Schumann und dem Santtus der Beethoven'schen Messe. — Den Schluß des ersten Theils bildete das Santtus der Messe mit Joachims herrlichem Solo. So groß die Freude war, die uns die Wiederholung dieser Nummer gewährte, so finden wir doch, daß man sich hätte begnügen sollen, einmal der Gefahr glücklich entgangen zu sein, ohne die Mitwirkenden und namentlich die Soli derselben abermals auszusetzen; es wäre rathsamer gewesen, einen der Chöre aus Josua zu wiederholen. Indessen wurde die Nummer glücklich ausgeführt, und fand allgemeine Anerkennung.

Der zweite Theil des Concerts wurde durch eine Schöpfung desjenigen, dem die Geschicke des Tages anvertraut waren, ein „Präludium und Fuge" von Lachner eröffnet. Die Composition verräth den klassischen Musiker, den tief in seine Kunst eingedrungenen Theoretiker, und trotz der gelehrten Form enthält sie so glänzende und mannigfaltige Instrumentaleffekte, daß sie eine mächtige Wirkung auf das Auditorium nicht verfehlen kann, während sie durch ihren Bau, durch die Breite der Fuge und namentlich deren schöne Stretta, für die Männer von Fach von besonderem Interesse war. Vom Orchester sehr brav wiedergegeben, fand die schöne Composition den rauschendsten Beifall. — Frau Rübsamen hätte vielleicht eine ihren schönen Mitteln mehr angemessene Wahl treffen können, als das Halleluja der Esther von Händel. Die Triolen, welche in diesem Stück gefährlicher sind, als die gefährlichsten Koloraturen, erforderten von Seiten der Sängerin eine solche Anstrengung, ihren ganzen Aufwand von Geschicklichkeit in der Vokalisation, daß es schwierig war, dem Gesang einen weniger eintönigen Charakter, etwas mehr Schwung und Ausdruck zu verleihen.

Dennoch ist das schöne Talent der Frau Rübsamen vollkommen bei unserem Feste zur Geltung gekommen, und als Beweis dafür erwähnen wir, daß sie auch diese Arie wiederholen mußte. — Kaum war Herr Joachim hervorgetreten, als das ganze Haus, Sänger und Instrumentalisten mit einbegriffen, noch unter der Gewalt seines zauberhaften Spiels in der letzten Probe in lauten Jubel ausbrach. Der berühmte Künstler, der zum ersten Mal in unserer Stadt auftrat, kam sagen: er kam, sah und siegte. Es ist ebenso unmöglich, den Enthusiasmus zu schildern, den er hervorrief, als dies Talent zu beschreiben, wo Alles vollendet ist, und das alle Schulen in sich faßt. Trotzdem gelang es unserem trefflichen Schneider, durch den so tief empfundenen Vortrag der schönen Strophen des Adolar aus der „Euryanthe" dem Publikum noch einen wahren Genuß zu bereiten. Das Fest konnte nicht schließen, ohne auch dem Vater Haydn die Ehre zu geben und es schien, als ob nach so großen An-

strengungen der Dichter der Schöpfung allein im Stande wäre, Alles frisch zu beleben. Sein Chor, „die Himmel erzählen", schloß das Fest in würdigster Weise, denn er wurde mit einer Liebe und einer Energie ausgeführt die Alles hinriß, obwohl wir glauben, daß durch ein etwas weniger schnelles Tempo die Würde und Größe dieser wundervollen Composition majestätischer hervorgetreten wäre. Die letzten Töne waren noch nicht verhallt, als sich unter dem Jubel aller Anwesenden ein Lorbeerkranz auf das Haupt des ausgezeichneten Dirigenten herabsenkte.

Wie groß auch der Eifer und das Talent ist, welches wir an Hrn. Lachner zu bewundern haben, müssen wir doch unsern trefflichen Kapellmeister Hrn. Musik-Direktor Müllner einen wesentlichen Antheil an dem glänzenden Erfolge des Festes zuerkennen. Nur seiner unermüdlichen Anstrengung ist es zuzuschreiben, daß Herrn Lachner für die letzten Proben das Ganze schon so fertig übergeben werden konnte. Wenn die Einsätze im Chor z. B. des Sopran in „das ganze Heer", des Alt im „Ein Gott, Ein Herr", des Tenor im „Glorificamus" der Bässe im „Qui sedes", so fest waren, wenn das herrliche Ensemble in den Chören Händels, unter Anderm in „die Völker beben", wo die Achtel mit einer Gleichheit, wie mit Einer gewaltigen Stimme gesungen wurden, Bewunderung verdienten, so war dies Herrn Müllner zu danken, der dadurch einen glänzenden Beweis seiner Umsicht und ausgezeichneten Fähigkeiten gegeben hat.

Daß unser Fest von fern und nah die Notabilitäten der Kunst und musikalischen Kritik anziehen würde, war zu erwarten. Erwähnen wir davon nur die Herren Fetis Vater und Sohn, Soubre aus Brüssel, Szarvady und Dupuis aus Paris, Hiller, Breuning, Bischoff, Weber, Bruch, Bargiel aus Cöln, A. Schmitt aus Schwerin, Karl Sunold aus Heidelberg, Scholz aus Hannover, Graf von Stainlein aus Dresden, Lenz aus Coblenz, Müller aus Frankfurt, Tausch aus Düsseldorf, Krause aus Barmen, Grimm aus Münster, Bargheer aus Detmold, Riedel aus Leipzig, Deppe aus Hamburg, Van den Boorn und Rouma, den Nestor der Violinspieler aus Lüttich, und von Turanyi aus Aachen. Und so nehmen wir denn von einem schönen unvergeßlichen Feste Abschied mit dem herzlichen Wunsche, daß es ein Vorbild sein möge für alle künftigen.

Correspondenzen.

Frankfurt a. M. März und April.

DL. Das vorletzte Museum, am 1. März, brachte an Orchesterstücken die Suite in D von J. S. Bach und die Symphonie in C (Jupiter) von Mozart. Die Suite machte auf das Publikum nur den Eindruck des Bestreublichen, und mir wollte scheinen, als ob das Orchester selbst unter diesem Eindrucke spiele. Mit einer Probe läßt sich eben auch bei dem geübtesten Orchester nicht Alles abthun. Die Symphonie ging sehr gut und verfehlte nicht die Zuhörer zu enthusiasmiren. Im gleichen Grad war dies der Fall bei Beethoven's Violinconcert, gespielt von L. Straus. Der Vortrag unseres Concertmeisters war hier in der That nach jeder Seite hin ein so vollendeter, daß ich, der ich noch nicht das Glück hatte, den Geigerkönig Joachim zu hören, nicht begreife, wie das Werk noch schöner gespielt werden könne. Dagegen darf mir Herr Straus nicht verargen, wenn ich der Meinung bin, daß er sich in Bach'scher Musik nicht hören lassen sollte. Hier macht sein Spiel (es waren eine Sarabande und Bourrée die er an jenem Abend solo spielte) den Eindruck des Mühsamen, — man hörte zu sehr die enormen Schwierigkeiten dieser Sachen; ein Eindruck, den derartige Stücke z. B. von Fr. Laub gespielt, keineswegs machen. Herr Straus kann als bedeutender Künstler hieher; als solcher legitimirte er sich in meinen Augen aber besonders durch sein ganz entschiedenes Weiterschreiten während seines Hierseins. Kein Zweifel, daß ihm auch jene Höhe erreichbar ist — er möge sich aber in Bach'schen Solostücken nicht wieder zeigen, die er auf der Höhe steht. — Fräulein G. Schubert sang an jenem Abend eine Arie aus „Don Juan" und Lieder von Schumann und erntete lebhaften Beifall. — Mit dem 10. Abend, am 15. März, schloß das diesjährige Museum. Auch diesmal hatte Fräul. Schubert die Gesangsvorträge übernommen, Lieder von Schubert und Schumann und Mozart's Arie: „Non temer, amato bene, mit obligater Violine, letztere von Hrn. Straus sehr schön gespielt. Herr Isidor Seiß aus Leipzig spielte C. M. v. Weber's Es-dur-Concert mit brillanter Technik und unter großem Beifall. Daß er jedoch dasselbe Concert spielte, das er auf seiner Kunstreise schon öfter vorgetragen, könnte ihm als Mangel an Vielseitigkeit ausgelegt werden. Die Orchesterstücke waren bekannte: Beethoven's Symphonie in A-dur und Mendelssohn's „Meeresstille und glückliche Fahrt", beide in gediegener Ausführung, namentlich in sehr feiner Nuancirung. Werfen wir, ehe wir vom Museum scheiden, einen Rückblick auf die diesjährige Saison, so haben wir alle Ursache zufrieden zu sein. Auf jedem Programm begegneten wir vorzugsweise unsere klassischen Namen; gutes Altes und bemerkenswerthes Neues war uns zur Genüge geboten, ausgezeichnete Solokräfte wurden uns vorgeführt. In der Anerkennung Schumann's, die hier noch sehr gefehlt, sind entschiedene Schritte vorwärts geschehen. Die Ausführung der Orchesterstücke war meist sehr gut, hin und wieder von überraschender Feinheit. Gesteht man dies Alles zu, so werden auch zwei Wünsche erlaubt sein: Es möge ersterer Herr Dir. Müller, der sich in jeder andern Hinsicht glorreich bewährt gelingen, die Tempi etwas fester zu halten, und der Vorstand des Museums möge wenigstens für Werke von Bach, Schumann und ähnliche zwei Orchesterproben ermöglichen! Dies noch zu den Vorzügen der diesmaligen Leistungen — und dann ein neuer, akustisch günstiger Saal — und die Museumsabende des nächsten Winters werden mit allem Aehnlichen kühn in die Schranken treten können. —

Der vorletzten Quartettsoirée der Herren Straus und Genossen konnte ich leider nicht beiwohnen; außer Quartetten von Haydn und Beethoven kam darin auch eines von Vincenz Lachner (D-moll Manuscript) vor, das mir als ein frisches und beifällig aufgenommenes Werk geschildert wird. Die letzte Soirée brachte Beethoven's Trio in Es, op. 3. — Wer wird leugnen, daß auch dieses Werk Spuren Beethoven'schen Geistes trägt und sich durch Glätte der Form auszeichnet? Wenn aber unser Publikum im Laufe dieses Winters öfters sich von so höchst einfachen Werken, die von den Meistern selber gewiß nie zu ihrem Bedeutendsten gezählt wurden, über gewöhnliches Maß enthusiasmiren ließ, so sieht dies schier aus wie Opposition — wenn man nur wüßte gegen was und gegen wen? Etwa gegen Schumann und Waldmann, die in den letzten beiden Wintern in ausgezeichneten Quartetten zu Gehör kamen? Bequemer freilich hört sich Beethoven's op. 3 an. Was ist aber solche Liebe zum Bequemen Anderes, als geistige Trägheit? Oder fürchtet unser Quartettpublikum, den Ruhm der Klassicität zu verlieren, wenn es einmal zugesteht, daß dieses oder jenes Werk eines Neueren bedeutender sei, als dieses oder jenes eines anerkannten Meisters? — Kehren wir zur letzten Quartettsoirée zurück, so habe ich noch zu referiren, daß die zweite Nummer, Mendelssohn's Andante und Scherzo op. 81, sehr fein vorgetragen wurde und lebhaften Beifall erhielt. Mozart's Quintett in Es-dur (zweite Viola Herr M. Stamm) machte den würdigen Beschluß der diesmaligen Quartettunterhaltungen. Herr Straus und seine Genossen haben sich abermals den Dank der Kunstfreunde im hohen Grade verdient. Bei Feststellung der Programme ist das einzig richtige Princip festzuhalten worden: Das große Dreigestirn bildet den Grundstock. Daran schließen sich die anerkannten Neueren: Mendelssohn, Schubert, Schumann u. A. Noch nicht anerkannte Neuere, denen aber ein entschiedenes ernstes Kunststreben innewohnt, dürfen nicht ausgeschlossen werden, — denn wie sollten sie je zur Anerkennung gelangen? Endlich müssen auch Solche berücksichtigt werden, die, ohne gerade Klassiker zu sein, besonders Viel auf dem betreffenden Gebiete gearbeitet haben (Boccherini, Onslow), denn sie gehören der Geschichte dieses Gebietes an. Diese Grundsätze hat Straus festgehalten; möge er ihnen ferner treu bleiben! — Auch der philharmonische Verein gab im März sein letztes Concert. Zu der Symphonie in C-moll von Mendelssohn und der „Prometheus-Ouverture" kamen Lieder von Schumann und Schubert, gesungen von Stockhausen, und Salonstücke von Piatti u. A. für Violoncello, gespielt von Alexander Schmitt aus Moskau. Ich gestehe, daß ich einige Minuten lang geblendet, betäubt war, als dieser Virtuose neben herrlichem Ton, eine Technik entfaltete, die Al-

les bis dahin von mir Gehörte weit übertraf. Und doch, die Freude, von der solche Bewunderung begleitet ist, verhel sehr rasch in ein stetiges diminuendo, bis sie im perdendosi unterging. Das Spiel des Virtuosen war ein ununterbrochenes Kokettiren, ein ewiges Winseln und Flüstern, je zuweilen durch ein dazwischenfahrendes forte gehoben; aus dem Flageolet kam er minutenlange nicht heraus: Alles, was er spielte, war elendes Zeug; und das spielte er mit bewundernswerther Leichtigkeit, ja, — aber auch mit so sichtlicher Liebe und Hingebung, daß ich die feste Ueberzeugung gewann: dieser (vielleicht größte) Violoncellvirtuose ist nicht im Stande, ein klassisches Werk inhaltgemäß vorzutragen! Es bleibt nun einmal wahr: Niemand kann zwei Herren dienen. — Stockhausen's Gesänge waren die Glanzpunkte des Abends. Die Symphonie, obnehin gerade kein sehr bedeutendes Werk, war wohl etwas rasch einstudirt und gelang nicht überall nach Wunsch. Besser ging die „Prometheus-Ouvertüre", während welcher sich das Publikum mit Geräusch entfernte. — Der phith. Verein hat in diesem Winter tüchtig gearbeitet, sein neuer Direktor hat einen Eifer an den Tag gelegt, wie er eben nicht alltäglich anzutreffen sein wird. An einer Klippe könnte aber das Gedeihen des Vereines dennoch scheitern: an dem Zuziehen gar so vieler jugendlicher Kräfte in's Quartett. Was hilft es da, wenn der Direktor sich in einer Masse Quartettproben abmüht — man kann nun einmal nicht aus jedem Stoffe Gutes formen. Da führt denn hernach so manches Dogen zur Unzeit darein! Da entsteht so mancher Meinungszwiespalt in Bezug auf die wahre Höhe eines zu spielenden Tones! — Doch der Verein ist im Wachsen und Streben. Er strebe rüstig weiter und verliere den Muth nicht, wenn er nicht in einem Jahre in der Gunst des Publikums wiedererobern kann, was in einer Reihe von Jahren verloren gegangen ist.

Wenn ich eine Anzahl matinées und soirées bei Seite lasse, die keinen erheblichen Stoff zu einem Referate bieten, so muß ich dagegen das Concert erwähnen, welches am 31. März im Theater stattfand; die Orchesternummern desselben waren fast alle durch ihre Neuheit interessant, im Uebrigen beschwenigen. Die Fest-Ouvertüre mit Gesang (über das Rheinweinlied) von R. Schumann, ist, nach meinem Dafürhalten ein in der Form ganz verfehltes, auch sonst unbedeutendes Opus dieses Meisters. Beinahe ebensowenig konnte mir Mendelsohn's Ouvertüre für Harmoniemusik zusagen. Endlich hörten wir auch Liszt's Preludes. Die Zuhörer verhielten sich ruhig; erst als ein wenig Applaus sich am Schlusse geltend machen wollte, wurde er durch energisches Zischen niedergedrückt. Da man keinesweges annehmen kann, daß die Mehrzahl der Zuhörer das Lamartine'sche Gedicht genau kennt, da es aber ferner Pflicht ist, bei jedem Kunstwerke zunächst zu fragen: „was hat der Verfasser gewollt?", so dünkt mich, das Gedicht hätte, wenigstens im Auszuge, gedruckt und vertheilt werden müssen, um dem Componisten gerecht zu werden. Ich, der ich's für Schuldigkeit gehalten hatte, mich zuvor nach Kräften über die Intention des Künstlers zu belehren, empfand zwar auch weder Begeisterung noch Freude daran — aber das Werk machte denn doch auch nicht den Eindruck des absoluten Unsinnes auf mich.*) — Beethoven's Phantasie für Orchester, Chor und Pianoforte (Hr. H. Henkel), gelang zur allgemeinen Befriedigung. — Der Monat April verlief, ohne Musikalisches von Belang zu bringen, außer dem dritten Concerte des Cäcilien-Vereines; da ich jedoch im Mai noch einmal über Cäcilien- und Rühl'schen Verein referiren muß, und anderer Stoff dann nicht mehr vorhanden sein wird, so spare ich mir auch diesen Bericht bis dahin auf.

Nachrichten.

Die „Russische Musikgesellschaft" in Petersburg hat im Laufe der verflossenen Saison 10 große Concerte und 10 Quartettabende veranstaltet, und zwar unter lebhafter Theilnahme des Publikums. Die Gesellschaft verbreitet sich allmälig über das ganze russische Reich. —

In Amsterdam wurde eine auf eine Preisausschreibung des niederländischen „Vereins zur Beförderung der Tonkunst" hin componirte Symphonie (!) mit Chor „Kaiser Karl V (!) von W. F. Thoofft aufgeführt und beifällig aufgenommen. Warum ein solches Werk, wo der Chor fortwährend beschäftigt ist, „Symphonie" betitelt wird, das zu erklären sind wir außer Stande. Uebrigens ist in Rotterdam ein blühender Opernzustand. Fidelio erlebte in der verflossenen Saison 16, Figaro 10 Aufführungen, während Meyerbeer mit drei Darstellungen der „Hugenotten" vertreten war.

Die „Oxford-Musik-Halle" in London ist kürzlich wieder mit einem neuen Concertsaal bereichert worden, welcher wohl einer der schönsten dieser Art ist. Das Gebäude ist im italienischen Styl gebaut. Der Eingang ist von Oxford-Street aus. Durch ein schönes Säulen-Portal tritt man in die Vorhalle von 38 Fuß Länge und 12 Fuß Breite, mit corinthischen Säulen zu beiden Seiten, und gelangt von da auf einer schönen, breiten und bequemen Doppeltreppe zum Concertsaal. Die Vorhalle wird durch einen geschmackvollen Gas-Kronleuchter hinreichend erhellt. Der Concertsaal selbst hat eine Länge von 100 Fuß bei einer Breite von 50 Fuß und eine Höhe von 45 Fuß. Das Podium bietet am äußersten Ende gegen die Wand hin eine Höhe von 5 Fuß und es ist von ausreichender Größe. Die Ausschmückung des Saales nimmt sich sehr gut aus, sie besteht aus gemalten Ornamenten und Arabesken in Purpurroth, Weiß und Gold, ohne überladen zu sein. Ferner enthält das Gebäude einen Speisesaal von ausreichender Größe. Das Ganze macht bei aller Einfachheit einen noblen Eindruck.

Für das große deutsche Sängerfest in Nürnberg haben der Herzog von Coburg und Ferd. Hiller neue Compositionen geliefert.

Gluck's „Alceste" soll in Paris zur Aufführung kommen.

Die Singakademie in Breslau veranstaltete am 6. Mai unter J. Schäffer's Leitung eine Aufführung, in welcher der 42. Psalm von Palestrina, der 100. Psalm von Händel und die Cantate: „Ich hatte viel Bekümmernis" von S. Bach gegeben wurden.

Der Cäcilienverein in Carlsruhe unter der Leitung von H. Giehne gab am 14. Mai sein 6. Concert, worin gemischte Chöre von Schumann, Mendelssohn und Hauptmann, dann ein Bruchstück aus Spohr's „befreitem Deutschland" zur Aufführung kommen.

Kapellmeister Koßmaly in Stettin soll gesonnen sein, seine dortige Stellung zu verlassen. Er genoß daselbst den Ruf, um die musikalische Bildung und um die Hebung der Kunstzustände Stettins wesentliche Verdienste zu besitzen.

Den Musikfreunden in St. Pölten war nach einer langen Pause wieder ein Kunstgenuß vorzüglicher Art zu Theil geworden. Fräulein Melanie Ettertin, Pianoforte- und Cither-Virtuosin aus Wien concertirte hier am 15. und 25. Mai d. J. mit außerordentlichem Beifall. Unter den vorgetragenen Clavier-Pieçen heben wir insbesonders Beethoven's Sonate in As-dur (op. 26), Variationen in E-dur von Händel und „Gavotte" von S. Bach besonders hervor; Compositionen von Ponier und Dubez für die Cither ergänzten das Programm in Verbindung mit Liedervorträgen, wobei Fräul. Reich, dann die Herren de Branco und C. Walter aus Wien aus Gefälligkeit mitgewirkt hatten. Auch diese Vorträge wurden mit ungetheiltem Beifall aufgenommen.

Wien.

In Berlin erscheint vom 3. Juni an ein neues, den Interessen der Kunst gewidmetes Blatt: „Deutsche Kunsthalle", redigirt von Victor Eblen von Bauernfeld. Auch die Musik findet darin ihre Vertretung; von welchem Standpunkte jedoch, darüber geben der 5. Punkt des Programms und einige Notizen eigenthümlichen Anschlusses. Jener lautet: „Anbahnung eines deutschen Musikvereines zur Beseitigung des furchtbarsten (!) Krebsübels: Neid des Collegen" (?). Kennt die Redaktion des neuen Blattes kein furchtbareres „Krebsübel" der Tonkunst? — In einer der erwähnten Notizen führt die Redaktion gelegentlich R. Wagner's und seiner Ankunft in Carlsruhe die Bemerkung bei: „Ein vom deutschen Neide (!?) gehetztes Wild sucht in einem Forste Sicherheit." Was doch Alles dem „Neid" in die Schuhe geschoben wird!

Die neue Saison im Hofopernttheater soll am 15. Juli mit Verdi's „Malbeth" eröffnet werden. Bravissimo! Geschieht wohl diese feierliche Eröffnung der privilegirten österreichischen Kunstanstalt mit oder ohne „beirätlicher" Zustimmung?!

*) „Unsinn" enthalten allerdings die „Präludes" am wenigsten. Aber die grenzenlose Magerkeit des musikalischen Inhalts erlaubt nicht, dieses Opus als ein „Kunstwerk" zu bezeichnen. D. Red.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wesseely und Böhm, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 25. Wien, 22. Juni 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wasserkunst Nr. 803. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing,** earmals **H. F. Müller's Wittwe.** **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Xr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Xr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Xr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Wegen des auf Samstag den 29. Juni fallenden **Feiertags** wird die nächste Nummer Freitag den 28. ausgegeben.

Inhalt. Ferdinand Hiller und seine Cantate: „Vor sacrum." — Recensionen. — Londoner Briefe IV. — Deutsche Opernzustände. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Berichtigung. — Briefkasten.

Ferdinand Hiller und seine Cantate: „Ver sacrum."

(Leipzig, Breitkopf und Härtel. Partitur, Clavierauszug, Quartett- und Chorstimmen.)

Es ist in diesen Blättern von Ferd. Hiller noch nicht viel die Rede gewesen; einige kleinere neuester Zeit erschienene Werke haben wenig Veranlassung geboten, die eigenthümliche Natur dieses begabten Tonsetzers, seine Vorzüge und Mängel eingehender zu beleuchten. Es liegt aber nicht im Plane dieser Zeitschrift Männer wie Hiller nur gelegentlich zu berühren, vielmehr will sie sich zu jedem durch Talent und componistische Leistungen bemerklich machenden Namen in ein klares Verhältniß setzen, — eine Aufgabe, zu deren Lösung sie freilich eines nicht allzugeringen Zeitraumes bedarf, da nicht Alles auf einmal geschehen kann, und des in ihren Spalten Abzuhandelnden so viel ist.

Bei Hiller ist die Schwierigkeit nicht gering, ein klares Bild seines künstlerischen Vermögens und seiner Richtung zu entwerfen. Diese Schwierigkeit liegt weniger in der Anwendung unserer ästhetischen Grundsätze, die wir bei Hiller fast ebenso oft bestätigt und erfüllt, als verletzt finden; sie liegt hauptsächlich in der Persönlichkeit des Componisten. Hiller's Verdienste als ausübender Musiker, als Dirigent, sind so unstreitig, daß man bisher alle Ursache hatte, ihm die möglichste zarte Rücksicht zu Theil werden zu lassen; er ist andererseits kein junges aufstrebendes Talent, welches noch geneigt ist, Rath und Meinung Anderer anzuhören und anzunehmen; er ist aber auch gerade der Stellung wegen, die er in der Kunstwelt einnimmt nicht zu übergehen, und fordert die Kritik um so entschiedener heraus, je größer der Einfluß ist, den er durch jene ausübt. „Wem viel gegeben ist, von dem wird man viel fordern", und wer hoch steht, muß sich auch gefallen lassen, sein Schaffen und Streben in möglichst helle Beleuchtung gesetzt zu sehen.

Hiller gehört zu jenen in der Gegenwart nicht mehr allzuhäufig vorkommenden Talenten, die erstens ihr Handwerk gehörig innehaben, mit Leichtigkeit arbeiten, über ihr eigenes Wollen im Klaren sind, und — was das Wichtigste ist — ein poetisch-musikalisches Vermögen besitzen. Seine Tonmuse verbündet sich leicht ungezwungen und mit Vorliebe mit dem dichterischen Gedanken und Wort, sie spricht sich am liebsten, wenn auch nicht ausschließlich in der Vokalmusik mit Begleitung aus, und die Stoffe die er sich wählt, sind meistens derart, daß sie zu gelungener musikalischer Darstellung eine reiche tondichterische Begabung voraussetzen. Seine Muse, wenn sie auch nicht im tiefsten Grund der Seele wurzelt, und auch ebendeßhalb den Menschen nicht in seinem tiefsten Grund anregt und befriedigt, ist doch in sofern eine glückliche zu nennen, als sie wenigstens im genauen Rapport mit den Zeitideen stehend, diesen öfters in recht liebenswürdiger Weise musikalischen Ausdruck verleiht. Hiller ist durchaus Romantiker, und es liegt ihm daher das im engeren Sinne Religiöse, christlich Kirchliche fern. Daher seine Oratorien das nicht aufweisen, was man sonst an solchen gewohnt ist: den Zusammenhang mit der abendländisch geistlichen Musik. Ist das schon bei Mendelssohn einigermaßen der Fall, obwohl bei diesem immer noch eine echt religiöse Empfindung durchleuchtet, so vielmehr bei Hiller, wo ein äußerlich sinnliches Wesen unverkennbar hervortritt. Deßhalb sind Stoffe aus der heidnischen Vorwelt, die ein gewisses heiter-sinnliches Moment in sich schließen, seiner Natur sehr entsprechend, und sofern diese Stoffe für die Tonkunst auch eine würdige, ihrer Natur entsprechende Grundlage abgeben, wäre Hiller berufen gewesen, die Musik durch viele sehr reizende anmuthige und zugleich kräftig anregende Werke zu bereichern. Er würde diese „Mission" mit ungleich mehr Erfolg erfüllt haben, wenn einerseits nicht seine Leichtigkeit der Erfindung ihm allmälig die künstlerische Feile hätte abhanden kommen lassen, und wenn nicht andererseits der böse Geist der Zeit auch ihn versucht und — zu Zeiten überwunden hätte. Dieser „böse Geist der Zeit", der so viele reiche Talente zu Grund gerichtet hat, spricht sich in der Vermessenheit aus, dem Ausdruck durch die Musik die Grundbedingungen der Musik überhaupt zum Opfer zu bringen, d. h. die schöne Form dem dichterischen außermusikalischen Gedanken aufzupfern. Sehr lehrreich hätte für ihn hier die Geschichte der Mendelssohn'schen Musik sein können, die ungeachtet ihres, gegen die ältere gehalten, geringeren Inhalts, durch das Zusammenziehen der alten weiten und breiten in knappere Formen, die aber bei ihm immer vollkommen abgerundet und wohlgebildet erschienen, sich ungemein lang in Gunst zu erhalten vermochte, und noch jetzt darin steht, während z. B. R. Schumann, ungeachtet seines innerlich volleren reicheren Wesens, noch lange nicht jene Popularität erlangt hat, jene allseitige Anerkennung, die Mendelssohn zu Theil wurde. Das durchaus Fertige, bis in's kleinste Detail künstlerisch Ausgebildete aller wirklichen Meister, welches ganz unabhängig von der Natur des eigentlichen Inhalts (nenne man diesen die Stimmung im Allgemeinen, oder die ganz specielle Leidenschaft, die dem Hörer durch das Wort veranschaulicht wird) das reine Kunstschöne zur Erkenntniß und Wirkung bringt, — dieses Fertige und vollkommen Ausgebildete ist der neuesten Kunst, ist selbst unserem Hiller theilweise abhanden gekommen, und darin liegt der Verfall der schaffenden Tonkunst ausgesprochen. Dieser Verfall wäre kein absolut nothwendiger gewesen. Das Material der Kunst ist ein so unendlich reiches, die Stoffe so unerschöpflich, die denselben zu verleihende Illustration durch Töne so unendlich vielfach, daß an ein Aufhören gar nicht zu denken wäre. Das Uebel liegt blos in der Stellung der Künstler zur Kunst, in der geringeren Gewissenhaftigkeit, Tüchtigkeit, Liebe zum Vollkomme-

nen, Fertigen, in der Neigung „neue Bahnen“ aufzusuchen und sich dabei in einem dem allgemeinen Kunstschönen widersprechenden Individualismus zu verlieren. In Folge davon Leichtfertigkeit und Dilettantismus unter den Künstlern selbst, zunehmende Unfähigkeit in größeren Formen zu arbeiten, sogar Versiegen der Quellen der Erfindung, endlich unkünstlerische Barbarei. Den allerneuesten Bestrebungen der „neudeutschen Schule“ ist Hiller fremd, insofern in seinen Werken immer noch ein wirklich idealer poetischer Grundzug vorwaltet, der, in der Musik selbst sich aussprechend, einer andern Vermittlung entbehren kann. Der klassischen Schule steht er aber eben so fern, da er den poetisch-musikalischen Inhalt, den auch diese durchaus aufzuweisen hat, nicht zum vollen, gesättigten Ausdruck bringt, ihn nur streift, nicht durchgängig zur plastischen edlen Form ausgestaltet.

Unter seinen größeren Werken der neueren Zeit ist das „Ver sacrum“, oder die Gründung Roms“ eines von den bekannteren. Es ist da und dort (in Wien noch nicht) aufgeführt worden, hat vielleicht am wenigsten Widerspruch und Tadel, wenn auch nicht gerade tiefere Sympathien gefunden; es wird wie wir zu wissen glauben von dem Componisten selbst für eine seiner gelungensten Arbeiten gehalten, ist aber unseres Wissens außer in der „Niederrheinischen Musikztg.“ noch nirgend eingehender besprochen worden. *) Wir wählen es daher zur Unterlage für einige Bemerkungen über Hiller selbst, dessen starke und schwache Seiten es gleichmäßig auffallend enthält.

In Berücksichtigung jener unserer Leser, die das „Ver sacrum“ noch nicht Gelegenheit hatten zu hören, oder sonst kennen zu lernen, theilen wir hier vorerst das von L. Bischoff nach einer alten Sage verfaßte Gedicht in kurzem Auszug mit.

Die Albaner haben gegen ihre Feinde, die Etrusker, eine Schlacht verloren; sie beklagen ihr Schicksal (Chor Nr. 1) und befürchten den Untergang ihres Stammes. Der Priester des Mars reißt sie mit kräftigen Worten aus der kläglichen Verzagtheit, und verweist sie auf das Versprechen des Mars, daß „aus diesem Grund die Herrscherin der Erde“ erwachsen solle. Das Volk legt ein Gelübde ab: „Was in dem Frühling treibt und blüht, wo nur ein frisches, junges Leben glüht, das sei geheiligt ihm allein!“ Der Priester führt sie zum Kampfe (Nr. 6 und 7). Die Nacht bricht herein, und die Priesterin der Vesta betet mit den Jungfrauen um Schutz und Gelingen für den Heereszug. Bei Anbruch des Tags verkündet (Nr. 9 und 10) ein Krieger, der „auf schaumbedecktem Pferd“ daher sprengt, den Sieg: „Mars hat in einer Nacht zertrümmert der Etrusker Macht.“ Chöre der Krieger, des Volkes, der Jungfrauen feiern (Nr. 11 und 12) den Sieg. Ende des ersten Theils, welcher „das Gelübde“betitelt ist.

Zu Anfang des zweiten Theils: „das Opfer“ sehen wir den Priester (Nr. 13) „allein noch in des Haines Mitte“ zu Mars betend, und ihn um Kraft bittend, „das Opfer zu vollenden.“ Ein Chor der Hirten und Landleute (Nr. 14) besingt den Frühling und bringt die Opfergaben. Der Priester dankt (Nr. 15), verscheucht aber alle Freude durch die Schlußworte: „doch ruht ein dunkles Wort noch inhaltschwer in meiner Brust, und ringt sich zu befrei'n.“ Der Chor des Volkes (Nr. 16) gibt der gedrückten Stimmung Ausdruck und der Priester verkündet (Nr. 17) daß das Opfer noch nicht vollbracht sei. Er fordert das edelste Blut aus der blühenden Jugend Schaar, des Jünglings Kraft, der Jungfrau Zier. Der Chor des Volkes (Nr. 18) klagt: es sei „hart, das junge Leben dahin zu geben“, und die Krieger (Nr. 19) geben dieser Stimmung einen leidenschaftlichen Ausdruck, indem sie entgegnen: „Floß in der Schlacht nicht Blut genug“? Der Priester (Nr. 20) weist sie mit strengen Worten zurück und macht sie auf die „heil'ge Satzung“ aufmerksam, die sie frech verletzen wollen. Er fordert auf, das Loos zu werfen. Da tritt der Führer vor, und erklärt sich bereit „in dem Feierkleid der Freiheit zu sterben.“ Camilla, seine Braut tritt dazwischen (Nr. 21) und ruft: „Nicht ohne mich“! Sie verharrt ungeachtet der erstaunten Abwehr des Geliebten und der Klagen und Bitten der Jungfrauen, bei ihrem Entschluß, und die beiden Herzen vereinigen sich nur um so tiefer. Der Priester ordnet den Opferreigen an (Nr. 23 und 24) und zückt schon den Opferstahl .... da bricht aus der Wolke ein Feuerstrahl, „es flammt empor am heil'gen Speer!“ Der Stahl entsinkt des Priesters Hand, und dieser verkündet den Willen des Mars: „Du willst nicht Tod, du willst die That“! Das Heldenpaar soll „die Heimath mit der Fremde tauschen, ein neues Vaterland gründen an der Tiber Strand“! Verzückt hört er „von sieben Hügeln sieben Ströme rauschen“, und die neue Stadt „umflammt von Jovis Blitzen, wird man als Königin der Erde schauen“! Die Jünglinge, Jungfrauen, das Volk preisen Mars und den Führer, dem die Königskrone gebührt. „Mars heiliget die That, die nun des Frühlings Weihe krönt.“ Mit begeistertem Ausrufen „Heil euch! Triumph und Heil“! des Volkes schließt das Werk.

L. Bischoff's Arbeit ist verdienstlich; sind darin auch die Momente der Berührung tieferer Seiten des menschlichen Gemüths sparsamer verstreut, wie in anderen neueren Gedichten, die zu Tonwerken benützt worden sind (z. B. „Paradies und Peri“), so läßt sich andererseits eine gewisse Kräftigkeit nicht in Abrede stellen. Anlage und Disposition sind wirksam, der Ausdruck poetisch, der Kreis von Stimmungen darin groß, und der Musik ist Gelegenheit gegeben sich in ihrem Reichthum und ihrer ganzen Macht des Ausdrucks und der Charakteristik zu entfalten. Würde die Musik selbst allen Anforderungen vollständig genügen, so müßte ein Kunstwerk vor uns stehen, welches der allgemeinen Sympathien der Gegenwart und der anhaltendsten Beliebtheit sich erfreuen würde. Wie weit dies Hiller nun gelungen ist, und wo die Ursachen zu suchen sind, daß die musikalische Wirkung keine so ganz befriedigende genannt werden kann, das haben wir uns alle Mühe gegeben durch das Studium der Partitur zu entdecken. Gehört haben wir das Werk freilich nicht, und können daher über Manches nur mit Reserve sprechen. Doch sind uns von unbefangenen und unparteiischen Personen, die es gehört haben, Urtheile und Aeußerungen zugekommen, die uns hoffen lassen, daß wir nicht ganz irre gehen.

Ferd. Hiller hat auch in diesem Werk wie in vielen anderen bewiesen, daß ihm ein Reichthum von Erfindung zu Gebote steht, der heutigen Tags nur das Eigenthum sehr Weniger genannt werden kann. Es sind Stellen und ganze Nummern darin, die von lebendiger Phantasie, von warmer Empfindung Zeugniß ablegen und „Stimmung enthalten“ wie man zu sagen pflegt. Manches ist wirklich nicht „gemacht“, sondern „erfunden“, und man kann sich der Wirkung nicht entziehen, wenn man solche Stellen einzelu betrachtet. Aber der böse, der neueren Tonkunst feindliche Dämon hat Hiller auf dieselbe abschüssige Bahn geführt, auf welcher R. Wagner sein und der Musik Heil sucht, sie aber dem Ruin entgegentreibt. Das Princip eine Handlung „nicht aufzuhalten“ (d. h. die Musikstücke zumeist nicht auszuführen, wobei aber wieder oft ganz Gleichgültiges durch ariose Form in unnöthige und ermüdende Breite gezogen wird) ist ein so dehnbares, daß ein recht Ungeduldiger eigentlich gleich beim Anfang eines Werkes auf die ganze Verwicklung und Entwicklung Verzicht leisten, und den Schluß herbeiwünschen könnte. Wo ist da die Grenze der dem Kunstwerk zu seiner Wirkung nöthigen Ausdehnung, wo die Grenze für den Raum, den das Einzelne einnehmen darf? Wenn der Künstler mit seinem Schaffen zu Jenen herabsteigt, denen es an Kunstsinn und Verständniß fehlt, um ein größeres ausgeführteres Werk zu begreifen und zu genießen, dann begibt er sich selbst der hohen Stellung, die ihm angewiesen ist, und

*) Eine kurze Mittheilung findet sich gelegentlich des Niederrheinischen Musikfestes in Düsseldorf in diesem Bl. Jahrg. I. Seite 191.

in der er allein seinen Beruf erfüllen kann. In unserem Vorrathe nun fehlen ausgeführtere Sätze keineswegs ganz; doch aber sind auch bloße Anfänge und Ansätze genug vorhanden, die fallen gelassen werden, ehe sie einen musikalischen Eindruck hervorzubringen vermocht haben. Ferner finden wir neben mehreren wirklich schön und poetisch erfundenen Nummern eine nicht geringe Anzahl solcher Stellen und Nummern, über die der Componist das verwerfende Urtheil selber aussprechen mußte, bevor er das Werk dem Druck übergab. Diese Strenge gegen sich selbst, diese Besorgniß, ob das oder jenes nicht besser, bedeutender, wirksamer, edler, reiner gestaltet werden könne — eine Eigenschaft, die die großen Meister auszeichnete — diese ist es die wir bei Hiller öfters vermissen. Ein Drittes, was uns bei ihm fast überall und auch hier manchmal begegnet, ist das entweder absichtliche oder von einer Neigung zur Unordnung stammende Außerachtsetzen des natürlich fließenden und verständlichen rhythmischen Baues. Ob denn Hiller glaubt, daß Jemand darin einen genialen Zug find n wird, wenn mitten im Stück statt vier Vierteln einmal nur zwei oder drei Vierteln vorkommen; oder ob er wohl glaubt, daß dergleichen Jemandem besonders gefällt und ihn entzückt? (Herrn Dräsecke vielleicht ausgenommen, der einmal Liszt in aller Demuth aufmunterte, sich rhythmisch noch freier zu bewegen, und den alten „Zopf" der Symmetrie vollends über Bord zu werfen.) Uns stört es, und bewirkt eine unbehagliche Stimmung, so oft dergleichen vorkommt. Das große Publikum wird auch nicht anders empfinden, obwohl es sich natürlich nicht Rechenschaft geben kann, und oft, durch andere mehr äußerliche Dinge beschäftigt, nichts davon zu merken scheint.

(Schluß folgt.)

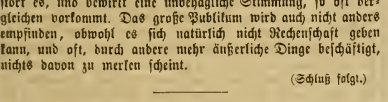
Recensionen.

Werke für Orchester.

Vier Orchester-Symphonien von C. Ph. E. Bach. Nr. 3. — Verlag von C. F. Peters in Leipzig.

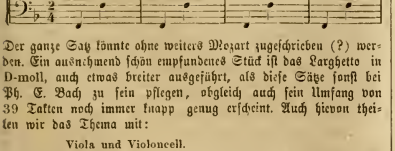
v. Br. Diese dritte unter den bisher erschienenen Symphonien C. Bach's ist uns, im Ganzen angesehen, beinahe die liebste. Auch tritt in keiner so klar zu Tag, wie nahe verwandt Philipp Emanuel Bach's Empfindungsweise schon der einer späteren Zeit ist, und das Finale insbesondere läßt wieder auf das Untrüglichste erkennen, wie sehr er auf Mozart eingewirkt hat. Man sehe nur den Anfang:

Streichquartett und Blasinstrumente.

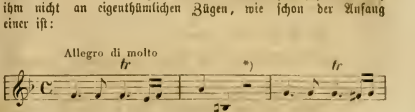


Der ganze Satz könnte ohne weiteres Mozart zugeschrieben (?) werden. Ein ausnehmend schön empfundenes Stück ist das Larghetto in D-moll, auch etwas breiter ausgeführt, als diese Sätze sonst bei Ph. E. Bach zu sein pflegen, obgleich auch sein Umfang von 39 Takten noch immer knapp genug erscheint. Auch hievon theilen wir das Thema mit:

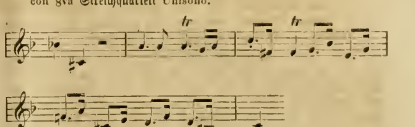
Viola und Violoncell.



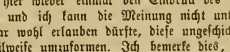
Der erste Satz (F-dur, Tonart der Symphonie) erreicht zwar nicht das erste Allegro der D-dur Symphonie, das durch seine ganz apparte Originalität und seine imposanten Verhältnisse (in Anbetracht der Zeit) ganz einzig dasteht, aber voll Energie im lebhaft figurirten Hauptsatz, dessen Bewegung durch wenige Takte eine zarte, liebenswürdige Cantilene unterbricht, fehlt es auch ihm nicht an eigenthümlichen Zügen, wie schon der Anfang einer ist:



con sva Streichquartett Unisono.



Nur die fatalen Bässe:



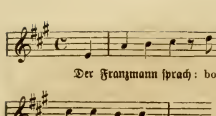
stören auch hier wieder einmal den Eindruck des sonst vortrefflichen Satzes und ich kann die Meinung nicht unterdrücken, daß man sich gar wohl erlauben dürfte, diese ungeschickten, hölzernen Stellen theilweise umzuformen. Ich bemerke dies, weil mir beim Lesen unwillkührlich einige solcher Transfiguirationen in den Sinn kamen, und ich meinerseits würde wohl den Muth haben, sie auszuführen. Natürlich müßten aber immer, wenn ja einmal eine Verlagshandlung in künftigen Ausgaben eine solche Veränderung aufnehmen wollte, die ursprünglichen Bässe zugleich beibehalten werden, denn das historische Interesse, welches mit dem ästhetischen nicht zusammenfällt, verlangt selbstverständlich immer die volle Integrität der alten Kunstwerke, deren Züge schon durch Weglassung oder Veränderung eines einzigen sehr wesentlich alterirt werden können.

Werke für Gesang.

Der Papagei, humoristische Ballade, für Männerchor componirt von C. Löwe. op. 111. — Verlag von Leuckart in Breslau. Zweite Auflage.

Dieser kleine musikalische Schwank, uns schon aus Löwe's einstimmigen Gesängen bekannt, erscheint hier nun auch in einer Bearbeitung für vierstimmigen Männerchor, und zwar in zweiter Auflage, ein Zeichen, daß er sich großer Beliebtheit erfreuen muß, die wir auch, drollig, wie er im hohen Grade ist, völlig begreifen. In dem untergeordneten Genre, zu welchem derartige Schwänke überhaupt zählen, nimmt er eine hervorragende Stelle ein und es wäre pedantisch, ihm wegen einiger etwas sturrilen Späße, als da sind: Zungenschnalzen, Lippenpiepen einen ästhetischen Prozeß machen zu wollen, da Stücke dieser Art — und auch diese Sorte mag hin und wieder vertreten sein — nur dem Amusement dienen und also einige Freiheit genießen. Die Geschichte kennt man ja von dem Papagei (das Gedicht ist von Rückert), der die Schrecken der Schlacht von Waterloo erlebte, und von diesem Tage an, früher ein „vielredender", nichts mehr sprach als: bum

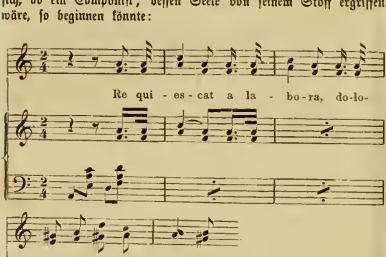
*) Nicht zu übersehen ist hier die Aehnlichkeit mit dem Thema des Finale der 2. Symphonie von Beethoven.



Den Singstimmen ist ein Clavieraccompagement beigegeben.

Gesang Heloisen's und der Nonnen am Grabe Abälard's. Hymne aus dem Mittelalter (mit deutscher Ueberſetzung von Königsfeld) für eine Altstimme, Frauenchor und kleines Orchester componirt von Ferdinand Hiller. op. 62. — Verlag von Leuckart in Breslau.

Wir können dieser Composition wenig Gutes nachsagen, denn bis auf ein Paar Stellen ist sie herzlich matt und unbedeutend. Man verzichtet bei Stücken dieser Art von vornherein gern auf prägnantere Erfindung; worauf man aber nicht verzichten kann, das ist eine starke Stimmung, da wir, wenn uns nicht eine solche aus den Tönen anspricht, auch gar nicht begreifen, was den Componisten überhaupt in diese Region geführt hat, denn eine Unehre bleibt es immer, wenn wir annehmen sollen, er habe das Stück nur componirt — eben um zu componiren, und weil er es vielleicht für besonders geeignet hielt, mit dessen Widmung einer berühmter Sängerin (das vorliegende ist Frl. Jenny Meyer zugeeignet) eine Huldigung darzubringen. Man erinnere sich an Schumann's Requiem (aus op. 90. gleichfalls nach einem altkatholischen Gedicht) und man wird schneidend den Unterschied wahrnehmen zwischen dem tief innerlich Gebornen und dem äußerlich Gemachten, denn gemacht ist diese Hymne und „kühl bis an's Herz hinan." Man höre nun die ersten Paar Takte und frage sich, ob ein Componirt, dessen Seele von seinem Stoff ergriffen wäre, so beginnen könnte:



Der schön ausgestatteten Partitur ist auch gleich das Clavierarrangement beigefügt, eine Methode die allgemein zu empfehlen wäre.

Wissenschaftliche Werke.

Orgellehre. Structur und Erhaltung der Orgel. Für Seminarien, Lehrer, Organisten, Geistliche und Kirchen- und Bau-Behörden leichtfaßlich bearbeitet von J. G. Heinrich Organist an der Hauptpfarrkirche zu Sorau und Orgelbau-Revisor. Glogau, Verlag von Carl Flemming.

K Ueber Orgelbau, Orgellennтniß, Erhaltung der Orgel ꝛc. existirt eine ziemlich reiche Literatur von den wissenschaftlichen Feststellungen der bezüglichen mathematisch physikalischen und mechanischen Grundsätze bis zu jener unnützen Büchermacherei die aus so mancherlei Ursachen aus 10 Büchern ein neues eilftes verfertigt, mit all der Zuthat an Dispositionen, zum Theil auch solcher Orgeln die seit langen Jahren gar nicht mehr existiren, ganz abgetragen oder zeitgemäß umgebaut sind, — welche die Principale der Silbermann'schen Orgel in der Dresdner katholischen Kirche aus Meißner Porzellain sein lassen ꝛc. wie es ein Spaßvogel von ihnen schrieb und auch drucken ließ.

Die kleinen Bücher über diesen Gegenstand wollen zuweilen Alles und belehren wegen ihrer Unvollständigkeit über Nichts, sprechen wohl auch so geringfügig, daß man aus jeder Zeile herauslieſt, der Verfasser bedürfte einer entsprechenden Aufklärung, und möge selbst lernen, statt belehren zu wollen. Im Gegensatz zu allen diesen theils zu wenig theils zu viel bietenden Schriften ist die vorliegende in rechter Mitte und wird als solche einem wirklichen Mangel abhelfen, eine von allen Sachverständigen oft bedauerte Lücke ausfüllen.

Die Darstellung beschränkt sich auf jenen Kreis von Lesern, welcher für eine eingehende Kenntniß der Orgel interessirt ist, wie es der Titel ausspricht, ist deßhalb überall kurz, bestimmt, und was über alles schätzbar — wahr. Aus jedem Satze spricht der denkende verständige und erfahrene Praktiker. Obwohl das Buch nicht für Orgelbauer zur Belehrung geschrieben, können selbe doch von der Erfahrung und Ueberzeugung des praktischen Organisten sehr viel lernen, wenn sie den guten Willen haben, überhaupt zu lernen, und von ihrem starren Handwerkerthum nachzulassen! Besonders aber sollte es keinem Organisten fehlen, und sei dieses auf das Wärmste empfohlen; für sie ist es ganz eigentlich verfaßt, und enthält jede Belehrung eingehend, so weit sie für diesen Beruf nothwendig oder geradezu unerläßlich ist. Ebenso enthält das Werkchen sehr schätzbare Winke über Disposition, und Bau-Contraktanlagen, welche besonders in unserem Vaterlande sehr beherzigt werden sollten; denn der Leichtsinn, mit welchem man hierbei vorgeht ist sicher auch die Ursache des Mißlingens so vieler Orgelbauten, indem die Bauherrn sich ohne allen Vorbehalt dem Orgelbauer auf Distretion ergeben, aber ihn zur Abstellung von Mängeln in keiner Weise verhalten können. Der Verfasser schreibt S. 60 „Leider werden auch in der jetzigen Zeit noch Neubauten mit dem Umfange C—$\overline{c}$ und Pedal C—$\overline{c}$ ausgeführt. Sollte da nicht der Orgelbauer verpflichtet werden können die Erweiterung bis $\overline{f}$ auf eigene Kosten auszuführen, wenn er den Umfang im Contrakt verschwieg? Es ist erwiesen daß der Umfang bis $\overline{c}$ nicht mehr genügt und ist derselbe im Contrakt nicht angegeben so versteht sich's von selbst, daß das Manual bis $\overline{f}$ das Pedal bis $\overline{d}$ geht."

Der Verfasser erwähnt auch der sogenannten gebrochenen Pedale, welche in sehr entfernter Zeit gebaut wurden, findet aber gar nicht für möglich, daß dieses heut zu Tage noch geschehen könne, hält dies also gar nicht zu erwähnen für nöthig! Durch bessere Belehrung der Organisten wird auch bei uns diesem Unsinn in kürzester Zeit abgeholfen und die Verstümmelung einer neuen Orgel durch deren Erbauer unmöglich gemacht werden.

Möge das vorliegende Werkchen recht verbreitet werden, es ist ganz geeignet Besserung in dem ganzen Fache herbeiführen zu helfen.

Londoner Briefe.

IV.

H. Ch. Sie fragen mich, warum ich Ihnen keinen ausführlichen Bericht über unsere Fasten-Oratorien schickte. Was könnte

man noch von dem „Messias", der „Schöpfung", dem „Elias" erzählen, das ihre Leser zu interessiren vermöchte? Ich dächte, ich hätte bereits unsere vorzüglichsten Sänger genannt, auch der verschiedenen Orchester und Chöre Erwähnung gethan, die bei solchen Gelegenheiten zusammen berufen werden. Ich kann in Wahrheit sagen, daß die Aufführung immer gut ist — in mancher Beziehung besser als Ihre Aufführungen in Deutschland, in mancher anderen auch schlechter. Bei uns z. B. ist in Händel'schen Oratorien die Orgel als Ausfüllung der Partitur unentbehrlich. Der Meister selbst hat sie vorgeschrieben und an ihr gewöhnlich den Vorsitz geführt. — Nirgends können Sie die Chöre im „Messias", „Salomon", „Samson" und „Judas" so kräftig und großartig wiedergegeben hören als in England. Die „Schöpfung" dagegen wird in Deutschland mit mehr Effekt und unter größerem Enthusiasmus ausgeführt. Gleichwohl denke ich nicht, daß Deutschland eine Aufführung des letzteren Werkes in der Art zu Stande bringen wird, wie wir sie am 1. Mai im Kristallpalast erlebt haben. War das ein erster Mai! „Die Primeln", sagte ein Witzbold, „hätte man rösten sollen." (?) Der Kristallpalast ist ein schauerlich kalter Ort, eine reizende Zufluchtsstätte im Hochsommer, das ganze Jahr hindurch interessant, aber in einem Frühjahr wie dieses höchst unfreundlich. Trotzdem gingen 13,000 Menschen hin, um den Mai durch 3000 Sänger und Spieler in Haydn's großem Werk bewillkommnen zu hören. Das Concert wurde ohne Probe gegeben, so bekannt ist unseren Musikern jede Note, jeder Winkel und jede Ecke des Werks. Einige und 700 des Chors waren aus den Provinzen eingetroffen ganz bereit es auswendig zu singen, und das Orchester bedurfte keiner Schulung bei so bekannten Klängen, und unter einem so energischen und sogleich sympathetisch wirkenden Führer wie Herr Costa. Die Aufführung war eine großartige, obgleich in Einzelheiten zu vielen Einwendungen Stoff gebende, und obgleich von Haydn in einem so ungeheuren Raum Nichts der Größe Händel'scher Werke nahe kommen kann. Solche riesenhafte Darstellungen können nie Musteraufführungen sein, es müßten denn Riesen auferstehn, um eigens für diesen Zweck gigantische Musik zu machen; nichtsdestoweniger kommen hier Effekte zu Tag, die unter keinen anderen Verhältnissen als in einem so großen Raum und einer so großen Zahl an der Aufführung Betheiligter geschaffen werden könnten. Niemals habe ich solch ein Piano eines Chor von so vielen leise singenden Stimmen gehört, so reich, so ruhig und ausdrucksvoll, und von einem die Höhe und Größe des Raums so eigen versinnlichenden Eindruck, wie hier im Kristallpalast. Aber in Betreff der Kraft fand sich Jedermann enttäuscht. — Ihren Wiener Lesern wird es angenehm sein zu hören, daß Frl. Tietjens die erste Sopranpartie sang. Sie scheint sich in England ansiedeln zu wollen. Ich fürchte nur das Eine, daß sie hier keine Zeit übrig behalten wird für das Studium, dessen ihre schöne Stimme noch bedarf, da sie sich einem Unternehmen überlassen hat, unter welchem sie bald hier bald dort, bald englisch, französisch, bald italienisch (vielleicht auch chinesisch, wenn dabei Geld zu gewinnen wäre) zu singen hat. Es ist wenig Hoffnung vorhanden, daß sie zu einer der großen europäischen Sängerinnen (des einen oder anderen Landes) aufsteigen wird, welche die Zuhörer vollkommen zu befriedigen vermögen. Die Grisi war in dieser Hinsicht sehr eingeschränkt, ebenso ihre noch größere Vorgängerin Pasta, beide Italienerinnen, noch dazu unwissende Italienerinnen, sowohl was andere, als was ihre eigene Musik betraf. Aber von ihnen vorgebracht war Alles vollendet. Es gibt auch eine höhere Klasse universeller Sängerinnen, zu welchen solche Wunder zählen wie die Sontag, die in jeder Schule und Sprache der Musik vollkommen zu Hause war, und von deren Wiedererscheinen ich eines Tages, als einem der bemerkenswerthesten Phänomene der Neuzeit, im Detail sprechen werde, — und wie Mad. Viardot-Garcia. Bis jetzt kann Frl. Tietjens trotz ihrer herrlichen Stimme, weder im beschränkten noch im universellen Sinne eine Künstlerin ersten Ranges genannt werden, wenigstens nicht von Denen, welche Gedächtniß und Vergleichungsgabe besitzen.

Am ersten Freitag des Mai brachte die Sacred Harmonic Society Händel's „Israel in Egypten" in einer so schönen Aufführung als nur denkbar. Ich habe nie Großartigeres gehört als „die Plagen" oder den Schlußchor mit Myriam's Solo. In drei Jahren wird dieses Oratorium, welches wegen seiner Schwierigkeiten zu lange vernachlässigt war, von unsern Sängern auswendig gesungen werden. Die Solo's wurden gut vorgetragen, und zwar von Frl. Pocepa (?), einer englischen, im Ausland gebildeten Sopranistin; dann von Frau Sainton-Dolby die in Norddeutschland als eine ausgezeichnete Altistin bekannt ist; endlich noch in vorzüglicher Weise von den Herren Sims-Reeves (Tenor), Belletti und Santley (Baße). Die Versammlung bestand aus etwa zweitausend Zuhörern, und das Oratorium wird wiederholt gegeben worden sein, ehe dieser Brief übersetzt ist.

Dann hatten wir vor Kurzem auch eine gute Aufführung im großen Maßstabe von B. Molique's „Abraham." Die Hauptsänger waren Frau Lemmens-Sherrington, Frau Sainton-Dolby, Herr Cooper (ein trefflich fortschreitender Tenor), Herr Sims-Reeves, und Herr Santley als Patriarch (Abraham). So trefflich die Musik Molique's auch gemacht, und so ehrenwerth und geschätzt der Componist ist (er führt hier inmitten unseres Londoner Unsinns und Luxus das bescheidene und einfache Leben eines wahren Deutschen), um so mehr schmerzt es mich ein so bedeutendes Werk aus seiner Feder nicht mehr lieben und loben zu können. Das Gefühl von zu großem Mendelsohn'schen Einfluß *) verläßt Einen darin nicht. Wie ein so denkender Künstler, als Herr Molique es ist, von dieser Manier so durchdrungen sein konnte, scheint mir eins der seltsamsten Dinge, die mir in der neuesten Kunst begegnet sind.

Haben Sie nun genug von unseren Londoner Oratorien? Jetzt sind wir inmitten der Opern-Aufführungen: vier Vorstellungen jede Woche, und das wird so fortgehen bis Mitte August mit steigendem brio.

Ich möchte wünschen, daß einige oder alle meine deutschen Freunde die vor einigen Tagen erfolgte Wiederaufführung des „Wilhelm Tell" an der kgl. italienischen Oper im Coventgarden Theater hätten hören können. Es ist unmöglich ein edleres Ensemble zu denken als Herr Costa hier, was Orchester Chor u. s. w. betrifft, zuwege brachte, und das Finale des zweiten Akts war von einer Wirkung, die man zeitlebens nicht vergißt. Herr Faure, ein französischer Sänger und wahrer Künstler (so geschickt wie Roger, aber viel weniger affektirt), ist der beste Tell, den ich noch gehört. Tamberlik (Arnold) ist nicht so gut als Duprez, aber er erreicht ihn beinahe. Diese Oper nimmt nun bei uns ihren verdienten Platz ein, trotz des schwachen und langweiligen Livretto. Verglichen mit dem „Propheten," der „Favorite", dem „Trovatore" (welche alle im Verlauf weniger Tage gegeben wurden) erscheint sie als ein Stern erster Größe. — Dann fand auch eine sorgsame Wiederaufnahme des „Don Juan" statt. Sie brachte uns einen wirklichen Helden für Mozart's Oper: Herrn Faure, der ein vorzüglicher Don Juan, überhaupt Mozart'sche Musik mit wirklichem Geschick und Maß singt, und zugleich mit Geist, Herz und Muth spielt. — Es ist zwar Mode den Leporello des Herrn Formes zu loben, aber für mich ist er zu ordinär, mit zuviel Casperl's-Laune in seinem ganzen Betragen. Seine Stimme ist auch nicht mehr das, was sie war. Der weiche Klang ist fort, und der Sänger oft außer dem Takt. Die Zerline der Frau Miolan-Carvalho ist vorzüglich. Der Masetto des Herrn Ronconi ist ein wunderbares kleines Stück ländlicher Komödie. Weniger anziehend sind die Donna Anna der Frau Penco, und die Donna Elvira der Frau Csillag. Don Octavio ist Herr Tamberlik. Diese

*) Das ist uns beim Studium der Partitur nicht in dem Maß aufgefallen, wie unserem Herrn Correspondenten. Vergl. die Recension in Nr. 1 d. Bl. D. Red.

Oper zieht, wenn sie gut gegeben wird, immer ein ungeheures Publicum an. — Mad. Grisi, die schon seit fünf Jahren ihren Rücktritt von der Bühne ankündigt, singt nur wirklich zum letzten Mal. Um dessen ganz sicher zu sein, hat der Unternehmer sie durch eine sehr große Geldstrafe gebunden, daß sie nie mehr in England singen darf! Sie hat mit wunderbarer Entschlossenheit ihren Thron seit dem Jahr 1834 behauptet und vereinigte in sich Schönheit, Figur und Stimme mit einem kräftigen Instinkt, wenn nicht gar einem schöpferischen Genius für darstellende Kunst. Ich fürchte sie wird die kommenden Jahre sehr lang finden, und mag auf viele derselben gefaßt sein, da sie noch nicht fünfzig Jahre zählt.

Daß auch wir zu Zeiten so närrisch sein können wie andere Nationen, und mit ebenso wenig Grund, das zeigte sich kürzlich wieder, als eine neue Sängerin, Frl. Patti, unser italienisches Opernpublikum in der „Nachtwandlerin“ in Convulsionen versetzte, an denen ich nicht Theil zu nehmen vermochte. Frl. Patti ist in Amerika geboren, aber von italienischer Abkunft, hat nie zuvor in Europa gesungen und ist noch sehr jung. Ihre Stimme ist ein scharfer Sopran, den Sie ganz in der Macht hat, der von hinlänglicher Kraft ist und zugleich eine seltene Höhe erreicht. Doch fand ich sie nicht so frisch wie meine Nachbarn, — kurz ich war nicht entzückt, obgleich ich bekenne, daß die Geschicklichkeit dieser jungen Dame außerordentlich und willkommen ist in einer Zeit, wo die wahre Ausbildung der Kunst des Gesanges so sehr mißverstanden wird. Der Ausdruck der Begeisterung war indeß allgemein, und ich frage mich indem ich schreibe ob der Grund meiner Kälte an mir oder der Dame gelegen war.

Wenn Ihre Zeitung an Größe gleiche den politischen Riesenjournalen der Weltstädte, ich könnte dennoch 10 Seiten vollschreiben über Opernereignisse *). Ueber die Concertwelt werde ich in meinem nächsten Brief referiren. Die Zahl der neu auftauchenden Künstler ist bedeutend, einige derselben kommen von unerwarteten Plätzen; die Menge der aufgeführten guten Musik ist groß, obgleich der Kreis derselben zu eng gezogen erscheint. In der letzten Zeit wurde ein ziemlich allgemeiner Versuch gemacht, Schumann hier einzuführen. Sie mögen es als Schwäche oder Vorurtheil ansehen, aber ich glaube nicht, daß Schumann je in diesem positiven Lande einen hervorragenden Platz unter den Componisten einnehmen wird, und ich finde nicht, daß man hier zu irgend einer seiner Compositionen zurückkehrt oder sie mehr bewundert, wenn man sie öfter gehört hat, wie dies bei Werken geschieht, welche schließlich den Platz behaupten. Man kann nicht immer von Frischem anfangen. Ich theile Ihnen diesen meinen Eindruck mit, denn, mögen wir dabei recht oder unrecht haben, ich wünschte Ihnen Alles mitzutheilen, was sich in unserem schlimmen England zuträgt.

Es werden schon jetzt für unsere große Ausstellung von 1862 Schritte gethan, um der Musik unter den Festlichkeiten einen Ehrenplatz anzuweisen. Man sagt, daß der Versuch gemacht werden soll, von den beliebtesten Componisten Deutschlands, Frankreichs, Italiens und Englands neue für diese Gelegenheit passende Compositionen zu erhalten. Eine Mitbewerbung wird, so höre ich, nicht ausgeschrieben werden, worüber alle Musiker, groß und klein, froh sein können. Das Ende von solchen Einladungen ist immer, daß die guten Meister fern bleiben, daß die schlechten sich über schlechte Behandlung beklagen, und daß die Mittelmäßigkeit den Preis davon trägt, weil nichts anderes übrig bleibt.

Schon beginnen auch die Vorbereitungen zu dem großen Händelfest in Sydenham, welches eins von den Erlebnissen des nächsten belebten Jahres sein wird.

Die Musik dringt bei uns überall ein. Diejenigen, die sich damit beschäftigen, nehmen von Jahr zu Jahr unmerklich eine höhere Stufe von Intelligenz, Opferfähigkeit und Uneigennützigkeit ein.

*) welche unsere Leser in der That auch am wenigsten interessiren dürften. D. Red.

Das „Royal Institution“, ein Palladium der Wissenschaft und Literatur, wo die ersten Männer von Europa die Freude haben, sich über ihre großen Gegenstände aussprechen zu können, hat dieses Jahr der Kunst seine Thore geöffnet. Ihr Correspondent hat die Ehre gehabt, dort vor Kurzem über den Nutzen der englischen Poesie in Verbindung mit Musik zu lesen. Professor Hullah, ein Mann von glänzenden Gaben, der sich (wie es hier häufig vorkommt) durch Studium und Umgang mit den besten Köpfen der Zeit über den engeren Kreis seiner eigenen Kunstrichtung als Professor des Chorgesangs zu allgemeinerer Bedeutung erhoben hat, hält dort jetzt einen Curs von Vorlesungen, die scharfsinnig und zusammenhängend manche Thatsachen darlegen, die den meisten seiner Zuhörer fremd waren.

Einige unserer Landsleute gehen damit um, eine Wiederserweckung der nichts weniger als unnützen Anstalt Academie of Music zu Stande zu bringen, aber in Form eines Conservatoriums, durch welches begabten Persönlichkeiten zu mäßigen Preisen Musikbildung gegeben, und den besten Lehrern ehrenvolle Beschäftigung verschafft werden soll, gleichviel welchem Lande sie angehören, wenn sie nur ihre Kräfte England widmen wollen (dem Lande, welches Ihren Haydn mit Aufträgen beschäftigte, welches Beethoven in der äußersten Noth anrief, und in welchem der populäre Händel seinen rechten Platz, Beschäftigung und seinen ewigen Ruhm fand) Manche hoffen, daß in nicht zu ferner Zeit ein Regierungsbeitrag zur Unterstützung unserer Kunst zu erlangen sein wird. Vor vierzig Jahren wurde die Idee, englische öffentliche Gelder für Malerei zu bestimmen, bespöttelt; jetzt sammeln wir sicher und keineswegs langsam eine Bildergalerie ersten Rangs. Hoffen wir, daß die nächste Generation hier zu Lande Analoges in Bezug auf Musik erleben wird, sowie auf Poesie. Um Dies zu unterstützen, einen freien Austausch der Meinungen im Ausland hervorzurufen, und zur Untersuchung einzuladen, was Gutes und Schlechtes in meinem eigenen Lande sei, deßhalb war mir der Auftrag, diese Briefe zu schreiben, besonders willkommen.

Deutsche Opernzustände.

Die „Recensionen und Mittheilungen“ u. s. w. bringen in ihrer Nummer 22 ein statistisches Verzeichniß der in der abgelaufenen Wiener Saison stattgehabten Opernvorstellungen, welches durch Ziffern deutlich genug spricht. Ihm zufolge war an 119 Spielabenden u. A. Meyerbeer mit 31, Wagner mit 29, Donizetti und Verdi mit je 25, Mozart mit 17, Adam mit 16, Weber und Auber mit je 12, Halevy mit 9, Beethoven mit 4, Cherubini mit 2, Gluck und Spohr mit je einer Vorstellung vertreten!!

Dasselbe Blatt enthält einen Correspondenz-Bericht aus Stuttgart, dessen Verfasser sich über die Haltung der dortigen Hofopernbühne wie folgt vernehmen läßt: „Aber nicht nur mit Großem, auch mit Neuem geht unsere Intendanz schwanger, und der Pfingstmontag war dazu bestimmt, den Stuttgartern ein Werk vorzuführen, das sich allerorten einer recht beifälligen Aufnahme zu erfreuen hatte: „Orpheus in der Unterwelt“ von Offenbach. Wir hätten an sich gegen diese Novität, die wir nicht näher kennen, nichts einzuwenden. Nur können wir uns nicht enthalten, unser Erstaunen über die Vorliebe auszusprechen, die man in allerneuester Zeit dem musikalischen Cancan widmet. Schon die Ende März neu einstudirten „Beiden Schützen“ sind nicht vielmehr als ein hübsches Singspiel; im April wurden die Räume des Theaters wieder an sieben Abenden durch das Gastspiel der unverweidlichen drei „Zwerge“ entweiht, deren meistens sehr lasciven Productionen namentlich der Pöbel, der vornehme und der gemeine, mit Enthusiasmus zuströmte; am 5. Mai hatte die erste Aufführung der einaktigen Suppé'schen Operette: „das Pensionat“ statt, eines nicht ohne Geschick gearbeiteten, aber äußerst frivolen Machwerks, das sich jedenfalls auf einer Bühne ganz sonderbar ausnimmt, die bei jeder Gelegenheit den Charakter einer Hofbühne zu den Vordergrund stellt; und jetzt soll also der „Orpheus“ als Haupttrumpf ausgespielt werden, mit dessen Einstudirung man sich beeilen muß, wenn man

dem in dem benachbarten Badeort Cannstadt befindlichen Sommertheater den Rang ablaufen will. — Ich kann Ihnen unsere trostlose Verwirrung aller Begriffe von Kunst und Aesthetik nicht besser beweisen, als wenn ich das Faktum anführe, daß dieselbe Intendanz die es nicht verschmäht, in zwei aufeinanderfolgenden Jahren drei vollständige Mißgeburten als Gastspieler vorzuführen, und dieselben in den Rollen von ausgewachsenen Menschen mit dem übrigen Personal zugleich auftreten zu lassen, die jetzt den Offenbach'schen „Orpheus" mit Aufwendung von Tausenden von Gulden einstudiren und inszeniren ließ, daß, sage ich, diese Intendanz in sittliche Entrüstung gerathen will, wenn man ihr zumuthet, von Zeit zu Zeit die trefflichen, gemüth- und humorvollen Schöpfungen eines Raimund und Nestroy (!) aufzuführen, und von der Würde eines königlichen, eines Hoftheaters deklamirt. Und doch erhält jeder „Schwadroneur", jeder dagabundirende Zauberer, und, wenn es sein mußte, gewiß auch jeder Seiltänzer dieses Königl. Hoftheater mit größter Zuvorkommenheit auf einen oder mehrere Abende, wenn nur ein Profit für die Kasse herauschaut und man nichts Bedeutendes selbst leisten muß. Pfui! — Sagen zu müssen, daß die mehrerwähnten drei Zwerge und eine Tänzerin aus Paris, Dlle. Legrain von der Académie impériale de musique, die im April d. J. gastirten, die einzigen Gäste in der ganzen Saison waren — mit Ausnahme der ein Engagement suchenden Fr. Thöne von Carlsruhe — ist hart, aber wahr. Und bei dem Gastspiel des Frl. Legrain, deren Grazie und Technik alles Lob verdienen, enthüllte man sich nicht, dieselbe, die im Augenblicke gar nicht mehr der großen Oper in Paris angehört, als erste, geradezu als „erste" Tänzerin der Académie impériale in der officiellen Annonce zu bezeichnen. Und solche Marktschreiereien kommen auf einer königlichen Hofbühne vor!"

Zeitungsschau.

Replik an Herrn Eduard Kulke.

Wir wollen dem Herrn Naseweis, mit irdischem Namen genannt Herr Eduard Kulke, der sich in der letzten Nummer der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik" das Vergnügen macht, die Wiener Kritik, insoweit dieselbe in den Herren Hanslick, Speidel, Bagge und meiner Wenigkeit vertreten ist, zu hofmeistern, wie dies in jenem Blatt überhaupt beliebte Sitte ist, doch die Antwort nicht schuldig bleiben.

Ich muß Herrn Kulke zunächst fragen, woher er die Unverschämtheit nimmt, zu behaupten, „wir" (die Genannten nämlich) hätten uns über die jüngsten Erfolge Wagner's in Wien „gergert" und zwar gergert in dem Sinn — denn so meint er es — daß wir darin gleichsam ein unserem Urtheil über Wagner gegebenes, wohl gar uns beschämendes Dementi erblickten. Hat Herr Kulke etwas gegen die Schlußfolgerung einzuwenden, daß wir uns dann auch über die unbestreitbaren Erfolge des maestro Verdi und des Meister Offenbach darum ärgern müßten, weil dieselben mit unsern ästhetischen Anschauungen sehr wenig harmoniren? Auf so schwachen Füßen ruht unser Urtheil nicht, daß es in seinen Fundamenten durch Mosterserfolge erschüttert werden, daß uns diese — man höre — „ungelegen" kommen könnten. Wenn wir es beklagen, ja wenn es uns empört, daß einem edelhaft gemeinen Treiben, wie es gegenwärtig in unserem Kaithcater in den bouffes parisiens entfaltet wird, nicht in einstimmigem Chorus die Thüre gewiesen wird, so beklagen wir es doch nur des Publikums willen, welches durch seine Duldung, ja seinen Beifall einen schreckenerregenden Beweis für seine sittliche und ästhetische Verkommenheit liefert. Uns geht das weiter nichts an und unsertwegen möchte Herr Offenbach mit Lorbeeren überfäet werden, wie ein gebratener Schweinskopf. Dies nur beispielsweise, denn wir wissen zwischen Herrn Offenbach und Herrn Wagner schon noch zu unterscheiden, aber auch zwischen Herrn Kulke und einigen andern Leuten.

Herr Kulke richtet speziell an mich die Frage, „woher ich denn wisse, daß Wagner kein Genius sei, wer es mir denn gesagt habe?" Ja, wahrlich! meinen Hausmeister habe ich nicht darüber befragt und Herrn Kulke auch nicht. Es soll aber gewisse Kennzeichen geben, an welchen man Götterstatuen von Leichenmonumenten zu unterscheiden vermag. Der Rausch mag aber dem Berauschten beide gleich machen. Uebrigens heißt es ja, der Behauptende müsse beweisen (ein Satz, den ich indeß nicht unbedingt unterschreibe), und also gebe ich Herrn Kulke auf, ein nächstes Mal zu beweisen, daß Wagner ein Genius ist. Herr Kulke stellt an mich die Frage, ob ich wohl Beethoven auch damals für einen Genius gehalten hätte, als sein „Fidelia" durchfiel. „Eine wohlaufzuwerfende Frage", sagt Fallstaff. Herr Kulke „erlaubt sich ganz bescheidentlich daran zu zweifeln", das erlaube ich ihm auch vom Herzen gern, denn das kann ich freilich selbst nicht wissen. Zwar lebt in mir in aller Demuth der Glaube, daß es mir nicht begegnet wäre, in Beethoven's „Fidelio" das Werk des Genius zu verkennen, um so viel mehr, als der Mann ja schon vor seinem „Fidelio" wenn ich nicht irre, einige andere Werke geschaffen hatte, in denen auch so etwas von einem Genius zu spüren sein soll. Aber Herr Kulke zweifle immerhin ganz bescheidentlich daran. Und dann: wenn ich mich durch den Beifallsjubel eines Publikums nicht umstimmen lasse, warum sollte sein Mißfallsvotum einen stärkeren Einfluß auf mich haben? Was ist das für eine Logik? Zwar mag diese Gleichgiltigkeit gegen die Stimme des Publikums Herrn Kulke vielleicht sehr anmaßend und hochmüthig erscheinen, aber er kann es mir auf das Wort glauben, daß Derjenige, der sich nicht nach und nach zu derselben aufschwingt, am besten thun wird, in Sachen der Kunst und Wissenschaften ganz zu schweigen, denn er kann versichert sein, daß er in diesem Fall nicht berufen ist, darin ein Votum abzugeben. Wenn mich meine eigene Erinnerung nicht täuscht, so glaube ich in Wien durch eine Reihe von Jahren mit aller Eindringlichkeit, welche Enthusiasmus und vielleicht einige Einsicht erwecken, für Schumann plaidirt zu haben, zu einer Zeit (es sind seither noch kaum zehn Jahre verflossen) wo Schumann in Wien theils gar nicht gekannt, theils mißachtet war. Was möchte mich wohl dazu bewogen haben? Wahrscheinlich habe ich einige Gründe dafür Schumann für einen Genius zu halten, Wagner aber nicht. Aber Herr Kulke muß nicht glauben, daß man gekannt ist, vielleicht ihm und seinen Glaubensgenossen zu Gefallen die Erschaffung der Welt und des Menschen immer wieder von Neuem zu diskutiren. Gänzlich Herr Kulke vielleicht gar, daß uns Neid, Uebelwollen und jenes instinktive Mißbehagen an dem Preisen großer Männer und großer Leistungen, Eigenschaften, die in unserem Deutschland leider nur zu verbreitet sind, gegen Wagner einnehmen? Dann muß uns Herr Kulke auch beweisen, warum uns diese Eigenschaften nicht an der Bewunderung und Anerkennung anderer Männer, Talente und Leistungen der Gegenwart gehindert haben. Herr Kulke mag mit solchen Waffen gegen literarische Wichte anstümpfen, aber er macht sich mit deren Gebrauch Lexten gegenüber, die einige Proben von Bildung und Redlichkeit gegeben zu haben glauben, sehr lächerlich, und die ehrenwerthe Zeitschrift mit ihm, die solches Geschwätz aufnimmt, das keine Erwiderung, sondern nur eine Züchtigung verdient, denn wirklich die großen Leistungen sind uns bisher entgangen, welche den genannten Herrn Naseweis etwa berechtigen könnten eine solche Sprache zu führen.

Wenn Herr Kulke ironisch meint: „man müsse wohl zu Herrn Speidel in die Schule gehn, um zu erfahren, was Poesie sei" (mit Hinblick auf die Aeußerung dieses Kritikers: der hat keine Ahnung von Poesie, der Wagner's Opernterte schön, ja nur erträglich findet, eine Aeußerung, die ich meinerseits in vollem Umfang unterschreibe), so kann ich ihm wenigstens die Versicherung geben, daß er in dieser Schule sehr viel lernen könnte, wenn nur leider nicht für die Hauptsache, auf die zuletzt alles ankömmt, ein besonderes Organ erforderlich wäre, das dem Menschen angeboren sein muß. Daß dasselbe aber in Herrn Kulke vorhanden oder auch nur einigermaßen zureichend ausgebildet sei, das erlauben wir uns, um uns doch einigermaßen an ihm zu revangiren, ganz bescheidentlich zu bezweifeln. Er lasse doch einmal seine Weisheit leuchten, statt immer über den Eiern zu sitzen, welche andere ausgebrütet haben. Und somit sei es genug. Ich hätte wahrlich zu dem Angriff des Herrn Kulke ebenso ruhig schweigen können, als es die andern Herren, gegen welche er seine furchtbaren Geschosse schleudert, ohne Zweifel thun werden. Aber man muß es doch nicht jedem Grünling, der noch einigermaßen wie man zu sagen pflegt, hinter den Ohren feucht ist, hingehen lassen, daß er sich an Männern, zu deren Bildung er wie zu einem Himmalaya emporschauen müßte (ich meine hier zunächst die Herren Hanslick und Speidel) so sans gêne die Stiefel abputzt.

Carl van Bruyck.

Nachrichten.

Aus Meiningen meldet die „Dorfzeitung“: Das als eine würdige Nachfeier der heiligen Pfingsttage abgehaltene Gesangfest entsprach in seiner Ausführung vollkommen dem schönen Gedanken, der es in's Leben rief, wie den Erwartungen; welche sich an die schwierige und langwierige Vorbreitung und an das Zusammenwirken so vieler und tüchtiger Kräfte knüpften. Der unter Bott's Leitung stehende Gesangverein, zunächst durch hiesige Liedertafeln unterstützt, fand in den vereinigten gemischten Sängerchören von Eisenach, Hildburghausen und Römhild der Zahl wie der Bedeutung nach den erfreulichsten Zuwachs, und unser Orchester war in den Streichinstrumenten durch die Hofkapellen von Coburg und Rudolstadt wesentlich vervollständigt. So wirkten sechs thüringische und fränkische Städte mit zu einem Werk, welches in solcher Weise erfaßt und durchgeführt immer den nachhaltigsten Eindruck hinterlassen muß. Meiningens gastlicher Sinn bewährte sich auch hier, indem die Sängergäste in den Familien die freundlichste Aufnahme fanden. — Die Aufführung des Oratoriums „Paulus“ von Mendelssohn in der Stadtkirche war im Hinblick auf die große Anzahl der Mitwirkenden und auf die Unmöglichkeit, mehr als eine Gesammtprobe abzuhalten, eine wahrhaft bewunderungswürdig vollkommene; wie die Chöre, so wurden auch die Solopartien, durch unsern beliebten Gast, Kammersänger Reer von Coburg, und durch unser allverehrtes Künstlerpaar, Herrn und Frau Biala, sowie durch einige Dilettanten vertreten, mit die würdigste Weise zur Geltung gebracht; der Eindruck des Ganzen war mächtig und ergreifend. Andern Tages fand im Hoftheater ein Frühconcert statt, welches als eine Ergänzung des ersten geistlichen gediegene weltliche Musik darbot und hauptsächlich der Instrumentalmusik gewidmet war. Wir sehen ab von der Aufzählung des Einzelnen und berichten nur, daß die Ausführung der Orchesterstücke durch die so respectabel verstärkte Kapelle unter Bott's Leitung eine höchst schwungvolle und zugleich correcte war, und daß nicht minder die Einzelvorträge sich des lebhaftesten Beifalls erfreuten.

Von einer neuen Männergesangszeitung, „die Sängerhalle“, begründet und herausgegeben von Müller von der Werra, redigirt von M. Schäfer, ist die Probenummer ausgegeben worden.

Von Spohr's „Selbstbiographie“ ist soeben die dritte Lieferung des zweiten Bandes erschienen, welche das interessante Werk abschließt.

Von dem jugendlichen Componisten A. Laugert wurde in Coburg die Ouvertüre seiner Oper: „die Jungfrau von Orleans“ durch die herzogliche Hofcapelle künstlerisch zu Gehör gebracht und müssen wir zugestehen, daß dieses Werk eine hervorragende Kunstrichtung documentirt. Wenn Laugert's Compositionen durch frappante rhythmische Gestaltungen und ebenso brillante und geistreiche Instrumentirung fesseln, so liegt besonders in dieser Touschöpfung ein großartig poetischer Gedanke zu Grunde, der den wahren Kenner zum Enthusiasmus hinreißen muß. Sehr freuen sollte es uns, recht bald Laugert's vollständige Oper hören zu können. Sig.

Hiller's „Zerstörung Jerusalems“ ist kürzlich in Regensburg, in Laibach (an diesem Orte zweimal hinter einander) und auf einem Musikfeste in Middelburg (Holland) aufgeführt worden.

Am 29. Juni findet ein österreichisch-deutsches Sängerfest zu Krems statt. Dieses ist der erste Ort in Oesterreich, von dem Anregung zu einem größeren österreich'sch-deutschen Gesangsfeste ausgeht.

„Tristan und Isolde“ ist in Carlsruhe auf neue Hindernisse gestoßen, und also eine Aufführung vor der Hand noch problematisch.

Herr Rühl, der verdienstvolle Gründer und bisherige Leiter des nach ihm genannten Gesangvereins in Frankfurt a. M. hat Marpurg's Stelle in Mainz angenommen.

Wien.

Am 1. Juni übergab Herr Orgel- und Physharmanika-Fabrikant Peter Titz die für die Orgelschule des Vereins zur Beförderung echter Kirchenmusik erbaute Orgel. Die Disposition ist folgende:

Hauptwerk:	Oberwerk:
Principal 8′	Salcional 8′
Bordun 16′	Flauto offen 8′
Gedackt 8′	Harmonika 8′
Octave 4′	Hohlflöte 4′
Spitzflöte 4′	Pedal:
Quinte 2⅔′	Subbaß 16′
Superoctave 2′	Octavbaß 8′
Mixtur dreifach.	Manualcoppel.
	Pedalcoppel.

Herr Vice-Präsident des Vereins, Hofcapellmeister Aßmayr, Hr. Vereins-Direktor, Domcapellmeister Preyer, Hr. Hoforganist Sechter und die anwesenden Herren Direktionsmitglieder sprachen sich über das vollendete Werk sehr anerkennend aus. Auch muß dankend erwähnt werden, daß Herr Titz in Berücksichtigung des löblichen Zweckes durch einen sehr billigen Preis und b queme Zahlungsbedingungen bei den beschränkten pekuniären Mitteln dieses Vereins, die Anschaffung dieses den Vereinszwecken ganz entsprechenden Werkes ermöglichte.

Der Pianist Herr Alex. Winterberger ist hier angekommen.

Historische Notiz.

GN. Wie Chr. Friedr. Dan. Schubert nicht der erste ist, welcher jeder Tonart einen besonderen Charakter beilegte, so gehören auch die Gegner einer solchen Charakteristik der Tonarten nicht blos den letzten Jahrzehnten an. Ein solcher Gegner war schon der königl. polnische und kurfürstl. sächsische Capellmeister Johann David Heinichen, welcher sich in seinem im Jahr 1728 erschienenen Werk „der Generalbaß in der Composition“ Seite 83 über diesen Gegenstand also vernehmen läßt: „Indeß erhellet aus allen bisherigen Exempeln deutlich, daß man einerlei Wort und Affect in unterschiedenen, und nach der alten Lehre einander ganz contrairen Tönen gar wohl exprimiren kann: dahero lauter Tand ist, was von denen alten de proprietatibus modorum geschrieben und nachgeschrieben worden, als ob ein Modus lustig, der andere traurig, der dritte devot, heroisch, kriegerisch u. s. w. sein sollte. Ja, wenn auch diese proprietates imaginariae an sich selbst ihre Richtigkeit hätten, so würden doch selbige bei dem geringsten Unterschied der gebräuchlichen Temperaturen, noch mehr aber bei Veränderung des Chor-, Kammer- und französischen, item des extravaganten venezianischen Tons alle Augenblick Schiffbruch leiden. Meines Erachens haben die Alten in Erforschung der Eigenschaften ihrer Modorum eben die Fehler begangen, die wir noch heut zu Tage nicht selten bei Judicirung einer musikalischen Piéce begehen. Denn wenn wir z. B. aus diesem oder jenem Tone (wozu etwa ein guter Componist am meisten zu incliniren pflegt) eine schönr, tendre, plaintive oder ernsthafte Arie finden, so schreiben wir den guten Effect der Aria lieber dem Tone (der Tonart selbst, nicht aber dem guten Einfall des Componisten zu und machen sogleich eine proprietatem modi daraus, als sollten in diesem Tone nicht wohl contraire Worte und Affecten können exprimirt werden; welches aber ärger als falsch ist und mit 1000 schönen Exempeln in contrairum kann erwiesen werden.

Berichtigung.

In der vorigen Nummer ist auf der ersten Seite Sp. 1 Zeile 2 zu lesen: 1680, statt 1880. Ferner auf der letzten Seite in dem unter „Wien“ stehenden Absatz Zeile 7: Neid der Collegen, statt „des.“ Zeile 9 fügt statt „führt.“ Auf der vorletzten Zeile ist vor dem Wort: Kunstausflait — ein Ausführungszeichen zu setzen.

Briefkasten der Redaction.

S. in Ez. Erhalten. Auf die angekündigte Arbeit sind wir begierig; treffen Sie Anstalten, daß sie uns eingesendet wird. Vielleicht läßt sich auf Grund derselben Weiteres für Ihre Wünsche thun. Im Augenblick wüßten wir noch nichts Bestimmtes zu rathen. Wien ist jedenfalls ein günstiger Boden: doch muß man auf einige Zeit für alle Eventualitäten gefaßt sein. — R. in B. Haben Sie unser Schreiben nicht erhalten? Wir erwarten längst eine gefällige Antwort. — P. in M. Ihren Wunsch in Betreff der R. haben wir, wie Sie bemerkt haben werden erfüllt. — M. in G. Um baldige Erledigung der noch rückständigen Gefälle wird freundlichst ersucht.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 26. Wien, 29. Juni 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Witwe.** **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

In den Sommermonaten Juli, August und September erscheint diese Zeitschrift am **Montag.** Die nächste Nummer wird daher am 8. Juli ausgegeben. Die Redaktion.

Inhalt. Ferdinand Hiller und seine Cantate: „Vor sacrum." (Schluß.) — Recensionen. — Musikleben in Aachen. — Zeitungsschau. — Nachrichten.

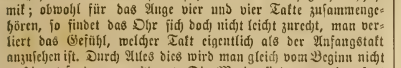
Ferdinand Hiller und seine Cantate: „Ver sacrum."

(Leipzig, Breitkopf und Härtel. Partitur, Clavierauszug, Quartett- und Chorstimmen.)

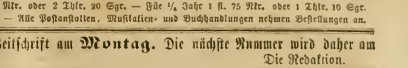
(Schluß.)

Doch betrachten wir nun das Werk näher, und geben uns Rechenschaft über Erfindung, Bau u. s. w. im Einzelnen.

Der erste Chor (E-moll ³/₄ Andante mosso) enthält schöne charaktervolle Motive, die aber theils nicht zum gesättigten Ausdruck gelangen, theils unter rhythmischen Uebelständen leiden und dadurch an Wirkung einbüßen. Schon der Anfang des Orchesters macht trotz des charakteristischen Hauptmotivs durch die viermalige Wiederholung eines fünftaktigen Satzes einen verwirrten, unklaren, deßhalb unangenehmen Eindruck. Später bei den Worten „ihre Donner rollen" findet sich wieder eine unbehagliche Rhythmik; obwohl für das Auge vier und vier Takte zusammengehören, so findet das Ohr sich doch nicht leicht zurecht, man verliert das Gefühl, welcher Takt eigentlich als der Anfangstakt anzusehen ist. Durch Alles dies wird man gleich vom Beginn nicht gestimmt sondern verstimmt. Die Motive sind zwar wie gesagt charakteristisch und nicht ohne Wirkung, doch aber auch nicht bedeutend, und nur eine sehr konsequente Ausführung konnte hier ausgleichend nachhelfen. Das Stück ist kurz, fast zu kurz für einen Anfang, auf den es oft sehr ankommt. Es folgt ein Recitativ des Priesters, welches in der alten guten Art und Weise gehalten ist. Ein darauf folgender Chor bringt ein Motiv, welches zu weit angelegt ist, um ein so augenblickliches Wiederfallenlassen (der ganze Chor dauert 9 Takte) zu vertragen.

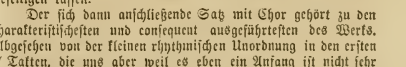


Entweder durfte hier gar kein eigentlich melodisch-rhythmisches Motiv angewendet, oder es mußte ihm sein Recht gegeben werden. Wäre der Satz nicht in den Nachahmungsformen gehalten, so ginge es noch eher an; S. Bach hat auch solche kurze Sätze in seinen Passionen; aber dennoch hat man dort nicht das Gefühl, daß etwas zu kurz sei. Störend wirkt darauf eine banale Phrase des Priesters „Erfüllt denn sein Gebot." Nr. 4 fängt ebenfalls an, als ob nun ein ordentliches Musikstück kommen werde. Ein interessant harmonisirtes Motiv wird zuerst vom Orchester, dann von der Solostimme, später in verwandter Weise vom Chor gebracht; eine Art gebundenen Tremolos der Violinen verleiht dem Stück einen gewissen Ernst; aber der Componist begnügt sich auch hier die Worte, welche die Spitze bilden: „der ganze Frühling soll sein liegen sein" einmal vom Chor aussprechen zu lassen, worauf unaufhaltsam Anderes folgt. Das Stück verläuft ohne rechten Schluß mit einer Halbcadenz. Erst Nr. 5 bringt einen ausgeführteren Chor, der ein bestimmtes Motiv:

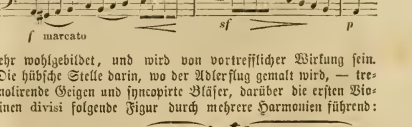


mit Entschiedenheit verfolgt. Nachtheilig sind der Wirkung hier nur die gehäuften mehr aneinander geschobenen als sich natürlich entwickelnden Perioden, worin das obige Thema bald oben, bald unten, mit allen erdenklichen Cadenzen gebracht wird. Nr. 6 ist ein kurzes begleitetes Recitativ des Priesters, welches dann in einen sehr eigenthümlichen Satz (E-dur ³/₄ Andante maest.) übergeht, der vielleicht zu den stimmungsvollsten des ganzen Werks gehört. Eine imposant doch gemäßigt angewendete Blechharmonie (4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen) geben dem Ganzen bei gleichzeitig interessanter Harmonik einen erhabenen Charakter, der zu den Worten des Priesters trefflich passt. Getrübt wird uns dieser Eindruck nur durch eine gewisse Stockung im Rhythmus, welche sich nach unserer Ueberzeugung leicht hätte beseitigen lassen.

Der sich dann anschließende Satz mit Chor gehört zu den charakteristischesten und consequent ausgeführtesten des Werks. Abgesehen von der kleinen rhythmischen Unordnung in den ersten 7 Takten, die uns aber weil es eben ein Anfang ist nicht sehr choquirt, ist diese Nummer mit dem lebendigen und ausdrucksvollen Motiv der Contrabässe und Celli

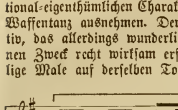


sehr wohlgebildet, und wird von vortrefflicher Wirkung sein. Die hübsche Stelle darin, wo der Adlerflug gemalt wird, — tremolirende Geigen und syncopirte Bläser, darüber die ersten Violinen divisi folgende Figur durch mehrere Harmonien führend:

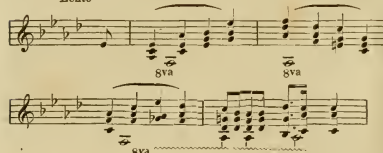


— würde vielleicht noch wirksamer ausgefallen sein, wenn zu Anfang derselben gleich eine neue überraschend auftretende Tonart angewendet wäre statt dem A-moll, auf das man schon seit 17 Takten wie gebannt ist. Nun große Steigerung und der Chor schließt mit wenigen aber kräftigen Ausrufen die Nummer in C-dur ab.

Der folgende Kriegerchor Nr. 7 sollte offenbar einen national-eigenthümlichen Charakter erhalten, das Ganze sich wie ein Waffentanz ausnehmen. Der Componist erfand hierzu ein Motiv, das allerdings wunderlich genug klingt und auch gewiß seinen Zweck recht wirksam erfüllen würde, wenn es nicht unzählige Male auf derselben Tonstufe wiederholt würde.



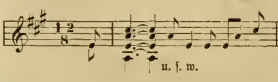
In der folgenden Nummer wo in sehr malerischer Weise zuerst ein Solohorn mit Begleitung von Violen, Violoncellen und Bässen die Melancholie der einbrechenden Nacht versinnlicht wird, welche Zusammenstellung sogleich den noch weicheren Farben der Holzblasinstrumente Platz macht, tritt zum erstenmal die Priesterin (Sopran) auf. Sehr schön hat Hiller diesen Moment vorbereitet und eingeleitet. Eine magische Wirkung überkommt uns jedesmal schon beim Anblick der betreffenden Partiturstelle. Der Gesang der Priesterin selbst ist ein wenig Schumann'sch durch den eigenthümlichen Orgelpunkt der Bässe, muß aber mit seinen leise dahin ziehenden Violinen prächtig klingen.



Später nimmt der Frauenchor denselben Gesang dreistimmig auf, wobei die Streichinstrumente eine Octave tiefer, die Flöte eine Octave höher mitgehen — ein reizender Effekt! Dergleichen gelingt heutzutage selten, und wenn Alles von Hiller so schön wäre, so würde sich alle Welt um seine Fahne schaaren.

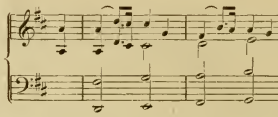
Aus diesem Stück geht es nach dem tonischen fühlbaren Schluß in As - dur unmittelbar in eine andere Färbung über (Nr. 9). Auch hier ist wieder das Morgengrauen ganz reizend gemalt. Unbestimmt schwanken die Harmonien zwischen dur und moll; verhaltene Crescendos kündigen etwas an, von dem man noch nichts gewahr wird, eine Solovioline streift wie Morgenluft an unsere Sinne, — endlich auf dem $\frac{7}{3}$ Akkord von F verkündet der Gesang der Priesterin: „Dem Tage weicht die Nacht", doch ist Alles immer noch ein bloses Dämmern. Erst später entwickelt sich bei tremolirenden Geigen, breiter austönenden Bläsern und einer sich in der Höhe zum Ausdruck drängenden Figur der helle Glanz der Sonne. Dieses Naturschauspiel ist schon oft musikalisch dargestellt worden, aber noch nirgends glücklicher als hier. Man sieht keine Vorbereitungen, es kommt Alles von selbst und bringt die reizendste Wirkung hervor. Obwohl sonst Gegner aller solcher Malereien, können wir nicht umhin Hiller'n diesmal ein aufrichtiges Bravo zuzurufen.

In dem Folgenden (Nr. 10, 11, 12), wo zuerst die Ankunft des siegverkündenden Kriegers ebenfalls recht charakteristisch gemalt, und die Priesterin von demselben aufgefordert wird die Töchter und Frauen zu schmücken, wo dann der Marsch wieder erschallt und die Krieger zurückkehren fast berauscht vom Sieg (A-moll $\frac{6}{4}$), hätten wir nur ein originelleres Hauptthema für den Schluß (A-dur-Satz) zu wünschen. Das hier benützte:



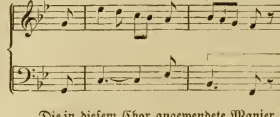
klingt zu sehr an ein Schumann'sches Motiv (in den Szenen aus Faust) an. Uebrigens ist dieses Finale sehr kräftig, gut geformt und frisch in der Stimmung.

Wunderschön ist der Anfang des zweiten Theils, ein Gesang des Priesters voll schöner Motive und von herrlicher Färbung. Besonders gut macht sich die Betonung des: „O zürne nicht" u. s. w. Das Motiv:



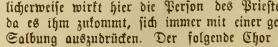
ist ungemein zart und innig, nur die Cadenzen haben für uns etwas gezwungenes, und beeinträchtigen den schönen Eindruck. Gegen Ende findet sich mitten im $\frac{4}{4}$ Takt ein Takt $\frac{6}{4}$, wodurch die schöne Symmetrie gestört wird.

Der folgende Hirtenchor (B-dur $\frac{6}{8}$) hat ein sehr hübsches Thema und muß (wieder mit Ausnahme der seltsam verschobenen Cadenzen) sehr gut klingen. Eine Stelle ist aber darin, von der wir nicht wissen, ob sie absichtlich so gesetzt ist. Jedenfalls klingt sie kläglich. Man höre den Baß, welchen ein Meister wie Hiller hinzuschreiben keinen Anstand nimmt:

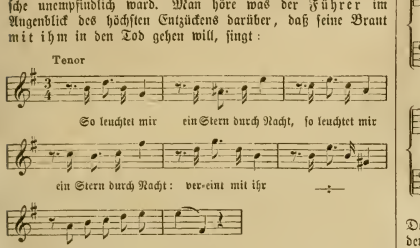


Die in diesem Chor angewendete Manier, den Singbaß wegzulassen, und den Tenor mit dem Sopran in Octaven gehen zu lassen, ist nicht neu, schon von Schumann angewendet; einmal läßt man sich dergleichen gefallen. Als Nachahmung eines früheren Componisten verliert es jedoch den Werth eigener Erfindung, und ist endlich auch nicht gerade sonderlich nachahmungswürdig.

Es folgt ein Recitativ des Priesters, welches, wie viele des Werks, zu sehr an's Ariose streift, daher Anforderungen weckt, ohne sie doch zu befriedigen, andererseits aber auch die Wirkung der folgenden wirklich melodischen Nummer abschwächt. Denn das ist ja gerade der Vortheil des ungebundenen, rein deklamatorischen Recitativ-Gesangs, daß die folgende Gebundenheit wieder durch ihre Symmetrie neu reizt und befriedigt, während die ewige Gebundenheit auf die Dauer ermüdet. Glücklicherweise wirkt hier die Person des Priesters entschuldigend, da es ihm zukommt, sich immer mit einer gewissen Würde und Salbung auszudrücken. Der folgende Chor ist für den Ernst des Moments durch den vielverbrauchten Rhythmus:

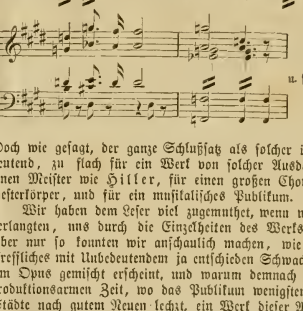


etwas trivial, gestaltet sich später nobler, kommt aber in Folge seiner Kürze zu keinem Gipfelpunkt. Nach einem abermaligen Recitativ des Priesters, wo die Spannung des Volks auf den endlichen Ausspruch durch gute harmonische Steigerungen ausgedrückt ist, kommt mehr das Orchester zur Wirkung als der Chor, dessen fortwährend homophone Behandlung den Hörer nachgerade ermüden muß. Erst bei den Worten: „Ach es ist hart“ kommt etwas wirklich musikalisch Ansprechendes durch schöne charakteristische Melodie und canonische Behandlung zu Stande. Auch der folgende Männerchor macht sich durch abermalige canonische Führung recht belebt. Ueber alles Folgende wüßten wir nichts Tadelndes zu bemerken, bis zum Terzett Nr. 22, wo die neufranzösische Schule (Meyerbeer und Consorten) plötzlich in einer wenig erwünschten Weise zum Ausbruch kommt. Daß Hiller die Abscheulichkeit des folgenden Motivs nicht fühlte, ist für einen deutschen Künstler nahezu unbegreiflich, und verräth, daß sich Hiller eine geraume Zeit mit derartigem Musikwesen abgegeben haben muß, so daß endlich sein Geschmack sich daran abstumpfte und gegen das Outrirte und Falsche unempfindlich ward. Man höre was der Führer im Augenblick des höchsten Entzückens darüber, daß seine Braut mit ihm in den Tod gehen will, singt:



Die offenbare Trivialität dieser Stelle liegt theils in der häufigen Wiederholung einer an sich sehr markant-rhythmischen Bildung, und in der eben dadurch herbeigeführten Aufhebung des logischen Zusammenhangs der dichterischen Phrase und der richtigen Declamation, — theils in einem gewissen Etwas, das wir wohl fühlen aber nicht erklären können. Man wird sagen, die Kritik müsse das; wir sind aber überzeugt, daß es sowohl bei dem Schönen, wie dem Häßlichen Punkte gibt, die jenseits aller Analyse liegen, und nur unmittelbar von der Totalität des Menschen aufgenommen oder zurückgewiesen werden. — Später wird dasselbe Motiv canonisch zwischen Sopran und Tenor vertheilt, wo denn das Geklapper der Sylben noch auffallender wird.

Der Opferreigen (Nr. 24) klingt ein wenig Schumannisch, ist aber sonst ganz hübsch. Daß nun der aus der Wolke hervorbrechende Feuerstrahl zu einem gehörigen Effekt benützt sein werde, kann man bei Hiller denken. Nach dem D-dur-Dreiklang bricht der Sextakkord ges b es fortissimo herein, — Zickzack-Triolen der Prim-Violinen und der Piccoloflöte drücken in schon mehrfach dagewesener Weise den Blitz aus. Was die Harmonie von Es-moll betrifft, so wirkt sie allerdings grell und doch eigentlich nicht einmal sehr überraschend und schön, da immer noch ein Ton mit dem D-dur gemeinschaftlich ist (fis-ges). Ein Akkord, der in allen Tönen neu war, hätte hier vielleicht noch besser, richtiger und wirksamer gebraucht werden können. Das Folgende bis zum Schlußchor ist Alles recht charakteristisch und eigentlich unlabelhaft; aber man hat lange kein eigentliches, noch weniger ein schönes Musikstück gehört (was doch in der Cantate mit noch mehr Recht als in der Oper verlangt werden darf; — man sieht wie das Unheil, welches in der Oper graffirt, auch die Cantate schon angefressen hat!) und alle poetische Malerei und alle Intentionen helfen nicht über den Mangel positiver musikalischer Schönheit hinweg. — Ein folgendes Soloquartett ohne Begleitung (Nr. 27) ist zwar gut gemeint, indem es einen Canon zwischen Baß und Sopran bringt. Allein bei dem geringen harmonischen Gehalt des Motivs, und dem Mangel an geistvoller Modulation darin kann es doch keinen rechten Eindruck machen. Der Schlußsatz endlich mit seinen häufigen Unisonos des Chors, seinen durchaus homophonen Gestaltungen (die Stimmen singen fast durchweg auch rhythmisch zugleich) und den eingestreuten $^3/_4$ im $^4/_4$ Takt, läßt keinen guten und großartigen Eindruck mehr aufkommen. Es scheint als ob der Componist, durch die Arbeit ermüdet, sich für den Schluß keine sonderliche Mühe mehr gegeben habe, — eine Erscheinung, die wir auch in seinem „Saul“ bemerkten. Eine interessante kühne Modulation, die wir vertreten können, kommt in diesem Chor vor, und heißt so:



Doch wie gesagt, der ganze Schlußsatz als solcher ist zu unbedeutend, zu flach für ein Werk von solcher Ausdehnung, für einen Meister wie Hiller, für einen großen Chor- und Orchesterkörper, und für ein musikalisches Publikum.

Wir haben dem Leser viel zugemuthet, wenn wir von ihm verlangten, uns durch die Einzelheiten des Werks zu folgen. Aber nur so konnten wir anschaulich machen, wie Gutes, ja Treffliches mit Unbedeutendem ja entschieden Schwachem in diesem Opus gemischt erscheint, und warum demnach in einer so produktionsarmen Zeit, wo das Publikum wenigstens größerer Städte nach gutem Neuen lechzt, ein Werk dieser Art nicht sofort begierig aufgegriffen wird und zu wiederholter Aufführung gelangt. Anspruch darauf, gehört zu werden, hat es jedenfalls wegen der offenbaren Schönheiten, die es aufzuweisen hat. Daß es sich in der Gunst des Publikums festsetzen und erhalten werde, bezweifeln wir. Denn Das gelingt nur makellosen Werken, die bei wiederholter Vorführung immer mehr Vorzüge, nicht Mängel erkennen lassen, und eine solche Höhe der Kunstleistung scheint unseren Tagen nicht mehr bestimmt zu sein. Dessenungeachtet empfehlen wir das „Ver sacrum“ als ein vergleichsweise immer sehr reichhaltiges, viele schöne Einzelheiten enthaltendes Werk allen gemischten Gesangsvereinen, die sich mit der Pflege neuerer Musik vorzugsweise befassen, wofern es nicht ohnehin schon von denselben zur Aufführung gebracht ist. Das Schlimmste heutzutage sind bei neuen Werken immer die Kosten der Anschaffung und Copiatur, wenn man nicht darauf rechnen kann, daß sich das betreffende Werk zu häufiger Wiederholung eignet, und sich dem Repertoire somit dauernd einverleiben läßt.

Schließlich bemerken wir, daß die Verlagshandlung Breitkopf und Härtel das Opus sehr nett ausgestattet hat. Die Partitur ist zwar nicht gestochen, sondern lithographirt, aber sehr deutlich und angenehm zu lesen. Fehler haben wir nur in sehr geringer Zahl bemerkt.

— —

*

Recensionen.

Werke für Pianoforte zu vier Händen

C. F. Weitzmann. Musikalische Räthsel. Berlin. Julius Friedländer.

-d- Diese Neuigkeit versetzt in eine Zeit, deren wesentlichste Thätigkeit auf den Ausbau der musikalischen Formgesetze gerichtet war, eine Zeit, da das Wissen dieser Gesetze und das in der Form bethätigte Geschick des Tonsetzers mehr geschätzt wurde als der Geist, der in den Kunstgesetzen waltet und diese aus sich heraus erzeugt. Das individuelle Bedürfen des schaffenden Kunstmenschen war an eine strenge Etiquette gebunden, ähnlich den im Handwerk üblichen Gebräuchen und Gewohnheiten. Die Kunst wurde selbst zu einer Art Handwerk und zwar nicht allein die ausübende, sondern auch die freie schöpferische Kunst. Ein aristokratischer eifersüchtiger Geist machte sie zum ausschließlichen Eigenthum der Fachmenschen, und vereinigte diese durch einen gewissen zünftigen Stolz zu einer Art musikalischer Gilde, welche die Mitte hielt zwischen Handwerk und Schulwissenschaft. Diese Epoche, welche den Uebergang bildet von dem altkirchlichen Geist der Tonkunst, der sich in dem tiefsinnigen und völlig entfremdeten Style der Kirchentonarten aussprecht, zu der modernen Entfesselung des individuellen Geistes in dem nivellirenden Style unseres geschmeidigen aber an Eigenthümlichkeiten ärmeren Dominantensystems, wird durch die Namen Mattheson (1681—1764) und Marpurg (1718—1795) als ihre höchsten Gipfelpunkte bezeichnet. Man könnte sie die Blüthezeit musikalischer Scholastik nennen, welche der Kunst drakonische Gesetze schrieb, die sie nöthigenfalls mit Feuer und Schwert ins praktische Leben einzuführen und aufrecht zu erhalten sich bereit zeigte. Die Nachklänge dieses scholastischen Despotismus reichen bis tief in unser Jahrhundert herein, ja wir dürfen wohl behaupten, daß sich ihre sporadischen Ueberreste durch allen Neuerungskampf der letzten Dezennien bis auf den heutigen Tag erhalten haben und auffinden lassen möchten. Lassen sich doch schwache*) Spuren jenes scholastischen Wesens auch in den „Räthseln", die uns zu diesem geschichtlichen Rückblick anregen, unverkennbar wittern! Aber zu den Zeiten Forkels, Rochlitzens, Joh. André's und Gottfr. Weber's gehörte es noch zum unveräußerlichen Rüstzeuge zurechnungswürdiger künstlerischer Tüchtigkeit, wohlgebaute Fugen, Kanons u. dgl. in den schwierigsten Formen „verfertigen" zu können, und von Jedem, der den Anspruch auf fertige Künstlerschaft erheben wollte, verlangte man, wie die Handwerker ein Meisterstück von den Gesellen, die Meister werden wollen, daß der Neuling seine Geschicklichkeit in der Kunst des Contrapunktes durch genügende derartige Arbeiten legitimirt habe. Die älteren musikalischen Zeitschriften sind vielfach ausgestattet und geziert mit den wunderlichsten Zeugnissen jener formalen Fertigkeiten. So enthält z. B. der erste Band der von Gottfried Weber herausgegebenen Cäcilia (Mainz 1824) u. a. ein Meisterstück von Ritter von Seyfried. Es ist ein „dreistimmiger in sich zurücklaufender (Zirkel-)Kanon." Derselbe singt sich „1. vorwärts; 2. rückwärts (cancrizando) oder im Spiegel gelesen; 3. das Blatt unterst zu oberst gehalten; 4. rückwärts (cancrizando) oder im Spiegel, das Blatt unterst zu oberst gehalten." Notirt ist dieser wirkliche Räthelkanon in Form einer mathematischen Figur, welche aus 5 concentrischen Kreisen (den fünf Linien des bekannten Notenplans, besteht!

Wieviele unserer jüngeren Musiker möchten sich wohl dazu verstehen, diesen seltsamen Notengürtel zu lösen oder gar selbst ähnliche Beispiele combinatorischer Gewandtheit und scharfsinniger Formbeherrschung nachzubilden? Greife Jeder in seinen eignen Busen und gestehe, daß diese Kunst verloren gegangen sei*) und zwar einzig und allein durch Schuld der Künstler. — Hat man die Kunst des Contrapunktes in jenem strengeren Sinne etwa fallen lassen, weil sie geistlos, leer und der freien Kunstentfaltung hinderlich war? Die bloße Erinnerung an die Namen Bach, Händel, Mozart, Haydn, Beethoven u. a. genügt, um diese Fragen zu erledigen. Die wahrhafte Blüthe und Frucht der Zeit, die wir oben ihrer doktrinären Seite nach mit der Scholastik verglichen haben, war das goldne Zeitalter unsrer Kunst. Jene zuletzt genannnten Meister, die wir doch wohl unbestritten als die größesten verehren müssen, haben die Kunstgesetze höher geachtet als ihre eignen Gelüste und Bedürfnisse, indem sie sich unter das Gesetzte, unter die aus dem Geiste der Kunst gewonnene Einsicht des Nothwendigen freiwillig und ohne Widerstreben unterordneten, dasselbe nicht als lästigen Zuchtmeister, sondern als Wegweiser zum Wahren erkannten. So waren sie weder Sklaven des Gesetzes noch haben sie dasselbe umgestoßen und verworfen, sondern es begeistet und erfüllt. Und deshalb sind sie durch die Kunst groß geworden, nicht aber umgekehrt die Kunst durch jene ihre Diener und Priester, denen das glückliche Loos zu Theil geworden war, vermöge ihrer demüthigen Hingebung dem Allerheiligsten zu nahen und in die Unendlichkeit des Wahren tiefer hineinzublicken und in vollerem Zügen zu schöpfen, als Andere. Und vergleichen wir selbst einmal die Tagescomponisten jener Zeit, von denen man kaum noch die Namen kennt, mit den heutigen; wie viel liebenswürdige wahrhafte Musik finden wir doch bei einem Kotzeluch, Steibelt, Pleyel u. A., der späteren und geistvolleren vornehmeren als eines Clementi, Hummel, Moscheles u. A., gar nicht zu gedenken: während uns ein Charles Voß, Desten, Brunner, Ascher u. A., mit dem unzweideutigsten Widerwillen und Abscheu erfüllen und zwar aus sehr gerechten Ursachen.

Den Grund dieses abfälligen oder umgekehrten Klimax dürfen wir nicht weit suchen. Das Unterschiedene liegt darin, daß jenen Aelteren die Sache der Kunst mehr am Herzen lag als den gegenwärtigen Potpourrifabrikanten und Salonhauswürsten.

Seichte und schlechte Musik hat jedes Zeitalter der Kunstgeschichte hervorgebracht, das ist nicht zu leugnen. Aber schlechtere als die Gegenwart sie aufzuweisen hat, ist leider Gottes schwerlich jemals producirt worden. Wer nur halbwegs eine Ahnung hat von der hohen Mission der Kunst und ihrem eigentlichen wahren Wesen, der wird diesem der Gegenwart gemachten Vorwurfe keine Ungerechtigkeit oder Uebertreibung zur Last legen, sondern denselben gerechtfertigt finden müssen. Und fragt man nach der Ursache dieser Verflachung, so wird jeder Verständige und Sachkundige dieselbe in dem Verfall jener oben als Handwerksetikette vergleichsweis bezeichneten aristokratischen Ausschließlichkeit der Ansprüche, welche früher der Musiker an den Musiker machte, begründet finden. Nicht die äußere Strenge im Festhalten an alten hergebrachten durch Autoritäten gesetzten und sanktionirten Formen kann hier gemeint sein; denn es ist keineswegs unsere Absicht, dem Handwerksmäßigen in der Kunst das Wort zu reden oder sie zum ausschließlichen Eigenthum einer besonders bevorzugten Musikzunft herabsetzen zu wollen. Wir protestiren vielmehr nur gegen die Geringschätzung, welche sich unsere Kunst muß gefallen lassen von sogenannten Künstlern, die sich in den Besitz einer halben oder höchst einseitigen Bildung (wie z. B. viele Klaviertechniker) gesetzt haben, und weder wissen, noch nichtwissen, daß die Halbheit, mit der sie sich oft genug brüsten und breit machen, wie ein Gift um sich frißt, welches jede vernünftige und gesunde Kunstblüthe nothwendig zerstören muß. Es fehlt mit einem Wort unseren Kunstjüngern im Allgemeinen das musikalische Gewissen. Und das kann nur fehlen, wo die Erziehung oder Ausbildung nicht genugsam gefördert worden ist, um zur Einsicht des Pflichtgemäßen, der Treue, kurz zur klaren Erkenntniß des Rechten und Unrechten hinzuleiten. Wenn die Kunst gefallen ist, so ist sie es nach Schillers Ausspruch, stets durch die Schuld der Künstler. Selbst die oft angeführte Entschuldigungsredensart von der Mächtigkeit des allbeherrschenden Zeitgeistes u. dgl. entschuldigt doch nur höchstens im Allgemeinen. Den Ein-

*) Nicht bloß „schwache", sondern unserer Ansicht nach sehr „starke." Anm. d. Red.

**) Das glauben wir nicht, meinen vielmehr, daß sich eher zwanzig Musiker finden, die dergleichen zu Stande bringen, als zwei, die ein vollkommen schönes poesievolles Musikwerk schreiben können. D. Red.

zelnen und zwar jeden Einzelnen, der sich von dem Wege des Wahren, welcher immer nur einer sein kann, ableiten oder fortdrängen läßt, trifft der Vorwurf und er trägt an seinem Theile mit an der Last der nothwendigen Nachtheile, die der guten Sache hemmend entgegentreten.

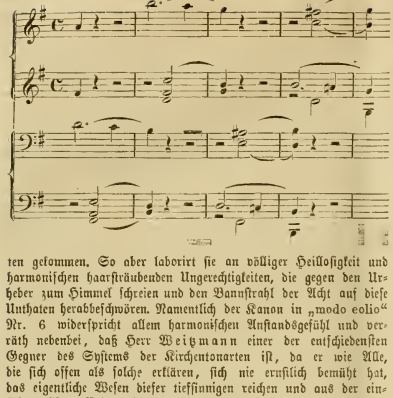
Sollen wir denn aber zurückstreben? Sollen wir die Form und Ausdrucksweise einer längst versunkenen Vergangenheit mit mühseliger Selbstverleugnung wieder ins Leben zu rufen suchen und Alles vergessen, was seitdem bis zu unseren Tagen geschehen ist, um die Kunst auf den hohen Gipfel der Klarheit und Freiheit zu erheben, auf welchem das Pantheon ihrer bewunderten und verehrten Großwürdenträger errichtet ist und über die Lande strahlt? — Keineswegs! — Aber nachstreben und ihren Fußtapfen folgen sollen wir. Und wir können es, wenn wir uns redlich und unverdrossen bemühen, wie jene unsere großen Vorbilder sich bemüht haben, wenn wir wie sie uns eine tüchtige Bildung und Ausbildung zu verschaffen suchen, wenn wir wie sie ohne unfruchtbaren Künstlerstolz die Nothwendigkeit einer rechtschaffenen Lehrzeit begreifen wollen, und derselben demüthig unterwerfen und durch die tiefsten beschwerlichsten Schachte unermüdlich uns hindurchgraben, um zunächst nur eine eigne Anschauung von den unermeßlichen Dimensionen zu gewinnen, welche das geheimnißvolle Reich der Tonwelt umfaßt, ein Reich, dem kein Maßstab lang genug ist, auch nicht der längste den wir haben, von dem Anfang der Lehre bis zur denkbaren höchsten Meisterschaft.

Wer sich mit unnachsichtiger Selbstbeherrschung um die Erreichung der Meisterschaft je an seinem Theile bemüht hat, der hat auch stets der Wahrheit Rechnung getragen, welche der schönen Form im Festhalten an den Gesetzen der Kunst innewohnt. Sehen wir im Ganzen auf die Hinterlassenschaft der künstlerischen Thätigkeit eines Schubert, Mendelsohn, Schumann, (von den Lebenden, wie Rob. Franz u. A. nicht zu reden), so bemerken wir überall die Früchte ihrer angestrengtesten Formstudien; und das ist es, was ihre Meisterschaft und unsre Hochachtung, wie die Rangordnung, welche die Geschichte ihnen anweisen, begründet hat. Nicht aber etwa ihre gelegentlichen musikalischen Einfälle und ansprechenden neuen Gedanken machen ihre Bedeutung aus. Sie haben andrerseits auch sich nicht darauf beschränkt oder es versucht, die alten überlieferten Formen schülerhaft oder meisterhaft äußerlich nachzubilden, sondern sie haben eine ewige unerschöpfliche Tiefe und Dehnbarkeit, kurz die Wahrheit und Nothwendigkeit der schönen Gesetzmäßigkeit in den Formgestalten der Kunst erkannt und haben sie als einzig genügendes und allgenügendes Mittel erfunden, um ganz und schön zu sagen, was ihr Bedürfen auszutönen hatte. So haben sie nichts Anderes gewollt und erreicht, als was alle hervorragenden Meister im Anschlusse an die Form gethan haben. Jeder spricht sein persönliches Wesen in seiner persönlichen Weise aus. Alle aber haben dieselbe Grundlage: das Gesetz der Kunst und die aus ihm erzeugte Mannigfaltigkeit der Kunstformen. — Bach war wohl unbestritten der größte Meister des Contrapunktes. Die Form des contrapunktischen vielgestaltigen Satzes, namentlich der Fuge ist die seinem Wesen und Bedürfen entsprechendste Kunstweise. Es wäre ein seltenes Phänomen, wenn die Kunstgeschichte einen anderen Meister hervorbringen sollen, der ganz in dem Sinne Bachs den Schwerpunkt seines künstlerischen Ausdrucks in der Fuge suchte und mit demselben Erfolg wie Joh. Sebastian ihn erreichte. Damit aber soll keineswegs gesagt sein, daß nun nach Bach Niemand mehr wagen dürfe, sich in der Form der Fuge und ähnlichen Ausdrucksweisen zu expektoriren, als hätte der Bach das ganze Meer dieser Form erschöpft und in sich ausmünden lassen. Zeigt doch die große bewundernswerthe Mannigfaltigkeit des Meisters gerade in dieser Form, daß sie eben ein unendliches Meer ist, d. h. wie das Meer in seinem mannigfaltigen Wechsel und unendlichen Reichthume an Bewegung sich ewig gleichbleibt. Zeigt doch die geschichtliche Entfaltung der Kunst, daß mit Bach die Fuge nicht zu Grabe getragen ist, daß vielmehr in immer neuen Gestalten die mannigfaltigsten Individualitäten zum Ausdruck ihrer künstlerischen höchsten Begeisterung immer wieder die fugirte Form wählten; und so haben wir einen thatsächlichen Beweis, daß auch die oft als abgeschlossen und veraltet verhorrescirten Kunstformen auch nach der Zeit ihrer höchsten Blüthe keineswegs untüchtig sind, fort und fort Früchte zu bringen. Bach und alle Meister vor und nach ihm haben Fugen geschrieben. Jeder hat in dieser Form gesagt, was er eben zu sagen hatte, die italienischen Meister Anderes als Bach, Mozart Anderes als Beethoven, dieser wieder Anderes als Schubert, Mendelsohn, Schumann — und so werden die Zeitgenossen und unsere Enkel, so lange die rechte Einsicht in das Wesen der Kunst fortleben wird, gelegentlich Fugen schreiben, so oft das Bedürfniß gerade diesen Ausdruck zu seiner Kundgebung erfordern wird.

Wie die Fuge so wird auch die viel spröedere und ärmere Form des Kanons fort und fort ihre Berechtigung und Fruchtbarkeit bewähren, wenn auch der Inhalt nach Zeit und inneren Bedingungen der schaffenden Kunstmenschen die Form sehr verschieden ausgestalten mag. Ein Marpurgischer Kanon ist schon wesentlich unterschieden von einem Mozart'schen; Clementi, Schubert, Schumann haben auch Kanons geschrieben, die in der Form vollkommen darstellen, was das Wesen des Kanons ausmacht. Die große Verschiedenartigkeit aber, welche sich in den Arbeiten gedachter Meister ausspricht, zeugt nur von der Mannigfaltigkeit, deren auch diese einseitige Form fähig ist, und widerlegt den vielfach geltend gemachten Irrthum, als dürfte man in Formen, welche schon einmal mit besonderer Fülle der Meisterschaft ausgebaut worden, sich nachher nicht mehr aussprechen, als seien dergleichen Formen mit einem Hanstriche gleichsam abgethan für alle Zeiten. Es liegt auch diesem Irrthum, wie fast allen irrigen vorgefaßten oder aus mangelnder geschichtlicher und sachlicher Weitsichtigkeit entsprungenen Meinungen, wohl eine Wahrheit zu Grunde. Und wir sind die Ersten, welche diese Wahrheit vertreten, indem wir jedes Nachahmen, jedes handwerksmäßige Bestreben, es anderen Werken gleichthun zu wollen, oder jede Ostentation, Schwierigkeiten der Kunst überwinden zu können, als durchaus unzulässige Gründe der Wiederbelebung älterer Formen, von denen die Rede ist, bekämpfen, schlechthin verdammen und gegen derartige Treibhaus-Gewächse nachdrücklich protestiren.

Um nun endlich zu den Weitzmann'schen „Räthseln" zu kommen, so thut es uns aufrichtig leid, daß wir in denselben, trotz eines in unseren Tagen nicht zu häufigen redlichen Wollens, doch im Wesentlichen nichts weiter entdecken können, als jene Ostentation die sich darin gefällt zu zeigen, daß selbst die kanonische Form nicht zu schwer ist, um in ihr das Wesen und den Inhalt eines Preludiums, Scherzos, einer Fughette, eines Capriccios, einer Cazonetta u. s. f. darstellen zu können. Dies Absichtsvolle verstimmt uns um so mehr, als es uns noch durch die Weise bemerkbar gemacht wird, in welcher diese als „Räthsel" betitelten Stücke notirt erscheinen. Beide Spieler haben dieselben auf zwei ordinären Linniensystemen placirten Noten auszuführen. Die vorangeschickten Bemerkungen des Herrn Verfassers belehren uns daß der Secundospieler einfach den Baßschlüssel, der Primospieler den G Schlüssel zu lesen habe und im Uebrigen nur die oben angegebenen Vorzeichnungen der Tonarten und Pausen, welche die beiden Partien kanonisch nach einander einführen zu berücksichtigen seien Welcher musikalische Nonsens daraus bei allen Modulationen entstehen müsse, scheint der Herr Kanonikus gar nicht in Anschlag gebracht zu haben. Wir beschränken uns darauf, nur ein einziges Beispiel statt der vielen — und noch nicht das schlimmste — hier folgen zu lassen. In der Canzonetta Nr. 5 steht auf zwei Systemen, was wir hier der Deutlichkeit wegen auf vieren widergeben: (Notenbeispiel auf der folgende Seite).

hätte Herr Weitzmann nicht ein geheimes Vergnügen darin gefunden, seine Stücke in so besonderer Weise (mit Beschränkung auf zwei Notensysteme) zu notiren, so wäre durch Hinzufügung eines Kreuzes und anderer Chromata seine Musik höchstens in den übelen Geruch „unvermeidlicher" querständischer Unschönhei-



ten gekommen. So aber laborirt sie an völliger Heillosigkeit und harmonischen haarsträubenden Ungerechtigkeiten, die gegen den Urheber zum Himmel schreien und den Bannstrahl der Acht auf diese Unthaten herabbeschwören. Namentlich der Kanon in „modo eolio“ Nr. 6 widerspricht allem harmonischen Anstandsgefühl und verräth nebenbei, daß Herr Weitzmann einer der entschiedensten Gegner des Systems der Kirchentonarten ist, da er wie Alle, die sich offen als solche erklären, sich nie ernstlich bemüht hat, das eigentliche Wesen dieser tiefsinnigen reichen und aus der einsichtsvollsten Erkenntniß der Natur des Tonreiches entwickelten vergessenen Harmoniewelt gründlich kennen zu lernen. Eine Auffassung dessen, was Herr Weitzmann hier für aeolische Tonart erklärt und verausgabt, kann jedem Kenner derselben nur als eine Art (salva venia!) Falschmünzerei erscheinen.

Nach diesem betrübten Protest gegen die vorliegenden kanonischen Stücke, wollen wir ihnen doch die gebührliche Gerechtigkeit nicht versagen, daß es wenigstens ein Versuch war, in kanonischer Form etwas Räthselhaftes, Neues zu leisten. Möchte der Genius unseres Verfassers sich doch einmal auf das freie Feld der freien Kunst herauswagen und uns mit geöffnetem Visire entgegentreten, so zweifeln wir keineswegs, daß er ernstere Feinde als die willenlos rotirenden Windmühlenflügel kanonischer Stimmen besiegen und der echten Kunst manchen Fußbreit neuen Areales erobern oder erstreiten könne. Wir würden uns freuen, wenn er seine 9 Räthselkinder von nun an ihrem Schicksale überlassen und neugerüstet seine Kraft würdigeren Kunstzwecken zuwenden sollte.

Musikleben in Aachen.

Mit großer Freude haben hiesige Musiker in letzter Zeit die „deutsche Musikzeitung“ kennen gelernt, und sich in herzlicher Uebereinstimmung mit den von Ihnen bekundeten und consequent festgehaltenen Grundsätzen gefunden. Es wird Ihnen lieb sein von der äußersten nordwestlichen Grenze Deutschlands ein solches Zeugniß der Uebereinstimmung zu erhalten; vielleicht ist Ihnen auch, nachdem Sie einem ausführlichen Bericht über unser 38. Musikfest Platz gegönnt haben; ein allgemeiner Bericht über die hiesigen Musikzustände angenehm, den ich Ihnen hiermit anbiete.

Aachen besitzt als Badeort vor vielen andern Provinzial-Städten den großen Vorzug, daß es ein ständiges, von der städtischen Verwaltung besoldetes festes Orchester hat. Dieses Orchester dient zwar zunächst den Cur-Zwecken und ist in dieser Absicht engagirt; doch nehmen diese Zwecke dasselbe nur während der vier Sommermonate, dann aber allerdings ziemlich stark in Anspruch. Außerdem hat das Orchester im Theater, in welchem während dreier Sommermonate nur Opern, während sechs Wintermonate nur Schauspiele und Vaudevilles gegeben werden, zu spielen. Im Winter kommen zu der Entreact-Musik im Theater noch die von der städtischen Verwaltung veranstalteten Concerte, so wie die Aufführungen des Instrumental-Vereins hinzu, von welchem erstere noch zu den contraktlichen Verpflichtungen des Orchesters gehören, letztere aber, wie schon der Name andeutet, von einem Privatverein ausgehen. Beide Institute stehen seit drei Jahren unter der Leitung von Fr. Wüllner, während die Oper von dem jedesmaligen seitens des Unternehmers dazu bestellten Kapellmeister, die Cur-Musik von dem Concertmeister Herrn Fritz Wenigmann dirigirt wird. Die städtischen Concerte, zu deren Veranstaltung, so wie zur Verwaltung der Orchester-Angelegenheiten überhaupt, vom Gemeinderath ein besonderes Musik-Comité gewählt wird, nehmen unter unsern Aufführungen den ersten Rang ein, und sind ähnlich organisirt, wie die Gesellschafts-Concerte in Cöln, und die Vereins-Concerte in Düsseldorf. Es finden deren im Winter sechs im Abonnement, und zwei außer Abonnement statt. Die Programme enthalten neben größeren Orchesterwerken und den Sololeistungen bedeutender auswärtiger oder strebsamer hiesiger Künstler auch für jedes Concert ein größeres oder kleineres Chorwerk. — Der Chor besteht aus den dazu eingeladenen Damen und aus den Mitgliedern der vielen hier bestehenden Männergesang-Vereine, unter welchen die Liedertafel und die Concordia den ersten Platz behaupten. Ein eigentlicher gemischter Chor-Verein hat sich aus lokalen Gründen, deren Auseinandersetzung zu weit führen würde, bis jetzt nicht bilden lassen wollen, und wird auch für die allernächste Zeit kaum angestrebt werden dürfen, nachdem der Versuch dazu schon mehrfach gescheitert ist. Doch wird ein solcher Verein hier um so weniger vermißt, da der Chor für die städtischen Concerte denselben Weg verfolgt, und daßelbe Ziel erreicht. Dieser Chor tritt jedes Jahr mit Anfang Oktobers zusammen und vereinigt sich zu regelmäßigen Uebungen in einer, oder nach Bedürfniß auch zwei wöchentlichen Proben bis gegen Anfang Juni. Die Damen durchlaufen meistens vor ihrer Aufnahme in den Chorverein einen Vorbereitungskursus (ebenfalls unter Wüllner's Leitung) von der Dauer eines Jahres, in welchem sie die nothwendigsten Elemente des Chorgesanges sich aneignen. Die Herren finden, wie gesagt, hinlängliche Vorübung in ihren Männergesang-Vereinen.

Die Stärke des Chors beläuft sich bei kleineren Chorwerken auf etwa hundert Stimmen, während sie bei größeren Oratorien hundert und fünfzig, ja zweihundert noch überschreitet. Der Klang der Stimmen ist hier, wie am ganzen Rhein ein außerordentlich frischer und schöner, namentlich möchten unsere Soprane schwer zu übertreffen sein.

Daß mit unsern Gesangskräften etwas herauszubringen ist, werden Sie mir glauben, wenn ich Ihnen sage, daß in den beiden letzten Wintern neben einer ansehnlichen Reihe von kleineren Chorstücken Mendelssohn's „Paulus“ und Psalm „non nobis domine“, Bach's „Matthäus-Passion“ zweimal, die „Weihnachtscantate“ von Bach (Nr. 2), Haydn's „Schöpfung“, Gluck's „Orpheus“, Händel's „Acis und Galathea“, und Scenen aus „Saul“, Beethoven's neunte Symphonie und Schumann's Faust-Musik (3. Theil) zur Aufführung gekommen sind. Alle diese Werke waren mit Ausnahme des „Paulus“ (der aber in seiner Vollständigkeit zuletzt vor 18 Jahren hier zu Gehör gebracht worden ist), so wie mit Ausnahme der neunten Symphonie und Schöpfung, für den ganzen Chor vollständig neu.

Auch mit den Orchesterkräften läßt sich vieles erreichen; besonders sind die Blasinstrumente und unter diesen die Clarinetten, Flöten, Trompeten und Hörner als sehr gut besetzt zu erwähnen. Das Streichquartett besteht in den Concerten in der Regel aus 10 ersten, 10 zweiten Violinen, 6 Bratschen, 6 Celli und 5 Bäßen, unter welchen allen etwa 6 bis 7 gute Dilettanten sich befinden.

Die sechs Abonnements-Concerte sind Anfangs vorvorigen Monats zu Ende gegangen. Die Programme derselben enthielten nachstehende Orchester-Werke: Beethoven's vierte und neunte Symphonie, und vollständige Musik zum Ballet: „die Geschöpfe des Prometheus“ (hier zum ersten Male), Mozart's Symphonie in B-dur (Nr. 11), Schumann's Symphonie in C-dur (Nr. 2, hier zum ersten Male), Beethoven's Ouverturen zu

„Egmont“ und „Namensfeier“ (op. 115), Mendelssohn's Ouverture zum „Sommernachtstraum“, Weber's Freischütz-Ouverture, Gluck's Ouverture zu „Orpheus“ (mit dem vollständigen 2. Act), Bach's Orgel Toccata von Esser instrumentirt (hier neu).

An Chorwerken wurde Hiller's „O weint um sie“ (aus den hebräischen Gesängen von Lord Byron), Mozart's „laudate dominum“, Gade's „Frühlingsbotschaft“ (neu), Beethoven's „Opferlied“ und die schon erwähnten „Acis und Galathea“ von Händel (mit Mozart's Instrumentation), Gluck's „Orpheus“ und Schumann's Faust-Musik aufgeführt.

An Instrumental-Solovorträgen hatten wir im ersten und letzten Conzert einheimische Künstler: Violin-Conzert Nr. 6, (G-moll) von Spohr, sehr tüchtig vorgetragen von unserm Sologeiger Herrn F. Fleischhauer; Violoncell-Conzert von Molique, vorgetragen von Herrn Cellisten J. Wenigmann. Im dritten Conzert spielte Frau Szarvady-Claus mit der ihr eigenthümlichen Poesie und Schönheit des Ton's hier, wie überall, Hiller's Clavier-Conzert und Stücke von Chopin. Im vierten Conzert, welches zur 90. Geburtstagsfeier Beethovens nur Compositionen desselben enthielt, brachte Herr Ferdinand Laub mit außerordentlichem Erfolg Beethovens Violin-Conzert und F-dur Romanze zu Gehör.

Die Gesangfoli waren theilweise durch einheimische Kräfte unter welchen als frühere Künstlerin eine vorzügliche Altistin, Frau Potthoff, geb. Diehl, bis vor 3 Jahren Conzertsängerin zu Frankfurt a. M. zu nennen ist, theilweise durch von Außen herangezogene Gesangkräfte besetzt. Besonders zu erwähnen ist Fräulein Genast, früher in Weimar, jetzt in Cöln, welche im zweiten Conzert die Galathea ganz vortrefflich sang, und im sechsten uns durch eine Arie aus „Heralles“ von Händel, sowie durch zwei Schubert'sche Lieder sehr erfreute.

Unter sämmtlichen Conzerten machte den durchgreifendsten und großartigsten Eindruck natürlich das Beethoven-Conzert, und besonders die neunte Symphonie, die von Orchester, Solisten und Chor mit wahrer Begeisterung und vortrefflich ausgeführt wurde. Außerdem wird es Sie interessiren, zu vernehmen, daß der dritte Theil des „Faust“ von Schumann, dessen Aufführung durchweg eine gelungene und von Seiten des Chors besonders lobenswerthe war, bei dem wirklich musikalischen Theile des Publikums einen entschiedenen Erfolg gehabt hat; daß von Einzelnen auch über Unklarheit geklagt werden würde, war vorauszusehen, da es Zuhörer genug gibt, die theils die nothwendigen Vorbedingungen zum Verständnisse überhaupt nicht mitbringen, theils auch gerade bei diesem Werke den Text nicht hinlänglich begreifen, um zu erkennen, eine wie große Aufgabe und wie schön Schumann dieselbe gelöst hat.

Am 26. März hatten wir die Wiederholung der „Matthäus-Passion.“ Der Chor hatte sie im vorigen Jahr schon mit solcher Freude und Begeisterung gesungen, das er dieses Jahr die Zeit kaum erwarten konnte, wo die Proben wieder begannen. Die diesjährige Leistung des Chors war wo möglich eine noch bessere, als die vorjährige; auch die Zahl der Mitwirkenden war eine größere. Mehr als zweihundert Stimmen wirkten in den Doppelchören, außerdem noch fünfzig Stimmen im Knaben-Chor mit, so daß die Zahl der Gesammtmitwirkenden 300 weit überstieg. Der Knaben-Chor sang nicht allein in dem ersten großen Chor den Choral, sondern außerdem noch in mehreren großen Chorälen mit, und war namentlich in dem figurirten Choral (Schlußchor des ersten Theils) von großer Wirkung. Alle Chor-Einsätze, auch die gefährlichsten waren energisch und sicher, und nicht das kleinste Unglück, was bei einem so großen und schwerem Werke so leicht passirt, kam diesmal vor. Die Soli waren außerordentlich schön durch Fräulein Genast, Frau Potthof-Diehl, die Herren Carl Schneider (aus Wiesbaden), Julius Stockhausen und Carl Bergstein (ein hier lebender tüchtiger Sänger) besetzt. Namentlich für die Partheien des Evangelisten und Christus dürfte man in ganz Deutschland nach besseren Vertretern suchen, als die Herren Schneider und Stockhausen sind. Lassen Sie mich noch beifügen, daß dies großartigste Werk kirchlicher Tonkunst auch beim Publikum die festesten Wurzeln getrieben hat. Obwohl das Lokal in diesem Jahr ein sehr großes war, so war es doch in den Hauptproben, sowie in der Aufführung vollständig gefüllt, und kaum habe ich von irgend einem Oratorium erlebt, daß es einen so tiefen Eindruck auf die Zuhörer gemacht hätte, als es die Passion gethan hat. Die Leistungen des Chors sind um so höher anzuschlagen, da gleichzeitig bereits für das Musikfest zu Pfingsten studirt werden mußte.

An die städtischen Conzerte schließt sich, wie früher erwähnt, die Thätigkeit des Instrumental-Vereins. Das Orchester besteht dort aus einer ziemlich großen Zahl von Dilettanten im Streichquartett, denen sich sämmtliche städtische Orchester-Mitglieder und anderweitige hier lebende Musiker anschließen. Der Verein kommt wöchentlich zusammen und übt drei Wochen hintereinander eine Symphonie und mehrere Ouvertüren, die er dann in der vierten Woche vor seinen inaktiven Mitgliedern zur Aufführung bringt. Dieses weite Auseinanderliegen der Proben und die Zusammensetzung des Orchesters verhindert allerdings ein so feines Ausarbeiten des Details, wie es in den Abonnements-Conzerten geschehen muß; indessen ist die Ausführung immerhin eine möglichst würdige, und schafft das Institut durch die Gelegenheit, die es bietet, die Werke jüngerer Meister zu Gehör zu bringen, und ferner durch die Uebung, welche es den heranwachsenden Kräften im Orchesterspiel verschafft, den mannigfachsten Nutzen.

Von den regelmäßigen acht Conzerten dieses Vereins haben bis jetzt sechs stattgefunden. Spezieller auf dieselben einzugehen, sowie über die noch hier stattfindenden Soireen für Kammermusik und über die öffentlichen Produktionen unserer Männergesang-Vereine Ihnen zu erzählen, muß ich mir auf eine andere Gelegenheit aufsparen. Für diesmal habe ich die Geduld Ihrer Leser wohl schon fast zu lange in Anspruch genommen.

Sie sehen wenigstens, daß viel gute Musik hier gemacht wird, und dürfen mir glauben, daß man sich Mühe gibt, sie möglichst gut zu machen.

Zeitungsschau.

Im „Vaterland“ läßt sich Herr Speidel über die Bouffes pariseins in folgender wohlthuenden Weise vernehmen, wozu wir nur leider berichtigend bemerken müssen, daß laut einer Notiz im Abendblatt der „Presse“ von vorgestern, der Erfolg beim Wiener Publikum sich von Vorstellung zu Vorstellung steigert.

„Heute ist es gerade der achte Tag, daß die Pariser Truppe des Maitre Jacques ihr Gastspiel im Wiener Quaitheater eröffnet, und dieser enge Zeitraum war genügend, jeden Unbefangenen von der gänzlichen Unnoth eines Hiehergekommens gedachter Schauspielergesellschaft zu überzeugen. Zwar halten noch Manche, aus angeborenem Respekt vor Allem, was aus Paris kommt, mit ihrer Mißbilligung zurück, allein auf die Dauer wird es sich nicht vertuschen lassen, daß trotz des brutalen Beifallgewiehers von Seite eines Bruchtheils des Publikums und trotz der lobhudelnden Notizen gewisser Leute, die von den Ausvürfen der Schmutzstadt an der Seine ihre geistige Nahrung bestreiten, die Bouffes Parisiens in Wien gründlich Fiasco gemacht haben. Und es stünde schlimm um das Wiener Publikum, wäre der Erfolg ein anderer gewesen, denn wer auch nur einen Funken schöner Empfindung in sich hegt, und wem sittliches Gefühl nicht völlig abhanden gekommen, der muß sich mit tiefstem Ekel von diesen französischen Possenreißern abwenden, die aller edleren Eigenschaften ihrer Nation bar und ledig zu sein scheinen. Französischen Wesen sind wir, wie unsere Leser vielleicht wissen werden, so wenig abhold, daß auch wir dem Zauber, den das aufgeweckte, geistreiche und liebenswürdige Volk über dem Rhein um sich verbreitet, keineswegs zu widerstehen vermochten, und was die dramatische Gattung der Komödie und Posse betrifft, so werden wir, falls sie nur einem höheren Zwecke dient, für die Berechtigung selbst ihrer kühnsten Consequenzen stets mit Entschiedenheit einstehen. Man wird uns somit nicht vorwerfen, daß wir

aus nationaler und ästhetischer Voreingenommenheit urtheilen. Aber die Gemeinheit als Selbstzweck, aber die Zote als letztes Ziel, aber der sittliche und ästhetische Unrath als das natürliche Element, in welchem sich der Mensch wohl und daheim fühlt, das ist es, dem wir immer mit unserem besten Zorn entgegentreten werden. Wir widmen daher unsere tiefste Verachtung jenen „deutschen" Touristen, die von einem Ausflug nach Paris — dieser weltgeschichtlichen Wahlstatt, auf der um die höchsten Güter der Menschheit so oft und so blutig gestritten worden — kein anderes positives Resultat heimbringen, als eine unbegränzte Verehrung für die Bouffes Parisiens und den Gründer und Leiter derselben, den großen Jacques Offenbach. Solchen Dingen und Menschen gegenüber sind wir heldenmüthig genug, die lächerliche Makel der „sittlichen Entrüstung" auf uns zu laden.

Eröffnet haben die Bouffes Parisiens ihr Gastspiel mit dem „Orpheus in der Unterwelt." Schon die Aufführung dieses Stückes im Carltheater hat auf mancher Seite Bedenken hervorgerufen. Der Aesthetiker Vischer, der einer Aufführung im Carltheater beiwohnte, schreibt darüber in seinen kritischen Gängen: „Schon das ist bezeichnend, daß das liederliche Stück in Wien Eingang fand. Französische Frivolität ist erträglich im specifischen Elemente der spielenden Leichtigkeit, worin der Franzose auch das Bedenklichste zu tauchen weiß; in der geraden, derben deutschen Weise wird derselbe Steff gemein und ecklhaft. Ein Götter-Cancan auf einer deutschen Bühne! Nun aber diese Nestroy: er verfügt über ein Gebiet von Tönen und Bewegungen, wo für ein richtiges Gefühl der Eckel, das Erbrechen beginnt. Wir wollen nicht die thierische Natur des Menschen, wie sie sich just auf dem letzten Schritt zum sinnlichsten Genuß geberdet, in nackter Blöße vor's Auge gerückt sehen, wir wollen es nicht hören, dies kothig gemeine „Eh" und „Oh" des Hohns, wo immer ein edleres Gefühl zu beschmutzen ist, wir wollen sie nicht vernehmen, diese stinkenden Witze, die zu errathen geben, daß das innerste Heiligthum der Menschheit einen Phallus berge." Dies Urtheil ist streng, allzu streng vielleicht, wenn es auch ein gut Theil Wahrheit enthält. Was aber würde Vischer erst gesagt haben, wenn er den „Orpheus" von den Pariser Bouffes hätte darstellen sehen? Dagegen war die Aufführung im Carltheater reines Kinderspiel. Bei den Bouffes war es die gesprochene und gesungene, die gedruckte und getanzte Gemeinheit und Unzucht. In dem großen Cancan, der nach dem Triuigelage in der Unterwelt losbricht, erreichte dieses Unwesen seine verruchteste Höhe. Bei den Hexencongressen auf dem Blocksberg mag es anständiger hergehen. Während dies Cancans sah man keinen gongen Menschen mehr. Arme und Beine schienen wie von einem Wirbelwind erfaßt in der Luft zu fliegen, die übrigen Leiber bewegten sich in der tollsten Sinnlichkeit gegeneinander, satanische Gliomassen und Geberden schienen sich gegenseitig überbieten zu wollen; ein Concert von Mißtauten, als ob eine Menagerie ausgekommen wäre; der edle Styx hielt den halbnackten Cupido in die Höhe und ließ die „verkehrte Fronte" desselben vor den Augen des erstaunten Hauses hin und her tanzen, während Jupiter von Zeit zu Zeit aus dem Wirbeltanz heraussprang, sich vor dem Publikum auf's Knie warf, es grimmig anschielte und gegen dasselbe die Zunge, so lange er konnte, herausstreckte. Der Mensch erschien durchaus zum Vieh erniedrigt, und auch an einem Theil des Publikums verlzeg sich diese Verwandlung so täuschend, daß man ihm dem berüchtigten Koben der Zauberin Circe entsprungen glaubte. — Bei den übrigen Darstellungen, die wir von den Bouffes sahen, theilten sich Langweile und Ecket in die Herrschaft des Abends. Die absolute Abwesenheit von Geist Anmuth läßt kaum den Gedanken aufkommen, daß man Franzosen gegenübersteht. Wie viel liebenswürdiger wirkte vor einigen Jahren die anmuthige Frivolität und reizende Corruption der Déjazet! Und doch ist das Genre, das sie vertritt, auch in Paris ein untergeordnetes. Die Bouffes aber scheinen ihre eigentliche Meisterschaft in der Darstellung der platten Gemeinheit zu haben.

Das ist Text und Darstellung, wird man sagen; leistet aber die Offenbach'sche Musik nicht einigen Ersatz für diese Schattenseiten? Wir wollen offen bekennen, daß wir Offenbach gegenüber nicht ganz unbefangen urtheilen. Es wurmt uns, daß der Jalob sich zum Jacques gemacht hat, daß ein in Deutschland geborener und erzogener Mann, der ein hübsches Talent und viel Gewandheit besitzt, es über sich vermocht hat, sich an die Franzosen wegzuwerfen und den Neigungen der corruptesten Schicht der Pariser Gesellschaft zu fröhnen. Der Jakob hätte einige Bedeutung für das tief darniederliegende deutsche Singspiel gewinnen können; der Jacques aber ist der richtige kosmopolitische Hebräer, der keine Rücksicht kennt, wenn es gilt, klingende Erfolge zu erringen, und der mit der Kunst handelt, wie mit Knoppern und alten Beinkleidern. Man kann wohl sagen, daß die Musik, die Offenbach zu jenen ordinären Stücken componirt hat, stets auf der Höhe der Situation steht; es ist immer, offener und gedämpfter, die Melodie des Cancans. Wo ihm aber ein graziös geformter Stoff entgegen kam, wie in der „Hochzeit bei Laternenschein", oder in der „Zaubergeige", da hat er auch anmuthige und stellenweise selbst gute Musik geschrieben. Einen gewissen musikalischen Bummelton weiß Offenbach unvergleichlich zu treffen. Ihn aber als eine musikalische Erscheinung, als einen großen Meister zu feiern, konnte nur Leuten einfallen, die am Unbedeutenden, Flachen, ja Gemeinen eine angeborne oder anerzogene Lust empfanden.

Nachrichten.

Wien.

S. B. Fürst Constantin Czartoryski, Präses der Gesellschaft d. Musikfreunde, in Folge einer gefährlichen Krankheit genöthigt, sich einige Zeit aller anfregenden und angreifenden Geistesthätigkeit zu enthalten, hat der Direktion obiger Gesellschaft seine Demission angetragen. Dieselbe hat aber, wie billig, diesen Antrag nicht angenommen, sondern ihrem verehrten Präses bis zur völligen Herstellung Frist gegönnt. So verhält es sich mit einer Angelegenheit, welche vor einigen Tagen ein hiesiges Journal (Zellner's „Blätter für Musik" u. s. w.), das sich seit seinem Bestehen häufig der Entstellung und übelwollenden Auslegung einfachen Thatsachen schuldig gemacht hat, zu den wunderlichsten und boshaftesten Bemerkungen veranlaßte. Wie genau es dieselbe Zeitung mit der Wahrheit nimmt, ist aus einer weiteren Notiz zu ersehen, nach welcher Herr S. Sechter seine Entlassung erhalten habe, und Herr P. Cornelius an seiner Stelle in Vorschlag gebracht worden sein soll. Beides ist nach den verlässlichsten Erkundigungen, die wir an Ort und Stelle einzegogen haben, ganz aus der Luft gegriffen. — Bedauerlich müssen wir es endlich nennen, wenn ein vielgelesenes und geachtetes Blatt, wie die „Presse" aus so unreiner Quelle Nachrichten schöpft und denselben weitere Publicität verleiht.

Die Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde hat in humanster Weise (welche in erfreulichem Gegensatz steht zu früheren harten und feindseligen Auftreten) der „Wiener Singalademie" in ihrer jetzigen Noth gehofen und derselben ihren Saal bis zum Eintritt der Ferien unentgeltlich für die Uebungen überlassen.

Die Aussichten für ein wirkliches Zustandekommen einer sorgfältigen Aufführung der Bach'schen Matthäuspassion im nächsten Winter durch die „Wiener Singatadenie" mehren sich. Nicht nur gibt sich Herr Stegmayer viele Mühe mit einer genauen Einrichtung von Partitur und Stimmen, — auch unter den Mitgliedern des Instituts fängt in Folge des bereits begonnenen Studiums die Eikennntniß der hohen Schönheit dieses Werks sichtlich zu erwachen an. Hoffentlich wird nun seiner Zeit auch das Orchester so viel Kunstsinn an den Tag legen, um sich über Manches um einer guten Sache willen hinauszusetzen, und unter den gegebenen Verhältnissen redlich zum Gelingen einer künstlerischen That mitzuwirken.

Kundmachung.

1. Nach Beschluß der General versammlung vom 17. Dezember 1860 kommt am Wiener Conservatorium der Musik eine Lehrstelle für Harmonie- und Compositionslehre" zu besetzen, mit welcher der Titel eines Professors und ein Jahresgehalt von 200 fl. österr. Währ. für je drei wöchentliche Lehrstunden, demnach von 400 fl. für 6 Lehrstunden u. s. w. verbunden ist.

2. Am Wiener Conservatorium der Musik ist die Lehrstelle für den höheren Gesang (Oper, Oratorium, Lied) erledigt. Mit dieser Stelle ist der Titel eines Professors und ein Jahresgehalt von 200 fl. öst. Wahr. für je drei wöchentliche Lehrstunden, demnach von 400 fl. für 6 Lehrstunden u. s. w. verbunden.

Bewerber wollen ihre belegten Gesuche an die Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Zuckerhaus Nr. 558), bis längstens Ende August dieses Jahres gelangen lassen.

Wien, am 23. Juni 1861.

Die Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde des österr. Kaiserstaates.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wesseły und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 27. Wien, 8. Juli 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 803. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals C. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Zu den Sommermonaten Juli, August und September erscheint diese Zeitschrift am **Montag**. Die nächste Nummer wird daher am 15. Juli ausgegeben.

Die Redaktion.

Inhalt. Recensionen. Friedrich Riegel's Orgel-Compositionen. Clavierconcerte von Rubinstein und Brahms. — Zwei Männergesangs-Zeitungen. — Correspondenz aus Frankfurt am M. — Nachrichten.

Recensionen.

Friedrich Riegel's Orgel-Compositionen.

(Verlag von A. Böhm in Augsburg.)

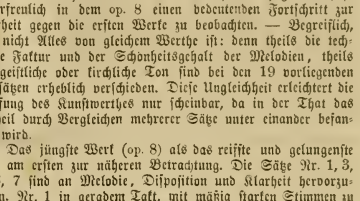
Die uns kürzlich bekannt gewordenen Orgel-Compositionen des Münchner Professors Fr. Riegel sind ein gutes Zeichen von neu aufblühender Kraft der echtdeutschen Kunst des hohen Orgelsatzes. Wir nennen diese Kunst eine eigenthümlich deutsche, weil sowohl ihr Inhalt als ihre Technik dem Deutschen von Alters her werth, in evangelischen Kirchen als Kleinod gehegt, und deutschen Meistern weit über ihre altrömischen Vorbilder hinaus gelungen ist. Namentlich die großartige Pedalität, welche Seb. Bach auf die Höhe gebracht, ist noch heute so sehr deutsches Eigenthum, daß vor einigen Jahren zur Einweihung der St. Eustache-Orgel nach Paris der deutsche Meister Hesse von Breslau berufen wurde, weil kein namhafter Franzose des Pedals mächtig war. — An Compositionen, die zugleich der Kirche würdig und daneben eingänglich, spielbar und faßlich wären, ist letzthin großer Mangel gewesen. Daß Mendelssohn, der Formgewandte, in seinen Orgelsätzen einen geistlich schwebenden mehr süßen als kernigen, mehr anempfindenden als schöpferisch erneuernden Ton erfand, wird Niemand läugnen, der Streben und Leisten zu unterscheiden weiß. Von den sonst bekannten Tonsetzern unserer Zeit ist der frühverstorbene Kühmstedt wohl der begabteste im Orgelsatz gewesen, doch überwiegt in seinen oft gewaltthätigen Modulationen die weltliche Virtuosität den geistlichen Gehalt bei weitem. Es ist nicht wohlgethan, wenn das wissenschaftliche Urtheil in solchen Fällen immerfort gütigst anerkennt was etwa erstrebt sein mag; die Kunst aber frägt nicht nach Streben, sondern nach Leistungen, lebenskräftigen Werken und die kritische Kernfrage bleibt immer, was im Kunstgebild gehaltvoll dauernd gewirkt ist für die Ewigkeit, nicht wie der Künstler dahin gelangt.

Darum begrüßen wir die bisher veröffentlichten Werke von Fr. Riegel als eine werthvolle Gabe von gesundem Inhalt, bei der man verweilen mag und den Autor drüber vergessen. Denn er selbst, sein Subject und Streben thut sich nirgend anmaßlich hervor; weder Vorrede noch Programm noch Vortragsbezeichnung, nicht einmal Orgelvorschriften, als Org. pleno, f., p. oder 4 f., 8 f., 16 f. finden sich hier verwendet, sondern aus dem Inhalt selbst soll der Spieler merken, was gesungen ist und wie es nachzusingen sei. So thaten auch die alten Meister, die noch nicht gewohnt waren Vorreden zu schreiben, auf daß man sie verstehe.

Den Inhalt selbst darzulegen ist eine schwierige Sache, da die Schönheit unbeweisbar ist und Anschauung fordert um sie zu erkennen; wir können daher, abgerechnet einige leichter mittheilbare Hauptsätze oder Melodien, hier nichts geben als unser Erlebniß, und die Freunde bitten, sich selbst die Anschauung zu verschaffen, lesend, hörend, spielend.

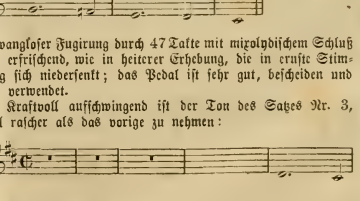
Drei Werke liegen vor uns: 1. Zehn Präludien op. 1. 2. Phantasie und Fuge op. 2. 3. Präludien [sieben] op. 8. Sollen wir der Schularbeit des Strebens hier noch gedenken, so ist erfreulich in dem op. 8 einen bedeutenden Fortschritt zur Klarheit gegen die ersten Werke zu beobachten. — Begreiflich, daß nicht Alles von gleichem Werthe ist: denn theils die technische Faktur und der Schönheitsgehalt der Melodien, theils der geistliche oder kirchliche Ton sind bei den 19 vorliegenden Tonsätzen erheblich verschieden. Diese Ungleichheit erleichtert die Prüfung des Kunstwerthes nur scheinbar, da in der That das Urtheil durch Vergleichen mehrerer Sätze unter einander befangen wird.

Das jüngste Werk (op. 8) als das reifste und gelungenste reizt am ersten zur näheren Betrachtung. Die Sätze Nr. 1, 3, 4, 6, 7 sind an Melodie, Disposition und Klarheit hervorzuheben. Nr. 1 in geradem Takt, mit mäßig starken Stimmen zu spielen etwa in dem tempo ○ 60—64 führt das Thema:



in zwangloser Fugirung durch 47 Takte mit mixolydischem Schluß recht erfrischend, wie in heiterer Erhebung, die in ernste Stimmung sich niedersenkt; das Pedal ist sehr gut, bescheiden und kühn verwendet.

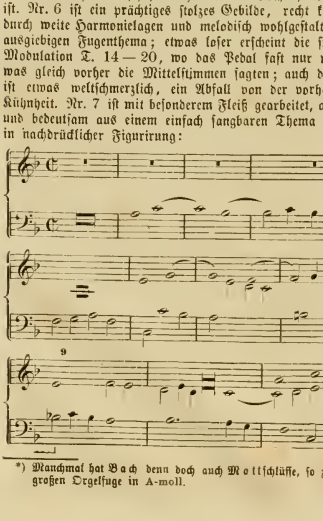
Kraftvoll aufschwingend ist der Ton des Satzes Nr. 3, wohl rascher als das vorige zu nehmen:



in welchem besonders der kühne Gang zum Dominant-Schluß T. 38—44 von kräftiger Wirkung ist; auch der Hauptschluß

ist merkenswerth; obgleich er nichts harmonisch Ungewöhnliches bringt, so ist er dafür gesund, die Stimmung voll, ausklingend, gesättigt und nach altkirchlicher Weise der Schluß-Akkord in Dur. Hierauf ist Gewicht zu legen: Es ist nicht ein äußerliches Herkommen, eine Schulregel, sondern aus der Seele heiliger Kunst, daß alle Hauptschlüsse (insonderheit großer breit angelegter Sätze) in Dur sein müssen, damit das Princip sich vollziehe und alles kirchliche Werk in Versöhnung schließe, nicht den Stachel unerfüllten Sehnens hinterlasse, welcher das menschlich erfundene Moll unwendbar in sich trägt. Will man den Dur-Dreiklang nicht, so nehme man den bloßen Ausklang der Tonica, doppelt oder dreifach (wie in op. 1 Nr. 2), dann ist die Wirkung, daß im Austönen wie aus der Ferne die große Terz hineinscheint, das Naturprincip ($\frac{5}{3}$ $\frac{6}{3}$) der Harmonie, welches das Kunstprincip — Moll — überwindet. Deßhalb können wir die eigensinnig festgehaltenen Moll-Schlüsse nicht gut heißen, die unser Vf. mehrmals in den früheren Werken anwendet, als: op. 1 Nr. 1, was auch sonst etwas dunstig gehalten ist; auffallender und noch weniger motivirt ist der Moll-Schluß in dem sonst edel und geistvoll gehaltenen op. 1, Nr. 6; vollends hartherzig klingt das Ende von op. 1 Nr. 7, wo der milde Leitton im vorletzten Takte das Dur sogar zu fordern scheint; am auffallendsten aber ist, daß das groß angelegte op. 2 schließlich in Moll beharrt. — Von allen Werken der alten Meister hat, so viel mir bekannt, nur die „Matthäuspassion" von S. Bach den Moll-Schluß, das Ende des Klagliedes an des Heilands Grab; vielleicht richtig motivirt, weil es nicht Osterfreude sondern Charfreitagtrauer abbildet; und doch hat Palestrina, Orlando Lasso, Eccard in ähnlichem Falle Dur gebraucht. Seb. Bach selbst hält im wohltemperirten Clavier an der alten Regel fest, nicht um der Schule, sondern der Idee willen *).

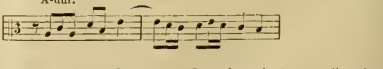
Aus Op. 1 Nr. 4 erhebt sich ein liebliches Bild wie mit der warmer Hirtengesang, im melodischen Kerne verwandt mit Beethoven's Vorspiel zu Gellert's „Gott, deine Güte reicht so weit" — aber nicht von so weltlicher Gesinnung, wie jenes Beethoven'sche, welches weder kirchlich noch liedhaft ist. Nr. 6 ist ein prächtiges stolzes Gebilde, recht klangkräftig durch weite Harmonielagen und melodisch wohlgestaltet in dem ausgiebigen Fugenthema; etwas loser erscheint die stillstehende Modulation T. 14—20, wo das Pedal fast nur wiederholt, was gleich vorher die Mittelstimmen sagten; auch der Schluß ist etwas weltschmerzlich, ein Abfall von der vorhergehenden Kühnheit. Nr. 7 ist mit besonderem Fleiß gearbeitet, anmprechend und bedeutsam aus einem einfach sangbaren Thema entwickelt, in nachdrücklicher Figurirung:



*) Manchmal hat Bach denn doch auch Mottschlüsse, so z. B. in der großen Orgelfuge in A-moll. D. Red.

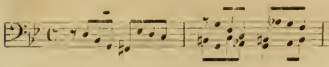
wo uns jedoch der Uebergang T. 8—9 hinkend und ungewiß, und das enge chromatische Gewinde in den Halbtonschritten der Unterstimme gar unerquicklich scheint; ingleichen ist die Stimmführung T. 21 unklar, wo die Schlußnote des Alt gegenüber dem Tenor wie unaufgelöst, mindestens sehr hart klingt. — Der große Dominantschluß T. 26 ist prächtig, die Engführungen von T. 77 an (Seite 11, Zeile 3, T. 6) sehr frisch, klar und belebt; nur wäre erwünscht zwischen Takt 87—100 (Seite 11 Zeile 6) etwa um 6 bis 8 Takte zu kürzen, da die Anlage von T. 87 ganz darnach angethan ist, eine rasche Lösung nothwendig zu machen. Zwar der gewaltige Zusammenfluß der Stimmen, die dort in doppelten Dissonanzen auf einander gethürmt sind, heischt successive Auflösung, welche nicht in einem Nu geschehen kann; aber es müßte rhythmisch und harmonisch bedeutsamer geschehen: hier indeß bringen die Zwischentakte nichts Fesselndes, wesentlich Neues, was nicht schon einmal gesagt wäre. Weil nun tadeln leichter ist, als besser machen, so weise ich, um ein klassisches Beispiel statt meiner reden zu lassen auf eines der wunderbarsten Gebilde verzögerten Schlusses hin, auf den gigantisch großen überwältigenden Ausgang einer Bach'schen Choralfiguration in S. B.'s sämmtlichen Werken (Ausgabe der Bach-Gesellschaft 3, 193), welcher ebenfalls überströmend ist, von ineinander wallenden Doppeldissonanzen, aber einerseits neben der Fülle die Klarheit bewahrt, anderseits eben im Rhythmischen und Harmonischen neu, reizend, scharf, consequent disponirt fortschreitet, um das „Kyrie Gott heiliger Geist" zum rechtigen Ende zu singen: „daß wir am letzten End fröhlich abfahren aus diesem Elend."

Von dem ersten Heft (op. 1) ist zu sagen, daß es im Ganzen mehr in gangbarer Modernität weilt, einigemal durch Ueberfluß chromatischer Gänge ängstigend, wenn auch geistvolle Züge überall hindurchziehen. Sagen wir „Modern", so ist das nicht an sich ein Tadel, wenn Einer ehrlich aus seiner Zeit herausfingt, statt sich wie manche moderne Schwächlinge mit vermeinten Kirchentonarten, Kirchenschlüssen u. dgl. abzumartern, denen man die geschminkte Lüge ansieht, zumal wenn so großartiger Ausgang einem weltschmerzlichen Bummeltanz angehetzt ist: Exempla sunt notissima! Aber innerlich muß es jedem Strebend-Leistenden offenbar werden, daß moderne Weltschmerze mindestens nicht kirchlich, daher nicht orgelhaft sind: und an dieser Erkenntniß halten die Begabteren unter den Evangelischen fest; auch Riegel fühlt es, und hat im letzten Heft (op. 9) schon weit mehr positive Modulation, die immer seltener von Tritonus und Minderseptimen durchwebt wird. Man merkt, daß sein Meister Seb. Bach ist, der Wendepunkt des Alten und Neuen, wo das Neue mächtig hinein bricht, aber noch nicht die Kirche überwältigt. Dem Bach'schen Ton am nächsten steht op. 1 Nr. 10, eine sehr muntere modulatorisch bewegte Fuge, sinnverwandt der A-dur-Fuge des temp. Claviers. Unter den Neuern ist wohl keiner außer dem frühverstorbenen A. Klengel solcher Fugenarbeit fähig gewesen. Kenner werden sagen, daß Kl. an sauberer Führung der Stimmen, sorgfältiger Arbeit, Strenge der typischen Form allen Andern voransteht: dagegen hat R. den Vorzug melodischer Frische und sinnlicher Faßbarbeit, (Thema):

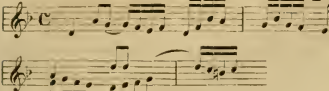


während die volle Klarheit der Fugenform in dem vorliegenden op. 1 Nr. 10 noch nicht erreicht ist, indem besonders die Uebergänge zwischen den Haupttheme Takt 4, 12, 13, 17, 19, 20, 31, 32, 33 bald zögernd hin und wieder fahren, bald gewaltsam abbrechen. Dennoch wird das Ganze beim ersten Hören überraschen, wenn es richtig und kernig vorgetragen wird, etwa wie 80 M. M.

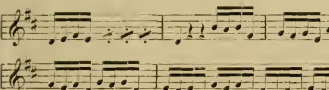
Vorzüglich gelungen ist das Fugato Nr. 3, von muthigem Klange, einfachem Thema und klarer Durchführung:



Im mittleren Hefte op. 2 ist das Präludium recht prächtig schallend, die Modulation einfach und gut disponirt in drei Hauptgruppen, die sich durch Orgelpunkte heraushében. Tonika, Mediante, Dominante, Tonika lösen einander verständlich ab und bilden den erwünschten Halt der flatternden Figurativ-Melismen. Das Fugenthema:



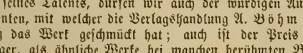
ist abgesehen von der Schwierigkeit für manche Spieler, doch auch dem Orgeltone fremder als das vorangehende schöne Präludium. Die flattrige tonreiche Figur erschwert die Auffassung, so viel Geistvolles auch im Einzelnen enthalten ist. Eine Fuge zwar von unglaublich tonreichem Thema — gar 64 Noten haltend! — ist freilich S. Bach bewundernswerth gelungen, aber selbst ihm nur einmal und zwar in höchst einfacher Modulation; frommkirchlich ist's eben nicht, aber ein Meisterstück sprühenden Geistes in äußerst klarer Form — das Thema:



etc.

Für alle Fälle müßte man doch die Regel empfehlen, die Bach in dieser Fuge selbst befolgt: daß bei sehr bewegten Melismen des Themas der Gang der Gegenharmonie desto ruhiger oder massenhafter sei.

Neben dem Dank, den wir dem Vf. schulden, für die Gaben seines Talents, dürfen wir auch der würdigen Ausstattung gedenken, mit welcher die Verlagshandlung A. Böhm in Augsburg das Werk geschmückt hat; auch ist der Preis erheblich billiger, als ähnliche Werke bei manchen berühmten Buchhandlungen zu tragen pflegen. Der Druck ist angenehm und sauber auf dem hellen Papier; die Pausen 𝄽 und 𝄾 könnten zuweilen deutlicher sein; übrigens ist er sorgfältig revidirt und correct. Uns ist kein Druckfehler aufgefallen außer op. 2, S. 6, T. 1, wo das erste Viertel im Baß lauten muß



E. Krüger.

Werke für Orchester und Pianoforte.

Erstes Concert für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters oder eines zweiten Pianoforte comp. von A. Rubinstein op. 25. — Ausgabe für zwei Pianoforte. Verlag von C. F. Peters in Leipzig.

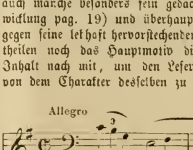
Concert für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters comp. von Joh. Brahms. op. 15. — Arrangement für Pianoforte allein. Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur.

v. Br. Ein Concert von Rubinstein und eines von Brahms: zwei musikalische Heißsporne, die sich auf gleichem Gebiet begegnen und um den Preis ringen. Welchem von Beiden werden wir ihn ertheilen? Wir unserseits unbedingt dem letzteren.

Eine Vergleichung dieser beiden Werke bestätigt uns neuerlich, was sich uns bisher immer noch als Resultat einer Vergleichung der Arbeiten dieser beiden jungen, unter den Talenten der Gegenwart hervorragenden Autoren ergeben hat, daß nämlich Brahms die tiefer angelegte Natur ist. Wenn einmal ein musikalischer Geschichtschreiber dieses unser Epigonen-Zeitalter kakteisiren wird, so wird er, in so weit man nach ihrer bisherigen Entwicklung urtheilen darf, Brahms unter die Ausläufer der Beethoven-Schumann'schen, der idealistisch-mystischen, Rubinstein dagegen unter jene der Mozart-Mendelssohn'schen, der realistisch-plastischen Richtung zu reihen haben.

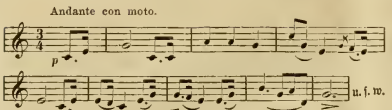
Das Feuer, das in Rubinstein brennt, ist weder von göttlicher, noch von dämonischer Flamme genährt, es ist nur Feuer des Temperaments, dagegen lodert in Brahms eine echt dämonische Gluth. Brahms erfüllt mit seinem Concert einen viel höhern Begriff dieser Form. Man wird endlich dahin gelangen müssen, die bloße Phrase, die sogenannte Passage als etwas im Kunstwerk schlechterdings Unzulässliches anzusehen. Es ist Brahms vor Allem nachzurühmen, daß er sich von ihr beinahe gänzlich frei gehalten hat, während Rubinstein sein Finale fast ausschließlich aus Phrasen spinnt und ihnen selbst im ersten Satz nicht unbeträchtliche Partien einräumt.

In Rubinstein's Concert, welches uns, wie schon oben bemerkt, in einem Arrangement für zwei Pianoforte in Partiturausgabe vorliegt, vermag man eigentlich nur den ersten Satz (Allegro con moto, E-moll 4/4-Takt, alla breve) anzuerkennen. Ohne tief zu sein sind seine Motive doch prägnant erfunden, der ziemlich weitläufige Bau, dem sogar einige Concentration zu statten käme — denn die Motive wiederholen sich etwas zu häufig — ist sehr übersichtlich ausgeführt, fest gefugt, ein frischer Geist, ein gesundes Leben kreist in den Adern dieses Tonkörpers und sein blendendes Colorit wird Spieler und Hörer besonders fesseln. Hin und wieder läßt Rubinstein, wie bereits bemerkt, schon in diesem Satz, um den unvermeidlichen Forderungen des „Concertes" zu genügen, die Phrase zu sehr vorwalten: man sehe z. B. die ganze Partie pag. 15 und 16 und ihre spätere Wiederholung pag. 26 und 27. Das erinnert schon sehr an Hummel. Wir können uns aber ein für allemal nicht dazu verstehen, äußerliche Gründe als gültige Rechtfertigung für Flachheit des Inhalts gelten zu lassen. Dagegen enthält dieser Satz auch manche besonders fein gedachte Züge (z. B. die ganze Entwicklung pag. 19) und überhaupt treten seine erwähnten Mängel gegen seine lebhaft hervorstechenden Vorzüge entschieden zurück. Wir theilen noch das Hauptmotiv dieses Satzes seinem melodischen Inhalt nach mit, um den Leser doch einen ungefähren Begriff von dem Charakter desselben zu geben.

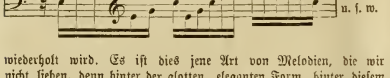


Der zweite Satz dieses Concerts dagegen, Andante con moto, B-dur, 3/4-Takt, ist eben kein Meisterstück. Er besteht eigentlich

nur aus einer lang gezogenen, ganz und gar Mendelssohn'schen Melodie:

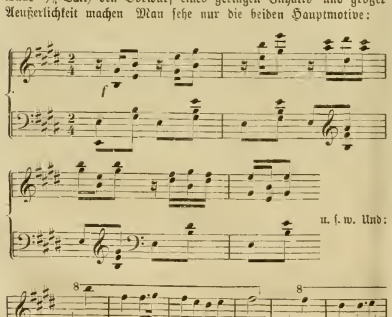


die, zuerst abwechselnd vom Orchester (2 Pianoforte) und (1.) Pianoforte vorgetragen, später nach einer Unterbrechung durch einen nicht sehr erheblichen Zwischensatz in H-moll unter einer auf und abwogenden, fünf Seiten füllenden Sextolenbegleitung

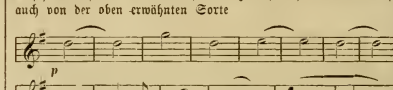


wiederholt wird. Es ist dies jene Art von Melodien, die wir nicht lieben, denn hinter der glatten, eleganten Form, hinter diesem äußerlichen rhetorischen Schwung verbirgt sich doch nur immer Kälte und solche Melodien lassen sich bei sehr mäßigem Talent — besonders seit Mendelssohn das Muster gegeben — in jeder Stunde leicht ein Dutzend erfinden. Ihnen gegenüber bekennen wir uns mit Wagner zu Gegnern der Melodie, obwohl die feinen, wenn er einmal sich zu einer solchen aufschwingt, auch ungefähr diese, ja eine noch bedenklichere Physiognomie zeigen. Lieber keine Melodie im landläufigen Sinn, sowohl in der Oper wie in der Symphonie, in der Vokal-, wie in der Instrumentalmusik, als diese schönthuende, gleißnerische, hinter deren weicher, schmeichelnder Hülle ein gleichgültiges Herz schlägt und an deren Erzeugung die Phantasie keinen anderen Antheil nahm, als daß sie dem innerlich leblosen Gebilde eine üppige Form verschuf, daß es klingt und singt, wobei man aber doch recht wohl merkt, daß es nicht innerlich entspringt.

Eben so müssen wir auch dem Finale (Allegro non troppo Adur $^{3}/_{16}$-Takt) den Vorwurf eines geringen Inhalts und großer Aeußerlichkeit machen. Man sehe nur die beiden Hauptmotive:

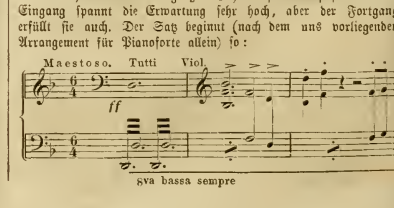


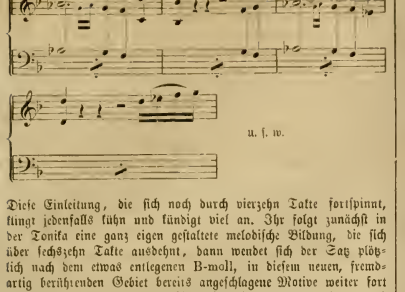
Das wird nun auf alle mögliche Arten, zuweilen recht interessant, im Ganzen aber doch sehr ermüdend, variirt, gestreckt und gedehnt, damit es einen Concertsatz gibt und wenn man den Kern aus der aufgeschwellten Schaale extrahirte, was bezielte man in der Hand, sowohl in Betreff der Quantität als Qualität? Dabei muß es auffallen, wie dürftig Rubinstein in der Erfindung der Passagen ist, die er doch einen so beträchtlichen Raum einnehmen läßt. Wenn es schon einmal Passagen sein sollen, so ist und bleibt Hummel das Muster, wie man solche mit Geist und Geschmack erfindet. Die in diesem Satz auftauchende Melodie ist auch von der oben erwähnten Sorte



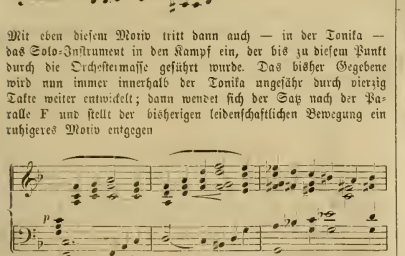
Am Schluß des Satzes endlich ergießt sich Rubinstein in einen fünf Seiten lang anhaltenden, fortissime einherdonnernden Schwall von Oktavenpassagen (wozu das Orchester das oben angeführte zweite Motiv in H vorträgt). Das ist aber nur noch Spektakel nicht Musik, das macht freilich einen gewissen äußerlichen Effekt, aber einen nichts weniger als kunstwürdigen. — Wir würden, wenn man uns aufforderte, das Concert zu spielen, uns immer auf den ersten Satz beschränken, dieser aber verdient auch allgemein gekannt zu sein. Das Werk ist übrigens auch von Spielern, welche nicht über die abnorme Virtuosität des Autors gebieten, wohl zu bewältigen, wenn wir den Oktaven-Platzregen des Finale ausnehmen, in dessen hochaufgesplanten Fluthen allerdings ein und der andere, der nicht die herkulische Kraft und Ausdauer des Componisten besäße, leicht ertrinken könnte.

Bedeutsamer, ich wiederhole es, als das Concert von Rubinstein tritt uns jenes von Brahms entgegen. Es bezeichnet dieses Concert gegen die früheren Instrumentalarbeiten des Autors, namentlich gegen seine Sonaten einen großen Fortschritt. Zwar ist auch der in dieser Composition durchklingende zuerst von Schumann und Chopin angeschlagene Grundton ein solcher, von dem man wünschen möchte, daß er sich immer seltener vernehmen ließe. Ein nervös subjektives Pathos herrscht auch noch in diesem Werke namentlich im ersten Satze vor, aber hat sich Brahms von den dunklen Gewalten, die eine große Macht über ihn ausüben, auch noch nicht befreit, so übt er doch schon eine viel freiere Herrschaft über sie aus. Aus dem ersten Satze dieses Concerts insbesondere könnten unsere musikalischen Bilderstürmer lernen, wie man sich in großen Formen frei und kühn, ja mit aller Eigenwilligkeit der Leidenschaft und doch ohne gewaltsame Verzerrungen und häßliche Grimassen bewegen kann, und wie sich Freiheit und Gesetz, Eigenthümlichkeit und Vernunft sehr wohl vertragen: es gehört eben nur eine Kleinigkeit dazu, nämlich wirkliches Talent. Dieser Satz ist meines Erachtens unter den im Lauf der letzten Jahre erschienenen Compositionen einer der hervorragendsten, wenn nicht der bedeutendste schlechthin. Man kann den ganzen Kreis, in dem er sich bewegt, negiren oder sich doch widerwillig davon abwenden, acceptirt man ihn aber einmal, so wird man das darin Geleistete wohl anerkennen müssen. Vor Allem rühmen wir den großen Styl dieser Composition. Der Eingang spannt die Erwartung sehr hoch, aber der Fortgang erfüllt sie auch. Der Satz beginnt (nach dem uns vorliegenden Arrangement für Pianoforte allein) so:

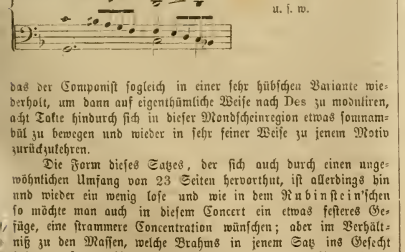




Diese Einleitung, die sich noch durch vierzehn Takte fortspinnt, klingt jedenfalls kühn und kündigt viel an. Ihr folgt zunächst in der Tonika eine ganz eigen gestaltete melodische Bildung, die sich über sechszehn Takte ausdehnt, dann wendet sich der Satz plötzlich nach dem etwas entlegenen B-moll, in diesem neuen, fremdartig berührenden Gebiet bereits angeschlagene Motive weiter fort entwickelnd und nach kurzem Aufenthalt in demselben wieder nach der Tonika und dem Motiv der Einleitung zurückkehrend, in deren Fortbildung ein neues Motiv von thematischer Bedeutung entwickelnd



Mit eben diesem Motiv tritt dann auch — in der Tonika — das Solo-Instrument in den Kampf ein, der bis zu diesem Punkt durch die Orchestermasse geführt wurde. Das bisher Gegebene wird nun immer innerhalb der Tonika ungefähr durch vierzig Takte weiter entwickelt; dann wendet sich der Satz nach der Parallele F und stellt der bisherigen leidenschaftlichen Bewegung ein ruhigeres Motiv entgegen

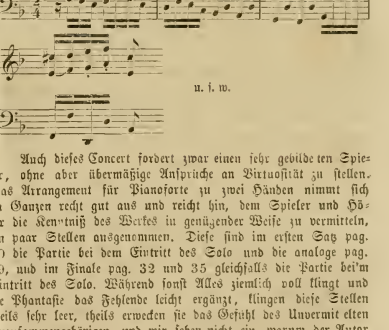


das der Componist sogleich in einer sehr hübschen Variante wiederholt, um dann auf eigenthümliche Weise nach Des zu moduliren, acht Takte hindurch sich in dieser Mondscheinregion etwas somnambül zu bewegen und wieder in sehr feiner Weise zu jenem Motiv zurückzukehren.

Die Form dieses Satzes, der sich auch durch einen ungewöhnlichen Umfang von 23 Seiten hervorthut, ist allerdings bin und wieder ein wenig lose und wie in dem Rubinstein'schen so möchte man auch in diesem Concert ein etwas festeres Gefüge, eine strammere Concentration wünschen; aber im Verhältniß zu den Massen, welche Brahms in jenem Satz ins Gefecht führt, muß man ihm zugestehen, daß er sie immerhin noch bewunderungswürdig zusammenhält.

Der zweite Satz nun dieses Concertes (Adagio, D-dur $^6/_4$) versetzt uns ganz und gar in die bekannte „mondbeglänzte Zaubernacht" In diesem Satz spricht sich eine schöne Stimmung aus, die auch von der ersten bis zur letzten Note rein fortklingt; ein Paar hymnen- und dithyrambenartige Stellen welche den im Ganzen feierlich ruhigen Rhythmus unterbrechen und beleben, machen eine sehr gute Wirkung. Ein leiser Anklang an das Adagio in Beethoven's „Geistertrio" nicht nur in der Stimmung, sondern auch in der besonderen Gestaltung kann Niemand entgehen und tritt durch die Gleichheit der Tonart und die rhythmische Verwandtschaft noch mehr hervor.

So wie in dem Rubinstein'schen, so müssen wir auch in diesem Concert das Finale (Rondo, Allegro non troppo, D-moll und D-dur, $^2/_4$) als den verhältnißmäßig geringsten Satz bezeichnen. Aber auch in ihm hält sich der Componist von der reinen Herrschaft der Phrase, zu der die Form des Rondo so leicht verleitet, und der Rubinstein in seinem Finale verfallen ist, frei und seine Figurationen erwecken niemals das Gefühl, nur um ihrer selbstwillen da zu sein. Wohl aber erweckt uns dieses Gefühl das kleine Fugato in B-moll pag. 40: wir wissen nicht, was es eigentlich soll, es scheint uns gar nicht in den Ton des Ganzen zu passen, ist auch nicht besonders glücklich ausgeführt und könnte ohne allen Schaden ausgeschieden werden, wie denn eine kleine Restriktion beiden Hauptsätzen (das Concert zählt 53 Seiten!) nur zu Statten käme. Den Charakter des Finale mag man aus dessen Hauptmotiv erkennen:



Auch dieses Concert fordert zwar einen sehr gebildeten Spieler, ohne aber übermäßige Ansprüche an Virtuosität zu stellen. Das Arrangement für Pianoforte zu zwei Händen nimmt sich im Ganzen recht gut aus und reicht hin, dem Spieler und Hörer die Kenntniß des Werkes in genügender Weise zu vermitteln, ein paar Stellen ausgenommen. Diese sind im ersten Satz pag. 10 die Partie bei dem Eintritt des Solo und die analoge pag. 19, und im Finale pag. 32 und 35 gleichfalls die Partie bei'm Eintritt des Solo. Während sonst Alles ziemlich voll klingt und die Phantasie das Fehlende leicht ergänzt, klingen diese Stellen theils sehr leer, theils erwecken sie das Gefühl des Unvermittelten Unzusammengehörigen, und wir sehen nicht ein, warum der Autor es gerade an diesen Stellen unterlassen hat, wie sonst so häufig den Gang des Orchesters anzudeuten.

Druck und Ausstattung dieses Concerts durch die Firma Rieter-Biedermann zeigen neuerlich, daß dieselbe in jeder Beziehung in der Reihe der ersten zählt.

Zwei Männergesangs-Zeitungen.

Die Probennummern zweier neuen Zeitungen, nämlich 1. der Berliner „deutschen Männer-Gesangs-Zeitung", herausgegeben vom Märkischen Central Sängerbunde, unter Redaktion von R. Tschirch, datirt April 1861, und 2. der Leipziger „Sängerhalle", deutsche Gesangvereinszeitung für das In- und Ausland, begründet und

herausgegeben von Müller von der Werra, 1861, liegen uns vor, beide mit einer Einladung, diese volksthümlichen Unternehmungen zu befürworten und zur Verbreitung derselben beizutragen. Wir können diesem Verlangen natürlich nur insoweit entsprechen, als die betreffenden Blätter uns einem wirklichen Bedürfniß entsprungen zu sein, und auch dem wahren Bedürfniß zu dienen gewillt scheinen. Daß die große Masse der in Deutschland an Männergesangsvereinen Betheiligten der Organe bedürfe, um die gemeinschaftlichen und Separat-Interessen zu vertreten, das stellen wir durchaus nicht in Abrede, ja bei tüchtiger Leitung solcher Organe könnten wir für diese ganze freilich mehr locial als künstlerisch wichtige Sache nur die ersprießlichsten Folgen erwarten. Auch das ist richtig, daß die eigentlichen Musikzeitungen sich mit der in fast erschreckender Weise angewachsenen Männergesangsliteratur nicht mehr näher befassen können; ihnen liegen andere Aufgaben vor, und je tiefer und energischer sie dieselben erfassen, desto weniger Raum wird ihnen übrig bleiben, sich mit Zweigen der Kunst zu beschäftigen, die so viele taube Blüthen treiben, — eine Erscheinung freilich, die sich in unseren Tagen nicht auf dem Gebiet des Männergesangs allein bemerklich macht.

Die Aufgabe einer tüchtigen Zeitung für den Männergesang wäre nun, das immer stärker anwachsende Material mit Sachkenntniß zu sichten, das Schlechte auszuscheiden, der Neigung zum Trivialen, die sich so häufig zeigt, entgegen zu arbeiten, überhaupt einen ernsteren, kräftigeren, wahrhaft männlichen Ton anzuschlagen, und so allmälig die Kunst von einem der drückende Alpe zu befreien, die ihr in allerlei Gestalt aufliegen und Schaden bereiten. Wir schätzen den Männergesang als Einigungsmittel der Nation, als Mittel gegen Verweichlichung und Entnervung, ja selbst vom künstlerischen Gesichtspunkte fehlt es nicht an Gründen, warum wir den Cultus desselben vielfach zu billigen Ursache haben. Die „Herren der Schöpfung", zumeist frühzeitig durch Berufsstudien und -Arbeiten von der Kunst abgezogen und der Möglichkeit beraubt, ihr jene Zeit zu widmen, deren sie bedarf um zur Ausführung fähig zu machen, sind in einer andern Lage als das weibliche Geschlecht, welches in der Regel eher Gelegenheit hat, sich frühzeitig und ausdauernd mit der Kunst zu beschäftigen. Daher bei den gemischten Gesangvereinen nur in Folge der Wirksamkeit der Männergesangsvereine die Herren trotz der oben angeführten Hindernisse sich oft technisch besser geschult zeigen, als die Damen, welche ungeachtet vielfacher Beschäftigung mit der Musik zumeist für diesen Zweck erst geschult werden müssen. Ebensowenig ist aber andererseits zu verkennen, daß in Folge der burschikosen oder trivialen Richtung der Männergesangvereine die „Herren der Schöpfung" neben ihrer lobenswerthen Schulung und Geübtheit eine gar nicht lobenswerthe Abneigung gegen wirklich Künstlerisches, Ernstes, Gediegenes an den Tag legen und in den gemischten Gesangvereinen durch ihren schlechten Geschmack ebensoviel verderben, als sie durch ihre Bauchbarkeit und schnellere Auffassung gut machen. Ist's nicht so? Lamentiren diese Herren nicht, wenn sie ein Oratorium oder eine Cantate singen sollen, als ob man nichts Geringeres mit ihnen beabsichtige, als sie zu — Betbrüdern zu machen? Wünschen sie sich nicht hundertmal zu den Fleischtöpfen ihrer Wein-, Tanz- und Liedesfreuden zurück?

Wenn nun die Männergesangsvereins-Zeitungen sich bei der Künstlerwelt in Respect setzen wollen, so mögen sie außer der Pflege ihres eigentlichen Feldes nicht versäumen darauf hinzuwirken, daß die Männergesangvereine jenes exclusive Wesen ablegen, Sinn und Verständniß für andere, doch wohl höhere Kunst, nicht in ihrem Fetischdienst des Bierkruges erfassen, und einsehen lernen, daß der gemischte Chorgesang und die demselben entsprechende Kunst nicht über all den „Liedertafeln", „Sängerfahrten", „Narrenabenden" u. s. w. zu Grunde gehen darf. Mögen sie dahin wirken, daß die „Herren der Schöpfung" das Wirthshausleben und den ihm entsprechenden Gesang nicht höher schätzen, als das Familienleben und die sittige Vereinigung beider Geschlechter zum Dienst einer unsterblichen Kunst.

Von diesem Gesichtspunkte aus die vorliegenden Probenummern beurtheilend, können wir nicht umhin, der Leipziger „Sängerhalle" von dem Berliner Organ den Vorzug zu geben. Nicht nur macht uns das Programm der ersteren einen solideren Eindruck, — ist doch da die Rede von deutscher „Volksbildung und Volksveredlung", — so wird daselbst auch die Berücksichtigung des „gemischten" Chorgesangs versprochen, während die Berlinerin so recht im Geiste der dortigen Aufgedunsenheit „einen deutschen Mann, unseren Meyerbeer, (!) einen deutschen Eichenstamm (!) in der Hand" auf ein Postament von der Höhe des Marienkirchthurms stellen möchte um zu dirigiren, und von einem riesigen Chor: „das ganze Deutschland soll es sein!" erklingen zu lassen! Das ganze musikalische Deutschland von dem Berliner Meyerbeer geleitet! Bewahre liebe Berlinerin! Dagegen, wenn es auch nur eine Vision ist, ein Phantasiegebilde, dagegen protestiren wir gar sehr im Namen deutscher Kunst, als deren Vertreter wir Meyerbeer, obwohl er ein „Berliner" ist, beileibe nicht ansehen können!

Was nun aber den kritischen Theil dieser neuen Zeitungen betrifft, so ist derselbe bei beiden in den vorliegenden Probenummern recht täglich bestellt, und nach dieser Richtung ist bis jetzt noch gar wenig Hoffnung, daß dieselben ihre Aufgabe: „Aufzuräumen", lösen werden. So finden wir in der Leipzigerin eine Cantate für gemischten Chor von L. Böhner, ein ganz schaales höchst ungemaltes Werk, Mozart'schen Schöpfungen ebenbürtig zur Seite gestellt; man findet es von „tiefem Gehalt", und meint „das vortreffliche Werk eigne sich für die Kirche." — Noch ärmlicher ist die sogen. Kritik der Berlinerin, die sich damit begnügt eine Novitätenrevue aufzustellen, und Alles ganz herrlich sinnreich, prächtig und gediegen zu finden. Das wäre also bis jetzt die auffallendste Achillesferse bei beiden neuen Blättern, und wir wünschten aufrichtig, daß namentlich das Leipziger Blatt, dem wir eine Entwicklung zutrauen, sich in diesem Punkte durch Aquisition tüchtiger kritischer Kräfte ergänze. In diesem Falle wären wir auch geneigt uns näher mit dem Unternehmen zu beschäftigen und unsere Leser dann und wann von den gewonnenen Resultaten zu unterrichten.

Die Redaktion.

Correspondenzen.

Frankfurt a. M. Mai.

D. L. Hiermit empfangen Sie meinen Schlußbericht für die diesjährige Musiksaison. Es sind die letzten Concerte unserer Oratorienvereine, über welche ich noch kurz referire. Der Cäcilienverein brachte als drittes Concert jenes Werk, dem sich kaum ein zweites an die Seite stellen läßt an Hoheit und Gewalt: die hohe Messe von Bach. Sollte ich über das Werk selber sprechen? Etwa in einigen Worten? Wie wäre dies möglich! Aber hingewiesen darauf mögen denn doch alle ähnlichen Bereine sein, denen die Kunst, ihre eigene Fortbildung und ihr guter Name am Herzen liegen. Es ist ja nicht nöthig, daß man sogleich die ganze Messe studire. Man nehme, ist man an solche Speise noch gar nicht gewöhnt, erst das Incarnatus mit dem unvergleichlichen Crucifixus, dann noch das Gloria und das Qui tollis — dann wird der Appetit nach dem Mehr schon kommen. — Ich sollte nun von der Aufführung reden; begnüge mich aber, zu sagen, daß dieselbe sa gut war, als sie unter den obwaltenden Umständen irgend sein konnte, daß sie aber die frühere nicht erreichte. Da anderwärts ja auch wohl zuweilen „Umstände obwalten", so lassen Sie mich davon noch einen Augenblick reden. Als das zweite Concert des C. V. vorüber war, versicherte sich der Vorstand des Theaterorchesters für den Himmelfahrtstag und trug sodann Hr. Dir. Müller auf, die Messe bis dahin einzustudiren. Es war dies ein Zeitraum von 6 Wochen, und wöchentlich eine ordnungsmäßige Probe: es hieß also, in 6 regelmäßigen Proben mit einem Dilettantenvereine die H-moll Messe studiren! Hr. Müller soll geäußert haben, das sei doch wohl eine Sache der Unmöglichkeit, worauf ihm bedeutet wurde, das Werk sei ja vor 4 Jahren gründlich studirt worden; mit Zuhülfenahme einiger Spezialproben werde es schon gehen. Es müsse übrigens möglich ge-

macht werden, denn das Orchester sei nun einmal genommen, der Ruf des Vereins und des Direktors selber erlaube kein Zurückstellen u. s. w. Daß man in einigen Jahren ein so schweres Werk auch wieder verlernt, daß in 3 bis 4 Jahren vielleicht ein Drittel des Vereins durch Austritt und Eintritt neu geworden, daß allzuhäufige Spezialproben schlecht besucht werden — das waren Dinge, an die der Vorstand nicht dachte; und so mußte es denn gehen, und ging — so gut es konnte. — Das letzte Concert des C. B. war dagegen, nach Seite der Aufführung, wahrhaft glänzend. Die Chöre waren mit Ruhe gründlich studirt; die Soli in den Händen von Vereinsmitgliedern; wenn letzterer Umstand uns vielleicht hin und wieder jene unerschütterliche Sicherheit routinirter Theatersänger vermissen ließ, so war es dagegen sehr wohlthuend, Stimmen zu hören, die sich gerade in diesem Genre so recht heimisch fühlten — keine Spur von jener Coketterie, die mir oft den Genuß der im Uebrigen noch so guten Sololeistung im Oratorium verdirbt. Das Concert begann mit der Vokalmesse (F-moll) von M. Hauptmann, einem seinen, überall interessanten Werke, das sich im Sanktus auch zu einiger Originalität erhebt. Wie Banken von Marmor und Erz standen nun freilich daneben Chöre und Soli aus Saul von Händel. Den Schluß bdete der bekannte 42. Psalm von Mendelssohn. — So ist nun ein Vereinsjahr unter dem neuen Direktor abgelaufen. Ich denke, der Verein kann sich zu seiner Acquisition gratuliren. Herr Müller hat durch Energie, Verständniß, Fleiß und Freundlichkeit sich bereits gar manchen feindlich Gesinnten zum Freunde gemacht. Er hat z. B. bei der Bach'schen Messe eine Ausdauer bewiesen, wie sie gewiß selten ist, — er hat die gewissenhaftesten Privatarbeiten sich nicht verdrießen lassen . . . „Ja, da steckts eben! Ein genialer Mann muß doch wahrlich übernimmt er einmal eine solche Stelle, das Privatstudium nicht mehr nöthig haben." Unsinn über Unsinn: Ich habe aber noch mehr Unsinn gehört: „So ein Frankfurter C. B.'s-Direktor hat's lange gut! Alle Woche eine Probe alle Jahr 4 Concerte mit Hauptprobe — und dafür streicht der Mann seine 1200 Gulden jährlich (1028 Gulden öst., 685 Thl. pr.) ein!" Da wohl auch außerhalb Frankfurt ähnlicher Unsinn gehört wird, so erlaube mir die Red., Antwort darauf zu geben: Der Direktor eines großen Gesangvereines hat mehr zu thun; er hat seinen Clavierauszug, sowie sämmtliche Stimmen mit der Partitur zu vergleichen, um Fehler in den Stimmen zu korrigiren; er hat mit den Solisten Spezialproben zu halten (mitunter viele und beschmerliche, ebenso mit dem Orchester; er hat aber auch, und das ist das Wichtigste, jedes neu einzustudirende Werk zuvor selber so durch und durch kennen zu lernen, daß er es im Nothfalle auch ohne die Partitur dirigiren könnte; er muß wissen, wo für jede Stimme die Schwierigkeiten stecken und welchen Rath er zu deren Ueberwindung geben wolle; er muß in Geist und Gehalt des Werkes so eingedrungen sein, daß ihm Alles klar ist — dafür soll er auch der Feldherr sein, welchem in dem was seines Amtes ist, kein Ministerium (resp. Vorstand) drein reden soll. Verlangt man nun mit Recht, daß ein große: Verein alljährlich einiges Neue (z. B. vom alten Bach) bringe, so wird man jene Bezahlung das Direktors — der unmöglich täglich seine so und soviel Privatstunden geben kann — gewiß nicht übermäßig hoch finden.

Nach diesen freilich etwas starken Abschweifungen wende ich mich nun zu dem letzten Concerte des Rühlschen Vereins. Sein Programm war ein mannigfaltiges. 1. „Du Hirte Israel", Cantate von Bach 2. Chöre und Soli aus dem Oratorium „Zephta" von Carissimi (etwa 1590 bis 1670); eigenthümlich wirkend durch die Modulation und den Mangel ausgebildeter Melodie, während die (z. B. bei Palestrina noch fehlende) Taktmäßigkeit schon völlig ausgeprägt ist. 3. Chor („Ueber allen Gipfeln ist Ruh'") von Schnyder von Wartensee. 4. Salve regina von M. Hauptmann. Bei beiden zarten Stücken hätte ich eine discretere Klavierbegleitung (oder gar keine) gewünscht. 5. Messe in C-dur von Haydn. — Unfälle, wie plötzliches Erkranken zweier Solisten, die dann ersetzt werden mußten, wie es eben gehen wollte; anhaltendes Detoniren einer sonst wackeren dritten Sängerin; entsetzliche Hitze die auf den Chor ermattend wirkte — ließen das Concert nicht so ausfallen, daß es zu den glänzenden gezählt werden könnte. — Als vor einem Jahr der Cäcilienverein seinen verehrten Direktor verlor, ahnte noch Niemand wie nahe dasselbe Geschick dem rivalisirenden Vereine bevorstehe. Während ich diesen Brief schreibe, bestätigt sich das Gerücht, daß Direktor Rühl nach Mainz an die Spitze der Liedertafel und des Damenvereins übertritt. Beide Stellen sind stets vereinigt. Sie waren nach Messer's Uebersiedelung nach Frankfurt eine Zeit lang unter den Händen des späteren Wiener Kapellmeister H. Esser, worauf Marpurg dieselben übernahm. Da Letzterer nun zugleich städtischer Kapellmeister ist, so haben die Mainzer einzusehen, daß das Verwalten aller dieser Aemter zwiel für einen Mann ist — daß er unmöglich allen gleiche Sorgfalt widmen kann. Der Rühl'sche Verein gibt nun in diesen Tagen zu Ehren des Scheidenden, der ihm Jahre lang die uneigennützigste Thätigkeit gewidmet, noch ein Concert, das mir aber, da es nur solche Nummern enthält, die in den Concerten dieses Winters schon vorgekommen, keinen Stoff zu einem Referate bietet. — Möge der Verein bald einen tüchtigen Ersatz für seinen Gründer finden. Möge nun aber auch, nach dem beiderseitigen Personenwechsel, zwar nicht der Wetteifer zwischen unseren Oratorienvereinen, wohl aber aller Neid, Groll und alle gegenseitige Verkleinerungslust schwinden. Im Gefühl gleichen Kunststrebens und gleichen Zieles mögen sie sich viemehr je zuweilen zu einem Körper vereinigen der, kein Monstrum à la London, doch der Riesenhaftigkeit eines Händel entspricht. Mit diesem Wunsche lassen Sie mich für diesmal schließen.

Nachrichten.

In Stockholm hat das Oberstatthalteramt etwas Nützliches und Angenehmes zugleich vollbracht: es hat soeben den umherziehenden Musikanten und Sängern verboten, ihre „Kunst" in den Straßen der Stadt auszuüben, und mit diesem von der Einwohnerschaft freudig begrüßten energischen Schritt jenem ärgerlichen Unwesen ein für allemal ein rasches Ende gemacht. Hoffentlich ein gutes Beispiel für andere gequälte Städte! (Sig.)

Der Verein für klassische Kirchenmusik in Stuttgart brachte kürzlich S. Bach's Weihnachtsoratorium mit Auslassung des 4. Theils zur Aufführung, und zwar zum ersten Mal im neuen Saal des Königsbaues.

Zur Feier des königlichen Geburtstages wurde in Hannover Verdi's „Troubadour" gegeben. —

Bei der landwirthschaftlichen und gewerblichen Ausstellung, welche Anfangs des Monats Juni in Metz stattfand, wurde auch ein „Männergesang-Wettstreit" und ein Vocal- und Instrumentalconcert veranstaltet. Von deutscher Musik kam'en bei dieser Gelegenheit Mozart's Chor „O Isis und Osiris" und Beethoven's A-dur-Symphonie (ohne Finale) zur Ausführung.

Bei Rud. Kunze in Dresden ist vor Kurzem eine kleine Broschüre unter dem Titel:

> Aus der Componistenwelt
> Dieses Büchlein hier enthält
> Namen, Orte, Werke
> Lies darin und merke!

erschienen. 24 Componisten sind darin in kurzen Versen mehr oder minder treffend charakterisirt, und in Anmerkungen dazu ist das Datum der Geburt und des Todes, sowie ein Verzeichniß der bekanntesten Werke beigegeben. Die 24 Componisten sind: Händel, Bach, Gluck, Haydn, Schicht, Winter, Mozart, Cherubini, Zumsteeg, Weigl, Beethoven, Spontini, Spohr, Auber, C. M. v. Weber, Fr. Schneider, Rossini, Meyerbeer, Fr. Schubert, Marschner, Mendelssohn, Schumann, Lißt, Wagner.

Eine Lebensbeschreibung von Carl Friedrich Zelter, nach autobiographischen Manuscripten von Dr. Wilh. Rintel redigirt, ist soeben in Berlin bei Otto Janke erschienen.

Der durch seine Leistungen auf musikalisch-pädagogischem Gebiet bekannte Musiklehrer Julius Knorr in Leipzig ist am 17. Juni gestorben. Er war mit R. Schumann nahe befreundet und hat mit diesem gemeinschaftlich den ersten Jahrgang der „Neuen Zeitschrift" redigirt. Auch soll noch einer biographischen Notiz der ebengenannten Zeitung Knorr es gewesen sein, der Chopin in Deutschland einführte, und zwar in einem Gewandhausconcert in Leipzig, wo er dessen Variationen op. 2 vortrug.

G. Stanzieri ist in Paris gestorben.

W. Wallace's Oper „Lorley" ist bei J. Schuberth in Partitur und Clavierauszug erschienen.

Im Verlag von C. F. Kahnt in Leipzig sind erschienen: Chorstimmen zu Jos. Seb. Bach's Hoher Messe in H-moll mit lateinischem und deutschem Text, herausgegeben und durch Nummerirung der Takte, Zeichen zum Athemholen, sorgfältige Einschaltung der Stichnoten, sowie durch Hinzufügung der Vortragsbezeichnungen zum Gebrauch für Kirchenchöre, Singakademien und Gesangvereine eingerichtet von Carl Riedel, Direktor des Riedel'schen Gesangvereins zu Leipzig. Pr. 2 Thlr. 15 Ngr. (Bei Partiebezügen zu Aufführungen noch billiger).

Wien.

Unsere deutsche Opernsaison wurde am 1. Juli, und zwar mit Donizetti's „Liebestrank" eröffnet!

An dem deutsch-österreichischen Gesangsfeste, welches am 29. und 30. Juni zu Krems an der Donau abgehalten wurde, waren laut einer Notiz der „Presse" betheiligt: Wien durch den Männergesang-Verein mit 195, den akademischen Gesangverein mit 138, den Techniker Gesangverein mit 45 und den Sängerbund mit 84 Mitgliedern; Linz durch die Liedertafel Frohsinn mit 53 und den Sängerbund mit 39 Mitgliedern; Prag sendete 48, Matthhansen 28, Stockerau 28, St. Pölten 32, Langenlois 22, Grein 21. Wels 27, Gloggnitz 18, Hainburg 18, Spitz 16, Steyer 28, Neulengbach 10, Ried 5, Horn 5, Iglau 4, Bruck a. d. M. 1, Ybbs 24, Efferding 4, Klosterneuburg 4, Budweis 23, Steyer 22, Waidhofen a. d. Ybbs 24, Schärding 8, Traismauer 12, Preßburg 4 und Salzburg 2 Sänger, zusammen 972 Sänger, welche Zahl sich durch den Verein von Krems auf 1000 erhöhte. Außer dem Wiener Männergesang-Verein, der als der älteste natürlich die andern überflügelte, fanden auch die Vereine „Frohsinn" von Linz, und die Liedertafeln von Wels und Krems allgemeinen Anklang.

Da unsere neuliche Mittheilung, resp. Berichtigung, in Betreff der Besetzung der Stelle für Compositionslehre am hiesigen Conservatorium bei ihrem gleichzeitigen Erscheinen mit der „Kundmachung" der Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde leicht unverständlich bleiben könnte, so fügen wir hier bei, daß es sich um eine neu creirte Stelle handelt, um eine „Parallelklasse", wie sie von der letzten Generalversammlung (siehe Nr. 52 des vorigen Jahrgangs d. Bl.) genehmigt worden ist. — Herr Zellner antwortet auf unsere neuliche Berichtigung, und gibt vor, die betreffenden Nachrichten aus dem Munde eines Direktionsmitgliedes erhalten zu haben. Wir setzen auch diese Angabe so lange für eine — Unwahrheit an, bis Herr Zellner das Direktionsmitglied genannt haben wird, welches ihm solche vertrauliche und falsche Berichte mittheilt. Sehr komisch nimmt sich bei dieser Entgegnung der uns gemachte Vorwurf aus, wir hätten seine Zeitung auch manchmal als Quelle benutzt. In der That kommt es Herrn Zellner, der oft genug seine Zeitung zur Hälfte mit Nachdruck ausgefüllt hat, und zwar mit Nachdruck langer Artikel aus Büchern und Zeitschriften ohne die Quelle zu nennen, nicht zu, sich über Summa Summarum 10 Zeilen zu beklagen, die wir vielleicht während des Bestehens unserer Zeitung ihm nachgedruckt, und die vielleicht russische oder Weimarische Dinge betroffen haben, in denen Herr Zellner bekanntlich sehr wohl unterrichtet ist.

Die an den hohen Reichsrath gerichtete Petition der Wiener Künstler liegt an verschiedenen Orten zur Unterzeichnung auf. Der Inhalt derselben entspricht im Wesentlichen Dem, was wir seit Jahren als Bedingung eines besseren Kunstzustandes in Oesterreich aufgestellt und vertreten haben. In Bezug auf Musik wird der Wunsch aufgestellt, den wir vollkommen theilen, daß in den Schulen der Gesangunterricht als obligater Gegenstand eingeführt werde, daß ferner an den Gymnasien und Universitäten Musikdirektoren bestellt würden, wie in Deutschland längst üblich. Der Punkt „Conservatorium" ist sehr allgemein und kurz berührt. Wir finden daher gegenwärtig noch keine Veranlassung uns näher hierüber auszusprechen, wollen dies aber thun, sobald die Petition wirklich im Reichsrath zur Verhandlung kommt.

Die Jahresprüfungen am Conservatorium haben am 1. Juli begonnen. Die des neu eingetretenen Professors Herrn Dachs (Pianoforte) findet am 17., die der ebenfalls neu hinzugekommenen Professorin Frau Andriessen (Gesang) am 20. statt.

Einladung.

Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates hat unter den Mitteln zur Förderung der Tonkunst auch die Ermunterung musikalischer Talente als eine ihrer Aufgaben in die Statuten aufgenommen und diese Aufgabe damit näher bezeichnet, daß beachtenswerthe neue Tonwerke von Zeit zu Zeit durch die Gesellschaft zur Aufführung gebracht werden sollen. Diesem entsprechend wurde von der unterzeichneten Direktion der Beschluß gefaßt, in der nächsten Concertzeit (1861—1862) dem Wiener musikalischen Publikum zwei neue Symphonien vorzuführen. Es ergeht nunmehr an die P. T. Herren Tonsetzer die freundliche Einladung, der Direktion Symphonien, die abtr weder im Musikhandel erschienen, noch bisher öffentlich aufgeführt sein dürfen, für diesen Zweck zur Verfügung zu stellen. Die näheren Modalitäten sind folgende: 1. Die Einsendung erfolgt an die Kanzlei der Gesellschaft (Wien, Tuchlauben), bis längstens Ende August 1861 und kann ein später einlangendes Tonwerk nicht mehr berücksichtigt werden. 2. Die Symphonie wird in Partitur ohne Namen des Verfassers, jedoch mit einem Motto bezeichnet, eingesandt, und ihr ein versiegelter mit demselben Motto versehener Zettel beigelegt, welcher den Namen und die Adresse des Verfassers enthält. 3. Die eingesandten Tonwerke werden von der Direktion fünf Preisrichtern zur Prüfung und Begutachtung übergeben, von deren Urtheil es abhängt, welche zwei Symphonien zur Aufführung bestimmt werden. Die Herren Dr. Ambros in Prag, Ferd. Hiller in Köln, Dr. Franz Liszt in Weimar, Karl Reinecke in Leipzig und Robert Volkmann in Pest haben die Prüfung und Begutachtung der einlangenden Tonwerke freundlichst zugesichert. 4. Die Aufführung erfolgt in den ersten Monaten des Jahres 1862. Die zur Aufführung bestimmten Symphonien bleiben Eigenthum der Verfasser. Sie werden im Concert-Programm bloß mit dem vom Verfasser gewählten Motto bezeichnet. Unmittelbar nach der Aufführung erfolgt die Eröffnung des versiegelten Zettels und die Bekanntgebung des Tonsetzers. 5. Die nicht berücksichtigten Tonwerke werden in der Kanzlei der Gesellschaft hinterlegt und es wird die Zeit bekannt gegeben werden, wann sie dort erhoben werden können.

Wien, am 20. April *) 1861.

Die Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde des österr. Kaiserstaates.

Aufforderung an die Herren Componisten!

Der Tonkünstlerverein zu Dresden, welcher sich zunächst die Pflege und Ausführung von Tonwerken für Kammermusik zur Aufgabe stellt, hat, auf Antrag seines derzeitigen Vorstehenden, beschlossen: jedes noch nicht im Druck erschienene und als Manuscript an den von ihm veranstalteten öffentlichen Productions-Abenden zur Aufführung gelangende, unten näher bezeichnete Tonwerk eines lebenden Componisten, mit zwei Friedrichsd'or, und zwar nach der jedesmaligen ersten Aufführung, zu honoriren, wobei das Eigenthumsrecht des betreffenden Componisten auf das Strengste gewahrt bleiben soll, und der Tonkünstler-Verein nur beansprucht, das Werk für seine Bibliothek, ohne jede Weiterverbreitung feilzuerbieten, copiren zu dürfen. An die Herren Componisten ergeht daher die Aufforderung, Compositionen 1. für Blasinstrumente allein, von sechs bis zu dreizehnstimmiger Besetzung, 2. für Blasinstrumente in Verbindung mit Saiteninstrumenten, in gleicher Besetzung wie vorher, oder 3. für Blas- und Saiteninstrumente in Verbindung mit Pianoforte, unter der Adresse: Julius Rühlmann, Vorsitzender des Tonkünstler-Vereins zu Dresden, Georgenstraße Nr. 4, einsenden zu wollen. Ueber die Zulässigkeit derartiger Tonwerke zur Aufführung an den Productions-Abenden, entscheiden sämmtliche anwesende Mitglieder des Tonkünstler-Vereins bei den vorausgehenden Uebungsabenden durch einfache Stimmenmehrheit.

Briefkasten der Redaktion.

An sämmtliche Herren Mitarbeiter und Alle, mit denen wir in brieflicher Verbindung stehen.

In der nächsten Zeit und bis auf weitere Mittheilungen an dieser Stelle bitten wir Beiträge und Briefe unter der Adresse: „Kunst- und Musikalienhandlung der Herren Wessely & Büsing" an uns gelangen zu lassen.

*) Die obige „Einladung" ist uns erst vor einigen Tagen zugekommen. D. Red.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wesselty und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 28. Wien, 15. Juli 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 803. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Witwe.**

Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.

Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.

Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

In den Sommermonaten Juli, August und September erscheint diese Zeitschrift am **Montag.** Die nächste Nummer wird daher am 22. Juli ausgegeben.

Die Redaktion.

Inhalt. Ueber das Musikalisch-Häßliche. Von Dr. August Kahlert. — Recensionen. — Lokales. — Musik und Instrumente in früheren Jahrhunderten. — Klangfiguren. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Briefkasten.

Ueber das Musikalisch-Häßliche.

Von Dr. August Kahlert.

Die Frage: „was ist schön?“ war bereits seit einem Jahrhundert von deutschen Gelehrten in unzähliger Weise beantwortet worden, wovon jede die allein richtige sein wollte, als man darauf verfiel, die Frage umzudrehen und auf das Gegentheil zu richten. Der Ausdruck „Aesthetik des Häßlichen“, zuerst von Karl Rosenkranz gebraucht, erregte Anfangs zwar Befremden, ließ sich jedoch dadurch rechtfertigen, daß, so wie die Begriffe Himmel und Hölle, Wahrheit und Lüge, Gutes und Böses einander gegenseitig bedingen, dies auch bei Schönheit und Häßlichkeit der Fall ist. So gewiß alle irdischen Dinge an ein unabänderliches Gesetz gebunden sind, das in Tag und Nacht, Wachen und Schlafen und in tausend andern Fällen erscheint, so tief wurzelt im Herzen die Ueberzeugung, daß es ein höheres Auge gebe, für welches die Widersprüche der Welt nicht vorhanden sind. Ein Nachahmer des Weltenschöpfers ist der gottbegeisterte Künstler; eine Welt im Kleinen darf man das Kunstwerk nennen, das echte nämlich, das aus dem göttlichen Schöpfungstrieb hervorgegangene Werk, das zwar keinen praktischen, dafür aber einen idealen Werth hat; seine einzelnen Bestandtheile sind lebendige zu einem schönen Ganzen zusammenwirkende Glieder, deren Natur und Beschaffenheit nur aus der Idee des Ganzen sich erläutern läßt.

In einem musikalischen Kunstwerk erscheinen oft einzelne Stellen hart und unangenehm, doch nur augenblicklich, da ihnen desto reizendere Befriedigung folgt. „Welch' herrliche Auflösung!“ flüstern dann die Zuhörer, — Kenner des Generalbasses beschreiben sofort den Vorgang durch Zahlen, und brauchen die Worte Dissonanz und Consonanz. Wollte man aber in diesen Worten die Begriffe „häßlich und schön“ wiederfinden, so müßten die alten theoretischen Zweifel: was eigentlich zur Dissonanz und was zur Consonanz zu zählen sei, große Schwierigkeiten bereiten, denn einstmalen galt es als unentschieden, ob z. B. die Quart ein dissonirendes oder consonirendes Intervall sei. Die deutsche Uebersetzung: übelklingend und wohlklingend, die der seiner Zeit geschätzte Theoretiker Knecht vorschlug, lichtet diese Dunkelheit nicht im Mindesten. Vielleicht wäre die Eintheilung der Intervalle und Akkorde in: strebende und ruhende vorzuziehen, denn sie beziehen sich auf einander nach dem Gesetz von Bewegung und Ruhe, das wieder dem Gesetz von Spannung und Erholung zu Grunde liegt. Als Beethoven es sich herausnahm, gleich bei seiner ersten Symphonie dadurch Spannung zu erwecken, daß er mit dem Septimen-Akkord begann, fanden die Recensenten es abscheulich, daß dieser Akkord sich erlaubte unangemeldet einzutreten! Und wie unzählige Veranlassungen zur Unzufriedenheit lieferten ihnen fast alle nachfolgenden Werke bis zu den für unbegreiflich erklärten Takten im Finale der siebenten Symphonie. Heute fallen viele Dissonanzen, wovor man sonst erschrack, nicht mehr auf; man hat sich, wie es zuweilen heißt, daran gewöhnt, der wahre Grund liegt aber tiefer: man hat das Wesen des Tonstückes näher verstanden, und die sogenannten Dissonanzen nicht als zufällige sondern als nothwendige Erscheinungen anerkannt; als wesentlich zu dem Beethoven'schen Gepräge etwa wie den tiefen Schatten neben dem starken Lichte in einem Rembrandt'schen Bilde.

Wenn Jemand ruft: wie hat sich doch mein Ohr allmälig an diese etwas seltsamen aber höchst originellen Einleitungsakkorde gewöhnt! als die Ouvertüre zum erstenmal aufgeführt wurde, dünkten sie mir unerträglich! — stellt er nicht dadurch die Musik auf eine Stufe mit der Medizin? Sehr wohl weiß der Arzt, daß seine Zaubertränke keinen anderen Zweck haben, als das Leben zur Ueberwindung der Krankheit zu vermögen, und daß die Nerven sich an jeden Reiz gewöhnen und ihn in dem Maße als die Wirkung sich abschwächt, verstärkt verlangen. Auch der musikalische Zeitgeschmack liebt es, das dissonirende Verhältniß gewisser Töne bei oft wiederkehrender Gelegenheit verschärft zu hören, wofür die Geschichte der harmonischen Behandlung reichliche Beispiele giebt. Dies hat seine Gränzen, nämlich die in einem Tonsystem enthaltenen Bedingungen, denen sich durch stillschweigendes Uebereinkommen alle abendländischen Völker unterworfen haben. Die musikalischen Leute aller dieser Völker genießen den Vortheil sich in einer einzigen Sprache, mittelst weniger Tonzeichen verständigen und mittheilen zu können, während die Dichter eines Volkes dem andern übersetzt werden müssen. Sollte das Tonsystem, welchem Sebast. Bach erst wirklich festen Grund verlieh, einem spätern Geschlecht nicht mehr gefallen, und dann eine andere Theilung der Scala als die in zwölf Halbtöne beliebt werden, dann allerdings würde es zu einer Verrückung jener Grenzsteine kommen, — bis dahin durchkreisen die Fittige der künstlerischen Phantasie einen zwar sehr ausgedehnten doch immer bestimmten Kreis. Dem Uebertreter folgt die Strafe der Ausschließung.

Mit dem harmonischen Wesen hat Moritz Hauptmann in geistvoller Weise das rhythmische Wesen verglichen, und statt Taktgesetz den sonst nur bei Dichtern üblichen Ausdruck Metrik gebraucht. Die Verwandschaft beider Gebiete liegt eigentlich schon in dem Verse: „das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.“ Der nach Freiheit sehnsüchtige Künstler muß eingestehen, daß nun einmal ohne Beschränkung keine Schönheit denkbar ist. Der Maler weiß, daß auch den schönsten Umrissen mathematische Linien zu Grunde liegen, der Musiker: daß der rhythmischen Schwierigkeit der Arie des „Don Juan“ *mota di voi und den* einförmigen Schlägen eines Geschwindmarsches ein und dasselbe Gesetz gemeinsam ist, wenn es auch hier nackt und dort verhüllt erscheint. Wir hören wohl Beethoven hexan rütteln; im

ersten Satz der „Eroica" fügt er zu der schärfsten Dissonanz wiederholentlich noch eine so heftige Rückung oder Verschiebung, daß die Pfeiler des Tongebäudes einzustürzen drohen, doch ist es nur Schein, denn sie haben schon fünfzig Jahre ausgehalten. Wir lesen, wie Nägeli eifrig behauptet, daß im Allegro der Don Juan Ouvertüre ein Takt zuviel sei, (den er ohne Weiteres ein Denkmal von Mozart's Leichtsinn nennt) und bemerken mit Staunen, bei genauer Untersuchung, daß gerade die Einschiebung dieses Takts zwischen die regelmäßige Hebung und Senkung eine geniale That ist, weil sie den ganzen Satz davor behütet, daß er sich nicht in einförmigem Botentrapp verläuft, sondern einen himeißenden rhythmischen Flug unternimmt. Die zarte Gränze zwischen Freiheit und Nothwendigkeit herausfinden und einzuhalten, ist eben ein Vorzug göttlicher Begabung; die Verwirrung bleibt so wenig schön als die dürre Korrektheit oder Richtigkeit, und wer sich durch's Zählen und Rechnen beim Componiren zu helfen meint, den trifft Göthe's Spruch: „Das ist eine von den alten Sünden, sie meinen: rechnen, das sei Erfinden."

Schwieriger, als bei Harmonie oder Rhythmus ist die Auffaße der Kritik, wenn es sich um Schönheit der Melodie handelt, denn hierüber selbst zu richten, lassen sich auch Unmusikalische nicht nehmen. Die Melodie hat man oft die Blüthe der Musik genannt weil man fand, daß sie aus der Vermählung des harmonischen mit dem rhythmischen Element entsteht. Freilich sind die herrlichsten Volksweisen wahrscheinlich von Leuten erfunden und zugleich gesungen worden, die von jenen beiderlei Gesetzen und überhaupt von Noten noch durchaus nichts wußten; die Verhältnisse aber, worin ihre einzelnen Töne zu einander standen, ermittelte und sonderte die Wissenschaft. Ob das eine oder das andere Element überwiegt, dies macht eine Melodie für den Volkscharakter symbolisch. Im französischen Vaudeville ist pikanter Rhythmus vorherschend, in der sicilianischen Canzonette zeigt sich dafür größerer Tonwerth. Doch die Melodien nicht bloß der einzelnen Völker tragen ihr charakteristisches Gepräge, auch bei denen ganzer Zeitalter ist dies der Fall. Mit Recht wird geltend gemacht zur Stütze der Behauptung, daß das „God save the king" nicht von John Bull sondern ein Jahrhundert später von Conury Carrey componirt sei, daß sein Kunststempel dem jenes früheren Zeitalters ganz widerspreche.

Kann durch musikalische Analyse der Grund für den Grad und die Dauer des Beifalls, den irgend eine Melodie erhalten hat; nur mit einiger Wahrscheinlichkeit ermittelt werden? Wir müssen dies bezweifeln, vielmehr annehmen, daß hier das Geheimniß der Schönheit waltet. Freilich zeigt sich auch wieder die Macht der Gewohnheit, die manches Mißfällige endlich willig erträgt. So erzählt der Sänger Nourrit: er habe einen Theaterarbeiter belauscht, der als Auber's „Stumme" neu war, täglich das Lied des Pietro an die Madonna für sich gepfiffen, nur bei der Stelle, wo die Melodie von A abwärts nach Es schreitet, sei jedesmal Stockung eingetreten; erst nach vielen Wochen gelang der Schritt, weil der Dilettant endlich dahinter gekommen war, die Note Es nur als Vorhalt von D zu denken. Freilich zeigt sich in vielen Fällen der Beifall abhängig von der aufsteigenden Erinnerung an ein glückliches Erlebniß, wie man denn in Canada noch heute französische Couplets von hundertjährigem Alter singen hört, mur weil Pietät sie aufbewahrt. Weßhalb aber mancher Walzer oder Marsch sich mit reißender Schnelligkeit in und über Europa hinaus verbreitet hat, um dann wieder zu verschwinden und allenfalls in Bibliotheken fortzuleben, dies bleibt ebenso unerklärlich als die Laune in den Kleidertrachten. Man darf annehmen, daß zwischen den Ohren eines Zeitalters und dessen Melodien eine gewisse Verwandtschaft besteht, wobei deren Eintheilung in schmeichelnde oder gefällige und ergreifende oder charakteristische sich immer wiederhole. Die Beifallsgrade vom Entzücken herab bis zum gedankenleeren mechanischen Kopfnicken sind unzählige. Den Zuhörer gleichgiltig lassen heißt bereits ebensoviel als mißfallen; häßlich kann eine Melodie niemals genannt werden, denn eine Reihe von Tönen, die so unsanghar und unsinnig wäre, daß sie häßlich zu heißen verdiente, würde eben gar keine Melodie mehr sein. Wenn Tadel sie trifft, so ist er von zweifacher Gattung, wie der gegen eine gemalte oder gemeißelte Gestalt gerichtete. Dem Maler wirft man eine Verzeichnung, nämlich einen Fehler der Proportion vor, oder er hat die Charakteristik so gesteigert, daß nur eine Carikatur zu Stande kam. Auch dem Componisten sind zwei Wege gefährlich, worauf er sich verirren kann, daß er von der Sonne der Schönheit sich weitab bis zum Eispol der Häßlichkeit verirrt. Der Gang der Melodie besteht aus Theilen oder vielmehr aus einer Anzahl von Schritten, deren schönes, ebenmäßiges Verhältniß aus Mangel an Geschmack oder aus Ungeschick verdorben sein kann, oder sie kann sich der Häßlichkeit nähern, weil sie durchaus recht ausdrucksvoll sein sollte, und daher an Ueberladung der Mittel leidet; harmonische und rhythmische Verirrungen des speculirenden Verstandes, Anhäufung einer Masse von Klingstoff bis zum bloßen Getöse: fruchtloses Bemühen, da die fehlende Gewalt der Melodie durch die raffinirteste Instrumentation nicht zu ersetzen ist! Von dieser Seite her, nämlich von der Uebertreibung des Ausdrucks droht aller Kunst immer am meisten die Gefahr sich in's Häßliche zu verirren; der musikalischen insbesondere wenn sie sich nicht darauf beschränkt in Tönen Leidenschaften zu schildern, sondern auch abstracte Begriffe sinnbildlich darstellen oder ganz unmusikalische Vorfälle hergegenwärtigen möchte, wie jener Clavierspieler in Californien, der eine amerikanische Schlacht aufführte, indem er bald mit den Händen bald mit den Füßen trommelte, dazwischen in Schlachtgeschrei ausbrach u. s. w. Was man Tonmalerei nennt, findet sich in den Werken der größten Meister aller Zeiten, bewährt aber dann eben ihr feines Gefühl für die musikalische Grenze. Die Gewitterstürme in Iphigenie, Jahreszeiten, Pastoralsymphonie, Oberon geben Stoff zu lehrreicher Vergleichung. Auch das Lächerliche ist leicht für die Schönheit gefährlich. Ueber Mozart's berühmten Spaß mit den Hornklängen in der Arie des Figaro von der Unbeständigkeit der Weiber kann man herzlich lachen, aber die Schilderung des Kopfabschneidens in der Symphonie von Berlioz wirkt wieder den Willen des Componisten komisch.

Die bisherigen Bemerkungen bezogen sich auf die drei Bestandtheile des geheimnißvollen Dinges, welches: „musikalische Form" genannt wird. Heutzutage freilich meint Jeder diesen, Allen geläufigen Kunstausdruck völlig begriffen zu haben, seitdem in den Lehrbüchern die Formen der klassischen Tonwerke zergliedert worden und es nicht mehr an Rezepten fehlt, wonach in jedem Augenblick neue angefertigt werden können. Selbst das Melodiemachen erscheint hiernach schnell erlernbar. Denn der Irrthum ist entstanden, daß die musikalische Form nichts Anderes sei, als ein Gefäß, worin jeder beliebige Inhalt aufbewahrt werden könne, während sie doch wie die Schale einer Frucht mit deren Kern auf lebendige, auf organische Weise verknüpft ist. Die Tonverhältnisse oder die einfachen Naturbedingungen, woran jedes Musikstück gebunden ist, fügen sich der künstlerischen Phantasie, der mächtigen Gebieterin zu immer neuen freien Gebilden; dem kritischen Verstand aber, der jetzt die Welt beherrscht, will sich das alte, geheimnißvolle Gewand nicht fügen, sondern reißt entzwei, sobald er es ausdehnen möchte. Man fühlte das Bedürfniß nach dem Kern der Schale zu forschen, oder nicht nur nach der musikalischen Form sondern auch nach dem musikalischen Inhalt zu fragen. Er ward bei Gesangstücken, wo die Melodie an Worte gebunden ist, durch diese wohl erkennbar, bei Musikstücken ohne Worte blieb das Rathen und die Rathlosigkeit ohne Ende. Die Lösung des Räthsels liegt wohl darin, daß die Töne dem Menschen gegeben sind, um dadurch diejenigen Regungen seines Herzens auszusprechen zu können, welche durch das Mittel der Wortsprache sich nicht mittheilen lassen, sondern für die Worte etwas Unfaßba-

res bleiben. Für die Schwere des Gedankens ist die naturgemäße Hülle das Wort, für den warmen Pulsschlag des Herzens ist es der Ton.

Mit der Tonbildung geben sich die Gesanglehrer nicht geringere Mühe, als die Compositionslehrer mit der Bildung musikalischer Formen. Ton sowohl als Form ist ja nichts Fertiges, Abstraktes, sondern etwas durch Geistesthätigkeit im entscheidenden Augenblick Neubelebtes! Und doch verwechseln so Viele den Ton selbst mit dem bloßen Tonzeichen, mit der Note, und vergessen, daß dieses todte Zeichen erst lebendig werden will. Für Häßlichkeit des Tons hat die deutsche Sprache erstaunlich viele Ausdrücke: kreischen, gellen, krächzen, heulen u. s. w., die zwar alle eigentlich sich nur auf den Klang beziehen, indessen lehrt die Erfahrung, daß aus einem an sich ganz guten Klangstoff oft ein schlechter Ton gebildet wird. Deutlicher als irgendwo ist hier zu erkennen die unendliche Abstufung zwischen Häßlichem und Schönen. Vor dem Vorwurf der Häßlichkeit ist der Ton wohl geschützt, sobald er nur rein oder richtig befunden wird, aber wie weit ist es noch bis dahin, wo er für schön gelten kann. Dann ist er keine todte Hülle, dann verkündet sich in ihm etwas Lebendiges, das durch keine Maschine, keinen noch so künstlichen Mechanismus ersetzt werden kann, Geist und Herz.

In der „Physiologie der menschlichen Tonbildung" von Franz Exner (Lpzg. 1860) ist diese ganz von der Willenskraft abhängig gemacht. Gewiß ist der Willenskraft die Steigerung jeder Fähigkeit zur höchsten Fertigkeit möglich, aber die Fähigkeit ersetzen, dies vermag sie nicht; der Satz: was der Mensch nur wolle, das könne er auch, gilt in ästhetischen Dingen weit weniger als in moralischen. Der Quell aller Kunstschönheit ist die Phantasie, sobald diese verdorben ist, wird auch die echte Begeisterung schwinden. Wenn aber über die Poesie unserer Tage bemerkt worden ist, daß sie sich theils in Formalismus theils in Realismus verirre, so scheint der Musik etwas Aehnliches zu begegnen. Auf das Formwesen freilich legt man jetzt eher zu wenig als zu viel Werth, aber Tirannei des Realismus darf man es nennen, wenn Duette gehört werden, worin beide Sänger mit Trompete, Tuba u. s. w. unisono ihre Tonweise singen, oder vielmehr schreien müssen, — dicht daneben droht der Abgrund der Häßlichkeit.

Wir beschränken uns auf diese Andeutungen über einen Gegenstand, der wohl Stoff zu einer umfangreichen Abhandlung bieten würde. Wer den geschichtlichen Gang der Kunst aufmerksam verfolgt hat, wird die einzelnen Abschnitte, in welche sie zerfallen müßte, mit reichlichen Beispielen aus eigener Erfahrung ausfüllen können.

Recensionen.

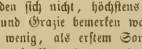
Werke für Pianoforte zu vier Händen.

F. W. Markull, drei Sonaten, Nr. 2 op. 76. Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur.

S. B. Die Componisten sollten, wenn sie etwas herausgeben, immer recht vorsichtig sein in der Wahl des Titels; denn nicht gering ist der Einfluß, welchen derselbe auf das Urtheil des Hörers oder Spielers ausübt. Lese ich z. B. „leichte Sonaten", oder „Sonaten zu instruktivem Zweck". oder „Sonatinen", oder „drei Stücke" (etwa Marsch, Andante, Rondo oder dgl.), so werde ich jedesmal mit anderen Ansprüchen heran kommen, und, je nachdem die Sachen diesen Titeln entsprechen, und sonst Werth haben, mich mehr oder weniger befriedigt finden. Ueberrascht und erfreut werde ich sein, wenn ich mehr finde als der Titel verspricht, — achselzuckend oder ergrimmt werde ich das Heft weglegen, wenn es einen schönen Titel hat, und der Inhalt nicht die Spur von den Anforderungen erfüllt, die jener hervorgerufen.

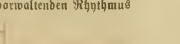
Drei Sonaten zu vier Händen! Wie viel gehört dazu, heutzutage Neues, Treffliches, ja auch nur Leidliches in diesem Genre zu schreiben! Nun sollte man bei einem solchen Opus 1 immer gleich aus den ersten Noten merken, daß der Componist weiß, was es heißt dergleichen zu machen. Nie sollten seine Bildungen verrathen, daß er es mit seinem Schaffen leicht nimmt, daß er nur schreibt, um zu schreiben, oder um zu ediren, oder gar Geld zu verdienen. Wenn ich über diesen Punkt nicht sofort in's Reine komme, oder wenn ich schon bei den ersten Takten in's Reine komme, daß einer von den letzteren Fällen zutrifft, dann hilft es nichts mehr, wenn ich mir im Verlauf sagen muß, das sei jedenfalls ein guter Musiker, der das geschrieben, der sein Handwerk ordentlich versteht, und technisch durchgebildet ist. Um technische Richtigkeit kann es sich ja bei der Composition nicht allein handeln: es muß der ganze Künstler in dem Werk stecken und zum Vorschein kommen, sonst gebe ich für alle Technik keinen Groschen.

Die vorliegende Sonate in D-dur fängt mit einem Satz an, dessen Physiognomie einen vollständigen Marschrhythmus aufweist, und zwar ohne denselben im Lauf des Stücks irgendwo aufzugeben. Das ist nun schon vom Uebel, und wenn alle Kammermusik so beschaffen wäre, so hätte wahrlich R. Wagner recht, da er die bisherige Instrumentalmusik als die „ausgebildete Tanzform" bezeichnet(am allerwenigsten trifft diese Wagner'sche Anschauung freilich dort zu, wo sie hauptsächlich hinzielt, — bei Beethoven!) Ein guter Musiker wie Herr Markull jedenfalls ist, sollte in seiner Composition eine höhere Ansicht von der Sonate dokumentiren, als hier der Fall. Der erste Satz einer solchen muß sogleich geistigen Gehalt aufweisen, gleichviel ob er ernst, großartig, humoristisch, melancholisch oder wie immer geartet sei. Nun ist zwar nicht in Abrede zu stellen, daß auch die Marschform solchen Inhalt bieten, ja höchst Interessantes und Stimmungsvolles an's Tageslicht bringen könne (man denke an Beethoven'sche und Schubert'sche Märsche!), und das ist ja die conditio sine qua non, die man an die Musik überhaupt stellt, wenn sie mehr als bloßes sinnliches Vergnügen gewähren soll. In der Sonate ist jene Form schon gar nicht zu acceptiren, wenn diese Bedingung nicht erfüllt wird. Nun ist es aber eben bedenklich, daß in dem Markull'schen Marsch sich kein bestimmter Charakter aussprecht. Das Thema läßt sich festlich an, aber die „Festlichkeit" wird nicht zum Charakter des Stücks. Sonstige Eigenschaften, wie Stolz, auffallende Kühnheit, Trotz, Hoheit und dgl. finden sich nicht, höchstens könnte man in den Epifoden Zierlichkeit und Grazie bemerken wollen. Als „Marsch" ist diesem Satz also wenig, als ersterm Sonatensatz ist ihm gar kein Werth beizulegen, mit Ausnahme der bewußten sicheren Technik. — Der zweite Satz (Andante $^6/_8$ A-moll) ist „Romanze" überschrieben, nähert sich durch den darin vorwaltenden Rhythmus

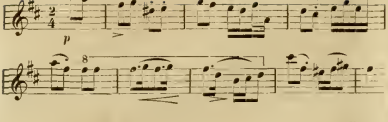


ebenfalls etwas dem Tanzartigen (wenigstens ist eine Verwandtschaft mit dem Siciliano vorhanden, das wir nicht gern an der Stelle des Adagio finden), ist übrigens als Musikstück recht hübsch, da es wenigstens einen einheitlichen Charakter, den des Elegischen, aufzuweisen hat. Wir fordern aber von dem Adagio oder Andante einer „Sonate" mehr. Auf die Frage „was?" diene die Hinweisung auf Beethoven zur Antwort, den man zwar nicht erreichen wird aber doch als Vorbild betrachten muß. Das Princip seines Schaffens ist aber ewig: Consequente Durchführung eines bestimmten Hauptcharakters, Kampf desselben mit seinen Gegensätzen, endlicher Sieg, oder Versöhnung. Wo in der Sonate nichts dergleichen, was man nicht unpassend „dramatisches Leben" nennt, vorkommt, da hört für uns die Berechtigung dieses Titels auf. —

Ueber das Finale wird es genügen nichts zu sagen, sondern bloß das Thema abzuschreiben, welches übrigens vom zweiten Spieler in akkordischer Form, rhythmisch so:



begleitet wird:



Fr. v. Holstein. Andante und Variationen op. 12. Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur.

Der ganze Habitus dieses Variationenwerks erinnert an Mendelssohn's Variations serieuses, mit denen es sogar die Tonart (D-moll) gemein hat. Hiermit ist schon ausgesprochen daß es einer guten Gattung von Musik angehört, daß wenigstens der Componist sich in einer Gedankensphäre bewegt, die den guten Musiker kennzeichnet. Wenn nun Holstein auch die Höhe des Schwunges, die Reinheit, Klarheit und Stärke der Empfindung seines Vorbildes nicht erreicht, so kann man doch sagen, daß er das Wesen der modernen Variation gut aufgefaßt hat Aus Einem ein Anderes bilden, ohne Rücksicht auf veraltete Anforderungen; einen Reichthum von Bildungen auf gegebener Grundlage entwickeln, in steiger Steigerung und sinniger Abwechselung (die wunderbarste Grundlage hat schon S. Bach in seiner Passacaglia gegeben) das wird immer eine würdige Kunstaufgabe bleiben, die man bei eifrigsten Pflege empfehlen darf. Die veraltete Variationenform freilich, welche sich begnügte ein Thema blos melodisch in allerlei Melismen, schnelleren und wieder langsamern, aufzulösen, — diese ist allerdings abgethan, und wird auch höchstens noch von einigen kleinstädtischen Musikern noch gepflegt, die aus ihrem in der Jugend gebildeten Gesichtskreise nicht herauskommen können. Holstein, dessen Namen wir beiläufig gesagt hier zum ersten Mal begegnen, hat uns mit diesem Opus wieder einen Beweis für unsere Ansicht geliefert, daß überhaupt keine Kunstform veraltet, so lange sie mit Geist gehandhabt, nicht zur Schablone herabgedrückt wird. — Ueber des Componisten eigentliches Vermögen wollen wir hier noch kein Urtheil aussprechen, vielmehr, aufgemuntert durch den Eindruck dieses op. 12 seine elf Erstlingswerke gelegentlich unserer Aufmerksamkeit unterziehen.

Compositionen von Joh. Schondorf. op. 4—9. Verlag von Schlesinger in Berlin.

Salonmusik besseren Schlages, insofern darin nämlich wenigstens noch eine Spur von Harmonik und Modulation zu finden ist, nicht jene kolossale Unverschämtheit, wie sie in mancher, besonders Wiener Waare derselben Gattung häufig vorkommt, und mit welcher künstliche Blumen ohne Duft nicht einmal in einer hübschen Porzellain-Vase sondern in einem irdenen Topf dargeboten werden. Schondorf bemüht sich wenigstens auch ein weniges charakteristisch zu sein, und bedient sich verschiedenartiger Formen, z. B. der Marschform, des Walzers (wo er freilich Chopin nur äußerlich nachahmt, ohne im mindesten dessen sprudelnden Reichthum zu erreichen), der der Polonaise, Serenade, Romanze u. s. w. Auch ist jenes Uebermaß von Fiorituren, von Arpeggien-Läufen u. dgl. vermieden, womit man die absolute Hohlheit der Harmonie unfühlbar zu machen meint. Im Uebrigen fehlt es freilich ganz an allem Andern, was wirklich Interesse einflößen könnte. Die Melodien sind zum Theil sentimental und trivial, zusammengesetzt aus italienischen Opern- und gangläufigen Clavierphrasen. Die Begleitung manchmal unnöthig pomphaft durch Doppeloktaven der Bässe, wo man denn meint ein Militärorchester mit Bombardon u. s. w. zu hören. Instrumentirt gäben manche dieser Stücke erträgliche Gartenmusik; als Clavierstücke sind sie zu arm an flüssiger Figuration.

Locales.

Kirchenmusik.

-n. Sonntag den 7. Juli wurde in der Pfarrkirche zu St. Rochus auf der Landstraße eine neue Vokalmesse von der Composition des dortigen Chorregenten Hrn. Lorenz Hauptmann aufgeführt. Hauptmann ist einer der wenigen Chorregenten Wien's, die ihrem Beruf mit inniger Liebe, mit wahrer Begeisterung zugethan sind, und auch jene künstlerischen Studien gemacht haben, ohne denen es keinen seinem Amte gewachsenen Dirigenten geben kann.

Die Messe zeigt eine mit den kontrapunktischen Formen vollkommen vertraute Feder; sie hat viele hervorragende Momente, welche leider durch das manchmal in Liedlei ausartende Bestreben allen Partheien zu gefallen, verdunkelt werden. Zu den letzten Stellen rechnen wir das Et incarnatus est, das Sanctus und einzelne Stellen der übrigen Sätze; zu den ersteren das thematisch schön geführte und kräftige Credo, namentlich dessen ersten Theil, das Benedictus, Quartettsolo und Chor, und das Agnus Dei. Die beiden, das Gloria und Credo abschließenden Fugen sind gut ausgearbeitet, nur entbehren die Themate der Neuheit. Unsere vollste Befriedigung hat aber die Aufführung erregt. Diese Messe wurde von einem zahlreichen Sängerchor mit großer Präcision, richtiger Betonung und feiner Schattirung, sehr reiner Intonation und mit Begeisterung gesungen. Wir bedauern nur, daß Hr. Hauptmann, dem so tüchtige Gesangskräfte zu Gebote stehen, der vermöge seiner musikalischen Bildung die vollkommene Befähigung dazu besitzt, sich noch nicht an die Aufführung einer Messe von Palestrina, Lotti u. A. gewagt hat. Sollten die Vorsteher der St. Rochuspfarre etwa auch der falschen Ansicht sein, daß nur jubelndes Trompetengeschmetter, rauschende Violinfiguren und opernhafte Arien die Feier des Gottesdienstes erhöhen?! — Möge uns Hr. Hauptmann durch die baldige Aufführung eines der früher genannten Meisterwerke die freudige Ueberzeugung verschaffen, daß sich die Ansicht immer mehr Bahn bricht: Die Kirchenmusik habe eine höhere Aufgabe, als bloß zum Flitter und Aufputz des Gottesdienstes zu dienen.

Musik und Instrumente in früheren Jahrhunderten.

(Aus M. Fürstenau's: „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Churfürsten von Sachsen, Dresden, Kuntze, 1861.)

Die Tafelmusiken am sächsischen Hofe bestanden entweder aus Instrumentalmusik oder aus Gesangsvorträgen mit und ohne Begleitung, im Chor oder Solo, sowert dies die damalige Ausbildung des Einzelgesanges zuließ. Die reine Instrumentalmusik befand sich freilich zu jener Zeit noch gar sehr im Stande der Kindheit. Betrachten wir zuerst die Instrumente, wie sie nach vorhandenen Verzeichnissen von den Kapellmitgliedern gespielt wurden, so finden wir da die Violine, Bratsche und den Violono oder die Discant-, Alt- und Baßgeige, das Fagott, den Zinken (Cornetto), die Posaune (Alt-, Tenor-, Baß- und Quartposaune) *), Trompete, Pauke und Theorbe. — Dies waren auch die Hauptinstrumente damaliger Zeit mit Ausnahme der reichen Gattungen von Pfeifen und Flöten, Schallmeien, Lauten und der beliebten Viola da Gamba, welche (wie uns Beweise vorliegen) von den Instrumentisten der Kapelle ebenfalls gespielt wur-

*) Die gemeine Posaune war damals sehr beliebt und cultivirt, und wurde sogar als Concertinstrument benutzt. Schon Prätorius (Organogr. II. Cap. V. pag. 31.) führt zwei große Virtuosen auf der selben an, Filenu zu München und Erhard aus Preußen zu Dresden. Ersterer blies in der Tiefe das große D, in der Höhe das zweigestrichene e; letzterer noch eine Quarte tiefer und eine kleine Terz höher (A bis g), beide aber brachten Coloraturen und Sprünge mit Sicherheit heraus.

den, da jeder derselben gewöhnlich mehrere Instrumente cultivirte. In den Bestallungen heißt es ausdrücklich, „daß sowohl die Sänger als Instrumentisten, schuldig sein, benöthigten falls außer ihren ordentlichen Stimmen und Instrumenten, darauf jeder bestellet, mit denen andern Instrumenten, deren er ferner kundig, sich gebrauchen zu lassen." Fast jedes Instrument (namentlich die Violine, Pfeife oder Flöte, Schallmei und den Zinken) hatte man damals in verschiedenen Stimmungen als Discant-, Alt-, Tenor- und Bassinstrumente, wodurch leicht jedes mehrstimmige Musikstück mit diesen verschiedenen Gattungen einer Art ausgeführt werden konnte. Eine solche Vereinigung wurde „Chor" genannt, also ein Chor Violinen, Flöten, Zinken, Schallmeien u. s. w.

Selbständige Compositionen für Instrumentalmusik waren bis in das 17. Jahrhundert hinein nicht zu häufig, weltliche und kirchliche Gesangstücke übertrug man noch wie früher auf Instrumente, je nach dem Bedürfniß und den Kräften, die hierzu gerade vorhanden waren. Gewöhnlich wurde dies auf dem Titel bemerkt, wo es dann z. B. hieß: „Newe teutsche Gesäng mit dreyen Stimmen, welche ganz lieblich zu singen, auch auff allerley Instrumenten zu brauchen"; italienisch drückte man dies aus: „per cantar e sonar." Ueber das Verfahren, solche Gesangstücke (geistliche oder weltliche) entweder durch Instrumente allein ausführen oder durch sie begleiten oder unterbrechen zu lassen, giebt uns der dritte Theil von Prätorius Syntagma musicum (1618) den besten Aufschluß. Am meisten wurden Flöten-, Violen-, Geigen-, Zinken-, Posaunen- und Fagotten Chöre angewendet. Seltener vereinigte man verschiedenartige Instrumente zu einem Chor, obgleich man den Reiz der Verbindung verschiedenartiger Klänge auch schon damals gefühlt zu haben scheint. Zu Johann Georgs II. Zeiten war man hierin schon etwas selbstständiger geworden; die Compositionen für Vocal- und Instrumentalmusik trennen sich viel bestimmter und selbst die Begleitung zum Gesang wird selbstständiger und reicher, wozu die Entwickelung der Oper nicht wenig beitrug. Namentlich in Betreff der Saiteninstrumente erscheinen Einzelcompositionen und Virtuosen häufiger; Laute, Orgel und Klavier waren hierin von je weit vorausgeeilt. Namentlich kommt das letztere, für welches immer tüchtigere Virtuosen auftraten, mehr und mehr in Aufnahme. Auch in der Zusammenverbindung verschiedener Instrumente im Gegensatz zu der früheren Benutzung eines Instrumentes in verschiedenen Stimmungen entwickelt sich um diese Zeit eine größere Freiheit. Freilich war von einer wirklich reinen Instrumentalmusik in unserm heutigen Sinne noch nicht die Rede. In Italien bestand immer noch die höchste Kunst des Instrumentisten darin, in Composition und Vortrag nur den Gesang nachzuahmen. Dadurch blieben die Uebungen der Instrumentisten beschränkt und die Handfertigkeit machte keine wesentlichen Fortschritte, wozu noch die engen Grenzen der Instrumentalscalen kamen, obgleich der zu allen Zeiten bildende und maßgebende Einfluß der Gesangsmusik namentlich auf die Tonbildung und Vortragsweise des Instrumentisten nie geleugnet und verkannt werden darf. Am langsamsten schritten die Blasinstrumente vor, namentlich zu Ende des 17. Jahrhunderts. Bei dieser Unselbständigkeit der Instrumentalmusik, ihrer Abhängigkeit vom Gesange in allen bedeutenderen Compositionen für Kirche und Kammer, war es die Volksmusik (der Tanz und das Lied), welche die Keime bewahrte, die diese Kunst später einer nie geahnten Höhe und Selbstständigkeit entgegenführen sollten. Namentlich ging zu jener von Frankreich die Pflege der selbstständigen Instrumentalmusik in Composition und Ausführung von Tänzen und andern weltlichen Musikstücken aus; doch konnten diese Keime dort nicht zur Frucht getrieben werden, — dies mußte später dem deutschen Vaterlande überlassen bleiben. Schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist der Einfluß französischer Kunst in dieser Beziehung nicht zu verkennen. Die „petits violons" Ludwigs XIV. mit ihrem Meister Lulli galten damals als etwas Außerordentliches, Neues. Auch nach Dresden kamen bald „französische Geiger"

Unter die bekanntesten Formen damaliger Instrumentalmusik gehörten Sinfonieen, Sonaten (Kirchen und Kammersonate), Partien, Concerte, Trios, Intraden, Arien, Scherzi, Capricci, Préludes, Serenaten, Canzoni, Alla breven, Mascaraden, Balletten, Volten u. s. w. Unter den zahlreichen Tänzen gab es die Allemande, Gagliarde, Sarabande, Paduane, Chaconne, Passacaille, Brangle, Gigue, Courante, Gavotte, Double, Menuet, Bourrée, den Rigandon, die Anglaise, (darunter Country-Dances, Ballads, Hornpipes ꝛc.), Polonaise, den Passepied, ꝛc. Auch der Marsch und die Entrée ist dazu zu rechnen. Es erschienen Sammlungen solcher Musikstücke meist mit Bemerkungen wie: „nach der lustigen französischen Manier zu spielen", oder „nach französischer Manier zur Lust dienende Tänze." Diese Compositionen setzte man gewöhnlich für „2 Violinen, Viola da Gamba, Violon und Clavicymbal oder Tiorbe", — oder „2Violinen, 2 Viole di Braccio und 1 Violon nebst Basso continuo" (der meist auf dem Klaviere ausgeführt wurde), — oder auch „mit 2 Chören, mit Violin, Flöten, Cornetten, Schallmeyen in 5, 7, 10, 11 und 12 Stimmen", — oder für Cornet, Flautinis, Clarinis, Clarine et Fag.", — oder „2 Cornetten und 3 Posaunen." Man sieht hierbei schon die verschiedenste Zusammenstellung der Instrumente.

Solche Sachen mögen nun viel von der Kapelle bei Tafel gespielt worden sein. Doch auch Solovorträge kamen häufig vor, namentlich waren die Viola da Gamba, Violine, Laute, Theorbe und die Tasteninstrumente beliebt.

Außer diesen Instrumentalsachen kamen auch Vokalmusiken mit und ohne Begleitung zur Aufführung. Man hatte damals gar viele Formen der Vocalmusik für Kammer und Haus; es gab da Madrigale, Oden, Sonets, Cantaten, Chansons, Canzonen, Canzonetten, Bilanellen, Arien, Duetten, Vicinia und Tricinia, Gesänge und Lieder, Tanzlieder, Frottole, Ballete, Quodlibets und Lieder der verschiedensten Art. Als Beispiel der vielen bei Tafel abgesungenen Glückwunschgedichte kann eine Ode David Schirmer's dienen, von Heinrich Schütz als „Aria" componirt, welche während der Tafel 1651 am Verlobungstage des Herzogs Friedrich Wilhelm von Sachsen-Altenburg mit Magdalene Sibylle von Dänemark (S. 128) gesungen wurde. Es finden sich jedoch auch schon einzelne Musikstücke, die an die damals austauchende Cantate erinnern. So ward am 6. März 1650 zur Nachfeier des Geburtstags Johann Georgs I. (5. März) in Dresden auf dem Schlosse im Kirchsaale „vor Churfürstl. Tafel in einer singenden Darstellung durch die eingeführte Zeit, Kindheit, Jugend, Mannheit, Alter und Ewigkeit beygebracht, was Ihrer Churfürstl. Durchlaucht herrlich gewünschet und geeignet wird von David Schirmer." Die auftretenden allegorischen Personen sangen in der angeführten Ordnung allein, zuletzt einige Strophen vereint. Componist und Composition sind unbekannt geblieben.

Auch Komödien, Ballets und Singspiele wurden während der Tafel auf improvisirten Bühnen gespielt.

Außer der Kapelle wurden zu den fast täglich vorkommenden Tafelmusiken noch eine Menge am sächsischen Hofe angestellte „Musicanten" verwandt, die besonders bei den Aufzügen, Ritterspielen, Wirthschaften, Tänzen und dergleichen Festlichkeiten aufwarten mußten und den Churfürsten bisweilen theilweise auf Reisen begleiteten. Darunter gehörten:

1) Die Hof- und Feldtrompeter sowie Heerpauker. In der Bestallung eines solchen Trompeters heißt es: „Insonderheit aber soll er sich nach Uns, Unsern Ober- und Hofmarschall Befehlich richten, auff jeden Reisen zu denen ihn bestimmten Stunden aufzuwarten, zur Tafel blasen, sich im Felde zu verschicken und worzu Wir ihn tüchtig erkennen, iederzeit gehorsam und verschwiegen, auch zugleich nach der Musica gebrauchen lassen und alles andre thun, was einem getreuen Diener und Hof-Trompeter gegen seinen Herrn eignet und gebühret." Die Hoftrompeter und Pauker waren damals vielfach verwendete Personen. Sie verrichteten Courierdienste, begleiteten fürstliche Personen auf Reisen und mußten bei jeder Festlichkeit thätig sein, ja jeden Tag zu

gewissen Stunden „ihre Stücklein“ ertönen lassen, namentlich als Aufforderung zum Mittagtisch *). Der Ort, wo dies geschah, hieß „Trompetergang“, auch „Trompeterstuhl“. Im Dresdner großen Schloßhofe führten die Gänge über dem grünen Thore und der jetzigen Hofkuche diese Namen. Ueberhaupt hatten erwähnte Trompeter gar eigenthümliche Gerechtsame und Verfassungen. Unter den vielen Rechten, die mit dem Reichszeremarschallamte verbunden waren, war auch die den Kurfürsten von Sachsen über die Hof- und Feldtrompeter, auch Hof- und Heerpauker des deutschen Reichs zustehende Schutz- und richterliche Gerechtigkeit. Es erstrecken sich diese Gerechtsame keineswegs blos über die bei der Reichsarmee oder den Reichsfammlungen sich befindenden Trompeter und Pauker, sondern der Kurfürst von Sachsen war nach dem Reicheherkommen und den klaren Worten der ältern und neuern kaiserlichen Privilegien der unstreitige Patron und Richter der Hof- und Feldtrompeter im ganzen deutschen Reiche, in allen Kunst und Innung betreffenden Streitigkeiten. Vermöge dieses Schutzrechtes und der damit verbundenen Gerichtsbarkeit wurden die von den Kaisern bestätigten Innungsartikel der Hof- und Feldtrompeter, auch Hof- und Heerpauker, noch mit besonderen Confirmationen des Kursürsten von Sachsen jederzeit versehen. Nicht weniger ließen letztere über deren Beobachtung durch ihr Hofmarschallamt zu Dresden jederzeit Aufsicht führen, weshalb sich auch die Oberhoftrompetenkasse zu Dresden befand. Die Dresdener Kameradschaft der Hof- und Feldtrompeter bildete auch in Betreff der übrigen im deutschen Reiche befindlichen Kameradschaften und Innungsverwandten ein von dem Kursächsischen Hofmarschallamte abhängiges Dikasterium, an welches man aus allen andern deutschen Provinzen die in Innungs- und Kunstsachen entstehenden Streitigkeiten zum Erkenntnisse darüber einberichtete.

Das erste Privilegium erhielt die Zunft 1623 von Kaiser Ferdinand II., nachgehends erneuerten dasselbe Kaiser Ferdinand III., Karl VI., Franz I. und Joseph II. Dieses Privilegium enthielt manch eigenthümliche Bestimmung, unter andern die, daß jeder gelernte Trompeter auch nur mit einem gelernten oder sogenannten Kameraden zusammen blasen durfte. Die gelernten Trompeter hatten manche Manieren in der Behandlung ihres Instrumentes, namentlich gewisse künstliche Zungenstöße, die sie wie ein heiliges Geheimniß betrachteten und Niemand lehren durften, als den, der in ihre Zunft als wirklicher Lehrling trat. — In Dresden gab es 1680 zwanzig Trompeter, incl. eines Oberhoftrompeters, drei Pauker, einen Pauken- und einen Trompetenmacher mit 4405 Thlr. 6 Gr. Gagenetat. Der Oberhoftrompeter hatte 300 Thlr. Besoldung. Der höchste Gehalt eines Trompeters war 250 Thlr., wobei es ein Pferd selbst halten mußte; bei 200 Thlr. wurde dasselbe vom Hofe aus gestellt. Zu jeder Zeit gab es auch am sächsischen Hofe Trompeter- und Paukenjungen, die unterrichtet und nach überstandener Lehrzeit losgesprochen wurden; für einen solchen waren jährlich 28 Thlr. für Schuhe und Wäsche und 7 Thlr. für Quartier ausgesetzt. Außerdem bekam er Livree und Kost am Lakaientische **).

2) Die Schallmeipfeifer. Die Schallmei war damals ein sehr beliebtes Instrument. Es gab am sächsischen Hofe sogar in der Kapelle Schallmeipfeifer, doch bildeten sie hauptsächlich die damaligen Militairmusiktchöre, deren sowohl die Infanterie als Cavallerie hatte, so z. B. die „Dragoner-Schallmeipfeifer.“ Bei einem Dragonerregimente gab es gewöhnlich 4 Schallmeipfeifer; bei jeder Compagnie (deren das Regiment sechs hatte) noch zwei Tamboure. Bei einem Infanterieregimente gab es ebenfalls vier Schallmeipfeifer: 2 Discant-, 1 Altschallmei und 1 Dulcian (Baß) außerdem nach Tamboure und Pfeifer bei jeder Compagnie.

3) Das „türkische Päuklein mit den kleinen Schallmeyen.“ Wahrscheinlich das Musikchor der Croatenleibcompagnie, die erst Johann Georg II. errichtet hatte und welche 300 Mann stark war.

4) „Die 6 Wallachen oder Heyducken mit dem Bocke.“ Uns ist von diesen Künstlern (sie) nur so viel bekannt, daß sie die Sackpfeife vulgo Dudelsack oder polnischen Bock spielten. Sie hatten vielleicht Concurrenten in den

5) Bockpfeifern (später Jagdpfeifer).

6) „Die französischen Geiger oder Tafelinstrumentisten“, welche seit 1675 erwähnt werden, waren vielleicht eine Nachbildung der am Pariser Hofe unter Lully's Direktion stehenden „petits Violons.“ 1679 wurden fünf angestellt (jeder mit 250 Thlr. Gehalt: Aymé Berthlein, Gensien Grosmier, Pierr Janavy, Antoine Mutan und Jean Lesneur.

7) Die Bergsänger (gewöhnlich 6 bis 9) waren Bergleute, die nationale Gesänge mit und ohne Instrumentalbegleitung ausführten. Die sogenannten Bergreihen waren schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts allgemein beliebt und gehören zu den ältesten bekannten Volksliedern. 1650 zur Hochzeit der Söhne Johann Georgs I., der Herzöge Christian und Moritz, erhielt der Oberhofmarschall von Taube Befehl, „die Hartmannsdorfer Bergsänger“ nach Dresden kommen zu lassen. Er schrieb deshalb an den Amtschöffer zu Freiberg, daß sich dieselben mit ihren Instrumenten auf den Weg nach der Residenz machen sollten. Später wurden solche Bergsänger fest angestellt. Gewöhnlich besetzten sie 2 Singstimmen, 2 Schallmeien, 2 Geigen, 1 sogenannte Spitzharfe und 1 Laute.

8) „Die Hackebretirer.“ Diese (gewöhnlich 4 Mann) hatten zwar den Titel als Kursürstl. Hackebretirer, bezogen aber keinen festen Gehalt. Sie bekamen als Wartegeld jährlich 6 Scheffel Korn; bei Aufwartung täglich 1 ßl., Speisung bei Hofe und freies Fortkommen. Als 1668 wegen eines Trauerfalls die Instrumentalmusik verboten wurde, baten sie in größter Noth um Erlaubniß, mit ihrer „gar stillen Musik“ bei einigen Hochzeiten vor dem Thore aufwarten zu dürfen. Sie spielten nicht sämmtlich das noch jetzt gebräuchliche Hackebret, sondern besetzten gewöhnlich ein Hackebret, ein oder zwei Lauten, eine Spitzharfe oder ein bis zwei Violinen.

Diese verschiedenen Musikchöre hatten besonders bei Tafel, beim Tanze und bei den vielfachen Aufzügen zu thun. So warteten 1662 am 11. November beim Tanze während einer sogenannten Wirthschaft folgende Musiker auf: „die Trabantenpfeifer; Bergkhäuer (welche die Tänze gesungen *); eine Discant-, Alt- und Baßgeige, Zither und Triangel; eine andere Musik von Geigen.“ 1674 am Neujahrstage warteten auf: „Die Trompeter und Heerpauker, das türkische Päuklein mit den kleinen Schallmeyen, Trommelschläger und Pfeifer, auch die Violisten“; am 28. Juli: „das türkische Päuklein, die Schallmeypfeifer, die Bergsänger, die kleine Schweizerpfeife nebst einer Laute und Trommel.“ Bei besondere festlichen Gelegenheiten, wo alle diese Musiker nicht ausreichten, wurden noch andere verschrieben; so z. B. bei der Vermählung 1662: die Stadtpfeifer von Dresden, Hayn, Meißen, Bautzen, Pirna und Torgau, sowie die Schallmeipfeifer von Leipzig.

*) Diese Sitte ist neuerdings wieder am Sächsischen Hofe eingeführt worden. — Prätorius in dem Syntagma music. III. p. 22 sagt bei Erklärung des Wortes Sonata zum Schluß: „auch mit dem Wort Sonata oder Sonada wird der Trommeter zu Tisch- und Tanzblasen genannt.“

**) Die Hoftrompeter trugen bei Galla „gelbmutene Trompeterröcke“ mit schwarzem „Perpetuan“ gefüttert, guten geld nen Gallonen und schwarz sammteren Schnüren „verbrehmt“; französische Hüte mit goldenen leonischen Hutschnüren und schwarzgelben „Federturen“, sowie lange Gehenke von schwarzem Cordnan mit goldenen und schwarzen Franzen besetzt. An den Trompeten hingen Fähnchen von schwarzgelbem Damast, mit dergleichen seidenen Franzen und gestickterm Kurfürstl. Wappen.

*) Im 15. und 16. Jahrhundert erschienen viele Tanzlieder, Frottolen, Ballette und Quodlibets für Singstimmen.

Klangfiguren.

Ein Curiosum, gut zum Trost und zur Erheiterung in staubiger Zeit.

Jeder kennt die schönen Figuren, welche sich bilden wenn eine sandüberstreute Glasplatte durch einen Fidelbogen in Schwingungen versetzt wird, kennt die Grundsätze, nach welchen diese Figuren sich bilden. Bei dem tönenden schwingenden Körper schwingen nicht alle Theile, beharren einige in Ruhe und bekommen von den schwingenden die überstreute Menge Sandes oder Staubes zugewiesen. Dieses Nachbilden, oder man erlaube mir den Vergleich, Ueberfetzen des musikalischen Tones in ein Bild, oder in eine Zeichnung, erfordert einige Vorrichtungen, begegnet dem Beobachter selten draußen in der freien Natur,— und dennoch gibt es unter gewissen, nicht zu seltenen Bedingungen wieder keine häufigeren Erscheinungen als die der Klangfiguren. Es gibt deren, die, wie zart sie hingezogen sein mögen, sich auf Meilenweite ausdehnen. Wir sprechen in Räthseln, deffen aber dem geneigten Leser klar zu werden, ihm, wenn auch keinen musikalischen, doch wenigstens einen akustischen Genuß zu bereiten. Wir wollen ihm Töne, die nicht mehr zu den eigentlichen musikalischen gehören, die der Künstler nur dann, wenn er auf Irrwegen schrit, anzuwenden suchte, wir wollen diese Töne, die dem Ohr nicht gerade angenehm sind, dem Auge in reizender Gestalt vorführen.

Wenn wir bei trockenem Wetter die staubige Heerstraße wandern, dürfen wir unser Auge nur an da' Fahrgeleise heften, für einige Zeit demselben folgen lassen. Hier wo die Räder Erde und Steine beständig malen und malmen, befindet sich der feinste, der bildsamste Staub. Durch den Huf der Rosse wird er aufgewühlt; durch die Räder, auf welchen nicht selten die schwersten Lasten ruh'n, sollte er fest zusammengedrückt werden. In der Regel wird er es auch; besonders bei Rädern von bedeutender Spurweite gewinnt dadurch die Spur ein glatteres, helleres Ansehen als der übrige Weg. Wenn das Auge sich aber schärfer an diese Spur heftet, wird es inmitten derselben eine eigenthümliche Zeichnung nicht verkennen. Der Staub, der wie gesagt sonst überall festgedrückt liegt, ist dort locker aufgeschichtet und hat durch diese Schichtung eine dunklere Farbe, so daß das eigenthümliche Gebilde sich recht gut von der Fläche abhebt, also sich gut wahrnehmen läßt. In der Mitte des Geleises zieht die Hauptlinie sich hin, aber nicht in ganz gerader Richtung. Sie macht eine sanfte Schlängelung, indem sie wenige Linien nach der einen, dann nach der andern Seite in regelmäßiger Abwechslung hinüberbeugt. An diese Linie setzen sich nun Aeste in ebenmäßiger Zeichnung, so daß sie sich einigen Moosen oder Alpen vergleichen lassen, und sich den Blumen nähern, welche der Frost an die Fensterscheiben zu hauchen pflegt. Diese riesige Arabeske wächst hinter dem Wagen in der Weise, als ob sie von ihm aus gezeichnet wäre, kann daher dem Beschauer anzeigen, welchen Weg das Rad genommen.

Diese Zeichnungen in den Radspuren sind unbezweifelbar Klangfiguren. Sie sind unter dem Gerassel des Wagens entstandene Töne, die wenniger als vierzehn einfache Schwingungen in der Sekunde haben; sie sind bekanntermaßen uns unverständlich, und für unsere Ohren blos Lärm und Braus, aber wenn wir uns mit dem Blick in die Fahrgeleise vertiefen, können wir Töne, die unserm Ohr unverständlich, ja sogar unangenehm sind, mit dem Auge genießen.

Wenn ein so ärmlicher Ton, wie das Rasseln des Rades an der Erde ihn hervorbringt, nun schon solch kleine Wunder von Ebenmaß im Staub hervorbringt, der todt und träge auf dem Heerweg liegt, ist es dann erstaunenswerth: daß Verbindungen mannigfacher Töne lebendige Hörermassen hinreißen in Begeisterung, in die Wirbel ebenmäßiger Tanzbewegungen? Doch wir wollen uns von denselben nicht abziehen lassen, und uns hier darauf beschränken den Tonfreund, wenn er nichts Angenehmeres und Besseres zu thun hat, auf diese kleinen niedlichen Gebilde aufmerksam zu machen.

Wilh. Waldbrühl.

Zeitungsschau.

Blüthenlese, gesammelt aus einer Abhandlung des Dr. Graf Laurencin über die Missa solemnis in der „neuen Zeitschrift für Musik."

Wir theilen nachstehend unsern Lesern zu einiger Gemüthsergötzung eine kleine Blüthenlese mit, die wir aus einer soeben in der Leipziger „neuen Zeitschrift für Musik" erscheinenden Abhandlung des Dr. Graf Laurencin über Beethoven's „Missa solemnis" gesammelt haben. Wir theilen nur, aphoristisch aneinander gereiht, einzelne Sätze mit, die unsern Lesern vor Allem die Ueberzeugung geben werden, daß es unsere ehrenwerthe Collegin durchaus nicht als ein nothwendiges Erforderniß ihrer Mitarbeiter betrachtet, ein gutes Deutsch zu schreiben, auch nicht in jenem vulgärsten Sinn, in welchem selbst das letzte Tages- und Winkelblatt bis herab zu einem Tritsch-Tratsch diese Forderung stellt. Die Anmerksamkeit, welche wir dem edeln Grafen erweisen, beziehe sich also zunächst auf die klassische Form, in welcher er seine Gedanken kund gibt, obwohl auch diese selbst zum größeren Theil nichts zu wünschen übrig lassen. Man lese also Sätze, wie die folgenden und staune, daß dergleichen gedruckt werden kann, wie:

„Mein damals geschriebenes Werk (1856: „Zur Geschichte der Kirchenmusik bei den Italienern und Deutschen") war das eines Enthusiasten schrankenloser Bedeutung. Die Eindrücke meiner als Knabe und Jüngling gepflogenen Studien trieben damals noch einen zu ungestümen Wucher in meinem den Jahren nach schon längst denn das sogenannte Schwabenalter hat unser Autor jedenfalls schon längst überschritten), der Denk- und Gefühlsart zufolge jedoch kaum mannbar gewordenen Geist. Es fehlte meinen damaligen (?!) Ansichten noch das klärende Wesen. Palestrina, Bach und Beethoven waren mir zwar schon damals das unumgängliche Bisherther und Nichtweiter aller Kirchenmusik, ich war mir jedoch über die Unterschiedsmerkmale dieser drei wesentlich von einander abgemarkten Richtungen damals noch ziemlich unklar." (!) —

Gleich darauf wird von jenen Meistern als einem „dreifach gegliederten idealen Protrustesbett", und von dem „Hinwegräumen dieser Lücken" gesprochen. — Mendelssohn wird als hochbedeutender Erbe der „milden Züge" Bach's bezeichnet. — Beethoven hat eine ganz eigenthümliche Logik geschaffen." (!) Es ist jene des Lyrikers in dieses Begriffes unumschränktester Bedeutung. Dessen ungeachtet ist sie eben so vollberechtigt, wie die uns aus Werken „der Vergangenheit gelaüg gewordene Gedankengliederungsweise und Abstufung der Seelenendrücke"(!!) — „Diese herrlichste aller Tonblüthen (das Benedictus) wurde durch die Anwendung weiterer Kunstgriffe merkbar gehoben." — „Dem Theismus ist Gott, wie das Allgemeine, auch zugleich die Quintessenz aller rein menschlichen Sonderbestrebungen"!!

U. s. w. u. s. w. Solchen logischen und sprachlichen Unsinn wird man schwerlich noch in einer andern in Europa, ja in einem beliebigen Weltheil erscheinenden Zeitschrift begegnen. Sollte das wirklich die Redaktion selbst nicht merken? So schlimm möchten wir denn doch nicht von ihr denken. Wenn aber, wie kann sie, ohne sich bis in die Eingeweide hinein zu schämen, so etwas drucken lassen? Oder ist dies vielleicht die Logik und die Ausdrucksweise der Zukunft? Der Herr Graf ist mit seinen kunstphilosophischen Studien noch nicht zu Ende und wir wollen auch seinen noch zu erwartenden Expektorationen einige Aufmerksamkeit schenken. Darum sollten wir uns und unsere Leser in der Sommerfrische nicht auch einmal an den Cafsimiriaden unserer ehrenwerthen Collegin ergötzen, auch ohne Figaro *) zu sein.

Nachrichten.

Wie das „Hannover'sche Tageblatt" mittheilt, hatte der König von Hannover am 11. Juni den königl. Hof- und Kirchenchor nach Herrenhausen (seinem Lustschloß) „befohlen", um vor fremden hohen Herrschaften Vorträge zu halten. „Die Leistungen des Chors sollen Se. Majestät in dem Maße erfreut und befriedigt haben, daß Allerhöchstderselbe den Dirigenten, Herrn Capellmeister Wehner, huldvollst beauftragte, den folgenden Abend wieder mit dem Chor dort zu erscheinen." (Demnach muß die Mittheilung unseres Göttinger Correspondenten in Nr. 23, wonach Herr Wehner seine Thätigkeit als Dirigent des königl. Domchors an den Musiklehrer Lange abgegeben habe, auf einem Irrthum beruhen. Die Redaktion.)

*) Der „Figaro" ist (für unsere auswärtigen Leser sei es bemerkt) ein in Wien erscheinendes Witzblatt, das längere Zeit hindurch einen Theil seines Materials aus den Spalten des „Fremdenblattes" zu schöpfen pflegte.

Gluck's „Alceste“ wird jetzt in Paris eifrig studirt; Herr Berlioz hat jedoch die an ihn ergangene Einladung sie zu dirigiren abgelehnt, aus Gründen, die ihn um so mehr ehren, als ihm ein nicht unbedeutendes Honorar in Aussicht gestellt worden war. Er will nämlich keine Verantwortung übernehmen für die Veränderungen und Zusätze, welche man dem Pariser Geschmack zu Liebe anbringen will.

Dem „Guide musical“ zufolge soll es in Paris 20,000 Clavierlehrer geben.

In Mannheim wurde das 25 jährige Dienst-Jubiläum Vincenz Lachner's mit vielem Pomp gefeiert. Der beliebte Kapellmeister erhielt Ständchen, silberne Becher, Blumenspenden u. s. w. und wurde auch „festgegessen.“

In Zürich fand ein Musikfest statt, wobei unter der Leitung von Heim folgende Werke zur Aufführung kamen: Adoramus von Palestrina, Ave verum von Mozart, Chöre und Soli aus „Fall Babylons“ von Spohr, Chöre und Soli aus „Orpheus“ von Gluck, und der 114. Psalm von Mendelssohn. Auch wurden Arien aus Händel's „Samson“ und Haydn's „Schöpfung“ gesungen, und zwar von den Wiener Hofopernsängern Walther und Schmidt.

Das Comité der allgemeinen Ausstellung in London hat sich an Rossini, Meyerbeer und Auber mit der Bitte um Festcompositionen gewendet, damit die italienische, deutsche (!) und französische Musik vertreten sei. Rossini hat abgelehnt, und es soll nun Verdi eingeladen worden sein.

In Brüssel soll bei Gelegenheit der Septemberfeste auch ein Musikfest arrangirt werden; man beabsichtigt dabei eine Symphonie von Beethoven und Bruchstücke aus Händel'schen Oratorien zu geben. Am zweiten Tag sollen sich belgische Virtuosen produciren.

S. Bach's „Johannespassion“ hat nun auch in der Schweiz ihren Einzug gehalten und ist am 31. Mai in Basel zum ersten Mal aufgeführt worden.

R. Wagner soll nun wieder in Carlsruhe seinen bleibenden Wohnsitz zu nehmen gesonnen sein.

In der Hauptkirche zu St. Magdalena in Breslau ist kürzlich ein bedeutenes Orgelwerk von beinahe 60 Stimmen aufgestellt worden; man verdankt das nunmehr, theilweise durch Umbau, gewonnene Werk dem trefflichen Orgelbauermeister Herrn Müller sen.

Der Componist Abert in Stuttgart soll der Berliner Hoftheater-Intendanz eine neue Oper eingereicht haben.

Vom 20. bis 22. Juni fand in Rostock in Vereinigung mit den Städten Schwerin, Wismar, Güstrow, Parchim u. s. w. das zweite mecklenburgische Musikfest statt. Zur Aufführung kamen am ersten Tage: Ouverture von Beethoven in C und Händel's „Josua“: am zweiten Tage: Kirchtiche Ouverture von Nicolai; Adagio aus der neunten Symphonie von Beethoven; eine Orgel-Fuge von Bach; Solagesang und das Requiem von Cherubini; beide Concerte in der St. Jacobi-Kirche. Wegen Mangel eines passenden Lokals mußte von einem weltlichen Concerte abgesehen und dafür als Entschädigung am dritten Tage eine Matinée bestimmt werden. — Die Soli hatten übernommen: Frau von Milde aus Weimar, Fräul. Jenny Meyer und die Herren Otto und Sabbath aus Berlin. N.-Rh. M.)

Aus einem uns vorliegenden „Rechenschafts-Bericht des Ausschusses des Vereins für klassische Kirchenmusik in Stuttgart für das Jahr 1855“, welcher ein ehrenvolles Zeugniß für das beharrliche und allen Schwierigkeiten trotzende Streben der Leiter dieses Instituts (worunter wohl vorzugsweise Herr Faißt zu nennen ist) ablegt, entnehmen wir Folgendes: Der Verein besteht nunmehr 14 Jahre und hat bis jetzt 66 Aufführungen veranstaltet, auch sonst bei kirchgeschen Andachten und verschiedenen Concerten mitgewirkt, und ist jetzt in der Lage die großen Werke der Meister nicht nur mit Orgel-, sondern auch mit voller Instrumentalbegleitung aufzuführen. Neben einer Anzahl kleinerer Werke — Choräle, Lieder, Psalmen, Motetten, Cantaten von älteren und neueren Meistern — sind durch den Verein an größeren Werken gegeben worden: Von Astorga: das Stabat mater; von S. Bach: die Johannespassion, die H-moll-Messe, das Weihnachtsoratorium; von Händel: Messias, Samson, Maccabäus, Jephta, Tedeum, Josua, Israel, Saul, Athalia; von Mozart: das Requiem; von Mendelssohn: Paulus, Elias, Athalia, Christus; von Schneider: das Weltgericht; von Spohr: die letzten Dinge. Außerdem wurden viele Orgelcompositionen von S. Bach zu Gehör gebracht, vorgetragen von den Herren Attinger und Jung. Die Zahl der Mitglieder (beitragender und aussübender) belief sich nach dem vorliegenden Ausweis zuletzt auf 335, — für eine Mittelstadt wie Stuttgart immerhin eine respektable Zahl.

Für die durch Feuer verunglückten Bewohner von Unzmarkt in Steyermark fand Sonntag den 30. Juni in dem benachbarten Orte Kindberg ein Concert statt, welches vom Bruder Sängerverein und Mürzthaler Sängerbund gemeinschaftlich veranstaltet wurde. Es kamen dabei Männerchöre von Schmölzer, Schäffer und Tschirch, u. A. auch das „Was ist des deutschen Vaterland“ von Reichhardt zur Aufführung. Etwas sonderbar nahmen sich auf diesem Programm einige Instrumentalpieces aus, — so z. B. eine „Idylle“ Soloquartett für 4 Flöten (!) componirt von Schmölzer.

In Salzburg wurde am diesjährigen Charfreitag ein Oratorium „das Grab des Herrn“ von Carl Sontner zur Aufführung gebracht und hatte sich des Beifalls dortiger Musikliebhaber zu erfreuen. —

Von dem kühnen Bahnbrecher Herrn Carl Taussig ist ein Hermonio-Galopp erschienen. Wir fragen, ob es wirklich eine bloße Invective von uns ist, wenn wir immer behaupten, daß für diese Herren nothwendiger Weise Verdi dicht neben Wagner stehen muß. Sie beweisen es ja durch die That, der Meister Licht: Ernani, Trovatore-Phantasie), wie der Schüler.

Die philosophische Fakultät in Halle hat Herrn Musikdirektor Robert Franz zu ihrem Ehrendoktor ernannt.

Unter den Neuigkeiten der letzten Wochen sind folgende Werke hervorzuheben: Genoveva, Oper in 4 Akten von R. Schumann, arrangirt für Pianoforte zu vier Händen von Woldemar Bargiel, Leipzig, Peters. — 3 Polonaisen für Pianoforte zu vier Händen von A. Soran, Breslau, Leuckart. — Etudes symphoniques von R. Schumann, dritte Ausgabe mit verschiedenen Lesarten und einem Vorwort von D A S, Hamburg, Schuberth u. C. Gesammelte Schriften von Rellstab, worunter der 20. Band von Musik handelt und einzeln zu haben ist. Leipzig, Brockhaus. —

Wien.

G. N. Zu den bekannten (und apokryphen?) Briefen Beethoven's an Bettina von Arnim hat sich jetzt ein Sonett gesellt, welches Beethoven zu Bettina's Vermählung 1810 geschrieben haben soll, und welches im Facsimile den kürzlich erschienenen „Wanderstudien“ von R. Waldmüller beigegeben ist. Wir theilen es nach einer uns vorliegenden etwas südenhaften und nicht ganz zuverlässigen Abschrift mit:

An Bettina!

In tiefer Demuth will ich gratuliren,
Tief neigend von dem Haupt den Hut mir heben
Wenn die Gedanken auch in weiter Ferne schweben,
Muß ich sie doch gebahnte Wege führen.

Will ich auch nicht das Schicksal . . . . . .
So wird es nimmer deinnoch mich erheben;
Verwirrt ist längst mein schaales Erdenleben,
Der Treue Kralle werd' ich stets im Busen spüren.

Doch wos wein' ich und bin elende,
Froh bist Du und froh sei Dein Leben,
Ich dulde, bis mir Zukunft Heberes sende.

Doch einen Trost sollt' mir zum Lohne geben
Der Götter Huld, daß ich Dich glücklich sehe —
Und ferner ist mein herbes tiefes Wehe.

Briefkasten der Redaktion.

M. in S. Förmliche Recensionen über nicht gedruckte Werke können wir nicht aufnehmen. Das Lokalinteresse scheint hier den richtigen Standpunkt verschoben zu haben.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 29. Wien, 22. Juli 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Bäsing**, vormals **C. F. Müller's Wittwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Xkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Xkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Xkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Ferdinand Hiller über R. Wagner's Broschüre: „Zukunftsmusik, Brief an einen französischen Freund." — Recensionen. — Lokales. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Berichtigung.

Ferdinand Hiller

über R. Wagner's Broschüre:

„Zukunftsmusik, Brief an einen französischen Freund."

(Aus der Kölnischen Zeitung, Dezember vor. Jahres) *).

„Zukunfts-Musik", Brief an einen französischen Freund als Vorwort zu einer Prosa-Uebersetzung seiner Opern-Dichtungen" (in's Französische!), ist der Titel einer Broschüre von Richard Wagner, welche kürzlich erschienen. Sie hat, wie der Verfasser es selbst ausspricht, den Zweck, die Pariser Kunst-Kritiker über den Standpunkt des Componisten aufzuklären, „viel Irrthum und Vorurtheil zu zerstreuen", um bei der bevorstehenden Aufführung des „Tannhäuser" das Urtheil lediglich auf das Werk selbst und von einer „bedeutlich erscheinenden Theorie" abzulenken. Da die ziemlich kurz gehaltene Schrift das Wesentlichste der Wagner'schen Anschauungen enthält und das größere Publikum dieselben doch wohl schwerlich aus seinen früheren weitläufigeren Büchern hat kennen gelernt, so erlauben Sie mir, einestheils Ihre Leser darauf aufmerksam zu machen, anderntheils aber an eine möglichst gedrängte Analyse derselben einige Bemerkungen anzuknüpfen.

Wagner's „Brief" zerfällt der Hauptsache nach in zwei Theile, wenn diese auch in einer nicht unkünstlerischen Weise ziemlich bunt durch einander gewoben sind. Er enthält nämlich erstens des Verfassers Ansichten über die Entwicklung der Musik und sein Urtheil über einige der größten Componisten und der vorzüglichsten nationalen Kunstschulen, und ferner eine Auseinandersetzung seiner eigenen Entwicklung und seines gegenwärtigen Standpunktes. Da ich keine neue Ausgabe der Schrift mit Randbemerkungen zu veranstalten vorhabe, so werde ich mir erlauben, die Meinungen Wagner's über das Historische unserer Kunst so viel als möglich zusammen zu fassen, und dann auf seinen individuellen Standpunkt übergehen, wenn es auch in der Natur der Sache liegt, daß die Ansichten, die einen Künstler bei der Produktion leiten, auf's innigste verbunden sind mit denen, welche er sich über die Entwicklung seiner Kunst und ihrer hervorragendsten Erscheinungen angeeignet hat.

„Bei den Griechen", sagt Wagner, „kennen wir die Musik nur als Begleiterin des Tanzes; die Bewegung des Tanzes gab ihr, wie dem vom Sänger zur Tanzweise gesungenen Gedicht, die Gesetze des Rhythmus, welche Vers und Melodie so entschieden bestimmten, daß die griechische Musik (unter welcher die Poesie fast immer mit verstanden war) nur als der in Tönen und Worten sich aussprechende Tanz angesehen werden kann." Ich überlasse es gern gelehrteren Leuten, als ich es bin, sich über diese Aussprüche mit Wagner zu verständigen. Wie man uns sagt, wurden die Chöre in der griechischen Tragödie und außerdem die meisten der herrlichen Gesänge des hellenischen Dichters in gewisser Weise und sogar mit Instrumental-Begleitung gesungen, mag dieser Gesang auch nur ein deklamatorischer gewesen sein! — Wenn nun wirklich diese unsterblichen Poesieen in Tönen und Worten sich aussprechende Tänze waren, so setzt dies eine Art von Tanz voraus, wunderbarer als alles Große, was uns das Alterthum hinterlassen hat.

Aber lehren wir zu Wagner's Entwicklung zurück. Diese griechischen Tanzweisen, sagt er ferner, seien von den christlichen Gemeinden beim Gottesdienste benützt worden, nachdem man sie, wegen des Ernstes der Feier, ihres rhythmischen Schmuckes beraubt und ihnen so den Charakter unseres heutigen Chorals gegeben. Daß man derartige Umwandlungen zur Zeit der Reformation mit damals beliebten Volksliedern vorgenommen, steht fest — ob es die ersten Christen mit den heidnischen Festgesängen eben so gehalten, möchte weniger erwiesen sein. Dem sei jedoch, wie ihm wolle, jedenfalls begeht Wagner an den sonst von ihm so verehrten Griechen ein Unrecht, wenn er „den ungemein geringen Ausdruck der antiken Melodie, nachdem ihr der Schmuck des Rhythmus genommen ward", hervorhebt, denn der Rhythmus einer Melodie ist nicht ein Schmuck derselben, sondern ein sehr bedeutendes Stück ihrer ganzen Persönlichkeit. In gedrängtester Kürze (wogegen durchaus nichts einzuwendet werden soll) gelangt Wagner zur Anwendung der Harmonie und der Mehrstimmigkeit in der christlichen Kirchen-Musik und rühmt mit Begeisterung die „hochgeweihten" Meister der altitalienischen Schule. Die Ansichten über die weitere Entwicklung der italienischen Musik, die er aber nun darlegt, sind so unbegreiflich, daß wir sie wortgetreu mittheilen müssen, um uns nicht bei Kundigen dem Verdacht auszusetzen, wir hätten dieselben mißverstanden.

„Der Verfall dieser Kunst in Italien und die gleichzeitig eintretende Ausbildung der Opern-Melodie von Seiten der Italiener kann ich nicht anders, als einen Rückfall in den Paganismus nennen. Als mit dem Verfall der Kirche das weltliche Verlangen auch für die Anwendung der Musik beim Italiener die Oberhand gewann, half man sich am leichtesten dadurch, daß man der Melodie ihre ursprüngliche rhythmische Eigenschaft wiedergab und für den Gesang sie eben so, wie früher für den Tanz, verwandte. Die auffallenden Incongruenzen des modernen, im Einklang mit der christlichen Melodie entwickelten Verses mit dieser ihm aufgelegten Tanz-Melodie übergehe ich hier besonders nachzuweisen, und möchte Sie nur darauf aufmerksam machen, daß diese Melodie gegen diesen Vers sich fast ganz indifferent verhielt und ihre variationenhafte Bewegung endlich einzig vom Gesangs-Virtuosen sich dictiren ließ. Was uns jedoch am meisten bestimmt, die Ausbildung dieser Melodie als einen Rückfall, nicht aber als einen Fortschritt zu bezeichnen, ist, daß sie ganz unläugbar die ungemein wichtige Erfindung der christ-

*) Da die „Kölnische Zeitung" zur Zeit, als der obige Artikel erschien, in Oesterreich verboten war und auch außerhalb Oesterreich doch von den Musikern und Musikfreunden nicht gerade allgemein gelesen wird, so wird es unseren Lesern nicht unangenehm sein, wenn wir ihnen hier daraus einen geistreich geschriebenen Brief Hiller's (wenn auch eigentlich post festum) mittheilen, um so mehr, als über die fragliche Broschüre von R. Wagner kaum Zutreffenderes gesagt werden kann.
Die Red.

lichen Musik, die Harmonie und die sie verkörpernde Polyphonie für sich nicht zu verwenden wußte. Auf einer harmonischen Grundlage von solcher Dürftigkeit, daß sie der Begleitung füglich ganz entbehren kann, hat die italienische Opern-Melodie auch in Bezug auf die Fügung und Verbindung ihrer Theile sich mit einem so ärmlichen periodischen Bau begnügt, daß der gebildete Musiker unserer Zeit mit traurigem Erstaunen vor dieser kärglichen, fast kindischen Kunstform steht, deren enge Gränzen selbst den genialsten Tonsetzer, wenn er sich mit ihr befaßt, zu einer vollkommenen formellen Stabilität verurtheilen." Dieser Darlegung gegenüber sagt uns die Geschichte der Tonkunst der letzten Jahrhunderte Folgendes: Zu Anfang des 17. Jahrhunderts entstand in Florenz aus dem Wunsche, die griechische Tragödie wieder zu erwecken, die Oper. Man fühlte bald, daß der mehrstimmige Gesang, der als Kunstform damals allein gültig war und so ziemlich denselben Styl für die Kirche und die lyrische Poesie (im Madrigal) anwandte, nicht beibehalten werden konnte, als es sich darum handelte, Vorgänge und Personen musikalisch darzustellen und sich aussprechen zu lassen. Daher bildete man den einstimmigen und von Instrumenten begleiteten Gesang aus, sowohl in freiester deklamatorischer Form (im Recitativ), als in der festgestellten, melodisch ausgeprägten Form der Arie und der Ensemble-Sätze. Erst hiermit fing die Tonkunst an, an die Aufgabe zu gehen, welche man ihr heutigen Tages fast ausschließlich hinbieten möchte, nämlich die Dolmetscherin der menschlichen Leidenschaft zu sein — aus dem, den beengendsten Gesetzen der Harmonie und des Rhythmus gehorchenden Styl der alten Kirchenmusik konnte, so Großes er auch in seiner Art geleistet, sich nichts entwickeln, was im Entferntesten der neueren Musik ähnlich gesehen hätte. Ist auch aus dem wichtigen Hervortreten des Solosängers die Gesangs-Virtuosität zum verwerflichsten Mißbrauch ihrer Kraft gelangt, hatte sich die italienische ernste Oper auch durch längere Zeit verknöchert, so hat auf der anderen Seite die komische Oper der Italiener (die Opera buffa) den Grund gelegt zur ganzen reichen Entwicklung des modernen musikalischen Drama's. Die größten Componisten, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, haben ihre Ausbildung zum größten Theile der italienischen Schule zu verdanken. Aber nicht allein kein „Don Juan" wäre entstanden ohne diesen „Rückfall in den Paganismus", auch keine Bach'sche Cantate, keine Beethoven'sche Symphonie, kein Wagner'scher „Tannhäuser." Das, was wir heutigen Tages Melodie nennen, was die Seele der Musik bildet, war ohne die „ursprüngliche rhythmische Eigenschaft" auf keine Weise zu gewinnen, und wenn wir auch dies dem Heidenthum verdanken (was aber nichts weniger als erweislich —), so haben wir ihm noch erkenntlicher zu sein, als wir es schon nach allen von ihm gespendeten Schätzen sein zu müssen glauben. Vorläufig aber dürfen wir, ohne gänzlich ungerecht zu sein, den Italienern den außerordentlichen und der Hauptsache nach so sehr glücklichen Einfluß, den sie auf die Ausbildung der Musik gehabt, nicht absprechen. Auch das Oratorium, welches später durch einen Händel (Wagner läßt ihn ungenannt) zu culturgeschichtlicher Bedeutung erhoben wurde, fand bei den Italienern seine Entstehung — ja, auch auf dem Gebiete der Instrumental-Musik haben sie nicht allein mächtige Anregungen gegeben, sondern auch Bedeutendes geleistet.

Indem Wagner mit kühnen Sprüngen auf die drei Säulen der Instrumental-Musik, auf Haydn, Mozart, Beethoven zu sprechen kommt, hebt er mit übertriebener Einseitigkeit wieder den Einfluß der „Tanz-Melodie" auf die wunderbaren Gebilde dieser Musikgattung hervor. Es soll nicht geläugnet werden, daß manche Tanzformen und Rhythmen denselben zu Grunde liegen (ist doch der Tanz, wozu auch der Marsch gehört, diejenige reine Musik, welche mit unseren primitivsten Lebensäußerungen am engsten zusammenhängt), aber nicht allein die von Wagner nebenbei erwähnten künstlichen Formen der Fuge u. dgl., auch die ausgebildeten Formen der Vocal-Musik, die Anwendung des Orchesters im lyrischen Drama, und schließlich die freie Erfindung der bedeutenderen ausübenden Instrumentalisten, alles das zusammen bildete die Basis zum Aufbau einer Kunstgattung, welche so außerordentliche Wirkungen heute hervorzubringen im Stande ist.

Diese Wirkungen würdigt Wagner nach ihrer ganzen geheimnißvollen Stärke und spricht die Meinung aus, daß die „conventionelle Ausbildung der Sprachen", welche dem „rein menschlichen Gefühl" kaum mehr das nöthige Organ zu seinem Ausdruck liefern, vielleicht daran schuld sei, daß dieses Gefühl in der Beethoven'schen Instrumental-Musik sich gleichsam einen neuen Weg zu ungehindeter Ausströmung gebahnt habe. Wir würden die Sprachenfrage (eine gar mißliche heutigen Tages) ganz auf sich beruhen lassen, wenn sie Wagner nicht zu einem Schluß führte, welcher nicht wohl anders, als mit seinen eigenen Worten wiedergegeben werden kann.

„Gegenüber dieser unabweislichen Erkenntniß", ruft er aus, „dürften der Poesie fortan nur noch zwei Entwicklungswege offen stehen: Entweder gänzliches Uebertreten in das Feld des Abstracten, reine Combination von Begriffen und Darstellung der Welt durch Erklärung der logischen Gesetze des Denkens. Und dies leistet sie als Philosophie. Oder innige Verschmelzung mit der Musik, und zwar mit derjenigen Musik, deren unendliches Vermögen uns durch die Symphonie Beethoven's erschlossen worden ist."

Ueber die Poesie wäre hiemit so ziemlich der Stab gebrochen. Denn was sie (?) als Philosophie leistet, ist keine Poesie mehr (oder es ist keine Philosophie) — und wenn sie sich auf die Verschmelzung mit der Musik beschränkt, geht sie jeder Selbstständigkeit verloren und kann nicht mehr als geistige Kunst rein und frei zu unserem Geiste sprechen. Die Aeußerung Wagner's geht aber so sehr aus seiner individuellsten Anschauung hervor, daß es nun an der Zeit ist, zu denjenigen Stellen seines „Briefes" überzugehen, welche er dem inneren und, wenn auch in sehr bescheidener Kürze, dem äußeren Gang seiner Entwicklung gewidmet hat.

Ich weiß keinen großen Componisten, der sich nicht im zartesten Alter fast mit der Stärke des Instinkts zur Musik hingezogen gefühlt und der nicht in frühester Jugend auf eine oder die andere Weise, singend, spielend, producirend, seine tonkünstlerische Begabung offenbart hätte. Es ist sehr bedeutungsvoll für das Verständniß von Wagner's Individualität, daß es bei ihm durchaus anders gewesen. Obschon er einen gewissen Hang zur Musik gefühlt und durch einzelne Erscheinungen, namentlich durch die Weber's, sehr fascinirt geworden, gelangte er doch erst später, und zwar durch die Poesie, vorzüglich die dramatische, dazu, der Musik ein eingehenderes Studium zu widmen. Er hatte ein Trauerspiel geschrieben, wollte dazu Zwischenakte u. dgl. componiren und nahm nun Unterricht in der Harmonie und im Contrapunct. Der Genuß am reinen Musiciren war seiner Jugend vorenthalten geblieben. Nicht hatte er sich, am Clavier etwa, mit trikitloser Unbefangenheit versenkt in die Schätze unserer Instrumental-Compositionen — in keiner Weise war ihm das rein musikalische Denken, wenn es auch im Anfang selten etwas Anderes ist, als das Reproduciren des Gelernten, Gespielten, Gehörten, zur Gewohnheit geworden. Von vorn herein sah er in der Musik die Begleiterin oder, wenn man will, die höhere Dolmetscherin der Poesie, und zwar der dramatischen Poesie, und sobald er genug gelernt, um „technische Selbstständigkeit" erlangt zu haben, begab er sich an's Componiren von ihm verfaßter Operntexte.

So weit gekommen, empfand Wagner der Oper im Allgemeinen und dem Zustande des deutschen Opern-Theaters gegenüber mancherlei Unbehagen. Es ist eine traurige Wahrheit, wir Deutschen haben keine deutsche Oper, wenn wir auch die größten Opern-Componisten hervorgebracht. Ist es der immer noch fortdauernde Geschmack am Ausländischen, ist es die jedes nationalen Gefühles bare Leitung unserer lyrischen Theater oder

unsere geringere Befähigung zur dramatischen Produktion, die Thatsache steht fest. Ein Mozart, ein Beethoven, ein Weber lieferten ein halbes Dutzend deutscher Meisterwerke — aber eine auf der Grundlage echt vaterländischen Denkens und Empfindens aufgebaute, sich lebendig fort entwickelnde Oper, wie sie nicht allein Italien, sondern auch Frankreich in seiner Opéra comique besitzt, fehlt uns gänzlich. Jeder Schriftsteller, der einen Opernext, jeder Tonkünstler, der die Musik dazu verfaßt, fängt, wenn er sich nicht französische oder italienische Formen entlehnt, mit dem ganzen Aufbau des Werkes so zu sagen wieder von vorn an. Daß auf diesem Wege hier und da eine Schöpfung von großer Originalität entsteht, ist ebenso unläugbar, als daß dergleichen vereinzelte Schöpfungen nicht hinreichen, einen bestimmten, ja irgend einen Geschmack zu bilden, und daß bei dem Durcheinander, welches ihm geboten wird, das größere Publikum jedes Anhaltspunktes und alles Urtheils verlustig gehen muß.

Eine leidenschaftliche Künstlernatur wie die Wagner's mußte doppelt unangenehm von diesen Zuständen affizirt werden. Als Musik-Direktor an verschiedenen Theatern war er so recht mitten in diese grause Wirthschaft versetzt und genöthigt, sich mit dem Flachsten und Schaalsten bis ins Einzelnste zu beschäftigen. Was er darüber sagt, wird, so weit es sich um Deutschland handelt, gewiß die allgemeinste Zustimmung finden. Indeß machen so manche widrige Eindrücke ihn doch nicht unempfindlich gegen einzelnes Schöne, manche Werke Spontini's, Weber's und vollends die Leistungen der Schröder-Devrient erfüllen ihn mit Begeisterung und lassen ihn sein Ideal eines dramatisch-musikalischen Kunstwerks nicht aus den Augen verlieren. Die griechische Tragödie in ihrer religiös-poetischen Herrlichkeit steht ihm dabei vor den Augen, aber nach einem athenienfischen Publikum sucht er heutigen Tages vergeblich. Er legt seine Ansichten über den Zusammenhang der politisch-socialen und künstlerischen Zustände in einem Schriftchen „die Kunst und die Revolution" nieder. Daß er sich begnügt, inmitten des imperialistischen Paris dem französischen Freunde nichts Näheres hierüber mittzutheilen, kann man ihm füglich nicht verdenken.

An seine Beschäftigung mit dem griechischen Theater knüpft aber dann Wagner auch die Ideen an, welche ihn schließlich zur Anfertigung seiner, dem Titel nach wenigstens bekanntesten Schrift: „Das Kunstwerk der Zukunft", führten. Er erblickt den Verfall des griechischen Theaters hauptsächlich in dem Bestreben der Künste, sich als gesonderte Erscheinungen geltend zu machen, statt in der höchsten Wirkung auf dem Theater vereint zu bleiben. Aber hatte denn diese Vereinigung in der Ausdehnung, die ihr Wagner gibt, bei der griechischen Tragödie statt? Waren die Propyläen ein Schauspielhaus? Arbeitete Phidias für den Sophokles? Ist die Herrlichkeit des griechischen Theaters nicht eben nur eine der Blüthen des wunderbaren Baumes griechischer Cultur? Und ist sie nicht zu Grunde gegangen, weil ein ewiges Gesetz vorschreibt, daß auch das Schönste entsteht, um wieder zu vergehen?

Gleichviel! Jedenfalls hat Wagner unbedingt Recht, wenn er dem Zusammengehen gewisser Künste eine ganz besondere Totalwirkung beimißt; und die Vergangenheit nicht allein, auch die Gegenwart liefert uns fortwährend Beweise, daß von jeher alle Welt dieser Meinung war. Man schmückt weltliche und religiöse Gebäude mit den Werken der Malerei und der Sculptur — man musicirt in der Kirche — die innigste Verbindung der Poesie mit der Tonkunst war seit den ersten Anfängen der Bildung ein Bedürfniß der Menschen. Und die Oper hat — odschon sie sich nach Wagner's Ausspruch zu seinem Ideal verhält „wie ein Affe zu einem Menschen" — die Oper hat durch die Verbindung der dramatischen Poesie mit der Musik, dem Tanz, der Malerei und der Architektur diese Vereinigung der Künste seit ihrem Entstehen vor Augen gehabt. Worin liegt nun „die fundamentale Fehlerhaftigkeit des eigentlichen Operngenre", in welchem W. das von den größten Geistern angestrebte Ideal eines dramatischen Kunstwerkes nicht einmal „vorbereitet" findet? Es liegt seiner Meinung nach in der Unbedeutenheit des dem Musiker vom Dichter gebotenen Dramas (Libretto's). Der Dichter, sagt er uns, fand bestimmte, musikalische Formen vor, an welchen er nicht rütteln zu dürfen glaubte — und deren einengende Gewalt ihn von jeder bedeutenden Schöpfung zurückhielt, wie sie überhaupt „wahrhaft große Dichter" gar nicht an die Beschäftigung mit der Oper gehen ließ. „Die ideale Vollendung der Oper sei bedingt durch eine gänzliche Veränderung des Charakters der Theilnahme des Dichters an dem Kunstwerk", den Dichter selbst müsse das Bestreben, immer reiner und unmittelbar auf das Gefühl zu wirken, endlich an die Gränze „seines Kunstzweiges" gelangen lassen, „und als das gelungenste Werk des Dichters müßte uns daher dasjenige gelten, welches in seiner letzten Vollendung gänzlich Musik würde." „Der ideale Stoff sei im Mythos zu finden, und nur die ungemein reiche, früheren Jahrhunderten gänzlich unbekannte Entwicklung, welche die Musik in unsern Zeiten erlangt hat", ermögliche die Ausführung des Kunstwerkes. In diesem, freilich nur angedeuteten Gedangengange liegt die Stärke und die Schwäche der Wagnerschen Anschauungen.

(Schluß folgt.)

Recensionen.

Arrangement eines Schubert'schen Quintetts.

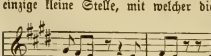
Großes Quintett in C-dur für zwei Violinen, Viola und zwei Violoncelle, comp. v. Fr. Schubert. op. 163. — Für das Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von August Röse zu Schnepfenthal. — Verlag von C. A. Spina in Wien.

v. Br. — Aufmerksamen Lesern dieser Zeitschrift müßte es längst aufgefallen sein, daß sie in den Recensionen derselben, welche mit ziemlicher Treue den Erscheinungen der Gegenwart folgen, so selten Wien als Verlagsort bezeichnet finden; zwar ist die Quantität des, wenigstens von der genannten Firma alljährlich zu Tage Geförderten keineswegs so gar gering, aber zum weit aus größten Theil ist die Qualität von solcher Beschaffenheit, daß sie der Kunstkritik kein annehmbares Objekt liefert. Unter den seltenen Ausnahmen zu den willkommensten zählt aber die, welche wir hier vor uns haben.

Es dürfte dieses Quintett in weiteren Kreisen, zumal außerhalb Wien nur wenig bekannt sein. Denn vor wenigen Jahren erst ist es überhaupt im Stich (und zwar nur in Stimmen, nicht in Partitur) erschienen, und erst jetzt trägt ein Clavierarrangement (wie solches bei derartigen Werken immer zu wünschen ist) zu dessen weiterer Verbreitung bei. Den concertbesuchenden Musikfreunden Wien's ist es durch zwei Produktionen bekannt geworden, von deren einer Herrn Professor Hellmesberger und seinen Commilitonen, von deren anderer unserem gegenwärtig sich in Frankfurt um die „Kammermusik" verdient machenden, tüchtigen Landsmann Ludwig Straus das Verdienst zufällt. Herz und Gehirn empören sich aber darüber, daß ein solches Werk an die dreißig Jahre als Manuskript hat todt liegen müssen; denn ich kann auf dieses Werk nur die Worte anwenden, in welche Schumann ausbrach, als er desselben Meisters C-dur-Symphonie kennen lernte; er meinte nämlich von ihr: wer sie nicht kenne, der kenne überhaupt noch wenig von Schubert. Man wird zugeben, daß dies von dem Schöpfer so zahlloser, in ewigem Verklärungsglanze strahlender Produktionen viel behaupten heißt; ich muß aber jenen kühnen Ausspruch noch entschiedener für dieses Quintett reklamiren, denn jene Symphonie hat Mängel, die man nicht übersehen, sie hat Rivalen, die sie durch Alles, was sie Schönes und Bedeutendes bietet nicht vergessen machen kann. Aber dieses Quintett ist ein Himmelswerk, einzig in seiner Art, berauschend bis zur Wonnetrunkenheit durch die wunderbare Schönheit, den un-

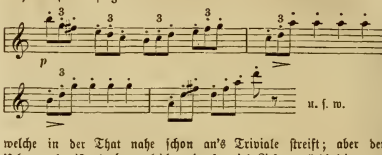
säglichen Liebreiz, die es von der ersten bis zur letzten Note aushaucht. Staunend fragt man sich: und das hat ein Mensch gemacht, das ist nicht in einer seligen Sommernacht aus den leuchtenden Gestirnen hernieder getäufelt und hat sich nur erst im Schooße der Erde zu festen Tönen krystallisirt? Ich bekenne es: so wie mich dieses Werk immer nahezu außer Fassung bringt so oft ich es spiele oder höre, so setzt es mich auch außer Fassung, indem ich darüber schreiben soll. Was soll ich aber auch darüber schreiben, da es doch wahrlich kein Werk von gestern ist? Nichts als dies: wer sich irgend selbst liebt und wem die gütige Natur Organe verliehen hat, um der Offenbarungen der Tonkunst theilhaftig werden zu können, der habe in der Stunde, wo er diese Zeilen leset, (wenn sie nur sonst eine günstige ist!) kein dringenderes Geschäft, als sich den Genuß dieses Werkes, wenn er ihn bis dahin noch entbehrt hat, wie immer möglich zu verschaffen. Und wenn ihn dieser Trank, aus des Parnassus reinster Quelle geschöpft, nicht auf lange hin erquickt, daß er sich allen Erdenstaubes ledig fühlt, wenn er ihn nicht begeistert, daß ihm das Auge leuchtet und die Wange glüht, so ist er der Mann nicht, den wir meinen; er hat es nur halb genossen, wenn er dann nicht freudig und ohne Zagen in jenen Ausspruch Schumann's einstimmt, er hat es nur zum geringsten Theil erkannt, wenn sich ihm nicht gleich uns, sogleich alles bis zur Unsichtbarkeit verdunkelt, was sonst ungefähr im Laufe wenigstens der letzten Dezennien erschienen ist und sich mit größerem oder geringerem Recht für Musik ausgegeben hat.

Ich meinerseits fühle mich weder befähigt, noch bemüßigt, über dieses Werk noch etwas Weiteres zu sagen: nur eines Satzes, des Adagio nämlich, der Kern von Allen, muß ich noch ganz besonders gedenken und auch dies nur, um in ganz einfachen Worten zu erklären, daß ich in der gesammten musikalischen Literatur einige Beethoven'sche Adagios ausgenommen, nichts Rührendes, Erschütternderes, den tiefsten Lebensodem Ansachendes, bis in's innerste Mark schauervoll süß Einschneidenderes kenne, als dieses Adagio. Zugleich ist es durch seinen ganz eigenthümlichen Grundton, durch seine höchst wundersame Rhythmik überhaupt ein Unikum. Ich meine namentlich die ganze Partie vom Eintritt des F-moll bis zur Wiederkehr des Hauptmotivs. Eine ganze Welt liegt in diesen Tönen, nur daß mich ihr dornenvolles Leiden verkündendes, dunkles Geheimniß mit Schauer erfüllt, denn nie, seit die Erde steht, ist unter heißen, schmerzlichen Thränen, die auch dem Hörer in's Auge treten und ihn fast die Brust zersprengen müssen, himmlischer gelächelt worden. Man schlage nur z. B. die Stelle pag. 40 44 vom Wiedereintritt des A-dur auf und vernehme diesen wundersamen mystischen Contrapunkt in welchem sich die Oberstimme (in der zwei und dreigestrichenen Oktave) in punktirten Sechszehnteln gegen die Unterstimme (in der Contraoktav) bewegt: ist das nicht völlig, als ob am Firmament zwei Sterne, die aber ein weiter Raum trennt, gegen einander tanzten, sie möchten sich, wie sehnsüchtig, liebend vereinen, aber ach, der eine muß diesseits funkeln und leuchten und der andere jenseits und dazwischen ertönt, wie tröstend und beschwichtigend, eine herzinnige Melodie. Ja, ich gestehe es, die einzige kleine Stelle, mit welcher dieses Adagio schließt,



sie nimmt mein ganzes Herz mit sich fort, daß es seinem Schöpfer zufliegt und ihm, dem göttlichen Manne, einen Altar errichten möchte, sichtbar weit hinaus in alle Länder der Erde! Und nun sei der Leser lange genug Zeuge einer schwachen Stunde gewesen, wie sie sich der Kritiker als solcher nur selten zu Schulden kommen lassen darf.

Sollte ja unter den vier Sätzen dieses Quintetts einer um ein weniges geringer heißen, so wäre es — aber auch nur im Verhältniß zu den übrigen — der letzte. Er schlägt, mit seiner muntern Tanzrhythmik fast die Fußspitzen elektrisirend, einen bis zur Locerheit übermüthigen Ton an und eine Stelle kommt darin vor, es ist die folgende



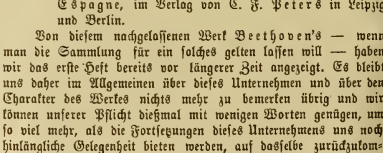
welche in der That nahe schon an's Triviale streift; aber der Uebermuth ist doch zugleich mit so viel Liebenswürdigkeit versetzt, daß man ihm nicht gram werden kann. Noch ist zu bemerken, daß sich dieses Werk — das wir immer nur als ein Schubert'sches preisen, dem wir, weich, traumhaft und leicht geschürzt, wie es ist, nicht Beethoven'sche Größe vindiziren wollen — zugleich durch eine größere, doppelt erfreuliche Concision der Form auszeichnet, als sie sonst Schubert's Instrumentalwerken eigen zu sein pflegt. Und somit sei das Werk Allen in der Nähe und Ferne auf das dringendste und lebhafteste empfohlen.

Herrn August Röse zu Schnepfenthal aber (dieses Schnepfenthal auf dem Titelblatt hat etwas unsere Verwunderung erregt) sprechen wir unseren aufrichtigen Dank für den Dienst aus, welchen er uns und vor Allem der Kunst selbst durch sein im Ganzen und bis auf wenige Stellen, die etwas voller hätten gesetzt werden können, wohl gelungenes, recht geschicktes und bequem ausführbares Arrangement geleistet hat. Auch der betreffenden Verlagshandlung sei der ihr gebührende Dank nicht vorenthalten, wenn auch nicht zu zweifeln ist, daß sich ihre That reichlich durch sich selbst belohnen wird, wozu wir mit Vergnügen das Unsrige beitragen. Daß das Arrangement die Wirkung des Originals nicht erreichen und ersetzen kann, versteht sich ohne dies von selbst. Vor Allem ist es der süße Klang des Cello, den man an einigen Stellen schmerzlich vermißt. Auch möchten wir freilich rathen, dieses Arrangement nur auf einem guten, klangvollen Instrument zu spielen, denn die Klangschönheit ist für die Wirksamkeit dieses Werkes allerdings nicht der geringste Faktor.

Werke für Gesang.

Volkslieder für eine und mehrere Singstimmen, mit Begleitung von Violine, Violoncello und Pianoforte, componirt von L. von Beethoven. — Herausgegeben von Fr. Espagne, im Verlag von C. F. Peters in Leipzig und Berlin.

Von diesem nachgelassenen Werk Beethoven's — wenn man die Sammlung für ein solches gelten lassen will — haben wir das erste Heft bereits vor längerer Zeit angezeigt. Es bleibt uns daher im Allgemeinen über dieses Unternehmen und über den Charakter des Werkes nichts mehr zu bemerken übrig und wir können unserer Pflicht diesmal mit wenigen Worten genügen, um so viel mehr, als die Fortsetzungen dieses Unternehmens uns noch hinlängliche Gelegenheit bieten werden, auf dasselbe zurückzukommen. Es enthält das vorliegende Heft drei irische Volksweisen, ein schottisches Volks-, ein venezianisches Gondel-, und ein altes Jakobiten-Lied. Von diesen ist das letztgenannte bei weitem das kostbarste Stück: ein nettes Gedichtchen, eine etwas kapriziöse Melodie und von Beethoven mit Humor und Feinheit behandelt. Man kann von dem Ganzen sagen: der Schalk, der sitzt ihm hinten. Und dies ist eine der Eigenschaften, welche Volkslieder, weil sie in ihnen mit so viel Naivetät hervortritt, so artig macht: Man höre nur den Anfang:



Auch das venezianische Gondellied, mit welchem dieses Heft schließt, ist ein sehr liebenswürdiges Stück und die Art, wie Beethoven in den ersten Versen den Gesang von Violine und Violoncell begleiten läßt, als ein besonders hübscher Zug hervorzuheben. Nur das erste dieser Stücke ist dreistimmig (Sopran, Tenor und Baß), die anderen sind alle einstimmig gesetzt.

Die Wallfahrt nach Kevlaar, Ballade von Heine, für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianof., comp. von Ferd. Hiller. op. 83. — Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Eine Composition der Heine'schen „Wallfahrt nach Kevlaar", eines Gedichtes, welches insbesondere durch seinen Grundton und seine wunderbare Schlußwendung zu den schönsten gehört, welche die deutsche Lyrik hervorgebracht hat. Hiller's Composition betont das Gedicht recht hübsch und angemessen, ohne daß sie den Eindruck machte, die zu diesem Gedicht einzig richtige, ja mögliche Musik zu sein, ein Eindruck, welchen man von dem Werk des Genius immer empfängt. Wir können uns immerhin eine tiefere Auffassung denken, indessen kann man der vorliegenden auch seinen Beifall nicht versagen, denn korrekt und edel ist sie, nur nicht genial. Die Stimmlage ist (innerhalb des Umfanges:

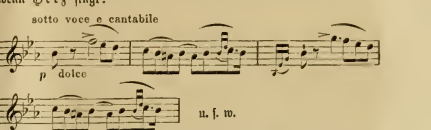
die eines Bariton oder Mezzosopran.

Werke für Pianoforte.

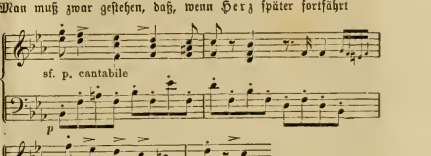
Grande Sonate di bravoura pour le Piano par Henri Herz. op. 200. — Verlag von Schott's Söhnen in Mainz.

Henri Herz, der Verfasser so vieler, sich einer weit ausgebreiteten Beliebtheit erfreuenden „Salonstücke", von dem wir selbst in unseren zartesten Jugendtagen ein und das andere Werkchen mit vieler Passion spielten, die freilich mehr in den Fingern, als im Kopf und Herzen gesessen haben muß, dieser unser alter, vielgeliebter Henri als Autor einer Sonate *) (welchem Taufnamen indessen schon das Titelblatt vorsichtigerweise ein „di bravoura" als Adelsprädikat beifügt): welch' ein Zeichen der Zeit, ein neues Merkmal für den classischen Um- und Aufschwung unserer Kunst auf allen Gebieten. Aber, wie gesagt, sonata di bravoura nennt Herz sein Werk und in der Zeit, wo diese Form unter der Hand großer Meister ihre Weihe und höchste Vollendung erreichte, in jener Zeit gab es unseres Wissens keine sonate di bravoura. (Wunderliche Kunst! es gibt kein drama und keine novelle di bravoura, desgleichen keine paesetti di bravoura, es gibt nur sonate di bravoura.) Die Verehrer Herzen's in Nord, Ost, Süd und West mögen sich also durch den Titel nicht abschrecken lassen, sie mögen immerhin in ihres Freundes und Lieblings neuesten Bau eintreten, sie werden alles so ziemlich beim Alten und ihren Henri in allem Wesentlichen unverändert, sie werden sein op. 200 von den vorhergegangenen 199 nicht all zu sehr verschieden finden. Wie könnte es auch anders sein, sintemal sich der Mensch, wie wenigstens der große Philosoph Arthur Schopenhauer behauptet, niemals verändert.

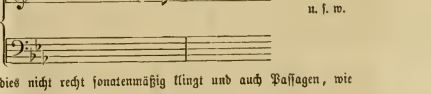
Da nun Meister Herz nie zu denjenigen gehörte, deren Hervorbringungen ernsthaft zu diskutiren wir uns berufen fühlten, so haben wir auch sein jüngstes Werk mehr nur als Curiosität und, wie gesagt, als lautsprechendes Zeichen der Zeit hervorgehoben. Was wir sonst noch etwa darüber zu sagen hätten, beschränkt sich ungefähr auf Folgendes: erstlich, die Sonate umfaßt vierzig Seiten, ziemlich eng gedruckt, aber auch davor muß man nicht erschrecken, denn da Alles, bis auf ein Paar Seiten Adagio recht geschwind geht, so kommt man doch ziemlich rasch durch. Die Haupttonart ist Es-dur. also eine recht hübsche Tonart und auch ziemlich bequem, da Herz ein Feind aus- und weitschweifender Modulationen ist, vielmehr, solide gesinnt, gerne hübsch bei der Stange bleibt, so hat man auch an seinem Es-dur etwas und es ist nicht so, wie etwa bei Liszt, wenn der Es-dur vorzeichnet, wo es sich bald zeigt, daß es reine Fopperei ist. Fernerhin kann jeder Spieler z. B. gleich mit dem ersten Satze dieser sonata di bravoura in jedem rechtschaffenen Salon Ehre einlegen, wofern er nur auch ein Held di bravoura ist. Der Satz bewegt sich häufig in der Gegend, wo am Clavier (zur Rechten des Spielers nämlich) die letzten Tasten sind, was bekanntlich sehr schön klingt und auch eher noch — um mit Schiller zu reden (siehe dessen Räuberlied) — „unsren Ohren schmeichelt", als die Vorliebe Liszt's, Tausig's u. s. w. für die letzten Tasten zur Linken des Spielers. Weiter zu melden: es fehlt nicht an Melodie oder ich möchte wissen, was Jemand dagegen einzuwenden hätte: wenn Herz singt:



Man muß zwar gestehen, daß, wenn Herz später fortfährt



dies nicht recht sonatenmäßig klingt und auch Passagen, wie



in den Sonatenwerken der classischen Periode nicht vorzukommen pflegten, aber das muß man so genau nicht nehmen. Ein Fehltritt ist nur Kleinigkeit, sagt Bertram im Robert le diable.

Was das Adagio betrifft, so ist es in Des-dur geschrieben und es versteht sich daher von selbst, daß viel Zärtliches darinnen steht. Aber wie sollen wir es den Freunden unseres Herz, ohne sie zu sehr zu erschrecken, beibringen, was sich ihr Lieblingsautor in dem Allegro-Finale erlaubt, in welches er sich gleich nach vollbrachtem Adagio und mit Umgehung des leichtfertigen Scherzos stürzt. Das Ding beginnt schon so contrapunktisch, daß man die curiosesten Gedanken bekommen kann und richtig bricht pag. 32 ein mächtiges Fugato hervor, welches volle zwei Seiten anhält. Der Autor schreibt selbst beim Eintritt dieses schrecklichen Fugato mit großen Lettern über die Oberstimme ein unübersehbares tranquillo, welches offenbar so viel heißen will, als: Fassung, lieber Tastenschläger, es geschieht Dir nichts, ich werde Dir nicht weh thun, auch ist es ja bald wieder aus, also: muthig und besonnen vorwärts. Und da er sein Fugato zu Ende gebracht hat, schreibt er auch in seiner Herzensfreude, und um zugleich anzudeuten, daß es jetzt wieder lossgehen kann, ganz richtig ein mächtiges stammendes con fuoco vor. — Dies ist es, was wir unseren freundlichen Lesern über besagte Sonate zu melden haben,

*) Es ist übrigens leicht möglich, daß die Literatur von Herz schon mit mehreren Sonaten beschenkt wurde und die Vorgänger der gegenwärtigen nur unserer Nachlässigkeit entgangen sind.

das Uebrige mögen sie dann selbst nachsehen. — Als bemerkenswerth erscheint noch, daß das Werk Auber gewidmet ist!

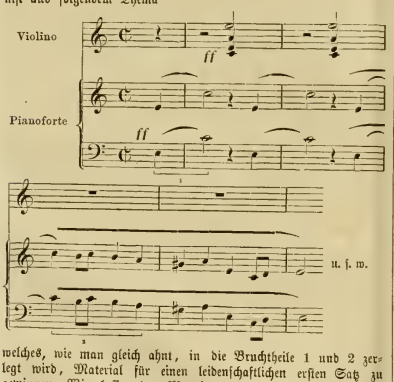
Werke für Violine und Pianoforte.

E. F. Richter, Sonate op. 26. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

S. B. Der Autor dieser Sonate, — bekannt als tüchtiger Theoretiker und Lehrer am Leipziger Conservatorium, — ist eine jener deutschen Ameisennaturen, die unermüdlich Alles zusammentragen, was irgend im Bereich des Wissens vorkommt, und dieses Angesammelte für sich und Andere zu verwerthen trachten; ein guter, ja trefflicher praktischer Musiker, der als Organist und Dirigent seinen Mann stellt, und selbst in mehreren Duzenden mitunter auch größerer Opera Beweise der Bildung, gründlichen Wissens, ja, bis zu einem gewissen Grad ästhetischer Anschauung abgelegt hat.

So ist auch diese Sonate ein treffliches Zeugniß, das sich der Componist ausstellt, ohne damit freilich eine vorwiegende componistische Begabung zu dokumentiren, welche eben durch keinerlei Bildung, selbst nicht die höchste, ersetzt oder errungen werden kann. Das vorliegende Werk ist reich an Modulation, weist eine gewandte Stimmführung auf, ist frei von offenbaren Trivialitäten (wenigstens von trivialen Melodien), hat stellenweise Schwung und allenthalben eine gewisse Lebendigkeit. Der Contrapunkt überwiegt nicht, von Trockenheit, die man bei Theoretikern sonst findet, ist fast nirgend die Rede; — und dennoch fehlt ein gewisses Etwas, auf das man eben nicht verzichten kann, will man zu einem Werke in nähere sympathische Berührung kommen. Wir wollen nicht sagen: Erfindung, denn um Bildungen aller Art ist der Componist nicht verlegen, auch ist nirgend jene Stockung zu spüren, die sonst gewöhnlich aus Mangel an jener eintritt. Aber die gewählten Themen haben in der Seele des Componisten nicht tief genug Wurzel geschlagen, um hernach zu einem kräftigen Baum aufzuschießen und sich auszubreiten, sie gelangen nicht zu jener Fülle der Empfindung, die uns mit in den Strudel hineinreißt, und uns in den Tiefen eine neue Welt aufschließt. Wir bleiben nüchtern in der Höhe und wundern uns über die Masse des Schaums, der ohne eigentliche Ursache erzeugt wird.

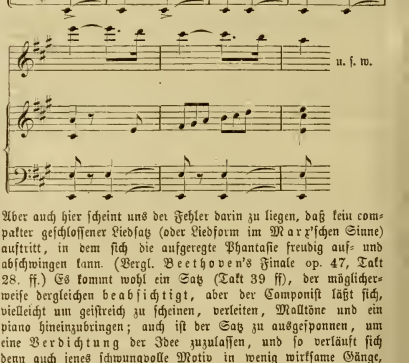
Im ersten Satz (A-moll, Allegro) bemüht sich der Componist aus folgendem Thema



welches, wie man gleich ahnt, in die Bruchtheile 1 und 2 zerlegt wird, Material für einen leidenschaftlichen ersten Satz zu gewinnen. Wir lassen das Motiv gelten, als eines, woraus eine geschickte Hand viel „entwickeln“ kann; aber das „Motiv“ hat sich noch nicht zur Melodie, zum Thema gestaltet, und folglich hat man nur den Eindruck einer Einleitung und wartet immer noch, daß es einmal „ordentlich anfange“ als der Componist schon tief im „Verarbeiten“ steckt und beim Gegensatz anlangt, der sich übrigens nicht genug abhebt und mehr als ein Coda erscheint. Im zweiten Theil zeigt sich der Contrapunktiker im besten Licht, — aber was hilft das jetzt, da man im ersten Theil nichts Faßbares erhalten hat, und nicht „gepackt“ worden ist?

Im Adagio, welches seltsamer Weise „Waldesruh“ betitelt ist, hat der Autor nach einer etwas unrhythmischen, unsymmetrischen Einleitung nicht übel Lust, uns in die Gegenden des Adagios vom großen B-Trio Beethoven's zu führen. Lage, Behandlung, Taktart und Rhythmus erinnern sehr an jenes Wunderwerk, aber schon die zweiten 4 Takte des Thema's kühlen mächtig ab, und als die Violine mit Triller und einem zierlichen Läufchen daznrittt, da fühlen wir uns ganz auf dem Trockenen, und fragen uns unwillkürlich wie die sonst überall bekundete „Bildung“ den Componisten hier im Stich lassen konnte. Dieser Satz bleibt ganz nebelhaft, hat weder einen ordentlichen Mittelsatz, noch eine Ausführung des Themas, dagegen einige unschöne Einzelheiten, und einen etwas nichtssagenden Schluß.

Recht feurig und schwungvoll läßt sich das Finale an, ja man erwartet nichts Geringes nach diesem kanonischen eingeführten Motiv mit dem gewichtigen Dreinschlag des Basses



Aber auch hier scheint uns der Fehler darin zu liegen, daß kein compakter geschlossener Liedsatz (oder Liedform im Marx'schen Sinne) auftritt, in dem sich die aufgeregte Phantasie freudig auf- und abschwingen kann. (Vergl. Beethoven's Finale op. 47, Takt 28. ff.) Es kommt wohl ein Satz (Takt 39 ff), der möglicherweise dergleichen beabsichtigt, aber der Componist läßt sich, vielleicht um geistreich zu scheinen, verleiten, Molltöne und ein piano hineinzubringen; auch ist der Satz zu ausgesponnen, um eine Verdichtung der Idee zuzulassen, und so verläuft sich denn auch jenes schwungvolle Motiv in wenig wirksame Gänge, welche durch den folgenden Mittelsatz in E-dur nicht eben sonderlich verfügt werden. Die Melodie dieses 2. Thema's (Takt 81 ff.) ist nahezu langweilig mit ihrem viertaktigen Stehenbleiben auf demselben Fleck. Uebrigens ist dieses Finale durchaus rhythmisch lebendig, und wenn es auch aus den angeführten Gründen keine tiefere Wirkung macht, so ist doch immer erfreulich genug, wenn ein „Theoretiker“ eine solche Herrschaft über die Form zeigt, wie hier der Fall. Denn die gelehrtesten Leute sind oft in diesem Punkte gerade am unfähigsten, und worüber das eigentliche Talent spielend hinwegkommt, darüber brüten Jene die längste Zeit ohne je aus dem Ei ein lebensfähiges gesundes Junge hervorzubringen.

Die Ausstattung des Opus durch die Verlagshandlung ist ebenso solid als geschmackvoll.

Locales.

Aus den Prüfungen des Vereins zur Beförderung echter Kirchenmusik.

S. B. Der „Verein zur Beförderung echter Kirchenmusik" in Wien gehört zu den beklagenswerthesten Aschenbrödeln unserer guten Stadt. Sein löbliches Bestreben, den künftigen Land Schullehrern (Präparanden) jenen Musikunterricht angedeihen zu lassen, dessen sie so sehr bedürfen, um in ihrer späteren Stellung einem Kirchenchor und dem Musikunterricht der Jugend würdig vorzustehen, findet weder vom Staat, noch von der Commune Wiens, noch von der reichen Kirche, sondern nur von einigen wenigen Privaten eine keineswegs ausreichende Unterstützung, und in Folge des Mangels an Mitteln war auch die Leitung des Vereins durch eine ziemliche Reihe von Jahren mangelhaft und unzureichend. Erst in den letzten Jahren, wo man wenigstens zu einer richtigen Ansicht über das Orgelspiel und den Orgelunterricht gekommen war, hat der Verein eine nicht zu unterschätzende Bedeutung gewonnen; — und gerade in diesem Moment ist er, wie wir hören, nahe daran — sich aufzulösen! Man munkelt nun in der Stadt von einer wünschenswerthen Verschmelzung des Instituts mit dem Conservatorium. Daß es unter der Aegide der jetzigen rüstigeren Direktion der Gesellsch. d. M. dabei in künstlerischer Hinsicht nur gewinnen könnte, steht für uns außer Frage. Daß namentlich der Orgelschule bessere Talente zugeführt werden würden, und der Pflege des Orgelspiels nicht das Beigewicht oft ganz unmusikalischer, unbegabter Jünger des Lehrfaches nachschleppen würde, ist sicher. Aber der eigentliche Zweck des Instituts würde dadurch nicht eher gefördert werden, als bis in Oesterreich der Schullehrerstand überhaupt mehr Berücksichtigung und Förderung finden, und die Ansicht zum Durchbruch gekommen sein wird, daß schon bei der Aufnahme der sich für das Lehrfach Meldenden musikalische Anlage als durchaus erforderlich betrachtet werden muß. Der Schullehrer repräsentirt auf dem Lande oft allein Kunst und Wissenschaft, und muß daher in der Lage sein, auch die Pflege der Musik einigermaßen anzuregen und zu leiten. Das ist freilich nur im freien Staat möglich und nothwendig; wenn aber Oesterreich ein „freier Staat" sein und bleiben will, so ist auch dieser Sache alle Aufmerksamkeit zuzuwenden, und wir wundern uns nur, daß die politische Presse, die doch Alles aufstöbert, über die Bildung der Schullehrer in Oesterreich und gar über die musikalischen Anforderungen, die man an sie stellen muß, kein Wort zu sagen weiß.

Nach dieser Einleitung, die uns der Leser zu Gute halten wird, berichten wir, daß in der am 15. Juli Nachmittags stattgefundenen Prüfungs-Produktion auf der neuen Tiß'schen Orgel die Zöglinge Rippka, Nedheim, Reisner, Eibel und Brix Orgelwerke, größtentheils mit obligatem Pedal, von Joh. Schneider, Eberlin, Rink, Hesse und Preyer sehr wader ausgeführt haben. Die gewählten Stücke waren zwar durchgehends etwas zu lang und fast zu schwer, um so ehrenvoller darf man die Besiegung aller Schwierigkeiten durch den wackern Professor Ed. Köhler und seiner genannten Eleven nennen, welche aber, wenn wir recht berichtet sind, keine „Präparanden" waren, sondern sogenannte Externisten, die gegen Schulgeld den Unterricht mitgenießen. Es war in der That für Wien eine überraschende neue Erscheinung: von jungen Zöglingen solche Sicherheit, Fertigkeit und Präcision auf dem schwierigen Instrument, namentlich aber ein so geregeltes, sauberes, streng gebundenes obligates Pedalspiel zu vernehmen. Dieser Erfolg wird hoffentlich seine guten Früchte bringen, sollte auch der „Kirchenmusikverein" als solcher zu Grunde gehen.

Die übrigen Nummern des Programms bestanden aus Chören mit Begleitung von Orgel, zum Theil auch von Streichinstrumenten. Obwohl nun der Verein in den Herren Förchtgott (Gesang), und Dont (Violine) sehr tüchtige Lehrkräfte besitzt, so war doch die Ungunst der Verhältnisse, namentlich die Qualität der Lernenden zu merkbar, als daß man sich dabei musikalisch hätte erbauen können. Es klang eben, wie — Landmessen auf dem Lande klingen.

Die Petition an den Reichsrath.

Die in der vorigen Nummer erwähnte Denkschrift der Wiener Künstler und Schriftsteller an den Reichsrath, welche in mehreren hiesigen Buch- und Musikalienhandlungen zur Unterschrift auflieg, lautet in ihrem Eingang:

„Als die Staatsregierung zum ersten Mal die Gedanken und Grundsätze aussprach, auf denen ein freies und mächtiges Oesterreich aufgebaut werden soll, erkannte sie an, daß auch die Wissenschaft eine dieser Tragsäulen sein müsse. Sie umschloß mit diesem Begriff selbstverständlich auch die Kunst und hob hiedurch die Künstler Oesterreichs nicht nur ermuthigt, sondern auch berechtigt, ihre Stimme zu erheben und die Berathung auch ihrer Bedürfnisse dem Reichsrathe für einen geeigneten Moment zu empfehlen.

Die Kunst in Oesterreich war bisher im besten Falle nur — geduldet und noch glücklich, wenn ihr nicht als einem der Ehre wegen nicht leicht abweisbaren Gaste Hindernisse in den Weg gelegt wurden. Sie empfing statt Anmunterung Demüthigung, statt Beifall für ihre Schöpfungen oft den Befehl zu verstummen, oder sich über die Gränzen und noch da nicht ungefährdet zu flüchten. In keinem Falle hatte sie das Recht zu sagen und darzustellen, was das innerste Herz, den Geist der Völker bewegte, was ein freies Vaterland verherrlichen kann. Die bildende Kunst blieb bis in die neueste Zeit ohne nationale Aufgaben, die höchsten Ziele waren ihr verwehrt, und mancher Künstler, den Oesterreich mit Stolz seinen Sohn nennt, erreichte sie nur dadurch, daß er Oesterreich, wenn auch mit Schmerz, den Rücken wendete.

Nur die Musik, wiewohl auch ohne Anmunterung und Pflege vom Staate, nur als ergiebige Quelle der Erheiterung und Unterhaltung betrachtet, war durch ihr — mehr dem Reich der Empfindung angehöriges Wesen von Censur und Verbannung weniger bedroht und genoß einer ungestörteren Entfaltung.

Damit wir Alles in Einem sagen: Der Kunst in Oesterreich fehlte die Freiheit, ohne welche sie ihre eigenen höchsten, wie ihre sittlichen und nationalen Aufgaben nicht lösen kann. Die Genien in unserm Vaterlande, und es lebten und leben deren eine glänzende Reihe, konnten im glücklichsten Falle nur zeigen, was sie vermocht hätten, wenn ihnen ein freies Schaffen gegönnt gewesen wäre.

Es ist in diesem Augenblicke lebendiger als je das große Streben darauf gerichtet, ein einziges Oesterreich, ein Gesammtgefühl der politisch gebotenen Zusammengehörigkeit der Völker wachzurufen. Sollte die Kunst nicht auch ein einziges großes Vaterland auf idealem Gebiete anstreben und zu vollenden suchen? Jede Nation, wenn sie eine Machtstellung gewann, welcher Regierungsform sie sich auch fügte, hat aus innerem Drange, aus politischer Ueberzeugung oder doch aus Klugheit der Kunst gehuldigt — und selbst die größten Erschütterungen, denen der staatliche Bau Italiens und Frankreichs zu verschiedenen Zeiten ausgesetzt war, haben den Cultus des Schönen nicht zu stören, die Pflege der Kunst nicht zu unterbrechen vermocht.

Doch nicht allein das nationale Bewußtsein und der Nationalruhm, auch der Nationalreichthum wird durch sie gefördert, denn Form und Farbensinn, der Sinn des Schönen wird unwillkürlich im Volke geweckt und gepflegt. Großartige Bestellungen heben nicht allein die Kunst selbst; Industrie und Handwerk werden durch sie geistig und materiel direct unterstützt. Das Land, das für den Geschmack der civilisirten Welt den Ton angibt, verdankt den Sieg seiner Industrie und seiner Handwerke größtentheils dem Einfluß der richtig gepflegten Kunst; so zahlt sie an Besitz und Segen reich zurück, was an sie verschwendet scheint.

Wir erkennen es wohl, daß sich das ideale Ziel einer siegreichen Kunstherrschaft nicht mit wenigen raschen Schritten erreichen läßt; aber die Wege zu demselben in kurzen Zügen an-

zugeben, das möge den Unterzeichneten gestattet sein Zweierlei begehrt die Kunst vom Staate: Freiheit und Förderung. Beide Begriffe fließen im Gebiete der Kunst in einander, denn für einzelne ihrer Zweige liegt die Förderung nur in der Freiheit, bei andern die Freiheit eben in der Förderung. Preßfreiheit im edelsten Sinne, die keine andere Schranke kennen darf, als die des Gesetzes, ist die erste und wichtigste Förderung.

Während nach der einen Richtung — der Freiheit — der Staat nur Schranken wegzuräumen hat, muß er nach der andern — der Förderung — selbst hilfreiche Hand bieten. Wir wollen Specielles für die einzelnen Künste hier andeutungsweise erwähnen."

Nachdem dann über die Dichtkunst, namentlich die dramatische, die betreffenden Wünsche ausgesprochen worden, läßt sich die Denkschrift über die Musik aus wie folgt:

„Es müßte principiell anerkannt werden, daß die Musik, namentlich einer ihrer Hauptzweige, der Gesang, zu den Grundlagen der elementaren Bildung gerechnet werde, daher ein obligater Unterrichtsgegenstand in öffentlichen wie in Privatschulen sein müsse. In Folge dessen wäre die Reorganisirung oder vielmehr Errichtung musikalischer Bildungsanstalten für Volksschullehrer unerläßlich, da der bis jetzt in den sogenannten pädagogischen Cursen ertheilte Unterricht völlig mangelhaft ist. An höheren öffentlichen Lehranstalten, wie Gymnasien, Lyceen, selbst Universitäten, wären Gesangslehrer und Musikdirectoren wünschenswerth. Errichtung von Conservatorien, Opernschulen würde das im Großen für die musikalische Kunst erzielen, was in dem Vorangehenden für den Unterricht in Musik und Gesang als möglich dargestellt wurde. Reisestipendien, Nationalbelohnungen und Pensionen wären für Musiker, die ein hervorragendes Compositionstalent zeigen, oder durch eine Reihe von Kunstwerken sich bewährt und ausgezeichnet haben, wie für bewährte dichterische Talente auszusetzen."

Schließlich wird auch für die bildende Kunst in ähnlicher Weise plaidirt und zum Schluß heißt es:

„Nach diesen Andeutungen, die den Stoff keineswegs erschöpfen, durch welche die Unterzeichneten nur auf die Vielseitigkeit dieser Frage hinzuweisen versuchten, wenden sie sich an den hohen Reichsrath mit der Bitte, derselbe wolle anerkennen:

1. Daß es der Würde des österreichischen constitutionellen Großstaates angemessen sei, auch die Kunst von den auf ihr lastenden Fesseln zu befreien und ihr die volle Freiheit zu idealen Schöpfungen sich und dem Vaterlande zum Ruhme wiederzugeben;

2. daß die Kunst, wie jeder andere geistige Factor eine Kraft sei, deren Förderung zu den Aufgaben des Staates gehört;

3. demgemäß in dem festzusetzenden Budget für den Staatshaushalt auch für Kunstzwecke eine angemessene Summe zu votiren."

Zeitungsschau.

G. N. Eine der Nummern der „Revue et gazette musicale de Paris" bringt einen Bericht über das diesjährige niederrheinische Musikfest in Aachen und eine Art Kritik der dort aufgeführten hohen und großen Messe von Beethoven op. 123. Wir entnehmen derselben, blos um einerseits die Oberflächlichkeit und Uebertreibung des Urtheils und andererseits den Contrast desselben gegen die wohl jetzt allgemeine Ansicht der deutschen Musiker und des deutschen Publikums über jenes Werk zu zeigen, Folgendes:

Das Kyrie der Messe, so schreibt der Correspondent der Revue, hat, wenn auch in einer verwickelten und wenig correcten (!) Art geschrieben, im Anfang einen recht schönen Zug. Das Christe ist weniger glücklich, die Motive sind gemein und erinnern, abgesehen von der überladenen Instrumentation, an den Styl der deutschen Kapellmeister in der Mitte des 18. Jahrhunderts (!) — Das Gloria ist eines der Stücke, die am wenigsten befriedigen. In den Gedanken fehlt augenscheinlich die Ordnung und der Text befindet sich in einem sonderbaren Durcheinander. Beethoven wußte bei seinen letzten Schöpfungen nie (!) das Ende zu finden; das zeigt sich auch hier bei der Wiederaufnahme des letzten Themas des Gloria, bei den Worten in gloria Dei patris Amen, wo er nämlich diese Worte wieder aufnimmt um sie in einer langen und ziemlich mittelmäßigen (!) Fuge zu bearbeiten und dann, wo jeder andere Componist geschlossen haben würde, noch das Gloria in excelsis Deo mit seinem ersten Motiv in einem Presto wiederbringt. Der Anfang des Credo ist schön, wird aber bald durch Beethoven's Sucht, die Singstimmen nicht nach ihrem natürlichen Umfang zu verwenden, verdorben; kaum sind zwanzig Takte vorüber, so muß der Sopranchor das hohe b herausschreien und dazu das Wort omnipotentem aussprechen. Im Adagio-Satz Et incarnatus est erkennt man den Beethoven'schen Genius; aber von dem Et ascendit an bis zur Fuge Et vitam venturi wird der Gedankengang weitläufig und die Form verwickelt. — Der Grundgedanke des Benedictus ist von der größten Schönheit; unglücklicher Weise ist aber der ganze Satz drei- oder viermal zu lang (!) — Das Agnus Dei hat denselben Fehler in einem höhern Grade; allein es leidet nicht bloß an dem Uebermaß der Länge sondern der Text geräth auch in einen Widerspruch mit dem Charakter der Musik. Nachdem der Componist zu Genüge die Worte Dona nobis pacem in einem sehr heitern (fort jovial) Ton durchgeführt hat, kommen Trompeten und Pauken, machen einen Kriegslärm, die Singstimmen bringen recitativartig das Agnus Dei qui tollis, nehmen aber dann wieder das Dona nobis pacem auf" u. s. w.

Nachrichten.

In Paris wurde eine Erstlingsoper: „Marianne" von dem bekannten Claviervirtuosen Th. Ritter aufgeführt. Sie wird als ganz bedeutungslos geschildert. — H. Berlioz's „Les Troyens" sind auf Befehl des Kaisers zur Aufführung in der großen Oper angenommen worden.

Ein Münchner Lokalblatt enthielt kürzlich ein Inserat des kolossalen Inhalts, daß ein Herr Ritter v. Spengel tausend deutsche Gesänge für Streichtrio und Quartett arrangirt (!) hat, welche in 35 Foliobänden dem Kunsthandel zur Verfügung gestellt werden!!

Die Concertsaison in Spaa wurde durch Frau Cl. Schumann eröffnet.

In Stuttgart sind die Herren Singer und Goltermann engagirt worden.

In Weimar fand in den Tagen vom 24.—27. Juni das „Allgemeine Thüring'sche Männergesangsfest" unter zahlreicher Betheiligung und in befriedigender Weise statt.

Die Herren Alex. Schmidt aus Moskau (Cellist), und Jfld. Seiß aus Dresden (Pianist) sind in Cöln angestellt worden.

Wien.

Die von uns schon in Nr. 7 d. Bl. angekündigte Subscription zur Errichtung eines Denkmals für Cherubini in Florenz, liegt nunmehr in hiesigen Musikalienhandlungen auf, und werden daselbst Beiträge angenommen.

Die oben mitgetheilte Petition an den Reichsrath weist unter den hiesigen Musikern bis jetzt wenig Unterzeichner auf. Hoffentlich finden sich dieselben noch zusammen, denn es wäre doch eine rechte Schande und ein abermaliger Beweis für den Mangel an Gemeingeist unter denselben, wenn eine Bitte um staatliche Förderung und Begünstigung der Kunst bei der dem Künstlern selber keine Unterstützung fände!

Vom Conservatorium der Musik.

In der Schule für Knabengesang werden Schüler aufgenommen. Dadurch bietet sich Familien Gelegenheit, ihren Söhnen eine kunstmäßige Bildung im Gesang zu verschaffen. Der Unterricht beginnt am 1. Oktober l. J. und wird dreimal in der Woche, Montag, Mittwoch, Freitag von 11 bis 12 für die erste, von 12 bis 1 Uhr für die zweite Klasse ertheilt. Schüler, deren Stimmmittel bei der Aufnahmsprüfung als geeignet für die Ausbildung erkannt werden, sind vom Unterrichtsgelde frei. Anmeldungen zur Aufnahme geschehen in der Kanzlei des Musikvereins (Tuchlauben Nr. 558).

Berichtigung.

In der vorigen Nummer ist bei der Recension über die Variationen von Holstein die Ueberschrift: „Werke für Pianoforte allein" weggeblieben.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wesselly und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 30. Wien, 29. Juli 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Ferdinand Hiller über R. Wagner's Broschüre: „Zukunftsmusik, Brief an einen französischen Freund." (Schluß.) — Recensionen. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Musikalienanzeiger.

Ferdinand Hiller

über R. Wagner's Broschüre:

„Zukunftsmusik, Brief an einen französischen Freund."

(Aus der Kölnischen Zeitung, Dezember vor. Jahres.)

(Schluß.)

Ist es möglich, daß ein Dichter ein dramatisches Kunstwerk schaffe, welches im höchsten Sinn des Wortes musikbedürftig ist, wenn er ganz ungehindert und frei seiner poetischen Eingebung folgt? Es ist das offenbar nicht möglich — er muß, wenn man ihn auch von jeder Rücksicht gegen sogenannte musikalische Formen entbindet, doch sich auf diejenigen Regionen beschränken, welche überhaupt noch musikalisch ausdrückbare Empfindungen in sich enthalten. Kann der Tonsetzer, indem er an die Composition einer Oper geht, mit derselben, nur durch die Natur der musikalischen Gesetze gehemmten Freiheit verfahren, wie bei der Composition einer Symphonie? Gewiß nicht — er hat den innerlichen und äußerlichen dramatischen Forderungen Genüge zu leisten und muß den rein musikalischen Maßstab bei Seite legen. Man sieht, es ist eine Allianz zweier Gewalten, welche, um zusammenwirken zu können, sich gegenseitig Concessionen zu machen gezwungen sind. Das Maß dieser Concessionen zu bestimmen, ist die eigentliche Streitfrage, welche seit den Zeiten Gluck's so oft die Geister in Bewegung gesetzt hat. Sie bildet, wenn man sie einer Masse hohler Phrasen und nebensächlicher Details entkleidet, den Kern der so geräuschvollen so viele Federn in Bewegung setzenden Wagner-Frage. Die eigentliche Beantwortung derselben ist aber nur — durch Kunstwerke, nicht durch ästhetische Wortgefechte möglich. Ein Drama zu erfinden, in welchem die Conflikte sich der Hauptsache nach auf solche beschränken, die aus der Welt der Empfindungen hervorgehen, dessen Handlung „mit bedächtiger Schnelle" sich so bewege, daß es die Theilnahme stets rege halte, ohne deßwegen der Musik zu verbieten, sich mit der ihr nothwendigen Breite zu entwickeln, dessen poetischer Dialog endlich nicht so viel ausspreche, um die Musik überflüssig, und nicht so wenig, um sie unmöglich zu machen, dessen Diktion den Componisten weder durch überschwängliche Schönheit — noch Plattheit — zur Verzweiflung bringe, das ist gewiß keine leichte, aber auch keine bisher ungelöste Aufgabe. Keine leichte Aufgabe ist es auch für den Componisten, indem er im Ausdrucke jeder Situation, jedem Charakter, jedem Wort und der Totalstimmung des Drama's gerecht zu werden versucht, seinem Werke nicht die musikalische Schönheit zu nehmen und, indem er der Dichtung so viel zu Liebe thut, seiner Kunst nicht zu nahe zu treten. Der Vorwurf, den Wagner der bisherigen Oper (in allzu vielen Fällen gewiß nicht mit Unrecht) macht, ist der, daß der Musiker zu große Concessionen verlangt, und daß sie ihm der Dichter nur gar zu bereitwillig zugestanden — der Vorwurf, den wir ihm machen, ist der, daß er oft zu Gunsten der Bühne der Musik und den tiefsten Bedingungen ihrer Existenz ziemlich frevelhaft zu Leibe gegangen. Seine Anhänger mögen das nicht gelten lassen; wir aber können nicht zugeben, daß die bedeutendsten der bisher geschaffenen Opern, nicht allein was die Musik, sondern auch was die Gedichte betrifft, sich zu seinen Werken (denn nur durch diese bekommen wir eine ungefähre Anschauung von seinem Ideal) wie „der Affe zum Menschen" verhalte — und wenn man von manchen Seiten eine so starke Opposition gegen ihn gemacht, so lag ein Hauptgrund in der fanatischen Ueberschwänglichkeit mancher seiner Parteigänger, die ihn auf eine Höhe zu heben versuchten, auf welche er nicht hin gehört.

Das Eigenthümliche und Geniale Wagner's besteht nämlich vor Allem in seiner Vielseitigkeit. Als er in Dresden seinen „Tannhäuser" aufführte (man war damals weit davon entfernt, ihn zu einer Art von poetisch-musikalischem Messias zu machen), mußte jeder, der das Theater verließ, sich sagen, daß trotz allem, was man auszusetzen fand, die aufrichtigste Anerkennung einem Manne gebühre, der den Stoff dieser Oper sich ausgedacht, ihn sprachlich und musikalisch ausgeführt und schließlich das Werk so vortrefflich einstudirt und in Scene gesetzt hatte. Von da aber bis zu einer Vereinigung der Kräfte eines Shakespeare und eines Beethoven in Einem Kopf war ein großer Schritt — und wenn jeder Gebildete zugestand, daß Wagner's Gedicht sich in der Conception und in der Ausführung über die in Deutschland herrschende Opernfaktur erhob, so konnte man doch darin eben so wenig ein literarisches Zeugniß ersten Ranges erblicken, als die Musik trotz mannigfach Interessantem und Wirkungsvollem dem an die Seite zu stellen war, was unsere großen Componisten geleistet, während in denjenigen Theilen, welche manche als das Bedeutendste darin erhoben, man eher einen Mangel als einen Fortschritt empfand. Es ist dieses Letztere nämlich ein häufiges Drangeben des wahrhaft Musikalischen zu Gunsten des Deklamatorischen, worüber ich mich noch näher aussprechen muß.

Die Theorien eines Künstlers nehmen ihren ersten und tiefsten Ursprung in den Kräften und Neigungen, mit welchen er geboren. Wir haben erfahren, daß es vom Hause aus ein leidenschaftlicher Trieb zum Theater war, der Wagner erfüllte, und in welchem die Musik erst später eine Stelle fand. Die primitive instinktive Freude am rein Musikalischen geht ihm ab, mag er auch von den Schöpfungen eines Beethoven noch so erfüllt sein. Der „Brief", der uns beschäftigt, weist oft genug darauf hin. Die sogenannte „Opern-Melodie" behandelt er stets mit souveräner Verachtung und schwärmt dagegen für die „unendliche Melodie." Es gibt aber gar keine unendliche Melodie, so wenig wie speciell Opern-Melodien — es gibt musikalische Gedanken, die enger und breiter ausströmen, die schablonenhaft oder originel gebaut, die ausdrucksvoll oder ausdruckslos, trivial oder edel sind. Aber eine erkennbare Form muß ein musikalischer Gedanke haben, wenn er Charakter und

sinnlichen Reiz in sich verbinden soll. In dem wundervollen Gefüge, in welchem ein Beethoven seine Ideen verbindet, ausführt und in den lebensvollsten Wendungen wiederholt, mag Wagner immerhin „eine idealistische Tanzform" finden — faktisch bleibt es, daß der freieste Meister gerade auch darin so groß war, daß er seinen Melodien eine Form zu geben wußte, so stark und fest, als wären sie in Erz gegossen. „Eine einzige, genau zusammenhängende Melodie" ist aber ein Beethoven'scher Satz keineswegs, sondern eine Verkettung von Melodien und deren Ausführung zu einem einheitsvollen Kunstwerk. Jene ursprüngliche musikalische Erfindungsgabe, welche allen großen musikalischen Genien verliehen war, und welche sich vor Allem in der Schöpfung solch gleichsam greifbarer Motive zeigt, ist die schwächste Seite in Wagner's Talent. Es ist aber eine Undankbarkeit von ihm, wenn er der „Opern-Melodie" so böse entgegentritt; denn denjenigen Stücken in seinen Opern, in welchen es ihm gelungen, Melodien, mithin Opern-Melodien zu geben, wie beispielsweise Pilger-, Chor und Festmarsch im „Tannhäuser", verdankt er trotz alledem seine stärksten musikalischen Erfolge.

Wenn ich indeß geäußert, daß Wagner die reine Aufnahme reiner Musik nicht gegeben sei, so sind dies hauptsächlich einige andere Stellen seines „Briefes", welche darauf hinweisen. Nachdem er nämlich von der Symphonie wie von „einer Offenbarung aus einer andern Welt" spricht, die sich uns mit so überwältigender Ueberzeugung aufdrängt und unser Gefühl mit einer solchen Sicherheit bestimmt, daß die logisirende Vernunft vollkommen dadurch verwirrt (?) und entwaffnet (?) wird, äußert er kurz nachher, daß die Frage nach dem Warum? auch bei Anhörung eines symphonischen Tonstückes nicht gänzlich zum Schweigen gebracht werde, und sogar „in das causale Vorstellungs-Vermögen des Zuhörers eine Verwirrung bringe, die ihn nicht nur zu beunruhigen im Stande sei, sondern auch der Grund eines gänzlich falschen Urtheils werde." Das Mysteriöse im Eindruck hoher Instrumental-Musik mag und soll den Philosophen zur Erforschung des Warum? anregen — daß der unmusikalische, aber nicht phantasielose Zuhörer die Frage aufwirft, nicht nach dem Warum?, sondern nach dem „Was soll es bedeuten?", mag hingehen — daß aber der musikalische Zuhörer, und vollends der Musiker selbst, nicht eine Symphonie Beethoven's als eine in sich ganz vollendete, abgeschlossene, die musikalische Logik, die einzige, welche hier zur Sprache kommt, durchaus befriedigende Schöpfung aufnehme, ohne nach etwas Anderem zu fragen, ist kaum begreiflich. Wer nach dem Genuß eines solchen Werkes irgend eine Erklärung verlangt, mag einen ganz gebildeten Geist besitzen, aber gewiß keine eigentlich musikalische Natur.

„Diese störende und doch so unerläßliche Frage in einem Sinn zu beantworten, daß sie von vorn herein durch Beschwichtigung gewissermaßen eludirt wird, kann nur das Werk des Dichters sein", fährt Wagner fort, und zwar müsse das im Drama geschehen. „Das Drama, im Moment seiner wirklichen scenischen Darstellung, erweckt im Zuschauer sofort die intime Theilnahme an einer vorgeführten, dem wirklichen Leben, wenigstens der Möglichkeit nach, so treu nachgeahmten (?) Handlung, daß in dieser Theilnahme das sympathische Gefühl des Menschen bereits selbst in den Zustand der Ekstase geräth, wo er jenes verhängnißvolle Warum? vergißt und somit in höchster Anregung willig sich der Leitung jener neuen Gesetze überläßt, nach welchen die Musik sich so wunderbar verständlich macht und — in einem tiefen Sinn — zugleich einzig richtig jenes Warum? beantwortet."

Oder in flacher Ausdrucksweise: wenn die Musik auf Worte gesungen wird, von bestimmten Individuen und in deutlichen Situationen, so weiß Jeder, was sie ausdrücken soll. Aber damit ist sehr wenig gethan; denn wenn die Musik nicht schön ist, so wird durch die Beantwortung des Warum? kein Herz warm gemacht, und wenn sie in ihrer Schönheit ihre Macht ausübt, so bleibt die Stärke dieser Macht eben so wunderbar, wenn ihr Worte zu Grunde liegen, wie wenn das nicht der Fall. Ja, sie wird noch wunderbarer — denn die Macht des Wortes, die höchste auf Erden, sie verschwindet vor ihr.

Wer hat nicht die alltägliche Erfahrung gemacht, daß das herrlichste Gedicht nicht im Stand ist, in einer schlechten Composition zu wirken? daß aber mittelmäßige Textesworte nicht allein schöner Musik keinen wesentlichen Eintrag thun, sondern sogar durch sie in eine höhere Sphäre gehoben werden? Es ist eine gar nicht bestreitbare Wahrheit, daß in der Verbindung der Poesie mit der Musik die unmittelbare und stärkere Wirkung von der letzteren ausgeübt wird. Wenn wir nun Wagner vorwerfen, daß er allzuhäufig das wahrhaft Musikalische zu Gunsten des Declamatorischen dran gibt, auch in Momenten, wo es durchaus nicht durch die Wichtigkeit der Worte bis zu einem gewissen Grad nothwendig sein mag, so finden wir doch zu gleicher Zeit eine Entschuldigung für ihn dabei in seiner Doppelnatur als Verfasser und Componist seiner Dramen. Aber wir verwahren uns dagegen, daß das Resultat einer ganz individuellen Begabung, die man zugleich übervollständig und unvollständig nennen kann, zur Norm erhoben werde, daß man aus einem Mangel einen Fortschritt feststelle. Mögen Wagner's Anregungen dahin wirken, daß von besseren Dichtern dem Componisten bessere lyrische Dramen gegeben werden; möge er die deutschen Componisten, die es vorher nicht wußten, belehrt haben, daß man nicht nach französischer oder italienischer Schablone zu arbeiten braucht, um Effekt zu machen; dagegen ist gewiß nichts einzuwenden. Aber die Tonsetzer, die zu seiner Fahne schwören, mögen überzeugt sein, daß sie ins Bodenlose versinken, wenn sie nicht, auch auf der Bühne, selbstständig musikalisch Schönes bieten — denn neben und über allem Reiz, welchen Handlung, Sage und Bilder und Reime ausüben mögen, verlangen die Menschen, wenn sie einmal Musik hören, auch echte Musik zu hören.

Aber die Erfolge Wagner's sprechen für ihn — er sagt es uns selbst. Ja und nein. Nach vielen, größtentheils überflüssigen Wortgefechten hat man Wagner's Opern ins Repertoire aufgenommen, wo sie zwischen den Werken der Componisten aller Nationen ihren Platz finden, ohne deren Wirkung irgend Eintrag zu thun — ein Beweis, daß sie auf der einen Seite dem früher Geleisteten nicht so fern standen, und daß sie auf der andern nicht mächtig genug sind, um wirklich reformatorisch auf den Geschmack des Publikums zu wirken. Das gesteht übrigens Wagner, in Bezug auf den „Tannhäuser" wenigstens, selbst zu, denn er sagt: „Sollte mir die Freude bereitet sein, meinen „Tannhäuser" auch vom Pariser Publikum mit Gunst aufgenommen zu sehen, so bin ich sicher, diesen Erfolg zum großen Theile nach dem sehr kenntlichen Zusammenhang dieser Oper mit denen meiner Vorgänger, unter denen ich Sie vorzüglich auf Weber hinweise,-zu verdanken." (Der Zusammenhang des „Lohengrin" mit Weber möchte nicht viel weniger ersichtlich sein.) Aber er deutet an, daß Weber der „Galerie" noch Zugeständnisse gemacht (?), während er sich von jeder Concession fern gehalten. In das Abwägen dieser Concessionen kann hier, wo es sich nur darum handelt, die wesentlichsten Gesichtspunkte festzustellen, nicht eingegangen werden; aber wenn die Verweigerung gewisser Concessionen Muth beweist, beweist sie doch nicht immer Weisheit.

Indeß will Wagner gar nicht an seine früheren Werke „die strengsten", aus seinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen gestellt wissen — dies gesteht er nur zu für sein neuestes, zwar veröffentlichtes, aber noch nicht aufgeführtes Werk, „Tristan und Isolde." „Nicht", sagt er uns, „weil ich es nach meinem System geformt hätte, denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen, sondern weil ich hier endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, daß ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein

System weit überflügelte." In dieser Oper hat er zum Orchester des Symphonikers gegriffen und sich vom Dichter (der er ja selbst) zurufen lassen: „Spanne deine Melodie kühn aus, daß sie wie ein ununterbrochener Strom sich durch das ganze Werk ergieße; in ihr sage du, was ich verschweige, weil nur du es sagen kannst, und schweigend werde ich Alles sagen, weil ich dich an der Hand führe." „In Wahrheit ist die Größe des Dichters am meisten darnach zu ermessen, was er verschweigt, um uns das Unaussprechlichste selbst schweigend nur sagen zu lassen; der Musiker ist es nun, der dieses Verschweigen zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie." (!!)

Das Orchester soll hier zum Drama in ein ähnliches Verhältniß treten, wie es ungefähr der tragische Chor der Griechen zur dramatischen Handlung einnahm — aber wieder auch nicht, denn jenes war reflektirender Art und stand der Handlung gegenüber, das Orchester nimmt aber an allen Motiven derselben innigsten Antheil und daselbe große Ganze dieser symphonistischen Oper (ich gebe nur kurze, aber genaue Andeutungen von dem, was Wagner sagt) wird den Eindruck machen, den die durch und durch beseelte Natur mit ihren tausend Stimmen, etwa im Walde, auf den sich ihr Hingebenden macht.

Die Partitur von „Tristan und Isolde" ist erschienen, und ich habe sie, so genau es mir möglich war, durchgelesen. Es kann mir aber nicht in den Sinn kommen, hier ein Urtheil darüber fällen zu wollen. Was die Musik dieser Oper von allem bis jetzt im Bereiche der Tonkunst Geschaffenen vollständig unterscheidet, ist, daß sie nur noch leise Andeutungen, nicht einer schablonenhaften „Opern-Melodie", sondern irgend einer vocalen Melodie enthält. Das Orchester bildet ein unaufhörliches, sehr complicirtes Tongewebe und gibt bei Weitem den hauptsächlichsten Theil dessen, was der Componist auszudrücken versucht. Gelingt es Wagner, dieses Werk auf wirkungsvolle Weise in's Leben treten zu lassen, so wird man mit Fug und Recht von ihm sagen können, daß er nicht allein Ungehörtes, sondern auch Unerhörtes geleistet.

Auf einige einzelne, im „Brief" enthaltene Bemerkungen muß ich noch zurückkommen. Wagner sagt, er habe seine theoretischen Schriften in einem „abnormen" Zustande, geschrieben, der sein Gehirn „fremdartig bedrückte", und scheint fast deren Abfassung zu bereuen. Eine unbefangenere Würdigung wäre möglicher Weise seinen Opern (wenn ich seine dramatischen Werke so zu nennen mir erlauben darf) ohne jene Schriften geworden, aber auch eine viel weniger geräuschvolle. Daß die Kritik sich ihm theilweise sehr oppositionell gezeigt, ist nicht zu bestreiten — nicht zu bestreiten ist aber auch, daß andertheils seine Anhänger die Presse mit ihren Lobpreisungen in einer Weise angefüllt, wie es vielleicht noch nie, den größten Erscheinungen gegenüber, der Fall gewesen. Wenn Wagner nun sagt, daß seinen bekannten Opern von der musikalischen Kritik, theilweise seiner Theorien wegen, so übel mitgespielt worden sei, trotzdem diese Werke vor der Entstehung seiner Schriften geschaffen waren, so sollte er dabei nicht vergessen, daß eben diese Werke auch von seinen Anhängern als Belege für die Vortrefflichkeit seiner ästhetischen Ansichten hingestellt worden sind. Was dem Einen recht ist, ist dem Andern billig.

Da man gewohnt ist, Wagner und Liszt als denselben Ansichten huldigend genannt zu hören, so muß im Hinblick auf die symphonischen Dichtungen des Letzteren, folgender Ausspruch Wagner's bemerkenswerth erscheinen: „Nicht ein Programm, welches die hinderliche Frage nach dem Warum? mehr anregt als beschwichtigt, kann daher die Bedeutung der Symphonie ausdrücken, sondern nur scenisch ausgeführte dramatische Aktion selbst."

Der ominöse Ausdruck, der den Titel des „Briefes" bildet, „Zukunfts-Musik", wird nur ganz nebenbei behandelt, als ein mißverständlich aus dem Begriff des „Kunstwerkes der Zukunft" hergeleiteter. „Das Gespenst der Zukunfts-Musik", wie es Wagner bezeichnet, wird jeder, der es mit der Musik ehrlich meint, herzlich gern verschwinden sehen, um zu den einfachen Bezeichnungen guter und schlechter, schöner und trivialer Musik zurückzukehren.

Obwohl ich nur den geringsten Theil dessen ausgesprochen, was die Durchlesung der Wagner'schen Broschüre in mir angeregt, will ich meinen vielleicht schon allzulangen Brief hier schließen. Möchten diese flüchtigen Zeilen in etwas dazu beitragen, „viel Irrthum und Vorurtheil zu zerstreuen" — und von extremen Ansichten zurückzuführen, welche, je länger sie sich geltend machen, je mehr Unheil anzurichten angethan sind.

Recensionen.

Theodor Leschetizky: Deux Mazurkas pour Piano op. 24.
— — Scherzino. Impromptu pour Piano op. 25.
— — Sechs Gesänge für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte op. 26.
— — Drei zweistimmige Gesänge mit Begleitung des Pianoforte op. 27.
— — Zwei Gesänge für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 28. Sämmtlich im Verlag von Peters, Leipzig und Berlin.

N. Die vorliegenden 5 Opera von Leschetizky lassen uns eine Ueberzeugung gewinnen, daß der Componist von Haus aus eine reiche musikaliche Begabung empfangen hat, daß seine Phantasie lebhaft, mannigfach erregten Stimmungen zugänglich, daß er fließend und mit Leichtigkeit arbeitet. Wir glauben im allgemeinen den Wunsch aussprechen zu dürfen, daß er sich durch diese Leichtigkeit mit welcher er produzirt nicht verführen lassen möge zu rasch und unbedacht zu arbeiten, sonoern seine Kraft sorgfältiger conzentriren, seine produktive Stimmung mehr vertiefen möge Er wird alsdann unserer Meinung nach im Stande sein, gediegenere Arbeiten als die vorliegenden zu liefern. Er wird die Klippe der Oberflächlichkeit häufiger vermeiden und mehr wirklich eigene, neue Ideen zu Tage fördern, als ihm dies in den oben angeführten Werken gelungen ist. An Herrn Leschetizkys formeller Gewandtheit ist wenig zu rügen, er hat in formeller Hinsicht sich den ganzen neuern Erwerb eines Chopin, Mendelssohn, Schumann zu eigen gemacht und versteht denselben in glücklicher Weise anzuwenden. Manchmal freilich will es uns bedünken, als ob es ihm weniger um den Beifall der Meister und Kenner, sondern zunächst um den wolfeilen Applaus der Salons zu thun sei, als ob die bloße Kokketterie mit eigenthümlicher Empfindungsweise die wirkliche Empfindung in den Hintergrund dränge, als ob die Reize Chopin'scher und Schumann'scher Modulationen von ihm zu kleinen Effekten vergeudet würden. — Op. 24 deux Mazurkas verdanken doch Chopin'schem Einflusse mehr, als ein Componist, der unabhängig schaffen will, sich erlauben sollte. Unter ihnen geben wir der ersten in C-moll den Vorzug, in der zweiten hebt der Mittelsatz in echt Chopin'scher Weise an, um sich alsbald in alleethand Phrasen zu verlieren. Der Figurenschmuck an Leschetizkys Mazurken ist noch von zu grober und majsiver Arbeit, bei Chopin ist jeder Triller jede Verzierung beseelt, ein feiner würziger Duft, der vom klingenden Blüthenkelche sich nicht trennen läßt; — es ist heutzutage freilich ein sehr bedenkliches Unternehmen Mazurkas zu componiren — nach Chopin.

Op. 25 Scherzino in F-dur ist ein Salonstück, dem eine sehr unbedeutende Idee zu Grunde liegt. Die Ausführung ist außerordentlich a l'impromptu. abgebrochen ohne innern lebendigen Fluß und läßt nicht einmal einen frischen anmuthigen Totaleindruck aufkommen. Zu solchen Nichtigkeiten sollte ein Componist der einmal edlere Ziele im Auge gehabt hat, der das Treffliche kennt und anderwärts einen gebildeten Geschmack verräth, seine

Feder nicht verwenden. Auch aus dem Impromptu, falls der Componist es der Veröffentlichung werth befunden, wollen wir die Oberflächlichkeit verbannt wissen.

Op. 26 Sechs Gesänge für eine tiefe Stimme. So viel uns davon bekannt geworden ziehen wir die Gesangcompositionen Leschetizkys den Arbeiten für Clavierfolo vor. Er erscheint uns hier ernster, edler, gehaltener. Ist es doch, als ob der poetische Inhalt des Textes günstig erregend auf seine Empfindung wirkte. Wenn gleich in den vorliegenden Liedercompositionen der Vorgang Mendelssohns und Schumanns allenthalben erkennbar ist, so begegnen uns doch auch manche eigenthümliche und überraschende Wendungen, die von einem ernsteren Nachdenken, einem tieferen Sinnen des Componisten zeugen. Die Stimme ist sangbar behandelt, fließende Melodie, eine schmuckvolle und doch nicht überladene oder den Gesang überwuchernde Begleitung und zarte Nüancirung der Empfindung empfehlen fast sämmtliche Lieder. In den drei zweistimmigen Gesängen op. 27 wäre noch die gute und sorgfältige Arbeit in der Führung der beiden Singstimmen anzuerkennen. Am wenigsten können wir uns mit dem ersten Liede aus op. 28: O komm zu mir, wenn durch die Nacht ꝛc. einverstanden erklären, so viele Mühe und Schmuck der Componist grade auf dasselbe verwandt haben mag. Die Behandlung ist manirirt, weichlich, beinahe an Kücken'sche Trivialitäten erinnernd.

Werke für Pianoforte.

Adolf Jensen: Innere Stimmen. 5 Stücke für das Pianoforte. op. 2 Verlag von Fritz Schuberth in Hamburg.

Wir gestehen daß der Titel: Innere Stimmen uns von vorn herein mit einigem Mißtrauen gegen vorliegende Composition erfüllt hatte. Grade die mittelmäßigsten musikalischen Machwerke prunken seit jüngster Zeit mit so tiefsinnigen und raffinirt ersonnenen Etiketten, daß wir jüngern Componisten von der bessern Schule und von ehrlichem Streben eine gewisse Vorsicht und Mäßigung in der Wahl der Ueberschriften nicht dringlich genug anrathen können. Eine nichtige Composition wird durch ein noch so poetisches Motto nicht inhaltsvoller und der wahrhaft poetische Inhalt macht sich auch ohne beigefügtem Denkzettel bei allen Musikverständigen verständlich.

Bei näherer Durchsicht des Jensen'schen Heftes sind wir von unserer vorgefaßten Meinung glücklich zurückgekommen und haben die Ueberzeugung gewonnen, daß der Verfasser trotz der gespreizten Ueberschrift es schlicht und ehrlich mit der Kunst meint.

Die erste Nummer der vorliegenden Clavierstücke, welche vom kommenden Frühling handeln soll, ist ein zartes anmuthiges Lied ohne Worte in G-dur. Nr. 2 in der Dämmerung will uns trotz mancher modulatorischen Eigenthümlichkeiten weniger zusagen. Wir vermissen hier jede Eigenartigkeit der Erfindung, jeder Takt des Stückes und sogar die Hauptmelodie ist so viel hundertmale in ähnlicher Weise gesagt worden, daß der neue Componist sich die Mühe der Wiederholung wohl hätte sparen können. Dasselbe gilt von Nr. 4: in Waldesstur. Ohne daß man Herrn Jensen geradezu die Entlehnung aus diesem oder jenem Werke Schumanns nachzuweisen vermöchte, drängt sich uns doch bei jedem Gedanken, jeglicher Wendung die Erinnerung an Schumann'sche Klavierstücke auf. Es ist dies eine Art der Reproduktion, die sich wahrscheinlich ohne Zuthun und Wissen des Verfassers vollzogen hat. Wir sind aber der Meinung daß ein Componist derartige Studien nicht für die Oeffentlichkeit bestimmen, überhaupt lieber auf den Namen des Componisten verzichten sollte, wenn er nicht im Stande ist etwas Selbstständiges, Eigenartiges zu leisten. Die dritte Nummer des Heftes: Humoreske in Es-dur hebt sich in dieser Hinsicht merklich vor den andern Stücken hervor. Ein frischer Fluß durchzieht den ganzen Satz und die Arbeit ist sorgfältig und gediegen. Wir hoffen, daß es dem Componisten gelingen wird bei größerer Strenge und Wahrheit gegen sich selbst einen höheren Grad der Selbstständigkeit zu erringen und daß er doch fortfahren wird durch feine Schreibweise zu zeigen, daß dieselbe sich nach den besten und trefflichsten Mustern gebildet hat.

A. Saran. Sechs Phantasie Stücke für das Pianoforte op. 2. Verlag von F. Kistner in Leipzig.

Echte, frische Phantasie, ein reges mannigfaltiges Wogen der Empfindung sprudelt in diesen 6 Klavierstücken, wenigstens in der Mehrzahl derselben. Wir begrüßen sie als Phantasiestücke in der eigentlichen Bedeutung des Wortes. Sie sind von poetischem Gemüth erfunden, ein gesunder und unmittelbarer Ausfluß des innern Singens und Klingens. Zu der Gruppe jüngerer Componisten, deren Muse dem musikalischen Genius Robert Schumanns wahlverwandt, die durch ihre Composition den musikalischen Erwerb Schumanns am deutlichsten unsrer Gegenwart darthun, zu ihnen gehört auch Saran. Aber nur eine allgemeine Anregung, eine Hinweisung auf eine gewisse Richtung verdankt er der Freundschaft, dem traulichen Verkehr mit der Schumann'schen Muse. Bei ihm begegnen wir nicht, wie bei so manchem Andern unter den gleichzeitigen Componisten einer bloßen Versetzung oder richtiger Verwässerung Schumann'scher Gedanken. Er schöpft und schafft aus der eigenen Brust. Seine Motive sind individuell, ihre Färbung, ihr Duft ist kein erborgter Schmuck, sie sind melodiös und edel gehalten. Die Form ist fließend und geschmackvoll; zuweilen, z. B. in der ersten und vierten Nummer in den Mittelsätzen wäre eine knappere Fassung, ein kekerer Rückgang zum Hauptmotiv zu wünschen. Ueberhaupt will uns der ganze Mittelsatz in der vierten Nummer zu dürftig und unbedeutend bedünken.

Bei Nr. 3, Allegro in D-dur drängte sich uns und wahrscheinlich auch Andern unwillkürlich die Erinnerung an das Schumann-Eichendorf'sche Lied: Es zog eine Hochzeit ꝛc. auf. Auch diese Nummer würde durch knappere Fassung gewinnen.

Wir glauben die Saran'schen Phantasiestücke Lehrern, welche ihre Schüler für Schumann'sche Compositionen vorbereiten wollen, angelegentlich empfehlen zu dürfen. Sie sind recht klaviermäßig geschrieben und ohne unüberwindliche Schwierigkeiten zu bieten doch technisch sehr instruktiv, jedenfalls werden sie den Geschmack im besten Sinne ausbilden.

Werke für Pianoforte zu vier Händen

A. Saran. Drei Polonaisen op. 3. Verlag von Leuckart in Breslau.

S. B. Wir fügen hier sogleich die Anzeige dreier Polonaisen desselben Autors bei, welche uns soeben zugekommen sind, und welchen im Allgemeinen dasselbe Lob zu spenden ist, wie den vorher besprochenen Stücken. Es zeichnet sie durchaus jenes Fertige in der Form, jene Sinnigkeit der Melodik und Harmonik aus, die man heutzutage um so dringender fordern muß, je mehr man sich auf anderer Seite bemüht ohne diesen Eigenschaften auszukommen. Eine ungewöhnlich selbstständige, d. h. schöpferisch selbstständige Persönlichkeit spricht sich in ihnen zwar nicht aus, vielmehr klingt Vieles an schon Gehörtes, namentlich an Spohr an, womit aber nicht jene krankhaften Züge gemeint sein sollen, die Spohr gerade am entschiedensten charakterisiren, etwa jenes ewige Wühlen in Chromatik und Enharmonik; im Gegentheil zeichnet sich die Saran'sche Muse durch einen entschieden diatonischen Charakter aus. Wir meinen nur jenen Spohr, der in seinen Opern und auch sonst sich der Polonaisenform oft und in einer durchaus liebenswürdigen Weise bediente. Es ist jenes keusch Graziöse, jenes heiter Ernste darin, was uns dort wie hier anspricht und eine gewisse Aehnlichkeit der melodischen Züge enthält, die nicht gerade in dem Wesentlichen der Polonaisenform begründet ist.

Wenn nun Saran zwar bis jetzt (er schreibt ja erst op. 3!) noch keinen individuellen Styl aufweist, eine Eigenschaft, die man nicht gleich in den ersten Werken zu verlangen berechtigt ist, so ist dagegen eben die gewandte Beherrschung der Form kein gering anzuschlagendes Moment für ein op. 3, und eine reiche Harmonik kennzeichnet den guten durchgebildeten Musiker.

Nach mehrmaligem Durchspielen der drei (einzeln edirten) Polonaisen müssen wir der ersten und dritten davon entschieden den Preis zuerkennen. In der zweiten (E-dur) ist das Thema von zu geringem harmonischen Gehalt, was sich bei häufiger in der gewählten Form begründeter Wiederholung immer auffallender macht, so daß die äußerste Grenze des Nobles erreicht, wo nicht überschritten ist. Auch das Trio verliert trotz des an sich sehr malerischen und reizenden Motivs durch das achtmalige Ansetzen in A-dur etwas zu frühzeitig an Frische. — Dagegen wird man die beiden andern Polonaisen nicht leicht zu viel spielen, — man wird sich immer daran erfreuen. Die erste (F-moll) hat einen gewissen ritterlichen Charakter, der in den beiden Haupttheilen sehr schön und reich entwickelt ist. Ein Trio von ungemeiner Grazie (Des-dur) bildet dagegen den hübschesten Gegensatz. Das Einzige was wir hier auszusetzen hätten, ist die etwas gar zu stark vorwaltende Homophonie, das absolute Vorherrschen der Oberstimme. In der dritten Polonaise (F-dur) ist die Parthie des zweiten Spielers schon etwas selbstständiger gehalten, — zum großen Vortheil der Sache; namentlich ist im Trio eine besonders schöne Führung der Mittelstimmen zu bemerken.

Freunden des vierhändig Spielens ist dieses op. 3 unbedenklich zu empfehlen, vorausgesetzt, daß ihnen der Sinn für Einfaches, Liebliches, Graziöses nicht abhanden gekommen ist. Dem Autor aber rathen wir, nunmehr seine Schwingen auch in größeren Formen zu versuchen und zu stärken, damit er nicht wie so Viele im Kleinen kleinlich werde. Wir glauben, er hat das Zeug dazu, die Gedanken und die Schule, um auch andere, vernachlässigte, oder zum Tummelplatz für musikalische Stiergefechte und dergl. ausersorne Formen zu cultiviren.

Schließlich berühren wir noch einige Kleinigkeiten. Erstens wären die Bezeichnungen „ritardando“ im Trio der ersten Polonaise besser weggeblieben. Es versteht sich ja von selbst, daß man vor dem Eintritt des Hauptmotivs ein wenig zurückhält. Steht aber ein rit. da, so werden viele Spieler verleitet, es zu übertreiben und dann kommt eine Sentimentalität in die Sache, die sehr zum Nachtheil wirken wird. — Zweitens scheint uns das Doppel-eis im Trio der zweiten Polonaise (Takt 5 und 6) nicht grammatikalisch begründet; wir hätten entweder eis gelassen, oder d geschrieben. —

Robert Volkmann. Ungarische Skizzen, 7 Clavierstücke in zwei Heften. op. 24. Verlag von Rózsavölgyi in Pest.

S. B. Seit die Lyrik durch Schubert, Mendelssohn und Schumann auch in der Instrumentalmusik mit Erfolg cultivirt wird, ist offenbar auch der Nationalmusik eine hohe Berechtigung erwachsen; und nicht erst seit dieser Wendung der Geschicke der Tonkunst hat das ungarische Element sich als ein bedeutendes gezeigt. Schon bei Haydn findet man es vielfach, ja manche Stücke sind ganz davon erfüllt; so z. B. das Finale der bekannten D-dur-Symphonie. Auch bei Beethoven, findet man Partien desselben, obwohl seltener; bei Schubert wieder häufiger. In neuester Zeit haben namentlich Joachim (in seinem Violin-Concert) und Volkmann vielfache Beweise geliefert, wie die ungarische Volksweise sich künstlerisch verwerthen und verwenden läßt. Denn nicht bedingungslos kann man das Einbringen nationaler Weisen in die Kunst gutheißen. Die Letztere hat die Aufgabe, das Besondere wieder dem Allgemeinen zuzuführen und seinen Gesetzen zu unterwerfen. Daher wir es für ein Vergehen an der Kunst halten, wenn man, das Eigenthümliche der Volksweise bis zur äußersten Grenze übertreibend, jene zur Dienerin dieser macht, oft genug, um sich damit auf billige Weise eine Popularität zu erwerben, die sich auf anderem Weg nicht einfinden will.

Es ist keine Frage, daß die ungarische Musik die reichste und gehaltvollste Volksmusik genannt werden kann. Ihr Vorzug besteht in einer großen Mannigfaltigkeit der Formen und des sie erfüllenden Inhalts. Während z. B. der deutsche Volkstanz (Ländler, Walzer) nicht aus seinem charakteristischen ¾ Takt, und das deutsche Volkslied wenigstens selten aus seinem angeschlagenen Ton herauskommt, finden wir in der ungarischen Musik einen reichen Wechsel und die äußerste Biegsamkeit der Rhythmen, des Tempos, der Taktart. Von der tiefsten Schwermuth bis zur tollsten Ausgelassenheit werden alle Stadien durchlaufen; oft springt die Stimmung von einem Extrem zum Andern. Ohne uns hier in den berühmten, durch Fr. Liszt veranlaßten Streit näher einlassen zu können, ob ungarische und Zigeunermusik identisch sei oder nicht, will uns doch bedünken, als sei ein faktisch vorhandener Unterschied darin begründet, daß jener durch ein gemüthliches Moment mehr idealer Werth innewohne, als der überaus unbändigen sinnlich-wüsten eigentlichen Zigeunermusik, die sich wohl auch des ungarischen Elements bemächtigt haben mag, aber dasselbe mit einer exaltirten orientalischen Gluth versetzte, die der eigentlichen schon beruhigteren ungarischen Musik nicht mehr als ein unveräußerliches Kennzeichen innewohnt. Wir wollen damit nur sagen, daß die Zigeuner Musik, so viel echt musikalische Elemente sie auch besitzen mag, erst einer bedeutenden Läuterung bedarf um kunstwürdig zu werden, d. h. um der Kunst als solcher brauchbares Material zuzuführen; denn wüste Sinnlichkeit und Unbändigkeit ist an sich nicht Gegenstand der Kunst, welche durchaus an der höheren Bestimmung des Menschen, nicht am Thier anzuknüpfen hat.

Diese Bemerkungen glaubten wir voranschicken zu müssen um nicht mißverstanden zu werden, wenn wir nun zu den Volkmann'schen ganz kürzlich erschienenen, nach der Opus-Zahl aber schon früher componirten „Skizzen“ einlenkend, dem besondern Vergnügen Worte leihen, welches uns dieselben bereitet haben

Da ist gleich Nr. 1, „Zum Empfang“ überschrieben, welches, die Eigenthümlichkeit ungarischen Wesens, soweit wir es beurtheilen können, scharf treffend, zugleich den künstlerischen Sinn reizt und befriedigt. Ein ernstes Andante in Es-dur ¾ Takt, mit melancholischem Anfang, der durch ein sinniges Echo noch vermehrt wird, beginnt, und daran schließt sich ein Allegretto ¾ von ungemein gemüthlichem Charakter und einer seltenen Reichhaltigkeit des verschiedenartigsten Gefühlsausdrucks in gedrängtester Kürze. Man kann fast sagen, von 4 zu 4 Takten ändert sich Farbe und Stimmung, ohne doch im mindesten auseinanderzu fallen, oder uneinheitlich zu wirken. Zärtlichkeit und vorwurfsvolle Leidenschaft scheinen hier mit einander zu ringen. Ein ganz reizendes kleines Bild!

Nr. 2, „Das Fischermädchen“, beginnt mit einem Andante G-moll ¾ Takt. Auf einem absichtlich monotonen Grunde, der im einfachen Wechsel von Tonika mit Dominante, und einer Quintenorgelpunkt beruht, baut sich eine bewegte aber gewissermaßen eintönige Melodie auf welche die Phantasie des Hörers auf die eigenthümlichste Weise anregt und beschäftigt. Darauf folgt ein feuriges Scherzo-artiges Allegro von freierster rhythmischer Gestaltung des ersten Theils. Das Motiv des zweiten Theils durchaus noch in Molltönen sich bewegend, wird in einem dritten Theil (poco ritenuto) in Dur aufgelöst, und somit eine Beruhigung gewonnen, die als ein echt künstlerischer Zug bezeichnet werden muß.

Nr. 3, „Ernster Gang“, B-dur ¾, Largo, ist ein tiefsinniges Musikstück, von dem wir nicht wissen, ob außer dem rhythmischen Motiv sonst noch etwas wirklich „Ungarisches“ darin enthalten ist. Es hat keinen Wechsel von Tempo und Taktart. Wenn aber die Ungarn wirklich so tiefsinnige Weisen als „national“ für sich reklamiren können, so müßte man ihnen in der That gratuliren. Volkmann ist jedoch ein Deutscher, und wir vermögen nicht zu entscheiden, wem hier eigentlich das Eigenthum zuzusprechen sei.

Nr. 4, „Junges Blut“ G-dur, Allegretto ¾ bringt in einfachem Wechsel von Dur und Moll leicht geschürzte, munter und

unschuldig klingende Weisen mit traurigen Tönen gemischt, dazwischen wieder recht sinnige ruhige Züge, worunter uns z. B. Takt 5—8 im C-moll-Satze ganz wundersam ansprechen.

Nr. 5, „In der Kapelle" (E-dur, $^3/_4$, Andantino) ist ganz kurz (25 Takte), kann deßhalb keinen nachhaltigen Eindruck machen. Aber so oft wir's spielen, treten die gemalten Fenster und eine heilige Stille deutlich vor unser inneres Auge.

Nr. 6, „Ritterstück (Fis-moll, $^2/_4$) ist recht kräftig und hat ein sehr anmuthiges Trio in A-dur.

In Nr. 7, endlich „Unter der Linde", da dreht sich's wirbelnd im Tanze, und der Autor bietet an modulatorischen Ueberraschungen und pikanten, fortreißenden Rhythmen, was irgend möglich. Man darf es natürlich hier nicht zu genau nehmen. Im Tanz ist nun einmal Manches gestattet, was sonst übel geahnt würde, und so darf man wohl auch hier nachsehen, wenn manchmal an der Grenze melodischer „Schicklichkeit" angelangt wird.

Volkmann's reiches Talent muß gerade in diesen sieben kleinen Stücken bewundert werden, und wir empfehlen Jedem, der etwa meint solche Sachen mit Achselzucken abthun zu können, und sich einbildet, es gehöre dazu kein besonderes Talent, den Versuch zu machen, selbst solche „Kleinigkeiten" zu schreiben. Wir wetten Hundert gegen Eins, daß sich bald herausstellen wird, wie Volkmann im kleinen Finger mehr Musik hat als Mancher, der hochfliegende Ideen aber weniger Genie hat. — Wir empfehlen die „Ungarischen Skizzen" allen Clavierspielern, und machen nur darauf aufmerksam, daß man, um sie recht zu genießen, nicht bloß einmal sie durchspielen darf. Mancher der mit ungarischer Musik nicht vertraut ist, wird im ersten Moment von gewissen Zügen sich abgestoßen fühlen, die ihm später zu Herz und Gemüth sprechen.

Zeitungsschau.

Die „Recensionen" enthielten in ihrer 26. und 27. Nummer einen bemerkenswerthen Artikel von van Bruyck, betitelt: „Die Repräsentanten der modernen Musikrichtungen." Es wird darin die Erscheinung der „Zukunftsmusik" als eine nach Gesetzen innerer Nothwendigkeit erfolgende bezeichnet, und um das zu erweisen auf die Entwicklungsgeschichte der Musik näher eingegangen, das Wirken und Schaffen der größten Musikgeister wie: S. Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann im Zusammenhang mit den übrigen Entwicklungsphasen in Poesie und Philosophie betrachtet. Vom Letzteren wird gesagt: „So wenig nun auch Schumann mit jenen Männern direkt zusammenhängt, welche es sich gefallen lassen müssen, Männer „der Zukunft" genannt zu werden, und denen er an produktivem Vermögen zweifellos übersegen ist, so sind doch jene nervöse Unruhe (?) in ihm, jenes übermäßig ausgeprägte, subjektive, leidende Pathos(?), Momente, die er mit ihnen gemein hat und die, indem überhaupt die ganze moderne Kunst und Literatur von ihnen beherrscht wird, auf eine gemeinsame Quelle hindeuten, welche keine andere ist, als die grenzenlose Unbefriedigtheit der allgemeinen Zustände, der Mangel jeder festen inneren und äußeren Basis im Leben des Ganzen sowohl, wie des Einzelnen, und die Erschöpfung der Produktionskraft, welche nach einer Periode überschwenglicher Entwicklung nothwendig eintreten muß."

Nachdem er dann über Wagner und Berlioz gesprochen, bemerkt der Verfasser weiter über Liszt: „So ist auch Liszt in seiner ganzen Denk- und Empfindungsweise dem französischen Wesen ungleich näher verwandt als dem deutschen. Wer Liszt's Entwicklungsgeschichte kennt, — und wer kennt sie nicht? — bis zu dem Moment, wo er sich in Weimar bleibend niederließ und nun plötzlich sich mit Macht der musikalischen Produktion ergab, und wer, wie wir, an einen gewissen Zusammenhang der Kunst mit dem Leben glaubt, ja überzeugt ist, daß jene nur von den Elementen zehren kann, die ihm dieses zuführt, der konnte von vorn herein nicht im Zweifel sein, was sich von Liszt's neuer Thätigkeit erwarten ließe. Nur mit einer Mischung von Ironie und Mitleid konnte man diese Thätigkeit verfolgen, wenn auch die Resultate derselben zugleich zu den energischeren Empfindungen, theils des Erstaunens über eine so außerordentliche Willensenergie, theils der Entrüstung über so frevelhafte, ja chymische Attentate gegen die Kunst, aufforderten. Liszt ist als Individuum unstreitig eine ganz phänomenale Erscheinung, und wird als solche in der Kunstgeschichte fortleben; in seinen Produktionen gipfeln sich krampfhaft aufgestachelte Ohnmacht, Unnatur und Häßlichkeit, allerdings gemischt mit Zügen, wie sie einem fein und umfassend gebildeten, überaus beweglichen, äußerst sensiblen, unendlich rezeptiven, wenn auch im Innersten unproduktiven Geist nicht fehlen können, zu einer solchen Höhe, die sie schon in der für diese Elemente doch hinlänglich empfänglichen Gegenwart nur durch künstliche Mittel und nur getragen durch den Namen und die Persönlichkeit ihres Autors zu äußeren Existenz und hie und da zur Anerkennung gelangen konnten, daß aber schon die nächste Zukunft, wofern sie, wie wir hoffen, wieder zu einiger Gesundheit gelangt und nicht ganz in sich versault, nur mit demselben ungläubigen Erstaunen, zu mit Entsetzen auf sie blicken wird, wie wir etwa jetzt schon auf die Verirrungen der Virtuosen-Epoche zurückblicken, so unschwer wir auch diese Entwicklungsphase in ihrer geschichtlichen Nothwendigkeit begreifen."

Nachrichten.

Des „deutsche Sängerfest" in Nürnberg hatte am 21. Juli unter den günstigsten Auspicien seinen Anfang genommen. Nach verschiedenen Umzügen, Festreden und Mittheilungen an die 6-7000 versammelten Sängergäste begann die erste Hauptproduktion. Der N. C. berichtet darüber: „Sämmtliche Vorträge wurden von den Componisten derselben selbst dirigirt, mit Ausnahme des „Festgesanges", von Methfessel, und des Liedes „an die deutsche Tricolore", von Herzog Ernst zu Coburg, dessen Direktion Concertmeister Krämer von Coburg übernommen hatte, aber, wie Herr Methfessel, verhindert war, zu dem Feste zu kommen. Wiederholt gesungen wurden auf das stürmische Verlangen des Auditoriums der prachtvolle Chor vom General-Musikdirektor Franz Lachner „Sturmesmythe" und „an die deutsche Tricolore", vom Herzog von Coburg. Alle Componisten, die Herren Otto („23. Psalm"), Fr. Abt („All-Deutschland", von Müller v. d. Werra), Ferd. Hiller („an das Vaterland", von Müller von Königswinter), Fr. Lachner, Tschirch („an die Deutschen", von G. Eisermann) und G. Emmerling von Nürnberg („des Sängers Herz", von C. Weiß) wurden unter enthusiastischem Beifall gerufen. Das Menschengewühl auf dem Platze war ein unbeschreibliches, alle Wirthschaftsbuden waren überfüllt, und Tausende zogen schon frühzeitig in die Stadt zurück, um dort die ersehnte Labung zu finden, die auf dem Festplatze mitunter schwer zu erringen war. So herrschte fröhliches Treiben in und außer der Stadt bis in die späte Nacht. Die zweite Hauptproduktion am 22. begann in gehobener Stimmung mit Becker's Hymnus: „Singt dem Herrn ein neues Lied." Jeder der Componisten wurde von dem Auditorium beim Betreten des Dirigentenplatzes mit unendlichem Jubel begrüßt, und jeder fand die ehrendste Anerkennung seines Werkes. Die Sänger lösten die schwierige Aufgabe, nach einem so langen, erschöpfenden Festzug die verschiedenen Theile des Programms würdig durchzuführen, auf das glänzendste. Es wurde „Unser Hort", von Hölzl, componirt von Musikdirektor Grobe hier, wiederholt verlangt, und Componist wie Dichter stürmisch gerufen. Gleichen Beifallsjubel erregten „Frühlingsgruß an das Vaterland", von Hofkapellmeister Lachner, und „der deutsche Landsturm", von Kücken, für welchen Musikdirektor Grobe dirigirte. Durch eine warme patriotische Rede von Dr. Gerster nicht minder gehoben, wuchs die Begeisterung des Auditoriums, besonders bei der Composition von Capellmeister Reeb in Frankfurt a. M.: „Frisch auf, frisch auf zum Siegen!" (gedichtet von Stolze) zum wahren Beifallssturm an, so daß nach der Stelle „Hurrah! Wir Deutsche, wir ziehen zum Rhein", der Vortrag minutenlang unterbrochen wurde. Gleiche Wirkung erzielten Körner's „Schlachtgebet", componirt von Musikdirektor Möhring, und „Ermanne dich, Deutschland" (von Wagner), componirt von Capellmeister Storch in Wien. Beide Componisten wurden mit großem Beifall und Hervorruf ausgezeichnet, „Ein Danklied" von Kalliwoda, in dessen Abwesenheit vom Musikdirektor Grobe dirigirt, bildete den würdigen Schluß der Produktion." — Der Wiener-Männergesangverein hat den Preis erfungen, und zwar in Form eines silbernen Pokals. Wenn ein zweiter zu vergeben gewesen wäre, so hätte ihn Innsbruck erhalten.

Aus Coburg wird uns mitgetheilt, daß daselbst sich unter den Dilettanten eine „Zukunftsclique“ gebildet habe, die altes Häßliche dieser Richtung für außerordentlich schön und zeitgemäß erkläre. Das Referat aus Coburg, welches wir neulich (in Nr. 25) den „Signalen“ entnahmen, und worin die Ouvertüre von Langert gelobt wurde, sei offenbar von Einem dieser Partheï verfaßt gewesen, denn im Gegentheil, die Ouvertüre habe mißfallen und die Carelle habe sie mit sichtlichem Widerwillen gespielt.

Die „Süddeutsche Musikzeitung“ berichtigt die Angabe unseres Frankfurter Correspondenten: der nunmehr durch Herrn Rühl ersetzte Direktor der Mainzer Liedertafel, Herr Marpurg, habe den noch frühreren Direktor Herrn Esser abgelöst, dahin, daß nach Letzterem erst noch die Herren E. Pauer, Fischer, G. Biersling, E. Winkelmayer, C. Reiß nacheinander diesen Verein geleitet haben.

Die Concerte des Prager Conservatoriums haben in der abgelaufnen Saison folgende Werke zu Gehör gebracht: Symphonien von Haydn in C, von J. F. Kittl (Jubel-Symphonie) in C-dur, von Beethoven Es-dur. Ouvertüren von R. Schumann zu „Julius Cäsar“, von Mendelssohn zur „schönen Melusine“, von J. Rietz zu „Hero und Leander.“ Außerdem produciren sich in jedem Concert Zöglinge auf verschiedenen Instrumenten, sogar auf Contrabaß und Fagott.

Am 9. Juni ist in Coburg ein neues Tonwerk vom Concertmeister Späth: „Natur- und Menschenleben“, lyrisches Tongemälde in 4 Abtheilungen, auf dem herzogl. Hoftheater mit Beifall aufgeführt worden.

Zum bevorstehenden Geburtsfest des Kurfürsten wird in Cassel die romantische Oper: „Otto der Schütz“ vom Hofkapellmeister Carl Reiß zur Aufführung kommen.

Der Rühl'sche Gesangverein in Frankfurt a. M. hat seinem scheidenden Direktor gelegentlich der Abschiedsfeier einen Brillantring überreicht. —

Professor O. Jahn soll eine Berufung nach München angenommen haben.

Am 12. Juli veranstaltete Herr Gustav Merkel in der Kreuzkirche zu Dresden ein Orgelconcert, wobei on Orgelsachen eine Sonate von A. G. Ritter op. 19, ein Adagio und „Jesus meine Zuversicht“ Choral mit Fuge zu 5 Stimmen von G. Merkel, dann von S. Bach „Vater unser im Himmelreich“, canonisches Choralvorspiel und „Toccata“ in D-moll zur Aufführung gebracht wurden.

Wien.

Am Hofoperntheater gastirten in letzterer Zeit Frl. Lichtmay, Hr. Woworsky und Hr. Lang. Die zuerst genannte Dame hatte den meisten Erfolg, während man an Herrn Woworski, dem von Berlin aus ein sehr günstiger Ruf vorauging, Kälte des Spiels und Mangel an Schule auszusetzen fand, und Herr Lang, der besonders im Verdi'schen Opern auftrat, kein abgeschlossenes Urtheil hervorrief.

Eine freudige Hoffnung durchzieht die Gemüther aller Musikfreunde! Dem Wiener Gemeinderath soll ein Antrag auf Abschaffung der „Werkeln“ (Drehorgeln) eingebracht werden, und dieser Antrag Aussicht auf Erfolg haben! —

Abfertigung.

Herr Zellner begibt sich, wie wir in der vorigen Nummer aus Mangel an Raum mittheilen verhindert waren, noch immer nicht zur Ruhe, und thäte doch sicherlich besser uns nicht weiter zu reizen, da er uns dadurch in die Nothwendigkeit versetzt, seinen journalistischen Charakter immer schärfer zu beleuchten, obwohl dies in sofern unnöthig scheinen könnte, als er namentlich hier in Wien bei allen Unterrichteten und ehrlich Gesinnten bekannt genug ist. Man weiß z. B. daß Hr. Zellner nachdem er in der Ostdeutschen Post gar ritterlich als guter Musiker gegen die italienische Oper gekämpft, und sogar über Schumann mit Achselzucken sich geäußert, plötzlich so zu — sagen über Nacht — in seinen neu gegründeten „Blättern für Musik“ ein Vorkämpfer der modernen und modernsten Musik wurde; daß ihm noch einer Reise nach Gran zur Einweihung des Doms durch die Granermesse auf einmal alle, auch selbst ungedruckte Partituren von Liszt zu Gebote standen und sein Blatt lange Zeit Fanatismus für Liszt athmete. Man weiß, daß dann auf einmal sein Blatt zwei Monate lang verstummte, und in einer Weise wieder erschien, die hauptsächlich die langen Artikel über Liszt vermissen ließ. Man weiß ferner, daß er sich endlich einem Theaterregenten in die Arme warf, und jetzt Offenbach und allem Theaterklatsch huldigt, der sich furios genug ausnimmt neben etwas gedämpften aber nicht unterdrückten „zukunftsfreundlichen“ Expectorationen. In der neuesten Zeit nun haben wir ihn auf offenbaren Lügen ertappt, die er einem immer scandalsüchtigen und der Verläumdung zugänglichen Leserkreis vorgemacht hat, um das Ansehen einer Direktion zu untergraben, der man im Augenblick nichts weniger vorwerfen kann, als Unthätigkeit und Zopf. Was soll man, fragen wir, von einem journalistischen Charakter sagen, der folgende schamlose Bemerkungen an angeblliche Mittheilungen eines „Direktionsmitgliedes“ knüpft, die, wie wir bereits mitgetheilt haben, gänzlich und zwar so weit erlogen sind, daß der Name, um den es sich handelt, in einer Direktionssitzung gar nicht ausgesprochen worden war? Herr Zellner nämlich tischte seinen Lesern folgendes hübsche Histörchen auf: „Die durch eine lange Reihe von Jahren bewährte praktische Erfolglosigkeit der am Conservatorium befolgten Compositions-Unterrichtsmethode hat endlich zur Einsicht geführt, daß es Hrn. Professor Sechter, trotz aller Achtung vor seinem theoretischen Wissen, nicht gegeben sei, den Schüler in das Bereich des lebendigen Schaffens einzuführen. Es wurde demnach beschlossen, einen Wechsel der Persönlichkeiten eintreten zu lassen. Man muß gestehen, daß diese Beschlußfassung eine ganz vernünftige sei. Woher aber die Persönlichkeit nehmen, um den vacant werdenden Posten entsprechend zu besetzen? Man hielt Umschau unter den Compositionslehrern Wiens und gerieth in große Verlegenheit. Da wagte es ein radicales Direktionsmitglied einen jungen, in seinem Fache tüchtigen und zugleich wissenschaftlich gebildeten Künstler, P. Cornelius, in Vorschlag zu bringen. Sein Fürsprecher, der sich von der Zweckmäßigkeit der Methode seines Empfohlenen mehrfach zu überzeugen Gelegenheit hatte, brachte, unterstützt durch Zeugnisse und Beweise seiner Behauptungen, die Direktion zum Geständniß, daß diese Acquisition allerdings zweckentsprechend, daher wünschenswerth wäre, allein aus dem Grund unmöglich sei, weil Hr. Cornelius, als ehemaliger Weimarer, im Geruch stehe, ein Zukunftsmusiker zu sein. — So weit reichen die uns gemachten Mittheilungen. Ihnen irgend welche Bemerkung hinzuzufügen, erscheint völlig überflüssig. Leider schweigt der Bericht darüber, ob nicht während der Verhandlung ein paar Direktoren in Ohnmacht fielen, oder wenigstens eine Räucherung des Sitzungslocales anordneten. Gegen die orientalische Pest genügt eine vierzigtägige Contumaz; wie lange dauert die Weimarer Quarantaine? Cornelius lebt bereits seit drei Jahren in Wien.“

Wahrheitsliebe, Vorsicht in gezogenen Consequenzen und Schlüssen, Unpartheilichkeit und was man sonst als unumgängliche Eigenschaften eines Zeitungsredakteurs zu fordern pflegte, das sind also offenbar Hrn. Zellner's Eigenschaften nicht. Er wird es sich also gefallen lassen müssen, wenn wir uns der nicht sehr anmuthigen Aufgabe unterziehen, wenigstens die ärgsten Entstellungen und Unwahrheiten, die er durch seine saubteren „Blätter“ zu verbreiten sucht, zu widerlegen. Es wird ihm dabei wenig nützen, wenn er dann, in der Meinung sich rein zu waschen, dort anfangt, wo wir es voraussgesetzen haben: bei der Grobheit gegen uns. Das Letztere thut uns am allerwenigsten wehe, denn es ehrt je Jeden, wenn er von Leuten, wie Herr Zellner, begeifert wird. Mit Entrüstung weist er nun unsere Zumuthung zurück, eine „Indiscretion zu begehen“ gegen ein radikales ihm nahe stehendes „Direktionsmitglied.“ Das ist wahrhaft possirlich. Hat ihn jenes „Direktionsmitglied“ nicht angelogen, so sind ja wir die an den Pranger zu stellenden Lügner. Hat es dies aber gethan, so begeht Herr Zellner keine „Indiscretion“, wenn er den Namen nennt; denn eine viel ärgere hat es ja selbst begangen, indem es Herrn Zellner anlog. Die ganze Geschichte ist aber offenbar von dem Letzteren erfonnen, denn wir trauen wohl einem Mitglied der Direktion zu, daß es Sympathie für irgend welchen Zukunftsmusiker fassen könne, haben auch gar nicht im Sinn, ein solches, wie uns Herr Z. insinuirt, deßhalb zu „hassen“, aber das es glauben wir nimmermehr, daß die Direktion auch nur ein Mitglied zähle, welches nicht Anstand nähme, mit Herrn Zellner in vertraulicher Beziehung zu stehen, oder gar durch ihn und sein Blatt vollständige Lügen zu verbreiten.

Dies unser letztes Wort in dieser Angelegenheit. Sollte Herr Zell-

ner abermals Veranlassung finden, neue Lügen aufzutischen, so werden wir sie abermals berichtigen. Angriffe auf uns und unser Blatt lassen wir natürlich unbeantwortet.

(Eingesendet.)

Am 28. April, d. i. am äußersten Schluß der Saison rückte das Conservatorium mit dem ersten und zugleich letzten Concert seiner Zöglinge in gegenwärtiger Saison hervor, nachdem den Mitgliedern des Musikvereins, durch welche das Conservatorium erhalten wird, auf dem Ankündigungszettel die trostreiche Versicherung zu Theil geworden war, daß das zweite Concert am Schluß des Schuljahres, d. i. Ende Juli abgehalten werden wird; womit unstreitig die kurze Production gemeint ist, welche alljährlich vor der Prämien-Vertheilung bei einer Hitze von 36—40 Grad Reaumur stattfindet und wobei 3 Viertheile des Lokales von den Zöglingen und deren Angehörigen selbst eingenommen werden, die Mitglieder der Gesellschaft aber, die diese Produktionen interessirt — und deren gibt es viele, — sich in dichtem Gedränge mit einem bescheidenen Stehplätzchen rückwärts im Saal und auf den Gallerien begnügen müssen.

Man hatte gehofft und mit Recht erwartet, daß nach Trennung der artistischen Direktion der Gesellschaft, d. i. der Concert-Direction von jener des Conservatoriums, die stiefmütterliche Behandlung und Pflege des Letzteren aufhören, und für beide eine glänzende Aera einbrechen würde. In Betreff der Concerte der Gesellschaft wurde diese Erwartung vollkommen erfüllt, hinsichtlich des Conservatoriums aber ist es beim Alten geblieben. Wie? — hat der artistische Director des Conservatoriums, Herr Josef Hellmesberger, nicht so viel Ambition, um sich dem artistischen Director der Gesellschaft Hrn. Herbeck in seinem Wirken ebenbürtig zu zeigen? Da es ihm doch an Befähigung hiezu keineswegs gebricht. Oder betrachtet er das Conservatorium nur als das 5. Rad am Wagen?!

Was die erwähnte Production anbelangt, so war die schwierige Aufführung der Ouverture zu „Anacreon“ von Cherubini, dann einer Symphonie in G-moll von Gade, allerdings eine vortreffliche; besonders würde die Aufführung der Ouverture jedem andern, selbst aus den gewiegtesten Künstlern bestehenden Orchester zur Ehre gereichen; und Hr. Direktor Hellmesberger hat hiedurch gezeigt, was das jugendliche Orchester unter seiner Leitung zu leisten im Stande ist. Aber die vorzügliche Einübung und öffentliche Production Einer Ouverture und Einer Symphonie binnen 7 Monaten des Schuljahres, — kann und soll sich die Gesellschaft, soll sich insbesondere die Direction damit zufrieden stellen? Wie verhält sich diese eine obgleich ausgezeichnete Orchesterproduction, gegen die vier großartigen, die allerschwierigsten Compositionen in sich fassenden, und überdieß durch ein ganz neu zusammengesetztes Orchester unter der Leitung des artistischen Directors Herbeck Statt gehabten Gesellschafts-Concerte?! — Zwar lasen wir vor einigen Wochen in den Blättern eine Entschuldigung wegen des Aufschubs der verheißenen 2 Zöglingsconcerte aus dem Grunde, weil die Zöglinge von der Mitwirkung bei den Gesellschafts-Concerten zu sehr in Anspruch genommen seien. Das betrifft aber bezüglich des Orchesters nur einige wenige Zöglinge; und auch in früheren Jahren wirkten Zöglinge bei den Gesellschafts-Concerten mit; und doch fanden damals im Lauf des Winters unter der Leitung des damaligen artistischen Directors Preyer so wie noch früher unter der Direktion des Professors Sellner in der Regel vier ja selbst sechs ganz anerkennenswerthe Concerte der Zöglinge Statt, weil die Direktion von der ganz richtigen Ansicht ausging, daß jedem Professor mittelst dieser Concerte die Gelegenheit geboten werden solle, seine vorzüglichsten Schüler im Solo-Vortrag dem Publicum vorzuführen, und so sowohl eine öffentliche Anerkennung seines eigenen Wirkens als eine Aneiferung für seine Zöglinge zu erzielen. — Und wie wir von einem, mit den Verhältnissen des Institutes genau vertrauten Mitgliede der Gesellschaft erfahren haben, sollen sich in der That in den meisten Schulen selbst in der eigenen Schule des Herrn Directors Hellmesberger Zöglinge vorfinden, die ganz würdig wären im Solo-Vortrag aufzutreten, ja selbst durch künstlerischen Vortrag zu glänzen. Wir zweifeln nicht, daß die Direktion die in ihrer Mitte so einsichtsvolle Männer zählt, unsrer hier ausgesprochenen Ansicht beipflichten und mit Ernst darüber wachen werde, daß dem Conservatorium in Hinkunft, in Bezug auf die Oeffentlichkeit, mehr Rechnung getragen wird. — Auch wären wenn schon die Gesellschafts-Concerte ein hemmendes Hinderniß für die Conservatoriums-Concerte sein sollten — was sie in früheren Zeiten nie waren — die Faschingsmonate recht passend zur Abhaltung der letzteren — da in denselben keine Gesellschafts-Concerte Statt zu finden pflegen.

Musikalienanzeiger.

Für Violine mit Begleitung.

Ferd. David. Dur und Moll, 25 Etuden, Capricen und Charakterstücke in allen Tonarten für Violine mit Pianoforte, zur höheren Ausbildung in der Technik und im Vortrag. Op. 39, Heft 1. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Ferd. Hiller, Concert in Fis-moll, op. 69. Hamburg, Cranz.

Für zwei Pianoforte.

Muzio Clementi. Sonaten, Nr. 1 (B), Nr. 2 (B). Leipzig, Breitkopf und Härtel.

F. Méhul. Ouverture zur Oper: Heinrich IV, eingerichtet zu 8 Händen von R. Burchard. Leipzig, Hofmeister.

Für Pianoforte zu vier Händen.

G. F. Händel. Wasser- und Feuermusik, arrang. von K. Burchard. Dresden, Friedel.

Für Pianoforte allein.

Carl van Bruyck. Variationen (A) op. 21. Variationen (Des) op. 22. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Rudolph Hasert. 5 Clavierstücke nach Dichtungen von K. Beck, Eichendorff, Geibel und Heine, op. 27. Hamburg, Cranz.

Ed. Kulke. Gruß an die Heimat. Wien, Glöggl.

Für Gesang mit Begleitung.

S. Bach. Arien aus verschiedenen Cantaten u. s. w., bearbeitet von R. Franz. Leipzig, Whistling. Jetzt auch einzeln.

Hermann Contractus. Salve Regina, Melodie aus dem 11. Jahrhundert, harm. für Sopran- (oder Tenor-) Solo, Chor und Orgel von Fr. Krenn. Part. und Stimmen. Wien, Lewy.

Heinr. Esser. Lieder-Album op. 65. Mainz, Schott.

R. Franz. Op. 1. Zwölf Gesänge, 4. verbesserte Ausgabe. Zwei Hefte. Leipzig, Whistling.

J. Hoven. 3 Lieder, op. 52. Wien, Lewy.

Theod. Kirchner. Zwei Könige, Ballade für Bariton, op. 10. Winterthur, Rieter-Biedermann.

L. Schlottmann. op. 14, Nr. 1. Berlin, Bahn.

Klassisches Sopran-Album, Heft 7—12. Leipzig, Gumprecht.

Mehrstimmige Gesänge.

L. Schlottmann. Sechs 4stimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß, op. 13. Part. und Stimmen. Berlin, Bahn.

Jul. Otto. Der Morgen und der Mittag. Charakteristisches Tongemälde für gemischten Chor, Solost. und Orch. op. 121. Clavierauszug, Solo- und Chorstimmen. Schlesinger, Glaser.

Opernmusik mit Pianofortebegleitung.

Jul. Benedict. Undine. Ein Mährchen, op. 70. Clavierausz. und Chorst. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

C. Gounod. Margarethe (Faust), Oper. Vollst. Clavierauszug mit deutschem und französischem Text. Berlin, Bote und Bock. Daraus auch 15 Nummern einzeln.

Für Orchester.

L. v. Beethoven's Concerte für Pianoforte und Violine in Partitur. Leipzig und Berlin. L. F. Peters.

Instruktive Werke.

B. Brähmig. Praktisch-theoretische Pianoforteschule in zwei Cursen oder 12 Heften. Erfurt, Körner.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wesselly und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 31. Wien, 5. August 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 803. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing,** vormals H. F. Müller's Witwe. **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Ueber neue Bearbeitungen der alten Mozart'schen Operntexte. — Recensionen. — Lokales. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Briefkasten.

Noch einmal:

Ueber neue Bearbeitungen der alten Mozart'schen Operntexte.

Von Alfred Freiherrn von Wolzogen.

Als jüngst der geschätzte Mitarbeiter dieser Blätter, der rühmlichst bekannte Londoner musikalische Kritiker, Henry Chorley, in Nr. 1732 des „Athenaeum" (vom 5. Jänner 1861, Seite 24) Professor Ludwig Bischoff's und meinen Versuch einer neuen deutschen Bearbeitung des italienischen Original-Textes zum „Don Giovanni" mit einigen empfehlenden Worten anzeigte, da verfehlte er nicht, zugleich die Befürchtung auszusprechen, daß es, trotz aller Verdienstlichkeit solcher Unternehmungen, doch nicht an Pedanten mangeln werde, welche ob solcher „Entheiligung" sofort ein gewaltiges Geschrei zu erheben bereit stünden. „Of course, there will be pedants who will raise the easy and effective cry of „Sacrilege"" etc. — so prophezeire Chorley. Wir gestehen, daß wir, nachdem die letzten Jahre schon so zahlreiche Arbeiten auf dem in Rede stehenden Gebiet an's Licht gefördert hatten, das Thema probandum auch bereits von so vielen einsichtsvollen Köpfen beleuchtet und öffentlich durchsprochen worden war, doch einigermaßen Bedenken trugen, das Zutreffen solcher Weissagung in unserm Vaterlande für möglich zu halten. Daß von Seiten der Bühnenvorstände und dramatischen Darsteller mancherlei Einspruch gegen eine jedenfalls für sie zunächst unbequeme Neuerung erhoben werden würde, darauf waren wir wohl gefaßt, weil — nicht überall das Theaterseepter in so kunstsinniger, feinfühlender und thatkräftiger Hand ruht als zu Karlsruhe, wo Eduard Devrient schon seit Jahren an einer Purificirung der erbärmlichen Mozart'schen Opernbücher arbeitet. Mußten wir doch von einem unserer ruhmgekrönteſten Theatersänger bei Zusendung unseres Don Juan-Textes das unzweideutige Urtheil vernehmen: „Wenn ich es wagen wollte, auch nur ein Wort an der alten, weltbekannten Version zu ändern, ich glaube, meine lieben Wiener steinigten mich auf der Stelle." Diese nächstbetheiligten Kreise also hatte ich allerdings gleich Anfangs von der guten Meinung, die ich über die gesunde und unbefangene Urtheilsfähigkeit der deutschen Opernfreunde zu hegen mir erlaubte, ausgeschlossen, denn hier ist es nicht eigentlich der Pedantismus, sondern vielmehr die Faulheit und Gleichgültigkeit, kurz der Schlendrian, gegen den man als zudringlicher Neuerer zu kämpfen hat; allein, daß es außerhalb dieser Sphäre doch auch noch Pedanten von der Art, die Chorley gemeint hat, in Deutschland geben würde, das freilich lag nicht in meiner Erwartung. Ich wiegte mich in dem süßen Wahn, daß Otto Jahn seine Musterbiographie Mozart's, die nun doch schon seit Jahr und Tag in Jedermanns Hand ist, nicht ganz umsonst werde geschrieben haben, daß man sich wenigstens fortan einigermaßen geniren werde, Ansichten drucken zu lassen, die durch Jahn's unübertreffliche Analysen sämmtlicher Mozart'schen Opern für ewige Zeiten gerichtet sind. Aber nein — der biedere Deutsche — ein französischer Emigrirter, Adalbert von Chamisso, mußte uns dies sagen:

„Er dreht sich rechts, er dreht sich links —
Der Zopf, der hängt ihm hinten."

Die alten Mozart'schen Texte müssen erhalten werden, „um unserer Väter und Großväter willen, die zugleich mit dem ersten Eindruck der Mozart'schen Melodien auch die Wirkung der ihnen untergelegten alten deutschen Texte empfunden haben. Tief und unverwischbar sind sie in das Gedächtniß des ganzen deutschen Volkes eingeschrieben; sie sind ihm in seinem musikalischen Bewußtsein unzertrennlich mit den Mozart'schen Melodien verwachsen und eins geworden. Es heißt daher das Unmögliche anstreben, wenn man es dennoch versuchen will, dieselben durch neue Bearbeitungen der italienischen Original-Texte zu verdrängen." Mit diesen und vielen andern Worten, auf die wir später noch zu reden kommen werden, ist Herr Emil Naumann in Nr. 6 und 7 der Neuen Berliner Musikzeitung des laufenden Jahres unter demselben Titel, den wir an die Spitze dieſes unseres Aufsatzes gestellt haben, für die absolute Fruchtlosigkeit und praktische Bedeutungslosigkeit unserer und aller ähnlichen Textberichtigungsarbeiten in die Schranken getreten, und wir würden gewiß, nachdem wir schon in einem früheren „Così fan tutte" betreffenden Artikel (siehe Nr. 18 und 19 dieser Blätter) uns über die von Herrn Naumann ausgegebene Münze kürzlich ausgesprochen, nicht den mindesten Anlaß haben, seinen Ansichten hier nochmals das vielleicht höchst geringfügige Gewicht unserer vermeintlich besseren persönlichen Ueberzeugung entgegen zu setzen, wenn wir nicht fürchten müßten, daß das in jener Berliner Musikzeitung von ihm ausgestreute Samenkörnlein auf ein nur allzu fertiles Erdreich fallen und Früchte tragen möchte, die uns denn doch, um der guten Reputation unseres Vaterlandes willen, einigermaßen bekümmern würden. Denn warum gerade Deutschland eine Tradition heilig halten soll, die seinem ästhetischen Geſchmack und, wohl gemerkt, seiner Pietät vor Mozart's Tonschöpfungen so wenig Ehre macht, das sehen wir doch wahrlich nicht ein. Wir wollen uns daher gar nicht einmal darauf einlassen, die so scharf betonte Popularität der alten Texte zu bemängeln, obwohl jeder Unbefangene zugestehen wird, daß sich die sogenannten aller Welt werth und theuer gewordenen Parolen, ohne die Mozart's Opern angeblich aufhören würden, Gemeingut der Nation zu sein, auf einige wenige Anfänge besonders beliebter Stücke aus „Figaro" und „Don Juan" — so wie z. B. „dort vergiß leises Fleh'n, süßes Wimmern", „Keine Ruh' bei Tag und Nacht", „Reich' mir die Hand mein Leben" und „Treibt der Champagner" beschränken, und daß die Gallerie, in deren Interesse Herr Naumann seinen Artikel doch hauptsächlich geschrieben zu haben gegen das Ende hin selbst zugibt *), gewiß sehr ruhig dabei bleiben würde, wenn etwa

*) „Mögen sich ästhetisch feinfühlende und zartbesaitete Seelen, die sich

künftig Ottavio statt dem so ausnehmend süperben: „Ein Band der Freundschaft fesselt uns Beide“ nach meinem Vorschlag die Güte haben möchte zu singen: „Bande der Liebe fesseln uns Beide“, oder wenn Bischoff's vortreffliche Verbesserung des Textes zum ersten Duett zwischen Donna Anna und Ottavio: „Ha, welch' ein Schwur, o Himmel! O grauenvolle Stunde! Mit Lieb' und Rach' im Bunde wogt auf und ab mein Herz!“ künftig die liebenswürdige alte Mähr von den „Göttern, die Tröster und Erretter sein sollen, und von dem tief gebeugten Herzen, das dem Leide unterliegt“, verdrängen dürfte. Daß wenigstens die ursprünglichen deutschen Texte zu „Idomeneo“, „Così fan tutte“ und „Titus“ sicher nicht in dem musikalischen Bewußtsein des ganzen deutschen Volks mit den Mozart'schen Melodien so unzertrennlich verwachsen und eins geworden sind, um ihre Beseitigung als einen Frevel gegen die Heiligkeit der Tradition ansehen zu können, läßt sich wohl kaum bezweifeln; sind doch überdies in anständigen Dilettantenkreisen Mozart's ursprünglich auf italienische Texte geschriebene Opern, eben wegen der Abscheulichkeit der deutschen Uebersetzungen, von jeher vielmehr in der schönen Ursprache gesungen worden, und da solche anständigere Dilettanten für ästhetische Dinge auch meist ein besseres Gedächtniß zu haben pflegen als der Janhagel auf dem Juchhei unserer Theater, so könnte man vielleicht mit weit größerem Recht behaupten, da Ponte's Verse seien das Gemeingut der ganzen gebildeten Welt geworden. Daß Mozart aber seine Popularität den schofeln deutschen Uebertragungen des Urtextes gewiß in keiner Weise verdankt, und daß er auch nicht ein Titelchen davon einbüßen wird, wenn jene endlich einmal in die Rumpelkammer des abgestandenen Unraths verschwinden, das steht wohl so ziemlich fest. Daß aber Clavierauszüge mit neuen Texten, was Herr Naumann zur Begründung seiner conservativen Ansicht fernerhin anführt, lange nicht so viel gekauft werden, als solche, worin noch der alte, theure Unsinn in unverfälschter Herrlichkeit das Herz erfreut, das möchte doch auch wohl nur wenig beweisen, da es ja ganz natürlich ist, daß die Bühnenpraxis dem großen Haufen in dieser Beziehung das Gesetz vorschreibt. So lange sie also noch beim Alten stehen bleibt, wird das Neue auch in Privatkreisen nur schwer Eingang finden, schon deßhalb, weil es höchst unbequem und verdrießlich ist, wenn ein Mozart'sches Ensemblestück im gemüthlichen Thee-Cirkel gesungen werden soll, und jeder dazu mit einem andern Text in der Hand erscheint. Die Bühne vor allen Dingen ist berufen, für die Popularität des besseren Neuen Propaganda zu machen; welcher aber unter den verschiedenen Versuchen, die die Neuzeit geliefert, der beste sei und daher, um fernere Confusionen und endlose Zeitvergeudungen zu vermeiden, allgemein adoptirt werden müßte, das sollte nach unserer Ansicht der Bühnenverein entscheiden, in dem wir endlich nach langem vergeblichen Harren wenigstens eine Art von Central-Organ für das deutsche Theater begrüßen dürfen. Wir wären doch begierig zu sehen, ob, wenn für jede der ursprünglich italienisch geschriebenen Opern Mozart's durch Verbitt einer Commission des Bühnenvereins als der beste erklärte neue deutsche Text nur erst zwei Jahre lang auf unseren Hauptbühnen gesungen worden wäre, wirklich noch irgend ein vernünftiger Mensch Anstoß daran nehmen würde, und ob nicht die Clavierauszüge mit den neuen Texten reißenden Absatz fänden, vorausgesetzt, daß diese Auszüge auch sonst den Ansprüchen einigermaßen genügten, die man an solche Arbeiten heut zu Tage zu machen berechtigt ist. Bis jetzt sind wir ja leider! noch immer so weit in der Cultur zurück, daß wir, wie Jahn nachgewiesen, nicht einmal eine einzige ganz correct gedruckte und vollständige Mozart'sche Opern-Partitur besitzen, geschweige denn gar mit Sorgfalt edirte Clavier-Auszüge!“ Hoffen wir aber, daß in dem Zeitalter der neuen Händel- und Bach-Ausgaben auch Mozart nicht vergessen, und namentlich überall da, wo es sich um die eigentlichen Gemeingüter der Nation, um Mozart's Opern handelt, die einzig praktische Devise: „Eintracht macht stark“ auf die Fahne geschrieben werden wird. Nur wenn Alle das Beste wollen, wird das Schlechte verschwinden.

Doch kehren wir zu Herrn Naumann zurück. Er redet den alten Texten nicht nur deßhalb das Wort, weil sie durch die Tradition geheiligt sein sollen, sondern ferner auch aus dem bei weitem schwerer noch ins Gewicht fallenden Grunde, weil sie „angeblich trotz ihrer Derbheit und theilweisen Ungeheuerlichkeit weit volksthümlicher, naiver, kräftiger und prägnanter sind, als alle unsere ästhetisirenden, mit Glacée-Handschuhen auftretenden, und, auch beim redlichsten Willen fast immer nur verwässert erscheinenden, modernen Textes-Umarbeitungen.“ „Kleine und selbst große musikalische Talente“ — so fährt Naumann fort — „mögen sich um Texte bemühen, die sich bis auf das einzelne Wort, in einer mehr dichterischen Sprache bewegen. Einem so kolossalen Genie wie Mozart gegenüber, müssen wir es umgekehrt gerade ein Glück nennen, daß nicht nur die Uebersetzungen, sondern selbst die italienischen Originaltexte, z. B. von „Don Juan“ und „Figaro“, oder die deutschen Original-Texte der „Zauberflöte“, eigentlich nur in derben, an Dekorationsmalerei erinnernden Strichen und Umrissen ihre Personen hinstellen und zeichnen. Das Riesengenie Mozart's hätte sich auf eine Detailmalerei, die ihm ausgeführtere Personen und im Einzelnausdruck vollendetere Texte auferlegt hätten, nicht, oder nur zu seinem Nachtheil, einlassen können, da seine Intentionen zu sehr über solche Beschränkungen hinaus in das Titanenhafte, Uebermenschliche und Dämonische gehen.“ — Daß in dieser Deduktion so ziemlich Alles thatsächlich falsch ist, wird uns nicht schwer zu beweisen sein. Wahr ist nur so viel, daß bei Mozart, um uns der weit prägnanteren Worte Jahn's zu bedienen (s. Mozart III. 89), „die Situation, die lebendige Vorstellung vom Charakter der handelnden Person, der eigentliche Ausgangspunkt, der Impuls für die musikalische Conception war, nicht die bestimmte Fassung durch das Wort des Dichters.“ „Bei einer Opera“. — schrieb Mozart selbst unter dem 15. Oktober 1781 an seinen Vater — „muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter — die Wörter nur blos für die Musik geschrieben sein.“ Er verlangt also, daß die dichterische Fassung der Stimmungen und Gefühle, welche musikalisch ausgedrückt werden sollen, den Componisten anrege, ihn trage und hebe, aber ihn in keiner Weise beschränke und fessele, vielmehr ihm volle Freiheit lasse, und in sofern hat Hr. Naumann allerdings ganz Recht, wenn er behauptet, daß es Mozart auf „im Einzelnausdruck vollendete Texte“ nicht angekommen sei. Aber das Unglück der alten deutschen Uebersetzungen, an denen Mozart selbst durchaus unschuldig ist (denn nie hat er eine seiner italienischen Opern auf dem Theater singen gehört), besteht ja eben darin, daß sie nicht nur nicht für die Musik geschrieben sind, sondern derselben vielmehr fast auf jeder Seite geradezu widersprechen. Wenn es also auch hundertmal wahr ist, daß Mozart, als echter Dramatiker, oft mehr aus der Situation heraus, als auf die Worte Componist hat, daß er die Wahrheit der dramatischen Charakteristik als das oberste Princip für die musikalische Darstellung geltend machte und sie auf den Ausdruck der innern Seelenzustände der Handelnden begründete, daß er also seinen Texten gegenüber nicht als ein blos äußerlicher Dekorationsmaler erscheint, sondern als der Psycholog, der die lebensvollsten Individualitäten zu zeichnen und sie mit einer Fülle feinster Charakterzüge selbst dann noch auszustatten versteht, wo die Worte des Dichters ihm vollständig im Stich lassen: so hat es doch nie einen Musiker gegeben, der oft selbst in ganz minutiösen Einzelnheiten so textgemäß componirt hätte, wie gerade Mozart. Nicht nur, daß bei ihm häufig ausdrucksvolle musikalische Figuren durch ein bestimmtes

---

bei der leisesten ihnen antipathischen Berührung wie Mimosen zusammenziehen, betreuzigen und segnen über unsere Vertheidigung der Anforderungen des großen Haufens“ ꝛc.

Wort des Textes hervorgerufen sind, deren Verständniß verloren geht, wenn eine plumpe Uebersetzung oder Umarbeitung des Originals solches ignorirt, ein Hauptverdienst, das uns in allen seinen Opern entgegentritt, ist die ausnehmend sorgfältige Berücksichtigung des deklamatorischen Elements der Sprache. Weder in seinen italienischen, noch in seinen deutschen Werken sind ihm kaum jemals Verstöße gegen die richtige, natürliche und ausdrucksvolle Deklamation entschlüpft, wie sie z. B. die Weber'schen Partituren so vielfältig aufzuweisen haben, von den französischen Opernkomponisten unserer Tage ganz abgesehen. Man kann sich darauf verlassen, hätte Mozart z. B. den Friedr. Kind'schen Text zur Max-Arie aus dem „Freischütz" unter Weber's reizende Melodie zu setzen gehabt, er würde sicher nicht: „zog ich leichten Sinn's dahin", sondern: „leichten Sinn's zog ich dahin" gesagt haben, denn auf dem „zog" liegt doch wahrhaftig der deklamatorische Nachdruck nicht, und doch läßt Weber dieses Wort unbedenklich auf dem hohen F, der höchsten Note der ganzen melodischen Phrase, singen. Ferner aber ist wohl zu bemerken, daß, gerade weil Mozart in der seinen Individualisirung seiner Charaktere so Erstaunliches geleistet, diese subtilen Züge durch einen rohen liederlichen Text, wie die alten Uebersetzungen ihn liefern, nur doppelt leicht verwischt werden. Daß z. B. Leporello durch die plumpen Späße der deutschen Bearbeitung ein ganz anderer Mensch wird, als ihn das da Ponte'sche, überall graziose Original sich gedacht und Mozart ihn musikalisch charakterisirt hat, das liegt doch wohl ziemlich klar am Tage. Und nun gar vom „Don Juan", dem Ausbund liebenswürdigster Galanterie und weltmännischen Benehmens, was bleibt in den deutschen Holzschnitten von diesem Tizian'schen Typus südlich berauschender Sinnlichkeit anders übrig als die bodenlose Gemeinheit eines frechen Sünders?! Der unwiderstehliche Held des italienischen Dichters wird im Deutschen zu einem unausstehlichen Erzunjon, und es gehört die ganze Kunst eines feinen Darstellers dazu, um in ihm bei den Worten, welche ihm das deutsche Libretto in den Mund legt, nur noch eine Spur des alle Welt bezaubernden Cavaliers wiederfinden zu können. Lassen wir uns doch von dem alten Johann Friedrich Schink (dramaturgische Monate, Schwerin 1790, Band II. S. 320 ff.) belehren, wie Mozart seinen Text behandelt, und ob es darnach gleichgültig ist, wie derselbe in eine andere Sprache übertragen wird: „Seine Musik" — sagt er bei Gelegenheit der ersten Don Juan-Aufführungen in Hamburg unter Schröder — „ist durchdachtes, tief empfundenes Werk, den Charakteren, Situationen und Empfindungen seiner Personen angemessen. Sie ist Studium der Sprache, die er musikalisch behandelt, richtige Kenntniß der Prosodie. Er beobachtet die Länge und Kürze der Silben, in dem Charakter des Ausdrucks genau das Verhältniß, welches dem natürlichsten Maß am nächsten kommt, und die möglichste Uebereinstimmung der musikalischen Töne mit denen, durch die sich die Empfindung in der Deklamation äußern würde. Seine Modulationen stimmen, wenige Fälle ausgenommen, vollkommen mit den Regeln einer richtigen Deklamation überein; seine Interpunktionen sind wahr und seine Pausen mit weiser Prüfung angebracht. Er legt nie Läufe und Triller in Silben, die derselben nicht fähig sind, und verschnörkelt überhaupt nie seinen Gesang mit unnöthigen und seelenlosen Coloraturen" ꝛc. So — und nun gehe man mit diesem Maßstab in der Hand an die Prüfung dessen, was die alten deutschen Bearbeitungen aus Mozart's Opern gemacht haben! Die Beispiele, wo Text und Musik im aller schreiendsten Zwiespalt stehen, sind so zahllos und zum Theil auch bereits so weltbekannt, daß wir uns hier nur auf die Aufführung einiger weniger Pröbchen beschränken wollen.

Verhältnißmäßig am besten ist noch der „Idomeneo" fortgekommen, vielleicht aus dem Grunde, weil er von allen Mozart'schen Opern aus der vollen Blüthezeit des Componisten *) am wenigsten zur Aufführung kam und deßhalb dem gemeinen Bühnenschlendrian, der die meisten schlechten und trivialen Uebersetzungen verschuldet hat, mehr entrückt blieb. Allerdings muß die älteste deutsche Uebertragung des Varesco'schen Libretto's auf Mozart's eigenen Vorschlag von seinem alten Freunde, dem erzbischöflich Salzburg'schen Hoftrompeter Andreas Schachtner verfaßt und mit dem italienischen Textbuch zugleich 1781 in München bei Franz Joseph Thuille gedruckt, nach dem Pröbchen das Otto Jahn (Th. II. S. 555, Note 7) davon mittheilt, noch sehr unbeholfen gewesen sein, während der deutsche Text, dem man jetzt in den Clavier-Auszügen der Oper begegnet (ich weiß nicht, ob derselbe von Treitschke, nach dessen Bearbeitung das Werk 1806 in Wien und Berlin gegeben wurde, oder etwa von David von Apell herrührt, der den „Idomeneo" schon 1802 für eine Cassel'er Aufführung übersetzte) sich durch seltene Wortreue und, einige Deklamationsfehler abgerechnet, auch durch feine Sangbarkeit auszeichnet; ja wir möchten denselben sogar gegen die sonst geschmackvolle neue Version, die G. Engel in Gumprecht's Sopran-Album Bd. II. S. 8—12 zu Ilia's Arie: „Se il padre perdei" (II. 11) geliefert, in Schutz nehmen, weil er dem Originale mehr entspricht als die Letztere. Die eigentliche Misere fängt erst mit der „Hochzeit des Figaro" an. Die Oper, deren Text im italienischen Original des Lorenzo da Ponte sich durch die Angemessenheit der poetischen Form, schön fließende Verse und große Gewandtheit des Ausdrucks so besonders vortheilhaft auszeichnet, wurde deutsch zuerst im Jahre 1790 in der sehr mittelmäßigen Bearbeitung eines unbekannten Uebersetzers zu Berlin aufgeführt; das Jahr darauf lieferte Knigge für Schröder in Hamburg, 1792 Gieseke für Wien und 1794 Vulpius wohl für Weimar eine neue Version, und nach einem Gemisch von Knigge und Vulpius wird das köstliche Werk bis auf den heutigen Tag noch, mit Weglassung der Original-Recitative, fast auf allen deutschen Bühnen Jahr aus Jahr ein oftmals gegeben, ohne daß die Bühnendirektionen eine Ahnung davon zu haben scheinen, daß dieser Text weder da Ponte's Versen, noch dem, was Mozart daraus gemacht hat, in irgend einer Weise gerecht wird, und daß der deutsche Dialog, der an die Stelle der Secco-Recitative getreten, unsere Darsteller erst recht veranlaßt, die eigenthümlichen Pointen des Beaumarchais'schen Lustspiels hineinzutragen, anstatt vielmehr ihre Rollenauffassung aus Mozart's musikalischer Gestaltung (die z. B., wie selbst der Franzose Beyle anerkennt, aus dem Cherubin eine ganz anders reizende Persönlichkeit erst geschaffen, als Beaumarchais sie gezeichnet) zu schöpfen und seine Charakteristik allein zur Geltung zu bringen.!*) Wie erbärmlich ist z. B. die Uebersetzung der herrlichen Arie des Bartolo I. 4., in der Mozart namentlich die Stelle: „coll' astucia, coll' arguzia, col giudizio, col criterio, si potrebbe . . . il fatto è serio — ma credete, si farà", so außerordentlich fein musikalisch wiedergegeben hat! Die Selbstaufstachelung zur Wuth bei den ersten Worten, das plötzliche Sich — Besinnen und Abbrechen bei „si potrebbe", das gewissermaßen schreckhafte Zusammenfahren bei dem Gedanken, daß der Casus doch eigentlich sehr ernsthaft sei, und die demnächst wiederkehrende Sicherheit des Selbstvertrauens auf den angeführten Schlußworten, nach denen sich, mit Jahn zu reden, in der raschen Triolen der Phrygeen der Mittelsehn, mit denen Bartolo sich zu helfen weiß, nur um so freier ergießt: — wie schlagend und eindringlich, wie genau den Textesworten entsprechend ist dies Alles von Mozart ausgedrückt worden! Und nun soll der deutsche Sänger dazu singen: „Fein und listig, schnell und

*) Von den älteren Opern Mozart's: „Apollo et Hyacinthus", „La finta semplice", „Bastien und Bastienne", „Mitridate Rè di Ponto", „Ascanio in Alba", „Il sogno di Scipione", „Lucio Silla", „La finta giardiniera", „Betulia liberata", „Il Rè pastore", und „Zaide" sehen wir hier natürlich ab, weil sie niemals deutsche Repertoirstücke gewesen, die italienischen wohl auch überhaupt nie in's Deutsche übersetzt worden sind. —

*) Vgl.: Jahn, Mozart IV. S. 202, Note 5.

rüstig, wirf und treib' ich große Sachen und kann Plane möglich machen, die der schwache Kopf kaum denkt!" —? — Die Arie ist vom Anfang bis zu Ende so charakteristisch und büßt durch den gewöhnlichen deutschen Text so erstaunlich viel ein, daß wir uns bei diesem Anlaß gestatten möchten, folgende wortgetreuere und sangbarere Version vorzuschlagen:

„Ja, die Rache, ja die Rache
Ist dem Ehrenmann ein Labsal!
Zu vergessen Schmach und Schande,
Ist verächtlich und stets gemein!
Fein und witzig,
Scharf und spitzig,
Immer kritisch
Und politisch,
Ja man könnte — —
Der Fall ist wichtig —
Doch gewiß — ich krieg' ihn klein!
Und sollt' ich alle Gesetze verdrehen,
Und müßt ich auch hundert Register durchsehen,
Mit Ränken und Schwänken die Kreuz und die Quer,
So kann es nicht fehlen — der Sieg ist ja mein!
Ja, ganz Sevilla
Kennt Doktor Bartolo,
Dem Schurken Figaro,
Dem tränk' ich's ein! —

Sehr ungeschickt ist es ferner, wenn Figaro im zweiten Akt zwischen der Arie der Gräfin und der Romanze Cherubin's die Reminiscenz an seine F-dur-Cavatine (I. 3.) mitten in das Gespräch hineinsingt, lächerlicher Unsinn die Worte, die Knigge am Anfang des Septett's (III. 19.) den Bartolo beim Wiedererkennen seines Sohnes sagen läßt: „Lange sprach zu Deinem Vortheil eine innere Stimme schon", während da Ponte's ganz passende Verse: „Resistenza la coscienza far non lascia al tuo desir" nichts bedeuten als: „mein Gewissen duldet es nicht, Deinem Verlangen Widerstand zu leisten." Warum ändert man den ganzen Text beim Beginn des Septett's, zugleich auf eine richtigere Deklamation Rücksicht nehmend, nicht etwa dahin ab:

Marcelline: Theurer Sohn, o welch' Entzücken!
Komm' und lass' an's Herz dich drücken!
Figaro (zu Bartolo): Und auch Ihr lass't es geschehen,
Wehret meiner Liebe nicht?
Bartolo: Nimmer kann ich widerstehen
Dem Gebot der Vaterpflicht.
D. Curzio: Er sein Vater — sie seine Mutter?
Mit der Heirath ist es aus!

Daß die reizende kleine recitativische Ensembleszene nach dem Sextett in der deutschen Oper fortfällt, ist gleichfalls als ein wesentlicher Verlust zu betrachten, und noch bedauerlicher, daß nach unsern Uebersetzungen die Gräfin im sog. Schreibduett (III. 21). erst nach dem Ritornell zu diktiren anfängt, während sie im Original schon zum Schluß des Recitativ's Susannen die Ueberschrift des Briefes an den Grafen: „canzonetta sul aria" diktirt und sobald die Letztere nun zu schreiben beginnt, Oboe und Fagott das Ritornell anstimmen und von da ab die allerliebste Rolle übernehmen, zu erzählen, was Susanne schreibt, also nur dann schweigen, wenn die Gräfin diktirt. Diesen artigen Zug verwischen die deutschen Bearbeitungen mit Dialog gänzlich. Endlich ist es völlig unverständlich, wenn auf der deutschen Bühne gegen den Schluß des dritten Akts das in vollem Gang befindliche Gespräch zwischen dem Grafen, Figaro und Antonio mit dem herannahenden Marsch (III. 23.) als Recitativ auf einmal weiter gesungen wird. Uebrigens sollten unsere Theater doch endlich auch zu der Einsicht gelangt sein, daß, da man zuerst den zweiten Theil der Marschmelodie hört, der Zug sich nicht jetzt erst auf der Bühne bilden darf, sondern als schon hinter der Szene einige Zeit in Bewegung befindlich gedacht werden muß, und die auf der Szene befindlichen Personen außer Graf und Gräfin sich demselben nur anzuschließen haben. Mannigfache Verbesserungen enthält die 1856 von Eduard Devrient für das Carlsruher Hoftheater besorgte neue Bearbeitung des „Figaro", obwohl er vom alten Text immer noch etwas zuviel hat stehen lassen. Am besten gelungen sind ihm die Aenderungen in der Arie des Cherubin (I. 6.), wo wir nur den Anhang: „Ich weiß nicht", der Scansion wegen in „Weiß ja nicht" und den Vers: „Jedes Mädchen macht mich erröthen, jedem Weibe erbebet mein Herz" in: „Jedes Mädchen acht' mich macht mich erröthen, jeder Dame erbebet mein Herz!" verwandeln würden; ferner in Figaro's C-dur-Arie (I. 9.), in Cherubin's Romanze (II. 12.) in der Grafen-Arie (III. 18) und in der 2. Arie der Gräfin (III. 20). Für die erste Arie der Gräfin (II. 10.) möchten wir, mit etwas freierer und fließender Wendung, lieber folgende Worte vorschlagen:

„Gott der Liebe, hör' mein Flehen,
Hab' Erbarmen mit meiner Noth! *)
Ach, den Gatten gieb mir wieder, **)
Oder sende mir den Tod!" —

Devrient's Hauptverdienst aber bleibt jedenfalls die Wiederherstellung der Secco-Recitative, die Josef Strauß für das Streich-Quartett arrangirt hat, so daß wir entschieden unter allen deutschen Bearbeitungen der 1856 bei C. Macklot in Carlsruhe herausgekommenen Devrient'schen den Vorzug geben. Wünschenswerth bliebe nur noch eine neue Ausgabe der Partitur zum „Figaro", da die bei Simrock in Bonn gedruckte, nach Jahn's Nachweis (s. Mozart IV. S. 188, Note 47) von dem Original-Manuscript Mozart's in vielen Punkten sehr erheblich abweicht ***). (Schluß folgt.)

Recensionen.

Wilhelm Speidel. 6 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. op. 1. Leipzig, Härtel.

— — Bilder aus dem Hochlande. 12 charakteristische Clavierstücke 2 Hefte S. 1 — op. 3., S. 2 — op. 5. Leipzig, Peters.

— — 3 Frühlingslieder von Em. Geibel. op. 6. Leipzig, Peters.

— — 4 Lieder für Bariton oder Mezzosopran. op. 7. Stuttgart, Halberger.

— — 4 zweistimmige Lieder op. 8. Leipzig, Peters.

— — Sonate für Pianoforte und Violoncello op. 10. Lpzg., Peters.

*) Bei der Wiederholung: „Schenk' Erbarmen meiner Noth."

**) Zum Schluß: „Gieb mir, ach! den Gatten wieder!"

***) In ähnlicher Weise uncorrect sind auch die gedruckten Partituren zur „Entführung" (s. Jahn, Mozart III. S. 99—100, Note 30, S. 104, Note 34) und zum „Don Juan" (vgl. Jahn IV. S. 366, Note 67 u. a. a. O., sowie meine Schrift: „Ueber die scenische Darstellung von Mozart's „Don Giovanni", Breslau 1860, S. 74—80); die zu „Idomeneo", „Così fan tutte", „Titus" und „Zauberflöte" sind zwar etwas genauer, aber doch auch nicht ohne einzelne Auslassungen und Unrichtigkeiten (s. Jahn II. S. 447 Note 31, IV. S. 488 Note 47, S. 569 Note 36 und S. 611—612 Note 24), so daß also der Wunsch nach neuen, mit den im Besitz der Herren Andrè, Paul Mendelssohn-Bartholdi, der Frau Pauline Viardot-Garcia und der k. Bibliothek zu Berlin befindlichen Original-Manuscripten völlig übereinstimmenden Partitur-Ausgaben an der Stelle der bisher bei Breitkopf und Härtel und bei Simrock erschienenen, wohl gerechtfertigt erscheint.

Wilhelm Speidel. Kleine Szenen 6 Clavierstücke im heitern Ton op. 11. Leipzig, Peters.

— — 3 Gesänge für 4 Männerstimmen op. 12. Derselbe Verlag.

— — Sängers-Lieb und Lust. 5 Gedichte von Ludwig Speidel op. 13. Leipzig, Klemm.

— — 6 kurze Clavierstücke op. 14. 2 Hefte. Stuttgart, Ebner.

— — 3 Gesänge für 4 Männerstimmen op. 16. Derselbe Verlag.

— — 7 deutsche Volkslieder für 4 Männerstimmen arrangirt 2 Hefte. Stuttgart, Ebner.

r- Es handelt sich bei der historischen Beurtheilung der Kunst nicht blos um das dargestellte Objekt, sondern ebenso sehr um das producirende Subjekt und seine individuelle Physiognomie. Denn die Kunst ist nicht eine von der wirklichen Welt unabhängige Idealwelt, die sich mit schlechthin selbstständiger Zeugungskraft fortwährend aus sich selbst producirte, sondern sie ist aufs's innigste mit den übrigen Bildungselementen verwachsen und gerade ihre höchsten Erzeugnisse tragen außer dem Stempel ästhetischer Vollendung zugleich deutlich genug das historische Gepräge ihrer Zeit, sowie die individuelle Physiognomie ihres Schöpfers an sich. Diese drei Momente fordern sich daher einander so nothwendig, daß eigentlich erst da vom wirklichen Kunstwerk die Rede sein kann, wo wenigstens der Anfang zu ihrer gegenseitigen Durchdringung gemacht worden ist.

Diese Bemerkung soll nichts weiter, als im Allgemeinen zur Rechtfertigung dienen, warum eine so bedeutende Anzahl Werke desselben Componisten hier einer einzelnen Recension unterworfen werden. So gut sich nämlich die ästhetische Abrundung sammt der technischen Meisterschaft, welche ein Componist errungen hat, an einem Werke dokumentiren können, ebenso unmöglich ist es, seine Individualität daraus kennen zu lernen. Denn diese begnügt sich nicht so wohl durch das Einzelne als vielmehr durch den Totaleindruck.

Allein die Art der Besprechung, mit der wir hier einen Versuch machen, ist bei unsern Tagescomponisten ganz besonders darum nothwendig, weil es sonst wirklich ziemlich schwer hält, sich nur einigermaßen zu orientiren. Das Aesthetische und Technische daran ist in den meisten Fällen kaum der Rede werth, ursprüngliche Individualitäten trifft man äußerst selten an, meist nur Exemplare aus größern Richtungen und Schulen, und so schwindet denn natürlich auch das historische Moment — die Energie, mit der die unsere Zeit tragenden und treibenden Ideen und Realitäten innerlich erfaßt und zu künstlerischer Darstellung gelangt sind — in völliges Nichts zusammen. Hat man also einerseits noch nicht den Muth, über die musikalische Produktivität der Gegenwart im Allgemeinen den Stab zu brechen, so läßt er sich mir auf dem angegebenen Wege erwerben; darf man andererseits noch Hoffnungen hegen, so findet man auf demselben am ehesten Veranlassung dazu; was aber die Componisten von sich selbst zu halten haben, kann ihnen von einem Andern niemals klarer gemacht werden als durch eine kritische Beleuchtung ihrer gesammten bisherigen Thaten — das eigne kritische Gewissen scheint heutzutage mehr oder weniger abhanden gekommen zu sein.

W. Speidel bewegt sich in den angezeigten Werken (Andere sind dem Ref. nicht bekannt) fast ausschließlich auf denjenigen Gebieten, die erst in der neueren Zeit zur vollen Blüthe gelangt sind, dem Liede, dem kurzen charakteristischen Clavierstück, dem Männerquartett. Dies zeugt von einer richtigen Würdigung der Hauptstärke gegenwärtiger Produktion. Denn daß uns für eine erfolgreiche Pflege der größeren Formen sowohl die Kraft der Zusammenfassung als die Einheit und Größe der Objecte abhanden gekommen ist, bestätigt sich täglich mehr. Es fragt sich, ob er es bei dieser richtigen Position zu Werken gebracht hat, die ihm auf künstlerische Bedeutung Anspruch verleihen.

Vorweg anzuerkennen ist bei sämmtlichen Sachen eine geschickte und flüssige technische Behandlung des musikalischen Materials, wenn auch kein eigentliches Formtalent. Denn hierzu gehört nicht blos fließende Schreibart und geschmackvolle Klangbildung, sondern auch rhythmische Mannigfaltigkeit, combinatorischer Reichthum, mit einem Worte formale Fülle. Diese ist uns, wie sich im Folgenden herausstellen wird, nicht begegnet.

Fassen wir zunächst die Lieder ins Auge. Die einfachste aber auch umfassende ästhetische Anforderung, welche man seit Schubert an das Lied zu stellen gewohnt ist, ist die, daß der Text mit der Musik organisch verschmelze. Was das heißt, scheint wirklich noch nicht so klar zu sein, daß man sich nicht immer wieder veranlaßt sehen sollte, daran zu erinnern und daß es überflüssig wäre, die Lieder Schubert's, Schumann's und Franz's einmal darauf anzusehen. Daß ein guter Text eine ihm individuell entsprechende, ihm nach Wort und Stimmung durchaus eigenthümliche Melodie haben muß, hat auch Speidel nicht bedacht. Denn in seinen Liedern herrscht die gewöhnlichste Gesangs-Phrasenlogie so entschieden vor, daß man sehr häufig an Küssen und Gundert erinnert wird; auch Mendelssohn und Schubert spielen eine Rolle; wenige Stellen nur erheben sich über das Niveau einer im Ganzen noch anständigen Gewöhnlichkeit. Die durch und durch äußerliche Auffassung der Texte, welche sich hierin zeigt, wird nun durch die Begleitung, selbst in den Fällen, in welchen sie charakteristisch sein soll, keineswegs verdeckt. Die meisten der Lieder sind mit geläufigen Formen gebrochener Accorde begleitet. Was damit anzufangen ist, weiß Jeder; der Eindruck des Fabrikmäßigen ist unfehlbar. Eine andere Partie zeigt korrektere Begleitungsfiguren, deren Nothwendigkeit jedoch zum Theil sehr zweifelhaft ist (op. 1 Nr. 3); in op. 8 Nr. 4: „Wer recht in Freuden wandern will" zeugt die bis zum Ueberdruß wiederkehrende, mit Trommelrhythmen nächstverwandte Begleitungsfigur geradezu von Geschmacklosigkeit. Ein paar ausgenommen, machen sämmtliche Lieder den Eindruck faber Schwächlichkeit und einer individuell vielleicht nicht unwahren, aber jedenfalls äußerst unbedeutenden fast- und kraftlosen Empfindelei. — Wenn die Liedercomponisten der Gegenwart wüßten, was für verrätherische Zeugnisse über ihr innerstes Gemüthsleben sie dem Publicum in die Hand geben, welche untröglichen Abbildungen ihres ethischen und ästhetischen Bildungsstandes, wahrhaftig sie würden sich bedenken, so überaus liberal — zum Theil geradezu schamlos — ihr bischen Selbst öffentlich zur Schau zu stellen.

Bei Clavierstücken läßt eine an sich unbedeutende Erfindung weit mehr aus sich machen als beim Liede, weil der Phantasie dort ein viel freierer Spielraum gelassen und die Conkole schwieriger ist. — Die betreffende Partie der Speidel'schen Compositionen macht denn auch einen günstigeren Eindruck. Sp. versteht es nämlich meisterlich, aus puren Gemeinplätzen dennoch reizvolle, bei klingende Musik zu machen. Angepräßte Stimmung — poetische verlangt man nicht von Jedem — ist allerdings nirgends zu finden, aber man kann auch nicht sagen, daß man leeren Klingklang höre. Das ganze Genre trifft etwa auf das Gebiet unsers Seelenlebens, welches sozusagen auf der Grenze liegt zwischen Ohr und Herz. Daher ist es besonders dankenswerth, daß der Componist sein Publicum durch Ueberschriften über die von ihm beabsichtigte Stimmung klar zu orientiren für gut befunden hat. Hätte er das nicht, so würde sich wenigstens der kritischere Theil desselben öfters zu der Frage veranlaßt finden, was denn nun eigentlich hiermit gesagt sei? daß z. B. in den 4 „Bildern aus dem Hochlande" op. 3, Nr. 4. ein Walzer ist, würden wir zwar auch ohne das „Tempo di Valzer" (?) uns denken können, welch' charakteristisches Gepräge aber bekommt derselbe durch die Ueberschrift „Zur Kirmeß." Nun dürfen wir nicht mehr dagegen einwenden, daß er ein äußerst ordinärer Schleifer ist — das ist ja „zur Kirmeß" gerade das Rechte. Und wenn wir bei

Nr. 5 vor Langweile schon auf der zweiten Seite dem Einschlafen nahe sind, so dürfte sich auch dieser Erfolg durch die Ueberschrift „Nach Sonnenuntergang“ ästhetisch rechtfertigen lassen. — Dasselbe ist unzweifelhaft der Fall mit der ganzen Appretur des musikalischen Materials. Dem „Bilder- und Szenen-Reichthum“ entsprechend, den der Componist vor uns aufrollt, hat er mit geschickter Hand Mosaikstücke aus den verschiedensten Zeiten und Stoffen zusammengestellt. Seine melodischen Motive sind sämmtlich aus dem musikalischen Gemeinbesitz entnommen, aus den Brodsamen, welche die großen Herren einer Motiv-dürftigen Jüngerschaar gern und freiwillig als Erbtheil hinterlassen haben. Die Verarbeitung derselben aber zeugt von großer Routine und von einer auffallenden historischen Treue, die es uns möglich macht, die bunten Schaustücke zu zerlegen und die einzelnen Ingredienzen ziemlich ungetrübt durch subjective Zuthaten aus der selbstverständlichen obligaten Einrahmung herauszunehmen. Nur will sich die Bemerkung dabei nicht unterdrücken lassen, daß das dem Autor eigene formelle Geschick eines edleren Zweckes werth gewesen wäre.

Der Eklekticismus ist ja allerdings eine historische Nothwendigkeit so gut in der Musik als auf anderen Gebieten des geistigen Lebens. Stoff und Kraft sind auch in der geistigen Welt Realitäten, die sich gegenseitig voraussetzen und bedingen. Zersplittern sich in einer Zeit mit dem geschlossenen Organismus einer Weltanschauung nothwendig auch die produktiven Stoffe der Kunst, so zersplittern sich zugleich die produktiven Kräfte der Künstler. Dann tritt der Eklekticismus ein. Er ist wesentlich Reproduktion. Eine wahre Reproduktion kann aber nie bloß mechanische, aggregatmäßige Zusammenleimung vorhandener Stoffe sein, und wäre dieselbe noch so geschmackvoll — dies gibt nur Potpourris im verjüngten Maßstabe — das lebendige, organische wirklich verschmelzende Element ist lediglich die Wärme eigenen persönlichen Lebens. Diese reproduzirt aber, wenn sie ganz und voll aus dem Innersten kommt, wirklich etwas relativ Neues weil individuell Selbstständiges. Fehlt dieser Pulsschlag lebendigen Herzlebens, der allein zum Herzen bringt, dann kann Jemand hunderte von Werken schreiben, er ist und bleibt als schaffender Künstler — zu bedauern; er bleibt auch in seinem Urtheil über die Kunst immer von den eigentlich Lebendigen abhängig. Nicht Jedem freilich ist es verliehen, in dieses intime Verhältniß zur Kunst zu treten und man täuscht sich auf verhängnißvolle Weise, wenn man musikalisches Talent, formelle Routine 2c. ohne Weiteres für Symptome eines innern Lebensquelles hinnimmt. Das allgemeine musikalische und das ausgebildete formelle Talent verhalten sich zum produktiven Talent etwa wie seelisches zu geistigem Leben. Nur wo ein positiv produktiver Keim vorhanden ist, ist auch ein vernünftiger Eklekticismus möglich. Wer den Geistes- und Kraftbauch der wenigen wahrhaft großen Meister in sich aufgenommen und dadurch den schlummernden Keim zur Entfaltung gebracht hat, wer dann mit unverrückbarer Ausdauer und Liebe in die wundervolle Plastik ihres Antlitzes schaut, der bekommt allmählich die Befähigung selbstständig zu reproduziren und mit Sicherheit das lebendige von dem gemachten, das natürliche von dem erkünstelten Geisteprodukt zu unterscheiden. Ein solcher Eklekticismus ist wirklich ein Fortschritt der Kunst selbst, sofaugen die persönliche Aneignung der Offenbarungen, durch welche sie sich mittelst ihrer reinen Organe uns bezeugt hat. Wie viele solche Eklektiker gibt es heutzutage? Die Meisten der Produzenten sind Schüler entweder Mendelssohns oder Schumanns. Der wahre Eklekticismus soll erst noch zur Geltung gelangen; er ist die einzige zunächst mögliche, wirklich genuine Zukunft unserer musikalischen Produktion, wenn es überhaupt noch eine geben sollte. Es gibt dagegen eine zahlreiche Classe von Eklektikern, die aus Allem Alles zu machen wissen oder, was dasselbe sagt, die gänzlich charakterlos sind. Das wissen sie, daß sie nichts auch nur relativ Neues und Selbstständiges machen können; das wollen sie aber auch nicht. Das jedoch scheinen sie nicht zu wissen, daß sie, dennoch produzirend, eo ipso das ABC alles vernünftigen Geistlebens umzustürzen bemüht sind; vernünftig aber wollen sie wahrscheinlich dennoch sein. Worin diese krasse Barbarei der Logik ihren Grad hat, liegt ja meistens auf der Hand. Man sollte aber doch nachgerade klar darüber geworden sein, auf welcher Stufe geistiger Entwicklung sich Diejenigen befinden, in deren Logik die Begriffe: Geschäft, Verdienst, Anerkennung, Künstlerthum u. dgl. die Grundprinzipien bilden.

Kommen wir jedoch auf Speidel zurück. Die Sonate für Pianoforte und Violoncell ist unter den uns vorliegenden Stücken das bedeutendste. Der erste Satz (D-moll) hat ein ansprechendes Hauptthema von breitem, melodiösem Charakter; es spannt unsere Erwartung ziemlich hoch, weil es eine energische Stimmung ausprägt. Daran schließt sich aber sofort ein Abschnitt von lediglich rhythmischem Gehalt, ein Auf- und Abwallen gebrochener Akkorde ohne concrete Form; die ursprünglich klare Stimmung trübt sich zu dumpfem, hohlem Pathos. Bald jedoch werden wir durch ein erregtes Uebergangsmotiv, welches sich keck und unvermittelt daran setzt, hiervon erlöst, bis wir zum zweiten Thema gekommen sind. Dies ist seinem Vorgänger bei weitem nicht ebenbürtig weder als Steigerung noch als Gegensatz — und etwas Aehnliches dürften wir doch erwarten. Es verflüchtigt sich sogar schließlich zur vollen Phrase und der Schlußabschnitt des ersten Theiles, eine Combination der dagewesenen Elemente, läßt es daher auch nicht zu der harmonischen Durchsichtigkeit und Vollkraft kommen, die dem Autor scheint vorgeschwebt zu haben. Die Durchführung im 2. Theil, aus beiden Hauptthemen combinirt und durch Uebergangsfiguren flüssig entwickelt, zeigt eine bisher noch nicht hervorgetretene Gestaltungskraft. Sie ist wohl das Gelungenste im ganzen Stücke, wenn auch die zweite Hauptperiode (S. 7 ff.) entweder conciser oder mannigfaltiger sein müßte. Auch der Schlußabschnitt läßt das richtige Verhältniß zwischen seiner Ausdehnung und seinem Inhalt, und feine tiefere Begründung im Vorhergehenden vermissen. Er steigert mehr äußerlich durch Massenhaftigkeit als durch innere Concentrirung oder Pointirung des Gedankeninhaltes. — Der 2. Satz (A-dur) ist nach Stimmung und Faktur unbedeutend, sentimental und phrasenhaft. Die ganze Art erinnert an Alexander Fesca. Der letzte Satz (D-moll) hat ein gutes Hauptthema und eine formell interessante Durchführung, das zweite melodischere Thema ist wiederum ordinär und der Satz enthält außerdem eine Menge Flickwerk, wofür wir die auch hier in reichem Fluß sich ergießenden gebrochenen Akkorde ohne Weiteres erklären müssen. — Es fehlt dem Autor, wie bemerkt, nicht an Formgewandtheit, aber an eigentlicher Erfindung, an Reichthum und hauptsächlich an Logik der Form. Bei breiten Formen kommt auf die architektonische Disposition Alles an im Großen und Kleinen, auf das richtige innere Gleichgewicht der Sätze, Perioden und Motive; klare Symmetrie bei stetiger Stimmungsentwicklung, geschlossene Nothwendigkeit bei rhetorischer Freiheit, logisch dialektische Methode bei dramatischer Lebendigkeit — das ist das Wesen der Sonatenform. Ein bloßes schematisches Ausspinnen ist das direkte Gegentheil hiervon. Talent in der Thematik und Rhythmik bildet das Haupterfordernis für den Componisten solcher Werke, harmonische und contrapunktische Gewandtheit steht dabei erst in zweiter Linie. — In Sp.'s Sonate finden sich diese Erfordernisse nur sporadisch. Die Thematik ist unbedeutend, daher sich auch die rhythmische Zersetzung und Zusammenfassung nicht eigentlich produktiv erweist. Die contrapunktische Arbeit würde charaktervoller sein können, wenn die Vorliebe für gebrochene Akkorde den Autor nicht immerfort hinderte, seine Grundgedanken möglichst scharf darauf anzusehn, was sich mit ihnen anfangen läßt. Das unmittelbar auf der Hand Liegende ist keineswegs immer das Richtige, dem innersten Wesen der Sache entsprechende. Jene bedenkliche Schwäche aber führt auf die Länge zu unerträglicher Monotonie und nichtssagender Leere, zumal wenn endlich, wie es hier der Fall ist, auch die Harmonik nicht durch Reiz und Abwechselung oder durch Gewalt und Noblesse ersetzt, was der Melodik im weitern Sinne abgeht. An Schuberts epischen Instrumentalformen, besonders an einigen seiner Sonaten, kann

man lernen, wie man etwa einen ersten Entwurf zu einer Sonate oder dgl. macht, was sich in extenso aus einem Grundgedanken herleiten läßt — die Concision und die logische Entwicklung läßt sich bei der zweiten, dritten ꝛc. Umarbeitung mit Erfolg an Beethoven studiren. — Beiläufig verdient noch bemerkt zu werden, daß die in einzelnen Partien auf bedeutende Kraft und Virtuosität berechnete Haltung der Clavierstimme (die rapiden Octavenpassagen u. A.) nicht zum Schaden der reinlichen Ausführbarkeit um Einiges hätte gemildert werden sollen. Die Technik wird freilich durch den Inhalt selbst produzirt. Allein darum wird es auch immer charakteristisch bleiben, daß Bach und Beethoven im Durchschnitt bei geringen technischen Schwierigkeiten denn doch ganz andere Gedanken in die Welt geschleudert haben als unsere modernen Pianofürsten. Diese Thatsache dürfte sich uns zu recht fleißigem Nachdenken empfehlen.

Schließlich noch die Bemerkung über die Männerquartette, daß sie den Standpunkt des in überreicher Fülle bereits Dagewesenen und Vorhandenen in keiner Weise übersteigen; daher sich auch über sie nichts Besonderes hinzufügen läßt. Sie existiren mit demselben Recht resp. Unrecht wie tausende ihres Gleichen. Die arrangirten Volkslieder nehmen ihrem Wesen nach einen zu untergeordneten Rang in der Musik als Kunst ein, als daß sie zur Charakteristik einer Individualität besonders beitrügen. Daß ein Mann mit gewandter Technik hierin immerhin etwas Verständiges leisten wird, läßt sich voraussetzen. Ueber Einzelheiten aber zu streiten, welche auf Grundverschiedenheiten des Geschmacks hinauslaufen, würde uns für heute zu weit führen.

Nach dem Gesagten haben wir in W. Speidel einen Vertreter desjenigen musikalischen Eklekticismus, dem trotz großer technischer Routine eine wahre Productivität, d. h. in diesem Falle Reproductionskraft fehlt. Diese Richtung ist von der mit Bewußtsein auf das Publicum speculirenden nur der sittlichen Stellung und der logischen Consequenz nach, nicht dem künstlerischen Prinzip nach verschieden. Daß auch sie in der ernsten Gefahr ist, dahin zu gerathen, wo jene sich — beiläufig äußerst behaglich — befindet, das dürfte die Musikgeschichte an so begabten Männern wie Meyerbeer zur Genüge bewiesen haben.

Locales.

Aus dem Prüfungssaal des Conservatoriums.

S. B. Unsere Leser werden uns hoffentlich nicht der Pflichtversäumniß anklagen, wenn wir bekennen, daß wir von den vierzehn Prüfungen, welche in heißester und dunstigster Julizeit im Musikvereinsgebäude in den Nachmittagsstunden von 3 — 6 Uhr abgehalten werden, nur die über „Mündlichen Vortrag“ (Professor Schwenda) besucht, dagegen Gelegenheit gefunden haben, die neu eingerichteten oder neu besetzten Classen in anderer Weise kennen zu lernen; diese sind nämlich die seit vorigem Herbst eingerichtete Gesangs-Paralleklasse für Mädchen (Frau Andriessen), und die seit dem Abgang des Herrn Ed. Pirkhert durch Herrn Dachs neu besetzte Pianoforte-Ausbildungsklasse. Die erste derselben war von der Direktion in weiser Erwägung bestehender schwieriger Verhältnisse errichtet, und durch die genannte Frau in recht glücklicher Weise besetzt worden, — der Erfolg wenigstens, den man bisher constatiren muß, läßt für die Zukunft recht erfreuliche Früchte erwarten, und hat uns das Vernommene in mehr als einer Beziehung recht wohl gethan. Unsere Leser erinnern sich, wie wir fortwährend genöthigt waren, gegen gewisse Gebrechen der Marchesi'schen Schule, die in ihrem Zusammenhang betrachtet das Gute derselben weit überwogen, zu protestiren. Die Aufgabe des Conservatoriums besteht offenbar darin, Künstlerinnen des Gesangs zu bilden, auch für die Bühne, soweit nämlich die Schule dies überhaupt vermag. Aber Theaterprinzessinnen, Lokalsängerinnen, lächerlich aufgeputzte und grimassirende Närrinnen mit obligater Beigabe von allen möglichen modischen Unarten des Gesangs selber in Massen in die Welt zu senden, dadurch das ohnehin schon übermäßig ausgebreitete Verderbniß noch recht systematisch und mit dem Stempel einer öffentlichen Kunstschule versehen festzustellen und weiter zu verbreiten, — das, bei Gott, konnte nicht die Aufgabe unseres Conservatoriums sein. Wir hätten es nun allerdings der Würde der Direktion entsprechender gefunden, wenn sie nicht den Abschied der Frau Marchesi sich hätte geben lassen, sondern wenn sie, nach bestimmter Formulirung ihrer Forderungen an die von ihr bezahlte Lehrerin die Erfüllung derselben abgewartet, dann aber im Falle der Nichtbeachtung den Abschied selbst gegeben hätte. Wir sehen überhaupt nur zwei Möglichkeiten ein Kunstinstitut zu leiten. Entweder leitet ein verantwortlicher Director, oder eine Direction. An unserem Conservatorium aber gibt sich eigentlich Jeder den Anschein eines Leiters und eigentlich leitet — Niemand, wenigstens suchen wir vergeblich den Mann, der die künstlerische Verantwortlichkeit für das was geschieht übernommen hätte. — Doch kommen wir zu unseren Prüfungen zurück. An der Schule der Frau Andriessen gefiel uns ebenso das durchaus kunstwürdige „Was“ wie das im Ganzen erfreuliche „Wie“ des Gesangs. Im gedruckten Prüfungsprogramm sehen wir eine Reihe von Solfeggien aus der besten Zeit des italienischen Gesangs angezeigt; außerdem wurden Gesangsstücke von S. Bach, Händel, Pergolese, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Franz, Brahms u. A. ausgeführt. Ueber das „Wie“ der Ausführung können wir bis jetzt nur mit einiger Zurückhaltung sprechen, da die Zeit des Unterrichts zu kurz, und der Stand der vorgeführten Schülerinnen bei Beginn des Unterrichts uns nicht bekannt ist. Wir können z. B. nicht wissen, welche Unarten und wie weit festgestellt Jene schon in diese Schule mitbrachten, wir haben überhaupt nicht den Maßstab des Früher und Jetzt, woran sich allein mit einiger Sicherheit das Geleistete erkennen läßt. Was wir aber gehört haben war, an sich betrachtet, im Punkte des Stimmansatzes, der Ausgeglichenheit der Register, des Vortrags fast durchaus gut, namentlich hat uns die Abwesenheit aller äußeren Behelfe in letzterem Punkte wohlgethan. Wenn uns ein Gesang gefallen soll, so muß er uns erstens bei geschlossenen Augen vollkommen befriedigen, und dann muß auch der Anblick des oder der Singenden nicht nur mit dem bereits gewonnenen Eindruck übereinstimmen, er muß auch an sich ein reiner und künstlerischer sein. Mimik und Bewegung des Körpers, also aktives Verhalten, wird aber erst in dem Augenblick wirklichen Bühnenspiels nothwendig ja erträglich. Außerdem wirkt es entweder widerlich oder lächerlich. Und das war es, dessen Feststellung in dieser Parallelklasse uns gleich gefallen hat. Ohne steif und hölzern dazustehen, wurde doch nicht Theater gespielt, sondern einfach „gesungen.“ — In Betreff der Register bemerkten wir das löbliche Bestreben, nicht eine gleiche Klangkraft, sondern ein gleiches Klangtimbre herzustellen, so daß der Uebergang aus dem einen Register in das andere wohlthuend und fast unmerklich vor sich ging. Bei einigen Sängern, namentlich der falschen italienischen Schule, herrscht nämlich die verkehrte Ansicht: es käme alles darauf an, in jedem Register und in jedem Ton gleiche Kraft entwickeln zu können. Wir lassen das in der Mittellage und Höhe noch gelten; es ist aber nahezu unsinnig, auch in der Tiefe das gleiche Volumen des Tons herstellen zu wollen. Ein tiefer Ton ist an sich schwächer und immer schwächer, je tiefer er ist. Der Componist schreibt keinen tiefen Ton dort, wo er Kraft und Fülle zum Vorschein bringen will. Nun gibt es nichts Frecheres, Widerwärtigeres als wenn das Weib, seiner Natur nach die Trägerin sanfterer weicherer Gefühle, in seiner Tiefe eine Tonfülle zu entwickeln sucht, die allenfalls auf derselben Klanghöhe ein Tenor oder Baß hervorbringt. Hier entsteht dann das musikalische — Mannweib, die unangenehmste Erscheinung in der Kunst wie im Leben. Die Schule der Frau Andriessen legte im Ganzen ein Zeugniß ab, daß sie hierin mit uns einer Meinung ist. Im Einzelnen könnten wir dies jedoch insofern nicht sagen, als einige Schülerinnen, (vielleicht früher der Marchesi'schen Schule angehörig)

in jener Region immer noch viel zu stark sangen, namentlich aber einige Triller auf dem eingestrichenen e oder es, *) in einer Weise forcirten, die von der Marchesi'schen nicht sehr weit entfernt war. Das Uebel hat unter unseren singenden Damen leider schon so weit um sich gefressen, daß selbst unsere sonst so decenten Dilettantinnen in dieser Region zu „blöcken" beginnen und meinen „man höre ihren Gesang nicht, wenn sie nicht so sängen", und unsere Gesanglehrer, wenn sie anders der Kunst und nicht der Mode dienen wollen, können nicht streng genug auf die vollständigste Beseitigung dieser Unart dringen. — Um noch einmal auf das Programm zurückzukommen, so können wir nicht verhehlen, daß, abgesehen von den trefflichen Namen die wir oben angeführt, Manches den Kräften namentlich dem Auffassungsvermögen der vorgeführten Schülerinnen offenbar entlegen war. Nicht sprechen wir von der Arie von S. Bach aus der Cantate „Johannes der Täufer", welche wenigstens in jener „Vorprüfung", der wir beiwohnten von Frl. Hoffmann in sehr befriedigender Weise gesungen wurde; wohl aber von dem Duett aus der G-dur-Messe desselben Meisters, welches so ziemlich ohne alles Verständniß gesungen, und auch so begleitet wurde; so auch von dem „Gretchen am Spinnrad" von Schubert, mit dem Frl. Mauro eine Aufgabe gestellt war, die man ihr füglich hätte erlassen können. — Wir hoffen im Laufe des nächsten Winters Gelegenheit zu haben, uns mit dieser Schule genauer bekannt zu machen, und die Lückenhaftigkeit dieses Berichts zu vermischen.

(Schluß folgt.)

*) Diese Töne als höchste Stufen des tiefen Registers der Altstimme werden in der Regel am meißen maltraitirt. In der Mittellage klingen sie allerdings etwas tonlos, aber wahrlich: diese Tonlosigkeit, der sich denn doch vielleicht das Unangenehme durch Kunst nehmen läßt, ist erträglicher als das Forciren derselben Töne mit dem tiefen Register, wodurch der Klang rauh und frech wird.

Zeitungsschau.

A. Schindler gibt in Nr. 30 der Niederrh. Musikztg. öffentlich Antwort auf einige an ihn hinsichtlich der Nothwendigkeit der Orgel in Beethoven's Missa solemnis privatim gestellte Anfragen. Ohne gegen seine Angaben polemisiren zu wollen, zugleich aber auch bemerkend, daß uns einige Zweifel gegen die Richtigkeit einiger derselben nicht ganz unerlandt scheinen, geben wir hier in Kurzem die Hauptpunkte seiner Antwort: Die Bauart des Chors im Dom zu Olmütz, wo das Werk zuerst aufgeführt werden sollte (aber nicht aufgeführt wurde) die Theilung desselben in zwei Parthien, die Unmöglichkeit für alle Mitwirkenden (die Herr Sch. auf nicht mehr als 35 angibt) den Kapellmeister zu sehen, und eben die geringe Anzahl dieser Ausführenden im Vergleich zur Größe des Doms, — das sind die Gründe, welche Beethoven bestimmten, eine Orgelstimme dazuzuschreiben, also lediglich äußere. Ferner theilt Herr Sch. mit, daß bei der nach vollendeter Ausarbeitung des Werks an die Reihe gekommenen Ausstillung der einstweilen leer gelassenen Orgelstimme der alte Türk mitgeholfen.

Schließlich kommt Herr Sch. auch auf die Vorwürfe zu sprechen, die man Beethoven in Betreff der angewendeten Stimmlagen gemacht hat. In dieser Hinsicht wälzt er alle Schuld auf die seitdem gesiegene Stimmung, und auf die jetzt übliche Verwendung von Frauenstimmen. „Wie leicht", meint Herr Sch., „steigt eine gute Knabenstimme zum zweigestrichenen gis, a, h hinauf, wo hingegen die Mehrzahl der Frauenstimmen im Chor schon mit g ihr Höchstes geleistet." Endlich wird angedeutet, daß es Beethoven gewiß „nicht im Traum eingefallen sei, sein Werk solle einstens mit einer Masse von mehr denn 400 Vocalisten und 130—150 Instrumentisten zur Ausführung gebracht werden."

Nachrichten.

Von einem Theilnehmer des Nürnberger Gesangfestes geht uns ein Brief zu, dem wir Folgendes entnehmen: „Mit Recht betrachtete man auch diesmal das Männergesangs-Fest, wenn es auch in allen Theilen vollendet schön ausfiel, doch nicht als sehr bedeutend in musikalischer Hinsicht, weßhalb denn auch in den meisten Berichten der musikalische Theil nur ganz allgemein berührt wird. Das musikalische Fest-Comitée — meist aus Lehrern bestehend, — hat in der Feststellung des Repertoirs offenbar nicht immer mit sicherer Sachkenntniß gehandelt. — Diese Ansicht fand bei uns nach Uebersendung der einzustudirenden Chöre schon fest und hat sich auch bei Aufführung derselben als die richtige bewährt. Warum müssen nur neue Compositionen gesungen werden? Und wenn, hätte man nicht manches Eingesandte unbenutzt lassen und sich nach Besserem umsehen sollen? Diese beiden Fragen wurden so und so oft erörtert, und daran knüpfte sich der Gedanke, daß dem Männergesang noch stets eine Zerfahrenheit innewohnt, die ihm stets nur eine untergeordnete Rolle in der musikalischen Welt spielen läßt. — Der Geschmack unter der singenden Masse ist sobelhaft verschieden, sonst wäre es nicht möglich gewesen, ein Werk von Lachner und zugleich ein Werk von Reeb in den Himmel zu erheben. Kurzum es muß sehr viel geschehen, bis man überhaupt bei einem Männergesangsfest eine Kritik üben kann, denn Vieles ist eben unter aller Kritik. — Von wirklicher Bedeutung war nur Hiller's großer Chor an das Vaterland, und Lachner's Sturmesmythe. Letzterer errang entschieden den Sieg. Hiller beging den Fehler, eine zu lange Dichtung zu nehmen, und etwas zu schwer für die Massen zu schreiben. Die Composition hat prachtvolle Stellen. An diese beiden Compositionen reiht sich der „Frühlingsgruß an das Vaterland" von Vincenz Lachner, man weiß, mit wem man es zu thun, und daß der Mann nicht immer fort nur in Männergesängen macht. In zweiter Reihe stehen der 23. Psalm von J. Otto, und das Gebet vor der Schlacht von Möhring, und allenfalls noch das „Ermanne dich, Deutschland" von Storch, wenn am Schluß nicht gar so liederlich angefickt wäre — und nun folgen die gefeierten Componisten des Männergesangs Methfessel, Abt, Tschirch, Becker, Kücken, Reeb, die nimmermehr dem Männergesang aufseufzen werden, wenn sie es nicht ehrlicher nehmen werden als sie es bisdmal gethan. Die Compositionen von Herrn Emmerling und Grobe stehen außer dem Bereich der Kritik; sie thaten eben mit, da sie im Comitée saßen, außerdem hatten sie sicher keine Berechtigung. Was die einzelnen Vorträge anbelangt, hat Ihr Wiener Männergesangverein Vortreffliches geleistet; im Allgemeinen kann man auch hier nicht besonders zufrieden sein, die Leute müssen sich noch gar sehr das Schreien abgewöhnen. Sängergebäude, wie man sie zu gründen vor hat, mögen nicht ohne sein, wenn es gediegene Hände dann gibt, sie zu leiten und die kleineren Vereine zu besserem Geschmack zu führen, als es bisher der Fall war. Uebrigens bedaure ich einen Jeden, der nicht zugegen war. Als Volksfest war es das erhabenste und schönste, was man erleben kann. Ich werde wohl mit vielen Tausenden lange davon schwärmen.

Th. Körner's patriotisches Lied: „Lützow's wilde Jagd" macht, nachdem der Text in „Les chasseurs noirs" französirt worden, in Paris mit Weber's Musik seltenes Furore. Neulich wurde es im Cirque Napoléon von 1500 Sängern unter dem lebhaftesten Beifall vorgetragen!!!

In Heilbronn hat der durch Hrn. Maschek ins Leben gerufene Oratorien-Verein Spohr's „des Heilands letzte Stunden" zur Aufführung gebracht, wobei mehrere Mitglieder des Stuttgarter Hoftheaters mitwirkten.

Die „Presse" meldet: „Herr Eckert begann am 30. Juli in Salzburg die Proben für das am 18. August stattfindende Festconcert. Nebstbei benützt er die Muße seines Landaufenthalts bei Salzburg, um eine große Oper zu vollenden, deren Sujet, dem Vernehmen nach, der französischen Geschichte entlehnt ist. Am 1. September soll Herr Eckert seinen neuen Wirkungskreis an einem deutschen Hoftheater antreten, und zwar als Capellmeister bei dem Hoftheater in Stuttgart, dessen Direction Herr Hackländer an Stelle des Baron Gall übernimmt.

Briefkasten der Redaktion.

L. in M. Viel Dank! Der angetragene Bericht willkommen. Den genannten Herren werden wir schreiben. — L. in P. angenommen; muß aber gekürzt werden, da umständliche Theaterberichte in d. Bl. keinen Platz finden können. — R. C. in B. Das Erfragte muß längst bei Tr. (B.) angelangt sein.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 32. Wien, 12. August 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Wittwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Ueber neue Bearbeitungen der alten Mozart'schen Opernterte. (Schluß.) — Recensionen. — Locales. — Nachrichten.

Noch einmal:

Ueber neue Bearbeitungen der alten Mozart'schen Opernterte.

Von Alfred Freiherrn von Wolzogen.

(Schluß.)

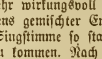
Von allen Opern Mozart's ist indessen keine durch die deutschen Bearbeiter so grausam mißhandelt und entstellt worden, als seine größte und herrlichste, der „Don Giovanni". Von wem der in jeder Beziehung elende, dem da Ponte'schen Original in nichts gleichkommende Text herrührt, welchem wir bis auf den heutigen Tag, öfters allerdings mit Rochlitz'schen Amendements gemischt (die häufig aber noch größere Verballhornungen enthalten) *), in den ältern Clavierauszügen und auf der Bühne begegnen, ist uns nicht bekannt. Zum erstenmale wurde die Oper deutsch in Berlin am 20. Dezemb. 1790 gegeben, und schon damals wird in einem Bericht in Bertuch's Journal des Luxus und der Moden (Weimar 1791, S. 76) darüber geklagt: „Der Inhalt des Stückes sei das alte bekannte Sujet, das nur durch die burlesken Späße des Leporello, vor Zeiten des Hanswurstes, und durch den steinernen Comthur zu Pferde dem großen Haufen gefalle." Hiernach kann es also wohl nicht zweifelhaft sein, daß die oft beklagte Misere bereits von dieser ersten deutschen Aufführung an datirt, daß man gleich Anfangs dem Publikum zu Gefallen, welches sich von den gewohnten Fastnachtsspäßen der alten deutschen Burleske nicht losmachen konnte und wollte, die meisten der aus dem frühern Puppenspiel bekannten komischen Szenen beibehalten, die mit da Ponte's „Don Giovanni" nicht das Mindeste zu schaffen haben, daß man, noch ehe Mozart selbst geschieden, seine Musik, die den treffenden und oft so ungemein graziösen Charakter der italienischen Verse bis in's feinste Detail hinein wiedergiebt, als das bloße accidens behandelt, und den armen deutschen Sängern Worte in den Mund gelegt hat, in denen nicht bloß gar keine Rücksicht auf richtige Deklamation und die reiche Klangfülle des Originals genommen ist, sondern die, was weit schlimmer ist, auch der Situation und der musikalischen Composition geradezu widersprechen. In Wien wurde „Don Juan" zuerst am 5. November 1792 in einer ganz erbärmlichen Bearbeitung von Christian Heinrich Spieß auf der Wieden deutsch aufgeführt, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß der Verfasser des „General Schlenzheim", der „Klara von Hohenrichen", des „Petermännchen", der „Löwenritter" und vieler anderer Scharteken im Gebiete des Drama's und des Romans **) († 1799 auf Schloß Bezdiakau in Böhmen) auch der ursprüngliche Autor des deutschen Don Juan-Libretto gewesen. Sein Wohlgefallen am Grauenhaften und Uebernatürlichen, dem er namentlich auch in seinen Biographien der „Selbstmörder" und der „Wahnsinnigen", in seinem Volksmärchen: „Hanns Heiling" ꝛc. weidlich gefrönt hat, stellten seinen Beruf zum „Don Juan" Uebersetzer bei den Zeitgenossen gewiß außer allen Zweifel. Nur Schade, daß er von italienischer Grazie und von den musikalischen Erfordernissen einer Text-Uebertragung keine Ahnung hatte. Wie man heute noch behaupten kann, daß z. B. der Ausdruck kalten Spottes oder frechen Hohnes, den der alte Text dem „Don Juan" in den Mund legt *) als er den Comthur zusammensinken sieht, dem: ah! gia cade il sciagurato und der, eine menschlich edle Klage ausdrückenden Mozart'schen Musik (Introduction, Andante F-dur) irgend entspreche, oder daß das berühmte „la piccina, la piccina" etc. der Leporello-Arie (I. 4) mit: und dann jede, jede, jede ꝛc. Preis zu geben" passend übersetzt sei, oder daß der vornehme Aufschwung, den die Arie des als Leporello verkleideten Don Juan (II. 19.) plötzlich nimmt als es zu den cavaliermäßigen Worten kommt: „e spada al fianco egli ha", mit der ärmlichen Phrase: „nun habt Ihr g'nug gehört", irgend übereinstimme, oder daß das allbekannte: „il mio tesoro in tanto andate a consolar" mit: „Thränen vom Freund getrocknet, aus seiner Brust geflossen" ꝛc. wiedergegeben werden könne, ohne den Ottavio recht absichtsvoll in einen Schwachkopf zu verwandeln u. s. f. und wer da fürchtet, daß durch eine Beseitigung all' dieses grenzenlosen Blödsinns „die titanenhaften, übermenschlichen und dämonischen Intentionen" des Mozart'schen „Don Juan" irgend verwischt, die derbe Natürlichkeit des alten Textes „zu geglätteten, salon- und courfähigen modernen Phrasen" verballhornt werden könnte — dem muß man eben seinen Geschmack lassen und nur wünschen, daß ihn nicht allzuviele theilen, denn Ehre legt die deutsche Nation damit wahrlich nicht ein. Bloße glatte Nipp-Tisch-Phrasen würden uns allerdings im „Don Juan" auch nicht besonders anmuthen, aber um so mehr klangvolle schwunghafte, einfach- und allgemein poetische Worte, die den Sinn da Ponte's wiedergeben und sich genau an Mozart's Musik anschließen. Hierauf allein haben die neuen Textverbesserer, Kugler, Viol, Engel, Bischoff ꝛc. ihr Augenmerk richten wollen. Was wir über diese neuen Versuche, sowie über unsere eigenen etwa zu sagen hätten, das findet sich in dem Aufsatze: „Mozart's Don Juan auf der deutschen Bühne", abgedruckt auf S. 17—24 des zweiten Heftes der F. Weyl'schen „deutschen Schaubühne" von 1861, zusammengestellt, woraus denn auch zu ersehen ist, daß wir unsere ebendaselbst auf S. 1—47 des 9. Heftes (1860) mitgetheilte neue Textbearbeitung selbst durchaus noch nicht für allen Ansprüchen genügend halten und inzwischen mit freier Benützung der später erst in unsere Hände gekommenen Arbeiten von L. Bischoff (Clavierauszug mit neuem Text 1860 bei Simrock in

*) Die Ueberseßung von Rochlitz ist der 1842 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig gestochenen Partitur untergelegt; wie wenig sie genügt, beweisen schon die bei Jahn, IV. S. 382 Note 87, S. 383 Note 88 angeführten Proben in ausreichendem Maße.

**) Man hat auch eine „Maria Stuart" von ihm, die aber natürlich durch die Schiller'sche längst verdrängt worden ist.

*) „Da, nun ruhe frommer Alter, gib es hin dein Reßchen Leben!" ꝛc.

Bonn erschienen) und von G. Engel (4 Arien aus Don Juan im klassischen Sopran-Album von A. Gumprecht in Leipzig) noch eine gründliche Revision unseres Versuches vorgenommen haben, die wir einstweilen nur als Manuscript der strengsten Kritik des Bühnenvereins gern unterworfen sehen. Möchte es endlich zu solcher Prüfung aller vorhandenen Versuche und dann zur Annahme dessen, der von den gewiegtesten Sachkennern als die beste Arbeit erkannt wird, auf sämmtlichen deutschen Bühnen kommen! Und es wird dazu kommen, trotz der Gründe, die Herr Naumann für die Conservirung der alten Gallerie-Schnurren anführt, denn es hat sich, Gott sei Dank! dieser wichtigen künstlerischen Angelegenheit bereits eine Art von ästhetischer Kritik angenommen, deren unwiderleglichen theoretischen Sentenzen schließlich auch die indifferentesten und kopflosefte Praxis wird folgen müssen. —

Was über die deutschen Libretti zu „Così fan futte“ mitzutheilen wäre, das haben wir in dem Aufsatz: „Mozart's Così fan tutte auf der deutschen Bühne“ (s. D. M. Z. von 1861 Nr. 18 und 19) bereits ausführlich gesagt. Wir begnügen uns daher hier mit der Berichtigung, daß der Verfasser der ältesten Uebersetzungen des da Ponte'schen Textes, welche der ersten deutschen Aufführung der Oper am 6. August 1792 zu Berlin unter dem Titel: „Eine macht's wie die Andere“ zu Grunde gelegen, unbekannt ist, die Bretzner'sche Bearbeitung: „Weibertreue, oder die Mädchen sind aus Flandern“ aber nicht aus dem Jahr 1804 stammt, sondern schon 1794 zu Leipzig erschienen und dieselbe ist, welche sich auch heute noch in unsern Clavier-Auszügen findet. Beispiele davon, wie entsetzlich albern und der Musik widersprechend dieser Text sei, haben wir in jenem Aufsatz bereits zur Genüge citirt und dabei zugleich der vielfachen Umarbeitungen gedacht, die die Oper erfahren, komischer Weise aber nicht aus dem zunächst liegenden Grunde, weil der alte Bretzner'sche Text dem da Ponte'schen Original nicht entspricht, sondern weil man an der Original-Fabel selbst Anstoß nahm, sie theils zu unmoralisch, theils zu langweilig fand. Wie nun das Bestreben, in diesen Beziehungen nachzuhelfen, wiederum zu allerlei Gewaltthaten gegen Mozart's Musik verleitet hat, und wir unter allen einschlagenden Versuchen nur das zu Stuttgart 1858 erschienene Textbuch und Arrangement des Herrn Professor Bernhard Gugler, als allen ästhetischen Anforderungen entsprechend, zu empfehlen wissen, obschon wir hier und da einmal mehr sangbarere Worte wählen würden, — Alles dies ist dort bereits des Nähern ausgeführt worden, und nur unsere daselbst eingeschaltete Bemerkung, daß Gugler eine Anzahl Nummern zum Theil „ohne völlig erkennbaren Grund“ verlegt habe, veranlaßt uns, nachdem der einschlägige Bearbeiter selbst die Güte gehabt hat, uns dieserhalb nachträglich die sachgemäßesten Aufklärungen zu geben, die letztern hier um so mehr noch mitzutheilen, als solche in dem gediegenen Aufsatze: „Ein deutsches Textbuch zu Così fan tutte“ (s. Morgenblatt v. 1856 Nr. 4, S. 75—84), womit Professor Gugler seine Arbeit zuerst in die Oeffentlichkeit eingeführt, fehlen. Bezüglich der Arien der Fiordiligi (Leonore) und des Guglielmo: „Come scoglio“ (I. 14) und: „Non siate ritaosi“ (I. 15) haben wir das Unzarte ihrer ursprünglichen Verwendung bereits selbst hervorgehoben; wir geben aber jetzt mit Gugler zu, daß jene Verwendung überhaupt unmöglich ist, wenn von den handelnden Personen der Anstrich des Gemeinen ferngehalten werden soll. Denn es werden die Damen nach dem Septett (I. 13) nur von Alfonso noch auf der Szene zurückgehalten, müssen indessen, um ihre Ehre den zudringlichen Bewerbern gegenüber zu wahren, sobald als möglich entweichen. Es ist also schon anstößig genug, wenn Fiordiligi in solcher Situation noch ihre große B-dur-Arie singt; daß sie und Dorabella aber auch dann noch immer bleiben, um sich der unverlenkbaren Verhöhnung, welche in Guglielmo's leichtfertiger Arie liegt, auszusetzen, und sich erst zum Rückzug entschließen, nachdem der Letztere das Lachen nicht länger unterdrücken kann, würdigt sie fast zu Lorretten herab. In der Partitur steht bei den letzten drei Takten der mit der Fermate abbrechenden G-dur-Arie (Nr. 15) — nämlich bei den abgerissenen Worten: „trionfi, pennacchi, mustacci“ — ausdrücklich: „ridendo“; Guglielmo kämpft also (was auch die Violinen durch die Figur  malen) gegen den hervordrängenden Lachreiz noch in Anwesenheit der Damen, die dann endlich merken, wie überflüssig sie sind, und durch ihren Abgang das Signal zum Losbruch des allseitigen Gelächters geben. Konnte man sonach die Arien da, wo sie ursprünglich stehen, absolut nicht gebrauchen, so mußte man sie entweder gänzlich opfern oder einen andern Platz für sie suchen. Nun macht sich aber die aus G-dur so wie das darauf folgende Lachterzett in der von Gugler gewählten Verwendung auf der Bühne vortrefflich; beide Stücke geben — noch vor Beginn des ersten Angriffs gestellt — ein Bild von der unbedingten Zuversicht der Freier, daß sie die Wette unfehlbar gewinnen müssen und nur einem heitern Schwank entgegengehen. Bei der B-dur-Arie (an der neuen Stelle) ist nicht zu übersehen, daß sie durch eine von Ferrando angedeutete Befürchtung hervorgerufen wird, durch welche Leonore sich schmerzlich erregt und gekränkt fühlt; nur durch diese Mischung des verletzten Selbstbewußtseins mit dem Vorgefühl der Liebe und unter der durch die Trennungsbotschaft schon erzeugten Emotion können die nachdrucksvoll energischen Betheuerungen, welche das Mädchen in der Arie ausspricht, motivirt erscheinen, und kann man hoffen, über den allerdings immer noch obwaltenden Strupel einigermaßen glimpflich hinwegzukommen, daß nämlich die Arie, ihrer ursprünglichen Bedeutung zufolge, von Mozart einen pompös-gespreizten Charakter erhalten hat, der nach ihrer Versetzung nicht mehr in seiner ganzen Schärfe betont werden darf. Es ist dies in der That die einzige Nummer, wo Gugler die specifische Färbung der Mozart'schen Tonsprache mit der Situation nicht völlig in Uebereinstimmung hat bringen können. Indessen blieb ihm nur die Macht, diese bewußte Sünde zu begehen oder das herrliche Stück ganz auszulassen, und daß er sich für die erste Alternative entschieden, dafür werden ihm alle wahren Mozart-Verehrer sicher nur Dank wissen. Es kommt endlich zu seiner Rechtfertigung noch hinzu, daß die Sängerin, welcher bei der Stuttgarter Bühne die Partie der Fiordiligi anvertraut ist, Frau Leisinger, ein glückliches musikalisches Talent, durch eigenes Eingehen in den Zusammenhang der Handlung die Arie sogleich in dem eben angedeuteten Sinn aufgefaßt hat und die Scene sehr wirkungsvoll gibt; für den Ausdruck des Ineinanderspielens gemischter Empfindungen scheinen ihr gerade die in der Singstimme so stark markirten Intervalle besonders zu statten zu kommen. Nach dem hiermit bezeichneten gewaltsamen Aufschwung aus der anfänglichen Niedergeschlagenheit folgt dann der natürliche Rückschlag der Empfindungen, und Leonore überläßt sich im zweiten Quintett *) völlig dem Schmerz des Abschieds.

Ueber die Stellung des Terzetts: „soave sia il vento“ (I. 10) kann man wohl schwankend bleiben; doch muß man Gugler schließlich wohl Recht geben, daß, wenn er die Oper aus wichtigen dramatischen Gründen in vier Akte theilen wollte, ein sanftes Ausklingenlassen des ersten Aktes mit diesem ele-

*) Der Dorabella ist hier von Gugler die erste Stimme bis zum „addio“ nur aus dem rein szenischen Grunde gegeben, weil, wie die Noten zeigen, und wie es nach der ursprünglichen Fabel auch ganz in der Ordnung ist, Guglielmo den Worten Fiordiligi's und Ferrando denen Dorabella's antwortet, auf der Bühne jedes Liebespaar für sich eine Gruppe bildet, Dorabella also, wenn sie der Fabelveränderung wegen zu Guglielmo gestellt wird, auch so lange die Worte und Noten Fiordiligi's übernehmen muß, als dramatisch genommen ein Unterschied zwischen ihr und Fiordiligi im Quintett vorhanden ist.

gischen Musikstück, der Gesammtstimmung der Oper nicht ganz angemessen wäre. Liegt doch auch in dieser wundervollen Nummer bereits eine stille Resignation, welche an späterer Stelle noch immer ganz passend zum Ausdruck kommen kann, vielleicht sogar, wenn man sich die beiden Bräute als mehr und tief empfindend denkt, was unmittelbar nach der ersten vollen und ungebrochenen Offenbarung des Schmerzes etwas verfrüht erscheinen möchte. — Dagegen wirkten für die Versetzung des Es-dur-Duetts: „secondate“ (II. 21) ein positiver und ein negativer Grund zusammen. Erstlich mußte angezeigt werden, daß die vermeintlichen fremden Bewerber schon vor der Handlung des Gugler'schen zweiten Aktes bemüht gewesen sind, sich den Damen bemerklich zu machen, ihnen Huldigungen zu erweisen und Annäherung zu suchen. Es sind sogar (siehe das Recitativ nach dem Duett, das bei Gugler Nr. 11 ausmacht, S. 9 seines Textbuches) Briefchen eingelaufen, welche von Dorabella vor ihrer Arie (Nr. 12) in Es-dur ungelesen zerrissen werden; Despina spricht gegen die Letztere von den Fremden als von einer bereits bekannten Erscheinung, sagt: sie seien „so eben schon wieder“ vor dem Hause gewesen, und zwar (für sich): „es zeigen sich schon neue Werber.“ Den neuesten Huldigungsversuch vor den Augen des Publikums geschehen zu lassen, schien also allerdings ganz angemessen, zumal es dann nur um so begreiflicher wird, warum die jungen Männer, nachdem alle diese und ähnliche Bemühungen an dem zurückhaltenden und ablehnenden Benehmen der Schwestern gescheitert sind, sich im Sextett auf ziemlich kecke Weise selbst bei ihnen einführen. Vermochte Gugler das fragliche Duett auf solche Art in erwünschtem Sinn zu benutzen, so konnte es ihm an seiner alten Stelle nur störend sein. Denn es muß in der zweiten Hälfte des Drama's sogleich mit voller Evidenz hervortreten, daß nach dem Mißlingen des zweiten Angriffs (der Vergiftungsszene im 1. Finale) die Männer ihre Taktik durchaus geändert haben, indem sie von nun ab die Blöden spielen, welche ihr anfängliches Ungestüm bereuen und mit äußerster Schüchternheit auftreten. Das Quintett: „la mano a me date“ (II. 22) nöthigt, den etwas übertriebenen Ausdruck dieser Schüchternheit ungemildert beizubehalten. Wagen aber die Männer nicht, die gekränkten Damen anzureden, so können sie dieselben auch nicht vorher anfingen. Da Ponte hat dies sehr richtig herausgefühlt, denn er läßt das Duett nicht direkt an die Damen, sondern (wenn auch in der Letztern Anwesenheit) an die Lüfte singen, welche zu Boten der Liebe aufgefordert werden; die Berufung der „aurette amiche“ ist hier mehr, als eine bloße poetische Floskel. Die Szene ist nämlich ursprünglich diese: In dem am Meeresufer gelegenen Garten treiben sich Gäste umher; eine Barke mit Musik, Blumenguirlanden, allegorisch kostumirten Insassen und geputzten Matrosen kommt heran, in ihr Ferrando und Guglielmo mit der demüthigen Attitüde in Sclaverei gebrachter Gefangener, ja überdies in Kette und Fessel; die Barke hält in einigem Abstand vom Ufer, und aus dieser Entfernung (nicht am Lande) singen die Beiden ihr Duett an die Lüfte, mit der indirekten Adresse an die Damen und mit schließlicher Begleitung des Chors der Schiffleute (Coro di Marinaj). Erst Alfonso veranlaßte seine Freunde, auszusteigen, führt sie den Schwestern zu, welche verwundert fragen: „cos' è tal mascherata?“ und leitet sodann das Quartett ein. Die Worte Alfonso's: „Perdono vi chiede un schiavo tremante“ haben eine ganz bestimmte Beziehung auf die Maskerade, sowie Despina's Worte: „Rompasi omai quel laccio“ nicht minder darauf hindeuten, wobei Mozart nicht verfehlt, das Sprengen der Bande zu malen, so daß es auch Gugler, obwohl nach seiner Wendung jene directe Beziehung auf reelle Fesseln wegfällt, in der Uebersetzung berücksichtigen mußte. (Siehe III. 23 seiner Bearbeitung, S. 26: „Laßt nur die Fessel springen!“) Anders als indirekt und aus scheuer Ferne hätte er so wenig, als da Ponte das Duett an dieser Stelle singen lassen können, denn Alfonso sagt ja ausdrücklich im Quartett: „or pena, ma tace.“ Da lag aber doch die früher zum Vollzug kommende Serenade näher, zumal es gerathen schien, das ganze Gartenfest auf bescheidene Dimensionen zu beschränken, weil es, im Hinblick auf das Folgende, und auch schon wegen des bisherigen spröden Betragens der Damen, bedenklich war, eine größere Gesellschaft herbeizuziehen, die man alsbald wieder fortzuschaffen suchen mußte, damit nicht Zeugen der nächsten delikaten Erklärungsszene zwischen den Liebespaaren zu besorgen blieben. Das gewagte Spiel der Mädchen mit ihren Anbetern ist jedoch nur denkbar, so lange sich die Ersteren in ihrer ländlichen Zurückgezogenheit vor Spionagen und Klatschereien völlig sicher wissen. Daß Mozart beim Duett Musiker auf der Bühne (wenn auch vielleicht blos als Figuranten) haben wollte, ist aus der Instrumentation zu schließen, denn er begleitet das Stück nur mit Blas-Instrumenten (2 Clarinetten, 2 Fagotten und 2 Hörnern); aus diesem Grund nahm sie Gugler auch zum Ständchen, wozu er das Duett benützt und welches dadurch, sowie durch Zuziehung einiger von den Freiern gemiethetter Sänger etwas ansehnlicher und szenisch belebter wird. Auch will er, daß sich nach Beginn der Musik kleine Gruppen neugieriger Landleute sammeln sollen, die sich in respektvoller Ferne halten und sich gleich nach Beendigung der Serenade wieder entfernen. Uebrigens hat Gugler die Beziehung des Es-dur-Duetts zur Gartenszene wenigstens in einer Andeutung noch aufrecht erhalten, indem er die letztere (S. 24 des Textbuches) mit einer Reminiszenz an die Serenade einleitet, d. h. die Schlußtakte des Ritornells vor dem Duett und das Hauptmotiv der Melodie für die Umrahmung des begleitenden Recitativs sehr artig verwendet. — Endlich muß ich berichtigend noch anführen, daß Gugler in der Aufeinanderfolge des F-dur-Duetts („il core vi dono“), der B-dur-Arie Ferrando's („ah lo veggio“) und der E-dur-Arie Fiordiligi's („per pietà“) nichts geändert hat; diese Stücke stehen vielmehr in der mir damals nicht zur Hand gewesenen gestochenen Partitur als Nr. 23 (das Quartett ist Nr. 22), 24 und 25, und können nach dem italienischen Libretto auch keine andere Reihenfolge haben. Meine frühere Nummern-Angabe (s. S. 147 dieser Blätter v. 1861) war dem kleinen, in Braunschweig erschienenen Clavierauszug entlehnt, dem offenbar irgend eine besondere Bühnenbearbeitung zu Grunde liegt. Mögen denn diese Mittheilungen genügen, um auf's Neue darzuthun, daß weder der Schneider'sche noch der Eduard Devrient'sche „Così fan tutte“ sich an Feinheit und Geschmack, sowie hinsichtlich der genauen Beobachtung aller musikalischen und dramatischen Erfordernisse mit der Gugler'schen Bearbeitung irgend messen kann; zweifeln wir doch nicht, daß selbst Otto Jahn das auf S. 501 seiner Mozart-Biographie, Bd. IV, Note 11 ausgesprochene Bedenken: „es ließe sich über die von Gugler beliebte Versetzung einiger Musikstücke theilweise rechten“, hiernach für ebenso vollständig beseitigt halten werde, wie wir keinen Augenblick anstehen, unsere dießfällige frühere Meinung als irrthümlich zu bezeichnen. Welche Bühne aber wird nun die erste sein, dem guten Beispiel der Stuttgarter zu folgen, die bis jetzt das Gugler'sche Libretto allein zur Aufführung gebracht hat?

Der „Clemenza di Tito“ könnte eine deutsche Bearbeitung gleichfalls nicht schaden, obwohl man es wird aufgeben müssen, dem matten Sujet des Metastasio und Mazzola durch Einführung neuer Motive und Intriguen aufzuhelfen, wie dies bei einer opera buffa eher möglich ist. Der bei den Bühnen und in den Clavierauszügen übliche deutsche Text von David von Appell ist indessen ganz schlecht, trivial, sinnentstellend und zum Theil wenigstens auch recht ungesanglich, wie uns denn z. B. der Vers: „Aengstlich bebt der Verräther“ im schönen Terzett (Nr. 18), wobei das Wort „bebt“ gleich achtmal hintereinander auf eine ganz kurze Sechzehntel- oder Achtel-Note im Allegro-Tempo fällt und von den Sängern daher nicht anders als urkomisch wie „beppt“ ausgesprochen werden kann, stets mit wahrem Grausen erfüllt hat. Und doch wäre gerade

hier so leicht zu helfen, wenn man das italienische: „palpita il traditore“, ganz genau nach dem musikalischen Rhythmus etwa mit: „Treuloser, du erbebest!“ übersetzen wollte. Zu den beiden Arien des Sextus: „Parto, parto“ und: „Deh, per questo istante“ hat G. Engel in Gumprecht's Sopran-Album (Bd. I. S. 84 und 89 ff.) einen ganz empfehlenswerthen deutschen Text vorgeschlagen, der den alten weit hinter sich zurücklässt. Was aber unserer Ansicht nach für „Titus“ als Repertoirstück hauptsächlich und vor Allem noch geschehen sollte, das wäre die Wiederbeseitigung der Seyfried'schen obligaten Recitative zu Gunsten der alten Secco-Recitative, die zwar auch nicht von Mozart selbst, sondern nur von seinem Schüler Süßmaier herrühren sollen, aber jedenfalls unter des Meisters eigener Aufsicht und Billigung gearbeitet sind, während Seyfried's ganz selbständige spätere Zuthat eine so starke Dosis völlig unmozart'scher, weichlicher Sentimentalität zur Schau trägt, daß das ganze Werk, zumal die Recitative darin einen nicht unbeträchtlichen Raum einnehmen, dadurch um allen harmonischen Eindruck gebracht wird. Allerdings sind auch die Original-Recitative sehr lang; man kann sich indessen hier leicht durch einfache Kürzung helfen, wie dies ein sehr tüchtiger Musikkenner, Major Scheffler zu Stettin, bei einer am 8. April 1859 zu Breslau im Concertsaal von ihm geleiteten (allerdings nur extraktiven) Titus-Aufführung bereits mit Glück versucht hat. Die nöthige neue Uebersetzung zu den abgekürzten Recitativen hatte ich selbst geliefert — eine leichte Mühe, die jeder, der nur etwas Uebung in solchen Dingen hat in wenigen Stunden zu Stande bringen kann.

Wie ganz anders Text und Musik harmoniren, wo Mozart auf ursprünglich deutsche Worte componirt hat, das beweisen alle seine Lieder und vor Allem die Opern: „Entführung“ und „Zauberflöte.“ Bekanntlich war der Text zur „Entführung“ zuerst von C. F. Bretzner 1781 für Gothe's Jugendfreund Johann André zu Frankfurt a. M. geschrieben; Mozart aber gab dem Inspizienten und spätern Regisseur der deutschen Oper zu Wien, Stephanie d. J., von dem auch das Libretto zu Dittersdorf's „Doktor und Apotheker“ herrührt *), den Auftrag, diesen Singspiel-Stoff, bei dem alles dramatische Interesse auf dem gesprochenen Dialog ruhte, nach seinen, von feinster Kritik zeugenden Angaben, in einen eigentlichen Operntext zu verwandeln, der dem musikalischen Element sein altes Recht einräume. Daß Stephanie seine Arbeit im Ganzen recht gut gemacht, bezeugte ihm nicht nur Mozart selbst, dessen sehr interessante Correspondenz über diesen Gegenstand Jahn (III. S. 80, 81 u. 85) mittheilt, sondern auch heute noch muß man zugeben, daß die gesammte Literatur der deutschen Oper nicht viel Besseres aufzuweisen hat. Musik und Text bilden hier ganz ebenso ein Ganzes, wie die italienischen Libretti zu „Idomeneo“, „Figaro“, „Don Juan“ und „Titus“ mit der Composition in tiefster Harmonie stehen, die eben erst durch die plumpen Uebersetzungen zerrissen worden ist. Von einer Aenderung, Modernisirung, Abglättung des Buches zur „Entführung“ kann daher gewiß um so weniger die Rede sein, als ja auch unser Verlangen nach neuen deutschen Bearbeitungen der ursprünglich italienischen Texte mit der Absicht der Modernisirung gar nichts gemein hat, sondern lediglich darauf ausgeht, das zu erreichen, was bei der „Entführung“ und „Zauberflöte“ von Anfang an erreicht war — nämlich Einklang zwischen Musik und Text. Es macht sich übrigens dieser künstlerisch so ungemein wohlthuende Einklang in Mozart's letzter Oper noch bei weit höherem Grade geltend, als bei dem Jugendwerk der „Entführung.“ So miserabel auch die Verse Karl Ludwig Gieseke's und Emanuel Schikaneder's zur „Zauberflöte“ sind, und so müßig es sein würde, an einem Libretto Kritik zu üben, wo die Inconsequenzen und Unwahrscheinlichkeiten der Handlung, Charaktere und Situationen nur zu klar am Tage liegen, so glänzend bewährt sich doch Mozart auch hier als der vollendete Meister einer ausdrucksvollen und bis auf das kleinste Komma richtigen Deklamation. Allerdings muß man aber, um diesen Vorzug seiner Composition ganz zu würdigen, auf das ursprüngliche Textbuch Schikaneder's vom Jahr 1791 zurückgehen, denn sowohl in der bei Simrock in Bonn gestochenen Partitur, als in vielen Clavierauszügen sind die Worte öfters so willkürlich und unverständig geändert, daß man diesen Interpolationen gegenüber abermals in das Klagelied einzustimmen hat, welches die alten Uebersetzungen aus dem Italienischen hervorgerufen. Bei der „Zauberflöte“ also votiren wir unfersersseits nicht nur nicht für eine neue Bearbeitung des Textes, sondern sogar — ganz consequent — zur unbedingten Wiederaufnahme der ursprünglichen Worte, zumal es doch ein vergebliches Bemühen wäre, dem dramatischen Inhalt der Oper etwa durch den Versuch einer Fabeländerung aufhelfen zu wollen. Lachnith's „Les mystères d'Iris“, unter welchem Titel das Werk, gänzlich verstümmelt, wie z. B. mit Ausscheidung alles wunderbaren und alles komischen Elements, 1801 auf die Pariser Bühne kam, verdienen als warnendes Beispiel für ein solches Verfahren angeführt zu werden; der Volkswitz nannte sie nicht ohne große Berechtigung „les misères d'ici.“ Die Art aber, wie Mozart den deutschen Zauberflöten-Text musikalisch behandelte, enthält für alle tiefer Blickenden einen neuen schlagenden Beweis dafür, daß die alten Uebersetzungen zu seinen italienischen Opern seiner Musik den aller entschiedensten Eintrag thun und deßhalb je eher je lieber über Bord geworfen zu werden verdienen. In der „Zauberflöte“ kommen nämlich, eben weil, wie Jahn sagt (IV. 671), „in der deutschen Sprache das deklamatorische Element richtiger Betonung und Verbindung dem deutschen Componisten nothwendig als die Grundlage des richtigen musikalischen Ausdrucks gelten mußte“, während der sinnliche Klang der italienischen Sprache, die sogenannte Tonmalerei energischer provozirt, das im „Figaro“ und „Don Juan“, mehr noch im „Così fan tutte“ so häufig angewandte Mittel der Charakteristik, die bildlichen Ausdrücke der Poesie namentlich durch entsprechende Instrumental-Figuren musikalisch wiederzugeben, fast gar nicht vor, woraus man auf's Neue ersieht, mit wie ausnehmender Feinheit Mozart den Geist der verschiedenen Sprachen herausgefühlt, wie textgemäß er componirt hat, und wie sehr man daher auch an die Verdeutschungen seiner italienischen Texte den Anspruch genauester Berücksichtigung des Sinnes und sogar der Klangeffekte des Originals zu stellen berechtigt ist, außerdem aber dabei auch noch den der deutschen Sprache eigenthümlichen deklamatorischen Anforderungen, nach dem Muster der „Zauberflöte“, gebührende Rechnung tragen muß. Nach alledem wird man einsehen, daß die versuchten neuen deutschen Bearbeitungen Mozart'scher italienischer Opernteyte, weit entfernt davon, der musikalischen Charakteristik Eintrag zu thun, wie Naumann behauptet, gerade umgekehrt sich vielmehr bestreben, dieselbe erst wieder in ihr Recht einzusetzen. Nun spricht sich Herr Naumann aber außerdem auch noch auf das Entschiedenste gegen die Wiedereinführung der Original-Recitative und für die Beibehaltung des „meist humoristischen“ (sic.?) gesprochenen Dialogs aus, weil die Mozart'schen Recitativi secchi zu „Figaro“, „Don Juan“ und „Così fan tutte“ durchaus nicht organisch verknüpfend, sondern mit ihrem ganz los und ungebunden hinfließenden Parlando recht eigentlich trennend zwischen den nach allen Seiten völlig abgeschlossenen

*) Auch zu dem, aus dem Jahr 1786 stammenden Gelegenheits-Singspiel Mozart's: „der Schauspieldirektor“ hat Stephanie d. J. den Text geliefert. Das Pasticcio ist in seiner ursprünglichen losen Form nicht mehr haltbar, da die Handlung gar zu uninteressant erscheint; L. Schneider's neues Arrangement aber, wobei Mozart selbst zum Helden des Stückes gemacht wird, und einige anderweitige Gesangscompositionen des Meisters hier ihre Stelle finden, kann kaum gebilligt werden, weil der Letztere dabei in einem etwas bedenklichen, unwürdigen Lichte auftritt. Man sollte sich daher nach der neuen Bearbeitung umsehen, in der die Operette 1856 in den Bouffes parisiens zu Paris stürmischen Beifall geerndtet hat; uns ist dieselbe nicht bekannt.

und um ihren eigenen Mittelpunkt concentrisch sich gliedernden Tongebilden ständen; weil also der deutsche Dialog den Anspruch, die Handlung zu verknüpfen, in viel deutlicherer Weise erfülle, wie jene Recitative, bei denen die größere Hälfte der Worte im Publikum nicht verstanden werde, und weil er überdies noch das Gute habe, daß er die musikalische Abrundung und unaussprechliche Schönheit einer jeden einzelnen Nummer weit reiner und klarer zur Erscheinung bringe; ja weil endlich das Secco-Recitativ nur der italienischen Opera buffa eigen sei, Mozart's Opern aber, mit Ausschluß des „Idomeneo“ aus dem deutschen Singspiel hervorgegangen, also recht eigentlich Conversations-Opern seien, für welche zwischen Pathos und Humor die Mitte haltende Gattung der gesprochene Dialog von Mozart selbst in der „Entführung“ und „Zauberflöte“ als die passendste Verbindung der einzelnen Musikstücke angesehen worden, ebenso wie Weber, Beethoven, Dittersdorf und Lorzing dies im „Freischütz“, „Oberon“, „Fidelio“, „Doktor und Apotheker“ und „Zaar und Zimmermann“ gethan, während die rein pathetische oder tragische Oper Gluck's und Spontini's ihrem Charakter nach, den Dialog allerdings ganz ausschließe und dagegen, ebenso wie die Opera buffa der Italiener das Secco-Recitativ, so ihrerseits das große, reich instrumentirte dramatische Recitativ verlange.“ — An dieser Ausführung sind nun zunächst einige historische Irrthümer zu berichtigen. Das Secco-Recitativ ist durchaus nicht blos ein Attribut der italienischen Opera buffa, sondern es stammt dasselbe vielmehr aus der altitalienischen seriensen Oper. „Es blieb dasselbe“, sagt Jahn (Mozart I. S. 240), „die Grundlage der Opera seria, auf welcher, den Monodien und Chören der antiken Tragödien entsprechend, die musikalisch ausgeführten Gesänge hervortreten, in welchen die gesteigerte lyrische Stimmung ihren Ausdruck fand.“ Die Opera buffa hat das Secco-Recitativ, ebenso wie das obligate, erst von der Opera seria überkommen. (Ebendaselbst I. 352). letzteres aber ist einfach und nur aus dem ersterm um deswillen hervorgegangen, weil man das Bedürfniß fühlte, für eine leidenschaftlich gesteigerte Situation, welche indeß ihrer Anlage nach das Festhalten der Stimmung in einer ausgeführten Darstellung, wie sie die Arie gibt, nicht zuließ, einen ebenfalls über den Ton des gewöhnlichen Gesprächs gesteigerten Ausdruck zu gewinnen.“ (Ebendf. I. S. 248.) Bei Gluck trat allerdings das Recitativo secco fast ganz zurück und machte zu Gunsten der von ihm eingeführten großartigen Durchbildung des charakteristischen Ausdrucks, dem Recitativo obligato größtentheils Platz (ebdaf. II. S. 240) und fast alle neueren seriensen Opern-Componisten sind ihm hierin gefolgt, während allerdings Beethoven in seinem „Fidelio“, Weber in seinem „Freischütz“ und „Oberon“, Marschner in seinem „Templer“ 2c. und selbst Mozart in seinen ursprünglich deutschen Opern die unvollkommene Form des deutschen Singspiels beibehielten, weil sie eben für deutsche Sänger schrieben, denen die Behandlung des Recitativs nicht mundgerecht und zum Theil für Bühnen, deren Publikum jene alte Form durchaus gewöhnt war, ja eine andere, damals wenigstens — man denke nur an die Schikaneder'sche Holzbude auf der Wieden! — kaum goutirt hätte. Ein Vorzug dieser Opern ist dies gewiß nicht, denn das gesprochene und das gesungene Wort gehören zwei ganz verschiedenen Empfindungssphären an und sind durch eine Kluft getrennt, zwischen deren es keine Vermittlung gibt.

Wir unterschreiben in dieser Beziehung jedes Wort, was Otto Gumprecht in seinem einsichtsvollen Aufsatz über „den gesprochenen Dialog in der Oper“ (s. deutsches Theater-Archiv vom 8. u. 15. Jänner 1859, S. 15—18 u. S. 27—29) gegen die ästhetische Berechtigung der Mischoper gesagt hat, und wenn Mozart in denjenigen Opern, bei denen er sich den festen, in Italien ausgebildeten Formen anschloß, beide Arten des Recitativs ohne Weiters adoptirte, so heißt es entschieden, diese, einen durchaus idealen Charakter an sich tragenden Werke auf das Schmählichste verballhornen, wenn man die darin ausgeprägte vollendetere Kunstform der roheren deutschen, pour la bonne-bouche der urtheilslosen Masse zum Opfer bringt, blos deßhalb, weil eben diese rohere Form, Dank der langsamen Entwicklung unserer National-Oper, immer noch ziemlich populär ist, und vielen unserer deutschen Sänger, lediglich aus Mangel an echt künstlerischer Bildung, der deutliche und schöne Vortrag des musikalischen Parlando immer noch nicht recht gelingen will. Man sorge nur für möglichst glattfließende deutsche Texte, und das Recitativo secco ist von ihnen eben so gut zu verlangen, wie von ihren italienischen Collegen. Ob „Don Juan“ 2c. von Mozart und da Ponte Opera buffa bezeichnet worden ist, oder nicht (er heißt im ursprünglichen Textbuch nicht so, sondern „Dramma giocoso“; siehe meine Schrift über die szenische Darstellung des Don Giovanni S. 7), ist dabei ganz gleichgültig; genug, daß Mozart italienische Opern schrieb, deren Geist und Form mit dem alten deutschen Singspiel nichts gemein hat, und die wir daher auch in der Uebertragung auf unsere Bühne rein und intakt zu erhalten haben. Dazu gehört aber vor Allem auch die Beibehaltung des Secco-Recitativs, das selbst in den ganz seriensen Opern „Idomeneo“ und „Titus“ nicht fehlt, obwohl hier dem Recitativo obligato ein größerer Raum gegönnt ist, als in den Werken, die sich mehr dem Styl der Opera buffa nähern. (Siehe Jahn, Mozart II. 475.) Der gesprochene Dialog ist es, der die einzelnen Musikstücke trennt, das Secco-Recitativ verbindet sie. Endlich aber — und das ist uns das Wichtigste — bietet es das einzige Mittel dar, das Herabziehen idealer Werke in das Gebiet der musikalischen Posse unmöglich zu machen, denn ein Leporello, der seine Witze singen muß, anstatt sich in gemeiner Prosa bequem ergehen zu können, muß nothwendiger Weise mit seinen Lazzi haushalten und kann den Don Juan bei bestem Willen nicht zum Gallerie-Stück herabzerren. Gerade der Umstand, daß, wie Jahn mit Recht bemerkt (IV. 362), oft selbst bedeutende Komiker dem Meisterwerk eine Ehre zu erweisen glaubten, wenn sie in den althergebrachten komischen Episoden, welche die deutsche Bühnenpraxis ganz ungehöriger Weise in den „Don Juan“ hineingeschmuggelt hat, als burleske Nebenpersonen auftraten, beweist so recht augenfällig, wie wenig man bisher von Seite unseres Theaters die wirkliche ästhetische Bedeutung dieses Kunstwerkes zu würdigen wußte, und wie nothwendig daher eine Rückkehr zu dessen ursprünglicher Form, mit gewissenhaftester Ausscheidung alles hannswurstig rohen Beiwerks erscheint. Nur durch Wiederaufnahme der Secco-Recitative ist es also möglich, den niedrig possenhaften Charakter aus dem deutschen „Don Juan“ mit der Wurzel auszurotten und uns den andern Culturvölkern gegenüber von dem Verdachte zu reinigen, als ständen wir trotz Lessing, Göthe, Schiller und unserer übrigen großen Dramaturgen mit unserm Theater-Geschmack noch immer auf dem Standpunkt der Fastnachtspuppenspiele mit ihren Prügelsuppen, angeführten Gerichtsdienern und anderem Jahrmarktsbudenelend, worin sich der Volkswitz zwar recht harmlos und vergnüglich äußern mag, worin aber Mozart und da Ponte nicht gearbeitet haben, als sie den Diamanten „Don Giovanni“ auf ihre Schleife nahmen.

Wenn Naumann endlich noch zu Gunsten „der derb personifizirten rothen Teufel und des prasselnden Feuerregens“ am Schluß der Oper anführt, daß nun einmal der angeborne schlicht biedere Sinn des Volkes schließlich die Tugend triumphiren und das Laster gerichtet sehen wolle, das Stück also nothwendiger Weise recht kraß mit der Höllenfahrt des Helden enden müsse, so scheint er uns auch hierbei wieder von der seltsamen Annahme auszugehen, daß „Don Juan“ ausschließlich für die Gallerie geschrieben sei, also auch nur die Meinung der dort thronenden Olympier den Ausschlag bei der szenischen Darstellung der Oper abgeben dürfe. Daß der gebildete Geschmack lieber dem Dichter und Componisten folgt, die von sichtbaren Furien und von dem stinkenden Feuerwerkseffekt nichts wissen, das braucht nicht erst erwiesen zu werden; daß wir aber einer Wiederherstellung des ganzen ursprünglichen Finales nach der Höllenfahrt das Wort

geredet haben sollen, nachdem Mozart doch schon selbst für die ersten Wiener Aufführungen seines „Don Giovanni“ einen bedeutenden Strich durch dasselbe gemacht (Jahn, Moz. IV. 313 und Notenbeilg. VI.), beruht auf einem Irrthum; wir schlugen nur vor, das letzte Presto-Finale in D-dur zu retten, weil es ganz entschieden in Mozart's Absicht gelegen hat, seiner D-dur-Oper einen versöhnenden Schluß zu geben, und weil, um uns auf einmal auf Herrn Naumann's Standpunkt zu stellen, sein Wunsch, daß schließlich die Tugend triumphire und das Laster bestraft werde, nicht in Erfüllung gehe, wenn der Vorhang schon mit dem Versinken Don Juan's fällt. Darin sehe ich nur eine Bestrafung des Lasters, aber noch keinen Triumph der Tugend, den eben erst die feurige Aufführung des letzten Themas, das Zurückgehen von D-moll nach D-dur, bringt. Und daß das „Klappen der Parquetsitze und Logenthüren“ den Takt zu diesem Schlußstück nicht angeben, dasselbe vielmehr in allen Rängen selbst bis zum geliebten Juchhei hinauf die andächtigste Aufmerksamkeit finden würde, sobald der Dekorateur nach unseren Vorschlägen hier das Seinige mit dazu beitrüge, nicht um einen volksthümlichen Knalleffekt herbeizuführen, sondern um der mild versöhnenden Tendenz dieses Finale-Satzes auch äußerlich einen angemessenen, die Sinne eben so sehr, als das Gemüth befriedigenden Ausdruck zu geben: die Wette halten wir, trotz aller alterfahrenen Bühnen-Regisseure, auf die Herr Naumann sich bei Behauptung des Gegentheils beruft *).

Nur in einem Punkt erklären wir uns mit unserm Gegner vollkommen einverstanden, daß sich nämlich Mozart's Musik auch durch die schlechtesten Texte niemals ganz todtmachen läßt, denn sie hat eben die Macht in sich, auch das allerelendeste Sujet so sehr zu idealisiren, daß man darüber der Dichtung momentan fast zu vergessen im Stande ist. Da es aber nicht Aufgabe des deutschen Theaters sein kann, nur auf diesem Weg den Beweis für die unumstößliche Vortrefflichkeit der Mozart'schen Muse zu liefern, dieser Beweis überdies jetzt auch nach einer mehr als halbhundertjährigen Erfahrung einigermaßen zur Genüge geführt sein dürfte, so möchten wir doch rathen, statt der bisher mit so redlichem Eifer angestellten Experimente, ob Mozart sich wirklich nicht todtmachen läßt, sich lieber endlich einmal zu der immerhin ehrenvolleren Raffinerie aufzuschwingen, ihn so in Szene zu setzen, wie sein Genius am herrlichsten und reinsten unter uns fortleben kann. Je mehr bis jetzt an ihm gesündigt worden, um so unabweislicher wird es zu einer Ehrenpflicht, die Rücksichten auf eine grundfaule Tradition und einen blödsinnigen Schlendrian ohne Gleichen „tantem aliquando“ bei Seite zu setzen und unserem Volke seinen Mozart vorzustellen, wie er wirklich ist, und nicht in der Caricatur, die die Herren Bretzner, Spieß, Knigge, Bulpius, Apell und Consorten aus ihm gemacht haben. Hoffen wir von unserer Bühne eine Reorganisation, strebt der Bühnenverein eine solche an, nun wohl — Mozart's italienische Opern aus den unwürdigen Fesseln der alten deutschen Texte zu erlösen, stellt sich dann als eine der ersten und dankbarsten Aufgaben dar, auf deren baldige Lösung alle wahrhaften Jünger des großen Meisters zuversichtlich rechnen.

*) Ob aber nicht möglicher Weise der Schlußsatz nach meinem Vorschlage zu kurz, und der Contrast des plötzlich eintretenden D-dur-Presto gegen das Vorausgegangene zu scharf, ja ob er völlig in musikalischem Einklange mit dem projectirten Trauerakt in der Kapelle sei, darüber muß ich mein Urtheil selbst suspendiren, bis meine Einrichtung die Lampenprobe bestanden hat. Stellen sich dann Unzweckmäßigkeiten heraus, würde ich, wie ich dies schon in meiner Schrift „über die szenische Darstellung von Mozart's Don Giovanni S. 65 ausgesprochen, Mozart's verkürztes Finale ganz unverändert beibehalten, indessen ein vor Jahren in Stuttgart stattgefundenes Arrangement adoptiren, wonach der Speisesaal mit Don Juan's Versinken in Trümmer fiel, und den Blick in's Ferne sich eröffnete, so daß die schließlich auftretenden Personen, gewissermaßen auf und zwischen den Ruinen, noch im unmittelbaren Bereich der Catastrophe blieben.

Recensionen.

Concertmusik.

Joseph Joachim. Concert (in ungarischer Weise) für die Violine mit Orchester oder Pianoforte-Begleitung. op. 11. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

S. B. Wir haben uns über dieses Concert zwar schon im Allgemeinen (gelegentlich des Vortrages desselben im vorigen Winter durch den Componisten) ausgesprochen; doch verdient es jedenfalls eine eingehendere Recension und der Umstand, daß es seitdem im Stich erschienen ist, ruft eine solche sogar von selbst hervor. Was wir damals nur als Gesammteindruck aussprechen konnten, muß jetzt aus den sichtbaren Notenköpfen soweit nachgewiesen werden, daß man unsere Behauptungen und ihre Stichhaltigkeit mit Zuhilfenahme eines gedruckten Exemplares selbst prüfen kann. Aufmerksame Leser dieses Blattes werden sich erinnern, daß wir dem vorliegenden Concert ein fast uneingeschränktes Lob zollten, ein Fall, der, wie Manche meinen, selten vorkommt, der uns daher nachträglich zum Nachdenken um so dringender auffordert, als wir beobachten konnten, daß die Composition nicht allgemein sogleich und so herzlich anklang und unangefochten aufgenommen wurde, als es ihr von unserer Seite geschah *). Die Frage an uns selbst lag nahe, ob wir vielleicht unbewußt durch die Persönlichkeit des Componisten, durch sein eminentes Spiel, durch einzelne uns besonders sympathische Motive oder Themen uns haben verblenden lassen, so daß wir von Dem oder Jenem gerügte Mängel etwa übersehen oder doch zu leicht genommen hätten.

Wir legten daher, als wir das gedruckte Werk in die Hand bekamen, den strengsten Maßstab an, und das Resultat, welches sich ergab, hat unsere Achtung vor diesem Opus nur erhöht, unsere Sympartie verstärkt. Auch dürfen wir uns selbst für um so weniger beeinflußt und moralisch bestochen erachten, als uns seitdem auch andere frühere Opera desselben Autors unter die Hände gekommen sind, die uns keinen so reinen und ungetrübten Eindruck zurückgelassen haben. Betrachtet man, um zuerst über das Geschichtliche zu sprechen, das „Concert“ als Kunstform überhaupt und seine Entwicklung, so findet man, daß es aus der Solosonate hervorgegangen, zuerst mehr der harmonischen Vollständigkeit wegen begleitende Instrumente an sich gezogen hat und später durch eine gesteigerte Anforderung an die Virtuosität des sich als Solospieler Produzirenden zur Arena für muskalische Turnübungen und halsbrechende Kunststeierstückchen herabgewürdigt wurde. Das allmälich ausgebildete Orchester, die Gewöhnung an ein reiches Klangwesen veranlaßte, daß die „Concertcomponisten“ sich mit der „Kunst zu instrumentiren“ näher befaßten; doch vermochten nur Meister der Compositon überhaupt, reiche Talente und Genies eine Verbindung des Soloinstruments mit dem Orchester in der Weise herzustellen, daß dem letzteren mehr zu. Theil wurde als eine bloße „Begleitung“ oder ein mehr oder minder angenehmer Aufputz: eine wirkliche organische Verbindung, ein selbstthätiges künstlerisches Eingreifen der beiden Hauptfaktoren in einander. Das Concert gestaltete sich unter den Händen solcher Bevorzugten zur „Szene“, wo zwar eine „Hauptperson“ im Vordergrund handelnd und die Vorgänge beherrschend auftritt, aber ein „Chor“ von Nebenpersonen gleichsam einen Dialog mit derselben führt, bald als Gesammtheit, bald wieder einzelne Stimmen mit größerer Wichtigkeit daraus hervortreten lassen. Diese Form hatte sich so vollkommen ausgebildet, daß man endlich, wie es gewöhnlich geschieht, aus Uebertreibung bis zum Absurden ging, und der Solostimme nicht mehr als das Recht einräumen wollte: eine hervortretende, aber nahezu mit den andern nur gleichberechtigte Stimme zu sein. Man schrieb Symphonien mit „obligatem Clavier“ oder „obligater Violine“, und wollte das eigentliche „Concert“ zum alten Eisen werfen.

Betrachten wir nun das Joachim'sche Concert nach dieser

*) Zwar die ersten und wichtigsten Stimmen der hiesigen Kritik waren dem Werk sehr freundlich, aber es fehlte auch nicht an solchen, die mancherlei auszusetzen fanden.

Richtung, so finden wir auf dem Grunde eines mannigfach gestalteten und fortwährend harmonisch, rhythmisch und melodisch reich bewegten Orchesters die Solovioline sich in vollkommener Selbstständigkeit abheben, sich ebenfalls im ganzen Bereich ihrer Leistungsfähigkeit reich entwickelnd, immer aber in enger Verbindung mit dem ersteren bleibend, welches Rhythmen oder Motive fortspinnt, wenn diese sich in reicher Figuration ergeht. Zu rechter Zeit tritt das Orchester auch ganz zur „Begleitung" zurück, dann nämlich, wenn die Solostimme zur seelenvollen Aussprache eines Hauptgedankens gelangt, wo denn die übrigen Stimmen ohne zu stören sich nicht anders als passiv verhalten können.

Diese Seite des Kunstwerks steht zu enge in Verbindung mit jener der „Form" überhaupt, als daß man Belege geben könnte, ohne von der letzteren gesprochen zu haben. Wir geben also zuerst eine Uebersicht des Baues der drei Sätze.

Der erste Satz D-moll ¾ Takt, Allegro un poco maestoso beginnt mit einem Tutti, welches ohne weitere Einleitung sogleich das Hauptthema in den tieferen Chorden des Violoncells und zwar piano, dann eine Octave höher pianissimo anstimmt, in seiner Totalität betrachtet den Gesammtinhalt des ganzen Satzes in 100 Takten symphonisch ausspricht, und in F-dur abschließt. Die Solostimme setzt darauf mit dem Sextakkord von cis ein, und leitet durch freie Gänge (22 Takte) zum Hauptthema in D-moll. Den beiden Hauptmotiven nach eine Wiederholung des Tutti, bringt das Solo doch auch wesentlich neue Episoden und Uebergangsbildungen, nebst reicher Figuration. Gegen Ende wendet es sich aus dem hellen F-dur in das trübe gleichnamige Moll, darin abschließend und dem Orchester die Hand zum zweiten Tutti reichend. Dasselbe nimmt nun Motive aus dem ersten Theil auf, sie theils bloß modulatorisch weiter entwickelnd, theils imitatorisch durchführend. Die Modulation bewegt sich dabei den Hauptmomenten nach von F-moll nach As-dur, F-moll, C-moll, C-dur, A-moll, A-dur, Fis-moll, wo die Solostimme wieder einsetzt, nun auch threrseits Motive die sich zu lebhaften Steigerungen der Empfindung eignen in reich belebter Weise durchführend. Der Modulationsgang ist folgender: Fis-moll, Cis-moll, Gis-moll, enharmonisch verwechselt mit As-dur, dann B-moll, B-Dur, C-moll, und mit überraschender chromatischer Veränderung des Akkords h d f g, in b d f gis: D-moll, womit das Thema auf dem Quartsextakkord in höchster Erregtheit der ganzen Haltung (die Violine trillert ff auf dem dreigestrichenen a, das Orchester intonirt das Thema pp) eintritt, vielmehr nur angedeutet oder angekündigt wird, da sich die Violine in leidenschaftlichen Sextolenläufen von oben herabstürzt, um es dann im 9. Takt selbst zu übernehmen.

Was nun folgt ist keineswegs eine bequeme Transposition des ersten Theils, vielmehr treten ganz neue Motive wie spielend auf Grundlage der bereits feststehenden und bekannten dazu, so daß man trotz der Länge des Satzes keinen Augenblick durch unnöthige Wiederholungen gelangweilt wird, eine Forderung die freilich nur von den schnell Erfassenden gern gestellt wird, während der langsamer begreifende Dilettant vielleicht solche Wiederholungen gerade vermißt und mit Unrecht über „Unverständlichkeit" klagt. Gegen Ende des Satzes stellt sich auch die „Cadenz" ein, die dadurch eigenthümlich ist, daß mitunter Orchesterinstrumente eingreifen.

Man sieht aus dem bisher Angeführten schon, daß dieser erste Satz im Wesentlichen sich genau an die alte große Concertform anschließt, keinen wichtigen Theil weglassend oder kümmerlich behandelnd, sondern Alles tüchtig ausführend. Wir erblicken darin ein Verdienst, vorausgesetzt, daß der Inhalt kein leeres Tongeklingel ist Aneinanderreihen von Phrasen ist, worüber wir uns später näher aussprechen werden.

Der zweite Satz, „Romanze" überschrieben, (G-dur ¾) ist von höchst einfachem Bau. Einige einleitende Takte, ein zweitheiliges Thema, dessen zweiter Theil sich wiederholt, ein Mittelsatz in E-moll, Rückkehr zum Thema, das aber im Orchester liegt und von der Solostimme graziös umspielt wird; dann gegen den Schluß ein Più moto, und die Solostimme noch einmal das Thema, wie um Abschied zu nehmen, andeutend. — Das Orchester, im Hauptthema zurückgedrängt, macht sich im Mittelsatz nachdrücklicher geltend und läßt sich in einen kleinen Kampf mit der Solovioline ein, welcher sich in die befriedigendste Harmonie auflöst als es das Thema übernimmt, und von dem leichten und lustigen, immer aber sinnigen Spiel der Violine umgaukelt wird.

Die Uebersicht über das Finale (Alla zingara, D-moll ¾, Allegro) mag deßhalb schwieriger scheinen, weil hier die Massen der im ersten Satz mehr compakt gehaltenen Solo- und Tuttisätze sich in ein lebendigeres Wechselspiel auflösen, wodurch die großen Partien ein wenig undeutlicher werden. Doch kann dies nur bei der ersten Bekanntschaft beirren, später muß sich Alles klären, weil die großen Parthien vorhanden sind, nur überleitet mit bunterer Abwechselung der Tonfarben. Wir finden eine solche Gestaltungsweise im Gegensatz zur ersten Nummer des Concerts sogar durchaus vortheilhaft und geistvoll, denn es muß doch ein wesentlicher Unterschied sein zwischen einem Finale und einem ersten Satz, ein Unterschied, der sich nicht blos in der Natur des Themas sondern im Ganzen ausprägen soll; und was würde ein Finale besser charakterisiren als: erhöhte Lebendigkeit des Eingreifens der beiden Hauptfaktoren in einander, der Solostimme nämlich und des Chors (Orchesters)? — Doch wir haben die „großen Partien" noch nachzuweisen. Nach einigen wenigen einleitenden Takten das Thema in D-moll; dann nach mehreren kleinen unterbrechenden, aber dem Soloinstrument nur seinen eigenen Gedanken abnehmenden Tuttis ein Haupttutti, vor D-moll nach F-dur führend; hier der Seitensatz, sogleich harmonisch-modulatorisch und thematisch durchgeführt. Darauf eine Episode in Des-dur, welche wieder in F schließt, wo sich das erste Thema ohne viel Vorbereitung überraschend anschließt. Das wie im Anfang folgende Haupttutti nimmt eine neue Wendung und schlägt bisher unberührte Töne und Motive an, wendet sich aber dann nach B-dur, wo die Violine einen Mittelsatz von getragenerem Charakter vorbringt. Derselbe nimmt einen ansehnlichen Zeitraum ein; traumhaft durchziehen ihn aber schon Anklänge an das Hauptthema, welches endlich mit einem Spiel der Pauken zwischen d und a zum Durchbruch kommt. Dann in D-dur der Seitensatz gefolgt auch von jener früheren Des-Episode (jetzt in D) und nach einem Orgelpunkt auf der Dominante unterstützt durch crescendo und accellerando ein Presto als Coda mit einem abermals neuen Motiv. Wenn uns irgend etwas in dem ganzen Concert „zu lang" scheint, so sind es die in diesem Coda öfter als nothwendig wiederholten Sechszehntelgänge (Takt 17 u. f. f.), ein neues Motiv, an sich wenig bedeutend und dem Charakter des Stücks nicht entsprechend, welcher jedoch zum Glück durch das bald wieder durchdrängende Hauptthema hergestellt wird, und zum Schluß so drastisch und gewichtig wirkt, daß man einen ganz entschiedenen Eindruck mit fortnimmt.

(Forts. folgt.)

Locales.

Aus dem Prüfungssaal des Conservatoriums.

(Schluß.)

S. B. Die zweite Classe, über die wir zu berichten haben, ist die für Pianoforte des Herrn Prof. Dachs, welcher ebenfalls im vorigen Herbst eingetreten. Auch hier können wir nur über den alleräußersten Eindruck berichten, da diese Classe aus Elementen der früheren Pirlhert'schen Schule und neu dazugekommenen zusammengesetzt scheint, und uns bei der Mehrzahl der Zöglinge die Kenntniß der früheren Leistungen fehlt. Besetzt ist die Classe mit fünf Fräuleins und fünf männlichen Zöglingen, die im Allgemeinen sich auf einer ziemlich hohen Stufe technischer Kunstfertigkeit befinden. Die Zöglinge führten u. A. einzeln und zu zweien Terzenscalen (d. h. Terzen in einer Hand) für beide Hände in gerader und Gegenbewegung im rapidesten Tempo und in den schwierigsten Tonarten (z. B. Des-dur und B-moll) mit einer Sicherheit, Leichtigkeit und einem Applomb aus, die um

so mehr überraschten, als gerade in solchen mehr der älteren Claviermusik angehörigen Schwierigkeiten, selten mehr eine auffallende Bravour zu beobachten ist. Außerdem können wir lobend hervorheben die Selbstständigkeit der Spielenden, die des officiellen und allgemein vernehmlichen Gängelbandes ledig, sich im günstigsten Lichte zeigen konnten. Der Anschlag sämmtlicher Zöglinge war von nicht unbedeutendem Reichthum der Schattirung, mitunter aber im Forte etwas hart, wobei freilich die beschränktere Räumlichkeit und die Beschaffenheit der Instrumente auf das Urtheil einwirken mochten. Das gedruckte Programm der wirklichen öffentlichen Prüfung bestand aus „Studien“ und „Tonstücken“, von denen wir in der Vorprüfung nur einige gehört haben; wir theilen sie aber hier summarisch mit. Die „Studien“ bestanden aus einzelnen Nummern der „englische Suite“ Nr. 3, zwei Fugen des „Wohltemperirten“, den 4 ersten Nummern der „dreistimmigen Inventionen“ und der chromatischen Phantasie und Fuge von S. Bach; dann aus Etüden von Moscheles, Keßler, Chopin, endlich dem „Präludium und Fuge“ aus op. 35 von Mendelssohn. Unter den „Tonstücken“ (sindobige „Studien“ von S. Bach u. s. w. keine „Tonstücke“, blos „Studien“ ?!) finden wir Beethoven vertreten durch die Sonate in C op. 53, Fr. Schubert durch die „Wanderer-Fantasie“ (eingerichtet von Liszt), Weber durch das Adagio und Finale seiner C-dur-Sonate, Moscheles durch dessen Hommage à Händel, Mendelssohn durch das „Andante cantabile und Presto agitato“, die Variationen op. 82 und das Capriccio op. 22, Chopin durch die große Polonaise op. 22. und des Zöglings Herrn Hanns Schmitt eignes Produkt: „Im Walde“, Charakterstück. Man wird aus diesem Programm entnehmen, daß auch hier, wie in den meisten Ausbildungsclassen des Conservatoriums Aufgaben gestellt werden, die man zu den höchsten rechnet, und wir sind begierig, was dieselben Zöglinge im nächsten Jahr in technischer und geistiger Hinsicht leisten werden oder sollen, wenn ihnen jetzt schon so viel zugemuthet wurde. In erlerer (technischer) Hinsicht machen wir uns weniger Sorgen als in zweiter; hier aber gestehen wir, daß uns das Gebotene nicht so weit befriedigt hat, um die in Anspruch genommene Höhe des Standpunktes gerechtfertigt zu finden. Es ist leider an unserem Conservatorium Sitte geworden, so zu sagen in den prächtigsten Kleidern einherzugehen; man gewinnt aber nicht die Beruhigung und Ueberzeugung, daß unter dem stattlichen Gewand auch alles Andere rein beschaffen ist, ja wir möchten sagen, daß gerade dieses Zurschautragen der prächtigsten Dinge den Zweifel hervorruft, ob Alles auch echt sei und einem realen Boden entwachsen. Wenigstens blendet man damit nur — Unverständige, und wenn man meint, die Welt würde einen außerordentlichen Respekt vor einer Anstalt bekommen, wo die bortlosen Jünglinge schon leisten was ältere Künstler als sehr schwierige Aufgaben betrachten, an deren Lösung sie eine geraume Zeit verwenden (was doch in der Schule aus einfach pädagogischen Gründen nicht Platz greifen sollte), — so begeht man einen kleinen Irrthum, der aber höchst folgenschwer ist, und nicht das reinste Licht auf die Solidität des Unterrichts wirft, besonders an einem Conservatorium, wo bekanntlich die Technik noch so hoch über der „Bildung“ steht, wo unter 179 Zöglingen z. B. nur 13 theoretische Studien machen, und von allgemeiner ästhetischer Bildung der männlichen Zöglinge gar keine Rede ist. Was uns zu solchen Bemerkungen veranlaßt, ist die dem allgemeiner bewanderten Beobachter nothwendig auffallende Thatsache, daß die gespielten prächtigen „Tonstücke“ den Spielern wohl in den Fingern, allenfalls auch im Kopf (soferne die Stücke nämlich auswendig gespielt werden, was oft ganz mechanisch geschieht), nicht aber im Herzen sitzen. Ein Bach'scher oder Beethoven'scher Satz, der nur allenfalls fachlich und begrifflich, aber nicht innerlich geistig erfaßt ist, kann noch so brillant gespielt werden, er wird doch sehr leicht zum Verräther über den Grad des inneren Lebens und beweist in seiner Aufführung oft gerade des Gegentheil von dem Beabsichtigten. Damit wollen wir bei Leibe nicht etwa sagen: „laßt Bach und Beethoven stehen“, im Gegentheil wir freuen uns, daß die Zöglinge damit bekannt gemacht werden; aber wenn es sich um Produktion handelt, wenn ein Urtheil abgegeben werden soll, dann wähle man solche Meister und Stücke, an denen der Erwerb an künstlerischem Geist und Gemüth zur Geltung kommen kann, nicht im Gegentheil einen Mangel daran empfinden läßt. Man vermißt eben hier und in so vielen Sachen die künstlerisch leitende Hand, die über dem Ganzen schweben sollte, Alles regelnd und einem wohl erwogenen Zweck dienstbar machend. Wenn jeder Professor thut was er will, dann ist keiner verantwortlich, weil Jeder durch die Furcht befangen wird, seine Leistungen könnten etwa in weniger glänzendem Licht erscheinen als die seines Collegen.

Herr Prof. Dachs wird uns diese Bemerkungen um so weniger übel nehmen, als wir ja eben den Einzelnen von der Verantwortlichkeit freisprechen, und das Beispiel ja durch den — sogenannten artistischen Director des Conservatoriums und Professor der Violine selbst gegeben wird, dessen Zöglinge in den öffentlichen Prüfungen das Ungeheuerste leisten (diesmal hat schon das Joachim'sche Concert aufgetischt werden müssen, und sämmtliche Zöglinge spielten zusammen Tartinis „Trille du Diable“, natürlich mit „brillanten“ Erfolg). Im Prager-Conservatorium, dessen Renommée in der Welt bei weitem fester steht als das des Wiener, herrschte zu Lebzeiten D. Webers nie ein solches anmaßliches Haschen nach „Erfolgen“, und in Leipzig kommen die Zöglinge mit ganz anderer technischer und intellektueller Bildung in das Conservatorium.

Weil wir gerade von „intellektueller Bildung „sprechen, so knüpfen wir hier sogleich einige Bemerkungen über die Classe für „Mündlichen Vortrag“ (Prof. Schwenda) an, durch welche man vor zwei Jahren einen sehr hübschen Anfang gemacht hat, den Zöglingen etwas Bildung beizubringen. Freilich handelt es sich hier um einen ganz spezielen unmittelbar zur Sache gehörigen also fast selbstverständlichen Unterricht. Die künftige Sängerin, und nicht allein die Theatersängerin, bedarf der Fähigkeit richtig und schön zu sprechen von vorneherein, und was durch das Lernen dieser Kunst sonst noch am Menschen Gutes gewirkt und geschafft wird, ist gar nicht zu berechnen. Die Prüfung des Herrn Schwenda zerfiel in zwei Abtheilungen von denen die erste mehr theoretisch die Grundsätze des richtigen Ausdrucks in der Sprache zur Evidenz brachte, während die andere jeden Zögling praktisch als Declamator vorführte, indem Gedichte, Szenen aus Dramen u. s. w. vorgetragen wurden, und zwar in sehr zufriedenstellender, ja manchmal überraschend glücklicher ausdrucksvoll belebter Weise. In der That schienen plötzlich Wesen anderer Art vor uns zu stehen, so verbedeind wirkt Bildung und Kenntniß anderer Künste, namentlich der Poesie. Das macht allein schon den halben Künstler, den Ihr auf einseitigem Weg durch die bloße Musik nie zu Stande bringt, und spielten Eure Zöglinge alle Virtuosen zu Schanden!

Nachrichten.

Bei dem Sängerfeste in Nürnberg wurden den Componisten F. Hiller und Fr. Lachner Diplome als Ehrenmitgliedern des deutschen Liederkranzes in New-York durch den zum Feste deputirten Herrn Musikdirector Eisfeld überreicht.

Ignaz Lachner ist an G. Schmidts Stelle am Frankfurter Stadttheater als Capellmeister auf ein Jahr ernannt worden. Herr W. Speyer hat als Mitglied des engeren Ausschusses seine Demission genommen, weil von Seite desselben bereits einem Anderen bestimmte Zusagen gemacht worden waren.

Bei der Aufführung der „Johannespassion“ in Basel ist die Viola d'amour benutzt worden. Das Zustandekommen dieser Aufführung soll hauptsächlich der Freigebigkeit eines Herrn Rippenrath-Stehlin zu danken sein.

Die Stadteamtorstelle in Hermannstadt ist Herrn Böniche übertragen worden.

Wien.

In den nächsten Tagen soll Fr. Schubert's „Häuslicher Krieg“ am Hofoperntheater zur Aufführung kommen.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wesselÿ und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 33. Wien, 19. August 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Mariahilf Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Bäsling**, vormals **H. F. Müller's Witwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Ueber Mozart's Requiem. — Recensionen. — Correspondenz aus Weimar. — Nachrichten. — Curiosum.

Ueber Mozart's Requiem.

Dr. L. Eine allseits gerechte Kritik christlich religiöser Tonkunst, wie sie jetzt so häufig in Deutschland mit mehr oder weniger gutem Willen und Glück versucht wird, ist weit schwieriger, als man denkt.

Wahr ist's, die philosophische Anlage unseres Volksstammes bei großer Empfänglichkeit des Gemüthes und einer aus seiner Universalität entspringenden Fähigkeit, das Vortreffliche aller Zeiten und Völker anzuerkennen, machen ihn vor andern zur Ergründung des Wesens der schönen Künste geschickt, und in der That, mit Ehrfurcht und Stolz zugleich erfüllt uns die Betrachtung dessen, was durch eine ganze Reihe der ausgezeichnetsten Köpfe für die Erkenntniß griechischer Sculptur und christlicher Malerei geleistet worden. Aber auf jedem dieser zwei Gebiete lag nebst unermeßlichem Material auch eine, durch keine Katastrophen zerrissene, organische Verkettung desselben vor, aus der die Entwicklungsgesetze der Kunst abstrahirt und Stellung und Werth jeder einzelnen Leistung bestimmt werden mochte.

Die christliche Tonkunst kennt diese harmonische Entwicklung nicht, zeigt vielmehr nach Art der deutschen Poesie zwei durch große Zeitdistanzen getrennte Hauptperioden der Blüthe, und zwischen Palestrina und Mozart Verknüpfungspunkte aufzufinden, mag kaum minder schwierig und zwecklos sein, wie Göthe und Schiller mit den hohen Dichtergestalten des XIII. Jahrhunderts, mit Wolfram von Eschenbach und Walter von der Vogelweide, zu vergleichen. Ja, noch mehr! durch die Reformation ward Deutschland in zwei feindliche Lager, leider nicht bloß auf kirchlichem Gebiet, gespalten, und nun machen eifersüchtiger Lokalpatriotismus, Verschiedenheit religiöser Anschauungen, verbunden mit der schon durch die Breitegrade bedingten Ungleichheit des Denkens und Fühlens, es dem Nord- wie Süddeutschen schwer, mit gleich vorurtheilsfreier Liebe die religiösen Werke Händel's, Bach's und jene der Wiener Schule in sich aufzunehmen. Um das Unglück voll zu machen, sind in neuester Zeit die extremsten politischen und klerikalen Parteien auch in diesen stillen geweihten Bezirk eingedrungen, mit ihren fanatischen Schlagwörtern diejenigen wenigstens überschreiend, die sie nicht zu überreden vermochten.

Diese allgemeinen Schwierigkeiten werden aber bei Mozart noch obendrein durch zwei specielle vermehrt, deren Eine auf dem Umstande, daß er nur am Anfang und Ende seiner Laufbahn für die Kirche geschrieben — die zweite aber auf seiner räthselhaften Proteusnatur beruht, der zweifelsohne merkwürdigsten Eigenheit desselben, die sich, wenigstens in diesem Maß auf dem ganzen Gebiet der Kunst und Poesie nur noch einmal und wieder bei einem deutschen Genius, bei Göthe, wiederholt. Erwägt man den diametral entgegengesetzten Geist und Styl, in welchem Werke des Letzteren, wie Iphigenie und Götz, Tasso und Faust, Hermann und die natürliche Tochter, Werther und der Divan geschrieben sind, so wird man sich's gestehen müssen, daß dies schwer zu begreifende Dichter-Chamäleon in ewiger Umwandlung der Formen, unter denen es sich manifestirte, begriffen — aber eben dadurch eigentlich keiner Zeit, keinem Orte, ja kaum demselben Individuum angehörend, vielmehr wie ein Inbegriff der Dichtkunst selbst, und ein Resumé ihrer Phasen gewesen sei.

Genau dieselbe merkwürdige Eigenschaft tritt auch bei den Hauptwerken Mozart's *) vor Allem bei seinen Opern hervor, deren jede gleichsam aus einer andern, nur dem geistigen Ohre vernehmbaren Tonart geht; ein unnennbares, undefinirbares, spezifisches Etwas schwebt, wie der Genius des Werkes selbst, vom ersten bis letzten Takt über der „Entführung", „Figaro", „Don Juan", „Titus", „Zauberflöte" und macht, daß alle diese Schöpfungen, nur in untergeordneten Dingen Familienähnlichkeit verrathend, in völliger Unabhängigkeit von einander dastehen, als wären sie gar nicht Kinder eines und desselben Vaters. Man kann daher mit Fug und Recht von einer Raphael'schen Manier, einer Schiller'schen Diktion, einem Rossinischen Opernstyle — aber nur uneigentlich von einem Mozart'schen reden; hingegen gibt es einen ganz bestimmten, charakteristischen Styl des „Figaro", des „Don Juan", der „Zauberflöte." Gibt es einen Mozart'schen Kirchenstyl, und welcher ist der wahre? Da sind 1. Messen, wie jene pro festo Trinitatis, wo er mit wahrhaft ängstlicher Verläugnung seiner ganzen Individualität (Agnus ausgenommen) den breitgetretenen Pfad gewöhnlicher, trockener Contrapunktisten wandelt; 2. andere, wo sich strenger Styl auf's interessanteste mit angeborner Genialität vermischt, und wovon wohl die F-Messe die glänzendste Probe, 3. wieder andere, wo er das schwierige, nicht immer gelungene Experiment gemacht, ohne allen strengen contrapunktischen Mitteln dennoch Solemnität und Kirchlichkeit mit gefälligerer Form und dramatischem Ausdruck zu verbinden (B-Messe, D-Messe, das schönste wohl die große C-Messe mit dem einfachen, nicht concertirenden Sopran-Solo im Agnus); da ist 4. das Ave verum, eine Composition, die man immer nur knieend hören sollte, in einer Art verbesserten Palästrinastyles geschrieben; da ist schließlich 5. das Requiem. von allen verschieden, und Anklänge von allen enthaltend.

Man sieht, jene Behelfe der Vergleichung, wie sie auf andern Gebieten harmonische Entwicklung der Kunst oder des Künstlers darbieten, entfallen bei dem Requiem, und es erübrigt nur, sich an das Werk selbst zu halten, über dessen Werth bei den Aelteren — darunter solche Geister wie die von Haydn, Beethoven, Cherubini ꝛc. ꝛc. — eben so große Einstimmigkeit herrschte, wie bei den Neueren und Neuesten eine fast an's Komische gränzende Zerfahrenheit **). Auf wessen Seite ist

*) Die fast gleichzeitigen Symphonien Mozarts in C-dur (sogenannte Jupiter) und in G-moll sind von so auffallender spezifischen Verschiedenheit, daß Ulibicheff, um das Phänomen zu erklären, zur gewagten Hypothese wichtiger häuslicher Ereignisse seine Zuflucht nimmt.

**) Wie hoch die Intentionen Mozarts selbst bei dieser seiner letzten Schöpfung gingen, erhellet aus einer Aeußerung desselben, die

das Recht? Möchten die folgenden Auseinandersetzungen zur Lösung der bereits mehr berührten als berührten Frage beitragen!

„In jedem Kunstwerk vom Großen bis in's Kleine und Kleinste das Erste und Wichtigste" wie Göthe sagt. Indem Mozart mit seinem unglaublich feinen Instinkte nicht bloß des Schönen, auch des Zweckmäßigen und Schicklichen das Requiem vor Allem als Missa solemnis auffaßt, ihr vorherrschend den Charakter erhabenster Feierlichkeit und religiöser Würde gebend, hatte er sich auf den Standpunkt seiner Kirche gestellt, deren Hauptintention, so wie bei einer jeden Messe, so auch beim Requiem nicht etwa das Lamento um einen Dahingeschiedenen — Seiner wird in den Meßgebeten nur so im Vorbeigehen gedacht — noch auch eine Versinnlichung des Weltgerichtes ist, sondern ein Opfer zu Gottes Preis und Ehre (hostias laudis sagt der Meßcanon ausdrücklich) und dargebracht für alle Gläubige, Lebende sowohl als Todte. Daher enthält selbst eine gewöhnliche Messe im Kanon ein Gebet für Abgeschiedene, und ist andererseits weder der Titel eines Todtenamtes (Missa de Requiem) noch auch der Musiktext im Kyrie, Offertorium, Sanctus, Ossana (bezeichnend genug), Benedictus, Agnus, Dona pacem (requiem) von den übrigen Messen verschieden. Dennoch aber läßt der Text des Domine Jesu Christe, vor Allem aber das hochpoetische Dies irae dramatische Behandlung — hingegen das Lacrymosa, Hostias auch elegische Stimmungen zu, und aus dieser Darstellung, so kurz sie ist, erhellet doch zur Genüge, daß es höchste Aufgabe — so wie, wenn sie gelungen, höchstes Lob für den Künstler sein mußte, so verschiedenartige Elemente zur harmonischen Einheit zu verschmelzen, eines jener glücklichen Compromisse zwischen Extremen bildend, auf welchen in Kunst und Leben alles wahre Heil zu ruhen scheint.

Composition. Wer immer die banthare Arbeit übernimmt, Mozart's Werke zu analysiren, darf sich mit Sicherheit auf überraschende Resultate gefaßt machen. So auch hier, wo die eben ausgesprochene Ansicht, Mozart stehe mit seinem Requiem ganz auf kirchlichem Standpunkte, bei näherer Prüfung des Baues die glänzendste Bestätigung findet. Man urtheile selbst: 50 Takte Vocalsolos (Tuba mirum — quid sum miser.) abgerechnet, setzt sich das Ganze aus ungefähr 850 Takten bestehende Requiem aus folgenden Formen zusammen: a) 246 Takte Fugen (Kyrie und Cum sanctus), denen beiden eine Fughette vorausgeht; Quam olim und Osanna mit ihren Wiederholungen. b) 274 Takte Imitationen (Requiem) im Anfange, Exaudi Rex tremendae zum Theile, der größte Theil des Recordare; Confutatis. Domine Jesu zum Theil, Benedictus größten Theils. c) 280 Takte, d. h. der ganze übrige Rest besteht aus einem mehr oder minder ausgesprochenen Choral (die 4 Singstimmen schreiten zwar nicht in gleicher Mensur der Noten, aber in stets gleicher Mensur gegen einander einher). Mozart hält mit solch eisener Consequenz an dieser Form fest, daß man die Partitur nur aufs Geradewohl aufzuschlagen braucht, um, wenn nicht auf Fuge oder Imitation lediglich auf sie zu stoßen. (Lux perpetua, das ganze Dies irae bis zum Vocalquartett, das Tutti des Vocalquartetts, Rex tremendae am Anfang und Schluß; Ingemisco, Oro supplex, Lacrymosa, Domine Jesu, De ore leonis; das ganze Hostias, Sanctus, Agnus.) *) Es ist also nur ungefähr ein Siebzehntel des Requiem in einem etwas freieren, melodiösen Styl (über das Warum? weiter unten), alles Uebrige aber im eigentlichsten Kirchensatz geschrieben.

Beim Anblick eines solchen Baues muß man über die edle Enthaltsamkeit eines Mannes erstaunen, der sich im Leben so selten — und in der Kunst stets und bis zum letzten Lebenshauche zu mäßigen gewußt, wie er hier, selbst bei so verlockenden Stellen, wie Dies irae, Rex tremendae majestatis, Confutatis maledictis, Ne absorbeat eas tartarry etc. auf die allereinfachsten Hebel des Kirchensatzes, auf Imitation und Choral sich beschränkt. Die Versuchung lag so nahe! *) Und dieses Werk konnte verschrobene Aesthetik im widerlichen Bunde mit Frommthuerei und schlecht verhülltem Neid in den Verruf der Unkirchlichkeit bringen. —

Disposition. Sie könnte nicht schöner sein. Mozart, im Besitze aller Künstlertugenden, und sie in seinem letzten Werke noch einmal alle übend, zeigt sich im Requiem als Meister in Vertheilung von Schatten und Licht. Drei große strenge Fugen finden sich am Anfange, im Mittel und am Ende des Werkes. Letztere wollte Mozart bekanntlich umarbeiten, statt sie zu wiederholen.) Ihnen stehen als eben so große Lichtmassen: das Soloquartett, Hostias und Benedictus gegenüber (das Recordare, heterogenen Text in sich vereinend, trägt gemischten Charakter) und wie hier im Großen wiederholt sich dieser wohlthuende Wechsel zwischen ernsteren und milderen Stellen auch im Kleinen und durch das ganze Requiem hindurch ein harmonisches Helldunkel über das Ganze breitend, wie es, obigen Andeutungen zu Folge bei der widerstreitenden Doppelnatur des Kunstobjektes gerade das angemessenste war.

„Wenige Menschen vermögen ein Kunstwerk im Großen

---

sich in dem, vor Kurzem aufgefundenen Nachlasse des Abbé Stadler findet. „Ich will, sagte er, ein Werk schreiben, das Freund und Feind studiren soll," Wir werden auf diesen interessanten, so manches Dunkel in der Geschichte des Requiem aufklärenden Nachlaß in einem späteren Aufsatz zurück kommen.

*) Diese durchgängige Beicharakterigkeit der musikalischen Grundformen ist, nebst der für Mozart so charakteristischen originellen Frische und Präcision der Motive, ein Beweis mehr für die Aechtheit des Sanctus, Benedictus und Agnus, die Süßmaier zweifelsohne auf jenen Notenblättchen, die er bekanntlich vom Schreibtische Mozart's nach dessen Tode auflas, im Entwurfe vorgefunden und über deren Ausführung er mindestens Andeutungen vom Meister erhalten haben mußte. Denn seine fremden Zuthaten, im Gegentheile eine gewisse Unvollständigkeit und Leere verrathen diese Nummern und lassen dadurch nicht sowohl die Anwesenheit Süßmaier's als die Abwesenheit Mozarts, der die letzte Hand nicht mehr anzulegen vermochte, schmerzlich empfinden. Es befremdet, daß Otto Jahn sich nicht entschiedener in diesem Sinne ausgesprochen. Niemand besser als er, der mit den vorzüglichsten Leistungen der Kunst auch auf andern Gebieten vertraute, mußte wissen, daß ein hohes Meisterwerk durch eigenes Zuthun ergänzen, doch etwas mehr sagen will, als ein fehlendes Stuhlbein durch ein anderes ersetzen. Fühlt man doch in Mozarts Requiem, in einigen Gemälden Raphaels die Stellen, wo sie sich an ältere Vorbilder anlehnt, nicht aus Ideenarmuth sondern um ihren Werken noch mehr den Typus der Kirchlichkeit, des Dauernden im Wechsel zu geben; kennt man doch allsogleich den von Michael Angelo restaurirten griechischen Torso in der Florentiner Gallerie vor den übrigen heraus (deuselben Liebesdienst den Fragmenten des Parthenon zu erweisen, weigerte Canova sich klüglich) kam doch Göthe von der Idee, den Schiller'schen Demetrius zu vollenden, alsbald wieder zurück, und was selbst dem Genie nicht gelang, fremde Individualität in seine zu verwandeln, oder, die seine einer andern zu substituiren, das wollte einem so untergeordneten Kopfe, wie Süßmaier gelungen sein? Denn man irrt, wenn man Letzteren, der ein gut geschulter Techniker, aber sonst was Geist, Empfindung und Formenadel betrifft, kaum ein weitläufiger Vetter Mozarts zu nennen war, in einer Kunst- und Seelenverwandtschaft zum Meister sich denkt, wie sie zwischen Raphael und einigen seiner Schüler und Nachahmer bestanden. „Ich sehe schon, du Esel, ich muß bei dem Requiem da alles allein thun", sagte Mozart seufzend bei dem Versuche, seinem Schüler die selbstständige Vollendung desselben anzuvertrauen. Dieser einzige Zug, den uns der Abbé Stadler'sche Nachlaß aufbewahrt, constatirt besser als alles Uebrige, den sehr bescheidenen Antheil, den Süßmaier an der Vollendung des Werkes genommen.

*) Ein wahrhaft rührender Zug künstlerischer Mäßigung findet sich im Lacrymosa bei der Stelle: Qua resurget ex favilla judicandus homo reus. Die Steigerung, eine Auferstehung versinnlichend, beginnt eigentlich, wie der sich Note für Note hebende Sopran zeigt, schon bei der ersten Sylbe; aber ein so langes Crescendo, eine so ausgesprochene Tonmalerei durfte sich allenfalls Haydn im Oratorium, nicht Mozart im Requiem erlauben. Daher zeichnet er das Crescendo bloß den zwei letzten Takten vor; die Wirkung ist ergreifend aber vorübergehend; bei der zweiten Wiederkehr des Textes unterdrückt er es ganz.

und Ganzen zu beurtheilen." Die Wahrheit dieses Gothe'schen Ausspruchs zeigt sich auch hier; das Soloquartett im Requiem hat heftige Angriffe, darunter sogar von Ulibichieff, erfahren müssen. Nun denke man sich im Sinne der Tadler dieses Tonstück hinweg und durch ein strengeres ersetzt und die schöne Harmonie des Requiems ist zerstört und das ganze Tonwerk nimmt, wenn folgerichtig daraus das milde Hostias, das elegische Benedictus durch herbere Formen ersetzt werden, den Charakter mönchisch finsterer Strenge an, zusagend vielleicht einzelnen krankhaften Gemüths- und Geschmacksrichtungen, aber nicht geeignet für ein Werk, das prädestinirt war, für alle künftigen Zeiten als Prototyp des katholischen Kirchenstyles zu leuchten *).

Proportion. Gegen Weitschweifigkeit schützte Mozart angeborner Geschmack; für das Kolossale, das, wenn ein Riesengeist, wie Beethoven, die Räume zu erfüllen vermag, volle Berechtigung hat, mangelte ihm, wenngleich nicht für das Erhabene, Verständniß und Sinn. Ein neidenswerther Vorzug war ihm dafür in jener idealen Schönheit der Form gegeben, deren Geheimniß wohl zunächst auch in einem glücklichen Verhältniß aller Theile unter sich und zum Ganzen beruht.

Es fällt auf, daß dies reine Ebenmaß, auch beim Requiem eine der Hauptschönheiten desselben, hier durch eine einzige Nummer, das Recordare, gestört wird, das an Räumlichkeit selbst die Kyrie-Fuge um mehr als die Hälfte überragt. Sei es, daß Mozart, um sein Werk nicht allzummsinnig zu machen, es für dienlam erachtete, ein volles Drittel der Dies irae-Strophen in eine einzige große Gruppe zu vereinen, sei es, daß er angesichts einer so schönen Gelegenheit dem Triebe nicht zu widerstehen vermocht, wie einst im Don Juan Septett seine Meisterschaft in kunstvoller Verschlingung verschiedenartigster Tongebilde zu zeigen, jedenfalls ward dieser Fehler, wie die meisten Ausschreitungen großer Genie's zu einer neuen Quelle von Schönheiten; das Recordare, für sich allein und als Composition betrachtet, bildet die vorzüglichste Nummer des Requiems und das Entzücken der Musiker vom Fach.

Zum oberwähnten Ebenmaß trägt nebst der unglaublichen Präcision seiner Gedanken (das Gedächtniß bewahrt sie darum so leicht) und ihrer krystallinisch gerundeten Durchführung auch noch die spielende Leichtigkeit bei, mit der er, ohne erst weitläufig auszuholen, von einer Situation in die andere überzuspringen vermag. Sie ist im Requem fast auf die Spitze getrieben; haarscharf schneiden sich die Nummern zum Schluß ab, oder ein Minimum von Tönen genügt, das Heterogenste zu vermitteln. Einige kurze Achtelnoten (im 6. Takte) führen von dem mysteriösen Eingangsthema des Requiem in ein grandiöses Tutti; vier derselben reichen hin um die Fuge: Quam olim einzuleiten; eine winzige Achtelnote! ein Uebergangsakkord! und wir sind von den Todesgefilden des furchtbaren Chorales: Ora supplex in's thränenweiche Lacrymosa dies illa versetzt.

Gesammtwirkung. Sie ist, — und hierin stimmen wenigstens Bewunderer und Gegner überein — eine ganz außerordentliche, freundartig eigenthümliche und aus der Partitur allein um so weniger zu erklären, da hier ein besonderer immaterieller Faktor vor Allem sich geltend macht.

Schon im gewöhnlichen Leben läßt sich beobachten, daß in verzweifelten Lagen, bei großen Unfällen, erlittener tiefer Kränkung, bei Sterbenden die von den Ihren Abschied nehmen, die Sprache der Menschen eine höchst ergreifende unvergeßliche wird, weil sie hier aus ihrem Innersten heraus mit tiefer und wahrer Empfindung gegen ihre sonstige Gewohnheit reden. Denn ein leidiger Zug von Unnatur und Unwahrheit klebt, mehr als man glaubt, all' unserm Fühlen und Denken, Reden und Handeln, und daher auch mehr oder weniger all' den reizenden Lügengebilden an, die die Poesie und Kunst zu schaffen pflegt, und deren Wirkung, wenn man näher prüft, genau desto gewaltiger und nachhaltiger sich äußert, je mehr sie von dieser Erbsünde sich frei zu halten vermochten.

Beim Requiem nun trat der, sich kaum je wiederholende Fall ein, daß einer der begabtesten Künstler und zugleich tieffühlendsten Menschen, in die Lage versetzt ward, wie Karl der V., sein eigenes Leichenbegängniß zu feiern; was sonst nur ein Gebilde schöpferisch spielender Fantasie, ward hier zum traurigen Erlebniß; kein Wunder, wenn daher dies, bereits an den Gränzmarken der Ewigkeit geschriebene Werk, wie kein anderes, das Gepräge der ergreifendsten Wahrhaftigkeit einer von allem falschen Pathos freien Kunst in jeder Note, selbst in dem verrufenen Soloquartett, an sich trägt, das man überhaupt nur als solches, nicht um des Ausdruckes willen, der nicht inniger und oder sein könnte, zu tadeln gewagt.

Ein greifbarerer Grund frappantesten Effektes liegt sicher in dem obbemerkten choralmäßigen Eintherschreiten der Singstimmen mit dem Orchester durch ein volles Drittel des Werkes; ein unsicheinbarer Hebel und doch der wirksamsten Einer, da er, Simplicität mit Massenhaftigkeit vereinend, ganz vorzüglich sich eignet, je nach der Situation die Empfindung düsterer Trauer (Oro suplex, Agnus Dei), oder weihevoller Andacht (Hostias, Sanctus), oder einer alles niederwerfenden Gewalt (Dies irae, rex tremendae, Ne perenni, De ore leonis) in dem Hörer zu erwecken. Und da nebst diesem Choral in dem ganzen Werk, auch bei dem pathetischen Text nur die kirchlichen Formen der Fuge und der Imitation wirksam sind, so bringt es bei der Aufführung, ohne daß der Zuhörer sich davon Rechenschaft zu geben wüßte, die volle Wirkung eines erschütternden Dramas und hehrer Kirchlichkeit zugleich hervor.

Durch diesen seltenen Verein der lebensvollsten Dramatik mit frommer religiöser Weihe, des geläutertsten Geschmackes mit den strengen Formen des Kirchensatzes wird wohl das Requiem für alle Zukunft unübertroffen, und Mozart im guten Rechte bleiben, daß er es „Freund und Feind" zum Studium empfahl *).

Verstattete es der Raum, so wäre es übrigens von Interesse, im Detail noch nachzuweisen, wie die von den Neueren so gefürchteten, strengen kirchlichen Formen unter Meisterhänden zu allem fügsam, wie weiches Wachs sich schmiegen.

Einiges ward bereits angedeutet und sei hier nur kurz erwähnt, daß schon Abbé Stadler die grandiöse Fuge des Kyrie **) nicht unpassend mit wirbelnden Weihrauchwolken, die immer höher kreisen — sowie das Soloquartett im Tuba mirum mit

*) Die Analogie zwischen Mozart und Raphael geht bis ins Detail. Auch bei dieses Meisters letztem und größten Werke, der Transfiguration ward, wie im Requiem das Soloquartett, die im Vordergrunde mit anscheinender Coquetterie knieende weibliche Figur als ein hors d'oeuvre heftig getadelt. Ganz abgesehen davon, daß sie, um den Anblick des besessenen Knaben zu mildern, absichtlich etwas vorgeschoben worden, bildet sie zugleich einen wesentlichen Pfeiler in der Architektonik des Ganzen. Wie hier unten durch sie und den Jüngling, der sich zu ihr niederbeugt, einige mildernde Aufheiterung in die ernste Gruppe der versammelten Graubärte — so wird in der obern Abtheilung des Gemäldes in die verklärte Lichtgestalt des Christus und der so gräßlich dahin sinkenden Jünger durch die ernsten, rechts und links herbeischwebenden Prophetengestalten einige Dämpfung — und somit durch diesen sinnreichen Kunstgriff in das ganze Gemälde Wechselbeziehung, Mannigfaltigkeit und Harmonie zugleich gebracht. Dieß Alles wird zerstört, wenn man sich das Werk mit den Abänderungen denkt, wie sie den Tadlern vorgeschwebt.

*) Ob Beethoven mit seiner letzten großen Messe wirklich noch über das Requiem hinaus vorgedrungen, auf Wegen, die er für erlaubt, Mozart für verbothen gehalten, ist eine, jedenfalls noch offene Frage und die um so mehr mit pietätvoller Scheu gegen diese Genien angefaßt werden sollte, da Beide unter den gegenbar schwierigsten Umständen. der Eine ein Sterbender, der Andere stodtaub, sich an die höchste Aufgabe ihrer Kunst gewagt.

**) Bei Gelegenheit dieser erhabenen, aber leider fast immer zu schnell vorgetragenen Fuge ist wohl die Bemerkung am Platze, daß die Kirchentempos der älteren Meister langsamer als die gegenwärtigen — die Allegros also fast im Schritte eines Andante gehen.

den verschiedenen Altersstufen der Menschen verglichen, deren sich eines nach dem andern aus dem Grabe erhebt. Aber auch die Fuge: Quam olim Abrahae trägt den unverkennbaren Charakter innigster Sehnsucht, ja ungestümen Drängens nach dem Ort der Verheißung. Im Huic ergo parce wälzt sich ein enharmonischer Akkord durch alle seine Versetzungen längere Zeit in erwartungsvoller Spannung hin und löst sich dann plötzlich bei dem Namen Jesu in den sanften B-dur-Akkord auf. Durchtränkt von der lautersten, duftigsten Poesie ist das Voca me. Erst singen es Diskant und Alt im Tutti, dann aber zwei Einzelstimmen und in den leisesten, zartesten Imitationen (Mozart betont ausdrücklich das Sotto voce) gleichsam als ob eine Lichtgestalt einer andern geheimnißvoll nach aufwärts zu folgen winkte. Alles aber übertrifft der, gleich auf diese ätherische Stelle folgende Choral: Oro supplex et acclinis; ein wahrer Emmenibenchor, dessen grauenvolle Schönheit auch auf Ulibischeff und Jahn ihre Wirkung nicht verfehlte. Enharmonische Akkorde, auf furchtbare Weise im Streichquartett zergliedert, gehen in nicht minder trost- und ruhelose Septimen über, und die traurige, von keinem Lichtstrahl erhellte Periode schließt mit einem Akkord, in welchem keine Terz sich findet. Der Gedanke, das Bild des Todes und der Vernichtung durch das musikalische Nichts, durch einen feiner Terz ermangelnden Schlußakkord auszudrücken, ist so genial, daß fast der Verdacht eines unbeabsichtigten Versehens entsteht. Aber dreimal richtet sich die Begleitung in den Violinen gespenstig und wie nach Rettung suchend empor, und sinkt dreimal sammt dem Choral auf den Akkord ohne Namen und Leben zurück *).

Recensionen.

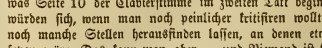
(Schluß.)

Joseph Joachim. Concert (in ungarischer Weise) für die Violine mit Orchester oder Pianoforte-Begleitung. op. 11. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

S. B. Es ist schon mehrfach die Frage aufgeworfen worden, ob es denn ein Verdienst sei, ein neues Werk in einer alten Form zu schreiben, ob denn die „alte strenge" Form mehr sei als ein Herkömmliches daher den freien Zug der Phantasie Hemmendes, zugleich Bequemes, weil man ja das vorhandene Gefäß nur mit neuem Inhalt auszufüllen brauche. Schwieriger und verdienstlicher sei es doch wohl mit dem neuen Inhalt auch zugleich eine neue Form zu schaffen, oder wohl gar Geist ohne bestimmte Form zur Aussprache zu bringen. Unsere Leser wissen, wie wir davon denken, und wir können uns daher mit einigen kurzen Bemerkungen begnügen.

Was aus der unbegränzten Geisteswelt in die sinnliche Erscheinung tritt, nimmt sofort eine Form an. Man kann somit nur im uneigentlichen Sinn von „Formlosigkeit" eines Musikstücks, müßte vielmehr immer nur von unregelmäßiger unsymmetrischer unschöner Form sprechen. Man nennt eben gebräuchlicher Weise formlos, was keine regelmäßige, schöne Form hat. Nun kann man allerdings von dem bloß Gebräuchlichen und durch viele Meisterwerke Festgestellten abweichen, und doch eine schöne Form liefern. Beweis hiefür Alles, was grade die Meister unter dem Namen „Fantasie" als Kunstform geliefert haben. Wo liegt nun das Gesetz der Schönheit? Wir glauben vor Allem in der Uebereinstimmung von Form und Inhalt. Ein gewichtiger, breit angelegter Gedanke verlangt auch ein breites Austönen. Ein leichtgeschürzter läßt der Laune freien Spielraum. Leidenschaftliche Empfindung in der höchsten Potenz erlaubt springendes Wesen von Schmerz zu Freude und umgekehrt, in der musikalischen Form also rhapsodische Behandlung. Daraus ergibt sich von selbst was als unschön erscheint: Ein ungewichtiger an sich so zu sagen kurzathmiger Gedanke wird durch breite Behandlung läppisch. Laune ohne genügende Leichtigkeit des Motivs bewirkt Zerrissenheit, Phrasenhaftigkeit. Rhapsodisches Springen ohne den höchsten Punkt wahrhaft innerlicher Leidenschaft vorher erreicht, oder ihn als Ausgangspunkt genommen zu haben, macht nur den Eindruck der Unordnung, der mangelnden Logik des Gedankengangs. Hiermit hat sich die Aesthetik näher zu befassen und an Meisterwerken nachzuweisen, wie sich die einzelnen musikalischen Faktoren, Periodenbau, Modulation u. s. w. dazu verhalten. Für unseren Zweck genügt es anzudeuten, daß die reine strenge Form zur Darstellung reiner, ernster namentlich geschlossener Tongedanken nothwendig ist, wie diese jene von selbst erzeugen. Flattrige unbedeutende Gedanken oder Themate gestalten sich freilich durch die strenge Form ebenso wenig zum Kunstwerk, als die Ungebundenheit der Form oder die sogenannte Formlosigkeit an sich auf bedeutsame Gedanken, auf bedeutenden Inhalt schließen läßt.

Kehren wir nach diesen allgemeinen Bemerkungen zu unserm Concert zurück, so dürfen wir, einige wenige Stellen ausgenommen, behaupten, daß darin jene unverbittliche Logik des Gedankenganges und der ganzen Anlage, jene Consequenz der Entwicklung waltet, die nur dem echten Künstler, der sich in seine Kunst mit heiliger Liebe versenkt hat, zu eigen ist. Den kleineren Künstler verführt bald die Eitelkeit des vermeintlichen Kunstvermögens, bald die Rücksicht auf unkünstlerisch gesinnte oberflächliche Zuhörer, mit einem Wort die Nichtigkeit und Schwachheit des eigenen inneren Lebens überhaupt. Joachim, dessen Kunst in Bach und Beethoven Wurzel gefaßt hat, und von der duftigen Lyrik Spohr's, Mendelsohn's und Schumann's befruchtet wurde; Joachim, der, wie es scheint, längere Zeit gebraucht hat, um die Gegensätze des Alten und Neuen in sich zu verarbeiten, hat mit diesem Concert eine süße Frucht gezeitigt, wie sie heute selten irgend Jemandem gelingt. Aus der vielleicht unbewußten Nachahmung Schumann'scher Art und Weise, aus der etwas nebelhaft verschwommenen Welt, in welcher er wie alle Nachahmer Schumann's sich bewegte, hat er sich zu klaren, festen Gestaltungen herausgearbeitet, so daß, wenn er auf diesem Wege beharrt, der Vorwurf verstummen muß: seine Produktion sei hoffnungslos, weil einseitig den Fußtapfen eines einzelnen Meisters folgend, dessen Eigenthümlichkeit selber ja nicht immer mit den allgemeinen Forderungen der Kunst congruire. Wir können nur immer auf das erste Tutti hinweisen und fragen, ob hier nicht ein Ernst und eine Consequenz waltet, die den Hörer sofort gefangen nehmen muß? In der weitern Ausführung dieses und der andern Sätze kann nun Dem Manches phrasenhaft erscheinen, der den Sinn des zuerst in geschlossener Gedrängtheit gegebenen Gedankenmateriales nicht gefaßt hatte, obwohl wir nicht läugnen wollen, daß daselbst (d. h. in der Ausführung) Manches knapper, kürzer gehalten werden konnte, daß manche Partie durch andere Behandlungsweise ihre Bestimmung besser erfüllt haben würde. So sticht z. B. der Eintritt des Violin-Solos im ersten Satz als Uebergangs- und Einleitungssatz nicht genug ab, das Orchester hätte vielleicht besser nach Art des Recitativs behandelt werden sollen. Ferner wissen wir nicht, was jener zweite Theil des Seitensatzes:



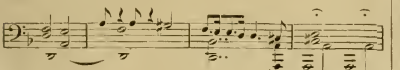
u. s. w.

im ersten Solo schon nach dem Thema soll. Nach unserer Ueberzeugung mußte sich an das beendigte Thema sogleich anschließen, was Seite 10 der Clavierstimme im zweiten Takt beginnt. Und so würden sich, wenn man noch peinlicher kritisiren wollte, am Ende noch manche Stellen herausfinden lassen, an denen etwas auszusetzen wäre. Das kann man aber — und Niemand ist stärker darin

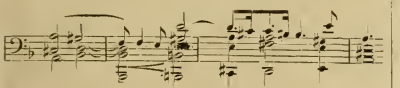
*) So weit trieb übrigens Mozart auch hier die Tonmalerei nicht, um gegen einen Elementarsatz der Tonkunst zu verstoßen. Getreu seinem trefflichen Kanon, daß Musik unter allen Umständen Musik bleiben müsse, deutet er die, im Sing- und Streichquartett durchaus fehlende Terz, durch ein paar Blasinstrumente zum mindesten an.

als die Dilettanten — auch bei den Werken der Meister, und heutzutage muß man in der That sich schon freuen, wenn im Ganzen eines größern Werks ein logischer vernünftiger Ton vorwaltet. Um so mehr, wenn wie in diesem Concert der eigentliche Inhalt zugleich neu und doch auch wieder nur jener ist, den die Musik, seit sie zur wirklichen Kunst geworden, in allen Meistern zum Ausdruck gebracht hat: das innere Seelenleben des wirklichen edlen, zarter fühlenden Menschen, den Leid und Freude, Sehnen und Hoffen, Enttäuschungen und Entsagen, endlich der Gewinn eines unveräußerlichen höheren Gutes, das von den Schwingungen der Ereignisse nicht mehr so heftig erregt wird, unterscheiden vom Namenmenschen, vom Egoisten, vom Sinnengeschöpf. „Inhalt" ist die geistige Sprache, die wir vernehmen, die der Schöpfer des Kunstwerks durch den Mund seiner Töne zu uns spricht. Eine solche geistige „Sprache" hat freilich weder ein Alphabet noch eine Grammatik, noch überhaupt greifbare Zeichen, die, wie die Buchstabenschrift, für Jeden dasselbe sagen. Vielen tönt sie ins Ohr ohne verstanden zu werden. Nichts destoweniger ist und bleibt sie das wahre Kriterium der hohen Musik. Nicht die künstlichste Kunst, nicht der reizendste Klingklang darf sich als Tonkunst geriren, wo sie fehlt.

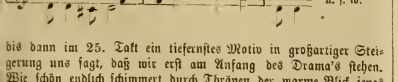
Wir gestehen, daß uns das Joachim'sche Concert mehr noch als durch die Tüchtigkeit der Form, durch seinen Inhalt gefesselt hat. Man höre die ersten 4 Takte, das Thema, womit das Concert beginnt:



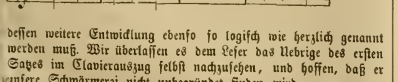
und seinen Nachsatz:



Spricht das nicht in der edelsten schönsten Sprache vernehmlich aus, was jeder fühlende Mensch seiner Zeit gefühlt hat, oder noch fühlt?! Man sehe ferner die Episode, oder den kleinen Anhang (Takt 17 und 18), welcher sich durch seine Kürze so wirksam vom Thema abhebt, und zugleich so gemüthvoll und tröstend anspricht:



bis dann im 25. Takt ein tiefernstes Motiv in großartiger Steigerung uns sagt, daß wir erst am Anfang des Drama's stehen. Wie schön endlich schimmert durch Thränen der warme Blick jenes Seitensatzmotivs:

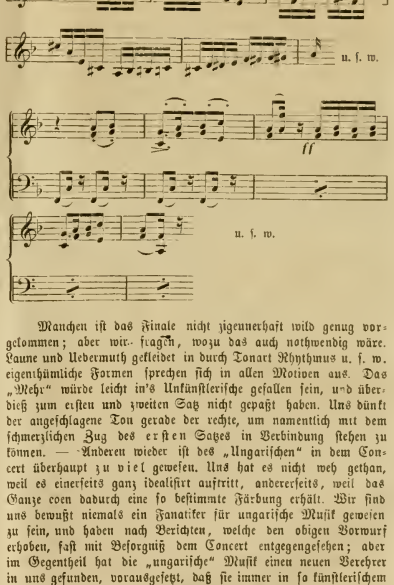


dessen weitere Entwicklung ebenso so logisch wie herzlich genannt werden muß. Wir überlassen es dem Leser das Uebrige des ersten Satzes im Clavierauszug selbst nachzusehen, und hoffen, daß er unsere Schwärmerei nicht unbegründet finden wird.

Ganz reizend ist das Thema der Romanze, besonders der zweite Theil derselben: trotz des ungarischen Schwänzchens ein Stück deutscher Kunst, deutschen Gemüths, deutscher Herzlichkeit, wie ihn die anderen, besonders französischen und belgischen Geigenhelden nie fertig bringen *). Weniger als das Thema sagt uns der Mittelsatz in E-moll zu. Die Melodien desselben sind jenem nicht ebenbürtig, sind überhaupt nicht bedeutend genug.

Viel entschiedener gefällt uns in seiner Totalität das Finale. Hier ist Alles Fluß, Alles zusammengehörig, Alles sich gegenseitig ensprechend und bedingend Zugleich Humor, sprühende Laune, und doch nicht die Spur jener französischen berechneten Pikanterie, welche sich für Geist ausgibt

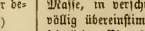
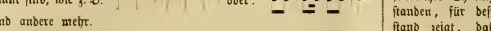
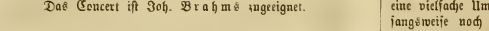
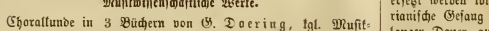
Wir können uns nicht versagen hier die beiden Hauptmotive wenigstens melodisch anzuführen, die diesen Satz beherrschen:



Manchen ist das Finale nicht zigeunerhaft wild genug vorgekommen; aber wir fragen, wozu das auch nothwendig wäre. Laune und Uebermuth gekleidet in durch Tonart Rhythmus u. s. w. eigenthümliche Formen sprechen sich in allen Motiven aus. Das „Mehr" würde leicht in's Unkünstlerische gefallen sein, und überdieß zum ersten und zweiten Satz nicht gepaßt haben. Uns dünkt der angeschlagene Ton gerade der rechte, um namentlich mit dem schmerzlichen Zug des ersten Satzes in Verbindung stehen zu können. — Anderen wieder ist des „Ungarischen" in dem Concert überhaupt zu viel gewesen. Uns hat es nicht weh gethan, weil es einerseits ganz idealisirt auftritt, andererseits, weil das Ganze eben dadurch eine so bestimmte Färbung erhält. Wir sind uns bewußt niemals ein Fanatiker für ungarische Musik gewesen zu sein, und haben nach Berichten, welche den obigen Vorwurf erhoben, fast mit Besorgniß dem Concert entgegengesehen; aber im Gegentheil hat die „ungarische" Musik einen neuen Verehrer in uns gefunden, vorausgesetzt, daß sie immer in so künstlerischem Gewand uns entgegenkommt. Wir finden, daß hier das Nationale mit den Bedingungen der Kunst so sehr in Einklang gebracht ist, daß man den Ursprung der Motive bald vergißt und sich zu dem allgemein Menschlichen darin hingezogen fühlt, welches nur in ungewohnter origineller, ebendeßhalb doppelt anziehender Gestalt auftritt.

Dieses „Originelle" der ungarischen Musik, wie wir sie

*) Eine kleine harmonische Härte ist für uns im ersten Takt des Themas enthalten. Das c des Basses mit dem als der Violine will uns nicht recht wohlklingen, oder vielmehr: die Beziehung dieses Zusammenklangs auf den G-dur-Akkord ist keine ganz angenehme. Später bringt der Componist cis statt c; das klingt besser.

hier hören, beruht in gewissen melodischen und rhythmischen Zügen. In ersterer Hinsicht spielt die 4. erhöhte Stufe (also in D-moll gis) eine ziemlich auffallende Rolle; vgl. die Hauptthemen des 1. und 3. Satzes. In zweiter Hinsicht findet man außer den bekannten ungarischen Schlußformeln:  und:  auch noch andere Rhythmen, die wohl weniger bekannt sind, wie z. B.  (wiederholt) oder:  und andere mehr.

Das Concert ist Joh. Brahms zugeeignet.

Musikwissenschaftliche Werke.

Choralkunde in 3 Büchern von G. Doering, kgl. Musik-Director vollständig in 5*b bis 6 Lieferungen à 8 Sgr.

M. „Nach seiner eigenen Erklärung beabsichtigt der Verfasser eine das ganze Gebiet der Hymnologie umfassende Schrift in möglichst beschränktem, äußerem Umfange und war bemüht, die Resultate fremder Forschungen mit denen seiner eigenen zu vermehren und zugleich die Darstellung auf ein Maß zu concentriren, welches der Entwicklung und dem Wachsthum des evangelischen Kirchengesanges die historische Treue und gebührende Anerkennung bewahrt, ohne durch ein Verweilen bei minder Wichtigem über die Form eines Handbuchs hinauszugehen." Das textuale Gebiet der Hymnologie ist schon vielleitig und gründlich angebaut; das musikalische Gebiet derselben liegt aber noch vielfach in brachem Zustande. Wir heißen den Mann willkommen, der uns in einem Handbuche nicht blos genaue statistische Notizen über die Historie des kirchlichen Hymnus, des Chorals gibt, sondern uns auch in das Innere seines Entwicklungsganges, in die Gesetze seiner Entfaltung, in die historische Nothwendigkeit seiner so und so sich artenden Gestaltung, in die Einflüsse, welchen der Choral von Seite der kirchlichen und musikalischen Zeitzustände unterlegen ist, einen Einblick gewährt. Ob uns die „Choralkunde von Doering" eine zur Zeit noch entbehrte und doch so wünschenswerthe Pragmatik der Choralhistorie bringt — darüber läßt sich aus der vorliegenden ersten Lieferung des Werkes noch kein Urtheil bilden. Wir können besagtes erstes Heft nur für einen statistischen Unterbau zur Darstellung der Entwicklung des evangelischen Kirchengesanges erkennen. Das Wissen historischer Einzelheiten aus dem Gebiete des Chorals ist aber noch keine Choralkunde. Der Prospectus des Werks weist als Inhalt des 3. und letzten Buches von der „Choralkunde" nach: „die alten Kirchentonarten; der rhythmische Choral; über den Einfluß, der Tonart, Tonumfang, Tonhöhe, melodische Fortschreitung, Harmonie und Tempo auf den Ausdruck der Choralmelodien ausüben; ... die Kirchenlieder in Beziehung auf die Angemessenheit ihrer Melodien." Haben wir unter diesen Inhaltstiteln das zu erwarten, was nach obigen Andeutungen von einer „Choralkunde" wir erwarten? Wir wünschen es. Wir wünschen vor allem die Rhythmuseigenthümlichkeit des Chorals aus dem 16. und 17. Jahrhundert, den Rhythmuswechsel im alten Choral als ein Lebensmoment desselben, die Bedeutung des Rhythmuswechsel für den Gemeindegesang, die Ursachen des Verfalls dieses Gemeindegesanges dargelegt. Dafür wäre es schon sehr nütze gewesen, wenn der Verfasser bei der Aufführung der Anfangszeilen, der Chorale auch der Bezeichnung des Rhythmus der einzelnen Choräle Raum gestattet hätte. Wir haben aber einigen Zweifel, ob unserm Wunsche Befriedigung werde, und zwar auf Grund einer Stelle des Buches (Heft 1 S. 5.), die wir hier zur Sprache bringen müssen, weil es sich darin um Cardinalsätze für die Schreibung der Choralhistorie handelt, — und gegen die wir Protest einlegen, weil sie eine dreifache Unrichtigkeit enthält. „Um den christlichen Gesang gänzlich von dem heidnischen zu unterscheiden, verwarf Gregor die bisherigen und wohl größtentheils durch Ambrosius eingeführten rhythmischen und süßen Weisen, und verordnete (594), daß derselbe ohne Rhythmus und nur in Tönen von gleich langer Dauer ausgeführt werden solle. Vermuthlich mag er mit dieser Bestimmung auch noch die Absicht verbunden haben, eine für zahlreiche Versammlungen brauchbare Gesangsweise zu erreichen; (?) Erfahrung aller Zeiten ist es, daß eine von vielen und ungeübten Theilnehmern hervorgebrachte Tonmasse, eben so wenig, wie jede andere Masse, in verschiedenen und genau abgemessenen Zeiträumen sich völlig übereinstimmend bewegen kann. So ist denn unser langsam feierlicher Choralgesang (cantus choralis, d. h. Chorgesang) entstanden, für dessen ursprüngliche Zweckmäßigkeit schon der Umstand zeigt, daß während alle früheren musikalischen Formen eine vielfache Umgestaltung erlitten haben, jene gregorianische Gesangsweise noch durch keine den Volksgesang entsprechendere hat ersetzt werden können." Erstlich ist es unrichtig, daß der gregorianische Gesang ohne Rhythmus und nur in Tönen von gleich langer Dauer ausgeführt werde. Der gregorianische Gesang hat rezitirenden Rhythmus; das ist auch Rhythmus; und wer ihn ja hat richtig singen hören und hat ein offenes Ohr, der hat auch den Unterschied von Längen und Kürzen in den einzelnen Tönen vernommen. — Eine zweite Unrichtigkeit ist die, daß die gregorianische Gesangsweise eine für zahlreiche Versammlungen brauchbarere sein soll, als die Gesangsweise in den durch Ambrosius eingeführten „rhythmischen, süßen Weisen"; denn es sei, heißt es weiter, eine allgemeine und natürliche Erfahrung aller Zeiten, daß eine von vielen und ungeübten Theilnehmern hervorgebrachte Tonmasse in verschiedenen und genau abgemessenen Zeiträumen sich nicht völlig übereinstimmend bewegen kann." Wir dagegen sagen: der rezitirende Rhythmus eigentlich nicht für größere, gesangsungeübte Massen; darum ist auch der gregorianische Gesang für zahlreiche Versammlungen unbrauchbar; — und berufen uns dabei auf die Geschichte, auf den Cultus der römischen Kirche und — auf Doering's „Choralkunde." Auf die Geschichte — denn aus ihr erfahren wir, wie durch die Einführung des gregorianischen Gesangs der Klerus, homogen seiner sonstigen heilsvermittelnden Stellung, auch der singende, gesangsopferbringende Stellvertreter des Volkes ward, das, um seine „rhythmischen süßen" Weisen gebracht, für seinen selbstständigen Hymnengesang bald keinen Platz im Cultus mehr eingeräumt bekam. Auf den Cultus der römischen Kirche — die, indem sie die Pflege des gregorianischen Gesanges als ihre Aufgabe betrachtet, die selbstständigen Gemeindegesänge annoch zu keinem Rechte kommen läßt. Und auf die „Choralkunde" Doering's selber, nach welcher (S. 14.) im Mittelaltar „in der Kirche nur der gregorianische Gesang geduldet wurde", wogegen das sangbedürftige Volk in Opposition trat, indem es seinem durch den gregorianischen P. estergesang zurückgedämmten Sangesbedürfniß namentlich bei Wallfahrten, Jahresfesten der Schutzheiligen, Kirchweihen, Bittgängen u. s. w. in den sogenannten „Leichen", deutschen Liedern mit angehörigem Kyrie leison, rhythmischen süßen Weisen, Genüge verschaffte. Schon hiemit fällt nun auch die unrichtige Behauptung: „so (nämlich auf Grundlage des gregorianischen Gesanges) ist unser langsam feierlicher Choralgesang entstanden." Unser Choralgesang ruht, wie Doering selbst in 1, 2, und 2, 1, ausführt, auf dem, der gregorianischen Gesangsweise neben- und entgegengestellten deutschen Volksliede so wohl geistlichen als weltlichen Inhalts. Unser „langsamer" Choralgesang aber beruht wieder nicht auf dem gregorianischen Gesang, der gar nicht langsam gesungen wird in dem Maße des Langsam unseres Choralgesanges, sondern einerseits auf der verschobenen Ansicht, daß „langsam und feierlich" correlate Begriffe seien, und andererseits auf der Unkenntniß und Entwöhnung vom Choralgesange der meisten evangelischen Gemeinden, welcher den Kern des Orgeltones wie einen langen Kometenschweif immer hinter sich dareinschleppt. Schließlich achten wir, daß die Randbemerkung S. 34: „unter dem Ausdrucke „Choral" ist dem damaligen Sprachgebrauche zufolge nur der eigentlich liturgische, von dem Priester oder dem Sängerchore vorzutragende altkirchliche Gesang zu verstehen; der

Gemeindegesang wurde durch die Ausdrücke „Psalmen und Lieder bezeichnet" — einen Inhalt bietet, der in einer „Choralkunde" nicht in eine leicht übersehbare Raumbemerkung gehört, sondern in den Context verarbeitet sein sollte, und da, in eine Einleitung zur Choralkunde verflochten, einen Faden abgäbe, welcher dem nach Choralkunde Begehrenden nicht wenig zur Orientirung würde dienen.

Correspondenzen.

Weimar. 5. August *).

Im Verlauf des gestrigen Sonntags fand sich die Mehrzahl der die hiesige Tonkünstler-Versammlung besuchenden Fremden hier ein. Die einzelnen kleineren Gesellschaften, welche des Tages über von dem Bureau der Versammlung aus nach den verschiedenen Sehenswürdigkeiten unserer heute sehr belebten Residenz wanderten, sahen sich ziemlich zu ihrer Gesammtzahl vereinigt in der um 4 Uhr statthabenden Probe der „Missa solemnis" von Beethoven, um nach dem Schluß derselben in dem Sommerlokale der Erholung und am spätern Abend im Stadthause sich persönlich zu begegnen, alte Bekanntschaften zu erneuern, oder neue zu schließen. — Den heutigen Tag, als den ersten der Fest-Versammlung, begrüßte in der achten Morgenstunde Seb. Bach's doppelchörige Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied", durch den Riedel'schen Gesang-Verein aus Leipzig vorgetragen. Die erhabenen Klänge dieses Meisterwerkes, in schöner Vollendung von Chor und Solostimmen ausgeführt, versöhnten nicht, sämmtliche Zuhörer in eine gehobene, dem Zweck, der sie zusammenführte, nur günstige Stimmung zu versetzen. So fanden sich denn Alle nach Beschluß der Motette zu der ersten Sitzung im Stadthause ein, erfüllt von der Bedeutung der Kunst, welche die Meisten zu ihrem Lebensberufe erwählten, aufschauend zu dem großen Meister, der, ein Stern erster, ja einziger Größe, dem deutschen Künstler vor Allen voranleuchtete und „erhaben über Tod und Zeit" voranleuchten wird. —

Die Versammlung beschäftigte sich in der ersten Sitzung nach einigen einleitenden Worten des Herrn Hof-Kapellmeisters Dr. Liszt und dem Eröffnungs-Vortrage des Herrn Redakteur Brendel mit der Berathung der Statuten für den zu gründenden Musik-, vulgo Tonkünstler-Verein, wie dieselben in der Nummer vom 7. September 1860 der „Neuen Zeitschrift" und in einem nachträglich gedruckten, hier vertheilten Zusatze enthalten sind. Für diejenigen unserer Leser, welche jene Blätter nicht bei der Hand haben, wollen wir zu einiger Orientirung nur Folgendes über den bisherigen Stand der Sache beifügen. — Einige, gegen das Ende der vierziger Jahre in Leipzig abgehaltene Tonkünstler-Versammlungen hatten keinen andern Zweck, als die persönliche Bekanntschaft der Künstler zu vermitteln, ein gegenseitiges Aussprechen herbeizuführen und im Uebrigen daraus zu folgen zu lassen, was von selbst daraus folgte. Die dabei gebotenen musikalischen Aufführungen waren kleinerer Dimension, und mehr aus dem Belieben der dabei betheiligten Künstler, denn aus ursprünglicher Absicht hervorgegangen. Anders verhielt es sich bei der im Jahre 1859 zu Leipzig abgehaltenen Versammlung. Drei große Concert-Aufführungen mit Chor und Orchester waren im Programm aufgeführt, nebenbei S. Bach's H-moll-Messe, die Messe Liszt's, neben Schumann's Manfred-Ouvertüre R. Wagner's Einleitung zu „Tristan und Isolde" stellend. Das kostspielige Unternehmen wurde nur ausführbar durch die Munificenz eines (ungenannten) Kunst-Mäzens. Neben dem Schönen und Interessanten, das diese Auswahl bot, trat aber zugleich die Absicht der Unternehmer hervor: vorzugsweise neue Kunsterscheinungen zu verbreiten, deutlich hervor; ein von Herrn Louis Köhler aus Königsberg eingebrachter Antrag sprach dies entschieden und umfassend aus. Er verlangte die Bildung eines allgemeinen deutschen Tonkünstler-Vereines. Durch jährlich zu zahlende Beiträge der Mitglieder sollte die Aufführung neuer Kunstwerke bei den regelmäßig abzuhaltenden Versammlungen ermöglicht, zugleich aber auch allmälig ein Kapital zur Unterstützung hilfsbedürftiger Künstler angesammelt werden. Das Resultat war die Bestimmung, eine Commission sollte die Statuten entwerfen und der nächsten Versammlung zur Berathung vorlegen. Zugleich aber unterzeichneten gegen 100 Anwesende diesen Beschluß und bildeten also zunächst den Stamm des Verbandes. Die zweite Versammlung ist nun in diesem Jahre zu Stande gekommen. Wie in der vorigen ist die Aufführung großerer Kunstwerke durch die Munificenz eines Mäcens ermöglicht worden. Der eine Zweck des Vereines: Verbreitung der Werke jüngerer Künstler, spricht sich in den 3 das 3. Fest-Concert bestimmten Vorträgen von Manuscriptwerken von Componisten der Jetztzeit unumwunden aus. Die Namen: F. Draeseke (3 Mal), O. Singer, W. Weißheimer, Dr. Damrosch, H. v. Bülow, Lassen, C. Stör, P. Cornelius, Fr. Liszt, O. Bach und M. Seifriz bilden das Verzeichniß derjenigen Componisten, aus deren Werken das Programm zusammengesetzt ist. Wir werden also, wenn nicht ausschließlich, so doch vorzugsweise Werke der neudeutschen Schule zu hören bekommen.

Nach dieser mehr nothwendigen als wünschenswerthen Abschweifung kehren wir zur Tagesordnung zurück. Die erste Besprechung nahm gleich anfangs, trotz der Bemühungen des Herrn Brendel, eine zu große Breite an, indem sie mehr als nöthig mit Einzelheiten sich befaßte, und man so, nach langer Sitzung, nur über die allerersten Paragraphe hinweg kam. Hoffentlich wird die Anspannung, die der Gesellschaft in den bevorstehenden Proben, Aufführungen und Sitzungen wartet, die Neigung zu einem raschern Abschluß vergrößern. Unseres Fafürhaltens nach müßten gleich anfangs alle Anstrengungen gemacht wurden, um den Entwurf des Statuts en bloc zur Annahme, und damit die Sache zum Abschluß zu bringen. Damit gewann man zugleich eine bestimmte Anzahl Mitglieder, auf welche sodann selbstverständlich die fernere Debatte über etwaige Verbesserungsanträge beschränkt blieb, während die nachträglich Hinzukommenden eben nur ganz einfach ihren Beitritt zu erklären hatten. Es ist viel schwieriger, die Zustimmung Vieler zu einem im Werden begriffenen Statut zu erlangen, als zu einem positiv gegebenen. Nun, wir werden übermorgen sehen, in wie weit die Sache auf dem Wege, den sie geführt wurde, gelungen ist. —

Um 4½ Uhr war die Aufführung von Beethoven's „Missa solemnis" unter der Direktion des Herrn Musikdirektor Riedel aus Leipzig. Ausführende waren: Die Großherzoglich Weimarische Hof-Capelle unter Mitwirkung auswärtiger Künstler, der Riedel'sche Gesangverein aus Leipzig, der Montag'sche Gesangverein aus Weimar, Frau Dr. Reclam, Fräul. Leffiat, beide aus Leipzig, Herr John aus Halle (statt des im Programm angeführten Hrn. Dr. Geyer aus Berlin) Herr Wallenreiter aus Weimar, Herr Dr. Damrosch (Violinsolo). Die Aufführung darf man in ihrer Gesammtheit als eine gelungene bezeichnen, wiewohl die Schwierigkeiten des noch unbekannten Werkes sehr erheblich sind, und die Thätigkeit der Sänger und Spieler, die ohnedies durch die drückende Hitze in dem mit Zuhörern überfüllten Raum genug zu leiden hatten, durch den Einfluß der Akustik der Kirche eher gehemmt als gefördert wurde. Daß manche Mängel vorkamen, daß namentlich der Sopran einigemal detonirte, nimmt dem obigen Urtheil nichts; genug, daß die Sängerinnen das fast Unmögliche beinahe möglich gemacht haben. Insbesondere verdient die Sicherheit, mit welcher Frau Dr. Reclam ihre Parthie vollkommen beherrschte, und mit Kraft, Entschiedenheit und Geschmack ausführte, die rühmlichste Erwähnung. Wir überlassen denen, die gerne bemängeln, die kleinen Gebrechen aufzuzählen, die Ermüdung und Hitze unausbleiblich herbeiführen mußten. — Wiewohl uns Herr Schindler belehrt, daß Beethoven die Partie der Orgel, nur durch äußere Gründe veranlaßt, nachträglich hinzugefügt habe, so konnten wir doch nicht umhin, die eigenthümliche Klangfülle dieses großartigen Instruments an manchen Stellen lebhaft zu vermissen, und es zu bedauern, daß hier, ungleich den Aufführungen in Leipzig ein ungünstiges Gehirn die Stimmung der Orgel nicht mit der des Orchesters zusammentreffen lassen wollte, und somit ihre Benützung unmöglich machte.

(Fortsetzung folgt.)

*) Folgenden ganz objectiv gehaltenen Bericht theilen wir unsern Lesern mit dem Bemerken mit, daß wir am Schluß desselben nicht verfehlen werden, über die Richtung, die die Sache genommen, unsere eigene Ansicht auszusprechen. Die Red.

Nachrichten.

Der „Rühl'sche Gesangverein" in Frankfurt a. M. hat den Organisten an der Paulskirche, Herrn Friedrich, zum Musikdirector des Vereins gewählt.

In München wurde Glucks „Orpheus und Eurydice" gegeben, und zwar mit Frl. Stöger als Orpheus, Frau Diez als Euridice, und Frl. Stehle als Eros. Orchester und Chöre sollen trefflich gewesen sein.

In Troppau wird am 25. August ein schlesisches Sängerfest abgehalten werden.

Wir theilen nachstehend das Programm des dritten des kürzlich von der Tonkünstler-Versammlung in Leipzig begangenen Festtags mit: Erster Theil: „Germania", Hymne von Strachwitz, von Felix Dräseke; Orchester-Fantasie von Otto Singer; „Das Grab im Busento", Ballade von Platen, von Wendelin Weißheimer; Concertstück für Violine in Form einer Serenade, von Hrn. Dr. Leop. Damrosch; Lieder von H. v. Bülow und E. Lassen. Zweiter Theil: Ouvertüre Pastorale von Carl Stör; „Helge's Treue", Ballade von Strachwitz, von Felix Dräseke; Terzett aus „der Barbier von Bagdad", von Peter Cornelius; Zweites Concert (A-dur) für Pianoforte und Orchester von Franz Liszt, gespielt von Hrn. Carl Tausig. Dritter Theil: Scherzo von Otto Bach; „Ariadne auf Naxos", dram. Gedicht von Ph. Krebs, Musik von Max Seifriz, erster Akt Nr. 1 und 2.) Wir begnügen uns mit dieser Inhaltsanzeige, keine weitere Bemerkung beifügend, als das wir unserem Landsmann, Herrn Otto Bach gratuliren, daß es ihm gelungen ist, ein Werk seiner Composition vor einer solchen Versammlung und in solcher Gesellschaft zur Aufführung zu bringen.

(Berichtigung.) In dem neuen „Schladebach-) Bernsdorf'schen „Universal-Lexikon der Tonkunst" wird auch F. Stegmayer genannt und charakterisirt. Abgesehen davon, daß es gegen alles Herkommen und gegen die Gesetze der Humanität verstößt, in derlei kurzen biographischen Notizen den Privatcharakter eines Künstlers, seine etwaigen Schwächen und Neigungen, noch dazu zu dessen Lebzeiten, auszuposaunen, so muß dieses Verfahren doppelt radelnswerth erscheinen, wenn noch überdieß die bekanntesten den Mann ehrenden Fakta übergangen und verschwiegen werden. Man fragt sich einfach: Liest denn die Redaction jenes Lexikons keine Zeitungen? Thäte sie das, wie ihre Pflicht ist, so würde sie wissen, daß Stegmayer Gründer und Dirigent der Wiener Singakademie ist. Was man auch an diesem Institut und seiner Leitung seit seinem dreijährigen Bestehen auszusetzen gehabt haben möge, immerhin sichert das in's Leben gerufen haben eines solchen wichtigen Instituts Hrn. Stegmayer einen Ruhm, den ihm das Bernsdorf'sche Lexikon durch absichtliches Verschweigen oder Nachlässigkeit nicht rauben wird.

Frau Louise Kapp-Young, den Wienern hinlänglich bekannt, ist an der Casseler Hofbühne angagirt worden.

Ein in Schleiz am 29. und 30. Juli abgehaltenes Gesangsfest war von mehr als 1000 Sängern besucht.

In Dresden und Berlin ist Mozart's „Schauspieldirector" in der elenden neuen Textbearbeitung von L. Schneider neu einstudirt worden.

R. Willmers wird (!) eine Oper schreiben, deren Sujet der Geschichte Ungarns angehört.

Capellmeister Franz von Suppé hat vom Herzog von Coburg (!) die Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten!

Wien.

Am 30. Juli fand die Schlußproduktion und „Feierliche Prämienvertheilung" am Conservatorium statt, bei welcher Gelegenheit Beethoven's Festouvertüre op. 124 (zum wievielsten Mal bei derselben Veranlassung?), eine Arie aus „Titus" (wahrscheinlich die mit Clarinettsolo; — ebenfalls zum wievielsten Mal?), eine Phantasie für Oboe von H. Schmitt (vorgetragen von dem Zögling Herrn L. Ritzinger), Lieder von Fr. Schubert und Schumann, „Le trille du diable" von Tartini (vorgetragen von sämmtlichen Zöglingen der 3. Violinclasse) und Mendelssohn's Clavierconcert in G-moll (vorgetragen von dem Zögling Herrn W. Schenner) zum Besten gegeben wurden. Die Gesangstücke wurden von den Fräuleins W. Linska und A. Schmidl (Schülerinnen der Frau Marchesi) gesungen. — Die Direction hat einen „Jahresbericht" des Conservatoriums erscheinen lassen, dem wir Folgendes entnehmen: Paragraph 1 enthält den Beginn einer „Chronik des Conservatoriums", seine Entstehung 1811 bis zur Entwicklungsstufe im Jahre 1827. Parag. 2 enthält den „Personalstand des Cons. im Schuljahre 1860—61", worin die Professoren der verschiedenen Fächer, der Referent über die ganze Anstalt und sämmtliche „Schulinspektoren" nahmhaft gemacht werden (sämmtlich Dilettanten); ferner wird hier noch die „Dienstzeit" jeden Professors mitgetheilt. Par. 3 enthält das alphabetische Verzeichniß der Zöglinge im Schuljahre 1860—61, im Ganzen 179 Zöglinge, darunter 13, welche den „Generalbaß" frequentiren (!); unter diesen befinden sich vier „Militärs" im Alter von 32, 30, 26 und 22 Jahren). Par. 4 weist die „besonderen Wohlthäter des Conservatoriums" auf, darunter der Beitrag von Staat und Gemeinde, dann einer der Direction der ersten österreichischen Sparkasse, ferner fielen dem hohen Adel, der Geistlichkeit und dem Großhandel angehörige Persönlichkeiten mit einem Gesammtbeitrag von jährlich 129 fl. 25 kr. (!). — Par. 5 bringt das Programm der diesjährigen Prüfungen, Par. 6 einen „Bericht über den Fleiß und Fortschritt der Zöglinge", und Par. 7 die „Stundeneintheilung" im abgelaufenen Schuljahre.

Curiosum.

Ein Herr N. N., jedenfalls, wer er auch sonst sei, ein Partisan der neuesten Richtungen, spricht sich, laut einer Mittheilung des Dresdner Journales, an einer Stelle, die wir aber leider im Augenblick auch nicht nahmhaft machen können, über eine Composition von Felix Dräseke, die uns gar wohl bekannte (und nach unserem Ermessen scheußliche) Ballade „Helge's Treue, welche in dem dritten Festconcerte der Tonkünstlerversammlung in Weimar zur Aufführung gelangte, folgendermaßen aus: „Ein ausgezeichnetes Werk, reich an classischen Schönheiten, allgemein anerkannt und selbst von den Gegnern bewundert (— z. B. von uns in einer früheren Nummer dieser Zeitschrift —) durch tiefe Innigkeit der Empfindung und freie Selbstständigkeit der Form in gleich hohem Grade ausgezeichnet, bietet diese von keinem Componisten der Vergangenheit oder der Gegenwart und wahrscheinlich auch nicht der Zukunft übertroffene geniale Tonschöpfung die sichere Bürgschaft für die große Zukunft, welche der Heros Dräseke durch seine Arbeiten der Tonkunst verschaffen wird."

Das ist doch unter allem, was bisher noch je (z. B. von Herrn Dräseke selbst) in diesem Punkte, nämlich im Punkte des „Anstreichens" geleistet werden, das non plus ultra und man verzeihe uns, wenn wir dazu die immerhin etwas derbe Bemerkung beifügen: da stehen die .... am Berge und können durchaus nicht mehr weiter.

Der Berichterstatter des Dresdner Journales thut weiter noch Meldung von einem Marsch für großes Orchester, welcher noch am Schlusse des Concertes, nachdem dasselbe bereits 3¼ Stunden gedauert (!) unter Herrn von Bülow's Direktion von demselben „Heros" zur Aufführung kam und sagt: „Genüge es, zu bemerken, daß das monströse Werk, welches weder Rhythmus, noch Melodie, noch eine für die Zuhörer Zuhörer faßliche Eintheilung besitzt und an vielen Stellen geradezu nur wie ein Kehrichthaufen von Noten klingt, vom Publikum mit großer Heiterkeit aufgenommen wurde; überall sah man lachende Gesichter. U. s. w. Dennoch wurde Herr Dräseke trotz Zischens und Lachens von seinen „Freunden" herausgerufen. Wie könnte man nun ein solches Gebahren mit einem gelinderen Namen bezeichnen, als mit dem einer Knabenwirthschaft! Aber freilich, Herr Dräseke putzt Jahr aus Jahr ein die Stiefel seiner verschiedenen Herren und Meister, Freunde und Collegen, und stellt sie auf den neuesten Glanz heraus gewichst zur Schau aus. Wie sollte man sich ihm da nicht dankbar beweisen und einmal auch seine Stiefel zur Ausstellung bringen, und mit Entzücken bewundern, wenn auch ihr wundersamer Duft das gesammte übrige Publikum einer Ohnmacht nahe bringt!

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 34. Wien, 26. August 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 803. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Sildergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Zur Geschichte der Orchester-Instrumente. Von G. Nottebohm. — Recensionen. — Zur Geschichte der Rheinischen Kunst. — Tonkünstlerversammlung in Weimar. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Berichtigungen.

Zur Geschichte der Orchester-Instrumente.

Mit Rücksicht auf ihren Zustand und ihre Verwendung in der Zeit 1650—1750.

Von **G. Nottebohm**

Wenn es sich um die Aufführung älterer Tonwerke aus der Zeit vor 1750 handelt, so gesellt sich gern zu manchen andern Schwierigkeiten auch die der Besetzung des instrumentalen Theils. Die Forderungen, welche hier gestellt werden, gehen von einer Welt aus, die reicher und zugleich ärmer war, als die unsrige. Daß die Welt eine andere war, wissen wir. Diese Gewißheit wird genugsam durch den Widerspruch, den die Mittel der Gegenwart gegen die Forderungen der Vergangenheit erheben, bestätigt. Allein es handelt sich darum, diesen Widerspruch, so gut wir es von unserm Standpunkt aus können, zu lösen. Es handelt sich darum, den Unterschied des alten und neuen Zeitalters kennen zu lernen; zu erfahren, wie die Mittel der früheren Zeit beschaffen waren und zu wissen, was wir besitzen und verloren haben. Erst wenn man weiß, was man hat und was einem fehlt, wird man einen Vergleich anstellen können und darüber klar werden, was und wie etwas zu thun ist.

Die vorliegenden historischen Studien haben zunächst einen allgemeinen wissenschaftlichen Zweck. Im Besondern haben sie sich eine Beantwortung der oben angedeuteten Frage zum Ziel gesetzt. Ich sage: zum Ziel gesetzt. Gelöst ist sie nicht; wenigstens nicht überall. Der Grund, warum ich sie dennoch der Oeffentlichkeit übergebe, ist die Ansicht und Ueberzeugung, daß nothwendig hierin etwas geschehen, und mehr geschehen muß, als bisher geschah. Andere arbeiten mit mir für denselben Zweck und werden mir folgen.

I.

Holzblasinstrumente.

Die Flöte. Dasjenige Instrument, welches wir unter dem Namen „Flauto" in den Partituren der Componisten aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und früherer Zeit vorgeschrieben finden, war nicht unsere Flöte, die Querflöte, sondern die Block-, Ploch- oder Schnabelflöte, die Flûte à bec, welche wie unser Flageolet beim Anblasen gerade in den Mund gehalten wurde und von der uns das Instrument, welches unter dem Namen „Pfeife" auf Jahrmärkten angetroffen wird, und in Spielzeug der Kinder geworden ist, die beste Vorstellung geben kann. Wo die Componisten der damaligen Zeit die Anwendung der Querflöte wollten, schrieben sie „Flauto traverso" oder „Traverso." Erst in späterer Zeit, als die Flûte à bec von der Flûte traversière aus dem Orchester verdrängt worden war, bezeichnete man die letztere als „Flauto." Jene Flûte à bec ist ein uraltes Instrument. Virdung (1511) und nach ihm Agricola (1528) führen sie unter den „gelöcherten Pfeifen" in verschiedener Größe an, und zwar als Discant-, Tenor- und Baßflöte. Der tiefste Ton der Baßflöte oder Baßpfeife war das kleine f. Später findet man sie auch unter dem Namen Flauto dolce oder Flûte douce, wegen ihrer „stillen Annehmlichkeit" so genannt; Flûte à bec hieß sie, weil ihr Mundstück wie ein Schnabel ausfah. Eine Abbildung aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zeigt das Instrument in der oben angedeuteten Gestalt, ohne Klappen und mit acht Tonlöchern, von denen die vier oberen für den Daumen, Zeige-, Mittel- und Goldfinger der linken Hand, die vier untern für den Zeige-, Mittel-, Gold- und kleinen Finger der rechten Hand bestimmt sind. Es werden drei, nach ihrer Größe verschiedene Flötenarten genannt: 1. die Diskant-Flöte mit dem Umfang vom eingestrichenen f̄ chromatisch aufwärts bis zum dreigestrichenen g̃ (nach andern nur bis zum c̃), 2. die Alt- oder Tenor-Flöte (auch Querflöte genannt) mit dem tiefsten Ton f̄; ferner 3. die Baß-Flöte, mit ihrem tiefsten Ton f und eine Quinte tiefer stehend als die vorige. Die Baßflöte hat demnach eine Länge von etwa drei Fuß. Sie wurde im F-Schlüssel, aber eine Octave tiefer geschrieben, als sie in Wirklichkeit klang; die Discantflöte wurde in der Regel „nach der französischen Manier" mit dem G-Schlüssel auf der ersten Linie des Systems geschrieben, und die andere mit dem C-Schlüssel auf der 1., 2. oder 3. Linie. Nur diese drei Flöten: Discant-, Alt- oder Tenor- und Baßflöte, werden uns in den Handbüchern der damaligen Zeit angegeben, und Mattheson sagt ausdrücklich (Orchester I, S. 271): „Tiefer (wie f) hat man's, aller Mühe ungeachtet, auf den Flöten noch nicht bringen können."

Wir haben jedoch Beweise von tiefer gehenden Flöten. Prätorius (1619) kennt „achterley) Sorten der Plockspfeiffen", deren größte und tiefste, die große Baßflöte, bis in's große G hinabgeht. In dem Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindet sich das Exemplar einer Flöte, welche etwa die Länge von vier Fuß hat; sie wird aber nicht durch einen Schnabel, wie die höhern Flûtes à bec, sondern durch ein Es, wie man es beim Fagott findet, angeblasen. Diese Vorrichtung war nöthig, um das Anblasen, welches mit dem Schnabelmundstück, des großen Winddedarfs wegen, kaum möglich gewesen wäre, zu erleichtern und möglich zu machen. Eine etwas kleinere Baßflöte ist in der Ambraser Sammlung. Es gibt kein Instrument, welches einem offenen sanften Flötenregister der Orgel so ähnlich lautet, wie ein solcher Flötenbaß. Wahrscheinlich ist es dieser Aehnlichkeit auch zuzuschreiben, wenn man die Baßflöte in deutschen Kirchenmusiken nicht angewendet findet. Der schwache Ton der kleineren und hoheren Flöten mit schnabelartigem Anblasestück bewahrt auch diesen Charakter und nähert sich damit mehr einem Flauto traverso-Register der Orgel als einem Flauto traverso des Orchesters. Zu einem Quartett zusammengestellt, konnte eine solche Flötenfamilie, von der Discantflöte herab bis zu der großen Baßflöte schon einen ziemlichen Umfang darstellen, und an rechter Stelle sich wirk-

sam verwenden lassen. Wir haben im Orchester keine Instrumente, die zusammengepaart fähig wären, eine so „stille“ Musik aufzuführen, wie solche vier Flöten. In früherer Zeit, besonders im 17. Jahrhundert, waren solche Familienverbindungen beliebt; man kann aber auch sagen: man war darauf beschränkt und angewiesen. Ueberhaupt war, was bei dieser Gelegenheit zu bemerken und hervorzuheben ist, zu jener Zeit, namentlich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, nicht eine Mischung verschiedenartiger Instrumente z. B. Flöte, Geige und Fagott (denn die Alten hatten diese ja auch), sondern eine Zusammenstellung möglichst gleichartiger, zu einer und derselben Familie gehöriger Instrumente üblich. Man nannte eine solche Verbindung „Chor.“ So hatte man Flöten-, Zinken-, Geigen-, Posaunen- und andere Chöre. Prätorius gibt (Syntagma musicum, 1619) über solche Chöre und wie sie zu seiner Zeit gebraucht wurden, den besten Aufschluß. Wo man im 17. Jahrhundert eine Flöte findet, kann man sicher sein, auch die zweite, wenn nicht die dritte und vierte dabei zu finden. So finden wir z. B. in Lully's Ballet „Le Triomphe de l'Amour“, aufgeführt in Paris 1681, als Prelude pour l'Amour ein Flötenquartett; die vier Flötenstimmen sind folgende: 1. Tailles ou Flûtes d'Allemagne (mit dem G-Schlüssel auf der ersten Linie), 2. Quinte de Flûtes (mit dem C-Schlüssel auf der ersten Linie), 3. Petite Basse de Flûtes (mit dem C-Schlüssel auf der zweiten Linie) und 4. Grande Basse de Flûtes *) et Basse-Continue (mit dem F-Schlüssel auf der vierten Linie). Was uns diese Zusammenstellung besonders werth macht, das ist, daß wir in ihr zum erstenmal die Querflöte (denn keine andere ist die Flûte d'Allemagne) als Orchester-Instrument angewendet finden. In demselben Werk befindet sich auch ein Ritornell für zwei Flûtes d'Allemagne und Basse-Continue.

Matthesson fällt über die Flûte douce kein günstiges Urtheil. Er sagt (1613): „Ob nun gleich eine solche Flöte das allerleichteste Instrument ist und scheint, so fatiguiret es doch den Spieler sowohl als den Zuhörer, wenn es sich zu lange hören läßt. Denn dem ersten kostet eine Flöte viel mehr Wind als ein Basson, Hautbois oder Traversière, und der Andere kann ihrer, wegen der sanften und kriechenden Eigenschaft leicht müde und überdrüssig werden.“ Nun, das Letzte läßt sich von unserer Querflöte auch sagen. — Das Flageolet ist die einzige Art der Flûte à bec, welche auf unsere Zeit hinüber gekommen ist.

Die Querflöte. Flöten, welche nach der heute üblichen Weise geblasen und quer vor den Mund gehalten werden, führen Virdung und Agricola (1511 und 1528) unter den Namen „Quer- und Schweizerpfeifen“ an; man hatte sie in drei Arten: 1. die Discantflöte vom eingestrichenen d, 2. die Alt- und Tenorflöte, vom kleinen g und 3. die Baßflöte vom kleinen d aufwärts durch zwei Octaven eingetheilt. Sie bestehen sämmtlich nur aus einem Stück und haben 6 Tonlöcher. Die erstere, die Discantflöte ist dieselbe Querpfeife, welche noch heute in einigen Ländern bei den Soldaten zur Trommel gebraucht wird. Die Baßflöte ist die Vorstufe unserer Querflöte; nur hat sie zum Unterschied gegen diese, außer den sechs Tonlöchern keine Klappen und kein Ansatzstück (Fuß). Die Franzosen lernten die kleine Querflöte durch die Schweizer als Militär-Instrument kennen, und benannten dann die ganze Sippschaft „Flûtes allemandes.“ In Arbeau's Orchesographie (1589) finden wir folgende Erklärung der kleinen Querflöte: „Le fifre, une petite flute traverse à six trous, de laquelle usent les Allemands et les Suises.“ Michael Prätorius unterscheidet (1619) die (größere) Querflöte von der Schweizerpfeife; seine Querflöte (Traversa) ist die Baßflöte Virdung's und Agricola's; sie besteht aus einem Stück, ist ohne Klappen, ohne Fuß u. s. w. und unterscheidet sich von seiner Schweizerpfeife nur dadurch, daß sie um eine Octave tiefer ist. Bei Prätorius finden wir die Flöte auf derselben Stufe wie bei Virdung und Agricola. Möglich, daß inzwischen Veränderungen geschahen, die ihm unbekannt blieben. In die Zeit zwischen Prätorius (1619) und 1681, wo (wie wir bei der Flûte douce gesehen), unter Lully die Flûte traversière orchesterfähig war, muß diese Veränderung vor sich gegangen sein. Wie und wo es geschehen, darüber fehlen uns die Quellen. Quantz sagt: es seien die Franzosen gewesen, welche die Flöte brauchbarer und, durch Beifügung einer Klappe für den Ton Dis, fähig gemacht haben, in allen Tonarten zu spielen. Quantz fügt hinzu, es sei ohne Zweifel diese Verbesserung in Frankreich zu eben der Zeit unternommen worden, da man die Schallmei in die Oboe und den Bombard in den Basson verwandelt habe. Der erste, welcher sich auf der verbesserten Flöte, nämlich mit der Dis-Klappe in Frankreich hervorgethan, so sagt Quantz, war Philibert; nach diesem kamen la Barre, Hotteterre le romain, Buffardin und Blavet. So lernten (um 1700) die Deutschen die Flöte kennen und betheiligten sich von nun an an der weitern Verbesserung des Instruments. Vorher war zu dieser Verbesserung noch eine andere getreten; die Flöte wurde nämlich der Bequemlichkeit halber, in drei Stücke getheilt: in das Kopfstück, in das Mittelstück mit sechs Löchern und in das Fußchen oder Ansatzstück mit der Klappe. Die nächstfolgende Verbesserung war die Hinzufügung einer zweiten Klappe für den Ton es, wodurch das enharmonische Comma, welches zwischen es und dis besteht, beseitigt und die Flöte befähigt wurde in den b-Tonarten (im Moll-Geschlecht nach alter Bedeutung) zu spielen. Diese Verbesserung rührt von Quantz her, denn er fügte, wie er in seiner Flötenschule (S. 25) erzählt, im Jahre 1726 die zweite Klappe hinzu. Die Flöte, welche wir ebendaselbst (in der 1. Auflage v. J. 1752 und in der 2. Aufl. v. J. 1780) abgebildet finden, hat nur diese zwei (dis- und es-) Klappen; der Umfang des Instruments ist vom eingestrichenen d bis etwa zum dreigestrichenen a. Tabellen und Abbildungen aus den Jahren 1738 und 1741 zeigen die Flöte weniger vollkommen als bei Quantz; bei einer ist nur eine (Dis-) Klappe.

Zu der zweiten Klappenvermehrung trat, fast gleichzeitig, die Theilung des sechslöcherigen Mittelstücks der Flöte in zwei Theile, welche theils der Bequemlichkeit wegen geschah, theils um durch Verwechslung des obern Stücks mit einem andern, der Flöte eine höhere oder tiefere Stimmung geben zu können. Die Anzahl solcher Mittelstücke wurde später vermehrt. Zu dieser Verbesserung kam noch der bewegliche Pfropf in dem Kopfstück der Flöte, welcher, mit oder ohne Verlängerung und Verkürzung der Flöte durch die Mittelstücke, den Zweck hatte, die Stimmung zu erhöhen oder zu erniedrigen. Quantz kannte diesen Pfropf und hielt ihn für unentbehrlich. So finden wir die Flöte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in einer ununterbrochenen Verbesserung begriffen. Eine möglichste Vervollkommnung aber ist ihr erst in unserm Jahrhundert zu Theil geworden; diese Vervollkommnung beruht theils auf einer andern Construction, auf einer veränderten Bauart, welche einen leichten Ansatz und Tonfülle, Kraft und Schwäche des Tons ermöglicht; theils auf der Vermehrung der Klappen (bis auf vierzehn), auf einem ganz neuen Klappensystem (durch Theobald Böhm in München seit 1832 hervorgerufen und eingeführt), welches sowohl die sogenannten Gabelgriffe beim Spielen (wo ein Finger zugleich einem Tonloch und einer Klappe dienen muß) beseitigt, als die Tonverhältnisse in möglichster Reinheit wiederzugeben gestattet.

Die Oboe. Die Hirten pflegen im Frühjahr langgestreifte frische Baumrinden zu oben engen und nach unten zu allmälich weiter werdenden Röhrchen zu winden und in die obere enge Oeffnung ein hohles Röhrchen (Huppe) aus grüner, saftiger Weidenrinde zu stecken. Dieses kunstlose Instrument, womit sie, indem sie das Röhrchen mit den Lippen etwas zusammenpressen und anblasen, einen schnarrenden und etwas nä-

*) Die Ausführung dieser Stimme ist nur mit einer oben beschriebenen großen Baßflöte möglich.

felnden Ton hervorbringen, ist der Stammvater einer weit verbreiteten Familie. In nächster Linie ist es die Schalmey, welche, indem sie an die Stelle des schnell vergänglichen Stoffes der Hirtenpfeife einen festeren setzte, sich dadurch einer bloßen Frühjahrsdauer enthob und das größere Geschlecht der Bombarde oder Pommern in's Leben rief. Das weidene Mundstück der Hirtenpfeife vertauschte sie mit zwei auf einander gebundenen in einer Kapsel steckenden Rohrblättchen, das baumrindene Rohr mit einer aus Holz gedrechselten Röhre. Das mittelalterliche Geschlecht der Bombarde (Bombyces, Bombarte, Bomharte, Bommerte, Pommern u. s. w. genannt), mit seiner Unterabtheilung in größere und kleinere, in höhere und tiefere, in Discant-, Alt-, Tenor- und Baß-Bombarde, bestand noch im 17. Jahrhundert und wird noch im 18. genannt. Der größte Bombard, mit einer langen geradausgehenden Holzröhre, mit Schallstürze, neun Tonlöchern und einem Rohr zum Anblasen, war der Baßbombard; die Italiener nannten ihn Bombardone. Im Jahr 1539, so heißt es, kam der Canonicus Afranio zu Ferrara auf den Gedanken, die überlange Röhre umzubiegen und in ein Büschel oder Bündel (ital. Fagotto) zusammen zu packen; diese Doppelform und der Name Fagotto ist dem Instrument durch alle spätern Veränderungen und Verbesserungen hindurch geblieben. Der höchste und kleinste, oder gewöhnliche, (auch Discant-) Pommer war die Schalmey. Schalmey war der deutsche Name dafür; die Italiener nannten ihn Piffaro, die Franzosen Hautbois, auch wohl Haulbois. Im 16. Jahrhundert wurde die Schalmey (hautbois) zur Begleitung des Tanzes gebraucht und behauptete in dieser Stellung einen höhern Rang als die Flöte (Blockflöte), welche zwar bekannter und leichter zu spielen war, wegen ihres fasteren Tones aber bei größeren Gesellschaften nicht so verwendbar gefunden wurde, als die schneidiger und lauter tönende Schalmey. Anfangs sehr unvollkommen und bei selbständiger Instrumentalmusik kaum verwendbar (sie bestand aus einer Holzröhre, hatte sechs Tonlöcher wie die Flöte, und ein in einer kesselförmigen Vertiefung sitzendes Rohrblattmundstück) entwand sie sich im Laufe des 17. Jahrhunderts immer mehr ihrem primitiven Zustand und wurde allmälich so verbessert, daß sie am Ende zu einem ganz andern Instrument wurde. Aus der Schalmey entstand die Oboe. Diese Umgestaltung soll in Frankreich vor sich gegangen sein: eine historische Ueberlieferung, die wenigstens in dem Umstand eine Bestätigung findet, daß das Instrument in seiner verbesserten Form und Einrichtung ausschließlich seinen alten französischen Namen „Haut-bois" beibehalten und den diesem nachgebildeten italienischen Namen „Oboe" angenommen hat. Das deutsche Wort „Schalmey" wurde mit der alten Schalmey selbst verworfen und vergessen. Mattheson sagt (Orchester I., gedruckt 1713): „Der gleichsam redende Hautbois, ital. Oboe, ist bei den Franzosen und nunmehr auch bei uns das, was vor diesem in Deutschland die Schalmeyen gewesen sind, ob sie gleich etwas anders eingerichtet." Der Umfang der Oboe war zu Anfang des vorigen Jahrhunderts vom eingestrichenen c bis dreigestrichenen c oder d. Sie hatte zwei Klappen, die c♯- und dis-Klappe; 1727 erhielt sie noch die gis- und die b-Klappe; dazu traten nach und nach noch acht Klappen. Diejenige Vollkommenheit aber, welche sie zum Spielen in allen Tonarten geeignet machte, erhielt sie erst in unserem Jahrhundert.

Aus den von Händel im Jahr 1720 componirten „Hautboy Concertos" kann man entnehmen, daß damals das Spiel der Oboe schon zu einer gewissen virtuosen Entwicklung gelangt war. In Paris kam die Oboe als Concertinstrument 1735 durch die Gebrüder Besozzi, die Concerte darauf gaben, in Aufnahme. Unser der gewöhnlichen in C stehenden Oboe hatte man eine g, a, also eine kleine Terz tiefer stehende Art. Sie war ganz ähnlich gebaut und kommt unter den Namen vor: Taille (d. i. Taille de Hautbois), grand Hautbois, Oboe bassa (zum Unterschied von der gewöhnlichen, die dann Oboe piccola heißt) u. s. w. Wenn zwei gewöhnliche Oboen den Sopran und Alt vertreten und sich mit der ersten und zweiten Violine vereinigen, so geht die Oboe bassa oder Taille mit dem Tenor und mit der Bratsche. Dem Sinn des Wortes „Taille" nach, ist sie eine „Tenor-Oboe"; der Tonlage nach ist sie eine Alt-Oboe. Verschieden von der gewöhnlichen Oboe sind, abgesehen von Höhe und Tiefe: Oboe d'amore und Oboe da caccia.

Die Oboe d'amore (hautbois d'amour) ist (so entnehmen wir einer schriftlichen Notiz von Joh. Gottfried Walther), dem Namen nach von französischer Erfindung und war schon gegen 1680 in Gebrauch, auch bei Kirchenfachen. Sie ist aus der gewöhnlichen Oboe hervorgegangen und unterscheidet sich von dieser, wie unser englisches Horn, wesentlich durch eine enge Schallstürze, das sogenannte Amour-Stück, welches bei ihr an die Stelle des Bechers oder konisch ausgebohrten Schallstücks der gewöhnlichen Oboe tritt. Diese Schallstürze nähert sich der Kugelform, ist weiter und breiter als der Becher der Oboe, ist inwendig ganz ausgehöhlt und hat am untersten Ende nur ein kleines rundes Schallloch. Dieses Schallloch hat einen Durchmesser von etwa einem Zoll und ist wenigstens doppelt so weit als der innere Raum der Stürze. Durch den dadurch gebildeten Vorsprung wird der Ton gedämpft; er wird bedeckter, sanfter und stiller. Ein anderer, nicht wesentlicher Unterschied ist der, daß sie, wie die Taille, eine kleine Terz tiefer steht, als die gewöhnliche Oboe. Der Umfang ist dann von klein a bis zweigestrichen a oder h. Nicht wesentlich nennen wir den Unterschied, weil es Liebes-Oboen in verschiedenen Größen geben kann und gibt. Nicht selten sieht man sie in Instrumenten-Sammlungen in der Größe der gewöhnlichen Oboe. Wo J. S. Bach das Instrument anwendet, geschieht es, um damit den Ausdruck des Milden zu verbinden. Im zweiten Theil des Weihnachts-Oratoriums: „Und es waren Hirten auf dem Felde" sind es die Liebes-Oboen, welche, vereint mit den gleichartigen Wald-Oboen, in die Umgebung der in nächtlicher Abgeschiedenheit weidenden Hirten hinüberführen. Sie sind die Vertreter dieser Schaar, und wo ihr Quartett ertönt, ist es, als ob sich damit ein milder Schatten auf die friedliche Gruppe legte. Gleich zu Anfang verweben sie (2 Oboi d'amore und 2 Oboi da caccia) ihr kurzes Lied ritornellartig mit dem übrigen Instrumenten-Chor zu einer Pastoral-Symphonie. Später treten sie wieder hinzu, um das Krippenlied aus süßem Ton, mit dem das Christuskind in Schlaf gesungen wird, zu begleiten, gilt es doch dem „guten Hirten", der sie künftig hüten und leiten soll. Vor der lichten Engelschaar ziehen sie sich in das abhängige Verhältniß der bloßen Begleitung zurück, um am Schluß, beim Lobgesang dieser Choral-Idylle, wieder selbständig zu werden. Hier ertönt das Ritornell der Hirten-symphonie als Zwischenspiel zum Weihnachtslied. Anders wie bei Corregio die ob dem Glanz des Christuskindes verwunderten Hirten hat Bach die Hirtenmacht aufgefaßt. Und welch ein Zeugniß hat er damit abgelegt, wie bei ihm der von dem guten Hirten gelegte Keim zum Baum des Lebens aufgeblüht war. Wir nehmen hier noch Veranlassung, auf eine Ansicht einzugehen, welche Mojewius in seiner Schrift über Bach's „Matthäus Passion" ausspricht. Er sagt u. A. (S. 48): „Um auch der gewöhnlichen Oboe einen sanfteren Ton in geschlossenen Räumen zu verleihen, wurde zu ihr unter dem Klappenstück eine zweite Stürze, nach Art jener der Oboe d'amour, verfertigt; diese nannte man das Amour-Stück. Unsere heutige Oboe ist also die alte Oboe d'amour, nur mit engerer Mensur." Dieser Ansicht können wir nicht beitreten. Das Schallstück der gewöhnlichen Oboe ist entweder (z. B. in Wien) konisch ausgebohrt oder endet (an andern Orten) mit einem ringförmigen Vorsprung. In beiden Fällen hat das Schallstück eine weite Oeffnung und läuft unten becherförmig auseinander, während die Schallstürze der Oboe d'amour mit ihrer kugelförmigen Bildung sich nach unten zu bedeutend verengt. Die gewöhnliche Oboe und die Oboe d'amour sind, vermöge der verschiedenen Einrichtung ihrer Schall- oder Fußstücke, verschiedene Instrumente.

Diejenige Oboen-Art, welche der Oboe d'amour am nächsten kommt, ist die Oboe da caccia.

Die Oboe da caccia (Hautbois de forêt) unterscheidet sich von der gewöhnlichen Oboe durch eine weitere Mensur, durch eine andere Form und durch das der Oboe d'amore eigenthümliche Amour-Stück. Sie steht eine Quinte tiefer und umfaßt über zwei Octaven vom kleinen f aufwärts. Ihre Notation geschieht entweder im Alt- oder im G-Schlüssel. Im letzteren Falle wird sie oft eine Quinte höher geschrieben als sie in Wirklichkeit klingt. Im Orchester vertritt sie die Lage des Alts und des Tenors. Ihre Form ist nicht geradauslaufend, wie die der andern Oboen, sondern gebogen, was bei der Weitgriffigkeit ihrer Tonlöcher eine bessere und leichtere Handhabung zuläßt. Möglich, daß die Oboe da caccia ursprünglich ein Jagdinstrument, eine Jagd-Oboe (Oboe da caccia) war; daß sie die gebogene Form erhielt, um, ihrer weidmännischen Bestimmung gemäß, die Röhre mehr aufwärts richten und den Schall weittragender machen zu können; möglich, daß sie aus demselben Grund ursprünglich statt der Stürze ein blechernes Schallstück, wie das Waldhorn hatte; und möglich am Ende, daß das Instrument in dieser Einrichtung bei den Jagden der englischen Lords gebraucht worden und von England aus an die deutschen Höfe gekommen. Diese Auslegung würde sowohl ihren älteren Namen Oboe da caccia als ihren jetzigen „Englisches Horn“ (denn nichts anders ist die Oboe da caccia) erklären.

Im Laufe des letzten Jahrhunderts hat die Oboe da caccia an den Verbesserungen, welche an den übrigen Blasinstrumenten und Oboen-Arten geschahen, Theil genommen, so daß wir in unserm englischen Horn nur eine verbesserte Oboe da caccia besitzen.

Das Fagott (französ. Basson) ist der Baß der Oboe. Seine Geschichte ist mit der der Oboe verwebt. Die im Laufe der Zeit an diesem Instrument geschehenen Veränderungen und Verbesserungen gingen größtentheils auch auf das Fagott über. Wie die Oboe die Schalmey verdrängte, so ersetzte das im Jahr 1539 erfundene Fagott den Baß-Bombard. Im Jahr 1550 war es bereits zu einem gewissen Grad der Ausbildung gekommen. Zur Zeit des M. Prätorius (1619) hatte man Fagotte in verschiedenen Tonlagen und Größen, so daß sich ein Fagotten-Chor daraus bilden ließ. Prätorius spricht auch von einem Contra-Fagott mit dem sechszehnfüßigen C. Nach einer Abbildung, welche er vom Fagott gibt, hatte es acht Tonlöcher und eine Klappe. Eine Abbildung in Maier's Musik-Saal (2. Aufl., Nürnberg 1741) zeigt es mit acht Tonlöchern und drei Klappen oder „Schlössern.“ Jedem Finger ist ein Loch oder eine Klappe zugedacht, nur der Daumen der linken Hand hat sowohl ein Loch als eine Klappe zu regieren. Im Uebrigen erweckt die Abbildung keine hohe Vorstellung. Maier wiederholt die bereits 1713 von Mattheson (im Orchester I) gemachte Bemerkung: „wer sich darauf (nämlich auf dem „stolzen Basson, Fagotto, vulgo Dulcian“) signalisiren will, wird schon insonderheit in der Höhe, Zierlichkeit und Geschwindigkeit seine volle Arbeit finden.“ Nach Mattheson war (1713) der Umfang des Fagotts von groß C bis eingestrichen f oder g. Nach Maier's Angabe (1741) hatte es die Töne contra B, groß C, groß D und nun chromatisch aufwärts bis zum zweigestrichenen fis. An den neuern und neuesten Instrumenten werden die fehlenden chromatischen Töne durch Klappen hervorgebracht; überhaupt hat das Instrument durch ein neues Klappensystem an Reinheit nur gewonnen. Außer dem gewöhnlichen Fagott hatte man um 1700 noch ein kleineres: das Quart-Fagott. Brossard nennt es auch Dulcino, Dulcin, Dulce suono und fügt hinzu, daß es den „Tailles ou Quintes de Hautbois“ entspricht. Für das eigentliche Fagott hat er noch die Namen: Basson, Bombardo und Basse de Chromorne. Das letztere Wort scheint eine Nachbildung des alten deutschen „Krummhorn“ zu sein.

Cornetto (Zinken). Wenn man sich durch den Namen und die Bestimmung, welche dieses Instrument in alter Zeit hatte, verleiten läßt, sich eine Art von Trompete, ein Instrument von größter Kraft und Tonschärfe darunter vorzustellen, so wird man überrascht sein, ein Instrument zu finden, welches auf den ersten Blick einer Flöte ähnlicher sieht, als einer Trompete. Das Cornet (Zinken, cornet à bouquin, lituus) ist ein aus Holz gemachtes Instrument von verschiedener Größe und Form. Prätorius beschreibt es wie folgt: „Zinken sind zweierlei, gerade oder krumme; gerade Zinken sind wiederum zweierlei: 1. Cornetto diritto, ist ein gerader Zink, darauf ein absonderlich Mundstück gesteckt werden muß. 2. Corneto muto aber, wo das Mundstück zugleich mit an den Zinken gedreht ist, und diese sind an Resonanz gar sanft, stille und lieblich zu hören. Darum sie auch stille Zinken genannt werden.“ Außer diesen beiden nennt Prätorius noch drei Arten: Cornetto curvo, der schwarze Zink; Corno oder Cornetto torto, sonst Cornon genannt, ein großer Zink, eine Quinte tiefer stehend als der gewöhnliche; und Cornettino, kleiner Zink, eine Quinte höher stehend als der gemeine Zink. Der gewöhnliche Zinken, wie er häufig in Museen zu finden ist, besteht aus einer etwa zwei Fuß langen, geradlaufenden konischen Röhre mit sieben Tonlöchern; das Anblasen geschieht durch ein besonderes, trompetenartiges Mundstück (von den Franzosen „le bouquin“ genannt), welches in die obere Oeffnung zu stecken ist. Oben hat der Zinken etwa einen halben Zoll, unten einen ganzen Zoll im Durchmesser. Die sieben Tonlöcher werden mit dem Daumen und drei Fingern der linken und mit drei Fingern der rechten Hand gegriffen. Der Umfang sowohl des gewöhnlichen geraden als des krummen Zinken reicht vom kleinen a durch alle Halbtöne aufwärts bis zum dreigestrichenen c. Man findet übrigens auch Zinken mit Klappen und von der verschiedensten Größe; so z. B. ein um eine Quart höher stehendes Cornettino u. s. w. — Der Serpent, bemerkt Menjenne, ist der rechte Baß des Cornets. Der Ton des Zinken wird als clarinettartig, hell, scharf und schreiend geschildert. Mattheson nennt den Zinken „hart“ und sagt ferner: „er ist überaus schwer, ja wohl am allerschwersten unter Allen zu blasen und kommt von weitem einer rauhen unpolirten Menschenstimme ziemlich nahe; doch scheint es, als wenn der jetzige wenige Gebrauch dieses Instruments nicht meritire, daß sich Jemand sonderlich darauf lege und seinen Wind so unnütz anwende, wie vor diesem geschehen. In den Kirchen halten die Zinken noch bisweilen her; sonst aber lassen sie sich selten sehen.“

Beim Abblasen von Chorälen von den Thürmen blieb der Zinken noch in das 17. Jahrhundert hinein im Gebrauch *), wurde aber von dieser Stelle allmälich durch die Zugtrompete oder durch die Oboe verdrängt. Bei Brossard und bei einigen andern französischen Schriftstellern lesen wir die Bemerkung: „Man kann die Zinken (cornets à bouquin) durch unsere Oboen ersetzen.“ Das Nämliche sagen sie aber auch von den Trompeten. In älteren Compositionen findet man häufig Zinken mit Posaunen zusammengestellt. Johannes Gabrieti verbindet (1615) z. B. 2 Cornetti und 4 Tromboni zu einem sechsstimmigen Satz. In Mersenne's „Harmonie universelle“ (Paris 1636) finden wir gar eine „Phantaisie à 5 parties, composée par le sieur Henry le jeune, pour les Cornets.“ Die fünf Stimmen für Zinken von der verschiedensten Tonhöhe heißen: Premier dessus (de cornets à bouquin), second dessus, hautecontre, taille und basse. Die ersten 4 sind in 4 verschiedenen C-Schlüsseln, der Baßzinke (wohl Serpent?) im Bariton-Schlüssel geschrieben.

Die Clarinette. Erfinder der Clarinette war ein Blasinstrumentenmacher in Nürnberg, Namens J. C. Denner. Das Erfindungsjahr wird verschieden angegeben; einige fagen zwischen 1690 und 1700, andere kurz nach 1700. Die ersten von Denner verfertigten Clarinetten hatten 7 Tonlöcher und

*) Er war es noch um 1715.

nur zwei mit Klappen bedeckte Tonlöcher für die Töne a und b. Eine vorliegende Abbildung aus dem Jahre 1741 zeigt sie mit vier Löchern für den Daumen und die nächsten drei Finger der linken, ferner mit vier Löchern für den Zeige-, Mittel-, Gold- und kleinen Finger der rechten Hand; außerdem hat sie zwei „Schlöffer" (offene Klappen) für den Daumen und Zeigefinger der linken Hand, so daß also diesen beiden Fingern sowohl eine Klappe als ein Tonloch zugedacht ist. Die nächste Verbesserung war die Hinzufügung einer dritten Klappe für den Ton h, dann (um 1766) die der zweigestrichenen Cis- und der tiefen Es-Klappe. Gegenwärtig hat die Clarinette 20 Tonlöcher, von denen 13 theils durch offene, theils durch geschlossene Klappen behandelt werden. Mattheson nennt in seinem 1713 erschienenen neueröffneten Orchester die Clarinette nicht; er scheint sie also nicht gekannt zu haben. In Walther's musikalischem Wörterbuch v. J. 1732 wird sie angeführt, jedoch ist ihr Umfang gering und geht nur vom eingestrichenen f bis zum dreigestrichenen d. Walther bemerkt: daß sie „von Ferne einer Trompete ziemlich ähnlich" klingt, eine Bemerkung, welche auf die Herleitung ihres Namens von „clarino" führt. Altenburg nennt die Clarinette: „Trompetchen." Im Jahr 1738 hat die Clarinette nach der Tiefe zu an Umfang gewonnen; sie hat das kleine f, dann g und geht nun chromatisch aufwärts bis dreigestrichen c. Im Anfang gab es übrigens nur C-Klarinetten. In Frankreich wurde die Clarinette um 1750 bekannt. Nach einer Notiz, die kürzlich in französischen Zeitungen zu lesen war (deutsche Blätter druckten sie nach) sollte Händel die Clarinette zuerst in seinem „Tamerlan" angewendet haben. Diese Nachricht beruht auf einem Irrthum. In der Partitur dieser Oper ist keine Clarinette genannt; die einzigen darin vorkommenden Holzblasinstrumente sind: 2 Traversi, 2 Hautbois und Basson. — Nach Allem, was sich darüber feststellen läßt, war die Clarinette in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, wenigstens als Orchester-Instrument, so gut wie unbekannt.

Auf die Erfindung der Klarinette soll das Rankett (?) geführt haben, ein Instrument, an welchem Denner, der Erfinder der Klarinette, noch in den Jahren von 1690 bis 1700 Verbesserungen angebracht haben soll. Zur Familie der Clarinette gehört das Bassethorn; es wurde 1770 in Passau erfunden und von 1782 an durch Preßburger und Prager Instrumentenmacher bedeutend verbessert.

Wenn wir das Bisherige zusammenfassen und die Holzblasinstrumente des Jahrhunderts 1650—1750 mit den gegenwärtigen vergleichen, so ergibt sich folgendes Resultat. Die alte „Flöte" ist nicht unsere Flöte; die Schnabelflöte (Flauto) ist verschwunden; unsere Querflöte ist in jeder Beziehung vollkommener als die alte; ebenso die Oboe; die Oboe d'amore ist in Vergessenheit gerathen; die Oboe da caccia besitzen wir vollkommener im englischen Horn; unser Fagott ist vollkommener als das alte; der Zinken ist verschwunden, dagegen haben wir in der Clarinette ein Instrument, welches die Alten so gut wie gar nicht gekannt haben, wenigstens haben sie es nicht verwendet; noch mehr ist das vom Bassethorn und von den Clarinetten tieferer Tonlage zu sagen. Wir sehen, daß das Uebergewicht auf unserer Seite ist. Nur die Flöte à bec, Oboe d'amore und den Zinken haben wir verloren. Was die beiden ersten Instrumente anbetrifft, so wäre ihre Einführung nur mit geringer Schwierigkeit verbunden, da ihre Behandlung im Wesentlichen dieselbe ist wie die unserer Querflöte und Oboe. Gegen die Wiedereinführung des Zinken würden wir uns sträuben. Der Zinken gehört einer Zeit an, welche für die meisten andern Holzblasinstrumente eine Zeit der Krisis, eine Periode des Ueberganges und der beständigen Veränderung, wenn nicht der Unvollkommenheit und Unzulänglichkeit war. Der Zinken konnte dem Entwicklungsgang der andern Instrumente nicht folgen, er war der Vervollkommnung nicht fähig, er war und blieb unverbesserlich. Augenscheinlich wurde der Zinken, je mehr die andern Instrumente sich vervollkommneten und bessere zur Verfügung standen, von den Componisten der damaligen Zeit immer mehr vernachlässigt. Mir will es wenigstens so scheinen, daß z. B. J. S. Bach, wenn man seine Werke zu Grunde legt, insofern man bei ihnen, dem Styl oder andern Umständen nach, auf eine bestimmte Entstehungszeit schließen kann, immer gleichgiltiger gegen den unverbesserlichen Zinken wurde. Bach verbindet häufig den Zinken mit drei Posaunen, um einen Choral zu spielen und gibt dem Zinken die Oberstimme. Wer weiß, ob er nicht, wenn er unsere Ventiltrompete gekannt hätte, statt „Cornetto": „Tromba" geschrieben haben würde? Die Ventiltrompete ist freilich ein anderes, ja ein ganz anderes Instrument; sie ist schon darum ein anderes Instrument, weil sie einen mächtigeren Klang hat als der Zinken; aber zur Führung einer Choral-Melodie würde sie drei Posaunen, auch wenn man sie sich dünnsten Tones vorstellen mag, eher das Gleichgewicht gehalten haben als der hölzerne Zinken.

Günstiger, wie bei den Holzblasinstrumenten des Jahrhunderts 1650 — 1750, mag das Ergebniß bei derjenigen Klasse der Blasinstrumente sein, welche zu einer reinen Tonbildung keiner Tonlöcher und Klappen bedurften und sich auf die Naturtöne beschränkten. Das älteste und dem Bau nach einfachste dieser Natur-Instrumente ist die Trompete.

Recensionen.

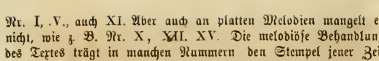
Zionsharfe. Geistliche Lieder von Heinrich Elmenhorst, mit neuen Melodien versehen von Georg Böhm, Johann Wolfgang, Frank und Peter Lorenz Wockenfuß aus dem 17. Jahrhundert, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte neu bearbeitet von D. H. Engel. op. 26.

M. Ein etwas mysteriöser Titel, welcher Fragen anregt, worauf dem Leser oder Sänger der „Zionsharfe" billig in einer kurzen Vorbemerkung einiger Bescheid hätte ertheilt werden sollen. Der Dichtername „Heinrich Elmenhorst" ist ziemlich obscur. Welch einer Zeit oder Schule gehört er an? Seine geistlichen Lieder sind mit neuen Melodien versehen von Georg Böhm ꝛc., aber Melodien von Componisten des 17. Jahrhunderts sind doch schwerlich als neu zu bezeichnen. Sind die ebengedachten Worte etwa ein Stück von einem Titel eines musikalischen Werkes aus dem 17. Jahrhundert? D. H. Engel hat diese geistlichen Lieder mit ihren „neuen" Melodien für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte neu bearbeitet. Es ist nach diesen Worten nicht klar zu erkennen, ob die Bearbeitung sich lediglich auf die Unterlage einer Pianofortebegleitung beschränkt hat? In welcher Gestalt befinden sich jene neuen Melodien, wie sie von der Hand ihrer Verfasser herrühren? Wir meinen, wo historische Schätze gehoben, Producte einer früheren Periode reproducirt werden, dürfte ein Editor und Bearbeiter derlei Fragen wohl mit kurzen Notizen begegnen. Ob nun auch in diesen geistlichen Liedern ein Schatz gehoben ist? Von den in der Zionsharfe enthaltenen 15 Dichtungen des Heinr. Elmenhorst mag man wohl annehmen, daß ein Hauch gläubiger Innigkeit sie durchwehet; und wer bei dem, was er zu seiner geistlichen Anregung liest oder singt, keinen Anspruch auf Schönheit der Gedankenform macht, der mag wohl diese geistlichen Lieder zu seiner Gemüthserhebung singen können. Im Ganzen aber wird man, ohne ungerecht zu sein, über dieselben das Urtheil sprechen dürfen, daß sie vielfach in einer prosaischen Rednerei bestehen. In Nr. XIII befindet sich — wenn's nicht ein uns unbekannter Provinzialismus sein soll — geradezu ein sprachlicher Unsinn:

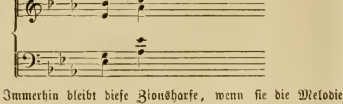
„Denn wo ich's nicht vermuthen war,
Ergreift mich manche Schmerzensschaar."

Wir nehmen an, die Melodien seien so, wie wir sie in der Zionsharfe lesen, ursprünglich. Da begegnen wir einigen Melodien von erquickender Frische, von einem kräftigen Schwung, wie

Nr. I, V., auch XI. Aber auch an platten Melodien mangelt es nicht, wie z. B. Nr. X, XII. XV. Die melodiöse Behandlung des Textes trägt in manchen Nummern den Stempel jener Zeit z. B. in Nr. IV.:



Wer kann das mit irgend welcher Empfindung singen? von Andacht zu schweigen! — Die Bearbeitung der Pianofortebegleitung ist in einigen Nummern vortrefflich, wie Nr. I, II, XI und gibt auch in einigen andern Nummern der an sich matten Melodie eine lebhaftere Farbe. Man merkt sogleich dem Verfasser das Ferment kirchlicher Harmonik ab. Doch zieht ihn auch einigemale die Plattheit der Melodie herab, wie z. B. in Nr. X. Mit Befremden begegnet man einem Fortschritt in Nr. VIII.



Immerhin bleibt diese Zionsharfe, wenn sie die Melodien unverändert wiedergebracht, ein dankenswerther Beitrag zur Kenntniß geistlicher Liedercomposition, wie sie im 17. Jahrhundert von der musikalischen Verarbeitung des der Gemeinde dienenden Kirchenliedes sich abgelöst und dem pietistischen Subjectivismus zum musikalischen Ausdruck verholfen hat.

Zur Geschichte der rheinischen Kunst.

Köln ist jetzt unstreitig die Hochschule deutscher Tonkunst am Rheine, ja mehr als Dieses, beinahe ist es die musikalische Metropole des gesammten westlichen Deutschlands und würde dieses vollkommen sein, wenn die große Stadt auch Bühnenverhältnisse hätte, die ihrer Würde entsprächen, wenn die dramatische Tonkunst auf Dauer würdig vertreten stände. Im Anfang des Jahrhunderts, beim Schluß des alten, übte Köln so gut wie gar keinen Einfluß auf die Nachbarschaft aus, war sein Kunstsinn nicht entwickelter als der jedes benachbarten Landstädtchens. Damals übten die beiden Fürstenstädtchen Bonn und Düsseldorf, in welchen fürstliche Kapellen wirkten, wenn auch stets in geringem Grade, einen Einfluß, welcher schon durch Beethoven's Bildung segensreich geworden ist. Köln hatte wohl vorübergehend eine Schaubühne, sah eine wandernde, höchstens eine zeitweise Operngesellschaft thätig, hatte durch die musikalische Messe im Dom ein Orchester, halb aus besoldeten Künstlern halb Liebhabern zusammengesetzt; aber alles, was deren Kräfte zu treiben vermochten, war und blieb mangelhaft, war kaum erwähnenswerth neben dem was die kleineren Fürstenhöfe aufbildeten, zündete daher auch nicht im Volke. Sobald Köln wieder Deutschland zugezählt werden durfte, trat schon ein merklicher Umschwung ein. Die Fremdherrschaft hatte das Gute gehabt, daß sie alle alten Schranken gründlich weggeräumt hatte. Die alte Reichsstadt, deren Gebiet nicht weit über ihre Thore hinausrückte, die sich in einer Abgeschlossenheit gegen Außen gefiel, war nun eine offene Stadt nach dem linken Rheinufer geworden, war sogar auf die Dauer der Fremdherrschaft in allen Verwaltungszweigen unter die Nachbarstadt Aachen gerückt. Köln, als preußische Stadt, ward dagegen gleich Mittelpunkt eines Regierungsbezirkes, der sich auf beiden Seiten des Rheines ausbreitete, somit trat es auch mit dem rechten Ufer in Verkehr, der anfangs sich nur auf das kaufmännische Leben bezog, nach und nach aber wie das nicht fehlen konnte, einen bildsamen und künstlerischen Aufschwung zur Folge hatte. Einzelne Musikfreunde hatten stets in der alten Reichsstadt das heilige Feuer am stillen Heerde geschürt, wenn auch der Mittelpunkt fehlte, wenn die Masse noch unangeregt blieb. Unter den Männern, welche vorzüglich beitrugen, diese Funken wach zu halten, können wir Markus Dumont-Schauberg den Vater des Mannes nennen, welcher später durch die kölnische Zeitung in ganz Europa Bekanntschaft errang. Dann Berkenius, dem Richterstande angehörig, und Schucht ein schlichter Bürger. Als ausübender Künstler lebte dajumal Maurer, ein Mann der Beethoven gekannt und geschätzt hatte, als Lehrer und Erwecker nach vielen Seiten thätig, dann war die Familie Keinorz gepriesen, weil sie bei Festgelegenheiten, sei es zum Tanz, sei es zu religiösen Umzügen das passende Spiel lieferte; für die bedeutende Stadt war es immerhin ein kleines Häufchen. Zufällig hatten die Truppen, welche unter der neuen Ordnung der Dinge die Besatzung von Köln bildeten, das 25. und 28. Infanterieregiment, tüchtige Hautboisten, welche besonders in Blaseinstrumenten aushelfen konnten, und auch in den Saiten das Orchester kräftigten, so daß sich gleich im Theater, wie in der Domkirche und im Concertsaale, eine merkliche Besserung fühlen ließ. Es war damals gerade die Zeit der wandernden Künstler, deren Zug durch die berühmte Sängerin Catalani eröffnet wurde. Bonn hatte schon unter der Fremdherrschaft seinen Hof verloren, sein musikalischer Glanz war schon ganz erblichen, mithin blieb nur noch Düsseldorf (das in der Zeit Napoleon des Ersten der Sitz eines Großherzogs geworden, und durch eine Reihe kunstsinniger Fürsten früherhin sich der Anregung erfreut hat) der Mittelpunkt des musikalischen Lebens am Rheine. Von Düsseldorf aus ward denn auch im dritten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts der niederrheinische Musikverein gestiftet, fand in Folge dieser Stiftung das erste Pfingstconcert statt. Eine Bewegung, eine Anregung wie seitdem keine mehr sich kund gegeben hat, vereinigte die Kräfte, vereinigte die Geister nicht nur des Niederrheines, sondern auch des ganzen Westphalenlandes. Von Dortmund, von Hamm, aus Münster zogen Sänger und Künstler zum Rheine, wo unter des trefflichen Burgmüllers Leitung die beiden großen Haydn'schen Werke: die Schöpfung, die Jahreszeiten aufgeführt werden sollten. Die Aufführung, die Besetzung, das ganze Fest mag gegen die jetzigen Feste am Rheine recht mangelhaft gewesen sein, aber trotzdem was zu wünschen übrig blieb, war seine Wirkung, sein Einfluß außerordentlich. Die Macht der Töne durchdrang das Volk, weckte Liebe zur Kunst, Nacheifer und Geschmack in allen Richtungen. Anfänglicher Bestimmung gemäß sollten die jährlichen Feste zwischen den Städten Düsseldorf, Köln und Elberfeld wechseln, und wechselten auch in der That eine Zeit lang. In der Folge aber trat Elberfeld aus dem Bunde, als Wirthin trat dafür Aachen ein, und nicht, ohne daß sich das Fest dadurch besonders gesteigert hätte. Bei der geringen Entfernung zwischen Elberfeld und Düsseldorf bat sich in beiden Städten beinahe derselbe Sprengel, wo hingegen an Aachen ein ganz neuer dem Bunde erschlossen wurde. Es würde zu lange aufhalten aufzuzählen, welche Werke auf diesen mannigfachen Festen zur Aufführung gelangten. Das Neue, Schöne und Große, welches unsere Tage entstehen sahen, kam zur Aufführung, ja vieles wurde eigens durch die jährlichen Aufführungen angeregt und in's Leben gerufen. Bald wurde ein Tonsetzer, welcher sein Werk am Rheine erklingen ließ, bekannt, als ob er in einem olympischen-Kampfe gesiegt habe. Ein noch größeres Verdienst erwarb sich der Verein dadurch, daß er das große Alte, welches am Rheine kaum dem Namen nach bekannt war, wieder erhob, daß er so die Meisterwerke Händel's, eins nach dem andern, aus dem Dunkel hervorzog und den trunkenen Ohren der Horcher vorführte; daß er zuletzt auch Bach, den Verschollenen, aufleben ließ. Mit den Werken unserer bedeutenderen lebendigen Meister wurden diese selber am Rheine durch die Feste eingeführt: Neben den alten Dirigenten, Burgmüller und Schornstein in Elberfeld, glänzten die bekanntesten Tonsetzer der Neuzeit als Oberleiter des rheinischen Festes, bethätigten sich Ries, Schneider, Spohr, Marschner, Reißiger, Lach-

ner, Mendelssohn Rietz, und Hiller als ausübende Leiter gewaltiger Tonmassen. Auch trachtete man, die heimischen Gesangkräfte durch große Talente der Fremde zu unterstützen und dergestalt in jeder Richtung die Vollendung zu erzielen, den Geschmack zu bilden. Es dürfte kaum ein glänzendes Gesangtalent in Deutschland geblüht haben, welches nicht auch wenigstens einmal bei einem rheinischen Feste aufgetreten wäre.

Im Beginn dieser periodischen Feier war Köln, wie wir bereits angedeutet haben, an Kräften die geringste, die unerheblichste Stadt, obschon sie durch die Bewirthung, durch den unübertroffenen Gürzenichsaal, die meisten Reize geboten haben mag. Im Verlauf der Jahre aber stand Köln bald an der Spitze des Tonbundes. In seiner zahlreichen, täglich wachsenden Bevölkerung hatte sich bald der Sinn für die Kunst gefunden. Neue Kräfte bildeten sich in großer Menge neben den alten aus und der Gesangsinn, der am Rheine in dem entferntesten Mittelalter schon die herrlichen Volkslieder schuf, die als Wunder für alle Zeiten dastehen, war bald in der Rheinhauptstadt in seiner ganzen Regsamkeit erwacht. Diesen Sinn zu wecken war Georg Schuch sein kurzes Leben hindurch thätig. Er entsproß dem oben angeführten Bürgerhause, war während der Freundherrschaft in die Schweiz gegangen, hatte dort eine Zeit lang bei Pestalozzi und Fellenberg gelebt und deren Grundsätze auf die Tonkunde anzuwenden versucht. Mit der Wiederbefreiung kam er nach seiner Vaterstadt zurück, bethätigte sich an deren musikalischem Leben besonders als Gesanglehrer, stiftete in dem Geiste der Berliner Liedertafel, welche damals ihren Einfluß auch auf das weitere Vaterland ausbehnte, die erste Liedertafel am Rheine. Seine Schüler und Jünger, unter welchen vorzüglich Franz Weber, der jetzige Dirigent des Kölner Männergesangvereines zu nennen ist, haben sein Werk rühmlich fortgesetzt: Seine Zeitgenossen die Brüder Bernhard und Joseph Klein waren nur zeitweise in Köln thätig, sind daher hier blos zu nennen. Für die Bühnenmusik erwarb sich nicht nur in Köln, sondern am ganzen niederen Rheinlaufe von Mannheim bis Rotterdam glänzende Verdienste der Amorbacher Joseph Eschborn, der Vater der in unsern Tagen gefeierten Natalie Eschborn, die sich in ihren Lehrjahren in Italien Frassini übersetzte. Während einer langen Reihe von Jahren leitete dieser durchaus tüchtige Künstler das Singspiel in Köln und machte von Köln aus Kunstfahrten am heimischen Strome, erwarb sich allenthalben das Bürgerrecht, so daß man ihn als den Ortsangehörigen nennen hört, daß jede Stadt ihn noch als ihren Mitbürger rühmt. Mit dem Jahr Vierzig, wo Eschborn nach dem Norden hingezogen wurde, begann Köln als Musikstadt zu überwiegen, nach dem berühmten Müller'schen bildete sich unter dem Großsohne, den obengenannten Maurers, Bernhard Breyer das erste Musterquartett am Rheine, in welchem sich der nun verstorbene Franz Hartmann, dann Derlum und Weber auszeichneten. Um diese Zeit ward auch Heinrich Dorn nach Köln berufen, um die Concerte und die Oper zu leiten. Wenn dieser Künstler auch nur wenige Jahre dem ausblühenden Kunstleben widmete, bald zu einem andern Wirkungskreise berufen wurde, so hinterließ er doch die Verhältnisse glänzender als er sie gefunden, und legte vor allem den Grund zu der musikalischen Schule, die seitdem so viele tüchtige Talente für Köln, für Deutschland ausgebildet hat.

Dorn's Streben wurde von Ferdinand Hiller die Krone aufgesetzt. Die Kölner Concerte wurden nun maßgebend. Das Orchester ward durch tüchtige Künstler in allen Richtungen besetzt, die Einübungen auf das fleißigste betrieben und die Kraft zuletzt nur auf Meisterwerke verwendet. Das Bunte, Schrille und Fetzenhafte der Concertzettel verschwand gänzlich, nur das Würdige, das Mustergültige kam in genügender Mannigfaltigkeit zur Darstellung.

Wie die Kunst nun an innerem Gehalte gewann, so trat sie auch von nun ab äußerlich im Leben mit größerem Glanze auf. Der alte Gürzenich, der zu Kaiser Maxen's Zeiten schon die Kölner Feste widerhallen lassen, genügte nicht mehr in seiner alten unbequemen Fassung, daher wurde er unter des Dombaumeisters Zwirners Leitung fast um die Hälfte vergrößert, mit prächtigen Vorsälen und Zugängen ausgerüstet, mit Gallerien und einer neuen stattlichen Ueberdachung versehen, so daß er als Kunstbau beinahe so einzig und so vollendet dasteht wie der Dom.

War Köln seit den Jahrzehnten Musterstadt in der ganzen Ausbehnung musikalischen Lebens, von welcher wir nur die Bühne ausnehmen können, deren Würde Frankfurt bis heutigen Tages in dem westlichen Deutschland bewahrt, so regte es nun auch eben so lebendig durch den äußern Glanz an, mit welchen es seine Tonfeste ausstattete. Kaum war der Gürzenichsaal in seiner neuen Herrlichkeit vollendet, als auch die Nachbarstädte sich beeiferten neue Hörsäle in der Größe, wie sie dem Orte entsprechen, zu schaffen. Elberfeld, wo die Feuersbrunst den alten Saal zerstört hatte, schuf sich einen prächtigen neuen, stattete das Orchester mit einer Ibach'schen Orgel aus, wie sie bisher in keinem Tonsaale zu finden war. Die Zwillingsstadt Barmen suchte Elberfeld zu überbieten und Krefeld und Düsseldorf blieben nicht hinter den andern zurück. Allenthalben fühlte man jetzt, daß es etwas Heiliges und Heilbringendes um die Kunst sei, daß man auch den äußeren Menschen zu derselben stimmen muß. Wo Matrosen sich wüsten Tanzmelodien, sich ihrer Sturmlieder entreuen, da mag der Tabaksqualm die Aussicht verdüstern, mag Tanzlärm die musikalischen Leistungen unterbrechen, wo aber die großen die schönen und die blühenden Gedanken unserer Meister zur Wiederbelebung kommen, wo sie wirklich zum Verständnisse gelangen, da wird der Gebildete von jeder Leidenschaft frei, einen Anstand eine Sinnigkeit athmen, die ihn über die Zeit des Concertes erhebt, ihn bis an den häuslichen Heerd begleitet. Nicht blos bei den alten Hellenen, auch im Mittelalter war die bühnliche Kunst (das Mysterium) war die tonliche Aufführung (das Oratorium) gottesdienstlicher Natur, warum sollten wir eine solche religiöse Bedeutung nicht auch für unsere Concerte in Anspruch nehmen, wenn sie nur die rechte Weihe erhalten. Die vollendetste Leistung, die Hiller in Köln leitete, die in den andern Rheinstädten ebenfalls angestrebt wurde, die der Bach'schen Passion, sollte zu der Ueberzeugung führen, daß diese Anschauungsweise nicht ganz verfehlt wäre.

Wilh. von Waldbrühl.

In Sachen der Tonkünstlerversammlung zu Weimar.

Die Redaktion dieses Bl. ist nicht in der Lage, ihren Lesern die eben eingelaufene Fortsetzung und den Schluß des in der vorigen Nummer begonnenen Correspondenz-Berichtes mitzutheilen, aus Gründen, welche ebensowohl der Herr Einsender wie unsere geehrten Leser errathen werden nach dem Pröbchen der vorigen Nummer, das wir leider! — wir bekennen: es geschah in einer schwachen Stunde — mitgetheilt haben. Der Erstgenannte verkennt thatsächlich die Tendenz dieser Zeitschrift, wenn er meint, wir vermöchten den Bestrebungen der Weimaraner und gar dem jetzt gegründeten „Tonkünstlerverein" auch nur die geringste Berechtigung zuzugestehen, oder wenn er glaubt, wir müßten die in unserm Programm verheißene „Gerechtigkeit" bis zur Schwäche gegenüber kunstmörderischen Tendenzen und pfiffig angelegten Anstalten ausdehnen. Wir haben unserem Herrn Correspondenten, der uns bisher einiges brauchbare Material zusandte, welches freilich mit der vorliegenden Frage in keinem Bezug stand, mehr Ehrlichkeit der Gesinnung, mehr Urtheilsfähigkeit und Schärfsinn zugetraut als er in dieser Sache bewiesen. Mit sogenannten „liberalen" Gesinnungen, mit milden Ansichten über gewisse — Spelunken, welchen Bach und Beethoven als lockende und imponiren sollende Aushängschilder dienen müssen, ist unserer Zeitung nicht gedient.

Zeitungsschau.

Herr Kulke noch einmal. (Schlußwort.)

Mit nicht geringer Verwunderung erblicke ich in einer Beilage zu Nr. 8 des 55. Bandes der „Neuen Zeitschrift für Musik" eine Erwide-

rung des Herrn Kulke auf eine Replik, die ich meinerseits in Nr. 25 dieser Blätter (ddo. 22. Juni) einem Angriff dieses Herrn auf mich und die gesammte nennenswerthe Kritik Wiens entgegengestellt hatte. Es ist mir neu, daß man in solchen Fällen, im brennend heißen Eifer, seine Ehre rein zu waschen, zwei Monate verstreichen läßt, ehe man Antwort gibt, denn nahezu ein so langer Zeitraum liegt zwischen meiner Replik und Herrn Kulke's Erwiderung. Der Redacteur der N. Z f. M. erklärt zwar in einer Anmerkung: „das Erscheinen dieses bereits vor längerer Zeit eingegangenen Aufsatzes wäre durch die Vorbereitungen zu Tonkünstler-Versammlung und seine Abwesenheit von Leipzig verzögert worden." Ich gratulire Herrn Kulke zu seinem zahmen Blut, wenn ihm diese Entschuldigung genügt, deren helle Fadenscheinigkeit doch wohl auch ohne grelle Beleuchtung Jedermann sichtbar ist. Mir ist auf Privatweg eine ganz andere Erklärung dieses Vorganges zugekommen und ich habe von einem förmlichen Depeschenwechsel zwischen Wien und Leipzig in dieser wichtigen Angelegenheit gehört. Doch seien wir nicht indiscret.

Leider nöthigt mich die durch die Weimarer Tonkünstler-Versammlung verspätete Erwiderung des Herrn Kulke nochmals zu einigen Bemerkungen und Berichtigungen, da ich sonst nur zu bedauern habe, mich überhaupt mit ihm eingelassen zu haben, denn allerdings, um an Grobheit nicht hinter ihm zurückzubleiben, habe ich das Sprüchwort nicht vergessen: wer sich unter die Kleien mischt, den fressen die Schweine. Aber auch nur dieß Eine Mal noch — das bin ich schon dem Interesse dieser Zeitschrift und seiner Leser schuldig — verschwende ich Worte in einer völlig fernliegen Sache. Sollte Herr Kulke noch weitere Redelust verspüren, so werde ich ihm das Terrain, welches schon jetzt ein ziemlich schmutziges geworden ist, mit Vergnügen überlassen. Hoffentlich wird die Redaction dieser Blätter, von den Angelegenheiten der Weimarer Tonkünstler-Versammlung nicht so entsetzlich in Anspruch genommen, sich in der Lage befinden, meine Zeilen etwas früher aufzunehmen, als dieß der Redaction der N. Z. f. M. Herrn Kulke gegenüber angeblich möglich gewesen ist.

Dafür, daß Herr Kulke, im Einvernehmen der Redaction der N. Z. f. M. meine Replik auf seinen Angriff, dieselbe seiner Duplik voranschickend, hat noch einmal abdrucken lassen, dafür bin ich ihm und der Redaction sehr verbunden: denn so kann sich doch Jedermann durch die unmittelbare Vergleichung der beiden unschätzbaren Aktenstücke überzeugen, auf welcher Seite sich die „Gemeinheit", von welcher Herr Kulke zu sprechen beliebt, und insbesondere auch die Herrschaft der Phrase und Schablone befindet. Herr Kulke beliebe zu bemerken und die Redaction desgleichen, daß zwischen Derbheit einer- und Gemeinheit, Rohheit andererseits ein sehr beträchtlicher, wesentlicher Unterschied besteht. Daß meine Replik nicht überall in den zartesten Ausdrücken abgefaßt war, das räume ich ihm gerne ein und diese Zartheit ist eben keineswegs im allen Fällen meine Sache, sondern in den wenigsten Fällen gehe ich „wie eine Katze um den Brei herum", wie mir Herr Kulke insinuirt, aber nur diejenigen glauben machen wird, die meiner literarischen Thätigkeit niemals irgend einige Aufmerksamkeit geschenkt haben, wozu auch wahrhaftig Niemand verpflichtet ist. Wenn ich mir erlaubte, Herrn Kulke einen Naseweis zu nennen, so war ich hoffentlich dem Tone gegenüber, welchen er sich gegen Männer von Geist und Bildung anzuschlagen erfreckte, dazu berechtigt. Wenn ich sagte, daß er sowohl, wie die ehrenwerthe Zeitschrift, welche seine Elaborate druckt, sich damit lächerlich machte, so bin ich allerdings auch heute noch dieser Meinung, nur sehe ich nicht, wie das heißen soll: jene Zeitschrift „maßlos schmähen".

Herr Kulke zeige nur erst, — und hierin muß ich freilich sehr ernst mit ihm sprechen — wo ich in jenem Aufsatz oder sonst wo „bedeutende Künstler mit Schmähungen der gemeinsten Art überhäuft" habe, wo ich mich der Waffe „gemeinen Schimpfens und roher Schmähungen bedient", und dann will ich ihm auf solche Vorwürfe so ernst antworten, als sie es verdienen. Einstweilen kann ich ihnen nur die grenzenlosete Verachtung und die bisherigen Zeugen meiner literarischen Thätigkeit entgegenstellen.

Herr Kulke hat von mir eine ruhige, leidenschaftliche, wissenschaftliche Erörterung erwartet? Worüber denn? Ueber die Plattheiten, Trivialitäten, Phrasenmachereien, mit welchen er die Leipziger N. Z. f. M. und neuerlichst deren Beilage zu Nr. 8 bereichert? Wer viel Zeit hat, der zähle nur einmal, wie viel Worte Herr Kulke in seinem Artikelchen gesperrt drucken läßt, und erinnere sich an jene, nicht sowohl geistreiche als nur einfach richtige Bemerkung, deren Urheber mir aber im Augenblick nicht beifällt, daß dieß immer nur (gleich Frauen in Briefen) diejenigen zu thun pflegen, welche instinktiv spüren, daß ihren Worten an sich wenig Beweiskraft innewohnt. Was sollte ich z. B. der Wassersuppe, welche Herr Kulke seinen Lesern jüngst vorgesetzt, für ein Gericht folgen lassen, mit der Intention, von den zu Gast gebetenen als nährende Speise genossen zu werden? Doch genug davon.

An einer Stelle habe ich Herrn Kulke zu berichtigen. Er läßt mich sagen, ich wollte mich durch sein Mißfallsvotum *) nicht umstimmen lassen. Ich habe aber nur, wie deutlich zu lesen steht, von dem Mißfallsvotum des Publikums (z. B. einer Großstadt, oder meinetwegen auch eines halben Welttheils) gesprochen. Dieses wird, als momentane Erscheinung, niemals einem Geist imponiren, der sich seiner selbst einigermaßen sicher fühlt; wohl aber kann Niemand eine Stimme absolut ignoriren, die sich so laut vernehmlich macht. Was geht mich aber oder irgend wen sonst das Votum des Herrn Kulke an?

Schließlich kann auch ich „die Bemerkung nicht unterdrücken", daß, wenn Herr Kulke nicht wenigstens schamroth geworden ist, nachdem er den Passus gedruckt gelesen, mit welchem er sein fürterflichtes Elaborat so wunderbar schließt, er um einige Millionen Male mehr Ursache hat, sich zu gratuliren, „daß er es so herrlich weit gebracht, als ich.

Carl von Bruyck.

Nachrichten.

Auf Anordnung des Generalintendanten v. Hülsen sind der königl. Bibliothek in Berlin 463 Opern, welche nicht mehr gangbar oder in mehreren Exemplaren vorhanden, nebst den Dirigir- und Textbüchern überwiesen worden. Die Abtheilung der Musikalien ist dadurch ansehnlich vermehrt worden, wie der Staatsanzeiger meldet in seinem Bericht über die Geschenke, welche im vorigen Jahre der königlich. Bibliothek gemacht worden sind. Außerdem gingen der Abtheilung der Musikalien noch 20 Nummern zu, darunter von Herrn Julius Fischhof in Wien die Original-Partitur der Oper: „Il Rè pastore" von Mozart, so wie ein Brief Beethoven's. (Die genannte Festoper, nach einem Text von Metastasio, von Mozart in seinen Briefen als Serenade bezeichnet, ist nach der damaligen Mode der Festopern in concertmäßiger Weise gehalten. Der Meister componirte sie als Jüngling bei der Anwesenheit des Erzherzogs Maximilian in Salzburg.)

Berichtigungen:

In der vorigen Nummer sind leider einige sinnstörende Druckfehler stehen geblieben, welche wir hiermit corrigiren. So ist namentlich in dem ersten Artikel über das Mozart'sche Requiem durch das Ausbleiben eines Worts Sinn und Zusammenhang ganz entstellt. Es muß Seite 258, Zeile 4 von oben heißen: Conception. „In jedem Kunstwerk vom Großen bis in's Kleine und Kleinste das Erste und Wichtigste." Ferner ist zu lesen ebendaselbst Zeile 3 von unten: Gleichartigkeit statt Weichartigkeit. Ebendas. Spalte 2, Zeile 6 von oben: tartarus statt tartarry. — In der Recension Seite 262 ist das Anführungszeichen, welches gleich vor dem ersten Wort steht, vor: eine das ganze Gebiet — zu setzen. Ebendaselbst 3. 22 v. u. ist zu lesen: über den Einfluß, den Tonart ꝛc. Ebendaselbst Spalte 2, Zeile 18 v. o. je statt ja. Ebendaf. 3. 29 v. o.: eignet sich statt eigentlich. Einige andere kleine Fehler, besonders auf der letzten Seite (z. B. werden statt worden, Farm statt Form u. dgl.) wird sich der nachsichtige Leser wohl selbst verbessert haben.

*) Herr Kulke erlaube mir, mich auch dießmal, trotz seiner abgeschmackten Correktur, dieser Abreviatur statt des langgestreckten, harten „Mißfallensvotum" zu bedienen.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 35. Wien, 2. September 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 865. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Wittwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silberge. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Zur Geschichte der Orchester-Instrumente. Von G. Nottebohm. (Fortsetzung.) — Recensionen. — Die Physiognomie der Tonkunst im heutigen Prag. — Correspondenz aus Paris. — Nachrichten.

Zur Geschichte der Orchester-Instrumente.

Mit Rücksicht auf ihren Zustand und ihre Verwendung in der Zeit 1650—1750.

Von G. Nottebohm.

(Fortsetzung.)

II.

Blech-Instrumente.

Die Trompete war ursprünglich mit der Posaune ein und dasselbe Instrument. Dieses bestand aus einer langen Röhre und hatte, je nachdem sie gerade oder krumm, länger oder kürzer war, verschiedene Benennungen, z. B. Tuba, Buccina, Lituus u. s. w. Unter Ludwig XII. soll die Trompete ihre jetzige Form erhalten haben. Sie bestand aus einer langen Röhre von Metallblech, welche auf etwa zwei Fuß Länge gleichen Umfang und einen halben Zoll Durchmesser hatte, dann etwas weiter wurde und in einem Schallstück endigte. Um das Instrument zu verkürzen, bog man die gleichweite Röhre um, erst einmal, dann zweimal, und später schlang man sie auf künstliche Weise in mehrfache Windungen.

Eine Trompete der letzten Art, 1598 von Schnitzer in Nürnberg verfertigt, viermal gewunden und in ihrer schlangenhaften Windung etwa eine verschnörkelte 8 oder zwei verschlungene -Schlüssel darstellend, befindet sich im Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Die Röhre ist aus ziemlich starkem Messingblech gemacht; vom letzten Viertel ihrer Länge an erweitert sie sich konisch und läuft aus in eine Schallöffnung mit einem etwa fingerlangen Durchmesser. Abbildungen von Trompeten der ältern und einfacheren Art finden wir zuerst in Seb. Virdung's Musica (1511); sie heißen hier: Felddrommet, Clareta (Clarino) und Thürmerhorn. Alle drei sind in drei parallelen Armen hin- und hergebogen und bestehen, vom Mundstück an bis zum Schallstück, aus einer gleichweit bleibenden Röhre. Die Felddrompete hat ein fast doppelt so weites Rohr als die beiden andern, offenbar, um die ihrem Zweck entsprechende Klangfülle zu haben. Ein anderer Unterschied besteht in der verschiedenartig laufenden Windung; während z. B. das Thürmerhorn einem langgestreckten lateinischen S oder Z ähnlich sieht, zeigt die Clareta in ihrer Windung eine Aehnlichkeit mit der einfachen Trompete des 17. und 18. Jahrhunderts. Bis zu Prätorius Zeiten (1619) scheint sich an diesen Formen selbst wenig verändert zu haben. Aber aus dem, was Prätorius darüber sagt, geht hervor, daß man bestrebt war, sie durch neue Erfindungen und Verbesserungen zu musikalischen Zwecken verwendbarer zu machen, und daß die Kunst des Trompetenblasens, wenn nicht im Entstehen, doch im Wachsen war. Er sagt u. A.: „Die Trommet (vulgo Taratantara oder Tuba) ist ein herrlich Instrument, wenn ein guter Meister darüber kommt; und ist zu verwundern, daß man ohne Züge (damit sonst die Posaunen regiert wenden) auf diesem Instrument in der Höhe fast alle Töne nacheinander, auch etliche Semitonia haben und allerlei Melodeien zuwege bringen kann. Und ob zwar bisher die Trummeten ihr Fundament nach dem Kammerton, in d gehabt, welches die Feldtrummet noch also behalten; so hat man sie doch vor gar wenig Jahren, bei etlicher Fürsten und Herren Höfen, an der Mensur verlängert, oder Krummbügel vorne darauf gesteckt, daß sie ihren Baß um einen Ton tiefer in's C ad modum Hypojonicum gestimmt, welches dann mit dem Chorton *) übereinkommt. Etlichen aber gefällt's, daß sie noch um einen halben oder ganzen Ton tiefer in's B gebracht werden. — Etliche lassen die Trommeten gleich einem Posthorn oder wie eine Schlange zusammengewunden verfertigen, die aber an Resonanz den vorigen nicht gleich sind.“ An einer andern Stelle spricht Prätorius vom Choralblasen, von ihrer Mitwirkung (z. B. von 5 bis 6 Trommetern und einem Heerpauker) bei „Concert-Gesängen“ in Kirchen, von der „Sonata“ (zum Tisch oder beim Tanz blasen), Intrada, Post, halbe Post u. s. w. Wenn die Trompeter zu einer Intrade (unser „Tusch“, frz. toquet, engl. tucket, ital. toccata) oder zu einem andern Trompetenstückchen zusammentraten, so war jedem eine gewisse höhere oder tiefere Tonlage zugetheilt. Angenommen, es seien sechs C-Trompeter gewesen, so bildeten sie zusammen eine C-dur-Harmonie in der Weise, daß die tiefste Trompete das C, die nächste c, die dritte g und so fort bis zur sechsten, welche die höchste Tonlage inne hatte und sich darin frei, figurirend und colorirend bewegen konnte. Aus einer solchen Vertheilung gewinnen wir die Ueberzeugung, daß man zur Zeit des Prätorius schon Trompeten von verschiedener Beschaffenheit und Mensur gehabt habe. Leider haben wir aus jener Zeit keine Mittheilungen, welche über die hier vorauszusetzenden Unterschiede in dem Bau der Instrumente einen sichern Anknüpfungspunkt bieten könnten. Die erwähnten Tonlagen, Trompetenstimmen oder „Posten“ (wie sie auch später hießen) sind: Principal (oder Quinta, Sonata, der Tenor), Clarien (Clarino, der Discant, der den Choral oder die Melodie führt), Alter Baß (oder Mittelstimme, der Alt), Bulgan (oder Faulstimme mit dem Ton g), Grob (der Baß mit dem Ton c und Fladdergrob (der tiefe Baß mit dem Ton C, seines flatternden Tones wegen so genannt). Außer Principal und Clarin geriethen die meisten der hier genannten, damals bei den Trompetern gebräuchlichen Kunstausdrücke allmälich in Vergessenheit.

In der Zeit vor Prätorius wird man die Trompete, wie sich aus Zarlino, Brantome und Arbeau (Orchesographie 1589) entnehmen läßt, schwerlich in anderer Gesellschaft, als unter Trommeln, Pfeifen und andern Militär-Instrumenten antreffen, und kaum anders, als in Feld-, Hof- und Stadtdiensten. Im Laufe des 17. Jahrhunderts erringt dies Instrument eine Verwendbarkeit für künstlerische Zwecke und eine Pflege in der

*) Wir verweisen, wegen des anscheinenden Mißverhältnisses zwischen Kammer- und Chorton, auf eine spätere Randglosse.

Ausübung, welche unserm Jahrhundert räthselhaft erscheinen muß. Gleichen Schritt haltend mit der Entwicklung der Oper, mit dem Erwachen der selbständigen Instrumentalmusik, begünstigt durch die Abgeschlossenheit der Trompeterzünfte, durch die ihren Kameradschaften verliehenen Privilegien, finden wir die Trompete am Ende des Jahrhunderts auf einer solchen Stufe der virtuosen Behandlung wieder, daß sie allen andern Orchester-Instrumenten gegenüber den Vorrang einnehmen muß. Die Violine hatte kaum ihren Corelli gefunden; die andern Streichinstrumente waren unausgesetzt in eigener Umwandlung begriffen und fingen erst an, die Mängel, welche einer kunstmäßigen Behandlung im Wege standen, abzustreifen; die sämmtlichen Holzblasinstrumente hatten bei ihrer Klappenarmuth, überhaupt bei der Unvollkommenheit ihres Baues, noch nicht die Fähigkeit erlangt, die Intervalle in natürlicher Reinheit, noch in temperirten Verhältnissen darzustellen; das Horn war kaum erfunden und kaum orchestergerecht geworden; die Posaune, wohl das der Trompete verwandteste Instrument, war bei der Unsicherheit ihres Mechanismus und bei ihrer Construction noch nicht zur freien Entfaltung der ihr innewohnenden Kraft und Fülle des Tons gelangt; nur die Trompete, das dem Bau und der Form nach einfachste Instrument, nur auf die natürlichen Töne angewiesen, dabei aber klangvoll, feiner Züge, keiner Klappen und Tonlöcher bedürftig, — nur die Trompete war berufen, mit ihrem Schmetterklange das bunte Leben der Orchesterwelt wach zu rufen und mit ihrer Prophetenstimme die Zeit der Erfüllung und das Nahen der Heroen zu verkünden. Ueber die Trompete, wie sie in der Zeit kurz nach Prätorius beschaffen war, kann Mersenne einigen Aufschluß geben. In seiner „Harmonie universelle", gedruckt 1613, sind zwei Trompeten von verschiedener Größe abgebildet. Die größere, von ihm „la trompette ordinaire" genannt, besteht außer dem Mundstück (boeal) aus einer nur einmal gewundenen, aus sechs Stücken (branches, potences und pavillon) zusammengelezten Röhre. Der obere Rand des kesselförmig ausgehöhlten Mundstücks ist zehn Linien und der untere drei Linien breit; die Röhre (le canal), in welche das Mundstück gesteckt wird, hat inwendig einen Durchmesser von fünf Linien; die Röhre selbst hat eine Länge von sieben Fuß, bleibt etwa drei Viertheile ihrer Länge gleichweit und beginnt dann bis zum Schallbecher allmälich etwas weiter zu werden. Der Umfang reicht vom großen C bis zum dreigestrichenen c. und beschränkt sich hierin auf die Naturtöne, von welchen die zwei tiefsten als schwer zu blasen angegeben sind. Die andere Trompete, von welcher Mersenne eine Abbildung gibt, hat dieselbe Form wie die erste, ist aber kürzer und steht eine Quarte höher. Der Umfang erstreckt sich der Schreibart nach, wie die erste, nach oben zu bis zu dreigestrichen c, dem Klange nach aber eine Quart höher. Nach Mersenne ist das ein Umfang von 4 Octaven, und 14 (natürlichen) Tönen bestehend. Auch bei dieser Trompete sind die zwei tiefsten Töne schwer anzugeben. Außer den genannten Trompeten nimmt Mersenne noch andere von verschiedener Größe und Stimmung an. Er beruft sich hierbei auf die Natur und die Erfahrung, und weist nach, in welchem Verhältniß eine andere Stimmung auch ein anderes Längenmaß bedinge. Er sagt etwa so: „Es ist kein Zweifel, daß die Trompeten um so viel tiefer, als sie länger oder breiter sind, und daß ihre Tonhöhe ihrer Röhren-Länge entspricht; so ist z. B. der zweite Ton einer Trompete von 4 Fuß eine Octave höher als der zweite Ton einer Trompete von acht Fuß; ebenso werden alle andern in demselben Verhältniß höher oder tiefer stehen, als sie kürzer oder länger sind. Ich schließe daraus, daß man sieben Trompeten haben muß, wenn man die sieben Töne des ersten Octaven-Intervalls gewinnen will. Die zweite Trompete wird dann um ein Achtel kürzer sein als die erste; die dritte um den neunten Theil kürzer als die zweite u. s. w. Da jedoch eine gleich- und taktmäßige Ausführung verschiedener Töne durch eine Anzahl von Trompetern schwer zu erlangen sein wird, so wäre es wohl rathsamer, in die Trompetenröhre Löcher anzubringen, wie man sie beim Serpent hat." Endlich theilt Mersenne noch ein Stück für 3 Trompeten (Chanson à trois parties pour les trompettes) mit; die erste Stimme (Premier Dessus) und die zweite (Second Dessus) sind im Discant-Schlüssel geschrieben; die dritte, im Tenorschlüssel, heißt „Bourdon." „Diese dritte Stimme", bemerkt Mersenne, „wird mit der größten Trompete ausgeführt."

Wir gewinnen aus diesen Mittheilungen die Gewißheit, daß man zu Mersenne's Zeit nicht nur Trompeten von verschiedener Größe und Stimmung hatte, sondern daß man auch über die Gesetze, welche das Verhältniß zwischen der Länge einer Trompetenröhre und der Tonhöhe bestimmen, vollständig im Klaren war. Von der mehrfach gewundenen Schlangenform, welche man der Trompete um 1600 gegeben, war man ganz abgekommen und hatte die einfache Windung, die Schlingenform, welche ihr durch alle spätern Umwandlungen und Zuthaten hindurch bis zur Ventil-Trompete charakteristisch und zugrunde liegend geblieben ist, angenommen. Auch von dem trichterförmigen Auslaufen, wie es die Nürnberger Trompeten um 1600 hatten, war man abgekommen; die konische Erweiterung der Röhre gegen das Schallstück war schwächer geworden, dagegen hatte dieses statt der Trichter- eine mehr ausschweifende Form angenommen. Mit einer engen Mensur verbunden, trugen diese Veränderungen zu einer leichtern Tonbildung bei. Wenn der Durchmesser von fünf Linien, welchen Mersenne dem obern Röhrenende seiner siebenfüßigen gewöhnlichen Trompete gibt, als die mittlere Weite der Röhre überhaupt angenommen wird, so ist das Verhältniß der Weite zur Länge der Röhre ungefähr wie 1 : 201. Die weiteste Mensur, bei offenen Röhren überhaupt, verlangt zur Länge wenigstens das zwölffache des innern Durchmessers; bei den engsten Blasinstrumenten, die man je hatte, soll sich die mittlere Weite zur Länge wie 1 : 300 verhalten haben. Bei einer weiten Mensur, z. B. bei der Flöte, sprechen die tiefsten Naturtöne leicht, bei einer engen schwer an. Man nimmt an, daß bei einer Mensur, die enger ist als es das Verhältniß von 1: 200 ausdrückt, die tiefsten zwei Naturtöne unzugänglich oder schwer zu blasen sind. Damit stimmt auch Mersenne's Bemerkung überein, nach welcher bei jeder seiner beiden Trompeten die zwei tiefsten Töne entweder schwer zu erreichen sind, oder gar verloren gehen. In Pater Kircher's Musurgia, gedruckt in Rom 1649, finden wir Mersenne's „Trompette ordinaire" wieder. Nur heißt sie anders, sie heißt „Tuba ordinaria." Sonst sagt uns Kircher nichts Neues. Ueber die Veränderungen, welche in dieser und der nächstfolgenden Zeit mit der Trompete vorgenommen wurden, sind wir im Unklaren geblieben. Es versiegten uns die Quellen. Es gelang auch nicht, eines der Instrumente aus jener Zeit ansichtig zu werden. So blieb nichts anders übrig, als Haudbücher jüngern Datums zu Rathe zu ziehen und a posteriori aus dem Gewordenen das Gewesene zu deduciren. Vielleicht gelingt es später, diese Lücke und manche andere auszufüllen.

Die Forschritte und Veränderungen, welche in der Zeit nach Mersenne an der Trompete geschahen, beweisen, daß man zur Erkenntniß gelangt war, daß noch andere Dinge als die bereits errungenen und festgestellten, noch andere Verhältnisse als die der Länge und Kürze der Röhre u. s. w. zu berücksichtigen seien. Man kam zu der Erkenntniß, daß neben der Länge und Kürze auch die Weite und Enge der Röhre, daß die Dicke oder Stärke und Schwäche ihres Materials, daß eine Verschiedenheit in der Einrichtung der Mundstücke und andere Dinge auf Tonbildung und Klangcharakter Einfluß haben. Die deßhalb in Betracht zu ziehenden Punkte und daraus hervorgehenden Unterschiede sind in folgenden uns überlieferten Sätzen ausgesprochen.

Die Mensur der Trompete wird durch das Verhältniß ihrer Länge oder Kürze zu ihrer innern Weite oder Enge bestimmt. Die Länge bestimmt die Tiefe; die Kürze die Höhe des Tons. Die Weite der Röhre bestimmt die Kraft; die Enge die

Schwäche des Tons. Eine weite Trompete hat einen stärkern und durchdringenderen Ton als eine enge, verlangt aber einen stärkern Windstoß als diese. Weite Mensur ist verbunden mit rundem, vollem Ton. Enge Mensur ist verbunden mit einem scharfen, hellen Ton. Bei Trompeten von verschiedener Länge und von ungleicher Weite bestimmt sich die Tonhöhe nur nach der Länge des Rohres. Je weiter ein Rohr im Verhältniß zu seiner Länge ist, um desto leichter ist es, die Luftsäule in ihrer ganzen Länge zum Schwingen und die tiefsten Naturtöne hervorzubringen. Je enger ein Rohr im Verhältniß zu seiner Länge ist, um desto schwieriger sprechen die untern Töne, und desto leichter sprechen die harmonischen Obertöne an. Je öfter ein Rohr gewunden ist, desto schwieriger ist es, seine Luftsäule zum Schwingen zu bringen. Trompeten mit (geraden) Einsatzstücken sind zwar unbequemer zu halten, sind aber leichter anzublasen als Trompeten mit Krummbögen (krumme Einsatzstücke). Auf langen Trompeten kann man länger und verhältnißmäßig höher blasen als auf kurzen. Kurze Trompeten ermüden, namentlich wenn sie zum Clarinoblasen benützt werden. In weit mensurirten, langen und geraden Röhren ist das Anblasen leicht. In eng mensurirten, langen und mehrfach gewundenen Röhren ist das Ansprechen des Grundtons und selbst der tieferen Naturtöne schwer; das Ueberblasen in die höchsten Lagen aber leicht. Die Stärke oder Dicke der Materie, aus welcher das Rohr gemacht ist, hat Einfluß auf die Tonbildung und Fülle des Tons. Das beste Material ist Messing. Je mehr man die Wände der Trompete verdickt, je schwieriger wird das Anblasen. Eine Trompete, deren Röhre aus starkem und dickem Messingblech zusammengelöthet ist, ist für tiefere Lagen, zum Principal-Blasen geeignet; in der Höhe verlangt sie viel Wind, hat einen unangenehmen Klang und ist daher zum Concert- und Clarin-Blasen nicht geeignet. Ist das Metall dünn und schwach, so hat sie in der Höhe einen angenehmern Klang als jene, ist auch leicht anzublasen; in der Tiefe ist sie aber nicht so stark als jene; sie ist daher nicht zum Principal-, sondern zum Clarin-Blasen geeignet. Die Form des Mundstücks erleichtert oder erschwert das Ansprechen der tiefern oder höhern Töne; vom Mundstück hängt es ab, ob der Ton in der Tiefe oder in der Höhe gut zum Vorschein kommt, ob er voll oder mager klingt. Man hat beim Mundstück auf drei Stücke zu sehen: 1. auf den obern Rand, 2. auf den Kessel und 3. auf das Loch oder die Oeffnung. Der obere Rand des Mundstücks ist entweder breit oder schmal; der breite erleichtert das Ansprechen der tiefern, der schmale das der höhern Töne. Ein allzu breiter Rand ist dem Ansatz hinderlich; ein allzuschmaler ermüdet die Lippen. Ein tiefer und weiter Kessel erleichtert das Ansprechen der tiefern Töne und macht den Klang stärker; deßhalb ist er zum Principal-Blasen geeignet. Ein enger Kessel erleichtert das Ansprechen der höhern Töne, dafür wird aber der Ton schwächer, dünner und spitzer; er ist daher zum Clarin-Blasen geeignet. Eine enge Oeffnung in dem untern Theil des Mundstücks eignet sich für höhere, eine weitere für tiefere Tonlagen. Bei Mundstücken mit engen Kesseln und kleinen Löchern kann man wohl am höchsten blasen; es ist aber sehr schwer, einen hellen und reinen Klang damit zu verbinden. Für starke Lippen muß ein Mundstück mit weitem Kessel gesteckt werden; deßhalb eignen sie sich zum Principal-Blasen. Bei platten Lippen ist das Gegentheil der Fall. Jeder Bläser soll sich an ein bestimmtes, für ihn passendes Mundstück gewöhnen. Oefteres Abwechseln der Mundstücke verdirbt den Ansatz.

Man ist auch der Meinung, daß, abgesehen von Ansatz und Mundstück, auch das Organ, die Stimme und Sprache des Blasenden auf die Tonbildung Einfluß habe, und daß eine stärkere oder schwächere, eine höhere oder tiefere Stimme auch den Klang des Instrumentes stärker oder schwächer, höher oder tiefer mache.

Das historische Resultat, welches wir aus diesen Sätzen gewinnen, läßt keinen Zweifel darüber, daß die Trompete von dem Zug und von dem Drange nach Ausweitung des Umfanges, der die gesammte kleine Orchesterwelt im 17. Jahrhundert bewegte, nicht unberührt geblieben war. Wir haben es bei der Flötenfamilie gesehen, daß sie von ihrer großen Baßpfeife aufwärts bis zur Discantflöte ein ganzes achtfüßiges Orgelregister darzustellen vermochte. Die der Bombarte, vulgo Pommern, hatte förmliche Entdeckungsreisen in die Region der Contratöne angestellt und langte mit ihrem kleinsten Genossen bis in die viergestrichene Octave hinauf. Das Stärkste hatten die Streichinstrumente geleistet; hier gab es Discantgeigen, welche zwischen den Knieen und Baßgeigen, welche auf dem Arm gespielt wurden. Alle diese Familien-Interessen waren weniger auf eine Bereblung ihrer selbst als auf ihre Vergrößerung und Tonerweiterung gerichtet. Es spricht sich in ihnen das Bestreben aus, es den menschlichen Singstimmen gleich zu thun, welche Gleichartiges mit Gleichartigem verbinden, um daraus ein Ganzes, den vielstimmigen Satz zu bilden. Es ist das Bestreben, in der Gesammtheit einen möglichst großen Umfang, eine möglichste Vielstimmigkeit darzustellen. Zeigen doch in anderer Weise die vielstimmigen Compositionen mancher italienischer Meister desselben Jahrhunderts, z. B. Benevoli u. A. denselben Zug. Zu einem Umfang und einer Ausdehnungsfähigkeit, wie sie die Pommern-Familie besaß, war die Trompete nicht angethan. Wie überall, so waren auch hier durch Natur und Beschaffenheit die Grenzen gezogen. Ihrer Natur zufolge konnte die Trompete kein vollständiges Register der tieferen Tonlagen bieten; sie war wie einer von den Capunern, von denen Pätorius spricht, wenn sie eine melodische und figurative Befähigung gewinnen wollte, lediglich auf das höchste Stimmregister angewiesen. Wären die Klappen-Trompeten schon da gewesen, so würde sie sich nicht beschränkt haben. Als Natur-Instrument mußte die Vervollständigung und die diatonische Erweiterung der obern Octave ihre erste Aufgabe sein. Was sie unten aufgab, gewann sie oben dreifach wieder. Sie konnte um so eher ihrer tiefsten Töne, des Grund- und ersten Aliquottons entsagen, da diese so recht eigentlich in den Tonkreis der ihr stammverwandten Posaune fielen. Die Posaune war damals dem Klangcharakter der Trompete näher als sie es jetzt ist. Durch die diatonische Vollständigkeit ihres Umfangs aber unterschied sie sich zu ihrem Vorzug von der Trompete; ein Unterschied und ein Vorzug, den die heutigen Posaunen für sich allein nicht mehr in Anspruch nehmen können.

Die Trompete der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts besteht außer dem Mundstück aus einer langen, nur einmal gewundenen Röhre, die überall gleich weit bleibt und erst kurz vor dem untern Ende in den Schallbecher ausschweift. Daß man sie länger und kürzer, enger und weiter, aus dickem und dünnem Metall, mit trichter- und kesselförmig ausgehöhltem Mundstück hatte, können wir mit Bezug auf die oben mitgetheilten Sätze annehmen. Der Tonkreis war je nach verschiedener Construction verschieden. Eng mensurirte Trompeten waren vorzugsweise auf die höhern, anders eingerichtete auf tiefere Tonlagen angewiesen. Der wahre Grundton, groß C, war überall ausgeschlossen. Der Besitz der ersten Aliquottone hing von der Mensur ab. In der Regel beschränkte man sich auf die Töne: g, c, e, g und die zweigestrichene Octave von c aufwärts. Unreine Töne waren: ais oder b, f, a, ais. Das alte Register der Trompete: das Fladdergrob, Grob u. s. w. scheint nur in Büchern fortzuleben. Nur zwei von den alten Namen gewannen eine praktische Bedeutung: Clarin und Principal; das eine der Vertreter der Hoch-, das andere der Mittellage. Die tiefste Tonlage war nicht vertreten. Als eine tiefere Stimme wie Principal nennt man noch „Toccata“ (Tucket, Touget). Eine praktische Bedeutung hat sie nicht erlangt; sie wird auch selten genannt.

Daß man bei dem neu aufgekommenen, aus Principal und Clarin bestehenden Trompeten-Register die tiefen Lagen fallen ließ, ist eine Bestätigung für die vorzugsweise Pflege der höhern Tonlagen.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

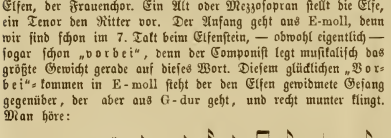
Werke für Solostimmen, Chor und Orchester.

Jos. Leop. Zwonař. Der Ritt zum Elfenstein, Ballade nach einer schwedischen Sage von Curt Oswald. op. 26. Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur.

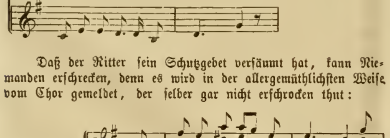
S. B. Wir wollen über das Talent des Componisten, dessen Bekanntschaft wir erst mit diesem seinem 26. Opus machen, noch nicht urtheilen, sondern berichten einfach über den Eindruck des uns vorliegenden Heftes; müssten aber sogleich bekennen, daß uns das Titelblatt schier am besten gefallen hat, wenigstens macht es einen recht schauerlichen Effekt, was man der Composition durchaus nicht nachsagen kann, die vielmehr, im Widerspruch mit dem Gedicht, recht gemüthlich und naiv klingt. Man höre den Inhalt des Gedichts, dann die Hauptmotive des Musikstücks, und man wird uns hoffentlich nicht widerlegen. Ein Ritter reitet Abends zu seiner Braut und kommt am Elfenstein vorbei, wo die Elfen im Mondenschein den Reigen führen. Im Gedanken an die Liebste hat er das „Schutzgebet“ verſäumt und wird sofort von der Elfenjungfrau angehalten, die ihm verkündigt: ihm sei beschieden fortan bei ihr zu ruhn. Der Ritter erhebt Gegenvorstellungen, aber ein „Horn voll köstlichen Weines“ thut seine Schuldigkeit: der Ritter ist verloren.

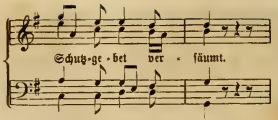
„Nun harret daheim die Aermste
Verzehrt von Liebespein,
Da führte der Tod sie bräutlich
In's stille Kämmerlein.“

Zu dem nur 31 Partiturseiten langen Stück hat der Componist zwei Solostimmen, Doppelchor und ein fast vollständiges Orchester (ohne Clarinetten, Trompeten und Posaunen) aufgeboten. Wenn vom Ritter die Rede ist, singt der Männerchor; wenn von den Elfen, der Frauenchor. Ein Alt oder Mezzosopran stellt die Else, ein Tenor den Ritter vor. Der Anfang geht aus E-moll, denn wir sind schon im 7. Takt beim Elfenstein, — obwohl eigentlich — sogar schon „vorbei“, denn der Componist legt musikalisch das größte Gewicht gerade auf dieses Wort. Diesem glücklichen „Vorbei“-kommen in E-moll steht der den Elfen gewidmete Gesang gegenüber, der aber aus G-dur geht, und recht munter klingt. Man höre:

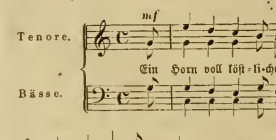


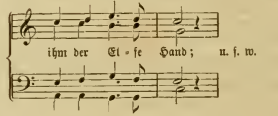
Daß der Ritter sein Schutzgebet verſäumt hat, kann Niemanden erschrecken, denn es wird in der allergemüthlichsten Weise vom Chor gemeldet, der selber gar nicht erschrocken thut:





Die „wunderbaren Klänge“, von denen der bemooste Stein erdröhnet, sind durch einen jähen Uebergang vom G- in den As-dur-Akkord mit offenbaren Quinten ausgedrückt, sonst herrscht auch hier die im zweiten Notenbeispiel mitgetheilte Gemüthlichkeit, besonders im Nachsatz, der im blühendsten Liedertafelstyl gehalten ist. Einige Bewegung ängstlicher Art kommt erst bei der Ablehnung des Ritters in D-moll $^{6}/_{4}$ Takt; hat jedoch wenig Bestand, denn beim Gedanken an die „beste Jungfrau“, die in Züchten seiner wartet, gehts im obigen Styl weiter. Nun kommt aber das Beste. Der Männerchor erzählt, wie die Elfe dem Ritter den Wein kredenzt:





Ueberschrieben ist das mit: „Mäßig, einfach und gemüthlich.“ In der That, das klingt an sich schon recht mäßig, einfach und gemüthlich; wenn der Ritter bei seiner Trauten wäre und einen Becher köstlichen Weines vor sich hätte, könnte es nicht besser sein. Die Krone des Ganzen ist aber jedenfalls, daß dieselbe schöne Melodie, nur nach E-dur transponirt, zum Schluß auf die Worte gesungen wird:

„Nun harret daheim die Aermste“ u. s. w.

Das Stück endet in E-dur forte.

Wir bemerken nebenbei, daß das Ganze, was seine Form anbetrifft, sich an die letzten derartigen Compositionen von Schumann anschließt, d. h. es geht Alles in Einem fort, nichts ist ausgeführt, — freilich eigentlich ein Glück für den Hörer in Anbetracht der absoluten Nichtigkeit der Erfindung.

Die Physiognomie der Tonkunst im heutigen Prag.

-a- Als einstens, lange vor Christo, ein Herrscher des Stammes Israel mit dem Tod abging, vertheimlichten die Priester dessen Hinscheiden dem Volke, aus Angst vor dem Ausbruch von Ruhestörungen so lange, bis ein Nachfolger die Zügel der Herrschaft faktisch ergriff. Das noch vor wenigen Jahren in der schönste Blüte jugendlich üppiger Fülle musikalischen Strebens einzig dastehende Prag ist als Oberhaupt in den idealen Gefilden der Tonkunst todt gemacht worden. Die Metropole der Musik von ehemals sank jetzt zu einem bescheidenen Provinzialstädtchen herab. Wer von den Eingebornen hätte den Muth gehabt, den „Fall Roms“ auch allen Gegenden der Welt auszuposaunen? Eine stille Trauer

und ein in sich selbst gekehrtes Schweigen geboten die Gesetze der Klugheit, und zwar für so lange, bis schwache Regungen ein neues Aufleben der Tonkunst hoffen ließen. Auf welchem Gebiete äußern sich denn diese Regungen zunächst? Ist es auf jenem der Kirchenmusik? Die vegetirt ruhig fort. Prag war von jeher reich an Componisten von Werken der Musica sacra. Unsere Archive sind überfüllt mit den kostbarsten Schätzen; es handelt sich nur darum, diese zu heben. Wir halten dafür, daß ein Zurückgreifen nach den Schöpfungen altböhmischer Kirchenmusikcomponisten, ein Befreunden mit deren redlichen Intentionen der einzige Weg sein müßte, eine national-böhmische Richtung der Tonkunst anzubahnen, und die unzähligen Perlen der böhmischen Volkslieder in echt nationalem Geiste künstlerisch zu verwerthen. Aber wer von den jungen Componisten hat die Lust, die Ausdauer, noch mehr aber die Zauberformel, „das technische Wissen nämlich", um diese Schätze zu heben! Alles, was in Prag eine Polka, ein verfehltes Lied oder irgend eine phrasengepfropfte Idylle componirt hat, hält sich für ein musikalisches Genie, das es unter seiner Würde und nicht für nothwendig findet, tüchtige Studien zu machen, da seine Machwerke von seiner Kotterie als unübertroffen angebetet werden. Wandelt nur fort, ihr übermüthigen Freigeister! Ihr werdet uns die traurige Pflicht nicht ersparen, euern physischen Nain mitleidig belächeln zu müssen! Eine ruhmreiche Ausnahme, eine grünende Oase in der Wüste der planlos nebeneinander gewürfelten Töne bildet unser unermüdliche Krejci, Regenschori und seit zwei Jahren Direktor der Organistenschule. Neben seinem segensreichen Wirken als musikalischer Pädagog bethätigt derselbe seine außerordentliche Begabung als Verfasser von Kirchenmessen. Die Aufzählung und kritische Abwägung positiver Daten sollen uns nächstens einen dankbaren Stoff und einen authentischen Beleg für die Wahrnehmung bieten, wie geistreich dieser Tondichter den inneren Gehalt und das eigentliche Wesen der alten Kirchentonarten zu erfassen und wissenschaftlich für die religiöse Gefühlsweise dieses mehr skeptischen als naiven Jahrhunderts auszubeuten verstand. Mit dem Produziren allein ist uns aber nicht geholfen. Die wenigsten der Musiker werden sich mit dem Studium der nicht einmal durch den Druck vervielfältigten, sondern kaum in einem Exemplar des Manuskripts vorhandenen Partitur befassen und sogenannte Augenmusik traktiren. Zu dem fehlt den meisten das Wissen und die Einbildungskraft, außer den Bau auch die decorative Pracht des instrumentalen Kolorits sich im Geist vergegenwärtigen zu können. Kurz, man verlangt nach einer kunstgerechten Verkörperung der Tondichtung durch menschliche Stimmen, durch Instrumente; aber leider vergebens. Nur in wenigen Gotteshäusern wird die Kirchenmusik so systematisch gepflegt, daß man die ausübenden Mitglieder kathegorisch zu Proben kommandiren könnte; da die größte Anzahl derselben dem republikanischen, zwangsfreien Kreise der Dilettanten angehört.

Viel trauriger steht es bis auf wenige Ausnahmen um die weltliche Musik, welche wir der Uebersicht wegen in die dramatische und die Concertmusik theilen wollen. Die Betheiligten dürften uns hier vielleicht Strenge oder gar Unrichtigkeit in der Auffassung des positiv Gegebenen vorwerfen und ungefähr Nachstehendes zur Widerlegung vorbringen: „Das Prager Theater hat ein ganz vorzügliches Orchester, unter dessen Mitgliedern zum großen Theile Professoren des Conservatoriums sitzen, in Fräul. Brenner eine ausgezeichnete Coloraturſängerin, in Frl. Mil eine verständnißvolle Mezzosopranistin, in Herrn Bachmann einen stimmbegabten Heldentenor, in Herrn Kren einen geübten Baßisten, in Herrn Steinecke und Hardtmuth darstellerisch gewandte Baritonisten; das Conservatorium aber, als das wichtigste der Musikbildungs-Institute, tüchtige Lehrer." Dies ist auch der gesammte Glanz der beiden in der Reihe der die Tonkunst pflegenden Körperschaften obenan stehenden Anstalten. Denselben gebricht es gerade an dem, womit die Musica sacra anständig versorgt ist. Letztere entbehrt fast gänzlich der ausübenden Mitglieder, jene dagegen tüchtiger, ihrer Aufgabe vollkommen gewachsener Führer. Seitdem der Theaterkapellmeister Fr. Skraup auf eine ebenso brüske als plötzliche Weise vom Dirigentenpulte entfernt worden ist, geht der Musikentempel ebenso dem Ruin entgegen, wie er dem Conservatorium von der Zeit an droht, wo der Direktor Kittel aus Sanitäts-Rücksichten sich nicht mehr unmittelbar an der Leitung des Conservatoriums betheiligen kann, und statt desselben der Professor der Violine als Substitut eintrat.

Skraup wußte der mehr um den praktischen Erfolg als um den inneren Gehalt einer Oper besorgten Direktion mit mannhafter, auf künstlerischem Selbstbewußtsein basirter Energie zu imponiren. Er war es, der durch ein ganzes Menschenalter die Oper Prags in einem guten Rufe erhielt, die Prager mit den gediegensten Produkten auf dem Gebiete der Oper bekannt machte, der uns durch die Einführung des „Tannhäuser", „Lohengrin" und „fliegenden Holländer" Gelegenheit gab, die musikalischen Dramen Wagners unmittelbar aus eigener Anschauung beurtheilen zu können. Ein notenfester, trefflich geschulter Chor und präzis in einander greifendes Ensemble, waren sein Werk; was wir an unserem Lokalkörper und an abgerundeten Gesammtvorträgen Gutes haben, sind Trümmer seines strengen Regimes. Sein von Graz berufener Nachfolger „Neswadba" war ein Mann von etwas primitivem Wissen, aber voll von redlichem Streben. Doch ihn behielt die Direktion gerade so lange, bis er sich so viel Routine erworben, um anständig ein Orchester vom besten Klange dirigiren zu können. Gleich seinem Vorgänger wurde auch er ohne triftigen Grund plötzlich bei Seite geschoben, um einem kaum volljährigen Anfänger Platz zu machen. Man mag nach so verschwenderisch von der Natur ausgestattet sein: als ein Mann von nicht viel über 20 Jahren kann man unmöglich sich so viel positive Kenntnisse erworben haben und in der Welt und Kunstanschauung so gereift und geläutert sein, um in einem für die Entwicklung des Kunstgeschmackes einer musikalischen Stadt höchst wichtigen Institute den Ton angeben zu können, das zum Theile vielfach erprobte Capacitäten zu seinen ausübenden Mitgliedern zählt. Wenn sich aber Jemand einer Bevorzugung von Seite der Mama Natur nicht sonderlich rühmen kann, statt der unumgänglichen Energie gegen die Direktion Arroganz gegen die Mitglieder und das Publikum, gegen die Direktion selbst aber eine willenlose Humilität, in der Vorbereitung der Operaufführung sorgloſe Lauheit an den Tag legt, läßt sich von ihm kaum Gedeihliches für das Emporblühen eines Kunstinstitutes — wie sich auch das Prager Theater gerne schelten läßt, — erwarten. Ein Rückblick auf die Vorstellungen der letzten zwei Jahre würde uns bald mit dem nöthigen Materiale für unsere Behauptungen versehen, doch unerquicklich ists, sich mit dem Unerquicklichen länger abzugeben. Im Allgemeinen verstrich das erste Jahr in Taktübungen des Kapellmeisters. Mitglieder und Publikum sahen mitleidig zu, die ersteren fühlten sich in ihrer Unthätigkeit ganz wohl, die Stimmen der Unzufriedenheit der letzteren verhallten ohne Echo in der Brust der Direktion. Das einzige Aufflackern eines ernsten Strebens sahen wir in dem Einstudiren des Rienzi. Hier bildete Ehrgeiz mit verletzter Eitelkeit und der Aussicht auf materielle Vortheile die Triebfeder. Im Herbste des Jahres 1859 ging Rienzi zum erstenmale über die Bretter, und erscheint von Zeit zu Zeit auf denselben oft ganz unvorbereitet, wie ein Deus ex machina, um aus der Verlegenheit zu helfen, oder als steches Gespenst so recht der Zeuge unseres Opernkörpers. Nie hat sich derselbe selbst in seiner höchsten Glorie einer lebensfrischen gesunden Verkörperung erfreut. Doch als hätte man sich hierbei zu sehr angestrengt, überließ sich Alles bald einer behaglichen Ruhe. Das matte Fünkchen des Scheinlebens löschte aus, und so liegt das operistische Territorium abermals mit dichter Finsternis bedeckt. Man zehrt von den nächsten aufgespeicherten Vorräthen der goldenen Zeit des früheren Regimes. Aber die Vorräthe vermindern sich täglich und der Ueberrest wird dumpfig. Von den gediegenen früheren Opernkräften sind nur mehr wenige übrig, und diese nicht mehr frisch, die von ihnen gebildete Phalanx, die stets bomben- und notenfest die hartnäckigst geführten Attaquen neu einherbrechender riesiger Ensemble-Schaaren siegreich bewäl-

tigte, ist durch zahlreiche Abgänge der Einzelnen gelockert und durch die angekommenen Rekruten nicht ebenbürtig ersetzt worden. Wir haben in Frl. Grabinger eine tragische Primadonna, die erst seit wenigen Monaten der Bühne angehört, im Ganzen überhaupt kaum in fünf verschiedenen Partien vor ihrem Eintreffen in Prag aufgetreten ist, und sich daher in den übrigen zum erstenmale versuchen muß, bei all' dem oder in Folge dessen, an einem bösen Lampenfieber leidet und deßhalb nie sich zu einer wahrhaft künstlerischen Darstellung bisher aufschwingen konnte. Viel elender steht es mit unseren Tenoristen aus. Hr. Bachman (Heldentenor) hat eine der üppigsten Stimmen der Welt, aber eine so mangelhafte Gesangsbildung, daß er nur zunächst in Folge des falschen Ansatzes nicht im Stande ist, eine Phrase von vier Tönen ästhetisch vollkommen zu Gehör zu bringen und nur froh sein muß, durch ein oder das andere hervorgestoßene hohe a oder h um Applaus zu stehen. Herr Nachbauer, der Prim-zentenor, hat alle Mängel seines Herrn Kollegen, ohne jedoch dessen Vorzüge, einen klang- und umfangreichen Tenor zu theilen. Sein Gebahren erinnert uns an Lafontaines Fabel von dem Frosche, der um dem auf der Wiese grasenden Stier an Volumen zu gleichen, so lange sich aufbläht, bis er — platzt. Auch Herr Nachbauer forcirt die hohen Töne, doch gehen diese zur (allerdings etwas prekären) Heiterkeit des Publikums regelmäßig in die Brüche. Und das sind unsere sämmtlichen Tenoristen. Wir haben daher eine Oper sogut wie ohne dramatische Primadonna, sogut wie ohne Tenore, und ohne eine Altistin; die einzigen tauglichen Kräfte sind oben genannt. Selbst die weiseste Regie wird daher nur eine höchst mangelhafte Opera seria zu Stande bringen — dagegen ist an die komische und die Conversations-Oper gar nicht zu denken. Wenn aber mit diesen wenigen brauchbaren Mitgliedern noch so gebahrt wird, daß Zufall, Willkühr und Protektion ohne Rücksicht auf die persönliche Befähigung ihnen den Posten ihrer Wirksamkeit anweisen, dann darf man sich nicht wundern, wenn im besten Falle nicht einmal Korrektes geboten wird, in den Ensemble-Nummern sich aber oft ein Chaos entwickelt, über dessen Entwirrung man sich umsonst den Kopf zerbrechen würde. Mit welchem Ernst und nach welchem Plan die Opern zur Aufführung vorbereitet werden, geht daraus hervor, daß sehr häufig am Morgen weder Direktor, noch Kapellmeister, noch Sänger weiß, was am Abend gegeben wird, bis vielleicht der Theaterdiener, der rettende Engel des Tages auftaucht. Gut unterrichtete Personen erzählen, daß diesem Wirrwar eine Spekulation der Direktion gegen die Mitglieder bezüglich des Spielhonorars zu Grunde liegen soll.

Ein wahres Meisterstück von Regie-Weisheit war die zugleiche Beurlaubung des Frl. Brenner und des Hrn. Bachmann, nachdem Frl. Lucka ihrem Rufe nach Berlin gefolgt war, und weder Frl. Grabinger noch Frl. Ehrenberg ihr Engagement thatsächlich angetreten hatte. Nahezu an vierzehn Tage feierte die Oper unfreiwillige Ferien. Jetzt sank Alles in tiefen Schlummer und eine egyptische Finsterniß lagerte bleiern auf dem operistischen Firmamente. Da wachte plötzlich die Direktion mit einem Zauberschlag auf, um für eine wenigstens zeitweise Beleuchtung desselben Sorge zu tragen. Successive wurde diese durch drei funkelnde Gestirne erzielt.

Mit Steger wich die Finsterniß einer durch den magischen Schein des in den Tag hineinragenden blassen Mondes verschönerten Dämmerung, Tichatschek verwandelte diese in Silberhelle des Tages, der blendendste Zenith des Glanzes einer in der Mittagshöhe strahlenden Sonne war aber einer ganz anderen Erscheinung vorbehalten, nämlich der Signora Zelia Trebelli, erster Sängerin der italienischen Oper in Paris. Das Wesen dieser Künstlerin ist ein Mikrokosmos des Gesanges. Was zunächst überrascht, ist das Stimmmaterial. Wir besaßen uns fast durch ein ganzes Menschenalter viel zu viel mit Musik, als daß wir hier nicht klar sehen sollten, und wir waren erstaunt, als wir in ihrer Stimme den Umfang vom kleinen c (!) bis zum zweigestrichenen B wahrnahmen. Allerdings hat sie denselben nicht auf der Bühne, wohl aber in einigen Privat-Matinéen entwickelt, wo sie aus Scherz die Partie des Nemorino aus „Liebestrank" und die Polonaise aus dem „Barbier" in der absoluten Lage einer männlichen Stimme vortrug. Diese enorm umfangreiche Stimme ist in allen Chorden strotzend von der jugendlich frischesten Fülle, dem reizendsten Schmelz einer elastischen Rundung und einer unendlich sympathischen Weichheit. Obwohl dieselbe sich in der ein- und zweigestrichenen Octave mit derselben Leichtigkeit bewegt, wie in der kleinen, so drückt derselben die phänomenale Intensität der Letzteren den untrüglichen Charakter einer Altstimme auf. In deren meisterhaften Schulung sehen wir die lebendig verwirklichte Methode der italienischen Gesangskunst, zugleich aber den unübersehbar langen Weg, welchen ein Opernsänger zu wandeln hat, um endlich jene Höhe zu erklimmen, von wo aus man über alle Hindernisse der technischen Schwierigkeiten erhaben, welche den daselbst Angelangten zum Virtuosen stempelt und ihn erst kräftigend befähigt, vollkommen ausgerüstet und unermüdlich dem Culminationspunkte des musikalisch Schönen: „der Künstlerschaft" zuzueilen, deren Parole ist: „sich in die Intentionen des Tondichters hineinzufühlen." Hier erschließen sich dem reproducirenden Genie zwei neue Bahnen, entweder die Ideen eines Einzigen seinen Intuitionen gemäß tonlich zu verkörpern, und so sein künstlerisches „Ich" mit Jenem des Componisten förmlich zu verschmelzen, — und es gibt dann Mozart-, Auber-, Wagner-, Rossini-, Verdi-Sänger ꝛc. — oder aber die Schöpfungen aller berühmten Tondichter mit gleicher Wahrheit und Tiefe wiederzugeben. Das heißt: das reproducirende Genie bezüglich seiner Sphäre wird entweder zum speciellen oder universalen Genie. Seit Henriette Sonntag ist uns keine zweite Gesangsvirtuosin begegnet, welche mit all den verblüffenden Mysterien und Kunststückchen des Gesanges, mögen diese nun welch' immer einen Namen tragen, so vollkommen vertraut wäre, wie Signora Zelia Trebelli. Was sie von andern Sängerinnen, die vielleicht auf demselben Höhepunkt technischer Vollendung stehen, in der eigenthümlichsten Weise unterscheidet, ist die vorzügliche Eigenschaft, ihre Virtuosität nicht ostentiös zur Schau zu tragen. Mit der größten Leichtigkeit und Ruhe bringt sie die verwegensten Bravour-Passagen zu Gehör, aber das ist es gerade was ihren Werth erst recht erkennen läßt, allerdings nur für musikalisch gebildete Kunstkenner, für den Laien erscheint diese Eigenthümlichkeit so natürlich wie der tägliche Strahlenglanz der Sonne, während ihn ein diesen künstlich nachahmendes Feuerwerk in das höchste Erstaunen versetzt. Ob zwar das Fräulein stets fern von kecken Farbeneffekten und chargirter Ausführung, stets so zu sagen mit dem feinen Pinsel en miniature auftragt, ist ihr Vortrag voll der buntesten Nuancen, man unterscheidet selbst in den subtilsten Stellen die reizendsten Abstufungen farbenreicher Schattirung. Dies gilt von den Solo-Nummern. In den mehrstimmigen unterordnet sie sich mit weiser Mäßigung als Alt stets der Oberstimme, hat sie aber selbst die erste Stimme zu singen, so geschieht es nie mit der unedlen Absicht, die jedenfalls stets weniger stimmausgestattete Umgebung zu verdunkeln. Auch dieses Verfahren ist ganz darnach gemacht, den Laien zu täuschen, und wir machen namentlich die Kunstkenner Wiens, welche eben keine Feinde vom pastosen Kolorit sein sollen, darauf insbesondere aufmerksam. Soweit die Gesangsvirtuosität. Viel mehr gewinnt das Fräulein durch deren Handhabung als bloßes Mittel zu dem eigentlichen Zweck, der kunstgemäßen Auffassung der Tonwerke. Hier wird die Virtuosin erst zur Künstlerin. Die ganz und gar nicht beneidenswerthe Beschaffenheit unserer Oper brachte es mit sich, daß Frl. Trebelli nur als Rosina in Rossinis „Barbier" (zweimal), als Tancred (zweimal), dann als Azucena in „Trovatore", endlich als Orsini und Page in den zwei (wegen Mangel an einer Lucrezia und Valentine nur in Fragmenten zur Aufführung gelangten) Opern, Lucrezia und Hugenotten auftreten konnte. Rossini, Donizetti Verdi und Meyerbeer waren daher die Componisten, deren Intentionen sie künstlerisch zu entsprechen hatte.

Einen vielversprechenden Anlauf nimmt die erst unlängst wachgerufene böhmische Oper unter der Leitung des Kapellmei-

sters Meyer. Doch sind ihre Lebensäußerungen noch so unbedeutend, daß wir erst eine Zeit abwarten müssen, bis sich die neuen Kräfte nur einigermaßen kräftigen. Schade um den zweiten Theaterkapellmeister Tauwitz, daß man ihm keine bessere, seinen gediegenen Kenntnissen ebenbürtigere Stellung anweist. Macht sich nun in der Oper keine systematische Pflege der Tonkunst bemerkbar, so finden wir dies in dem Rayon der Concert-Musik nicht viel besser. Einige dieser Aufführungen werden musikalischen Vereinen, die anderen von verschiedenen Comitées zu Wohlthätigkeitszwecken veranstaltet. Die einzelnen Instrumental-Künstler sind zu sehr gewinzigt, als daß sie sich nach Prag mit der Aussicht auf materielle Vortheile verirren sollten. Dann und wann dient ihnen diese Stadt als Durchgangsort (eine moderne Art Transito), wenn sie anderswo in Musik machen wollen. Die Vereine, von denen man zunächst ein Prinzip in der Pflege der musikalischen Literatur erwarten könnte, sind größtentheils Musikbildungsanstalten. Das Conservatorium, der Militärmusik-Verein und die Sophien-Akademie gehören hieher, ihre Produktionen sind mehr Prüfungen als Concerte. Das Conservatorium bringt nur sporadisch eine Simphonie oder Ouvertüre, deren Entstehung in der Zeit nach den dreißiger Jahren fällt. In der Regel hält man sich bezüglich der Ensemble-Werke an Papa Haydn, dann an Mozart und Beethoven, unter den Solo-Nummern behauptet noch immer der alte Zopf handwerksmäßig zusammengestoppelter Variationen die Oberhand. Einem Aufblühen sieht die Sophien-Akademie unter ihrem neuen Direktor Zwonar entgegen. Dieser tüchtige Musiker hat sich während seiner Wirksamkeit als zweiter Lehrer an der Organisten-Schule unter der Direktion des verstorbenen C. Pietsch umfangreiche und gediegene Kenntnisse gesammelt. Zu einer Zeit, wo Krejci an die Stelle des letzteren berufen wurde, wäre es nicht im Interesse der Tonkunst gewesen, wenn zwei musikalisch gleichgesinnte Capacitäten bloß an einem und demselben Institute wirksam gewesen wären. Deßhalb mußte man nur gratuliren, als Zwonar die Direktorsstelle an der Sophien-Akademie übernahm. Den Zweck der letzteren, den Volksgesang zu kultiviren, stets im Auge behaltend, griff er bald nach den ältesten und kostbarsten Werken unseres Landes, um sie dem Gehör der neugierigen Musikkenner vorzuführen. Wenn auch nur die Vorträge immer mackellos wären! Unter den Vereinen, deren aussübende Mitglieder nur vollkommen durchgebildete Musiker sein dürfen, steht der Tonkünstler-Verein, der Cäcilien-Verein und der erst vor zwei Jahren ins Leben getretene Männergesangs-Verein obenan. Alle drei verfolgen consequent ihr Ziel. Trotz der meist in niedrigem Egoismus und persönlichen Neid gelegenen Schwierigkeiten machte uns der erste Verein mit Pergolese's: „Stabat mater und Mozart's „Davide penitente" bekannt. Ueber das Wirken des Cäcilien-Vereines haben wir uns unlängst in diesem Blatte ausgesprochen. Auch der Männergesangs-Verein blühte rasch auf.

Eigenthümlich gestalten sich die Concerte, welche zu Wohlthätigkeits-Zwecken arrangirt werden. Bei der Zusammenstellung der Programme herrscht die regelloseste Willkür und das unverschämteste Protektionsunwesen, welches noch in der schanderhaftesten Unwissenheit der Arrangeure den „mächtigsten Stützpunkt findet. Befindet sich unter Letzteren ein Musiker, so wird irgend ein Machwerk von ihm ohne Barmherzigkeit für die Zuhörer ins Programm gestickt. Hat dieser oder jener derselben einen Bekannten oder eine Bekannte, der oder die sich gerne öffentlich hören lassen möchte, heißt es gleich, der oder die werden aus Gefälligkeit in diesem Concert mitwirken. Aus lauter Gefälligkeit bekommt man dann oft Virtuosen und Tonwerke zu hören, die alle Spuren des krassesten Dilettantismus an sich tragen. Das Aergste hiebei ist, daß man dadurch auch das neu erwachte Gefühl des Patriotismus und der Nationalität zum Deckmantel solcher Umtriebe mißbraucht. Wir wollen nicht allen Schuldtragenden die Ehre erweisen, sie durch Nennung ihrer Namen in diesen Blättern zu verewigen. Bei der mindesten Veranlassung wollen wir aber das Gebahren einer gewissen Fraktion der Oeffentlichkeit anheim geben, welche es nicht unterläßt, falsche Daten bezüglich der Besetzung von musikalischen Posten in einem obscuren Musik-Blatte hier zu veröffentlichen, und diese dann selbst in der kecksten Weise als treffliche Bemerkungen in auswärtige Zeitschriften zu versenden. Wir glauben mit dem bisher Gesagten hinreichende Prämissen zu dem Schlusse geliefert zu haben, wer der Physiognomie der Tonkunst in Prag die fahle Todtenmaske aufgedrückt, und wer dazu berufen ist, in selbe wieder die Farbe eines neu erwachenden Lebens zu zaubern.

Correspondenzen.

Paris. 23. August.

In Paris, wie wohl überhaupt in großen Städten bietet der Sommer nur geringe musikalische Ausbeute. Zwar sind die beiden kaiserlichen Opernbühnen, die große und die komische Oper, verpflichtet, der Sommerbitze ungeachtet, ihre Vorstellungen ohne Unterbrechung fortzusetzen; doch bringen diese Vorstellungen, welche vor einem meistens aus Fremden bestehenden Publikum stattfinden, wenig Interessantes und noch weniger Neues. Die komische Oper hat sich mit Gästen durchzuhelfen versucht. Der arme Roger ist als George Brown und in einigen andern Rollen seines früheren Repertoirs wieder aufgetreten. Ihm folgte Maria Cabel, die brillante Coloratursängerin; doch zog das Publikum entschieden die Frische des Mädchens von Boulogne vor, so daß die Verkäufer von Contremarken und Programmen nur schlechte Geschäfte machten. Als ich dieser Tage zur Theaterstunde über den Boulevard des Italiens ging, bot mir einer dieser Industriellen ein Programm an. Ich sagte ihm, daß ich nicht in's Theater gehe. — Wie schade! erwiderte er, ich hätte ein Programm verkauft und Sie hätten umsonst ein Bad gehabt, ein Bad, wo das Ertrinken nicht zu befürchten war! ... In der großen Oper behauptete zwar das Ballet den Vorrang, doch hatten wir hier auch mehrere Vorstellungen von bedeutendem künstlerischen Interesse. Zum Wiederauftreten der Mad. Pauline Viardot war bekanntlich Gluck's „Alceste" bestimmt. Da jedoch die schon sehr vorgeschrittenen Proben zu diesem Werke auf einen bedeutenden und nachhaltigen Erfolg schließen lassen, so bemüht man sich die Vorstellung bis zu einer günstigeren Theaterepoche zu verzögern, und Mad. Viardot ist zuerst als Fides im „Prophteten" wieder aufgetreten und vom Publikum mit Enthusiasmus begrüßt worden. Als dann, durch den Urlaub des Tenoristen Geymard, die Vorstellungen des Meyerbeer'schen Werkes unterbrochen wurden, sang Mad. Viardot die Valentine im 4. Akt der „Hugenotten" und die Desdemona im letzten Akt des „Othello." In letzterem Werke trat ausnahmsweise auch der berühmte Tamberlik auf und versehlte nicht, durch sein hohes eis (welches er, beiläufig gesagt, auf eine die Gesetze der harmonischen Grammatik gröblich verletzende Art einleitet) die gewohnte stürmische Wirkung auf die Masse des Publikums hervorzubringen. Den vierten Akt der „Hugenotten" mußte Mad. Viardot, auf besonderen Wunsch des Kaisers, in der Galavorstellung zu Ehren des Königs von Schweden nochmals singen. Heute tritt die große Künstlerin als Azucena im „Trouvère" auf; nächste Woche singt sie einen Akt von Gluck's „Orpheus." Zu bedauern ist dies immer mehr überhand nehmende Zerstückeln bedeutender dramatischer Werke. Längst bekannt ist es, daß in der großen Oper der Tanz unendlich höher geschätzt wird als die Musik. Wenn also die Direktion sich, von Componisten, die sich dazu hergeben, Opern fabriciren läßt, in denen die Musik sich nur als eine untergeordnete Dienerin des Ballets, der Decorationen und Costüme gebahrt, so läßt sich nur wenig dagegen sagen. Wenn man aber einzelne Akte großer Kunstwerke dem Zusammenhange ausreißt und zu Lückenbüßern für das Ballet herabwürdigt, so ist das ein Verfahren, welches man nicht ungerügt singehen lassen darf.

Um zu erschöpfen, was von der Oper zu sagen ist, füge ich noch hinzu, daß man „Alceste" jetzt für Ende September verspricht: dann folgt Gounod's „Königin von Saba", dann ein neues Werk von Gewaert; dann endlich werden wir definitiv sehen, ob man wirklich gesonnen ist, Berlioz's „Trojaner" zur Aufführung gelangen zu lassen. — Die Zahl fremder Künstler, welche Paris als Touristen besuchten, ist bis jetzt noch geringer als im vorigen Jahre. Nicolaus Rubinstein, der Moskoviter, kam von London, wo er in einer Reihe von Concerten als Pianist eine

sehr glänzende Anerkennung gefunden hatte. Er ist in der That ein höchst ausgezeichneter Clavierspieler, auch besitzt er ein schönes Compositions-Talent und ist überhaupt ein trefflicher, strebsamer Künstler, welcher gewiß im Stande ist, dem Aufschwung, den die Musik jetzt in Rußland nimmt, kräftig zu Hilfe zu kommen. Ihm fast auf dem Fuße folgte sein berühmter Bruder, Anton, welcher in einem Privatkreise uns mehrere seiner neuesten Clavier-compositionen hören ließ. Welch' ein colossaler Pianist! … und welche interessante Compositionen! … Da vereinigt sich Kraft mit Grazie, Erfindung mit gründlichstem Wissen. Eine Clavierfuge, welche er uns spielte, erschien mir als ein Grenzpunkt technischer Schwierigkeit und zugleich als ein Beweis der bedeutenden Ausgiebigkeit des von Manchen für so begrenzt gehaltenen contrapunktischen Styles. — Rubinstein ist von hier nach Ostende gegangen und wird dann einige Zeit in Deutschland verweilen. Noch eines russischen Gastes muß ich gedenken. Herr Heinrich Stiehl hat uns in Privatkreisen ein Clavierquartett, zwei Trios und eine Violoncellsonate von seiner Composition hören lassen und wurde als ein glücklich begabter, dem Edelsten nachstrebender Tonsetzer anerkannt. Alle diese Werke sind bereits veröffentlicht; ich habe sie aufmerksam durchgelesen und bin in meiner Achtung vor dem Talente des Hrn. Stiehl nur noch mehr bestärkt worden. Herr Stiehl ist Organist an der Sanct Petrikirche zu St. Petersburg und in seiner Eigenschaft als Organist hat er sich hier auch öffentlich hören lassen. Vor einigen Tagen hatte er die kleine Schaar der hier übersommernden Künstler und Kunstfreunde in die Madeleine-Kirche eingeladen, auf deren schönen Orgel er eine Stunde lang Bach's, Mendelssohn's und anderer tüchtiger Meister Werke hören ließ. Nach den süßlichen, trivialen Orgelspielereien, an die man hier gewöhnt ist, war es erfrischend und erhebend, endlich einmal ein wahrhaft großes Orgelspiel zu hören, wie es dem Charakter dieses königlichen Instrumentes entspricht. Herr Stiehl nimmt jedenfalls einen bedeutenden Rang unter den gegenwärtigen Orgelvirtuosen ein; er besitzt eine sehr große Fertigkeit (auch auf dem Pedal), nie aber läßt er sich verleiten, seine Virtuosität auf Kosten des wahren Orgelstyls in den Vordergrund treten zu lassen. Diese schöne Eigenschaft, welche besonders lobend anerkannt werden muß, trat auch in der freien Improvisation, welche die Sitzung beschloß, hervor. Zwar gelangte Herr Stiehl hier nicht zu einer ausgeführten Fuge, doch hielt sich seine Improvisation meistens im imitatorischen und gebundenen Styl, brachte auch in glücklicher Wahl und Zusammenstellung der Register viel Schönes und Interessantes. Daß ihm Letzteres auf einer fremden Orgel gelingen konnte, beweist, daß Herr Stiehl, neben seiner Virtuosität und künstlerischen Begabung, auch eine gründliche Kenntniß seines Instrumentes besitzt. —

Eben erfahre ich, daß auch der berühmte Pianist, Herr Henselt, aus St. Petersburg hier angekommen ist. B. Damcke.

Nachrichten.

Bei Henry Litolff in Braunschweig erscheint in halbmonatlichen Lieferungen: „Ludwig van Beethoven's Tonschöpfungen" (Symphonien, Duos, Trios, Quartetten, Sextetten, Septetten u. s. w.) für das Pianoforte zu zwei Händen mit Bezeichnung des Fingersatzes arrangirt von Louis Winkler. Vollständig in circa 300 Notenbogen elegantester Ausstattung in halbmonatlichen Lieferungen zum Subscriptionspreise von 1⅓ Sgr. per Bogen. Der Subscribent verpflichtet sich zur Abnahme der ganzen Sammlung, die in zwei Jahren vollständig ausgegeben wird, und erhält als Gratis-Zugabe ein allegorisches Prachtbild Beethoven's.

Am 28. Juli veranstaltete Herr Fr. Wüllner, kgl. Musikdirektor und städt. Kapellmeister in Aachen, daselbst ein Concert unter Mitwirkung der Frau Clara Schumann, worin — außer der Ouvertüre zur Oper: „Ein Traum in der Christnacht" von Ferd. Hiller, dem G-dur-Concert von Beethoven (vorgetragen von Hrn. Wüllner), dann der Sonate für 2 Claviere (D-dur) von Mozart (gesp. von Fr. Schumann und Hrn. Wüllner), mehreren Liedern des Concertgebers und dem „Marsch und Chor" aus den „Ruinen von Athen", — auch das Kyrie, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei aus einer noch nie aufgeführten, noch im Manuscript befindlichen Messe von Robert Schumann aufgeführt wurden.

Den in Cöln versammelt gewesenen Mitgliedern der deutschen Kunstgenossenschaft zu Ehren veranstaltete das Festcomité daselbst am 14. August ein Concert unter der Leitung F. Hiller's. Das Programm brachte: Händel's Hallelujah aus dem „Messias"; Weber's Oberon-Ouverture; „O weint um sie", für Solo, Chor und Orchester von F. Hiller; Andante und Variationen aus op. 47 für Clavier und Violine von Beethoven (die Herren Hiller und v. Königslöw); drei Lieder von Mendelssohn, Weber und Hiller (Fräul. Em. Genast); Zigeunerleben von R. Schumann; siebente Symphonie in A-dur von Beethoven.

Besondere Theilnahme hat in Berlin unter Sachverständigen die musikalische Abtheilung der Göthe-Ausstellung erweckt, in welcher die Compositionen Göthe'scher Dichtungen von den bedeutendsten Meistern zusammengeordnet sind, von Mozart, Beethoven, Reichardt, Zelter, Curschmann, Löwe, Schubert, Mendelssohn, Schumann, viele davon in den Original-Handschriften, welche auch für den Laien etwas Anziehendes haben. Der Verein aller Künste um den großen Meister der deutschen Dichtung gewährt einen Eindruck von seltener Erhabenheit.

Vom 12. — 17. September findet das zweite allgemeine Gesangsfest der Orpheonisten Frankreichs im Pariser Industriepalaste statt; 225 Vereine und über 8000 Sänger (!) haben sich angemeldet, und fungirt Herr Delaporte als Dirigent. Berlioz hat für dieses Fest einen Chor „der Universaltempel" componirt.

Am 16. August feierte der Hoforganist Schneider in Dresden sein goldenes Amtsjubiläum.

Aus dem Italinischen von Dr. E. Burckhardt neu übersetzt ist in Gotha bei W. Opetz erschienen: „Denkwürdigkeiten des Lorenzo da Ponte" von Coneda.

Die deutschen Sänger von Kronstadt, Bukarest und Plojeschti begingen am 4. August zu Kimpina an der walachischen Grenze ein Gesangsfest.

In Baden-Baden kam als Novität Gevaert's Oper „die beiden Liebschaften" zur Aufführung.

Das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater in Berlin bringt in Herbst eine neue Oper: „Die Mühlenhexe" von Emil Naumann.

„Reisebriefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1832 herausgegeben von Paul Mendelssohn Bartholdy" sind soeben bei Hermann Mendelssohn in Leipzig erschienen.

Liszt hat Weimar verlassen, wie es heißt für immer. So berichten die Signale.

Wien.

Das Wiener Conservatorium und der „Sängerbund" haben wie man vernimmt „die neue Pariser Stimmung" angenommen. Wir anerkennen den guten Willen dieser Anstalten eine durchaus vernünftige Idee in's Leben zu führen, können aber doch nicht umhin, ein einseitiges Vorgehen in solchen Dingen als ganz nutzlos zu bezeichnen. Man bilde ein Comité aus allen hiesigen Musik-Anstalten und einige sich über die Modalitäten der allgemeinen Annahme der neuen Stimmung, sonst könnte es passiren, daß z. B. das neugebildete Orchester der Gesellschaft der Musikfreunde, welches aus verschiedenen Elementen zusammengesetzt ist, in die Brüche ging, weil das eine Instrument aus einem Theater, das andere aus dem Conservatorium u. s. w. gebracht wird, und das eine zum andern nicht stimmt.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 36. Wien, 9. September 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wasserle Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Bäsing**, vormals **H. F. Müller's Wittwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 5 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Zur Geschichte der Orchester-Instrumente. Von G. Nottebohm. (Fortsetzung.) — Recensionen. — Zur Biographie Mozart's. — Correspondenz aus Coblenz. — Nachrichten. — Musikalienanzeiger.

Zur Geschichte der Orchester-Instrumente.

Mit Rücksicht auf ihren Zustand und ihre Verwendung in der Zeit 1650—1750.

Von **G. Nottebohm.**

(Fortsetzung.)

Das Clarin ist eine Trompete, welche kürzer ist, als die gewöhnliche; sie hat auch eine engere Röhre mit dünneren Wänden und einen helleren Klang. Ihres hellen Klanges wegen trägt sie den Namen „Clarino.“ Die Engländer nennen sie Clarion, die Franzosen Clairon. Ihr engster Tonkreis ist, außer dem eingestrichenen g, die Octave vom zweigestrichenen c aufwärts. Innerhalb dieser Octave bewegt sie sich vorherrschend diatonisch. In einem weitern Umfang geht sie abwärts bis zum kleinen g und aufwärts bis zum dreigestrichenen e. Ueberall ist die zweigestrichene Octave ihr eigentliches Gebiet. Der rechte Ansatz zum Clarinblasen ist schwer zu erlangen. Uebung und die geeignete Beschaffenheit der Lippen tragen sehr viel dazu bei. Ein guter Clarinbläser bleibt, so viel er kann, bei seinem Instrument und vermeidet es, andere Trompeten, die einen andern Ansatz erfordern, zu spielen. Er könnte dadurch seinen Ansatz verderben. Ein guter Clarinbläser ist selten zugleich auch ein guter Principalbläser. — Das eigentliche und engste Tongebiet des Principals sind die Töne: g, c, e, g, c. Da der Principal meistentheils tief geht, so bedient man sich bei ihm gewöhnlich des Sopranschlüssels. Der Principal wird nie allein, sondern entweder als Mittelstimme oder Baß bei mehrstimmigen Sätzen verwendet. In Verbindung mit zwei Clarinen übernimmt er den Baß. Nicht selten verbindet er sich mit zwei Clarinen und einer Pauke zu einem vierstimmigen Satz, in welchem die Pauke den Baß und der Principal die dritte Stimme bildet. Eine solche Zusammenstellung ist in Bach's Cantate: „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“, wo man auch zugleich bemerken kann, daß keine der Trompeten ihren engsten Tonumfang überschreitet. Außerordentlich klingen uns die Berichte über die Kunst- und Höhenleistungen einiger Trompeter aus der 1. Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Mattheson erwähnt (1713), „daß die großen Practici bis aufs (dreigestrichene) c hinaufkletern.“ Ablung berichtet (1758) von einem Rathsmusiker in Erfurt, Namens Gräser, „welcher (da man sonst zufrieden sei, as dreigestrichene c hören lassen zu können) die Trompete also wingen konnte, daß man fast den Klang eines Rothschlchens ernahm, und drechselte seine Trompeterstückchen ohne Mühe ine Octave höher heraus als seine Mitgenossen, in der größ- n Geschwindigkeit und Richtigkeit.“ Ablung fügt hinzu, daß er höchste Ton, den, soviel er sich erinnere, Gräser erreichen annte, das viergestrichene g war, und aus einer von J. G. altther geschriebenen Notiz erfahren wir, daß Gräser auch e unter dem viergestrichenen g liegenden diatonischen Töne asen konnte. Auch das piano-Spiel scheint man verstanden zu aben. Wir erinnern an den obigen Vergleich mit dem Rothkehlchen und beziehen uns auf Mattheson, welcher (1713) sagt, daß, wenngleich die Trompete das allerstärkste und am weitesten schallende Instrument sei, solches doch nicht hindert, „daß nicht geübte Meister dies Instrument zu solcher douceur bringen sollten, daß auch eine Flöte douce (gewiß eins der schwächsten Blasinstrumente, das es geben kann), oder ein anderes gelindes Instrument mit demselben concertiren und gar vernehmlich gehört werden mag; allein es wird mehr dazu erfordert, denn ein bloßer Ansatz.“

Zu Anfang des vorigen Jahrhunderts standen (wie wir Mattheson's Orchester, I., 1713 entnehmen) alle Trompeten noch im Chorton; d. h. sie standen nach dem Chorton in C, nach dem Kammerton in D. Diese Erscheinung wird, wenn man sie historisch verfolgt, auf die Zeit zurückgeführt werden können, in welcher die Instrumente, noch zu keiner Gemeinsamkeit in bunter Mischung geschaart, nur vereinzelt zu den verschiedensten Zwecken verwendet wurden und je nach Bequemlichkeit in der Handhabung, oder nach Willkür und Uebereinkommen in den verschiedensten Stimmungen und Klangmassen auseinander gehen konnten. Je mehr die Instrumente aus ihrer Abgesondertheit heraustraten, um an dem Entwicklungsgang der selbständigen oder begleitenden Instrumentalmusik Theil zu nehmen, um so entschiedener werden auch die Klagen über die Verwirrung, welche in der Stimmung der verschiedenen Instrumente und in verschiedenen Ländern und Orten herrschte. Man hört da eine Klage, die noch heute nicht gehoben ist *).

Die Trompete war eins von den Instrumenten, welche hartnäckig an der Chortönigkeit festhielten. Die Trompeter gaben der D-Trompete noch am Ende des 18. Jahrhunderts, als der verwendbarsten, den Vorzug. Eine eigentliche (kammertönige) C-Trompete hatten sie (wenn wir Altenburg's Trompeter- und Paukerkunst, 1795, zu Grunde legen) nicht. Altenburg hat nur 3 Trompeten von verschiedener Länge und Größe. Diese sind: 1. die chortönige C- (oder kammertönige D-) Trompete; 2. die kammertönige F-Trompete oder die französische (oder Feldtrompete), eine kleine Terz höher stehend als die erste; und 3. die kammertönige G- oder englische Trompete (Tromba piccola), eine Quarte höher als die erste. Altenburg sagt in Bezug auf die erstgenannte: „Hier hat nun wol ohnstreitig die chortönige C-Trompete bei uns Deutschen den Vorzug. — Sie muß gerade 4 Ellen oder 8 Fuß lang sein **). — Mit dieser Gattung

*) Schon Prätorius (1619) klagt über die Ungleichheit der Stimmungen. Wir wollen hier nur Einiges hervorheben, welches an sich von Interesse sein, und aus dem hervorgehen wird, daß sich im Laufe des 17. Jahrhunderts das Verhältniß des Kammertons zum Chortou geradezu umgekehrt hat.

Prätorius sagt u. A.— „Es ist aber der Chorton bei den Alten anfangs um einen Ton niedriger gewesen, als jetzt, welches denn an den alten Orgeln und andern blasenden Instrumenten noch zu befinden, und hernach von Jahr zu Jahr so weit erhöhet

**) Bei Prätorius war 8 Fuß das Maß des kammertönigen Orgel-Principals.

kann man in der Tiefe die Feldstücke und den Principal sowol als in der Höhe den Clarin, ganz bequem blasen, indem sie zu jenem nicht zu lang und zu diesem nicht zu kurz sind, welches für die deutschen Trompeter ein nicht geringer Vortheil ihrer Kunst. — Es gibt auch dergleichen Trompeten, die um einen halben Ton höher (im Kammerton Es) stehen, von welchen aber hier nicht die Rede ist." Von der kammertönigen G-Trompete sagt er u. A.: „Das Clarinblasen läßet sich darauf nicht so hoch treiben als auf der deutschen D-Trompete; und der Bläser wird geschwinder durch ihr kurzes Corpus ermattet." Mit diesen drei Trompeten und mit Anwendung der Einsatzstücke und Krummbögen stellt er alle Tonarten dar. Da er keine C-Trompete hat, so wird die C-dur-Tonart dadurch gewonnen, daß (S. 85) „ein ganztöniger Krummbogen auf die D-Trompete gesetzt" wird. Auf ähnliche Weise gewinnt er, außer D-, F-, G-, noch die Tonarten: B-, A-, E- und Es-dur.

Die wichtigsten Veränderungen und Verbesserungen, welche seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts an der Trompete vorgenommen wurden, beziehen sich auf eine vollere Tonbildung und auf das Hereinziehen der chromatischen Töne. Zur Erreichung des letzten Punktes führte zuerst die von Vögel in Karlsruhe um 1780 erfundene Inventions- oder italienische Trompete. Diese Erfindung wurde bald durch eine andere überboten. Nach dem Vorgang von Kölbel, dem es 1766 gelungen war, durch Anbringung von Griff- oder Klanglöchern auf dem Waldhorn alle halben Töne herauszubringen, fing man (vor 1795) an, auch der Trompete Tonlöcher zu geben. Joseph Haydn hat 1796 ein Concert für die in C-dur eingerichtete Trompete mit Begleitung des Orchesters componirt. Die für eine Es-Trompete (Clarino) geschriebene Concertstimme bewegt sich in chromatischen und in allen diatonischen Tonfolgen und hat, nach den in C-dur geschriebenen Noten den Umfang vom kleinen g bis in's zweigestrichene b. Man sieht, daß der Tonumfang nach der Höhe zu gegen früher schon abgenommen hat. Auf unseren Trompeten wäre auch das b (dreigestrichene des) schwer zu blasen.

Die Trompete mit Tonlöchern führte, nach dem Vorgange des von Kölbel in Petersburg 1770 erfundenen Klappenhorns, zur Erfindung der Klappentrompete durch Weidinger in Wien 1801. Diese wurde endlich verdrängt durch die Ventiltrompete. Eine andere, unserm Jahrhundert angehörende Veränderung, welche der chromatischen Tonvermehrung folgte und eine Umwandlung des ganzen Instruments nach sich zog, war auf die Tonfülle der tiefern Tonlagen und auf das Ansprechen des wahren Grundtons gerichtet. Sie galt, so zu sagen, dem Gewinn des Fladdergrobs und der andern Groben. Sie bestand in der Einführung einer weitern Mensur und in der konischen Erweiterung zwischen Mundstück und Schallbecher. Diese konische Erweiterung ist ein Hauptunterschied in der Form der Blechblasinstrumente neuerer Zeit überhaupt gegen die der engmensurirten früherer Zeit.

Die Anwendung der gestopften Töne ist bei der Trompete von Natur aus mißlich, in der Praxis immer selten gewesen. Das Dämpfen der Trompete (Tromba sorda) durch Sordinen oder Sordunen, hohle gedrehte Hölzer, welche unten in die Trompete gesteckt werden, weniger in der Absicht, den Ton zu erhöhen als ihn zu dämpfen, um dem Instrument einen andern Klangcharakter zu geben, war den Alten schon früh bekannt. In Mondeverde's „Orfeo", aufgeführt in Mantua um 1607, sind u. A. vorgeschrieben: „un clarino con tre trombe sordine." Später wurden die Sordinen auch bei mehrstimmigen Choralsätzen und andern Stücken gebraucht, wo die Melodie in der Mitte lag. Um diese hervorzuheben, dämpfte man die Trompeten, denen die begleitenden Stimmen zugetheilt waren und stimmte sie zugleich um einen Ton höher, weil die Sordinen um eben so viel erniedrigten. Die melodieführende Trompete blies offen.

Die Posaune (trombone) zu Virdung's Zeit (1511) nur ein einröhriger Auszug, war zur Zeit des Prätorius das vollkommenste Blasinstrument, weil sie allein die chromatischen Intervalle in ihrer Reinheit zu blasen gestattete.

Prätorius (Syntagma, 1619 gedruckt) kennt vier Arten: 1. Alt- oder Discant-Posaune (von 6 Fuß Länge), Trombino, Trombetta piccola; ihr tiefster Ton ist das große H. 2. Gemeine rechte Posaune, Tuba minor, Trombetta oder Trombone piccolo (unsere Tenor-Posaune und von 9 Fuß Länge), mit dem tiefsten Ton groß D. 3. Quart- oder Quint-Posaune, Tuba major, Trombone grande, eine Quart oder Quint tiefer stehend als die gewöhnliche. 4. Octav-Posaune, Trombone doppio, Tuba maxima, 18 Fuß lang und eine Octave tiefer stehend als die gemeine Posaune. Hierzu bemerkt Prätorius: „Es ist aber sonderlich dieses Instrumentum musicum vor andern blasenden Instrumenten überall wol zu gebrauchen, sintemal es nach allerlei Tönen, um etwas höher oder niedriger, nicht allein durch Aufsteckung und Abnehmung der Krummbügel (Cromette) und andern Aufsteckstücken (Polette genannt), sondern auch mit dem

---

worden, als es jetzt in Italien und England, auch in fürstlichen Kapellen deutschen Landes in Gebrauch ist. — Darum laß ich mir den Unterschied, daß man zu Prag und etlichen andern katholischen Kapellen den Ton in Chorton und Kammerton absetzt, sehr wohl gefallen. Denn darbei wird der jetzige gewöhnliche Ton, nach welchem nunmehr fast alle unsere Orgeln gestimmt werden, Kammerton genannt und allein zur die Tafel und in cubiculis zur Fröhlichkeit gebraucht, welches dann für Instrumentisten am bequemsten. Der Chorton aber, welcher um einen Ton tiefer ist, wird allein in der Kirche gebraucht. Und dasselbe geschieht erstlich der Vocalisten willen, — zum andern, daß auch die Menschenstimme viel anmuthiger und lieblicher anzuhören als wenn sie in der Höhe über Vermögen rufen und schreien muß. — Wenn nun der jetziger Zeit gewöhnliche Kammerton vom Orgelmacher einer Orgel gegeben wird, so ist das unterste C im Principal der Manual-Klaviers von acht Füßen, welcher Ton dann mit den rechten Clavierexempeln und Spinetten überein kommt. Dies (ach!)süßige C ist die rechte Tiefe eines rechten Bassisten in fürstlichen Kapellen. Etliche können noch tiefer, doch etwas unvernehmlich, bis ins (contra-) A und G, tiefer aber nicht deßcendiren. Doch sollen vor der Zeit zu München zu des Orlando di Lasso Zeiten (da die Musik daselbst von 12 Bassisten, 15 Tenoristen, 13 Altisten, 16 Capellknaben, 5 oder 6 Capuzen oder Cruchis, 30 Instrumentisten und also in die 91 Personen stark bestellt gewesen sein soll) unter andern drei Bassisten, zwei Brüder, die Fischer, und eines Bauern Sohn, Grasser genannt, gewesen sein, welche das (contra-) F, nach dem Chorton zu rechnen, und nach dem Kammerton das Es von 13 Füßen, gar stark und mit völliger Stimme erreichen, in der Höhe aber nicht weiter, als bis ins (kleine) f, g oder a kommen können. Wie denn auch einer zu Rom, mit Namen Caesaron, mit dergleichen Stimme und Stärke gesunden worden. In der Höhe können die meisten Bassisten das (eingestrichene) e und a, ja auch wohl das f („weich, unter andern, ans gewesener Monachus Neapolitanus bei Carolus Casanus, gar rein, stark und mit voller Stimme, neben dem tiefen (contra-) G Kammerton, haben können") erlangen. Die gemeinen Bassisten aber in Schulen können selten unter das F von 6 Füßen, oder das E in natürlicher Stärke kommen, und in der Höhe etliche nicht so gar weit über das (kleine) a abcendiren. Auch Quanz klagt 1752 über die Verschiedenheit der Stimmungen. Er sagt u. a.: „Der unangenehme Chorton hat einige Jahrhunderte in Deutschland geherrscht, welches die alten Orgeln sattsam beweisen. Man hat auch die übrigen Instrumente, als: Violinen, Baßgeigen, Posaunen, Flöten a bec, Schallmeyen, Bombarte, Trompeten, Clarinetten u. s. w. darnach eingerichtet. Nachdem aber die Franzosen, nach ihrem angenehmern tiefern Tone, die deutsche Querpfeife in die Flöte traversière, die Schalmey in den Hoboe, und den Bombart in den Basson verwandelt haben, hat man in Deutschland auch angefangen, den hohen Chorton mit dem Kammerton zu verwechseln: wie auch nunmehr einige der berühmtesten neuen Orgeln beweisen. Der venezianische Ton ist jetziger Zeit eigentlich der höchste und unserm alten Chortone fast ähnlich. Der römische Ton war, vor etlichen und zwanzig Jahren, tief, und dem pariser Tone gleich. Jetzt aber singt man an, den pariser Ton dem venezianischen fast gleich zu machen. — Es wäre sehr zu wünschen, daß an allen Orten einerlei Ton bei der Stimmung eingeführt werden möchte. Ich will aber nicht die Partei von dem ganz tiefen französischen Kammertone nehmen; — ich kann aber auch den ganz hohen venezianischen Ton nicht billigen — und halte den deutschen sogenannten A-Kammerton, welcher eine kleine Terz tiefer ist, als der alte Chorton, für den besten."

Mund und Wind, allein durch den Ansatz und Mundstück von einem geübten und erfahrenen Künstler nach seinem Gefallen per tonos et semitonia gezwungen und gebraucht werden kann; welches sich auf anderen Instrumenten, deren Löcher mit den Fingern regiert werden müssen, nicht thun läßt." Bei der „gemeinen Posaune" berichtet Prätorius über zwei Virtuosen dieses Instruments, Namens Phileno zu München und Erhard aus Preußen. „Der Letztere," so erzählt Prätorius, „hat dieses Instrument also bezwungen, daß er darauf fast die Höhe eines Zinken, nämlich das oberste (zweigestrichene) g, und auch die Tiefe einer Quart-Posaune, nämlich das (contra-) A, mit so geschwinden Coloraturen und saltibus, gleich auf der Viola bastarda oder auf einem Cornet zuwege bringen und prästiren können." Mattheson nennt (1713) die Posaune „eine Art Trompeten" und unterscheidet 4 Arten: kleine Alt-, große Alt-, Tenor- und Baß-Posaunen. Die nämliche Eintheilung findet sich bei Brossard (1702) und Maier (Musikfaal, 1741).

Eisel (Musikus, 1738) nimmt drei Arten an: 1. die Quintposaune mit dem tiefsten Ton contra-G; 2. die Tenorposaune, eine Quinte höher stehend und 3. die Alt-Posaune, eine Octave höher stehend wie die erste. Nach einer Bemerkung von Altenburg standen die Posaunen in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts noch größtentheils im Chorton. Wie die Trompete, so ist auch die Posaune unserer Zeit, gegen früher ein gänzlich umgestaltetes Instrument.

Tromba da tirarsi, die Zugtrompete. „Die Zugtrompete (schreibt Altenburg 1795), welche gewöhnlich die Thürmer und Kunstpfeifer zum Anblasen geistlicher Lieder gebrauchen, ist fast wie eine kleine Alt-Posaune (eine kleine Alt-Posaune, das wäre eine Discant-Posaune) beschaffen, weil sie während dem Blasen hin- und hergezogen wird, wodurch sie die mangelnden Töne begnem herausbringen können." Die kleinste Posaunen-Art, welche Prätorius beschreibt und deren tiefster Ton groß H ist, ist die „Alt- oder Discant-Posaune, Trombino, Trombetta piccola, mit welcher auch ein Discant gar wohl und natürlich geblasen werden kann; wiewohl die Harmonie in solchem kleinen Corpore nicht so gut, als wenn auf der rechten gemeinen (Tenor-) Posaune, durch guten Ansatz und Uebung, eine solche Höhe kann erreicht werden." Man sieht, daß dies nicht die Zugtrompete gewesen sein kann. Letztere hatte ein höheres Tongebiet inne.

Der Erste, bei dem wir den Namen „Tromba da tirarsi" finden, ist J. G. Walther (1732). Er erklärt sie als „eine Posaune, weil diese aus- und eingezogen wird." Die „kleine Alt-Posaune" nennt er „Trombone piccolo." In der Cantate von J. S. Bach: „O Ewigkeit, du Donnerwort" geht die Tromba da tirarsi mit dem Sopran und spielt die Choralmelodie mit. In einem ähnlichen Falle und (abgesehen von einer Flauto traverso) bei sonst ganz gleicher Besetzung, beim Schlußchoral der Cantate „Ach wie flüchtig", hat Bach „Corno" vorgeschrieben. In der Cantate „Aus tiefer Noth", wo 4 Posaunen mit den Singstimmen gehen, hat Trombone primo die Choralweise. Ein Beleg, wie in sonst an sich gleichen Fällen je verschiedene Instrumente angewendet wurden. Den Handbüchern nach zu urtheilen, welche die Tromba da tirarsi erwähnen und nicht erwähnen, mag sie erst eine geraume Zeit nach 1700 bekannt geworden sein. Wenn wir diesen Zeitpunkt genau bestimmen könnten, oder wenn wir wüßten, wann der Thürmer-Zinken durch sie verdrängt wurde, so könnte man aus ihrer Anwendung die Entstehungszeit eines Werkes annähernd ermessen. Allem Anschein nach stand das Instrument, welches wir für eine kleine Discant-Posaune halten, wie die Trompete und Posaune, meistens im Chorton.

Das Waldhorn (Corno da caccia, Cor de chasse), ursprünglich ein zur Jagd bestimmtes krummes oder wie ein Thierhorn gebogenes Instrument (so erscheint es in Mersenne's Harmonie universelle 1636, wo es „Cor de forêt" genannt wird), erhielt seine gewundene Form um 1688 in Paris *). Von dieser Zeit an fand es eine zunehmende Pflege und Verwendung in der Musik. Die ersten Hörner standen in Es. Später verfertigte man sie auch in anderen Stimmungen, in G, B, F, hoch C u. s. w.; dann verwandte man die schon von Prätorius gekannten Krummbögen als Aufsätze, um die Tonarten der dazwischen liegenden Halbtöne zu gewinnen. Brossard (1702) nennt das Waldhorn noch nicht. Zu Mattheson's Zeit war es (wie er 1713 schreibt) „schon sehr en vogue gekommen. Mattheson nennt es auch „Cornetto di caccia" und bemerkt weiter: „Die brauchbarsten haben F und mit den Trompeten aus dem C gleichen Ambitum. Sie klingen auch dicker und füllen besser aus als die übertäubenden und schreienden Clarinen (wenn ihnen eine gute Handhabe abgeht), weil sie um eine Quinte tiefer stehen." Eine Abbildung aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zeigt das Waldhorn mit einer nur einmal kreisförmig gewundenen Röhre mit Mundstück und Schallbecher. Der Umfang war 4 Octaven und ging bis zum (geschriebenen) dreigestrichenen c. Daß man auch gestopfte Töne kannte, geht aus der Art und Weise, wie sie in den damaligen Tonwerken angewendet wurden, hervor und wird genugsam durch Mattheson bekräftigt, der in seinem „Capellmeister" (1739) auch des „edlen Waldhorns" gedenkt, „darauf sich vor kurzer Zeit ein Blindgeborner in Hamburg hören ließ, der mehr Klänge hervorbrachte als eine Orgel hat. (!?)

Auffallend ist die zweifache und inconsequente Weise der Notation des Waldhorns, die sich hier und da bei Compositionen aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts findet. Entweder schreiben die Componisten bei den verschiedensten Tonarten das Horn so, wie es klingen soll, oder sie schreiben es, ohne eine Stimmung anzugeben in C-dur. Man sehe deßwegen die Cantaten von J. S. Bach: „Wär Gott nicht mit uns" (wo beide Fälle eintreten), „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende", die Messe in F-dur u. a. W. Die Aehnlichkeit des Wortes Corno mit Cornu und seine Verwandschaft mit der Verkleinerungsform „Cornetto" kann leicht Verwechselungen veranlassen. Unter Cornu versteht Prätorius den schwarzen Zinken, auch cornetto und buccina genannt. Bei Walther (1732) kommt „Corno" allein nicht vor, sondern nur das vollständige „Corno di caccia." Bei dem Wort „Cornu" verweist er auf Buccina (Zinken, Posaune u. s. w.). Nun findet sich auch noch das Wort „Corno" bei Prätorius als Name des großen Zinken, auch „Cornon" genannt. Die Aehnlichkeit und verschiedene Bedeutung dieser Namen kann zur Vermuthung berechtigen, daß in der Zeit, da das Corno da caccia noch ein neues Instrument war und es in allen Handbüchern nur mit seinem vollständigen Namen genannt wird, das bloße Wort „Corno", wo es vorkommt, sich auch auf „Cornetto" beziehen kann.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen **).

Kammermusik.

C. Jos. Brambach. Sextett für Pianoforte, 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell. op. 5. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

S. B. Der Name des Verfassers ist den Lesern dieser Blätter durch eine „Sonate im leichten Styl" bekannt, welche wir im vorigen Jahrgang Nr. 32 recensirt haben. War damals das unter einem bescheidenen Titel Angebotene durchaus lobenswerth zu

*) Die Kunst, Metallröhren vielfach zu winden, verstand man schon im Anfang des 16. Jahrhunderts, wie Virdung's „Jägerhorn" beweist.

**) In Nr. 33 ist bei der Recension über Döring's „Choraltunde" die Angabe des Verlegers — Bertling in Danzig —, ebenso in Nr. 34 bei der Recension über Elmenhorst's „Zionsharfe": — Kahnt in Leipzig — weggeblieben, was wir hiermit nachträglich beifügen. D. Red.

nennen so fragt es sich heute, ob des Autors Kraft auch zu an sich anspruchsvolleren Werken ausreicht, ob wir ihm mit gutem Gewissen rathen dürfen, Zeit und Mühe, also das halbe Leben an eine Aufgabe zu wenden, die, wenn er sie nicht zu lösen vermag, nur ein bitteres Gefühl nicht mehr einzubringenden Verlustes an Kraft und Freudigkeit erzeugen muß. Denn das ist es ja, was man Jedem, der den Wunsch etwas Großes zu leisten in sich trägt, zurufen möchte: Prüfe die Kraft deiner Schwingen, wie weit und wie hoch sie dich tragen mögen, siehe zu, daß du den Wunsch nicht mit dem Vermögen verwechselst!

Ein großes Kammermusik-Werk für 6 Stimmen zu schreiben ist ein Unternehmen, wozu formelle Gewandtheit des Satzes allein nicht hinreicht. Man verlangt mit Recht, daß im Anschluß an das Beste, was in dem Fache schon vorhanden ist, zugleich auch etwas Neues geboten werde, daß sich eine eigenthümliche Organisation wenn auch nur in kleinen Zügen aussprechе, daß der ganze Habitus zeitgemäß (im besten Sinne) sei, unser Interesse durch irgend etwas von Anderem Abweichendes in Anspruch genommen werde. Ist das nicht der Fall, so erscheint die ganze Arbeit nutzlos; mag sie auch da oder dort durch äußeren Glanz bestechen, die Wirkung wird nicht nachhaltig sein.

Sieht man nun das fragliche Sextett durch, so bemerkt man allerdings eine gewisse Fertigkeit der Form; es spinnt sich alles glatt ab, man hat sich über Nichts zu beklagen, es klingt alles gut, es ist sogar ein Anflug von Stimmung in den Themen, welche einer Vertiefung fähig und gewärtig ist. Man merkt theilweise gute Muster heraus und hat überall das Gefühl der Sicherheit, da uns der Verfasser einen gangbaren Weg führt, auf dem es sich bequem und angenehm wandelt. Jeder wird sagen, das sei ganz gute Musik, deren Autor man nicht gram sein könne. Weiter aber dürfen wir mit dem Lobe nicht gehen.

Erstens klingt Alles etwas rococo. Mozart, Hummel und etwas Beethoven (etwa der Styl des Pianofortequintetts in Es, mehr als Ouartett bekannt), das sind die Meister die man deutlich, nur zu deutlich, durchspürt in den Themen sowohl als im allgemeinen Colorit. So gewiß nun der Erste und Letzte in gewissem Sinne mustergiltig sind, insofern man nämlich die strenge Consequenz der Stimmung in dem Einen und die immer maßvolle Schönheit des Andern nachahmen darf und soll, so wäre es doch ein bedauerlicher Irrthum, wenn man ihren Styl, ihre Ausdrucksweise für das Nachzuahmende halten wollte; denn das ist gerade das, was auch der größten Meister sterblliches Theil ist. Nun läßt man sich's in liberaler nachsichtig gestimmter Stunde noch gefallen, wenn man die Ideen wirklich großer Meister auf eine geschickte Art reproducirt findet. Nicht aber ist es behaglich und irgend zu entschuldigen, wenn eine Manier wie z. B. die Hummels, oder irgend welche eines Virtuosen, wo das Gefällige die Erfindung überwog, nachgeahmt wird. Und das ist in dem Sextett Brambach's der Fall. Man spiele den ersten Satz Jemandem vor, ohne zu sagen von wem er ist, und er wird zunächst auf Hummel rathen, wenn er sich nicht bewußt ist, die Werke dieses Componisten vollständig zu kennen; fehlt doch nicht einmal die übliche Cadenz im Styl des damaligen Geschmacks. Im Adagio ist die Sucht eine einfache Cantilene durch Läufe und Arpeggien zu verzieren besonders auffallend und wirklich längst nicht mehr zeitgemäß. Im Finale meldet sich zwar ziemlich unverblümt ein bekanntes Schumann'sches Motiv an, doch ist auch hier das Gepräge des Ganzen dem Andern entsprechend.

Wir wollen zur Entschuldigung gelten lassen, daß wir das op. 5. eines noch jungen Componisten vor uns haben, der wie es scheint seine ersten und besten Jahre der Ueberwindung der Form gewidmet hatte. Er hat sich in erfreulicher Weise jene Leichtigkeit der Arbeit zu eigen gemacht, um die ihn Mancher beneiden möchte. Es ist aber hohe Zeit, daß er nun, wenn er es vermag, ein freieres Gebiet mit Selbstbewußtsein betrete und er selbst sein wolle. Vor Allem bedarf sein Styl einer Umwandlung im Sinne neuerer heutiger Musik. Um das zu erreichen, lasse der Componist die großen Formen einstweilen bei Seite. Er versuche es, die Form mehr werden zu lassen, als sie zu Grund zu legen, und sich überhaupt von der Furcht vor der Formlosigkeit zu befreien. Wer einmal darüber Herr geworden ist, der kann ja gar nicht mehr formlos schreiben.

Ein näheres Eingehen in das Detail der Sätze können wir diesmal unterlassen. Für den Leser wird das Vorstehende genügen, um sich zu orientiren. Das Opus ist C. Reinecke gewidmet, die Auflage sehr schön; die Stimmen sind in der Clavierparthie nicht partiturmäßig aber hinreichend deutlich eingetragen.

Zur Biographie Mozart's.

O. Jahn erwähnt in seiner Biographie Mozart's (Bd. IV., Seite 689, Note 26) die in seinen Händen befindlich gewesene, aus den gerichtlichen Akten ausgezogene Verlassenschaft des Meisters, ohne sie aber vollständig mitzutheilen. Viele unserer Leser, namentlich Verehrer Mozart's, die sich für Details seiner Lebensstellung interessiren, werden es uns Dank wissen, wenn wir hier zur Ergänzung jener Jahn'schen Note die ganze „Verlassenschaftsabhandlung" mittheilen, die, wie der treffliche Biograph selbst bemerkt, einen „rührenden Einblick" in die einfachen häuslichen Verhältnisse Mozarts, sowie in seinen literarischen Besitz gewährt. Die Ortographie haben wir unverändert gelassen, überhaupt alles wörtlich aufgenommen; nur was in Parenthese steht, ist zur Erklärung manches unverständlichen Ausdrucks von uns beigesetzt.

Verlassenschaftsabhandlung.

1. Sperr-Relation,

von der Wittwe gefertigt besagt daß Herr Mozart k. k. Kapellmeister und Kammerkompositor alt 36 J. in der Wohnung Nr. 970 in der Rauhensteingasse (tl. Kaiserhaus) am 5. Dez. 1791 mit Hinterlassung einer Wittwe Konstanzia und zweier leiblichen Kinder: Karl 7 Jahr und Wolfgang 5 Monat alt, ohne Testament aber mit Hinterlassung des Heirathsbriefes dd. 3. Aug. 1782 gestorben ist. Als Gerhab (Vormund?) wird vorgeschlagen Michael Puchberg k. k. priv. Niederlagsverwandter (Genossenschaftsangehöriger) am hohen Markt im gfl. Walseggischen Hause.

2. Inventar und Schätzung.

	fl.	kr.
Bares Geld, womit die Leich- und andern Kösten bestritten wurden	60	—
Besoldungsrückstand beträgt von jährl. 800 fl.	133	20

An verloren sein sollenden Schulden:

1. Recognition (gerichtliches Anerkenntniß) dd. 23. Aug. 1786 von H. Franz Gilowsky an H. Erblasser über eine empfangene Landschafts-Oblig. pr.	300	—
Hr. Anton Stadler k. k. Hofmusikus wäre ohne obligo (sic!) schuldig bei	500	—
Summa	800	—

	fl.	kr.
An Silber 3 geringe Löffel	7	—
An Kleidungsstücken und Wäsche:		
1 weißtüchener Rock mit manchester Schillewste	6	—
1 blaulichter „ „ „ „	2	—
1 rothtüchterner „ „ „ „	1	30
1 detto von Angin	—	45
1 braun atlasene samt Hosen mit Seiden gestickt	3	—
1 schwarztüchen ganzes Kleid	1	30
1 mausfarber Kaput	4	—
1 zeichener „	1	15
1 blau tüchener Pelzrock	2	—
1 dto. kirin mit Belz ausgeschlagen	3	—
4 verfch. Westen samt Hosen	8	—
2 glatte Hütb, 3 paar Stifl, 3 paar Schuh	3	—
9 paar seidene Strümpfe	4	30
9 Hemmeter	6	—
4 weiße Halsbinden, 2 Bettleibl, 5 pr. Unterstrümpf	2	30

An Lein- und Bettgewand.	fl.	kr.
5 Tischtücher, 16 Servietten, 16 Handtücher	6	—
10 Leintücher	8	—
Das Ehe- und 1 Kinderbeth zur Nachricht.		
1 ord. Dienstbothen Beth	3	—
An Hausgeräthe im ersten Zimmer.		
2 harte Schublatkasten	11	—
1 Soffa mit Kanafas Uiberzuch, 6 dto. Seffel, zwei Stockerl	8	—
1 weicher Eckkasten, 1 Nachtkastel	1	—
1 Roleten, 2 Fürhäng	1	—
Im zweiten Zimmer.		
3 harte Tische	2	30
2 Diwan mit grablen Uiberzuch, 6 dto. Seffel	50	—
2 lagirte Thürkastl	3	—
1 Spiegl in vergoldeter Ram	12	—
1 ord. mitterer Luster	6	—
Die papierne Spallier allda	4	—
3 Figuren von Porzellain 1 dto. Dopf	5	—
Im dritten Zimmer.		
1 harter Tisch	1	—
1 grün tüchernes Billard mit 5 Baln und 12 tako einer Latern und 4 Leichter	60	—
1 eiserner Ofen mit Röhre	3	—
Im vierten Zimmer.		
1 hartes Tischl, ein Kanape von altem Tamast, 6 dto. Seffl	8	—
1 Rollschreibkasten	8	—
1 Uhr, ein Gehwerk in vergoldeten Kasten	5	—
1 Forte-Piano mit Bedal	80	—
1 Pratschen in Futeral	4	—
1 lagirter Schriftenkasten	1	8
2 weiche Bücherstelle	2	—
60 Stück versch. Porzellain	12	—
1 meßinges Merserl, 3 dto. Leichter	2	30
2 Koffehmühln, 2 Glasleichter, eine blechene Theekanl, eine lagirte Tazen, einige ord. Gläßer	3	—
In Vorhauß und Kuchl.		
2 weiche Tische, 1 alter dto. Garderobkasten, 1 Spanischwand	1	30
2 weiche Bethstätte, 1 Thürkastl und das übrig wenige Kuchlgeschirr	1	30
An Büchern und Musikalien.		
Diese betragen laut der Verzeichnis B	23	41

Summa des gesamtangegebenen Vermögens Fünfhundert neunzig und zwei Gulden neun Kreuzer . . . 592 9

Altum Wien den 9. Dez. 1791.

Josef Schlipfinger, als Zeuge.

LS. Dominic Cramer mp. Magistrat Sperrs- und Inventurs-Kommissär.

LS. Johann Pfeiffer mp. geschworner Mobilien-Schätzmeister.

Johann Georg Graseller, als Zeuge.

LS. Balthasar Müller geschworner Mobilien-Schätzmeister.

Verzeichniß B.

Verzeichniß und Schäzung der Bücher des verstorbenen T. Herrn Mozart kayl. Kapellmeister.

Nr.	In Quarto.	Schäzung. fl.	kr.
1	Maskow's Einleitung zu den Geschichten des deutschen Reichs, Leipzig 1763	—	7
2	Almanach, musikalischer für Deutschland, 1782—1783, 1784	—	9
3	Percy a Tragedy, London 778	—	6
4	Forestier illuminato della città di Venezia, c. fig. Venez. 765	—	7
5	Faustin 783	—	8
6	Der Gesellschafter, oder Sammlung unbekannter Anekdoten, Magdeburg 783	—	10
7	Magazin der Musik, von Cramer. 7 Bände, Hamburg 783	—	12
8	Friedrich's II. Königs in Preußen hinterlassene Werke 4 Bände 788	—	24
9	Weiser's lyrische Gedichte, 3 Thle. Leipzig 772	—	21
10	Atlas des enfans avec fig. illum. Amst. 760	—	10
11	Ovid's Trauerlieder, übersetzt von Lory	—	4
12	Molière's Lustspiele, 3. Th mit K. 753	—	6
13	Gesner's Schriften, 1. und 2. Theil, Zürch 762	—	15
14	Reisebuch, geographisch und topographisches durch alle Staaten der österr. Monarchie nebst der Reiseroute nach Petersburg durch Polen, Wien 789	—	20
15	Skizen aus dem Karakter und Handlungen Joseph II., 2 Thle. Halle 783	—	7
16	Sonnenfels gesammelte Schriften, 1., 2., 3., 4. Band, Wien 783	—	20
17	Smith's philosophische Fragmente über die praktische Musik, Wien 787	—	3
18	Punktirkunst, Leipzig 754	—	7
19	Ebert's Vernunftlehre, 774	—	3
20	Blumen auf den Altar der Grazien, Leipzig 787	—	15
21	Osterwald's Erdbeschreibung, Straßburg 777	—	12
22	Ebert's Naturlehre mit Kupf., Leipzig 775	—	7
23	Nebentheater, Leipzig 786, 6 Bände	1	30
24	Kinderbibliothek, kleine, 1., 2., 4., 5. Band, Hamburg 1783	—	12
25	Kleist's Werke, 2 Thle. Wien 765	—	7
26	Automathes or the Capacity of the human understanding, Lond. 761	—	12
27	Diogenes von Sinope, Karlsr. 777	—	7
28	Wieland's Oberon, Reutl. 781	—	7
29	L'Arcadia in Brenta, Col. 674	—	3
30	Braun's Götterlehre, Augsb. 776	—	6
31	Die Metaphysik in der Konnexion mit der Chemie, von J. Oetinger Schw.-Halle	—	10
32	Spengler's Rechenkunst und Algebra 779	—	5
33	Blumauer's Gedichte, Wien 784	—	15
34	Biblia sacra Coloniae 679	—	17
35	Phädon von Mendelsohn, Berlin 776	—	15
36	Kridel's europäische Reisen, 2., 3., 4. Thl.	—	6
37	Collection of some lettres, anecdotes, remarks etc. by W. Streit, 774	—	7
38	Schönberg's Geschäfte des Menschen, Zierde der Jugend und lehrreiche Gedanken in Begebenheiten, 3 Th.	—	9
39	Opera del Sig. Metastasio Tomo, 1., 2., 4., 5., Venezia 781	—	30
40	Sechs Komödienbände	—	36
41	Der lustige Tag, die Begebenheiten auf der Jagd, die Entführung aus dem Serail (3 Textbücher)	—	6
	Musikalien.		
42	L'Endimione, Serenada dal S. Mich. Haydn, 2 vol. Mspt.	—	40
43	Prologus del S. M. Haydn, Fol.	—	24
44	Litania de Venerabili Sacramento di S. Haydn	—	24
45	Sei Fughe, Preludie per Organo, dal S. Albrechtsberger, Fol.	—	15
46	Jesus der Sterbende, ein Oratorium von Rosetti, Fol. Wien	1	—

Nr.		fl.	kr.
47	Die Dorfdeputirten, in Musik von Schubauer, Fol. Mannheim	—	17
48	Symphonie grande periodique en plusieurs Instrumens par Mozart, fol. Vienne	—	24
49	Concerti a Quatro di S. Leo	—	12
50	Le Barnvelt français, Comedie en music	—	17
51	Concert pour le Clavecin ou piano forte par Hofmeister	—	12
52	VIII. Fughe per l'organo dal Pasterwiz	—	12
53	Motetten und Arien, vierstimmige in Partitur von Hiller, 1 Thl. Leipzig 776	—	62
54	S. Bach's Clavierübungen, 2. Thl. Mspt.	—	12
55	Poloneso con variazione del A. Wohanka	—	7
56	Ariette avec variations pour le Clavecin par Mozart Nr. 2 und Nr. 9	—	12
57	Grand Concert pour le Clavecin par Mozart	—	20
58	Terzetto del S. Gassman, Mspt.	—	10
59	Labyrinth, klein harmonisches von Bach	—	10
60	Quintette del Figaro, Mspt.	—	15
61	Winterlieder für Kinder und Kinderfreunde, Wien 791	—	20
62	Zemire et Azor, Comedie Ballet, Mspt.	—	17
63	Arianna a Naxos Cantata par G. Hayden	—	20
64	Sonates II pour le fortepiano par Duschek	—	15
65	Partition du diable à quatre par Chev. Gluck, Mspt.	—	17
66	— — des Airs del'Arbre enchanté, Opera comique par Chev. Gluck, Mspt.	—	15
67	Musikpränumeration, Hofmeisterische, 22 Hefte	4	30
68	Lieder fürs Klavier, von K. Friberth, 3. Sammlung Wien 780	—	10
69	Sonati sei a violino solo col Basso, composte di Fr. Ostad	—	20
70	Cantate über Gellert's Lieder: ich komme vor dein Angesicht, von Doles, Leipzig 780	—	12
71	Fantasie et Sonate pour le fortepiano par Mozart	—	12
72	Verschiedene einzelne Musikalien	1	30
73	Blätter, dramaturgische, von Knigge, 2 Theile, Hannover 789	—	6
	Verschiedene Miscellanea	—	15
	Summa	23	41

Johann Georg Binz mp.,
Bücherschätzmeister.

Verzeichniß

deren nach Absterben meines Ehegattens Wolfgang Mozart für ihn 1792 bezahlten Conti:

Es erschienen:	Schneider	282	fl. 7 kr.
	Tapezierer	208	„ 3 „
	Apotheker	139	„ 30 „
	Kaufmann	87	„ 22 „
	Handelsmann	59	„ — „
	Apotheker	40	„ 53 „
	detto	34	„ — „
	Schuster	31	„ 46 „
	Schneider	13	„ 41 „
	Kaufmann	12	„ 54 „
	Chyrurg	9	„ — „
	Summa	918	fl. 16 kr.

Dr. Niklas Ramor als gerichtl. aufgestellter Curator, der meine Kinder Karl und Wolfgang Mozart als einzigen Intestaterben ihres Vaters erklärt sich in deren Namen zur Verlass. bedingt als Erbe. Praes. 2. März 1793.

Dr. N. Ramor bittet die Verlass. einzuantworten, da seine Kuratels-Expensen durch die Wittwe sichergestellt wurden und keine Abhandlungsgebühren ausständig sind. Praes. 19. Aug. 1793.

Vermögens-Ausweis des Erblassers (von Dr. N. Ramor gefertigt):

Aktivstand: . . . . . 592 fl. 9 kr.

Passivstand:

Von der Wittwe bezahlte Krankheits- und Leichenkosten und andere Unkosten mit . . . 918 fl. 16 kr.

Vermöge Heiraths-Contract hätte die Frau Wittwe zwar an dem auf Ueberleben stipulirten Heirathsgut und Wiederlage 1500 fl. zu fordern; nachdem selbe aber die richtige Zuzahlung des Heirathsguts nicht erwiesen hat, so können auch ihre Heirathssprüche nicht in Abzug gebracht werden.

Außer diesen zwei hier berührten von der Frau Wittwe bei der laut Edict D fürgewesten Einberufungs-Tagsatzung angemeldeten Posten hat sich laut Relation E sonst kein Gläubiger gemeldet. (Besonders wichtig!) Wien 1. März 1793.

Die Wittwe erlegte noch für ihre 2 Söhne als väterliches Erbgut 400 fl. zu Gerichtshanden und so wurde ihr die Verlassenschaft eingeantwortet.

NB. Die Einberufung der Gläubiger ist datirt vom 17. Februar 1792, der Anmeldungstermin 19. März. Die Relation, daß blos der Bevollm. der Wittwe die obigen 2 Posten anmeldete, ist vom 29. März 1792.

Correspondenzen.

Coblenz. August 1861.

S. Der heiße Sommer, nach außen ein so buntbewegtes Leben zeigend, ist für die Musik gänzlich saison morte. Vom Orte selbst könnte ich nur über das Concert des Ophikleidenvirtuosen Colosanti (!) berichten, was ich jedoch als dem Folgenden zu eigenartig entgegenstehend hier übergehen muß. Ich bitte daher den Leser, mir nach dem Landstädtchen Brühl bei Köln zu folgen, wo am 21. August der Nied.-Rheinische Lehrer-Gesangverein sein diesjähriges Gesangsfest feierte. Wie der Verein sich ein ernstes Ziel, die Pflege der altkatholischen Kirchenmusik, vorgesetzt, seine alljährliche Festfeier eine kirchliche ist, so war die diesjährige eine besonders ernste: eine Seelenmesse für „die verstorbenen Lehrer, Mitglieder, Freunde und Gönner des Vereines." Der Chor von etwa 500 Stimmen bestand aus den Lehrern des Vereins, den Zöglingen des Brühler Lehrer-Seminars und — 260 Dorfschulkindern, denen insgesammt die oberste Stimme zugetheilt war, also daß diese den Sopran (resp. 1. Alt) übernahmen, die ersten Tenore, den Alt u. s. w., beim Miserere von Allegri, wo 2 Soprane angewendet sind, war der Kinderchor in erste und zweite Stimmen zertheilt. Außer einem einstimmigen Choral für den Männerchor wurden bei der Messe (a capella) gesungen: 1. Kyrie, 5stimmig von Palestrina; 2. Dies irae, 4stimmig von Asola: 3. beim Offertorium Domine Jesu Christe, 5stimmig von Palestrina; 4. Sanctus, 5stimmig von demselben; 5. nach der Wandlung „Herr Jesu Christ", für 4 Singstimmen harmonisirt von Tongler; 6. Agnus Dei, 5stimmig von Palestrina; nach der Messe Miserere 4- und 5stimmig von Allegri; 7. Kyrie und Libera me Domine von Palestrina *).

Sämmtliche Gesänge wurden unter der umsichtigen Leitung des kgl. Musikdirektors Tongler, welcher auch den auf Kosten des Vereins gedruckten Stimmen die nöthigen Vortragsbezeichnungen mit feinem Verständnisse hinzugefügt hatte, vortrefflich ausgeführt, manche, was Sicherheit, reine Intonation und frommen Ausdruck betraf, besser, als wir sie sonst von „gebildeten" Dilettantenvereinen gehört. Mag auch, wie wir fest überzeugt sind, die Wiedereinführung des Palestrina-Gesanges in die Kirche zur Wiederbelebung kirchlichen Sinnes und wahrer Andacht in unserer Zeit wenig beitragen, der Verein erwirbt sich durch die wiederholte Vorführung hoher Meisterwerke ein unsch ätzbares Verdienst. Die, trotz der vom Trienter Concil geforderten Verständlichkeit des Wortes, fast beständige Stimmentheilung läßt die heutigen Vorträge Palestrina'

*) Die Gesänge Palestrina's waren der Römischen Racolta di musica sacra, das Dies irae der Musica sacra von Proske entnommen, das Miserere (abgekürzt) nach einer Abschrift gedruckt.

scher Gesange selten von einer blos technisch correcten zu der innerlich beseelten Ausführung gelangen, wie sie Palestrina bei seinem Sängerchore wohl erwarten dürfte. Wo diese aber erreicht wird und die Reflexion dem Genuß weichen muß, da schwindet alle Erdengröße. Daher standen im Sanctus und Agnus Dei, wo der Chor ganz in die Stimmung der Composition eingegangen war, seine Vorträge auf fast künstlerischer Höhe. Großartig war besonders das in voller Harmonie einherschreitende Sanctus, ganz „in excelsis" und voll niederwerfender Majestät.

Von allgemeiner, überwältigender Wirkung war aber das Miserere von Allegri! Gegen alle oft wiederholten Herabsetzungen dieses herrlichen Werkes könnte schon die Thatsache reden, daß der junge Mozart dasselbe nach zweimaligem Anhören heimlich niederschrieb und wie einen Schatz entführte. Die Ceremonien der Sixtinischen Kapelle, mit denen verbunden es den blasirtesten Sinn und das verstockteste Herz allmächtig ergreifen muß, mögen seinen Weltruf gefördert haben, seinen Werth trägt es in sich selbst. Höchst sparsam figurirt, voll Gesang und Ausdruck tönt immer wieder, wie ein düsteres Verhängniß vorüberschreitend, zwischen die einzelnen 5- dann 8stimmigen Chorsätze die dumpfe, eintönige Psalmodie, bis bei dem letzteren Verse „Tunc imponent super altare tuum virtutos" die prachtvolle 9stimmige Harmonie aufsteigt, wie die Alles einende ewige Versöhnung, die alles Erdenleid vergessen macht.

Das Dies irae von Asola ist uns leider entgangen, da wir erst während der Predigt am Orte eintrafen. Der kirchlichen Feier folgte ein einfaches Festessen, bei dem mehrere 4stimmige patriotische und gesellige Lieder vorgetragen wurden. Wie der Festredner, Regierungs- und Provincialschulrath Lucas hervorhob, sind dem Vereine durch Schenkung des vorigen Königs die sämmtlichen gedruckten Werke Palestrina's kürzlich übermacht worden.

Schließlich geben wir nach der Zusammenstellung von E. Naumann in Nr. 18 der „Neuen Berliner Musikzeitung" eine kurze Uebersicht der vom Vereine seit seiner Gründung (1847) in der Brühler Seminarkirche vorgeführten Tonwerke. 1847: eine alte einstimmige Choralmesse Gaudeamus, nach derselben deutsche Choräle und die Motette „Herrlich ist Gott" von B. Klein; 1848: eine aus alten deutschen Chorälen zusammengestellte Messe und das Ambrosianische Te Deum; eine in ähnlicher Weise zusammengestellte 4stimmige Messe und nach derselben alte lateinische Vespergesänge; 1850: die Missa ad imitationem cantilenae „Douce memoire" von Orlandus Lassus und der Psalm „Domine, Dominus noster" von Josquin des Prés; 1851: ein 4stimmiges Sicut cervus, ein 5stimmiges „O beata et gloriosa Trinitas" und ein 2chöriges Pater noster von Palestrina, ein Salve Regina von O. Lassus und ein 3chöriges Magnificat von Andrea Gabrieli; 1852 ein 4stimmiges „O sacrum convivium" von Felice Anerio, 4stimmige in der Aachener Stiftskirche gebräuchliche alte Psalmen, ein Salve Regina von Palestrina, der 7stimmige nur für Männerstimmen componirte Psalm „Exaudi Deus" von Giovanni Gabrieli; 1853: die 6stimmige Missa papae Marcelli von Palestrina und ein Ave Maria von Arcadelt; 1854: dieselbe Messe, ein 6stimmiges Lied von Eccard, ein „Alma redemtoris" und ein 5stimmiges „Jubilate Deo" von Palestrina: 1858: „Christus factus est" von Palestrina, „Domine non suae dignus" von Vittoria und „In nomine Jesu" von Handl (Gallus); 1858: die Messe „Dixit Maria" und der Psalm „Cantate Domino" von Leo Hasler, und ein 8stimmiges Ave Regina von Anerio; 1860 alte deutsche Lieder, Cantate Domino von Pisari und ein Te Deum von Anerio.

Nachrichten.

Der Leipziger „Neuen Zeitschrift" u. s. w. wird aus Sondershausen berichtet: In dem kurzen Zeitraume von drei Tagen akustierte Hr. Hofrath Kette aus München sämmtliche Streich-Instrumente der fürstlichen Hofkapelle zu Sondershausen, wie er dieses auch in Coburg und Meiningen gethan. Alle Instrumente haben nach der Behandlung im Tone wunderbar gewonnen. Erhöhter Klang, größere Kraft und Tragweite, verbunden mit der leichtesten Tonerregung, wie auch eine überraschende Gleichmäßigkeit in der Ton-Scala waren die schönen Resultate der akustischen Operation. Die Unterzeichneten halten sich dem geistreichen Herrn Erfinder zum größten Danke verpflichtet, und indem sie die Wahrheit dieser wunderbaren Erscheinung durch ihre Namens-Unterschriften beglaubigen, fühlen sie sich gedrungen, die schöne Sache hiermit öffentlich zu empfehlen. (Folgen die Unterschriften des Oberhofmarschalls, Hofcapellmeisters, Concertmeisters und mehrerer Kammer- und Hofmusiker). Dieselbe Zeitung bringt eine Anzeige von Carl Gollmick in Frankfurt a. M. folgenden Inhalts: Der Text zu einem Oratorium, dessen Hauptmotive Felix Mendelssohn-Bartholdy mir kurz vor seinem Tode angegeben, ist seit jener Zeit unbenützt geblieben, und nun für Componisten zur Anschauung oder Bestellung bereit. Gleichzeitig biete ich denselben die jüngsten Producte meiner Feder an, welche in zwei Texten zu einer großen-heroisch romantischen Oper aus der englischen Geschichte, und zu einer den Abend ausfüllenden Conversations-Oper aus dem Spanischen bestehen.

H. Berlioz's „Trojaner" gelangen nun in Paris doch nicht zur Aufführung. Der Componist hat vom Staatsminister den Bescheid erhalten, „daß es für jetzt nicht zweckdienlich scheine, zu prüfen (!) ob es nützlich sei, die Partitur der „Trojaner" einzustudiren."

Neuesten Nachrichten zufolge hätte Fr. Liszt in Weimar blos einen „Urlaub" genommen.

Ueber die Feier des goldenen Amtsjubiläums des berühmten Hoforganisten Johann Schneider in Dresden berichtet das „Dresdner Journal" vom 22. und 23. August ausführlich. Wir entnehmen diesem Bericht Folgendes: „Freunde, Verehrer und Schüler hatten Nichts versäumt, dem hochverehrten Jubilar, der als Mensch wie als Künstler der allgemeinsten Liebe und Hochachtung sich erfreut, ihre Huldigung darzubringen. Bei seinem Eintritt in den Saal wurde er durch die Dreyßig'sche Singakademie mit einer Motette von Schulz empfangen. Herr Hofprediger und Consistorialrath Dr. Käuffer sprach hierauf Worte der Weihe und des Segens, denen ein Chorgesang von J. Schneider mit untergelegtem Text von J. Zschaler sich anreihte. Bereits am frühen Morgen war dem Jubilar von seiner Majestät dem Könige Johann das Ritterkreuz des Albrechtsorden durch die Herren Hofprediger Dr. Langbein und Dr. Käuffer überbracht worden, und Letzterer ergriff nochmals das Wort, um ihm im Auftrage der philosophischen Facultät der Universität Leipzig das Ehrendiplom eines Doctors der Philosophie zu überreichen. Hierauf wurde der Jubilar von verschiedenen Deputationen begrüßt, zunächst von den hiesigen Organisten, welche ihm eine Votivtafel überreichten; ferner von den ehemaligen Kapellknaben und dem Comité der „Johann-Schneider-Stiftung" — diese dem Jubilar zu Ehren gegründete Stiftung hat den Zweck, elternlosen Lehrersöhnen, die sich der Musik und namentlich dem höhern Orgelspiele widmen wollen, ein Stipendium zu gewähren. Nach erfolgter Uebergabe der Stiftungsurkunde an den Jubilar wurde er noch begrüßt von dem Vorstande des sächsischen Pestalozzi-Vereins. Nach dem Gesange eines Psalms von G. Merkel nahten sich dem gefeierten Tonmeister Deputationen von dem prädagogischen Vereine, von dem hiesigen Tonkünstlervereine, welcher ihn zu seinem Ehrenmitgliede ernannte, von den Organisten Leipzigs und von Görlitz — Städte, in denen Jubilar früher gewirkt hatte. Dem Vortrage einer Hymne von O. Kitzler schloß sich Seminardirector Dr. Schütze aus Waldenburg an, um Grüße von den nahen und fernsten Schülern zu bringen und dem Gefeierten ein „Jubel-Album" zu überreichen, welches eine reiche Anzahl Originalcompositionen für die Orgel enthält. Der Jubilar ergriff nun selbst das Wort, brachte mit Begeisterung und jugendlicher Frische ein Hoch auf Se. Majestät den König aus, der ihm wieder einen neuen Beweis der Huld und Gnade gegeben, und ein zweites auf alle Diejenigen, die ihm diesen Tag zu einem so erhebenden Festtage gestaltet hatten. Ein Gesang von Fr. Baumfelder schloß die würdige Feier." Den Tag darauf fand ein solenes Festmahl statt, bei dem es ebenfalls nicht an wohlverdienten und rührenden Auszeichnungen gefehlt hat.

Die am 20. August in Cassel zur Aufführung gekommene neue Oper von Reiß „Otto der Schutz" hat einen sehr ehrenvollen Erfolg gehabt. „Es ist eine solide, fein durchgearbeitete Musik, vorherrschend lyrischen Charakters, welche nicht so sehr durch frappante Effekte als eine Reihe von instrumentalen und gesanglichen Schönheiten wirkt, die auf einem echt deutschen Style beruhen." So meldet die Nrs. Musikzeitung.

Der „deutsche Bühnenverein" zählt gegenwärtig folgende Bühnen zu

Mitgliedern: Berlin, Braunschweig, Bremen, Breslau, Dessau, Dresden, Frankfurt a. M., Hamburg (mit 2 Theatern), Hannover, Karlsruhe, Kassel, Koburg-Gotha, Königsberg in Preußen, Leipzig, Mannheim, Meiningen, Prag, Schwerin, Stuttgart, Weimar und Wiesbaden. — Warum, so lautet die Frage wohl jedes Gebildeten, schließt sich Wien aus?! —

Ueber die Tonkünstlerversammlung in Weimar wird uns geschrieben, daß man in der Probe zum 3. Concert „das interessante Schaufspiel hatte, Dräfeke seinen entsetzlichen Hymnus „Germania“ selbst dirigieren zu sehen, so daß Niemand aus dem Takt klug werden konnte, und Liszt's und Wagner's reaktionäres (!!) Kopfschütteln über dieses neudeutsche Produkt zu beobachten; ein Marsch desselben Componisten war fast noch entsetzlicher und erregte geradezu Heiterkeit.

Am 18. August starb Dr. Julius Rozsavölgyi, Chef der Pester gleichnamigen Musikhandlung, von welchem gerühmt wird, daß er nicht nur die ungarische Musik, sondern auch die deutsche in seinem Vaterlande gefördert habe.

Die Partitur von Fr. Liszt's „Faust-Symphonie“ ist bei J. Schuberth & Comp. erschienen.

Das zweite Heft der M. H. Schmid'schen Abhandlungen: „Gesang und Oper“ ist erschienen und enthält abermals viele treffliche Bemerkungen über den wichtigen Gegenstand. Da dieselben von mehreren Zeitungen schon vielfach ausgebeutet, ja vollständig abgedruckt worden sind, so werden wir in einer der nächsten Nummern den Standpunkt des Verfassers, seine Grundanschauungen einer gründlicheren Untersuchung unterziehen. Einstweilen sei das Schriftchen allen Musikfreunden empfohlen.

Die „Reisebriefe“ von F. Mendelssohn, deren Erscheinen in der vorigen Nummer angezeigt wurde, sind von höchstem Interesse, indem sich darin der persönliche und künstlerische Charakter des Meisters im hellsten Lichte zeigt. Wir kommen ausführlicher darauf zurück, und können nur jedem Musiker und Musikfreunde dringend rathen, diese kostbare, 340 Druckseiten ausmachende Verlassenschaft sich sofort anzueignen.

Ein großes Musikfest, angelegt in den nur in England herkömmlichen und durchführbaren riesigen Verhältnissen, fand am 27., 28., 29. und 30. August in Birmingham zum Besten des dortigen Haupt-Hospitals statt. An jedem der genannten Tage fanden 2 große Concerte statt, von denen das eine immer um 11½ Uhr Morgens, das andere um 8 Uhr Abends begann. Zur Aufführung kamen folgende Werke: Am 27. Morgens „Elias“ von Mendelssohn, Abends „gemischtes Concert“, dessen Programm 22 Nummern enthielt. Am 28. Morgens „Samson“, von Händel, Abends „die Schöpfung“, von Haydn; am 29. Morgens „Messias“, von Händel, Abends „gemischtes Concert“; am 30. Morgen „die große Messe in D“, von Beethoven, das Motetto „Alma Virgo“, von Hummel, und „Israel in Egypten“, Oratorium von Händel, Abends: „Judas Makkabäus“, von Händel.

Die Gesangs-Solis waren in den Händen der Damen: Titjens, Rudersdorff, Lemmens-Sherrington, Adelina Patti, Sinton Dolby und Palmer, sowie der HH. Sims Reeves, Montem Smith, Giuglini, Santley und Belletti. Außerdem wirkte die Pianistin Miß Arabella Goddard und der Organist Stimpson mit. Die artistische Leitung war Herrn Costa übertragen. Das Orchester zählte 140 Instrumentalisten, der Chor 340 Männer- und Frauenstimmen.

In Jena kam am 25. Juli Händel's „Josua“ unter Leitung des Musikdirektor Naumann zur Aufführung. Die Soli wurden gesungen von Frl. Beste aus Bremen, Frl. Marczoll aus Leipzig und den Herren Stud. Stark und Siehr, die Chöre von der Jenaer Singacademie und Liedertafel; das Orchester hatte von Weimar und Leipzig wesentliche Verstärkung erhalten, so daß der Gesammteindruck, bei der ahnehin so wohlgeeigneten Localität der sogenannten Collegienkirche, ein recht günstiger war. —

Bei dem steiermärkischen Musikverein ist die Stelle eines artistischen Directors mit dem Jahresgehalte von 600 fl. Oest. Währ. zu besetzen. Die Dauer des bezüglichen Vertrages ist auf 3 Jahre (und stillschweigende Erneuerung auf jedes fernere Jahr mit dem Rechte der gegenseitigen Kündigung binnen 6 Monaten vor Ablauf des Schuljahres) bestimmt. Bewerber um diese Stelle wollen an die Direction des steiermärkischen Musikvereins (Gratz, Burggasse Nr. 9, 2. Stock.) bis Ende October d. J. ihre Competenz-Gesuche einsenden, und in denselben ihre Befähigung nachweisen. Nähere Auskunfte über allfällige Anfragen ertheilt die Direction.

Auch das kleine reizend am Fuß des Semmering und des Schneeberg gelegene Gebirgsstädtchen Gloggnitz hat seit 5 Jahren seine „Liedertafel“ und diese gab am 1. September „ein Gründungsfest“, wobei, da doch der kleine aus etwa 20 Personen bestehende Verein allein kaum im Stande gewesen wäre ein zahlreiches „gemischtes“ Publikum durch viele Stunden zu unterhalten, noch eine Militärkapelle beigezogen wurde. In so kleinen Orten bildet neben der nicht immer besonders vollkommenen Kirchenmusik der Gesang die einzige Verknüpfung mit der edlen Tonkunst, und er ist daher, mögen die betreffenden Regungen und Leistungen noch so primitiver Natur sein, willkommen zu heißen. Die Herren singen, die Damen hören zu, bekommen endlich selbst Lust zu singen; es bildet sich nach Jahren ein kleiner gemischter Gesangsverein, und — „man weiß nicht was noch werden mag.“ — Das Programm brachte an Gesangsnummern selbstverständlich Alt und J. Otto, aber auch Kalliwoda (das deutsche Lied), Storch und Mendelssohn. Die Militärkapelle machte sehr viel in Verdi und andern „gefälligen“ Meistern. Als Dirigenten des kleinen aber tapferen Vereins nennen wir schließlich Herrn Oberschullehrer Kerschbaumer. — Der freundliche Leser, der sich etwa wundert, wie eine Notiz über ein so bescheidenes Musikfestchen sich in die Spalten dieser Zeitung verirrte, wisse, daß der Schreiber derselben von der kräftigen Glogginzer Luft im Sommer Erholung von den Dünsten der Wiener Concertsäle zu holen pflegt, und daher zum Dank auch von tongebenden Erschütterungen jener „kräftigen Luft wollte einmal Erwähnung thun S. B.

Musikalienanzeiger.

Für Orchester.

S. Jadassohn, op. 24 Symphonie in C. für Orchester. Partitur und Orchesterstimmen. Verlag von Siegel in Leipzig.

Für Streichinstrumente.

F. David, op. 39. Dur und Moll. 25 Etuden u. s. w. zweites Heft. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

A. P. F. Boëly, op. 23. 4. Tria in F. Moll für Violin, Viola und Cello. Verlag von Richault in Paris.

A. P. F. Boëly. Vier Quartette für zwei Violinen, Viola und Cello. Derselbe Verlag.

F. Fémy, Quartett in C. Nachgelassenes Werk. Derselbe Verlag.

F. J. Fétis, Erstes Quintett in A. Partitur und Stimmen. Verlag von Schott in Mainz.

G. Goltermann, op. 30, 2. Concert in D-moll für Violoncello mit Orchester. Verlag von André in Offenbach.

A. Rubenson, op. 2. Quartett. Verlag von Siegel in Leipzig.

Für Pianoforte mit Begleitung.

J. J. Aßmayer, op. 70. Elegie für Violine und Clavier. Verlag von Wessely und Büsing in Wien.

B. Damcke, op. 43. Sonate in D. für Clavier und Violine (od. Cello). Verlag von Richault in Paris.

Jos. Franz, op. 41. Zweites Concert in F. für Clavier mit Begleitung von Streichinstrumenten. Derselbe Verlag.

Fr. Kiel, op. 16. Sonate in D-moll für Clavier und Violine. Verlag von Schlesinger in Berlin.

A. Oechsner, op. 21. Quartett in Es für Clavier, Violine, Viola und Cello. Verlag von Richault in Paris.

B. Scholz, op. 14. Sonate in F. für Clavier und Violoncell. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

C. Tingry, op. 70. Sonate alla Capricciosa in E. für Clavier und Violine. Verlag von Richault in Paris.

Ferd. Hiller. Zur Guitarre. Impromptu. Verlag von Kistner in Leipzig.

Für Pianoforte zu vier Händen.

A. P. F. Boëly, op. 29. Quartett in G. Arr. vom Verfasser Verlag von Richault in Paris.

B. Damcke, op. 44. Grande Sonate in D. Derselbe Verlag.

Th. Gouvy, op. 25. 4. Symphonie in D-moll. Arr. vom Verfasser. Derselbe Verlag.

S. Jadassohn, op. 24. Symphonie in C. Verlag von Siegel in Leipzig.

Für Pianoforte allein.

Ad. Blanc, op. 32. Zweite Sonate in B. Verlag von Richault in Paris.

Chr. Fink, op. 11. Sonate Nr. 1 in A. Verlag von de Vletter in Rotterdam.

S. Jadassohn, op. 23. Studien, Heft 1 und 2. Verlag von Siegel in Leipzig.

F. G. Janlen, op. 26. Zwei Fantasiestücke. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

H. Marschner, op. 33. Drei Sonatinen Nr. 1 in C. Neue Ausgabe. Verlag von Hofmeister in Leipzig.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 37. Wien, 16. September 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 803. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Wittwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 5 Silberge. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Beethoven's E-moll-Quartett, op. 59. — Recensionen. — Reisebriefe von Mendelssohn. — Correspondenz aus Brüssel. — Nachrichten. — Berichtigungen. — Briefkasten.

Beethoven's E-moll-Quartett, op. 59 *).

Von **S. Bagge.**

Dieser Tage schlug ich meine Partitur von Beethoven's Quartetten auf, und traf zufällig das Rasumowsky'sche in E-moll. Ich höre es seit vielen Jahren jeden Winter gewiß wenigstens einmal, wenn nicht vom Hellmesberger'schen Quartett, so doch entweder bei einer besonderen öffentlichen Veranlassung, oder privatim. Als Violoncellist habe ich es seiner Zeit wohl hundertmal mitgespielt und kann daher mit Recht sagen, daß ich jeden Ton darin kenne. Nun ist man nur allzusehr geneigt Das, was sehr bekannt ist, längere Zeit liegen zu lassen und sich neueren Eindrücken zuzuwenden. Selbst ein Göthe konnte zur Verwunderung und nicht immer zur Freude seiner Nächststehenden nicht zu lange bei einer Sache verweilen, es trieb ihn sich im Reich der Natur und Wissenschaft überall umzusehen, wo ihm noch irgend ein Gebiet zu denken gab.

Wie es nun kommen mochte, daß mich die so sehr bekannten Notenköpfe diesmal ganz besonders fesselten: kurz ich konnte nicht loskommen und las und spielte fort und fort, wobei mich namentlich das Adagio in unsäglicher Weise anzog. Zwischen durch konnte es nicht fehlen, daß mir kuriose Fragen durch den Kopf schossen; regt doch jedes Wunderwerk immer wieder neu die Frage an: Wie konnte doch Das entstehen, und wo steckt denn nur das Geheimniß der unsäglichen Wirkung?! Man sucht überall das Besondere, und findet doch nur das Einfachste von der Welt; höchstens daß da und dort einmal von irgend Etwas Anwendung gemacht ist, was gerade an dieser Stelle frappirt. Wer je selbst componirt hat, weiß zu welcher erdrückenden Höhe diese Frage in ihrer Unlösbarkeit heranwachsen kann. Das Eine aber wurde mir diesmal vollständig klar, daß man über dem gewaltigen und unergründlichen Gehalt Beethoven'scher Tongedanken lange Zeit so verblüfft gewesen ist, die merkwürdige Einfachheit derselben, die Natürlichkeit ihrer Struktur nicht gewahr zu werden. Man erschöpfte sich in Muthmaßungen, was das Alles nur bedeuten solle, man schrieb Gedichte und Romane darüber, und ersann die tollsten Analogien. Das Alles ist erklärlich, konnte kaum anders sein. Beethoven's Musik stürt alle Winkel des Nerven- und Seelenlebens so gewaltig auf, daß, wer der schließlichen großen Erhebung nicht fähig ist (die das endliche Resultat jedes seiner Werke, seiner gesammten Produktion), bei dem Bestreben jedes Einzelne zurechtzulegen und die aufgeregte Fiber über die Ursache ihrer Erregtheit zu befragen, leicht halb verrückt werden und in Paradoxen zu sprechen beginnen kann. Wir sehen heutzutage die Früchte dieser Bemühungen den Schleier zu Saïs zu lüften. Um so wunderbarer muß Einem zu Muth werden, wenn man einmal so recht klar sieht, wie auch das Incommensurable, das Unbegreifliche in der einfachsten Form enthalten sein kann, zu zumeist „in dieser ausgesprochen ist. Völlig komisch und zum Lachen reizend muß es uns dann vorkommen, wenn wir sehen, mit welcher ängstlichen Sorgfalt man jede kleine Abweichung von dem Gewohnten notirt, zerlegt und darüber theoretisirt und ästhetisirt, wohl gar aus den Ingredienzien solcher Schnurren eine neue Kunst zu brauen sucht. Ihr seid doch insgesammt „betrogene Betrüger", die ihr auf diesem Weg das Vorhandene zu erreichen oder zu überbieten sucht; ihr habt keine Ahnung, in welcher Naivetät und Schlichtheit das Größte wie von selbst entsteht, allen euren philosophischen, theoretischen und ästhetischen Kram verlachend!

Und nun sehe man einmal z. B. dieses E-moll-Quartett genau an. Es gehört bekanntlich in jene Schaffens-Periode des Meisters, wo er, bereits in voller Selbständigkeit sich bewegend, frei und groß wie ein König dichtete, und noch nicht in die entsetzliche Nacht des Geschicks untergetaucht war, aus welcher Keiner ohne bleibende Spuren wieder aufkommt und trüge ihn sein Adlergefieder wieder empor bis zu den Sternen. Noch ist in op. 59 Beethoven's Geist nicht unduldsterr, sein Gemüth hat nicht nöthig sich mit Gewalt und in abenteuerlichen Sprüngen von den bösen Geistern loszumachen, die ihn gefangen nehmen wollen. Tief steigt er mit seinen Tönen in den Schacht unserer Seele, sie mächtig erschütternd, aber nicht folternd; und in gewaltigem Flug reißt er uns in die Höhen seiner eigenen Erhabenheit. Man wird den Rasumowsky'schen Quartetten nicht den Vorwurf machen können, daß sie minder tief, minder inhaltsreich, minder frei seien als die „allerletzten"; ebenso wenig wird man sie zu den „unverständlichen" rechnen können, ohne sich selbst das Zeugniß mangelnden einfachsten Verständnisses auszustellen. Hätte Beethoven weiter nichts geschrieben als diese drei Quartette, kein wesentlicher Zug seiner Natur wäre uns verloren gegangen, man müßte denn das unschuldsvolle Lächeln der Kindheit vermissen, wie es einige seiner früheren Werke enthalten; Beethoven war eben nicht bestimmt in Arkadien verweilend uns blos die Schäferklänge von dort zu vermitteln.

Ich will jetzt hauptsächlich über das Juwel von einem Adagio eingehender mich auslassen, welches den zweiten Satz des Quartetts bildet *). Wenn ich von einem unserer Fortschrittsmänner doch nur ein einziges Stück zu sehen bekäme, was in so einfach schlichten Tönen eine solche Unendlichkeit der Gedanken, eine solche Echtheit und Ehrlichkeit des inneren Menschen ausspräche, ich wollte ja gern devotest mich beugen vor der neuen Größe. Man sagt uns freilich: „Eben weil wir wissen, daß wir dergleichen nicht machen können **), man

*) Eine Zeitlang hat man durchaus dem Adagio den 3. Platz anweisen wollen, und jeden Componisten „Zopf" gescholten, der es wagte sein Adagio hinter das erste Allegro zu setzen.

**) Spohr, Mendelssohn, Schumann, Gade u. A. haben doch annähernd Treffliches und zugleich Neues „geliefert"!

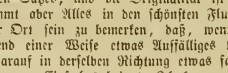
*) Die Fortsetzung des Artikels: „Zur Geschichte der Orchester-Instrumente", die Streichinstrumente betreffend, tragen wir in einer der nächsten Nummern nach. Die Red.

darum versuchen wir Anderes." Ei, ihr Herren, wir sind einmal verwöhnt; die gnädige Göttin hat uns gewährt in ihren vielen Palästen bald da, bald dort uns anzusiedeln und die Pracht zu genießen; so wollen wir denn entweder in den alten fortleben, oder von neuen dann Gebrauch machen, wenn sie eben so schön oder noch schöner sind. Nun wollt ihr euch zu Bauherrn aufwerfen und sagt: „Solche Paläste zu bauen verstehen wir nicht mehr, aber wir wollen euch Anderes herstellen", und ihr baut recht phantastische aber baufällige Baraken! Wir danken gehorsamst und werden uns hüten unser Geld euch anzuvertrauen, so lange ihr uns nicht beweist, daß ihr wenigstens ein schönes, wohnliches Haus bauen könnt! —

Die Anlage unsers Adagios könnte nicht einfacher und „herkömmlicher" sein. Ein Thema von 8 Takten in Vorder- und Nachsatz gegliedert, fest in E-dur stehend, das nur durch ein paar chromatische Töne bereichert ist. Violine 2. und Viola wiederholen das ganze Thema Note für Note. Ein Nachsatz und Uebergang in die „Dominante." Wie altmodisch! Der Seitensatz und Schluß des Theils daselbst. Wieder ein Coda und das Thema in der 2. Violine; immer noch H-dur; im Nachsatz eine Wendung von H-moll nach D-dur. Ungehener einfach! Daselbst wieder das letzte Coda; im 3. Takt D-moll und Uebergang in das naheverwandte B-dur. Das Thema steht im Baß und steigt mit seinem ersten Motiv: immer einen Ton höher, während die drei andern Instrumente ein klagendes neues Motiv imitatorisch dagegen auftstellen. Das sieht ziemlich künstlich aus. Aber es ist doch sehr einfach. Das Fundament steigt immer eine Quinte aufwärts, von B nach F, C, G, D, A, E, H, Fis, Cis, — also im Quintenzirkel, jeden neuen Akkord, der einen halben Takt Adagiozeit einnimmt, zugleich als Tonart auffassend. Zuletzt bleibt die Harmonie in Fis-moll stehen und wendet sich dann im Quartschritt nach H. der Dominante von E, unserer Haupttonart. Nach einem Orgelpunkt das Thema in der ersten Violine, darüber die zweite, eine wunderbare Gegenmelodie (wenn man will Contrapunkt) ausführend, während das Cello jene schon im ersten Theil vorgekommene jetzt unten, also im doppelten Contrapunkt (wie gelehrt!) durchführt. Abermals der obige erste Nachsatz und darauf der Seitensatz in E-dur, der Haupttonart. Alles Folgende fast einfache Transposition (wie ärmlich!) bis nach dem (2.) Nachsatz, wo das Thema in neuer Behandlung auf dem Quartsext-Akkord von E-dur eintritt; alle vier Stimmen in geschlossener Phalanx, mit einem ungeheuren Stoß auf der je zweiten halben Note, der Baß in verzweiflungsvollen halbtönigen Schritten einhergehend. Welche excentrische Wirkung! Und doch: welche fabelhaft einfache Harmonik, wenn man sich nicht durch die Schreibart täuschen läßt, namentlich das erste c des Cello als bis liest, umgekehrt das bis im 5. Takt als c. Wir haben dann vor uns: E-dur, Cis-moll, Fis-moll und E-moll-dur, also lauter nächstverwandte Tonarten! Vielleicht könnte man eine Kunstregel daraus ableiten, etwa so lautend: Wenn auf der einen Seite (etwa der rhythmischen) etwas an sich Unnatürliches, durch eine besondere Intention Gerechtfertigtes vorgeht, so müssen die andern Seiten desto correcter und faßlicher sein, sonst entsteht Unnatur, Verschrobenheit, Häßlichkeit. — Der Ausgang des Adagios mit seinem reinen E-dur nach dem schmerzlicheren Moll-Dur wirkt versöhnend, beruhigend, durchaus wohlthätig.

Nun frage ich, ob wenn man einen so tiefen ergreifenden Inhalt, wie er in diesem Adagio unbestritten vorhanden, zugleich eine so entschieden eigenthümliche Individualität in so einfacher, längst festgestellter, vor Beethoven schon hunderten, ja tausenden verschiedenartigst gefärbter, den mannigfaltigsten Inhalt bietender Stücke zu Grunde gelegener Form aussprechen kann, ob es dann die „schablonenhafte Form" ist, an der die Schuld liegt, wenn wir heute nichts Neues zu Stande bringen, geeignet unsere Zuhörer ebenso sehr zu erwärmen, zu entzücken, sie hinzureißen in das Feuer tiefer und echter Begeisternng?!

Zu derselben Frage geben auch die andern drei Sätze dieses Quartetts, ja fast jeder von diesem Meister, berechtigte Veranlassung. Aber auch noch zu einigen Andern. Was gibt z. B. dem ersten Satz gleich von vornherein ein so eigenthümliches Gepräge? finden wir etwa nagelneue Akkordverbindungen, nagelneue melodische Wendungen? Ach nein, es ist Alles schon dagewesen, und wer sich die Mühe geben wollte in letzterer Hinsicht bei Mozart, Haydn und noch früheren Meistern nachzusuchen, er würde die ersten melodischen Phrasen einzeln da und dort auffinden. Das Thema enthält Tonika und Dominante, sonst nichts. Die Wiederholung in F scheint neu, die Akkordfolge, die Verwendung des F-Akkords in E-moll ist nicht neu. Und doch ist das Ganze neu, d. h. in dieser Zusammenstellung noch nicht dagewesen. Freilich hat Beethoven dabei schwerlich das Verfahren des Wagner bei der Fabrikation des Hohnunklus beobachtet, sondern sein Gedanke ist ihm wie ein Blitz in nächtliches Dunkel gefahren, und es ist hauptsächlich das Hinstellen des Gedankens, was gleich Anfangs frappirt und als neu erscheint; es ist als ob Beethoven sagen wollte: das ist mein Thema, darüber will ich jetzt mich weiter auslassen. Man versuche es, dieses Thema (d. h. eigentlich den Nachsatz):



sogleich weiterzuführen, nach Art eines längeren periodisch gegliederten Satzes, und die Originalität ist weg! Gleich darauf kommt aber Alles in den schönsten Fluß, und es dürfte hier der Ort sein zu bemerken, daß, wenn Beethoven in irgend einer Weise etwas Auffälliges producirt hat, er gleich darauf in derselben Richtung etwas fast Populäres, wenigstens ganz Einfaches bringt. Ich komme hier noch einmal in Kürze auf das Adagio zurück und erinnere an den Nachsatz des Themas. In dem letzteren eine wunderbare von der Naturharmonie abweichende Harmonisirung, die beinahe an Kirchentonarten erinnert (das Fundament der ersten 4 Melodienoten steigt immer eine Quinte: E, H, Fis. Cis); und im ersteren ein Wiegen zwischen Tonika und Dominante; mit wie seliger Wirkung! —

Im ersten Satz finden sich ferner Verschiebungen des Rhythmus. Beethoven geräth in einigen Stellen aus dem $^2/_4$ in den $^3/_4$ Takt. Aber das „Wie" und „Wo" entscheidet über die Wirkung und Zulässigkeit einer Sache. Nun steht der $^2/_4$ Takt längst fest im Gefühl des Hörers, bevor der Meister wie durch einen elektrischen Schlag das Fundament des ganzen Stückes erschüttert. In neuester Zeit beliebt man mit solchen Erschütterungen gleich anzufangen, oder wohl gar die Erschütterung zum Fundament zu machen! —

Das Wort „Maßvoll" wird heute in der Kritik oft genug gebraucht, um nicht hier einmal Veranlassung nehmen zu dürfen Einiges darüber zu bemerken. Die Aesthetik versteht unter diesem Ausdruck weniger den Zügel, den man der Kraft der Empfindung oder Leidenschaft anzulegen beflissen sein solle, — die echte tiefe Empfindung muß sich ja ganz ausschütten, — als vielmehr das architektonische Verhältniß der Theile. Hier ist der Punkt, wo z. B. Fr. Schubert in einigen Kammermusikwerken weit unter Beethoven steht, da dieser auch der stärksten Empfindung eine strenge Form zu geben wußte, während jener oft mit viel weniger inhaltsreichen Ideen sich weit von der Linie des Ebenmaßes entfernt, so daß, was ursprünglich als Episode erscheint, auf einmal eine Breite annimmt, welche die Hauptsätze verdrängt und in Schatten stellt. Mendelssohn hat sich in dieser Hinsicht durchwegs mehr an Mozart und Beethoven als an Schubert gelehnt, während Schumann

in diesem Punkte nicht selten (obwohl gerade in seinen Quartetten und Trios am wenigsten) auf Irrwegen ging, die freilich meistens romantisch und reizend genug sind, um ihm gern darauf zu folgen.

Das Trio des Scherzos mit seiner kecken, nahezu kakophonisch wirkenden Engführung, wo die eine Stimme mit dem Thema auf der Dominantquint, die Andere gleichzeitig auf der Octav der Tonika anlangt, hat von jeher theils Streit, theils Bewunderung der Kühnheit hervorgerufen. Ich gehöre bei weitem nicht zu Jenen, die sich bei solchen Stellen betreuzigen wie vor dem leibhaftigen Gottseibeiuns, aber eine Frage möchte ich hier wieder stellen, und die ist: Ob die künstlerische Größe und Bedeutung Beethoven's gerade in solchen immerhin einzelnen Stellen zu suchen sei, ob sie nicht ganz wo anders liegt, so daß, selbst diese Schnurren weggedacht, immer noch der ganze große Beethoven bleibt? Und dann: haben denn gerade diese „Schnurren" Beethoven das Herz des Volkes geöffnet und ihm einen Platz darin gesichert? Man hat sich nach und nach daran gewöhnt, man hat sie als besondere Eigenheiten eines besonderen Geistes hingenommen, sie endlich wohl gar schön und von unverzeihlichem Werth gefunden (wie mun ja auch die Ecken und Kanten eines tüchtigen Menschen gewöhnt und sogar lieb gewinnt), aber sie waren es nicht, die Beethovens Größe bildeten, welch' letztere sich vielmehr ebenso riesenhaft in den reinsten Formen aussprach, in der verständlichsten Sprache, in einfachster und reizender Melodie, strengster Harmonik und regelmäßigstem Periodenbau.

Es wird heute viel von den Fortschritten gesprochen, die man in der Kenntniß der Wirksamkeit der Instrumente gemacht hat. Nun, wenn ich nur dieses Quartett ansehe, und beobachte, wie jedes der vier Instrumente in allen Lagen, in der Höhe und Tiefe verwendet ist, wie jedem seine eigenthümlichste Wirkung abgelauscht ist, und nirgend eine triviale Klangwirkung entsteht, vielmehr jeder neue Blick neue Wunder auch in dieser Hinsicht aufschließt, so wüßte ich nicht, was alle Virtuosität der Welt noch erfinden könnte, was als wesentliche Bereicherung der Klangwirkung einer besonderen neuen Kunst zur Basis dienen könnte. Macht ja doch der reichste Besitz nicht den glücklichen Mann, sondern die vernünftige zweckmäßige Verwendung zu edlen menschlich-würdigen Zwecken! —

Recensionen.

Hausmusik.

Ernst Naumann. Drei Fantasiestücke für Violoncell oder Viola und Pianoforte, op. 4.

— — Drei Fantasiestücke für Viola oder Violine und Pianoforte, op. 5. Beide im Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur.

S. B. Diese Stücke lassen sich unter keine andere oder bessere Rubrik stellen, als unter „Hausmusik". Zur Concertmusik kann man sie nicht rechnen, dazu fehlt ihnen das Brillante der Wirkung. Für „Salonmusik" sind sie zu edel und decent. Also weisen wir ihnen ihren Platz im Hause an vor wenig Zuhörern, aber guten, gebildeten, für einfache, anspruchslose Schönheit empfänglichen. Eine auffallend poetisch begabte Natur spricht sich zwar in ihnen nicht aus, obwohl sie nicht ohne einen Anflug von Poesie sind, dafür aber erfreut man sich an der absoluten Tüchtigkeit, an der strengen Logik im Ganzen und Einzelnen, an der vernünftigen Absicht und der echt musikalischen Ausführung, an dem Fluß und einer gewissen Selbständigkeit. Obwohl sich in Form und Behandlung an die Schumann'schen „Stücke im Volkston" anschließend findet sich doch nirgend eine absichtliche oder unbewußte Nachahmung Schumann'scher Züge. Außer einer gewissen Vorliebe für Nachahmungsformen herrscht durchaus eine angenehme, gesunde Lyrik vor, die sich aber nicht in sentimentalen Phrasen wiederholt, sondern vielmehr verschiedene Charaktere, die nicht durch Ueberschriften näher angegeben sind, zu zeichnen sucht. Das Streichinstrument dominirt meistens, insofern ihm die Themate zuerst zugetheilt sind, doch alterniert im Verlauf das Pianoforte mit ihm theils in größeren, theils kleineren Partien, meist imitatorisch. Im Ganzen möchten wir op. 4 vorziehen; in op. 5 erscheint Manches, wenn auch nicht gesucht, doch nicht so natürlich von selbst fließend wie in op. 4. — Wir können diesen Stücken im Allgemeinen nur die herzlichste Empfehlung in die Oeffentlichkeit mitgeben.

Werke für Gesang und Orchester.

H. Küster. Die ewige Heimat, Oratorium Verlag von Petrenz in Neuruppin.

W. Blumner. Abraham, Oratorium op. 8. Verlag von Breitkopf und Härtel.

-el- Zwei große Oratorien auf einmal. Beide im Klavier-Auszug, elegant und korrekt ausgestattet. Beide in Berlin entstanden, wo die Verfasser Stellungen an öffentlichen Kunstanstalten bekleiden. Herr Küster, Nachfolger Grells, fungirt als Organist an der evangelischen Domkirche. Herr Blumner steht, als zweiter Dirigent der großen Singakademie, auf dem Platze, welcher vor ihm ebenfalls von Grell eingenommen wurde, während Rungenhagen dessen gegenwärtiges Amt führte. Also beide Nachfolger Grells und wahrscheinlich — von Herrn Küster wissen wir es gewiß — beide Schüler dieses würdigen Veteranen. Beide genießen schon aus vorstehenden Ursachen, doch auch wegen ihrer schöpferischen durch die Stellungen, welche sie vertreten, angeregten Thätigkeit eines wohlklingenden Rufs, wenn auch mehr in lokaler als weiterer Ausdehnung. Durch Veröffentlichung obiger Oratorien wollen sie nunmehr die Aufmerksamkeit größerer Kreise der musikalischen Welt für sich in Anspruch nehmen. Herr Blumner kann diesen Anspruch begründen durch eine mehrmalige beifällige Aufführung seines Abraham in Berlin, die schon vor dem Erscheinen des Klavierauszugs in außerberlinischen Organen von sich reden machte und Antheil erweckte. Ob das „Oratorium" des Herrn Küster sich einer gleichen oder ähnlichen Legitimation erfreuen dürfe, ist uns nicht bekannt geworden. Die Kritik bedarf dergleichen auch nicht für sich. Es ist vielleicht gar besser für sie, daß sie nicht in Versuchung geführt werde, entgegenkämpfende Autoritäten überwinden zu müssen, oder ihrem Einfluß die eigene unverkürzte Wahrheitsliebe aufzuopfern. Die Wahrheit zu vertreten ist ihres Amtes und ihre heiligste Pflicht, worauf sich zugleich die einzige Möglichkeit ihrer heilsamen Wirkung gründet. Einem ehrlichen Autor (noch weniger dem Publikum) kann mit einer anderen als wahrheitsfördernden Beurtheilung überhaupt nichts genützt werden Und daß lokale Erfolge beim Publikum oder schöne Redensarten guter Freunde kein eigentliches giltiges Zeugniß für den Werth einer künstlerischen Leistung abgeben mögen, werden nur unerfahrene, junge, von Illusionen geschaukelte Autoren und ältere ihnen ähnliche in Abrede stellen wollen. Unsere Herren Verfasser aber gehören wohl beide nicht mehr zu dieser Genossenschaft schwärmerischer junger Kunstflieder, denen der Himmel etwa noch voller Geigen hinge. Wer sich mit so reichlicher Ausbeute, wie die vorliegenden Arbeiten beweisen, dem ernstigen Studium der mühsamsten musikalischen Satzformen gewidmet hat, der ist gewiß aus dem erfahrungsmäßigen Jugendkampf mit einem gefahrvollen Kunstrausch längst ernüchtert hervorgegangen. Und so wollen wir denn die Leser über den etwaigen Irrthum aufklären, als hätten wir hier Arbeiten junger Anfänger vor uns, die vielleicht mit diesen Oratorien ihre „ersten Sporen verdienen" möchten. Wir dürfen zwar nicht die Hoffnung erregen, zwei neue scharfausgeprägte persönliche Stylarten kennen zu lernen, welche epochemachend in den trägen Gang der neuesten Musikgeschichte angreifen dürften. Aber wenigstens haben wir mit zwei geübten Federn uns bekannt zu machen, denen eine sichere Anleitung der Schule, ein tüchtiges Wissen und ein verständiges Aufmerken auf das Gute zu Statten kommt, welches anerkannte

originalere Meister auf ähnlichen Gebieten der Kunst geleistet haben. In Bezug auf die originiale Kraft der Erfindung geben wir dem Herrn Küster den Vorzug, wir müssen aber gleich hinzusetzen, daß uns deshalb nicht etwa auch sein Werk höher zu stehen scheint, als das des Herrn Blumner — ein neuer Beleg dafür, daß es nicht darauf unbedingt ankomme, wie reich Einer sei, sondern vielmehr darauf, wie die Gaben oder das anvertraute Pfund verwaltet und verwerthet werden. Für den Mangel an originaler Erfindung, zu der sich die Küster'sche Muse — wiewohl nur in sporadischen Momenten — erhebt, entschädigt uns Herr Blumner durch einen stets reinen Satz, dem nichts ferner liegt, als verletzender Mißlaut oder Verstoße gegen das natürliche Gesetz des harmonischen Stimmengefüges. Dies bringt beim Hörer die Wirkung der Sicherheit hervor, mit welcher derselbe den Eindrücken der Musik ungestört sich überläßt. Der Musiker zwar erkennt nicht selten in der Blumner'schen Schreibart das Bestreben um jeden Preis praktisch und bequem zu schreiben und selbst auf die Gefahr hin, nicht viel Bedeutendes zu sagen, nur überall recht durchsichtig, klar und einfach zu sein, damit die Ausübenden beim Einstudiren des Werks nicht etwa ermüdet oder mit schwer verdaulicher Kost regalirt und übersättigt werden möchten. Deshalb sind alle Partien des Abraham, Solo, Chor und wohl auch, dem Klavierauszuge nach zu urtheilen, die Orchesterstimmen leicht und nett ausführbar, was immerhin ein Vorzug ist, wenn die Ausführbarkeitsrücksicht dem Inhalt keinen Abruch thut. Herr Küster läßt sich wohl auch durch jene Rücksicht im Allgemeinen leiten, aber zuweilen wirft er das Joch ab und überrascht durch unerwartet hervortretende einzelne Züge und ganze Nummern, die den unverkennbaren Stempel des Strebens nach Großheit an sich tragen. Dafür aber kümmert er sich zuweilen wenig um die Reinheit des Satzes und muthet dem Hörer vereinzelte Querstände und ähnliche Unschönheiten so wie offenbare Gemeinplätze zu, die sehr schwer zu verwinden sind. —

Fassen wir das bisher Gesagte zusammen, so erscheint der Abraham als ein aus einfachem, soliden Streben hervorgegangenes Werk, welches weit entfernt, eine besonders vornehme Rolle in der Kunstgeschichte spielen zu wollen, sich selbst und dem ausgedehnten Kreise der Freunde anspruchsloser ernster Musik genügen möchte. — Die ewige Heimat dagegen ist ein Werk, das mit diesem bescheidenereu Lose keineswegs zufrieden ist, nicht mit dem gewohnten Pflug bekannte Aecker pflügen, sondern einen Flug zur höchsten Sonne empor wagen möchte. Aber, o wehe! Wir müssen fürchten, es werde ein ikarischer Flug werden und das weiche trügerische Wachs möge die angeklebten Schwingen der Begeisterung festzuhalten nicht im Stande sein — sondern den allzu kühnen Schwung in einen treulosen Fall unbarmherzig verkehren, tief hinab — hinab in den Straßenstaub der Stadt Berlin! —

Wir gehen nun auf die beiden Werke und ihren Charakter näher ein, haben aber zuvor noch einige Mittheilungen zu machen über die kunstgeschichtliche typische Form des Oratoriums, um den Werth obiger hieher gehöriger Werke richtig verstehen und beurtheilen zu können.

Das geistliche Oratorium in seiner früheren Gestalt sucht mit den Mitteln der Tonkunst dieselbe Aufgabe zu lösen, welche die christliche Gottesverehrung in den kanonischen Formen des kirchlichen Ritus sich vorsetzt: nämlich Erbauung des Gemüths durch Bibellection und deren Auslegung, resp. Anwendung. Eine erzählende Stimme, zwar nicht nothwendig an Einheit der Person gebunden, wie die des Predigers, entfaltet den Faden der Begebenheiten eines epischen biblischen Stoffes in bekannter recitativischer Form — in älteren Oratorien durchgehends über einem einfachen bezifferten Baß, also rein deklamatorisch, d. h. oratorisch (rednerisch). Auslegung, Betrachtung und Anwendung des so vorgetragenen Evangeliums oder alttestamentlichen Geschichtsgegenstandes werden eingestreut in Form von Arien, Ensemblestücken und chorischen Sätzen, die man als ideelle Vertreter Einzelner aus der Gemeinde, der ganzen Gemeinde, im weiteren, umfassenderen Begriffe der Christenheit, ja gelegentlich selbst der göttlichen Personen, Engel und himmlischen Heerschaaren auffassen kann. Soweit diese Sätze ihren Inhalt aus dem Bereich geistlicher Lyrik schöpfen ist das Oratorium nahe verwandt mit der geistlichen Cantate, aus welcher es sich erweitert, durch seinen epischen Theil entwickelt hat, wie die Kantate aus der sogenannten Motette a capella und ähnlichen zu gottesdienstlichen Zwecken verwendeten Kunstformen der alten Kirche. Schon durch Individualisirung jener einzelnen Stimmen und Chöre, noch mehr aber, wenn dieselben bei erhöhten und entscheidenden Momenten der Erzählung in unmittelbarer Beziehung zum Stoff betheiligt werden, und die Handlung durch diese Selbstthätigkeit aus der objektiven Ferne bloßer Erzählung in die lebenswarme Sphäre der subjektiven Gegenwart herüberversetzen, gewinnt das Oratorinm den Charakter eines idealen Drama's. So verschmilzt diese mannigfaltige Kunstform alle Dichtungsarten in sich zu einem organischen Ganzen als die epische, lyrische (didaktische) und dramatische. Der eigenste Boden, darauf diese reiche Blüthe der Tonkunst wuchs und gedieh, war die Zeit der deutschen Kirchenverbesserung schon während, aber schwungshafter nach den Wirrsalen und Zerstörungen des dreißigjährigen Religionskrieges. Die Entfaltung zu einer bis jetzt unerreichten Vollkommenheit erfolgte binnen wenigen Decennien. Bach und Händel sind die Träger derselben. In ihren Werken dieser Gattung lassen sich zwei besondere Typen unterscheiden; die eine mehr auf das Wesen der Motette, resp. geistlichen Cantate, als Ursprung zurückweisend, also episch-lyrischen Inhalts mit didaktischer und erbaulicher vorwiegender Tendenz (wie die Matthäuspassion, von Bach selbst noch als Cantate betitelt); die andere, anlehnend oder erinnernd an die in der katholischen Kirche üblichen geistlichen Festspiele, welche biblische Erzählungen zu Gegenständen volksthümlicher dramatischer Darstellungen zurichteten, also mehr lyrisch-dramatischen seltener rein dramatischen Charakters, wie die Oper, doch ohne Aktion und Schaustellung, sondern rein ideell, auf das Gebiet musikalischer Ausdrucksmittel ausschließlich beschränkt. Diese Form des musikalischen ideellen Dramas ist in den Händel'schen Werken (z. B. Samson, Jephta u. a. m.) wohl in der möglichsten Vollendung dargestellt und deshalb als mustergiltiger Typus zu bezeichnen. In diesen Werken wird unser Interesse nicht mehr ausschließlich von dem christlich didaktischen Gehalte, der ihnen keineswegs abgeht, gefesselt sondern außerdem noch auf die Individualisirung der ideellen Aktion, auf die Durchführung der Charaktere der personae dramatis, der hieher gehörigen Chöre u. dgl. gerichtet. Ja selbst die instrumentale Seite, sonst untergeordnet begleitend, gewinnt hier einen oft wesentlichen Antheil an der Entfaltung und dem Verständniß des dramatischen Stoffes, insofern der ahnungsvollen, vielbedeutigen Ausdrucksfähigkeit des Orchesters, sei es abhängig oder selbständig, manches zu Ergänzende übertragen werden kann, was dem schwerfälligeren Mittel des Begriffes in der Form des Textwortes weniger oder gar nicht zugänglich gewesen wäre. Im Verlauf der weiteren Entwicklung gewann der lyrisch-dramatische Typus des Oratoriums einen Vorsprung von jenem älteren episch-lyrischen an die Cantate anknüpfenden. Das christliche Glaubensleben, welches diese und ähnliche Formen der Tonkunst hervorgebracht hatte, verlor nach und nach die ihm eigene Fülle produktiver Kraft und Empfänglichkeit. Gleichwol schrieb fast jeder Musiker, der sich als kunstverständiger ernster Tonsetzer legitimiren wollte, sein Oratorium, welches die vornehmste Form war, die zugleich einer geübten Feder Raum gab, sich in allen, auch den schwierigsten, sogenannt gelehrtesten Satzarten zu bewähren. Dies führte zur inhaltleeren Vielschreiberei; mit dieser zusammenwirkte die überhandnehmende Alleinherrschaft der Oper und reinen Instrumentalmusik, und die durch Encyklopädisten und Rationalisten neuentflammte Uefehde zwischen göttlichen und heiligen Dingen und Mysterien des Gemüths gegenüber dem geistreichen Froste menschlichen Witzes und

menschlicher Weisheit, um die Form des Oratoriums mehr und mehr zu diskreditiren. Soweit ging diese Mißachtung, daß sich unter den Musikern der Neuzeit das Vorurtheil verbreiten konnte, Oratorien, überhaupt Kirchenmusik, schreiben nur Leute, die zu vermeintlich höheren Leistungen aus Mangel an Fantasie und Talent untüchtig seien und doch gern auch sich in die Reihe der würdigen Tonsetzer stellen möchten. Die Mendelsohn'schen Oratorien vermochten dieses abgeschmackte Vorurtheil nicht überall zu besiegen, weil die Zeit ihres Erscheinens eben nicht empfänglich genug war und man in diesen neuen Erscheinungen überhaupt gar keine Rehabilitirung des historischen Oratoriums anerkannte, sondern diese Form nur als äußeres gleichsam zufälliges Gewand der beliebten interessanten Mendelsohn'schen Muse sich gefallen ließ. Nach diesem Vorgang erfand Schumann das sogenannte weltliche Oratorium, welches sich auf einen ganz anderen als den ursprünglich christlichen Boden stellt und nur noch die äußere Form des dramatischen Typus jener Kunstform festhält. Und wie er seine Zeit richtig erkannt hatte und, ein echtes Kind derselben, ihre Strahlen in seinem Geiste wie in einem Prisma brennen und leuchten, das beweist die warme Anfnahme des „Paradies und Peri", welche bei der Jugend sich zu einem begeisterten Rausch der Schwärmerei für das Werk und die Schumann'sche Muse steigerte. Hiedurch erlitt das christliche Oratorium einen neuen schweren Stoß, von dem es sich bis jetzt noch nicht wieder erholen konnte, obwohl glücklicherweise die Richtung der Zeit der Pflege ernster und auch kirchlicher Musik wieder freundlicher helfend entgegenkommt, wie aus den häufiger werdenden neuen Erscheinungen derartiger Werke und aus der allgemeinen Pflege älterer Denkmäler dieser Kunstform hervorgeht. Hoffen wir, daß die Geschichte des Oratoriums bis zur Gegenwart nicht abgeschlossen sei und freuen wir uns aller Bestrebungen, dieser hohen und reichen Form der Tonkunst — ohne Frage einer ihrer würdigsten Aufgaben — eine lebenskräftige Zukunft sichern zu helfen. In diesem Sinne begrüßen wir auch die vorliegenden Werke als Bausteine zu dem Tempel dieser erwünschten Zukunft des Oratoriums. Nicht als selbstständige Säulen zwar können wir sie bezeichnen und hoffen im Folgenden für diese Meinung genügende Gründe mittheilen zu können, die unser obiges allgemein gefaßtes Urtheil näher bestimmen mögen.

Schluß folgt.)

Reisebriefe von Felix Mendelsohn-Bartholdy.

(Leipzig, Verlag von Hermann Mendelsohn 1861.)

S. B. Der Herausgeber dieser „Reisebriefe", Herr Paul Mendelsohn in Berlin, Bruder des Componisten, bemerkt in einem Vorwort, es hätten sich der ursprünglichen Absicht: die in einer solchen Briefsammlung enthaltenen biographischen Elemente als Vorarbeit oder Grundlage zu einer „Lebensbeschreibung" zu gebrauchen, Schwierigkeiten entgegengestellt, und es lasse sich zur Zeit nicht bestimmen, wann diese zu beseitigen sein werden. So bedauerlich diese etwas mysteriös klingende Vertröstung auf eine ferne Zukunft für Jene sein muß, die Mendelsohn den Künstler, dessen ganzen Entwicklungsgang, so klar vor sich liegen sehen möchten, wie man jetzt nach langer Zeit Mozart sieht, so muß man doch auf der andern Seite mit größter Befriedigung, ja mit reinster Freude bekennen: Mendelsohn der Kunst-Mensch ist schon durch diese wenigen, im Zeitraum von zwei Jahren geschriebenen Briefe in den hellsten Glanz gesetzt.

Was uns betrifft, so haben die „Reisebriefe" in uns den schon lange vorhandenen Verdacht neu geweckt und gestärkt, daß all das elende Gewäsch über Mendelsohn, was sich in neuerer Zeit mitunter breit gemacht hat, auf nichts anderem beruht als einerseits auf beleidigter, kleinlicher und obendrein ganz unberechtigter Eitelkeit, andererseits auf der in unseren Tagen häufig genug vorkommenden Unfähigkeit eine harmonische Künstlerseele zu begreifen. Denn soweit sind wir richtig in der Verschrobenheit schon gekommen, daß uns das Gerade schief vorkommt, weil wir selber schief sind.

Fortan soll uns nur Niemand mehr, wenn von Mendelsohn die Rede ist, von Glacéehandschuhen, Theelöffelgeklapper, berlinerischer Sentimentalität u. dgl. reden! Wir wissen jetzt, woran wir sind, und ebenso belehren uns die beiderseitigen künstlerischen Thaten, was von Dergleichen zu halten. Welchen Rang auch immer die unerbittliche Geschichte und Philosophie der Kunst seiner Muse einräumen kann und wird, so viel muß sich immer klarer herausstellen, daß die gesammte Gegenwart nicht einen Componisten aufzuweisen hat, der würdig wäre, dem herrlichen und gegen die Heroen der Tonkunst immer so natürlich bescheidenen Meister die Schuhriemen aufzulösen. Was man eine „harmonische Natur" nennt, wo jeder Theil zum andern gehört, jeder gleich ausgebildet ist, jeder gleich erfreulich, achtungswerth und eingekrein, — das war Mendelsohn, so tritt er uns auf jedem Blatt der 340 Seiten einnehmenden Reisebriefe entgegen. Kein Wunder also, wenn man bei der Lectüre derselben aus einem Entzücken in's andere kommt und sich nicht satt lesen kann.

Tendenz und räumliche Verhältnisse d. Bl. gestatten uns eine „Plünderung" des Buches nicht, wie sie zweifelsohne von anderen Zeitschriften in der nächsten Zeit vorgenommen werden wird. Allein einige der wesentlichsten Charakterzüge können wir nicht umhin unsern Lesern durch wörtlichen Abdruck zur Kenntniß zu bringen; unzweifelhaft wird Jeder, der dies gelesen hat, sich mit einiger Ungeduld das Buch selbst zu verschaffen suchen.

Das Erste, worauf wir am meisten gespannt waren, und was vor Allem wichtig, ist Mendelsohn's künstlerische Ansicht über Dinge und Personen, die er bei Lebzeiten aus natürlicher Klugheit nur den Allernächststehenden vertraut haben mochte. Was wir denn nun über einige beliebte Tagescomponisten hier lesen, charakterisirt nicht nur den deutschen Künstler, der es ausspricht, es enthält auch Wahrheiten, deren Bestätigung aus solchem Munde von höchstem Gewicht ist. So finden wir in dem Briefe, dat. Rom, dem 6. Juni 1831, zu seine Eltern gelegentlich einer Aeußerung über die Bequemlichkeit der Italiener, die die Arbeit nur als ein „nothwendiges Uebel betrachten, das ihnen Geld verschafft", folgende richtige Ansicht:

„Daher eben gibt es so wenig Industrie und Concurrenz; daher macht Donizetti eine Oper in zehn Tagen fertig; sie wird ausgezischt, aber das thut gar nichts, denn er bekommt dafür bezahlt, und kann wieder spazieren gehen. Sollte aber seine Reputation endlich gefährdet werden, so würde er wieder zu viel arbeiten müssen, und das wäre unbequem. Darum schreibt er einmal eine Oper in drei Wochen, gibt sich zu ein paar Stückchen Mühe, damit sie recht gefallen, und kann dann wieder eine Weile spazieren gehn und schlecht schreiben. So malen ihre Maler die unglaublich schlechten Bilder, die noch weit unter der Musik stehen" a. s. w.

Ferner finden wir über Meyerbeer und seinen „Robert der Teufel" einen Ausspruch, der Mendelsohn in unsern Augen höchste Ehre macht; er schreibt über seine eigene Stellung zur modernen Oper und namentlich zu den jetzt beliebten Sujets aus Paris vom 19. Dezember 1831 an seinen Vater: „Jeder der neuen hiesigen Texte, zum erstenmal in Deutschland auf die Bühne gebracht, würde meiner Ueberzeugung nach nicht den geringsten Erfolg gehabt haben. Dazu kommt noch, daß der Hauptpunkt bei ihnen allen gerade einer von denen ist, in denen man (wenn sie auch die Zeit verlangt, und wenn ich auch vollkommen einsehe, daß man im Ganzen genommen mit der Zeit nicht gegen sie gehen müsse), sich ihr geradezu entgegenstellen soll: es ist der der Unsittlichkeit. Wenn in Robert le diable die Nonnen eine nach der andern kommen, und den Helden zu verführen suchen, bis es der Aebtissin endlich gelingt, wenn der Held durch einen Zauber in das Schlafzimmer seiner Geliebten kommt und sie zu Boden wirft, in einer Gruppe, über die das Publikum hier klatscht, und in ganz Deutschland vielleicht nachklatschen wird, und wenn sie ihn

dann in einer Arie um Gnade bittet; wenn in einer andern Oper das Mädchen sich auskleidet und dabei ein Lied singt, wie sie morgen um diese Zeit verheirathet sein werde — es hat Effekt gemacht, aber ich habe keine Musik dafür. Denn es ist gemein, und wenn das heut die Zeit verlangte, und nothwendig fände, so will ich Kirchenmusik schreiben."

Wie ernst er es mit der Kunst und mit seinem Componiren genommen hat, das geht noch sehr deutlich aus den Briefen an Frau von Pereira in Wien, dat. Genua, im Juli 1831, und an Ed. Devrient, dat. Mailand, den 15. Juli 1831, hervor. Die Erstgenannte hatte ihn gebeten, ihr „die nächtliche Heerschau" zu componiren. Damit will es ihm nun gar nicht gelingen und er schreibt:

„Ich nehme es mit der Musik gern sehr ernsthaft, und halte es für unerlaubt, etwas zu componiren, das ich eben nicht ganz durch und durch fühle. Es ist als sollte ich eine Lüge sagen, denn die Noten haben doch einen ebenso bestimmten Sinn, wie die Worte, — vielleicht einen noch bestimmteren. — Nun scheint es mir überhaupt unmöglich, ein beschreibendes Gedicht zu componiren. Die Masse von Compositionen der Art beweisen nicht gegen sondern für mich, denn ich kenne keine gelungene darunter. Man steht in der Mitte zwischen einer dramatischen Auffassung, oder einer blos erzählenden Weise: der Eine läßt im Erlkönig die Weiden rauschen, das Kind schreien, das Pferd galoppiren, der Andere denkt sich einen Balladensänger, der die schauerliche Geschichte ganz ruhig vorträgt, wie man eine Gespenstergeschichte erzählt. Das ist noch das Nichtigste (Reichardt hat es fast immer so genommen), aber es sagt mir doch nicht zu; die Musik steht mir im Wege; es wird mir phantastischer zu Muth, wenn ich ein solches Gedicht im Stillen für mich lese und mir das Uebrige hinzudenke, als wenn ich es mir vormalen oder vorerzählen lasse.

„Die nächtliche Heerschau nun erzählend aufzufassen, geht nicht, denn es spricht eben keine bestimmte Person; und den Balladenton hat das Gedicht gar nicht; es kommt mir mehr wie eine geistreiche Idee als wie ein Gedicht vor; mir ist, als hätte der Dichter selbst nicht an seine Nebelgestalten geglaubt. Nun hätte ich es freilich beschreibend componiren können, wie es Neukomm und Fischhof in Wien gethan; — ich hätte einen originellen Trommelwirbel im Baß, und Trompetenstöße im Discant, und sonst allerlei Spuck anbringen können, — dazu habe ich aber wieder meine ernsthaften Töne zu lieb; so etwas kommt mir immer vor wie ein Spaß, etwa wie die Malereien in den Kinderfibeln, wo man die Dächer knallroth anstreicht, damit die Kinder merken, daß es ein Dach sein soll. Und etwas Halbes, etwas das mir selbst nicht gefiele, hinzuschreiben und fortzuschicken, würde Dir gegenüber, der ich immer das Beste geben möchte, um so weniger gegangen sein" ꝛc.

Kaum aber zeichnet den ganzen Menschen, nicht allein den Künstler, ein anderer Brief mehr als der an Devrient: Eine gewisse Derbheit, die auch sonst manchmal in wahrhaft wohlthuender Weise sich geltend macht, wird auch hier nicht zu übersehen sein, und entspricht auch ganz einer Bemerkung, die er bei einer andern Gelegenheit macht: „Ich sage Euch aber im Vertrauen, daß ich nach und nach auf das Kosmopolitische einen ganz besonderen Haß bekomme; — ich mag es nicht, wie ich überhaupt Vielseitigkeit nicht recht mag, oder eigentlich nicht recht daran glaube. Was eigenthümlich, und schön, und groß sein soll, das muß einseitig sein; wenn diese eine Seite nur zur größten Vollkommenheit ausgebildet ist."

Der erwähnte Brief an Devrient lautet:

„Du machst mir Vorwürfe daß ich schon 22 Jahre, und doch noch nicht berühmt sei; ich kann darauf nichts anders antworten, als wenn Gott gewollt hätte, daß ich zu 22 Jahren berühmt sein sollte, so wäre ich es wahrscheinlich schon geworden; ich kann nichts dafür, denn ich schreibe eben so wenig um berühmt zu werden, als ich schreibe, um eine Kapellmeisterstelle zu erhalten. Es wäre schön, wenn sich beides einfinden wollte; so lange ich aber gerade nicht verhungere, so lange ist es Pflicht zu schreiben, was und wie es mir ums Herz ist, und die Wirkung davon dem zu überlassen, der für mehr und Größeres sorgt. Nur daran denke ich immer mehr und aufrichtiger, zu componiren, wie ich es fühle, und noch immer weniger äußere Rücksichten zu haben, und wenn ich ein Stück gemacht habe, so habe ich meine Schuldigkeit dabei gethan; ob es nachher Ruhm, Ehre, Orden, Schnupftabacksdosen u. dgl. einbringt, kann meine Sorge nicht sein. — — Du willst ich solle nur Opern schreiben, und hätte Unrecht, es nicht schon längst gethan zu haben. Ich antworte: gib mir einen rechten Text in die Hand, und in ein paar Monaten ist er componirt; denn ich sehne mich jeden Tag von Neuem darnach, eine Oper zu schreiben, ich weiß daß es etwas Frisches, Lustiges werden kann, wenn ich es jetzt finde; aber eben die Worte sind nicht da. Und einen Text, der mich nicht ganz in Feuer setzt, componire ich nun einmal nicht. — — — Aber bis ich nun einen Text habe, soll ich doch nicht etwa lieber nichts thun (auch wenn ich es könnte)? Und daß ich gerade jetzt mehrere geistliche Musiken geschrieben habe, das ist mir ebenso Bedürfniß gewesen, wie es Einen manchmal treibt, gerade ein bestimmtes Buch, die Bibel, oder sonst was zu lesen, und wie es Einem nur dabei recht wohl wird. Hat es Aehnlichkeit mit Seb. Bach, so kann ich wieder nichts dafür, denn ich habe es geschrieben, wie es mir zu Muthe war, und wenn mir einmal bei den Worten so zu Muthe geworden ist, wie dem alten Bach, so soll es mir um so lieber sein." (Man sieht: Mendelssohn war principiel kein „Modern-Weltlicher!") „Denn Du wirst nicht meinen, daß ich seine Formen copire, ohne Inhalt; da könnte ich vor Widerwillen und Leerheit kein Stück zu Ende schreiben. Ich habe auch seitdem wieder eine große Musik componirt, die auch vielleicht äußerlich wirken kann (die erste Walpurgisnacht von Göthe). — — — Ich schreibe das blos, damit Du siehst, daß ich auch an's Praktische denke. Freilich immer erst hinterher; aber wer Teufel soll Musik schreiben, die doch einmal das unpraktischste Ding in der Welt ist (weshalb ich sie lieb habe), und an's Praktische dabei denken! Es wäre, als ob Einer die Liebeserklärung an seine Geliebte in Reime und Verse brächte, und ihr so hersagte" u. s. w.

(Fortsetzung folgt.)

Correspondenzen.

Brüssel. 27. August 1861.

J. Lur. Seit meinem letzten Berichte gab es Musik in Hülle und Fülle. Vater Fetis hat sein Versprechen (siehe Nr. 12 d. Z.) gehalten und uns mit einer Symphonie eigener Erfindung überrascht. Ueberrascht ist der rechte Ausdruck und streng genommen liegt die ganze Kritik des Werkes in demselben. Handelte es sich um die vollständige Würdigung einer Persönlichkeit, um den Einfluß, den dieselbe im großen Ganzen durch ihr Wirken auf Kunst und Künstler übte, so würde ich nicht anstehen, Umstände, Lebensverhältnisse, Charakter und sonstige Einflüsse in Rechnung zu bringen und daraus auf Entwickelung, Fortgang und endliche Resultate schließen. Bei einzelnen Werken jedoch fällt das alles weg und es ist einerlei, ob die betreffende Persönlichkeit jung oder alt, fröhlich oder grämlich; es handelt sich in diesem Fall einzig und allein um den spezifischen Werth des Geleisteten. Trotz mehrerer Werke von größerem Umfang galt Fetis nie als Componist und er ist es auch nicht, insofern seine Compositionen ohne Nachwirkung blieben. Fleiß, Geschick und seiner Geschmack sind ihm nicht abzusprechen und dieß beweist sein letztes Werk. Seine Phantasie schwebt zwischen Haydn und Mozart, doch fehlt er sich mehr an den Ersteren; schöne fließende Arbeit, geistreiche Intentionen, brillante Instrumentation sind die Vorzüge; was nun seine Themen anbelangt, so sind sie ohne tiefere Bedeutung. Von den Schwingen des Zeitgeistes blieb Fetis unberührt. Von dem angegebenen Standpunkt aus wäre hiermit Alles gesagt. Interessanter jedoch würde sich eine Beurtheilung dieses Werkes gestalten, brächte man Nebenumstände u. s. w. in Berücksichtigung. Fetis zählt heute 77 Jahre, hat unläugbare Verdienste um die belgische Kunst; der außerordentliche Wirkungskreis seiner Thätigkeit

als Schriftsteller, Director, Journalist, dieß Alles zusammen zwingt selbst dem strengsten Richter Bewunderung ab, und ich glaube ihm Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, wenn ich wiederhole: seine Symphonie hat allgemein überrascht.

Die diesjährigen Concurse am hiesigen Conservatorium waren im Allgemeinen unbefriedigend. Ein neues Concert von Vieuxtemps diente als Concursstück in der Klasse des Hrn. Leonard. Diese Wahl muß eine unglückliche genannt werden, denn was man von einem vollendeten Künstler verlangen kann, wird Niemand einem Zögling zumuthen. Zu Concursen sollten nur Musikstücke von anerkanntem Werth benützt werden, denn da ist Jedermann im Stande zu urtheilen; es scheint aber seit Jahren Mode geworden zu sein, die Concurse zu benützen um das Publikum mit neuen Compositionen bekannt zu machen; da härmen sich die jungen Leute ab um ganz andere glänzen zu lassen als sich selbst. Der große Römerpreis für Composition wurde dieses Jahr nicht ertheilt, dagegen gab es zwei zweite Preise, wovon der eine, Hr. Dupont (junior) sehr viel versprechen soll.

Am 30. Jahrestag der Thronbesteigung König Leopold's I., wurde hier eine Messe von P. Benoit aufgeführt. Derselbe erhielt vor 4 Jahren am hiesigen Conservatorium den Römerpreis und bewies mit dieser Messe, welchen ungeheuren Weg ein bedeutendes Talent in diesem Zeitraume zurücklegen kann. In der ganzen sehr umfangreichen Composition ist auch kein einziger Theil, den man schwach nennen könnte; das Credo jedoch ist geradezu ein Meisterstück und das Bedeutendste was ich von neueren Compositionen hier gehört habe. Eine Kraft und Ausdauer die sich Nirgend verläugnet und was das Seltenste ist — Eigenthümlichkeit. Benoit's Studien fußen auf Bach und Händel das merkt man auf jedem Schritte, und wahrlich es thut wohl ein ernstes Streben wieder einmal mit Erfolg gekrönt zu sehen. Der Regierung gehört das Lob jede Gelegenheit zu benützen um einheimische Talente zu heben. Die Unkosten der Aufführung dieses großartigen Werkes in welchem ein Doppelchor, Soli und großes Orchester beschäftigt sind belaufen sich auf 3,000 Franken und wurden von der Regierung bestritten.

Eine Woche vorher wurde (ich weiß nicht bei welcher Gelegenheit) eine große Messe von Gounod aufgeführt. Diese Messe ist dem Inhalt nach eine Verwässerung seiner Faustmusik. Auch die türkische Trommel hat darin eine Rolle. Ueberhaupt glaube ich hat Gounod mit seinem Faust den Gipfelpunkt seiner Kraft (!) erklommen und was er noch geben mag, wird sich einer Art Nachwehen dieses Werks nicht entschlagen. Der Abstand dieser beiden Messen ist ein so auffallender daß selbst der Harmlosefte Musikfreund sogleich darauf aufmerksam wird und die richtigste Bezeichnung für den Werth Beider ist, wenn ich sage — „dieße fuße auf französischem, Jene ganz und gar auf deutschem Boden.

Bei Aufzählung dieser musik. Neuigkeiten kann ich nicht umhin einiger Kompositionen zu erwähnen die letzter Zeit in Frankreich erschienen und eben deßwegen von besonderem Interesse sind weil der Inhalt gar zu sehr gegen die Publikationen absticht, die in diesem Lande in der Regel vorkommen. Es sind die Compositionen von B. Damcke. Aus den vorliegenden 4 Werken: Trio für Piano, B. und Cello op. 42, Sonate für 4 Hände, — Sonate für Piano und Cello, und einer Missa für Männerchor (Chor und Soli) mit Begleitung der Orgel, Bäße und Celli ist leicht zu ersehen welcher Richtung sich der Komponist mit Vorliebe hingibt. Es ist hier nicht der Ort auf das Einzelne näher einzugehen, nur im Allgemeinen sei bemerkt, daß es heute noch bei weitem die Minderzahl der Künstler ist, welche die Kunst von so ernster Seite betrachten als Damcke es thut. Das, was man Effekthascherei nennt, kennt er kaum. Seine eigentliche Kraft liegt in der thematischen Arbeit, seine Themen sind edel und ergiebig. Die Form beherrscht er mit seltener Sicherheit, doch kommt es vor, daß er sich in Verwebung und Verknüpfung der Themen zeitweise vergißt und die Sätze weiter ausspinnt als erwünscht wäre. Dies ist z. B. der Fall im Finale der 4händigen Sonate (op. 44), welche eigentlich kaum eine Sonate genannt werden kann, denn sie hat das Aussehen einer für Piano arrangirten Orchestersymphonie. Die Sonate für Piano und Cello op. 43 ist ein praktisches und dankbares Musikstück das gewiß allen Cellisten willkommen sein wird. Das Trio op. 42 ist sehr brillant und originell, doch kann ich mich mit der Manierte nicht befreunden, sie klingt so fremd in dieser Umgebung.

(Schluß folgt.)

Nachrichten.

Am 30. August starb in Kopenhagen Franz Joseph Glaser, k. Hofkapellmeister, geb. 1798 zu Obergeorgenthal in Böhmen, am bekanntesten durch seine Oper „Des Adlers Horst".

Der König von Preußen hat, wie die „Niederrh. M. Z." meldet, statt des von Seiten der Stadt Cöln angebotenen Bal paré ein Concert auf dem Gürzenich gewünscht, welches am Sonntag den 15. September unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Hiller und Mitwirkung sämmtlicher Cölner musikalischen Kräfte Statt finden sollte.

Herr Otto Kraushaar schreibt in einer Cassseler Zeitung über die neue Oper von Reiß u. A. folgendes: Ob diese Oper uns in ihrer ursprünglichen Form vorgeführt, oder zum Theil umgearbeitet ist, wissen wir nicht, dürfen das letztere aber in Betreff der Musik, und insbesondere der Instrumentation, wohl annehmen, da wir sie in ihrer gegenwärtigen Gestalt nicht mehr für ein Erstlingswerk zu halten geneigt sind. Der Text, eine freie Bearbeitung des gleichnamigen Kinkel'schen Gedichtes, von Ernst Pasqué, scheint dagegen unverändert geblieben zu sein. Obgleich derselbe manches Gute enthält, so hätte doch bezüglich des Wechsels der Situation und der Scenerie noch mehr zum Vortheil des Ganzen geschehen können. Dasselbe würde gewonnen haben, wenn man in den Gang der einfachen Handlung einige interessante Episoden verwebt hätte, wodurch die Phantasie mehr angeregt worden wäre, ohne darum auch nur einen der lyrischen Momente, welche der musikalischen Entwickelung so günstig und von dem Componisten trefflich benutzt worden sind, hinweg zu lassen. Bei mehr Verschiedenheit der Situation würde der Componist auch wohl die gleichartigen Formen, in Betreff einzelner Stellen, ganz vermieden, oder mehr verdeckt haben, indem er dazu ebenso viel Geschick als Geschmack besitzt und ihm überdies, durch sein vielseitiges erfolgreiches Wirken als Kapellmeister eine reiche Erfahrung zur Seite steht. Mehr als im Vocalsatz, dessen Ausführung in Betreff des Soprans und Tenors eine leicht ansprechende Höhe erfordert, zeigt sich diese in dem Instrumentalsatz, der vielfach Interessantes bietet. Die Musik ist ihrem Charakter nach deutsch. In der Form des Ausdrucks lehnt sich Reiß in den mehr einfachen und populär gehaltenen Stücken, so in den Gesängen Ebbo's und Otto's im ersten Act, an Marschner, dagegen in den ausgeführteren, contrapunctisch interessanteren, so in dem Solosätze des Ebbo, im zweiten Act, an Spohr, und in den Gesängen des Otto und der Elsbeth, wie auch in einigen anderen Stücken, an Weber und Mendelssohn. Nicht so entschieden kann dies von den Nummern des dritten Actes gesagt werden, welche darum nicht weniger charakteristisch ausgeprägt und geschmackvoll gearbeitet sind. Dahin gehören die Gesänge des Otto, des Grafen und vor Allem das Gebet des Conrad, wie auch die große Scene mit Chor, die wir indessen, zum Vortheil der Totalwirkung, etwas gekürzt wünschten. Wenn wir hier der Meister gedachten, zu denen Reiß sich in so weit hinneigt, als er in seiner Musik oft einen mit dem übrigen verwandten Ausdruck hören läßt, so beziehen wir diese Bemerkung nur auf die Form bis auf die instrumentale Einkleidung, nicht aber auf den Inhalt der Motive; darin bewegt sich der Componist völlig frei und selbständig und ist in der Wahl derselben im Ganzen sehr glücklich. Uebrigens wird er bei seinem künstlerischen Schaffen stets von den reinsten Motiven geleitet, er verschmäht gänzlich das Haschen nach Effect; überall herrscht ein gebildeter Ausdruck und bei der Steigerung vorzugsweise dramatisch gehaltener Stellen ästhetisches Maß. Viele Sätze sind im besten Sinne populär und von belebender Frische, so namentlich der Marsch und das Ballet im ersten Act, wie auch einige Romanzen des Otto und Ebbo und die Chöre in demselben. Ein Stück von rein lyrischem Charakter und zartester Färbung ist das Nocturne, ein Duett der Elsbeth und des Otto, im zweiten Act. Einen sehr wirksamen Contrast hierzu bilden die durchaus dramatisch gehaltenen Stücke, unter denen sich die im zweiten Act enthaltene Scene und Arie des Ebbo durch effectvolle Cantilene, wie auch reiche Figuration und brillantes Colorit in der Begleitung auszeichnet. Dahin

gehören ferner das Duett des Ebbo und des Grafen im zweiten Act und die Finalsätze des ersten und zweiten Actes. Die hier erwähnten waren auch diejenigen Stücke, welche sich schon bei der ersten Aufführung des lebhaftesten Beifalls zu erfreuen hatten und den darin beschäftigten Solisten, namentlich Frau Rübsamen-Veith (Elsbeth) und den Herren Rübsamen (Ebbo) und Wagner (Otto) wiederholt einen Hervorruf erwarben. Die übrigen Rollen des Grafen, des Conrad und des Homberg waren durch die Herren Hochheimer, Becker und Curti vertreten. Die Ballet-Scene im ersten Act wurde von den Damen Oehlecker und Idali und Herrn Herbin ausgeführt. Der Chor war, bezüglich der Intonation einzelner Stellen, schwankend, das Orchester hielt sich dagegen durchweg sehr brav.

Man schreibt uns aus Dresden: Am 31. August sahen wir zum erstenmale die Oper: „Margarethe“ (eigentlich „Faust“) von Gounod, deren Clavierauszug bereits in einer Nr. dieser Blätter besprochen worden ist. Die Oper hat nicht gefallen und mit Recht. Trotz bedeutender einzelner Schönheiten ist doch das Ganze entschieden mißlungen. Der Componist hat Talent, Streben, — besitzt Kenntnisse, aber wenig Produktionskraft, keinen Styl: er ist Eklektiker!*) — Und nun dieser Text, diese barbarische französische Mißhandlung des herrlichen Gedichts! Da haben wir einen tenorsäuselnden liederlichen Faust, einen ungeschickten langweiligen Teufel, ein ausgelebtes sentimentales Gretchen, einen unerquicklichen Bruder Valentin, — aber keine Göthe'schen Gestalten. Die französische Anmaßung, sich an so Hohem, Edlem zu vergreifen, rächt sich jedoch bitter. Die Oper ist dadurch für Deutschlands wahrhaft gebildetes Publikum unmöglich geworden. Uebrigens ist die Oper kunstgeschichtlich nicht ohne Interesse, denn wenn dieselbe das Beste ist, was uns jetzt aus der Seinestadt kommen kann (und so scheint es wirklich), so muß es dort traurig in Sachen der Kunst aussehen. Gounod möge sich mit Bearbeitung leichter romantisch-komischer Opernstexte beschäftigen, dann wird das französische piquant-rhythmische Element, welches auch ihm eigen, entschiedener zur Geltung kommen, obgleich es kaum zu hoffen sein dürfte, daß er auch in diesem Genre stylvolle Musik schaffen könne, wie so viele seiner berühmten Landsleute. Die Vorstellung war unter Direktion des Herrn Capellmeister Rietz eine wohlvorbereitete, sehr gelungene. Frau Jauner-Krall (Margarethe), Herr Schnorr v. Karolsfeld (Faust), Herr Mitterwurzer (Mephistofeles), Herr Degele (Valentin), Fräulein Baldamus (Siebel), Orchester, Chor und Ballet thaten alles Mögliche, dem Componisten gerecht zu werden. Ebenso war die Inscenesetzung, Decorationen und Maschinerien vortrefflich.

Herr Heinrich Schmit aus Moskau ist zum Professor für den Violoncell-Unterricht am Prager Conservatorium ernannt, und sein Sohn, Hr. Alex. Schmit, in gleicher Eigenschaft für die Niederrh. Musikschule zu Cöln gewonnen worden. Ebenso hat der Pianist, Herr Isidor Seiß aus Dresden, ein Engagement nach Cöln erhalten.

Die belgische Regierung hatte einen Concurs für die beste Cantate ausgeschrieben. Der erste Preis (10,000 Frs.) wurde nicht vergeben; in den zweiten Preis (5,000 Frs.) theilten sich Duport von Lüttich, und Vandervelpen von Mechelin.

Wien.

Herr Josef Richter, Organist der ref. Kirche, Componist und Ehren-Mitglied des Mozarteums, der seit 5 Jahren gelähmt und seit einem Jahre erblindet war, ist in seinem Geburtsort Propstorf bei Großenzersdorf in der Nacht vom 3. auf den 4. d. M. in seinem 46. Lebensjahre verschieden. Er hinterläßt eine Frau und 3 unversorgte Kinder in einer bedauernswerthen Lage.

K. Herr Orgelbaumeister Carl F. F. Bukow hat in den letzten Tagen vorigen Monates seine letzte Verbindlichkeit bezüglich seines 50. Orgelbaues in der Piaristenkirche in der Josefstadt erfüllt, und dieses Werk revidirt und gänzlich durchgestimmt. Das Werk lobt seinen Meister! Es hat in der Zeit seit seiner Uebergabe, 5. Juni 1858, sich als vollkommen tüchtig und solid bewährt, und in keinem wichtigen Theile irgend eine störende Veränderung erlitten. Sein letztes 52. Werk, welches er in Hoyerswerda erbaut, wurde ihm von dem berühmten Organisten und Orgelrevisor, Herrn Adolf Hesse abgenommen. 3 Tage waren der Feierlichkeit gewidmet, an welchen der genannte Herr Orgelvirtuos das Werk sowohl in Concertvorträgen als bei dem öffentlichen Gottesdienste zur Geltung brachte, und wobei sich auch dieses neue Werk als sehr gelungen und seines Meisters würdig bewährte. Es hat 29 klingende Stimmen und 13 Nebenzüge.

A. Hauptmanual.	B. Mittelmanual.
1. Principal 8′	1. Gegenprincipal 8′
2. Bourdun 16′	2. Flauto fundamento 16′
3. Gemshorn 8′	3. Flût douce 8′
4. Flauto grave 8′	4. Octav 4′
5. Trompete 8′	5. Spitzflöte 4′
6. Principal Octave 4′	6. Flautino 2′
7. Gemshorn 4′	7. Mixtur 4fach.
8. Quinte 2 2/3′	C. Obermanual.
9. Superoctave 2′	1. Viola di gamba 8′
10. Cornetti grandi von b 5fach	2. Doppelflöte 8′
11. Progressio 5fach.	3. Flauto dolce 4′

Pedal:

1. Basso contra 32′	5. Baßflöte 8′
2. Violon 16′	6. Violoncello 8′
3. Subbaß 16′	7. Nasard 5 1/3′
4. Posaune 16′	8. Octave 4′

Nebenzüge:

1. und 2. Manualkoppeln.
3. Pedalkoppel mit eigenen Ventilen.
4. und 5. Sperrventile zum Hauptwerk.
6. und 7. detto zum Mittel- und Oberwerk.
8. detto zum Baß Contra.
9. und 10. detto zu den Pedalwindladen.
11. Copula cum omnibus.
12. Calkantenruf.
13. Evacuant.

Den zahlreichen Freunden des verdienstvollen Orgelbaumeisters diene zur Nachricht, daß ihm der sehr ehrenvolle Auftrag vom k. k. Obersthofmeisteramte ertheilt wurde, für die k. k. Hofcapelle eine neue Orgel zu erbauen, zu deren Uebergabe sich derselbe Ende September 1862 verpflichtete. Es ist schon im Betracht dieser großen Ehre, deren sich der Meister vollkommen bewußt ist, ein ausgezeichnet schönes, wenn auch nicht großes, aber sehr fein ausgeführtes Werk zu erwarten.

Berichtigungen:

In dem Aufsatze: „Ueber neue Bearbeitungen der alten Mozart'schen Opernstexte“ (siehe Nr. 31 und 32 dies. Bl.) sind folgende sinnstörende Druckfehler zu berichtigen: Nr. 31 Seite 242, Spalte 1, Zeile 12 von unten fehlt nach „Mozart's“: der. Ebendaselbst Spalte 2, Zeile 18 v. u. fehlt nach „Theater“: deutsch; Seite 244, Z. 30 u. 36 von oben lies: Sextett statt „Septett“; Ebendas. Spalte 2, Zeile 11 von oben lies: Anfang statt „Anhang.“ — Nr. 32 Seite 250, Zeile 9 von unten lies: Sextett statt „Septett.“ Seite 251, Spalte 1, Z. 5 von oben lies: wahr statt „mehr.“ Ebendas. Zeile 6 von oben: muß was fortfallen. Ebendas. Spalte 2, Zeile 7 von oben lies: müßte statt „mußte“; Seite 252, Spalte 2, Zeile 4 von oben lies: in noch statt „noch“; Seite 254, Spalte 1, Zeile 7 von oben lies: auch statt „auf“: Ebendas. Zeile 16 von oben lies: geht statt „gehn.“ Ebendas. in der Anmerkung, Zeile 7 von oben fehlt: so nach „heraus.“ Ebendaselbst Zeile 4 von unten lies: Freie statt „Ferne.“ —

Briefkasten der Redaktion.

A. v. W. in Br. Das Buch von C. haben wir Ihnen allerdings zu dem fraglichen Zweck zugeschickt. Da die Sache nicht mehr neu ist, so bitten wir um eine möglichst kurze Recension vom Standpunkt bewährter Methode. Den Aufsatz über P. bringen wir doch noch. — T. K. in G. Die Orgelsachen von H. bitten wir gelegentlich zu retourniren. In Betreff des W.'schen Exercitii ist jetzt allerdings Ihre Ansicht erloschen. G. g. Anzeiger angekommen. Ihrer Bitte wegen der W.'schen Partituren können wir unmöglich willfahren, da wir nicht im Besitz derselben sind.

*) Wäre er das nur im besten Sinne! d. R.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wesseln und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 38. Wien, 23. September 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Wittwe.** **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Zur Geschichte der Orchester-Instrumente. Von G. Nottebohm (Fortsetzung). — Recensionen. — Reisebriefe von Mendelssohn (Schluß). — Correspondenz aus Brüssel. (Schluß.) — Curiosum. — Nachrichten. — Briefkasten.

Zur Geschichte der Orchester-Instrumente.

Mit Rücksicht auf ihren Zustand und ihre Verwendung in der Zeit 1650—1750.

Von **G. Nottebohm.**

III.

Streich-Instrumente.

Die Abbildungen von Streichinstrumenten, welche man in Virdung's Musica (1511) und bei Agricola findet, sind nicht im mindesten angethan, eine günstige Meinung über ihre Beschaffenheit und Pflege zu damaliger Zeit hervorzurufen.

Virdung unterscheidet große und kleine Geigen. Erstere haben neun Saiten und Bünde wie unsere Guitarre; die andern haben drei Saiten und keine Bünde. Sie sehen eher Zwickinstrumenten, z. B. die große Geige einer spanischen Guitarre, ähnlich, als den Streichinstrumenten unserer Zeit und es ist unbegreiflich, wie sie, da sie zum Theil ohne Stege sind, mit dem Bogen haben gespielt werden können. Selbst Virdung rechnet die kleinen Geigen neben Trumscheit zu den unnützen Instrumenten. Eine günstigere Vorstellung von dem Zustand, von Spielbarkeit und Pflege der Streichinstrumente gewinnen wir etliche dreißig Jahre später. Hans Gerle, Lautenmacher und Lautenspieler in Nürnberg, hat 1546 ein Werk herausgegeben, welches sich, außer mit der Laute, vorzugsweise mit Streichinstrumenten und ihrem Spiel beschäftigt. Das Buch ist insofern als eine Art Geigenschule zu betrachten. Sein Titel ist: „Musica und Tabulatur, auff die Instrument der kleinen und großen Geygen, auch Lautten u. s. w. Von neuem corrigirt und durchaus gebessert durch Hansen Gerle Lauttenmacher zu Nürnberg. Im 1546 Jar." Es handelt zuerst „von den großen Geigen", später „von den kleinen Geigen." Die großen Geigen haben fünf oder sechs Saiten, gewöhnlich 7 Bünde und unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Größe in drei Arten, nämlich in 1. Discant-, 2. Tenor- oder Alt- und 3. Baßgeigen. Ueber die Handhabung dieser Geigen bemerkt Gerle: „Nimm den Geigenhals in die linke und den Bogen in die rechte Hand, setz dich nieder und faß die Geigen zwischen die Bein." Es sind also Kniegeigen. Jede Saite hat ihre besondere Benennung; die erste und höchste Saite heißt „Quintsait", die zweite „Gesangsait", die dritte „Mittelsait", die vierte „der klein Bomhart", die fünfte „der Mittelbomhart" und die sechste (welche bei den fünfsaitigen Geigen fehlt) heißt „der Groß- oder Oberbomhart" *). Die Stimmung ist bei den fünfsaitigen Geigen wie folgt: 1. die Discantgeige von unten nach oben in die Töne: d, g, h, e, a; 2. die Tenor- und Altgeige: G, c, e, a, d; und 3. die Baßgeige in D, G, H, e, a. Die Baßgeige steht also eine Octave, die Tenor- und Altgeige eine Quinte tiefer als die Discantgeige. Die Tenor- und Altgeigen sind an sich von gleicher Größe. Ein Unterschied zwischen Beiden wurde nur dem Namen nach beim Spielen mehrstimmiger Sätze, z. B. bei ursprünglich für vier Singstimmen gesetzten und auf die Geigen übertragenen Liedern u. dgl. festgehalten. Wie hier die Tenorgeige die Tenorstimme übernahm, so war die Altgeige die Vertreterin des Alts.

Die kleinen Geigen hatten keine Bünde, wurden auf dem Arm gehalten und waren nach ihrer Größe und Bestimmung entweder: 1. Discant-, 2. Tenor- und Alt- oder 3. Baßgeigen. Die Baßgeigen mußten vier, die beiden andern brauchten nur drei Saiten zu haben. Alle wurden in Quinten gestimmt. Nach einer Abbildung, welche Gerle von einer vierfaitigen „kleinen Geige" gibt, hatten sie einen lautenähnlichen Körper und waren ganz ohne die beiden Seitenausschnitte, wie sie die heutigen Streichinstrumente haben. Die großen Geigen hingegen hatten solche Ausschnitte, nur in andern Verhältnissen wie jetzt.

Eine bestimmte Tonhöhe der kleinen Geigen hat Gerle nicht angegeben, sondern nur das Verhältniß, in welchem sie hinsichtlich ihrer Stimmung gegeneinander stehen. Dies ist Folgendes: Die dreisaitige Tenor- und Altgeige stand eine Quinte tiefer als die Discantgeige; die höchste Saite der vierfaitigen Baßgeige war eine Octave tiefer als die höchste der Discantgeige, und ihre tiefste stand eine Octave tiefer als die tiefste Saite der Tenor- und Altgeige. Wenn also die höchste Saite der Discantgeige zweigestrichen e war, so hatte sie die Stimmung: d, a, e; die Tenor- und Altgeige: g, d, a; und die Baßgeige: G, d, a, e.

Die Applicatur, oder — wie es Gerle nennt — „die Application der Finger" war bei den großen und kleinen Geigen verschieden. Die großen Geigen ließen innerhalb ihrer sieben Bünde nur sieben Griffe zu; sie waren so vertheilt, daß der Zeigefinger den ersten Griff oder den ersten Bund, der Mittelfinger den zweiten, der Goldfinger den dritten und der kleine Finger den vierten bis siebenten Bund zu greifen hatte. Die Applicatur des kleinen Fingers setzt also eine Rückung der Hand voraus, die wir bei der Handhabung der kleinen Geigen nicht finden. Bei diesen, nämlich bei den bundfreien kleinen Geigen, nahm man auch nur sieben Griffe auf jeder Saite an, so daß auch hier außer der leeren Saite nur sieben Halbtöne möglich waren. Jedoch war die Fingersetzung eine andere. Dem Zeigefinger waren die beiden Griffe für die ersten zwei Halbtöne, dem Mittelfinger der dritte und vierte Griff für die fol-

*) Diese Namen sind augenscheinlich der Laute entnommen und von dieser auf die Geige übertragen worden. Man findet auch andere Namen für die Lautensaiten, z. B. (von der höchsten bis zur tiefsten): Quintsait, Kleinsangsait, Großsangsait, Kleinprummer, Mittelprummer und Großprummer. Auffallend ist hier die Aehnlichkeit zwischen den Namen der tiefsten Lautensaiten: Bombart oder Prummer und den des alten Blasinstruments: Bombard oder Pommer. Jeder dieser Namen scheint, wenn verdorben, mit dem andern eines Ursprungs zu sein. Die Grundformen mögen sein: Bombard und Brummer.

genden zwei, dem Goldfinger der fünfte, und dem kleinen der sechste und siebente Griff für die letzten Halbtöne zugewiesen. Auf diese Griffe beschränkt sich die ganze Applicatur der Finger wie sie Gerle angibt, und über die man lange Zeit hindurch nicht hinauskam. Die Verschiedenheit in der Applicatur der großen und kleinen Geigen, überhaupt der bebündeten und bundfreien Instrumente dauerte über hundert Jahre fort und verschwand erst mit dem Verdrängen der Violdigamba und des alten Violon durch das Violoncell und den neuen Contrabaß.

Ueber die Streichinstrumente zu Anfang des 17. Jahrhunderts unterrichtet uns Prätorius (Syntagma II, gedruckt 1619). Was Gerle „große Geigen" nennt, nennt Prätorius Viole di gamba, Kniegeigen; die „kleinen Geigen" sind bei ihm Viole da braccio, Armgeigen. Die deutschen Stadtmusikanten nannten die ersteren ausschließlich „Violen", die andern „Geigen." Prätorius hat fünf Arten der Violadigamba. Sie sind: 1. die „Gar große Baßviol" oder Contrabasso di gamba, mit vier quartenweise gestimmten Saiten und dem tiefsten Ton contra-E (oder D); 2. die große Baßviole, mit fünf oder sechs Saiten; 3. die kleine Baßviole, mit sechs oder weniger Saiten; 4. die Tenor- oder Alt-Viole, mit sechs oder weniger Saiten; und 5. Violetta piccola oder Discant-Viole, mit sechs oder weniger Saiten, deren höchste eingestrichen a ist. Bei allen fünf Violen geschieht die Stimmung, wie bei der Laute, in Quarten und zum Theil in großen Terzen. Quinten-Stimmung kommt nicht vor. Als Viole da braccio, Armgeigen, „Geigen" im engsten Sinn, nennt Prätorius folgende: 1. „Groß Quint-Baß" mit fünf Saiten, die in die Töne: contra-F, groß C, G, klein d und a gestimmt sind. (Wie das Instrument auf dem Arm gehalten werden konnte, ist unbegreiflich.) 2. Baßgeige mit vier Saiten von groß C an. 3. Tenorgeige mit vier Saiten, gestimmt in: e, g, d und a. 4. Discantgeige (Violino, Violetta piccola oder Rebecchino) mit vier Saiten und der Stimmung: g, d, a und e. 5. „Gar klein Geig" (Pochetto, Pocetta, Taschengeige, poche, pochette) mit drei Saiten, deren höchste in zweigestrichen h gestimmt ist. Von diesen Geigen sind zwei auf unsere Zeit herüber gekommen, nämlich 1. die Discantgeige (Violino) und 2. die Tenorgeige, unsere Bratsche (Viola da braccio).

Die Erfindung der Violine, in sofern man nämlich hier von einer solchen sprechen kann, wird einem Geigenmacher zu Mailand, Namens Testatori zugeschrieben. Er soll zu Ende des 16. Jahrhunderts die Viola (di gamba)- verkleinert und dadurch unsere Violine geschaffen haben. Die Ueberlieferung gewinnt an Glaubwürdigkeit, wenn man sich erinnert, daß nicht bei den kleinen Geigen mit ihrem lautenähnlichen Körper, wie sie Hans Gerle beschreibt, sondern nur bei den großen Geigen, den Kniegeigen, eine Aehnlichkeit mit der Gestalt der Violine zu finden ist. Die Form unserer Violine und mit ihr der Bratsche war jedenfalls zu Anfang des 17. Jahrhunderts schon vorhanden. Um dieselbe Zeit hatte die Ausbildung und Veredelung dieser Instrumente durch die italienischen Geigenmacher Amati, Guarneri, Stradivari u. A. bereits begonnen, Das ganze 17. Jahrhundert wird von der Geschichte dieser Entwicklung, mit der Umwandlung der Fidel zu einem klangvollen und musikfähigen Organ ausgefüllt. Von den Violinen gingen dann die Resultate des Errungenen, wenn auch zum Theil spät, auf die ganze Familie der Streichinstrumente über. Das Violoncell und unser Contrabaß sind eine Frucht dieses Uebergangs.

Ein Theil der bisher genannten und vor 1650 bekannten Musikinstrumente zigte sich, als die Instrumentalmusik sich immer mehr zu entwickeln begann, keiner praktischen und dauernden Verwendbarkeit fähig. Im Allgemeinen wird man leicht bemerken, daß die unförmlichen Arm- und Kniegeigen beseitigt wurden und daß man sich endlich bei höheren Ton- und Stimmlagen ausschließlich für den Gebrauch der Armgeigen entschied und den Kniegeigen nur die tiefern Stimmlagen zuwies. Um eine Uebersicht der nach 1650 und bis etwa 1750 üblichen Geigenarten zu erhalten, wird es nöthig sein, einige bereits genannte ausgenommen, sie einzeln mehr oder weniger ausführlich zu besprechen.

Die Viola di gamba (die Gambe, la Basse de Viole, la Viole) hatte die Größe unseres Violoncells und eine diesem ähnliche Form; war aber zum Unterschied von diesem mit Bünden und mit mehr Saiten versehen. Sie war (nach Laborde) anfangs mit fünf, dann mit sechs Saiten bezogen, die in die Töne D, G, c, e, a, d gestimmt wurden. So und mit dieser Stimmung nennt sie Prätorius „Tenor- und Alt-Violdigamba." Marais, ein Franzose, fügte gegen Ende des 17. Jahrhunderts eine siebente und tiefere Saite für den Ton contra-A hinzu. Beide Arten, die sechs- und siebensaitige, waren noch um 1760 in Deutschland bekannt.

Die Violadigamba hatte sieben Bünde und war mit diesem Abzeichen noch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts im Orchester der treue Begleiter der alten, jetzt auch außer Gebrauch gekommenen großen Baßgeige, des Contraviolons. Ueber die Griffe, welche diese Bünde zuliessen und über das daraus sich ergebende Tongebiet unterrichtet uns Philipp Eisel in seinem „Musicus" (Erfurt, 1738). Eisel hat für jede Saite eben so viel Griffe als sich Bünde (Bände) am Hals befinden, also sieben. Auf der ersten Saite ergeben sich außer dem leeren D die gegriffenen Dis, E, F, Fis, G, Gis und A. So ist es bei jeder Saite; nur bei der sechsten und höchsten Saite können durch Uebergreifen noch höhere, außerhalb der Bünde liegende Intervalle genommen werden. Eisel drückt sich hierüber so aus: „Wer aber noch höher (nämlich über eingestrichen a) überzusetzen Lust hat, derselbe kann den Zeigefinger ins a, b oder h nach der Applicatur Beschaffenheit setzen, so werden ihm gewiß manche schwer scheinende Passagen durch diesen Vortheil sehr leicht vorkommen." Hieran knüpft er noch die Bemerkung: „Hiernächst ist wohl zu observiren nöthig, daß man den Hals der Viol di gamba nicht in die volle Hand nehme, sondern den Daumen an das Mittel des Halses, doch nicht zu fest ansetze, weil dadurch nicht nur eine gute Positur der linken Hand herauskommt, sondern auch alles Uebersetzen, Trillo und Mordant sehr geschickt heraus zu bringen." Mattheson charakterisirt das Instrument als „die säuselnde Violadigamba", — und Leopold Mozart sagt, es habe einen angenehmern Ton als das Violoncell und diene meistentheils zu einer Oberstimme. — Phil. Eisel sagt über die Anwendung der Violadigamba: „sie wird bei Concerten gebraucht 1. zur Verstärkung des Basses; 2. zur Concert-Stimme selbst; 3. zum Generalbaß, obgleich dessen Execution von vielen negiret werden wollen, weil es ihnen impracticabel geschienen, so gibt es dennoch Virtuosen, welche solches prästiren, dergleichen ich zu hören das Glück gehabt." — Mattheson spricht sich über den letzten Punkt, nämlich über die Verwendung der Violadigamba als Generalbaß-Instrument anders aus. Er sagt (Orchester I, gedruckt 1713): „ihr meister Gebrauch ist zur Verstärkung des Basses, und praetendiren einige gar einen Generalbaß darauf zuwege zu bringen, wovon ich noch bis dato eine vollkommene Probe zu sehen, das Glück nicht gehabt habe." Einen Beleg gegen Mattheson's Ansicht bietet u. A. J. S. Bach's Cantate: „Mensch, du mußt sterben." Am längsten erhielt sich die Violadigamba als eigentliches Concert- oder Solоinstrument, „um ein Solo darauf zu spielen." Als solches widersetzte es sich dem verdrängenden Violoncello und behauptete diesem gegenüber, namentlich in Frankreich und bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts hinein, den Vorrang. Auch bei deutschen Componisten kann man bemerken, daß sie es in dieser Beziehung dem Violoncello gegenüber bevorzugten. Erklärt wird diese Vorliebe durch die Verwendbarkeit, welche die Violadigamba bietet. Bei ihrer Mehrsaitigkeit hatte sie ein Tongebiet inne, welches nach der Höhe zu das des Violoncello und nach der Tiefe zu das der Violine oder eines andern Instruments höherer Tonlage über-

trof. Die Violadigamba begriff gewissermaßen zwei Instrumente in sich, eins tieferer und eins höherer Tonlage. Die letztgenannte Eigenschaft wird durch Leopold Mozart bezeugt, wenn er die Violadigamba ein „meistentheils zu einer Oberstimme“ dienendes Instrument nennt. Auch wenn man die Sonaten für Clavier und Violadigamba von J. S. Bach ansieht, wird man seine Doppelverwendbarkeit erkennen. Wir haben kein Streichinstrument, welches den hier verlangten Tonumfang darstellen könnte, es sei denn etwa durch eine Tieferstimmung der C-Saite beim Violoncello u. s. w., wobei denn andererseits auch die zu unserer Zeit höher entwickelte Kunst des Violoncellspiels in Anschlag zu bringen ist.

Die Tonschrift der Violadigamba geschah in allen Schlüsseln, im Alt-, Tenor-, Baß- und Discant-Schlüssel. Auch schrieb man sie zuweilen (z. B. Händel in einer Cantate) auf zwei Systeme, das obere mit dem Alt, das untere mit dem Baßschlüssel. Als Soloinstrument soll die Violadigamba wie andere Instrumente eine Zeit lang auch ihre eigene Tabulatur gehabt haben; jedoch sind uns noch keine Belege dafür vorgekommen. In England hatte man um 1664 (nach Playford's „Introduction“) noch drei Arten der Violadigamba: 1. die Discant-Violadigamba, „Treble-Viol“, mit sechs Saiten, die in die Töne: d, g, c, e, a, d gestimmt waren; 2. die „Tenor-Viol“, mit sechs Saiten und der Stimmung: G, c, f, a, d, g; und 3. die „Basse-Viol“, die gewöhnliche sechssaitige Violadigamba.

Der Violon (Contreviolon, große Baßgeige, il violone, la basse de violon, la contre-basse, basse-contre u. s. w.). Wir verstehen darunter dasjenige Instrument, welches bis etwa zur Mitte des vorigen Jahrhunderts im Orchester die Stelle unsers Contrabasses vertrat. Es war etwas größer wie unser Contrabaß, hatte Bünde wie die Violadigamba und sechs Saiten. Die Saiten wurden gestimmt in: contra-G, groß-C, F, A, klein d und g. Matthefon sagt: „der brummende Violone, die große Baßgeige, ist vollkommen zweimal, ja oft mehrmal so groß als die Violadigamba und der Violoncello; — ihr Ton ist sechzehnfüßig und ein wichtiges bündiges Fundament zu vollstimmigen Sachen, als Chören und dergleichen, nicht weniger auch zu Arien und sogar zum Recitativ auf dem Theater hauptnöthig, weil ihr dicker Klang weiter hin summet und vernommen wird als des Claviers und anderer bassirenden Instrumenten. Es mag aber wol Pferdearbeit sein, wenn einer dies Ungeheuer 3 bis 4 Stunden unablässlich handhaben soll.“ Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts hatte man angefangen, das Instrument mit fünf statt sechs Saiten zu beziehen; mit diesem Bezug, mit seinen Bünden und in seiner Größe kennt es noch Leopold Mozart, der es dann von dem etwas kleinern bundfreien, drei- oder vierfaitigen Violon (unser Contrabaß) unterscheidet. Quantz (1752) verwirft den fünfsaitigen Violon. Er sagt: „das Instrument an sich thut bessere Wirkung, wenn es von mittelmäßiger Größe, auch nicht mit fünf, sondern nur mit vier Saiten bezogen ist; denn die fünfte Saite müßte, wenn sie mit den andern in rechtem Verhalte stehen sollte, schwächer als die vierte sein, und würde folglich einen viel dünnern Ton, als die andere, von sich geben. Der sogenannte deutsche Violon von fünf bis sechs Saiten ist also mit Recht abgeschafft worden.“ Hieraus geht hervor, daß zu Quantz's Zeiten (um 1752) schon die Verdrängung des Violons durch unsern Contrabaß (denn kein anderes Instrument ist das von Quantz gemeinte) begonnen hatte. Diese Verdrängung geschah allmälich und vollständig erst nach längerer Zeit. Im Jahr 1757 gab es in der Pariser-Oper nur einen Contrabaß. Eine Eigenthümlichkeit aber, nämlich die Bünde, bewahrte der Contrabaß in seiner älteren Einrichtung zum Unterschied von dem heutigen und es dauerte einige Zeit, bis diese alte Erbschaft allgemein abgelegt war.

Der Contrabaß, so lesen wir irgendwo, wurde im Anfang des vorigen Jahrhunderts in Italien erfunden. Man kann aber hier von keiner eigentlichen Erfindung sprechen. Der Contrabaß ist aus dem alten Violon hervorgegangen und seine Erfindung besteht nur in einer Veränderung desselben; sie be ruht nämlich auf einer Verkleinerung dieses Instrumentes behufs einer bessern und leichtern Handhabung (Mattheson mag wohl Recht haben, wenn er das lange Spielen auf dem Contraviolon eine Pferdearbeit nennt); ferner beruht sie auf einer Beschränkung der Saitenanzahl. Die dritte Veränderung, nämlich die Entfernung der Bünde, wurde zuletzt vorgenommen. Dadurch erhielt das Instrument erst ganz diejenige Einrichtung, mit welcher es auf unsere Zeit hinüber gekommen ist. Die Frage, ob der Contrabaß Bünde oder keine Bünde haben müsse, wurde in der ersten Zeit seines Auftommens verschieden beantwortet; man mußte hierüber nun so mehr verschiedener Ansicht sein, da die Frage zugleich einen andern Gegenstand berührte, um den ein heftiger Streit geführt wurde. Der Gegenstand dieses Streites war die Verdrängung der Violadigamba durch das Violoncell, wodurch eben auch die Existenz des alten Contraviolon in Frage gestellt wurde. Der Kampf hatte in Paris mit der Einführung des Violoncells begonnen. Auf der einen Seite waren die Vertreter des Violoncells, auf der anderen die der Violdigamba. Als einen Beleg für den Ernst, mit dem der Kampf geführt wurde, nennen wir ein Buch, welches im Jahr 1740 in Amsterdam gedruckt wurde und dessen Titel lautet: „Defense de la Basse de Viole contre les entreprises du Violon et les pretentions du Violoncell par monsieur Hubert le Blanc.“ (Das ist: Vertheidigung der Violadigamba gegen die Unternehmungen der Geige und gegen die Anmaßungen des Violoncells.) Zur Erklärung der hier des Angriffs beschuldigten Violine wird es genügen, die Verwendbarkeit der Violadigamba als Soloinstrument in Erinnerung zu bringen.

Seit den „großen“ Geigen Birdung's und Gerle's waren die Bünde eine Eigenthümlichkeit und eine durch die damalige Handhabung und Applicatur bedingte Nothwendigkeit geblieben. Das Entfernen der Bünde mußte damals eben so sehr als eine zwecklose Neuerung erscheinen, als es heute ihre Wiedereinführung sein würde. Außer der Gewohnheit war noch ein anderer Beweggrund thätig, sie zu schützen. Man machte nämlich die Ansicht geltend und kam immer darauf zurück, daß namentlich bei dicken und starken Saiten nur mit Bünden eine Deutlichkeit und Bestimmtheit der Intervalle zu erzielen und das Schnarren der Saiten bei ihrem Niederdrücken auf das Griffbrett zu verhüten sei. Ein entschiedener Vertheidiger der Bünde beim Violon ist Quantz. Er sagt in seiner Flötenschule (1752): „Der Contraviolon muß Bünde (Bände) haben. Die unumgängliche Nothwendigkeit, daß auf diesem Instrument, wenn es anders deutlich klingen soll, Bünde sein müssen, ist ganz leicht zu erweisen. Man weiß, daß eine kurze und dünne Saite, wenn sie straff gespannt ist, die Vibration oder den Schwung viel schneller und enger macht als eine lange und dicke Saite. Drücket man nun eine lange und dicke Saite, die nicht so straff als eine kurze gespannt werden kann, auf das Griffbrett: so schlägt die Saite, weil ihre Zitterung einen weitern Umfang einnimmt, unterwärts auf das Holz. Dies hemmt nun nicht allein die Vibration, sondern verursacht auch, daß die Saite nachsingt und noch einen Nebenton hören läßt, und also der Ton dumpfig und undeutlich wird. Die Saiten liegen zwar, vermöge des Steges und Sattels, auf dem Violon schon höher, als auf dem Violoncell, damit der Rückschlag der Saiten das Griffbrett nicht berühren soll; allein dies ist, wenn die Saiten mit den Fingern niedergedrückt werden, noch nicht hinlänglich. Sind aber Bünde auf dem Griffbrett, so wird dieses Hinderniß gehoben. Die Saiten werden alsdann durch den Bund mehr in die Höhe gehalten und können also ihre Vibration ungehindert machen, und folglich den natürlichsten Ton von sich geben. Wollte man einwenden, daß die Bünde wegen der Subsemitone (z. B. des enharmonischen Unterschieds zwischen cis und des) hinderlich wären, so dienet zur Antwort, daß solches auf dem Contraviolon nicht so schädlich ist als auf dem Violoncell, weil

man den Unterschied, so sich zwischen den mit ♯ und den mit ♭ bezeichneten Tönen befindet, in der äußersten Tiefe nicht so bemerkt, wie bei den hohen Tönen auf andern Instrumenten." Weniger entschieden spricht sich Leopold Mozart in seiner Violinschule (1756 oder 1769) aus. Er erwähnt die drei- und vierfaitigen Violons (ohne Bünde) und sagt dann: „Bei dem mit fünf Saiten bespannten (und größeren) Violon sind an dem Hals durch alle Intervallen Bünde von etwas dicken Saiten angebracht, welches das Aufliegen der Saiten auf dem Griffbret hindert und folglich der Klang dadurch gebessert wird. Man kann auch auf einem solchen Basse die schweren Passagen leichter herausbringen, und ich habe Concerte, Trio, Solo u. s. w. ungemein schön darauf vortragen gehört. Doch habe ich bemerkt, daß beim Ausdruck einer Stärke beim Accompagniren allzeit sich zwei Saiten zugleich hören lassen, weil die Saiten merklich dünner sind und näher beisammen stehen als bei einem Baß, der nur mit drei oder vier Saiten bezogen ist."

In Bezug auf die Applicatur wäre mit einigen naheliegenden Abänderungen das bei der Violadigamba Gesagte zu wiederholen. Man beschränkte sich nicht auf die innerhalb der Bünde liegenden Intervalle, sondern griff auch darüber hinaus. Quantz stellt die Forderung auf: „der Violonist muß sich einer guten und bequemen Applicatur oder Uebersetzung der Finger befleißigen, damit er das, was in die Höhe gesetzt ist, so wie der Violoncellist, mitspielen kann, um die melodiösen Bässe nicht zu verstümmela." (Schluß folgt.)

Recensionen.

Werke für Gesang und Orchester.

(Schluß.)

Zunächst das Werk des Herrn Küster: Die ewige Heimath. — Aus dem Vorstehenden ist schon bekannt, daß der Verfasser diese chorische Arbeit mit dem Titel eines „Oratoriums" belehnt. Was mit diesem Ausdruck in der musikalischen Kunstsprache bezeichnet wird, ist in den einleitenden Aperçüs über diesen Gegenstand nachgewiesen worden. — Wird nun unser vorliegendes Werk ein episch-lyrisches oder lyrisch-dramatisches Oratorium sein? Diese Alternative werden, wie wir hoffen, die folgenden Blätter aufklären. Im ersteren Falle, erinnern wir uns, wird eine Handlung, welche das Wesen aller Gattungen des Oratoriums bilden muß, mehr erzählungsweise, als eine der Vergangenheit angehörende, objektiv ferngerückte recitativisch (oratorisch) vorgetragen werden, um Anregung zu ausgeführten lyrischen Arien, vielleicht auch Ensemblesätzen und Chören darzubieten. Im anderen Falle werden wir durch eine lebendig in die Gegenwart hereingesetzte subjektiv warme Darstellung der Handlung mit unserem Interesse gleichsam selbsthätig in diese hereingezogen werden, und die lyrischen Partien werden dem dramatischen Verlaufe des Ganzen nur als gelegentliche willkommene Ruhepunkte zu Statten kommen. Welche der biblischen Geschichten wird uns vorgeführt werden? Wie wird der Titel „die ewige Heimath" gerechtfertigt erscheinen? Welchen der historischen beiden Typen des Oratoriums wird das vorliegende vertreten? — Wenden wir das Titelblatt um. — Hier findet sich gleich der dem Ganzen vorgedruckte Text — eine löbliche Einrichtung! — Ueber demselben stehen die Namen der personae dramatis. Und diese heißen? — Wörtlich: Eine Sopranstimme. Eine Altstimme. Eine Tenorstimme. Eine Baßstimme. — Abstrakte Stimmen ohne Fleisch und Bein! — Weiter Chöre der himmlischen Heerschaaren, der Engel und Menschen, Seligen und Unseligen, ja sogar der Himmel! — Diese Personalliste steigert unsere Erwartung, mit welcher wir unnmehr nach einem epischen Faden im lyrischen Labyrinth des Textes spähen. Aber alles Forschen und Suchen ist vergebens. Wir finden nichts als Bibelsprüche und Choralverse, alle auf Tod und Auferstehung, Verheißung des ewigen Lebens und jüngsten Gerichts bezüglich. Das Ganze ist in folgende Ordnung gebracht. Erster Theil. Einleitung: Der Tod. Nach dieser folgen vier Stücke, die ersten zwölf, zum Theil sehr langen Nummern, Solo und Chorsätze umfassend. Sehr bemerkenswerth und tröstlich für die Damen ist es, daß die Chöre der Unseligen von Männerstimmen und die Chöre der Engel von Frauenstimmen gesungen werden. Nach Herrn Küster ist demnach, wie es scheint, Seligkeit und Unseligkeit nach dem Tode an das Geschlecht gebunden. Die Texte sind größtentheils aus der Offenbarung, Jesaias und andern Büchern der h. Schrift genommen. Die Ueberschriften der erwähnten vier Stücke oder Namen heißen: 1. Auferstehung (Trauer und Trost). 2. Verklärung. 3. Erwachen und Wiedersehen. 4. Erkenntniß und Seligkeit. Zweiter Theil, umfaßt fünf dergleichen Stücke mit zehn ausführlichen Nummern. Die Ueberschriften lauten hier: 1. Jüngster Tag. 2. Verheißung. 3. Das jüngste Gericht. 4. Allgemeine Auferstehung. 5. Die ewige Heimath. Die Textworte selbst enthalten gewiß nur eine sehr oberflächliche Beziehung auf diese Ueberschriften, wodurch der Verfasser uns die Disposition seines Planes andeutet. Nun denke man sich einen unglücklichen Zuhörer, der dieses Programm nicht in Händen hat, oder den Text der Gesangesstücke nicht verstehen kann, was ja fast bei allen kirchlichen Aufführungen oft ganz unvermeidliche Mißstände sind: Was soll ein solcher Hörer aus dem Werke gewinnen? — Eine Handlung fesselt seine Aufmerksamkeit nicht; eben so wenig kann er sein Interesse an breit angelegte Arien, wozu die Mannigfaltigkeit des Stoffes keinen Raum gewährt, anknüpfen. Manche der längeren Chöre aber sind ihm uninteressante und oft genug gar zu trockene Uebungen im Fugenstyl. — Einen solchen Zuhörer können wir daher nur bemitleiden. Aber auch der Glücklichere, welcher sich im sicheren Besitz eines Textbuches fühlt, ist in einer schlimmen Lage. Den gar nicht unbilligen Anspruch an einen epischen oder gar dramatischen Inhalt hat er aufgeben müssen. Freundlich bereit hat er sich dem Strom eines lyrischen Erguſſes anvertraut, der ihn durch zwei Theile mit zwei und zwanzig langen Nummern ohne Ruhepunkte hindurchschaukeln wird. Anfangs schwebt er noch zwischen Himmel und Erde. Aber der Strom fließt nach oben. Und bald verliert er auch die höchsten irdischen Gipfel aus den Augen. Immer höher und höher geht die Fahrt und endlich findet er sich mit lauter Himmeln, himmlischen Heerschaaren, Engeln und seligen und unseligen verklärten Geistleibern umgeben, unter denen er sich mit seinem unverklärten Leibe nur sehr erbärmlich und unheimlich vorkommen kann. Wer wird sich daher wundern, wenn er sich bald heftig und immer heftiger nach unsrer armen Erde zurücksehnt, zumal er nicht selten an die Unvollkommenheiten derselben — wenn er nämlich ein musikalisch gebildeter Mensch ist — auf qualvolle Weise durch die Musik erinnert wird, wie schon oben angedeutet worden. (Man vergleiche z. B. das querständische fis — f zwischen Baß und Sopran pag. 29 im letzten und pag. 30 im ersten Takte. Oder pag. 16 Takt 3 den gleichzeitig in verschiedenen Stimmen eintretenden Vorhalt und seine Auflösung u. s. w.)

Aber wir wollen nicht kleinlich sein, sondern jene rein musikalischen Kleinigkeiten (!) gern auf sich beruhen lassen. Ja wir wollen es auch dem Herrn Verfasser nicht übel nehmen, daß er unsere Erwartung täuschte, indem er auf dem Titel ein „Oratorium" zu geben versprach, was doch ein solches nicht ist. Wir halten es vielmehr für eine Kantate, die ihrthümlicher Weise zu lang und ausführlich gerathen ist, da der Herr Verfasser beabsichtigte ein Oratorium im größten Styl und von unerhörtem Inhalt zu schaffen. Errare humanum! Sein Wollen war zweifelsohne groß, ja ungeheuer, denn er wagte sich an einen Stoff, der aller menschlichen Zulänglichkeit spottet und die tiefsten Geheimnisse zusammenstellt, an denen selbst der kräftigste und freudigste und unbefangenste Glaube mit verhülltem Antlitz demüthig vorüberwandelt. Auch eine bei weitem schwunghaftere und originalere Feder als die unseres Herrn Verfassers hätte an einem solchen Text, und wäre er auch viel geschickter behandelt worden als der vorliegende, erlahmen müssen. Hoffen wir, daß Herr Küster seine Kraft einem zugänglicheren Stoffe widmen möge, so wird wahrscheinlich

seinem lebendigen Wollen und tüchtigen Können das Vollbringen noch versagt bleiben. — Die junge Verlagshandlung, welche sich für ein so weitsehendes Unternehmen interessirte, verdient anerkennende Aufmerksamkeit.

Das Werk des Herrn Blumner ist seinem Wesen nach ein Oratorium der lyrisch-dramatischen Gattung (siehe oben). Der epische, nunmehr dramatisch zugerichtete Gegenstand seines Inhalts ist das nach den betreffenden Kapiteln des ersten Buches der Genesis erzählte Leben Abrahame, des Grundsteins der mosaisch-christlichen Welt. Die Aufgabe, auch diesem umfassenden und eigenthümliche Schwierigkeiten darbietenden Stoff gegenüber, war eine ebenfalls sehr kühne, fast allzu gewagte Angesichts unserer dem Einfachen und der Kraft des alttestamentlichen Glaubenslebens sehr entrückten Anschauungsweise und Geschmacksrichtung. Wir werden sehen, ob und wie es gelungen ist, diese Aufgabe zu lösen.

Zunächst galt es aus der Ueberfülle des Stoffes diejenigen Momente hervorzuheben, welche geeignet waren, das Charakterbild des königlichen Patriarchen, Glaubenshelden und Vaters der Völker in gedrängten Umrissen einheitsvoll zusammenzustellen. Dies ist in zwei, fünf dergleichen Momente aus dem Leben Abrahams in sich begreifenden, Theilen bestens geschehen. In den ersten dieser Lebensbilder (Nr. 1 — 6) erscheint „Abram“ nach dem 14. Kapitel des ersten Buches Moses als sieghafter Held, umglänzt von dem Nimbus der göttlichen Kraft und Gnadenerweisungen, die ihm Sieg erworben über den mächtigen König Kedor Laomor und ihm die Würde des königlichen Patriarchates verliehen haben.

Charakteristisch für die Behandlungsweise des mosaischen Stoffes und sehr abweichend von dem mosaischen antiken Geiste, hört man den segnenden königlichen Priester von Salem und „Abram“ den gelegneten sieghaften Glaubenshelden hier höfische Reden wechseln, die nach der mittelalterlichen Ritterpoesie, ja nach modernen französisch zugeschnittenen Hofmanieren schmecken. In dem Duett (Nr. 5) zwischen Abram und „Melchisedek“ heißt es wörtlich:

Abram: Mein Angesicht verneigt sich tief
Dem Priester, den mein Gott berief,
Ihm, Gott dem Herrn, zur Ehre.

Darauf (höflich ablehnend) Melchisedek:
Der Siegesschmuck auf deinem Haupt
Hat dir die Demuth nicht geraubt.
Ja, Gott dem Herrn die Ehre.

Denkt man nicht bei solchen Kurtoisien viel eher an einen Rococohelden mit dem galanten horizontalen spitzen Galladegen unter goldportirtem Frack als an die erzväterliche Gestalt eines Abram? Wörtlich genommen, gehört auch der Siegesschmuck auf dem Haupte nicht Israel sondern Griechenland und dem Abendlande an. Wir erwähnen diese kleinen aber nicht unwesentlichen Irrthümer nur, weil sie geeignet sind, die unbiblische Auffassung des Gegenstandes, welche uns im vorliegenden mit dem Namen Abrahams geschmückten Werke zugemuthet wird, erklären zu helfen. Denn man kann von dem Texte, welchen dieser Vorwurf zunächst trifft, Schlüsse auf die Musik ziehen. Dieselbe hätte viel zur Beseitigung jenes durchgehenden Uebelstandes beitragen können. Aber weit entfernt davon, geht sie nicht nur auf den Text sehr bereitwillig ein, sondern bringt seine Schwächen durch ihr allgemein weiches von keinem kraftvoll hervortretenden Charakter unterbrochenes und belebtes Colorit nur eindringlicher zum Bewußtsein. Sanfte, elegische, schwelgerisch üppige Melodien verrathen überall die Absicht des Verfassers, fromme Rührungen und gefühlige weichliche Stimmungen hervorzubringen, wie man sie in der nüchteren, demüthig kraftvollen antiken Welt gar nicht kennt. Wir können vielmehr behaupten, daß diese Art der Gefühligkeit ganz modernen Ursprungs sei. Gepflegt und beliebt wurde sie erst seit der Zeit der Schäferpoesie und auf religiösem Gebiete durch Bücher wie Zschokke's „Stunden der Andacht“, Witschel's „Morgen- und Abendopfer“ u. ä. a. Aus diesen und zahllosen ähnlichen Quellen des verschämten Unglaubens verbreitete sich der verweichlichende und erschlaffende Einfluß auf Leben und Kunst und erstickte jede frische Blüthe eines wahrhaften kräftigen Gemüthslebens, so daß schon der alte Matthias Claudius im „Wandsbecker Boten“ ausruft, es werde soviel Tändelei und Spielerei mit derartigen höchsten und heiligsten Gaben des Menschen getrieben, daß jeder ehrliche Kerl sich schämen müsse, überhaupt noch Gemüth zu zeigen. — Was jedoch den Abram des Herrn Blumner betrifft, so wollen wir nicht verschweigen, daß jenes gefühlig weiche Colorit seiner Musik mehr durch die Soloparthien vertreten wird, denen die wirksam und oft meisterhaft ausgeführte Behandlung der Chöre erfrischend gegenübersteht, und unsere Theilnahme in erwünschter Weise fesselt.

Kehren wir nun zum weiteren Verlauf des Dramas zurück.

Stellte das erste Bild (Nr. 1 — 6), wie schon gesagt, den Helden des Ganzen als königlichen Patriarchen und Besieger eines mächtigen Kriegsfürsten dar, so zeigt das zweite Nr. 7 — 13) denselben uns in seinem Verhältniß zur Sarai (Sarah). Dieselbe (Altpartie) begrüßt ihren sieghaften Herrn und Gebieter in einer getragenen Arie voll Liebe und demüthiger Ergebenheit (Nr. 7 und 8) — „Abram“ — nicht sehr zartsinnig ergeht sich nach Erwiederung des Grußes in Klagen (c moll) über den Mangel eines Leibeserben, ohne welchen sein Glück unvollkommen bleiben müsse. Der Chor fällt verheißend (E-dur) ein „Hoffe auf den Herrn, der wird dir geben, was dein Herz wünscht.“ Hierauf werden die 3 Engel eingeführt (bei Moses erst mehrere Kapitel später — cap. 18, 2), verkünden ihm einen Sohn und schließen im Namen des Herrn mit „Abram“ den Bund der Verheißung (der ihm — was unser Text gar nicht berührt — erst den Namen „Abraham“ Vater der Völker gibt). Die wülkührliche Behandlungsweise dieses Gegenstandes war durch die epische Breite der mosaischen Erzählung geboten. Ob aber der wichtige Moment des Bundesschlusses nicht eindringlicher hätte bearbeitet werden mögen, geben wir zu bedenken ohne tiefer auf die Bedeutung desselben eingehen zu wollen. In der dritten Handlung (Nr. 14 — 19), Zerstörung der sündenbelasteten Städte, Sodom und Gomorra, erweckt Abraham unsere Theilnahme durch seine Fürbitte um Schonung der wenigen Gerechten, die etwa darinnen wohnen möchten. Daß er hiebei vorzugsweise die Familie seines Bruders Sohnes Lot im Auge hat wird nicht berücksichtigt und war auch für den Verlauf der Charakterzeichnung des Titelhelden ohne Belang. Die Zerstörung der Städte selbst wird durch einen gewaltigen „Chor der himmlischen Heerscharen“ (F-moll $^{6}/_{4}$ Allegro con fuoco) geschildert der in doppelchöriger Form doxologisch ausläuft (1 Moses 18 und 19).

Der zweite Theil stellt sich nunmehr die Aufgabe, Abraham in der Bewährung seines großartigen, glaubensfreudigen Gehorsams, seiner selbstlosen, entsagenden Treue darzustellen. Leider aber tritt die unbiblische Auffassung des Stoffes in der verfehlten Charakterzeichnung namentlich des Abraham hier als störend wirkende Schwäche auf und hemmt Eindruck und Genuß des dargebotenen.

Viertes Stück (Nr. 20 — 28). Zunächst erfahren wir durch einen freudig bewegten Dankchor (F-dur $^{6}/_{4}$) mit interessanter Orchesterfiguration und fugirten Mittelsätzen (die Chöre sind durchgehends fugirt und polyphon gehalten) daß der verheißene (siehe oben) Leibeserbe erschienen sei. Ein freundliches Quartett (Pastorale C-dur $^{6}/_{4}$) mit Chor führt uns darnach ein liebliches Familienbild vor (Hagar, Sarah, Eliesar, Abraham). Mit dieser behaglichen Vorstellung kontrastirt nicht eben wohlthuend die unmittelbar darauf folgende Spaltung des Familienlebens, welche von der Sarah durch ihre Bitte um Verstoßung der egyptischen Magd Hagar und ihres Sohnes Ismael herbeigeführt wird. Außer daß Hagar und Ismael sich gegen den Willen ihres Gebieters (Abraham) siehend auflehnen (siehe Nr. 27, Quintett) verläuft diese Handlung nach der schriftgemäßen Erzählung.

Als Schluß und Spitze des ganzen Werkes ist mit Recht die Geschichte von der Versuchung Abrahams, die Opferung seines Sohnes Isaak betreffend, benutzt worden. Abgesehen von

ihrer vorbildlichen messianischen Bedeutung bildet diese wunderbare Bethätigung des glaubensfreudigen selbstverleugnenden Gehorsams ohne alle Frage den Gipfelpunkt nicht nur im Leben Abrahams, sondern in der ganzen Geschichte des alten Bundes. Denn diese That hat die größte Verheißung, welche sich durch alle folgenden Bücher alten und neuen Testaments in steiger Entwickelung der Erfüllung hindurchzieht und ihre Wirksamkeit auf die fernste Folgezeit erstreckt. Zusammengefaßt ist diese Verheißung in den Worten (1 Moses 22, 18): „durch deinen Samen sollen alle Völker auf Erden gesegnet werden, darum, daß du meiner Stimme gehorchet hast." Es scheint kaum der Erinnerung zu bedürfen, daß eine so große umfassende Verheißung nothwendig einen unbedingten vertrauensvollen Gehorsam, eine dem Befehl unverzüglich folgende unmittelbare Entschließung des Abraham voraussetzen lasse. Diese Voraussetzung wird durch die biblische Darstellung (1 Moses 22 v. 2 u. 3) zum Ueberflusse klar genug ausgedrückt; man lieset in der angezogenen Stelle: „Da (d. h. nach dem wohl in der Nacht ertheilten Befehle) stand Abraham des Morgens Frühe auf u. s. w." Einzig und allein in solcher unmittelbaren, unbedenklichen Folgeleistung liegt die ganze Großartigkeit des Charakters unseres Helden, sein hingebender selbstverleugnender Gehorsam, seine felsenfeste Treue, der Grund seines thatkräftigen Glaubenslebens, der sich in dieser seiner schwersten Versuchung sieghaft bewährt. Herr Blumner scheint diesen wesentlichen Umstand ganz übersehen zu haben, oder es hat seiner Muse gefallen, ihn als unrichtig außer Acht zu lassen, oder aber hat er es der Mühe nicht werth gehalten, seinen Text, den er sich wohl hat verfertigen lassen, mit dem Urtexte zu vergleichen. Die Wahrheit ist, daß sein Abraham über den erhaltenen Befehl, seinen Sohn zu opfern, wie ein neumodischer guter Papa vom spanischen Schreck ergriffen zu lamentiren anhebt, in einem langen Recitativ und noch längerer Arie (29 Systeme; adagio molto D-moll, agitato und wieder adagio) um Zurücknahme solcher grimmigen Strafe sehr rührend Gott anwinselt und endlich, da dieser von all seinen Schreien und Flennen ungerührt bleibt, sich entschließt, nach des Herrn Willen zu thun, damit er vor ihm gerecht sei. Wird Herr Blumner-Abraham sich nun beruhigen und zur Opferung seines Isaak schreiten? O nein! Die Reisezurüstungen halten ihn noch zurück. Wenigstens hat sein Hausvogt Elieser Zeit genug, den Eindruck zu schildern (Recitativ und Arie As-dur-Tenor), welchen die Seelenzustände seines Herrn in dessen äußerer Gestalt zur Erscheinung gebracht haben. Wir empfinden darüber das tiefste Mitleid mit dem schwergeprüften Vater Abraham, wie Elieser ihn uns vor Augen malt:

„Der Kummer hat ihm tiefe Furchen
Um Stirn und Mund gegraben, aus den Augen
Sinkt Thrän' um Thräne in den durst'gen Staub."

Armer Vater Abraham weine nicht! Staub sei nicht so durstig nach den Tropfen der Hilflosigkeit, welche im Begriffe sind, den Vater der Völker um seine ganze Reputation zu bringen und ihn zum scheinheiligen, weichlichen Heuchler und Maulhelden zu stempeln! — Aber was hat sich der Musiker um treue Charakterzeichnung zu kümmern! Er komponirt gewissenhaft seinen Text und benützt gern die Gelegenheit, zwei elegische Arien und einen seriösen Chor in H-moll mit langer Vokalfuge zu verfertigen, die der gefällige Textfabrikant hier fürsorglich vorbereitet hat. Hiernach kommt die Opferscene immer noch zurecht. Dieselbe (Nr. 34), Recitativ, instrumentales Intermezzo, Doppelchor der Engel (C-moll, nachher C-dur) ist nach Kapitel 22 v. 5 und 6, 11 und 12 dramatisch zugerichtet und nach dem langen Lamento von guter Wirkung. „Man merkt freilich die Absicht und man ist verstimmt" Aber der praktische Musiker läßt sich dadurch nicht anfechten. Er macht eben ansprechende, „in's Ohr fallende" und nicht zu schwere, aber „anständige" Musik und schreibt seine Opuszahl auf das Titelblatt. — Der Opferscene folgt nun die schon erwähnte mehr als großmüthige Verheißung durch den Mund eines „Engels," vertreten durch eine Sopransängerin.

Der Schlußchor (Nr. 36) enthält eine messianische Hindeutung in's Weite und ist bis zur üblichen Hallelujahfuge doppelchörig gehalten.

Wir haben die Schwächen beider Werke schonungslos aufgedeckt, nicht aus Vergnügen am Tadeln, sondern lediglich um der guten Sache der Kunst willen. Es sollte keineswegs das Anathema über dieselben als etwas über unwürdige Machwerke ausgesprochen werden. Vielmehr hätte man dem Publikum mit gutem Gewissen sagen können, es sei manches Gute und Vortreffliche darin. Aber weder dem Publikum, noch dem Verfasser, die es mit der Kunst ehrlich meinen, kann an einer solchen lakonischen subjektiven Meinungsäußerung etwas gelegen sein. Und die Kritik, welche so verfährt, ist keine, oder thut wenigstens nicht, was ihres Amtes ist. Sie hat zunächst zwar das Gegebene, darnach aber auch zu prüfen, was der Verfasser hätte erreichen sollen und aus Mangel an Klarheit und Kraft Angesichts der ideellen Entfaltung der kunstgeschichtlichen Kunstform zu wünschen übrig gelassen hat. Diesen Maßstab der Beurtheilung ist sie auch dem Publikum und den jüngeren Künstlern schuldig, welche sich selbstthätig der Weiterentwickelung der Kunst anzunehmen berufen fühlen. Diesen müssen wir zurufen: Möge sich Jeder wohl prüfen, der ein Oratorium schreiben will, ob er die nothwendigen Bedingungen des künstlerischen Bedürfens, der ausreichenden Kraft und geistigen Reife dazu in sich findet, ehe er sich an so gewaltige Stoffe wagt, wie der Abraham und der Inhalt der ewigen Heimath. Dem Publikum aber müssen wir sagen: Hier sind zwei neue große Arbeiten geübter und strebsamer Musiker. Singt sie. Singt sie auch mit Liebe. Aber lasset euch nicht täuschen von den Schwächen und Irrthümern, deren beide Werke versteckte und offene genug enthalten. Nach Abzug dieser sollen beide Werke einer möglichst ausgebreiteten Würdigung bestens empfohlen sein.

Reisebriefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy.

(Leipzig, Verlag von Hermann Mendelssohn 1861.)

(Schluß.)

Außer diesen interessanten Briefen, welche den Künstler-Charakter M.'s getreu zeichnen, und ihn namentlich als einen echt deutschen *) erkennen lassen, müssen besonders jene höchst anziehend genannt werden, wo sein Verhältniß zu den Menschen überhaupt, besonders zu seiner Familie, dann zur Natur zu Tage tritt. Man kann nicht liebenswürdiger sein als M. es war im Verkehr mit den Ersteren, nicht empfänglicher, fröhlicher, dankbarer als er im Umgang mit der letzteren. Zugleich sprüht Alles von Laune und Humor und man wundert sich nicht, daß der alte Göthe an dieser unverdorbenen offenen, vielseitig begabten Natur ein besonderes Wohlgefallen fand, — ein Wohlgefallen, von dem die ersten aus Weimar datirten Briefe so reizend und unbefangen erzählen. Launigeres kann man sich nicht denken als den aus Linz datirten Brief an seine Mutter mit der Ueberschrift: „Wie der reisende Musikus in Salzburg seinen großen Pechtag abhielt. Ein Bruchstück aus dem ungeschriebenen Tagebuch des Grafen F. M. B***", der mit einigen an seine Geschwister adressirten Worten abschließt wie folgt: ——— „und so ist überhaupt die Welt sehr süß. Gut ist es, daß Ihr darin seid, und daß ich übermorgen Briefe finde, und so noch manches. Liebe Fanny, ich will jetzt mein non nobis und die A-moll-Symphonie componiren. Liebe Rebecka, wenn Du mich singen hörtest „im war-

*) Der deutsche Musiker ist nicht, wie man behauptet, „einseitig" im üblen Sinn, er ist es weniger als irgend ein anderer. Er verschmäht weder die schöne reizende Fülle, wo sie nur nicht geradezu charakterlos ist, noch die piquante Lebendigkeit, wo sie nur nicht unedlem Zweck dient. Mendelsohn selber ist das schönste Zeugniß dafür.

men Thal", mit überschnappender Stimme, so fändest Du es fast zu jämmerlich. Du machst das besser. O Paul! Verstehst Du mit dem Gulden Schein, Gulden W. W., schweren Gulden, leichten Gulden, Conventionsgulden, Teufel und seine Großmuttergulden umzugehen? ich nicht. — Ich wollte deßhalb Du wärst bei mir, indeß auch noch aus andern Gründen vielleicht."

Von Wien machte M. einen Abstecher nach Preßburg zur Königskrönung, die er mit glänzenden Farben beschreibt. Die Ungarn machen aber auf ihn keinen sonderlich vortheilhaften Eindruck: „Die Kerle sehen aus, als ob sie zur Nobleße und zum Nichtsthun geboren, und darüber sehr mefancholisch wären, und reiten wie die Teufel." Auch von den damaligen Wienern weiß er nicht viel Rühmenswerthes zu sagen: „Die Leute um mich herum waren so schrecklich lüderlich und nichtsnutzig, daß mir geistlich zu Muthe wurde, und ich mich wie ein Theolog unter ihnen ausnahm. Uebrigens haben die besten Clavierspieler und Clavierspielerinnen dort nicht eine Note von Beethoven gespielt, und als ich meinte, es sei doch an ihm und Mozart etwas, so sagten sie: „also sind Sie ein Liebhaber der klassischen Musik?" — Ja sagte ich." Heute würde M. es freilich besser gefunden haben, er müßte denn in jene Gesellschaften gerathen sein, wo Leopold Meyer sein Wesen treibt.

Die wunderschönen Briefe, die M. aus Italien und der Schweiz schreibt, und wie er so kindlich heiter und mit so hellem scharfen Blick die Genüße und Kunstwerke beschreibt, endlich aber in den grünen Matten und Gletschern der Schweiz schwärmt, — das Alles möge der Leser in dem Buche selbst zu eigener Auffrischung nachlesen. Wir wollen hier nur noch einen Brief mittheilen, der den Sohn charakterisirt, und aus dem man die herrliche Seele M.'s klar erkennen kann. Er schreibt aus Rom an seine „Geschwister":

„Ihr wißt wie sehr ich es hasse, auf 200 Meilenweit, und über vierzehn Tage fort, guten Rath zu geben, will es aber selbst einmal thun.

„Ich glaube nämlich, Ihr macht einen Fehler im Betragen, und zwar denselben, den ich auch einmal gemacht habe. Ich habe nämlich in meinem Leben Vater nicht so verstimmt schreiben gesehen, wie seit ich hier in Rom bin, und da wollte ich Euch denn tragen, ob Ihr nicht vielleicht durch einige Hausmittel ein wenig lindern könnt? Ich meine so etwa durch Schonen und Nachgeben, und dadurch, daß Ihr von den Sachen die Seite, die der Vater gern hat, mehr vorkehrt, als die andere, — vieles was ihn ärgert, ganz verschweigt, und statt schändlich sagt: unangenehm, und statt: prächtig, erträglich. Es hilft zuweilen unglaublich viel, und ich will also leise anfragen, ob nicht auch in diesem Falle? Denn die gewaltigen Weltereignisse *) abgerechnet, scheint mir die Verstimmung auch davon herzukommen, wie damals als ich meine musikalische Thätigkeit auf meinem eigenen Wege anfing, und als der Vater fortwährend in der übelsten Laune war, auf Beethoven und alle Phantasten schalt, und mich damit oft betrübte, und oft ungebeerdig machte. Es kam eben damals etwas Neues, und das war dem Vater nicht ganz recht, und auch wohl etwas ängstlich, glaub' ich. So lange ich denn nun immer meinen Beethoven erhob und pries, wurde das Uebel ärger, und ich, — wenn mir recht ist, — einmal vom Tisch gewiesen. Nun fiel mir aber ein, ich könnte sehr viel Wahrheit sprechen, und doch nicht gerade die, die Vater nicht leiden mag, und da ging es besser und besser, und endlich gut. Vielleicht habt Ihr ein Bischen vergessen, daß Ihr hier und da schonen, und nicht antippen müßt, — daß sich Vater für älter und verstimmter hält als er es wohl, Gottlob, ist, und daß es an uns Allen ist, ihn auch einmal nachzugeben, sei das Recht noch so sehr auf unserer Seite, wie er es so oft gegen uns that. So lobt denn ein wenig, was er gern hat, und tadelt nicht, was ihm an's Herz gewachsen ist, namentlich nicht Altes, Bestehendes. Lobt auch das Neue nur erst dann, wenn es etwas äußerlich in der Welt erreicht hat und heißt, denn bis dahin kommt es immer auf Geschmackache hinaus, — zieht mir Vater hübsch in Euren Kreis und tanzt nun ihn herum, — kurz, sucht wieder einmal auszugleichen und auszuglätten, und bedenkt, daß ich, der ich ein gereifeter Weltmann bin, noch nie eine Familie gefunden habe, die, alle Schwächen und Verdrießlichkeiten und Fehler eingerechnet, so glücklich gewesen wäre, als wir bis jetzt. Antwortet mir nicht hierauf, denn das kommt erst in vier Wochen an, und dann gibt es schon wieder etwas Neues. Ueberhaupt wenn ich dumm war, so will ich keine geistigen Prügel von Euch, und sprach ich schön, so folgt meinen guten Lehren."

*) Der Brief ist vom 22. November 1830 datirt.

Correspondenzen.

Brüssel. 27. August 1861.

(Schluß.)

Das Bedeutendste unter diesen Damde'schen Werken jedoch ist die Messe. Wahre Kirchenmusik zu schreiben ist schon an und für sich eine schwierige Aufgabe in unserem mehr der Aeußerlichkeit zugewandtem Zeitalter. Es ist aber ein Wagestück mit so beschränkten Mitteln als der Männerchor bietet in einem so umfangreichen Werke die Klippen der Monotonie zu umgehen, Contraste zu wecken und überhaupt ein schönes Ganzes zu Tage zu fördern.

So viel man aus der Partitur schließen kann, muß das Werk von schöner Wirkung sein, ja einigemale erhebt sich der Autor zu einer Wärme und Innerlichkeit, die wohlthuend wirkt, so z. B. im Kyrie wo die Figuration der Bäße beginnt, und andere Stellen mehr. Es würde zu weit führen, wollte man in alle Einzelheiten eingehen, der geneigte Leser jedoch nehme die Partitur selbst zur Hand und wir sind überzeugt seine Zustimmung zu erhalten wenn wir das Werk als ein bedeutendes erklären.

Nur noch ein paar Worte über den Künstlercongreß zu Antwerpen. Die Congresse häufen sich in neuerer Zeit auffallend. Nächstens findet einer in Brüssel statt, Dresden hat auch einen in Aussicht, in Weimar tauchte auch derartiges auf. Das Programm des Antwerpner Künstlercongresses war nun ein schönes und zerfiel in drei Hauptheile, nämlich materielle, artistische und endlich philosophische Fragen zur Klärung zu bringen und das Alles in 2 Tagen. Rechnet man noch dazu, daß kaum Einer den Andern verstand, so wird klar was da zur Klärung kommen konnte. Doch zurück zum Programm: Die materiellen Fragen handeln 1. von dem Recht der Vervielfältigung, welches nur der das Kunstwerk schaffende Künstler haben soll; 2. von den Mitteln, die den Künstler gegen unrechtmäßige Verbreitung, Nachdruck ꝛc. schützen; 3. welche Maßregeln zu nehmen wären gegen falsche Unterschriften; 4. von der Art und Weise, um eine Uebereinkunft zwischen den Regierungen herbeizuführen die eine Protektion des künstlerischen Eigenthums zum Zweck hätte. Die artistischen Fragen handeln vorzüglich von den bildenden Künsten und der Malerei. Die philosophischen Fragen sind die Interessantesten, ob zwar dieselben kaum etwas Neues zur Sprache bringen: 1. welches sind die Beziehungen zwischen Kunst und Philosophie; 2. ist die Kunst von Einfluß auf die geistige und moralische Entwickelung der Nationen? 3. Welchen Einfluß auf die Kunst kann man dem modernen Zeitgeist zuerkennen? Enthält unsere Zeit nicht ein neues Princip, das den plastischen Künsten neuen Ausdruck und eine neue Richtung gäbe? 4. Wenn die Kunst als Ausdruck des Zeitgedankens diesen manifestiren soll, durch welche Art von Werken erreicht sie dies am Besten?

Welch' ein Studium gehört schon dazu diese Fragen zu ersinnen und nun die Antworten gar — und in zwei Tagen. Speciell der Musik wurde keine Erwähnung gemacht und das scheint auch überflüßig, denn das eigentliche Kunstwerk der Zukunft wird aus allen Künsten zusammengebraut werden, Eine wird in der Andern aufgehen und aus diesem Gallimathias wird ein Etwas erstehen, das gewöhnliche Menschenkinder heutzutage Unsinn nennen.

Was nun die materiellen Fragen anbelangt so müßte man eigentlich erst recht klar machen, was denn diese sogenannte propriété intellectuelle sei, wo ihr Anfang, wo ihr Ende. Doch über diese und ähnliche Fragen ließe sich in's Unendliche diskutiren und es wäre zu wünschen man gelangte einmal zu irgend einem befriedigenden Abschluß. In dem Concert, das bei dieser Gelegenheit stattfand wurde die „Eroica" von Beethoven

gegeben, Joachim spielte das Violinconcert desselben Meisters; dann die „Walpurgisnacht" von Mendelssohn. Mlle. Artot war für die Gesangpartien engagirt. Die Aufführung soll ausgezeichnet gewesen sein. Zu den Septemberfesten wird hier in Brüssel ein Musikfest in Art der Deutschen veranstaltet, die Leitung desselben ist Hrn. Fetis d. Ae. anvertraut und es ist zu erwarten daß etwas Ordentliches zu Stande kommen werde.

Curiosum.

In der in politischen Kreisen vielbesprochenen Broschüre „Der Herzog von Gotha und sein Volk" von E. Schmidt-Weißenfels kommt folgender Passus vor: „Selbst im Componiren äußert sich diese Eigenthümlichkeit des Lebhaften, Gedankenüberstürzenden. Der Herzog hat zu heißes Blut, um Notenköpfe malen zu können, in welche die Musik seines Innern gebändigt sei. Lebt der Gedanke in seinem Kopf, so schreitet der Herzog durch sein Arbeitscabinet auf und ab, die Melodie vor sich hinpfeifend oder singend, welche seine Gemahlin mit kunstverständigem Sinne während dem niederschreibt und in Tönen des Flügels wohl dann zur Prüfung wiedergibt. So entsteht das neue Werk stückweise und aus Genuß geschaffen."

Diese Mittheilung, welche vom Herzog in seiner Antwort nicht dementirt wurde, ist geeignet das deutsche Volk, welches man aufklären wollte, noch mehr irrezuführen. Herr Schmidt-Weißenfels scheint keine genaue Vorstellung vom Componiren zu haben, sonst wüßte er, daß vom Niederschreiben einer gefungenen oder gepfiffenen Melodie bis zu einer Opernpartitur noch ein weiter, sehr weiter Weg ist. Hat nun der Herzog von Gotha „zu heißes Blut" um die Notenköpfe einer „Melodie" zu malen, wie wird es erst aussehen mit der Ausarbeitung für zu viele Sing- und Orchesterstimmen? Dazu dürfte wohl auch die Herzogin, trotz ihrer allbekannten Güte, Geduld und Langmuth weder Geduld noch „kühles Blut" genug besitzen. Unser Schriftsteller hätte daher wohl beifügen dürfen, daß, was in Thüringen ohne Scheu ausgesprochen wird und als längst bekannt gilt, die Herren Lambert und Krähmer an dem Zustandebringen der Partituren bedeutenden Antheil haben, resp. gehabt haben. Ob sich auch ihre Thätigkeit blos auf das „Niederschreiben" dessen beschränkt, was der Herzog „auf- und abgehend pfeift oder singt", oder ob sie dabei mehr thun als streng genommen der officiellen Autorschaft gemäß ist, das wird wohl zu Lebzeiten des Herzogs schwerlich zu Tag kommen, da die genannten Herren wie man sagt dafür gut bezahlt sind und somit kaum Genaueres verlauten lassen werden, in welcher Weise die Opern auf den Lustschlössern des Herzogs „aus Genuß" oder „aus Arbeit" zu Stande kommen.

Nachrichten.

Bei dem Künstlercongreß in Antwerpen wurde auch der 18. Psalm von Marcella, die Weihnachts-Cantate a capella von Orlando Lasso und das Halleluja von Händel zum Besten gegeben.

Das Denkmal von Orlando Lasso in München ist jetzt auf dem Promenadenplatz aufgestellt worden; bisher stand es am Odeum.

Im Verlag von Heinze in Leipzig ist ein neues sehr schönes Portrait von R. Schuman, gezeichnet von Ad. Menzel, lithographirt von G. Feckert, erschienen.

Von Karl Reinecke sind vier Lieder für drei weibliche Stimmen bei Senff in Leipzig erschienen. Für Gesangvereine, wo die Herren manchmal wegbleiben sehr zu empfehlen.

Auch in Leipzig ist Gounod's Faust in Scene gegangen.

Ignaz Lachner hat seine Stelle als Kapellmeister am Theater in Frankf. am M. am 7. Sept. mit dem „Fidelio" angetreten.

In Frankfurt starb der Pianist und Clavierlehrer Ed. Rosenhain, Bruder des in Paris lebenden Componisten Jakob Rosenhain.

Der Kaiser von Rußland hat die Dedication der Rubinstein'schen Oper: „Die Kinder der Haide" angenommen, und dem Verleger derselben Herrn C. A. Spina in Wien als Anerkennung die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft mit der Umschrift: „Prämii digno" verliehen.

Bei Hinrichs in Leipzig ist erschienen: Felix Mendelssohn Bartholdy. Ein Denkmal für seine Freunde von W. A. Lampadius.

An der Stuttgarter Musikschule sind 8 Lehrer des Pianoforte beschäftigt.

In Prag concisirt man nicht nur die Lebendigen, sondern auch die Todten zum Vortheil der czechischen Nation. Gelegentlich der letzten Vorstellung des „Freischütz" erklären die „Narodni Listy" ihren Lesern, daß C. M. von Weber, der Begründer der neuern musikalischen Richtung (?!) in Deutschland, eigentlich ein geborner Czeche sei. Wer das jetzt nicht nachspricht, ist ein Verräther. Weber ist bekanntlich in Eutin geboren. („Presse".)

Wien.

Herr Dr. Hanslick hat seine Stelle als Beirath der Direktion des Hofopernntheaters definitiv zurückgelegt, und in einem ziemlich sarkastisch gehaltenen Feuilletonartikel der „Presse" die sehr glaubenswürdigen Gründe seiner Demission auseinander gesetzt. Von dem Direktor Herrn Salvi ist daselbst ein zwar verschleiertes aber keineswegs schmeichelhaftes Bild entworfen.

Einer Bemerkung des Herrn Dr. Hanslick zufolge ist der Direktor des Münchner Conservatoriums Herr Hauser im Besitz mehrerer Briefe von Mendelssohn. Die Gründe warum dieselben nicht in die kürzlich erschienene Sammlung aufgenommen wurden, sind so wenig bekannt, wie ob Herr Hauser dieselben den Herausgebern überhaupt zur Disposition gestellt hat.

Im k. k. Hofoperntheater wurde kürzlich eine Novität gegeben: „Das Glöckchen des Eremiten", komische Oper in drei Akten mit Musik von Aimé Maillard. Diese Operette des bei uns wenig bekannten Componisten erschien zum ersten Mal in Paris im théatre lyrique im Jahre 1857. Sie fand dort vielen Beifall, hat sich bis heute auf dem Repertoir erhalten und es wurde auch in deutschen Zeitungen, wenn wir uns recht erinnern, viel mit diesem Glöckchen geläutet. Wir werden nicht irren, wenn wir den bei weitem größeren Theil des Pariser Erfolges auf Rechnung des von den Herren Leroy und Cormen verfaßten Textbuches setzen, dessen, ohne Zweifel einer Sage entlehntes Grundmotiv artig erfunden ist, und das einige amusante Bestandtheile enthält; denn die Musik ist beinahe ohne alles Verdienst, ein Gemengsel von Reminiscenzen und Trivialitäten, von zum Theil barbarischer Geschmacklosigkeit, so daß es für einigermaßen wohlorganisirte und empfindliche Ohren eine Aufgabe ist, bis zu Ende auszuharren. Wir möchten wohl die Gründe kennen, warum uns statt der versprochenen reizenden Schubert'schen Operette: „Der hausliche Krieg dieses Fabrikat als primula-autumni präsentirt werden mußte. — Die Aufführung der Novität war eine gute und erwarb sich namentlich Frl. Wildauer ein besonderes Verdienst um die Darstellung. Das Publikum zeigte trotz der vielen Polka, Walzer- und Quadrillenmotive nur sehr geringen Antheil und Herr Salvi hat sich also auch nach dieser Seite hin verrechnet.

Für die kommende Concertsaison sind in Aussicht: Fr. Schumann, die Herren J. Brahms und Joachim.

Briefkasten der Redaktion.

H. H. in F. Acht Tage Geduld! — E. K. in G. Erhalten. —

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 39. Wien, 30. September 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. **Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing,** vormals **H. F. Müller's Witwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Zur Geschichte der Orchester-Instrumente. Von G. Nottebohm (Schluß). — Recensionen. — Zelter's Leben, von Dr. Rintel. — Correspondenz aus Freiburg. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Briefkasten.

An unsere P. T. Abonnenten.

Vom Oktober an erscheint die Deutsche Musikzeitung wieder, wie früher, am **Samstag.** Die nächste Nummer wird daher am 5. Oktober ausgegeben.

Die Redaction.

Zur Geschichte der Orchester-Instrumente.

Mit Rücksicht auf ihren Zustand und ihre Verwendung in der Zeit 1650—1750.

Von **G. Nottebohm**

(Schluß.)

Das Violoncell. Wir haben nach dem Vorhergegangenen über dieses Instrument nur wenig zu sagen. Wie der vierfaitige bundfreie Contrabaß aus dem Contraviolon entstand, so ging aus der Violdigamba durch Verminderung der Saitenanzahl, durch Veränderung des Griffbretts und des Wirbelkastens, endlich durch Entfernung der Bunde unser Violoncello hervor. Mosevius erzählt, er habe in seiner Jugend noch eine Menge sehr schöner italienischer Gamben mit kunstreich geformten Wirbelkasten und Schnecken, mit prachtvoller Auslegung des Bodens in Elfenbein und feinen Hölzern gesehen, welche in Violoncelle umgewandelt waren. Man kann also beim Violoncello eben so wenig von einer eigentlichen Erfindung sprechen, wie beim Contrabaß. Die Erfindung dieser Instrumente beschränkt sich, ganz abgesehen von der veränderten Spiel- und Behandlungsweise, auf eine allmähliche Umwandlung älterer Instrumente und auf eine Benutzung der durch den vorgeschrittenen Violinbau gewonnenen Verbesserungen. Den Uebergang von der Violdigamba zum Violoncell können wir am besten wahrnehmen, wenn wir lesen, daß das Violoncell anfangs mit sechs Saiten bezogen war, und daß ein Franzose, Namens Tardieu, im Anfang des 18. Jahrhunderts zuerst die Saitenanzahl auf fünf, die er in C, G, d, a, ä stimmte, beschränkte. Mit diesem Bezug finden wir es zuerst von Mattheson erwähnt, der in seinem neueröffneten Orchester (1713) nur das Violoncello „mit fünf auch wohl sechs Saiten" kennt. Später, 15 bis 20 Jahre nach Tardieu, ließ man die höchste Saite mit dem Ton ä weg und behielt nur die vier tiefern in derselben Stimmung bei. Walther spricht in seinem Wörterbuch (1732) von vier-, fünf- und sechsfaitigen Instrumenten dieser Art und Leopold Mozart sagt (1752 oder 1769): „vor Zeiten hatte es (das Bassel oder Violoncell) fünf Saiten, jetzt geigt man es nur mit vieren." Eine Zeitlang hatte das Violoncell noch Bünde; es hatte sie noch zu Lebzeiten Quanz's (1752), wie aus einer Stelle in seiner Flötenschule (S. 217) hervorgeht, nicht überall abgelegt. Die erste Abbildung eines vierfaitigen, bundfreien Violoncello mit einem der Violadigamba ähnlichen Körper und mit allen wesentlichen Bestandtheilen und Eigenthümlichkeiten des heutigen Violoncelles finden wir in Maier's „Musikfaal" vom Jahr 1741. Die hier angegebene Saitenstimmung ist: C, G, d, a. Eine Notiz, welche kürzlich in der Revue et gazette musicale de Paris (1861 Nr. 26) zu lesen war, es sei das Violoncell im Jahre 1687 durch einen Musiker aus Florenz, Namens Battistini, in das Pariser Opern-Orchester eingeführt worden, kann also bei den angeführten Thatsachen nur bedingungsweise und mit Vorsicht aufgenommen werden.

Violoncello piccolo. Unter diesen Namen hat J. S. Bach in einigen Cantaten („Jesu, nun sei gepreiset" —, und „Ach geh' und suche mit Verlangen" —) eine Instrumental-Stimme vorgeschrieben. Nach unserer Meinung ist damit ein Violoncello der kleinsten Art gemeint, eine Bildung, welche an die kleinern Violdigamben, wie sie bei Prätorius und andern vorkommen, erinnert. Dem Anschein nach hatte es dieselbe Stimmung wie die Bratsche, wurde aber nicht wie diese auf dem Arm gehalten, sondern vielleicht auf einer hohlen, resonanzfähigen Unterlage stehend, oder auf eine andere Weise gespielt. Mit Bestimmtheit läßt sich jedoch nichts darüber sagen, weil eines solchen Instrumentes in keinem vorliegenden Handbuch gedacht wird. Man hatte auch Streichinstrumente, welche auf (nicht zwischen) den Knieen gehalten und gespielt wurden. Von einem derartigen Instrument erzählt uns Laborde (Essai sur la musique, I.). Er nennt es „Par-dessus de Viole"; es hat fünf dünne Saiten und Bünde, ist insofern einer kleinen Violdigamba zu vergleichen, und wurde, wie Laborde bemerkt, neben la Basse de Viole (Violdigamba) noch zuweilen gebraucht. Ueber die Handhabung desselben sagt er: „Pour jouer du par-dessus, on l'appuie droit sur ses genoux, et on tient l'archet avec la main droite renversée."

Leopold Mozart spricht von zwei Instrumenten, die auch hier zu nennen sind. Sie heißen Fagotgeige und Handbaßel. Mozart beschreibt sie wie folgt: „Die Fagotgeige, welche der Größe und Besaitung nach von der Bratsche in etwas unterschieden ist. Einige nennen es auch das Handbaßel (das Violoncell nennt er „Baßel"); doch es ist das Handbaßel noch etwas größer als die Fagotgeige. Man pflegt den Baß damit zu spielen, allein nur zu Violinen, Zwerchflauten (Querflöten) und andern hohen Oberstimmen."

Viola (Viola da braccio, Bratsche). Im 17. Jahrhundert hatte man zur Besetzung der Mittelstimmen über 3 Bratschen zu verfügen. Die Art dieser Besetzung war in Frankreich heimisch und fand in andern Ländern Nachahmung. Die 24 Geiger (les 24 violons) des Königs von Frankreich bestanden um 1636, wie aus einer Stelle in Mersenne's „Harmonie universelle" zu schließen ist, aus: 6 Dessus (Discantgeigen, unsere Violinen), 6 Basses (Contrabässe), 4 Haute contres, 4 Tailles und 4 Quintes. Die Haute-contres, Tailles und Quintes (de Violon) waren Bratschen. Sie waren gleich wie die unsere Bratschen gestimmt; nur waren sie von etwas verschie-

dener Größe und wurden in verschiedenen Schlüsseln geschrieben. Die kleinste, welche bei den „24 Geigern“: Haute contre, bei den „gewöhnlichen“ Musikern aber „Quinte“ hieß, wurde mit dem C-Schlüssel auf der ersten Linie geschrieben. Die nächste, von den „24 violons“: Taille, sonst aber Haute-contre benannt, wurde mit dem C-Schlüssel auf der zweiten Linie geschrieben. Die tiefste und größte wurde wie unsere Bratsche notirt und war einen halben Fuß größer als die Violine (Dessus); die 24 violons bezeichneten sie mit „Quinte“ oder Cinquième Partie; die andern Musiker nannten sie „Taille.“ Der Dessus (de Violon) wurde mit dem Violinschlüssel auf der ersten Linie und der „Basse-contre“ wie der heutige Contrabaß geschrieben.

Man sieht, daß eine Uebereinstimmung in der Benennung der drei Bratschen nicht zu gewinnen ist. Das Wort Haute-contre, bei den Italienern Contr'alto, bedeutet überhaupt eine Altstimme; „Taille“ ist der Tenor, überhaupt eine Tenorstimme. Mit dem Wort „Quinte“ oder „Cinquième Partie“ wollten die Geiger die letzte Stimme, nicht die fünfte Stimme der Lage, sondern der Wichtigkeit nach, bezeichnen. Man denke an das fünfte Rad am Wagen; sie war auch manchmal nichts Anderes. Die Verschiedenheit der Ansichten, welcher der 3 Bratschen der letzte Platz gebühre, mag die Verwirrung in den Namen, die bis in das vorige Jahrhundert hinein ihre Spuren zurückließ, veranlaßt haben.

Mersenne theilt ein Stück für fünf Geigen (im weitesten Wortsinn) mit, nämlich für: Dessus, Haute-contre, Taille, Basse-contre und Cinquième. Ganz so, wie bei Mersenne und bei den 24 violons, finden wir den Chor der Streichinstrumente zu Lully's Zeit, also in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Der fünfstimmige Satz bleibt vorherrschend, und wo Lully und seine französischen Zeitgenossen davon abgehen, schreiben sie entweder sechsstimmig (mit 2 Dessus de Violons) oder sie lassen Stimmen weg.

Noch bei Brossard finden wir die drei Bratschen wieder. In seinem Dictionnaire (1702) sind sie angeführt als: Viola prima (Haute-contre do Violon, C-Schlüssel auf der ersten Linie), Viola seconda (Taille de Violon) und Viola terza (Quinte de Violon). Später verschwand die Haute-contre und es blieben nur Taille und Quinte übrig; letztere nahm den Namen Viola an und ist damit auf unsere Zeit herübergekommen.

In der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts schrieb man noch häufig die Bratschen, wenn sie mehrfach angewendet wurden, theils im Alt-, theils im Tenor-Schlüssel. Dies geschah, wie schon zu Gerle's Zeit, um die Alt- und Tenorlage zu unterscheiden und sie als Vertreterinnen dieser beiden Mittelstimmen kenntlich zu machen. Es ist aber nicht bestimmt anzugeben, ob man dazu noch Instrumente von verschiedener Größe gebrauchte; Eitel's „Musikus“, auf den wir uns hier berufen, und andere Werke sagen wenigstens nichts davon. In den Cantaten von J. S. Bach: „Weinen, Klagen“ — und: „Gleich wie der Schnee“ — kommen außer wie gewöhnlich, noch solche im Tenor-Schlüssel geschriebene Violen vor.

Violetta. Dies Wort kann eine doppelte Deutung finden, je nachdem es auf das Wort „Viola“ in seinem ältern oder neuern Sinn bezogen wird. Im ältern Sinn genommen, kann es nur eine kleine oder kleinste Art der Violadigamba sein; im neueren Sinne ist es eine kleine Violadabraccio. Für's 16. Jahrhundert kann nur die erste Bedeutung angenommen werden. Prätorius (1619) gebraucht das Wort in beiderlei Bedeutung. Die kleinste Gambenart nennt er „Violetta piccola“, und eben so heißt bei ihm die Discantgeige, die Violine. Es ist aber klar, daß, jenehr die Violadabraccio und mit ihr der Name „Viola“ in Aufnahme und die Violadigamba in Abnahme kam, eine Anwendung und Auffassung des ältern Wortsinnes desto mehr an Berechtigung verlieren mußte. Wir folgen diesem Zug und fassen demgemäß die ersten Erklärungen aus dem vorigen Jahrhundert, die wir nun folgen lassen, sinnentsprechend auf. Brossard erklärt (zu Anfang des vorigen Jahrhunderts) „Violetta“ als kleine Viole und bezeichnet als eine solche den „Dessus de Viole.“ Hiermit kann er nur die kleinste Bratschenart (Haute-contre de Violon) meinen. Mattheson (1713) versteht unter „Violetta“ nichts anderes als die Viola da braccio oder Viola (unsere Bratsche).

Walther (1732), der bei seinem Wörterbuch vielfach aus älteren Quellen schöpft, erklärt es als eine Geige zur Mittelpartie überhaupt, sie sei Arm- oder Kniegeige; specieller versteht er darunter: „die Alt-Violadigamba, so Violetta heißet, vom (großen) G bis in's (zweigestrichene) d oder e.“ Nach Laborde gebrauchten die Italiener das Wort „Violetta“ für die Bratsche, nämlich für „la Quinte ou Alto Viola.“ Adlung (Erfurt, 1758) sagt: „Viole, Violette ist die Alt- und Tenorgeige. Man schreibt auch Viola da braccio oder brazzo.“

Der überwiegende Theil dieser Erklärungen führt zur Bratsche, und, wenn man einer bestimmteren Richtung folgen will, zu einer Bratsche der kleineren Art. Der Vollständigkeit wegen gedenken wir hier noch eines Instrumentes mit ähnlich lautendem Namen, über dessen Dasein uns Leopold Mozart unterrichtet. Wir lassen wörtlich folgen, was er schreibt: „Das englische Violet, so hauptsächlich von der Viola d'Amore nur dadurch unterschieden ist, daß es oben 7 und unten 14 Seyten, und folglich auch eine andere Stimmung hat, auch wegen Viele der untern Klangseyten einen stärkern Laut von sich gibt.“

Die Viola d'Amore, Liebesgeige, Viole d'amour, ein Lieblings-Instrument der früheren Zeit. Man hatte verschiedene Arten. Die gewöhnlichste war etwas größer als unsere Bratsche und mit höhern Seitenwänden (Zargen) versehen; sie hatte sechs, zum Theil mit Draht übersponnene Darmsaiten und außer diesen noch andere sechs Saiten von Stahl oder Messing, welche unter dem Griffbrett her- und die Mitte des Stegs durchliefen. Die untern Saiten wurden mit den obern in Einklang (oder in die Octave) gestimmt, selbst aber weder gegriffen noch gegeigt; sie dienten blos zum Mit- und Nachklingen. Dadurch nahm der Klang des Instruments etwas von dem Charakter einer Metallsaite an; er wurde (nach Mattheson) „argentin oder silbern, dabei überaus angenehm und lieblich.“ Die Stimmung war verschieden und willkürlich, geschah aber meistens in einer tonischen Dreiklangs-Harmonie oder in einer deren Ableitungen, z. B. wenn das Tonstück in F-dur ging, in die Töne F, A, c, f, a, c; bei C-moll in G, c, es, g, c, es u. s. w. Man hatte auch kleinere Liebesgeigen, z. B. in der Größe der Violine; auch hatte man welche mit 5 oder 7 Saiten.

Das Eigenthümliche der Viola d'amore, nämlich die Verwendung von mitklingenden Saiten, wenn nicht das Instrument selbst, war schon dem Prätorius (1619) bekannt. Er schreibt (Syntagma, II. 47): „Jetzt ist in England noch etwas sonderbares dazu erfunden, daß unter den rechten gemeinen sechs Saiten noch andere acht stählerne und gedrehte Messing-Saiten auf einem messingen Steg (gleich die auf den Pandoren gebraucht werden) liegen, welche mit den obersten gleich und gar rein eingestimmt werden müssen. Wenn nun der obersten Darmsaiten eine mit dem Finger oder Bogen gerührt wird, so resonirt die unterste Messing- oder Stahlsaite per consensum zugleich mit Zittern und Tremuliren, also, daß die Lieblichkeit der Harmonie hierdurch gleichsam vermehrt und erweitert wird.“ — Möglich, daß das englische Violett, wie es Leopold Mozart beschreibt, mit der Erfindung des hier von Prätorius beschriebenen Instruments zusammenhängt.

Der Baryton, ein noch zu Joseph Haydn's Zeit bekanntes und augenscheinlich aus der Violadigamba entstandenes Instrument. Brossard erwähnt es unter dem Namen „Viola di Bardone“, ohne es jedoch je gesehen zu haben, und beschreibt es als eine große „Viole“, welche bis 44 Saiten habe. Die nächste und genauere Beschreibung finden wir in Maier's „Musikaal“ (2. Aufl. 1741). Sie lautet: „Die Viola de Paredon,

oder Bariton genannt, welches Instrument den Namen von Pardon, weil der Inventor, so um einer Missethat willen gefangen gesessen, sein Leben dadurch erhalten haben soll. Es ist dieses ein solch Instrument, welches viele an Lieblichkeit übertrifft und kommt mit der Viola di gamba völlig überein. Nur ist an diesem der Hals hinten ausgehöhlt und mit 8 stählernen und secundenweis gestimmten Saiten, als ein besonderer Baß versehen, welche unter währendem Geigen mit dem Daumen geschlagen werden." Die Stimmung ist wie bei der Violadigamba. Leopold Mozart nennt es auch „Bordon" und „Viola di Bordono" und schildert es als eines der anmuthigsten Instrumente. Uebrigens ist die Saitenanzahl und der übrige Bezug des Instruments verschieden. Im Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien sind Barytons mit 5, 6 und 7 Darm- und mit durchschnittlich 14 bis 16 Metallsaiten.

Violino piccolo. Nach Walther „ein Quartgeiglein, in's c, g, d, a gestimmt", also eine Quart höher stehend als die Violine.

Wenn man die große Anzahl der im 17. Jahrhundert und später bekannten Streichinstrumente, von denen die hier erwähnten nur einen Theil bilden, überschaut, und dagegen wahrnimmt, daß wir deren nur vier besitzen, so kann man leicht zu der Ansicht verleitet werden, es sei eine Verarmung eingetreten und es sei mit unsern wenigen Arten nicht jene Mannigfaltigkeit im Klangcharakter und jener Reichthum von Tönen und Tonverbindungen zu erzielen, welche man bei einer Vielheit von Instrumenten voraussetzen geneigt ist. Diese Ansicht aber kann sich mit Recht nicht geltend machen und findet nur scheinbar eine Giltigkeit. Was wir an Instrumenten verloren haben, das ersetzt uns die Kunst. Nicht nur die Veredlung und Vervollkommnung ist es, welche den Geigeninstrumenten im Laufe des 17. Jahrhunderts und später durch die Familien der italienischen Geigenbauer, durch die Amati, Guarneri, Stradivari u. a. m. zu Theil wurde, sondern es ist auch die von den italienischen Geigern, aus der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts und später, uns überkerbte Kunst des Spiels, es ist die andere Behandlung und die neue Applicatur, welche uns in den Stand setzt, auf unsern wenigen Instrumenten mehr zu leisten, jede Geigenart in einem ihr eigenthümlicheren, abgeschlosseneren Klangcharakter, in einer größern Tonfülle erscheinen zu lassen, als es den Geigern der früheren Periode mit ihren vielen Instrumenten möglich war. Die große Anzahl der alten Streichinstrumente, zu der immer neu erfundene und vermeintlich vollkommenere hinzutraten, erklärt sich zunächst aus der mangelhaften Technik des alten Violinspiels, daraus, daß man, wörtlich genommen, es nicht verstand, ein Instrument in seinem ganzen Umfang zu benutzen. Unsere entwickelte Kunst des Violinspiels, vornehmlich die Applicatur, das, was Leopold Mozart das „Aufsetzen" der Finger nennt, die Versetzung der Finger, das Vorrücken der Hand, wodurch verschiedene Lagen gewonnen werden, war den Alten in der Ausdehnung, in welcher wir es anwenden, fremd; sie begnügten sich beim Spielen mit der ersten Lage der Hand, nämlich mit derjenigen, wo die Finger dem obern Rand des Griffbretts, dem Sattel am nächsten bleiben. Sie gingen bei keinem Instrument über eine gewisse Höhe hinaus. Wenn wir, vermöge unserer Applicatur, auf der Violine bis in's viergestrichene c reichen können, so war ihnen schon das um eine Octav tiefere e unbequem. Sie fühlten diese Unbequemlichkeit und suchten diesem Mangel durch Erfindung kleinerer Geigen zu begegnen. In der That hatten sie Instrumente, die ihnen die höchsten Töne ermöglichten und vorherrschend für die höchsten Tonlagen bestimmt waren. So wissen wir von einer Quartgeige, welche um eine Quarte höher gestimmt war als die Violine. Leopold Mozart erzählt in seiner Violinschule (1769), daß er noch Concerte, welche von Italienern für diese Quartgeige (Violino piccolo) componirt waren, gehört habe. Er macht hierbei die treffende und unsere Ansicht bestätigende Bemerkung: „Jetzt ist man der kleinen Geiglein nimmer benöthiget. Man spielet alles auf der gewöhnlichen Violin in der Höhe." Wie es nun Geigen gab, die vorzugsweise für die höchsten Töne bestimmt waren, wieder andere für tiefere Tonlagen, so gab es auch, charakteristisch genug, solche, die durch besondere Bauart und Einrichtung beides, Höhe und Tiefe, zu vereinigen und einen möglichst großen Umfang darzustellen suchten. So spricht Prätorius (1619) von einer Viola bastarda, einer länger und schmaler gebauten Art von Violadigamba mit sechs Saiten und deßwegen so genannt, weil gute Meister nicht nur tiefe Stimmen, sondern auch schöne Discant-, Alt- und Tenortöne darauf hervorbringen konnten. Es mag jedoch erlaubt sein, eine solche Schönheit der Töne in allen Lagen zu bezweifeln. Wir wissen es zu gut, daß die Schönheit mit der Gesundheit zusammenhängt, und daß, wenn ein solcher Geigenkörper gesunde tiefe Töne hervorbringen kann, die höchsten Töne nicht in gleicher Kraft und Fülle geboten werden können. Diese Erfahrung scheint man auch gemacht zu haben, als man anfing, die mehr als vierfaitigen Instrumente abzuschaffen, oder, wie wir es beim Violoncello und andern Instrumenten gesehen haben, ihre Saitenanzahl zu beschränken und auf vier herabzusetzen.

Nur die Violadigamba und vielleicht der ihr verwandte Baryton zeigten bei dieser Verwandlung eine große Lebensfähigkeit. Das hatte seinen guten Grund. Was die Violadigamba schützte, das waren eben ihre Bünde, welche bei der damaligen Applicatur und mangelhaften Technik ein Vorrücken der Hand vermittelten und ein Hinaufgehen bis in die hohen Lagen erleichterten. Die Bünde erklären die langdauernde Beliebtheit der Violadigamba als Soloinstrument und ihre Brauchbarkeit im Orchester. Bei einer ausgebildetern Applicatur mußten die Bünde schwinden; die vervollkommnete Technik des Geigenspiels dehnte sich auf die Handhabung der bundfreien Baßgeigen aus und die bei ihren Bünden unbeholfenere Violadigamba mußte dem Violoncello mit seiner durch die neue Applicatur des Aufsetzens und Lagewechselns der Finger erworbenen größeren Beweglichkeit weichen. Durch die Vervollkommnung der Technik und durch die Bereicherung der Spielmittel wurde den Streichinstrumenten ein größerer Umfang errungen; sie wurden tonreicher. Bei diesem Gewinn mußten manche Arten als überflüßig erkannt werden. Man fing an sich auf wenigere Arten zu beschränken und kam am Ende (um 1700) dahin, in der Vierzahl: in Violine, Bratsche, Violoncell und Contrabaß, ein alle Tonlagen umfassendes Organ zu finden, ein Organ, welches fähig ist, in seiner Einheit das ganze Tongebiet zu vertreten und in seiner Gliederung jeder Stimme und Tonlage ihren eigenthümlichen Klangcharakter zu sichern. Der Herrschaft dieser Vierzahl gegenüber erscheint die Einfügung oder Anwendung einer Violadigamba, Violino piccolo, Viola d'amore u. a. m. nur als eine Ausnahme und Seltenheit und auch dann nur (wie beim Recitativ oder bei der Arie) eines besondern Ausdrucks oder der charakteristischen Begleitung wegen, oder (wie beim Concert oder einem andern Instrumentalstück) in der Bedeutung und Eigenthümlichkeit eines Solo-Instruments. Auch in den Formen, in welchen jede Stimme sich gern dem Dienst einer bloßen Begleitung entwindet und zur Selbständigkeit und Monophonie überzugehen sucht, wie beim Streich-Quartett, zeigt sich, wie jedes der bethätigten Instrumente seine Lebendigkeit bewahren und mit den andern zu einem geschlossenen Organismus sich vereinigen kann. Das Streich-Quartett ist so geschlossen und so gegliedert, wie es im Gesang das Geviert: Sopran, Alt, Tenor und Baß nur sein kann. Wenn es bei den Streichinstrumenten eine Lücke gibt, so wäre sie nur zwischen Bratsche und Violoncell, also in dem Uebergang von den Arm- zu den Kniegeigen zu suchen. Zwischen Violoncell und Bratsche ist ein größerer Abstand, sowohl was die Mensur als was den Klangcharakter dieser Instrumente betrifft, als

zwischen Bratsche und Violine. Das ist merkbar bei Stellen, wo das Violoncell, seine Stellung als Baß- und viertes Instrument verlassend, in ihr höchstes Tongebiet oder in das der ersten Violine übergeht und melodieführend wird. Während sich z. B. zwischen dem zweigestrichenen e, wie es die Violine hat, und dann demselben Ton der Bratsche eine geringe Verschiedenheit des Klangcharakters zeigt, ist zwischen einem e des Violoncells und dann dem der Bratsche ein größerer und ein so merklicher Abstand, daß man sich wohl eine Mittelstufe dazwischen denken kann. Es kommt dazu, daß das Violoncell in den höchsten Tonlagen leicht einen schnidenden und scharfen Ton annimmt. Ein Instrument, größer wie Bratsche und kleiner wie Violoncell, sei es Arm- oder Kniegeige, würde den Abstand ausfüllen oder vermitteln. Nicht für das Streich-Quartett, wie es besteht, könnte das ein Gewinn sein, wohl aber für des Streichquintett, wo man zur Verdoppelung entweder der Bratsche oder des Violoncells genöthigt ist, beides Instrumente, welche gerade in ihrem Alleinstehen, in ihrem Fürsichsein ihre Wesenheit am freiesten äußern können, verdoppelt aber an Charakterfähigkeit und Selbständigkeit einbüßen müssen. Ein Instrument zwischen Bratsche und Violoncell würde sich von jedem derselben unterscheiden, jedem gleich nahe stehen, keines in seiner Eigenthümlichkeit beirren und statt ein Element zu verdoppeln ein neues hinzubringen. Es würde eine Tenorgeige sein; die Bratsche würde oder bliebe wirkliche Altgeige.

Recensionen.

Kammermusik.

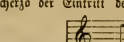
F. J. Fétis. Erstes Quintett für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncelle. Partitur und Stimmen. Verlag von Schott in Mainz.

S. B. Dieses Quintett ist das erste Opus, welches uns von dem „Kapellmeister des Königs von Belgien und Direktor des königlichen Conservatoriums“ zu Gesicht kommt. Bei der ziemlich prononcirten Stellung des gelehrten Mannes, auch als Kritiker muß es von selbst Aufmerksamkeit erregen, und zugleich über die innerste Stellung des Componisten zur Kunst und zur Gegenwart Aufschluß geben. Werke von hoher Bedeutung zu schreiben darf heutigentags auch von einem Conservatoriums-Direktor und Geschichtschreiber nicht erwartet und verlangt werden; was man aber mit Zuversicht von einer Persönlichkeit wie Fétis erwarten darf, ist, daß man seiner eigenen Produktion nicht allein die Kenntniß der Merkmale klassischen Geistes anmerken kann, sondern sogar daß dieselbe ein entschiedenes Zeugniß für das richtige Verständniß desselben ablegt, — daß endlich das, was er edirt, auch als ein solches Zeugniß angesehen werden soll. Denn darüber wird sich ein Mann von der Bildung Fétis keiner Täuschung hingeben, daß von einer besonderen Bereicherung der betreffenden Literatur kaum mehr die Rede sein kann. Ein einziges Beethoven'sches Quartett oder Quintett wiegt ja die gesammten modernen Quartetten u. s. w. auf, was wir unbeschadet aller Achtung selbst vor Mendelssohn und Schumann anzuerkennen uns niemals scheuen werden. Aber wie schon mehrfach bemerkt, ist von einem Opus dieser Art, das nun einmal durch sein Erscheinen einen gewissen Anspruch auf Beachtung erhebt, zweierlei zu fordern: daß es dem Geist nach eine Fortsetzung der Meister bilde, dem Styl nach der Gegenwart angehöre.

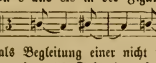
In ersterer Hinsicht hat Beethoven endgiltig festgestellt und solange man seine Werke kennen und hören wird, wird man es auch immer wieder anerkennen, daß ein Werk für vier oder fünf Streichinstrumente ein polyphones in dem Sinne sein muß, daß, wie in der Fuge, ein klar ausgesprochenes inhaltreiches Thema und die andern allenfalls vorhandenen wichtigeren Hauptmotive vermöge der Gleichberechtigung der Stimmen oben, unten und in der Mitte, d. h. überall zum Vorschein kommen, nicht etwa im homophonen Sinne oben auf liegen und von untergeordneten Stimmen begleitet werden. Dramatische Belebtheit, spannende Anlage, Gipfelpunkte der Entwickelung u. s. w. sind ebenfalls unveräußerliche Erfordernisse der Kammermusik. Die Art und Weise der melodischen Gestaltung, der Ton der darin vorwaltet muß aber der Gegenwart und dem was sie erfüllt Ausdruck geben; wir sehen ja schon dann die Berechtigung dieser Forderung ein, wenn wir nur Haydn, Mozart und Beethoven mit einander in Vergleich setzen, die im Grunde nach einerlei Princip formten, jeder aber nicht nur eine besondere Individualität, sondern auch einen andern Zeit-Typus an sich tragend. Freilich steigert sich in den größten Meistern das Individuelle und Zeitgemäße in einer Richtung so, daß es Eigenthum und Ausdruck des Allgemeinen wird, sonach für jede Zeit verständlich und zeitgemäß bleibt. Man braucht die letztere Forderung nicht an Jeden zu stellen um gestehen zu können, daß jeder Meister mit den Mitteln und im Geist seiner Zeit schreibt, wo er derselben nicht sogar vorauseilt, wie es namentlich bei Bach und Beethoven der Fall war. Legen wir in diesem Sinne den Maßstab nicht des Vergleichs, sondern der absoluten Forderung an das vorliegende Quintett, so finden wir zwar eine achtungswerthe Tüchtigkeit des Satzes, Reinheit der Stimmführung, Wohlklang, mitunter interessante Modulationen und besondere Effekte, zumeist edle Motive, gute contrapunktische Durchführungen, maßvolle Haltung und anderes. Aber es fehlt in einigen Sätzen an kernhaften Themen, die an und für sich etwas sagen, und eine Exegese zulassen. So namentlich der erste Satz, aus dem man nicht weiß was man daraus machen soll, weil sein Anfang ganz in der Luft schwebt, in ganz undeutlichen Umrissen nichts Greifbares bietet. Wo ist denn da das Thema? Ist es der Anfang, oder das ziemlich unmotivirt eintretende B-dur Sätzchen im 15. Takt (der Satz geht aus A-moll), oder jene mit dem 35. Takt beginnende in A-moll stehende Periode? Wir wundern uns hier von einem Mann der Geschichte den Grundsatz nicht bestätigt zu finden: Ohne Thema kein klares Musikstück! Es wäre nun wohl der Fall anzunehmen, daß irgend ein Motiv zur höheren Bedeutsamkeit im Lauf des Stücks erst gelangte; aber wir sind am Ende angekommen, ohne etwas anders in Erinnerung behalten zu haben, als Phrasen, wenn auch mitunter geistreiche. Der zweite Satz (F-dur $^3/_4$ Andante sostenuto) hat in dieser Hinsicht mehr Kern, aber es bleibt bei kärglicher Entfaltung; ein bischen Figuration in der Hauptmelodie, ein bischen Bewegung in den andern Stimmen, aber von einer polyphonen Behandlung keine Rede, die Melodie liegt durchaus oben auf. Der beste Satz ist, wenn wir vom Trio absehen, das Intermezzo A-moll $^3/_4$ con moto animato, also eigentlich einfach das Scherzo. Das Thema ist sehr prägnant, die Haltung durchaus geistvoll, ja witzig und effektreich. Schade daß das Trio dem guten Eindruck Nachtheil zufügt: es ist nahezu trivial, nicht etwa in dem Sinne wie das Dudelsack-Trio des Menuetts im A-moll Quartett von Beethoven, sondern trotz der Bewegung der Mittelstimmen einfach lederu, bauernmäßig, ungeschickt. Schade, denn wirklich die ersten zwei Theile des Intermezzo's würden dem Quintett eine günstige Stellung in der modernen Literatur sichern. Das Finale (A-dur $^6/_4$, Allegro molto), dem eine kleine recitativartige Einleitung voraus geht, ist wieder ziemlich durchgehends Phrasenwerk, ohne tieferen Sinn und concise Form, und nur sporadisch verirrt sich eine Hauptmelodie in die unteren Regionen, wobei denn die Oberstimmen sofort in achtungsvolles Schweigen versinken (Takt 21 und 22). Eine kleine Ausnahme davon ist auf der vorletzten Seite der Partitur, wo das Violoncell einmal recht wirkungsvoll der Violine den Gesang abnimmt.

In zweiter Hinsicht (des Styls) hat uns Manches in dem Quintett angenehm überrascht. Wir finden wenig Nachahmung von Mozart, Haydn und Beethoven darin, eher klingt Einzelnes ein wenig an Cherubini an. Es ist vielmehr eine ziemliche Selbständigkeit an dem Opus zu loben. Zwar ist das eigentliche Kennzeichen der Modernität, die vorwaltende Lyrik, poetischer Ausdruck der Empfindung, nicht gerade eine Hauptstärke des ganzen Opus,

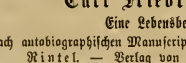
welches eher etwas trocken episch klingt, aber in Modulation und der Anwendung von allerhand neueren Kunstmitteln, Orgelpunkten, eigensinnigen Intentionen u. dgl. leistet der bekanntlich streng conservative Meister mehr als wir nach seinen Ansichten (über Schumann z. B.) erwartet hätten. Freilich zeugen diese Dinge nicht immer von dem kathegorischen Muß des Genies, klingen sogar mehr sonderbar als schön, aber immerhin ist es bemerkenswerth, wenn Fétis z. B. den ersten Theil seines A-moll Quintetts in As-dur schließt, um dann einfach durch die enharmonische Verwandlung von as in gis und das Einsetzen des Dominant-Akkords auf A-moll zurückzuspringen. Wir haben gegen diese Modulation an und für sich nichts einzuwenden. Aber gerade an dieser Stelle fühlen wir uns dadurch verletzt, wir sehen hier nur einen Eigenwillen, eine beabsichtigte überlegte Ueberraschung, keinen genialen Funken. Nicht unmerkwürdig ist ferner der lange eintönige Orgelpunkt, den der Componist seinem Thema des Andante unterlegt (27 Takte lang wird c, die Quinte des F-Akkords, einmal in einfach-synconpirter Weise, dann zu einer Figur:



verziert, fortgeführt). Geradezu witzig ist im Scherzo der Eintritt der Figur:



nach dem festen A-moll, das bis dahin geherrscht. Und eigensinnig nennen wir, aber geschickt durchgeführt, die consequente Abwechslung von c und cis in der Figur des Finales:



welche als Begleitung einer nicht modulationsarmen Melodie unverändert circa 30 Takte lang fortgeht.

Da das Titelblatt von einem „ersten" Quintett spricht, also noch mehrere zu erwarten sind, so sehen wir denselben mit einiger Spannung entgegen und ersparen uns ein Schluß-Resumé bis dahin.

Carl Friedrich Zelter.

Eine Lebensbeschreibung.

Nach autobiographischen Manuscripten bearbeitet von Dr. Wilhelm Rintel. — Verlag von Otto Janke in Berlin.

Angezeigt von Carl van Bruyck.

Karl Friedrich Zelter ist ohne Frage einer der interessantesten Charakterköpfe unter allen, welchen man in der musikalischen Literatur begegnet. 1758 geboren und 1832 gestorben, fällt sein Leben ganz mit jener ungeheuren Entwicklungsepoche deutscher Kunst und Wissenschaft zusammen, welche in der Philosophie vor allem durch den Namen Kant, in der Poesie durch die Namen Göthe und Schiller, in der Musik endlich zumeist durch jene Haydn's, Mozart's und Beethoven's bezeichnet wird. Es kulminirt in jener Periode düstern Andenkens, in welcher Deutschland sich unter das Joch des gewaltigen gallischen Eroberers beugen mußte, in welcher die deutsche Nation als solche erniedrigt im Staube lag, wie seit den Zeiten der römischen Weltherrschaft nie wieder, bis sie sich endlich emporraffte und, wie damals, die schnöde Zwingherrschaft mit eiserner Faust abschüttelte. An jenen inneren Entwicklungskämpfen sowohl, wie an diesen politischen Geschicken hat Zelter reichlichen Antheil genommen, denn er war ein voller, universaler Mensch, in welchem kein Organ (also freilich auch nicht das musikalische) exklusiv dominirte, sondern der mit einigem Recht jenes stolze Wort auf sich anwenden konnte: Nihil humani a me alienum puto. (Ich glaube, daß mir nichts Menschliches fremd ist.)

Das Andenken Zelter's, ich meine der Person, lebt noch heute durch die Tradition fort und dies will bei ihm freilich mehr bedeuten, als bei jenen Geistern, die in ihren Werken ein unverlöschbares Andenken ihrer selbst hinterlassen haben, was Zelter's Fall nicht ist, da seine Werke, ich meine seine musikalischen, schon heute so ziemlich im Vergessenheit gerathen sind. Wer die ganz eigenthümliche Gestalt dieses Mannes aber auch nicht aus der Tradition kannte, dem bietet sein berühmter Briefwechsel mit Göthe die reichlichste und hochinteressante Gelegenheit, diese Bekanntschaft in umfassendster Weise zu machen. Eben dieser Briefwechsel ist es auch, welcher, in Verbindung mit der in so hohem Flor stehenden, von ihm begründeten Berliner Singakademie das Andenken dieses seltenen Mannes bis in unsere Tage so frisch erhalten hat und ohne Zweifel noch lange erhalten wird, wozu denn das so eben erschienene Buch, welches uns den willkommenen Anlaß zu diesen Zeilen bietet, das Seinige beitragen mag.

Das Buch zerfällt in zwei Parthien: Die erste, bei weitem größere, beiläufig zwei Drittel desselben füllende autobiographische und die zweite, ungefähr hundert Seiten umfassende, von dem Herausgeber, Dr. Wilhelm Rintel, einem mütterlichen Enkel Zelter's beigefügte, zur Hälfte aber wieder aus Briefen Zelter's bestehende. Der erste Abschnitt nun (ungefähr die ersten sechzig Seiten), in welchem Zelter die Geschichte seiner Kinder- und seiner Jünglingsjahre (bis etwa zum 20.) erzählt, ist von einem Reiz und einer Anmuth, wie man sie in nicht allzu vielen Autobiographien finden wird, und Zelter's Naturell enthüllt sich hier in seiner ganzen Schönheit und Liebenswürdigkeit. Seine simple (freilich bis auf bestimmte Redewendungen immer ein wenig an Göthe erinnernde) Darstellung, sein tiefes Gemüth, durch welches er uns auch für die unscheinbarsten Dinge Interesse abzugewinnen weiß, dazu seine scharfe Beobachtungsgabe und die reiche Fülle eigenthümlicher, interessanter Erlebnisse, von welchen er schon in seinen frühesten Jahren und bis in sein spätes Alter zu erzählen hat: Alles dies zusammengenommen macht diesen Theil des Buches zu einem so anziehenden, spannenden, daß man nicht weiß, ob man den künstlerischen, den psychologischen oder rein anekdotischen Antheil an demselben höher stellen soll. In den späteren Parthien der Autobiographie hat sich wenigstens mein Interesse an dem im Ganzen unstreitig höchst werthvollen und dankenswerthen Buche nicht ganz auf derselben Höhe erhalten; der immer sich gleich bleibende Ton macht nach und nach doch ein wenig den Eindruck der Steifheit und Pedanterie; auch muß die minutiöse Detailmalerei, in der sich Zelter gefällt, nothwendig nach und nach dem Leser peinlich und lästig werden; denn nicht in großen Zügen bewegt sich Zelter's Leben, nicht in bedeutsamen, sei es aus inneren oder äußeren Momenten entspringenden Phasen entwickelt es sich, sondern immerfort in enggewundenen Zitzaklinien rollt sein Lebenswägelchen fort, wenn auch mitunter, zu größtentheils auf sehr holprigen, ja sehr gefahrdrohenden Wegen, wo es dem Manne zur höchsten Ehre gereicht, sich unverletzt und festen Muthes in der Bahn zu erhalten.

Zelter war eine sehr positive Natur, deren Streben nichts weniger, als in's Unendliche, Unbegrenzte ging, sondern die sich vielmehr im Endlichen, Begrenzten sehr wohl fühlte, oder sich doch wenigstens mit leichter Fassung darein fügte. Wenn man seinen Briefwechsel mit Göthe liest, wenn man sieht, mit welchem Interesse er an den Dingen, den Angelegenheiten des äußeren Lebens Antheil nimmt, mit wie viel Liebe und allerdings auch seinem Verständniß er sich in dieselben vertieft, so ergibt sich für den Psychologen, der auch noch keine Note von Zelter kannte und über seine musikalischen Ansichten und Bestrebungen nichts wüßte, schon hieraus allein mit Nothwendigkeit der Schluß, daß man in ihm keine jener absolut und urmusikalischen Naturen vor sich hat, weder im produktiven noch receptiven Sinn, für welche die Musik gleichsam die Grundbedingung des Daseins bildet und das einzige einigermaßen zulängliche Organ, um ihr Inneres auszusprechen und sich zur Welt in ein leibliches Verhältniß zu setzen. Bekanntlich war Zelter ein Antagonist Beethoven's, dessen Größe er zwar hin und wieder ahnte, der ihm aber doch, wie er sich selbst einmal ausdrückt, mehr „Schrecken" einflößte, als Liebe und Bewunderung. Dies war bei Zelter's gesammter

Naturanlage auch gar nicht anders möglich und es wäre sehr thöricht, dem Mann daraus einen Vorwurf machen zu wollen. Wie entfernt Zelter von allem war, was man „excentrisches Wesen“ zu nennen pflegt, das ersieht man am deutlichsten aus der Geschichte seiner ersten Vermählung (mit einer jungen Witwe, Tochter eines Försters, die ihm drei Kinder brachte), in Betreff deren er selbst erzählt: „Meine Mutter hatte jetzt einige heitere Tage, welche ich benutzte und die Witwe bat, sie zu besuchen. Meine Mutter hatte ihre Freude an dem sanften Wesen der jungen Frau und sagte mir: „Solch eine Schwiegertochter möchte ich wohl um mich haben.“ Um ihr eine Freundin und Vertraute zu geben, heirathete ich sie, die ich liebte, weil sie von meiner Mutter geliebt wurde, und als meine Mutter die Welt verließ, war ich schon zum zweiten Mal mit der jüngsten Tochter des geh imen Finanzrathes Pappritz verheirathet und hatte ein rundes Dutzend gesunder Kinder.“

Welch eine temperirte Denkweise spricht aus diesen Worten und welch eine Freude an dem „runden Dutzend gesunder Kinder.“

Ich würde gerne noch länger bei diesen allgemeinen Seiten des Buches und seines Helden verweilen, aber exktlich verweise ich doch lieber darüber auf jenes selbst, welches kein Gebildeter ungelesen lassen sollte und dann gebietet mir auch die Bestimmung dieser Zeitschrift, zunächst doch noch auf die für die Musikgeschichte interessanten Parthien des Buches einzugehen. In Bezug auf diese ist nun unstreitig das Wichtigste, was wir über Entstehung und Entwicklung der „Singakademie“ erfahren.

Es hat sich dieses Institut aus ganz unscheinbaren Anfängen, aus einem kleinen Privatverein herausgebildet, der ursprünglich unter der Leitung des dem Musikfreund wohl bekannten, als Contrapunctist verdienten Fasch stand, nach dessen Tod im Jahr 1800 sie Zelter übernahm, nachdem sein Einfluß schon durch eine Reihe von Jahren ein sehr maßgebender gewesen war.

Mit welchen Mühsalen die Gesellschaft zu kämpfen hatte, von welchem Eifer daher erfüllt sein mußte, um in ihrem Streben nicht zu erlahmen, dazu möge nur allein folgende Mittheilung Zelter's eine kleine Probe geben. Er erzählt (pag. 186): „Das neue Lokal sah sehr unerfreulich aus; schmutzige Wände, schlechte Dielen, zerschlagene Scheiben, unfeste Thüren und Fenster, ein Aufgang durch Pferdeställe, der Winter nahe. Im Saale war kein Ofen, ja selbst kein Raum, um einen zu stellen. Der Winter, die Kälte und Feuchtigkeit waren unerträglich. Die Mädchen jedoch waren die Tapfersten. Eines Tages, als die Kälte unerträglich war, wollten die Meisten wieder von dannen gehen. Eine unter ihnen aber legte ihre Musse auf die Erde, kniete darauf, und wickelte ihre Füße in ihr langes Kleid, dies ahmten mehrere nach und zuletzt sang die ganze Versammlung in dieser rührenden Stellung einen Choral, daß Fasch in Thränen ausbrach.“

An eben dieser Stelle gibt Zelter auch Aufschluß über die Entstehung des Namens „Sing-Akademie“, welchen die Gesellschaft später führte. Man kann sich nicht lakonischer ausdrücken: „Die Benennung Sing-Akademie entstand nach und nach daher, weil sich singende Stimmen in den Mauern einer wirklichen Akademie versammelten (das oben erwähnte neue Lokal war nämlich ein Saal der königlichen Akademie, der aber bis dahin nur als Durchgang benutzt wurde), und da das ganze Publikum sich dieser Benennung bediente, so ist sie geblieben.“

Mit eben dieser Notiz schließen auch (pag. 191) Zelter's eigenhändige Mittheilungen. Durch Dr. Rintel erfahren wir nun über die fernere Schicksale der Akademie, deren Mitgliederzahl sich seit der Gründung im Jahre 1792 bis zu Fasch's Tod im Jahr 1800 von 30 bereits bis zu 148 gehoben hatte noch folgendes Mittheilenswerthe: Im Jahr 1807 (13. Oktober) veranstaltete die Akademie ihre erste öffentliche Produktion und zwar a capella, ohne die bisher übliche Unterstützung des Orchesters. Der Erfolg war der glänzendste und von da an stand der Ruf des Instituts als des ersten der Welt fest.

Im Jahr 1821 wurde zuerst unter den Mitgliedern der Gesellschaft darüber diskutirt, wie wünschenswerth es wäre ein eigenes Gebäude zu besitzen. „Die ansehnliche Zahl der Mitglieder“, sagt Dr. Rintel (pag. 278), „die Fähigkeit der Meisten, einen sichern Jahresbeitrag zu bezahlen, und die Bereitwilligkeit, Aktionäre einer Bauunternehmung zur Begründung eines eigenen Hauses zu werden, veranlaßte die ersten Schritte zur Ausführung eines solchen Planes.“ Vier Jahre mußten aber noch vorübergehen, ehe man alle sich entgegenstellenden Schwierigkeiten beseigt hatte und erst am 30. Juni 1825 wurde der Grundstein des neuen Gebäudes gelegt. Zum Winter des Jahres 1826 war dasselbe vollendet und am 2. Jänner 1827 fand daselbst die erste akademische Versammlung, am 8. April aber die Einweihung und am 13. April (am Charfreitag) die erste jener Produktionen statt (mit Graun's „Tod Jesu“), wie sie seither von diesem Institut alljährlich in der Wintersreit gegeben werden.

Beme.kenswerth ist auch die Stiftung der Liedertafel durch Zelter, welche in das Jahr 1809 fällt und dessen ursprüngliches Statut um seiner patriarchalisch-naiven (von Zelter herrührenden) Fassung willen mitgetheilt zu werden verdient. Es lautete, wie folgt: „Eine Gesellschaft von 25 Männern, von denen der 25. der gewählte Meister ist, versammelt sich monatlich einmal bei einem Abendmahle von 2 Gerichten, um gefällige deutsche Gesänge auszuführen. Die Mitglieder müssen entweder Sänger, Dichter oder Componisten sein. Wer ein neues Lied gedichtet oder componirt hat, liest oder singt solches bei Tafel vor oder läßt es singen; hat es Beifall, so geht eine Büchse um die Tafel umher, worein Jeder (wenn ihm das Lied gefällt) nach seinem Gefallen einen Groschen oder mehr hineinthut. An der Tafel wird die Büchse ausgezählt; findet sich so viel darin, daß eine silberne Medaille, einen Thaler an Werth, davon bezahlt werden kann, so reicht der Meister im Namen der Liedertafel dem Preisnehmer die Medaille, es wird die Gesundheit des Dichters oder Componisten getrunken, und über die Schönheit des Liedes gesprochen. Kann ein Mitglied 12 solcher silbernen Medaillen vorzeigen, so wird er auf Kosten der Gesellschaft einmal bewirthet; ihm wird ein Kranz aufgesetzt, er kann sich den Wein fordern, welchen er trinken will und erhält eine goldene Medaille, 25 Thaler an Werth. Wer etwas Compromittirendes ausplaudert, was einem Mitglied oder der Tafel zuwider ist, zahlt Strafe. Satyrische Lieder auf Personen werden nicht gesungen. Jeder hat Freiheit, zu sein, wie er ist. Gesetze dürfen nur 12 sein, darunter geht an, darüber nicht.“

Zelter ist bis an sein Lebensende Meister dieser Liedertafel gewesen und hat die meisten seiner mehrstimmigen Gesänge speziell für dieselbe geschrieben.

Ueber die ganz außerordentliche Thätigkeit, welche Zelter entfaltet, berichtet uns Dr. Rintel (pag. 266), wie folgt: „Außer einer angestrengten Lehrthätigkeit bearbeitete er das ganze Ressort seiner Kunst, die Oper abgerechnet. Seine Stellung war etwa die eines musikalischen Censors und sämmtliche Prüfungen von Organisten, welche Anstellung suchten, Prüfungen von Gesuchen um Aufnahme in das Orgel-Institut und Begünstigungen des Musikstudiums durch königliche Unterstützung, sämmtliche Orgelvisitationen, sowohl neuerer als älterer Instrumente, alle Referate in Kunstsachen, die das Ministerium des Unterrichts bedurfte, namentlich in Beziehung auf akademischen Unterricht, gingen durch seine Hände. Hieran knüpfte sich die Nothwendigkeit einer Menge von schriftlichen Arbeiten.“ Hinlänglich bekannt ist ja, daß Zelter von seinem Vater, einem Maurermeister, ursprünglich für eben dieses Metier bestimmt wurde und daselbe auch in der That bis zum Jahre 1809 neben all seinen übrigen Geschäften ausübte — natürlich lediglich des Broderwerbes willen, da die Kunst, die musikalische insbesondere, damals auch im preußischen Staate noch sehr wenig geachtet und daher weniger ein lukratives — Metier war, als heut zu Tage. In den furchtbaren Kriegswirren der Napoleonischen Zeit indessen lag jenes Handwerk begreiflicher Weise ganz darnieder und bot Zelter mehrere Jahre hindurch gar keinen Unterhalt. Er beschloß daher endlich, daselbe ganz aufzugeben, ein Entschluß dessen Ausführung ihm, sehr zum Vortheil der Kunst,

dadurch wesentlich erleichtert wurde, daß er im Juni des Jahres 1809 zum Professor der Musik mit fixirtem Gehalt ernannt wurde.

Eben so bekannt, wie diese ganz seltsame Doppelstellung Zelter's ist sein inniges Verhältniß zu Göthe, dessen erste Anfänge schon in das Jahr 1799 fallen, — welches jenen herrlichen, schon früher erwähnten Briefwechsel hervorrief, der eine Zierde der deutschen Literatur bildet, — und das nur mit dem (ohne alle Frage mehr als bloß zufällig) fast gleichzeitigen Tod beider endete. Pag. 270 finden wir auch jenen wunderbar schönen, tief rührenden Zug Göthe's mitgetheilt, wie dieser, als sich Zelter's (Stief-) Sohn (1812) erschossen hatte, den Tiefgebeugten zu trösten sucht, indem er ihn zum ersten Mal mit — „Du" anspricht!

Und hiermit schließen wir unsere Anzeige dieses trefflichen, hochinteressanten Buches, dessen Lektüre wir allen Gebildeten dringend empfehlen, denn für jeden Gebildeten ist es geschrieben (nicht etwa bloß für den Musiker) und jeder Gebildete muß an Zelter's Erscheinung, wie sie sich hier wiederspiegelt, Antheil nehmen.

Noch sei erwähnt, daß man im Anhang auch ein 28 gedruckte und 10 Manuskript-Nummern umfassendes Verzeichniß Zelter'scher Compositionen findet; nur die ersten drei derselben sind instrumentale (Variations de Figaro, Rondo varié und eine Sonate), alle übrigen vokale, theils für eine Singstimme (mit Pianofortebegleitung), theils für mehrere.

Correspondenzen.

Freiburg im Breisgau. 15. August.

W. Es liegt uns ob, den vorjährigen Bericht zu vervollständigen, in Kürze zu erzählen: was sich musikalisch Neues in der Perle des Breisgaues ereignete. Was die Kirche betrifft, die Aufführungen im hiesigen Münster, so gehen dieselben unter Lumpp's Leitung in alter Weise fort. Unter Umständen leistet der tüchtige Capellmeister Ausgezeichnetes; indessen müssen wir doch erwähnen, daß sein Orchester sich durch den Tod oder durch Weggang manches tüchtigen Künstlers gelichtet hat, daß von betreffender Seite nicht dafür gesorgt worden ist die Lücken zu füllen, tüchtige Orchestermitglieder in unsere Stadt zu ziehen. Nicht bloß im Domorchester, sondern auch bei weltlichen Aufführungen und Concerten wird dieser Umstand mit jedem Tag fühlbarer.

Das Singspiel stand wie das ganze Bühnenwesen unter der Leitung Chrudimski's, der sich in früheren Jahren als Sänger einen guten Namen erwarb, dem Schauspiel auch recht tüchtige Kräfte warb, und es auf einem guten Standpunkt fortwährend erhielt. Muck leitete als Capellmeister die Aufführungen. Unter den ausgezeichnetsten Bühnenmitgliedern dürfen wir Frau Neumüller erwähnen, die im Fach des colorirten Gesangs auch die Zierde einer größeren Bühne gewesen sein würde; dem Tenor Winter gebührt das Lob: daß er vielseitig und tüchtig zugleich das Repertorium unserer Bühne bedeutend ausdehnen half; dann müssen wir der Frau Ebbe gedenken, um so mehr, da wir derselben nie mehr begegnen werden. In Spiel und Gesang, namentlich im deutschen Gesang, leistete sie, wenn nicht das Höchste, doch Außergewöhnliches und war von anderen Bühnen der Nähe und Ferne schon öfter gerufen und geworben worden. Sie hatte aber alle Anerbietungen abgelehnt, weil sie sich zu einem Mitglied unserer Bühne in Freundschaft hingezogen fühlte, sich nicht von ihm trennen wollte. Der Tod sollte leider das zarte Band zu früh zerreißen. Sie starb plötzlich, nachdem sie im „Fidelio" die schönsten Kränze errungen, betrauert von allen Freunden der Kunst, von jedem fühlenden Herzen. Von fremden Gästen hörten wir auf unserer Bühne Frau Dietz aus München, die in gebiegenen Werken, wie in leichterer Waare durch frischen Gesang und wohlberechnetes Spiel unser Publikum entzückte. Daß sie es schon so lange, so oft entzückt hat, pflegt man eigentlich einer Dame nicht als Lob zu spenden, bei einer Sängerin sollte man aber da keine Scheu tragen.

Unsere Liedertafel, von welcher alle größeren Aufführungen auszugehen pflegen, welche die Tonhalle gründete, die jedem Fremden unserer Stadt zur Empfehlung gereicht, hat in der jüngsten Zeit zu oft ihre Direktion, d. h. ihre musikalische Oberleitung gewechselt, deßhalb nicht das Leben entwickeln können, welches sie früher zu entwickeln pflegte. Theodor Mohr, der frühere Leiter, welcher Klage über Theilnahmslosigkeit und sonstige Zerwürfnisse führte, zog sich zurück und so kam die Direktion, wenn auch nur kurze Zeit, an den Direktor der Oper, Hrn. Muck. Ueberbürdung zwang auch diesen Künstler sich bald wieder zurückzuziehen. Von den beiden größeren Aufführungen in der städtischen Tonhalle ist die erste, die Haydn'sche Schöpfung mit Orchesterbegleitung, eine durchweg gelungene zu nennen. Die zweite, welche einen Mendelsohn'schen Psalm und den Neukomm'schen „Ostermorgen" hier wieder in Erinnerung bringen sollte, erfreute sich nur geringen Besuches und scheiterte beinahr, wohl an der Theilnahmslosigkeit des Publikums. Der dritte Musikvorstand der Gesellschaft führt den Namen: Beibimbans, und ist von Kostnitz hierher berufen worden. Die Zeit seines Wirkens ist zu kurz, als daß wir jetzt schon uns ein Urtheil zumuthen dürften. Er leitete bis jetzt nur eine kleinere öffentliche Aufführung, bei welcher nur kleinere, früher schon eingeübte Chöre zum Vortrag kamen.

Der zweite Gesangverein unserer Stadt, die „Concordia", hat unterdessen unter seinem musikalischen Lenker, Herrn Hiß, bedeutende Fortschritte gemacht und den obengenannten Verein, bei Gelegenheit des jüngst in Badenweiler abgehaltenen südbentschen Gesangfestes überflügelt. Das Zahlenverhältniß dieses Vereins ist ein ungemein günstiges, freilich leidet unter der Menge der Sänger zuweilen die feinere künstlerische Auffassung.

Mit dem nächsten Monat soll die für den Sommer geschlossene Bühne wieder eröffnet werden, sollen unter Chrudimski's Direktion die beiden Capellmeister Stark und Mohr die Oper leiten, so daß man sich viel Gutes von den musikalischen Aufführungen versprechen darf.

Unter den musikalischen Neuigkeiten darf schließlich nicht vergessen werden: daß sich hier, und zwar bei Rutmich, ein neuer Musikverlag gebildet hat, der seit einigen Monden mehrere neue Werke in recht hübscher Ausstattung gab; darunter ein größeres Tongemälde von Carl Fändrich, dem hier lebenden Schüler Richard Wagner's, der aber in diesem Werk die Bahn seines Meisters verließ und zur Hebel-Feier ein mit alemannischen Liedern durchwobenes Musikstück lieferte, welches überall dort, wo Hebel in seiner Ursprache gelesen und gesungen wird, gewiß Gefallen erregen dürfte. Zuletzt verlegte er mehrere Sammlungen frischer Lieder des oben angeführten Musikdirektors Theodor Mohr. Wir hoffen, daß die Handlung auf dem betretenen Wege gute Fortschritte mache, daß unser Musensitz sich auch bald in diesem Fache einen guten Namen gründe.

Zeitungsschau.

Otto Gumprecht bemerkt in einem Artikel: „Zehn Jahre aus dem Musikleben Berlin's", in Nr. 38 der „Recensionen" über die „neudeutsche" Schule Folgendes: „Daß sich die neue Schule von vornherein als geschlossene Partei proclamirte, konnte sie in der Meinung der Unbefangenen nur verdächtigen. Das Parteiwesen mit dem Zwang, den es nothwendig der individuellen Ueberzeugung auflegt, mit seinen Compromissen und Agitationen hat auf dem Gebiet der Politik, wo es sich darum handelt, durchaus praktische, bestimmt vorgezeichnete Zwecke, deren Verwirklichung eine Sache kluger Berechnung und zusammengefaßter, auf einen Punkt gerichteter Energie ist, zu realisiren, guten Sinn und volle Berechtigung. Der rein ideale Beruf der Kunst dagegen, dessen Erfüllung wesentlich von dem Talent, Eifer und Geschick der einzelnen Künstler abhängt, wird durch solche Bündnisse zu gemeinsamem Schutz und Trutz schlechterdings nicht gefördert. Es fehlt hier jeder Grund und Boden für alle eigentliche Parteibildung; an deren Stelle tritt vielmehr das kleinlichste und gehässigste Cliquen- und Coteriewesen mit seinem schwungvollen Reclamenbetrieb, mit seiner marktschreierischen Lobhudelei und wechselseitigen Assecuranz gegen Tadel und Angriffe, mit seinen forcirten Erfolgen und den übrigen Manövern, die öffentliche Meinung zu täuschen und zu verblüffen. Vom Anfang an gehörte es zu der Parteitaktik jener Schule, mit dem politischen Liberalismus zu kokettiren. Sich selbst drapirte sie am liebsten als Kämpferin für Fortschritt und Freiheit. Sie streckt ihre Hand nach den Heldenkränzen oder im schlimmsten Fall noch

Märtirerkronen aus, welche in dem Streit für Recht und Wahrheit gegen starres, unvernünftiges Herkommen und äußere brutale Gewalt errungen werden. Indem sie der demokratischen Phraseologie eine Menge Anschauungen und Stichworte entlehnte, hat sie in die musikalische Kritik und Aesthetik eine unsägliche Verwirrung gebracht. Es verlohnte sich wohl einmal der Mühe, sämmtliche unklare Begriffe und thörichte Redensarten, die auf solche Weise in den letzten Jahren in Curs gesetzt wurden, zusammenzusuchen und mit ihnen nach jenem guten alten Brauch zu verfahren, der gebot, alle falsche Münze auf dem Zahltisch auszunageln."

Nachrichten.

Der Pariser Berichterstatter der „Signale" schreibt: „Vom Trésor des Pianistes des Herrn Farrenc ist der erste Band erschienen — und ich erlaube mir Jedem, der sich für Clavierliteratur interessirt, dieses sehr verdienstliche Werk angelegentlichst zu empfehlen und zwar für heute nur mit einigen Worten. Der Herausgeber ist im Besitze vielleicht der umfassendsten und vollständigsten Bibliothek für Clavierliteratur, die gegenwärtig existirt. Seit vielen Jahren diese ebenso kostbare als seltene Sammlung zusammentragend, um den Preis bedeutender Opfer, ist Herr Farrenc auf den glücklichen Gedanken gekommen, diese Sammlung musikalischer Seltenheiten dem großen Publikum zugänglich zu machen, indem er eine Auswahl von den Werken alter, kaum mehr dem Namen nach gekannter Meister aller Länder veröffentlicht. Bei der Auswahl, wie bei der oft schwierigen Transcription und Bezeichnung stehen ihm Mad. Farrenc, eine vortreffliche Musikerin und Lehrerin, und eine von dieser herangebildete begabte Schülerin zur Seite. Nach dem ersten Band zu urtheilen, welcher einige Sonaten von Ph. Eman. Bach, die Clavierompositionen von Rameau, einige Tonsetzungen von Durante und Porpora bringt, löst der Herausgeber seine Aufgabe auf's Beste."

Direktor C. Eckert hat seine Stelle als Capellmeister am Hoftheater zu Stuttgart angetreten und am ersten Abend den „Wilhelm Tell" unter lebhaften Acclamationen des Publikums dirigirt.

Fr. Schubert's Oper: „Der häusliche Krieg" ging in Frankfurt a. M. kürzlich zum ersten Mal über die Bretter.

Als wahrscheinlicher Nachfolger Glaser's in Copenhagen wird Gade genannt.

Die durch den Tod des Capellmeister Tanz in Salzburg erledigte Stelle am Mozarteum u. s. w. ist Herrn Hanns Schläger, Chormeister des Wiener Männergesangvereins, verliehen worden.

Die Theaterdirektion Würzburg macht unter dem 5. September bekannt: Zur bevorstehenden Aufführung des Trauerspiels „Spartacus", von J. de Schelles, am Stadttheater in Würzburg, werden 2 Preise, jeder von einhundert Gulden Rhn. für die dem Autor entsprechende musikalische Composition der beiden Chöre im 2. und 5. Akt (Schwur der Germanen und Gesang der germanischen Frauen) ausgesetzt. Die resp. Componisten, welche gesonnen sind, eine Composition zu liefern (Termin bis 1. Dezember 1861), erhalten ein gedrucktes Exemplar des Stückes zugesendet. Alle Zuschriften werden franco erbeten. Der Autor hat die beiden Preishonorare bei der unterzeichneten Direction bereits erlegt.

(Die Direction des Stadttheaters Würzburg. M. Ernst.)

Am Hoftheater in Coburg, soll, so wird gemeldet, seit der Ernennung des Herrn v. Meyern zum Intendanten allmählig ein besserer Geist einziehen. Es werden jetzt öfter bessere Opern und bessere Schauspiele gegeben als früher. Die seichten Lustspiele werden seltener. Kürzlich gab man den Freischütz und Don Juan, und die Hochzeit des Figaro wird soeben einstudirt. (Die Red. d. Bl. wird nicht verfehlen jedes Anzeichen in dieser Richtung dankbarst anzuerkennen.)

Wie man hört, wird in Carlsruhe zum Geburtstag des Großherzogs Mozart's „Idomeneo" vorbereitet. (Für die Wiener eine gänzlich unbekannte Größe. Warum??!)

In Leipzig hat dieser Tage Herr Alfr. Dörffel eine „Leihanstalt für musikalische Literatur" eröffnet. Der Catalog füllt 144 Seiten.

Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig werden im kommenden Jahre 131 Motetten von Palestrina in drei Bänden herauskommen. Näheres hierüber in der folgenden Nummer.

E.N. Eine nicht uninteressante Schrift von Eug. Sanzai: „Haydn, Mozart, Beethoven, Etude sur le Quartuor" ist kürzlich in Paris erschienen. Sie zerfällt in 4 Abtheilungen, nämlich 1. Allgemeine Bemerkungen über das Quartett. 2. Kurze Biographie Haydn's und Besprechung seiner Quartette. 3. und 4. Dasselbe in Bezug auf Mozart und Beethoven. Der Verfasser zeigt umfängbar viel Sachkenntniß und ein gutes Verständniß, auch der letzten Beethoven'schen Quartette; desshalb ist es zu bedauern, daß seine Bemerkungen über die einzelnen Werke meistens sehr kurz ausgefallen sind, so daß der ganze specielle Theil des Buches mehr als ein thematisches Verzeichniß mit Anmerkungen erscheint. Es bleibt demselben dabei immer das Verdienst (ähnlich, wie bei gut gearbeiteten Catalogen zu Kunstsammlungen), ein wahres Interesse und Verständniß für die großen Schätze der Quartettmusik wenigstens anzubahnen und zu wiederholtem Hören und Studium auch des noch Unverstandenen eine Anregung zu geben. Eine genauer eingehende Analyse bleibt aber, besonders für die spätern Quartette Beethoven's, immer noch sehr wünschenswerth und zwar eine solche, welche, anstatt (wie sehr häufig bei Marx) sich von der Sache hinweg in ganz unnütze poetische Inhaltsbeschreibung zu verlieren, die bei aller Eigenthümlichkeit doch so wunderbare Vollendung ihrer musikalischen Form, ihres harmonischen und rhythmischen Baues klar darzulegen bemüht wäre.

Wien.

Die Gesellschaft der Musikfreunde kündigt folgende Werke für die kommende Saison als zur Aufführung bestimmt an: Symphonie in D von Ph. Em. Bach; D-Messe von L. von Beethoven; Musik zu „Egmont" von Beethoven; „Die vier Jahreszeiten" von J. Haydn; „Harald", Symphonie von Berlioz; „Parabies und Peri" von R. Schumann; Musik zur „Präziosa" von C. M. v. Weber. Außerdem sollen noch in besonderen Orchester- Concerten im Gesellschaftssaale zwei „Preissymphonien" zur Aufführung kommen. Dreißig neue Werke dieser Gattung sind eingesendet worden, und mochen demnächst zum großen Vortheil der Postanstalten die Rundreise durch Deutschland, Ungarn u. s. w. zu den betreffenden „Preisrichtern." Der Preis besteht bekanntlich blos in einer öffentlichen Aufführung.

Concurs auf die erledigte Capellmeisterstelle der k. freien Haupt-Bergstadt Kremnitz.

Die Bezüge desselben bestehen in öfterr. Währung.

1. Seitens der Stadt an jährlicher Besoldung . . .	157 fl.	50 kr.
An Emolumenten	8 „	55 „
An Holz Deputat	15 „	— „
Für Unterhalt zweier Discantisten . . .	84 „	— „
An Saiten Pauschale	12 „	60 „
und die sich ergebende Stolagebühr		
2. Seitens des k. k. Münzamtes.		
An jährlichem Honorar	136 „	50 „
An Unterhaltsaushilfe für die Discantisten .	46 „	12 „
An Saitengeld	7 „	35 „
	467 fl.	13 kr.

Die Obliegenheiten desselben bestehen in der Leitung der Kirchenmusik in der Stadtpfarr- und in der Franziskaner-Kirche nebst der Verpflichtung des Unterhalts zweier Sängerknaben.

Bewerber um diese Stelle haben ihre wohlinstruirten, die Gründlichkeit und Vielseitigkeit der musikalischen Ausbildung hinreichend darthuenden Gesuche bis zum 20. October 1861 an den Commissions-Präses, Herrn Obernotär Ignaz Ludwigh portofrei einzusenden.

Kremnitz, den 3. September 1861.

Die Commission.

Briefkasten der Redaktion.

An sämmtliche Herren Mitarbeiter und Alle, mit denen wir in brieflicher Verbindung stehen.

Von nun an erbitten wir uns Beiträge, Briefe u. s. w. wieder unter unserer Adresse: Wolfzeile Nr. 863.

J. G. in M. Erhalten und wird besorgt. — H. G. in L. Erhalten, werden uns aber einige Abkürzungen erlauben, da der Gegenstand nicht mehr neu und der Raum in unserem Blatt für solche Dinge etwas beschränkt ist.

Druck von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 40. Wien, 5. October 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing,** vormals H. F. Müller's Wittwe. **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Ueber Maria Heinrich Schmidt's: „Gesang und Oper." — Recensionen. — Briefe aus Carlsruhe. — Nachrichten. — Berichtigung. — Briefkasten.

Ueber Maria Heinrich Schmidt's: „Gesang und Oper."

Kritisch-didaktische Abhandlungen in zwanglosen Heften. 2 Hefte, Magdeburg, Heinrichshofen 1861.)

-r- Der trostlose Zustand des heutigen Gesang- und Opernwesens veranlaßt den Verf., der selbst „die besten Jahre, die edelsten Kräfte seines Lebens dem dramatischen Gesang in praktischer Ausübung gewidmet" hat, seine „Ansichten und Erfahrungen laut werden zu lassen, um die Nothwendigkeit zur Erkenntniß bringen zu helfen, daß kräftige Maßregeln, wirksame Mittel erforderlich sind, um einem gänzlichen Verkommen edler und bedeutungsvoller Kunstzweige vorzubeugen." Sein Unternehmen ist daher darauf gerichtet, „der Förderung des Gesangs und der Oper zu dienen", und er fordert „auch alle Gesangskundigen, welche ihre Kunst im Herzen tragen, ingleichen alle jene Künstler, welche mit dem Wesen des musikalischen Dramas inniger vertraut sind, eben so freundlich als dringend" auf, mit ihm vereint den Mißbräuchen, der Halbheit, der verfälschten Wahrheit, der hohlen Anmaßung, dem faulen Schlendrian, dem speculativen Charlatanismus ꝛc. in Gesang und Oper frei und ohne Rückhalt entgegenzutreten, der besseren Erkenntniß in allen edleren Dingen desselben den Weg zu bahnen und zu endlichem Sieg zu verhelfen." —

Dieser allgemeinere, mehr negative Zweck des Unternehmens hat sich am Ende des 2. Heftes bereits zu folgenden positiven Bestimmungen entwickelt: „Meiner Ueberzeugung nach kann dem musikalischen Drama nur durch eine vollständige, gründliche Regeneration geholfen werden. Der allgemein herrschende Schlendrian muß einem regeren Streben weichen, ein neuer Geist, hervorgegangen aus der klaren Erkenntniß dessen, was Noth thut, muß alle bei einer Oper in Anspruch genommenen Kräfte durchdringen ꝛc. „Zur besseren Erreichung dieses Zweckes hat sich vor Allem eine einsichtsvolle, ernste Kritik zu bilden, welche" ꝛc. „Den Weg dazu zu bahnen, ist der Versuch mit diesen Blättern gemacht."

Dies die Absicht des Verf. Demgemäß schildert er im ersten Heft den gegenwärtigen Zustand des dramatischen Gesanges, im zweiten den des Opernwesens überhaupt und die Ursachen des gänzlichen Verfalles beider. Nachdem er gezeigt, wie nach Mozart die Componisten durch Vernachlässigung einer naturgemäßen Stimmbehandlung der materialistischen und naturalistischen Gesangmethode das Feld eröffnet haben, schildert er weiter im Einzelnen mit großer Naturtreue und genauer Kenntniß die Physiognomie derselben einem Normalbilde gegenüber, das er H. 1, S. 13 ff. entworfen hat. Sein Standpunkt ist gefliſſentlich auf dem praktischen Boden genommen, er findet daher die Hauptursachen des Verfalles in der mangelhaften praktischen Gesangskunde der Componisten wie der Sänger. Außerdem giebt er beherzigenswerthe Anweisungen und Rathschläge zum Bessern und dringt unter Anderm auch, — was uns als das Wichtigste erscheint, auf eine gediegenere allgemeine Bildung des Sängers in wissenschaftlicher und ästhetischer Beziehung. — Im 2. Heft zeichnet er den Verfall des Opernwesens, indem er sich, um so unparteiisch als möglich zu bleiben, „vorläufig auf jene Periode vor Wagner" beschränkt, wobei es jedoch an Hinweisungen auf denselben nicht fehlen konnte. Es werden nun „die Hauptpotenzen zur Schaffung einer Oper", der Dichter und der Componist, — und die zu ihrer Darstellung, „der Musikdirektor, der Regisseur und der Chordirektor" — von den Sängern war früher die Rede — einer eingehenden Besprechung unterworfen, die Erfordernisse für jeden aufgestellt und nachgewiesen, in wie weit sie dieselben erfüllen, resp. nicht erfüllen, womit sich historische und polemische Erörterungen (unter anderm gegen Brendel), Vorschläge u. s. w. verbinden. Den Hauptgrund der allgemeinen Misère findet der Verf. in Folgendem: „Fassen wir gleich das generale Uebel, woran unsere deutsche Oper verkümmerte, in ein paar Worte zusammen: es ist die — zumeist in Ansehung des Praktischen — unzulängliche Fähigkeit aller derer, die beim Schaffen einer Oper bis zur lebendigen Darstellung derselben thätig sein müssen." — Wir finden diesen Ausspruch keineswegs „keck und gewagt", wie der Verf. befürchtet, im Gegentheil, wir stimmen ihm bei sehr vielen seiner nachfolgenden Erörterungen, namentlich aber bei der mit großer praktischer Kennerschaft ausgeführten Aufzählung von Thatsachen, welche die Richtigkeit des obigen Satzes beweisen sollen, im Allgemeinen so vollkommen zu, daß wir nicht nur eine ins Einzelne gehende Beleuchtung derselben für überflüssig halten, sondern uns auch entschieden wundern würden, wie Jemand gegen allbekannte Thatsachen das Urtheil geltend machen könnte, sie seien unbegründet und übertrieben, oder sie bewiesen nicht, was der Verf. beweisen will. Wir glauben vielmehr — wenn wir es ehrlich bekennen sollen — diese Dinge seien eben so weltbekannt, daß es einer zusammenhängenden Schilderung derselben kaum bedurfte. Auch muß ein unparteiischer Leser die Discretion und Wahrheitsliebe des Verf. aus jeder Zeile deutlich herauslesen können. Dazu kommt, daß seine Ansichten über das Wesen des Gesanges, über die Bildung zum Sänger, über Dichter und Componisten, über deren Pflichten u. s. w. im Allgemeinen sehr wahr und richtig, man möchte sagen fast selbstverständlich sind; daß sie mit dem, was alle vernünftigen Musiker, Sänger und Kritiker schon so manchesmal, wenn auch umsonst, gesagt haben, ganz herrlich und prächtig übereinstimmen: und wir zweifeln keinen Augenblick, Componisten, Sänger, Dichter und Kritiker werden dem Verf. freudig beistimmen, weil sie finden, daß er endlich noch einmal öffentlich und im Zusammenhang das Alles ausgesprochen hat, was sie auch schon wußten, — was aber Jeder auszusprechen entweder scheute, oder vornehm achselzuckend verschmähte.

Mit diesem umfangreichsten Theil der Arbeit des Verf.

bekennen daher auch wir uns auf's bereitwilligste einverstanden; erlauben uns dagegen über den Zweck seiner Arbeit und über seine Auffassung vom Verfall des Gesangs- und Opernwesens einige Bemerkungen. — Sein Zweck war, den Weg zu einer „einsichtsvollen und ernsten Kritik“ zu bahnen. Eine solche „vor Allem“ sollte, indem sie die Erkenntniß dessen, was noth thut, vermittelte, dazu beitragen, daß der „neue Geist“, daß eine „Regeneration“ des Opernwesens hervorgehe. „Nur durch eine solche Kritik“, heißt es am Schluß, kann sich eine wirkungsreiche Macht bilden, die, indem sie dem Publikum die nöthigen Aufklärungen giebt und es zur rechten Erkenntniß leitet, zugleich die Künstler mit jener Scheu erfüllt, welche sie vor bewußten und unbewußten Verirrungen bewahrt.“ — Nach mehreren vergeblichen Versuchen, dem mystischen Wesen dieser „wirkungsreichen Macht“ etwas näher auf die Spur zu kommen, blieb uns endlich, wir müssen es gestehen — nichts übrig, als den Verf. — vielleicht mißverständlich — so nüchtern zu interpretiren, daß wir Mutter und Tochter, die Kritik und die durch sie erzeugte „wirkungsreiche Macht“ für ein und dasselbe hielten. Dann aber wurden wir zu einigen Bedenken über die diesem Doppelwesen zugeschriebenen Prädikate veranlaßt. Es soll dem Publikum die nöthigen Aufklärungen geben und es zur rechten Erkenntniß leiten. Nun ist zwar richtig, daß die Kritik — oder sollen wir sagen die Einsicht der Gebildeteren? — die öffentliche Meinung beeinflußt; aber sie thut dies nie in dem Maß, daß sie nicht selbst wieder von ihr abhängig bliebe, geschweige daß sie das Publikum zur rechten Erkenntniß leitete. Das Publikum läßt sich von der Kritik nicht ohne Weiteres meistern, es geht — das hat die Erfahrung tausendfach gezeigt — trotz aller Anstrengungen derselben seinen ruhigen Gang ziemlich unbekümmert fort. Es zur richtigen Erkenntniß zu leiten, dazu gehört in jedem Falle mehr als eine noch so ausgezeichnete Literatur. Das Publikum wird wesentlich durch Ereignisse zu besserer Erkenntniß geleitet. Man führe also gute Werke gut auf, man componire gute Werke: und die bessere Einsicht wird von selbst erfolgen. — Allein gerade dies ist es ja, was auch der Verf. im zweiten Heft beabsichtigt; denn was Anderes als dies kann er meinen, wenn er Dichtern, Componisten, Sängern ꝛc. guten Rath gibt, wie sie es machen sollen, ja ihnen vorhält, was sie für Talente, Fähigkeiten ꝛc. besitzen müßten, um seinen Wünschen zu genügen? — Offenbar will er ihnen die Erkenntniß dessen, was noth thut, unterbreiten, damit möglicherweise aus dieser Erkenntniß auch der neue Geist hervorgehe, den man produktives Talent nennt. Wir zweifeln gelinde, ob dies möglich sein wird. Denn den Künstlern gegenüber ist die Kritik noch bei Weitem ohnmächtiger als dem Publikum gegenüber. Sollten dies die jährlichen Meßcataloge der Verleger nicht mehr als hinlänglich beweisen, so dürfte es vielleicht durch die alte Erfahrung bestätigt werden, daß den Künstler zuerst die produktive Begabung, dann das Studium und das Leben und demnächst die sogenannte Kritik bildet. Freilich sollte ja auch den Künstlern nur „Scheu“ eingeflößt werden; allein die Kritik verbirgt unter dieser bescheidenen Maske doch einen eigenthümlichen Hochmuth, wenn sie dieser Scheu die magische Kraft zutraut, die Künstler vor „bewußten und unbewußten“ Verirrungen zu bewahren. — Die wirksamste Kritik liegt jedesmal in dem echten Künstler selbst, sie ist ein Theil seiner produktiven Natur; die in zweiter Linie wirksame Kritik für den Künstler ist die beschämende, aber zugleich erziehende und im edelsten Sinn Genuß gewährende Macht der wahrhaften Meisterwerke. Auch diese freilich empfiehlt der Verf. auf's dringendste zum Studium; allein, vom sichtlich schlechten bisherigen Erfolg ihrer stillen und geräuschlosen Kritik belehrt, wollen wir ihm recht dankbar sein, wenn er uns eine wahrhaft produktive, geistgebärende Kritik entdecken lehrt, die endlich dem Elend des Opernwesens ein Ende macht. — Welcher Art nun wäre diese? die vom Verf. „versuchte“? d. h. eine Beleuchtung allgemein bekannter und bedauerter Zustände, die Hinweisung auf Muster und Namen, das Aussprechen frommer Wünsche? — Was von dieser Kritik zu erwarten steht, muß die Zeit lehren; eine Probe derselben wird zur nähern Einsicht unten angeführt und beleuchtet werden. Im Allgemeinen aber steht fest, daß in derselben Weise, wie das Publikum wesentlich durch Ereignisse zu rechter Erkenntniß geleitet wird, die einzig richtige Art der Kritik in der wissenschaftlichen Analyse der vorkommenden allgemein bekannten oder bedeutsamen Ereignisse besteht. Dieses Gesetz, wodurch Lessing mit seiner hamburgischen Dramaturgie u. s. w., der erste und bedeutendste aller Kritiker wurde, ist jetzt der Grundsatz jedes verständigen politischen oder künstlerischen Journals, wogegen die Besprechung allgemeiner Zustände so sehr in den Hintergrund tritt, daß, sobald sie eine vorwiegende Stellung zu gewinnen sucht, die Phrase oder das Philisterthum unvermeidlich wird. — Das scheint der Verf. auch anzuerkennen, wenn er sagt, die „einsichtsvolle ernste“ Kritik solle „ohne schwächliche Rücksicht Alles vor ihr strenges Forum ziehen, was nicht in reinster Gesinnung den höchsten Kunstanforderungen nachzukommen strebt“, und wenn er im Nachwort die Absicht ausspricht „dem nächsten Heft dieser Blätter einen kritischen Anzeiger beizufügen, welcher die neu erschienenen Gesang- und Liederwerke einer kurzen Besprechung unterzieht“ und dabei „Sänger und Dilettanten auf solche Gesangstücke aufmerksam zu machen, in denen sich eine edlere musikalische Richtung mit angenehmer Ausführbarkeit verbindet.“ — Allein einmal kommt hierbei seine Absicht nicht ganz deutlich zum Vorschein, andrerseits verläßt er damit das ursprünglich zu unsrer großen Freude scharf markirte dramatische Gesanggebiet, und geht auf ein allgemeineres über. Indessen wir haben ja auch in den vorliegenden 2 Heften zunächst wohl nur die allgemeine kritische Grundlegung, über welche sich dann die specielle Beleuchtung der Tagesereignisse auf den Brettern erheben wird, und sehen daher mit einiger Spannung dem nächsten Heft entgegen.

Der Zweck des Verfasser kann jedoch nicht klar durchschaut, geschweige richtig gewürdigt werden, wenn wir unsern Lesern nicht auch die wesentlichsten Ursachen, aus denen derselbe den Verfall des Gesang- und Opernwesens ableitet, noch einen Augenblick vor Augen stellen, womit zugleich der Grundgedanke des Werkes und die Probe der Kritik gegeben ist, die wir oben versprochen. Er findet dieselbe, kurz gesagt, hauptsächlich in der unzulänglichen Bühnen- und Gesangspraxis der schaffenden und ausübenden Künstler. „An Talenten zur dramatischen Musik hat es während der langen Zeit (von Mozart bis Wagner) doch wahrlich nicht gefehlt.“ Es wäre also die mangelhafte Ausbildung dieser Talente, die Ungeschicklichkeit der Operntextfabrikanten, die leichtfertige Gesangmethode, der Künstlerhochmuth der Componisten, die sich nicht die Mühe gaben, das Gesangwesen ordentlich zu studiren u. s. w., dies wären die letzten Ursachen für den trostlosen Zustand unserer Oper; d. h. im Grund moralische Fehler. Denn diese praktischen Fähigkeiten müssen sich, wenn das Talent da ist, doch mit einigem Aufwand von Zeit und Fleiß erwerben lassen; werden sie nicht erworben, so setzt dies einen unverzeihlichen Leichtsinn voraus. So wäre denn der innerste Sinn und Zweck des Verf., unserer Zeit und den Kreisen, die er sich zur Kritik ausersehen hat, ihre Sünden vorzuhalten und sie zur Buße und Besserung zu ermahnen. — Wer wollte mit ihm über die Berechtigung, ja Vortrefflichkeit dieses Standpunktes streiten? Wird doch die Welt und ihr Lauf im tiefsten Innern durch ethische Mächte bewegt, sowohl in ihren Fort- als in ihren scheinbaren Rückschritten. Allein es ist auch eben so leicht als überflüssig, den Moralprediger über ganze künstlerische Zeitrichtungen zu spielen und den Gang der Geschichte mit Anklagen und Besserungsvorschlägen zu meistern; man ist gerade da sehr in Gefahr, wesentliche Realitäten entweder unbeachtet zu lassen oder in einem falschen Licht zu sehen. Die Vorwürfe, die der Verf. den

Sängern macht, die Anforderungen, welche er an sie stellt, sind zum allergrößten Theil vollkommen berechtigt und vernünftig. Auch die Thatsache, daß es nur wenige gute Opern gibt, daß nur Wenige es verstanden haben, gesangmäßig, bühnengerecht ꝛc. zu schreiben, ist vollkommen wahr. Es ist aber mindestens beschränkt, sich über diese „unzulängliche Fähigkeit" zu ereifern, und worauf kommt es schließlich anders hinaus als auf den geistreichen Satz: Hätten sich alle Componisten eine so tüchtige praktische Technik erworben, als Mozart und der „Titan" Beethoven, so besäßen wir lauter gute Opern. — Der Verf. verwahrt sich verschiedenemale dagegen, als ob er auf das Praktische in der Oper das Hauptgewicht legte — und wir können ihn auch nicht so mißverstehen als wolle er ausschließlich in praktischen Fehlern die Gründe des Verfalles suchen. Aber sein praktischer Standpunkt hat ihn leider dahin geführt, selbst mehrfach unpraktisch zu Werke zu gehen. Denn es ist unpraktisch, in einem kritisch-didaktischen Werk z. B. einen so naheliegenden Gedanken unberücksichtigt zu lassen, wie den, daß doch die Ausdrucksweise, deren sich ein Componist bedient, nicht hauptsächlich Sache seines Studiums, sondern tief in seiner Natur, ja in der ganzen Zeit gegründet ist, der er angehört, und daß er über gewisse Richtungen seines Wesens und seiner Zeit eben nicht hinauskann, selbst bei dem allerernstesten Streben. Weber, Spohr und Schumann wären eben nicht gewesen, was sie waren, wenn sie sangbarere Melodien, bühnengerechtere Ensembles und Orchesterbegleitungen geschrieben hätten; es ist ja möglich, daß sie ihre Natur zu gewissen Concessionen hätten bestimmen können; aber wer kann und darf den Richter darüber spielen, wie weit sie das hätten thun sollen und müssen — um dem im besten Falle verzeihlichen und erklärlichen Privat-Wunsch, daß es doch recht viele schöne Opern geben möchte, zu genügen. Hat nicht die Geschichte viel praktischer, summarischer und erhabener gerichtet, und thut sie es nicht Tag für Tag noch heute, wenn sie im Lapidarstyl ihr einfaches „Versunken und Vergessen" auf alles Unvollendete schreibt? — Anstatt auf diese Weise die Kritik in Moral zu verwandeln, erscheint es in jedem Falle praktischer und näherliegend, die Sache einmal darauf anzusehen, ob nicht der auffallende Mangel an guten Opern bei dem sonst so unendlichen Reichthum deutscher Musik, darauf schließen lasse, daß die Deutschen überhaupt bisher wenig wahrhaftes Talent dazu gehabt haben; ob ferner die gräßliche Versunkenheit alles theatralischen Künstlerthums, namentlich des Gesanges, während man doch in hundert und einigen Singvereinen ganz leidliche Musik zu hören bekommen kann, vielleicht nicht darauf schließen lasse, daß die soziale Stellung, welche die Musik bei uns naturgemäß haben muß, mehr eine den Bedürfnissen des Hauses und des edleren geselligen Lebens entsprechende sei als eine, die den Verhältnissen des öffentlichen Lebens angemessen und nachgebildet ist. Daraus würden sich sowohl die Ursachen des Verfalls als noch andere gezeigt und vielleicht auch der letzte Zweck einer kritisch-didaktischen Arbeit über Gesang und Oper etwas anders und, wie wir nicht zweifeln, weitaus praktischer gestaltet haben. — Die Grunddifferenz nämlich, die uns von dem Verf. trennt, scheint diese zu sein, daß er sich das dramatisch-musikalische Talent als eine fortgehende, im Wesentlichen stets in gleichem Maß vorhandene Kraft denkt, die, gehörig ausgebildet und geleitet, sicherlich gute Werke hervorbringen müsse. Er setzt dies überall voraus, da er die Absicht hat, die Künstler durch jene wirkungsreiche Macht der Kritik vor Irrthümern zu bewahren. Wir unsererseits halten dies für eine Illusion, deren Consequenzen verhängnißvoll genug sind. Der Weg, den die musikalische Entwickelung seit Beethoven eingeschlagen hat, ist und bleibt trotz Rich. Wagner wesentlich lyrischer Natur. Dafür sind die größten unserer Meister: Schubert, Schumann, Mendelssohn die faktischen Belege. Die Oper wie das Drama haben in Deutschland eine kurze Blüthe gehabt, um für's Erste wahrscheinlich auf längere Zeit zu verstummen. Mögen die Gründe für diese Erscheinung in der deutschen Nationalität, mögen sie in der deutschen Geschichte liegen — es ist jedenfalls praktisch und zeitgemäß, sich in den Gedanken zu finden, daß es zur Zeit sowohl mit der dramatischen als, so scheint es, auch mit der übrigen Produktion in der Musik vorbei ist, daß wir, wie uns der Verf. richtig nennt, „Epigonen" sind. — So schwer es auch unserer Zeit und in specie unsern Verlegern wird, sich mit diesem „durchbohrenden Gefühl unseres Nichts" zu befreunden, die Wirklichkeit redet lauter als selbst die Brendel'sche Zeitung. Und was ist im Grunde auch verloren? Gibt es nicht noch sonst genug und Besseres zu thun in der Musik als Kraft, Papier und Zeit mit Produciren zu verschwenden? — Der Verfall der dramatisch-musikalischen Kunst liegt daher sehr einfach zunächst und hauptsächlich in dem Mangel an Talent für dieselbe. — Dazu kommt aber ein zweites Moment, welches in der gesammten neueren Musikentwicklung liegt. Auch diesen sehr naheliegenden Gedanken scheint der Verf. zu wenig beachtet zu haben, denn wir haben vergeblich nach einer Andeutung gesucht, daß die musikalischen Zustände der Gegenwart auf wenigstens relativ-nothwendigen und nicht bloß auf willkürlichen, d. h. moralisch vermeidlichen Entwicklungen beruhen. So absolut aber dürften doch selbst die genialsten Künstler die Geschichte nicht in der Hand haben, daß sie durch Leichtsinn in der Praxis die völlige Entartung eines Kunstzweiges herbeiführen könnten, — sie gehorchen auch hierin in ganz bestimmtem Maß tieferen Zeitströmungen. Der Verfall beruht ohne Zweifel zum großen Theil mit auf der socialen Stellung, welche die Musik seit Mozart gewonnen hat. Sie ist nicht mehr jenes alte himmlische Heiligthum, das die Künstler wie eine geheyte Priesterkaste verwalteten; sie ist Gemeingut Aller geworden, hat sich aller und jeder Regung und Leidenschaft, deren die menschliche Seele nach ihrer edelsten und unedelsten Seite hin fähig ist, in so umfassender Weise bemächtigt, daß sie zu einer Culturmacht von der riesigsten Ausdehnung geworden ist. Daß hiermit eine theilweise Veräußerlichung und Erniedrigung nothwendig verbunden. sein mußte, liegt zu tief in der menschlichen Natur begründet als daß es auffallen könnte. Sind aber die Leidenschaften einmal entfesselt, schwinden die mächtigen Geister, die sie mit künstlerischer Originalkraft darstellend zu beherrschen vermochten, welche Macht der Erde, welche Kritik kann es hindern, daß sie in reproducirender Darstellung, namentlich auf der Bühne sehr bald zu fratzenhaften Uebertreibungen und somit zu all' jener Misere führen, welche schließlich das speculative Judenthum mit höhnischem Grinsen auf die gewinnbringenste Weise auszubeuten versteht? — Und dennoch — das dramatische par-force-Singen und in seiner Weise auch das Virtuosenthum waren so zu sagen die Brücken, auf welchen die Musik von der Höhe der gebildeten Gesellschaft in's Parterre, in die Massen niederstieg. — Damit trat die Musik aus ihrer früheren aristokratischen Stellung in eine entschieden republikanische, und die Consequenzen derselben lassen sich nur einfach anerkennen, aber nicht von obenher verurtheilen. Die nächste war: prätendirte Aristokratie eines arroganten Künstlerthums, welches sich leider noch heutzutage gar breit macht und der schwierigste Punkt sein möchte, wenn endlich von einer wirklichen und gründlichen Regeneration die Rede sein soll. Denn wo sich Eitelkeit und Ignoranz nebst ihrem ganzen Gefolge in so crasser Intimität vermählen, da ist an eine Besserung wohl kaum noch zu denken. Und hier ist denn schließlich auch der dritte Hauptpunkt, in welchem unsere Anschauung von der des Verfassers abweicht. Sein letzter Zweck ist die Regeneration des Opernwesens. — Auch dies halten wir für unpraktisch, wie eben angedeutet; wir halten es aber auch für unhistorisch, d. h. für nicht zeitgemäß. Wir haben es nämlich glücklicherweise nicht nöthig, noch einen neuen Geist heraufzubeschwören. — Der neue, echt deutsche Nationalgeist ist bereits erwacht. Es ist der alte, ewig junge Geist Seb. Bach's und Georg Fried. Händels. Was das musikalische Drama in seinen höchsten und vollendetsten Formen nicht vermochte, das

ist von ihnen geleistet worden. Denn Mozart und Beethoven haben sich in schöner Demuth gebeugt vor diesen erhabenen Gestalten. — Welche Aufgaben die seiltänzerische Virtuosität des musikalischen Dramas je gestellt hat — sie stellen größere, gewaltigere Aufgaben, denn wir haben die berühmtesten Opernsänger Händel'sche Arien geradezu maltraitiren hören — was würden sie erst mit Bach'schen begonnen haben? — Wer hat je die Grenzen praktischer Ausführbarkeit so zart und divinatorisch innegehalten als Bach und Händel? — Doch das Alles meinen wir jetzt nicht. Es ist wahr, wir werden erst durch Bach und Händel wieder wahrhaft singen lernen. Aber sie werden unsere Zunge auch in ganz anderer Beziehung lösen. Sie werden uns von der arroganten Vormundschaft eines aufgeblasenen Künstlerthums befreien, sie werden uns musikalisch mündig machen. Denn sie appelliren nicht an eine bestimmte Classe geschulter oder abgerichteter „Künstler", sondern an das deutsche Volk. Jeder, der Noten lesen und singen kann, soll Theil nehmen und mitwirken können an der Darstellung der allererhabensten Werke! Wir sollen nicht zu der Passivität einer dupirten Menge herabgewürdigt werden, wir sollen frei und selbstständig die unendlich mannigfaltigen und reichen Empfindungen anstimmen können, die sie der menschlichen Brust abgelauscht haben. — Und endlich — wir dürfen uns durch ihre Kunst einmal wieder emporheben lassen zu großen, reinen und wirklich sittlichen Idealen.

Wer diesem Geist der Zeit gegenüber noch an Regeneration von Oper und Drama denken kann — wir beneiden ihn nicht. Der wahre Fortschritt besteht darin, daß wir Jeder an seinem, wenn auch noch so bescheidenen Platze und mit allen ihm verliehenen Kräften treu und unermüdlich an der Bildung der Nation im Einzelnen und Kleinen arbeiten; daß auch in musikalischer Beziehung echter Sinn für das Große und Ewige, selbständige Tüchtigkeit und ernster Abscheu gegen alles Gemachte und Gemeine gepflanzt werde. Wenn dies Jeder in seinem Kreise muthig und unverzagt erstrebt, dann wird dereinst vielleicht auch die Zeit kommen, wo der schlummernde Genius musikalischer Schöpferkraft eine neue Auferstehung feiern kann.

Recensionen.

Orgelsachen.

E. Kr. Daß unter den mannigfachen Bedürfnissen unseres genuß- und thatendurstigen Zeitalters auch die Orgel ihr Theil dahin nimmt, ist ein gutes Zeichen für das künstlerische Streben unsrer Organisten. Gute Frucht ist, die gottesdienstliche Feier säubern und erhöhen: bei Evangelischen vornehmlich durch und mit dem Gesang der Gemeinde, bei nicht Evangelischen mehr durch allgemeine Bereicherung und Verschönerung der priesterlichen Liturgie. Wie nun die hohe Orgelkunst seit den letzten Jahrhunderten vorzüglich auf evangelischer Seite fortgebildet ist, so bieten auch unsere Tage auf dieser Seite die Mehrzahl der erfindenden und fortbildenden Künstler; und da tritt dann sogleich die vielberegte Frage der Fortschrittsidee herzu: in wiefern überhaupt Fortschritt möglich — von welchem Ausgang, zu welchem Ziel — und wie weit er wirklich erreicht sei. Da erhebt sich denn, wo etwas Neuzeitliches einfließt, einerseits Sorge und Klage über sogenannte Vermischung der Style, während Andere die Neuerung für natürlich und nothwendig erkennen, und den Tadler Zopfes halber zur Ruhe verweisen. Päge in äußeren Formen das ganze Wesen der Kunststufe, so möchten die Tadler eben so viel Recht haben als ihre Bekämpfer. Denn wo neben dem Versuch altkirchlicher Anklänge sich etwa moderne Stimmführung, Chromatik, Enharmonie, Effecthäufung, pathetische Ergüsse einschleichen, da mag man hin und wider reden um Kunstregeln — keiner versteht den Andern; sicher ist nur dieses: der Kirche ist nicht gedient mit Unwahrheit also auch nicht mit nachgeahmten Formeln. Solche Formeln sind vorzüglich das Gespenst der munteren fortschrittigen Jugend: R. Wagner und die Seinen nennen das Schablone, und mögen in ihrem Zorn darüber Recht haben.

Die Frage aber, wie weit einem Kunstgebiet irgend ein gesunder Typus angehöre, ein Grundbestand oder artbestimmendes (generelles) Grundgerippe, dessen Mangel im Kunstwerk empfindlich gemerkt wird; oder schärfer gesprochen, worin sich natürlich ideale Typen von faulen kranken Schablonen unterscheiden: diese Frage ist nicht leichthin zu überhüpfen, und es helfen keine Stichwörter um zum Kernwort zu gelangen. Jedenfalls merken wir, daß unsere Kunstwissenschaft die rechten Kernworte typischer Definitionen zu erfinden ringt, ja daß sogar R. Wagner, der mustige Schablanenhasser, auf allen Wegen und Stegen nach dem richtigen Typus des Drama sucht, welchen nie besessen oder längst verloren zu haben die Deutschen bitterlich grimmig gescholten werden. Also auch R. W. sucht, und findet nicht; oder hat er gefunden? so sagt ers nicht, mindestens seine wirrigen Episteln — („Thaten des befreienden Geistes" nennts die Wagner'sche Hofzeitung!) die sagens erst recht nicht.

Wir aber glauben nach einer Lehre die nicht alt oder neu, sondern unwandelbar ist: jedem Organismus ist, damit er Organismus sei, eine Grundgestalt gegeben, die seinem Leben und seiner Schönheit wesentlich ist. Diese Lehre ist nur dem kranken Gemüth Kerker und Fessel; dem gesunden ist sie Leitstern oder Wurzel des Denkens. Unsere älteren Theoretiker haben sich abgemüht, diese Wurzel blos zu legen in den Lehren von Melodie Rhythmus Contrapunkt, und für die weiteren Verzweigungen der Kunstwerke feinere Unterschiede ersunden — des strengen und galanten Styls, des reinen und figurirten Satzes, auch theilweise passende Definitionen gefunden; manchmal gar altvätervisch oder altweltlisch, oft aber auch tüchtig in practischen Sinne. Zürne man doch nicht, wenn sie den idealen Gehalt der Tonwerke entweder zaghaft anrührten, oder gar nicht zu lehren wagten: Die Enkel machen's nicht besser, und einer der namhaftesten und geistvollsten gesteht gar offen: Melodie kann man lehren, schöne Melodie nicht. — Ehrliche Fragen finden wohl ehrliche Antwort, erfahren auch wohl gelegentlich, warum das Ideale nicht schulmäßig beweisbar ist, und dennoch begreiflich aus seiner Wirkung.

Kirchlichen Gehalt erkennen wir der Wirkung nach in solchen Tonwerken, welche erheben und demüthigen aus sich selber, vermöge eigen inwohnenden Klanges, so daß man den Vortrag, den Meister, die Klangeffecte darüber vergißt. Solche Werke werden sich in positiven Modulationen bewegen, d. h. in organisch entwickelten Fortschritten der Harmonie, mehr leitereigen als entlegen, mehr diatonisch als enharmonisch u. s. w. und die Beweglichkeit des Gemüths nicht so wohl abbilden in vielfältigem Wandel der leiblichen Hülle als in der inwendig fluthenden Tonseele, d. h. minder durch harmonische Abenteuer als durch melodisches Leben, schöne Stimmführung, klare Gegenbildlichkeit der einzelnen Sätze. Dem Feuer der Erfindung oder Empfindung ist mit diesen Kunstregeln keine Fessel angelegt; im Gegentheil verstecken kalte Seelen oft den Mangel der Empfindung hinter kunstreichen Modulationen. Mustergültig sind, wie Niemand zweifelt, Händel's und Bach's Orgelsätze vor allen andern. Aber genügen sie noch heute jedem Bedürfniß? Sind nicht neue Zeitideen zwischeneingekommen, die auch ihr Recht fordern? Sollen wir ewig nachlallen, was die Väter sangen?

Wer so fragt, gibt damit die Voraussetzung kund, als gelte es hier lediglich entweder einen entseelten Typus oder ein erstorbenes Dogma auf den Plan zu bringen. Aufrichtige Förderer der kirchlichen Kunst sind aber am allerwenigsten gesonnen, Erstorbenes zu beleben, und fürchten nicht minder als die Weimar-Leipziger Doctrinärs das Abgestandene, die sogenannte Schablone, sei es nun eine Bach'sche oder Palestrinische; denn auch dieser Meister Zeitliches ist vergänglich, ihr Ewiges unnachahmlich. Nehmen wir sie als Muster, so heißt das nur, am Anschauen des Vollkommensten die eigene Bildkraft befruchten und erhöhen.

Wird nun erwidert, daß auch unsrer Zeit gebühre, in eigenthümlichem Freiheitsdrange ein absolut Neues zu schaffen und etwas Ueberherrliches jenseits aller vorhandenen Kirchenschranken zu Tage zu bringen: so antworten wir: Extra Ecclesiam nulla Salus: ohne kirchliches Gemeindeleben mit historischer Tradition und typischen Formen gibt es kein Heiliges in der neuen Welt: Heidthum und Heiligthum ist an diese Gemeinschaft gebunden. Das Urbild der christlichen Kirche ist die Gemeinschaft der Apostel nach Christi Hingang; deren Bekenntniß sammt ältester Liturgie ist die Grundlage aller Liturgien unserer getrennten Weltkirchen geblieben; allen gehört es zu, aus Niedrigkeit in Verklärung, aus Demuth in Herrlichkeit, aus der Tiefe in die Breite zu gehen; Denselben Gang zeigt auch die christliche Kunst. — Auf pantheistischem, d. h. selbstherrlichem Wege dahin gelangen ist unmöglich. Eine absonderliche Religion stiften, nachdem die allein wahre bereits vorhanden, wird nicht gelingen. Die ewige ῥοή (Fluß, Strom, Strömung) aller Dinge als Princip erkennen wie der Pathetismus thut, das hat schon Plato widerlegt mit ethischen und logischen Gründen. Solche Kirchenmystiken, die sich in rasenden Inbelexten ergehen, gleichwie wilde Indianer, die um ein gebratenes Kind heulen und tanzen, sind Mißgeburten; Süßlichkeit und verliebte Schwelgerei steht unserem Cultus gleich fern wie Humor und Titanismus. Ob wir mit diesen Beispielen Liszt's Graner Messe und Ave Maria, oder Berlioz's enfance du Christ meinen ist für die Theorie gleichgiltig. Wer sie hat wird ja wissen, ob dem Herzen Demuth und Hoheit aufgeht in jenen wüsten Krankheitsbildern . . . jenes modernen Franziscaners, den die N. Z. einen schwärmerisch frommen Katholiken benennt.

Scheinen wir den Gleichgesinnten auszuschweifen über die vorliegende Aufgabe hinaus, so sind wir uns dagegen bewußt, die Forderungen hoch zu spannen, nur der Sache und den Componisten zur Ehre. Rede jeder Künstler wie er nicht anders kann, die Sprache seiner Zeit, wisse aber Heilig und Weltlich so weit zu scheiden, daß wo er heilig zu singen anhebt, ihm die Sache nicht Spiel sondern Ernst sei: so wird er ganz selbstverständlich dahin streben, einfältig wahr zu reden wie ihm ums Herz ist, das Pathos dem Ethos unterordnen, die Eitelkeit abthun, also nicht lehrhaft, nicht virtuosisch spielen und singen, sondern andächtig im Geist seiner Kirche, das heißt also typisch mit freier Bewegung des Herzens. Solche Gestalten können immer lebensfrisch sein, sobald sie aus wahrem Herzen mit wahrer Bildkraft hervorgehen. Die Typen sind keineswegs erschöpft durch tausentfältige Werke der Meister: das kann sogar der platte Verstand berechnen, kraft mathematischer Combination oder Permutation *)! Wie viel tiefer das auf physischem Gebiet statthat, erlebe der echte Künstler selbst.

Suchen wir uns daher zuerst von den Wirkungen Rechenschaft zu geben, und überlassen einstweilen den Gelehrten, den gründlicheren Beweisen nachzuspüren von demjenigen was wir hier stillschweigend als Ergebnisse unserer Kunsterfahrung benutzen, um darauf ein bescheidenes Urtheil zu erbauen.

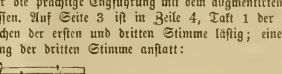
Uns liegen vor:

1. Adolf Hesse. Ausgewählte Orgelcompositionen. Heft 1, 2, 3, 4, 12, 13, 15. Verlag von Leuckart in Breslau.
2. — — Nützliche Gabe für Orgelspieler. 2 Hefte in einem Band. Ebendaf.
3. Gustav Merkel. Introduction und Doppelfuge für Orgel. Op. 34. Verl. von Peters in Leipzig.
4. — — Drei große Choralvorspiele für die Orgel. Op. 32. Verl. von Breitkopf und Härtel in Leipzig.
5. Liberatus Geppert. 20 Präludien, einfach und leicht zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst. Verlag von Müller in Wien.

*) Diese Lehre zeigt bekanntlich, wie viel Versetzungen von einer gegebenen Zahl Individuen möglich sind: Von Zweien zwei, von Dreien sechs und so fort: 4. 6=24. 5. 24=120. 6. 120=720. 7. 720=5040. — 8. 5040=40320. Also von 8 Tönen über 40000 Umstellungen! — Tröstlich für Diejenigen, die da meinen, unsere Melodien seien erschöpft.

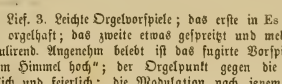
Der berühmte Orgelmeister A. Hesse hat von seinen früher bereits veröffentlichten Sachen erneuerte Abdrücke gegeben: ein Beweis, daß sie gesucht und beliebt sind. Ihre Beliebtheit danken sie dem zeitgemäßen Ton und einer gefälligen doch mäßigen Virtuosität; ihr Gehalt ist mehr lehrhaft als schöpferisch. Ist das ein Mangel, so soll es doch kein Vorwurf sein, in so fern A. H. einen Fortschritt bekundet gegen denjenigen Styl, der von Rink bis Töpfer in die Orgelliteratur eingedrungen war; dieser Fortschritt ist ein Rückschwung zu reineren kirchlichen Formen; werde er nur (oder würde er) ernstlich gehalten oder behauptet! Leider ist das nicht durchaus der Fall.

Lieferung 1 enthält die Mozart'sche Requiemfuge für die Orgel arrangirt oder transscribirt, mit einem Präludium von einfach kühnen Gängen, die an Mozart gut anklingen, da sie dem berühmten, vielbesprochenen Dissonanz-Quartett in C sinnverwandt sind; nur die erste Accordfolge ist scharf und schneidend. Lief. 2 über Themen aus Graun's „Tod Jesu", „O Haupt voll Blut" und „Christus hat uns ein Vorbild gelassen." Das Präludium hat ähnlichen Anfang wie das vorige, eine Lieblingswendung des Autors; von der Graun'schen Fuge ist ein Auszug gegeben, und leider die prächtige Engführung mit dem augmentirten Thema weggelassen. Auf Seite 3 ist in Zeile 4, Takt 1 der Octavenklang zwischen der ersten und dritten Stimme lästig; eine leichte Aenderung der dritten Stimme anstatt:



würde auch das Ganze tonreicher machen.

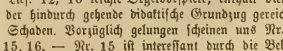
Lief. 3. Leichte Orgelvorspiele; das erste in Es flüssig, sangvoll, orgelhaft; das zweite etwas gespreizt und mehr als nöthig modulirend. Angenehm belebt ist das fugirte Vorspiel Nr. 3 zu „Vom Himmel hoch"; der Orgelpunkt gegen die Mitte schön deutlich und feierlich; die Modulation nach jenem Orgelpunkte in die große Unterterz scheint uns unnöthig und fremdartig. Die Fuge Nr. 4, auf ein leichtes, bequem spielbares Thema



ist klar und faßlich ausgeführt, von heiterem Ausdruck.

Lief. 4 Figurationen des Chorals: „Wer nur den lieben Gott" sind stellenweise stark chromatisirt, namentlich die dritte, wo das Pedal auch ein wenig vordringlich virtuos hervortritt; doch hält es sich innerhalb der kirchlichen Grenzen. Besonders schön gelungen ist die zweite.

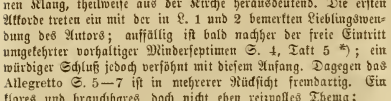
Lief. 12, 16 leichte Orgelvorspiele, enthält viel Gelungenes, und der hindurch gehende didaktische Grundzug gereicht ihnen nicht zum Schaden. Vorzüglich gelungen scheinen uns Nr. 1, 3, 5, 9, 11, 15, 16. — Nr. 15 ist interessant durch die Behandlung, indem das milde Thema:



doch mit energischer Männlichkeit durchgeführt wird.

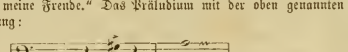
Nr. 4 etwas süßlich, Nr. 6 stockend und polterig, Nr. 7 voll weichlicher Floskeln, inhaltsleer, — wollten nicht munden; ingleichen Nr. 12, mit Nr. 4 sinnverwandt.

Lief. 13. Zwei Präludien ungleichen Werths. Das erste ist wohl durchdacht, schön disponirt, eine einfache Figur als Grundgesang ohne Künstelei durchgeführt. Das zweite hat gar modernen Klang, theilweise aus der Kirche herausdeutend. Die ersten Akkorde treten ein mit der in L. 1 und 2 bemerkten Lieblingswendung des Autors; auffällig ist bald nachher der freie Eintritt umgekehrter vorhaltiger Minderseptimen S. 4, Takt 5 *); ein würdiger Schluß jedoch versöhnt mit diesem Anfang. Dagegen das Allegretto S. 5—7 ist in mehrerer Rücksicht fremdartig. Ein klares und brauchbares, doch nicht eben reizvolles Thema:

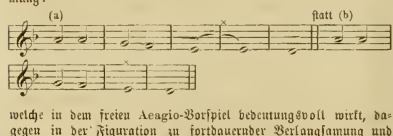


(dessen erste Repercussion eine ähnliche Octavenfärbung bringt wie oben L. 2 S. 3) ist in der Durchführung oft gewaltthätig. Eine frei eintretende Quartsexte bei der dritten Repercussion S. 5, Z. 2, T. 3 ist nicht allein beispiellos gegen altbegründete Regeln — das würde uns weniger kümmern — sondern fremdartig berückend. Die sehr weit gehende Modulation von C-moll zu B-moll (S. 5 Z. 3), Ges-dur (6, 1), während die Parallele Es nur flüchtig berührt wird (6, 2, 2): diese nicht logische, sondern phantastisch pathetische Disposition hat etwas Zerstreuendes was der Orgelfuge fremd ist. Der dritte Theil von dem prächtigen Orgelpunkt auf G an ist blitzend geistreich und effektvoll.

Lief. 15 bildet den zweiten Theil der nützlichen Gabe für Orgelspieler. Es enthält leichte Präludien, 8 an der Zahl, unter denen Nr. 2 und 4 Choralvorspiele sind mit geistvoll fugirter Behandlung, besonders fleißig durchgearbeitet ist Nr. 4 über „Jesu meine Freude.“ Das Präludium mit der oben genannten Wendung:



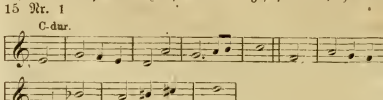
die schon fast zur Formel geworden, möchten wir wegwünschen oder gemildert sehen. Die dann folgende Figuration ist klangvoll und orgelhaft; unnöthig erscheint jedoch die rhythmische Hemmung:



welche in dem freien Aeagio-Vorspiel bedeutungsvoll wirkt, dagegen in der Figuration zu fortdauernder Verlangsamung und Verschiebung der rhythmischen Symmetrie Anlaß gibt, während das Original (b) von J. Krüger wohlgebildet ist. Heilung ist schwer, doch nicht unmöglich. — In derselben Nummer scheint S. 5, Z. 3. T. 11 das b im Sopran melodisch nicht so willkommen als g: so wird der Gegensatz zu dem folgenden schönen Hinabgang d e b a g desto bedeutender. —

Von den übrigen Nummern dieser Lieferung sind hervor zu heben Nr. 1: Ein einfach kräftiger Gang zur Einleitung des gewöhnlichen Gottesdienstes, ohne specifischen Charakter, aber melodisch interessant genug um das Gemüth zu sammeln. Verwandten Inhalts ist Nr. 3, aber mehr weichlich zerfließend und willkürlich modulirend. Sehr leichten Blutes, aber innigen Tons und sauberer Führung ist Nr. 5. — Nr. 8 bringt eine regelrechte formgewandte Fuge, die jedoch vor und nach dem Dominant-Orgelpunkte etwas weitschweifiger wird als nöthig, um das einfache Thema auszulegen.

Die Formgewandheit, die wir zumal in unsrer Zeit nicht für eine kleine Gabe achten, zeigt den geübten Meister und Lehrer. Zuweilen aber schlägt die Gewandheit in diejenige lästliche Gewohnheit um, die nicht mehr bloß typisch in gesundem Sinn heißen kann. Schon vorhin ist eine gar häufige Einleitungsformel berührt, deren Inhalt zu pathetisch leidenschaftlich ist, um leichthin verbraucht zu werden. Auch fällt, namentlich in den milderen Präludien, der häufige Gebrauch der Secunden-Transposition auf, mit welchem die Hauptmelodie eingeführt wird, z. B. L. 15 Nr. 1



was bei längeren Themen, wie hier, minder ermüdend auffällt als bei kurzen z. B. L. 15 Nr. 6 — L. 13 Nr. 2 — L. 2 (zu Anfang) ist erträglicher, weil das Ganze sich in harmonischem Gangwerk ergeht. (Schluß folgt.)

*) Eine ähnliche Wendung in L. 15 S. 2 Z. 3 T. 9 klingt als vorbereitete etwas besser, wenn auch ein wenig frappant.

Briefe aus Carlsruhe.

Mitte August.

Nach längerer Pause ergreife ich wieder einmal die Feder, um Ihnen vom hiesigen Musikleben Bericht zu erstatten. Freilich die Klänge unserer Winterkonzerte sind schon längst verrauscht, und was von der winterlichen Thätigkeit die Gefahren eines südteutschen Frühlings, etwa zu überdauern im Stande war, mußte seitdem unter der sengenden Hitze eines unerbittlichen Sommers vollends ersterben, gleich dem Phönix auf eine baldige fröhliche Auferstehung hoffend.

Obschon daher die Zeit zu einer ins Einzelne sich verlierenden Geschichtsschreibung unsrer im verflossenen Winter der Reihe nach erlebten musikalischen Ereignisse, ihrer Genüsse und Bestrebungen, nach den gewöhnlichen Begriffen des Kalendergeschäftsmannes, vorüber ist, und zwar, weil ich wegen Mangel an Muße dessen tägliche Mahnungen wider Willen unberücksichtigt lassen mußte, so möchte es willkommen sein, mit Uebergehung aller ephemeren Erscheinungen an unserm musikalischen Sternenhimmel, in allgemeinen Umrissen das in den letzten Monaten Geleistete zu besprechen, und aus der bunten Reihe der vorüber gezogenen Bilder, welche nun, klassisch wie romantisch, friedlich in der Registratur der Zettel und Programme neben einander ruhen, die hervorragenderen hervorzusuchen, und nach solcher Todtenschau der dahin geschwundenen Aufführungen gleich den englischen Coroners ein möglichst christliches Verdikt abzugeben.

Vor allem erscheint hier als ein nach langem Kampf errungener erfreulicher Fortschritt das endliche Wiederinslebentreten eigener Concerte der großherzoglichen Hofkapelle. Diese Unternehmung, vor einigen Jahren zum ersten Mal unter schweren Geburtswehen begonnen, wurde damals bedauerlicher Weise viel rascher wieder aufgegeben, als ihre Gründungszeit erfordert hatte, hauptsächlich aus dem unkünstlerischen Grunde, weil ihr materieller Ertrag dem dabei mitwirkenden Künstlerthum, welches in seiner Ungeduld sogleich eine Eier legende Henne erwartete, im Vergleich zu den gehaltenen Proben zu geringe dünkte. In Folge dessen lebten wir eine Reihe von Jahren ohne Symphonien, die wenigen Fälle ausgenommen, wo ein Concert der hiesigen Museumsgesellschaft, des Cäcilien-Vereines oder das alljährliche Palmsonntagsconcert des Hoforchesters selbst Gelegenheit zur Vorführung eines symphonischen Werkes bot.

Darauf andauernde Verhandlungen zwischen der Hoftheater-

direktion und der Hofkapelle, nach deren Erfolglosigkeit die erstere den gordischen Knoten plötzlich durch einen Machtspruch lösen wollte, indem sie beabsichtigte, einen Cyklus von Aufführungen mit Symphonien, Chören ꝛc. im Hoftheater zu veranstalten. Da aber ein solches Vorhaben, nämlich die Einreihung von Concerten in das gewöhnliche Theaterabonnement, den Interessen der sich darüber vielfach beschwerenden Abonnenten zuwiderlief, welche in naiv waren, im Theater eben Theaterstücke zu verlangen, und außer der Capelle auch die übrigen bei dieser Frage lebhaft betheiligten hiesigen Musikkapazitäte gegen eine derartige Monopolisirung der Musik durch das Theater entschiedenen Protest einlegten, so schritt auf die gegen das Vorgehen der Hoftheaterdirektion höheren Orts gestellten Gesuche zuletzt der Großherzog vermittelnd ein. Durch seine mächtige Entscheidung fiel denn das unerhörte Projekt, das kein anderes Theater der Welt bis jetzt versucht hat, alsbald zu Boden und die erregten Gemüther konnten wieder in Ruhe schlafen.

Für die Kunst selbst aber entsprang durch den Salomonischen Richterspruch der große und bleibende Gewinn, daß die Hofcapelle nunmehr veranlaßt wurde, Symphonieconcerte in besonderem Abonnement und auf ihre eigene Rechnung zu geben, wogegen die fürstliche Munificenz aus edlem Antriebe die vollständige Deckung der Kosten auf so lange übernahm, bis es der oben erwähnten Eier legenden Henne gefallen würde, die sehnenden Geldbeutel der Hofmusiker mit ihrem Besuch zu beglücken.

Nachdem so der ärgerliche Zankapfel auf eine, die Hoftheaterdirection vielleicht ausgenommen, allseitig befriedigende und die einzig gerechte Weise beseitigt war, wurde das Wort zur That, und wir, die unbetheiligten Zuschauer des Auffehen erregenden Competenzstreites, sofort im Frühjahr einstweilen mit drei Orchesterconcerten erfreut, welche ziemlich zahlreich besucht waren. Einem von früher wieder aufgenommenen Plane zufolge bestand jedes Concert in einer Symphonie, einer Ouvertüre, einem Instrumentalsolostück und einer Sologesangnummer.

Die sorgfältige Ausführung der Symphonien und Ouverturen unter der Leitung des Hofcapellmeisters Strauß bekundete, daß unsere Capelle tüchtige Kräfte besitzt, welche nur zum regelmäßigen symphonischen Studium angehalten zu werden brauchen, um mit der Zeit zu einem harmonischen, die Pflege der Instrumentalmusik, wie die höhere Ausbildung der Musiker befördernden Zusammenwirken zu gelangen. Neben den klassischen Namen eines Händel, Beethoven, Cherubini, Mendelssohn ꝛc. zeigten sich auch die Neu- und Hyperromantiker vertreten, da Compositionen von Gade, Schumann und selbst Wagner den Programmen einverleibt waren.

Während jedoch Schumann's Manfredouverture, trotz ihrer düsteren Zerrissenheit ein interessantes Tonstück, mehrfach gefiel, konnte dies Gade's Frühlingsphantasie für Solostimmen, Clavier und Orchester keineswegs gelingen. Man fand dieses Zusammenspannen der ersteren, welche manchmal wie verlassene Schäfchen vergeblich die verlorene Weide in dem Orchesterfrühling ihres Herrn suchen, mit dem harten Pianoforte und dem dominirenden Orchester ebenso stylos als wirkungslos, und alle Gewandheit Gade'scher Instrumentation war nicht im Stande, den ungünstigen Eindruck und die Schwäche der zu Tage tretenden unnatürlichen Verbindung zu verwischen.

Was sollen wir aber zur Faustouvertüre von Wagner sagen, in welcher, dem vorgesetzten Motto von Göthe entsprechend, die Zeilen:

„Der Gott, der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Innerstes erregen,
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach Außen nichts bewegen,
Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt"

durch die Musik eine bezeichnende Illustration erhielten, freilich wohl gegen den Willen des Componisten? Soll durch die Ouverture die Thatsache, daß Faust mit allen seinen Ringen nichts zu Stande brachte, musikalisch dargestellt werden, dann ist Wagner diese Absicht vortrefflich gelungen, indem auch hier ungeachtet aller Anstrengungen sich nichts nach Außen bewegt, das ganze, für die Ausführenden überaus schwierige Werk das Ohr des Zuhörers tief im Innersten, aber auf eine höchst grausige Weise, erregt oder vielmehr verletzt, und von allen seinen schauerlichen Dissonanzen nichts zurückbleibt, als eine wüste Leere, die bei fortgesetzter Herrschaft dass „Dasein" allerdings zu einer drückenden „Last" gestalten, das „Leben verhaßt" machen würde.

Vergebens sucht der ästhetisch Gebildete nach dem rettenden Faden der Ariadne, der ihn aus dem Labyrinthe dieses musikalischen Katzenjammers zu irgend einer frischen Oase des Lebens zu geleiten vermöchte. Hier ist Alles erstorben, wie in der ödesten Wildniß, und nur das auf und ab heulende Tongewirre erinnert uns daran, daß uns die Töne einer Kunst entgegen klingen, welcher stete Schönheit der Form selbst bei den Aufgaben der höchsten Leidenschaft als das oberste Gesetz gilt.

Schwerlich würde wohl Göthe, er, der in allen seinen Hervorbringungen das griechische Ideal der Form so hoch hielt und stets plastische Gebilde uns schenkte, mit derartigem exfindungsbaren Popanz sich einverstanden erklären, sondern gewiß, wenn er noch am Leben wäre, die Ehre, von den heutigen Faustondichtern musikalisch verherrlicht zu werden, mit aller Entschiedenheit ablehnen, so gut wie Beethoven, dem man von jener Seite die unerwartete Auszeichnung erweist, mit seiner 9. Symphonie und Missa solemnis als schützender Sündenbock an die Spitze der neugebackenen Programmsmusik gestellt zu werden, im gleichen Falle diese solidarische Gemeinschaft sogleich telegraphisch von sich abschütteln würde.

Doch genug davon. Eilen wir zu erquicklicheren Gegenständen. Der Cäcilienverein, der an Mitgliederzahl ansehnlich zugenommen, gab Mitte Mai d. J. sein sechstes und letztes Concert. Von großen Werken hörten wir in dem verflossenen Winterhalbjahr Händel's Messias, bei welcher Gelegenheit wir die klangvolle und in allen Lagen gleichmäßig ausgebildete Altstimme des am Hoftheater zu Stuttgart angestellten Fräulein Marschalk kennen lernten, den ersten Theil von Spohr's Oratorium „die letzten Dinge", dessen elegische Weichheit und einfache Gefühlsinnigkeit großen Eindruck machte, und endlich Schumann's „Paradies und die Peri." Letzteres Werk, wozu der Dirigent des Vereins, H. Giehne, einen erklärenden Text geschrieben hatte, wurde wider alles Erwarten mit wahrem Enthusiasmus aufgenommen, so daß dringend eine sofortige Wiederholung gewünscht wurde, ein Verlangen, das bis jetzt aber unerfüllt blieb.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Das erste diesjährige Gewandhaus-Concert in Leipzig fand am 29. September statt und brachte Folgendes: 1. Theil. „Meeresstille und glückliche Fahrt", Ouverture von Felix Mendelssohn-Bartholdy. — Variationen von Marie Malibran, gesungen von Signora Trebelli. — Concert-Allegro (D-moll Nr. 1) für die Violine von Rode, vorgetragen von Concertmeister Ferd. David. — Bolero aus der Oper „die sicilianische Vesper" von Verdi, gesungen von Signora Trebelli. — Andante und Scherzo capriccio für die Violine, componirt und vorgetragen von Concertmeister Ferd. David. — Lied aus „Lucrezia Borgia" von Donizetti, gesungen von Signora Trebelli. 2. Theil: Symphonie (C-dur) von Franz Schubert.

Zu Eßlingen bei Stuttgart fand am 14. August zur 50jährigen Jubiläumsfeier des kön. Schullehrer-Seminars in der Hauptkirche ein großes Festconcert unter Leitung des kön. Musikdirektors Christ. Fink statt. Das Concertprogramm war folgendes: I. Abtheilung: 1. „Hoch thut euch auf" ꝛc., Chor mit Orchesterbegleitung aus dem „Messias"; 2. Männerchöre: „Heilig" ꝛc. von Bortnianski, „Lobgesang" von Dr. Kocher; 3. Präludium in Es-dur für Orgel von Seb. Bach,

vorgetragen von Chr. Fink; 4. Geistliches Lied: „O wie unaussprechlich selig“ u. s. w. für gemischten Chor von Chr. Fink (Nr. 1 aus Op. 8); 5. „Schwingt heilige Gedanken“ u. s. w., Männerchor aus der deutschen Messe von J. G. Frech. II. Abtheilung: 6. „Ein feste Burg“ Choral von M. Luther, Satz von L. Osiander (1586); 7. Orgel-Sonate (Nr. 4 aus D-dur) in drei Sätzen (Manuscript), componirt und vorgetragen von Chr. Fink; 8. Männerchöre: „Singt hoch erfreut“ rc. von Goudimel, „Willkommen sei“ rc. von M. Frank; 9. „Siehe, wir preisen selig“ rc., Chor mit Orchester aus „Paulus“; 10. Männerchöre: „Macht auf“ rc. aus „Freyslingshausen“, „Friede in Gott“ von J. Chr. Weeber; 11. „Singt unserm Gott“ rc., Chor mit Orchester aus „Judas Makkabäus“ von Händel. Voraus ging noch ein von Chr. Fink neu componirtes Festlied für Männerchor, Blechinstrumente und Pauken, und der Choral: „Nun danket Alle Gott“.

Hofkapellmeister Dorn in Berlin hat eine neue Oper: „Der Pastetenbäcker“ soeben beendet.

Die „Neue Zeitschrift für Musik“ bringt folgende Mittheilung: „In der neueren Zeit sind Gesellschaften zusammengetreten, um die Werke Sebastian Bach's und G. Fr. Händel's in correcter, jedem Anspruch selbst der schärfsten Kritik genügender, auch äußerlich ausgezeichneter Form zu veröffentlichen und so diesen Meistern der Kunst ihrer würdige Denkmale zu setzen. Freudig hat sich dabei die musikalische Welt betheiligt. Gleich hoch wie Bach und Händel stehen in ihrer Art die Werke Palestrina's, sie existiren aber bis jetzt nur in ungenügenden, fehlerhaften Ausgaben; auch die Alfieri'sche ist über solchen Tadel nichts weniger als erhaben. Welche Mühe von diesen Seiten angewandt wurde, diese Schätze zu retten, ist bekannt. Wer weiß nicht von Baini's langjährigen Arbeiten, die leider jetzt in der Sixtina zu Rom unzugänglich liegen! Durch die Munificenz des verstorbenen Königs von Preußen wurde Theodor de Witt veranlaßt, zunächst die Motetten Palestrina's zu sammeln und kritisch zu bearbeiten. Leider raffte ihn der Tod in voller Jugendblüthe hinweg, als er erst drei Bände dieser herrlichen Werke zum Druck vorbereitet hatte. Eine Fortsetzung dieser verdienstlichen vortrefflichen Arbeit de Witt's, der er sich mit voller Hingebung widmete und bei welcher demselben nicht nur die Original-Ausgaben, sondern noch andere alte Ausgaben und Manuscripte aus öffentlichen und Privat-Bibliotheken vorlagen, liegt gewiß in Aller Wünschen. Sie verlangt aber einen Musiker ersten Ranges, voll eingeweiht in Palestrina's Geist und Weise; sie verlangt, daß er selbst in Italien lebe, und ein solcher ist leider noch nicht gefunden. Deshalb soll und darf aber das Vorhandene nicht verloren sein, und wie bei Bach und Händel, so ist es an der Zeit, daß auch Palestrina in würdiger und echter Gestalt erscheine, wäre es auch zunächst nur in den 131 Motetten enthaltenden drei Bänden von der Redaction de Witt's. Durch mehrfachen längeren Aufenthalt in Italien mit allen einschlagenden Verhältnissen vertraut, hat es sich Hr. J. N. Rauch zur Aufgabe gemacht, hier werkthätig einzugreifen, und so werden in nächster Zeit Palestrina's Motetten, so weit sie von de Witt dazu vorbereitet waren, in drei Bänden erscheinen, von denen der erste am 1. Januar 1862, der zweite am 1. Juli 1862, der dritte am 1. Januar 1863 in gleichem Format und Druck wie die von der Bachgesellschaft edirten Seb. Bach'schen Werke ausgegeben und zum Preise von 5 Thlrn. pro Band den Subscribenten geliefert werden sollen. Stich und Druck werden, wie bei Bach's Werken, die HH. Breitkopf & Härtel in Leipzig besorgen, so daß in dieser Hinsicht volle Gewähr für gleiche Ausstattung gegeben ist. Ebenso erklärt die genannte Firma in dem bereits veröffentlichten Prospecte, den wir unserer heutigen Notiz zu Grunde gelegt, daß sich das vollständige Manuscript bereits in ihren Händen befinde; und ist also das rechtzeitige Erscheinen völlig gesichert.

In Dortmund fand am 14., 15. und 16. September unter Betheiligung der Gesang- und Musikvereine von Arnsberg, Bielefeld, Essen, Hamm, Hagen, Hattingen, Iserlohn, Lippstadt, Münster, Paderborn, Soest u. s. w. ein westphälisches Musikfest statt. Chor und Orchester zählte 340 Ausführende und die Leitung war in den Händen des Musikdirektors Breidenstein. Am ersten Tag gab man Mendelssohn's „Elias“; die Hauptsolopartheien wurden von den Damen Eggeling und Simon, und den Herren Schneider und Hill gesungen. — Der zweite Festtag brachte Mozart's Don Juan-Ouvertüre, das Trio-Concert von Beethoven, eine Zusammenstellung von Chören und Soli's aus „Samson“ von Händel und die Eroica von Beethoven. Das Trio-Concert wurde gespielt von Frl. Am. Bido, dann den Herren Giesenkirchen und Loos. — Der dritte Tag war Solovorträgen gewidmet.

Wien.

Die Singakademie eröffnete vorigen Montag ihre Uebungen in höchst würdiger Weise. Herr Stegmayer bemerkte in einer kurzen Ansprache u. A., daß die Concertprogramme künftig ausschließlich ernste Musik enthalten sollen, und alles nicht in diesen Kreis Gehörige nur zur zeitweiligen Abwechslung und Erholung in die Uebungsabende und sonstigen mehr geselligen Zusammenkünfte verwiesen werden solle. Wir nehmen dankbar Akt von dieser sehr zeitgemäßen Erklärung, und werden hoffentlich die Singakademie an dieses rühmliche Versprechen ihres Chormeisters nicht zu erinnern brauchen. Man begann sofort die Uebung „um sich einzuzingen“ mit Mendelssohn's ersterm Chor aus dem Lauda Sion, und ging zum Studium des ersten Chors der Cantate von S. Bach: „Bleib bei uns“, des 5stimmigen „Crucifixus“ von Lotti (Nummern des ersten Concerts) u. a. W. über. Für das 3. Concert in der Charwoche ist Seb. Bach's Matthäuspassion definitiv bestimmt.

Die Philharmonische Concert-Unternehmung kündigt vorläufig vier Concerte an, die am 3. und 24. November, dann am 26. Dec. und 21. Jänner 1862 stattfinden werden. Folgende Werke werden in denselben zur Aufführung kommen: Von Seb. Bach ein Concert für Streichinstrumente. Von Mozart die G-moll-Symphonie. Von Beethoven die Festouvertüre und die 9. Symphonie. Von Cherubini die Anakreon-Ouvertüre. Von Spohr die „Weihe der Töne“. Von Mendelssohn die A-dur-Symphonie und die Concertouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt“. Von Schumann die C-dur-Symphonie, dann „Ouverture, Scherzo und Finale“, und die Manfred-Ouvertüre. Von Reinecke die Ouvertüre zu „Dame Kobold“. Von Herbeck eine Manuscript-Symphonie in C-dur u. s. w.

Die Direktion der Gesellschaft d. M. hat für die neu creirte (Parallel-) Classe für Harmonielehre und Composition Herrn Hoftheaterkapellmeister Otto Dessoff gewonnen, eine Aquisition, zu welcher man unserem Conservatorium gewiß gratuliren kann. Nun wünschen wir dem Conservatorium noch vor allem eine gute Organisation (bis jetzt mangelt es eigentlich an jeder Organisation), damit die besten Kräfte nicht unfruchtbar bleiben und abgenützt werden, — dann gute Schüler, namentlich wahrhaft produktiv Begabte, oder mindestens Leute von Kopf und gutem Willen. Großartige compositistische Leistungen sind weder zu erwarten noch zu verlangen; aber umfassende praktische Kenntnisse, das kann verlangt und gegeben werden. Glück auf! — Die Professur für Gesang ist noch nicht besetzt.

Der unseren Lesern aus der letzten Pariser Correspondenz vortheilhaft bekannt gewordene Componist und Orgelspieler, Herr Stiehl aus Lübeck, welcher dann längere Zeit in Petersburg gelebt hat, ist hier angekommen und gedenkt demnächst einem Kreise von Musikern und Musikfreunden einige seiner Compositionen vorzuführen.

Berichtigungen:

In dem Artikel „Zur Geschichte der Orchesterinstrumente“ Nr. 34, ist Seite 265, Spalte 2, Zeile 16 zu lesen: Quartflöte statt Querflöte. Ferner Seite 267, Spalte 2, Zeile 10: eng statt weit.

Briefkasten der Redaktion.

— A. H. in B., H. H. in F, C. R. in L. Wenden Sie sich an Herrn Dr. Eduard Schneider, Ressen Sch.s. Wien, Stadt 934.

Druck von Friedrich Förster & Bruder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 41. Wien, 12. October 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 803. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Bösing,** vormals **H. F. Müller's Wittwe.** **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Mozart's zweihändige Clavier-Sonaten. — Recensionen. — Briefe aus Carlsruhe. — Heinrich Stiehl. — Zeitungsschau. — Nachrichten.

Mozart's zweihändige Clavier-Sonaten.

(Auszoge von Eduard Hallberger in Stuttgart.)

Dr. L. Welch Verdict auch die Nachwelt über unsere Zeit einst fällen mag, eine Periode versumpfender Ruhe, eine saison morte des menschlichen Geistes wird sie selbe nicht — auch auf musikalischem Gebiet nicht — schelten können.

Jener merkwürdige, diametrale Gegensatz im Meinen und Wollen, der wie ein unheilbarer Riß durch die ganze gebildete Welt geht, macht sich auch im Reich der Tonkunst, besonders in Deutschland, ihrer eigentlichen Domäne, durch das immer schrossere Heraustreten zweier Parteien geltend. Während die Eine um für neue und, wie sie behauptet, weit höhere Geschöpfe neuen Boden zu gewinnen, nichts Geringeres als eine Art Sündfluth herauf beschworen will, worin Gutes und Böses, ja selbst das, was bisher als das Beste im Reich der Töne geachten, ohne Erbarmen untergehen soll, bricht sich im entgegengesetzten Lager, bei der Ansicht, die Kunst sei nicht wie Pflugschaar und Webstuhl in steiger Progression perfectibel, sondern an Gesetze organischen Lebens: Keimen und Wachsen, Blüthe und Frucht, Welken und Sterben gebunden, immer mehr die Ueberzeugung Bahn, auch auf dem Gebiet der Musik sei nun wieder eine große Kunstepoche, die der deutschen Nation für alle Zukunft den Ehrenplatz unter den übrigen Völkern gesichert, abgelaufen und es gelte jetzt vor Allem, die überreichen Früchte, die diese denkwürdige Zeit mit verschwenderischer Hand ausgestreut, zu sammeln, zu sichten, in das Wesen dieser Schöpfungen, sowie derer, die sie schufen, immer tiefer einzudringen, und so diese edlen Gemeingüter der Menschheit dem Genuß und dem Verständniß eines immer größeren Kreises zuzuführen.

Wer solche Ansichten theilt, wird gewiß mit Freuden die rege Thätigkeit, mit der man sich jetzt allenthalben zur Abtragung dieser Ehrenschuld anschickt, wahrgenommen haben. So hat Gluck in Schmidt, Händel in Chrysander, Mozart in Ulibicheff und vor Allem in Otto Jahn, der sich nun auch Beethoven zugewendet, vortreffliche Biographien und Commentatoren gefunden; Händel's, Bach's Werke erscheinen in Gesammtausgaben, jene Mozart's sind in ihren Unicis jetzt mindestens vor zufälliger Zerstörung gesichert, und die Möglichkeit einer künftigen Ausgabe wenigstens vorbereitet. Auch die Ausgaben einzelner Werke mehren sich von Jahr zu Jahr, besser als alles den noch nicht erloschnen Sinn des deutschen Volkes für seinen Nationalschatz, den man ihm vergebens verleiden will, bekundend. Unter diesen Einzelbestrebungen verdient die Sammlung von vier Klassikern des Clavierspiels (Clementi, J. Haydn, Mozart und Beethoven), die von J. Moscheles redigirt bei Eduard Hallberger in Stuttgart erschien, als eine der gemeinnützigsten dankbar anerkannt zu werden, da sie gerade im Bereich jenes viel gebrauchten, viel mißbrauchten Instruments, von wo durch fahrende Virtuosen zuerst das Unheil ausgegangen, mittelst Vorführung und Verbreitung edlerer Gebilde eine heilsame Reaktion gegen die wuchernde Geschmacksentartung anzubahnen sich bestrebt, und dies Bestreben auch durch die nicht zu unterschätzenden Nebenmittel: schönen, klaren Notendruck, Bezeichnung des Fingersatzes, und, was die Hauptsache zur Popularisirung, außerordentliche Wohlfeilheit, auch glücklich erreicht hat.

Wenn etwas bei dieser Sammlung zu wünschen übrig, so wäre es dies, daß alle in sie aufgenommenen einzelnen Werke der obigen Vier auch in jeder Beziehung mustergiltig und des großen Namens des Meisters würdig wären, was aber besonders bei Einem, wo man es doch erwarten sollte — bei Mozart — nicht der Fall ist; eine Erscheinung, die es gewiß verdient näher und in Einzelnen untersucht und womöglich befriedigend für die Ehre des Meisters erklärt zu werden. Sicher giebt es, nebst Mozart's Messen nichts befremdlich ungleichartigeres als diese zweihändigen Sonaten, sowohl in Bezug auf ihren Styl als auch auf ihren innern Gehalt und Werth. So ganz aus einem Guß in allen ihren drei Theilen hervorgegangen und den sonstigen Schöpfungen des Tondichters ebenbürtig oder auch nur sich nähernd sind unter den 19 Stücken der vorliegenden Sammlung kaum 5 oder 6, alle übrigen hingegen ein eigenthümliches Gemisch der genialsten Ideen mit musikalischen Gemeinplätzen, tiefster Empfindung mit flacher Tändelei, unübertrefflicher Kunst mit flüchtigster Arbeit. Nichts ist daher auch mehr geeignet das Urtheil über Mozart irre zu führen, und nichts, man darf es dreist behaupten, hat auch mehr irre geführt als diese Sonaten. Denn da weitaus bei der Mehrzahl des in Musik dilettirenden Publikums, Clavier und Clavierwerke die Basis nicht blos des musikalischen Genusses, sondern auch der musikalischen Kritik abgeben, so leuchtet ein, wie sehr, verglichen mit Beethoven, der gerade hier die ganze Macht seines riesigen Geistes entfaltet, Mozart im Nachtheil sein mußte. Freilich rief dieser selbst einmal in seiner prägnanten Weise aus: „Wer mich nach meinen Bagatellen beurtheilt ist ein Lump", aber klingt nicht durch diesen Warnungsruf bereits so etwas wie eine schmerzliche Ahnung durch, daß die mit den damaligen Lebensverhältnissen und Mozart's Individualität nicht vertrauten Nachkommen die vorliegenden Sonaten nicht nach den Umständen, unter denen — und die Personen, für die sie eigentlich geschrieben worden, sondern lediglich nach ihrem musikalischen Inhalt nehmen, genießen und beurtheilen werden?

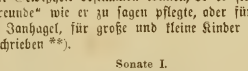
Folgendes dürfte vielleicht beitragen, dies Urtheil im Wesentlichen zu modificiren und manches Räthselhafte in vorliegenden Sonaten aufzuklären. Unter allen Eigenschaften seines genialen Sohnes fiel Mozart, dem Vater, keine mehr auf, als die Begabung, sich so ganz und gar in sie hinein zu denken und zu fühlen, daß auch das, was er auf solche Weise verwandelt schuf, bis zur Unkenntlichkeit das Gepräge von jenen, seinem

eigenen Wesen mehr oder weniger fremden Naturen an sich trug *). Andrerseits war die Herzensgüte dieses liebevollsten wie liebebedürftigsten aller Künstler so groß, daß er häufig in dem Bestreben, es den Leuten nach ihrer Art recht zu machen, ihrer musikalischen Fassungskraft und technischen Fertigkeit sich anzubequemen, gegen eigenen Geschmack und Leistungsfähigkeit verstieß, freilich nicht ungerochen, wenn plötzlich das künstlerische Gewissen erwachte (die Sonaten tragen die Spuren davon) und Mozart der Mensch und Mozart der Künstler sich in die Haare geriethen.

Glücklicherweise hat der Meister selbst uns Fingerzeige zur Orientirung gegeben, indem er Einiges aus seinen Sonaten dadurch, daß er es Personen, denen er höhere Bildung zutraute eigenhändig vorführte (durch den Vortrag der C-moll-Phantasie setzte er Jos. Frant in Erstaunen) als etwas vorzügliches — anderes aber durch die Aufschrift „Sonate facile“ oder „für Anfänger“ geradezu als eine Art leichter Vorlegblätter für jugendliche Dilettanten bezeichnete.

Hier haben wir also die beiden äußersten Punkte einer Scala, an der wir jede einzelne Sonate prüfen, und, je nachdem sie dem einen oder andern Endpunkte sich nähert, mit ziemlicher Gewißheit bestimmen können, ob er sie „für sich und seine Freunde“ wie er zu sagen pflegte, oder für seinen musikalischen Janhagel, für große und kleine Kinder der damaligen Zeit geschrieben **).

Sonate I.



Compon. 1785.

Die der Sonate vorhergehende, um ein Jahr später componirte Phantasie, obgleich das Schönste in seiner Art, giebt dennoch sicher nur einen annähernden Begriff von Mozart's wundervoller Improvisations-Gabe, worüber O. Jahn merkwürdige Belege gesammelt ***); denn was in solchen Momenten clairvoyanter Extase dem, mit seinem Instrument in Eins zusammen geschmolzenen Künstler feurig und flüssig zugleich, wie Lava entströmte, kann durch nachträgliches, kaltes, trockenes Niederschreiben doch nur unvollkommen und unvollständig wiedergegeben werden.

*) Um nur ein paar Beispiele anzuführen, so componirte er für den ihm in Geist und Geschmack fern stehenden Michael Haydn, als dieser wegen plötzlicher Erkrankung das von seinem Erzbischof bestellte Trio innerhalb der gegebenen Frist nicht zu liefern vermochte, über Nacht ein solches so ganz und gar in des Erkrankten Manier, daß weder Erzbischof noch exercirende Künstler den frommen Betrug bemerkten. Das Kinderlied: „Komm holder Mai“ ist durch Melodie, Tonlage, vor allem aber durch den leisesten Anhauch einer kaum erst keimenden Empfindung so bewunderungswürdig diesem Alter angepaßt, als hätte es ein Kind nicht bloß bestellt sondern auch geschrieben.

**) Auch O. Jahn sieht sich durch die Ungleichartigkeit dieser Sonaten zu der Annahme gezwungen, sie seien bei bestimmten Veranlassungen — wos hier doch nur heißen kann, für bestimmte Personen — geschrieben worden.

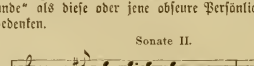
***) Das Auffallendste darunter ist doch wohl, daß J. Haydn, als er des zu früh Erschieden-n Tod erfuhr, mit Thränen ausrief: „Mozart's Tod ist unersetzlich! nie werde ich sein Claviespiel vergessen, das drang durch's Herz!“ Es ist gewiß höchst bezeichnend, daß in diesem Moment schmerzlichster Ueberraschung nicht Mozart, der Autor so vieler herrlichen Werke, sondern vor Allem Mozart der Improvisator als ein nicht mehr Wiederkehrender im Geiste vor ihm stand.

Ein zweites, schwerlich in größeren Kreisen bekanntes Faktum ist folgendes: Niemetzek, Mozart's Busenfreund kam lange nach dessen Tod nach Wien und bei dieser Gelegenheit auch zu A. Fuchs. Das Gespräch kam auf den Verstorbenen. „Dürfte ich mir, sagte der Greis, von Gott noch eine Erdenfreude erbitten, so wäre es die, Mozart noch einmal auf dem Clavier phantasiren zu hören; wer ihn nicht gehört, hat nicht die entfernteste Ahnung, was er da zu leisten im Stande war.“

Die der Phantasie von Mozart selbst beigeschlossene, im Jahr 1784 componirte Sonate reiht sich in würdigster Weise an sie an, namentlich sind die beiden Allegro molto derselben reich an Genuß und Belehrung zugleich. Die kühne, freie in dem letzten Stück zuweilen lyrisch abgerissene Manier bestätigt auch auf diesem Gebiet die von Vielen gehegte Meinung, Mozart, der Universelle, habe alle Stylarten in sich vereinigt, selbst jenen Beethoven's im Keime, der dem zufolge lediglich als Erweiterer und glücklicher Vollender einer zum Theil ihm eigenthümlichen, zum Theile schon von Mozart angebahnten Richtung erscheint.

Das zwischen diesen zwei herrlichen Allegro's mitten inne liegende Adagio gehört zu den seelenvollsten, die Arabesken, mit denen es geziert ist, zu den anmuthigsten, erfordern aber im Vortrag die diskreteste Hand. Phantasie und Sonate, die in tadelloser, durch keine krankhafte oder geschmacklose *) Künstlermarotte getrübten Schönheit und umflossen von jener, nur Mozart eigenthümlichen sonnigen Klarheit vor uns liegen, lassen es übrigens fühlen, welch' reichen Quell des reinsten Genusses er für den „Einsamen am Clavier“ aufzuschließen im Stande gewesen wäre, hätte es ihm beliebt, in diesem Genre mehr die Zukunft als die Gegenwart, mehr „sich und seine Freunde“ als diese oder jene obscure Persönlichkeit von damals zu bedenken.

Sonate II.



Der erste Satz trägt die Ueberschrift maestoso, die — so wie auch einige andere — schwerlich vom Autor selbst herrührt, denn nichts Majestätisches **), eher etwas ausdrucksvoll Bewegtes und dabei, der Tonart entsprechend, Zärtliches und Weiches, jedenfalls aber Mozart's Geist spricht bis zum 21. Takt aus dieser Sonate, aber auch nur bis dahin; denn was nun folgt, sind Gänge und Passagen trivialer Gattung, die im 33. und 34. Takte mit der sogenannten Betteleadenz schließen, um neuen, ebenfalls nicht über die Alltäglichkeit sich erhebenden Themen, die sich rechte und linke Hand wechselseitig zuwerfen, Platz zu machen. Im zweiten Theil tritt, nachdem noch einmal das erste Thema, aber in Dur angeklungen, nun plötzlich ein neues, dem bisherigen Charakter der Sonate durchaus Fremdartiges ***) auf, das, wie um das Ohr gefliſſentlich zu martern, auf äußerst grelle Weise über ruhenden Orgelpunkten modulirt wird, worauf das Stück in sich selbst wieder zurückkehrt.

Das nun folgende Andante ist edel und tief empfunden und nur hie und da, z. B. gegen den Schluß des ersten Theils zu, auf eine etwas antiquirte Weise verziert. Auch hier treten, geistvoll und überraschend eingeleitet, im zweiten Theil zwei neue düstere Motive hintereinander auf, die aber in eben so

*) An der geschmackvollen Eleganz dieser Sonate nehmen selbst die Uebergänge Theil, von denen einige nicht genialer und präciser sein könnten, so im zweiten Theil des ersten Allegro (24. Takt) ein tiefer vorgeschlagener Quintsextakkord auf dem Leitton im pianissimo so im Adagio (16. Takt) ein vorgehaltener Septimenakkord auf der Dominante.

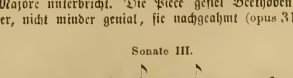
**) Anm. d. Red. Wir können dem nicht beistimmen. Schon der entschiedene Marschrhythmus bringt von selbst etwas Majestätisches mit sich, und der Uebergang nach F-dur in 12. Takt hat sogar etwas unläugbar Stolzes. Auch den weiteren Bemerkungen des Verf. über die Passagen und über den 2. Theil des Andante können wir nicht unbedingt beitreten. Die zu den ersteren gesetzte rhythmische Begleitung giebt dem Lustwerk etwas ungemein Feinsinniges Graziöses, das einen sehr wohlthuenden und originellen Gegensatz zum Vorausgegangenen bildet; und das „Rauhe“ bei dem zweiten kann doch wohl nur einem allzu empfindlichen Gehör unangenehm auffallen. Auch kommt viel auf Anschlag und Behandlung an.

***) Marx rügt an Mozart's So naten, daß die Seitengedanken in keiner organischen Beziehung zum Hauptgedanken stehen, nicht mit innerer Nothwendigkeit sich aus demselben entwickeln ꝛc. ꝛc. Zu-

natürlicher harmonischer Folge, wie im vorhergehenden Allegro rauh und unangenehm modulirt werden.

Das Presto verräth vollendete Meisterschaft in der Durchführung von, in den kunstvollsten Wendungen unaufhörlich hintereinander herjagenden Imitationen, die ein entzückender Gesang im Majore unterbricht. Die Piece gefiel Beethoven so wohl, daß er, nicht minder genial, sie nachgeahmt (opus 31, Finale).

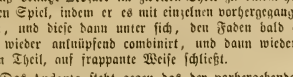
Sonate III.



Im wunderschönen melodiösen Fluß und voll süßen Wohllautes gleitet das Allegro dieser Sonate heiter und lebendig im ersten Theil, der ungemein zart schließt, dahin. Diesen Schluß benützt Mozart im zweiten Theil zu einem höchst geistreichen Spiel, indem er es mit einzelnen vorhergegangenen Motiven, und diese dann unter sich, den Faden bald abreißend, bald wieder anknüpfend combinirt, und dann wieder, wie im ersten Theil, auf frappante Weise schließt.

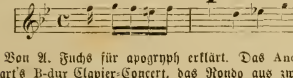
Das Andante steht gegen das der vorhergehenden Sonate zurück, da es durch die oftmalige, wenngleich theilweise verrirrte Wiederholung der wenigen Hauptgedanken einen Anflug von Monotonie bekommt. Das ziemlich ausgeführte Rondo ist im heitern leichten Styl, wie fast alle dieser Sammlung gehalten.

Sonate IV.



Von A. Fuchs für apogryph erklärt. Das Andante aus Mozart's B-dur Clavier-Concert, das Rondo aus zwei andern seiner Concerte von unbekannter Hand arrangirt. Findet sich übrigens auch in André's Ausgabe aufgenommen.

Sonate V.



Diese Sonate ist offenbar eine von jenen, die im Hinblick auf eine bestimmte Persönlichkeit oder auf ein gewisses Alter componirt worden. Sie ist in ihrem 1. und 3. Satze leicht und fließend, aber sonst ohne tieferen Gehalt, fast lediglich auf Passagen und Läufe gebaut, wie um einem jugendlichen Dilettanten Gelegenheit zu geben, sein biechen Fingerfertigkeit zu zeigen. Hingegen zeichnet sich das Andante, obgleich sonst von knapper Form, durch ungemeinen Schmelz des Ausdrucks aus.

Daß Mozart gerade in diese, in solchen Bagatellen mitten inne liegenden Adagio's und Andante's, als wollte er sich schadlos halten, seine ganze Seele gehaucht, beweist nichts gegen obige Behauptung, sie seien nur für jugendliche Anfänger bestimmt gewesen; denn die Sonate wurde durch das im leichten Satz und langsamen Tempo gehaltene Mittelstück für die mechanische Ausführung um nichts schwieriger; wollte der Schüler auch Empfindung mitbringen, hatte er hier gute Gelegenheit sie zu zeigen, wenn nicht — es bleiben zu lassen.

(Schluß folgt.)

---

weiten, wie hier, aber nicht immer ist dieser Vorwurf gegründet, und vielleicht sind jener in der Einleitung angedeuteten p'ötzlichen Umstimmung oder Verstimmung des Künstlers zu erklären.

Recensionen.

Orgelsachen.

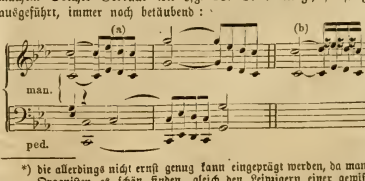
(Schluß.)

Bei der „Nützlichen Gabe für Orgelspieler" ist zuerst hervorzuheben, wie der Verf. mit Sorgfalt auf gutes Pedalspiel hinarbeitet. Dabei scheint ihm seine eigene Virtuosität verführt zu haben, indem er dem Außergewöhnlichen zu viel Raum giebt; die abscheulichen chromatischen Tonleiter taugen dem Kirchendienste nichts und sind in den wahren poetischen Werken der Meister niemals in dem Maße erforderlich oder vorhanden wie hier S. 16 Nr. 4. Erwidert man, es sei doch eine gute Vorübung, so entgegnen wir, daß alle Virtuosität zumal im Gebiet des Heiligen, nur dienstbar sei und jede Selbstständigkeit des Virtuosenthums Eitelkeit ist und aus dem Heiligthum herausführt. Warum soll nun geübt werdern, dessen Gebrauch schädlich ist?

Lobenswerth ist, was in der Einleitung von allgemeinen Grundsätzen der Pedal-Applicatur gesagt wird; daneben jedoch scheint der Gebrauch des Fuß-Absatzes zuweilen in Uebermaß zu treten, ebenfalls aus virtuosischen Rücksichten; wie denn auch manche moderne Spieler selbst die langsame C-Tonleiter nicht mehr zweifüßig wechselnd spielen mögen, was doch das nächst Natürliche wäre. Wie oft leidet die Sauberkeit bei dem klebrigen Absatz-Spiel der Anfänger und Dilettanten! — Zur „Haltung des Körpers" (Einltg. I.) möchten wir neben der ruhigen und graden Stellung *) noch Eins empfehlen, was auch gute Meister oft vergessen: es sitze der Spieler auf der Orgelbank fest, aber möglichst frei, damit alle Spannungen der Füße ohne Veränderung des Sitzes erreichbar seien. Dieß geschieht, indem man nur höchstens auf einem Drittel der Lende festsitzt, den übrigen Theil frei nach vorne schweben läßt. Wer bequem mit halber oder gar $^3/_4$Lende die Bank besitzt, (wie ich an einem namhaften Virtuosen gesehen), der ist außer Stande alle Spannungen, Läufe ꝛc. in Ruhe auszuführen und muß hüpfen, wie ein Frosch, was den „Zuschauern" der Musik allerdings ergötzlich ist, und sie sagen dann mitleidig: Was hat der Mann für Arbeit! man muß ihn bewundern ꝛc.

Schließlich dürfen wir nicht unerwähnt lassen, daß der Gebrauch der Octaven, sei es im Pedal oder im Manual, dem classischen Orgelspiel fremd ist. Sebastian Bach hat niemals reine Octavenverdopplungen; Händel auch nicht. Was neue Ausgaben der Art bringen, ist moderner Zusatz.

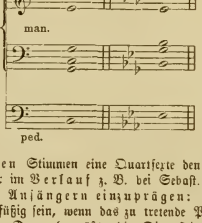
Wo bei Bach etwa Octavenverdopplung vorkommt, da ist es eine zufällige Begegnung oder Clausel im Pedale doppio, d. h. zweistimmige Pedalmelodie, nicht Verstärkung des Tones. Hiezu sind die Register in der Orgel, dergleichen wir nach antiker Weise auf unserem Klaviere wünschen möchten, damit das Octaven-Gehacke und Getrommle aufhöre eine sonderliche Ehre zu sein, und edle Kräfte auf edlere Dinge gewandt werden als diese Kunststeiterei. Auf der Orgel liegt ja eben die wesentlich. Tonschönheit im Registriren, und wenn ich 16 und 4 F. aufeinandergethürmt habe, denen ich allenfalls noch 2 f. und 32 f. hinzufügen kann, so mögen diese 5 Octaven desselben Tones bei jeder ehrlichen Musik denn doch ehrlichen Lärm genug machen. Solches Gebrülle wie Ltg. 13. S. 7 klingt, selbst gut ausgeführt, immer noch betäubend:



*) die allerdings nicht ernst genug kann eingeprägt werden, da manche Organisten es schon finden, gleich den Leipzigern einer gewissen Schule, fortwährend zu wiegen, schaukeln und wackeln — man sagt es solle die „tiefe Erregung" ꝛc. andeuten.

um es aber gut auszuführen, dazu thut noth nicht bloß ein sehr virtuoser Organist, sondern eine sehr ausgespielte Orgel mit nicht so frischem (jungen) Federwerk, sonst wäre auch einem cyclopischen Meister jene Figur a klar und rund zu geben unmöglich; unter Zehnen würden Neun spielen wie b, — Ob es überhaupt schön klingt, deutlich, ergreifend, erbaulich? Das beurtheilen die Componisten, die zugleich Virtuosen sind, nicht immer mit Sicherheit, weil sie ihre eigenen Werke selten von Anderen spielen hören. Wohl zu bedenken!

Pedal-Coppeln sind aus den angeführten Gründen überhaupt zu verwerfen, es sei denn, daß ganz kleine Orgeln sich so einen Halleton erwarben, der mit den Händen nicht zu fassen ist. Ordentliche Orgeln mit deutschen Orglern sollten diese Coppel gänzlich verbannen, weil sie der Schönheit und Selbstständigkeit der Stimmen und der Klarheit des Pedalspiels schaden. Damit hängt ein Anderes wiederum zusammen. Es muß — nach Vorgang Sebast. Bach's und aller Clavister durchaus als Regel angenommen werden, daß das (selbstständige) Pedal jedesmal eine Octav tiefer greife als sämmtliche Manualstimmen. Theils die Bedeutung der tiefen Grundstimme an sich und im Gegensatz der mannigfaltigen Oberstimmen fordert dies, (natürlich immer vorausgesetzt, daß die plumpen Octavverdopplungen wegfallen), theils zeigt es ganz offenbar die Stimmführung, wenn sich die Unterstimmen kreuzen, wie am Schluß bei einigen alten Componisten



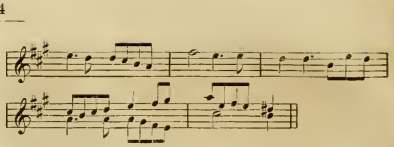
(wo bei gleichen Stimmen eine Quartsexte den Schluß zerstören würde), oder im Verlauf z. B. bei Sebast. Bach. — Es ist daher allen Anfängern einzuprägen: „Niemals darf das Manual 16füßig sein, wenn das zu tretende Pedal nicht tiefer als 16füßig ist. Demnach müßte die Disposition in Lief. 13, Seite 2 oben, lauten:

Manual 8 und 4fuß.
Pedal 16 und 8fuß.
Bei größeren Werken auch Man. 16 f. Pedal 32 f.

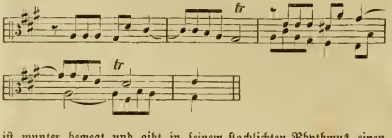
Nichts klingt dunstiger und unklarer als die zwischen summende 16fuß. Manualstimme bei gleichtiefem oder gleichfüßigem Pedal. Hiervon wie von ähnlichen objectiven Effecten überzeugt sich der Organist, wie gesagt, am besten, wenn er Selbstgeschaffenes oder Selbstgespieltes in gehöriger Ferne von Anderen spielen hört.

In Summa: Ad. Hesse ist ein tüchtiger Orgelcomponist, in technischer Formgewandtheit vielen seiner Genossen voranstehend; kirchlicher und heiliger Ton ist in einigen der gelungensten Sätze anklingend, sonst oft durch weltliche Virtuosität verdunkelt.

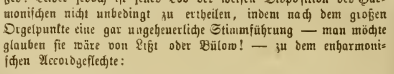
Gustav Merkel, dessen Werke uns bisher nicht zugänglich gewesen, ist in Streben und Leisten sehr tüchtig. Das op. 34, Introduction und Doppelfuge in A beginnt mit einem prächtigen einleitenden Allegro von frischer Heiterkeit, doch dem Kirchlichen durchaus angemessen; leider finden sich in dieser Einleitung noch die abgeschmackten orgelwidrigen Octavverdoppelungen, doch kann man sie ohne Gefahr weglassen; wird es dann S. 3 Z. 1 fünf- oder sechsstimmig statt achtstimmig, so wird die Fülle desto klarer. Das Fugenthema:



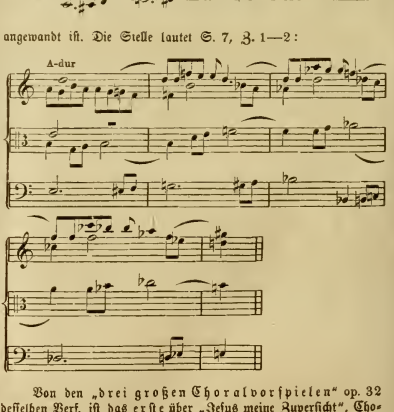
ist leicht, fußlich, ausgiebig; wem die Stockung zu Anfang in dem zweifachen d, die im 3. Takt mehrmals anklingt, auffallen sollte, der vergißt den Anstoß bald in der Verflechtung der Stimmen, welche recht frisch melodisch mit sparsamer Modulation sich ergeht. Diese erste Durchführung hat 20 Takte A-dur nebst Dominante. Dann folgt in 23 (24) Takten die anderthalbmalige Durchführung des zweiten Hauptthemas; dieses



ist munter bewegt und gibt in seinem stachlichten Rhythmus einen hübschen Wiederschein des ersten Fugensatzes. Die dann folgende Verarbeitung beider Themen zur Doppelfuge, äußerst geistvoll und sicher ausgeführt, zeichnet sich wiederum aus durch die im Ganzen maßhaltende Modulation, welche sich meist nur zwischen Tonica und beiden Dominanten mit Zwischenklang der Parallelen bewegt: eine Kunst, mit kleinen Mitteln viel auszurichten, die heute selten geworden, ja von einem der Allerneuesten einmal recht höhnisch verurtheilt wurde, — ja freilich ist es bequemer, aus Vielem wenig zu machen als aus Wenigem Viel, aus Kleinem Großes! Leider jedoch ist jenes Lob der weisen Disposition des Harmonischen nicht unbedingt zu ertheilen, indem nach dem großen Orgelpunkte eine gar ungeheuerliche Stimmführung — man möchte glauben sie wäre von Liszt oder Bülow! — zu dem enharmonischen Accordgeflechte:

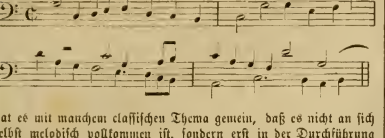


angewandt ist. Die Stelle lautet S. 7, Z. 1—2:



Von den „drei großen Choralvorspielen“ op. 32 desselben Verf. ist das erste über „Jesus meine Zuversicht“, Cho-

tal mit Fuge, 5stimmig mit Cantus firmus im Pedal, sehr wacker gearbeitet, der Kirche würdig, gewaltig an Klang und erbaulichem Inhalt. Die Figurations-Stimmen sind breit gelegt in den Umfang von vierthalb Octaven, wo die häufigen Decimenspannungen der Hand mühevoll dem Ohr willkommen sind durch weit hallende Tonfärbung. Offenbar liegen die herrlichsten Muster dieser Form von S. Bach dem Verf. vor der Seele; der tiefe Cantus firmus hebt sich deutlich wie mit königlichem Ernst empor, und der Zusammenklang ist trotz der mannigfaltigen Bewegung klar und hell. Verzeihen mögen wir hiemeben die leidige Anmerkung S. 3 unten, daß bei umfangreichen Orgeln auch Octavverdoppelung des Pedals wünschenswerth sei: wir verharren in der Ueberzeugung, daß solches Titanengebräue in der Kirche zu meiden ist, und wünschen jedem tüchtigen Spieler und Setzer, wie unserm Verf., daß er sich selbst von der Wahrheit überzeuge. — Das Fugenthema selbst:



hat es mit manchem classischen Thema gemein, daß es nicht an sich selbst melodisch vollkommen ist, sondern erst in der Durchführung seine Ausgiebigkeit bewährt. Zwar der erste Takt zeigt edlen Schwung; vom 2. bis zum 3. sind etwas gesprezte Intervalle, deren Bedeutung anfangs schwierig ist und erst im Verlauf sich bewährt. Harte Stimmführungen finden sich mehrere im ersten Theil, auffallend besonders bei Einsatz der Unterstimme, Z. 3, T. 5 Daß übrigens auch an sich schöne, vollkommen singende Fugenthemen möglich, wissen wir aus dem temp. Clavier. Freuen wir uns demnach des Gegebenen, das wenigstens die meisten heutigen Fugen übertrifft an Ganzheit der Wirkung.

Das zweite der Choralvorspiele hat den weichmüthig trüben Gesang „Nun sich der Tag geendet" zur Grundlage. Es zeigt Formgewandtheit, doch keine Innigkeit und Tiefe. — Sehr gut gelungen ist das dritte über „Vom Himmel hoch", ganz der frischen Freudigkeit des herrlichen Feiergesangs angemessen, und ist wiederum (wie op. 34 desselben Verf.) durch gesunde Einfalt der Modulation ausgezeichnet.

Die 20 Präludien von Liberatus Geppert bringen ein Zeugniß aus der heutigen katholischen Orgelkunst, welche sich in den Schranken der Rinck'schen Muster hält, zart, lieblich, faßlich, mäßiger Umfang wie Miniaturbilder, die Tiefe des Inhalts kaum ahnend, dem Geistesschwung der deutschen Kunst fern. Es sind alle Präludien in sauberem Styl geführt, von durchsichtigem Rhythmus, (zwei Stellen unklarer Rhythmik sind dagegen S. 4, Z. 5, wo der vorletzte Tact haltlos eingeflickt scheint; und S. 10, Z. 2, wo der 6. oder 7. Tact überzählig, daher matt klingt), in contrapuncto simplici oder homophon liebhaft; die Melodien meist sehr anmuthend, aber nirgend hochsinnig und kirchlich. Die Factur aller Präludien ist ziemlich dieselbe, die Melodie jedoch individuell ein wirkliches zartes Gemüth aussprechend in mannigfachen Wendungen. Nr. 10, durchaus weltlich, gibt einen Anklang an die Titus-Arie Nr. 19: deh, per questo istante solo, die übrigen haben großentheils so klare Liedform, daß man sie als Lieder ohne Worte außer der Kirche gern hören wird: z. B. Nr. 2, 6, 18.

E. Krüger.

Briefe aus Carlsruhe.

(Fortsetzung.)

Weitere zu Gehör gebrachte Gesangswerke waren Gade's reizende Frühlingsbotschaft, mit verdientem Beifall entgegengenommen, Mendelssohn's 43. und 95. Psalm, eine wenig bekannte, aber hübsche Hymne an die Cäcilie von Spohr, die Kirchencantate „Bleib bei uns, Herr" rc. von Joh. Seb. Bach, Schumann's Zigeunerleben und einige von dessen Romanzen und Balladen (Schmidt, Schifflein und Romanze vom Gänsebuben), welch letztere zwar kein Wiener Entzücken erregten, aber doch ziemlich allgemein ansprachen, sowie Hauptmann'sche und Mendelssohn'sche Lieder.

Der instrumentale Theil der Concerte zeigte eine beinahe überreiche Vertretung des Claviers, und zwar ausschließlich durch fremde Gäste, indem die Herren Prof. Speidel aus Stuttgart, Stöger aus Mannheim, Lewi aus Saarbrücken und Merkle aus Petersburg, jetzt dem Vernehmen nach Musikdirector in Luzern, der Reihe nach sich theils in eigenen Compositionen, theils in solchen von Beethoven, Chopin, Hummel, Heller, Schumann und Rubinstein mit oder ohne Begleitung hören ließen und durchschnittlich als tüchtige Pianisten mannigfaltiger Individualität sich erwiesen. Auch das Violinspiel des jungen W. Küchler aus Stuttgart, Schülers der dortigen Musikschule, zeigte von Talent und bereits erlangter künstlerischer Fertigkeit. Neben diesen zahlreichen Claviercompositionen kamen sodann wie gewöhnlich auch Ouvertüren, Streichquartette rc. zum Vortrag.

In den 6 eifrig besuchten, der Kammermusik gewidmeten Abendunterhaltungen des Foyer wurden in üblicher Weise Streichquartette und Claviertrio's rc. aufgeführt und brachten die Programme, deren Inhalt sich einer nachahmungswerthen Kürze befleißigt und seit Jahren in der Regel aus einem Quartett, einem Claviertrio und zwei Instrumental- und Gesangsnummern besteht, außer den eingebürgerten klassischen Namen auch Werke von Schumann, Hiller, Bargiel, B. Lachner, Gounod und Rich. Wagner, von welchen das Publikum die meisten mit Interesse anhörte.

Ueberhaupt geht aus dem bisher Gesagten zur Genüge hervor, daß man sich in Carlsruhe der Pflege neuer Musik durchaus nicht verschließt, wenn dieselbe erstens durch geistvollen Gehalt begründeten Anspruch auf Beachtung besitzt, und zweitens dadurch den Klassikern der gebührende Vorrang nicht entzogen wird. Für Schumann z B. hat sich der Kreis der Freunde im Verhältniß zu früheren stark vorherrschend gewesenen Antipathien wesentlich vermehrt und müssen wir die erfreuliche Thatsache hervorheben, daß die Selbständigkeit von Schumann's productivem Talente nun auch von den Laien erkannt und gewürdigt wird, während der Fachgenosse mit seinen rhythmischen Bizarrerien und harmonischen Schrullen so sehr als nur möglich sich auszusöhnen bemüht ist und Beides als unverweidliche Schwächen seines hoch begabten Genius mit in den Kauf nimmt. Den deutlichsten Beweis für unsre Behauptung fanden wir in der Art und Weise, wie das „Paradies und die Peri" in Carlsruhe beurtheilt wurde. Es störte das unorganische Gemisch von Epischem und Dramatischem, von Personen und unpersönlichen Erzählern, der Mangel an rhythmischen Abschlüssen, welcher dem Werk Monotonie und Unruhe zugleich anklebt, die durch die systematische Vermeidung der Arienform in der Haupttenorpartie herbeigeführte Zerrissenheit, das Ungesangmäßige so mancher Chor- und Solostellen und die ungesichtete Weitschweifigkeit in den beiden Finale's des ersten und dritten Theils. Ebenso hatte man für gewisse grübelrische und barocke Wendungen der Melodie, Harmonie und des Rhythmus ein empfindliches, unangenehm berührtes Ohr.

Trotz allen diesen Schlacken jedoch hatte die an wunderschönen Melodien und Nummern reiche Tondichtung, gehoben ebenso sehr durch einen wahrhaft poetischen Text, als durch eine fein fühlende Instrumentation, bei der Aufführung einen durchschlagenden Erfolg, der sich sogar bei Vielen bis zum blinden Enthusiasmus steigerte, und Jedermann erkannte, daß ein bedeutendes Werk so eben seine Machtwirkung geltend gemacht habe. Selbst eingefleischte Anhänger der Classicität ließen sich von Schumann's duftiger und jungfräulicher Romantik, welche allerdings zum öfteren eine Nachahmung Weber'schen, Mendelssohn'schen und selbst Spohr'schen Ideenganges nicht verläugnen kann, wider

Willen für Augenblicke von dem klassischen Boden auf den Schwingen der unwiderstehlichen Töne in die Gärten märchenhaften Zaubers tragen und beugten sich vor dem Genius, der das seltene Wunder vollbracht.

Ehe ich von der Schilderung dilettantischen Treibens Abschied nehme, sei es mir vergönnt, an meine Aeußerungen über Werke der Gegenwart anknüpfend einen Uebelstand zur Sprache zu bringen, welcher zwar sehr wichtig ist, leider aber wenig Aussicht auf Abhilfe bietet und durch dessen Anregung zugleich Veranlassung gegeben ist, die gerade von den musikalischen Heißsporen der Zukunftsmusik in der Presse den Gegnern oft genug gemachten Vorwürfe über die systematische Unterdrückung neuer Compositionen und das starre Festhalten an den älteren gründlich zu widerlegen, ich meine die im Allgemeinen sehr unbemittelte Lage unsrer Musikvereine.

Diese, welchen die ehrenvolle Aufgabe übertragen, das musikalische Laienthum unsres Volkes heranzubilden und mit d r Entwicklung der Tonkunst, vorzugsweise der deutschen, durch Einstudiren und Vorführung der gediegensten Werke bekannt zu machen, besitzen in der Regel nicht die Mittel, dem guten Willen auch die Ausführung auf dem Fuße folgen zu lassen. Jährlich 4 bis 6 Concerte, worunter im glücklichsten Falle 2 oder 3 mit Orchester, das ist Alles, was ein solcher Verein vermag. Dazu da oder dort nur ein Händel-, Bach- oder Mozartverein, ein Institut für evangelische oder katholische Kirchenmusik oder ein Opernverein, sämmtlich Vereinigungen, welche bloß einen Theil für das Ganze geben. Wie manches Werk muß so in Vergessenheit begraben bleiben, höchstens von einem strebsamen Dirigenten in der Partitur durchgemustert und in der Privatbibliothek aufbewahrt, und wie viel Genuß und Belehrung entgeht dadurch der Gesammtheit, während dieselben Leute, welche vergeblich nach Befriedigung ihrer musikalischen Lernbegierde sich sehnen, in Sachen der Literatur, jetzt, wo es überall gute und wohlfeile Bücher wie Bibliotheken giebt, ihrem Wissensdurste nach Herzenslust genügen können!

Wie ganz anders ist in dieser Beziehung die dramatische Musik begünstigt, wo man auf dem Wege der Theatervorstellungen nicht nur eine außerordentliche Anzahl von Werken der verschiedensten Gattung hört, sondern auch die besten mehrmals des Jahres, und auf diese Weise die großen (noch mehr aber die kleinen und schlechten. Anm. d Red.) Schöpfungen der Oper recht in Fleisch und Blut des Volkes übergehen, ihren Meistern einen weithin berühmten Namen verschaffend!

Gegenüber dieser der dramatischen Tonkunst verstatteten Gelegenheit, sowohl anerkannte Meisterwerke, als auch neue Versuche zur Aufführung zu bringen, ist das oratorische Gebiet der Musik wirklich höchst stiefmütterlich behandelt. Würden die materiellen und technischen Verhältnisse, zu welch' letzteren freilich auch die Möglichkeit gehörte, daß die ewig wechselnden Dilettantenchöre so schnell zu studiren vermöchten als stehende Theaterchöre es erlauben, daß ein jeder großer Musikverein alljährlich wenigstens 10 Aufführungen gäbe und die besten darunter repetirte, so wäre ebensowohl für unsere klassischen Meisterwerke, als für die Compositionen talentvoller Muster der Neuzeit ein entsprechender und ehrenvoller Wirkungskreis eröffnet.

Man würde das Alte durch öfteres Anhören besser verstehen und würdigen lernen, das Neue prüfen können, um das als gut Erkannte zur Aufmunterung des Componisten in weiteren Kreisen bekannt zu machen und zu empfehlen,— und durch diese Abwechselung von Alt und Neu zu einer musikalischen Objektivität gelangen, welche nach zwei Seiten gerecht wäre, über der Vergangenheit nicht die Gegenwart vergäße, die musikalische Bildung von Zuhörern und Mitwirkenden gleichmäßig förderte, und schließlich dem echt menschlichen Grundsatze „Variatio delectat" auch in der Musik eine öfter fehlende Geltung gewährte.

So aber, wie es jetzt steht, können die meisten Vereine mit dem besten Willen nur selten Novitäten bringen, da sie bei den wenigen Karten, auf welche ihnen Einsätze zu Gebote stehen, und bei der nothwendigen Rücksicht auf ein das Beste erwartendes Publikum, sowie auf den guten Willen der Mitwirkenden kaum Etwas riskiren dürfen und beinahe immer des Erfolges im Voraus einigermaßen sicher sein müssen, der doch bei einer ziemlichen Anzahl von neuen Werken in der Regel zweifelhaft ist.

Daher die Aengstlichkeit in der Bestimmung der einzustudirenden neu erschienenen Compositionen und die öftere Wahl eines bekannten, bereits akkreditirten Componisten, bei dessen Tondichtungen man keinen Fehltritt mehr zu befürchten braucht, während die Theater mit neuen Stücken experimentiren, wie der Chemiker mit der Mischung unbekannter Stoffe, und nach dem Fiasko einer Novität munter fortspielen, wie wenn nichts vorgefallen wäre. Da nun den Vereinen in Bezug auf ihre Wirksamkeit die Hände so sehr gebunden sind, die Theater aber aus Mangel an Zeit und noch mehr aus principiellen Gründen sich nicht mit der Aufführung oratorischer Werke befassen können, so ist es klar, daß unter diesen drückenden Zuständen die letzteren wesentlich leiden und begabte Tonsetzer sich lieber dem dramatischen Fach zuwenden, wo ihnen im glücklichen Fall die Lorbeeren des Ruhms und materielle Belohnung winken.

Dies mag auch theilweise erklären, warum auf dem Feld des Oratoriums beinahe gar Nichts mehr geschaffen wird und ein neues gutes Gesangwerk der epischen Darstellung wie eine Oase in der Wüste erscheint. Um nun dem vorstehend gerügten Grundmangel abzuhelfen, werden jedoch einseitige Parteibestrebungen, wie sie kürzlich zu Weimar durch die Weihrauch- und Gevatterschaftsgesellschaft der Zukunftsmusik, genannt „allgemeiner" (?) Tonkünstlerverein, in ziemlich geistloser Weise stattfanden, schwerlich das zum Ziele führende Verfahren sein. Dazu bedürfte es vor Allem unbefangenerer und gründlicherer Auswahl der vorzuführenden neuen Werke durch eine gewissenhafte, vermöge ihrer Zusammensetzung aus den verschiedensten Richtungen unparteiischen musikalischen Jury und ausreichender Mittel, worunter wir die Veranstaltung von Gesolubitkriptionen in einmaligen und jährlichen Beiträgen, das Zusammentreten von mehreren Gesang- und Musikvereinen für den vorgedachten Zweck behufs des Studiums und Aufführens und endlich die Gründung von Künstlervereinen verstehen, deren ausübende Mitglieder sich verpflichten würden, bei solchen Versuchsaufführungen umsonst mitzuwirken, um die Kosten derselben eher aufzubringen. (Dies setzt ein Künstlerthum voraus, das wir bis jetzt — nicht besitzen. D. R.)

Kein Zweifel, daß das Zustandekommen von Künstler- und Dilettantenverbindungen, welche auf dem angedeuteten Weg mit vereinten Kräften den Tondichtungen der Gegenwart mehrere Zufluchtsstätten eröffnen würden, junge aufstrebende Compositionstalente außerordentlich zu ermuntern und zu neuem Schaffen anzufeuern geeignet wäre, und schon der Umstand, daß der angehende Autor Gelegenheit erhielte, sein in der Stille des Arbeitszimmers geborenes Werk vor einer größeren öffentlichen Versammlung in würdiger Ausführung zum ersten Mal zu hören, belehrend und fördernd auf seine weitere Entwicklung einwirken müßte.

So lange aber derartige Projekte sich nicht realisiren lassen, wird man es gewiß den Dirigenten der Musikvereine nicht verübeln, wenn sie mehr an dem bewährten Alten, als an dem unbekannten Neuen festhalten, und sie ohne wirklichen Grund nicht der Parteilichkeit beschuldigen wollen. Sie sind in dieser Beziehung meistens die Sklaven unabänderlicher beengender Verhältnisse.

Auch die Aufführung von Schumann's Paradies und Peri in Carlsruhe gehörte gewissermaßen unter die oben genannten Wagstücke, und daß dasselbe so überaus gelungen, darf uns im Interesse Schumann's und der neueren Meister überhaupt mit doppelter Freude erfüllen.

Nach dieser Abschweifung, zu welcher die Veranlassung in den vorhergegangenen Zeilen lag, lassen Sie mich zur Vollendung meines Concertberichtes schreiten, von welchem obnedies nur noch Weniges zu sagen übrig bleibt.

Zu erwähnen ist nämlich noch das jährliche Palmsonntagsconcert der großherzoglichen Hofkapelle, welches die schon oft gehörte und viel besprochene Symphonie Spohr's „die Weihe der

Töne", Mendelssohn's Christus und außer anderen Werken noch ein Clavierconcert von Lewi, Schüler B. Lachner's, brachte, das zwar alle möglichen Anklänge an Chopin, Mendelssohn, Schumann ꝛc. enthielt, übrigens ein beachtenswerthes Talent bekundet und geschickt instrumentirt ist. Der Componist trug den Clavierpart selbst vor und zeigte sich dabei als fertiger Pianist.

Außerdem gab Bulow um dieselbe Zeit auf seiner Rückreise von Paris ein Concert, worin wir Gelegenheit fanden, seine erstaunliche Bravour zu bewundern. Im Uebrigen konnte uns sein ziemlich kaltes Spiel unmöglich erwärmen und stellte den Glanz der Technik zu sehr als Effektmittel in den Vordergrund, als daß uns diese schon häufig aufgebotenen Virtuosenkünste über den Mangel der eigentlichen Seele hätten täuschen und für denselben entschädigen können. Am meisten gefiel noch Bourrée und Gavotte von Bach, welche beide Stücke wirklich geistvoll vorgetragen wurden. Ein förmliches Adagio, in welchem der Clavierspieler so gerne sein innerstes Gefühlsleben ausströmen zu lassen Anlaß nimmt, befand sich nicht unter den Programmsnummern. Auch das ist eine bezeichnende Erscheinung unserer modernen Richtung in Clavierspiel und Composition, daß sie grundsatzmäßig elegische Stimmungen verschmäht und stets nur die Jagd brausender und leidenschaftlicher Rhythmen liebt, gleichsam als wollte sie den Sturm in ihrem Wasserglas verewigen.

Was soll man überhaupt zu einem Programm sagen, welches von Beethoven, Mozart und Bach mit einem gewaltigen Sprung zu Chopin, Liszt, Meyerbeer, Raff und Bülow gelangt, und die drei Ersteren, wie es scheint, nur an die Spitze stellt, um durch die ihnen aufgezwungene Gesellschaft den vier Letzteren eine captatio benevolentiae, so zu sagen einen höheren Rang zu octroiren? Sind ferner Beethoven durch die Sonate op. 81 „Les Adieux, l'Absence et le Retour," allerdings eine „erwünschte Programmmusik", Mozart durch seine C-moll-Fantasie Nr. 3 und Bach durch eine einzige Bourrée et Gavotte genügend auf dem Piano vertreten?

Trotz dieser diplomatischen Zusammenstellung wurde jedoch das Gegentheil des beabsichtigten Zweckes erreicht, denn als nach der Beendigung der erwähnten drei Stücke ihre fünf Nachfolger in sieben Nummern aufmarschirten, bemächtigte sich alsbald im Gefühl des großen Abstandes eine merkliche Abspannung und Theilnahmslosigkeit der Zuhörer, welche keine Kunst der Virtuosität zu bewaltigen vermochte. Selbst der Flügel erlahmte unter der Wucht der neuen Kraftgedanken und mußte sich nach einigem Kampfe mit ihnen in sichtlicher Verstimmung zurückziehen, um seinem Reservegenossen das Feld zu überlassen und demnächst das gleiche Schicksal bereitet zu sehen.

Besonders ermüdend war die gänzliche Abwesenheit jedweden Gesang- und sonstigen Instrumentalsolo's, und so sehr wir die Ausdauer des Concertgebers, der übrigens mit verdienten Beifall ausgezeichnet wurde, anzuerkennen bereit sind, so sehr müssen wir uns gegen die neumodische Uebung erklären, nach welcher die reisenden Virtuosen in ihren Konzerten von Anfang bis zu Ende immer nur sich selbst illustriren und uns durch die Monotonie der einen Klangfarbe an den sprichwörtlich gewordenen Knaben in Göthe's „Götz von Berlichingen" erinnern, der seinem Vater nur den einen eingelernten Satz: „Jaxthausen ist ein Dorf und Schloß an der Jaxt" in gedankenloser Wiederholung herzusagen weiß.

(Schluß folgt.)

Heinrich Stiehl.

S. B. Herr Stiehl führte vorigen Dinstag einem Kreise geladener Gäste im Musikvereinssaal unter Mitwirkung hiesiger Künstler drei größere Kammermusikcompositionen vor, und zwar ein Claviertrio in B-dur, op. 36, eine Clavierſonate mit Violoncell in A-moll, op. 37, und ein Clavierquartett in F, op. 40. Da diese Compositionen bereits gedruckt sind, so werden d. Bl. in ihrer Rubrik: „Recensionen" sich ehestens eingehender mit denselben beschäftigen. Für heute genüge eine Charakteristik in den weitesten Umrissen, wie wir sie nach einmaligem Hören, ohne den Anhaltspunkt gedruckt vorliegender Notenhefte, bieten können, und mit all der Zurückhaltung, die wir einem jedenfalls achtungswerthen Talent und unseren Lesern gegenüber in solchem Falle schuldig sind.

Der uns zum erstenmal entgegentretende Componist hat auf uns jenen Eindruck gemacht, den eine durchaus solide Bildung, ein Durchschnittsbestand von gutem Geschmack und formeller Gewandheit nur machen kann. Man giebt sich dieser Musik mit jenem sorglosen Gefühl hin, welches sicher ist durch nichts Unlauteres verletzt zu werden. Weder tritt uns eine anmaßliche Virtuosität mit ihrem Flitter und Blendwerk störend in den Weg, noch werden wir durch eine vorwiegend süßliche und falsche Sentimentalität erschlafft, noch erschreckt uns ein dämonisches wild glühendes Feuer, noch werden wir durch kindische Tändelei gelangweilt, noch wollen gesuchte, raffinirt zusammengestellte Harmonien und Rhythmen uns über den Grad der Genialität täuschen. Herr Stiehl giebt was er hat aufrichtig und ehrlich, — und darin scheint uns der Hauptwerth seines Schaffens in einer Zeit zu liegen, wo fast Jeder an einem jener Gebrechen ein unnöthiges plus aufzuweisen hat. Der Eindruck ist also nach dieser Seite hin ein wohlthuender, befriedigender; auch das wirkt vortheilhaft, daß die Themen des Componisten fast durchgehends prägnant, die weitere Ausführung der Sätze einheitlich in der Stimmung sind, ohne jenes planlose Fortspinnen, oder jenes eigensinnige rhapsodische Abspringen, welches Dilettanten eigen ist, und von ihnen oft für Genialität gehalten wird.

Ein wenig anders gestaltet sich unser Urtheil, wenn man uns nach der Bedeutung dieser sehr hübschen und höchst anständig gearbeiteten Tonwerke für die Kunst fragt, und darnach, ob man ihnen eine längere Dauer in der Gunst der gebildeten Musikwelt versprechen kann. So wenig sich nämlich gegen den ganzen äußeren Habitus derselben einwenden läßt, ein besonders auffallender innerer Werth ist uns, wenigstens nach diesem erstmaligen Hören nicht entgegengetreten. Unter „werthvoll" verstehen wir jene Kunst, aus einem Thema durch vielseitige Verwendung und interessante Beleuchtung von den verschiedensten Seiten der Satzkunst, nämlich harmonischer, contrapunktischer u. s. w., ein Stück zu formen, wo Alles wie fortlaufende freie Phantasie klingt, und doch der ganze Reichthum der Gestaltungen auf wenige Hauptmotive zurückgeführt werden kann. Als Muster z. B. eines Clavierttios erlaube man uns Beethoven's großes B-dur-Trio aufzustellen. Welche Fülle der reizendsten Contraste durch Zerlegung der Themen in die einzelnen Motive und deren freie und doch im Ganzen gebundene Benützung! Die uns Neueren zur Natur gewordene mehr lyrische Behandlung des Tonmaterials ist ein schwer zu besiegendes Hinderniß in der thematischen Arbeit, die doch bei der Kammermusik nun einmal durchaus erforderlich ist, wo nicht bald abstumpfende Monotonie eintreten soll. Ferner ist uns bei dem Trio und dem Quartett unseres Componisten vorgekommen, als könnten dieselben ebensogut Quintette oder Sextette, oder Duos sein, d. h. als könnten ebensogut Stimmen wegbleiben, als mehrere dazu gesetzt werden, ohne den Organismus im Wesentlichen zu stören; — vielleicht jedoch, daß wir bei genauerer Einsicht unsere Meinung modificiren. — Am meisten hat uns die Violoncellsonate zugesagt, bei deren Finale uns nur der Schluß überstürzt schien. Eigene Gedanken, Selbständigkeit haben wir in ihr und auch theilweise in dem Quartett mehr wahrgenommen als in dem Trio. Berücksichtigt man den Umstand, daß die beiden ersten der Opuszahl nach später componirt sind als das Trio, so scheint uns dies ein günstiger Faktor zu sein. Doch wie gesagt, wir halten es für eine Unmöglichkeit über drei ausgeführte größere Werke nach einmaligem Hören ein wohlmotivirtes Urtheil abzugeben. Was wir in dem Vorstehenden ausgesprochen haben, ist nichts mehr noch weniger als was uns während dem Hören beschäftigt hat. Und davon glaubten wir unseren Lesern einstweilen Kunde geben zu sollen. — Daß Herr Stiehl sich

bei der Ausführung der Clavierparthie seiner Werke als ein fertiger und durchgebildeter Clavierspieler erwies, möge hier schließlich beigefügt werden.

Zeitungsschau.

Die „Niederrheinische Musikzeitung“ bemerkt gelegentlich eines Berichtes über das Musikfest in Birmingham folgendes: „Wunderlich kommt uns die Sitte vor, auf dem Programme die höchste und hohe Gönnerschaft aufgezählt zu lesen, unter deren Schutz das Fest ins Werk gesetzt wird; wunderlich, weil wir im monarchischen Deutschland in dieser Hinsicht weit republikanischer denken, als das freie Britenthum, das auch in der Kunst auf das Patronat des hohen Adels so großes Gewicht legt, daß die Zuhörer nicht bald so zahlreich in die Tonhalle strömen, wenn die Wappenschilder der Aristokratie nicht an ihrer Pforte hangen. Uebrigens hat die Sache auch ihre sehr gute Seite, denn die Aristokratie gibt nicht bloß ihre Namen zur Förderung der Musikfeste her, sondern auch ihre reichen Mittel, und es ist eine sehr erfreuliche, und gegen deutsche Adels-Ansichten sehr vortheilhaft abstechende Thatsache, daß die englische Aristokratie es sich zur Ehre anrechnet, bei einem Feste der Tonkunst an der Spitze des Comité's zu stehen. So sehen wir denn gern den Carl von Shrewsbury und Talbot als Präsidenten des Festes zu Birmingham und lassen es gelten, daß auf der Rückseite des Titelblattes vom Programm auch die Namen seiner nennundachtzig „Vice-Präsidenten“ in Uncial-Buchstaben wie auf einer Votivtafel zu lesen sind, und zwar in der schönsten Rangordnung, nach welcher erst der Herzog von Marlborough, dann 13 Grafen, 6 Viscounts, 10 Lords, 25 ehrenwerthe Sirs (darunter ein Admiral und hohe Geistliche) und endlich 30 Esquires kommen. Ganz oben an stehen aber — ein Beweis der Achtung vor dem Gesetze und seinen Repräsentanten — der Bürgermeister von Birmingham und die beiden High Sheriffs von Warwick- und Staffordshire. Daß diesesmal auf dem Titelblatte des Programms selbst die Königin, der Prinz-Gemahl, der Prinz von Wales und der Herzog von Cambridge als besondere Patrone des Festes aufgeführt sind, hat seinen Grund zum Theil darin, daß der Ueberschuß der Einnahmen zur Unterstützung der Casse des weltberühmten Allgemeinen Hospitals zu Birmingham bestimmt war.“

Nachrichten.

Der Verein für klassische Kirchenmusik in Stuttgart brachte am 10. September Händel's „Saul“ zur Aufführung.

Meyerbeer ist für die Krönungsfeierlichkeiten in Königsberg mit der Composition eines Festmarsches und eines Hymnus beauftragt worden, deren Aufführung er wie das Hofconcert in eigener Person leiten wird.

A. Schindler theilt in der Niederrheinischen Musikzeitung pikante Dinge mit über den Nachlaß Beethoven's, und wie derselbe in die königl. Bibliothek zu Berlin gekommen. (Wir kommen nach Beendigung des wie es scheint längeren Artikels auf diese Sache zurück. D. Red.)

Dir. Otten in Hamburg beabsichtigt am 8. November Beethoven's Missa solemnis zum ersten Mal daselbst, und zwar Abends in der erleuchteten großen Michaeliskirche zur Aufführung zu bringen.

Im Verlag von Adolph Büchting in Nordhausen ist erschienen: „Methodik des Unterrichts im Orgelspiele, nach einem neuen, auf die höhere Ausbildung hinarbeitenden Systeme“ von C. Albrecht Ludwig, Cantor zu Niedergebra in Thüringen.

„Die Mission der Kunst mit besonderer Rücksicht auf die Gegenwart“ heißt ein neues Buch von Louise Otto (einer wie es scheint weniger musikalisch als allgemein gebildeten Dame, die speziell für Liszt's Musik schwärmt), welches im Verlag von Heinrich Matthes in Leipzig so eben erschienen ist. Bezeichnend für In- und Gehalt dieser schwärmerischen Herzensergießungen ist die Stelle Seite 161, wo die Verfasserin sagt: „Und nun kommen die Kritiker und behaupten, Liszt's Werke seien „„schwer oder gar nicht zu verstehen.““ Ich behaupte, daß sich die Sache gerade umgekehrt verhält.“ Unseres Wissens hat noch kein zurechnungsfähiger Kritiker über Schwerverständlichkeit geklagt; zu „verstehen“ gibt es dort in der That wenig genug. Wenn das ein Verdienst ist, dann sind allerdings Beethoven, Mendelssohn, Schumann u. A. gelehrte — Zöpfe gewesen. — Wir kommen wohl noch auf diese sich in den Streit der Männer mischende Dame zurück.

Wir werden um Aufnahme folgender „Entgegnung“ ersucht.

Nachdem in Nr. 38 der deutschen Musikzeitung vom 23. d. M. mein Name an erster Stelle als künftiger Zeuge über die Compositionsweise Sr. Hoheit des Herzogs von Sachsen-Koburg-Gotha genannt worden ist, so stehe ich nicht an, dem unbekannten Frager schon jetzt die bestimmte und rückhaltlose Antwort zu geben, daß Se. Hoheit der alleinige Compositeur seiner Compositionen ist, und daß speciell meine Aufgabe darin bestanden hat, die von dem fürstlichen Autor ersundenen und mehrstimmig zu Papier gebrachten Compositionen für großes Orchester zu instrumentiren, jedoch auch dies immer mit Rücksicht auf höchst eigene Notizen des Herzogs bezüglich der Wahl und Benutzung einzelner Instrumente.

Die Vorschule Sr. Hoheit, lösst welcher in Dresden bei Reißiger die ernstesten Studien in allen Zweigen der Tonkunst, selbst in den ältesten Kirchencompositionen eines Palestrina, Durante, Marcello, Pergolese gemacht hat und vollkommen vertraut mit der Anwendung der Harmonielehre ist, setzt ihn in den Stand, die originellen musikalischen Gedanken, welche seiner reichen Phantasie mit seltener Lebhaftigkeit entströmen, gleich einem Componisten von Fach kunstgerecht am einander zu fügen und regelrecht mehrstimmig zu Papier zu bringen. Daß der hohe Herr nicht die Zeit und wohl auch nicht die technische Gewandheit und Erfahrung eines Fachmannes zur Instrumentirung besitzt, dürfte sich von selbst verstehen. Uebrigens lieben es bekanntlich manche unserer berühmtesten modernen Componisten, sich für diese Arbeit noch eines geschickten Gehülfen zu bedienen. Sr. Hoheit hat aber auch niemals Anspruch darauf gemacht, der Instrumentirer seiner Opern zu sein. So viel hiervon. Was schließlich den Zweifel des unbekannten Fragstellers betrifft, daß bei Lebzeiten des Herzogs die Wahrheit wohl schwerlich wegen der „guten Bezahlung“ unserer gelesteten Dienste an den Tag kommen dürfte, so bedaure ich darauf erwidern zu müssen, daß ein Zweifel wohl aber letztere (wenn auch nicht meinerseits), nicht aber über erstere obwalten kann.

Coburg, den 7. October 1861. Ernst Lampert *).

Wien.

Die Erben der kürzlich hier verstorbenen Frau Mauthner, in deren Lokal und auf deren eifriges Betreiben vor etwa 10 Jahren der verstorbene Professor Jos. Fischhof einen kleinen Bachverein gegründet hatte, der als erste Anregung unserer nunmehrigen „Singakademie“ zu betrachten ist, — haben dem eben genannten Institut in ebenso großmüthiger als kunstfreundlicher Weise die bereits ausgegebenen 10 Bände der Bachgesellschaft nebst mehreren anderen werthvollen Musikwerken und Büchern übermacht. In gleicher Weise ist nun auch die noch anderweitig aufbewahrte übrige Bibliothek des ehemaligen „Bachvereins“ in das Eigenthum der „Singakademie“ übergegangen.

S. B. In den letzten Tagen hat uns ein hier noch ganz unbekanntes, wie wir hören zwar nicht in Partitur, aber in Stimmen gedrucktes, bei Spina verlegtes Octett für Blas- und Streichinstrumente in F-dur von Fr. Schubert beschäftigt und viel Genuß verschafft. Es existirt nämlich davon ein einstweilen nur handschriftliches vierhändiges Arrangement, welch's wir den Herrn Verlegern sehr empfehlen können. Unbegreiflich bleibt es, wie unsere hiesige Quartettunternehmung, die in letzter Zeit überhaupt in dieser Richtung einen ziemlichen Grad von Sammelsigkeit an den Tag legt, eine solche Novität so lange unberücksichtigt lassen konnte. (Eben erfahren wir, daß Herr Hellmesberger sie in das Programm dieser Saison aufgenommen hat.)

Eine Haarlocke Mozart's verkäuflich! Dieselbe befindet sich in einem goldenen Rahmen, ist auf einem von Mozart's Hand geschriebenen Briefcouvert an seinen Vater befestigt, und ist auch sein Siegel dabei angebracht. Die werthvolle und interessante Reliquie ist von der in Graz verstorbenen Gräfin Cavalcabo nach bei Lebzeiten derselben an den bekannten Autographen-Sammler Aloys Fuchs in Wien gelangt, und nach dessen Tod von seiner Witwe weiter gegeben worden. Die Lebtere, sowie Herr Dr. Leop. Sonnleithner erkennen das Stück als echt an, und haben die Redaktion d. Bl. ermächtigt, sie als Zeugen anzuführen. Das Nähere erfährt man in der Kunst- und Musikalienhandlung der Herren Wessely und Büsing am Kohlmarkt, wo auch das verkäufliche Stück in Augenschein genommen werden kann.

*) Wir bemerken hier, daß in jenem „Curiosum“ der Name des Herrn Einsenders dieser „Entgegnung“ fälschlich Lambert geschrieben war. D. Red.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 42. Wien, 19. October 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals H. F. Müller's Witwe. **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

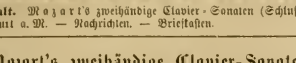
Inhalt. Mozart's zweihändige Clavier-Sonaten (Schluß). — Recensionen. — Briefe aus Carlsruhe (Schluß). — Correspondenz aus Frankfurt a. M. — Nachrichten. — Briefkasten.

Mozart's zweihändige Clavier-Sonaten.

(Ausgabe von Eduard Hallberger in Stuttgart.)

(Schluß.)

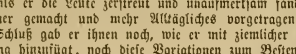
Sonate VI.



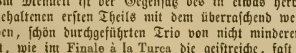
Dr. L. Variationen, die als Muster dienen können, was zu Mozart's Zeiten für galante Musik gegolten. Welchen Beifall sie bei dem musikalischen Stutzerthum von damals gefunden, geht schon daraus hervor, daß sie auch vierhändig arrangirt sind. Es lassen sich aus ihnen wohl abermals Schlüsse auf des Meisters gewandte Vielseitigkeit und unvergleichliche Erfindungsgabe ziehen, nicht aber auf seinen eigenen Geschmack, der viel zu gebildet war, um mit Vorliebe diesem untergeordneten Genre nachzuhängen. Bedürfte es noch eines Beweises, so wäre es der, daß Mozart (er erzählt seinem Vater brieflich den Hergang) in einer vornehmen Gesellschaft, der er seinen Geschmack zugetraut, anfangs nach seiner Art vorzüglich improvisirt, dann aber, als er die Leute zerstreut und unaufmerksam fand, sich's bequemer gemacht und mehr Alltägliches vorgetragen hatte; zum Schluß gab er ihnen noch, wie er mit ziemlicher Geringschätzung hinzufügt, noch diese Variationen zum Besten, nahm seinen Hut und empfahl sich.

Im Menuett ist der Gegensatz des in etwas herben Formen gehaltenen ersten Theils mit dem überraschend weich einfallenden, schön durchgeführten Trio von nicht minderer Wirksamkeit, wie im Finale à la Turca die geistreiche, fast auf die Spitze getriebene Parodie unbeholfener musikalischer Formen, so wie denn überhaupt die ganze Sonate mit Absicht auf Effekt und Ostentation angelegt erscheint.

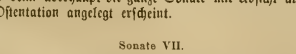
Sonate VII.



Sonate VIII.



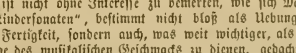
Sonate IX.



Alle drei Sonaten für jugendliche Anfänger bestimmt, wie bei Nr. 7 aus der Ueberschrift, bei den andern beiden aus der unverkennbaren Familienähnlichkeit mit erstgenannter hervorgeht.

Es ist nicht ohne Interesse zu bemerken, wie sich Mozart solche „Kindersonaten", bestimmt nicht bloß als Uebung für technische Fertigkeit, sondern auch, was weit wichtiger, als erste Grundlage des musikalischen Geschmacks zu dienen, gedacht hat. Einfachste Anlage, natürliche klare Folge von leichtfaßlichen melodiösen Gedanken, Wohllaut der Akkorde, Ausweichen in verwandte Tonarten, aber auch kein Verweichlichen des Ohrs, sondern allmähliches Gewöhnen desselben an Uebergangs-Dissonanzen ꝛc. Doch ein weit höheres, poetisches Interesse gewinnen diese Tonstücke, namentlich einige Nummern (so z. B. die Andante, besonders jenes der achten Sonate) durch den so eminent gut getroffenen Ton jener unschuldsvoll kindlichen Heiterkeit, wie sie diesem harmlosen Alter eigen zu sein pflegt. Selbst Erwachsene werden, wenn sie noch so viel Gemüth und Phantasie erübrigt haben, um sich diese Stückchen im Geiste des Alters, für das sie concipirt worden, vorzutragen, eigenthümliche Anklänge ihrer frohen Knabenjahre empfinden.

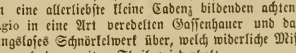
Sonate X.



Das Adagio erscheint in Bezug auf die Gemüthsstimmung, in der Mozart es geschrieben haben mochte, als ein wahres Räthsel. Der Styl der ersten acht Takte könnte nicht edler, der Ausdruck nicht seelenvoller sein; da geht plötzlich nach dem eine allerliebste kleine Cadenz bildenden achten Takt das Adagio in eine Art veredelten Gassenhauer und dann in empfindungsloses Schnörkelwerk über, welch widerliche Mischung sich dann auch im zweiten Theil wiederholt.

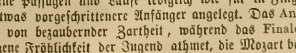
Der Menuett bewegt sich in etwas alterthümlichen, aber durch einen Anflug von Treuherzigkeit mehr anziehenden als abstoßenden Formen. Das Finale leicht und flüchtig.

Sonate XI.



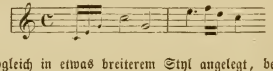
Das Allegro sehr fließend, aber sonst, weder in Gehalt noch Form sich über das gewöhnliche Niveau erhebend, vielmehr durch seine Passagen und Läufe lediglich wie für in Fingerfertigkeit etwas vorgeschrittenere Anfänger angelegt. Das Andante hingegen von bezaubernder Zartheit, während das Finale jene unbefangene Fröhlichkeit der Jugend athmet, die Mozart bei dieser Sonate, als er sie schrieb, offenbar im Auge gehabt.

Sonate XII.



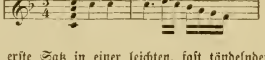
Eine echt Mozart'sche, durch keine Nebenrücksichten auf Personen oder Geschmack der damaligen Zeit beeinflußte Sonate, in deren Allegro auf eine analoge Weise wie in der Phantasie bei I, mehrere, durch die unerwartetsten Gegensätze das Ohr frappirende Gedanken auf die geistreichste Weise wie zu einem reichen und geschmackvoll gewundenen Kranz verbunden sich finden. Ebenso genial und frei sind auch die beiden folgenden Nummern behandelt, und es ist kein kleiner Vorzug dieses Tonstücks vor so manchem andern dieser Sammlung, daß es, in allen seinen Theilen wie aus einem Guß hervorgegangen, durch keine störende Ungleichartigkeit in Form oder Gehalt den angeregten Genuß beeinträchtigt oder aufhebt.

Sonate XIII.



Obgleich in etwas breiterem Styl angelegt, bewegt sich diese Sonate wie XI ganz in den Formen der damaligen Zeit und dürfte gleich jener ihren Entstehungsgrund in bestimmter Veranlassung gefunden haben; das Andante leidet überdies an einer durch die Verzierungen nur schlecht verhüllten Monotonie.

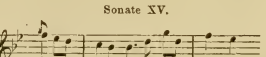
Sonate XIV.



Der erste Satz in einer leichten, fast tändelnden Manier, so auch das Finale nur flüchtig ausgeführt.

Wie mit muthwilliger Absichtlichkeit hat Mozart zwischen zwei solche Bagatellen wieder eines seiner rührenden Adagio's hineingeworfen, das durch eine sanfte Schwermuth, die es aushaucht, das Herz, wie durch eigenthümlichen Wohllaut der musikalischen Sprache das Ohr besticht.

Sonate XV.



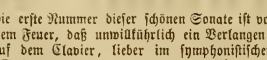
Das Allegro weicht von jenen in XI und XII, denen es am nächsten kommt, im Styl, namentlich in der freieren Behandlung des Basses einigermaßen ab, ohne sich sonst zur Bedeutenheit zu erheben.

Das Adagio, das auf selbes folgt, ist wohl, was Adel und Tiefe der Empfindung betrifft, weitaus das vorzüglichste in diesem Cyclus. Es sollte statt „cantabile" lieber „appassionato" als Ueberschrift tragen, denn eine geheime Leidenschaft, anfangs in sanften Klagen sich ergießend, dann in grelle Schmerzenslaute ausbrechend, durchdringt das ganze Tonstück.

Es leidet übrigens, wie alle ähnlichen, an einem offenbaren, aber nicht leicht zu vermeidenden Gebrechen. Gegen Ende des zweiten Theils kehren die Anfangsthemate des ersten, nicht mehr einfach, sondern mehr oder weniger verziert wieder zurück. Die architektonische Symmetrie und Abrundung der Formen, ohne die sich nun einmal Mozart weder im Großen noch Kleinen ein vollendetes Kunstwerk denken konnte, gewinnt dadurch allerdings, aber der erste, so tiefe Eindruck dieses so edlen Adagio's wird abgeschwächt, ja theilweise aufgehoben, wenn nicht eine kunstgeübte Hand beim Vortrag diese Fiorituren, sie leise nur andeutend, in den Hintergrund drängt *).

*) Auch Marx berührt dies Gebrechen, ohne übrigens anzugeben, wie man es, ohne ein neues zu schaffen, verbessern könnte. Ein Vorführen stets neuer Gedanken, ohne periodischer Rückkehr der früheren giebt dem Tonstück den Charakter des Bogen, Unabgeschlossenen, eine Rückkehr ohne einiger Abänderung jenen der Monotonie. Es ist bemerkenswerth, wie dies Dilemma auch in der, der Tonkunst so verwandten Architektur gefühlt und zu umgehen gesucht ward. Zwei Thürme, die an der Stirnseite einer gothischen Cathedrale neben einander, oder zwei Portale, die an den Seitenschiffen sich gegenüber zu stehen kamen, wurden nie ganz vollkommen gleich, sondern mit Abänderungen im Nebenwerk, auf den ersten Blick nicht gleich erkennbar, ausgeführt. Die neuesten Messungen an griechischen Tempelgebäuden haben gezeigt, daß auch der so feine hellenische Schönheitssinn solche Variationen innerhalb gewisser Grenzen nicht bloß erlaubt, sondern geradezu gefordert hat.

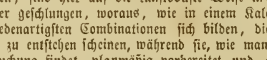
Sonate XVI.



Die erste Nummer dieser schönen Sonate ist von solch hinreißendem Feuer, daß unwillkührlich ein Verlangen entsteht, sie, statt auf dem Clavier, lieber im symphonistischen Satz vom vollen Orchester ausgeführt, zu vernehmen *). Das Rondo à la Polonaise, eines der lieblichsten, duftigsten, echt Mozart'schen Gebilde, aber beim Vortrag die zarteste, bleikreteste Hand und richtiges — etwas langsames — Tempo erfordernd.

Unter den Variationen ist ein kleines, aber unvergleichliches Minore und ein Adagio cantabile hervorzuheben, welch letzteres ganz seinem Namen entsprechend, in der That einen entzückenden Gesang auf dem Clavier darstellt.

Sonate XVII.



Das Allegro, ein wahres Meisterstück in seiner Art, das man nicht bloß hören, sondern lesen und studiren muß, um seine gelehrte Schönheit zu begreifen. Nicht weniger als ein halb Dutzend Themen, die eins nach dem andern in den Reigen eintreten, sind hier auf die kunstvollste Weise in- und durcheinander geschlungen, woraus, wie in einem Kaleidoskop, die verschiedenartigsten Combinationen sich bilden, die alle durch Zufall zu entstehen scheinen, während sie, wie man bei näherer Untersuchung findet, planmäßig vorbereitet und auf ihre entsprechenden Stellen symmetrisch vertheilt sind **).

Eine Composition ganz eigenthümlicher Art bietet das nun folgende Andante dar. Auf dem ersten Blick scheint seine Form eine lose, unbestimmte, fast nach Art eines Impromptü's. Genauer besehen zeigt sich aber, daß die vier ersten Noten des Themas sich wie ein rother Faden durch das ganze Stück und alle jene verschiedenartigen Figuren hindurchziehen, die der ganzen Nummer einen ungewöhnlichen, träumerisch sehnsüchtigen Charakter verleihen. Die Rückkehr zum Thema im zweiten Theil findet durch eine Reihe kühner, höchst frappanter Ligaturen statt.

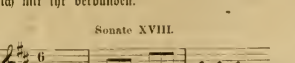
*) Sicherlich angeregt durch diese und ähnliche Nummern faßte der Musikalienhändler Hofmeister einmal den Plan diese Sonaten, ins Streichquartett übertragen, herauszugeben. Beethoven belobte ähnlich dies Project, als zur weitern Verbreitung derselben beitragend; ein Beweis, daß er recht gut das gediegene Gold, das in diesen Bagatellen allenthalben ausgestreut in Körnern und Körnchen und vermischt mit manchem tauben Gestein herum liegt, zu finden und zu schätzen wußte.

**) Wahrscheinlich, um jenen Kritikern, deren D. Jahn erwähnt, seine Meisterschaft auch in der contrapunktischen Sonatenform zu zeigen, ist dieses Allegro entstanden.

Daß er in diesem Genre nur Einiges für 2 und 4 Hände geschrieben, lag wohl in Mozart's eigenster Künstlernatur, die, obgleich sonst alltagsgerecht gleich einer andern, doch vor Allem, wie D. Jahn so richtig bemerkt, durch Gesang und für Gesang gebildet war. In der That ist der Reichthum von jenen, nur Mozart eigenthümlichen, eben so originellen als reizenden und präcis klaren Melodien, die sich wie von selbst vortragen, der Hauptvorzug auch dieser Sonaten, der sich sogar jenen Beethoven's gegenüber geltend machen darf.

Leider ist diese so vorzügliche Sonate unvollständig, denn das Rondo, ganz in einem andern Geist componirt, war nicht ursprünglich mit ihr verbunden.

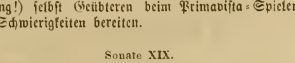
Sonate XVIII.



Ungemeines Feuer und Kunst zugleich herrscht in dem Allegro dieser in allen ihren drei Theilen gleich ausgezeichneten Sonate, deren Adagio diesmal, abweichend von andern mehr düster gehaltenen, den Charakter leidenschaftsloser Heiterkeit, die nur stellenweise durch einige nicht motivirte chromatische Läufe gestört wird, an sich trägt.

Das Allegretto wetteifert mit dem Allegro von XVII im kunstvollen Bau und dürfte (die einzige Nummer in der ganzen Sammlung!) selbst Geübteren beim Primavista-Spielen hie und da Schwierigkeiten bereiten.

Sonate XIX.



Der erste Satz unbedeutend und offenbar für Anfänger berechnet. Das Allegretto eine Wiederholung aus der Kindersonate in VII. Die ganze Sonate als apogryph verdächtig *).

Recensionen.

Theoretisches.

Louis Köhler. Leichtfaßliche Harmonie- und Generalbaßlehre. Ein theoretisch-praktisches Handbuch zum Gebrauch für Musikschulen, Privat- und Selbstunterricht. Königsberg 1861. Verlag der Gebrüder Bornträger.

S B. Herr Louis Köhler, der als Präsident der letzten Tonkünstlerversammlung in Weimar die volle Weihe eines „Zukunftmusikers“ empfangen, hat abermals ein neues Buch herausgegeben. Wir wissen nicht, ob er vielleicht aus kaufmännischem Geschlecht stammt, oder ob er ein Duzent große und kleine Kinderchen zu ernähren hat, oder ob er bei Nacht nicht schlafen kann, Thatsache aber ist, daß er mit erstaunlicher Geschäftigkeit, und — wir müssen dies zugestehen — mit ungewöhnlicher Gewandtheit jedes irgend auftauchende Thema behandelt und in kluger Weise zu verwerthen weiß. Zugleich ist er eine wahre Schneumonnatur. Heute schreibt er in der Berliner Musik-Zeitung eine gar nicht üble Abhandlung über S. Bach's Clavierwerke, morgen in der Neuen Zeitschrift für Musik einen fulminanten Artikel für Liszt und Fortschritt, übermorgen componirt er Salonstücke, am vierten Tag neue Etuden für Schüler, am fünften schreibt er wieder einen Aufsatz zu Gunsten beinahe unbedingter Enharmonik, und am sechsten setzt er sich in aller Gemüthsruhe hin und schreibt eine Harmonielehre, die den conservativen Musiker überall erkennen läßt. Dadurch hofft er sich wahrscheinlich bei allen Parteien in Achtung zu erhalten.

Wir müssen hier noch beifügen, daß der — industrielle Zug in Herrn Köhler nicht blos darin sich äußert, daß er über jedes Thema sofort eine mehr oder weniger glänzende Abhandlung schreibt und jedes Gebiet der Musik mit nützlichen (?) Compositionen bereichert, sondern auch in einer ungemein ausgedehnt betriebenen Manier, alles vorher Geleistete möglichst oft in Erinnerung zu bringen. Das geht so weit, daß der Autor oft in seinem zwölften Buch eine Lücke läßt, um auf das eilfte zurückweisen zu können; im eilften ist's so mit dem zehnten; im zehnten mit dem neunten u. s. f. So benutzt er, um hiefür einige Belege zu geben, in der vorliegenden Harmonielehre das Capitel von den Intervallen (Seite 2), um sein: „Die Tonleitern und ihre Akkorde“ aufzufrischen. Seite 8, 16, 32, 71, 74, 85, 87, 97 u. s. f. geschieht dasselbe mit seiner „systematischen Lehrmethode.“ Mit einem Wort, es ist schade, daß Herr Köhler nicht ein Verleger geworden und mit Körner in Erfurt in ein Compagniegeschäft getreten ist.

Flößen uns die literarischen Arbeiten des Vf. nach Seite gewandter ja oft geistreicher Darstellung immerhin Achtung ein (abgesehen natürlich von Zweck und Mitteln), so haben uns seine Compositionen immer den Eindruck gemacht, als sei er eigentlich nicht zum Musiker vorausbestimmt gewesen, als habe er mit vieler Mühe und nach unsäglichen Studien die Kunst so weit gebändigt, um seinen Willen zu thun, aber als sei sie nie ihm liebend entgegengekommen. Man findet so viel Steifes, Ungelenkes, Uebellingendes, Holprichtes, Gesuchtes und wieder Triviales darin, daß man unmöglich den guten, wissenschaftlich gebildeten Musiker daraus erkennen würde, als der er doch ohne Frage in seinen Büchern erscheint. Also auch hier erkennen wir Herrn Köhler als ein echtes Kind des 19. Jahrhunderts zweiter Hälfte.

Diese allgemeine Schilderung unseres Autors mußten wir der Recension seiner Harmonielehre voraus schicken, um so manchen Widerspruch zu lösen, der sich in dem Buch selbst, und in demselben zu ähnlichen Werken seiner sonstigen Gesinnungsgenossen gehalten, findet. Das Buch hat eine gewisse Wichtigkeit, eine Auszeichnung und ein gutes Zeugniß dadurch erhalten, daß es am Münchner Conservatorium für Musik dem Unterricht zu Grunde gelegt worden ist, wahrscheinlich weil es das erste Buch, welches auf Hauptmann's Theorie basirt, zum Zweck des Unterrichts herausgegeben wurde. Dieses Einbürgern L. Köhlers auf einer Hochschule giebt demselben, somit auch seinen übrigen Werken und Wirken, Halt und Zubuße und zwingt uns, die Sache etwas schärfer zu beleuchten, als es sonst vielleicht nöthig geschienen hätte.

Wir sind so reich an Lehrbüchern für Harmonie, und zwar, wenn man von kleinen Gebrechen absieht, die ja jedem Menschenwerk anhaften, an guten, daß jedes neue derartige Buch nur Berechtigung hat, wenn es wirklich eine neue Anschauung der Sache bietet. Stylübungen über einen bis zum Ueberdruß abgehandelten Gegenstand zu schreiben kann Niemandem verwehrt werden, aber man behellige die Oeffentlichkeit nicht damit. In L. Köhler's „leichtfaßlicher Harmonielehre“ soll nun das Neue darin bestehen, daß M. Hauptmann's wissenschaftliche Begründung der bisher geltenden Regeln wieder rückwärts populär und „faßlich“ gemacht wird. Das würde mit andern Worten nichts heißen, als es wird statt einer wissenschaftlichen Begründung wieder ein praktisches Handbuch geboten, worin höchstens eine andere Terminologie Platz greift. M. Hauptmann sagt ausdrücklich in seiner Vorrede: „Der Inhalt dieses Buches kommt mit keiner praktischen Compositionslehre wesentlich in Collision, sofern diese nichts Unrichtiges lehrt.“

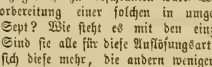
Sehen wir nun das Hauptmann'sche Buch an, so bemerken wir im Wesentlichen die bisher üblichen Ausdrücke. Wir lesen von reinen, verminderten und übermäßigen Dreiklängen, Septimen-, Nonenakkorden, Vorhalten, von Chromatik, Enharmonik u. s. w. Es könnte demnach eigentlich nur dasjenige in

*) Die Möglichkeit, daß Mozart dies Allegretto zwar nicht zweimal componirt, aber vielleicht noch einmal aus dem Kopf, nur in einer andern Tonart aufgeschrieben, erhellet aus folgender Stelle eines Briefes der Witwe Mozart an Abbé Stadler:

„— — — Das Einzige, was man Mozart vorwerfen könnte, ist, daß er nicht sehr ordentlich mit seynen papiren war, und manigmahl das, woran er zu componiren angefangen hatte, verlegte und um es nicht lange suchen zu müssen lieber es nochmals schrieb; dadurch entstand denn daß manigs sich zweymal vorfand, aber doch nie anderst war als daß, was er verlegt hatte, denn die Idee die er einmahl aus dem Wust seiner Gedanken gefaßt hatte war Maurerseh und wurde niemahlen geändert welches man auch noch in seynen partituren sehen kann.“ — — —

H.s Buch die Nothwendigkeit eines neuen praktischen Handbuchs begründen, was jenem „Unrichtigen" zu begegnen bestimmt ist, das sich in andern Lehrbüchern findet; nur in der praktischen Ausführung solcher Punkte könnte der Werth einer neuen Harmonielehre gesucht und gefunden werden. Nun sind in H.s Buch viele dieser Punkte entweder dunkel oder in Rücksicht auf den Zweck des Buches so wenig im Detail ausgeführt, daß Jeder, der es gelesen hat, mit einiger Begierde in einem Werke wie das Köhler'sche nach näher eingehenden Auseinandersetzungen suchen wird. Gerade hierin fanden wir uns aber getäuscht. So ist z. B. die von Hauptmann so feinsinnig aufgestellte Moll-dur-Tonart pag. 47 und 48 mit wenigen Worten abgethan, da sie doch dem denkenden Theoretiker so manches interessante Problem liefert. Sicher wird Niemand annehmen, daß z. B. in C-dur unter allen Umständen as statt a gebraucht werden kann; die Aufgabe eines Lehrbuches wäre demnach: alle Verbindungen zu untersuchen, in welche das as treten kann oder nicht; in wiefern es z. B. Grundton, Terz, Quint, Sept oder irgend ein Vorhalt oder Vorschlag werden kann u. s. w. Es wäre ferner nachzuweisen was vorausgehen oder nachfolgen kann u. s. w.

Ebenso leichtfüßig springt Herr Köhler über den keineswegs unbedenklichen Lehrsatz Hauptmann's weg, daß eine Sept nicht fallen muß, sondern daß statt dem auch der Grundton steigen kann. H. gibt allerdings der ersten Auflösung als der zunächst natürlichen den Vorrang; aber er räumt auch der anderen ein Recht ein, welches in einer Harmonielehre näher zu untersuchen und bezugsweise zu beschränken wäre. Wie steht es z. B. mit der Vorbereitung einer solchen in umgekehrter Richtung auflösenden Sept? Wie steht es mit den einzelnen Septimenharmonien? Sind sie alle für diese Auflösungsart gleich geeignet oder eignen sich diese mehr, die andern weniger? Wie steht es mit der fundamentalen Grundlage eines solchen Ganges? Sind etwa in folgender Akkordverbindung



dies die „Fundamente": Gis-H-A-C-B-E-F ? — (In der Fundamentallehre Bewanderte werden den Satz selbstverständlich auf die Fundamente E-A-C-F zurückführen und alles Uebrige den „Verzögerungen", den „Durchgängen" der Stimmführung überweisen.)

Nach dem eben Gesagten will uns bedünken, als möchte ein Schüler, der völlige Aufklärung und Ueberzeugung sucht, nur confus und rath- und haltlos werden, wenn ihm solche halb wahre Dinge, noch dazu oberflächlich und ungenügend ausgeführt, mitgetheilt werden. Dahin gehören auch noch Abhandlungen, wie z. B. die über „Modulation." Wenn dort Seite 102 gesagt wird: „Dabei muß man wohl beobachten wie es klingt, ob die neue Unterdominant sich nach der ersten Tonart „„natürlich anhört"", paßt sie nicht, dann versuche man statt ihrer u. s. w. „Ein solches Experimentiren mag dem Lehrer selbst nützlich sein, um sich über alle Fälle klar zu machen. Dem Schüler darf man nur Positives bieten, feste Regeln, die Frucht der vom Lehrer vollbrachten Untersuchungen. — Ferner gehören dahin noch andere zu allgemein gehaltene, zu wenig präcisirte Regeln. So wird das Kapitel: „Verdopplung" Seite 9 und 10 mit 8 Textzeilen abgethan und gesagt: Jeder Ton kann verdoppelt werden. (Dabei fällt uns ein, wie Herr L. Köhler in seinen Compositionen oft recht ungeschickt „verdoppelt", z. B. große Terzen, Leittöne.) Seite 21 wird vom Quartsextakkord gesagt, daß er „hingegen eben wegen seiner Unselbständigkeit gut zu Uebergangs- oder Verbindungszwecken benutzt" werde: „Denn so wie er nicht viel Bestimmtheit für sich hat, eignet er sich gerade gut dazu, Fluß in die Folge zu bringen." In Bezug auf diesen Satz möchten wir einen Schüler sehen, wenn er „Fluß in die Folge" bringen will durch den Quartsextakkord. Da möchten wohl sonderbare Dinge herauskommen! Wäre es nicht besser gewesen zu sagen: Durch die Theilnahme des Basses am Melodischen kommt Abwechselung und Fluß in die harmonische Folge und bei solcher Gelegenheit ergeben sich Quartsextharmonien, wo die Quart zumeist vorbereitet ist? —

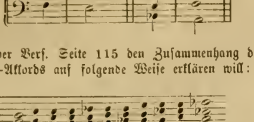
Damit wir nun auch etwas loben, wollen wir gerne bestätigen, daß von den beiden theoretischen Anwälten der Zukunftsmusik, den Herren Weitzmann und Köhler, der letztere, wenigstens gelegentlich, der conservativere ist, und beide in nicht unterrädtlichen Punkten ziemlich uneins sind. S. z. B. in der Definition der Molltonart (Seite 36), wo Herr Köhler im Gegensatz zu Herru Weitzmann entschieden die Dur-Eigenschaft der Moll-Oberdominante anerkennt; — höchst conservative Bemerkungen finden sich ferner schon im Vorwort, dann Seite 15, 19, 24, 25, 33, 59, 84, 95, 100, 126, 127, 128, besonders aber eine, Seite 125, die wir uns nicht enthalten können hier anzuführen. Der Verf. spricht von frappanten enharmonischen Effekten und meint dann: „Dies Effektmittel wurde, besonders in neuerer Musik seit Haydn, und später immer mehr, oft herrlich angewendet, doch wurde es auch oft gemißbraucht! Ideenlose Componisten bedienen sich zuweilen der Enharmonie, um nur überhaupt irgend einen „Effekt" zu machen — was dann aber ein Effekt rein elementarischer, nicht ideeller künstlerischer Natur ist. — — — Vor allem suche man nie derartige Effekte, sondern glaube an ihre Natürlichkeit und Existenzberechtigung nur dann, wenn sie im Componiren gleichsam „von selbst" aus innerem Singen und Hören erwachsen." (!)—

Auch darin unterscheidet sich unser Verf. von Herrn Weitzmann, daß er ein „Fundament" wenigstens anerkennt. Er gibt davon Seite 17 eine Andeutung, und Seite 57 spricht er sogar von Fundamentschritten. Freilich ohne Genaueres über diesen Cardinalpunkt mitzutheilen, oder gar feste Regeln darüber aufzustellen, obgleich S. Secter's Werk: „Die richtige Folge der Grundharmonien" schon 1853 erschienen ist, und der praktischen Auffchlüsse so viele gibt. Daraus gehen dann die unbegreiflichen, jedes unverdorbene Ohr beleidigenden Akkordfortschreitungen hervor, die wir Seite 34, System 2 und 3, dann ebenso Seite 43, System 2, 3 und 4, ferner Seite 53, 54, 55, 64 u. a. a. O. finden. Es wird freilich dabei von „nicht eben wohlklingenden Akkordfolgen" gesprochen. Aber gerade der Dreiklang der 7. Stufe, der nach dem Eingeständniß des Verf. Schuld daran ist, hätte ihn auf den richtigen Weg führen müssen und zu der Hauptlehre, daß man, um das ganze Tonartsystem zu umkreisen, nur die Richtung nach der Unterdominantseite einschlagen kann (Quartaufwärts-, Terzabwärtsgehen des Fundaments), während man in der Richtung nach der Oberdominantseite an den Akkord der 7. Stufe als an eine unüberfleigliche Schranke gelangt.

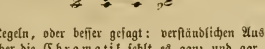
Sonst finden sich in dem Buch manche gute Auseinandersetzungen, z. B. die Seite 16 über verdeckte Quinten und Oktaven (die strenge Lehre der Zukunftsmusik erlaubt ja eigentlich sogar die offenbaren Quinten!), Seite 95 über Orgelpunkt, Seite 99 über „springende Modulation," Seite 115 und 116 über Modulation in höher oder tiefer gelegene Tonarten u. A.

Daneben findet sich auch wieder manches Unrichtige und mindestens Sonderbare. Wir rechnen dahin die Bemerkungen Seite 37 über das Wesen der Moll-Tonart, welches in einem „Zwiespalt" beruhen soll. Ein solcher liegt doch wohl nur in dem Verhältniß der 6. zur 7. Stufe, welche Fortschreitung eben nicht erzwungen werden muß. Derartige Verhältnisse finden sich, obwohl schwächer ausgeprägt, auch in der Dur-Tonart, der man keine Zerrissenheit vindicirt. — Die Lehre Hauptmann's von der Herleitung der sechsten erhöhten Stufe in Moll aus der Quint der Oberdominant-Quint verleitet den Verf. Seite 41 auch die große Terz des Akkords der 2. Stufe, sowie die kleine Terz des

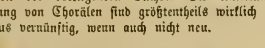
Akkords der 7. erniedrigten Stufe in die leitereigenen Akkorde als nothwendig einzuführen, da man doch auch ohne ihnen auskommen kann. — In Betreff der Vorhaltakkorde stellt der Verf. eine unnöthig beschränkende Bestimmung auf, indem er Seite 62 — 63 die None immer als Oberstimme fordert, und zu einem Vorhalt den Auflösungston gleichzeitig nicht gestatten will. Dieses erweist sich als unrichtig wenn man folgende Beispiele betrachtet:



Wenn der Verf. Seite 115 den Zusammenhang des C-dur und Des-dur-Akkords auf folgende Weise erklären will:



so ist das in der That weit hergeholt. Weit einfacher wäre doch die Herleitung aus der Tonart F-moll in folgender Weise:



An Regeln, oder besser gesagt: verständlichen Auseinandersetzungen über die Chromatik fehlt es ganz und gar. Dieselbe wird schon bei der einfachen Modulation angewendet.

Das Beste in dem ganzen Werk scheint uns der unter dem etwas seltsamen Titel „der reine Satz“ eingeführte mehr praktische Theil des vorliegenden Buches. Die Anleitungen zur Harmonisirung von Chorälen sind größtentheils wirklich belehrend und durchaus vernünftig, wenn auch nicht neu.

Briefe aus Carlsruhe.

(Schluß.)

Ein an demselben Tage von dem Orgelvirtuosen Dötsch und seiner Frau aus Cöln in der hiesigen Schloßkirche veranstaltetes geistliches Concert machte uns mit einem gewandten Orgelspieler und einer schönen Altstimme bekannt und hatte sich eines zahlreichen Besuches zu erfreuen. Die Auswahl der Orgelstücke hätten wir indessen gediegener gewünscht, indem uns von J. S. Bach nur eine noch dazu sehr kurze Fuge, dagegen aber Stücke geboten wurden, welche wie das Flötenconcert von Rinck veraltete Kunstspielereien enthielten oder wie die Phantasie von Berens werthlos waren. Auch hier wurde über dem gewöhnlichen Virtuosenklingklang, der jetzt nur noch wenige Zuhörer zu kirren im Stande ist, die edle Sache geopfert; der majestätischen Orgel aber, dem König der Instrumente, gebührt gediegenere Speise als solche banale Tonspielereien mit Gewitter, Triller, Variationen ꝛc., welche höchstens in Dorfkirchen noch ein aufmerksames Publikum vorfinden.

Da wir doch einmal von der Orgel sprechen, so ist von da ein Schritt zur Kirchenmusik nicht weit. Statt der am Orte des stattgefundenen Concerts eingebürgerten großherzoglichen Hofkirchenmusik, welche in ihrer ersprießlichen Wirksamkeit beharrlich fortfährt und ihr an kirchlichen Gesangstücken reiches Repertoire emsig vermehrt, erlauben Sie mir jedoch, für dieses Mal eine besondere Art von Kirchenmusik zu berühren, welche nur durch den Namen mit der Kirche verbunden ist und mir sogar Anlaß zu einem unterhaltenden humoristischen Intermezzo giebt, ich meine nämlich Berlioz's „Dies irae“ und „tuba mirum“, aus dessen großem Requiem.

Bekanntlich läßt Herr Benazet, der Spielpächter in Baden, alljährlich im August ein großes Concert geben, das von Berlioz geleitet wird, und dessen Bruttoertrag milden Zwecken bestimmt ist. Auf diese Weise ist uns, da die Proben hiezu in Carlsruhe stattfanden, der hohe Genuß bereitet worden, nach und nach in die Tiefen des Berlioz'schen Compositionsgenius einzudringen, so daß wir mit der Zeit auf jener Höhe der nöthigen Anschauung und des musikalischen Begriffsvermögens anzulangen hoffen dürfen, wo der kühne Neugierige das verschleierte Bild aufzudecken wagen darf, ohne ob dem Glanze des Anblicks zu Nichts zu vergehen.

Hatten wir früher die „Flucht nach Aegypten“ und „Romeo und Julia“, eine dramatische Symphonie mit Chören, die „Fee Mab“ und andere Herrlichkeiten gekostet, so folgte diesmal das Dies irae mit Tuba mirum und ein Offertorium aus dem Requiem, sowie die ebenfalls „dramatische“ Symphonie „Harold in Italien.“

Lassen Sie mich zuerst den kirchlichen Theil der gehörten Novitäten besprechen. Als ein aufmerksamer Zuhörer der ersten Proben hatte ich mich während einer Pause ganz dem grübelerischen Bemühen hingegeben, in meinem hartnäckig sich sträubenden Kopf, der als Mitglied der tetes carrées allemandes einigermaßen schwer zu behandeln ist, das erforderliche Quantum französischer Schwärmerei zur Gewinnung des rechten Genußtaumels einzuschwärzen, und während dieser vergeblich versuchten Entnationalisirung zweckdienlich von dem mit stoischer Tapferkeit ausgestandenen Instrumentationslärm auszuruhen gehofft, als plötzlich erneutes Kriegsgetümmel an mein Ohr drang. Den Klängen der Blechinstrumente nachforschend, war ich so glücklich, alsbald in einem Nebensaal die Ursache der Schlachtsymphonie und mit ihr das verkörperte „jüngste Gericht“- des Tuba mirum mit leiblichen Augen zu entdecken.

Da stand das Corps der Rache, welches uns armen sündigen Menschen den Garaus zu machen berufen ist, von Berlioz mit der strategischen Gewandtheit eines Feldherrn in Schlachtordnung aufgestellt, und zwar im Vordertreffen 3 Paar Pauken, im Haupttreffen 8 Trompeten und an den beiden Flanken 9 Posaunen nebst einigen Ophicleiden und großer Trommel, im Ganzen etwa 24 hohe Würdenträger des Vernichtungskollegiums. Berlioz soll einmal geäußert haben, der größte Fehler des Mozart'schen Requiems sei offenbar der, daß der Auferstehungstag nur durch eine Posaune verkündigt werde, welche doch für so viele Millionen schlafender Völker nicht genügend sein könne. Diesem in seinen Augen unverzeihlichen Cardinalmangel hat nun der strebende, die „Irrwege Mozart's“ vermeidende Meister auf die oben angegebene Art gründlich abzuhelfen geglaubt.

Er winkte, und die 24 Auferstehungsboten schmetterten in die Weite mit einem so durchdringenden Höllenlärm, daß, wenn diese Musik am Tage des Zorns wirklich das jüngste Gericht ausbläst, sicherlich auch der entfernteste und festeste Schläfer aufwachen und letzteres über seine verlorene Seele schon hereingebrochen wähnen wird. Ob aber die bereits vor der Himmelspforte Befindlichen beim Anhören der rächenden Töne nicht lieber vorziehen, schleunigst das Weite zu suchen, als um diesen Preis ihren Eintritt zu erkaufen, das ist eine Frage, deren Beantwortung unsicher zu errathen ist.

Denkt man sich nun zu dieser musikalischen Behmphalanx das Corps der Verdammten im Hauptsaal, wozu böse Zungen auch die Zuhörer rechneten, repräsentirt durch die Weherufe des Chors, welche meistens in monotonen Terzen erfolgten und durch das Hauptorchester, bestehend aus dem Streichquartett, den Rohrinstrumenten und 5 Hörnern, so kann man sich einen Begriff machen von dem bombastischen Gewand, in welchem das Berlioz'sche Dies irae einherschreitet. So groß die Masse der aufge-

wendeten Mittel war, von dem Componisten mit der ihm eigenen vortrefflichen Instrumentation ausgestattet, so groß trat auch die Armuth an schöpferischen Ideen, einzelne Lichtblicke abgerechnet, zu Tage. Rechnet man den Erfolg, welcher auf ungebildete Ohren durch den theatralischen Aufputz und den groben Materialismus der Massenwirkung allenfalls hervorgebracht wird, ab, und entkleidet das Ganze seines sinnlichen Beiwerks, so bleibt von alle dem Flitter ähnlich dem zermalmenden Urtheil W. Hauff's über Clauren's Romane nichts übrig, als das traurige Knochengerippe von Freund Hain. Besser gefiel uns das Offertorium, ein überhaupt einfacher, mehr im kirchlichen Styl gehaltenes Tonstück, was sich von dem weltlichen Dies irae in keinerlei Weise sagen läßt. Steht dem Menschengeschlechte indessen nebenbei erwähnt ein Recht zu, sich von dem Tage des Weltgerichts eine menschliche Vorstellung zu machen, so frägt es sich wirklich in allem Ernst, ob dies das rechte Bild ist, sich Gott den Herrn in der schwülstigen Phantasie eines Berlioz's mit einem solchen Gefolge von Mordinstrumenten, die des Schöpfers alttestamentarische Vernichtungswuth, aber nicht die Glorie seiner ewig verzeihenden Liebe darstellen und im Uebrigen gar so sehr an den strafenden Theatergott mit obligatem Donner und hölllischer Polizeimannschaft gemahnen, bei diesem Akt zu denken. Brechen wir jedoch ab. Als ich später aus der Probe auf die Straße trat, wollte es das Geschick, daß gerade die Wachparade vorüberzog, und siehe da, ihre sonst lärmenden Marsch-Rhythmen erschienen mir dieses Mal nach den von meinem Trommelfell soeben ausgestandenen harten Prüfungen wie liebliches Säuseln des Zephyrs.

Anlaß zu ähnlichen Bemerkungen über das rein Aeußerliche und Unorganische in Berlioz's Compositionen bietet uns ferner die Symphonie „Harold in Italien." Dieselbe besteht aus 4 Sätzen, deren erster nach dem „erklärenden Programm" uns „Harold aux montagnes, scenes de mélancolie, de bonheur et de joie", der zweite „Marche de pélerins, chantant la prière du soir", der dritte „Sérenade d'un montagnard des Abruzes à sa maîtresse" und der vierte endlich „Souvenirs des scènes précédentes et orgie de brigands" schildern soll. Durch das Ganze zieht sich außerdem „un Alto principal", vermuthlich als Reisebegleiter des irrenden Ritters, welches Instrument jedoch sehr bald seine eigenen Wege in Italien's Gefilden einschlägt, indem es seinen doch sehr des musikalischen Trostes bedürfenden melancholischen Herrn treulos verläßt und sich von Zeit zu Zeit ebenfalls als „pélerin" in den Abruzzen vernehmen läßt, zum Vortheil des betreffenden Spielers, der doch öfter von dem begleitenden starken Orchester in seiner isolirten Solostellung auf unsanfte Weise gestört, um nicht zu sagen todtgeschwiegen wird.

Den rhapsodischen Inhalt des den vier Sätzen zu Grunde gelegten Textes entspricht auch die musikalische Wiedergabe desselben, in welcher alle möglichen Melodieengänge und Formen nebeneinander sich ausgestellt finden, wie die heterogensten Gegenstände in dem Kramladen eines Kleinhändlers, so daß wir ein sonderbares Gemisch von unzusammenhängenden Stücken erhalten, die theils einem Altviolconcert mit Begleitung, theils einer Symphonie, theils Opernfragmenten, wozu bloß der Gesang zu ergänzen, sowie theatralischen Vorstellungen und Reminiscenzen zu entstammen scheinen. Vieles kann man lediglich als verhaltenen Opernstoff ansehen, welchem aber die geeignete Fortsetzung der Idee und der rechte Boden, ich meine das Theater, fehlt. So auf ein falsches Gebiet verpflanzt und der Naturwüchsigkeit in Schöpfung und Durchführung doppelt beraubt, muß der Versuch natürlich mißlingen, und die unnatürliche Mißgeburt, die weder Symphonie, noch Solostück, noch dramatische Musik ist, lediglich als eine gewandte Instrumentationsstudie betrachtet werden.

Man hört den confusen, Symphonie genannten Harold mit seinen rasch sich folgenden Phrasenansätzen an, um ihn eben so schnell wieder zu vergessen, da das Ohr kein Interesse empfindet, Einzelnes seinem Gedächtniß einzuprägen, und das seelische Mitfühlen bei diesem äußerlichen Klingklang, den ich am besten als das Produkt von gelungenen Experimenten eines musikalischen Chemikers im Mischen der Klangfarben und Instrumente bezeichne, vollständig leer ausgeht. Am geordnetsten kam mir noch Nr. 2 und 3 vor, wo wenigstens hübsche Melodien und musikalische Gedankenlogik dem Zuhörer für sein ängstliches Suchen nach dem Kern der übermäßig verzierten Schale einige Ausbeute gewähren.

Jedenfalls mangelt dem Talente Berlioz's, abgesehen von seinem mit Ostentation hervortretenden irrthümlichen Streben, stets neue Wege und Formen da auffuchen zu wollen, wo die noch lange gangbaren alten ihm bessere Dienste leisten würden, die Grundbedingung zur Schaffung eines vollkommenen Kunstwerks, das ist der „architektonische" Schönheits- und Ordnungssinn, welcher es verstehe, aus einem Motiv alles folgende wie bei mathematischen und philosophischen Schlüssen naturgemäß zu entwickeln und so einen eben so festen als hoch anstrebenden Bau hinzustellen, der Stolz des Baumeister und die Freude der Beschauer. Ohne dieses unentbehrliche geheimnißvolle Etwas ist alle Erfindung ein rohes Chaos, ein wild wachsender Blumengarten, ein todtes Capital.

In der erwähnten Meisterschaft architektonischer Entwicklung und Gruppirung der Gedanken, nämlich der weisen und gewissenhaften Befolgung des Grundgesetzes für alle Künste, auf welches die gesammte Natur durch ihre eigenen Schöpfungen bei jedem von uns gemachten Schritt gebieterisch hinweist, hat der große Mozart, er, dem ein R. Wagner in anmaßender Selbstüberschätzung den indignirenden Vorwurf zu machen wagt, öfter nur „Tafelmusik" componirt zu haben, Unerreichbares geleistet. Bei ihm befinden sich Erfindung und Ausführung, Gedanke und Form auf gleicher Höhe der Vollendung und ergänzen sich gegenseitig. Allerdings hat er mit der Form „gespielt", aber nicht als „Naturalist", wie die albernen Gegner seines Genies behaupten, sondern weil ihm deren Behandlung ein „Spiel" war, denn Wenige haben wohl wie er die Wahrheit, daß die Form die zweite Schöpfung des Inhalts ist, und auch in der Tonkunst der Grundsatz „Non multa, sed multum" heilig zu halten sei, erkannt und darnach gehandelt.

Wie bei Shakespeare und allen wahrhaft genialen Geistern war auch bei Mozart der Arbeitsproceß so leicht und rasch, daß Reflexion und Schaffen in Eins zusammenflossen, und da alle Seelenstimmungen, welche ihn erfaßten, sogleich in musikalischen Bildern sich ausprägten, so brauchte er weder nach ungenügenden „Texterklärungen" und „Programmen" sich umzusehen, noch weitschweifige Bücher über das zu schreiben, was seine Musik „wolle", wie gewisse „neue Heroen", sondern verwies einfach auf die fertige „That", in welcher das „Können" vor Jedermann's Augen lag. Und da man ferner damals noch in dem naiven Zeitalter lebte wo die Tonkunst so glücklich war, noch nicht von philosophischen und weltschmerzlichen Aufgaben, sowie ewiger Dramatisirung geplagt zu werden, so blieb auch die Musik in ihrem eigensten Wesen ungestört, zu ihrem Heil von sprachlichen Begriffen befreit, und konnte darum ihre hohe Bestimmung, der treue Dollmetscher für die Empfindungen der Seele zu sein, mit dem rechten Erfolg erfüllen.

Bezeichnend ist übrigens, daß Berlioz, der wie gesagt die Behandlung der Instrumente ausnehmend versteht und in der Modulationswüthr, d. h. in der wahnsinnigen Manier, die naturgemäße Verbindung der Tonarten unter einander über den Haufen zu werfen, im Allgemeinen sich einer größeren Vorsicht als R. Wagner befleißigt, trotz seiner sonstigen Geistesverwandtschaft mit Letzterem und der neuen sprachlich musikalischen Tonrichtung fein einiger Zeit eine Identificirung mit seinem bisherigen Forschrittskämpen entschieden ablehnt, und in dem letzten Tannhäuserkampf zu Paris sogar vom „classischen" Roß herunter sein kritisches Anathema gegen die ungefunden, unästhetischen Auswüchse in Wagner's Musik geschleudert hat. Wem fällt dabei nicht das Stoßgebet des Pharisäers gegen den Zöllner ein und der fernere Erfahrungssatz, daß Jemand die Schwächen eines Andern sehr gut zu beurtheilen vermag, ohne deßhalb seine eigenen bemerken zu können? So müßte auch Berlioz als ein vortrefflicher

Kritiker und seiner Aesthetiker über seine Compositionserzeugnisse ein strenges Gericht halten, wenn nicht eine blinde Vaterliebe statt der sonstigen spitzigen Waffen nur stumpfe in dieser Selbstschau ihn wählen ließe.

Was sonst noch in dem Badner Concert vorkam, kann schnell besprochen werden. Die Instrumentalstücke bestanden in Beethoven's Phantasie für Clavier mit Chor, der Clavierpart vorgetragen von Fran Escudier-Kastner, in Mehul's Jagd-Ouvertüre und Mendelssohn's Violinconcert. Letzteres spielte Sivori mit technischer Fertigkeit und großer Reinheit; an dem Spiel selbst hatten wir jedoch eine zu gleichmäßige salonartige Glätte auszusetzen, welche dem gehörigen Hervortreten eines innigen Vortrags und poetischen Duftes, wie er dieser Composition inne wohnt, wesentlich schadete. Daneben waren als Gesangstücke eine Tenorarie aus der „Jüdin", eine Sopranarie aus der „Traviata" von Verdi und ein Duett aus der „Lucia von Lammermoor" von Donizetti, gesungen von Fräulein Monrose und Herrn Renard aus Paris, gewählt, welche Nummern ich nicht hörte, da ich der Probe in Baden nicht anwohnte.

Aus dieser bunten Zusammenstellung ist zu ersehen, daß in den Badner Concerten ein Jeder nach seiner Façon musikalisch selig werden kann, und es dem Spielpächter weniger darum zu thun ist, einen ernsten Kunstzweck, am allerwenigsten einen deutschen, zu fördern, als der französirten Weltbadecolonie die Mittel zu einem pikanten, mit allerlei raffinirten Saucen gewürzten Musikabend zu liefern, der dann nach glücklicher Abraspfung in Pariser Reclamen als „grand festival" in den Himmel erhoben wird. Und so wird es auch künftig bleiben, wofern wie bei dem drolligen Bedienten Carl Buttervogel in Immermann's „Münchhausen" die „fernerweite gute Verköstigung und Bezahlung" nicht ausfällt. „Point d'argent, point de Suisses" gilt namentlich in der speculirenden Bäderstadt, und die Kunst macht dort mit dem großen Haufen gemeinsamen Chorus. Ja ich befürchte sogar, daß um diesen Preis genug deutsche Sänger, Musiker und Choristen so gesinnungslos sein würden, bei einer französischen Eroberungshymne, deren Inhalt gegen den Rhein gerichtet wäre, eifrig mitzuwirken, natürlich nur dem „ethnographischen und kosmopolitischen" Standpunkt der Herren Eifele und Beisele aus.

Unsere Männerchöre bewegen sich fortwährend im gewohnten Geleise und werden bald mit den Vorbereitungen für das nächstkommende Badische Gesangfest, das bekanntlich nur alle zwei Jahre stattfindet und übers Jahr dem Vernehmen nach in Heidelberg abgehalten werden soll, beginnen. Einstweilen hat man beschlossen, das vielgetadelte und nur Streitigkeiten verursachende Preissingen als gemeinschädlich abzuschaffen, eine Maßregel, die ich als einen willkommenen Fortschritt lobend erwähnen muß. Zur Vermehrung der deutschen Einheit hat unterdessen die Zahl der Männergesangvereine um 2 zugenommen, indem wir nun deren 6 besitzen, worunter auch ein israelitischer Chorverein, der zwar vor der Hand nur in der Synagoge zur Verschönerung des Gottesdienstes thätig, sich aber ebenfalls in weltlichen Kreisen hören zu lassen beabsichtigt, eine confessionelle Absonderung, welche besonderen Tadel verdient.

Im Uebrigen hat der Männerchor unseres Großherzogthums in Folge der zunehmenden politischen Bewegung und Freiheit den prächtigen Anlaß, sein altes Steckenpferd unversehens wieder besteigen zu können, begierig ergriffen und diesjenigen Sänger, welche so viel Zeit und Geld zu vergeuden im Stande sind, befinden sich auf steter Wanderschaft, um entweder bei einem Turn-, Schützen- oder Feuerwehrfest, oder an irgend einem Sängertag und Gesangfest, oder überhaupt an der Fahnenweihe eines beliegen Vereins als Mitwirkende und Sangesgenossen Theil zu nehmen. Alle diese vorerwähnten Vereinigungen, welche jetzt als Hebel deutscher Kraft und Einheit so sehr kultivirt werden, umschlingt ein großes social politisches Band, und seit dem ominösen Jahr 1859 sehen wir wieder wie früher den Männergesang als Bindemittel im Schleppтau, theils als selbständig Propoganda machendes Element mit erhöhtem Eifer verwendet, Beweis dafür, daß er einem und demselben Princip mit seinen ihn benützenden Beschützern seine Entstehung und Hauptnahrung verdankt und im deutschen Volk eine mehr politisch sociale, als musikalische Stellung einnimmt.

Unter diesen Verhältnissen muß sein Streben ausarten, da auf der einen Seite diese politische Färbung und Thätigkeit des Männergesangs nicht mehr wie vordem eine nothgedrungen von anderen Gebieten zu ihm geflüchtete versteckte Opposition ist, sondern nunmehr gestützt durch die ganze Volksbewegung in ungehemmtester Weise mit ihr zur Schau getragen wird, auf der anderen die außerordentliche Erleichterung aller Verkehrsmittel dem Strom eine ungeahnte Ausdehnung gestattet, besonders wenn sogenannte Monstergesangfeste wie das in Nürnberg die Krone sämmtlicher Bestrebungen bilden. Die Zeit wird daher nicht sehr fern mehr sein, wo von einem eigentlichen Gewinn, den die Tonkunst durch die Männerchöre zu erwarten hat, kaum noch die Rede sein dürfte und das musikalische Interesse bei demselben wenn nicht leer ausgeht, so doch erst in zweiter oder dritter Linie erscheint. Zur Erreichung besserer Resultate bedürfte es einer ganz anderen Organisation und einer ernsteren Richtung, als sie die Vereine gegenwärtig besitzen; mit der Massenwirkung allein und dem Besingen von Durst, Liebe und Vaterland ist es nicht gethan.

Soll ich schließlich vom hiesigen Hoftheater Etwas sagen, so mag dessen Erwähnung in der Mittheilung bestehen, daß wir uns längere Zeit in großer Noth befanden, weil der Direction der Heldentenor ganz abhanden gekommen und verschiedene einen Ersatz bezweckende Gastspiele sehr unbefriedigend ausgefallen waren; dadurch hinkte das Opernrepertoire auf beiden Füßen, und die kleine Schaar der Verehrer Wagner's, welche ohnehin betrübt sind, daß das schwärmende Wien ihnen die Ehre, „Tristan und Isolde" zuerst zur Aufführung zu bringen, so unpläglich entzogen, kann sich vor Trauer nicht fassen, den Tannhäuser und Lohengrin so lange nicht bewundern zu dürfen. Dafür war ihr die unverhoffte Freude beschieden, den Spender ihrer Lieblingskost bei seinem kurzen Aufenthalt in Carlsruhe von Angesicht zu Angesicht zu schauen und zu entdecken, daß der Gottähnliche Vieles mit gewöhnlichen Menschen gemein habe. Ihre Vorstellung mag in mancher Hinsicht so enttäuscht gewesen sein, als die märchenhafte Phantasie einiger Franzosen, welche einstmals den verstorbenen Fürsten von Fürstenberg auf der Promenade in Baden erschauten, und verwundert darüber, diesen „Häuptling der Schwarzwälder Wilden"(!) nicht im Wolfspelz mit Pistolen und dem Tomahawk im Gürtel, sondern im sanftmüthigen Frack zu erblicken, naiv ausriefen: Mais il n'a pas l'air si farouche.

Seit Kurzem ist gegründete Aussicht vorhanden, die Tenorlücke auszufüllen, indem der früher in München engagirt gewesene vorzügliche Tenorist Herr Brandes, welcher seit Jahren wegen Verlust der Stimme von der Bühne entfernt lebte, für ständige Gastspiele gewonnen werden soll. Realisirt sich diese Hoffnung, dann werden wir wieder die Opera seria in regelmäßiger Folge zu hören bekommen und mit ihr auch die Wagner'schen Opern. Es wird sich also später zeigen, ob bei einer Wiedervorführung des Tannhäuser diejenigen Zusätze und Verbesserungen, die Wagner in und für Paris gemacht, namentlich aber jene als Concession gegenüber dem Pariser Geschmack eingeschalteten Tänze, welche man jedoch nach einer hier von Mund zu Mund gehenden Aeußerung Bülow's durchaus nicht mit dem Namen eines Ballets „infuliren" dürfe, der hiesigen Vorstellung einverleibt werden.

So mit meinem Referat über das in den letzten Monaten hier Geschehene und Geleistete zum Schlusse gelangt und an der anderen Seite des musikalischen Janusgesichtes glücklich angekommen, will ich noch mit einem kurzen Blick auf das Kommende der bald beginnenden Wintersaison das im Anfang versprochene Prognostikon stellen, soweit es sich nicht schon aus dem bisher Gesagten entnehmen läßt.

Allem Anschein nach verspricht dieselbe sehr reichhaltig zu werden, da zu den bestehenden Unternehmungen bereits verschiedene andere Concerte in Aussicht stehen, auch die Abonnementsconcerte der Hofcapelle einem von höchster Seite gestellten Begehren zufolge inskünftig auf die Zahl 6 erhöht werden sollen. In dilettantischer Beziehung hat jedenfalls gegen früher das Interesse an dem Anhören gediegener Musik wie an der Mitwirkung zu ihrer öffentlichen Pflege entschieden zugenommen, und so läßt sich mit Recht hoffen, daß Künstlerthum und Dilettantismus theils im gemeinsamen Zusammenwirken, theils in selbständiger, getrennter Thätigkeit die hohe Aufgabe, der edlen Bestimmung der Tonkunst durch gelungene Aufführungen eine immer größere Geltung und Verbreitung zu verschaffen, in den kommenden Wintermonaten dem Ziel um einen guten Schritt näher führen werden. Und daß wir auch in der unvermeidlichen Frage des Tages, dem Streit zwischen Vergangenheits- und Zukunftsmusik, Classicität und Hyperromantik, musikalischen Welfen und Ghibellinen unser Glaubensbekenntniß mit Entschiedenheit abzulegen gewillt sind, davon möge unser heutiger, unversehens mit starker Polemik angefüllter Brief ein Manchem vielleicht unwillkommenes Zeugniß ablegen.

Correspondenzen.

Frankfurt a. M.

D. L. Die Concertzeit fängt an sich zu regen. Und es scheint, daß sie mit einem Etwas beginnen werde, das vor zwei Jahren noch eine Sache der Unmöglichkeit gewesen wäre: Cäcilien- und Rühl'scher Verein wollen sich zu einem Concerte vereinigen, um den neuen großen Saal würdig einzuweihen. Ich gestehe, daß, als ich am Schlusse meiner vorigen Correspondenzen einen dahin zielenden Wunsch aussprach, ich die Erfüllung desselben nicht so nahe glaubte. So möge denn vor Allem die Eintracht in den neuen Saal einziehen, und wir werden noch manche Genüsse haben, die wir uns bisher nicht träumen lassen durften. Ueber den Saal selber, sowie über die Reorganisation der Museumsgesellschaft schreibe ich Ihnen später noch. Der Rühl'sche Verein hat in einer Generalversammlung einstimmig Herrn F. Friedrich, Organisten der St. Paulskirche, zu seinem Director erwählt. Derselbe ist ein Schüler Messer's und hat zur Zeit der letzten Krankheit desselben bereits gezeigt, daß er es wohl verstehe, mit einem Verein umzugehen. Der Rühl'sche Verein hat seine Programme bereits veröffentlicht. Es sind gediegene, doch meist bekannte Sachen. Ich kann nicht umhin, die gemischten Vereine darauf aufmerksam zu machen, daß mir noch eine Schuld gegen einen Heimgegangenen abzutragen haben: Schumann, dessen Kammercompositionen und Lieder in den letzten Jahren hier soviel Beifall gefunden haben, und dessen Orchesterwerke wenigstens mit Interesse gehört worden sind, ist in seinen Chorwerken noch eine gänzlich unbekannte Größe unter uns. Man beginne mit irgend einer Einzelheit (wozu ich z. B. „Zigeunerleben" empfehlen würde) und schreite allmälich fort; aber man versäume diesen Meister nicht ganz. —

Einen Vorläufer der Saison haben wir bereits gehabt. Am 31. August gab Herr Wilhelm Cloner, ein Frankfurter, zur Zeit Professor an der Musikschule zu Dublin, ein Violoncelleconcert. Er spielte gute Musik: Quartett von Mozart, Concert von Gottermann, Sonate von Hummel und Variationen von A. Schmitt. Ob er im Stande ist, halsbrechendes à la Moskauer Schmitt zu leisten, konnte man daraus nicht entnehmen; wohl aber konnte man sich an gediegener Technik, markigem Ton und musikalischem gesunden Vortrag erfreuen. Die jungen Damen, welche die Clavierstimme im Quartett und der Sonate übernommen hatten, zeichneten sich durch sicheren, fast männlichen Anschlag aus. Herr Gloggner trug durch einige Schumann'sche Lieder wesentlich zur Verschönerung des Concerts bei. —

Obwohl das Theater sonst mein Terrain nicht ist, so gestatten Sie mir doch diesmal, meiner patriotischen Freude Worte zu leihen, da Frankfurt die erste Bühne ist, die Schubert's häuslichen Krieg zur Aufführung gebracht hat. Ich wohnte der zweiten Vorstellung, am 5. September, bei. Die Aufführung hätte etwas begeisterter sein können; gleichwohl machte die reizende Musik (über die ich Nichts zu sagen habe, was nicht schon in Ihrer Zeitung gestanden hätte) einen wohlthuenden Eindruck und wurde freundlich aufgenommen. Es haben seitdem noch drei Wiederholungen stattgefunden. Zur Einleitung wurde die Ouvertüre zu Rosamunde, jedoch mit Weglassung der langsamen Introduction, gespielt. Der zweite Capellmeister, Gottermann, dirigirte. Wenige Tage darauf trat der neue erste Capellmeister, Ignaz Lachner, seine Wirksamkeit mit Fidelio an. —

Nachrichten.

Herr Hofcapellmeister Kücken in Stuttgart hat seine Entlassung angesucht und erhalten. (Sollte Dies etwa das Resultat einer neuen Cornet — Meyer — Eckert-Geschichte sein? D. R.)

Das große Musikfest in Birmingham hat das unerhörte Erträgniß von circa 11,000 Pf. Sterl. gegeben.

In Leipzig sang der Thomanerchor kürzlich einmal eine Bach'sche Motette („Jesu meine Freude"), welches Vorkommniß beinahe schon ein Ereignis genannt werden kann. S. Bach ist seit einiger Zeit, besonders seit Rücken und Meyerbeer diese heilige Stätte erobert haben, auffallend vernachlässigt.

Ferd. Hiller's neue Oper: „Die Catakomben" wird mit Beginn der Wintersaison in Wiesbaden in Scene gehen.

Im zweiten Gewandhausconcert in Leipzig wurde Cherubini's Ouvertüre zu den Abenceragen und Beethoven's 4. Symphonie aufgeführt. Außerdem spielte Herr A. Dreischock Schumann's Clavierconcert und andere kleinere Sachen dieses Meisters sowie eigene Compositionen. Endlich sang Herr Schnorr von Carolsfeld aus Dresden eine Concertarie von Mozart und Lieder von Schumann.

Die Verlagshandlung Breitkopf und Härtel in Leipzig ersucht uns, folgenden Aufruf an die Besitzer von Original-Handschriften und ersten Drucken Beethovenscher Werke zu veröffentlichen: Die Unterzeichneten beabsichtigen im Einverständniß mit allen berechtigten Original-Verlegern eine kritisch-revidirte Ausgabe von Beethoven's sämmtlichen Werken zu veranstalten, und sind bemüht, dafür den umfassendsten Apparat zu beschaffen. Dieser besteht im Wesentlichen in den Original-Handschriften des Componisten und den ersten Ausgaben der Werke, wozu in einzelnen Fällen noch Abschriften kommen, welche der Componist für den Stich oder zu andern Zwecken selbst durchgesehen hat. Bereits ist eine ziemlich große Zahl, namentlich Original-Handschriften, den Unterzeichneten bekannt, und theilweise durch die Liberalität der Besitzer schon in ihren Händen. Es ist aber für die plangemäße Durchführung des Unternehmens von größter Wichtigkeit, die genannten Hülfsmittel so vollständig, als sie überhaupt noch vorhanden sind, benützen zu können. Deshalb ergeht hierdurch an alle Besitzer von Original-Handschriften, ersten Drucken oder auch revidirten Abschriften Beethovenscher Werke die ebenso dringende als ergebenste Bitte, dem Unterzeichneten von ihrem Besitze Nachricht zu ertheilen und zu erlauben, sich wegen des Weiteren mit ihnen zu vernehmen. Ausführliche Prospecte der zu veranstaltenden Ausgabe werden demnächst veröffentlicht werden. Hier sei nur vorläufig bemerkt, daß es darauf abgesehen ist, sämmtliche Werke in der Originalgestalt, alle mehrstimmigen daher in Partitur, herauszugeben. Die Verehrer Beethoven's werden schon hieraus erkennen, daß eine des großen Meisters würdige Ausgabe unternommen wird, und die Unterzeichneten dürfen daher wohl hoffen, freundliche Berücksichtigung ihrer Bitte zu finden.

Gefällige Mittheilungen werden direct durch die Post erbeten.

Leipzig, am 1. October 1861.

Breitkopf & Härtel.

Wien.

Vorigen Montag fand die jährliche Generalversammlung der ausübenden Mitglieder der „Wiener Singakademie" statt, und wurde die Neuwahl des Comités vorgenommen. Mit Stimmeneinhelligkeit wurde Fürst Georg Czartoryski abermals zum Vorstand, Ferd. Stegmayer zum Chormeister gewählt, dagegen das übrige Comité theilweise erneuert. Den austretenden Comité-Mitgliedern wurde der Dank der Versammlung votirt. —

Dr. Eduard Hanslick hält in diesem Winter auf der Universität Vorlesungen über die Geschichte der deutschen Musik. —

Briefkasten der Redaktion.

C. R. in L. Besten Dank. — Dr. L. in N. In Betreff des „lapsus calami" sind Sie im Irrthum; lesen Sie noch einmal! — C. P. G. in H. Wie stehen die Dinge? —

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wesely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 43. Wien, 26. October 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 803. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Bösing,** vormals **H. F. Müller's** Wittwe. **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Zwei theoretische Capitel. I. — Recensionen. — Ein ungedruckter Brief F. Mendelssohn's. — Deutsche Componisten in Petersburg. — Locales. — Zeitungsschau. — Nachrichten.

Zwei theoretische Capitel.

1. Ueber einen wesentlichen Unterschied der periodischen Structur.
2. Die Grenzgebiete der Melodie und Harmonie.

I.

S. B. Es darf wohl als bekannt und selbstverständlich vorausgesetzt werden, daß die drei Factoren der Musik: Rhythmus, Melodie und Harmonie, in der eigentlichen Kunst immer zusammenwirken, wenn auch hier der eine, dort der andere vorschlägt, und in der Wirkung den Ausschlag giebt. Eine Melodie z. B. kann nicht gedacht werden ohne wenigstens innerlich vorhandene, d. h. wechselnde Harmonie; ebensowenig ohne Rhythmus; und zwar nicht allein ohne jenen Rhythmus, der ihr die unentbehrliche Mannigfaltigkeit verleiht, indem er sie in längere und kürzere, oder mindestens in betonte und nicht betonte Noten gliedert, sondern noch viel weniger ohne das zu Grunde liegende, sich symmetrisch wiederholende „Metrum", welches der Mannigfaltigkeit zur Ordnung und Einheit verhilft. Ueberdies ist es hier nicht allein das Maß im Kleinen, die Einheit der Tattart, welch' letztere nur in größeren Gruppen einen Wechsel verträgt (Ausnahmen kommen in der Vocalmusik sporadisch vor, ergeben aber eigentlich doch immer eine Mesalianze von Musik und Sprache, die nicht zur allgemein giltigen Norm erhoben werden kann),— auch der Bau im Größeren und Großen, die darin herrschende Symmetrie der Perioden ist es, was zum großen Theil das Geheimniß der Befriedigung in sich schließt. Alle Süßigkeit der melodischen Wendungen, alle Fülle der harmonisch-modulatorischen Entfaltung, aller Geist in thematischer Arbeit vermag keine reine Wirkung zu erzielen, wo in der innern rhythmisch-periodischen Structur das schöne Ebenmaß, das richtige Verhältniß der größeren Schwingungen, bei ebenso nothwendiger Abwechselung der Gruppenausdehnung fehlt. Ebenso freilich macht auch alles dies wieder nicht das volle mächtig ergreifende Kunstwerk, wenn der Reiz blühender oder ausdrucksvoller Melodie fehlt, und auch diese verwelkt bald für den denkenden Menschen, wenn die Harmonie dürftig, mager, monoton ist. — Die Art und Weise, wie sich die drei Factoren zu verbinden und den einen oder andern in den Vordergrund treten lassen, begründet die nationalen Schulen, und unterscheidet ebenso kenntlich das Meisterwerk vom Versuch des Anfängers, Pfuschers oder Dilettanten, wie auch sogar die einzelnen Meister untereinander.

Wir dürfen auch noch das als bekannt annehmen, daß sich alle Musik in zwei- und vier-, seltener in dreitaktigen Sätzen gliedert *). Diese Gliederung läßt jedoch eine wichtige Verschiedenheit zu. Am häufigsten ist nämlich im 2. und 4. Takt ein Einschnitt (Cäsur) fühlbar, und mit dem dritten oder fünften beginnt der neue Satz, sei er ein Nach- oder Vordersatz. (Wir sehen dabei vom „Auftakt" ab, durch welchen eine Verschiebung um den metrischen Werth desselben stattfindet.) Hieher gehören alle Liedsätze, sowohl die Musik wirklicher d. i. zu einem Text gesungener Lieder, wie auch Instrumentalsätze, die diesen nachgebildet sind. Es wird kaum nöthig sein zu erwähnen, daß Dehnungen oder Erweiterungen, namentlich bei gänzlichem Abschließen einer Reihe von Perioden vorkommen, wobei statt vier wohl sechs, oder auch fünf entstehen. Dergleichen „Erweiterungen" sind eben Ausnahmen, die dort eintreten, wo in der Construction der ganzen Anlage etwas Besonderes vorgeht, entweder wie gesagt ein gänzlicher Schluß, oder ein Uebergang zu einem neuen Hauptsatz. Ausnahmen heben die Regel nicht auf, und wohin man blicken mag in aller Musik, die nicht den Contrapunkt, besonders aber die Fuge zur Grundlage hat, findet man diese Art der periodischen Bildung, am häufigsten in den Cantilenen und den — „idealisirten Tanzformen" (Ausdruck von R. Wagner). Man vergleiche sämmtliche Adagio's von Beethoven, oder beliebige Menuette, Scherzi, Rondo's und Märsche. Um doch ein Beispiel anzuführen, nennen wir das Thema der bekannten As-dur-Variationen, op. 26, von Beethoven, wo die viertaktige Gliederung rein und ohne irgend eine Dehnung festgehalten ist.

Eine ganz andere Art der Structur ist die, wo weder im zweiten noch vierten Takt eine Cäsur in der Weise erfolgt, daß der fünfte wieder als Anfangstakt, nicht zugleich als Schlußtakt erscheint, sondern wo sich wohl zwei und vier, auch drei Takte zu einer Gruppe zusammenschließen, die wieder eine Reihe ähnlicher Gruppen hervorruft, wo aber eigentliche Cäsuren im obigen Sinn gar nicht vorhanden sind, oder wo, wenn man will, der Schluß mit dem Anfang zusammenfällt, sich eine Kette bildet, und die einzelnen Theile nicht neben-, sondern ineinander bestehen. Ein Beispiel davon ist das erste Allegro der Sonate pathetique von Beethoven. Aber auch Fugen und andere polyphone Sätze mit und ohne Text weisen diese Formation auf. Man kann sagen, daß die erstere Art vorzugsweise das Product der weltlichen (Volks-, Tanz- und einstimmigen oder doch homophonen Gesangs-) Musik ist, während die andere der kirchlichen, polyphonen und Instrumentalmusik entstammt. —

Wir wollen die erste Art der Structur: „Theilperiode", die zweite „Kettenperiode" nennen.

*) Eigenthümlich ist, daß die Zahl drei in der Musik keine absolute Fortsetzung durch Multiplication mit sich selbst erlangen kann. Es giebt dreitaktige Rhythmen, aber das Gefühl sträubt sich gegen lang fortgesetzte neuntaktige Perioden, und es wird sich die ungerade Zahl bald mit der geraden zu vermählen trachten. Siehe Beethoven's 9. Symphonie, wo im Scherzo dreitaktige Rhythmen zu zweimal neuntaktigen Perioden ausgebildet sind; dann aber folgen schon, aus der Harmonie nachweisbar, viermal drei Takte, also zwölftaktige Perioden, bis endlich noch einem Anhängsel von drei Takten auch der dreitaktige Rhythmus dem viertaktigen weicht, und nur mehr in den Takt gliedern die Dreizahl bestehen bleibt.

Bei Beethoven, der in seiner Instrumentalmusik Alles in Anwendung brachte, was irgend im Bereich vernünftiger faßlicher Bildung liegt, findet man beide Arten reichlichst vertreten, keineswegs aber die eine oder die andere vorherrschend in seiner ersten oder letzten Periode. So sind z. B. in der nennten Symphonie, welche der Musiker von Bildung gerne als sein künstlerisches Evangelium betrachtet, die Hauptthemen des 2., 3. und 4. Satzes der Theilperiode angehörig, während der Seitensatz des 1. Allegro's (B-dur) entschieden der Kettenperiode angehört. Für solche Leser, denen dieser Gegenstand zu fremd ist, bemerken wir, daß dem Taktstrich und der vorgezeichneten Taktart nicht immer zu trauen ist, daß die Componisten manchmal eine Taktart vorzeichnen, die streng genommen nicht ganz correct ist. Um nicht durch einen vorübergehenden Wechsel zu verwirren, läßt man, wo es möglich, die bisher geltende Taktart stehen (ähnlich wie die Tonart), obgleich eigentlich eine andere eingetreten ist. Um sich nun über das wirklich vorhandene Verhältniß klar zu machen, muß man öfter zwei Takte in einen zusammenziehen, in anderen Fällen wohl auch aus einem Takt zwei machen. Als Beispiel führen wir hier zwei Fälle an: 1. Das Thema des Adagio's der C-dur-Sonate, op. 2 Nr. 3 von Beethoven. Hier ist die Cäsur auf dem je zweiten Halbtakt; macht man aus jedem Takt zwei, so fällt die Cäsur regelmäßig auf den 2., 4., 6. Takt u. s. w. 2. Das Thema des Scherzo's in E-dur im Cis-moll-Quartett, op. 131, desselben Meisters. Zieht man hier zwei Takte in einen zusammen, so fällt die harmonische Cäsur ebenfalls auf den 2., 4. Takt u. s. w. Nicht unerwähnt darf hier bleiben, daß in manchen Stellen das Taktgewicht zuerst schwankt, und dann sich definitiv verschiebt, so daß der Componist, wenn er der eigentlichen Taktart getreu bleiben wollte, mit dem Taktstrich in Widerspruch gerathen würde. So empfindet man in der Ouvertüre zur „Hochzeit des Figaro" von Mozart Anfangs den ersten von je zwei Takten auch als den rhythmisch ersten; demnach wäre der achte Takt ein schwacher; man merkt aber spätestens im zwölften Takt, daß das Gewicht sich verschoben hat, und es ist nicht leicht zu sagen, wo die Schwankung beginnt; vielleicht ist gleich der erste Takt als Auftakt zu je zwei größeren Takten zu betrachten.

Mag man nun Ausnahmen, Besonderheiten aufzählen, so viele man will, immer werden die regelmäßigen Constructionen die Majorität bilden, und selbst dort, wo ein wirkliches „Chaos" geschildert werden sollte *), werden die Bedingungen der Musik im Wesentlichen eingehalten werden müssen wo nicht Unverständlichkeit, Unschönheit eintreten soll.

Ueber diese Dinge sind sich die Musiker, wenn auch nicht immer im concreten Fall, doch im Ganzen und Allgemeinen klar, wenn auch die hier noch herrschende Mangelhaftigkeit der Terminologie die Verständigung erschwert. Jedenfalls sind sie sich klar genug, um nicht mit Verwunderung von einer „unendlichen Melodie" reden zu hören, welches neue Schlagwort bekanntlich R. Wagner in seinem „Brief an einen französischen Freund" aufgebracht hat. „Unendliche Melodie", — das ist so ein Wort, geschickt erfunden, um ein trügerisches Blendlicht in Regionen zu werfen, wo einige Dunkelheit und Verwirrung der Begriffe herrscht, namentlich bei Laien und Halbgebildeten. Wir halten uns nicht weiter bei der damit zusammenhängenden, schon mehrfach erörterten Frage auf, ob es einen Sinn habe bei aller Musik bis zur 9. Symphonie von „idealisirten Tanzformen" zu reden; wir fragen hier blos, ob denn in der 9. Symphonie, dem größten Instrumentalwerk aller Zeiten (welches auch R. Wagner anerkennt, und aus dem er wie es scheint, seine neue Theorie abgeleitet haben will), eine „unendliche Melodie" existirt, oder was für einen Sinn die Gegenüberstellung dieser zur „Tanzform" haben kann. Vom theoretisch musikalischen Gesichtspunkt könnte man die Kettenperiode in der That eine „unendliche Melodie" nennen; aber selbst diese hat ihre ebenmäßige Gliederung, und in dem längsten Satz, der in dieser Weise geschrieben ist, wird man regelmäßige Gruppen finden, die bald breiter, bald enger werden, aber in gewissen Verhältnissen stehen *). Es werden z. B. nach einer Reihe viertaktiger Gruppen leichtbeschwingtere, zweitaktige, oder gewichtigere und schwunghaftere acht taktige eintreten. Uebrigens wird in jeder Musik, die nicht die Fuge zur Grundlage hat, die Theilperiode vorwalten, selbst in der Oper. Im „Fidelio" sind die berühmtesten wirksamsten Nummern in Theilperioden geschrieben, also in der „idealisirten Tanzform."

Wir können demnach nicht glauben, daß Wagner mit seiner „unendlichen Melodie" die Kettenperiode meint. Was meint er aber dann? Etwa blos den ununterbrochenen, sich dem dramatischen Wechsel eng anschließenden Fluß der Melodie, der angeblich keine Wiederholung, keine formelle Abrundung zuläßt? Wozu dann das Gerede über „idealisirte Tanzform", womit doch nur die für die Musik nothwendige rhythmisch-periodische Gliederung gemeint sein kann, die dem tiefsinnigsten Adagio eben so eigen als dem lustigen Scherzo! Wenigstens schließt diese Gliederung jenen dramatischen Fluß nicht aus. Beweis dafür alle Mozart'schen Opern, und der ganze Fidelio, Werke welche Wagner mündlich und schriftlich anerkennt, durch seine künstlerischen Thaten aber perhorreszirt. —

Um noch einmal von der Kettenperiode zu sprechen, so ist sie in neuerer Zeit auffallend vernachlässigt. Die Musik ist immer liedhafter geworden. Die Kettenperiode ist beinahe unentbehrlich für die polyphone, namentlich Kirchenmusik, ihr Verschwinden daraus ein Hauptgrund, warum die Mehrzahl neuerer Arbeiten dieser Gattung in Liedelei ausartet. Auch für die Instrumentalmusik, Sonatenform u. s. w. wäre ihr neuerliches Cultiviren von Nutzen; der Composition-Studirende müßte wenigstens mit beiden Strucuren wohlbekannt und darin geübt sein. In der Oper ist sie überall berechtigt, wo mehrere Personen zugleich handelnd und singend auftreten; der Einzelgesang wird sich desto entschiedener an die Theilperiode halten.

*) Dazu ist selten Veranlassung; denn wenn wir auch zugeben, daß es noch andere chaotische Zustände giebt als die, welche der „Schöpfung" vorangingen, so bleibt doch das „Chaos" immer ein solcher Zustand, in dem nicht lange zu verharren, und die Kunst hat nur ausnahmsweise in dieser Region etwas zu suchen. Ein Beispiel einer solchen Verwirrung ist der mit Recht berühmte Uebergang aus dem dritten Satz der C-moll-Symphonie von Beethoven in das Finale, ein Uebergang aus einer in sich geordneten Welt in eine ebenso geordnete, aber in sich ganz anders beschaffene.

*) Die Fuge ist hierin am freiesten, eben deßhalb aber auch dem Laien am schwersten verständlich.

Recensionen.

Lieder und Gesänge.

Ad. Jensen. Vier Gesänge, op. 5. Verlag von Fritz Schuberth in Hamburg.

-r- Der Componist besitzt, nach diesem op. zu urtheilen, ein Talent, wie es uns in der Gegenwart nicht allzuhäufig begegnet. Man spürt ein lebendig pulsirendes musikalisches Gemüth, eine nach Selbstständigkeit ringende Persönlichkeit heraus, der es im tiefsten Innern Ernst ist mit dem, was sie sucht und will. — Das Werk ist kein Meisterwerk; wir halten es vielmehr für eine Jugendarbeit, die die entschiedensten Merkmale einer ungeklärten Ueberschwänglichkeit und jenes Bestrebens an sich trägt, Alles auf einmal zu geben, was man hat. Dieser Drang, sich zu äußern und sich ganz der Welt hinzugeben, ein so echt künstlerischer Charakterzug er auch ist, führt, wenn er nicht mit der allerschärfsten Kritik gemäßigt wird, leicht zur Hohlheit und zum Lächerlichen; und leider hat der Comp. dieselbe noch nicht scharf genug geübt, sonst würde er zu der Ueberzeugung gekommen sein,

daß die Menge höchst seltsamer Vortragsbezeichnungen inmitten der Stücke, als: sehr gehalten, sinnig, sehr sinnig, äußerst zart, in unaussprechbarem Entzücken, flüsternd, etwas frivol u. s. w. nicht bloß überflüssig, sondern sogar störend sind, und daß eine ganze Anzahl aufgedunsener Akkorde und Wendungen, — eine wenig empfehlenswerthe Frucht Schumann'scher Studien, — ohne Schaden des Ausdrucks mit einfacheren zu vertauschen gewesen wären. — Anderseits führt jene jugendliche Sucht aber häufig zu dem, was sie gerade zu vermeiden sucht, zum Doktrinären. Wir können uns z. B. darum mit Nr. 2 nicht einverstanden erklären, weil diesem durch und durch concreten, anschaulichen Text eine fortwährend wiederkehrende kurze Begleitungsfigur, die weder malerisch ist, noch die Stimmung wesentlich beeinflusst, sondern eben nur ausfüllt, durchaus nicht angemessen erscheint; wäre sie aus einem Hauptmotiv der Singstimme entstanden, so wäre sie eher gerechtfertigt; so wirkt sie auf die Dauer abspannend. — Auch das Bestreben, jedes Wort, jede Wendung des Textes möglichst genau und charakteristisch wiederzugeben, ist, sofern es sich eben als bewusstes Streben kundthut, ein sicheres Zeichen einer noch unausgebildeten Ausdrucksweise. Die musikalische Einheit bleibt jedem Liede wesentlich, mag der Text sein, wie er will; sie vermissen wir in Nr. 3, so schön auch der Anfang ist. Nr. 4, „Waldgespräch", macht eine Textauffassung geltend, über die sich sehr streiten lässt. Wir sind durch die Schumann'sche im Voraus so gestimmt gewesen, daß wir ihr keinen Geschmack haben abgewinnen können. Musikalisch betrachtet ist das Stück das beste unter den vieren; wir möchten fast daraus schließen, der Comp. habe für den rhetorisch-dramatischen Ausdruck noch mehr Talent als für den rein lyrischen; denn der musikalische Verlauf von Nr. 4 ist so geschlossen und aus einem Gusse, daß er wünschen lässt, dem Autor möchten auch die übrigen Requisiten für breitere Formen nicht fehlen. — Trotz aller dieser gerügten Mängel, deren genauere Begründung nicht dieses Ortes sein kann, bleibt das Werk in der Gegenwart immer eine erfreuliche Erscheinung, weil sich ein Talent darin verkündet, welches nur der rechten Pflege und Leitung, namentlich aber einer recht derben und nüchternen Kritik bedarf, um allmälich Früchte zeitigen zu können, die zu den Besten unseres Nachsommers zählen dürften.

Carl Wettig. „Mein Schatz der ist auf die Wanderschaft hin." Volkslied, op. 17. Nachgelassenes Werk. Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur.

Das Lied zeugt von einem ursprünglich schätzbaren, aber mißgeleiteten Talent. Der erste Theil enthält einen gut erfundenen musikalischen Gedanken, der aber wegen seines unnatürlichen, verrenkten Rhythmus die intendirte Stimmung nicht zum Vorschein kommen lässt. Es klingt outrirt; — eine ganz geringfügige Aenderung thut hier sehr viel. Das Mittelstück ist nun freilich das direkte Gegentheil vom Volksmäßigen, wiewohl nicht uninteressant. Der Eindruck des Ganzen aber ist weit mehr das Bedauern über eine sonderbare Verirrung eines unzweifelhaft vortrefflichen Talents als ein künstlerischer Genuß. — Wie häufig begegnet man dieser Erscheinung heutzutage namentlich unter den Jüngern Schumanns! Warum nicht lieber ehrlich und einfach, ja trivial sein und bleiben und dabei ganz bescheiden stillschweigen, wenn man nun einmal dazu verdammt ist, ein Durchschnittsmensch zu sein, als durch künstliche Erhitzung und Ueberreizung der sterilen Phantasie zunächst genial unverständlich, d. h. bei Lichte besehn nichtssagend oder verkehrt, weiter aber blasirt und unfähig, raffinirt und übertrieben, ja schließlich ekstatisch und wahnwitzig, d. h. unzurechnungsfähig zu werden? Nomina sunt odiosa, daher keine Beispiele.

Ed. von Hartog. Liederchyklus. 5 Gedichte von E. Geibel op. 39. Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur.

Das Werk rangirt unter die in der Gegenwart häufig zu findende Gattung von Compositionen, in denen gute, ja vortreffliche Gedanken und Einfälle mit unedlen, selbst widerwärtigen Trivialitäten in wundersamer Mischung abwechseln. Gerade auf dem Gebiet der Gesangscomposition begegnet uns dies so oft, daß sich die Vermuthung aufdrängt, die betreffenden Componisten würden vielleicht in allen übrigen Zweigen der Composition mehr geleistet haben als in diesem, weil sie sich dort weit freier bewegen, und den Stoff ihrer guten Gedanken vielleicht zu besserer Verwendung hätten bringen können. Denn die abgestandene, oberflächliche Anschauung, als könne man Lieder so nebenbei aus dem Aermel schütteln, sollte sich nachgerade durch sich selbst vernichtet haben. Es ist bekannt, daß die knappsten und bestimmtesten Formen immer die schwersten sind, und daß gewiß ein ebenso großer Meister dazu gehört, eine kleine Statue zu bilden als einen großen Dom zu bauen. — Wir wissen nicht, ob Hartog in andern Compositionsgattungen Meister ist, im Liede ist er es nicht. Es fehlt ihm nicht an Intentionen, die Menge derselben stört sogar nicht selten, überall ist sein Bestreben sichtbar, etwas Inhalt- oder Ausdrucksvolles zu sagen, es gelingt ihm sogar, Stimmung in die Lieder zu bringen, wenn auch nicht die textgemäße; aber zum Liedercomponisten ist er nicht geboren, hätte er auch in seinen 38 vorausgehenden Werken nur Lieder veröffentlicht. Denn wenn er z. B. einen so contemplativen Text wie Nr 3:

> Wenn die Sonne hoch und heiter lächelt, wenn der Tag sich neigt:
> Liebe ist die goldne Leiter, drauf das Herz zum Himmel steigt u. s. w.,

einen an verschiedenen Beispielen erläuterten Gemeinplatz, — denn weiter ist doch dieses Gedicht nichts — in schwungvolle, breit melodische Wendungen mit unruhigen Begleitungsformen umsetzt und in bewegtem, munteren Tempo ausführen lässt, so muß das als ein ästhetischer Kardinalschnitzer bezeichnet werden. Wenn ferner in den meisten Liedern die Begleitung das verhältnißmäßig Interessantere, die Melodik dagegen sehr häufig trivial, oft auf den bloßen Knalleffekt berechnet und unwahr ist, — Beispiele ließen sich ein ganz anständiges Sümmchen aufzählen — so ist auch hier das Grundgesetz aller Gesangscomponisten, daß die Stimme die Trägerin der Gedanken sein soll und daher auch niemals von der Begleitung überwuchert werden darf, auf empfindliche Weise verletzt. — Was die Form angeht, so kommen nicht blos eine Anzahl ganz unmotivirter Wendungen vor, die den Hörer von ihrer Nothwendigkeit nicht zu überzeugen vermögen, sondern auch Modulationen und Klangwirkungen, die nur vor dem Forum der Herren Weitzmann und Consorten Gnade finden dürften. Schließlich können wir nicht umhin, den Autor auf die musterhafte Knappheit und Präcision der vorzüglichsten deutschen Lieder aufmerksam zu machen.

Gottfried Weiß. Der alte Soldat, op. 16.
— — 5 Lieder, op. 15. Verlag von Leuckart in Breslau.

Man geräth in Verlegenheit, zur Charakteristik dieser Sachen irgend etwas zu sagen, da sich eine Eigenthümlichkeit an ihnen durchaus nicht will entdecken lassen. Die Technik ist correct, aber ohne Feinheit, die Stimmungen und das musikalische Material häufig verbraucht; einziges Motiv (op. 15. Nr. 5) ist interessant, weicht aber leider nur zu bald einem trivialen und sentimentalen Erguß und verläuft sich schließlich in eine ziemlich farblose, doctronäre Imitation. Das Lied bekundet noch am meisten ein wenn auch nicht erhebliches Talent des Vf., dem es an besserem Geschmack nicht zu fehlen scheint; nur wäre zu wünschen, daß dieser auf seine Production einen noch tiefer greifenden Einfluß gewinne damit er es zu einer schärfer und edler ausgeprägten künstlerischen Individualität brächte.

Ferd. Sieber. 4 Lieder op. 62. 2 Hefte. Verlag von Heinrichshofen in Magdeburg.

Völlig unbedeutendes, süßlich triviales Zeug, welches ein

einigermaßen routinirter Musiker täglich nothwendig produziren kann, wenn hierbei überhaupt noch von Produziren die Rede sein darf. Es würde sich nicht der Mühe verlohnen, in dieser Zeitschrift ein Wort darüber zu verlieren, wenn nicht das Eine an diesem op. nachahmenswerth und zu loben wäre, daß der Autor 2 Lieder von W. Osterwald componirt hat, einem Dichter, dessen Werke soviel uns bekannt bisher mit Ausnahme von R. Franz fast von keinem einzigen Componisten ausgebeutet sind. Dies ist ein schreiendes Unrecht, wenn man sieht, welch elende Gedichte gewöhnlich von den Liedercomponisten in Musik gesetzt werden. Es kann nicht unsre Absicht sein, an diesem Orte die Vorzüge Osterwaldscher Gedichte näher zu erörtern, aber hinweisen müssen wir unsre Leser mit der größten Entschiedenheit auf einen Dichter, der für das Lied ein sehr hervorragendes Talent besitzt; indem sich bei ihm Feinheit und Rundung der Form, scharfe Pointirung des Gedankens, Klarheit und Energie der Stimmung mit einem durchaus eigenthümlichen kerngesunden, einfachen, und zudeutsch volksthümlichen Tone verbindet, der uns, sei er nun launisch und derb, graziös und leicht oder ernst und erhaben, stets in die Tiefe eines reichbewegten durch und durch edlen Gemüths einführt. Die reizende, echt poetische Sinnlichkeit, welche allen diesen Liedern eignet, in vieler Beziehung an das deutsche Volkslied erinnernd, aber weit feiner, reicher und durchaus individuell, die spielende Leichtigkeit des Ausdrucks bei scharfer, oft überraschend geistreicher oder rührend anmuthiger Pointirung des Gedankens, die durch und durch ehrliche, von aller Sentimentalität und Frivolität wie von allem Gedankenschwulst völlig freie kindlich naive Gemüthsinnigkeit, welche die Natur und Lebensanschauung beherrscht, machen sie gerade für die Composition äußerst geeignet. Möchten daher begabte und fein organisirte Musiker, möchten auch Alle, die an echter, gesunder und kernhafter Poesie Geschmack finden, die äußerlich bescheidene aber reichhaltige Sammlung dieser Gedichte nicht ferner unbeachtet lassen; möchten aber auch so unzarte Hände, wie die F. Siebers sich nie wieder an dem zarten Blüthenschmelz vergreifen, der auf ihnen ruht. Denn solche Poesien in den Leierkastenton Kücken-Gumbertscher Coupletphrasen herabzuwürdigen ist zum Mindesten eine rohe Verunglimpfung; mit eigenen Gedichten (wie Nr. 1 u. 2) kann ja Jeder thun und lassen, was ihm beliebt; dies vollständig zu würdigen, erfordert bloß einigen Humor; ein edles fremdes Geisteseigenthum aber entweiht und mißhandelt zu sehn, erregt entschiedenen Unwillen.

Ferd. Sieber. Ave Maria, gratia plena, für 4stimmigen Frauenchor à capella op. 58. Verlag von Heinrichshofen in Magdebnrg.

Nach den eben erwähnten Liedern von F. S. nahmen wir dies Werk mit sehr geringen Hoffnungen in die Hand, wurden aber so überrascht, daß wir uns getäuscht zu haben glaubten, von demselben Comp. ein so edel gehaltenes Stück zu sehen. Der triviale Ton jener ist hier mit Ausnahme von ein paar Wendungen völlig verschwunden; die Stimmung ist vielmehr dem Worte entsprechend, kindlich und fromm, ohne Sentimentalität, einfach und wahr, der Klang fast an Mozarts geistliche Weisen erinnernd. Originalität sucht und findet man hier natürlich auch nicht, aber die Objectivität des Textes hat auch wie es scheint den Autor wenigstens von jener falschen persönlichen Innerlichkeit bewahrt, die bei seinen Liedern sehr unangenehm wurde. —

Jean Becker. Aufmunterung zur Freude (Gedicht von Hölty), für Sopran oder Tenor ohne Opuszahl. Verlag von Luckhardt in Cassel.

Louis Schubert. „Schlaf wohl, du lieb Gesell“ und „Ich sah's an ihren Augen“, für Baryton oder Alt, op. 8. Verlag von Schlesinger in Berlin.

Aug. Horn. „Du wunderfüßes Kind“, für Tenor zum Concertvortrage, op. 17. Verlag von Klemm in Leipzig.

Wir fähren diese drei Sachen hier nur an, weil sie uns zur Durchsicht zugesandt wurden. Musikalisch wie poetisch völlig werthlos, wenn auch untereinander noch an Gewöhnlichkeit wetteifernd, sind sie für ein Publikum berechnet, dem die Interessen dieses Blattes so himmelweit fernliegen, daß es schon deshalb nicht der Mühe verlohnen würde, ihnen noch mehr Worte zu widmen.

Ferd. Podhorsky. „Ob ich dich liebe“? op. 1. Verlag von Joh. Hoffmann in Prag.

Viel Lärmen um Nichts, würde man hier kurz sagen können, wenn nicht ein op. 1 vorläge. Allein dieses und der Umstand, daß aus Nichts niemals Etwas wird, also auch aus einem elenden Texte kein gutes Lied, machen es zur Pflicht, weniger auf den Inhalt als auf die Form des Werkes zu sehen. Jenes würde in diesem Falle nicht besonders erfreulich ausfallen, denn die dargestellte Empfindung ist künstlerisch unwahr, weil überspannt und ungeregelt. Dies dagegen zeigt, daß der Componist aller Wahrscheinlichkeit nach ein Dilettant ist, dem es noch an technischer Fertigkeit fehlt. Seine Schreibart trägt deutliche Spuren eines noch ziemlich rohen musikalischen Naturalismus an sich. Wird er dies dereinst durch ernste Studien überwunden haben, dann wird es an der Zeit sein, seinen etwaigen Veröffentlichungen kritisch zu begegnen. Vorläufig kann man ihn nur vor leerer Phrasenhaftigkeit und hohlem Schwulst warnen und ihm rathen, sich eine gründliche technische Bildung und eine edlere Geschmacksrichtung anzueignen. Auch ist zu bemerken, im Fall er, wie es allerdings den Anschein hat, den Zukunftlern Concessionen zu machen geneigt sein sollte, daß auch in der Zukunftsmusik System ist und daß, um in ihr einigermaßen Farbe halten zu können, eine ganz bestimmte Dressur erfordert wird. —

Musik für Pianoforte zu vier Händen.

Robert Volkmann. 4. Quartett, op. 35 (E-moll), für Streichinstrumente, eingerichtet für das Pianoforte zu 4 Händen. Verlag von Gustav Heckenast in Pest. 1861.

S. B. Wir haben seinerzeit (in Nr. 2 und 3, Jahrg. I d. Bl.) über dieses Quartett und seine beiden Kameraden (G-dur und F-moll) eingehend referirt und können heute nur mit einigen, streng genommen nicht in die Rubrik „Recensionen“, sondern unter „Musikzustände“ gehörigen Bemerkungen darauf zurückkommen. Vorerst die Versicherung, daß uns das neuerliche Durchspielen aus dem vorliegenden Arrangement in unserer günstigen Meinung über Volkmann und speciell über dieses Quartett bestärkt hat. Von den beiden ersten in weiteren Kreisen bekannt gewordenen Werken unseres Componisten, einem Pianofortetrio in B-moll und einem Streichquartett in G-moll, hatte das erstere wegen seiner großen Düsterheit nicht allgemein durchdringen können, während das zweite durch seine geniale Conception und feinen lebendigen Schwung (vergl. Nr. 41, Jahrg. I d. Bl.) bei allen Vorurtheilsfreien lebhaften Anklang gefunden hatte. War es nun einerseits Gegeneingenommenheit, andererseits überspannte Erwartung, was der berechtigten Berücksichtigung seiner weiteren Produktionen in unseren Quartettzirkeln hinderlich war, wir halten es jedenfalls für höchst ungerecht und unkünstlerisch, daß ihm jenes Recht nicht eingeräumt wurde, welches man in viel unmotivirterer Weise Andern nur zu freigebig einräumte. Wo und wenn man einmal Novitäten zu bringen gesonnen und in der Lage ist, da verdient unserer vollsten Ueberzeugung nach Volkmann von den Lebenden als einer der Ersten berücksichtigt zu werden, wofern man als Diener der Kunst, nicht des launenhaften und nicht immer zurechnungsfähigen sogenannten „Publikums“ gelten will. Es muß ausdrücklich nochmals hervorgehoben werden, daß Volkmann gerade in seinem Opus 35 Wege eingeschlagen hat, die seinen Produktionen die Beinamen „verständlich“, „formgerecht“ erwerben müssen. — Das vorliegende E-moll-Quartett ist nicht allein in dieser vierhändigen Form allen Strebenden und echten Genuß Suchenden zu empfehlen, es erhebt auch lauten Anspruch darauf, öffentlich gehört zu werden. Ist es auch natürlich nicht mit seinem Beethoven'schen

Namensbruder in Vergleich zu stellen, so ist es doch ein den berechtigten Forderungen der Kunst und der Zeit größtentheils entsprechendes Musikwerk, dergleichen recht viele aufweisen zu können, unseren Tagen zur Ehre gereichen würde. Die Ueberraschung, den als einen dem Düsteren, zu Unheimlichen vollständig überliefersten Componisten betrachteten Volkmann hier als einen graziösen, weich elegischen, ja manchmal launigen wiederzufinden, darf nicht zu einer Geringschätzung verleiten, die sein Talent wahrlich nicht verdient. Wir erlauben uns im Interesse der Kunst und der Wahrheit Jene, die es angeht, mit aller der Entschiedenheit, die uns unsere Ueberzeugung eingiebt, hiermit ernstlich aufzufordern, zu thun, was ihre Pflicht ist. Denn wo solche Sachen übergangen werden, da gibt man den Schreiern über Vernachlässigung der Gegenwart die stärksten und berechtigtsten Waffen in die Hand.

Das Arrangement ist sehr spielbar, nicht überladen gesetzt, und giebt, soweit es dies als solches vermag, die Original-Wirkung getreu wieder.

Instruktives.

H. Panofka. Op. 85. 24 vocalises progressives etc. 2 cahiers. Winterthour. Rieter-Biedermann.

-d- Der Umschlag trägt den Kollektivtitel: Suite de l'Abécédaire vocal. Der Umfang dieser Vocalisen erstreckt sich über anderthalb Octaven. Zur Empfehlung des Werkes insinuirt sich der Herr Verfasser als „Auteur de l'art de chanter", und widmet die Uebungen allen Stimmen mit Ausnahme des Basses. Ueber den instructiven Werth dieser beiden Hefte läßt sich nicht viel Besonderes sagen. Die Stimme ist mit Geschick behandelt und wird mit besonderer Berücksichtigung des neuen Opernstyls durch das Studium dieser Vocalisen gepflegt und vorgebildet. Was die progressive Schwierigkeit betrifft, so ist der Faden des Planes nicht immer sicher zu erkennen. Nr. 5 ist z. B. eine schwierigere Aufgabe für die Stimme als manches der später folgenden Stücke. In dieser Hinsicht hängt freilich von der persönlichen Begabung des Zöglings viel ab und wir wollen mit dem Herrn „Auteur de l'art de chanter" nicht rechten. Doch können wir trotz unserer Anerkennung seiner Liebe, mit welcher er diese Stücke geschrieben hat, nicht einräumen, daß seine Gaben eine Lücke in dieser Gattung der Gesangsliteratur ausfüllten. Es gibt zahllose ähnliche Werke und manche derselben von unzweifelhaft höherem instruktiven und musikalischen Werth. Die seinigen schließen sich denen von Concone nach Charakter und Geschmacksrichtung zumeist an. Manche gleichen ihnen sogar zum Verwechseln. Wer daher dergleichen französische Arbeiten liebt und diejenigen von Concone nicht zur Hand hat, dem können wir ohne Bedenken dies vorliegende „Abc-Buch" das Herrn Panofka empfehlen. Wer dagegen Schüler deutschen und altitalischen Gesanges heranbilden will, möge lieber die Winter'sche Schule, die Vocalisen Minoja's, herausgegeben von Teschner und ähnliche dergleichen Werke dem Studium zu Grunde legen.

Dichtungen für Musik.

Peter Lohmann. Drei Operndichtungen. Leipzig, Verlag von C. Merseburger 1861.

-h- Der Bf. hat neulich ein kleines Schriftchen über R. Schumann's Faustmusik herausgegeben. Dort war er sich nicht recht klar, das Wesentliche überging er, gab einen großen Schwall von allgemeinen Betrachtungen, aus denen für die Sache nichts herauskam und machte den mißlichen Versuch zwischen den bekannten beiden Parteien Posto zu fassen. Hierbei fiel er noch in den Fehler beide zu tadeln, statt beiden um den Bart zu gehen. Konnte er durch das thatsächlich Gegebene sich keine Freunde erwerben, so mußte er sich dadurch unseres Erachtens sogar manchen Feind gemacht haben. Wir wünschten deßhalb, als uns das vorliegende Büchlein in die Hände kam, etwas zu finden, das uns den vorigen Eindruck verwischte. Dem war leider nicht so. Wir können in den drei Dichtungen nur ganz dilettantische, ohne Sperrungskunst, ohne prosodische Gewandtheit und ohne Naturwahrheit verfaßte Produkte eines von sich selbst etwas stark eingenommen Dranges erkennen, der etwas erreichen will, ohne das Feld aufgesucht zu haben, auf dem es erkämpft werden muß. Wir können der Herausgabe von Opernterten überhaupt nicht das Wort reden. Operntexte, nicht Dichtungen, sind keine Fragment-Artikel, die man kauft wie im Schwarzwalde die Uhrfedern. Sie sind auch nichts Fertiges und können deßhalb keinen Anspruch auf allgemeines Interesse machen. Will Jemand sich als Dichter zeigen, so schreibe er wirkliche Dichtungen nicht Opern-Dichtungen. Dann wird der Componist, der eine Oper schreiben will und sich von seinem Geiste angeheimelt fühlt, ihn schon von selbst aufsuchen. Sie werden ein Sujet auswählen, den Wirkungen der Musik gemäß das Szenarium entwerfen; das Metrum in jeder Nummer sinngemäß wählen, die Eintheilung derselben nach den Wirkungen feststellen, die der Componist sich zutraut, kurz, auf das Gewissenhafteste Schritt für Schritt, bis alles fertig ist, alles zusammen ausarbeiten. So wenigstens hat z. B. der vielverachtete Mozart es gehalten und mitten darin aufgehört, wenn er einsah, daß es nicht dazu angethan war, was Rechtes daraus zu machen. — Der prätensiösen Vorrede des Buches gedenken wir nicht. Aber selbst im Sinne der neudeutschen Zukunftsmusiker scheint uns hier ein Irrthum vorzuwalten. Das Kunstwerk der drei vereinigten Künste — dem Schlagwort zu Liebe ist die Decorationsmalerei ebenbürtig erklärt und unter die wirklichen Künste erhoben worden — bedeutet doch, daß die drei Künste gleichmäßig dazu beitragen sollen ein Ganzes zu bilden. Wie ist das aber möglich, wenn man ein solches schon hinstellt. Jetzt müssen ja die Musik und Decorationsmalerei die Rolle spielen, die man für die Dichtkunst nach dem Begriff „Oper" so erniedrigend fand. Im Wagner'schen Sinne muß der heutige Künstler Decorationsmaler, Dichter und Musiker — auf die Reihenfolge kommts nicht an — zugleich sein, oder müssen wenigstens drei solche Künstler ganz in einander aufgehen, ehe sie daran denken dürfen etwas zu schaffen. Der Verfasser steht auch hier wieder in der Mitte. Er wird sehen, was das für Früchte trägt.

Ein ungedruckter Brief F. Mendelssohn's.

Dieser Brief, uns von Freundeshand mitgetheilt, bezieht sich auf einen Musiker, der, zuerst für den Kaufmannsstand bestimmt, sich im Jahr 1841 der künstlerischen Laufbahn zuwendete, und sich deßhalb nach Leipzig begab. Ein Verwandter desselben schrieb, um sich natürlicher Besorgnisse zu entledigen an Mendelssohn, und bat ihn um sein Urtheil und seine Meinung.

Aus der vorliegenden Antwort wird man abermals bestätigt finden, welche Bereitwilligkeit M. zeigte, wo es sich um das Wohl eines Strebenden handelte, und wie rein seine Kunstansichten waren:

Leipzig, den 30. Januar 1841.

Ew. Hochwürden

geehrtem Schreiben zufolge habe ich mir eine genauere Kenntniß vom Talent des Herrn N. N. zu verschaffen gesucht, und Ihnen meine aufrichtige Meinung darüber mitzutheilen, ist der Zweck dieser Zeilen. Ihre Frage und Befürchtung, ob am Ende nur ein ordinärer Clavierspieler in ihm stecke, in welchem Falle allerdings das Ergreifen eines andern Berufes je eher je lieber wünschenswerth gewesen wäre, sowohl um seiner selbst als seines Vaters und seiner Angehörigen willen, konnte ich gleich nach den ersten Stücken, die er mir vorspielte, aufs Entschiedenste zu seinen Gunsten beantworten, und meine Ansicht hat sich durch Alles, was ich von ihm weiter hörte, noch mehr bestätigt. Er spielt nämlich mit sehr feinem ächt musikalischem Gefühl, mit durchaus richtigem angenehmem Vortrag, so daß ich ihm mit wahrem Vergnügen zuhörte, und es geht aus seinem Spiele klar hervor, daß er die Musik wahrhaft zu empfinden und wiederzugeben im Stande ist.

Daß er also zu den gewöhnlichen oder mittelmäßigen Spielern jetzt noch gehöre, kann ich mit Aufrichtigkeit verneinen; die Zahl solcher richtig fühlenden und mit Ausdruck und Seele spielenden Musiker ist nicht so groß, als daß man nicht einen, der diese wichtigen Eigenschaften besitzt, zu den besseren zu rechnen hätte. Zudem ist auch das innewohnende und wiedergegebene Gefühl der beste Bürge, daß sein Streben ein durchaus ehrenwerthes und zu lobendes in der Kunst sei, und daß er in keinem andern Fache sich glücklich, ja nur behaglich fühlen werde — wenigstens leidet eine so lebhafte Empfindung für die Kunst nur selten die fortgesetzte Beschäftigung mit anderen Gegenständen. Seine neueste Composition, ein Quintett, zeugte gleichfalls von diesem ernsten, richtigen Streben, von musikalischer Erkenntniß und Anlage. Freilich ist in der Fertigkeit, sowohl des Spielens als des Schreibens, noch Manches zu wünschen übrig; in Beidem zeigt sich eine gewisse Steifheit, die, wie mir scheint, davon herrührt, daß er sich erst in späteren Jahren, nicht gleich als Kind, mit Musik beschäftigt haben mag; und jedenfalls wäre diese Steifheit in Beidem zu überwinden, ehe er darin etwas öffentlich Durchgreifendes, dem sogenannten Publikum Zusagendes, Epochemachendes leisten wird. Aber wo eben das wahre Gefühl ist, verbunden mit der Fähigkeit es wiederzugeben, da ist die große und einzige Hauptsache, aus der alles Andere fließt, da ist der wahre innere Beruf vorhanden, und da ist's Pflicht eines Jeden, nach Kräften die äußeren Hindernisse hinwegzuräumen, die sich der weiteren Ausbildung entgegenstellen mögen. Dies in Hinsicht auf Herrn N. N. zu bewirken, so viel ich vermag, halte ich demnach Ihnen gegenüber für meine Schuldigkeit; möchte es Ihnen bei seinem Vater gelingen, es in größerer und wichtigerer Beziehung auch zu thun.

Fragte es sich nun aber, ob er eben eine solche, dem Publikum zusagende, Epoche machende Erscheinung sein werde, wie bald er sie sein werde, durch welche Mittel und Wege, ob ihn seine Kunst reich und äußerlich angesehen machen könne — so gestehe ich Ihnen, daß ich diese Fragen nicht beantworten kann, ja daß mir ihre Beantwortung jederzeit unklug und voreilig erscheint. Die glänzendsten Persönlichkeiten sind verschwunden, die unscheinbarsten sind unsterblich in unserer Kunst geworden, und der Grund davon war und blieb jener wahre, überzeugende, innewohnende Beruf. Nach Diesem allein sollte also gefragt und geantwortet werden; er allein bedingt (zwar nicht den Ruhm und die Ehre) aber das Glück und die innere Ruhe. Daß Herr N. N. die beiden letzteren in der Kunst, und, wie ich glaube, nur durch die Kunst zu erreichen im Stande sei, daß sein seines wahres Gefühl dafür am sichersten bürge, davon bin ich überzeugt, und daß ihm bei fortgesetztee Anstrengung auch die beiden ersteren nicht ausbleiben mögen, damit er seinen Angehörigen Freude und Zufriedenheit bereite, ist mein herzlicher Wunsch.

Mit vollkommener Hochachtung

Ew. Hochwürden ergebenster

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Die deutschen Componisten St. Petersburgs.

P. Das Gute blüht oft auf verborgenen Pfaden, weniger gekannt und verlangt von der großen Welt, die es vorzieht, den breitgetretenen Weg des Schaalen, Gewöhnlichen einherzuwandeln und hier momentanes Ergötzen für ihre ephemere Muße zu finden. So auch wirkt, unbeachtet von ihr, mancher deutsche Musensohn in ärmlicher Behausung nur für seine geliebten Classiker, die ihm in seinem Schaffen vorschweben und begeistern. Und die Kritik? Ihre Pflicht wäre es, das verborgene Verdienst an das Tageslicht zu ziehen, dem schaffenden Künstler Lohn und Aufmunterung zu vermitteln, für sein Recht nöthigenfalls ritterlich einzustehen. Statt dessen gerirt sie sich mehr und mehr als Parteidame, sucht für Lohn; lobt, was ihren einseitigen, oft verschrobenen Principien fröhnt, und beglustigt die Welt auf Kosten der Kunst und der Künstler mit Anekdoten und Witzen. Auch in St. Petersburg lebten und leben Leute, die verdienten hinter den Bergen bekannt zu werden. Bollweiler schrieb hier echte Meisterwerke, vollendet in Geist, Form, und technischer Ausführung. Sein Claviercuartett, seine Cello-Sonate, seine Sinfonie, seine vierhändige Sonate verdienten den besten ihrer Art angereiht zu werden; und dennoch haben sich für diese werthvollen Manuscripte noch keine Verleger gefunden! — Gegenwärtig besitzt Petersburg von deutsch gebornen, geschulten und gesinnten, vorzüglichen Componisten, d. h. solchen die sich höheren Styls versuchen und nicht vorwiegend als Virtuosen für ihr Instrument schreiben: Th. Berthold, C. Decker, H. Stiehl, F. Vogt und Wilm, der Letztere ein echt kontemplativer Kopf, schreibt fleißig Werke der Kammermusik für sich und einen kleinen Kreis Kunstverständiger. — Mehr wußte sich Stiehl mit seinen frischen, graziösen, kunstfertigen Werken bekannt zu machen. Eigentlichen Ruf erlangte er aber kürzlich vom Auslande her, wo eine Sonate für Piano und Cello (bei Schott verlegt) in einer Preis-Concurrenz den Sieg davon trug. Ein Glück für ihn, daß ein Lachner und ein Moscheles, und nicht die Partisane der Weimar'schen Muse seine Richter waren. Minder vortheilhaft gastirte vor einiger Zeit C. Decker in Berlin; die dortige Kritik warf seinen Werken Trockenheit vor. Ob dieser Vorwurf nicht mehr seinem eigenen Vortrage als der Composition gelten soll? — Wir hörten von ihm in Petersburg eine Sinfonie, eine Pianofantasie mit Orchester, ein Quartett, mehrere Salonstücke, denen man Begabung, Geschick und Schule in ungewöhnlichem Grade zugestehen muß und jedenfalls fertiger zu nennen sind, als die Arbeiten manches Ausposaunten, an dem der eigene Vortrag das eigentlich Geniale ist. F. Vogt, der vierte in unserer Aufzeichnung, schwankt in seinen Werken zwischen Modernem und Antikem gleichsam zwischen Ephemerem und Classischem. Er schreibt Fugen, Quartette, Oratorien in guter, mehr überlieferter, als eigener Art; dann auch Walzer, Galopps, Romanzen, die aber weder Pikantes noch Poetisches enthalten. Ungleich reiner, konsequenter, stylgemäßer ist Th. Berthold, Pianolehrer am Kaiserl. Dameninstitute, Organist und Musikdirektor an der Annenkirche. Seit einer Reihe von Jahren in Petersburg ansäßig (früher in Charkoff) widmet er sich vorzugsweise dem hier sehr vernachläßigten Cultus der Kirchenmusik. Gleichsam aus eigenen Mitteln hat er einen Kirchen-Chor geschaffen, ihn fleißig eingeübt und mit ihm in mehreren öffentlichen Aufführungen, worunter die einer eigenen Messe, Bewunderungswerthes geleistet. Von geistlicher Musik eigener Composition hörten wir auch im vorigen Winter eine im Bach'schen Geist und Styl geschriebene Cantate, eine wahrhaft kunstvolle Arbeit. Gegenwärtig arbeitet Berthold an einem Oratorium, wozu er selbst den Text verfaßt. Im Kammer- und Concertstyl kennen wir ein meisterhaft gearbeitetes Claviercuartett, mehrere Ouvertüren, davon die eine über die russische Volkshymne sehr bekannt geworden; mehrere Salonstücke für Piano und Vokal-Quartette (bei Schubert verlegt). Als Orgelspieler ein Schüler von Johann Schneider, siegte Berthold vor einigen Jahren in einer Concurrenz über acht andere Organisten; obgleich das Glück, die Stelle zu erhalten, ihr nicht begünstigte, sondern die Braut durch fürsprechende Vermittler ein Anderer heimführte. Und somit finden wir sein Wirken nach allen Richtungen höherer Tonkunst gleich achtenswerth und erfolgreich. Die echte deutsche Musik durchdringt und beseelt seine Werke und sein Wirken.

Locales.

Fr. Schubert's Singspiel: „Die Verschworenen, oder der häusliche Krieg" im Opernetheater.

S. B. Endlich nach monatelangem Harren ist dieses reizende Stück in unserem Hofoperntheater über die Szene gegangen. Zur

Ergänzung unseres Berichts über die concertweise Aufführung im März d. J. (Nr. 10 d. Bl.) haben wir für heute nur Weniges beizufügen. Vor Allem das, daß die szenische Darstellung alle Besorgnisse niedergeschlagen hat, als ob das Werk wegen seiner schönen Musik und seines unbedeutenden Libretto sich im Concertsaal besser ausnehmen werde, als im Theater. Im Gegentheil: Gewisse Schwachheiten des Sujets und der Sprache schwanden in Folge lebendiger Darstellung, oder man nahm sie wenigstens leicht hin.

Die Gattung, in der das Textbuch gehört, nämlich das Lustspiel, gestattet Manches, was in der opera seria nicht am Platz wäre, und was man im Concertsaal, mit dem Textbuch in der Hand, übel vermerkt. Genug: die Oper hatte einen vollständigen Erfolg; der musikalische Theil des Auditoriums erquickte sich an er überaus köstlichen Musik, und für den Janhagel ist durch die komischen Szenen, die derbe Sprache, die Vermummungen u. dgl. bestens gesorgt.

Wie heiter und graziös ist doch diese Musik, die ohne Tanzrhythmen das blühendste Leben versinnlicht, nirgends an den Geschmack des Pöbels appellirt, und doch so sehr „gefällt"!

Mit einem Wort, wir haben ein populäres echt deutsches Singspiel vor uns, in musikalischer Hinsicht den Anforderungen der Zeit entsprechend, ohne Spur von Zopf, und man kann nur beklagen, daß Schubert nicht mehr auch in dieser Art geschrieben hat.

Um die Ausführung des Ganzen hat sich Herr Capellmeister Dessoff ein bleibendes Verdienst erworben. Es klappte schon bei der ersten Vorstellung Alles recht präcis zusammen, und die Tempi waren uns im Allgemeinen zusagend. Genauere Kenner der Partitur fanden Manches zu schnell, vielleicht weniger aus ästhetischen Gründen, als weil sie sich's anders gedacht hatten. Die Bühne verträgt eben wegen des deutlichen Klanges schnellere Tempi als der Concertsaal. — Fräulein Hoffmann sang und spielte die Gräfin recht nett, Fräulein Krauß konnte sich in die einfache Parthie der Helene nicht finden, auch klingt ihre Stimme krank und angegriffen. Herr Mayerhofer war als Graf ganz trefflich, die Herren Erl und Walter für ihre Parthien nicht zugenblich genug. Ueberraschend wirkten die Doppelchöre der Ritter und Edelfrauen durch Präcision und richtige Pointirung. —

Wir bemerken schließlich, daß die Firma Spina in Wien bereits einen Clavierauszug des „häuslichen Kriegs" vorbereitet.

Zeitungsschau.

A. Schindler's Mittheilungen über den musikalischen Nachlaß Beethoven's, von welchen wir kürzlich Erwähnung gethan haben, bestehen in gedrängtester Kürze in Folgendem:

Zu Anfang lesen wir, daß Schindler seiner vorgerückten Lebensjahre wegen den geschichtlichen Hergang dieser Angelegenheit der Oeffentlichkeit nicht länger vorenthalten zu sollen glaubt, um so mehr als nur noch einige jener Männer, die um die Sache wissen, unter den Lebenden wandeln, während A. von Humboldt und Prof. Dehn, Custos in der Berliner königl. Bibliothek, welche zunächst dabei im Spiele waren, seitdem hinübergegangen sind. Schindler theilt nun mit, daß er unter den handschriftlichen Bestandtheilen dieses Nachlasses die Partitur der Oper Fidelio in ursprünglicher Gestaltung weniger als sein Eigenthum, als ein von dem Schöpfer des Werkes der Kunstwelt bestimmtes Vermächtniß betrachtet habe, und daß er sich in der Verfügung darüber beschränkt gefühlt. Die übrigen Originale waren „lauter Geschenke", die ihm Beethoven im Verlauf der vielen Jahre ihres Zusammenseins „als gelegentliche Beweise seiner Dankbarkeit für geleistete Dienste und Aufopferungen mancher Art eingehändigt hatte." Die Richtigkeit dieser Angabe sucht Schindler dadurch gegen alle Zweifel zu schützen, daß er sagt, Beethoven habe auf seine Autographe keinen Werth gelegt. „Wäre dem nicht so, dann würden sich wohl Bruder und Neffe Beethoven's deren Gesinnungen allgemein bekannt sind, gegen mich erhoben haben; Ersterer starb 1847. der Andere 1858."

Im Jahre 1842 hatte Schindler die Bekanntschaft mit Dehn gemacht, welcher dreistlich den Wunsch aussprach, die Beethoven'schen Autographe für die Berliner Bibliothek zu erwerben, dann in Betreff seiner musikalischen Zeitschrift „Cäcilia" mit Sch. in nähere Beziehung zu kommen trachtete und sogar 1843 etwas fallen ließ von einer Stelle als Director der königlichen Musikschule, für welche er Schindler als den rechten Mann bezeichnet. „Die Neugierde zumeist, die königliche Musikschule kennen zu lernen" ließ Schindler nicht lange säumen, sich von Aachen, seinem damaligen Aufenthalt, nach Berlin zu begeben. Nun begann eine pikante Geschichte, in der Minister Graf Arnim-Boytzenburg, A. v. Humboldt, Dehn, und einige nicht genannte Persönlichkeiten die Hauptrolle spielen. Humboldt konnte gegen gewisse Einflüsse bei Hof mit seiner Unterstützung des Schindlerschen Plans wegen der Beethoven'schen Autographe nicht aufkommen, obgleich Dehn einen sehr günstigen (im Wesentlichen mitgetheilten), amtlichen Bericht über den Kunstwerth der vorzüglichen Theile des Nachlasses abgefaßt hatte. Die Antwort lautete ablehnend, „wegen des hohen Preises." Auch aus der Direktorstelle wurde nichts, und eine zweite auf den Nachlaß bezügliche Eingabe ward abermals „mit Bedauern" abgelehnt. Ein merkwürdiges Schlaglicht fällt nun auf Dehn's Charakter dadurch, daß derselbe eine directe Gegenwirkung Felix Mendelssohn in die Schuhe schieben will, da es sich doch später herausstellt, daß Dehn selbst trotz seines amtlichen günstigen Berichts, sich später gegen Jedermann „in despectirlicher Weise über die Erwerbung des Nachlasses auszulassen pflegte, das Ganze für Schund erklärte" u. s. w. Schindler zog also „zwar um 700 Thlr. ärmer, dafür aber um eine große Summe von Erfahrungen reicher" von Berlin ab und ging nach Aachen zurück.

Der zweite und dritte Theil der Geschichte spielt 2 Jahre später, und zwar bei Veranlassung der Beethovenfeier in Bonn. Der Londauer Musiker Charles Neate eröffnet Schindler nach Durchsicht des Beethoven'schen Nachlasses, daß er vom Directorium des British Museum ersandt sei, um einen Bericht über alles Vorhandene zu erstatten, und sich in Unterhandlungen wegen des Ankaufs einzulassen. Da brachte plötzlich die Kölnische Zeitung die amtliche Anzeige, daß der König von Preußen den Nachlaß erworben habe; so überrascht Schindler hierüber war, so gab er doch nachträglich seine Zustimmung, obgleich „die königliche Entschließung über den Punkt des von den Berliner Fachmännern festgestellten Werthes dieses Kunstschatzes ziemlich abweichend lautete." Einen Theil desselben, Documente u. s. w. behielt Sch. als sein Eigenthum mit Genehmigung des Käufers zurück. — Zuletzt giebt Sch. noch Aufschlüsse über Dehn wegen der „Cäcilia." Sch. hatte die Richtung dieses Blattes angefochten, und verlangte von Dehn, „daß zunächst mit Bekämpfung des vielköpfigen Ungethümes, Virtuosenthum genannt, begonnen werden solle." — „Die Verblüffungen über jene frechen Ausschreitungen, von den Fürsten mit hohen Ordens-Decorationen, von Universitäten mit dem Doctor-Diplom sanctionirt, hatte sogar die Urtheilskraft der Tüchtigsten gelähmt. Leider hatte auch Dehn das Gleichgewicht verloren, und war zu den verzückten Bewunderern des Virtuosenthums übergegangen. Ein kurz zuvor intimer Verkehr mit Herrn Fr. Liszt während dessen längerem Aufenthalt in Berlin soll diese Umwandlung der Gesinnung bewirkt haben. (Eine ähnliche Umwandlung ist bald darauf in Bezug auf Meyerbeer's Musik erfolgt, deren kräftigster Gegner Dehn gewesen.) Ein Vergleich zwischen uns gehörte sonach ebenfalls zu dem Unmöglichen" u. s. w.

Man muß Herrn Schindler für diese Mittheilungen um so mehr Dank wissen, als sie im Ganzen, wenn auch vielleicht ein bischen einseitig gefärbt, doch ganz wahrheitsgemäß erscheinen.

Nachrichten.

Der berühmte Sänger Stockhausen soll eben im Begriff stehen im Elsaß eine Orchesterconcert-Unternehmung zu begründen und bereits Proben halten. Diese Concerte werden in den Monaten Januar bis März stattfinden. Die übrige Zeit soll St. wie bisher zu Reisen zu verwenden gesonnen sein.

In Stockholm starb der frühere Hofcapellmeister J. Fr. Beerwald.

Die achte und neunte Lieferung der deutschen Händelgesellschaft ist erschienen, und enthält: „Theodora" und „Passion nach dem Evangelisten Johannes."

Herr Musikdirektor Dr. M. Hauptmann in Leipzig hat vom König von Hannover den Guelphenorden erhalten.

Die Berliner Singakademie bringt in der bevorstehenden Saison folgende Werke zur Aufführung: S. Bach's H-moll-Messe, Haydn's Schöpfung, M. Blumner's „Abraham", und Händel's Salomon.

Nach Berichten aus Königsberg wurde daselbst bei Gelegenheit der Krönungsfeierlichkeiten ein Hofconcert veranstaltet, zu welchem 2000 Einladungskarten ausgegeben waren. Man führte blos klassische, und nur deutsche Musik auf, nämlich Stücke von Händel (das Dettinger Tedeum), Gluck (große Scene des 2. Akts, Frau Jachmann-Wagner), Mozart (Ave verum), und Mendelssohn. Die königliche Capelle mit dem Concertmeister Herrn L. Ganz und dem Capellmeister Herrn W. Taubert waren von Berlin dahin beordert worden, und der letztere dirigirte statt des krank gewordenen Meyerbeer.

Die Nrh. Mztg. schreibt aus Mainz. Am 13. d. B. gab Herr Capellmeister Lux in unserer herrlichen Stephanskirche vor einem Auditorium von wenigstens 2'00 Menschen ein Orgel-Concert. Da die Einnahme einem kirchlichen Zwecke galt, so hatte der Kirchen-Vorstand keinen Anstand genommen, die Kirche hierzu zur Verfügung zu stellen. Herr Lux spielte mit seiner bekannten Virtuosität auf der von Dreymann hier gebauten Orgel ein Präludium und Fuge von Bach, eine Fuge seiner eigenen Compostion und drei von ihm componirte Phantasieen über eine Romanze vom Herzog von Coburg, über das Gebet aus dem Freischütz und über O sanctissima. Wie wir vernehmen, sollen diese drei Phantasieen, welche auf seiner Kunstreise in Belgien schon mit so vielem Beifall aufgenommen wurden, demnächst im Verlag von B. Schott's Söhnen erscheinen. — Unterstützt wurde das Concert vom Vereine für Kirchenmusik durch den gelungenen Vortrag des Ave Maria von Arcadelt († 1570), zwei Gesängen aus Schneider's „Weltgericht" und Haydn's Motette: „Des Staubes eitle Sorgen."

Die Bach-Orgel zu Arnstadt. Unsere Leser werden sich des Aufrufs von H. B. Stade, Stadt-Cantor und Organist in Arnstadt, vom 10. Jänner d. J. erinnern, betreffend die Herstellung der Orgel, die J. S. Bach von 1703 bis 1707 gespielt, während welcher Zeit die 300 Choräle zum Freilinghausen'schen Gesangbuche entstanden sind. Die darin versprochene Lithographie der Orgel und ein Facsimile von J. S. Bach's Handschrift, Beides sauber ausgeführt, sind jetzt erschienen und gegen portofreie Einsendung eines beliebigen Beitrags zu obigem Zwecke von Herrn Stade zu beziehen. Zugleich „wird beabsichtigt, an der Orgel eine Gedenktafel mit den Namen aller Betheiligten und im Stadt-Archiv ein Bach-Album mit compositionellen oder poetischen kurzgefaßten Beiträgen (um deren Mittheilung gebeten wird) niederzulegen."

Wien.

Die Neue Zeitschrift für Musik brachte kürzlich folgende Notiz: „Professor Sulzer am Wiener Conservatorium arbeitet an einer Oper, zu welcher ihm Rosenthal den Text geschrieben." Diese Nachricht ist dahin zu berichtigen, daß es am Wiener Conservatorium keinen „Professor Sulzer" giebt.

Der hiesigen Musikfreunden durch einen geistreich componirten Chor „Irrwischfang" sehr vortheilhaft bekannt gewordene Tonsetzer und Gesanglehrer C. P. Grädener übersiedelt Anfangs November von Hamburg hierher, und beabsichtigt sich in obiger zweiten Eigenschaft eine Stellung zu gründen. Bei dem nicht unbedeutenden Ueberfluß an Mangel guter und namentlich gebildeter, also hauptsächlich für deutsche Musik wirkender Gesanglehrer in Wien, hoffen wir, daß sich ihm bald die Wege ebnen werden, und empfehlen ihn einstweilen Allen, die ernstliche Gesangsstudien machen wollen.

Am 1. November Mittags findet im Salon des Herrn Böhendorfer ein Concert „zum Besten einer armen Familie" unter Mitwirkung der renommirtesten Musiker statt, worin ein bisher unbekanntes Manuscript-Adagio und Rondo von Fr. Schubert die Schlußnummer bildet.

Unser Mitarbeiter Herr Carl van Bruyck hat sich kürzlich vermählt, aber nicht, wie ihr einigen Zeitungen stand, mit einer Tochter des Herrn Superintendent Franz, sondern mit der Tochter des früheren Predigers an der reformirten Kirche Dr. Ernst.

(Engel) Die historischen Concerte des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde finden am 19. und 26. Jänner 1862 um 5 Uhr Nachmittags im Musikvereinssaale statt. Die Leitung besorgen die beiden artistischen Direktoren Jos. Hellmesberger und Joh. Herbeck. Aus dem Programm entnehmen wir: Vocalstücke von Palestrina, Vittorio, Lotti, Isaac, Tecard, Orlando Lasso, Pretorius, Schütz; Clavierstücke von: Chambenniére, Couperin, Scarlatti, Rameau, Sebast. Bach, Wilh. Friedemann Bach, Joh. Christian Bach, Emanuel Bach; Instrumentalstücke von: Corelli, Seb. Bach, Händel, Bocherini.

Berichtigungen:

S. B. In der letzten Nummer ist uns (Seite 331, Zeile 10 der Recension) ein sonderbarer lapsus calami begegnet. Unsere geneigten Leser werden es zwar begreiflich finden, daß wir uns seit unseren Schuljahren mehr mit Musik und den Eigenheiten und Gewohnheiten von allerhand zweibeinigen kuriosen Käuzen beschäftigt haben als mit denen vier- und mehrbeinger Bestien; indessen dürften sie denn doch mit Recht verlaugen, daß wir wissen, was ein Ichneumon und was ein — Chamäleon ist. In der That begreifen wir selbst um so weniger, wie uns eine „Ichneumonnatur" in die Feder schlüpfen konnte, als wir in unserem Leben zwar ziemlich viel mit farbewechselnden Leuten, glücklicherweise aber nichts mit solchen zu thun gehabt haben, welche Anderen die von ihnen gelegten — Eier wegfressen, und der Ausdruck „Chamäleonnatur" von uns selbst schon unzählige Male gebraucht worden ist. — Herrn Köhler also sprechen mir hiermit feierlichst von dem ihm ohne Absicht gemachten Vorwurf frei, auf nähre er sich diebischer Weise von Krokodil- oder andern Eiern. —

In derselben Recension Seite 332, Spalte 1, Zeile 15 und 16 von unten ist zu lesen: dann versuche man Stat mit ihrer u. s. w. so mag ein solches Experimentiren dem Lehrer selbst nützlich sein. u. s. w.

Vollständiges Verzeichniß der in dem Artikel „Zur Geschichte der Orchesterinstrumente" von E. Nottebohm vorhandenen Druckfehler (zum Theil durch Schreibfehler veranlaßt): Seite 265, Spalte 2, Zeile 16 von oben lies: Quartsätze statt Quartsätze. Seite 267, Spalte 2, Zeile 20 von oben: eng statt weit. Seite 275, Spalte 1, Zeile 13 von unten: gewählt statt gesteckt. Seite 282, Spalte 2, Zeile 10 von oben: eine so eingerichtete statt: die in C-dur eingerichtete.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 44. Wien, 2. November 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Witwe.** **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silberge. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Zwei theoretische Capitel. II. (Schluß.) — Aphoristisches zu R. Wagner's „Brief an einen französischen Freund." — Fünf Arien von S. Bach, bearbeitet von W. Rust. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Musikalienanzeiger.

Zwei theoretische Capitel.

1. Ueber einen wesentlichen Unterschied der periodischen Structur.
2. Die Grenzgebiete der Melodie und Harmonie.

(Schluß.)

II.

S. B. Wir haben schon bei früheren Gelegenheiten angedeutet, daß viele musikalische Bildungen, die man mit Unrecht unter den Begriff der Harmonie stellt, weit besser unter den: „mehrfacher Melodie" gestellt würden, wodurch die harmonischen Principien in ihrer Reinheit bewahrt und so Manches eine sehr einfache Lösung finden würde, worüber die Theoretiker sich nur deßhalb unnöthig den Kopf zerbrechen, oder irre gehen, weil sie eben die Sache unter einem falschen Gesichtspunkt betrachten und auffassen. Das harmonische Gesetz ist so einfach und an wichtigen Punkten des Satzes so zwingender Natur, daß sich dagegen gar nicht aufkommen läßt. Ihm ordnet sich selbst das freieste melodische Leben und Weben unter; für den Kundigen ist es der ordnende Geist, der, wenn auch verhüllt durch das Ganze eines Musikstücks schreitend, keine Verletzung seines Ansehens duldet, zwar das bewegliche Volk der Stimmen gewähren, ihm hinlängliche Freiheit läßt, — aber an gewissen Hauptpunkten sein Recht unabwendbar geltend macht. Dieses harmonische Gesetz nennt man „das Fundament" (im weiteren Sinne; im engeren heißt Fundament der eigentliche Grund- und Stammton eines Akkords). Wer es kennt, oder auch nur seine Wirkung fühlt, der geht ruhigen Schrittes durch die verwickeltsten Labyrinthe einer Bach'schen Fuge, und selbst die scheinbare Verworrenheit Schumann'scher Musik klärt sich ihm (wenigstens nach dieser harmonischen Seite hin) auf. Man muß es aber im Ganzen begreifen, nicht im Einzelnen suchen, sonst kann man daran irre werden. Gehen wir auf die Fundamentallehre etwas näher ein, so muß zunächst bemerkt werden, daß sie nicht allein auf der Praxis aller Musik, seitdem unsere jetzigen Dur- und Molltonarten die Herrschaft errungen haben, sondern zugleich auf den natürlichsten in die Augen springendsten Verhältnissen innerhalb einer Tonart beruht, namentlich auf dem Unterschied, der sich bei der oberflächlichsten Betrachtung zwischen den sieben Stammakkorden ergiebt. Sie beschäftigt sich mit der Untersuchung der einzelnen Schritte und folgert freilich mehr aus der Erfahrung und der sinnlichen Wirkung, als aus wissenschaftlichen Gründen: was gut, was schlecht ist. Mit der wissenschaftlichen Begründung sieht es aber trotz Hauptmann immer noch etwas bedenklich aus. Philosophische Formeln mögen auf Manches passen, ob aber auch auf die Musik, die durch das Ohr empfangen wird, ist eine Frage, die nicht sofort bejaht werden kann. Thatsache und nicht zu verschweigen ist, daß gelehrte und zugleich musikalische Physiologen über solche Versuche lächeln und nur von einer ganz aufklärenden genauen Untersuchung des Ohrs eine Begründung musikalischer Gesetze erwarten *). Wir geben also zu, daß die Fundamentallehre sich bloß auf Erfahrung und Wirkung stützt; doch ist das nicht wenig und hat sogar in manchen Dingen mehr für sich, als eine von einem abstracten Princip ausgehende Wissenschaft. — Aus den auf solche Weise vorgenommenen Untersuchungen zieht also diese Lehre folgende Hauptsätze, die sie im Verlauf der gesammten übrigen Lehre festhält und durchführt: Es gibt vier selbständige Fortschreitungen des Fundaments, der Wirkung und Anwendbarkeit nach geordnet folgende: 1. Quartaufwärts (z. B. C — F), 2. Terzabwärts (z. B. C — A), 3. Quintaufwärts, 4. Terzaufwärts. 1. ist unbeschränkt von jeder Stufe aus gut, zugleich kraftvoll, natürlich, und läßt die Anwendung jeder Dissonanz zu. 2. Ebenfalls unbeschränkt, minder kraftvoll, aber natürlich, und läßt ebenfalls alle Dissonanzen zu. 3. ist beschränkt auf die reinen oder doch als rein geltenden Akkorde (1. 2. 3. 4. 5. 6. Stufe in Dur), kraftvoll, natürlich, schließt aber den Gebrauch der vorbereiteten Dissonanzen aus. 4. ist beschränkt wie 3., kraftlos, nicht gerade unnatürlich, aber stockend, und schließt die Dissonanzen aus wie 3. — Die stufenweise Bewegung des Fundaments ist eine combinirte nicht selbständige, weil unvermittelte. Z. B. Die Fortschreitung C—D ist combinirt oder zusammengezogen aus C—A—D (Nr. 2 und 1 oben), die Fortschreitung D — C ist combinirt aus D—G—C. Die Natur des zwischenliegenden, übersprungenen Akkords bestimmt die Stimmführung, mitunter überhaupt die Möglichkeit und richtige Wirkung. Z. B. E—F ist besser als F—E, weil dort der C-Akkord, hier der H-Akkord übersprungen ist u. s. w. Dieses Secundaufwärts und Secundabwärts ist somit einigermaßen beschränkt, namentlich das zweite nicht immer gut in Stammakkorden auszuführen, sonst aber sehr kraftvoll, sogar manchmal grell, daher auch nicht so natürlich wie die obigen vier, und in Betreff der Dissonanzen schließt das Secundabwärtsgehn den Gebrauch vorbereiteter Dissonanzen aus. Ferner ist zu den Grundsätzen der Fundamentallehre zu rechnen, daß der Dreiklang der 7. Stufe seiner verminderten Quinte wegen einestheils beschränkt ist, anderntheils wegen seiner Aehnlichkeit mit dem Dominantseptakkord auch wieder frei gebraucht wird, sobald er als solcher angesehen werden kann. Aus akustischen Gründen klingt E—H, und C—H wie E—G und C—G.

Wir können hier auf die Consequenzen dieses Grundgesetzes nicht noch näher eingehen, jeder denkende Musiker wird aber aus obigen kurzen Andeutungen erkennen, daß darin System ist, und daß dieses der wirklichen Musik, namentlich aber der

*) Man spricht in diesen Kreisen viel von den Bemühungen und bereits gewonnenen wichtigen Resultaten des durch seine gründlichen und für die Heilkunde von großen praktischen Erfolgen begleitenden Forschungen berühmt gewordenen Dr. Helmholtz. Freilich wird es noch geraume Zeit brauchen, bis die Sache für den Musiker verständlich wird.

Bach'schen Harmonik entspricht, welche die Grundlage aller neueren ist.

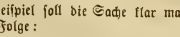
Der Componist nun aber denkt natürlich während des Schaffens nicht an das Fundament; es ist ihm zur inneren Natur geworden, auf die er sich verlassen kann; er hat andere Dinge im Auge und bewegt sich melodisch so frei wie der Vogel oder Schmetterling in der Luft; so frei und so — unfrei, denn auch der Vogel kann nicht über gewisse Grenzen seiner Existenz hinaus. Er erfindet Melodien und Gänge, führt dieselben auf allerlei Art aus oder weiter, umgibt sie mit anderen Stimmen, die sich bald melodisch genauer (in Parallelgängen) anschließen, bald in lebhafteren Gegensatz treten (Contrapunkt) und in dieses Anschließen oder Gegenübertreten auch noch andere Stimmen hineinziehen, so daß bald alle Stimmen einig scheinen, bald eine gegen mehrere, oder mehrere gegen mehrere in Opposition treten.

Die Harmonie ist demnach eine doppelte, entweder eine natürliche Grundharmonie, oder eine zufällige aus der Stimmführung entstehende, und die letztere ist es mit ihren einfachen, Doppel- und dreifachen Durchgängen, einfachen und doppelten Verzögerungen und Vorausnahmen, mit der wir es hier zu thun haben; es ist melodische Harmonie, oder harmonische Melodie, — Grenzgebiet der beiden getrennten Faktoren, Durchgangsharmonie.

So wenig dies für den praktischen Musiker etwas Neues ist, so wird doch von neuern Theoretikern darüber hinweggesehen, und man negirt einerseits die natürlichen Gesetze der Harmoniefolge, andererseits stellt man statt der guten alten neue Regeln auf, die nur geeignet sind, das Maß der Confusion voll zu machen. Man untersucht und benennt womöglich die Akkorde von Glied zu Glied, anstatt die Sache im Ganzen zu betrachten.

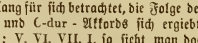
Gehen wir hierauf näher ein. Bekanntlich eignen sich die sogenannten unvollkommenen Consonanzen (Terzen und Sexten) zur Fortschreitung in gerader Bewegung am entschiedensten. Octavengänge gelten als Verdoppelung der Melodie, die am unrechten Platz und ohne vernünftige Absicht gebraucht, von schlechter Wirkung ist. In Quinten kann man zwei melodische Stimmen nicht fortlaufen lassen, es sei denn daß es sich blos um eine einzelne Folge handelt, wo besondere Bedingungen eintreten (siehe hierüber unsere Bemerkungen in Nr. 23 dieses, und dann 30 und 31 des vorigen Jahrgangs d. Bl.). Quarten kommen nur zu Parallelgängen dienen, wenn sie durch die Sexte gedeckt sind, und zwar in der Weise, daß sie in Mittel- oder Oberstimmen liegen. Wirkliche Dissonanzen (Sekunden und Septimen) ergeben sich sofort beim ersten Versuch als unbrauchbar zu melodischen Parallelgängen (worunter wir durchaus fortgesetztes Mitgehen im Sinne von Terzen und Sexten zu verstehen bitten). In der modernen Musik sind nun die Terzen-, Sexten- und bedingungsweise zulässigen Quartenparallelen so häufig geworden, daß sie die richtige Erkenntniß der überall vorhandenen Grundharmonie (oder des Fundamentalganges) erschweren, und wenn man sie einzeln betrachtet oft genug gegen die nur für die wirklichen Fundamentalakkorde gegebenen Regeln in Widerspruch treten.

Ein Beispiel soll die Sache klar machen. Nehmen wir die melodische Folge:



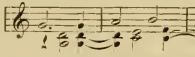
u. s. w.

als Grundlage, und behandeln dieselbe zuerst nach ihren natürlichen Grundharmonien, so kann, wenn jeder Melodienote ein eigener Akkord zugedacht wird, die Folge I, IV, V, I dabei zur Anwendung kommen. Setzen wir aber den Fall, der Componist habe das erste g als Octave des Dominantakkords im Sinne gehabt, und seine Melodie strebe blos darnach zur Tonika zu gelangen, so sind schon die Noten a und h Durchgangsnoten. Nun kommen andere Stimmen hinzu und bilden Parallelgänge (mit der Unterfext, oder auch noch die Unterquart dabei):



Obwohl es nun nicht zu läugnen ist, daß, wenn man jeden Zusammenklang für sich betrachtet, die Folge des G-dur, A-moll, H-vermindert, und C-dur - Akkords sich ergiebt, oder in anderer Bezeichnung: V, VI, VII, I, so sieht man doch vernünftigerweise davon ab und betrachtet das Ganze als V—I.

Noch verwickelter würde die Sache, wenn etwa dem Componisten rhythmische Verschiebungen der unteren Stimmen beliebten, und man wollte auch dann mit dem harmonischen Ellenmaß messen:



Wird man nun vielleicht sagen, das sei die Folge G, ’H, A, ’C, H, ’D, C? Es kämen dabei die schönsten Dinge zu Tag: unvorbereitete Septimen, die weit entfernt sind, sich regelrecht auszulösen, und überhaupt eine Harmoniefolge (V, VII, VI, I, VII, II, I) die nicht närrischer und unlogischer sein könnte.

Dieses Beispiel ist noch ein sehr einfaches und leicht zu erkennen. Es gibt aber noch viel kühnere Dinge, die gleichwohl beim Licht betrachtet sich auf einen einfachen sogischen Grund zuführen lassen. Besonders reich darin ist R. Schumann, der manchmal förmlich auf die Jagd nach absonderlichen Bildungen ausgegangen zu sein scheint, dennoch aber in den meisten Fällen innerlich bei der Wahrheit und Natur geblieben ist, da sich eben die Bewegung der Stimmen nur auf natürlicher Grundlage der Harmonie die weiteste Freiheit herausnahm. Man sehe z. B. Nr. 1 der „Kreisleriana.“ Wollte man die dort gleichzeitig erklingenden Töne als „Akkorde“ aufstellen, — es kämen grauenhafte Mißklänge an den Tag. Man löse aber den retardirenden Baß, die freien Vorschlagsnoten in der rechten Hand und an einigen Punkten das Antieipiren der Akkordnoten der rechten Hand ab und spiele die einfachen Akkorde, so wird man einen correcten harmonischen Grundriß herausfinden, und — was die Hauptsache ist — es wird sich zeigen, daß an den (wenn wir so sagen dürfen) rhythmischen Schwingungsknoten, an den Theilschlüssen und periodischen Cäsuren das Fundament in sein Recht tritt. An diesem Beispiel kann man die Richtigkeit unseres Vergleichs mit der Freiheit und Unfreiheit des Vogels prüfen *). Und für den Zuhörer besteht eben in der Musik ein Hauptreiz darin, daß, soweit auch die Freiheit getrieben werde, doch an entscheidenden Punkten die Nothwendigkeit sich geltend macht. Bewegt sich die Musik in absoluter Freiheit ohne Nothwendigkeit, so entsteht das Gefühl des Verdrusses, des Ueberdrusses, endlich des Ekels und tödtlicher Langweile.

*) „Schön“ finden wir dieses Stück trotz alledem nicht, weil die Verschiebungen auf zwei Seiten zugleich (retardirend und anticipirend).

Aphoristisches

zu R. Wagner's „Brief an einen französischen Freund."

E. K. Ferdinand Hiller hat über R. Wagner's Büchlein „Zukunftsmusik" in der Cölner Zeitung sich so genügend und treffend und mit so wissenschaftlicher Unparteilichkeit geäußert (vergl. d. Bl. Nr. 29, 30), daß eine noch weitere Besprechung nicht nothwendig scheint. Doch regt sowohl R. Wagner's Brief als Hiller's Recension noch andere Fragen an, die hier vorläufig hingestellt und vorläufig beantwortet werden mögen, um in ähnlicher Weise wie Aristoteles' Probleme ihre volle Antwort von der späteren Zeit zu erwarten, da sie erst aus einem größeren Ganzen ihr volles Licht empfangen.

Wie geht es zu, daß eine schlechte Dichtung mit guter Melodie ammuthet, eine gute mit schlechten Tönen widerwärtig ist? (Vgl. Hiller's Recens. Nr. 30, Seite 234). Jeder fühlt, daß hier dem musikalischen Ton ein Uebergewicht der Wirkung zufällt. Wir fragen damit ein Zweifaches: Woher das kommt und: Ob es so recht und vernünftig ist.

Woher? Offenbar aus der Eigenlebigkeit der Tonwelt, dem Sonderleben der „realsten unter den bildenden Künsten" mit Schelling zu reden. Die Tonkunst hat nun einmal, sei es nun logisch zu rechtfertigen oder nicht, eine sonderbare Gewalt; himmlisch dämonisch segen die Einen, Andere nennen es subjectiv seelhaft. Weiter umblickend erkennen wir aber, daß jede Kunst solch Sonderleben hat; hätte sie es nicht so wäre sie überflüssig, entweder eine leere Wiederholung bereits vorhandener Künste, oder etwas überhaupt Geistloses. Was Geist hat, das hat eben eignen Geist, daher individuell subjectiven, unübertragbaren. Ein gutes oder auch nur richtiges Gemälde z. B. zu Göthe's „Fischer" hat, wie groß oder klein auch sein geistiger Gehalt sei, immer etwas Specifisches jenseit und über dem Gedichte, etwas Unsägliches. Darum erwiderte der Maler E. Runge einem philosophischen Frager, der die Erklärung eines Bildes forderte: „Wenn ich's sagen könnte, hätt' ich's nicht gemalt."

Dasselbe ereignet sich beim Gesang. Hat er nichts außer dem Liedwort zu sagen, so ist er überflüssig oder langweilig. Hat er aber ein eigenes bildhaftes Leben, so geht dieses nicht im Worte auf. — Die sprechende Rede (secca voce), von Andern auch wohl genannt pfeifende, stoßende — (im Gegensatz der singenden, schwebenden, athmenden) — hat vor der musikalischen den Vorzug der logischen Deutlichkeit. Die singende Tönung hat vor der sprechenden voraus die phonetische Vernehmbarkeit, die sinnliche Klangkraft. Laute Rede tönt freilich lauter als leiser Gesang: und doch hat das Pianissimo des Gesangs ein gewisses Uebergewicht über den Schall der starken Sprechstimme, welches sich ebensowohl sinnlich als geistig kund giebt. Beide sind gegen einander irrational, incommensurabel. Den reinen Gegensatz von logischer und musikalischer Aussprache kennt und nennt schon der Grieche Aristoxenus (ed. Meiborn S. 18).

In der sprechenden Rede bezeugt den logischen Vorzug auch dieses, daß ein gewisses Uebergewicht der Consonanten sich geltend macht, während im Gesang der Vocal die Consonanten überwaltet. Wohl gelingt es im einfachen Lied dem guten Sänger vollkommen deutlich zu sprechen; im complicirten dramatischen Gesang ist das schwieriger; bei großem Chor- und Fugen-Gesang und im Ensemble der Bühne fällt es auch in Italien den gutgeschulten Sängern schwer, Alles zu gleicher Deutlichkeit zu bringen, zumal wo auf eine Sprechsilbe mehrere Töne fallen.

Offenbar ist der Sinnenreiz des gesungenen Wortes größer als der des gesprochenen. Nun fragen wir: Ist das so recht und vernünftig? Zum Theil ist die Antwort schon im Vorigen enthalten. Wenn überhaupt eine Tonwelt vorhanden, wenn ihr Dasein ein gewisses Bedürfniß der Seele erfüllt, welches durch nichts Anderes erfüllbar ist: so ist damit freilich schon die Berechtigung des Gesangs neben und über dem Wort gezeigt. Aber man fragt weiter: Dieses Mehr, das Specifische der Tonkunst, ist sinn- und nervenreizend; es leitet ab von den ursprünglichen Interessen des Geistes, es umnebelt die Vernunft statt sie zu erhellen: so verwirkt es das Recht den höchsten Geist-Gebieten ebenbürtig zu sein. — Das wäre richtig, wenn des Menschen einzige Bestimmung wäre, logisch vernünftig d. h. philosophisch zu denken. Diese Ueberspannung des Logos, auf welcher das Hegel'sche System beruht entspricht nicht der Wahrheit, weil sie das ganze Geistleben auf Eine Thätigkeit beschränkt, statt die Lebensfülle zu begreifen, welche aus Denken, Handeln, Fühlen zusammen gewebt ist. Wem Eins der Drei fehlt, der ist kein ganzer Mensch. Dem vollständigen Menschen gebührt die Erkenntniß im Denken zu üben, den Willen handelnd zu bethätigen, das Gemüth in Liebe und Schönheit gestaltend wirken zu lassen. So steht das Wahre, Gute und Schöne gleichrechtig mit einander, alle drei einig, aber keines einseitig den Logos logisch auswirkend. Die volle Erkenntniß ist ohne That und Liebe unmöglich; desgleichen die volle sittliche That ist an Erkennen und Lieben gebunden; und die ganze Gemüthskraft erstreckt sich in Erkennen und Handeln, sowohl gebend als empfangend.

Lange vor R. W. — es mag jetzt 30 — 40 Jahre her sein — fragte ein geistreicher Liebhaber, wozu doch die ewigen Wiederholungen in der Musik, das Wiederkäuen, das Ehadlonenhafte da sei; es helfe dem Verständniß nichts, es ermüde und langweile nur. Derselbe jedoch kehrte, nachdem er eine geistreich gewebte Phantasie ohne Ruhepunkt vernommen, demüthig zu Mozart zurück, und bat sich oft dergleichen Lieblichkeiten aus „weil das Herz da Grund und Anker finde" und weil die Leidenschaft nicht blos gekühlt, gestillt, gemildert werde, sondern auch sich ammuthig spiegle. — Da war ihm die Bedeutung des Rhythmus aufgegangen, des großen und schönen Wechselspiels der Gegensätze im Universum. — Wer den Rhythmus nur dazu gut hält, die Reihen in verständige Ordnung zu stellen, dem ist eine Cavallerie-Parade mehr werth als alle Dichtung und Tonkunst; mag er sie entbehren, so entbehre er sie.

Die kritische Angst, sogleich ein festes Endurtheil über Kunsterscheinungen aufzustellen, mag aus guter Quelle herrühren: es ist allerdings etwas werth, geistige Materien an die rechte Stelle zu ordnen, und statt vieler flüchtiger Meinungen Eine dauernde Wahrheit zu besitzen. — Daraus folgt aber nicht, daß über geheimnißvolle Ereignisse oder Werke gleich Augenblicks das Urtheil fertig herausspringe wie aus der Pistole geschossen: als wenn alles Gewaltige im Himmel und auf Erden nur unseres Urtheils halber erschaffen wäre.

Nun ereignet sich's heute gar häufig, daß irgend ein neu Erschienenes die Gemüther leise oder heftig bewegt. Da wollen die einen in nächster Stunde fertige Wahrheit, und fordern sie wohl gar mit der Plumpfeule; Andere eilen herbei, müssen mit drein sprechen, wo es zu zanken giebt und geben ihr Dictum gleichzeitig, sei es auch nur, um sich nicht zu blamiren.

Wer weiß ob wir nicht gar eine Kritik der Kritik erfinden. — Herder dachte so etwas mit seiner „Metakritik." Hegel postulirte ein Maß des Maßes, eine Philosophie des Maßes.

Ehe wir eine solche besitzen, werden wir uns freilich genügen lassen, an einfacher Betrachtung der Dinge, wo, wenn auch nach einigen Umwegen, doch die Ehrlichkeit am Ende den Sieg gewinnt.

Fünf Arien von Johann Sebastian Bach

aus

der Cantate: „Was frag ich nach der Welt", dem Weihnachtsoratorium (Hosianna Nr. 34 und 36, Sammlung für eine Sopranstimme); der Cantate: „Christ unser Herr zum Jordan kam", „Gottes Zeit" und dem Weihnachtsoratorium (Wiegenlied), (Sion Nr. 49, 50, 56, Sammlung für eine Altstimme), arrangirt und ausgesetzt von Wilhelm Rust.

Verlag von Schlesinger in Berlin.

Angezeigt von Albert Hahn.

Ein schönes Zeichen der Gegenwart ist das Interesse, welches in steigendem Maße an unsern musikalischen Vorfahren gewonnen wird. Sie verhalten sich freilich zu uns, wie ein Riesengeschlecht zu seiner verweichlichten Nachkommenschaft, und ihre gigantischen Gestalten ragen weit über die Nebel hinaus, welche Mangel an Verständniß sich um ihre Füße hat lagern lassen. Es gilt der Herschaft eines hell glasirten und brillant lackirten Vandalenthums, das mit dem zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts über Deutschland hereingebrochen, entgegenzuarbeiten. Der Schmelz der italienischen Kehlen, die nicht von den Geheimnissen der begeisterten Liebe Kunde bringen, sondern jeden Pulsschlag der instinctiven Triebe zu verewigen trachten, und das Geklingel der Virtuosen auf dem Klavier, die bei mageren Effecten die Bewunderung durch Kunstfertigkeit auf sich ziehen, haben die musikalische Bildung der Massen so herunterg ebracht und außerdem ein solches Aufsehen erregt, daß die Spuren davon noch lange zu erkennen sein werden. Wenn irgend einmal ueben der Achtung und Theilnahme, die gebührendermaßen der lebenden Kunst zu zollen bleibt, das Studium der vergangenen Gebot erscheint, so ist es jetzt in der Musik. Vor Allen ist es Bach, dessen Gold noch viel zu wenig genützt wird und träge gleichsam ungeprägt daliegt. Einem Jeden ist es als Verdienst anzurechnen, der die werthvollen Barrenmünzen in Umlauf bringt.

Hier handelt es sich zwar nur um einige aus ihren Zusammenhange herausgerissene Arien, die diese Anzeichnung einerseits nur dem Bedürfniß neue Nummern in die Sammlungen „Hostanna" und „Sion" zu erhalten verdanken. Allein das Wesen der Bach'schen Musik ist, daß sie in jedem Bruchstück eben so werthvoll und der eingehendsten Beachtung würdig erscheint, als die ganzen Werke uns durch die großartige Einheit des Baues und den compacten Zusammenhang aller ihrer Theile bewältigen. Außerdem ist die Herausgabe Bach'scher Musik, zum Gebrauch des sich bilden wollenden Dilettanten, wenn sie gewissenhaft in's Auge genommen, eine Arbeit, die mehr Schwierigkeiten bietet, als auf den ersten Blick erschienen möchte.

Die Selbstständigkeit des Basses und der obligaten Stimmen, von denen häufig mehr als eine noch neben der Singstimme in charactervoller und nicht zu übersehender Bedeutung hervortreten, ist in einem „braquemen" Arrangement für das Klavier zumeist gar nicht wiederzugeben und muß zuweilen selbst umgangen werden, wenn auch die technischen Fähigkeiten eines tüchtigen Klavierspielers in Anspruch genommen werden. Die Stimmen müssen ferner durch Ausfüllung der Harmonieen — nach der Originalfassung übernahm das die Orgel — mit einander verbunden werden. Es müssen hierbei die Harmonieen so gelegt und in den einzelnen Intervallen zusammengesetzt werden, daß die Solostimmen in ihrer Klangwirkung unterstützt werden, natürlich in decenter Weise, und daß das Charakteristische, wie es fast an allen im Text und der Musik hervorstechenden Stellen so bedeutungsvoll und entgegentritt, ohne Härte aber unverwischt zur Geltung kommt. Es gehört hiezu schon ein tief innerlicher Geist und sehr musikalischer Sinn, die beide durch langen Umgang in Bach's Muse heimisch geworden sind. Wo aber nur die Baßstimme gegeben ist und der größte Theil der Begleitung hinzu zu componiren ist, da muß die Vertrautheit mit Bach's ganzem Wesen außerdem noch mit productiver Kraft verbunden sein und es hat diese sich ganz dem Gegebenen anzuschmiegen, in dasselbe sich hineinzudenken und aus ihm heraus das Fehlende zu ergänzen. Es ist das in einem gewissen, bedingten Sinn eine eben so schwierige Aufgabe, als es in der Bildhauerei die Wiederherstellung aufgefundener Torso's ist. Nur der keuschen Hand des Meisters gelingt sie, und es wäre gerathener den Rumpf zu belassen, wie er ist, als ihn unfähigen Händen zu übergeben.

Es sei hiermit vorläufig Allgemeines genug gesagt, die Sachen selbst werden Gelegenheit geben, in Beispielen zur Anschauung zu bringen, was im Allgemeinen berührt wurde. Bevor wir die Arien einzeln der Reihe nach besprechen, sei es uns erlaubt etwas Allgemeines über Bach's Texte zu sagen.

Es ist viel gegen die Texte geschrieben, die Bach in Musik gesetzt hat. Man hat sie schwülstig gefunden oder sie wirr und unklar gescholten, auch Geschmackloses und Unlogisches im Ausdruck und den Bildern nachzuweisen gesucht. Doch läßt sich viel und mehr noch dafür sagen, wenn man das Vergängliche damaligen Sprachgebrauchs abrechnet und Ausdrücke, die thatsächlich eine andere Bedeutung hatten, durch diejenigen ersetzt, welche die heutige Zeit dafür gebraucht. Die andern Vorwürfe fallen alle zusammen, sobald man sich auf den christlichen Standpunkt stellt, der statt der letzten Vernunftschlüsse den Glauben einsetzt. Weder philosophische Logik noch objective Natürlichkeit finden hier ihren Platz. Es ist die geoffenbarte oder „erdichtete" Welt des Christen, deren Satzungen man kennen und in deren Gemüthswesen man sich hinein gefühlt haben muß. Aus ihr rühren diese Dichtungen her. Sieht man die Heilsbedürftigkeit des Menschen ein, erkennt man in Christus den Erlöser, empfindet man unbegrenzte Dankbarkeit für dessen That, ist man überzeugt von der dogmatischer Mythik des Christenthums und mißt man dem symbolischen und ceremoniellen Theil desselben unbedingte Wichtigkeit bei, so wird man in den Worten zu Bachs Musik den Sinn nicht vermissen. Die menschlichen Empfindungen von gegenseitiger Liebe, Achtung, Dankbarkeit und eigener Bescheidenheit werden ferner auf ein einziges dessen wirklich würdiges Wesen zusammengefaßt, und erhalten dadurch eine Steigerung der Kraft und Gluth, die über das gewöhnliche Maß hinausgeht. Das ist wohl der Hauptgrund gegen die Würdigung desselben von Seiten der Allgemeinheit, und der Anstoß, den sie daran nimmt. Dem Herzen, das solcher Empfindungen fähig, und mit der Fähigkeit auch das Bedürfniß danach in sich trägt, ist diese übermenschliche Gefühlsdurchdrungenheit ein wahres Labsal. So große Empfindungen, deren Gegenstand kein Wesen dieser Welt, mit gewöhnlicher, wenn auch geläuterter Werkeltagssprache auszudrücken, ist ein Ding der reinen Unmöglichkeit, daher die überschwenglichen Ausdrücke. Eine Liebe, die in der Sinnlichkeit wurzelnd ihre Arme zu der übersinnlichen Vollkommenheit emporzurecken strebt, kann sich nur in Bildern wieder geben, daher die symbolische Mystik. Und das Verhältniß zu einem weder durch Anschauung noch durch Schlußfolgerung nachweisbaren Gotte, kann weder im Ganzen noch in seinen einseitigen Beziehungen Anspruch auf Logik machen. Den Zwang der Ueberzeugung kann freilich nur die auf Anschauung fußende Wahrheit geben, und der Weltgeist wird nicht eher ruhn, als bis es ihm gelingt, des Herzens unbegrenztes Sehnen auf Gegenstände zu lenken, über die es kein Rechten mehr giebt. Die Frage, ob der christliche Standpunkt der richtige, gehört aber nicht hieher. Soviel nur steht fest, will man die Bilder beurtheilen, die von ihm aus aufgenommen, so vergesse man vor allen Dingen nicht, daß man auf keinem andern Standpunkt stehen darf, ohne in große Irrthümer zu gerathen.

Die erste Arie ist aus der bis jetzt ungedruckten Cant. Dominica 9 post Trinit. „Was frag ich nach der Welt und allen ihren Schätzen" genommen. Die Welt in ihrer Befangenheit, mit ihrer Liebe zu Gold und Ehre ist es, wornach der zu seinem Heiland emporblickende Christ nicht fragt. Der Text ist ein Stimmungsbild, in dem die Empfindungen des Christen geschildert und im Gegensatz mit dem der Welt, die gleichsam den Grund für die

Züge des Bildes abgeb., kenntlich gemacht werden. Ein Choral spricht es einfach aus, daß der Christ zu Gott hält, eine Arie vergleicht das Wesen der Welt mit dem Rauche, eine andere*) schildert die eitlen Bestrebungen der Menschen, eine dritte nennt der Welt Reichthum Betrug und eitlen Schein, ein großes Rec. erwähnt des Kummers und hält entgegen, daß er ja über das Leben hinaus keinen Bestand hat, eine vierte, der unfrigen vorausgehende, malt das unruhige und befriedigungslose Treiben der Welt, und die bearbeitete, die letzte Arie vor dem Choral, lautet wie folgt:

— Es hält es mit der blinden Welt
Wer nichts auf seine Seele hält,
Mir eckelt vor der Erden.
Ich will nur meinen Jesu lieben
Und mich in Buß und Glauben üben,
So kann ich reich und selig werden.

In ihr ist die Grundstimmung als Resultat der vorangehenden aufgenommen, das wiederum dem Schluß-Choral zur Grundlage dient, und sie bildet den lyrischen Schwerpunkt der Cantate. Sie ist gleichsam der Kern oder vielmehr das Herz der ganzen Cantate. Ihre Stimmung ist keine von frühlichem Lebenmuth sprudelnde. Der Hinblick auf die eitle, genußsüchtige Welt, und das eigene Gefühl der Entsagung gegenüber deren Reize ließen das nicht zu. Es liegt auf ihr der Schleier der Wehmuth, eines sanften durch alles Weh hindurch lächelnden Muthes. Daraus heben sich die Stellen: „mir eckelt vor der Erden“ und „kann ich reich und selig werden“ hervor, hier fließen die Töne reichlicher. Wie der Sinn sich von dem, was Eckel erregt, abzuwenden sucht, so ist es dort, als würde durch die schnellere Folge der Töne der Abschluß früher herbei zu führen gesucht. An der anderen Stelle treibt der gehobene Glaubens-Lebensmuth zu der aufwärts strebenden Bewegung, und es giebt sich die innere Befriedigung durch einen breiten Schluß zu erkennen. Im Ganzen ist der Pulsschlag einer höheren, wenn auch nicht geräuschvollen Beglückung herauszufühlen. Die Heiterkeit dessen, dem zwar keine Lust bevorsteht, dem aber auch keine Hoffnung fehlschlagen kann, weht darin und die Sehnsucht **) sacht die stillen Flammen auch zu hellerer Gluth empor. Im Original ist die Singstimme neben dem Continuo noch von einer Oboe d'amore begleitet, deren elegischer Klangcharakter der bezeichneten Stimmung wohl entspricht. Sie ist bewegt und der Faden der Melodie reißt nicht, wie es bei Schilderung eines wirklichen Leidens zu motiviren wäre, ab, sondern spinnt sich ohne Unterbrechung und unter lebhaftem Wechsel fort. Dem Bearbeiter blieb nur die Verbindung der 3 Stimmen durch Ausfüllung übrig. Bei der Selbständigkeit des Basses und der obligaten Oboe ist es übrigens zuweilen durchaus nicht so leicht, die Harmonie wohllingend einzufügen. Es müssen die Intervalle häufig zwischen die beiden Hände vertheilt werden, und bei dem Wechsel zwischen der engen und weiten Lage mit Geschmack darauf geachtet werden, daß die springenden Mittelstimmen nicht gegen den Charakter der Stellen verstoßen. Neben dieser allgemeinen Rücksicht auf das sinnliche Moment des Wohllauges ist eine höhere auf die geistigen Absichten des Componisten zu nehmen. So setzt bei dem zweiten Verse die Singstimme dreimal hinter einander allein ein, später folgt der Baß und bei den Abschlüssen tritt zuerst die Oboe dazu. Es wird der Beginn desselben dadurch auf die einfachste Weise hervorgehoben. Eine Ausfüllung dieser Pausen würde diese Absicht vereitelt haben und der Bearbeiter läßt die beiden ersten Male die Begleitung erst mit der obligaten Solostimme hinzukommen. Ein Anderes ist es bei dem dritten Einsatz, wo die Worte „so kann ich reich und selig werden“ von glaubensvoller Hoffnung belebt sind und mit dem bloßen Baß mager klängen. Hier ist eine volle Harmonisirung, wie sie Bach selbst in den Recitativen an bedeutungsvollen Stellen fast immer anbringt, am rechten Orte. Ein feiner Zug der Bearbeitung ist noch (S. 6, T. 6) wahrzunehmen, wo die in der kleinen Sequenz enthaltene Steigerung der Singstimme durch die obligat geführte Begleitungsstimme (Tenor) sinngemäß unterstützt wird.

In dem Weihnachts-Oratorium, diesem großen, geistlichen Hexameron, wie es Rust in der Vorrede zum 5. Jahrgang der Bach-Gesellschaft nennt, können einzelne Arien nicht die Bedeutung haben, wie sie der eben besprochenen in der Cantate zugeschrieben wurde. Darum aber geht eine solche nicht etwa in dem ausgedehnten Ganzen unter; sondern es bildet eine jede für sich ein wichtiges Glied in der Kette. Die vorliegende ist aus dem vierten Theil genommen, der für den festlichsten Tag der frohen Weihnachtszeit, den Neujahrstag bestimmt war. Er beginnt mit Preis und Jubel, den der Chor in schallenden Weisen dem Herrn darbringt, und schließt, nachdem im Hinblick auf des Herrn That der Vorsatz „Gott zu Gefallen zu leben“ gefaßt worden, mit einem Choral, in dem sein Beistand bei Erfüllung desselben angerufen wird. In dem mittleren Theil nimmt unsere Arie ein besonderes Interesse in Anspruch, weil in ihr auf die sinnigste und graziöseste Weise das gewichtigste Mysterium enthüllt wird. Sie hat die Form eines Zwiegesprächs. Die Stimme giebt dem noch nicht ganz befestigten und trotz allem Hoffnungszauber vielleicht noch nicht ganz zweifelsfreien Gemüth in Fragen Ausdruck, denen aus der Ferne, echoartig „ja“ und „nein“ geantwortet wird. „Nein“ auf die Frage, ob der Heiland wohl Schrecken einflößen kann. „Ja“ auf die, ob dem Sterben jetzt, da sein süßes Wort da sei, mit Freuden entgegen zu sehen sei. — Dieser Stimmung sind die musikalischen Mittel entsprechend angewendet. Der $^{6}/_{8}$ Takt, die angenehm geschwungenen Linien der Melodie, die nur an wenigen Stellen aus dem wiegenden Geleise der natürlichen Anordnung des Taktes weicht; die vielen Vorhalte, Anticipationen, Hilfsnoten, Umschreibungen der Harmonieen sind es im Allgemeinen, auf die in Rücksicht hierauf zu deuten wäre. Bei den einzelnen Wendungen sowohl als über das Verhältniß der ganzen Theile zur Grundidee ließe sich viel sagen. Das ist aber nicht Zweck der Kritik. Sie hat nur anzuregen, an die Werke heran zu führen. Die die vorige ist auch diese Arie neben dem Continuo von einer Oboe begleitet. Die vielen Umschreibungen, die dürftige Behandlung einiger Stellen (namentlich der Echo's) wie die eigenthümliche Stimmung lassen diese Bearbeitung aber schwieriger erscheinen. Das Betonen des zweiten Achtels durch eine Mittelstimme, T. 7 u. v. A. — rhythmisch Verwandtes bieten T. 10 u. 11 — belebt die Harmoniemasse. T. 9, 12, 18, 21, 29, 45, 49, 59, 72, 106 ff. sind Beispiele von origineller (im Gegensatz zu der parallelen in Terzen oder Sexten) selbständiger Führung der Begleitungsstimmen. Die Vorhalte sind nicht nur in das richtige Verhältniß zur Harmonie gebracht, sondern wo es noth thut, durch andere vorhaltende Stimmen unterstützt T. 16, umhüllt T. 37 und, wo sie frei eintreten, vermittelt T. 42 u. a. In den Echostellen begnügt sich Bach mit der dürren Angabe dieses Effektes, dem Musiker die Einkleidung überlassend. Rust beginnt mit einfacher Harmonisirung und belebt dieselbe sodann, da das Verhältniß zwischen Singstimme und Echo erfaßt ist, durch wachsende Selbständigkeit der Stimmen. Sollte die Arie von einer einzelnen Stimme ausgeführt werden, so macht er den Vorschlag das Echo nur je einmal zu singen, und hat dasselbe an den anderen Stellen in der Begleitung (durch kleine Noten) ersetzt. Wir können diese Arie nicht verlassen, ohne auf die Querstände, welche sich Bach bei den Umschreibungen erlaubt T. 26 und auf einen Fall, wo er auf die aller einfachste Art einen großen sachgemäßen Effekt erzielt aufmerksam zu machen. Es ist der im Takt 37 zu dem Wort „Schrecken“ Hier geht die Singstimme ein Achtel früher in die folgende Harmonie über und es erzeugt die sich widerstrebende

*) In ihr wechseln recitirender und getragener Gesang in höchst interessanter Weise ab. Jener gilt dem beschreibenden, dieser dem Empfindungstheile des Textes.

**) Dicht vor dem Schluß auf dem $2^{1}/_{2}$ Takte langen Orgelpunkt zu eis.

Führung von Stimme und Oboe eine Härte, die ein dem Schrecken verwandtes Gefühl anschlägt.

Die dritte Arie ist aus der Cantate („Christ unser Herr zum Jordan kam“), in der die Taufe von ihrer Stiftung aufgenommen und bis zu ihrem geistigen Sinn vorgegangen wird. Der erste Chor, die Taufe Christi durch Johannes, tritt gegen das begleitende Orchester zurück, das hier die Stimmung eines heiteren, friedlich belebten landschaftlichen Bildes zu schildern scheint. Die folgende Arie hat einen streng belehrenden, die Aufmerksamkeit erregenden Charakter, sie erklärt den Sinn der Taufe. Die zweite beschreibt sie in phantastischer Weise, und ist prachtvoll gehalten. Die vorliegende ist eine Aufforderung an die Menschen, sich des Gnadenheils der Taufe theilhaftig zu machen und verbindet den vorigen Theil, der aus Erzählung, Belehrung und Beschreibung besteht, auf gemüthvolle Weise mit dem Schlusschoral, in dem das Symbol christlichen Sinnes von dem Chor gedeutet wird. Daß eine Cantate, die ein Symbol zum Gegenstand hat, nicht das Gefühl so tief erfassen kann, als andere, die es mit realeren Gegenständen zu thun haben, ist freilich natürlich; obwohl die Gliederung eine mehr äußerliche Mannigfaltigkeit und Entwickelung gestattet. Unsere Arie ist im Lyrischen der Hauptheil der Cantate, dem sich als höchste Steigerung nur noch der Choral anschließt. Der Grundzug ihrer Stimmung ist Liebe, es mischen sich Schrecken vor der Vorstellung des Höllengefühls in den Gesang und die Zwischenspiele haben etwas schmerzlich Bewegtes, das wohl dem sündigen und widerstrebenden Menschengeschlecht gelten mag. Die Begleitung ist von Bach für Streich-Quartett ausgesetzt worden, doch schweigt dieselbe zur Singstimme den größeren Theil hindurch, so daß dem Bearbeiter freies Feld blieb seine Kunst zu üben. Es bietet T. 13 einen feinen Zug des Verständnisses, wo dem Abschluß auf A-moll in der Begleitung keine Rechnung getragen —, der wirkliche Schluß von dem tonleiterfremden, so hervortretenden b zu „Höllengefühl“ an in wachsender Vollständigkeit erst mit 2 dann 3 Stimmen zur Geltung gebracht wird. Desgleichen T. 19, wo das c der Singstimme erst auf dem zweiten Viertel nachgebracht wird. Es erhält durch dieses bescheidene Zurücktreten der Begleitung der Gesang eine neue Belebung. Ebenso tritt am Schluß desselben Taktes der Sprung der Singstimme von d zu d in seinem musikalischen Charakter um so mehr hervor, weil die Begleitungsstimme stätig aussteigt. Auch erhält die Begleitung dadurch die bei aller inneren Bewegung für ihr Verhältniß so nothwendige Ruhe. Daß T. 27 die Begleitung bei einer dem ersten Motiv entsprechenden Stelle nicht nachschlägt, ist sehr richtig, weil die Pointe nicht wie dort auf dem c hier also h, sondern erst später nachfolgt. Gleich darauf wird der schwere Schritt des Gesanges von f nach dis dadurch unterstützt, daß eine begleitende Stimme von d aus auf dis gelangt. Ginge eine solche mit der Singstimme, so träte das Charakteristische leicht über die Maßen scharf hervor, während so die Klangschönheit bewahrt und der Singende in Erreichung der höheren Absicht des Componisten unterstützt wird. Daß Rust im Schlußtakt schon auf dem dritten Viertel schließt und nicht mit dem Original den Akkord in der tieferen Octave noch einmal nachschlägt, darüber ließe sich vielleicht rechten. Uns erscheint der Schluß im Verhältniß zu der vorausgehenden Bewegung etwas zu plötzlich und ein wenig stumpf. —

Die Cantate „Gottes Zeit ist die beste Zeit“, aus der die Arie „In Deine Hände befehle ich meinen Geist, Du hast mich erlöset, Herr, Du getreuer Gott“ genommen ist, möchten wir eine Gefühlsaktion nennen; denn sie führt aus der Stimmung einer ungewissen Befangenheit durch die trübsten Beängstigungen Angesichts des Todes an der Hand göttlicher Verheißung zu der Ruhe des Vertrauens, wie der Choral sie ausdrückt und wahrer, alles Schreckenbannes freier Freudigkeit, wie sie im Schlußchor erschallt. Der bearbeiteten Arie geht ein Chor voraus, der sich in tiefster Verzagtheit des unvermeidlichen Todesloses bewußt wird und mit schwachem Hilfruf den Herrn zu kommen bittet. In dem ersten Th il wiegt das Bewußtsein der rettungslosen Verlorenheit vor. Die vielen Einschnitte des abreißenden Gesanges schildern die Unfestigkeit des eigenen Wesens, das beeilte Wiederbeginnen bei den Abschlüssen T. 5 u. 8 die Noth, die es damit hat, in des „Herren Hände den Geist“ zu retten. Dagegen schildern die Gleichmäßigkeit der Construction, die sanften, diatonischen Intervallenschritte zu „du hast mich erlöset“ die Ruhe, welche das Herz dabei überkömmt; während, bei dem Anrufe „Herr, du getreuer Gott“ des Glaubens ganze befestigende Kraft ausströmt. Im Verlauf der Arie weicht mehr und mehr Unruhe und Angst vertrauensvoller Freudigkeit, nur dicht vor dem Schluß T. 21 bricht noch ein Schmerzensblick hervor. Er ist dadurch vorbereitet, daß die Sequenz in den Takten vorher nicht ab- sondern aufsteigt, entspricht einem Wiederauflackern der gebrückten Ausgangsstimmung und schließt einen Hinblick auf die eigene Sündigkeit in sich. Zu dieser Arie hat Bach nur den Baß gegeben. Ruft hat ihn ganz frei behandelt, allein gelassen, verdoppelt oder mit rhythmischer Harmonisirung versehen. Die zu schildernde Unruhe vom Anfang her, ist durch den Wechsel der Behandlungsart wirksamer gemacht, die darauf eintretenden ruhigeren Partien werden durch angenehm gefällte und sanft fortschreitende Harmonien getragen und die Hauptmomente durch vollere Akkorde hervorgehoben.

Der 2. Theil des Weihnachtsoratoriums, aus dem die letzte Arie genommen ist, gilt der lieblichen Idylle unter den Hirten, die hier in neuer und phantastischer Art ausgeführt ist. Eine „Sinfonia“ des Orchesters schildert die Ruhe und friedvolle Stille des Hirtenlebens. Des Engels Auftreten erschreckt und wird durch einen Choral in seiner freudigen Bedeutung begrüßt. Er gibt ihnen die Verkündigung, die eine andere Stimme weiter ausführt, und daran die Aufforderung knüpft, das Kind aufzusuchen und an seinem Anblick sich zu erlaben. Es kommt ein Zeichen, woran es zu erkennen, ein Choral weist darauf hin, und die Stimme von vorher fordert auf ein Wiegenlied zu singen. Es ist das in dieser Bearbeitung vorliegende. Ihm schließen sich die Engel der Heerschaaren in einem reichen und höchst bewegten Chore und darauf ein Choral der herzutretenden Christenheit an. In dem Wiegenliede mischt sich in das Gefühl der Verehrung und Anbetung eine durch die augenblickliche Hülfsbedürftigkeit des Kindes hervorgerufene fast zärtliche Liebe. Der Gesang beginnt mit langen, getragenen Noten als sollte das schlafende Gotteskind nicht gestört werden, und heraus entwickelt sich allmälig in freier werdender Bewegung eine weiche, in allen Theilen wiegende Cantilene. Der Mittelsatz erhält eine trübere Färbung, weil er durch den Vergleich mit der eigenen Freude in die neblige irdische Athmosphäre herabgezogen wird und ist demgemäß auch unruhiger. Die Arie ist vom Quartett begleitet und beinahe vollständig ausgesetzt, hier hatte Rust sich nur als ein tüchtiger Arrangeur zu bethätigen. Ein Vergleich mit dem Original wird manchen Beleg für das recht musikalische Geschick ergeben.

Es sind fünf Nummern aus fehr verschiedenen größeren Werken benutzt worden, und es wird der tiefere Sinn und die ernstere Theilnahme gewiß vorziehen, die ganzen Werke in ihrer Vollständigkeit zu betrachten. Allein es hat auch seinen Reiz sie von einzelnen Theilen her zu erfassen und es bot sich dieses Mal die angenehme Gelegenheit auf mehrere zurückzukommen. Von einem andern nicht minder gerechtfertigten Standpunkte aus, ist es ebenso wichtig auf die Verschiedenartigkeit und Mannigfaltigkeit der ganzen Werke unter sich einzugehen, als die unergründliche Tiefe und unantastbare Logik der einzelnen nachzuweisen. In Rücksicht auf die Herausgabe einzelner Nummern, möge aber, um den Anstoß zu beseitigen, den eine solche Zerstückelung bei den ernsteren Musikfreunden erregen muß, darauf hingewiesen werden, daß es sich hier um Gesangsdilettanten handelt, denen bei ihrer im Allgemeinen doch untergeordneten musikalischen Bildung, ein so allgemein umfassendes Interesse nicht zugeschrieben werden darf. Für die Musiker werden solche Arbeiten einen Anhalt geben, wie man sich in Bach hineinzuleben hat, und es wird sich mit der Zeit die Masse derselben dazu heranbilden eine solche Bearbeitung selbst auszuführen. Jene Zeit ist so nicht

vor=, (das wäre vom Standpunkte der christlichen Musik her durchaus zu bestreiten), sondern fortgeschritten, daß der größere Theil der Künstler selbst fremd in ihr ist. Vorläufig ist es daher wünschenswerth, daß Männer, wie Rust, der sich durch die Redaction der Werke Bachs einen für alle Zeiten ehrenden Denkstein setzt, sich der Arbeit unterziehen das Verständniß zu vermitteln. Wir haben in der Einleitung bereits auf die Schwierigkeiten, die dabei zu überwinden, aufmerksam gemacht und im Verlauf des Einzelnen vieles herbeigezogen. Die Hauptsache ist das Hineinleben in die ganze Anschauung. Nur, wer der eigenen Sündhaftigkeit ganz bewußt, und wer die Erlösung in prophetischer, geschichtlicher, dogmatischer und ritueller Beziehung zu anerkennt, wie das Christenthum es lehrt; oder wer im Stande ist den Kunstwerken gegenüber diesen Standpunkt einzunehmen, kann sie fühlend verstehen. Nur ihm wird mit dem Verständniß auch das Herz berührt werden. Ist das Herz und der Sinn fähig, eine solche Selbstentsagung und zu gleicher Zeit eine so reiche wie tiefe Liebe zu Gott zu empfinden, so gehört dann noch eine vollständige Durchdringung aller Gebiete der musikalischen Mittel, mit Ausnahme der modernen Klangmischungen, dazu, um Bach's Musik zu verstehen und von ihr begeistigt, sie ausführen und vervollständigen zu können.

Zeitungsschau.

Hector Berlioz veröffentlicht im Journal des débats, gelegentlich der bevorstehenden Aufführung, Abhandlungen über die Oper „Alceste." Von der griechischen Tragödie des Euripides ausgehend, kammt er auf Quinault's Text, auf Lulli's Musik zu sprechen. Weiter schreitend werden die Vorzüge des Calsabigi'schen Librettos im Vergleich mit dem ebenenannten, sowie die mit Gluck beginnende Entwicklung der Oper, treffend geschildert. Eine hieraus folgende Analyse des Gluck'schen Werkes ist der Gegenstand des letzten uns vorliegenden Artikels. – Wir müssen uns darauf beschränken diese Aufsätze der Aufmerksamkeit aller Musikfreunde zu empfehlen, möchten es aber in keinem Falle unterlassen, wenigstens eine der interessantesten Stellen herauszugreifen und zur Erbauung aller Ritter der Zukunft in deutscher Uebersetzung wiederzugeben:

„— — — Seine (Gluck's) Theorie über ausdrucksvolle Ouvertüren gab in späterer Zeit den Impuls zur Schöpfung jener symphonischen Meisterwerke, welche trotz des Verfalls und der Vergessenheit, in welche die Opern geriethen, sich erhalten haben. Prächtige Säulengänge verschütteter Tempel! — Gluck überschreitet jedoch in seiner Theorie, eine richtige Idee äußernd, die Grenze des Wahren; nicht durch ein Beeinschränkenwollen der Macht der Musik, sondern gerade durch das Gegentheil, dadurch, daß er ihr eine höhere Aufgabe zuschreibt als sie erfüllen kann; dadurch daß er meint, die Ouvertüren sollten den Gegenstand des Stückes anzeigen. Der musikalische Ausdruck kann aber nicht so weit reichen. Er vermag die Freude, den Schmerz, den Ernst, die Lustigkeit wiederzugeben, er wird den großen Contrast zwischen der Fröhlichkeit eines Hirtenvolkes und der einer kriegerischen Nation; zwischen dem Schmerze einer Königin und dem einer einfachen Bäuerin; zwischen dem ernsten Sinnen und dem fieberhaften Träumen, welches dem Ausbruch der Leidenschaft vorangeht, — herzustellen im Stande sein. Wenn er dann bei verschiedenen Völkerstämmen den ihnen eigenthümlichen musikalischen Styl entlehnt, ist es wohl gewiß, daß er den Abendgesang eines Banditen in den Abruzzen von dem eines Tiroler oder schottischen Jägers; den nächtlichen Zug von Pilgern mit geheimnißvollen Ceremonien von jenem einer Truppe vom Markte heimkehrender Ochsenhändler wird unterscheidbar machen können. Kurz, der musikalische Ausdruck wird das Brutale, das Triviale, das Grotteske im Allgemeinen, im Gegensatz zum Reinen, Edlen und Erhabenen darstellen können; wenn er aber aus diesem ungeheueren Kreise heraustreten will, bedarf er unumgänglich nothwendig der Hilfe des gesungenen, gesprochenen, gelesenen Wortes, um jene Lücken auszufüllen, welche bei allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln in einem Werke sich bilden, welches gleichzeitig Geist und Phantasie des Hörers beschäftigt."

„Die Ouverture zu Alceste wird uns auf Scenen der Verzweiflung und der Liebe vorbereiten, aber sie kann uns weder über den Gegenstand der Liebe, noch über die Ursachen der Verzweiflung Klarheit verschaffen, sie wird nie dem Hörer sagen können, daß der Gatte der Alceste, der König von Thessalien, von den Göttern zu sterben verurtheilt wurde, wenn sich nicht ein Anderer für ihn dem Tode weiht, — und das ist doch der Gegenstand der Oper."

„Vielleicht wundert man sich den Verfasser dieser Artikel von solchen Anschauungen eingenommen zu sehen. Dank gewissen Leuten, welche glaubten, oder heuchelten zu glauben, daß seine Ansichten über die Macht des Ausdruckes in der Tonkunst eben so weit jenseits des Wahren lagen, als die ihrigen diesseits, und welche daher großmüthigerweise ihr volles Anrecht, sich lächerlich zu machen, ihm in die Schuhe schieben wollten. Gelegentlich sei dies, aber ohne Groll, erwähnt."

Soweit unser Citat. Es fragt sich übrigens dennoch, ob Herr Berlioz den eigentlichen Grund der in Hinsicht auf die Instrumentalmusik überhaupt vorliegenden Meinungsverschiedenheiten klar in's Auge gefaßt hatte, als er dies schrieb, denn er widerlegt wohl Jene, welche der Musik an und für sich eine unbegrenzte Ausdrucksfähigkeit zuschreiben möchten (Dräsele u. A.), aber nicht Jene, welche behaupten, daß die reine Instrumentalmusik sich auch gegen das dabei zu sprechende oder zu lesende Wort sträubt. Dem gesungenen Wort ordnet sich die Musik gern unter und hilft seine Wirkung verstärken; das gelesene oder gesprochene hebt sie aus ihren natürlichen Anzeln, ohne ihr einen andern gleich festen Schwerpunkt anzuweisen. Auf Grund obiger Bekenntnisse sind Berlioz's, Liszt's und Wagner's Werke wenigstens von dieser Seite her unanfechtbar, denn der Eine verbindet die Musik mit der Sprache zum gesungenen Wort, die beiden andern geben ein erklärendes Programm; es fällt wohl Keinem von ihnen ein, die Musik wie eine Sprache zu betrachten, durch die man sich vollkommen verständlich machen kann.

Die Tagesfrage aber, die wir freilich schon als gelöst betrachten, ist die, ob die Musik ihrer eigenen Bedingungen, der Logik und der Schönheit entkleidet werden darf um sich zu Allem gebrauchen zu lassen, was extravagante Naturen aus ihr machen wollen, ob sie durch den Reiz des Neuen und durch die Vermehrung der auszudrückenden Objecte in eben dem Maße gewinnt, was sie durch Aufopferung selbstständiger Schönheit verliert, ob endlich das musikalische Genie darin besteht die Kunst zu allem möglichen zu gebrauchen, oder darin, ihre innerem Bedingungen auf das schärfste aufzufassen und sie im Kunstwerk zur Darstellung zu bringen.

Nachrichten.

Gluck's „Alceste" ist in Paris aufgeführt worden; der Erfolg war laut H. Berlioz's Bericht in den Debats, ein durchgreifender. Orchester, Chor und Solisten, Mad. Viardot in erster Reihe, thaten ihr Möglichstes.

In einem uns zugekommenen Schreiben aus Leipzig wird versichert, die in d. Bl. neulich gebrachte Notiz (in Nr. 42) wegen Vernachlässigung S. Bach's in der Thomaskirche, beruhe auf einer Uebertreibung. Es seien in einem halben Jahr vier Motetten von Bach (darunter die von Christoph Bach „Ich lasse dich nicht") vorgekommen. S. Bach werde also an dieser Stelle immer noch mehr gesungen als irgend wo anders. Ferner wird über Mangel an Tenoren geklagt, und darüber, daß bei so wandelbaren Chören (der Thomanerchor besteht aus Studirenden) auch die Präceeten nicht immer nach Wunsch seien. Was endlich die modernen Motetten betrifft, so sei nicht zu übersehen, daß der Thomanerchor jährlich 120 Motetten singe, Bach aber nur 6 geschrieben habe u. s. w. Wir lassen diese Rechtfertigung, was die Motetten betrifft, sehr gerne gelten, und bemerken nur, daß dagegen an Cantaten Bach's ein desto größerer Ueberfluß ist, und daß zu wünschen wäre Leipzig ginge hierin mit gutem Beispiel voran, weil es vielleicht die einzige Stadt, wo die Kirche und die Kräfte für solchen Zweck zu haben sind.

Die Gesellschafts-Concerte in Cöln wurden am 22. Oktober mit Haydn's Schöpfung eröffnet.

In Paris wird jetzt der elektrische Metronom in der großen Oper eingeführt. Der praktische Zweck dieser Vorrichtung ist die Erzielung genau übereinstimmender Taktangabe, für hinter der Scene gleichzeitig mit dem Orchester mitwirkende Chöre, Militärmusik, Orgel u. dgl.

Der N. Z. f. M. schreibt man aus Bitterfeld. Am 22. Sept. hörten wir das Oratorium: „Wolfgang von Anhalt", gedichtet von L. Würdig, in Musik (für Männerstimmen mit Orchesterbegl.) gesetzt von A. Seelmann. Dasselbe hatte in Dessau, Merseburg, Eisleben und Weißenfels großen Beifall gefunden, und hier, wo es von der Schübe'schen Cantorei unter Leitung ihres Dirigenten, Herrn Leop. Grüßner, zur Aufführung gelangte, war der Erfolg kein geringerer. Das Werk ist allen Männergesangvereinen zu empfehlen, welche sich an etwas Gediegenem erfreuen wollen. Zudem erfordert die Composition — obwohl die Wirkung eine großartige sein muß, wenn sie von starkem Chor und vollständigem Orchester executirt wird — nicht allzubedeutende Kräfte; hier brachten einige dreißig Sänger und 22 Mann im Orchester eine sehr günstige Wirkung hervor. Wir wünschen dem dichterisch wie musikalisch achtungswerthen Werke weitere Verbreitung und bemerken, daß Partitur und Stimmen vom Componisten — Cantor Seelmann in Dessau — leihweise bezogen werden können.

Die am 5. d. M. stattgehabte Aufführung von Gluck's „Iphigenie in Tauris" in Dresden erfreute sich einer so glänzenden Aufnahme, daß man damit umgehen soll, auch „Iphigenie in Aulis" und „Alceste" wieder aufs Repertoire zu bringen. Auch am Leipziger Stadttheater ist man mit der neuen Inscenirung des „Orpheus" beschäftigt, mit dessen Titelrolle ein Frl. Bußler ihren ersten theatralischen Versuch machen wird.

Wien.

Der „Wiener Männergesangverein" hat vorigen Sonntag seinen Stiftungstag durch eine kirchliche Function gefeiert, und bei diesem Anlaß eine neue Messe für Männerstimmen (Soli und Chor) mit Begleitung von Bässen und Celli's von Heinrich Eiser zur Aufführung gebracht.

Es verlautet, daß Wagner's „Tristan und Isolde" nicht zu Stande kommen und Wagner Wien verlassen werde.

(Emgel.) Nach den Statuten der Gesellschaft der Musikfreunde besteht die Direktion derselben aus 12 von der Generalversammlung auf 3 Jahre gewählten Mitgliedern, von denen jährlich 4 auszutreten haben, welche von der Generalversammlung durch eine Neuwahl ersetzt werden. Die Austretenden sind nach §. 14 der Statuten wieder wählbar. In der Sitzung der Direktion vom 24. October wurden die 4 in diesem Jahre austretenden Mitglieder durch das Los bestimmt. Es sind die Herren Dr. von Stubenrauch, Freih. v. Helfert, J. Krall und M. A. Becker. Die nächste Generalversammlung der Gesellschaft findet am 16. November l. J. statt.

Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 3. November im Hofoperntheater erstes philharmonisches Concert unter Leitung des Herrn Capellmeister Dessoff. Mittags halb 1 Uhr. (Programm: Festouverture in C op. 124 von Beethoven. Concertarie mit obligater Violine von Mozart, gesungen von Frau Duſtmann, begleitet von Herrn Jos. Hellmesberger. Ouverture zu-Anakreon von Cherubini. Concert für Streichinstrumente von S. Bach. Symphonie in C von Schumann).

Musikalienanzeiger.

Musik für Orchester.

Gade, N. W., Op. 37. Hamlet. Concert-Ouv. Leipzig, Br. und Härtel.

Liszt Frz., Symphonische Dichtungen. Partitur. 8. Leipzig, Br. u. Härtel. Nr. 10, Hamlet. Nr. 11, Hunnenschlacht (nach Kaulbach). Anhang. Varianten zu Nr. 7, Festklänge. Kürzungen u. Errata.

— Eine Faustsymphonie in 3 Characterbildern (nach Göthe), für Orch. (I. Faust [Allegro]. II. Gretchen [Andante]. III. Mephistopheles [Scherzo u. Finale mit Schlußchor: Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß].) Partitur. 8. Leipzig, Schuberth u. Co.

Musik für Violine.

Fiorillo, F., Op. 3. 36 Etudes ou Caprices p. V. Nouv Edit. rev. et corr. p. H. Léonard. Mainz, Schott.

Taubert, W., Op. 130. Drittes Quartett (G) f. 2 V., Bratsche u. Vello. Leipzig, Kistner.

Witting, C., Die Kunst des Violinspiels. Eine Sammlung der besten Werke für dieses Instrument von Corelli (1653) bis auf unsere Zeit. Wolfenbüttel, Holle.

Bd. 2, Geminiani, Frc., 3 Sonaten f. V. m. Pfte. Bach, J. S., 3 Sonaten nebst dem Finale der 4ten (die Ciaccona) f. 1 V. Locatelli, P., 8 Capriccios f. 1 V.

Bd. 3, Tartini, Giuf., Sonate m. ausgesetztem Basse; Die Kunst der Bogenführung oder 50 Var. über ein Thema m. einer Baßbegl. ad. lib.; Die sogenannte Teufelssonate m. ausgef. Basse. Pugnani, Gaet., 3 Sonaten m. einer Baßbegl.

Bd. 4, Gaviniés, P., 24 Etudes (Matinées).

Musik für Pianoforte mit Begleitung.

Becker, D. G., Op. 15. Gr. Sonate (Es) f. Pfte. u. Violon. Leipzig, Hofmeister.

Flotow, Fr. v., Op. 14. Sonate (A) f. Pfte. u. Violine. Hamburg, Cranz.

Hamel, E., Op. 19. 3 Sonates p. Pfte. et Violon. Nr. 1 (Gm.). Nr. 2 (F). Nr. 3 (D). Hamburg, Böhme.

Kreutzer R., Concertos p. le Violon, arr. av. Acc. de Pfte. p. E. Hermann. No. 6 (Em.). No. 7 (A). Leipzig, Peters.

Kudelsky, C., Op. 6. 2. Trio (D) d'une Difficulté moderée, p. Pfte., Violon et Velle. Hamburg, Fritz Schuberth. —

Laub Ferd., Op. 7. 2 Morceaux p. le Violon av. Pfte. Nr. 1, Romance Nr. 2 Impromptu. Leipzig, Peters.

Lee L., Op 9. Sonate (C) p. Pfte. et Velle. (ou Alto.) Hamburg, Fritz Schuberth.

Mayer Emilie, Op. 12. Gr. Trio (Em.) f. Pianoforte, Violine und Violoncello. Berlin, Challier u. Co.

Mozart W. A., Clavier-Concerte. Partitur. Nr. 13, Concert (F) für 3 Claviere, componirt 1176. Offenbach. André.

Musik für zwei Pianoforte.

Beethoven, L. v., Op. 80. Phantasie f. Pfte. Chor u. Orch. einger. f. 2 Pfte. Leipzig, Br. u. Härtel.

Musik für Pianoforte zu vier Händen.

Armbrust, G., Op. 6. 3 Märsche. Hamburg, Cranz.

Bach, J. S., Orgel-Präludien u. Fugen, einger. v. Karl Plato, Nr. 2 (G). Berlin, B. u. Bock.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wesſely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 45. Wien, 9. November 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Recensionen (Werke zum Gesangunterricht und zur Theorie der Musik). — Locales. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Concertankündigungen. — Briefkasten.

Recensionen.

Werke zum Gesangunterricht.

1. Franz Eyrel. Physiologie der menschlichen Tonbildung, nach den neuesten Forschungen gemeinfaßlich dargestellt. Ein praktisches Handbuch zur Ausbildung der Stimme und Sprache aller Menschen. Leipzig, Brockhaus 1860. gr. 8. 383 S.

2. Oskar Guttmann. Gymnastik der Stimme, gestützt auf physiologische Gesetze. Eine Anweisung zum Selbstunterricht in der Uebung und dem richtigen Gebrauch der Sprach- und Gesangsorgane. Leipzig, J. J. Weber. 8. 145 S.

3. H. Panofka. L'art de chanter.

A. v. W. Es ist eine allgemeine Erfahrung, daß die Theorie der Künste immer dann erst ihren Aufschwung zu nehmen pflegt, wenn die Praxis derselben in Verfall geräth. So ist denn auch unsere an großen Gesangs- und Redekünstlern arme Zeit erstaunlich fruchtbar an Systematikern, welche die neuesten außerordentlichen Fortschritte der Physiologie für die Ausübung der Gesangs- und Redekunst nutzbar zu machen sich bestreben und mit einem großen Aufwand wissenschaftlicher Kenntnisse die scheinbar wohlbegründetsten und detaillirtesten Regeln, nach denen sich Jedermann eine vollkommene Tonbildung soll aneignen können, ertheilen. Solche Bestrebungen können uns nicht Wunder nehmen in einer Epoche, wo nicht, wie im hellenischen Alterthum, die schöne Sinnlichkeit, auch nicht, wie im christlichen Mittelalter, die Schwärmerei des Gemüthes, sondern wo vielmehr der kritische Verstand, die kluge Berechnung allein der Menschen Thun und Treiben regiert: da ist denn freilich auch die Zeit gekommen, wo man durch die Bildung des Willens und durch genaue Kenntniß der Beschaffenheit des Stimmorgans und seiner Funktionen perfecte Sänger zu erziehen glauben kann. Seltsames Widerspiel! Je tiefer die Wissenschaft in der Erforschung der Naturgesetze eingedrungen ist, um so mehr scheint man eines der unabänderlichsten und unanfechtbarsten feststehenden Naturgesetze zu vergessen, daß nämlich in ästhetischen Dingen alles Wollen und Wissen nicht zurecht, um den mangelnden Genius, jenes freilich nicht recht definirbare Etwas zu ersetzen, ohne welches man es nun doch einmal in keiner Kunst zu irgend welcher Vollkommenheit zu bringen vermag. Wäre dieses Naturgesetz dem sehr gelehrten Verfasser der „Physiologie der menschlichen Tonbildung" nicht guten Theils auch echappirt, es würde ihm wohl schwerlich begegnet sein, uns in dem Vorwort zu seinem sonst so scharfsinnigen, mit den feinsten Beobachtungen und glänzendsten Untersuchungen angefüllten Werke mehr zu versprechen als die Schrift selbst zu halten vermocht hat. Man höre, was dort auf S. X und XI zu lesen ist: „Da es durch meine Lehrsätze möglich wird, einem jeden gesunden und dazu befähigten Menschen eine klingende und verwendbare Stimme anzubilden, so werden nun nicht mehr nach Kunst schmachtende Talente ihren Mangel an tauglicher Stimme zu beklagen haben, sie werden ihren Wunsch erreichen und glücklich sein. Eben deßhalb wird es auch nicht mehr nöthig sein, Personen mit wenig Talent und ohne Erziehung und ästhetische Bildung blos deßhalb, weil sie zufällig einige hübsche Töne hervorbringen, für die Kunst zu verwenden, wodurch diese wahrlich nicht gehoben wird; denn es handelt sich ja nicht darum, alle Menschen zu Sängern zu bilden, sondern nur jene, die Beruf zu dieser Kunst haben. Das so häufige Indispositseln der Sänger, das so frühe Abnehmen ihrer Stimme und der so oft vorkommende Fall des Stimmverlierens wird nun nicht mehr vorkommen, denn diese Fälle sind, wenn nicht Krankheit daran schuld ist, die Folgen des fehlerhaften Gebrauchs der Stimme, oder mit anderen Worten, die Folgen des Singens mit anormaler Stimme. Ferner kann die Stimme im Allgemeinen durch die wissenschaftliche Methode eine Ausbildung erlangen, wie sie bis jetzt noch nicht zu Stande gebracht worden ist. Dieser hohe Grad von Entwicklung kommt nicht nur dem Gesang, sondern auch der Composition zu statten, indem der Tondichter nicht mehr an gewisse Töne und sonstige Eigenheiten mancher Stimmen sich zu halten gezwungen sein wird, um seiner Tondichtung mehr Wirkung abzugewinnen, sondern er wird seiner Phantasie freien Lauf lassen und so auch Schöneres zu schaffen vermögen." — Diese letzte Verheißung klingt ganz als käme sie aus dem Lager der mit so vielem blinden Lärm einherschreitenden musikalischen Reformatoren der neudeutschen Schule; jedenfalls zweifeln wir nicht, daß die Großwürdenträger dieser Schule auf das goldene Recept des tausendkünstlerischen Physiologen, wonach „der Mensch, wenn er gesund ist und in einem bildungsfähigen Alter sich befindet, je nach der verschiedenen Anlage einen Stimmumfang von zwei bis vier Octaven und vielleicht noch mehr entwickeln kann (s. S. 128), schwören, nun auch den letzten Zwang, den sie bisher ihrer kolossalen Phantasie anzulegen sich genöthigt sahen, mit Freuden abschüttelu und nur noch allerherrlichste unendliche Melodien für Stimmen von sechs Octaven Umfang schreiben werden, denn so weit oder gar noch weiter soll es ja nach Seite 129 der menschliche Organismus unter Herrn Eyrel's Leitung wahrscheinlich (?) bringen können; wenigstens lesen wir auf S. 129, sub Nr. 4: „Aus Vergleich der Leistungen einer Stimme mit denen einer andern läßt sich mit Wahrscheinlichkeit annehmen, daß ein normal gebautes und beschaffenes Organ einen Stimmumfang von wenigstens 6 Octaven zu bilden die physische Fähigkeit habe." Schade nur, daß der alte Hesiod mit seinem paradoxen Ausruf: „die Hälfte ist mehr als das Ganze!" und der moderne Göthe mit seinem Sinnspruch: „in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister!" dennoch allezeit Recht behalten werden! Wir wenigstens vermögen beim besten Willen den Nutzen nicht einzusehen, der dadurch erzielt würde, wenn es in der That möglich wäre, einer menschlichen Kehle etwa gar den Clavierumfang anzuquälen

und so auf's Neue einen charakteristischen Unterschied zwischen den dem Componisten dienstbaren Instrumenten zu verwischen, nachdem man bereits z. B. die Geige durch die künstliche Erzeugung der Flageolet-Töne, das Horn durch den Klappen-Apparat aus ihren eigentlichen und specifisch-wirksamen Klangsphären gerissen hat. Wie abscheulich müßte es vielmehr sein, wenn uns künftig die Bässe ihre Kehlengeläufigkeit in hohen Falset-Coloraturen (wie Lablache sie scherzhafter Weise der Malibran nachzugirren pflegte) zu beweisen suchen, die Soprane uns mit unnatürlichen Baßpassagen erschrecken würden! — Freilich hat sich der Herr Verfasser die Vergrößerung des Stimmumfangs nicht als das einzige Ziel seiner Stimmensbildungs-Theorie vorgesteckt; diese strebt vielmehr Alles an, was nur je von einem Gesanglehrer aller oder neuer Zeit zu erreichen unternommen worden ist; allein überall begegnen wir denselben Illusionen aus derselben Ursache, weil Eyrel eben auf den Faktor des natürlichen Ingeniums gar zu wenig Rücksicht nimmt, und der physiologischen, sowie beziehentlich der psychologischen Pädagogik Resultate garantirt, die sich nach ganz anderen Gesetzen richten, als die der scharfsinnigste menschliche Verstand auszuklügeln und in ein System zu bringen die Macht hat. Gelegentlich begegnet es denn dem Herrn Verfasser wohl auch, daß er sich, bei all seiner großen Gewandtheit in logischen Entwickelungen, in seinem Feuereifer, „die Wißbegierde des Theoretikers zu befriedigen, sowie den Bestrebungen des Praktikers unter die Arme zu greifen und einem längst gefühlten Bedürfniß abzuhelfen“ (s. S. XII) sich sogar in offenbare Fehlschlüsse verrennt, wie wenn er z. B. auf S. 6 behauptet, daß jeder Mensch, der sprechen könne, auch die Fähigkeit zu singen haben müsse, während es doch auf der Hand liegt, daß, um zum Singen befähigt zu sein, auch außerdem noch ein gesundes Gehör-Organ erfordert wird, das eben doch nicht jeder Mensch, der sprechen kann, besitzt. Das Schlimmste aber ist, daß seine mit Fleißesfleiß ausgeführte Arbeit ihrer ganzen Anlage und formellen Fassung nach die Physiologie der menschlichen Tonbildung nichts weniger als „gemeinfaßlich“ darstellt, wie die Titel verheißt. Wenn Herr Eyrel daher den Vorschlag macht und denselben in der zweiten Abtheilung seines Buchs (betitelt: „Phonascie“ d. i. künstliche Entwickelung der Stimmfähigkeit) auch näher ausführt (s. S. 278 ff.), „die Stimmbildung einen Zweig der allgemeinen Erziehung des Menschen ausmachen zu lassen“, und auf S. 21 gar verlangt, „daß die Ausbildung der Stimmfähigkeit systematisch in öffentlichen Schulen und Privatlehranstalten so eingeführt werde, wie der Unterricht der Sprachen“, so bedauern wir ihm bemerklich machen zu müssen, daß er durch sein Lehrbuch zu dieser, gewiß an und für sich recht wünschenswerthen Popularisirung des Gesangunterrichts, wir fürchten es wohl mit einigem Fug und Recht, auch nicht das Mindeste beigetragen hat, denn wir möchten in der That die Schullehrer kennen, die den höchst complicirten stupend-gelehrten Apparat der Eyrel'schen Methode irgendwie praktisch zu verwerthen verständen. Dazu hätten schon die immerhin sehr gesuchten Ueberschriften seiner einzelnen Kapitel als wie: „Specielle Phonik“, „Die phonische Krise der Entwickelung“, „Phonascie“, „Diagnostik phonischer und cerebraler Zustände“, „Phonatische Gymnastik“ rc. vermieden und die Gesetze der menschlichen Tonbildung etwas weniger hochklingend auseinandergesetzt werden müssen, als wie dies u. A. auf S. 131 mit den Worten geschieht: „Die Schwingungszahl nimmt zu, wie die Quadratwurzel der Masse, oder wie die Dicke des Schallerregers abnimmt; im Organismus, wie die Wurzel der Verdichtung abnimmt“ rc. Auch wenn man alles Vorhergegangene auf das Aufmerksamste gelesen hat, wird man doch nur als Fachmann solchen Auseinandersetzungen zu folgen im Stande sein. Ueberdies schlägt schon das, was der Verfasser auf S. 279 ff. über die „Individualisirung des Unterrichts“ sagt, die sanguinischen Hoffnungen, die sich im „Vorwort“ geltend machen, so gut wie vollständig nieder. Da er durchaus Recht hat, zu behaupten, „daß in den verschiedenen Menschen bezüglich ihrer Stimme unzählige Eigenthümlichkeiten und Varietäten vorkommen, welche alle zu beschreiben eine völlige Unmöglichkeit ist“, so werden wir Lehrer, die einen so ausnehmend verwickelten Unterricht nach den theoretischen allgemeinen Grundsätzen und Regeln, die Eyrel's Lehrbuch als Leitfaden für sie aufstellt, und denen überdies die gleichfalls von ihm verlangte reiche praktische Erfahrung zur Seite steht, immer mit der Diogenes-Laterne zu suchen, und die öffentliche Schule wenigstens wird sicher auf einen solchen Unterricht für Zeit und Ewigkeit zu verzichten haben. — Wenn wir also auch dem Werk des Herrn Eyrel eine praktische Bedeutung so gut wie gänzlich glauben absprechen zu müssen, und in dieser Hinsicht die früheren Arbeiten eines Liscovius, Benati, Colombat, Joh. Müller, Magendie, Garcia, Merkel rc., die der Verfasser zu berichtigen sich bestrebt, für mindestens ebenso populär halten, wie die seinige, so sind wir doch weit entfernt davon, der letzteren den hohen Werth einer geistvollen Behandlung eines der schwierigsten wissenschaftlichen Gebiete verkürzen zu wollen. Wie er sein Buch einem bewährten Anatomen und Naturforscher, dem Professor Carl Rokitansky zu Wien, und nicht etwa einem großen praktischen Gesanglehrer gewidmet hat, so liegt das Hauptverdienst desselben auch auf den physiologischen Auseinandersetzungen, die überdies den bei weitem größeren Theil der Arbeit (S. 1—277) umfassen, während die zweite Abtheilung (S. 278 — 379), welche die eigentliche Phonetik behandelt, gewiß nicht dazu angethan ist, irgend einen Gesangslehrer oder gar einen Sänger auszubilden, weil dazu die sehr wesentliche ästhetische Seite der Gesangskunst viel zu wenig Berücksichtigung gefunden hat, und gewisse ganz unentbehrliche praktische Regeln, z. B. über das Athemholen nach rhythmischen, melodischen und sprachlichen Gesetzen völlig übergangen, oder doch, wie die Grundsätze nach denen das Portament zu bilden, nur ganz nebenbei angestreift worden sind (s. S. 347). Wie wenig der Verfasser sich überhaupt mit der eigentlichen Ausbildung des Gesangskünstlers abgiebt, das beweist der Umstand, daß er das, was er „phonetische Gymnastik“ nennt, Andere einfacher „Gesangsschule“ nennen würden, in zwei Paragraphen (S. 344—348) unter den Titeln: „Tongeläufigkeit“ und „das Moduliren der Töne“ abmacht. — Schließlich aber wollen wir nicht unterlassen, auf einige Gedanken aufmerksam zu machen, welche uns eben so neu als wahr scheinen, und für deren Mittheilung wir Herrn Eyrel daher sehr verpflichtet sind. Dieselben betreffen die überhaupt von dem Verfasser mit großer Einsicht behandelte Mutation der Stimme in Folge der eintretenden Pubertät. Es ist nach unserer Ansicht eine sehr feine Bemerkung Eyrel's, „daß ohne Anleitung kein Mensch vollständig mutirt und nach der Pubescenz eine so gute Stimme bilden kann, wie in den Jahren seiner Kindheit, wo die Brusttöne am natürlichsten waren“ (s. S. 206). Er hat deßhalb sehr Recht, wenn er auf S. 365 ff. die Stimmbildungsstudien schon in frühester Jugend angefangen und selbst während der Mutationsperiode nicht unterbrochen (S. 337—338), ja jedenfalls wenigstens so lange fortgesetzt sehen will, wie das Stimmorgan im Wachsen begriffen ist (S. 370—371). Daß dieser Vorschlag stichhaltig, beweisen die Erfolge der alten italienischen Gesanglehrer, die ebenso verfuhren. Eyrel hat endlich vollkommen Recht mit seiner Behauptung auf S. 156, „daß der sogenannte Mezzosopran nichts anderes sei, als der eigentliche, wirkliche, echte Sopran, der nur deßhalb tiefer erscheint, weil er vollständiger mutirt hat, als der vermeintliche hohe Sopran, der kaum einen Brustton besitzt“, — wie wir dies täglich bei unseren sogenannten hohen Sopranistinen hören können, welche schon das o der eingestrichenen Octave nur mit Mühe noch erreichen; solche Stimmen besitzen in der That kaum einen einzigen Brustton, haben also gewiß ihre natürliche Entwickelung nicht vollendet und liegen nur aus diesem Grund in einem höhern Diapason, als er einer

erwachsenen Frau eigentlich zukommt. Unterstützt wird diese Ansicht überdies noch durch die Erfahrung, daß alle wirklichen Prachtstimmen im Sopran, z. B. die Soprane einer Mara, Catalani und Malibran, entschiedene Mezzosoprane gewesen sind. Achnlich verhält es sich mit den hohen Tenoren; auch sie sind, wie Eyrel mit Recht annimmt, nur als nicht völlig umtirte oder entwickelte Männerstimmen anzusehen und alle kräftigen Tenoristen, ein Naff, Wild, Bader haben mit dem an sich schon unnatürlich klingenden, sogenannten italienischen Tenore-Contre' Altesco, wie ihn z. B. Giovanni Cantu besaß, nichts gemein gehabt. —

Weit populärer ist Guttmann's „Gymnastik der Stimme" gehalten, selbst die rein physiologischen Auseinandersetzungen der drei ersten Abschnitte: „von den Stimmorganen", „von der Thätigkeit der Stimmorgane" und „von der richtigen Aussprache des Alphabets" sind überall faßlich und ohne alles gelehrte Beiwerk mit weiser Vermeidung einer schwerzugänglichen Terminologie dargestellt. Er dedicirt sein kurzes Buch seinem Professor, sondern einem früheren Schauspieler und renommirten Vorleser, Carl v. Holtei, und wendet sich auch in Allem, was er bietet, nur an praktische Sänger und Redner. „Ich habe mir", heißt es auf S. XVIII seiner Vorbemerkungen, „in dieser Schrift nur die Aufgabe gestellt, eine Gymnastik der Stimme für Redner wie Sänger zu schreiben, das heißt eine auf physiologischen Gesetzen basirende Anleitung zur Ausbildung und richtigen Anwendung der vorhandenen physischen Mittel, verbunden mit einem System des richtigen und praktischen Athmens; und da die Sprache innig damit zusammenhängt, so werde ich auch diese nicht unberührt lassen, natürlich nur in soweit als es die Entstehung der Laute und deren grammatikalische Anwendung betrifft. Eine vollständige Gesangsschule bietet natürlich auch dieses, offenbar aus reichen praktischen Erfahrungen geschöpfte Werkchen nicht; der Verfasser hat überhaupt mehr den recitirenden als den singenden Künstler vor Augen, doch giebt das Buch auch dem Letztern über zwei höchst wichtige Momente seiner Kunst, nämlich über die richtige Text-Aussprache und über das Athmen, welches er im vierten Abschnitte sehr eingehend behandelt, dankenswerthe Aufschlüsse und Belehrungen. Die Darstellung Guttmann's ist zwar hie und da der beabsichtigten streng systematischen Behandlung des Gegenstandes nicht ganz angemessen, d. h. nicht knapp und präcise genug, auch legt er wie Eyrel, gelegentlich vielleicht gleichfalls etwas zu viel Nachdruck auf das Zum-Bewußtsein-Kommen einzelner physiologischer Funktionen von Seiten des Schülers (vgl. z. B. S. 114), von welcher Methode wir uns nun einmal unter allen Umständen weit weniger versprechen können, als von dem lebendig sympatischen Beispiel großer Gesangs- oder Redemeister, die uns ohne alle physiologische Gelehrsamkeit vormachen, was wir nachahmen sollen; doch aber kann das Buch, so wie es ist, in der That einen praktischen Erfolg haben, da die Ausdrucksweise es an der nöthigen Klarheit und Gemeinverständlichkeit nirgends mangeln läßt und der materielle Inhalt fast durchgängig auf anerkannten Wahrheiten beruht. Nur, wo Guttmann dem Werk „Grundzüge der Physiologie und Systematik der Sprachlaute" von Dr. Ernst Brücke (Wien 1856) allzu unbedingt gefolgt ist, widerfährt es ihm, daß er zuweilen Behauptungen aufstellt, die doch immer noch in das Bereich der Hypothesen gehören, wie z. B. schon daraus hervorgeht, daß Eyrel gerade das Gegentheil davon versichert. So sollen z. B. nach Guttmann, der hier ganz auf Brücke fußt, Hebung und Senkung des Kehlkopfs zur Bildung der verschiedenen Vocale wesentlich nothwendig sein (s. S. 50, 51, 53, 54, 56, 58—59 seiner Schrift), während Eyrel (S. 358—359) annimmt, daß die Stellung des Kehlkopfs bei Hervorbringung der einzelnen Vocale eine ganz individuelle, also unwesentlich sei. Bis dieser und mancher andere Streit unter den Gelehrten ausgefochten ist, würde ein genialer Empiriker, wie Pistocchi oder Bernacchi, ganz ohne physiologische Kenntnisse eine Armee von Sängern ausgebildet haben können, die sicher den Wettkampf mit den durch unsere modernen wissenschaftlichen Phonetiker und Stimm-Gymnastiker gedrillten Kunstjüngern nicht zu scheuen brauchten! —

(Schluß folgt.)

Werke zur Theorie der Musik.

Die neue Harmonik, erläutert durch Dr. Graf Laurencin. Zweite gekürzte Preisschrift. Verlag von Kahnt in Leipzig.

-d- Vorliegende Broschüre meint (S. 66) den Beweis genügend hergestellt zu haben, „daß und in welch hohem Grade das Gesammtwesen der Harmonik und jede seiner einzelnen Erscheinungsarten durch die neuesten Kunstschöpfungen zwar auf treuer Grundlage des Mustergiltigen früherer Jahrhunderte, doch mit steter Wahrung des individuellen Geistesrechtes, sowohl theoretisch vereinfacht, als praktisch erweitert" worden sei. Der allzu ergiebige (!), und oft nur auf Grund einer Hypothese bestimmte Regelstoff früherer Musiktheorien sei auf wenige unerschütterliche Grundsätze — Dank dem neuesten musikalischen Schöpfer- und Forschergeist — zurückgeführt worden. Auch habe der neuere musikalische Gestaltungsgeist und die mit diesem schritthaltende Lehre das Wesen und die einzelnen Formen der Akkorde und Uebergänge lediglich dem Scepter einer logisch vorgehenden musikalischen Schaffungskraft überwiesen. Auf Grund dieser freisinnigen Voraussetzungen dürfte denn auch künftig jeder Componist und Musiklehrer, ohne Furcht vor Uebergriffen, jenen Dichterspruch zum Losungswort seines musikalischen Wirkens erheben, der da lautet: „Frei ist der Mensch und wär' er in Ketten geboren."

Der Verfasser arbeitet pro cura der sogen. „neudeutschen Schule." Vorliegende Broschüre ist ein besonderer Abdruck aus der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik." Dieses Organ jener sogenannten „Schule" hat bei einem vor zwei Jahren ausgeschriebenen Preisrennen die Arbeit unseres Verfassers mit der zweiten Prämie betrönt. Dadurch hat sie die thatsächliche Erklärung abgegeben, daß sie, mit der gedachten Arbeit vollständig einverstanden, die Verantwortung für ihren Inhalt in Bausch und Bogen auf sich nehme. Wir müssen deßhalb auch voraussetzen, daß uns im Folgenden nicht die Meinungsäußerung eines Einzelnen begegne, sondern in derselben der Ausdruck alles dessen niedergelegt worden sei, was die sog. „Neudeutsche Schule" als das charakteristische Wesen ihres Wollens, Denkens und Handelns mit ausgezeichnetem Nachdruck anerkennt. Aus dieser Ursache können wir unsern Lesern, trotz ihrer in der angezogen Streitsache vielfach in Anspruch genommenen Geduld eine neue Geduldsprobe nicht wohl ersparen. Aber auch dem Verfasser der Broschüre sind wir die Rücksicht schuldig, welche jeder Autor von jedem höflichen Kunstorgan erwarten darf, zumal wenn er der ausgesprochenen Richtung eines anders denkenden oder gar gegnerischen Blattes Zugeständnisse machen möchte, wie es im vorliegenden Falle den Anschein hat. Denn er erklärt Seite 18 ausdrücklich, weder zu den sogenannten „Lichtfreunden", noch zu den „Lobrednern einer unwiderbringlichen alten Zeit" zu gehören, sondern den „Mittelsmännern" sich anzuschließen. Mag diese Behauptung auf Selbsttäuschung beruhen, oder will sich der Verfasser dem von ihm verfochtenen viel bekämpften Gegenstand objectiv fernestellen, um das Zutrauen der großen Majorität für sich zu gewinnen; so erfordert es in beiden Fällen die menschenfreundliche Aufmerksamkeit, ihm mit möglichst ernsthaftem Gesicht auf dem etwas mühsamen und zuweilen höchst spaßhaften Weg seiner Deduktion wenigstens ein Stück zu begleiten.

Wir werden den Verfasser durchgehends mit seinen eigenen Worten reden lassen, zumal es manchmal unmöglich ist, den Inhalt seiner Sätze nur gleichsam der Quintessenz ihres Sinnes nach wiederzugeben, weil ein Sinn überhaupt in diesen

Fällen eben auf keine Weise zu entdecken ist. Man wolle aber beherzigen, daß der Einzelne, über dessen Arbeit wir hier Bericht erstatten, nicht für sich redet, sondern die Meinungen der ganzen Genossenschaft ausspricht, zu denen er sich stillschweigend als unerschrockener „Kämpe" ihrer Sache gesellt.

Die am Eingang mitgetheilten Sätze sind das Resultat einer vom Allgemeinen zum Einzelnen fortschreitenden Betrachtung der Geschichte des Geistes, wie sie sich auf den verschiedenen Gebieten der Wissenschaft, Kunst und des Lebens bis zur Gegenwart in stetiger Entwickelung und mit wesentlicher Rücksicht auf die neueste Harmonik gestaltet und entfaltet habe. Die Anlage der Deduction ist demnach unter den kunstphilosophischen Gesichtspunkt gestellt. Dies ist auch die bewußte Absicht des Verfassers. Denn er sagt selbst in der Vorerinnerung: Die Musik als Sonderkunst weiset auf ihren Urgrund, auf die Gesammtkunst, diese endlich auf den Menschengeist im Allgemeinen wie in allen Besonderheiten seiner Entwickelung unmmgänglich zurück." Mit Uebergehung Händel's, Haydn's, Mozart's u. A. — „der kosmopolitischen oder eklektischen (!) Harmoniker" — knüpft er an die „bahnbrechenden" Meister der Harmonik, Palestrina, Bach und Beethoven an, um dann schnell zu den „neuesten Trägern des akkordlich-modulatorischen Wesens" — bis auf Liszt — überzugehen. Dies ist der Plan der zu journalistischem Zweck verfaßten Broschüre. Verweilen wir nun einige Momente bei der Ausführung desselben.

Die Beweisführung ist zunächst polemisirenden Charakters. Jede Lehre ist ein treuer Abglanz (?) der ihr vorausgegangenen Praxis dieses geistigen Thatenfeldes, welches das Wesen der ihr jedesmal entsprechenden Phase der Geschichte darstellt. So war auch die alte Musiklehre der treue Wiederhall des in den Tonwerken verwichener Jahrhunderte geoffenbarten geistigen Bewegungsszuges, der in alle Ewigkeit seinen Halt in dem festbegründeten Willen der jedesmaligen Zeit fand und findet. Aber der Zug unserer wissenschaftlichen Vergangenheit ging auf das Atomisiren alles Geistigen los. Hierunter litt vorzugsweise auch die alte Musiklehre. Denn die alten Musiktheoretiker hatten wohl scharfsinniges Beobachtungsvermögen, aber gar keine Gedankenerfindungsgabe! Sie abstrahirten deshalb aus den Meisterwerken ihrer Zeit einen ganz unhaltbaren Plunder von Regeln, die sie „mit scharf gespitztem Griffel in ihre Codice's einschrieben." Diese paßten genau auf Palestrina und die Werke seiner Ahnen und Schüler, wurden aber durch den Geist der später anrückenden Kirchenväter (!), Ariosto's, Dante's und Petrarca's, dann der Gabrieli's, Cariffimi's und Lotti's, später Bach's, Beethoven's, Shakespeare's, Göthe's, Hegel's schon gar erbärmlich zu Schanden gemacht und endlich durch die unter dem Einfluß der jungdeutschen Dichterschule: Immermann, Grabbe, Börne und Heine und der junghegel'schen Philosophie, David Strauß, Ludwig Feuerbach, Bruno Bauer wirkenden neuesten Musiktheoretiker und Componisten auf die Höhe geschwungen, welche die Harmonik Liszt's zu ihrem höchsten Gipfelpunkte hat.

Hier ist eine Uebersicht des Ganzen. Gehen wir nun betrachtend auf Einzelnes der Ausführung wesentlich Ausbörendes ein.

Es wird unseren Lesern nicht entgangen sein, mit welcher subtilmen „Gedankenerfindungsgabe" unser Autor die Geschichte zuzurichten wußte, um sie als Mittel für seine Zwecke verwerthbar zu machen. Wir wollen uns aber das Vergnügen nicht versagen, auf diese pragmatischen Kunstgriffe der Broschüre noch einige hellere Streiflichter fallen zu lassen.

Zunächst ist schwer einzusehen, warum unsere Broschüre dem Zarlino unter den alten „Musiktheoretikern mit Zopf und Schwert, die gar keine Gedankenerfindungsgabe haben", eine glorioſe Ausnahmestellung gewahrt wissen will. Dies wird den Lesern der Broschüre wiederholt eingeschärft, ohne daß auch nur die leiseste Andeutung gemacht würde, wodurch sich denn Zarlino die ganz besondere Protektion der „neudeutschen Schule" erworben haben möge. Wir müssen besorgen, daß die Verfasserschaft unserer Broschüre zu viel Vertrauen in die Beleseneit der Abonnenten der Leipziger „Neuen Zeitschrift" gesetzt habe, indem sie die Bekanntschaft derselben mit jenem Musiklehrer des 16. Jahrhunderts als eine selbstverständliche Sache voraussetzte. Oder zählte man nicht auf einen größeren Leserkreis, indem man bei Veröffentlichung der „gekrönten Preisschrift" etwa nur die Fachharmoniker im Auge hatte? Gleichviel! Bemerkenswerth ist es immer, was ein neuerer gründlicher Kenner der alten Kunst und Lehre über Zarlino urtheilt. Derselbe behauptet: seine Lehre sei ein Versuch, der um so mehr mißlingen mußte, als er an den Kern des Kunstlebens sich wagte, jedoch mit Uebergehung der größten Meister seiner Zeit, Palestrina, Orlandus Lassus, Andreas Gabrieli, als fürchte er, die Kunstübung seiner Zeit auf Abwegen zu finden." (Siehe C. von Winterfeld, Johannes Gabrieli ꝛc. 1. Theil S. 104.) Wie stimmt dieses sehr praktisch am bezüglichen Orte begründete Urtheil eines anerkannten, logisch-denkenden Kenners mit der allgemein aufgestellten Behauptung unserer Brochure, daß die Lehre der alten Musiktheoretiker „genau passe auf Palestrina, seine Ahnen und Schüler?" —

Hier ist einer der vielen Widersprüche, der sich aus mangelnder Sachkenntniß und aus der „Logik" der modernen „Gedankenerfindungsgabe" einzig und allein begreifen und erklären läßt.

Für die Auffassung und Resultate der Geschichtsforschung der modernen „Gedankenerfindungsgabe" mögen hier noch einige Beispiele sprechen.

Um die alten Theorien gänzlich zu vernichten rücken die Träger eines neuen Geistes in drei Kolonnen mitten in das Feld hinein. Auf der einen Seite die Ariosto's, Dante's, Petrarca's; auf der anderen die Kirchenväter mit ihrem anfrühmenden und doch wieder innig gläubigen Forschergeiste; auf dritter Seite die Malerschulen Italiens und mit ihnen die Gabrieli's, Cariffimi's, Lotti's. Nicht genug. Es kam S. Bach. Wohl führte auch er mit wahrhafter Stentorstrenge(!) Stimme gegen Stimme, aber viel schwungvoller als jene Vorläufer und Epigonen Palestrina's. Bach hat schon in einer Zeit gewirkt, wo sich der deutsche Geist als ein nach allen Seiten eigenpersönliches Wesen bethätigt hatte. — Den Kirchenvätern zunächst hatte bereits ein Spinoza, ein Leibnitz und viel andere Denkerfrucht festen Boden im Geistesreiche gefaßt. Die spekulative Philosophie hatte zu Bachs Zeiten schon ein entscheidendes Stimmrecht auf der Rednerbühne des höheren Lebens errungen. Auch war Bach's Epoche eine von Lyrik, also gleichsam von Ahnungen des später gekommenen Göthe- und Schillergenius so durchtränkte und von jenem Shakespeare's so durchläuterte Zeit, daß selbst der melodische und vollends der Harmonienreichthum der Landsleute des Pränestiners zur musikalischen Darstellung dieser Seeleninhaltsfülle nicht mehr ausreichte. Bach ahnte, ja wußte dies. — Deshalb diese markeinschneidenden Vorhalte, diese wunderwürdig, geheimnißvollen Chromen und enharmonischen (!) Fortschreitungen bei Bach, die er unmöglich blos aus Prunksucht mit haltlos Neuem zur Anwendung gebracht haben würde. —

Wir machen aufmerksam, wie tiefe Blicke das Vorstehende uns thun läßt in die Werkstätte der Gedankenerfindungsgabe der „neudeutschen Schule"!

Durch die letzte Schöpfungsperiode Beethovens trat die Kunst der Harmonik oder, allgemeiner ausgedrückt, der Stimmführung(!) in das eigenthümlichste und folgenschwerste aller Stadien und mit ihm hat die Musiklehre aller früheren Tage einen hochbedeutenden Umschwung genommen. Durch die treuesten Jünger(!) jenes Meisters: Schumann, Berlioz, Wagner und Liszt ist die Erweiterung der Harmonik auf das Großartigste vollbracht. Mit Beethoven zu gleicher Zeit lehrte der große Hegel: Der Geist ist wesentlich nur Einer. Alles was meine würdigen Vorfahren an dieser Einen Großmacht gemälelt, sind nur Ausstrahlungen jener Einen Sonne. Ebenso sind die

sogenannten Naturstoffe nur Zustände dieser Einen Wesenheit, welche sich im Menschen abspiegelt. Alles Geschehene endlich ist das nur verschiedenartig gestaltete und entwickelte Werk der alleinen Gottheit."

Hier können wir uns nicht enthalten, eine Weile stille zu stehen. Mit welcher überzeugenden Klarheit wird hier der gordische Knoten der Hegel'schen Philosophie aufgelöst! Von allen Schülern dieses Tiefdenkers hatte bekanntlich nur Einer seinen Meister verstanden; dieser aber hatte ihn falsch verstanden. Es blieb demnach ohne Zweifel der „neudeutschen Musikerschule" vorbehalten, ihn recht zu verstehen. Und wie einfach wird uns das Verständniß hier nahegelegt. Was Hegels Vorgänger gemäkelt an der Großmacht des Geistes, waren eben nur Ausstrahlungen dieser Einen Sonne! Ebenso sind die sogenanten Naturstoffe z. B. Arsenik, kohlensaures Natron, Blei, Nikotin u. dgl. nur Zustände dieser Einen Wesenheit, welche sich im Menschengeiste abspiegelt. Welcher dieser naturstoffischen Zustände mag sich wohl im Menschengeiste der „neudeutschen Schule" abspiegeln? — Endlich ist alles Geschehene das Werk der alleinen Gottheit! Wer konnte von allen Schülern Hegels auch auf den Gedanken kommen, daß Hegel nichts weiter lehren wollte, als dieselbe Erfahrung, wofür einige Jahrtausende vor ihm ein gewisser Sokrates schon den Giftbecher trinken mußte, weil er 400 Jahre (er starb 399 vor Christi Geburt) nach seinem Tode das Christenthum erfunden wurde, welches bekanntlich jenem Lehrsatze der neudeutschen hegelschen Lehre sehr populäre Ausbreitung verschaffte. —

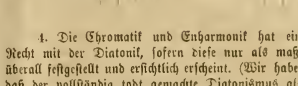
Aber wir müssen diesen interessanten Fund einer nagelneuen Auffassung der neueren Philosophie(!) leider auf sich beruhen lassen, ohne ihm einen größeren Raum widmen zu können. Es sollen noch einige Beispiele der frei vorgehenden Logik und stylistischen Gewandtheit folgen, welche die Begriffe unsrer neudeutschen Tiefdenker bezüglich der aus Beethoven hervorgegangenen Musiklehre erläutert und anschaulich macht. Der einseitige Diatonismus (S. 8), das früher (vor Beethoven) allgemein giltige Quinten- und Oktaven-Verbot u. dgl. (hiezu rechnet die Brochüre noch ein ganz neuendecktes Gesetz der Alten, darnach ein Tonstück nur in leitereigenen Tönen durchgeführt werden durfte): dies Alles war nun mit einem einzigen Schlage vollständig todt gemacht (!!). — Hiermit war jedoch die alte Diatonik keineswegs über Bord geworfen (— gewiß nicht, denn sie war blos vollständig todt gemacht). Sie behauptete vielmehr ihr gutes Recht (als todter Cadaver? nein! — sondern) als mitwirkendes musikalisches Lebensmoment in diesen Schöpfungen des Neugeistes. Ja eben dieses Moment trat vielleicht(?) in diesen spätergekommenen Werken um so wirksamer hervor, als diese vollkommen konsonirenden Akkordreihen ungesichent und siegesgewiß einen innigen Bund mit der schon lange vorher selbständig herausgebildeten Chromatik und Enharmonik geschlossen hatten. Auf welche Höhe Beethoven diese beiden zuletzt erwähnten Tongeschlechter(?) gestellt, zu welcher durch und durch bestimmten Selbständigkeit er selbe emporgearbeitet, lag schon damals klar am Tage. — Wir haben diesem blühenden Nonsens nichts hinzuzufügen, als die Versicherung, daß die Copie buchstäblich mit dem gedruckten Originale übereinstimmt. —

Was blieb nun — fährt die Brochüre weiter fort — der grauen Theorie übrig, als etwa folgende Grundsätze festzustellen, die wir zusammengedrängt folgen lassen:

1. Im Wesentlichen gibt es nur Eine Tonart — wie es nur Eine Naturphilosophie (die neudeutsche etwa?) und Einen (doch wohl verschiedenartig ausgebildeten?) Geist gibt.

2. Es gibt nur Eine Tonleiter und nur Ein von ihr untrennbares Modulationswesen. Das modulatorische Gebiet ist hiermit(?) freigegeben und fortan nur mehr unter das Scepter des für Schönheit und Ebenmaß empfänglichen Geistes gestellt.

3. Es gibt zwar eine Vielheit von Akkorden, aber alle erdenklichen Akkorde haben die trias harmonica (Dreiklang) zu ihrer Wurzel. Sie sind als solche — in welcher Folge oder Verbindung immer gebracht — zulässig, mögen sie ein flüchtig aufnehmendes Ohr anfangs auch noch so schroff berühren. (Man kann von jetzt an seinen Anfänger tadeln, der die Tonleiter mit stufenweis aufeinanderfolgenden Dreiklängen vierstimmig harmonisiren würde,



4. Die Chromatik und Enharmonik hat ein ganz gleiches Recht mit der Diatonik, sofern diese nur als maßgebende Einheit überall festgestellt und ersichtlich erscheint. (Wir haben schon gesehen, daß der vollständig todt gemachte Diatonismus als Lebensmoment sein gutes Recht behaupten kann, wenn es dem Geiste der neuen Schule gefällt, ihn passenden Falles wieder lebendig zu machen.)

Es bleibt nun noch übrig wenigstens diejenigen Fortschritte zu notiren, welche die Harmonik durch Schumann, Wagner und Liszt gemacht haben soll. Indem wir dieselben gedrängt mittheilen, bitten wir diese Mittheilungen als Beiträge zur weiteren Charakteristik der „gekrönten Preisschrift" und nur als solche betrachten und beurtheilen zu wollen.

Die durch Schumanns Muse festgestellten Grundsätze der neuen Harmonik lauten:

1. Das Inganno (zu deutsch Betrug) hat Allberechtigung. Es zu verpönen oder einschränken zu wollen, wäre entweder engherzig oder geradehin blödsinnig. —

Die Meister, welche für dieses unmoralische Gesetz angeführt werden (Händel, Bach, Handn, Mozart vorzugsweise Beethoven in seiner letzten Periode) sind doch nicht ganz so unsittlich, wie es einem „oberflächlichen" Beurtheiler scheinen könnte. Denn der verschämte italienische Ausdruck Inganno wird nur für den üblichen Begriff des Trugschlusses gebraucht.

2. Die Enharmonik hat von nun an entscheidendes Stimmrecht im Reichstage der Töne. (Schon oben unter 4 gesagt).

3. Jeder Akkord, gleichviel ob konsonirend oder dissonirend, ist berechtigt, im Collegium der Harmonien mitzusprechen (Oben ad 2 schon viel allgemeiner „das modulatorische Gebiet ist freigegeben", wenn auch nicht so geistreich ausgedrückt).

Nach Abzug der Titel 2 und 3 bleibt also für Schumann kein anderes Verdienst übrig, als dem Trugschlusse Allberechtigung verschafft zu haben. Und wenn man sich erinnert, daß Trugschlüsse aller Art schon längst von Bach praktisch verwendet und durch den „Abglanz der Praxis" die Lehre nicht angefochten wurden, so fragen wir wohl, was Schumann denn eigentlich zu der Ehre verholfen habe, von der „neudeutschen Schule" als ein „bahnbrechender Meister der Harmonik" anerkannt zu werden, obwohl die Zeit noch gar nicht weit zurück liegt, da das Organ dieser „Schule" Schumann als ein von seiner Zeit überflügeltes, im Grunde sehr kleines und ausgeschriebenes Talent achselzuckend kaum der Beachtung würdigte. Und dies war nicht das erste Beispiel, daß besagte Zeitschrift ein von ihr protegirtes Talent plötzlich fallen ließ. Aber das erstemal war es, daß dies dem Gründer desselben Blattes widerfuhr. — Diese und ähnliche Proben heroischer Gesinnungstüchtigkeit des damals einzigen unabhängigen deutschen Musikjournales machten ihrer Zeit viel von sich reden. Heute spricht man nicht mehr über dergleichen Witterungswechsel des vielgeprüften Blattes. Und auch wir wollen es in seiner schwierigen Aufgabe nicht beirren, sondern es den Zielpunkten naturgemäßer Entwicklung ruhig entgegensteuern lassen.

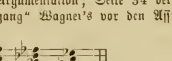
Wir haben der Vollständigkeit unseres Berichtes wegen noch zu melden, welche Mission auf dem Gebiete „neuer Harmonik" unsere Brochüre den Großmeistern Berlioz, Wagner und Liszt zuerkannt wissen möchte.

Bezüglich des tondichterischen Wirkens jenes Franzosen,

meint unsere gekrönte Preisschrift, „sehe man vor lauter Bäumen den Wald nicht“, daher es unmöglich sei, seine harmonische Mannigfaltigkeit unter allgemeinen Gesichtspunkten zu normiren. Jedoch wird derselbe als Enharmoniker von echtem Schrot und Korn charakterisirt, der überall seinen Spuk treibe, und als solcher Spukgeist noch um einen beträchtlichen Schritt weiter gegangen sei als Beethoven und Schubert, in gewisser Beziehung auch als Weber, Spohr, Marschner (!) und selbst weiter noch als Chopin und Schumann, welche doch der Enharmonik bleibenden Sitz und entscheidende Stimme im Tonreiche erkämpft hätten, wie bethauert wird. Weiter werden wir außer Zweifel gesetzt über die „Art vornehmthuender Beschützerniene“, mit welcher Berlioz die „altehrwürdigen“ Formen (warum nun plötzlich altehrwürdig?) handhabe. „Er halte es in der Welt der reinen Consonanzharmonien nie lange aus, vielmehr sei die durch und durch bestimmte Enharmonik und das „Reich ihrer Gefährten“, der Dissonanzintervalle und -Akkorde, seine eigentliche Heimat. Hier sei er als „großer Schöpfer“ Vorbild für Alle, die auf gleichem Pfade die Palme der Meisterschaft erringen wollen.“

Einem unverbürgten Gerüchte zufolge soll die Gründung zweier großer Musikschulen in geheimen Sitzungen der letzten großen Tonkünstlerversammlung zu W. in Berathung gezogen sein, zur Bildung durch und durch bestimmter Enharmoniker nach dem Vorbilde jenes französischen „großen Schöpfers“. Diese Anstalten zur Erziehung neuer Dissonanzintervalle und -Akkorde sollen zur Bequemlichkeit der Nesselanten für den Süden in der Wüste Saharah, für den Norden in der Lüneburger Haide angelegt werden. Man hoffte dort, der Kostenersparniß wegen, Professoren der Enharmonik zu gewinnen, die selbst den größten Meister dieser durch und durch bestimmten Kunst dissonirender Combinationen noch weit übertreffen dürften.

Richard Wagner aber übertrifft Alle, auch Berlioz an Mannigfaltigkeit und Kühnheit harmonischer Combinationen. Dies wird schlagend an einzelnen Beispielen aus den Werken des gedachten Meisters nachgewiesen. Zur Probe nur ein Beispiel der gedankenerfindungsreichen Argumentation; Seite 34 der Broschüre steht folgender „Lieblingsgang“ Wagner's vor den Assisen:



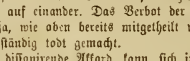
Derselbe wird folgendermaßen gerechtfertigt: „F - dur ist in diesem Falle nichts Anderes, als ein unterdrücktes“ F-moll. Setzt man aber dieses, so folgen die beiden andern Akkorde von selbst.“ —

Wir bewundern Bosko, Döbler und ähnliche Escamoteurs, wenn sie faules Stroh etwa in Gold verwandelten durch die bloße Geschwindigkeit. Unsere Prestiargumentation aber läßt keineswegs das F - dur verschwinden, sondern schlägt nur ein Schnippchen und Alles ist in bester Ordnung. — „Hier ist gar nicht F-dur.“ Das Ohr sträubt sich auch nicht mehr gegen die querständische Wirkung, denn dieselbe ist ja gar nicht vorhanden, da das fis-a nur ein unterdrücktes f-as-e ist. Es kommt nur darauf an, daß bei der Aufführung „neudeutscher“ Tonschöpfungen das Publikum in Rotten eingetheilt und jeder Rotte ein Prestiargumentateur beigesellt werde, der die bevorstehenden harmonischen Mißgeburten gehörig introducire und den Vater derselben stets als einen braven Mann schildere, dem es wohl einmal begegnen könne, F-dur zu schreiben, wo er eigentlich F-moll meinte, welches eben nur in Folge dringender Privatverhältnisse unterdrückt werden mußte. Diese Einrichtung würde ohne Zweifel alle menschenfreundlichen Zuhörer zufrieden stellen und Nachahmung finden.

Außer daß man überall Moll für Dur und umgekehrt Dur für Moll setzen kann, wenn man entweder nicht weiß, was man thun soll, oder wenn man dadurch haarsträubenden Ohrenzwang hervorzubringen sich bemüssigt fühlt, abstrahirt unsere mit dem zweiten Preis gekrönte Broschüre aus Wagner's großen Tonschöpfungen noch neue Arten der Behandlungsweise abgeleiteter Akkorde z. B. des Quartsextakkordes und folgende beiden „nagelneuen“ Gesetze der Harmonik:

1. Jeder consonirende Akkord kann auf jeden consonirenden folgen, wenn die Fortschreitung der einzelnen Intervalle eine stufenweise ist, oder dieselben als beiden Dreiklängen gemeinschaftliche liegen bleiben.

Hiernach ließe sich also gegen ein etwa folgendermaßen



aufgesuchtes Beispiel nichts einwenden. Denn die Dreiklänge sind sämmtliche consonirende Akkorde und ihre einzelnen Intervalle folgen stufenweise auf einander. Das Verbot der Quinten- und Oktavenfolge ist ja, wie oben bereits mitgetheilt wurde, schon durch Beethoven vollständig todt gemacht.

2. Jeder dissonirende Akkord kann sich in jeden dissonirenden auflösen u. s. w.

Dies ist das schon seit einigen Jahrhunderten bekannte Gesetz der regelmäßigen und unregelmäßigen Fortschreitungen unselbstständiger Akkorde. Es scheint aber, als hatten die neudeutschen Theoretiker dasselbe erst entdeckt, nachdem die neudeutschen großen Tonschöpfer es zum erstenmale in Szene gesetzt. Denn es wird behauptet, daß A. B. Marx, M. Hauptmann und J. C. Lobe es gemieden hätten, Grundsätze so aufräumender Art zu Schildträgern ihrer tonwissenschaftlichen Erkenntniß und gereiften Lehrerpraxis zu erheben. Allein die Principien, welche Weitzmann unverhüllt ausgesprochen, ließen sich im ganzen Organismus der Werke jener verschämten Liberalen zwischen den Zeilen lesen, wenn man in dieser Art diplomatischer Fertigkeit nur das gehörige Geschick hätte. Doch werden diese Theoretiker sehr gelobt, mit Kohle die Unrisse ihrer Lehre mit bewunderungswürdiger Sachkenntniß — wie sie sich überall in vorliegender Broschüre gleichsam mit tändelndem originellen Muthwillen ausspricht — auf einer halben kleinen Oktavseite vor uns hingestellt und sie werden als Vormänner bezeichnet, die unserer Zeit dasselbe gewesen, was der übrigen solche „Denker“, wie Zarlino, Vogler, Gottfr. Weber und Portmann gewesen. Und dasselbe was Marx, Hauptmann und Lobe, Weitzmann und Dräsele in höchster Vollendung dem Norden leisteten, waren für Süddeutschland Tomaschek und Pitsch!

Schluß und Spitze der Abhandlung bildet die Liszt'sche „Harmonik“. Dräsele versteht den Kern derselben nach Seite „der unmittelbaren Verbindung fernstehender Dreiklänge.“ Darin bestehe das Frappirende der harmonischen Folgen Liszt's (sehr wahr!). Dies wird nun u. A. als Hauptverdienst Liszt's um die Harmonik hingestellt und an Beispielen in bekannter Weise aufgezeigt und vorgeblich gerechtfertigt. Die eingehendere Mittheilung des Einzelnen erlassen wir uns. Ist doch dergleichen schon mehr geschehen, als der Umfang einer freundlichen Anzeige und die ursprüngliche Absicht es erlauben mochte. Trotzdem soll noch ein resumirender Rückblick hier folgen, ehe wir uns vom Leser beurlauben.

Wir sprechen ohne alle Ironie, wenn wir einräumen, daß die neuere Harmonik ungleich mehr als die ältere auf die Entwickelung der Selbstständigkeit und freien Selbstthätigkeit hinzuwirken sucht. Sie ist kürzer gefaßt und ihre Lehrsätze sind unter dem Gesichtspunkt systematischer Einheit mit anregendem Scharfsinne nach Möglichkeit logisch (bei Marx gar dialektisch) entwickelt. Wird dadurch der Lehrgang im Allgemeinen ein freierer, so wird er andererseits aber auch unsicherer, als an der Hand der älteren Anleitung, welche statt des modernen: Was willst du? das bis-

tatorische: Was mußt du? dem Lernenden einschärfte. Was nun den Erfolg beider Lehrweisen betrifft, so wird dieser zweifelsohne ein sehr ähnlicher wo nicht ganz eben derselbe sein. Der wahrhaft musikalisch Begabte nämlich wird das Gute und Wahre seiner Gegenwart nicht nur, sondern auch seiner Vergangenheit auf die Bildung seines musikalischen Styles einwirken lassen. Wo nicht, so wird sich dieser Mangel an seinen Arbeiten rächen. Es fragt sich nur noch allenfalls, wer schneller zum Ziele gelange, der Neuere oder der nach älteren Grundsätzen herangezogene Künstler. Die ältere Methode hat eine für sich sprechende hundertjährige praktische Vergangenheit aufzuweisen. Die neuere Methode hat — ? — Dr. Hermann Zopff in Berlin und einige andere hat — Schüler von Marx, der doch in Wahrheit als der einzige namhafte und anerkennenswerthe Vertreter eines bewunderswerthen Systems neuer Tonlehre hier Erwähnung verdient. Es wird Niemandem, außer den etwa zwischen den Zeilen lesenden Neudeutschen, einfallen, Hauptmann als Gegner der älteren Lehrmethode bezeichnen zu wollen. Und was Lobe betrifft, so verweisen wir auf die „Neue Zeitschrift der Musik", welche sein Werk: „Briefe eines Wohlbekannten" seiner Zeit als willkommenen Gegenstand ihres Witzes mißhandelte, wodurch ja deutlich ausgedrückt ist, wie dieses Organ, welches unsere vorliegende Broschüre mit dem zweiten Preis gekrönt hat *), damals über Lobe urtheilte. Was endlich die allerneueste Lehre, vertreten durch die Herren Weitzmann, Dräseke und Dr. Graf Laurencin angeht, so hat diese bis jetzt wegen ihrer großen Jugendlichkeit — sie liegt ja noch in den Windeln — Erfolge noch nicht erzielen können. Wagner, Berlioz und Liszt sind aber zum Theil Autodidakten, zum Theil Nihilisten, die kein anderes Kunstgesetz über ihrem Thun walten lassen, als die Sucht, à tout prix imposante Wirkungen hervorzubringen, gleichviel ob häßlich oder nicht. Diese Herren stehen außer aller Berechnung. Man glaubt Alles, was sie thun, man traut ihnen auch das kaum Denkbare, ja sogar das absolut Unmögliche zu, nachdem sie oft genug gezeigt haben, daß sie sich über alle Grenzen des Erlaubten mit souveräner Verachtung hinwegsetzen. Es ist nicht wunderbar, daß sich eine Gesellschaft von Anbetern finden ließ, und nicht auffallend, daß selbst in weiteren Kreisen des Publikums sich Zeichen stürmischen Beifalls regten. Das Widernatürliche und Häßliche findet überall Zulauf, wenn es sich nur in irgend einer koncreten Gestalt zeigt. Verabscheut wird es meist nur in ideeller Concurrenz mit dem Unmoralischen als bloßes unleiblich Gedachtes. Jedoch wie dem auch sei, so hat die „neudeutsche Schule" jedenfalls das Verdienst, unsere Gegenwart zu einer sehr bewegten und regsamen gemacht zu haben und in dieser Hinsicht wird auch die Kunstgeschichte ihr ein anerkennendes Denkmal setzen.

*) Eigentlich war es nicht das „Organ", welches diese Broschüre gekrönt hat, sondern die Herren Liszt, Lobe und Weitzmann.
Anm. d. Red.

Locales.

(Erstes philharmonisches Concert.)

S. B. Die eigentliche Musiksaison begann vorigen Sonntag mit dem ersten philharmonischen Concert im Hofoperntheater unter der Leitung des Herrn Dessoff. Das Programm enthielt, außer zwei sehr bekannten Ouvertüren, nämlich der Festouvertüre von Beethoven und der zu „Anakreon" von Cherubini, dann der nunmehr bei uns ebenfalls eingebürgerten C-Symphonie von Schumann, ein „Concert" für Streich-Instrumente in G-dur von Seb. Bach, und eine Concertarie für Sopran mit Violinsolo von Mozart in B. Das Erstere ist jenes „dritte" Concert aus den „Six Concertos, composés par Jean (!) Sebastian Bach, publiés etc. par L. W. Dehn (Wozu der französische Titel?). Es ist geschrieben für 3 Violinen, 3 Bratschen, 3 Celli und Baß. Ein kurzes Vorwort zu dieser Ausgabe sagt uns, es könne „weiter keine Bemerkung vorausgeschickt werden", als daß zur Herausgabe der Partitur dieses Concerts nur die Originalpartitur benutzt, und von einer spätern nicht ganz correcten Abschrift kein Gebrauch gemacht werden konnte. C'est tout! Nur ist es sonderbar genug, daß diesem Concert offenbar das langsame Mittelstück fehlt. Bach schließt seinen ersten Satz fest in G-dur ab. Darauf folgt ein langsamer Takt mit

zwei Akkorden: e h, also offenbar ein Uebergang nach E-moll. Statt dem gebräuchlichen Mittelstück in dieser Tonart folgt aber sofort das Finale in G-dur. Es ist somit anzunehmen, daß der langsame Satz entweder verloren gegangen, oder daß wir ein unvollendetes Werk vor uns haben. Dieser Umstand hätte gar wohl eine „weitere Bemerkung" verdient, und eine nachträgliche Mittheilung wäre sehr erwünscht und wird hiemit von Jenen, die Genaueres über diese Sache wissen, erbeten.

Zwei Allegrosätze hinter einander bilden keinen genügenden Gegensatz, und die Wirkung wird durch diese Folge beeinträchtigt, umsomehr als bekanntlich die damalige Schreibweise jener Contraste ermangelt, die in der späteren Musik im Lauf eines und desselben Musikstücks durch Gegenüberstellung verschiedengearteter, nur durch die Einheit oder Verwandtschaft der Ton- und Taktart zusammengehaltener Motive gang und gäbe wurden. — Dennoch wirkten die beiden Sätze, jeder für sich prächtig genug. Namentlich ist der erste Satz von großem und bedeutend durchgeführten Figurenreichthum, und durch die Dreitheilung der drei oberen Stimmen entsteht eine Polyphonie wie sie eben nur ein S. Bach zuwege bringen konnte. Die thematische Arbeit ist bewundernswerth, und nicht genug ist zum Studium zu empfehlen wie Bach eine Masse von Bildungen aus einigen wenigen Motiven gewinnt. Es sind folgende:

Motiv I.
Thema:

u. s. w.

Motiv II.

u. s. w.

Motiv III.

Motiv IV.

Was die neuere Musik an Mannigfaltigkeit besitzt durch Motive von ganz verschiedenem Charakter, in welchen hier der Rhythmus, dort die Melodie, dort die Harmonik vorwaltet, das bietet Bach durch die erstaunlichsten Umbildungen, dann durch die mehrstimmige Behandlung seiner Motive. Ist das Gebiet somit auch ein beschränktes, so herrscht dagegen innerhalb desselben ein desto reicheres Leben, und von Monotonie ist keine Rede trotz der äußeren Einförmigkeit. Aber es gehört einerseits ein schärferes Ohr und eine größere Auffassungsfähigkeit dazu, solch feine Unterschiede zu begreifen und auf sich wirken zu lassen, andererseits liegt wieder ein ganz besonderer Reiz darin, in dieser eigenthümlichen so ganz von der gewohnten verschiedenen Welt sich mit Behagen herumzutummeln. Daß dies dem Musiker leichter fällt, als dem Laien ist wohl natürlich; dennoch lieferte diese Produktion einen abermaligen Beweis, daß solch

ein Stück auch auf ein, wenn nur unbefangenes Publikum seine Wirkung ausübt, falls es durch verständige, aus der Natur der Sache entnommene Vortragsschattirung in das rechte Licht gesetzt wird. Diese Aufgabe ist keine leichte, und erfordert genaue Bekanntschaft sowohl speciel mit Bach, wie mit der Wirkung instrumentaler Mittel. Herr Capellmeister Dessoff hatte die Sache größtentheils recht glücklich „in Scene gesetzt." Der Erfolg, den das Concert hatte, spricht dafür laut genug, wenn auch nicht gelügnet werden soll, daß Manches auch eine andere Auffassung zuläßt. So schienen uns im ersten Satz die Gegensätze von forte und piano mitunter zu häufig und zu grell, in anderen Stellen dagegen sehr motivirt und wirksam. Prachtvoll nahmen sich besonders jene Pianostellen aus, denen das 4. Motiv zu Grunde liegt. — Das zweite (letzte) Stück, an sich einfacher und weniger Zweifel zulassend, erschien uns auch einheitlicher wiedergegeben. — Jedenfalls muß man Herrn Dessoff für die Einbürgerung von Bach's Instrumentalwerken in unsere Concerte viel Dank wissen, umsomehr, als es mit so gutem Erfolg geschieht.

Die Mozart'sche von Frau Dustmann bis auf eine hie und da unreine Intonation, und das vielfache in einander Schleifen der Töne, sehr schön gesungene Arie ergreift nicht nur durch die innere Wärme der Melodik, sie exfrent auch durch die Abwesenheit jener durch das Uebergreifen der Gesangsvirtuosität störenden, meist gar nicht durch die Natur der auszudrückenden Empfindungen bedingten Läufe und Kunststücke. — Die Solovioline wurde von Herrn Hellmesberger in ausgezeichneter Weise gespielt.

Herrlich wirkte die Anakreon-Ouvertüre durch die ebenso einheitliche wie feurig belebte Wiedergabe. Auch die Schumann'sche Symphonie hatte, namentlich in ihren beiden Mittelsätzen den besten Erfolg, während der erste, auffallend ruhig genommene Satz wie gewöhnlich kälter ließ, und auch nicht so fein gegeben wurde, wie es möglich und denkbar ist. Sie schien weniger sorgfältig studirt zu sein als die andern Instrumentalsätze dieses Concerts.

Zeitungsschau.

S. B. Die hier erscheinenden „Recensionen" u. s. w. brachten vor Kurzem von zwei verschiedenen, offenbar pseudonymen, wahrscheinlich aber am „grünen Tisch" tagenden Verfassern Artikel über das hiesige Conservatorium, in deren zweitem uns verschiedene artige Vorwürfe gemacht werden, als z. B.: wir sprächen nie über das Conservatorium als um eine gewisse Butterkruft daran auszulassen, — oder wir raisonirten i 's Blaue ohne die Bonderheiten des Ortes und der vorhandenen Mittel zu berücksichtigen, — oder unsere Angaben bezüglich der Organisation wären unwahr, das Conservatorium sei faktisch organisirt, nur nicht vielleicht nach unserem Geschmack u. dgl. Schließlich erweist man uns trotz der angedichteten Schmähsucht dennoch die Ehre uns förmlich aufzufordern, mit einem Organisationsplan hervorzutreten. Eine eigentlich seltsame Zumuthung! Die Kritik hat wohl die Aufgabe von einem freiem Standpunkt aus zu beurtheilen, ob das was der einzelne Musiker oder eine Musikanstalt schafft, gut oder schlecht ist. Sie kann aber nicht, oder nur ausnahmsweise dazu verhalten werden, detaillirte Pläne u dgl. auszuarbeiten. Das ist die Aufgabe Jener, die zur Leitung einer Anstalt berufen oder gewählt sind, oder sonst durch persönliche Theilnahme an einer solchen (etwa als Professor) die Verpflichtung in sich fühlen, ihre Ansicht zur Geltung zu bringen. Indeß werden wir wohl nächstens doch noch einmal die Geduld unserer Leser in Anspruch nehmen, und über den wichtigen Gegenstand unsere Meinung sagen müssen.

Nachrichten.

Gounod's Faust kam in Prag zur Aufführung, ohne einen durchgreifenden Erfolg zu finden.

Frau Jenny Lind-Goldschmidt veranstaltete in London eine Aufführung von Mendelssohn's „Elias", wobei ihr Gatte dirigirte.

In Barmen wurden unter der Leitung des Herrn Musikdirektor Krause am 26. Oktober Haydn's „Jahreszeiten" aufgeführt, nachdem am 28. September die von Jbach's Söhne im neuen Saale der Concordia erbaute Orgel (mit 44 Stimmen) eingeweiht worden war. Bei letztgenannter Feierlichkeit spielte der treffliche Organist Herr van Eyken S. Bach's F-dur-Toccata und eine Fuge in Cis-moll (wahrscheinlich die 5stimmige). Dann eine Sonate Nr. III von eigener Composition und ein Präludium von Gade. Bärmen ist die erste Stadt auf dem Continent, welche in ihrem Concertsaal eine vollständige Orgel besitzt. Nächstens folgen Elberfeld und Brüssel.

Der Berliner Nationalztg. hatten d. Bl. die Notiz entnommen, daß in Königsberg bei dem Hofconcert blos deutsche und nur klassische Musik aufgeführt worden sei. Die N. Ztg. scheint jedoch nicht genau berichtet gewesen zu sein, denn man schreibt uns, daß auch Meyerbeer's Ouverture zu „Struensee" und ein Chor von C. Kreutzer gegeben wurden.

Wir haben bereits der von Pasdeloup projektirten populären Concerte für klassische Musik, deren erstes am 27. Oktober im Cirque Napoleon in Paris stattfinden soll. Erwähnung gethan, und können nun auch das Programm desselben mittheilen: Ouvertüre zu Oberon von Weber, Sinfonie pastorale von Beethoven, Concert für die Violine von Mendelssohn, vorgetragen von Alard, Hymne von Haydn, ausgeführt von dem gesammten Streichquartett (?!) und die Jagdouverture von Mehul. Sd. M. Z.

Wien.

Von fremden Künstlern sind bis jetzt blos Herr A. Dreyschock und Herr Treiber in Aussicht. Die von uns gemeldeten: Frau Schumann, und die Herren Joachim und Brahms scheinen noch nicht fest entschlossen zu sein, Wien in diesem Winter zu besuchen.

Herr C. P. Grädener, den wir kürzlich anmeldeten, ist bereits hier eingetroffen.

Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 10 November Mittags halb ein Uhr im Redoutensaal: Erstes Gesellschaftsconcert unter der Direktion des Herrn Joh. Herbeck. Zur Aufführung kommt Haydn's Oratorium: „Die Jahreszeiten"; die Solopartien gesungen von Frl. Hoffmann, dann den Herren Walter und Panzer.

Freitag den 15. November (Normatag) Abens 7 Uhr im Redoutensaal: Erstes Concert der Singakademie unter der Direktion des Herrn Stegmayer. Programm: Durante: Magnifikat. S. Bach, Eingangschor aus der Cantate „Bleib bei uns." Lotti: Gstimmiges Crucifixus. Bennevoli: Christe eleison. Eccard: O Freude über Freud. M. Haydn: Tenebrae. Mendelssohn: Ave maria. Calvisius: Weihnachtslied. Blumner: Baß-Arioso und Chor aus dem Oratorium „Abraham." Händel: „Heilig ist Gott".)

Briefkasten der Redaktion.

Th. J. in B. Wenn Sie Wichtiges zu berichten haben, ja. — A. Ei. hier. Anonyme Zuschriften können wir nicht berücksichtigen.

Druck von Friedrich Förster & Bruder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 46. Wien, 16. November 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ¼ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ⅛ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Oesterreichische Musikzustände und das Wiener Conservatorium. — Recensionen (Werke zum Gesangsunterricht, Schluß. Kirchenmusik, Kammermusik, Clavierſachen). — Locales. — Correspondenz aus Leipzig. — Curiosum. — Nachrichten. — Concertankündigungen. — Musikalienanzeiger.

Oesterreichische Musikzustände und das Wiener-Conservatorium.

S. B. Wien ist eine Oase in der Wüste. — Wer das nicht von hundert andern Seiten her bemerkt hätte, der müßte es aus dem öffentlichen Musikleben entnehmen. Wo sind denn in dem ganzen großen Kaiserstaate außerhalb Wien feststehende Oratorienaufführungen, nach streng künstlerischen Principien zusammengestellte Orchesterconcerte, öffentliche und zahlreiche Quartettproduktionen? Wo außerhalb Wien werden die altitalienischen Kirchentonweiser kultivirt, wo regt sich's für Bach? Wo merkt man einen Fortschritt musikalischer Bildung durch erworbenes Verständniß der letzten Beethoven'schen, dann der Schubert'schen und Schumann'schen Werke, wo wird die deutsche Oper, wenn auch leider von Oben wenig begünstigt, doch durch ein wackeres Personal und tüchtige Capellmeister außer in Wien mit Liebe und künstlerischer Treue gehegt? —

Die Leser dieser Zeitung werden sich öfters darüber gewundert haben, daß aus den österreichischen Hauptstädten so selten etwas erfreuliches verlautet. Doch haben größere Artikel aus Pest (Jahrgang I, Nr. 21, 22, 23) und Prag (Jahrgang II, Nr. 35) sie belehrt, wie und warum es dort so aussieht. Aus Pest wurde damals gemeldet, daß man in einem Winter nur drei Orchester („Philharmonische") Concerte gehört habe, in welchen achtmal der Rákóczy-Marsch gespielt wurde. Da sind also die nationalen Leidenschaften in ihrer Entfesselung Grund, daß die Kunst ihre stille Mission nicht erfüllen kann. Wenn man ferner erfährt, wie ausgedehnt daselbst noch der Cultus ist, welcher der italienischen Musik gewidmet wird, so begreift man, daß Ohren und Herzen noch nicht vorgebildet genug sind, um die Weltsprache deutscher Tonmeister zu verstehen.

Aehnlich steht's in Prag, wo man beinahe ein Jahrhundert lang an der Ehre zehrt, Mozart eher verstanden zu haben als in Wien (?), wo man sich gleichermaßen aufblaht, R. Wagner zuerst gewürdigt zu haben. Die Folgen dieser einseitig dem sogenannten „Fortschritt" zugewendeten Richtung liegen klar vor, denn was ist jetzt die Physiognomie der altberühmten musikalischen Moldaustadt? Blasirtheit, das Grab künstlerischer Genußfähigkeit! Für das gute und schöne Alte scheint die immer frische Empfänglichkeit verloren gegangen zu sein, und an dem immer Neueren verdirbt man sich den musikalischen Magen immer gründlicher.

Für diese beiden Städte wüßten wir zwar eine prächtige Cur, und die heißt Seb. Bach. Sowie dieser Meister für den einzelnen Musiker das beste Mittel ist, aus einseitig-subjektiven, oder verknöchert-vorurtheilsvollen Ansichten herauszukommen, so ist er es auch für das Musikleben im größeren Maßstabe. Wo soll aber das Verständniß für ihn herkommen, wenn man sich aus der national-einseitigen Sphäre noch nicht erhoben hat? Wo Herz und Nerven über einem Czardas, oder einer böhmischen Polka, oder auch über einem „Steyrischen" in convulsische Zuckungen gerathen, da ist noch lange nicht zu hoffen, daß Bach seine läuternde und kräftigende Wirksamkeit entfalte, und die Musik, möchte auch jeder Bauernbursche irgend ein Instrument blasen oder streichen, befindet sich da noch im Stadium der Kindheit.

Sind nun die beiden mehrfach genannten Städte in letzter Zeit etwas herabgekommen statt vorwärts zu gehen, was hauptsächlich dadurch auffällt, daß Wien sich so kräftig aufgerafft hat, so findet man in ihnen doch immer noch musikalische Regungen, seien es auch nur Reste einer zu Grabe gegangenen Cultur. — Wie steht es aber in den anderen ganz oder überwiegend deutschen Städten, die freilich weitläufig genug verstreut sind, und zwischen denen von einem geistigen Verkehr, wie etwa zwischen Dresden-Leipzig, Heidelberg-Stuttgart, Halle-Jena, u. s. w. nicht die Rede sein kann? Was ist etwa in Brünn, Ollmütz, Linz, Salzburg, Innsbruck, Gratz, Laibach bisher vorwärts gegangen, das man ein Echo der Wiener musikalischen Bewegung seit 10 Jahren nennen könnte? Wir würden mit Dank jede authentische Berichtigung vorstehender Behauptungen annehmen und in d. Bl. zur Kenntniß bringen, aber so weit wir bis jetzt sehen können, herrscht in den deutsch-österreichischen Provinzialhauptstädten noch ganz der alte Schlendrian. Außerhalb des allenthalben in die jämmerlichsten Zustände versunkenen Theaterlebens sind nur ganz schüchterne, allenfalls nach dem Muster des alten Wiener Musikvereins gebildete Concert-Anstalten vorhanden, die bis jetzt nur wenig erwähnenswerthe Resultate für die musikalische Bildung aufzuweisen haben. Während man dort jede noch so alberne Modelthorheit der Residenz mit einem Eifer nachäfft, der oft sein Vorbild übertreffen macht, findet das Gute, das in Wien geschieht (und dessen ist nicht blos auf musikalischem Gebiet viel) wenig Nachfolge.

Ja! Wien ist eine Oase in der Wüste! Damit will freilich nicht gesagt sein, daß unsere Bäume schon in den Himmel wachsen, daß Alles grünt und blüht, was grünen und blühen sollte. Es giebt bei uns auch auf dem Gebiet der edlen Tonkunst noch Sand, Staub und — Wind genug, wie das in einer großen Stadt und bei der umgebenden Wüstenei nicht leicht anders möglich ist, und eben die Folirtheit unserer Lage, der Mangel naheliegender strebsam-wetteifernder Städte macht es schwer, unsere Pflanzungen rein zu erhalten, sie zu kräftigem raschen Aufblühen zu bringen, ja in manchen Punkten stehen wir beinahe noch ganz am alten Fleck. Aber es wird doch Niemand läugnen, daß wir in der Hauptsache, im gesund-lebendigen Pulsiren gegenüber einer nicht allzufernen Vergangenheit tüchtige Fortschritte gemacht haben, und daß, wenn

nicht politische Störungen eintreten, die nächsten Jahre uns noch weiter auf der Bahn fortbringen werden.

Woher nun die Erscheinung, daß in dem übrigen Oesterreich das faule Blut nicht weichen will? Uns dünkt, die Frage sei des Nachdenkens werth.

Wenn uns eine vierundzwanzigjährige Erfahrung und Kenntniß des österreichischen Bodens nicht ganz täuscht, so ist außer dem theils zurückgedämmten, theils ursprünglich im Volkscharakter nicht übermäßig drängenden geistigen Bildungstriebe der Mangel an wahren Künstlern schuld, an solchen nämlich, die nicht zufrieden sind ihr bischen Talent zu Geld zu machen, sondern an solchen, die aus Liebe zur Kunst keine Anstrengung und keine Gefahr scheuen, wo es gilt echtes Kunstleben zu erzeugen. Möglich auch, daß es an großen Talenten fehlt, denen es eigen, sich immer höher zu schwingen. Die letztere Annahme wird indessen unwahrscheinlich, wenn man den bisher noch nicht angefochtenen Satz berücksichtigt, daß der deutsche Süden musikalisch begabter sei als der Norden, wo es doch an Talenten und Kräften zur Verbreitung echter Kunst auch nicht fehlt. Woher also die Erscheinung mangelnden Kunst-Geistes, mangelnder Kräfte?

Wir haben dafür eine Antwort, welche aber manchen Herren, die am grünen Tisch „unter den Tuchlauben" seit Jahren tagten oder noch tagen, unangenehm in die Ohren klingen wird. Sie heißt: An dem geringen musikalischen Leben in Oesterreich ist das vormärzliche Wien überhaupt, dann aber besonders das vor- und nachmärzliche Conservatorium großentheils mitschuldig. Wien war so versunken in seiner „Oasen"-Glückseligkeit, daß ihm der Ehrgeiz, der Lehrmeister der Monarchie zu sein, gar nicht beikam. Und so begnügte sich denn auch das Conservatorium, wenn es recht viel Schüler hatte, und wenn in den Prüfungen „recht brav" gespielt wurde. Um Weiteres scheint man sich nicht bekümmert zu haben.

Diese äußerst gemüthliche Zufriedenheit mit den Leistungen des Conservatoriums, die das ganze Haus unter den Tuchlauben so merkwürdig inficirt hat, daß selbst wirklich gebildete, neu hineingewählte Direktionsmitglieder alsbald davon angesteckt werden, und Alles durch farbige Gläser ansehen, ist der Hauptgrund alles Uebels. Das Conservatorium hat in früheren Jahren keine Ahnung seiner Aufgabe gehabt, und wenn wir nach dem urtheilen dürften, was bisher geschehen ist, so müßten wir sagen, es hat noch immer keine Ahnung davon. Wenigstens können alle die einzelnen Verbesserungen, die man in der letzten Zeit durchgesetzt hat (die wir auch allezeit, sobald uns davon Kunde zukam, bereitwillig anerkannten), ferner die eingeführte Pünktlichkeit und Ordnung nicht darüber täuschen, daß man bisher in der Nothwendigkeit durchgreifender Reformen nicht das Heil dieser Anstalt und die Begründung einer wahrhaft segensreichen Wirksamkeit zu finden geglaubt hat. Die „Aufgabe" des Wiener Conservatoriums liegt weit hinaus über die Heranbildung eines Nachwuchses von Musikern wie er den bisherigen Anforderungen an Kunst und Künstler entsprechen würde. Mit dem Handwerkerthum und einem mehr eingebildeten als wahren „Künstlerthum" geht es nun heute absolut nicht mehr. Nicht dieses ist zu fördern und immer wieder als neuer Riegel für wahren Fortschritt heranzuziehn, — die Kunst braucht jetzt vor Allem durchgebildete, aller Eitelkeit bare Jünger, die frisch in's Leben eingreifen, statt ihre besten Jahre durch unfruchtbare Illusionen zu vergeuden. Und Oesterreich bedarf solcher Kräfte doppelt, weil da noch gar so viel zu thun und anzupflanzen, was anderwärts längst im Wachsen und Blühen begriffen, ist. Man mag das für „schön klingende Redensarten" erklären, wie man denn überhaupt in manchen Kreisen geneigt scheint, Alles, was nicht unmittelbar und mit freiem Auge auch für den Kurzsichtigen erkennbar ist, für Phantasterei zu halten. Allein wir können ebenfowenig umhin zu erklären, daß uns in den beiden Artikeln über das Conservatorium in den „Recensionen" auf die Zukunft und auf den zu gewinnenden Einfluß desselben gerichtete tiefe Blicke nicht entgegen getreten sind. Dieselben beschäftigen sich so eifrig mit den Details, wie es die Direktion selbst thut, aber über Zweck und Ziel mangelt es fast an jeder Andeutung. So wenig aber ein Staat durch bloße Administration glücklich regiert wird, so wenig, glauben wir, kann auch eine Kunstanstalt gut geleitet werden, wenn man nur die nächsten Ziele im Auge hat.

Oesterreich besitzt gegenwärtig Conservatorien in Wien, Prag, Pest, ferner ähnliche, zumeist dem Wiener Conservatorium nachgebildete Musikschulen, in Lemberg, Gratz, wenn wir nicht irren auch in Innsbruck. Die ältesten derselben sind das Wiener und das Prager Conservatorium. Im Laufe der Jahre fanden es die Ungarn, die Steyermärker u. s. w. unnöthig, ihre Kinder auf eine Musikschule nach Wien oder Prag zu schicken, und sie gründeten in ihren eigenen Metropolen derartige Anstalten. Das war nicht anders als recht und billig, wenn man auch häufig genug unrechter Weise, freilich aber auch hierin den Wienern folgend, für solche Musikschulen den Namen „Conservatorium" usurpirte. In dem Maße aber, als die Musikschulen sich über das ganze Land verbreiten, erwächst gleichzeitig für das Wiener Conservatorium die Pflicht und die Nothwendigkeit, sich eine höhere Stellung vor den anderen zu schaffen.

Das Wiener Conservatorium muß nothwendigerweise etwas für sich haben, was anderswo nicht zu finden. Nun ist man naiv genug, diese Ausnahmsstellung darin zu finden, daß man hier gute „Elementarschulen" und „Orchesterübungen" hat (Prag hat letztere wenigstens seiner Zeit in größerem Maßstabe gehabt, als Wien noch jetzt); ferner darin, daß hier namhafte in Wien hochgeschätzte Künstler den Unterricht ertheilen. Das ist Alles recht schön, und möglicherweise ist vielleicht wahr, daß die Schüler dieses oder jenes Instruments hier besser spielen, als in Prag oder Pest. Das macht aber alles noch kein wohlorganisirtes Institut, wie es einer großen Residenz eigen sein sollte. Wir wissen: Raum und Mittel kann man nicht aus der Erde stampfen, aber immer kommen wir auf unser altes Thema zurück: Der vorhandene Raum und die vorhandenen Mittel könnten zum Besten der Tonkunst weit vortheilhafter verwendet werden, als es geschieht. An die Stelle der die Kräfte des Instituts erschöpfenden Uebervollständigkeit der Lehrfächer müßte der vollständige für jeden Schüler nothwendige Unterricht gesetzt werden. Denn wie steht es jetzt am „Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde"? Immer noch herrscht die alte Zersplitterung der Kräfte, wo jede that was sie will; immer noch fehlt die concentrisch wirkende Verpflichtung der Schüler auf einen gründlich ausgearbeiteten Schulplan und den Besuch obligater Lehrfächer, immer noch ist die Anzahl der Zöglinge eine viel zu hohe, die der Unterrichtsstunden eine zu niedere. Immer noch herrscht Virtuosenthum und Eitelkeit. Immer noch ist das endliche Resultat eines vieljährigen Unterrichts: eine Ueberfluthung mit Dilettanten und Musikanten.

Wir müssen daher unabänderlich an folgenden Grundsätzen festhalten:

Wien darf sich nicht als vereinzelte Stadt betrachten, die für sich selbst und allein lebt.

Die Musik in Oesterreich muß zu heben gesucht werden, und das geschieht nicht allein durch ein gutes Beispiel, womit Wien im öffentlichen Concertwesen vorangeht, sondern noch vorzüglich durch Bildung von Kräften, welche für die echte wahre Musik bahnbrechend wirken.

Das Wiener Conservatorium ist vor Allem verpflichtet, solche Kräfte heranzubilden.

Das geschieht nicht durch Monstreanstalten, wie man sie im Ausland, in Paris, Brüssel, Petersburg in mehr prahlerischer als nützlicher Weise errichtet hat, oder zu errichten im Begriff ist, sondern durch kunstpädagogisch eingerichtete Schu-

len, wo Jeder, ob er nun Flöte bläst, oder singt, oder Violine spielt, eine gleichmäßige musikalische Bildung erhält, hauptsächlich durch Reinigung des Geschmacks, durch guten theoretischen und auch sonst fördernden allgemeinen Unterricht.

Mit einem Wort, man schaffe aus einer bloßen Schule ein Erziehungsinstitut, aus einer Reihe einzelner Klassen eine aus wahrem Kunstgeiste geborne, einem nicht schimmernden, aber klar bewußten edlen Ziel zustrebende Kunstanstalt, und die Kritik wird dann jene Aufmerksamkeit an den Tag legen, die man jetzt vermißt. Bevor man nicht über Ziel und Zweck einig ist, verlohnt es sich kaum der Mühe, immerhin theilweise treffliche Schulen und Methoden ein Lob zu spenden, welches man der Anstalt als einem Ganzen nicht spenden kann.

In einer folgenden Nummer werden wir die in dem letzten Artikel der „Recensionen" aufgestellten Bedenken im Einzelnen beleuchten, und die Grundzüge eines Conservatoriums, wie wir sie gerade für Wien als Hauptstadt Oesterreichs nöthig halten, aufstellen.

Recensionen.

Werke zum Gesangsunterricht.

(Schluß.)

Heinrich Panofka. L'art de chanter.

Heinrich Panofka wurde 1810 in Breslau geboren, wandte sich zunächst dem Studium des Violinspiels zu, und habilitirte sich, nachdem er mehrere Jahre hindurch in Berlin den Ruf eines ausgezeichneten Violinvirtuosen genossen, auch durch gediegene musikalisch-kritische Arbeiten in verschiedenen deutschen Zeitschriften sich hervorgethan hatte, 1833 zu Paris, wo er noch gegenwärtig lebt, mittlerweile aber von der Geige zum Gesang übergegangen und einer der geachtetsten Gesanglehrer geworden ist. Sein Buch ist dortselbst schon 1854 bei Brandus und Comp. als Opus 81 in Folio erschienen *) und vom Conservatoire und der Akademie der schönen Künste (Institut de France) in Paris, sowie von den Herren Fétis und Daussoigne-Méhul (Direktoren der königlichen Conservatorien zu Brüssel und Lüttich) approbirt, in Deutschland aber, wie es scheint, bisher noch nicht hinlänglich gewürdigt und benutzt worden, weßhalb es doppelt geboten sein dürfte, in diesen Blättern darauf näher aufmerksam zu machen, die allen wichtigen Erscheinungen im Bereich der musikalischen Literatur ein besonderes Interesse widmen.

Ueber den Hauptzweck seiner Arbeit hat sich Panofka in der Vorrede selbst, etwa wie folgt, ausgesprochen. Vor Allem will er die nöthigen Regeln für die Bildung, Entwicklung und Ausgleichung der Stimme geben und theilt, um dieses Ziel zu erreichen, sein Werk in zwei Theile, wovon der erste, ausschließlich theoretische, dazu bestimmt ist, eine gewisse Anzahl zur Erklärung des Gesangs unentbehrlicher Grundsätze festzustellen, während der zweite, wesentlich technisch praktische, die zur Ausbildung und Vervollkommnung der Stimme erforderlichen Anweisungen enthält. Mit vollkommenem Recht hebt er es hervor, daß ein exclusives und demzufolge pedantisches System beim Gesang-Unterricht ebenso nachtheilig wirken würde als in der Heilkunde. Man müßte eben so viel Methoden schreiben, als es Schüler zu unterweisen giebt, denn was für den Einen heilsam, kann für den Andern verderblich sein, und die wahre Tüchtigkeit des Gesanglehrers, wie des Arztes, zeigt sich eben erst darin, daß er mit seinem Beobachtungsgeiste die kleine Zahl der allgemein anerkannten Regeln je nach der verschiedenen Individualität seiner Schüler zweckmäßig zu modificiren, sie in jedem einzelnen Falle richtig anzuwenden wisse. Aus diesem Grund nennt er sein Buch nicht: „Méthode de chant" und beschränkt überhaupt seine ganze theoretische Unterweisung auf 23 Druckseiten, während der übrige Theil des Werkes (auf 180 Seiten) in einem sogenannten „Vade mecum du chanteur" und „24 Vocalises" (Etuden, Solfeggien) praktische Uebungsstücke zur Anwendung der gegebenen generellen Regeln darbietet. Der Unterschied zwischen den 54 Exercitien, welche das „Vade mecum" ausmachen, und den, den Beschluß bildenden Vokalisen besteht blos darin, daß von den letztern jede einzelne ein Résumé eines Theiles der ersteren giebt, mit dem Zweck, dem Schüler Gelegenheit zu bieten, trockene Exercitien unter einer melodiösen und angenehmen Form zu üben. Deßhalb finden sich auch keine darunter, die im Grund nur Romanzen, Bolero's ꝛc. ohne Worte sind, und Hr. Panofka hat vollkommen Recht zu behaupten, daß der Schüler, nachdem er alle Uebungsstücke durchgemacht, statt solcher Solfeggien lieber eigentliche Gesänge mit Worten exereiren soll. Den Hauptvorzug des Panofka'schen Werkes vor dem gewiß gleichfalls überaus instructiven Garcia'schen Buch erblicken wir eben darin, daß das erstere sich von der leidigen und unfruchtbaren Manier unseres Zeitalters, in einer Anleitung zum praktischen Kunststudium Alles bis in's minutiöseste Detail hinein systematisch erklären zu wollen, was doch nur durch das lebendige Beispiel und eine fortgesetzte tüchtige Praxis begriffen und gelernt werden kann, nach Möglichkeit fern gehalten hat. Was seiner Schrift hiernach an gelehrtem Ballast, ja wohl auch an erschöpfender Vollständigkeit abgeht, das hat sie dadurch an praktischer Brauchbarkeit zwiefach gewonnen. Sie ist kein Conversations-Lexicon der Gesangskunst, in dem sich Fachmänner und Laien über alle einschlagenden Fragen Rath's erholen könnten, aber ein einfach klarer Katechismus sämmtlicher Regeln, die sich in dieser Materie mit allgemeiner Giltigkeit überhaupt aufstellen lassen, verbunden mit einer ebenso verständlichen Anweisung zu deren praktischer Ausführung und Uebung. So wird z. B. über die melodischen und metrischen Abänderungen, die der Sänger, um Anmuth und Mannigfaltigkeit in seinen Vortrag zu bringen, und zugleich der Absicht des Tonsetzers wie den Gesetzen der Deklamation zu entsprechen, mit den ihm vorgezeichneten Noten selbst vornehmen muß, von Panofka kein Wort gesagt, während sowohl Mannstein's „System der großen Gesangschule von Bernacchi" (S. 6), als die „Méthode de chant du Conservatoire" (deutsche Uebersetzung bei Peters in Leipzig, Kap. V), die „Methode complète de chant" von A. de Garaudé (Kap. VIII), die Mainzer'sche „Singschule" (§ 77), die „große Gesangschule für Deutschland" von Friedrich Schmitt (München 1854, Kap. XXIII) und vor Allem Garcia's Werk (S. 62, sowie Theil II, Kapitel 3 und in den Absätzen über das Recitativ) diese nicht unwichtige Materie, der auch Leopold v. Sonnleithner jüngst in den „Recensionen über Theater und Musik" (Wien 1861, Nr. 9, Seite 129—138) einen sehr einsichtsvollen Aufsatz gewidmet hat, mehr oder weniger eingehend behandeln. Trotzdem machen wir Herrn Panofka aus solchen und ähnlichen Auslassungen keinen Vorwurf, denn absolute Regeln lassen sich eben beim besten Willen für dergleichen Sachen des Gefühls und Geschmacks doch nicht aufstellen, und sie werden daher auch besser aus dem Unterricht eines gebildeten Gesangsmeisters gelernt, als aus einem Buch, das ohnedies sehr weitläufig sein muß, wenn es sie nur einigermaßen verständlich und erschöpfend vortragen will.

Dagegen wissen wir es ihm Dank, daß er vorzüglich aus den überaus interessanten Denkschriften, welche Dr. Segond zwischen 1847 und 1850 der Akademie der Wissenschaften zu Paris über die physiologische Kenntniß der Stimmbildungswerkzeuge und über die Gesundheitslehre für den Sänger eingereicht, alles Wesentliche im ersten Theil seines Werkes, von einigen anatomischen Tafeln begleitet, mitgetheilt hat. Denn bei den unläugbaren außerordentlichen Fortschritten, welche un-

*) Der Preis des Gesammt-Werkes, incl. der für alle Stimmen besonders geschriebenen Solfeggien, ist 75 Franks, nur mit den Solfeggien für Sopran, Mezzo-Sopran und Tenor, oder für Alt, Bariton und Baß 40 Fr.

sere Zeit auf dem Gebiete der Physiologie gemacht, kann es gewiß, wenigstens für Lehrer nur wünschenswerth sein, in kurz gedrängter Uebersicht zu erfahren, wie sich die Resultate dieser neuesten Forschungen für die Ausübungen derjenigen Künste nutzbar machen lassen, wobei der Mensch das Organ ist, durch welches die sinnliche Darstellung des Kunstwerks ermöglicht wird. Besaß man früher schon mit Hilfe der Anatomie eine wissenschaftlich detaillirte Lehre von den Stimmorganen, so haben die jüngsten Arbeiten eines Debay („Hygiène de la voix et gymnastique des organes vocaux“. Paris 1852). Longet und Masson (Etudes experimentales sur la voix et sur les causes de la production du son“. Paris 1852), Johannes Müller („Handbuch der Physiologie des Menschen“, 4. Auflage, Koblenz 1845, 2 Bände, und: „Ueber die Compensation der physischen Kräfte am menschlichen Stimmorgane. Berlin 1839) und Anderer auch der für die Gesangs- und Redekunst noch ungleich wichtigeren Funktionenlehre eine ausnehmend gründliche Behandlung angedeihen lassen. Indessen scheinen uns Segond's Forschungen auch neben den Müller'schen (die Nehrlich in seiner „Gesangskunst“, 2. Ausgabe, S. 73—116 recht ausführlich mittheilt) noch einen ganz besonderen Berücksichtigung werth, da aus den Resultaten derselben nicht bloß der gediegene Arzt und Physiolog, sondern zugleich auch der selbst kunstverständige Sänger und Musiker spricht, welcher, wie Hr. Panofka in der Vorrede versichert, überdies persönlich mit einer schönen Stimme begabt ist. Jedenfalls würde es sich der Mühe verlohnen, die sechs nicht eben langen Paragraphen des ersten Kapitels, worin Panofka, auf Segond's Forschungen fußend, von der Stimme, ihrem Klange, ihren Registern, der Lunge ꝛc. spricht, sowie Kapitel XI, die „Hygiène du chanteur“ nach Segond's gleichnamiger Schrift (Paris 1846 bei Labé) behandelnd, in's Deutsche zu übersetzen, falls nicht eine deutsche Ausgabe des ganzen Werkes vom Verfasser bald besorgt werden sollte. Sonst handelt der erste Theil des Buches noch von der Mutation, der Klassifikation und dem Charakter der verschiedenen Stimmen, den Mitteln und Regeln, um den letztern richtig zu erkennen, die wir namentlich für sehr vorzüglich halten, von den verschiedenen Klangfarben der einzelnen Stimmen, vom Munde, von der Zunge und den Zähnen, vom Ohr und einigen minder wichtigen Einzelnheiten, während im zweiten Theil das Athmen, die Stimmgebung, Ausgleichung der Register, das Scalasingen, die Agilitäts-Uebungen, die messa di voce, das Portament, die einzelnen Gesangsornamente wie Doppelschlag und Triller, die schwierigen Intervalle, die Wortaussprache, der Recitativ-Vortrag und die Regeln für das Athemholen während des Singens ꝛc. besprochen werden. Am bemerkenswerthesten erscheinen uns folgende Eigenthümlichkeiten der Panofka'schen Vorschriften, welche man zum größten Theil in keinem andern Werke finden und über deren allgemeine Nützlichkeit unter Sachkennern wohl kaum ein Zweifel obwalten wird. Zunächst läßt er die Scala stets und gleich von Anfang an chromatisch, nicht blos diatonisch singen, um das Ohr zu bilden, und die Stimme für eine scharfe Auffassung aller Intervalle zu entwickeln, sowie um sie vollständig zu egalisiren. Von der Ueberzeugung ausgehend, daß nur ein beständiges Ueben der Stimme in der chromatischen Tonleiter sie vollkommen zu befestigen und gleichmäßig auszubilden vermag, läßt er in dem angehängten Vade mecum sämmtliche Uebungen über Stimmgebung, Coloraturen, messa di voce, Portament und schwierige Intervalle in allen Tonarten singen, was keine andere Gesangschule thut. Während ferner meist gelehrt wird, daß der Schüler eine möglichst große Quantität Luft einathmen soll, auf daß er sich die kunstgemäße Respiration aneigne, will Panofka, um die Lungen nicht nutzlos zu ermüden und zugleich vom Anfang an auf das für den Sänger so wichtige Oekonomisiren mit dem Athem hinzuarbeiten, zuerst nur eine mittlere Luftmasse ein- und während des Singens einer kleineren Anzahl von Noten allmälig ausgeathmet haben, und schreitet erst nach und nach zum Singen längerer Phrasen mit tieferen Athemzügen vor. Vortrefflich ist auch, was er (Th. II, Kap. VI) bezüglich des Uebergangs aus einem Register in das andere vorschreibt. Er nimmt deren überhaupt nur zwei, das Brust- und Kopf- (Falsett-) Register, an *), wogegen z. B. Panseron der Sopranstimme blos drei, Nehrlich jeder Stimme sogar 4—5 Register, nach Tetrachorden abgetheilt, zuschreibt. Zunächst geht Panofka davon aus, daß die hierauf abzielenden Uebungen, um Ermüdung zu vermeiden, niemals isolirt angestellt werden dürfen, sondern gleich von Anfang an beim Ueben von 3, 4, 5, 6, 7 und 8 Tönen mit zu betreiben sind, so daß, wenn erst die Octave feststeht, damit die ganze Schwierigkeit der Register-Verbindung auch schon überwunden ist. Dies bewirkt er auf folgende Art. Da bei den Sopranen z. B. die letzte leicht zu erreichende Note des Brustregisters das eingestrichene F ist, so läßt er diese Stimmen zuerst die vier Töne Es, F, G, Es der ersten Discant-Octave singen und wenn der Uebergang beim F irgend eine Schwierigkeit darbietet, das E und dann das F erst in der Länge einer halben Note mit der Brust-, dann eben so lang mit der Kopf- und endlich wieder mit der Bruststimme angeben, darauf aber dieselbe Uebung in umgekehrter Ordnung ausführen. Aehnlich verfährt er bei allen übrigen Stimmen, beim Mezzosopran auf F, Fis und G, beim Alt auf Ges, G, As, beim Tenor auf F, Fis, G, Gis, A, bei Bariton auf C, Des, D, Es und E, beim Baß, wenn er überhaupt Neigung zur Entwickelung der Kopfstimme zeigt, was nur bei sehr weichen Organen der Fall zu sein pflegt, auf der Note, welche dem letzten guten Brustton vorhergeht, und dann weiter aufwärts. Man sieht, alle diese Regeln beruhen auf der Erfahrung, daß jede Stimme gewisse Töne besitzt, die sie naturgemäß mit beiden Registern zu singen im Stande ist; auf diesen die Uebung stattfinden zu lassen, erscheint gewiß vollkommen gerechtfertigt. — Sehr einsichtsvoll verweist Panofka die Uebung des An- und Abschwellens eines Tones (der sogen. messa di voce) und der schwierigen Intervalle an das Ende seiner Lektionen, nachdem die Stimme durch alle einfacheren Tonbildungs- und Agilitäts-Exercitien vollständig eingerichtet und biegsam gemacht, die Intonation ganz sicher und das Ohr auf das feinste gebildet ist. Nur Garcia wendet dasselbe weise und logische Verfahren an, während sonst meist von diesen schwierigsten Theilen des Kunstgesangs ausgegangen zu werden pflegt, ehe der Schüler noch weiß, wie er einen einfachen Ton richtig anschlagen und eine Scala mit zu und abnehmender Kraft singen soll, mit einem Wort also, bevor er irgend eine Herrschaft über sein Organ erlangt hat, ohne welche die beiden gedachten Uebungen völlig fruchtlos, ja schlechterdings unmöglich sind. Es ist mithin nur zu billigen, daß Panofka zum Anfang die Töne der bequemsten Octave blos in der Länge einer Viertel Note bei langsamem Tempo gleichmäßig stark anschlagen läßt, das Piano, Mezzoforte und Forte erst abgesondert übt und dann erst zum klar il tuono. als der Krone des Gesangs übergeht. — Den Triller endlich läßt er sehr zweckmäßig zuerst nicht mit der Secunde, sondern mit der Terz üben. Die angehängten Exercitien und Solfeggien haben hauptsächlich das Gute, daß sie, ihr streng progressiver Ordnung fortschreitend, die Stimme in keiner Art ermüden, was die berühmten Bordogni'schen und Nava'schen, noch mehr die alten Danzi'schen, schon um deswillen thun, weil sie einen viel zu großen Stimmumfang fortwährend in Anspruch nehmen und zu lang sind. Panofka überschreitet überall nur selten den Umfang einer Octave, nie den von anderthalb Octaven, und doch wird ein Sänger, der seine 54 Uebungsstücke und 24 Solfeggien ordentlich studirt, nicht blos Alles zu singen im Stande sein, sondern auch, gerade weil eine übermäßige physische Anstrengung damit nicht verbun-

*) Ebenso A. B. Marx (siehe „Gesangskunst“, Berlin bei Schlesinger 1826, §. 431).

den war, seine Stimme nach allen Richtungen hin vollständig ausgebildet und ihr alle Töne entlockt haben, die sie zu erzeugen überhaupt fähig. Denn nichts ist unsinniger, als den Umfang eines Organs dadurch vergrößern wollen, daß man die Töne übt, die ihm nicht geläufig sind; durch ein solches Verfahren, worin namentlich unsere deutschen sogenannten Gesanglehrer so Erstaunliches leisten, entwickelt man nicht nur keine neuen auf die Dauer brauchbaren Töne, sondern man ruinirt vielmehr auch noch diejenigen, welche der Schüler von Natur besessen. Daß sämmtliche Uebungsstücke mit einer ganz leichten Clavier-Begleitung versehen sind, läßt sie doppelt verdienstlich erscheinen, weil auf diese Weise die Aufmerksamkeit sowohl des Lehrers als des Schülers ausschließlich nur auf den einen Zweck, auf den es ankommt, gerichtet bleiben kann. Nur bei den Etuden über die messa di voce und das portamento ist die Begleitung etwas complicirter, um bei diesem Anlaß zugleich das musikalische Ohr des Lernenden zu bilden. Da indessen diese Uebungen blos in langsamem Tempo ausgeführt werden, so ist auch hierbei von irgend einer technischen Schwierigkeit für den Begleiter keine Rede.

Möchte denn dieses Werk auch in unserem Vaterlande die Verbreitung finden, die es verdient, und durch einsichtsvolle Benutzung dazu beitragen, dem jähen Verfall, dem die deutsche Gesangskunst vor allen andern entgegengeht, Einhalt zu thun. Daß ein Sänger gar nichts lernt, das freilich kann keine Gesangschule der Welt verhindern, und leider! ist dies der Hauptfehler, an dem unsere heutigen Opernhelden kranken; daß die letztern aber, wenn sie überhaupt lernen, dies nur in richtiger Art thun, und daß das Wenige, was sie vielleicht gelernt haben, im Sclavendienst einer jammervollen Tages-Praxis ihnen Panofka's „art de chanter“, weise angewandt, allerdings zu verhelfen. Sei das Buch denn vor allen Dingen unseren Gesangs-Conservatorien, Gesang-Lehrern und den ausübenden Künstlern auf das Eindringlichste empfohlen. —

Alfred von Wolzogen.

Kirchenmusik.

Joh. J. H. Verhulst*). Messe für vier Solostimmen und Chor (das Orchester ist auf dem Titel vergessen!), op. 20. Clavierauszug vom Componisten. Verlag von Schott's Söhnen in Mainz.

-g- Eine Trompeten- und Paukenmesse comme il faut! Im schwung- und pomphaften Styl der Neuzeit geschrieben. Was irgend an glänzender Wirkung, an „Effekt“ aufzutreiben, hat der Componist eifrig zusammengetragen, die Anlage gehörig breit gemacht (manche Sätze nehmen schier kein Ende), dankbar zu singende Solopartien eingestreut, und so wird sie denn in reich und prächtig ausstaffirten katholischen Kirchen zum Ganzen passen. „Kirchenmusik“ ist das aber eben doch nicht, denn diese soll wohl den Menschen zu Gott führen; aber der Weg geht durch die Tiefen des Herzens, nicht durch die geblendeten Sinne. Selbst ein „Quoniam tu solus sanctus“ darf sich nicht, wie hier, durch eine Einleitung ankündigen, welche eben so gut als musikalische Staffage zu einem allmälig entstehenden — Tableaux passen würde, wie man sie in den Balleten arrangirt. Solche Verirrungen, wie die in dieser Stelle vorliegende, wo durch 16 Takte die Tonika von C mit der Dominante abwechselt, und mit echt modernem (eigentlich neuwälischem) Crescendo die Bässe folgende Figur wiederholen:

könnte einem Musiker nicht in die Feder schlüpfen, der die alten Italiener und Bach studirt hat und in ihnen das Muster echter Kirchenmusik erkennt. Auch solches chromatisches Gelaufe und Gehenle wie wir es im Credo finden, ist weder kirchlich noch von gutem Geschmack zeugend.

Abgesehen von Fehlern und Schattenheiten wie diese, dann von Trivialitäten und opernhaften Schlüssen, wie die im Dona nobis ist das musikalische Material dieser Messe in harmonischer und contrapunktischer Hinsicht nicht zu verachten und eine schöne, eben nur zu üppige Klangwirkung ist nicht abzuläugnen; ja manchmal ist der gute Musiker zu bemerken, der die Wirkung der Kunstmittel kennt und zu verwerthen weiß. In unserer Zeit aber, wo man eben mit den kostbaren Schätzen der Vergangenheit wieder bekannt zu werden und sie ihrer ganzen Bedeutung nach zu schätzen beginnt, ist das Beharren auf den bereits als solchen erkannten Irrwegen von Seite eines begabten Musikers, als den wir Verhulst anerkennen, doppelt zu beklagen.

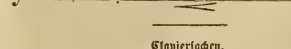
*) Sorben beim Schluß des Blattes erfahren wir erst, daß die oben besprochene Messe keine Novität, sondern schon seit geraumer Zeit gedruckt ist. Dadurch fallen einige dem Componisten gemachte Vorwürfe zusammen. D. Red.

Kammermusik.

Joh. Landwehr. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. 1860. — Verlag von Breitkopf und Härtel.

v. Br. Nach dieser Arbeit zu schließen lebt der Componist mit sich und mit der Welt in tiefem Frieden, wozu ihm ohne weiters zu gratuliren ist, denn sie athmet in jeder Faser Ruhe und Gemüthlichkeit. Daß die Kunst aber durch solche Arbeiten nicht gefördert wird, selbst wenn sie der Ausfluß eines sehr viel größeren Talentes sind, als unserem Autor zu Gebote steht, dürfte von Einsichtigen nicht bestritten werden. Die Kunst kann in unseren Tagen, wenigstens meiner bestimmten Ueberzeugung nach, keine ganz reine sein: in irgend einer Weise muß sie sich an den großen Arbeiten und Kämpfen der Zeit betheiligen und sie wiederspiegeln; solch innerer Antheil aber schließt den idyllischen Frieden, dessen sich der Componist zu erfreuen scheint, von vornherein aus. Gleichwohl machen wir diese Bemerkung nur, weil auch der reine Kunstwerth dieser Arbeit ein sehr mäßiger ist. Wir haben schon einmal im ersten Jahrgang dieser Zeitschrift eine Sonate des genannten Componisten angezeigt, deren Composition aber, wie wir seither Gelegenheit hatten zu ersahren, in viel frühere Jahre zurück datirt. Dieses Trio nun, welches seine Entstehungszeit statt durch eine Opuszahl durch die Jahreszahl dokumentirt, bekundet allerdings einen beträchtlichen formellen Fortschritt, obgleich es auch nicht ganz frei ist von technischen Ungeschicklichkeiten *), aber an materiellem Gehalt können wir nur einen geringen Zuwachs gewahr werden: Die Nachwirkung, welche das Trio hinterläßt, ist eine sehr flaue und wir zweifeln, daß dieselbe, da wir das Werk allerdings nur durch die Lektüre der Partitur kennen gelernt haben durch den realen Instrumentenklang wesentlich gehoben werden könnte. Von der Gemüthlichkeit unseres Autors lege das folgende kleine Motiv aus dem ersten Satz Zeugniß ab.

Allegro con moto.



u. s. w.

*) Wir kommen wohl noch einmal eingehender auf die eigentlichen Gebrechen dieses sichtlich gut gemeinten Werkes zurück. d. Red.

Clavierſachen.

Stephen Heller. Vier Fantasiestücke. Op. 99. 2 Hefte. Verlag von Schott's Söhnen in Mainz.

v. Br. Stephen Heller hat den musikalischen Bildersaal

mit manchem feinen, zierlichen Bildchen bereichert. Recht leicht geschürzt, etwas philinenhaft von Antlitz, hüpft die Muse dieses Autors einher, harmlose Blumen verstreuend, zart von Duft, etwas blaß von Farbe, mitunter aber recht reizend. Den jüngsten uns bekannt gewordenen Erscheinungen dieser Muse aber vermögen wir nur ein sehr mäßiges Interesse abzugewinnen. So auch den vorliegenden Fantasiestücken. Besonders schwach sind die beiden Stücke des zweiten Heftes, das erste in maniera ungarese, aber über ziemlich abgebrauchte Weisen nicht hinauskommend, das andere mehr in maniera tedesca, aber auch von geringer Anziehungskraft. Die ansprechendste unter diesen vier Nummern ist die erste; sie athmet wenigstens jene Grazie, die Heller selten fehlt, und erhält durch die rhythmische Bewegung des Baßes einen eigenthümlichen Reiz. In Numero zwei will sich Leidenschaft aussprechen, aber, wie wenn feuchtes Holz entzündet wird, so spürt man nur den quirlenden Rauch und nicht die erwärmende Flamme.

Locales.

(Noch einmal „das Glöckchen des Eremiten". „Die Jahreszeiten").

S. B. Ein Mitarbeiter dieser Bl. hat zwar schon in Nr. 38 eine kurze Notiz über Maillart's komische Oper „das Glöckchen des Eremiten" gebracht. Man hoffte damals, daß dieses Machwerk, welches vor der Kritik wenig Gnade fand, und ebenso das Publikum ziemlich kalt ließ, bald vom Repertoir verschwinden werde. Da es nun aber scheint, als wolle man es mit Gewalt darin behaupten, so können wir nicht umhin noch einmal darauf ein wenig näher einzugehen.

„Mangel an Talent" ist zwar ein Charakteristikum unserer Zeit aber etwas so Talentloses ist doch lange nicht über unsere Opernbühne gegangen; und zwar nicht allein was die Musik betrifft, auch das Textbuch ist, von der zu Grunde gelegten hübschen Fabel abgesehen, recht jämmerlich; wenigstens die deutsche Uebersetzung läßt es so erscheinen. Die Hauptrolle spielen hier Dummheit, Aberglaube, Lüsternheit, Bosheit, Verschlagenheit, Schwäche und unnatürliche Sentimentalität. Da ist z. B. der Pächter Thibaut, eine Person, welche komisch sein soll, an der aber so wenig komisches ist, daß nicht einmal unser sonst stets bauchfellerschütternder Buffo Hölzl etwas daraus zu machen, und kaum hie und da seinem dankbaren Publikum ein mit Aerger vermischtes Lächeln abzuringen vermag. Da ist ferner ein Dragoner-Offizier, der sich von diesem Pächter beschimpfen läßt, ohne mit der Hand an den Degen zu fahren, der sich ordentlich vor dem dummen Kerl fürchtet, obwohl er's mit dessen Frau nur bis zu einem „Kuß in Ehren" gebracht hat. Da ist weiter ein Knecht, der eine ganz romantische, schwärmerische Neigung zu der armen und als häßlich und boshaft bekannten Bäuerin Rose faßt, und sie zuletzt knapp vor der Trauung wieder des Verraths beschuldigt. Da ist endlich des Pächters Frau, die es weiß, daß das Glöckchen des Eremiten zu läuten beginnt, sobald eine Ehefrau sich die kleinste Untreue zu Schulden kommen läßt, und dennoch mit dem Dragoner-Offizier im Angesicht der Statue des Eremiten scharmuzirt, ja sogar vom ersten Läuten (das aber von der versteckten Rose herrührt) sich noch nicht aus dem tête à tête reißen läßt. Man darf es allerdings mit der Wahrscheinlichkeit der Situationen bei komischen und andern Opern nicht allzu genau nehmen; dafür müssen aber wenigstens scharfgezeichnete Charaktere vorhanden, ja sie können sogar übertrieben behandelt sein, denn in der Uebertreibung liegt oft gerade die Komik. Hier aber fehlt Beides und das Resultat kann kein anderes sein als — Langweile, die durch drei Akte zu ertragen Niemandem zugemuthet werden kann, der noch irgend Urtheil und Geschmack besitzt. — Und nun die Musik! Ein trostloser Mangel an charakteristischen Motiven auch hier, eine Ideenarmuth ohne Gleichen, häufig genug nicht einmal der gemeine „Effekt" erreicht! Ein Componist von Talent hätte doch z. B. mindestens aus dem Finale des 2. Akts, wo die in dunkler Nacht entfliehenden, von einem Prediger angeführten Landleute auf die Knie sinken, um Gott um Schutz zu bitten, etwas gemacht, das Eindruck hervorbrächte. Nicht so: lebern und gedankenlos wickelt sich auch hier die Scene ab, und schließt so trocken und nichtssagend, daß unser sonst mit Applaus nicht gerade sparsames Publikum den Vorhang mit einem düstern, aber vielsagenden Schweigen fallen sieht. — Ist die melodische Erfindung in dieser „komischen Oper" beinahe gleich Null, ist die Melodie dort, wo sie wirklich hervortritt in den meisten Fällen sogleich gemein, so darf man von interessanter Harmonik auch nicht viel finden wollen. Charakteristisch genug ist es, daß der Componist jene Scene, wo der bösen Rose von dem Knecht Silvain gesagt wird, sie sei hübsch, und sie dadurch plötzlich menschlicher Empfindung fähig wird, durch einen falsch klingenden Akkord (g, fis, cis, ais) und offenbare Quinten ausdrückt, und diesen Effekt mit auffallender Vorliebe noch recht oft wiederholt. Will er damit eine Unwahrheit der Scene oder der Personen malen? Und gerade hier, wo die Bäuerin Rose zum ersten Mal vom Strahl der Liebe getroffen wird? Die Unnatur liegt hier nur im Componisten, der seine eigene Verschrobenheit zum Ausdruck brachte. Das einzige, was man loben könnte, wäre die leichtbewegliche Rhythmik, die der französischen Musik überhaupt eigen, die aber hier nicht selten in triviale Tanzweise ausartet; dann eine mitunter pikante Instrumentirung, die man aber doch nur als ein Nebensächliches ansehen darf.

Mit einem Wort, das „Glöckchen des Eremiten" hat im Hofoperntheater nicht das mindeste Heimatrecht und verdient die Wiederholungen nicht, die man ihm trotzdem widerfahren läßt. Wie manche Partitur mag in der Theaterbibliothek mit Staub bedeckt vergraben liegen, die nach den ersten Vorstellungen bei Seite gelegt wurde, und wahrlich dieses Schicksal tausendmal weniger verdient als unser „Glöckchen".

Unsere „Gesellschaftsconcerte" wurden mit Haydn's „Jahreszeiten" eröffnet, ein Werk welches man schon deßwegen gerne einmal wieder hörte, weil es seit langen Jahren hier nicht gut gegeben wurde. Es gehört schon die gesunde Natur eines Haydn dazu, um Aufführungen, wie die des Wiener „Tonkünstlervereins" ohne Schaden an Leib und Seele zu überdauern. Herrn Herbeck gebührt das Lob, die „Jahreszeiten" nun auch für solche wieder genießbar gemacht zu haben, die entsetzt durch den Zopf, welchen die eben genannte Gesellschaft aus Papa Haydn's Zöpfchen geflochten hat, sich von dem so vielfache Reize enthaltenden Werk in der letzten Zeit entfernt hielten. Und es war auch höchste Zeit, wenn man gegen Haydn nicht ganz ungerecht werden wollte. Freilich ist Haydn in Hinsicht auf das Oratorium nur ein Epigone Händels. Haydn verhält sich hier zur Musik wie etwa Gellert zur geistlichen Dichtkunst. Zum Glück aber hat sein reiches Talent es größtentheils vermocht, über die Kleinlichkeit des geschilderten Naturlebens hinweg zu helfen, ein Resultat, zu welchem man sich ebenso Glück wünschen muß, wie zu den herrlichen Liedern, die Fr. Schubert mitunter aus herzlich schwachen Gedichten gemacht hat.

Die Aufführung dieses Werks war in Hinsicht der Leistung des Chors und des Orchesters eine treffliche, exakte und fein nuancirte, die Tempi verhinderten das Einschlafen (dem man bei den genannten früheren und ähnlichen Aufführungen stark ausgesetzt ist), und ein Gefühl der Sicherheit überkam Mitwirkende und Zuhörer durch Herbeck's ruhige Energie. Mehr wäre an den Solopartien auszusetzen. Am glücklichsten war Herr Walter, der namentlich die zarteren Stellen in sehr poetischer Auffassung wiedergab. Statt des plötzlich erkrankten Frl. Hoffmann übernahm ein Frl. von Leutner zwei Tage vor dem Concert die Sopranpartie, führte sie auch in anerkennungswerther Weise durch, ohne gerade eine höhere Kunstleistung zu bieten. Herr Panzer endlich (Simon) gab Alles in technischer Tüchtigkeit,

kam aber auch diesmal über eine gewisse Trockenheit der Auffassung nicht hinaus.

Correspondenzen.

Leipzig. 28. Oktober.

○ Die Concertsaison hat in recht erfreulicher Weise ihren Anfang genommen. Neben den Schöpfungen unserer anerkannten Heroen brachten die ersten vier Gewandhausconcerte auch mehrere Neuigkeiten jüngerer Meister, von denen wir die Ouvertüre zu „Medea“ von Bargiel und das Reinecke'sche Clavierconcert in erster Reihe nennen. Die Ouvertüre interessirt und fesselt durch die Größe und Bedeutsamkeit ihres gesitigen Inhalts. Ist auch das Gepräge der Themen Schumannisch zu nennen, so wollen wir doch Herrn Bargiel um so weniger einen Vorwurf daraus machen, als einestheils von einem direkten Entlehnen nicht die Rede ist, andererntheils aber diese charaktervollen, tiefempfundenen Themen uns mächtig ergriffen haben. Die dem Allegro vorangehende Einleitung ist in Betreff der Erfindung der beste, das Coda hingegen der schwächste Theil des Werks. Faktur und Instrumentirung des Stücks können wir nicht als meisterlich vollendet bezeichnen, namentlich büßt der Schluß durch ungeschickte Instrumental-Behandlung wesentlich an Wirkung ein. Das Concert von Reinecke halten wir für eine glückliche Bereicherung des Repertoirs aller tüchtigen Pianisten. Fein und geistreich erfunden, ebenmäßig in der Architektonik, gewählt in den Passagen, reich und doch nicht überladen instrumentirt, kennzeichnet das Werk seinen Autor als einen durchaus aristokratischen Musiker. Zumeist hat uns der letzte, am wenigsten der Mittelsatz gefallen. Wir sitzen hier gleich bei, daß Herr Reinecke das Concert ganz vorzüglich schön gespielt hat, und vom Publikum in der ehrenvollsten Weise ausgezeichnet wurde. Im dritten Concert spielte unser erster Cellist, Herr Carl Davidoff ein neues Concert-Allegro eigener Composition. Das Stück ist in der Art eines breiten ersten Concertsatzes angelegt, und hat uns durch volle Gedanken, geschmackvolle Passagen und gute Structur recht wohlgefallen. Was sein Spiel anbelangt, so stehen wir keinen Augenblick an, Herrn Davidoff für den größten Cellisten, den wir kennen, zu erklären. Ein wunderbar schöner Ton, sieghafte Bravour bei den größten Schwierigkeiten, unfehlbare Sicherheit und Reinheit verbunden mit echt musikalischem Ausdruck sind die hervorstechenden Eigenschaften seines Spiels, die er auch im zweiten Stück (einer ziemlich faden Composition von Servais) zur Geltung brachte. Unter den Novitäten müssen wir auch noch zweier Concertarien von Mozart, in Es für Tenor und in B für Sopran, gedenken, die unsers Wissens noch hier zum erstenmal zu Gehör gebracht wurden. In beiden Stücken sind die Recitative großartig schön, zumal in dem erstgenannten „Ist's Wahrheit, oder träum' ich.“ Weniger ergriffen waren wir von den Arien selbst, obgleich auch die erste „Eilet, mitleidige Lüfte“, trotz zahlreicher, mitunter ermüdender Textwiederholungen hervorstechend schön und bedeutend ist. Gleichfalls neu war uns eine Arie aus „les noces de Jeanette“ von Viktor Massé, die ihrem geringfügigen Inhalt und ihrer oberflächlichen Sinnlichkeit nach in der komischen Oper eher noch am Platz sein dürfte, als in unsern Concerten. Der Vollständigkeit halber erwähnen wir auch ein neues Notturno von Alex. Dreyschock, Souvenir de Norderney betitelt, das uns auf die ziemlich nahe liegende Vermuthung bringt, als habe sich Herr Dreyschock in Norderney bedeutend gelangweilt.

Von Sängerinnen hörten wir die Damen Trebelli, Emilia Antonini aus London, und Mathilde Ennequist-Rudolph aus Paris. Die Leistungen von Frl. Trebelli, der zauberische Wohllaut ihrer Stimme, die Vollendung ihrer Technik sind seit einem Jahr so allgemein bekannt, daß wir uns damit bescheiden können, wenn wir mittheilen, daß die Dame Variationen von Marie Malibran über „nel cor più“ (ein lächerlich schlechtes Musikstück), den Bolero aus der sizilianischen Vesper und das Trinklied aus Lucrezia sang. Obgleich wir Fräul. Trebelli oft viel besser singen gehört haben, war die Stimmung im Saale doch so frenetischer Natur, daß die letzten beiden Nummern da capo verlangt wurden. Die andern beiden Damen sind noch Anfängerinnen, Frl. Antonini besitzt einen umfangreichen, jedoch nicht sehr ausgiebigen hohen Sopran, ihr Gesang ist der einer gewissenhaften Schülerin. Frl. Ennequist hat gleichfalls hohen Sopran, von dem die Mittellage sehr gut klingt; ihre Coloratur ist fertig entwickelt, doch nicht immer ganz sauber, so beginnen auch ihre Triller meist auf Diminutiv-Intervallen von Viertelstönen, und erweitern sich erst allmählig. Beide Damen haben die Neigung im getragenen Gesang stellenweis zu tief zu intoniren gemein. Im zweiten Concert machten wir die Bekanntschaft des Herrn Schnorr von Carolsfeld aus Dresden. Die Stimme, ein nicht sehr hoher Tenor, hat eine etwas dunkle Farbe, wozu allerdings auch ein nicht korrektes Aussprechen der hellen Vokale mit beiträgt. Die Intonation ist immer rein, der Vortrag warm empfunden und sehr musikalisch. Seine beste Leistung an diesem Abend war die Wiedergabe des „Pidalgo“ von Schumann, welches Lied er auf stürmisches Verlangen da capo sang.

Von den Virtuosenleistungen haben wir die der Herren Reinecke und Davidoff bereits oben erwähnt. Außer den Genannten spielte im ersten Concert Herr Concertmeister David sein reizendes Andante und Scherzo capriccioso und den ersten Satz des Rode'schen D-moll Concerts, welches Stück Herr David mit einer neuen, sehr geschmackvollen Instrumentirung und einer vortrefflichen Cadenz ausgestattet hat. Die Verdienste dieses wahrhaft ausgezeichneten Meisters sind so allgemein bekannt, daß wir uns ein detaillirteres Eingehen auf seine Leistungen ersparen können, nichtsdestoweniger können wir die Bemerkung nicht unterdrücken, daß es uns vorkommt, als spiele Herr David von Jahr zu Jahr besser: er hat uns wenigstens nie einen edlern und wohlthuendern Eindruck gemacht, als mit dem Rode'schen Concertsatze. Herr Alex. Dreyschock hat uns mit dem Vortrag des Schumann'schen Concerts trotz aller technischen Vollendung nicht durchweg befriedigt. Wir müssen bei diesem wunderbar schönen Werk ein Aufgehen des Spielers in der Composition selbst unbedingt fordern, daher können wir ein gewisses Hervortreten des Virtuosen bei Begleitungspassagen, ein Hervorheben von zuweilen unwesentlichen Details in der Pianoparthie, die nur den Zweck haben den Spieler zur Geltung zu bringen, nicht gutheißen. Sehr schön führte dagegen Herr Dreyschock sein obengenanntes Notturno, eine Novelette von Schumann, und namentlich das nach reichem Applaus zugegebene „Spinnerlied“ von Mendelssohn aus.

Die Orchesterwerke wurden unter Reinecks Leitung meist sehr gut, die Beethoven'schen Symphonien in B und A, sowie die Schubert'sche Symphonie ganz vorzüglich exekutirt. Nur in der Spohr'schen C-moll Symphonie und ganz besonders in der Ruy-Blas Ouvertüre beeinträchtigten Meinungsdifferenzen über das Tempo zwischen den ersten Geigen und dem Dirigenten den Genuß. So begann jedesmal nach dem zweiten Thema der Ouvertüre ein ungestümes Drängen und Treiben von seiten der Geiger, das unsrer Ansicht nach absolut unschön genannt werden muß. Dergleichen kleine Störungen hatten wir im vorigen Winter zuweilen, hoffentlich unterbleiben sie in Zukunft.

Curiosum.

Wir entnehmen der „Presse“ folgende ergötzliche Mittheilung über „Czechische Tondichter“: Narodni Listy hatten vor kurzem die Behauptung aufgestellt, daß Karl Maria v. Weber ein czechischer Componist sei. Nachdem ein deutsches Journal diesem Ausspruche einen bescheidenen Zweifel entgegengestellt hatte, traten Narodni Listy den Beweis ihrer Behauptung an. (Nr. 262.) Karl Maria Weber sei zuerst in der Welt herumgezogen, habe Makerei, Steindruckerei und musikalische Composition im Kleinen betrieben, und mußte (sic!) erst nach Prag kommen, dort „czechische Klänge, czechische Compositionen für melodischer Ausführung, in Harmonisation und Instrumentation in sich einfangen“ (sic!), um nach seinen früheren vergeblichen Bemühungen in dem berühmten „Freischütz“ ein Werk anzufertigen, welches die ganze musikalische Welt in Bewegung setzte. Weil es in Dresden beendigt wurde, nannte man es ein deutsches Werk. Daß aber dasselbe in Böhmen und in czechischen Compositeuren seinen Ursprung habe, sei jedem klar, der sich nur ein wenig in czechischen, insbesondere in kirchlichen Compositionen umgesehen; namentlich seien die Motive der Oper nichts anderes, als die veredelten Klänge gewöhnlicher czechischer Nationallieder. Deshalb gefiel die Oper

gar so sehr. — Wenn ein Ausländer nach Böhmen komme und aus czechischen Producten Fabricate liefere, seien diese Fabricate etwa ausländische? Sind vielleicht Liebieg's, des Ausländers (sic!), Wollzeuge nicht böhmische Fabricate, oder ist Herrn Haase's Papier nicht böhmisches Papier? In gleicher Weise seien K. M. v. Weber's Compositionen, welcher czechische Stoffe verarbeitete, czechisch, und der Componist selbst, der in den Geist czechischer Compositionen so tief eindrang, auch ein czechischer Componist. (Quod erat demonstrandum.) Solcher Componisteure giebt es aber noch mehr. Der größte czechische Componist (Narodni Listy sprechen nicht im Scherze sondern in vollem Ernste) ist — — W. A. Mozart! Seine „Zauberflöte" und „Figaro's Hochzeit" enthalten viele Lieder, welche „Großväterchen, als es sich als Knäblein auf czechischen Huthweiden herumgetrieben", munter abgesungen hat. Nicht die Czechen singen Mozart'sche Melodien, sondern Mozart stahl sie den Czechen.

Ja noch mehr! Der Schall Luther eignete sich die hussitischen Kirchenlieder an, aus diesen aber schöpften Händel und Bach ihre contrapunktischen Compositionen, und alle diese sammt den Epigonen Mozart's und Weber's (Weigl, Winter, Paër, Spohr 2c. 2c.), sind czechische Componisten, von Richard Wagner, dem Nachtreter Weber's, gar nicht zu reden. Meyerbeer vollends sei ein rein slavischer Componist, denn die „Hugenotten" seien die Verballhornung eines hussitischen Kirchenliedes, der „Nordstern" eine Sauce aus russischen, und „Dinorah" aus czechischen Volksliedern, die der „jüdische Krämer" sehr gut zu verwerthen verstand.

„Kurz, es wäre, wenn es überhaupt dafür stünde, sehr leicht nachzuweisen, daß der ganze Plunder, den die Welt „deutsche Musik" nennt, eigentlich czechische Musik sei." —

Soweit die Narodni Listy. Wir können uns damit trösten, daß uns wenigstens Beethoven bleibt. Jedenfalls haben wir von dem Kunstreferenten des czechischen Blattes viel Neues gelernt. Wir haben z. B. nicht geahnt, daß die „Zauberflöte" ein Plagiat czechischer National-Lieder sei, sondern glaubten nur, daß der Schall Schikaneder den Text der Arie „dies Bildniß ist bezaubernd schön" der bekannten böhmischen Ode entlehnte: „Ten koprstiech je sakramentsky hezky!"

Nachrichten.

Im ersten Odeonsconcert in München wurde Haydn's Oratorium „die Rückkehr des Tobias" (comp. 1774) aufgeführt und fand großen Beifall.

In Stuttgart fand am 5. November das erste Abonnementconcert im Königsbau unter Eckerts Direktion statt. Es wurde u. A. Beethovens C-moll Symphonie gegeben.

Gluck's „Alceste" findet in Paris immer wärmere Verehrer,, und in der 4. Vorstellung soll der Chor „Dieu puissant écarte du tröne" einen so mächtigen Eindruck gemacht haben, daß das ganze Ensemble auf stürmisches Verlangen wiederholt werden mußte.

In Leipzig starb der Musikalienhändler F. Whistling im Alter von 53 Jahren.

Die Leipziger „Signale" brachten in der letzten Nummer in ihrem „Signalkasten" folgendes köstliche Avisо an Herrn Tetsch. in W. „Hat es nicht Zeit, bis Sie in Holland blasen?" Warum sollen wir denn früher blasen als Sie?

Zur Krönungsfeier in Berlin wurde als Galaoper Spontini's „Nurmahal" gegeben und seither öfter wiederholt.

Bei Leuckart in Breslau sind bis jetzt die Chorstimmen zu 12 Cantaten von S. Bach erschienen. Jn Partien wird der Bogen à 8 Seiten mit nur 3 Ngr. berechnet.

Das 5. Abonnementconcert in Leipzig brachte Händel's „Josua". Ein bemerkenswerthes Zeichen der Zeit ist, daß selbst ein Blatt wie die „Signale" dem man doch nicht eine besonders ernste Auffassung der Dinge zuschreiben wird, diese Wahl gutheißt, und daran folgende Bemerkung knüpft: „Jst doch in diesem Werke des Feierlichen und Festlichen so unendlich viel, ist doch eine solche Gehobenheit und Freudigkeit der Stimmung darüber ausgegossen, daß es ordentlich einen Glanz um sich her verbreitet und wie verklärend wirkt." Die Signale würden freilich gutthun, wenn sie nicht abermals in die alte Einseitigkeit verfielen, und neben dem „Volksmusiker" auch den Kunstmusiker S. Bach ein wenig gelten ließen. Freilich ist in Leipzig nicht allzu viel Gelegenheit gegeben Bach zu hören, obgleich er dort in Prachtausgaben gedruckt wird.

Wir werden um Aufnahme folgender Dienstausschreibung ersucht: Jn Folge des von der Generalversammlung des Musikvereines der Stadt Bozen gefaßten Beschlusses, wird hiermit die Stelle des Musikvereins-Capellmeisters in Bozen mit der Verpflichtung zum Elementar- und höheren Gesangsunterricht durch täglich 2 Stunden, zur Leitung aller vom Vereinsausschusse angeordneten Proben und Produktionen, und zur Oberleitung der städtischen Musikkapelle, auf die Dauer von 3 Jahren ausgeschrieben. Hiermit ist ein Gehalt von 500 fl. Oe.W. verbunden. Der Verein behält sich eine einjährige Kündigung nach Verlauf des ersten Jahres vor. Competenten wollen ihre gehörig belegten Gesuche binnen 6 Wochen vom unten stehenden Tag angefangen bei der Musikvereins-Direktion in Bozen einreichen. (Privatmittheilungen zufolge dürfte ein Clavierspieler, der für diese Stelle geeignet ist, auf weitere 500 fl. durch Clavierunterricht rechnen können. D. Red.)

Bozen, am 29. Oktober 1861.

Die Musikvereins-Direktion.

Wien.

Se. Majestät der Kaiser von Oesterreich hat dem Wiener Männergesangverein die große Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen, und gestattet, daß die Medaille am Vereinsbanner getragen werde.

H. Marschner's „Hans Heiling" wird an unserer Hofbühne zur Aufführung vorbereitet.

Herrn Georg Hellmesberger (Vater), Professor am Conservatorium und erster Orchesterdirektor am Hofopernttheater wurde das goldene Verdienstkreuz mit der Krone verliehen.

Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 17. Nov. Nachmittag 5 Uhr im Musikvereinssaal: Erste Quartettproduktion des Herrn Hellmesberger. (Pregramm: Haydn: Quartett B-dur. — S. Bach: Concert für Piano, Flöte und Violine. Piano: Herr Epstein. — Beethoven: Quartett F-dur op. 59.)

Musikalienanzeiger.

Musik für Pianoforte zu vier Händen.

Haydn, Jos., Collection de Quatuors, arr. p. F. L. Gleichauf. Nr. 41 (G), Op. 54 Nr. 2 Nr. 42 (D), Op. 64 Nr. 1 Nr. 43 (B), Op. 64 Nr. 3. Leipzig, Hofmeister.

— Symphonien, bearb. v. K. Klage u. K. Burchard. Nr. 40 (G). Magdeburg, Heinrichshafen.

Mozart, W. A., Klavierconcerte, einger. v. H. Ulrich. Nr. 7 (B), Nr. 8 (G). Breslau, Leuckart.

— Die Maurerfreude. Kantate, einger. v. K. Geißler. Leipzig. Peters.

Schumann, R. Erstes Album für die Jugend. 43 Clavierstücke, arr. Leipzig, Schuberth und Comp.

Abth. 1, 18 Stücke f. Kleinere. Op. 68.

„ 2, 25 Stücke f. Erwachsene. 1. Hälfte. Op. 68.

Spohr, L. Op. 152. 33. Quartett (Es), eingerichtet von Th. Herbert. Leipzig, Siegel.

Taubert W. Op. 130. 3. Quartett (G), einger. vom Componisten. Leipzig, Kistner.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 47. Wien, 23. November 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Witwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Das moderne Claviertrio und seine Vertreter. — In Sachen Beethoven's. Bemerkungen zu einer Vorrede. — Locales. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Concertankündigungen. — Briefkasten.

Das moderne Claviertrio und seine Vertreter.

Die Trioliteratur ist in unsern Tagen ebenso dürftig bestellt, wie fast jede andere. Beethoven hat bekanntlich sieben Werke dieser Art (ungerechnet jene unbegreiflichen *) geschrieben, Schubert schon nur zwei, Mendelssohn ebenfalls nur zwei, Schumann drei; Reißiger freilich einige dreißig, doch dienen diese nur mehr jenen notenfressenden Dilettanten zur Nahrung, denen es gleich ist was gespielt wird, wenn nur gespielt wird. Seit Schumann nun ist nicht viel mehr an's Tageslicht getreten, dessen man sich sonderlich zu freuen hätte und nur wenige Namen sind es, die unerschrocken den Platz zu behaupten suchen, auf dem es bereits unheimlich zu werden beginnt.

Das Claviertrio in der noch jetzt im Wesentlichen festgehaltenen Sonatenform hat, soweit wir bis jetzt wissen, Jos. Haydn zu seinem Schöpfer. Er behandelte die neue Form sehr einfach, nannte seine Trios „Sonaten"; doch ist die Violine schon ziemlich selbständig, während das Cello meistens mit dem Clavierbaß im unisono geht. Gleichwohl sind in diesen Anfängen eines später entwickelten Kunstgenres der Haydn eigene Reiz des Klanges und die schöne Anordnung schon so weit entwickelt, daß man, wenn man die Ansprüche bis auf den erforderlichen Grad herabstimmt, schon jenes Vergnügen genießen kann, welches das wahre Talent immer gewährt, erscheine es nun in einer bestimmten Sphäre als Vorläufer oder als Epigone. — Mozart machte das Cello frei, gab ihm sogar Solos zu spielen und verwendete es in selbständiger Weise. Doch die ihm natürliche Knappheit der Form, die nicht zuließ, daß er sich die Grenzen weiter hinausstecke, verursachte, daß er zwar einen neuen persönlichen Inhalt lieferte, ohne aber durch kühne Erweiterungen den von Haydn gezogenen Kreis entschieden zu durchbrechen. Das war Beethoven's Sache, der gleich in seinem Opus 1 Dimensionen, Erweiterungen, Anhänge und ein musikalisches Material zum Vorschein brachte, worüber man nicht wenig erstaunt sein mußte. Ordentlich als ob er gleich zeigen wollte, daß mit seinem Eigensinn nicht zu spaßen sei, hing er dort, wo vor ihm alle Welt aufgehört hätte (z. B. im G-dur-Trio, 1. Satz), noch ein tüchtig Stück Cuda an, und bewies, daß er noch lange nicht Alles gesagt habe, was er allenfalls noch sagen könnte, und über sein Thema noch sagen mußte. Später schrieb er zwei Trios (op. 70) wo er jedoch einen weit bedeutenderen Gehalt in viel knappere Formen drängte, wie er denn überhaupt keineswegs den Umfang der Formen und Verhältnisse etwa consequent immer weiter trieb, sondern das Gebiet, auf dem er seine Phantasie gewähren ließ, bis zu seinen letzten Werken bald eng bald weit absteckte, wie ihm eben die gewählten Themate und die Absicht des Ganzen es vorschrieben. Das letzte große Trio in B (op. 97) ist wieder in größeren Umrissen angelegt, obwohl Alles weit organischer sich entwickelt als in op. 1. Hier (in op. 1) wirkte mehr der Uebermuth, dort (in op. 97) mehr der geläuterte künstlerische Sinn und die höhere Absicht.

Nach Beethoven ist als Genius ersten Ranges, der auch diesen Zweig durch kostbare Früchte schmückte und bereicherte, Franz Schubert zu nennen. Aber so herrliches seine beiden Trios enthalten, er vermochte nicht, auf diesem Gebiet Beethoven ernstlich Concurrenz zu machen. Auch er baute in großartigem Maßstabe, und die knappe Form suchte er zu durchbrechen. Aber es gelang ihm nicht jene Nothwendigkeit zur Anschauung zu bringen, die bei Beethoven Alles aus einem Stück gemacht erscheinen ließ. Er zog Vieles in die Länge durch Wiederholungen, welche Beethoven ohne Gnade und Barmherzigkeit verworfen haben würde. Auch verführte ihn manchmal der Reiz des Klanges es mit dem Gehalt etwas weniger streng zu nehmen, so daß manche seiner Themen (z. B. der oft wiederholte ⁶/₄ Takt mit den viermal angeschlagenen Achtelnoten im Finale des Es-Trios, oder das Thema des ersten Satzes im B-Trio) einen Salonanstrich bekamen, der nicht recht in den Kammerstyl passen will. — Wieder anders Mendelssohn, dessen Trios innerlich concis er sind, der aber den Kammerstyl häufig mit dem Concertstyl vertauschte. Es sind die rollenden Passagen des D-moll-Trios schon mehr selbständige Theile geworden, nicht Arabesken auf streng gegliedertem Grunde. Die thematische Arbeit ist bei weitem nicht mehr von dem Belang wie bei Beethoven, und seine Themen haben keinen reinen Instrumentalcharakter mehr, sie klingen balladenhaft, romanzenartig. Im C-moll-Trio versteigt er sich bis zum Choral und zur Orchesterwirkung, und verdrängt das Trio aus der „Kammer" entschieden in den Concertsaal. Damit sei dem herrlichen Schwung dieser Werke nicht zu nahe getreten, es gilt blos nachzuweisen, daß auf den eingeschlagenen Wegen das Claviertrio etwas Anderes wurde, was man bei Beethoven trotz aller Erweiterungen der Form und Vertiefung des Gehalts durchaus nicht sagen kann. — R. Schumann schlug ganz andere Pfade ein. Das virtuose Wesen ließ er vollständig bei Seite und indem er sich mehr an thematische Arbeit mit reicher Harmonik hielt, war er auf gutem Weg im Wesentlichen an Beethoven anzuknüpfen, und wirkliche Kammermusik zu schreiben. Doch er schoß über das Ziel hinaus. Der Clavierpart verlor beinahe die ihm früher zugewiesene Bedeutung als Hauptsprecher; die Harmonik überwucherte beinahe die Melodik, ohne daß die Sache freilich unmelodisch wurde. Zugleich verlor er die nothwendige Abgrenzung einzelner Theile aus den Augen, sie flossen häufig ganz zusammen, und wenn in dieser eigenthümlichen nebligen Welt voll ahnungsvoller, die Phantasie unendlich beschäftigender Bildungen der Reiz des Neuen mächtig wirkte, und nicht verfehlte nach und nach alle Musikalischen zu bezaubern, so war doch nicht zu vermeiden, daß, sobald man diese Produkte eines reichen Talents neben Beethoven stellte, alsbald das nüchterne Urtheil dahin lauten mußte: des Letzte-

*) Bei André in Offenbach verlegten in Es und B.

ren Ideen, an sich größer, seien schärfer und klarer ausgesprochen und ausgebaut. Dazu kam noch sein Naturell überhaupt. Schumann, zwar dem virtuosen Tand und Flitter von Herzen abgeneigt, vermochte sich doch nicht zu verschließen vor den Sirenenstimmen eigenthümlich poetisch begabter Naturen wie Henselt, Chopin u. A., deren Klänge wie eine ihm verwandte und doch neue Welt ihm wunderbar an's Ohr schlugen, daß er sich in sie hineinträumte, und sich daselbst gefangen nehmen ließ. Klangwirkungen, poetische Bilder bezauberten ihn, und so schwelgte er, sehnsuchtsvoll und feurig er die Arme nach dem klaren Reich Bach's und Beethoven's ausstreckte, er versank dennoch in den narkotischen Düften. Was er in seiner Verzückung gefunden hat, ewig wird es poetische Gemüther sympathisch berühren und entzücken, aber — das Claviertrio war sowie andere Formen der Sonate nicht verbessert oder fortgeschritten, es war in anderer Weise wie bei Schubert und Mendelssohn aus seiner natürlichen Sphäre herausgezogen und immer mehr in Gefahr sich in's allgemeine zu verlieren.

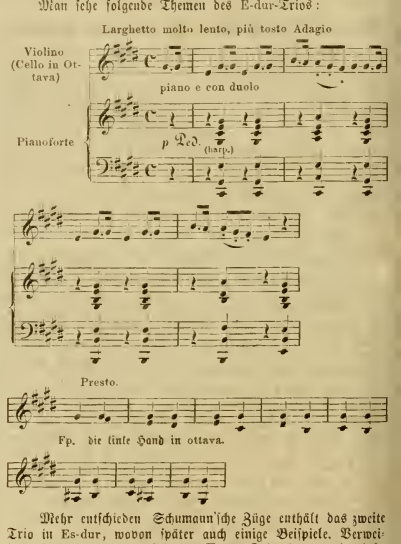
Die hier angedeutete Richtung spricht sich in der gesammten Trioliteratur der Gegenwart aus. Obwohl es in manchen neuesten Produkten nicht an feurigem Schwung, in andern nicht an romantischem Klang, wieder in andern nicht an Glätte der Form fehlt, so ist doch durchgehends eine dieser Eigenschaften so vorwaltend, daß andere ebenso dringende Forderungen unerfüllt bleiben, und keins dieser Werke einen reinen Kunsteindruck gewinnen läßt. Auffallend ist besonders, wie alles Bestreben (ähnlich wie bei den neuen Symphonien) auf Klangwirkung und Effekt gerichtet ist. Violine und Cello gehen häufig in Octaven um eine recht „breite Melodie" hervorzubringen. Anlage möglichst dramatisch, d. i. spannend und außerordentliche Dinge ankündigend, die aber, da sie nicht im Thema verborgen liegen, auch nicht eintreten können. Mit einem enormen Pathos und sehr geräuschvoll tritt die Clavierpartie auf, als gelte es den Kampf mit einem vollen Orchester aufzunehmen, statt mit zwei zarten Instrumenten, die denn auch häufig ganz erdrückt werden. Auch ist die Clavierpartie meist von großer Schwierigkeit, und sieht die aufgewandte Mühe des Spielers in keinem Verhältniß zum Resultat. Von thematischer Arbeit ist entweder keine Spur, oder man findet ein entwickeltes atomistisches Verfahren ohne inneren Grund, ohne schwungvollen Periodenbau. Bei Andern wohl thematische Arbeit, aber in so übertriebener Weise, daß ein einfaches Thema gar nicht mehr zu vernehmen ist. Man setzt *zusammen*, statt *auseinander*; man theilt, ehe etwas zu Theilendes im Ganzen ausgesprochen ist.

Doch genug von solchen allgemeinen Bemerkungen, von denen keine rein auf ein bestimmtes Werk paßt. Gehen wir auf concrete Fälle über und nehmen einige Componisten neuester Zeit, die sich auf diesem Gebiet versucht haben, einzeln vor.

Zuerst die Schumannianer, denen vergleichsweise immer noch das Beste gelungen ist, obwohl einige von ihnen erst aus der Sackgasse sich heraus zu arbeiten im Begriff sind, in die sie auch auf diesem Weg gerathen waren. Schumann mußte auf jüngere Künstler einen um so größeren Einfluß ausüben, als die Hauptsache, welche durch alle Zeiten zu retten war: poetischer Inhalt, hier mit musikalisch-edlen, wenn auch nicht immer den richtigsten Mitteln zum Ausdruck gebracht ist, und es für Jeden nahe lag, auf diesem Weg weiterschreitend, sich ebenfalls reiche, aber unter schwierigen Kämpfen zu erobernde Lorbeeren zu holen.

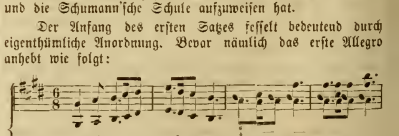
Einer der an Jahren vorgeschrittensten Schumannianer ist E. P. *Grädener*. Seine „Fliegenden Blätter" geben Zeugniß, wie Schumann auf Irrwege zu leiten vermochte. Hat dieser Meister selbst schon einen Schritt zu weit gethan, und hin und wieder die Musik dem poetischen Ausdruck, poetischen Bildern untergeordnet, und dadurch ihre Grundgesetze angetastet, so sind seine Nachahmer, und so auch Grädener, bedeutend vom rechten Weg abgegangen, indem sie sowohl in der Wahl jener „poetischen Bilder" beinahe geschmacklos waren und bis in's Kindische gingen, als auch im musikalischen Ausdruck bis zu einer burschikosen Nonchalanze geriethen und geradezu in das Gebiet des Unschönen *betraten*, wo Schumann es erst *streifte*. Das geschah besonders bei dem neuen Genre „kleine Clavierstücke." In der Kammermusik war es weniger anwendbar, obwohl wir selbst da, bei neuen Sonaten mit Violine von demselben E. P. Grädener, verwunderliche Dinge gesehen haben, auf welche diese Blätter wohl noch zurückkommen. In den beiden Trios Op. 22 und 35 um die es sich hier handelt*), ist zum Glück von solchen störenden Curiositäten nichts zu finden. Grädener zeigt sich gerade *hier*, wenigstens im *ersten* Trio op. 22 nicht als Schumannianer vom reinsten Wasser: Es sind auch viel *Schubert*'sche Elemente dabei zu bemerken, sowohl in den Motiven, als in der Haltung des Ganzen.

Man sehe folgende Themen des E-dur-Trios:



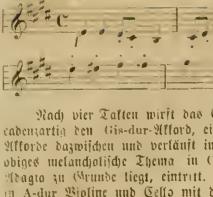
Mehr entschieden Schumann'sche Züge enthält das zweite Trio in Es-dur, wovon später auch einige Beispiele. Verweilen wir vor der Hand bei dem E-dur-Trio, indem wir einstweilen hier aussprechen, daß beide Werke zu den im besten Sinne interessantesten gehören, die die nach-Schumann'sche Zeit, und die Schumann'sche Schule aufzuweisen hat.

Der Anfang des ersten Satzes fesselt bedeutend durch eigenthümliche Anordnung. Bevor nämlich das erste Allegro anhebt wie folgt:



ertönt zuerst das Thema des Finales:

*) Beide im Verlag von Fritz Schuberth in Hamburg.

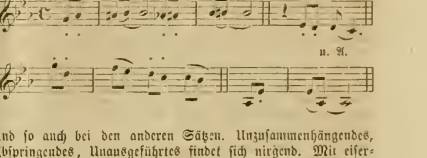


Nach vier Takten wirft das Clavier recitativ- oder besser cadenzartig den Gis-dur-Akkord, einen rapiden Lauf, gebrochene Akkorde dazwischen und verläuft in einen Triller, auf welchem obiges melancholische Thema in Cis-moll, welches später dem Adagio zu Grunde liegt, eintritt. Im achten Takt setzen nun in A-dur Violine und Cello mit dem cadenzartigen Gang ein, den früher das Clavier hatte. Und nun meldet sich im $^6_8$-Takt das Thema des ersten Allegro in scherzhafter Weise an, ehe es wirklich mit Kraft und Entschiedenheit auftritt. Diese Idee ist ebenso glücklich als originell und wird jedem Hörer sagen, daß man von dem Folgenden Gutes und Interessantes erwarten darf. Es wird auch in der That nicht viel gegen den ersten und zweiten Satz aufgestellt werden können. Es entwickelt sich Alles logisch und vollkommen klar, und mit großer Anmuth führt uns der Componist seine verschiedenen Motive und Bildungen vor, die aber eben nur das einzige Prädikat „neu" nicht in Anspruch nehmen können. Damit soll nicht im Geringsten ein Vorwurf ausgesprochen sein. Es ist auf allen Gebieten der Tonkunst seit Schumann nichts wirklich Neues mehr gekommen (außer Häßlichem), obwohl man noch an diesem Glauben zu hängen scheint. Der erste Satz leidet übrigens an einem formellen Gebrechen, das wir nicht übergehen können: Das Ganze spinnt sich ohne fühlbare Abschlüsse und Theile fort, und läßt plastische Gestaltung vermissen. Wer sich vorzugsweise am Einzelnen erfreut, nicht außerhalb der Sache steht, wird das weniger bemerken; aber mit gehöriger Objectivität angeschaut, wird dieser Satz die Ansicht befestigen, daß einereits zur musikalisch-plastischen Formgestaltung mehr Talent gehört, als man gemeiniglich annimmt. Noch auffallender ist die Einwirkung Schuberts nach dieser nicht eben zu lobenden Seite im Finale, wo der Componist sich in mehr symphonisische als triomäßige Gedanken so einspinnt, daß man schier meint er werde nie aufhören (z. B. die 160 Takte un poco più mosso). Andererseits trägt dieses Finale etwas von dem Fehler an sich, in den fast alle nach-Beethoven'schen Triocomponisten mit Ausnahme Mendelssohn's verfallen sind, daß nämlich die Themen der Finales einen tanzartigen, mitunter beinahe trivialen Charakter haben. Wie nobel ist doch Beethoven selbst in der talsten Ausgelassenheit seiner Finales, wie streng hält er an dem Charakter der Kammermusik fest! — Das gelungenste Stück scheint uns das Adagio. Hier finden wir selbst mit dem strengsten Maßstab nichts auszusetzen, dagegen die Fülle und Tiefe der Stimmung, die Consequenz der Gestaltung, die geistreichen Combinationen mehrerer Motive, die zuerst einzeln ausgeführt werden u. s. w. höchlich zu beloben, und können Allen die Grädener von weniger günstigen Seiten kennen gelernt haben, zur Richtigstellung ihres Urtheils nur dringend rathen, dieses Trio und besonders das Adagio vorzunehmen.

Wir gelangen nun zum 2. Trio in Es. Wenn wir uns überreden könnten, daß dieses, im Einzelnen viel mehr als das erste an Schumann erinnernde Werk aus der Gattung der es angehört, nicht heraustritt, daß es nicht äußerlicher wirkt als ein Beethoven'sches Trio, oder wenn wir uns überreden könnten, daß jenes Heraustreten und diese mehr äußerliche, d. i. sinnlich-phantastische Wirkung an sich unbedenkliche Dinge wären, ebenso angemessen der Kunst als der Zeit, in der wir leben, — so müßten wir dieses Trio mit doppelten und dreifachen Kränzen schmücken und auszeichnen. Denn wenn Energie und Consequenz der Stimmung, „Logik der Form, architektonische Disposition, geschlossene Rothwendigkeit bei rhetorischer Freiheit, logisch dialektische Methode bei dramatischer Lebendigkeit" (wie es ein Mitarbeiter d. Bl. einmal aussprach) das Wesen der Sonate bilden, so wird man diesem Trio, in sofern es eigentlich auch eine Sonate ist, nichts Uebles nachsagen können. Allein einmal hat jede specielle Form wieder ihre eigenthümlichen Bedingungen, andererseits wieder tritt die Frage nach dem Grad der inneren Temperatur und nach dem Grad individueller Selbständigkeit und persönlicher Tiefe auch hier wieder unabweislich und höhebestimmend dazu.

Zu untersuchen wäre also, ob Jenes zutrifft, und inwiefern Dieses den Werth vorliegenden Trios bestimmt.

„Energie und Consequenz der Stimmung" wird Jeder zugeben, der das Trio in die Hand nimmt, wenn er auch nur flüchtig mit den Augen das Motiv nebst seinen Umbildungen verfolgt, welches z. B. dem ersten Satz zu Grunde liegt:



Und so auch bei den anderen Sätzen. Unzusammenhängendes, Absprungendes, Unausgeführtes findet sich nirgend. Mit eiserner Consequenz und wirklich bedeutender Bildkraft baut der Autor aus kleinen unscheinbaren Motiven Sätze auf, die ohne Weiteres durch Stimmung und poetischen Inhalt imponiren. „Logik der Form" ist damit gleichzeitig ausgesprochen, denn Consequenz ohne Logik ist undenkbar.

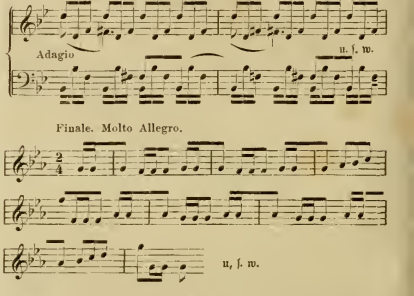
„Architektonische Disposition", in der Musik schwerer nachzuweisen als in der Baukunst, weil in der flüssigen Materie des Tons kein Ellenmaß Platz greifen kann, dürfte indessen aus den hier eingehaltenen Grundformen zu erkennen sein, welche den Meisterwerken dieser Gattung sammt und sonders zur Basis dienen. So ist z. B. im ersten Satz das dreitheilige Wesen: Erster Theil, Durchführungssatz, Wiederholung des 1. Theils klar genug ausgesprochen, wenn auch der erste Theil nicht wiederholt wird, was kein absolutes Grundgesetz genannt werden kann. Im Adagio haben wir einen Hauptsatz in G-moll, dann einen Seitensatz in B-dur, dem sich eine Durchführung des Hauptmotivs anschließt (in welchen wieder das Motiv des Seitensatzes in beachtenswerther Weise hineingewebt ist), dann nach kurzer Anssprache des Hauptthemas wieder den Seitensatz in G-dur mit abermaligem Rückgang in's Thema, und einen Plagalschluß auf D, da sich das ebenfalls aus dem Thema des Adagios gebildete Scherzo sofort anschließt. Dieses besteht aus dem Hauptsatze in G-moll, dann einem Trio in G-dur (in zwei Theilen) und dem Da capo. Am wenigsten „architektonisch" gestaltet sich das Finale, welches gar keine auffallenden Gegensätze enthält, aus vielen kleinen und meist wiederholten Theilen besteht, und wie in einem Wirbelwinde alles vorhandene Material mit sich fortreißt, ohne es früher als am Schluß zu irgend einem Ruhepunkt zu bringen. Das Wesen „des Finale" gestattet wohl am ersten solch unaufhaltsames Treiben, und wenigstens kann man den Vorwurf des Auseinanderfallens in unzusammenhängende Urstoffe nicht erheben. — „Rhetorische Freiheit" ist in diesem Trio ebenfalls in hohem Maße vorhanden. Nirgend beschränkt sich der Componist im Ausdruck des Gewollten, und wo er einlenkt, geschieht es in oft überraschender aber stets rechtzeitiger und ungewaltsamer Weise. Die Beweise dafür aufzusuchen müssen wir dem Leser überlassen.

Ebenso die für „logisch-dialektische Methode und dramatische Lebendigkeit", da sie sich der Möglichkeit entziehen, in kurzer Fassung aufgestellt zu werden. Wir sagen nur, daß von all' den in der letzten Zeit versuchten Methoden, Neues durch Hintansetzung aller Regeln der harmonischen Verbindung, rhythmisch-periodischer Struktur, durch Hervordrängen und Ueberwuchern erzwungener Modulationsmittel und Vernachlässigung der Melodie Neues zu bieten hier keine Rede ist.

Ergiebt sich aus dem Vorstehenden (wenn uns die Kunstgenossen darüber zustimmen), daß Grädener ein bedeutendes Gestaltungstalent ist, was übrigens auch von anderer Seite, z. B. in d. Bl. bei Gelegenheit der Recension seiner Streichquartette zugestanden worden ist, so gilt es jetzt erstens mit derselben Zuversicht zu betonen, daß dieses Trio häufig aus dem dieser Kunstform angewiesenen Kreise heraustritt. So finden wir namentlich in den Allegrosätzen eine große Neigung zu symphonistischem Klangwesen, in welchem das individuelle Leben der einzelnen Stimmen untergeht. Die Schallkraft des heutigen Pianoforte ist bis zu den äußersten Grenzen ausgedehnt und benutzt, Violine und Cello können dagegen nur aufkommen wenn sie in Oktaven mit einander gehen, oder volle Akkorde anschlagen; von beidem ist häufig Gebrauch gemacht, häufiger als dem Wesen des Trio dienlich. Prächtige Klangwirkung und somit „Effekt" ist jedenfalls erreicht, aber wie uns dünkt, mit Hilfe eines auf die äußerste Spitze getriebenen Luxus. Im Adagio, das so zart und sinnig beginnt, thut uns besonders jene Stelle Seite 22 und 23 der Clavierstimme (besonders die letztere) weh, wo der „Effekt" nahezu in Clavierpaukerei ausartet. Solchen Lärm findet der Componist weder bei Beethoven noch Mendelssohn noch Schumann, die er alle gut genug kennt.

Das führt uns auf den zweiten Theil unserer Schlußbetrachtung, nämlich auf den persönlichen Charakter, den dieses Werk und manches andere desselben Autors bekundet. Grädener's innere Natur erscheint demnach als eine ziemlich heißsporn ige; die Temperatur seines Blutes als eine sehr hohe, zur Heftigkeit und zu Extravaganzen geneigte. An Tiefe fehlt es durchaus nicht; eben so wenig an Zartheit des Gemüthes. Aber er läßt sich von seinem stürmisch drängenden Wesen fortreißen und scheint die Grenzen nicht genau genug zu kennen, die das Kunstwerk einhalten muß, wenn es dauernd und erfreulich wirken soll. Da es sich hier nicht darum handeln kann, biographische Notizen zu schreiben, so mögen diese kurzen Andeutungen genügen um dem Componisten zu sagen, wo er seine Achillesferse suchen muß, wenn es ihm darum zu thun ist, sich in künftigen Werken als ein immer treuerer Sohn echter Kunst zu bethätigen. Wir schätzen ihn hoch genug, um nicht die Pflicht vollster Aufrichtigkeit gegen ihn zu fühlen, und hoffen daher von ihm, daß er auch aus dem eben Gesagten nichts Anderes als diese entnehmen werde.

Schließlich muß die strenge Gerechtigkeit, welche mehr noch in Sachen der Kunst als in Sachen der Person zu üben ist, nochmals den Ausspruch herbeiführen, daß in Grädener kein musikalisches Original vor uns steht. Schon oben und mehrfach in diesen Blättern ist darauf hingewiesen worden, daß seit Schumann kein Originalgenie, das auch zugleich eine reine künstlerisch organisirte Natur wäre, mehr aufgetaucht ist. Die verschiedenen vorhandenen Kräfte bewegen sich in den planetarischen Kreisen des einen oder andern Meisters, dessen Licht in mehr oder weniger intensivem Glanz zurückstrahlend, wofern sie nicht wie Asteroiden in den Bahnen verschiedener Gestirne sich bewegen, sich bald dem Einen bald dem Andern zugesellen. Nun wissen wir zwar, daß jeder Componist seine Anknüpfungspunkte an Vergangenheit und Gegenwart hat und hinweider sichtbar werden läßt; aber im Ganzen muß sich doch eine selbständige Selbstständigkeit nachweisen lassen, wenn man von „Originalgenie" reden soll. Grädener ist zwar, wie wir ihn kennen, weit von irgend einer Ueberschätzung seiner selbst entfernt. Allein der Kritiker muß jeden Schein vermeiden, als überschätze er eine bestimmte persönlich-künstlerische Kraft. Daher hier auch darauf hingewiesen werden soll, daß viele Themen und Gedanken Grädener's aus Schumann'schem Metall geprägt sind, wenn gleich andrerseits hervorgehoben werden muß, daß die Schnurren und Sonderbarkeiten der Schumann'schen Muse (in seinen größeren Instrumentalwerken) nicht etwa hier (mit wenig Ausnahmen, z. B. dem Thema des Finale, wo Clavier und Streichinstrumente einen sehr seltsamen Widerstreit bilden), nachgeahmt oder noch weiter getrieben erscheinen. Es ist blos die Rede vom Material, und so wird denn kaum Jemand abläugnen können, daß z. B. folgende melodisch-harmonische Bildungen des vorliegenden zweiten Trios sehr Schumannisch klingen:



(Fortsetzung folgt.)

In Sachen Beethoven's.

(Bemerkungen zu einer Vorrede.)

A. W. T. Es handelt sich in dem Folgenden um eine Vorrede zu den nationalen Gesängen, deren Begleitung man Beethoven verdankt, und welche vor Kurzem bei Peters in neuer Auflage gedruckt und nach Manuscripten der königlichen Bibliothek in Berlin von Franz Espagne, dem der musikalische Theil dieses Instituts jetzt anvertraut ist, herausgegeben worden sind. Es mag spät scheinen über eine Sache Notizen zu machen, die schon beinahe seit einem Jahr erschienen ist; aber da mir die Hefte in Folge meiner Abwesenheit von Deutschland erst vor einigen Tagen zu Gesicht kamen, so ist die Verzögerung wohl zu entschuldigen. Obgleich noch nicht ganz vorbereitet, um in die Geschichte der von Beethoven eingerichteten Volksmelodien einzugehen, noch berufen, alle die Irrthümer zu berichtigen, die ich in der immer mehr anwachsenden Beethoven-Literatur entdecke*), so will ich doch, eingedenk der Regel, daß Jeder wo möglich die Irrthümer und Mißverständnisse beseitigen soll, welche den Ruf Anderer, besonders der Todten, antasten, und zwar je früher, desto besser, — diese Notizen schreiben. Denn Herr Espagne hat gewiß absichtslos, in einigen seiner Bemerkungen über des verstorbenen Georg Thomson Ausgabe nationaler Gesänge und Melodien, dem eben Genannter großes Unrecht gethan.

*) Welch' eine Aufgabe wäre das, wenn man nur die zuletzt erschienenen Bände von Lenz bedenkt!

Um Herrn Espagne nicht zu nahe zu treten, folge hier die ganze Vorrede:

Die hier erscheinenden Lieder sind dem Original-Manuscripte Ludwig van Beethoven's entnommen, welches im Jahr 1846 aus dem Besitz des Prof. Schindler in den der königlichen Bibliothek zu Berlin übergieng. Es enthält diese Handschrift im Ganzen 70 Melodien verschiedener Nationen für 1, 2 und 3 Stimmen mit Begleitung des Pianoforte, der Violine und des Violoncells bearbeitet, von denen einige in den bei Schlesinger erschienenen „25 Schottischen Liedern, Op. 108“, — andere in der Sammlung englischer, schottischer und irischer Volkslieder von G. Thomson in Edinburg veröffentlicht — die übrigen bis jetzt noch ungedruckt sind. Die in Thomson's Sammlung mitgetheilten Lieder sind sowohl in Bezug auf den Text, als auch in Bezug auf die Musik nicht allein incorrect abgedruckt, sondern auch willkührlich verändert und abgekürzt. So fehlen, um nur zwei Beispiele anzuführen, dem Liede: „Charlie is my darling“ die letzten 8 Takte, dem „Miller of Dee“ die letzten 15 Takte, so daß beide in Moll statt in Dur schließen. Außerdem ist die Thomson'sche Sammlung in England längst nicht mehr im Buchhandel zu haben und in Deutschland des hohen Preises halber nie verbreitet worden. Deßhalb wurde längst eine correcte und vollständige Ausgabe dieser Bearbeitungen, die Beethoven mit so vietem Eifer übernommen hatte, gewünscht. (Die bis jetzt mir bekannten belaufen sich auf 157.) Daß dieses nicht früher schon geschehen, namentlich in Bezug auf die bisher ungedruckten Lieder, beruht hauptsächlich in dem Umstand, daß in der Handschrift des Componisten überall der Text fehlt. Wenn die Ermittelung desselben zu einzelnen sehr bekannten Melodien (wie Nr. 1, 3, 4 des ersten und Nr. 1 des zweiten Heftes) keine Schwierigkeit bot, so war diese nun so größer bei den alt-irischen und alt-schottischen Melodien — am größten bei den von Beethoven als „deutsch“, „französisch“, „spanisch“ und „portugiesisch“ bezeichneten. Zu vielen alt-irischen Melodien ist der ursprüngliche Text überhaupt verloren gegangen; ebenso zu einer Anzahl schottischer; ähnlich nun wie Thomas Moore 124 irischen Melodien neue Gedichte untergelegt hat, so hat auch Thomson zu zahlreichen Volksweisen von Burns, William Smyth, Walter Scott, Joanna Baillie, Thom. Campbell u. A. neue Texte anfertigen lassen. Letztere haben zum Theil Beethoven bei der Bearbeitung vorgelegen, zum Theil jedoch nicht, wie sich aus Beethoven's Tempo- und Vortrags-Bezeichnung, Angabe der Strophen, insbesondere aus dem Rhythmus der Melodie ergiebt. Ueberall da, wo sich gegen den von Thomson gegebenen Text irgend ein Bedenken erhob (wie dieses auch fast bei allen Gedichten Moore's der Fall ist), habe ich gesucht aus älteren, meist im vorigen Jahrhundert gedruckten Sammlungen schottischer, irischer ꝛc. Volksweisen den ursprünglichen Text aufzufinden, welches bei dem schwer zugänglichen Material eine nicht geringe Mühe verursachte u. s. w.

Berlin, im Dezember 1860 Franz Espagne.

Wenn man das Obige liest, kann man die Folgerung nicht unterdrücken, daß der Schreiber desselben niemals eine vollständige Ausgabe von Thomson's Veröffentlichungen gesehen, oder wenn er sie gesehen, die Vorreden zu den drei Sammlungen nicht mit der nöthigen Sorgfalt gelesen hat. Wie könnte er sonst nicht wissen, daß alle die von Schlesinger herausgegebenen Gesänge unter den 39 (aus 300 schottischen herausgenommenen) enthalten sind, welche Beethoven bearbeitet hat, und in Thomson's schottischen Gesängen gedruckt sind? Und wie konnte er von Thomson's „englischen“ Liedern spr chen, da es keine solche Sammlung giebt? Wir haben es hier jedoch nur mit der Anklage gegen Thomson zu thun, ein Tadel, der, wie man klar sehen wird, ganz unverdient ist, und nur auf Irrthum und Mißverständniß beruht.

Diese Anklagen sind zweifacher Art. Es sind erstens diejenigen, welche sich auf den Text beziehen, und dann die, welche von Thomson's Behandlung der instrumentalen Begleitung Beethovens handeln.

Zuerst die Texte: Herr Espagne betrachtet augenscheinlich die Sammlung Thomsons als antiquarisch, in Bezug auf Charakter und Zweck. Das ist indessen nicht der Fall; Thomson war weder ein Verleger, noch ein Musiker vom Fach; er war nur ein enthusiastischer Verehrer schottischer Nationalmelodien, und so weit Musiker, um selbst einige sehr schöne Lieder komponirt zu haben, von denen Nr. 215 in der schottischen Sammlung als Beispiel gelten kann. Seine Absicht war, die alten nationalen Gesänge der Vergessenheit zu entreißen, indem er ihnen neue Texte unterlegte, da der Sinn der meisten alten Gesänge der Art war, um sie aus gebildeten Kreisen auszuschließen. Hier seine eigenen Worte: „Eine Sammlung herzustellen von all den schönen Liedern, sowohl den klagenden wie den munteren, nicht untermischt mit unbedeutenden oder untergeordneten, — dann die passendste und vollkommenste Begleitung zu erhalten mit Beigabe charakteristischer Symphonien zu Anfang und zu Ende jeden Liedes, — endlich passende und interessante, der Musik durchaus würdige Lieder an die Stelle gehaltloser und verwerflicher zu setzen, — daß war der große Zweck dieser Sammlung.“

Während aber der Herausgeber ausdrücklich beabsichtigte, den alten Melodien neue Texte zu unterlegen, hatte er doch so viel Rücksicht für die archäologische Seite der Sache, daß er, wo es irgend möglich war, den alten Titel beibrachte, um dem Forscher die nöthigen Fingerzeige für den alten Text zu geben, wenn ein solcher existirte.

Hätte nun Herr Espagne eine complete Ausgabe von Thomson's Bänden zu seiner Verfügung gehabt, so würde er gleich gefunden haben, welcher Text zu jeder Melodie gehöre, mit Ausnahme der festländischen Melodien, die Thomson nicht herausgegeben hat, und er würde es nicht nöthig gefunden haben, die Sammlung von Thomas Moore zu befragen, welche nur eine Nachahmung des Thomson'schen Werkes ist, und diesem nachfolgte. Moore that für seine alten nationalen Gesänge, wozu Thomson Burns, Scott, Byron und andere auffoderte für die seinen zu thun, nämlich neue Texte dazu zu schreiben. Was also die Texte betrifft, so ist einfach die Frage aufzuwerfen, ob ein Sammler das Recht hat, alten Melodien neue Texte unterzulegen. Der Erfolg der Thomson'schen und Moore'schen Sammlungen zeigt, wie das Publikum diesen Punkt beurtheilt hat. Da das antiquarische Interesse übrigens hauptsächlich durch den Erfolg hervorgerufen, und die Sprache durch eine große Menge von Liedern bereichert worden ist — hundert von Burns allein, und noch mehr von Moore, alle zu diesem Zweck geschrieben, — so denke ich, daß eher Lob als Tadel dem freigebigen Schotten zu spenden sei, der während eines halben Jahrhunderts so viel Zeit und Mühe aufwendete, der Beethoven allein mehr als 550 Pfund St. bezahlte, beinahe Alles nur in Bezug auf dessen Antheil an dem in Frage stehenden Werke.

Eine ernstere Anklage gegen Thomson aber ist die, daß er Beethoven's Bearbeitungen nicht treu gedruckt, daß er die Musik nach Gutdünken gekürzt und geändert habe. Darauf würde als Antwort genügend scheinen, wenn man sagte, Herr Espagne habe niemals die Manuscripte gesehen, nach welchen Thomson gedruckt hat. Aber da dies aussehen würde, als wollte man der Anklage aus dem Wege gehen, statt sie zu widerlegen, so mögen folgende Thatsachen beigefügt werden, um zu beweisen, daß ein einzelnes Manuscript, sei es von Beethoven's Hand, oder von der seines Copisten, für solch' eine Behauptung keine genügende Grundlage abgiebt.

1) Ein Beweis dafür liegt in dem Manuscript der königlichen Bibliothek, wo das schottische Lied, welches bei Schlesinger als Nr. 10 (bei Thomson 203) in Es steht, dort in F gefunden wird.

2) Ein anderer Beweis mag vielleicht in dem folgenden Brief Beethovens an Thomson gefunden werden: „Da die drei Exemplare der 53 schottischen Lieder, die ich Ihnen schon vor langer Zeit geschickt habe, verloren gegangen sind, und mit ihnen die Original-Compositionen von meiner eigenen Hand, so war ich gezwungen, meine ersten Gedanken, die ich noch in einem Manuscript besaß, zu vervollständigen, und deshalb so zu sagen dieselbe Composition zweimal zu machen.“

3) Verschiedene Arrangements Beethovens wurden für Thom-

son's Werk nicht passend befunden (in einem solchen Fall waren es neun Lieder) und wanderten nach Wien zurück; Beethoven führte den neuen Auftrag aus, schrieb sie zum zweitenmal, und wurde dafür gerade so bezahlt wie für das erste Arrangement.

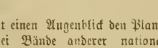
4) Beethoven schickte manchmal zwei verschiedene Arrangements derselben Melodie an Thomson ab, und hier folgt das Citat wegen dieses Punktes aus einem Brief Beethovens: „Nr. 10 der zehn letzten Lieder habe ich zweimal componirt, Sie mögen in Ihre Sammlung aufnehmen, welches von beiden Ihnen am besten gefällt."

5) Thomson war, indem er Beethovens Arrangements druckte, in seinem Entschluß, ihm kein Unrecht zu thun, so scrupulös, daß in den Tagen schwieriger Verbindung zwischen Großbritannien und Deutschland (Dank den „Napoleonischen Ideen") ihm die Beförderung der zwei Bände irländischer Gesänge nach Wien, um daselbst Beethoven's letzte Correctur zu erhalten, große Sorgen und Ausgaben verursachte. Die Correctur wurde gemacht, die zwei Bände zurück nach Edinburg geschickt, und die Platten dort darnach corrigirt.

6) Was die Gesänge: „Charlie is my Darling" und „the Miller of Dee" betrifft, so mag bemerkt werden, daß Thomson als Schotte und enthusiastischer Verehrer seiner nationalen Gesänge wohl besser als Beethoven beurtheilt haben mag, ob diese Gesänge in Moll oder Dur schließen müssen. Aber ich will hinzufügen, daß in meinem sorgfältig zusammengesetzten Verzeichniß aller der Lieder der Thomson'schen Sammlung, deren Begleitung Beethoven gesetzt hat, keine von den beiden Nummern zu finden ist. Eines hätte leicht übersehen werden können, kaum aber beide. Ich glaube, daß bei einer Untersuchung zu diesem Zweck sich herausstellen wird, daß Thomson diese Lieder mit einer Begleitung von Haydn oder irgend einem andern Componisten gedruckt hat.*) Auf jeden Fall geht nach den oben angeführten Thatsachen Herr Espagne zu weit, wenn er die beiden Lieder zur Grundlage nimmt für eine so schwere Anklage gegen den verstorbenen Thomson.

Weiter sagt Herr Espagne, ein Theil der neuen Liedertexte, die für Thomsons Werk geschrieben wurden, hätten Beethoven vorgelegen, ein andrer Theil aber nicht, und fährt dann fort die letzte Behauptung zu beweisen. Er hat sich hierin viel unnöthige Mühe gegeben, denn ein Blick auf die Correspondenz zeigt, daß höchst wahrscheinlich dem Componisten gar keine Texte geschickt wurden. Die Ursache war folgende: Da neue Texte zu den Melodien geschrieben werden sollten, so war es nöthig, daß die Musik erst fertig wurde, weil die Poesie der Musik angepaßt werden sollte, nicht die Musik der Poesie, — eine Methode, die, als sie Beethoven erklärt worden war, dessen vollen Beifall fand, was aus dem letzten der nachfolgenden Citate aus seinen Briefen klar hervorgeht.

In dem Brief, welcher mittheilt, daß in acht Tagen die ersten 43 Gesänge fertig und bereit seien, nach Edinburg geschickt zu werden, findet sich folgendes Postscriptum: „Ein andermal bitte ich Sie mir auch die Worte der Gesänge zu schicken; es ist sehr nothwendig sie zu haben um den rechten Ausdruck zu treffen; man wird sie mir hier übersetzen." — Als das nächste Jahr wieder eine Partie fertig war, schrieb er: „Ich möchte wohl die Worte der schottischen Lieder haben, um hier in Deutschland Gebrauch davon zu machen sobald sie dieselben gedruckt haben werden ..... Ich würde Sie bitten mir die Worte, unter die einfache Melodie gesetzt, zu schicken." Unter einem noch späteren Datum geht Beethoven so weit zu drohen, er werde keine Melodien mehr bearbeiten, wenn Thomson ihm die Texte nicht schicke. Dies rief einen Brief des Herausgebers hervor (welcher aber verloren gegangen ist, wenn man nicht in Edinburg eine Copie davon zurück behielt), worin die Sache erklärt wurde. Das ergiebt sich aus folgendem in Beethovens Antwort vorkommenden Passus: „Uebrigens bin ich ganz einverstanden mit Ihrer Absicht die Poesie den Gesängen anzupassen, da der Dichter sich im Rhythmus der Verse auf einige Stellen stützen kann, die ich in den Ritornellen angebracht habe, z. B. in einem der letzten, wo ich die Noten der Melodie



im Ritornell angewendet habe."

Thomson scheint einen Augenblick den Plan gehabt zu haben, einen oder auch zwei Bände anderer nationaler Gesänge den bereits erschienenen folgen zu lassen, hatte auch Beethoven darüber geschrieben. Folgende Stelle aus einem Brief des Componisten, in Verbindung gebracht mit der Bearbeitung solcher Lieder, die man unter seinen Papieren fand, scheinen es zu beweisen. „Was die Lieder verschiedener anderer Nationen betrifft, so wird es genügen Worte in Prosa dazu zu setzen; Sie werden das vortrefflich zu Stande bringen."

*) Ich verdanke Herrn R. S. Lonsdale die Benützung einer vollständigen Ausgabe der Thomson'schen Bände. Da es mir nur um die Wahrheit zu thun ist, so würde ich sehr dankbar sein, wenn Jemand das Werk durchsehen wollte, um diese Sache in Betreff der beiden Lieder gegen oder für meine Ansicht festzustellen.

Locales.

(1. Concert der Singakademie. 1. Quartett.)

S. B. Die Singakademie gab gestern vor 8 Tagen ihr erstes diesjähriges Concert und schlug mit demselben die Befürchtungen nieder, welche der vorige Winter erregt hatte. Nach zwei Seiten hin war sehr Erfreuliches zu bemerken: Erstens war das Programm einheitlicher als früher gestaltet — moderne romantische Stücke waren ganz vermieden, — zweitens zeigte sich ein bedeutender Fortschritt im Punkte der Präcision und Sicherheit des Zusammenwirkens. Herr Stegmayer dirigirte diesmal mit der nöthigen Ruhe und Entschiedenheit, so daß auffallende Schwankungen gar nicht vorkamen. Wir gratuliren herzlich zu diesem Umschwung der Dinge und können nur wünschen, daß es so bleibe. Das Programm haben unsere Leser schon aus den „Concertankündigungen" der vorvorigen Nummer ersehen; wir heben daher bloß hervor, daß Eccard's Festlied unverstanden vorüber ging, daß Bach's herrlicher und sehr schön gesungener Chor „Bleib bei uns" alle empfindlichen Gemüther auf das innigste erquickte und rührte (festsam genug haben einige biesige Kritiker das Hauptgewicht auf den fugirten Mittelsatz gelegt), daß Michel Haydn's musikalisch hübsches und edles aber dennoch vielfach überschätztes „Tenebrae" wiederholt wurde (obwohl das Verlangen darnach sowie das nach Wiederholung von Mendelssohn's Ave Maria nicht einstimmig war wie bei Lotti's Crucifixus), daß ferner Calvisius' „berühmtes Weihnachtslied" wenig Anklang fand, ebensowenig M. Blumner's Arioso mit Chor aus seinem Oratorium „Abraham", und daß Händel's Halleluja „aus einer Kirchencantate" zum Beschluß recht kräftig wirkte. Mendelsohn's Ave Maria fiel in dieser Umgebung sehr ab; streng genommen paßte es schon nicht mehr zu den übrigen Nummern des Concerts, obgleich es unstreitig von herrlicher Klangwirkung und namentlich im Allegrosatze sogar sehr interessant ist. — Hoffentlich wird sich unsere Singakademie durch die „Passionsmusik" bald so in Bach eingesungen haben, daß sie auch vollständige Cantaten (mit den Solosätzen) zur Aufführung wird bringen können, nur bitten wir sie dann, sich, was nicht allzu schwer fallen dürfte, ein kleines Orchester zusammenzustellen. Wir sind überzeugt, daß die vermehrten Kosten, welche ein solches verursachen wird, sich durch vermehrten Reiz und reichere Abwechselung des Klangs, also durch größere Anziehungskraft auf das Publikum von selbst decken werden. Der instrumentale Theil älterer Kirchencompositionen bietet so wenig Schwierigkeiten, daß mit einer Anzahl guter Dilettanten dem Bedürfniß leicht abgeholfen werden könnte. Von den im Magnificat, dann in dem Soloquartett (Christe eleison) von Benevoli,

und im Ave Maria verwendeten Solokräften ist besonders die Bereteria der Altpartie, dann Frl. Hauer (Sopran) hervorzuheben. Dem Solotenor Herrn Olschbauer ist entschieden zu rathen, daß er sein Organ nicht der Gefahr aussetze durch Mangel an Studium und Fleiß immer spröder und unbiegsamer werden zu lassen. Es klang Vieles so soweit und unsicher, daß man mit innerer Unruhe zuhörte. Der große Beifall den das sehr zahlreiche Publikum dem seit langer Zeit mit Recht beliebten Sänger zollte, darf hierüber nicht täuschen. Herrn Pauzer's Aufgabe war eine zu undankbare, als daß wir diesmal irgend eine Kritik üben möchten. —

Die erste Quartettproduktion brachte zwischen dem Haydn'schen Quartett in B, dessen Adagio der beste Satz ist und auch am schönsten gespielt wurde, und dem F-dur-Quartett op. 59 von Beethoven das für Wien neue Concert für Clavier, Flöte, Violine und Streichquartett von S. Bach (Ausgabe von Dehn Nr. 5), ein Werk welches einen unerhörten Erfolg hatte, der freilich auch zum Theil der ganz ausgezeichneten Interpretation durch unseren trefflichen Pianisten Epstein zu verdanken ist. Der Jubel brach schon im Lauf des ersten Satzes los und wollte nach demselben gar kein Ende nehmen. Auch die beiden andern Herren (Violine: Hellmesberger, Flöte: Doppler) trugen ihr redliches Theil bei und verdienen die rühmlichste Anerkennung. Die beiden andern Sätze schienen uns unter der vielleicht nicht ganz der Intention des Componisten entsprechenden Besetzung des begleitenden Quartetts zu leiden, doch kennen wir das Werk nicht genau genug um mit Bestimmtheit sagen zu können, ob dasselbe einer orchestralen (vielfachen) Besetzung bedarf, die freilich hier schon aus Raumrücksichten nicht Platz greifen konnte. — Dieses Bach'sche Concert mit seiner unerschöpflichen Fülle fortreißender, immer neuer Entwicklungen übte diesmal sogar einen Druck auf das folgende, durch seinen großen seelischen Inhalt doch weit über ihm stehende Beethoven'sche Quartett, welches freilich aber auch nicht mehr mit jener Frische und Bedeutsamkeit der Betonung gespielt wurde, die man von unserem Quartett verlangen darf; nur im Adagio schien man sich in den Geist des Tondichters so zu versenken, daß er auch wieder in die volle sinnliche Erscheinung trat. Es bedarf kaum der Bemerkung, daß diese Produktion vor ausverkauftem Hause und einem höchst dankbaren Publikum stattfand.

Zeitungsschau.

Bei Gelegenheit der am 2. November in Berlin durch die Singakademie zur Aufführung gebrachten H-moll-Messe von S. Bach schreibt D. Gumprecht in der Nationalztg.: „Es ist oft in diesen Blättern der Versuch gemacht worden, die Schätze, welche Bach's hohe Messe in sich birgt, uns zum Bewußtsein zu bring-n. Die unendlich rührende Beredsamkeit in dem Kyrie, den glänzenden Aufschwung im Gloria, den laut aufjauchzenden Jubel im Credo, die heilige Weihe des Crucifixus, das felsenfest gefügte Confiteor und die mystische Verzückung des Sanctus haben wir wiederholt zu schildern unternommen. Vermöge einer wunderbaren Fügung war ein Protestant dazu berufen, dem Glaubensbekenntniß der katholischen Kirche den reinsten und verklärtesten Ausdruck zu leihen, an ihrem Altar die edelste und reinste künstlerische Opfergabe niederzulegen. Soweit wir die Sache zu beurtheilen vermögen, überragt die Bach'sche Tonschöpfung an Weihe, Sammlung und Innerlichkeit der Stimmung, wie an Fülle, Energie und Universalität des Ausdrucks alle andern Messen unendlich. Sie ist das einzige Werk der Gattung, in der Musik und Text sich decken und durchdringen. Die Meßcompositionen der alten Italiener schwingen sich zwar zu ähnlicher Erhabenheit und Transcendenz empor, Hand in Hand geht jedoch damit eine durchaus abstrakte, auf jede (?) individuelle Charakteristik verzichtende Auffassung und Behandlung der Worte. Den Haydn'schen und Mozart'schen Arbeiten auf diesem Gebiet fehlt dagegen der rechte religiöse Ernst, sie sind nichts weiter als musikalische Decorationen des Kultus, nur dazu bestimmt, den festlichen Glanz äußerlich zu erhöhen. Beethoven nahm bei seiner D-dur-Messe die Aufgabe ungleich innerlicher als seine unmittelbaren Vorgänger, er stand aber wieder der kirchlichen Gemeinschaft zu fern, war in seinen religiösen Anschauungen viel zu unabhängig, um in seinem Credo nicht ein durchaus subjectives Glaubensbekenntniß abzulegen. Der D-moll-Messe Cherubini's endlich geht sowohl die naive Frömmigkeit ab, die in der Haydn'schen und Mozart'schen Musik trotz allem profanen Wesens überall hindurchblickt, wie der hohe ideale Schwung der Beethoven'schen Messe. Sie ist, wie das C-moll-Requiem des Componisten, ihrem innersten Gehalt nach theatralisch.

Nur in einer einzigen Beziehung scheint Bach in der Auffassung und Behandlung des Textes weniger dem innern Wesen der Sache, das ihm sonst ausschließlich bestimmt, als vielmehr einem äußern Herkommen (?) gefolgt zu sein, welches freilich in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts mit der Autorität eines unverbrüchlichen Gesetzes auftrat. Es war nämlich Tradition, gewisse Abschnitte für Chor, andere für eine oder mehrere Einzelstimmen zu setzen. Obgleich nun in der H-moll-Messe die Chöre den bei weitem überwiegenden Bestandtheil ausmachen, begegnen uns doch daneben eine ganze Reihe von Soli, von denen freilich diesmal wieder in der Aufführung manche gestrichen waren. Es ist nun schlechterdings kein innerer Grund abzusehen, weßhalb z. B. das Christe eleison, das Laudamus te, das Domine Fili, das Qui propter nos homines, das Qui locutus est per prophetas u. s. w. in der Form von Arien oder Duetten zu gestalten sind. Die äußere Wirkung gewinnt natürlich durch solchen Wechsel, der Begriff der Sache fordert aber als künstlerisches Organ für das Glaubensbekenntniß der gesammten Kirche den Chor. Nur in seinem Munde gewinnen die Worte, welche die Summe des christlichen Dogmas enthalten, die ihnen gebührende Objectivität."

Die Münchner „Süddeutsche Zeitung" berichtet über das dort am 1. November zur Aufführung gekommene Oratorium von Jos. Haydn „die Heimkehr des Tobias" u. A. Folgendes: Die „Heimkehr des Tobias", Oratorium in 2 Abtheilungen von Jos. Haydn, wurde im Jahr 1774 für den Fürsten Esterhazy componirt, kam dann erst einige Jahre nach der „Schöpfung" in Wien zum ersten Male zur Aufführung, wo es rasch nach einander öfters wiederholt wurde und, mit Ausnahme einiger Chöre, welche alsbald weitere Verbreitung fanden, als Ganzes wieder vom Repertoire verschwand. Lachner's Verdienst ist es, das höchst bedeutende Werk hier zum erstenmal wieder in's Leben gerufen zu haben, wofür wir ihm im Namen sämmtlicher Musikfreunde großen Dank wissen. Wir sind nicht in der Lage, die Uebersetzung des Textes aus dem Italienischen (durch Graf Porci) würdigen zu können; so viel ist aber zu erkennen, daß die Worte im Ganzen geschickt unterlegt sind, so daß fast nirgends die ursprüngliche Deklamation verändert oder gestört scheint. Einzelne Trivialitäten, wie z. B. „Freudig Ereignis", oder „Es kann ja nicht geschehen, denn nie mehr soll ich sehen", könnten indessen wohl ohne Schwierigkeit vermieden werden. Wollte Lachner in den Recitativen, besonders in der etwas langweiligen Operationsszene Einiges kürzen, so würde er dem Werk unstreitig einen erheblichen Vorschub leisten. Das Oratorium wäre sicher noch lang genug. Von der Augenoperation würde wohl die bloße Andeutung zum Verständniß genügen, da darin schwerlich Jemand einen musikalischen Vorwurf finden wird; dagegen würde die Aufmerksamkeit der Zuhörer für die wirklichen Schönheiten des Werkes, insbesondere der Chöre, deren unerschöpfliche Pracht sich bis zum Schluß steigert, ungeschwächt erhalten bleiben. Nach einer längeren, ziemlich symphonisch gehaltenen Ouvertüre mußte schon der erste Chor: „Erbarmen einer Mutter" durch seine einschneidend wirksamen Einsätze, durch seine tragische Stimmung, welche der Erhabenheit eines Gluck Nichts nachgiebt, wahrhaft überraschen, was sich auch in dem begeisterten Beifall des Auditoriums kund gab. Nicht minder schön und wirksam sind die Chöre: im 1. Theil „Du bist's, dem Ruhm und Ehr' gebühret", im 2. Theil „Im Augenblick verschwindet." Die beiden Schlußchöre mit den Fugen stehen an Frische und Großartigkeit den Chören der „Jahreszeiten", ja selbst der „Schöpfung" mindestens nicht nach. Eine Nummer, worin sich Vater Haydn's Genius in seiner ganzen Lieblichkeit und Größe zeigt, ist das Quartett (Canon) mit Chor „Laß auf diesem dunklen Pfade." Auch in den Arien, obwohl sie in Form und Ausdehnung noch nicht ganz von den Fesseln der Zeit befreit sind, zeigen sich neben mancher Naivität die deutlichen Spuren seiner späteren Größe. Zu bewundern ist die Neuheit

und Kühnheit der Instrumentation, worin Haydn seiner Zeit um ein halbes Jahrhundert vorgegriffen hat. Nicht selten treffen sich bei aller Natur und Einfachheit Klangwirkungen, welche bei einem Neuromantiker besonderes Aufsehen erregen würden. Die Recitative sind meistens begleitete und haben das Auffallende, daß oft der Stimmung ganzer Szenen angepaßte Figuren durchgeführt werden, eine allerdings interessante Behandlungsweise, von welcher jedoch Haydn in späteren Werken, wahrscheinlich einer specielleren Charakteristik zu Liebe, abgegangen ist u. s. w.

Die „Recensionen" lassen sich in ihrer vorletzten Nummer über die Conservatoriumsfrage ganz im Einklang mit unseren längst aufgestellten Wünschen vernehmen wie folgt: Diese Concentrirung aller Kräfte auf ein klar abgegrenztes Gebiet war es eben, die wir seit Jahren der Gesellschaft der Musikfreunde für ihr Conservatorium dringend empfohlen hatten. Man klagt von dorther über beschränkte Lokalitäten, über knappe Geldmittel, über Mangel an Unterstützung, über ungünstige Verhältnisse aller Art. Gewiß nicht ohne Grund. Allein, wäre es nicht gerade mit Rücksicht auf die „gegebenen" beengenden Verhältnisse angemessen gewesen, sich durch Einschränkungen zu kräftigen, durch Concentration zu befestigen? Wäre es nicht praktischer gewesen, das sogenannte „neue System" mit vorläufiger Auffassung der Bläser- und Elementarschulen einzuwehren und dafür der künstlerischen Ausbildung in den Hauptfächern die vorhandenen Subsidien und die bereitwillig gepsferte Zeit und Mühe zuzuwenden? Praktische Compositionslehre, mit sichtbaren Resultaten, gesunde Stimmbildung und reine Gesangsmethode, ernsthaft betriebene Clavier- und Violinstudien, das ist's, was einer musikalischen Kunstschule vor Allem noththut, darin sollte vor Allem andern, eventuell sogar mit Ausschluß alles Andern, Gründlich-Tüchtiges, wo möglich Spezziell-Hervorragendes geleistet werden. Hat man später einmal ein geeignetes Lokal und reichliche Geldmittel zur Verfügung, dann lassen sich die Klassen leicht vermehren, dann läßt sich die Thätigkeit bald auf alle möglichen Fächer ausdehnen. So lang man sich arm und allseitig beengt fühlt, muß man sich eben nach der Decke strecken.

Wir sagen damit nichts, was den Mitgliedern der gegenwärtigen Direktion neu wäre. Einige darunter haben gleich uns, mit Wort und Feder für eine solche nothwendige Beschränkung und Kräftigung gestimmt. Das Bewußtsein jedoch einer gründlichen systematischen Neugestaltung des Conservatoriums — worauf jo eigentlich die Statuten-Revision und die vertrauensvolle Wahl mehrerer neuen Direktoren gegründet war, — scheint noch nicht in erwünschtem Maß die Oberhand gewonnen zu haben. Die Direktion ist bis jetzt mit einzelnen anerkennenswerthen, aber stückweisen Verbesserungen, nicht mit einem ausgearbeiteten Reformplan vor die Oeffentlichkeit getreten, wozu doch Zeit und Anlaß nicht gefehlt haben.

Nachrichten.

Das erste diesjährige Abonnementconcert in München brachte Beethoven's C-moll-Symphonie, eine Arie aus Figaro gesungen von Frl. Stehle, Mendelssohn's Violinconcert gespielt von Hern. J. Walter, eine Scene aus Rossini's Othello und eine Concertouverture von H. Stuntz.

Zum besten der „deutschen Flotte" wurde in Leipzig Cherubini's Requiem und Händels Dettinger Tedeum aufgeführt.

Gounod's Faust ist in Coburg gegeben worden.

Das letzte Programm der Leipziger Thomaskirchen-Motettenaufführung enthielt Bach's Motette „Fürchte dich nicht" und Gabrieli's Ego dixi, Domine (ein Stück, welches Gesangvereinen besonders zu empfehlen ist. d. Red.).

In der 2. Quartettproduktion von Laub in Berlin fand ein Quartett des Leipziger Richter reichen Beifall. — Ebendaselbst hat der Pianist A. von Kontsky ein Concert gegeben, wurde aber von der Kritik wegen seines veralteten Virtuosenstandpunktes nicht günstig beurtheilt.

Die Firma Breitkopf und Härtel in Leipzig hat bereits Einladungen zur Subscription auf Palestrina's Motetten (siehe Nr. 40 d. Bl.) versendet, und fügt ein Inhaltsverzeichniß der auszugebenden 3 Bände (Subcriptionspreis à 5 Thlr.) bei. Der erste Band wird enthalten: 28 fünfstimmige, 12 sechsstimmige und 3 siebenstimmige Motetten. Der zweite Band ebenso 22 fünf-, 15 sechs- und 7 achtstimmige. Der dritte Band 28 fünf-, 10 sechs- und 6 achtstimmige Motetten.

Bote und Bock in Berlin zeigen das nahebevorstehende Erscheinen einer Illustration der Waltzerarie im Gounod'schen „Faust" für Pianoforte von Liszt an. Bravissimo! Der neudeutsche Meister „illustrirt" nun außer Verdi auch dieses grausam französisch verballhornte Gretchen! Der Zusammenhang der Dinge und Personen wird doch immer klarer! —

Henry L. Chorley, unser Londoner Correspondent, läßt bei Bentley „25 Jahre musikalischer Erinnerungen" (englisch) in zwei Bänden erscheinen.

In Mainz kam am 28. Oktober Händels Belsazer unter der Direktion von Rühl zur Aufführung.

Die Herren Ferd. Davib, Ferd. Hiller und Franz Lachner als Preisrichter der „deutschen Tonhalle" haben unter 27 eingelaufenen Claviertrios eines von Julius Schepler in Thorn gekrönt. Außerdem wurde besonders belobt das Werk eines Herrn Winand Wick in Hildesheim; sonst erhielten Belobungen die Herren O. Bach, F. Spindler, Emil Bücher und Frl. E. Mayer.

Das zweite Gesellschaftsconcert in Köln brachte eine Ouvertüre zu Uriel Acosta von Schindelmeißer, dann Weber's Es-dur Concert gespielt von J. Seiß, Opferlied von Beethoven, Othello-Fantaste von Ernst, Credo und Agnus Dei aus Cherubini's Krönungsmesse und die achte Symphonie von Beethoven.

Bernhard Maliqué ist am 11. November in Stuttgart, 58 Jahre alt, gestorben.

Von Mendelssohn's „Reisebriefen" sollen bereits 2000 Exemplare verkauft worden sein, und wird eine 2. Auflage vorbereitet.

Der neue Concertsaal in Frankfurt a. M. wurde am 18. Nov. mit Haydn's „Schöpfung" eingeweiht (Wir erwarten darüber näheren Bericht. D. Red.)

Wien.

In der kürzlich stattgefundenen Generalversammlung der Gesellsch. d. Musikfr. wurden die 4 ausgelosten Direktionsmitglieder wieder neu gewählt. Ein Antrag des Hrn. Paul auf Abänderung des §. 24 der Statuten fiel dadurch, daß die Versammlung vor seiner Berathung zum Theil auseinanderging und nicht mehr beschlußfähig war.

Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 24. Nov. Mittags halb 1 Uhr im Hofoperntheater: Zweites Philharmonisches Concert. (Programm: Die Weihe der Töne, Symphonie von Spohr. Ouvertüre zu „Dame Kobold" von C. Reinecke. Baßarie aus „Paulus" von Mendelssohn. G-moll-Symphonie von Mozart).

Briefkasten der Redaktion.

Dr. L. in N. Alles erhalten. Mangel an Zeit hinderte uns sogleich zu antworten. Warten Sie den nächster Tage zu schreibenden Brief ab. — A. v. D. in L. Wie ist es aber mit Händel? kann ich darauf rechnen? Bitte um baldige Antwort. — Sp. in C. Erhalten. — L. in P. Erhalten. Wir werden sehen, was in dieser Sache zu thun ist. — M. in G. Wie stehts mit Eccard; warum so stumm? Sie erhalten demnächst neue Referenda. — A. H. in B. Wir erwarten einen Bericht über die wichtigeren Vorkommnisse in B. — W. (3) Artikel über A. nicht erhalten. — G. in L. Bitten in der begonnenen Weise fortzufahren. A. S. in L. Hoffentlich haben Sie nun Alles erhalten. Baldige Früchte dieser Zusendungen wären sehr erwünscht. — v. N. in B. Ebenso. —

Druck von Friedrich Förster & Bedder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 48. Wien, 30. November 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Bäsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

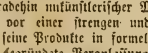
Inhalt. Das moderne Claviertrio und seine Vertreter. (Fortsetzung.) — Geheimgeschichte des Mozart'schen Requiems. — Kritische Revüe. — Locales. — Nachrichten. — Concertankündigungen.

Das moderne Claviertrio und seine Vertreter.

(Fortsetzung.)

Noch entschiedener als Grädener steht Woldemar Bargiel mit seinen beiden Trio's op. 6 und 20 (Verlag von Leuckart in Breslau) auf Schumann'schem Boden, — will sagen: die Stimmung überwiegt noch mehr als dort die natürlich fließende Erfindung und die schöne klare Form. Der Componist geht mehr in sich hinein als aus sich heraus. Bei früheren Besprechungen Bargiel'scher Compositionen in diesen Bl. (Jahrg. I Nr. 1) wurde von dem Referenten derselben mit Recht hervorgehoben, daß ein hervorstechender Zug der Bargiel'schen Muse ein düsteres Pathos sei, und darauf hingewiesen, daß ein solches Pathos in dem gegenwärtigen Zustande, in der „in allen ihren Grundfesten wankenden Zeit" seine Wurzel habe. Das ist richtig, aber es kommt darauf an, wie weit des Künstlers Vermögen geht, den pathetischen Inhalt seiner Werke künstlerisch zu gestalten. Ueber diesen Punkt ist der Referent nicht nur bei Bargiel's erstem Trio, sondern auch beim zweiten (Jahrg. I Nr. 46) etwas leichtfüßig weggesprungen. Der Gehalt allein macht noch nicht das bedeutende vollkommene Kunstwerk, und so ist auch selbst das „echte" Pathos noch nicht werthbestimmend, sondern die Vollendung der Form. Der Componist kann als Mensch in den innersten Tiefen seines Gemüthys von den brennenden Fragen der Zeit aufgeregt sein, aber wenn er componirt, wenn er mit der Kunst in die innigste Berührung tritt, dann verstummt entweder ihr gegenüber diese Aufregung, oder sie erhält künstlerische Form, künstlerischen Ausdruck. Vermag er das nicht oder nicht vollkommen zu bewerkstelligen, so kommt er mit seinem Pathos in Gefahr einen unkünstlerischen Eindruck zu machen, wo nicht gar dem Spott anheimzufallen. Dem letzteren entgeht Bargiel wohl durch den sittlichen Ernst seines Strebens, durch das Vermeiden geradehin unkünstlerischer Mittel. Dem Tadel verfällt er aber vor einer strengen und eingehenden Kritik deßhalb, weil seine Produkte in formeller Hinsicht zu vielfachen Ausstellungen begründete Veranlassung geben, über welche man sich ebenso wenig hinweg setzen kann, wie bei anderen über den Mangel ethischen Gehalts.

Das erste Trio in F-dur beginnt mit einem einleitenden Adagio in D-moll, gebaut über die vier Noten



welche übrigens in keinem thematischen Zusammenhang mit dem folgenden Allegro stehen, wie denn auch die ganze Einleitung überhaupt, wenigstens ihrem allgemeinen Inhalte nach, sich außer aller causalen Verbindung mit jenem befindet. Das Allegro bringt nun ein energisch rhythmisirtes Thema, welches in zwei sechstaktigen Perioden besteht, und nach einer Erweiterung von 3 Takten einem neuen gegensätzlichen, zarten Motiv Platz macht. Es liegt hier ein Mangel steliger Entwicklung vor. Das Hauptthema, auf das doch Alles ankommt, das die Grundstimmung des Satzes aussprechen soll, ist kaum in geschlossener, innerlicher symmetrischer Weise hingestellt, so überfällt uns schon ein ganz entgegengesetztes, und obendrein in viel weiter angelegter und ausgeführter Haltung. Im weitern Verlauf wird das Hauptthema noch einmal kurz berührt, worauf abermals ein ganz neues außer aller Ideen-Verwandtschaft stehendes Thema in D-moll eintritt, ebenfalls wiederholt und mit (beiläufig gesagt etwas unbefriedigend harmonisirten) Erweiterungen ausgedehnt wird, worauf abermals Neues folgt.

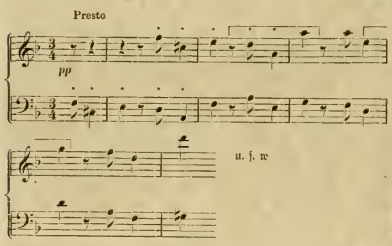
Zu bemerken ist auch, daß die Tonart C-dur, die doch als Dominante von F einiges Recht hätte gehört zu werden, gar nicht vorkommt. Die Folge von alle dem ist, daß dieser erste Theil keinen klaren Eindruck macht, kein organisches Ganzes darstellt. Im zweiten Theil wäre es nun noch möglich gewesen, den Fehler einigermaßen gutzumachen, dadurch, daß der Componist sich endlich beschränkt, und namentlich das Hauptthema und die Hauptstimmung, die energische nämlich, zur Geltung gebracht hätte. Statt dessen sehen wir den Autor abermals auf der Jagd nach neuen Motiven, die auch recht unklaviermäßig gesetzt sind. Weiterhin meldet sich zwar das Hauptthema an, wird sogar zu einem Canon verwendet, aber in so schüchterner Weise, und mit spielenden Nebenfiguren begleitet, daß es nur wie von fern hereinlugt. Als aber der Fortesatz in G-moll herrinbricht, da haben wir richtig abermals wieder ein ganz neues Motiv. Erst am Schluß des Satzes ist auf das Thema Nachdruck gelegt, ohne freilich die begangenen Fehler dadurch ganz unwirksam zu machen.

Bargiel steht nunmehr gewiß schon auf einem Standpunkte, wo er diese und ähnliche Gebrechen eines ersten Trios selbst einsieht, doch wie der Einzelne aus begangenen Fehlern viel lernt, so dürfte es auch für die gegenwärtig schaffende und genießende Musikwelt nicht ohne Nutzen sein, solche Fehler in möglichst klarer Fassung zusammengestellt zu sehen, und das Urtheil dadurch für andere Fälle zu schärfen. Wir fahren daher mit der Kritik unseres Trios fort.

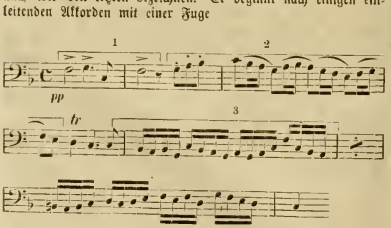
Im folgenden Andante (C-dur. Warum jetzt C-dur, wo die ruhigere Stimmung auch eine ruhigere, tiefere Tonart verlangt?) stößt uns neben einem Mangel an natürlicher, folgerichtiger, geschlossener Melodik das eigenthümliche Bestreben Bargiel's abermals auf: im Lauf eines Stücks die höherliegenden, steigernden Tonarten zu vermeiden. Schon in den ersten Noten werden wir durch den Ton as in tiefer liegende Regionen geführt, später kommt D-moll, dann steigt es wieder zu C-dur auf, um abermals nach unten hin zu lenken, bis sogar ein entschiedener Mittelsatz in F-moll alle Hoffnung auf eine Berührung höherer Tonarten niederschlägt. Diese Eigenheit hängt auf das innigste zusammen mit Bargiel's in sich

gekehrter Natur, und wird vielfach hinderlich bleiben für eine größere Verbreitung seiner Werke, umsomehr als Schumann nach dieser Seite hin ohnedies schon so weit als möglich gegangen ist, und nur seinem großen Talent und der Neuheit dieses Vorgehens Erfolge verdankt, die einem Andern zum zweitenmal zu erreichen schwerlich bestimmt sein dürften. — Ueber dieses Andante wäre noch sehr viel zu sagen, wir beschränken uns auf das Wesentlichste. Erstens fehlt die klare concise Gliederung der Melodik und des Periodenbaues. Im Thema wünscht man irgendwo einen melodischen Abschluß, namentlich bei dem ersten D-moll (Takt 9). Ferner ist die Behandlung der drei Instrumente etwas arm. Der Claviersatz sowohl, wie die beiden Instrumente lassen Fülle contrapunktisch figurirten Satzes, überhaupt Abwechselung vermissen. Wer sich ganz dem Klangwesen hingiebt, nicht zugleich einen empfindlichen Sinn für die musikalische Arabeske hat, wird das vielleicht nicht so sehr bemerken, — uns ist es sehr aufgefallen.

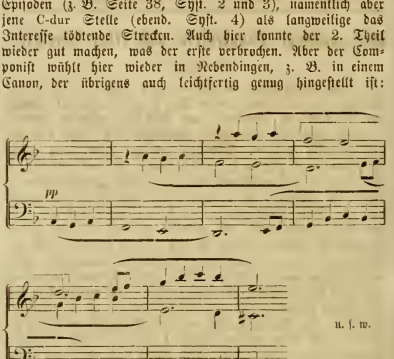
Das folgende sehr lange Scherzo in D-moll $^3/_4$ Presto ist schon ein besserer Satz als die beiden ersten, wenigstens die Totalwirkung eine einheitlichere und reichere. Gleichwohl stört uns auch hier noch ein, obwohl minder stark auffallender Dualismus, indem das Hauptthema abermals, ehe es zur concisen Form gelangt ist, im 26. Takt einem neuen Motiv weicht, welches, von anderer rhythmischer Beschaffenheit, den zuerst empfangenen Eindruck verwischt, statt ihn zu verstärken. Ferner ist zu tadeln daß Violine und Cello seitenlang miteinander in Oktaven gehen, und daß die Canons, welche der Componist anbringt, manchmal hart genug sind. Es fällt Einem das „Reim dich, oder ich friß dich“ ein, wenn man solche Dinge sieht, die wir wenigstens nicht gleich an den Anfang des Satzes gestellt hätten:



Als den im Verhältniß besten, lebendigsten Satz können auch wir den letzten bezeichnen. Er beginnt nach einigen einleitenden Akkorden mit einer Fuge



deren Thema viel und mannigfaltigen Stoff in sich birgt, welcher sicherlich von einem noch größeren Talent als Bargiel, oder bei entschiedener Absicht desselben reicher und noch weit wirksamer hätte entwickelt werden können. Man erwartet mit einigem Recht eine solche Entwickelung durch die Kunst des fugirten Satzes, weil der Componist die erste Exposition nicht als eine Episode, sondern als Hauptsatz behandelt, was an sich in einem Kammermusikstück ungewöhnlich, auch eine ungewöhnliche Form und einen abweichend gestalteten Inhalt ankündigt. Obwohl nun, wie gesagt, der ganze Satz recht lebendig ist, so macht doch der bald abweichende mehr homophone, theilweise liedartige Styl den Eindruck nicht zusammengehöriger Formen des Ausdrucks. Wir sagen nicht, daß Bargiel etwa hätte sollen eine strenge Fuge setzen, aber das fugirte Material mußte überwiegen, die Kunst thematischer Entwicklung in den Vordergrund gestellt, das Uebrige knapp behandelt werden. So aber ergeben sich die Cantilenen und an sich sehr hübschen Episoden (z. B. Seite 38, Syst. 2 und 3), namentlich aber jene C-dur Stelle (ebend. Syst. 4) als langweilige das Interesse tödtende Strecken. Auch hier konnte der 2. Theil wieder gut machen, was der erste verbrochen. Aber der Componist wühlt hier wieder in Nebendingen, z. B. in einem Canon, der übrigens auch leichtfertig genug hingestellt ist:

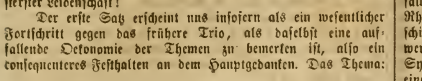


und dort wo er auf das Fugenthema zurück kommt, verbreitet er sich räumlich anstatt immer enger zusammengedrängte, Schlag auf Schlag sich folgende reiche Entwicklungen zu bringen. Bei S. Bach hätte er lernen können, wie man ein Fugenthema zerlegt, und jedes einzelne Stück zu neuen Bildungen, namentlich modulatorisch, verwendet. Aus dem ersten Motiv hat der Componist allerdings Einiges gemacht. Aber die beiden andern werden nur wiederholt, nicht ausgeführt. — Davon abgesehen ist dieses Finale aber wie gesagt lebendig fließend, auch einheitlicher als der erste Satz gehalten. — Noch ein paar allgemeine Bemerkungen dürften hier ihren Platz finden. Erstens die, daß der Claviersatz auch in den Allegros dieses Trios zu wenig reichhaltig ist. Auf und abwogende Arpeggien sind Alles was die Figuration bietet. In diesen Punkte hätte der Autor von Mendelssohn und Schumann viel lernen können. Die zweite Bemerkung gilt den Bässen Bargiels, die manchmal recht unerquicklich steif und zugleich sonderbar sind. So z. B. der wiegende Baß zur Cantilene des Finales, welcher leer und arm klingt. Statt des oft vorkommenden Quartsextakkords wäre der Sekund- oder Quintsextakkord viel natürlicher und befriedigender. Ein ähnlich unschöner Baß ist im ersten Satz Seite 6, System 3, Takt 10—14 zu finden.

Bargiel's zweites Trio in Es (vorigen Winter in Wien aufgeführt aber mit wenig Theilnahme hingenommen) weist in mancher Hinsicht einen Fortschritt auf, ohne jedoch (aus Gründen, die nicht etwa blos vorübergehender Art sind, — wegen Eigenschaften, die man schwerlich nach und nach „gewöhnen“ wird)

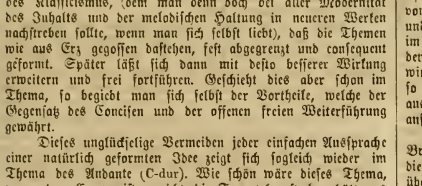
den harmonischen Sinn vollkommen zu befriedigen. Es regt durch gewaltiges Pathos auf, ohne aber durch innere Logik das Gleichgewicht wieder herzustellen. Die Freunde des Pathetischen wollen doch einmal Beethoven's F-moll Sonate op. 57 daraufansehen, ob nicht Klarheit, Ordnung, Symmetrie, ja Schönheit der Form gepaart sein kann mit tief aufgewühlter düsterster Leidenschaft!

Der erste Satz erscheint uns insofern als ein wesentlicher Fortschritt gegen das frühere Trio, als daselbst eine auffallende Oekonomie der Themen zu bemerken ist, also ein consequenteres Festhalten an dem Hauptgedanken. Das Thema:

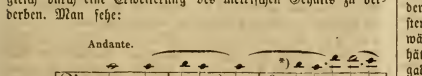


bildet hier einen wahrhaften Grundstock, aus dem sich das Stück entwickelt und aufbaut. Ihm steht nur ein anderes ebenso charaktervoll ausgeprägtes Thema zur Seite, jenes in C-moll (Merkwürdig genug ist auch diesmal die dem Componisten nun einmal fürchterlich scheinende Oberdominante oder Obermediante ängstlich vermieden!). Eine Eigenheit, wenn wir so sagen dürfen ein Fehler der meisten Bargiel'schen Themen ist der, daß sie fest ausgeprägt beginnen, aber in den Nachsätzen häufig in's Nebelhafte verlaufen; sie ähneln dem Rhein, der im Sand verrinnt. Man vergleiche die obigen beiden Hauptthemen mit irgend einem analogen Beethoven'schen Thema, und man wird sofort erkennen, welchen Vortheil eine concise Fassung gewährt. Ohne Frage gehört es zum Wesen des Klassicismus, dem man denn doch bei aller Modernität des Inhalts und der melodischen Haltung in neueren Werken nachstreben sollte, wenn man sich selbst liebt), daß die Themen wie aus Erz gegossen dastehen, fest abgegrenzt und consequent geformt. Später läßt sich dann mit desto besserer Wirkung erweitern und frei fortführen. Geschieht dies aber schon im Thema, so begiebt man sich selbst der Vortheile, welche der Gegensatz des Concisen und der offenen freien Weiterführung gewährt.

Dieses unglückselige Vermeiden jeder einfachen Aussprache einer natürlich geformten Idee zeigt sich sogleich wieder im Thema des Andante (C-dur). Wie schön wäre dieses Thema, wenn den Componisten nicht die Tarantel gestochen hätte, es gleich durch eine Erweiterung des metrischen Gehalts zu verderben. Man sehe:



Warum schreibt der Componist nicht einfach so:



*) Soll wohl heißen $^{6}/_{4}$!

Weiterhin finden sich harmonische Härten und erzwungene Modulationen (Seite 17, System 1), welche Bargiel's Schönheitssinn einigermaßen in Zweifel stellen. Auch dieses Andante leidet an Armuth der figuralen Erfindung wie das Abagio des ersten Trios.

Im Scherzo (C-moll $^{2}/_{4}$ molto Allegro) findet sich ebenfalls der Mangel eines geschlossenen Themas. Dreitaktige Rhythmen, an sich schwerer aufzufassen, bedürfen der entschiedensten harmonischen Schlußformeln, wenn sie verstanden werden und also wirken sollen (Vergl. den Menuett der G-moll-Symphonie von Mozart). Weiterhin springt der Rhythmus in einen viertaktigen um. Seite 35 System 3 fehlt ein Takt, was bei so schnellem Tempo sehr weh thut, hier um so mehr als gerade an dieser Stelle ohnehin wieder jener Wechsel im Rhythmus vor sich geht. Derlei Dinge empfindet der einfache Hörer als Unbehaglichkeit, die Kritik muß es unmusikalisch nennen.

Das Finale beginnt mit einer langsamen Einleitung an der wir nichts zu tadeln, wohl aber einen tief empfundenen Inhalt zu loben haben. Im folgenden Allegro findet sich endlich ein geschlossenes Thema, welches zwar ein wenig Schumannisch klingt, aber doch gesund und entwicklungsfähig ist. Außer dem, daß Bargiel hier die natürlichen diatonischen Modulationen häufig zu Gunsten gewaltsamerer enharmonischer vermeidet, wüßten wir an dem ganzen Finale keine wesentliche Ausstellung zu machen, ja es behagt uns durch seine Frische und Lebendigkeit auszuhemmend, und sagt uns laut und klar, wessen man sich von Bargiel zu versehen hätte, wenn er immer weniger „gesucht" schriebe, sich nicht auf Absonderliches zu viel zu gut thun und streng beobachten wollte, was die menschliche Natur, sofern sie selber harmonisch und geklärt ist, auch vom Kunstwerk Harmonisches und Klares zu fordern gewohnt und berechtigt ist. Außerdem wäre zu wünschen, daß Bargiel im Klangwesen die Backen etwas weniger voll nähme. Wenn der Ausdruck des Pathetischen nach dieser Seite hin übertrieben wird, wie es z. B. im ersten Satz dieses Trios der Fall ist, so erhebt sich von selbst die Frage und der Zweifel, ob es aus innerer wirklicher Empfindung, oder aus vielleicht unbewußt aufgeschwollenem, ungesundem Leben hervorgegangen. —

Ueber ein Trio von J. Brahms op. 8 (Verlag von Breitkopf und Härtel) sind wir nicht gesonnen hier etwas in die Details Eingehendes zu sagen. Es hat etwas Peinliches, über eine frühere Arbeit eines jetzt sichtlich in die Bahnen der Klarheit und des Maßvollen einlenkenden Componisten mit der kritischen Scheere herzufallen, und alles Ungeordnete wenigstens en effigie auszurenten, abzuschneiden, umzuwerfen; das wäre des Autors Sache gewesen, und es wäre sicherlich geschehen, hätte er zur Zeit, als er das Trio componirte und herausgab, jenen Grad der Selbstkritik zu üben vermocht, die, ein Theil des Talents, sich auch mit diesem erst entwickelt. Brahms kann es glauben, daß wir seine Sprache so gut verstehen, wie irgend Andere. Wir wissen die Fülle der Poesie zu würdigen, die hier nach Ausdruck ringt, und sind nicht Kritiklafer genug, um nicht in seinen Themen mitzuschwärmen, so recht nach Herzenslust. Zugleich aber sind wir wieder nüchtern genug, um einzusehen, daß durch Schwärmerei weder ein Kunstwerk gemacht, noch daß irgend eine Musik dadurch zum Kunstwerk gestempelt wird, daß man in den Melodien zu schwärmen vermag. — Es scheint Brahms schwer geworden zu sein, zur Ueberzeugung zu gelangen, daß poetisches Empfinden und lebendige Phantasie noch nicht hinreichend sind, um Werke zu schaffen die auch bei Andern nicht blos sympathetisch anklingen, sondern mit der Kraft der Ueberzeugung durchschlagen; daß dazu eine bedeutende Schulung gehört, die „im Schweiß des Angesichts" errungen sein will, und vor Allem Selbstverleugnung fordert.

Stellt sich uns Brahms in seinem Trio als eine sehr eigenwillige Natur hin, die in dem allzufesten Bewußtsein: das

Rechte zu wollen, sich über Alles hinaussetzt, was Erfahrung und eine über dem Individuellen stehende Kunstanschauung fordert, so ist Alb. Dietrich, wie aus seinem C-moll-Trio (in d. Bl. bereits eingehend recensirt. Siehe Jahrg. I, Nr. 48) zu erkennen, eine mehr auf dem Boden allgemein giltiger Kunstgesetze stehende Natur, die insofern auch mehr Schumann'sche Züge enthält, als er es sehr liebt, sich in seinen Themen so zu versangen, daß er wie festgebannt nicht wieder herauskann. Was er aus denselben bildet, ist zu wenig neu, es nimmt sich meist wie bloße Wiederholung aus. — Auch hier müssen wir es bei dieser Bemerkung bewenden lassen, weil wie gesagt das Dietrich'sche Trio schon einmal hinreichend eingehend besprochen wurde, und weil auch in diesem Fall der Componist selbst, wie wir hören, die Mängel seines Werks bereits einsieht.

Sehen wir nun, was jene Musiker, welche sich mehr an Mendelssohn als an Schumann anlehnen, in der Clavier-trio-Literatur geleistet haben. (Fortsetzung folgt.)

Geheimgeschichte des Mozart'schen Requiem.

Dr. L. Die Erbin des Abbé Maximilian Stadler, der in dem Streite über die Echtheit dieses Werks eine so wichtige Rolle gespielt hat, lebte im Jahre 1857 im St. Marxer Spital zu Wien als Pfründnerin.

Sie hatte an einen Viktualienhändler ein Päckchen Schriften als altes Papier verkauft. Durch einen glücklichen Zufall fiel die Aufmerksamkeit eines gebildeten höheren Beamten auf dasselbe, der es durch Rückkauf vor Vernichtung rettete.

Bei näherer Untersuchung ergab der Fund nicht bloß Beiträge zur Geschichte der österreichischen Kirchenmusik von des Abbé Hand, sondern auch ungefähr 16 auf das Requiem bezügliche Dokumente, theils solche, die bereits veröffentlicht worden, theils aber andere, die nicht zur Oeffentlichkeit gelangten und wohl auch nicht füglich, so lange Stadler oder sonst eine der mit verflochtenen Personen lebte, veröffentlicht werden konnten. Denn wenn man diese Dokumente in ihrer Gesammtheit gegeneinander hält, gewahrt man erst recht deutlich den eigentlichen Hergang dieses sonderbarsten aller literarischen Prozesse; man gewahrt, daß sich wie ein rother Faden durch die ganze Geschichte hindurch mehr oder minder ein Schuldbewußtsein der handelnden Personen zieht, das sie hindert entschieden mit der Sprache herauszurücken, so daß durch dies Munkeln und Vertuschen, durch dies Täuschen und Getäuschtwerden wie in Göthe's „Mitschuldigen" ganz eigenthümliche, halb komische halb peinliche Situationen und all jene heillosen durch Broschüren und Journalartikel nur fortwährend gesteigerten Confusionen entstanden, die die gebildete Welt in der Frage über theilweise Echtheit oder Unechtheit des Werks, selbst bis in die neueste Zeit herauf in Ungewißheit erhielten [1]).

Jetzt, wo durch den Stadler'schen Nachlaß auch die letzten Reste jener Nebel, die sich so lange über diese Angelegenheit lagerten, geschwunden, dürfte besonders für jene, die O. Jahn's Werk nicht besitzen, eine summarische Zusammenfassung des langsamen Klärungsprocesses, nicht unwillkommen sein, was wir im Folgenden versuchen:

Bei Mozart's Tode war das Requiem in den ersten Nummern („Requiem aeternam" und „Kyrie") ganz — in den folgenden beiden („Dies irae" und „Domine Jesu Christe") theilweise in der Art vollendet, daß die bezifferte Orgelstimme und das Singquartett vollständig ausgeschrieben und bei den übrigen Stimmen die Hauptgedanken angegeben waren.

Die in äußerster Noth (ein Hauptmoment der Entschuldigung wenngleich nicht Rechtfertigung) zurückgelassene Witwe, welche nun an den Grafen Wallsegg, den Besteller des Requiem entweder dieses oder die vorhinein bezahlten Dukaten abliefern sollte, wandte sich in ihrer Bedrängniß behufs der Vollendung des Werks an Mehrere, darunter auch an Eibler, die aber sämmtlich nach einigen schwachen Versuchen (das Autograph trägt hie und da die Spuren) alsobald wieder davon abstanden und zuletzt — man weiß nicht recht warum zuletzt — an Süßmair, der doch als Mozart's musikalischer Famulus nicht bloß durch die mündlichen Andeutungen über die Ausführung, die ihm Mozart auf dem Sterbebette gegeben, sondern obendrein im Besitze einer, der Mozart'schen täuschend ähnlichen Notenschrift in jeder Hinsicht der geeignetste zur Durchführung der in mehr als einer Hinsicht verfänglichen Sache erschien. Der führte sie auf folgende Weise aus:

Die von Mozart ohnedies vollständig ausgeschriebene Nummer: „Requiem" sammt „Kyrie" behielt er bei; zum übrigen nahm er ein, dem Mozart'schen Autographe ganz gleiches sogenanntes italienisches Notenpapier [2]), trug in dasselbe alles ein, was vom „Dies irae" und „Domine Jesu Christe" in den Singstimmen und der bezifferten Orgelstimme vorhanden war, vervollständigte die Streich- und Blasinstrumente, wie es der Meister vorgezeichnet hatte, componirte Sanctus, Benedictus und Agnus, nach den Entwürfen, die er auf dessen Schreibtisch vorgefunden, recapitulirte, um das Ganze abzurunden, zum Schluß theilweise noch einmal die erste Nummer, und stellte somit das Requiem, dem äußern Schein nach als vollständiges Autograph Mozart's auf die täuschendste Weise her, obgleich in diesem Exemplare nur Requiem und Kyrie von dessen Hand geschrieben waren. Und mit dieser Vorspiegelung ward es denn auch dem Grafen Wallsegg übergeben, während der unvollständige Partiturentwurf zum „Dies irae" und „Domine Jesu Christe" von Mozart's Hand im Besitz der Witwe zurückblieb, ihr aber später, höchst wahrscheinlich durch Abbé Stadler und Eibler selbst „entfragen" ward.

Indeß nun der Graf, von der Witwe und Süßmair in Bezug auf die Vollständigkeit des Werkes hinter's Licht geführt, seinerseits zu einem weit ärgeren, ja, wäre nicht die Thatsache urkundlich constatirt, unglaublichen Betrug schreitet, indem er es eigenhändig abschreibt, dem Titel: Requiem composto dal Sign. Conte Wallsegg ihm vorsetzt, und als seine eigene Composition in Wiener Neustadt zum Gedächtniß an seine verstorbene Gemalin zur Aufführung bringt, läßt andererseits die Witwe gegen den ausdrücklichen Willen des Bestellers, welcher strengste Geheimhaltung seines Namens, wie des Werks (man weiß aus Vorstehendem warum) zur Vertragsbedingung gemacht, Copien des Requiem aufertigen, sendet sie an hohe Personen, z. B. an König Friedrich Wilhelm II bei denen, so wie bei Nochlitz, der sie hierüber ins Examen nahm, sie diese Copien als ein durchaus von Mozart allein vollendetes Werk ausgibt. An André scheint sie sogar ein Exemplar, ebenfalls von Süßmair's Hand, als Autograph verkauft zu haben, wie wenigstens ein späterer confuser Brief Nissens an André schließen läßt.

Mittlerweile wird, wie bei allen Geheimnissen, um die Viele wissen, die Thatsache, Süßmair habe am Requiem irgend einen Antheil, immer ruchbarer, die Firma Breitkopf und Härtel, die nach erworbenen Abschriften das Werk im Stich heraus zu geben beabsichtigt, wendet sich mit der Anfrage, was an der Sache Wahres, an Süßmair selbst, der, nun wieder seinerseits lügend mit bescheidenem Stolze erklärt, das Requiem sei größtentheils sein Werk. (Ipsissima verba!) Zum „Requiem", „Kyrie", „Dies irae", „Domine Jesu Christe" habe Mozart nur die Singstimmen ausgeschrieben, zur Instrumentirung nur hin und wieder die Motive angezeigt, von „qua resurget homo reus" angefangen habe er das „Lacrymosa" so wie auch „Sanctus", „Benedictus" und „Agnus" ganz neu verfertiget [3]). Aeußerungen, die gleich Anfangs bei den Meisten mißtrauisches Kopfschütteln, zugleich aber auch in einer zur ruhigen Kritik ungeeigneten Persönlichkeit, in Gottfried Weber den, alsobald auch öffentlich ausgesprochenen Verdacht erregten, das eigentliche von Mozart ganz vollendete Requiem

sei durch die Uebergabe des Autographes an jenen Unbekannten, der ebensowenig als das Werk mehr je zum Vorschein gekommen, auf immer verloren, das was jetzt der Welt vorliege, sei nur von Süßmair im Auftrag der Witwe aus einzelnen aufgefundenen Papierschnitzeln, Studien und Croquis zusammengestoppelt und das Ganze eines kirchlichen Werks sowohl als Mozart's überhaupt durchaus unwürdig [4]).

Diese unter das Publikum geschleuderte Hypothese allarmirte anfangs die Verehrer Mozart's und des Werkes, das, als vollständig von ihm componirt geltend, bereits seinen Gang durch die Welt gemacht, nur wenig, desto mehr aber Abbé Stadler, der bei der Ehrenhaftigkeit seines Charakters, seiner Verehrung gegen Mozart, seiner Theilnahme für die Interessen der Witwe, als Mitwisser des ganzen Hergangs in eine der peinlichsten Situationen gerieth, wo reden und schweigen gleich bedenklich; für ihn speciell um so peinlicher, da er gerade das, was Weber's Hypothese augenblicklich zu Boden schlagen mußte, das in seinem Besitz befindliche Fragment nicht füglich produciren konnte.

So beschränkte er sich denn in seinem ersten Schriftchen: „Vertheidigung der Echtheit des Mozart'schen Requiems" auf Andeutungen und halbe Enthüllungen, auf hingeworfene Aeußerungen „Er sei von der Existenz des Autographes des Dies irae überzeugt, so wie er auch den unbekannten Besteller nennen könnte, aber nicht dürfe." Aengstlichkeiten und Zweideutigkeiten, die sich der bereits ganz toll in seine Hypothese verrannte G. Weber nicht entgehen ließ, sondern sie in seinem Sinne deutend nur zu neuen maßlosen Angriffen gegen das Werk benützte, um so mehr, da nun ein neuer Confusionsmacher in der Person des Musikverlegers André hinzutrat.

Es hält schwer, zwischen der Witwe und André, und wiefern letzterer täuschte oder getäuscht ward, gerecht zu entscheiden. Thatsache ist, daß Letzterer, als er nach Copien, die, wie es scheint, die Witwe ihm als Originale aufgebunden („was Herr André von der Witwe Mozart erhalten, ist eine Copie von Süßmairs Hand", Brief Stadlers an Kandler im Nachlaß) das Dies irae und Domine Jesu Christe herausgab, mit allerhand Fabeln, angeblich von der Witwe mitgetheilt [5]) über die Entstehung des Werks schon 1784, wo es dann gleich der C-moll-Messe unvollendet liegen geblieben, sein Unternehmen würzen zu müssen geglaubt, ja, daß er, um es dem Publikum noch mehr kauf- und mundrecht zu machen, mit einer Unverschrockenheit ohne Gleichen die fehlende erste Nummer als Partitur-Entwurf auf eigene Faust hinzu componirt.

Dies neue, durch den speculativen André herbeigeführte Quiproquo, bestärkte Weber in seinen Paradoxen, vermehrte die Verwirrung und verbitterte den allmälich Aufsehen erregenden Streit, an welchem nebst Stadler, Weber, André, Nissen sich auch Rochlitz, Marx, Beethoven [6]), Zelter, Seyfried ꝛc. nach der Reihe betheiligt hatten.

Da reißt endlich dem guten Abbé Stadler die Geduld, er wirft plötzlich vor aller Welt das Fragment des Requiem, das er, oder nach seiner Angabe „ein Unbekannter" besitzt, das Dies irae auf den Tisch [7]) und bewegt Eibler dasselbe mit dem Fragmente, was dieser in den Händen hat, „Domine Jesu Christe" zu thun [8]).

Die Folgen dieses entscheidenden Schrittes waren, wie vorauszusehen, höchst ersprießlich für die Constatirung der Echtheit des Requiems, vernichtend für die Hirngespinnste Webers, aber zugleich auch äußerst fatal für die Witwe; die den Grafen und André durch die Süßmair'schen für Mozart's Autographe ausgegebenen Handschriften — für André, der das Publikum mit angeblichen Dokumenten über die Art und Zeit der Entstehung des Werkes — und für den Grafen, der seine Umgebung als angeblicher Autor des Requiem zum Besten gehabt hatte.

Auf Gottfried Weber's Hypothesen wirkte die Thatsache, daß Fragmente der Urschrift zum Vorschein gekommen, um so mehr vernichtend, als diese Bruchstücke durch eine eigene, von Stadler erbetene Commission, bestehend aus Beethoven, Mosel, Gyrowetz, Kiesewetter, Mozart Sohn ꝛc. wirklich für die echte Handschrift Mozart's erkannt wurden; dennoch kapitulirte G. Weber, dies Ideal eines rechthaberischen Pedanten, durchaus nicht, sondern bildete sich auf die unklaren Aussagen eines gewissen Zawrzel hin, der das Requiem schon ein Jahr vor Mozart's Tode beim Grafen Wallsegg gesehen haben wollte, frisch neue Hypothesen, die er bis an sein Ende versocht.

Schlimmere Folgen schienen durch diese Stadler'schen Enthüllungen für die Witwe von Seite André's und des Grafen zu drohen, die in kläglicher Figur vor den Augen der Welt dastanden. André wurde zwar gegen alle Erwartung durch einen Brief des Legationsraths Nissen, der mittlerweile die Witwe Mozart geheirathet hatte, ziemlich leicht beschwichtigt [9]); einen schwereren Stand hatte sie dem verrückten Grafen gegenüber, der wenigstens bei dem Requiem seine wunderlichen Vaterschaftsrollen nicht mehr fortzuspielen vermochte [10]). Er machte Miene ihr einen Proceß an den Hals zu werfen, von welchen Bemühungen er nur durch die vereinten Bemühungen Stadler's und Nissen's und durch einige aus Mozart's Nachlaß ihm übergebene Autographe (Quartette?) beschwichtigt werden konnte.

Geraume Zeit nachdem die Mozart'schen Autographe des Dies irae und Domine Jesu Christe zum Vorschein gekommen und durch Schenkung Stadler's und Eibler's in den Besitz der kais. Hofbibliothek übergegangen waren, kam dem Vorstand derselben, Grafen Dietrichstein der Gedanke, den noch fehlenden Nummern von Mozart's Hand dem Requiem und Kyrie nachzuspüren, die nach den Aussagen Süßmair's und Stadler's über die Entstehung des Werks mit gutem Grund im Nachlaß [11]) des mittlerweile verstorbenen Grafen vermuthet wurden.

In der That fand sich das von der Witwe an diesen übersendete Exemplar, das von den Grafen Schwester an den Verwalter Leitner verkauft worden und dann durch mehrere Hände gegangen war, glücklicherweise noch unversehrt in den Händen der letzten Besitzerin, der Witwe des Stuppacher Gerichtsdieners, von welcher es die kais. Hofbibliothek um 50 Dukaten erwarb.

Eine genaue Prüfung dieses Exemplars, Vergleichung anderer Handschriften Mozart's und Süßmair's, besonders aber die, wie Eingangs erwähnt, von Letzterem unterlassene Beziehung der fortlaufenden Foliennummern ließ nun trotz der täuschenden Aehnlichkeit der beiderseitigen Handschriften doch mit einer über alle Zweifel erhabenen Gewißheit erkennen, daß in diesem Exemplar die gesuchten Nummern Requiem und Kyrie, wie vermuthet worden, wirklich vorhanden und durchaus von Mozart's Hand, so wie alle übrigen von Süßmair geschrieben waren.

Die bei dieser Gelegenheit an's Licht gekommene Lügenhaftigkeit des Letzteren, der behauptet hatte, auch Requiem und Kyrie sei von ihm instrumentirt worden, macht auch die Glaubwürdigkeit seiner andern Angabe: Sanctus, Benedictus und Agnus sei von ihm ganz neu verfertigt im höchsten Grad verdächtig.

Und so ruhen nun, nach einer fast vierzigjährigen Ungewißheit über die ganze oder theilweise Echtheit oder Unechtheit des Requiem (Brief Breitkopf's an Süßmair 1800; Auffindung der noch fehlenden Autographen-Nummern in Stuppach 1839) alle die einzelnen von Mozart's Hand geschriebenen Bruchstücke seines unsterblichen Schwanengesangs wieder vereinigt, wie die zusammengelesenen Gebeine eines Heiligen in der kais. Hofbibliothek zu Wien.

Zum Schluß noch ein Wort über Mozart's Witwe, deren Gebahren, wenn auch eher als jenes André's und des Grafen durch Noth und Elend zu entschuldigen, jedenfalls unrechtlich, aber dabei auch — man muß es gestehen — psychologisch räthselhaft erscheint.

Aus O. Jahn's Schilderung kennen wir sie als eine höchst gutmüthige, jedoch zugleich an Körper und Geist ziemlich schwache, zu Mozart's Unglück nicht einmal der energischen Führung des häuslichen Regiments gewachsene Frau.

Ist es gedenkbar, daß sie, die rath- und thatlose, den Vertrieb der Requiem-Falsifikate bis selbst in die höchsten Kreise hin-

auf — ein Unternehmen, was gleicherweise Effronterie, wie auch geschäftskundige Beurtheilung der Menschen, der Mittel und Wege voraussetzt — auf eigene Faust unternommen, und nicht vielmehr verführt und angetrieben durch die gut gemeinten aber sehr übel gewählten Rathschläge irgend eines geheimen Raths, der ihr nach Mozart's Tod zur Seite gestanden?

Wer dieser gewesen, ist wohl nicht mehr heraus zu bringen; Eibler, Stadler sicherlich nicht, aber auch Süßmair, der durchaus nur als Werkzeug erscheint, dürfte es nicht gewesen sein.

Noten zum vorstehenden Artikel.

[1]) Selbst Ulibischeff war, als er bereits seine Biographie Mozarts geschrieben, über gewisse wesentliche Fragen und Zweifel bezüglich des Requiem noch so desorientirt, daß er an seine Wiener Freunde, A. Fuchs und Cuslos Schmidt einen Brief voll Vorwürfe über ihr Schweigen in dieser räthselhaften und verworrenen Geschichte richten zu müssen geglaubt. Cuslos Schmidt setzte ihm in einem langen Briefe den ganzen Hergang der Hauptsache nach auseinander. Eine Abschrift dieser Abhandlung nebst Zusätzen und Berichtigungen von A. Fuchs, fand sich in dem an Kraßnit in Berlin verkauften Nachlasse des letzteren vor, und liegt wahrscheinlich den weiteren mühsamen Forschungen O. Jahns über diesen verwickelten Gegenstand zu Grunde.

[2]) Doch gab, trotz all dieser Vorsicht, ein winziges Vergehen Süßmair's, viele Jahre später Gelegenheit in diesem, dem Grafen überreichten Exemplare zu entdecken, wo Mozart's Handschrift aufgehört, und jene Süßmair's begonnen. Ersterer hatte sein Autograph oben mit laufenden Foliennummern versehen, doch letzterer übersah und unterließ es.

[3]) Dieser angebliche Alterego Mozart's wird von diesem, als er auf dem Sterbebette mit ihm wegen der Vollendung des Requiem verhandelt, mit geistigen Fusstritten bedient: in einem Brief der Witwe an Stadler heißt es wörtlich: Ich höre noch Mozart, wie oft er zu Süßmair sagte: „Ciel! da stehen die Ochsen wieder am Berge! ja das versteht du Dummkopf noch lange nicht, das muß ich wohl selbst schreiben," nahm die Feder und schrieb. Auch die Wittwe selbst redet despektirlich von ihm, nennt ihn ein „Tschapperl" 2c. 2c.

[4]) Hier nur einige Proben, wie weit sich dieser gräfliche Phantast in seinen Urtheilen verstiegen. Ueber das „Kyrie" sagt er: „Es würde mir wehe thun, zu glauben, Mozart sei es gewesen, der den Chorsinnen Gurgeleien in der Art wie diese habe aufbürden mag n." — Ferner „Mozart würde sich zähneknirschend im Grab umwenden, wenn er wüßte, daß man ihm dergleichen das Singquartett im „Tuba mirum" zuschreibe." Bei Gelegenheit des „Confutatis" heißt es: „Eben so wenig kann ich mich entschließen, unserem Mozart die Art und Weise zuzuschreiben, mit der dieser Text behandelt wurde und in welchem sich die ganze Niederträchtigkeit con amore kund giebt.

Kurz, er nimmt in Folge seiner gelobten Forschungen höchstens das Sanctus Benedictus und Agnus als vielleicht von Mozart herrührend in Schutz und verwirft, lustig genug, alles Uebrige, das heißt gerade jene Nummern als unecht, die sich später durch Auffindung der Original Handschriften als zweifellos echt erwiesen.

[5]) Stadler ist über diese neue Verwirrung ganz trostlos. „Das Befürchtete ist geschehen, André hat das Requiem noch dem, wie er sagt, ihm überschickten Exemplar herausgegeben!" ruft er in einem Briefe an die Witwe (Nachlaß) ganz bekümmert aus. Auf das Andringen Stadlers, ihm zu gestehen, ob sie denn wirklich an André solche Dokumente und Briefe, die ihn zu den oberwähnten Fibeln berechtigen, gesendet, antwortet die Wittwe wie folgt: „André sagt — wie Sie mir geschrieben — er habe von mir selbst Briefe und andere Urkunden erhalten, aus welchen zu entnehmen sei, daß Mozart dies Werk nicht (unmittelbar) vor seinem Tode sondern lange vorher schon geschrieben habe. Welch grobe Lüge! Glauben denn diese Herren, daß ich nicht mehr auf dieser Welt, sondern unter der Erde gehe, wo ich nichts erfahre? „— — — Einige Zeilen später heißt es: „Machen sie mit diesem Briefe was Sie wollen und glauben Sie, daß alles, was ich hier geschrieben, so wahr ist und bleibt, wie der Tag am Himmel, und ich alles beschwören könnte.

[6]) Das Auftreten Beethoven's in diesem Streite ist wahrhaft rührend und für diese, trotz manchem Raptus durchaus so großartig angelegte Natur charakteristisch. Ungerufen und unversehens ist er da, und deckt, wie der riesige Ajax den Leichnam des Patroklus mit seiner gewichtigen Autorität Mozart's, von Weber so schmählich angegriffene Künstlerehre. „Ich werde diesen Geist verehren, so lange meine Augen offen stehen!" ruft er in seinem Brief an Abbé Stadler aus. Wer den Charakter des lob- und maulfaulen Beethoven's kennt, der selbst Jos. Haydn eine „alte Frau" geschalten, wird das Gewicht einer solchen Aeußerung zu würdigen wissen.

[7]) Es ist gar nicht begreiflich, warum der Besitzer des „Dies irae" wenn es auf gewöhnliche Weise durch Schenkung oder Kauf von der Witwe an ihn übergegangen, damit so lange hinterm Berg halten, oder, warum er es nun auf einmal an Stadler geschenkt haben sollte, in dessen Besitz es so plötzlich erscheint.

[8]) Ueber die Nachricht, daß Eibler das Autograph des Domine Jesu Christo besitze, ist, oder stellt sich die Wittwe höchst verwundert. „Wie kann Eibler so frech sein, zu behaupten, er habe es von mir selbst bekommen, ruft sie in einem Briefe an Abbé Stadler aus (Stadler's Nachlaß). Einzige Tyatsache ist, daß sowohl Stadler als Eibler im Besitz dieser Fragmente waren.

[9]) Dieser Brief ist ein wahres Muster eines vielleicht unabsichtlich, vielleicht mit juridischer Schlauheit absichtlich verworrenen Styls. Es heißt darin unter anderm: Das, was die Wittwe an André vom Requiem übe schickt habe, sei „ein fast einziges Exemplar, ein beinahe zweites Original" gewesen; Ausdrücke, die an komischer Kraft ihres Gleichen suchen. Später hielt er es als Kenner der österreichischen Strafgesetze in liebender Vorsorge für seine Frau am geeignetsten, ihr selbst auf dem Sterbebette noch das feierliche Versprechen abzufordern, über das Requiem gar Niemandem mehr Rede zu stehen und jede Auskunft zu verweigern.

[10]) Nicht bloß mit dem Requiem, sondern mit allem, was ihm von klassischer Musik in die Hände gerieth, verfuhr der Graf auf obige Weise, daß er sich, ohne viel Federlesens für den Autor ausgab. Wie mich der Schuldirektor Herzog, der in seiner Jugend selbst bei den abonnirten Musikproduktionen Walletags mitgewirkt, versicherte, pflegte dieser jedesmal, wenn ein Quartett von Haydn oder Mozart, deren Namen er sorgfältig ausgekratzt hatte, durchgespielt war, die Executirenden mit schlauem Lächeln zu fragen, wie ihnen seine Composition gefalle? „O, Euer gräfliche Gnaden, vortrefflich!" war die stereotype Antwort. Dann wusch er ihnen die Gurgel tüchtig mit Wein, während sie im Nachjauchzegehen vor Lachen über den komischen Kauz fast bersten wollten.

[11]) Die Angabe O. Jahn's, der ganze musikalische Nachlaß des Grafen sei von seiner Schwester verkauft worden, scheint auf einem Irrthum zu beruhen. Wenigstens sagte mir die Schwiegertochter der Wallegg'schen Hausbesitzerin, nach dem Tode des Grafen sei von der enormen Masse der vorhandenen Musikalien, da man sonst nichts damit anzufangen gewußt, sehr vieles zu häuslichen Zwecken verrissn, als Einlage in die Brot- und Fleischkörbe beim Einkauf benützt worden 2c. Wahrscheinlicherweise dürfte dies Schicksal auch die obenerwähnten dem Grafen zur Sühnung des Betrugs übergebenen Mozart'schen Autographe betroffen haben, wenn sie nicht etwa jene sind, die, als aus dem Nachlaß des Grafen stammend, vor zehn Jahren ein Unbekannter dem A. Fuchs zum Kauf anbot, aber zur anberaumten Stunde nicht mehr erschien. Später tauchten sie bei Gelegenheit der Mozart'schen Säkularfeier wieder auf, wo sie unter andern einem Wiener Musikalienhändler zu Gesicht kamen. Eine nähere Untersuchung mag sie wahrscheinlich als Apogryphe erweisen haben.

Kritische Revüe *).

Werke für Pianoforte.

Ferd. Hiller. Vermischte Clavierstücke. Zweite Folge, zwei Hefte op. 81. Verlag von Schott's Söhnen in Mainz.

S. Jadassohn. Bal masqué, sept airs de Ballet pour Piano. Op. 26. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

— — Trois morceaux de Salon. Op. 25. Verlag von Fr. Kistner in Leipzig.

*) Wir eröffnen mit dem Obigen von heute an eine neue Rubrik, die sich von den „Recensionen" dadurch unterscheidet, daß hier mehr in Kürze, gleichsam in Bausch und Bogen, über alle im Musikhandel auftauchenden, wenn nur irgend eine Beachtung verdienenden Werke referirt und eine mehr epigrammatische Kritik geübt wird. Die „Recensionen" werden dagegen unabhängig von der „kritischen Revüe" die wichtigeren Novitäten, nach Umständen auch das Schaffen der Componisten in mehreren ihrer Werke, worunter auch solche, die nicht neuesten Datums zu sein brauchen, wie bisher in eingehenderer Weise und aus allgemeineren, höheren Gesichtspunkten beleuchten. Wir hoffen

Hermann Levi. Concert für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Op. 1. Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur.

v. Br. Wie Gott der Herr Sodoma nicht vertilgen wollte, wenn sich nur Ein Gerechter darin fände, so würden auch wir uns bemühen, zum Lob der Hiller'schen Clavierstücke etwas besonders Auszeichnendes vorzubringen, wenn wir nur von einem einzigen einen Eindruck empfangen hätten, der unserer guten Absicht zu Hilfe käme, aber sie sind, mit Ausnahme einiger Takte in Nr. 8, die aber wieder zu lebhaft an Schumann erinnern, insgesammt so trocken, kalt und reizlos, daß wir, ohne uns bei ihnen aufhalten zu können, zur weiteren Tagesordnung übergehen.

Damit kommen wir freilich vom Regen in die Traufe, denn Jadassohn macht es uns noch etwas saurer, uns durch seine Notenheften durchzuschlagen. Wir haben vor einiger Zeit einmal ein Trio von Jadassohn ziemlich hart mitgenommen und durch unser herbes Urtheil über den Autor einige Entrüstung hervorgerufen. Man sehe aber diese Clavierstücke an und man wird hier nacht an den Tag treten sehen, was sich dort den Augen derjenigen, die an einer halbwegs glatt polirten Schale sich auch einen geschmackseren Kern gefallen lassen, zu verbergen suchen. Diese Stücke sind nicht besser als ihr Titel, und wir glauben nicht mehr sagen zu dürfen, um verstanden zu werden.

In dem Concert von Hermann Levi begegnen wir einem Opus 1, welches zwar gewiß nur ein nominelles Op. 1 ist, das aber auch unter dieser Voranssetzung noch sehr überrascht, denn es bezeigt eine solche Reife und eine so bemerkenswerthe Sicherheit in der Bewältigung der großen Form, daß es, unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, auch den Namen eines Meisters tragen könnte, ohne ihn zu verunehren. Und was diese Formvollendung doppelt werthvoll macht, das ist, daß man doch keineswegs Zirkel- und Winkelmaß, Nähte und Drähte, sondern überall den Pulsschlag eines energischen, lebhaft empfindenden Naturells gewahrt. Stehen wir also nicht an, den Autor, der hier zum ersten Mal die Arena betritt, als ein ganz eminentes Formtalent zu begrüßen, so fragt es sich nur, ob es ihm vielleicht später noch gelingen wird, seinem technisch-künstlerischen Geschick und elementaren Vermögen auch einen geistig originellen Gehalt zu gewinnen, auf welchen, als das eigentliche Material doch immer das Meiste ankommt. Vorläufig steht er so ganz unter dem Einflusse Schumann's, daß sich kaum ein Motiv, ja kaum ein Zug in seinem Werk (besonders in den beiden Hauptsätzen) findet, der nicht eine Familienähnlichkeit bis zum Erschrecken mit Schumann'scher Art und Weise unzweideutig erkennen ließe. Doch verdiente dieses Opus 1, daß man näher auf dasselbe einginge und in einer etwas detaillirenden Analyse seine formellen Vorzüge, wie seinen materialen Mangel beleuchtete. In der vorliegenden Ausgabe nimmt ein zweites Pianoforte die Stelle des Orchesters ein.

Werke für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Hermann Levi. Sechs Lieder op. 2. Verlag von Rieter-Biedermann.

Th. Kirchner. Zwei Könige, Ballade von Geibel. Op. 10. Die selte Verlag.

C. A. Mangold. Johanna d'Arc, Szene und Arie nach Worten aus Schiller's Jungfrau von Orleans. Für eine Sopranstimme mit Begleitung des Orchesters. Op. 63. (Clavierauszug.) Derselbe Verlag.

Wir begegnen in obigen Liedern dem Autor, der sich mit einem Clavierconcert als Opus 1 so vortheilhaft eingeführt hat (denn den Pfaden eines Meisters zu folgen, ist zunächst ein nur sehr relativ treffender Vorwurf), auch als Liedercomponisten und nach diesem Opus 2, das uns fast noch mehr Freude gemacht hat, als sein Opus 1, können wir mit Zuversicht sagen: er ist hervorragend begabt und seinem sich fo entschieden aussprechenden Talent gebührt die allgemeine Aufmerksamkeit. Wir zählen diese Lieder zu den schönsten Erzeugnissen der Gegenwart. Mit einziger Ausnahme von Nr. 5, in welcher uns der Ton des Gedichts nicht ganz getroffen zu sein scheint, müssen wir allen übrigen Liedern nachrühmen, was dem Liede nur immer nachzurühmen ist: echt poetische Empfindung, tiefe Stimmung, feiner Formsinn, der überall das Angemessene trifft, gleichsern von ärmlicher Simplicität wie von luxuriöser Ueberschwenglichkeit. Noch einmal: wir machen auf diese Lieder sehr nachdrücklich aufmerksam.

Die kleine Composition von Kirchner behandelt jene Ballade von den beiden Königen in Orkadal, die um ein Mägdlein Streit anhuben und beide als ein Opfer ihrer Liebeswuth fielen. Der Vorwurf ist nicht sehr musikalisch und es ist Kirchner auch nicht gelungen, etwas Hervorragendes daraus zu gestalten.

Mangold fällt dem Beobachter des musikalischen Parnasses durch die Beharrlichkeit auf, mit welcher er, der so überwiegend, ja überwuchernd lyrischen Richtung des Tages entgegen, epischen Stoffen nachgeht. Das wäre auch sehr erfreulich, wenn er nur ein specifisches Talent dafür besäße. Ein solches haben wir aber (obgleich nur sehr oberflächlich mit seinen Arbeiten bekannt) noch nicht bei ihm wahrnehmen können, und am wenigsten in dem vorliegenden Stück, das nicht den geringsten eigenthümlichen Zug enthält und den besten Willen, aber sehr wenig Kraft verräth. Mit den Waffen an den Schild zu schlagen und Hurrah zu rufen macht noch nicht den Helden! Das ist eine sehr hausbackene Johanna d'Arc, wer aber dieser königlichen Jungfrau ein Tongewand anlegen will, muß schon über einige Edelsteine zu verfügen haben.

Ludwig Meinardus. Lieder und Gesänge, nach Gedichten von Göthe. Zwei Hefte. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

A. Kühne. Vier Lieder. Op. 7. Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur.

Eduard Lalo. Fünf Gesänge, nach Gedichten von Victor Hugo (deutsch übersetzt von Moriz Hartmann). Op. 17. Verlag von Bartholf Senff in Leipzig.

Unter diesen Liederheften haben uns nur die von Meinardus aufrichtiges Vergnügen bereitet. Der Componist, der sich auch vielfach, und nicht ohne Glück in geistlichen Gesängen versuchte, hat zu der stillen, sanften Muse Göthe's ein wahlverwandschaftliches Verhältniß und bietet uns hier eine Reihe sehr anmuthiger, größtentheils schön und wahr empfundener Gesänge, in denen ein warmes Leben pulsirt und deren jedes (mit einziger Ausnahme des „frühzeitigen Frühling" und des „Mailied" im zweiten Heft, zwei auffallend schwächere Lieder) nicht nur die Stimmung des Gedichts im Ganzen sehr glücklich ausdrückt, sondern die auch eine Fülle jener feineren Züge enthalten, an welchen sich die echte Künstlerhand erprobt. Sie seien den Sängern angelegentlich empfohlen.

Gänzlich unbedeutend sind dagegen die Lieder von Kühne, so saftlos und fad, wir die Gedichte, die er sich gewählt hat, und deren Autoren wie auch zum Theil, selbst dem bloßen Namen nach, wieder zum ersten Male begegnen, wie den Herren Doris Kreusler und L. Rudolph.

Eduard Lalo, offenbar kein Sohn des germanischen Stammes, hat sich von dem Rauschgold Victor Hugo'scher Poesie angelockt gefühlt, seine Kunst an ihr zu versuch n. Er hat dem Character der Gedichte ganz angemessen, die Form des französischen chanson gewählt und der sinnlich lüsterne, sentimental schwärmerische Ton der Gedichte, der mit der Empfindung in

---

ums mit dieser Einrichtung die Zustimmung nicht nur unserer Leser, sondern auch der Herren Verleger zu erwerben, welche oft den Wunsch gehegt haben, daß die Anzeigen neuer Werke (auch neuer Ausgaben älterer Werke, Arrangements u. dgl.) rascher, nämlich so lange die Novitätsbungen zur Aufsicht vorliegen, erfolgen möchten, weil später für die meisten Musiker und Musikfreunde keine Gelegenheit mehr geboten ist, neue Sachen anders als durch Ankauf kennen zu lernen. Die Herren Verleger werden demnach in ihrem eigenen Interesse ersucht an unsere Verlagshandlung möglichst vollständige Novitätsendungen abgehen zu lassen, damit von dieser Seite kein Hinderniß obwalte.

Die Redaktion.

halb verzückter, halb trockener Beschaulichkeit mehr spielt als sie wirklich zum Ausdruck bringt, klingt in seiner Musik ganz treffend wieder. Zur Abwechslung hört man wohl einmal auch diesen fremdländischen Vogel, aber der deutsche Geschmack, nicht gewohnt mit Empfindungen blos zu spielen, wird sich immer mit Mißbehagen von solchem Gesang abwenden, der nicht aus dem Walde, sondern aus einem vergoldeten Käfig zu uns herüberschallt.

Carl G. P. Grädener. Sechs deutsche Lieder. Op. 23. Verlag von Fritz Schubert in Hamburg.

Grädener nennt seine Lieder „deutsche Lieder" und in der That ist es auch echteste deutsche Lyrik, die er in Töne kleidet, denn in dem ersten Gedicht (von Nathusius) singt ein Vogel im Walde, der Dichter „weiß nicht was", aber die Augen werden ihm naß; im zweiten (von Scherenberg) singt die Nachtigal aus ihrem dunklen Baum der Seele Traum, im dritten (von Beck) flattern Schwalben und Lerchen umher, im vierten (von Lenau) lauscht der Eichenwald und flüstert das Bächlein. Wir heben aus di ser Sammlung (der siebenten Lieder-Saumlung des Componisten) Nummer 3, 4 und 6 als die stimmungsvollsten, am feinsten empfundenen hervor. Die künstlerische Hand offenbaren sie alle und wem das Genre selbst nicht schon etwas fatal geworden ist, der wird sich an ihnen erfreuen.

Locales.

(Philharmonisches Concert.)

S. B. Der Anblick des Programms von unserem letzten (2.) philharmonischen Concert mußte von vornherein das Bedenken erregen, ob darin nicht von jener Musik ein etwas zu auffallendes Plus geboten würde, welche den inneren Menschen nur zur Hälfte in sympathetische Erregung zu bringen vermag. Drei Stücke von neueren, der romantischen Schule angehörenden Mustern (Spohr, Mendelssohn, Reinecke) und nur ein klassisches (Mozart's G-moll-Symphonie), — das ist ein Verhältniß, dessen Folgen nur durch die bei diesen Concerten gewohnte Feinheit und Vollendung der Aufführung paralysirt werden konnten. Diese war denn auch dasjenige, worüber man sich, wenn man einige leicht vorkommende, aber in diesen Concerten denn doch eigentlich nicht ganz verzeihliche Versehen Einzelner ausnimmt, hauptsächlich zu freuen hatte. Namentlich war es Spohr's „Weihe der Töne", die in so feiner und schöner Wiedergabe vielfach herzlich ansprach, obwohl man sich eben doch nicht ganz befriedigt fühlen konnte, weil die Composition selbst zu viel außermusikalische Elemente in sich birgt. Ein solches Werk mußte nothwendig, so lange es neu war, Aufmerksamkeit und, seiner liebenswürdigen Eigenschaften wegen, herzliche Theilnahme erregen. Jetzt, wo die Zeit über diese und manche andere, theils verzeihliche, theils unverzeihliche Täuschung hinweggeschritten ist, wo die Verirrungen so weit gediehen sind, daß man mit Schrecken auf die durchlaufene Bahn zurücksieht, die zu solchem Ende führen konnte, jetzt kann man diesem Werk nur mehr eine sehr bedingte Anerkennung zollen, denn es ist darin schon jenes Abgehen von den Forderungen selbstständiger Tonkunst enthalten, das sich in der späteren noch consequenteren Ausbildung der Programmmusik so schwer gerächt hat. Die „Weihe der Töne" will die Phantasie und das Gemüth in durchaus oder Weise anregen, verfehlt aber ihren Zweck, weil sie anstatt dies lediglich durch Töne und eine wirksame Zusammenstellung einzelner Sätze zu thun, im Gegentheil die durch diese bedingte Wirkung verabsäumt. Wiederholungen von Dingen, die man sich höchstens einmal in einem Satz, als Episode, gefallen läßt, — Mangel an organischem Zusammenhang und gegenseitiger, rein musikalischer Beziehungen, Vermischung aller Kunststyle, schlende pyramidale Entwicklung, das sind Dinge, die man in einem größeren Ganzen, das doch keinem andern Zweck als der Kunst dienen will, schmerzlich empfindet. Setzt man sich doch z. B. in dieser ganzen symphonischen Dichtung nach einem einfachen seichen Allegro! Der genießbarste Satz ist jedenfalls der zweite, obwohl die Gegenständlichkeit hier wieder nahe an's Barocke streift. — Mendelssohn's Baß-Arie aus „Paulus", von Herrn Mayerhofer etwas zu larmoyant, also nicht streng genug im Oratorienstyl gesungen, vermochte in ihrer Weichheit hierauf ebenfowenig erfrischend zu wirken wie die folgende sehr geistreich combinirte, aber etwas mosaikartig gearbeitete, kräftiger Steigerung ermangelnde Ouvertüre zu „Dame Kobold" von C. Reinecke. Bei dieser Constellation war es durchaus nicht zu verwundern, wenn Mozart's G-moll-Symphonie in ihrer kräftigen Frische belebend wirkte, und ihre alte Kraft bewährte. Wir möchten deßhalb rathen, solche auf ihre Umgebung allzeit vernichtend wirkende Stücke lieber an den Anfang des Concerts zu setzen. Ist man einmal günstig gestimmt, so nimmt man auch das minder Bedeutende willig hin.

Nachrichten.

N. Radecke's erstes diesjähriges Abonnementconcert in Berlin brachte Beethoven's Festouvertüre op. 124, Bruchstücke aus „Christus" von Mendelssohn, Beethoven's Clavierconcert in Es (vom Concertgeber gespielt), und Schumann's B-dur-Symphonie. — In der zweiten „Soirée für klassische Orchestermusik" spielte ein Herr Albert Wertenthin A. Henselt's F-moll-Concert. — Für die „deutsche Flotte" wurde ein Concert gegeben, in dessen erster Abtheilung 7 Stücke aus Lorzing's romantischer Zauberoper „Undine" ausgeführt wurden.

In Berlin sollte am 28 November eine Concertaufführung im Saale der Singakademie veranstaltet werden, wobei Herr Kapellmeister Taubert die von ihm componirte Musik zu Shakespeare's „Sturm" zu geben gedachte.

Frau Clara Schumann gab am 16. Nov. ein Concert in Hamburg und brachte in demselben ein neues Clavierquartett von Brahms zur Aufführung.

B. Molique nicht todt! Es hat eine Verwechslung statt gefunden. B. Molique lebt in London; der Verstorbene, ein (Namens-?) Verwandter des Componisten, war ein beschiedenes Theaterorchestermitglied in Stuttgart.

In England beabsichtigt man die Originalmusik zu den Dramen Shakespeare's, wie sie ursprünglich dazu gesungen oder gespielt wurde, herauszugeben.

Die Münchner „Süddeutsche Zeitung" berichtet u. A.: Das 2. Abonnementsconcert der musikalischen Akademie brachte als erste Abtheilung eine Suite in 4 Sätzen von Franz Lachner. Zwei derselben, Präludium (D-moll) und Fuge (D dur) wurden schon im vorigen Jahre aufgeführt, und waren uns in ihrem vollendeten, gediegenen Bau und in ihrer wirksammen Instrumentirung noch erinnerlich. Unter den neuen Zuthaten verdienen zunächst die Variationen (B-moll) als ein höchst interessantes Tonstück alle Anerkennung. Glücklich in der Wahl und erfindrich in der Behandlung des Thema's entsaltete Lachner eine Fülle von neuen Instrumentalkombinationen, welche die musikalische Literatur als erwünschte Bereicherung dieses Gebietes willkommen heißen darf. Lachner betritt in neuerer Zeit ein Gebiet, worauf ihm der Laie weniger als der Musiker folgen kann. Und in der That muß es jedem Künstler frei stehen, wie weit er von seinem Publikum verstanden sein will. Das Orchester spielte die Composition seines Dirigenten mit Gewissenhaftigkeit und Virtuosität, und beide erwarben sich verdiente Anerkennung.

Wien.

Die Herren Carl Hofmann, Joseph Steiner, Alexander Seitz und Julius Mosex veranstalten in dieser Saison wieder, wie sonst, im Erbarschen Salon vier Kammermusik-Soireen, und zwar an Sonntagen den 1. und 15. Dezember, dann 5. und 15. Jänner. Das Programm enthält von Novitäten nur Werke hier lebender Componisten, eine Ausschließlichkeit, die nicht zu loben ist.

Concert-Ankündigungen.

Sontag den 1. Dezember:

Mittags halb 1 Uhr im Redoutensaal: erstes außerordentliches Concert der Gesellschaft der Musikfreunde. (Programm: Ph. Em. Bach, Symphonie in D. Ferd. Hiller, Vorelei. Rubinstein, Sondelsahrt. Mendelssohn, Volalchor. C. M. von Weber, vollständige Musik zur „Preciosa".) Nachmittag 5 Uhr im Musikvereinssaal: Zweite Quartettproduktion des Herrn Cellovirtuosen. (Programm: F. Schubert, Oktett. Clavierstück. Schumann Quartett F-dur.) Abmittag 5 Uhr im Saale Ehrbar: Kammermusikproduktion des Herrn Hofmann. (Programm: Mozart, Quartett C-dur. Goldmark, Clavierquartett (Manuscript). Mendelssohn, Quartett Es-dur).

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wesseley und Büsing, vormals H. J. Müller's Wwe.

Nr. 49. Wien, 7. Dezember 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Bäsing, vormals H. F. Müller's Wittwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Das moderne Claviertrio und seine Vertreter. (Fortsetzung.) — Recensionen (F. Meinardus). — Lokales. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Concertankündigungen. — Musikalienanzeiger.

Das moderne Claviertrio und seine Vertreter.

(Fortsetzung.)

Wenn wir jetzt von jenen Trios sprechen, deren Verfasser in der formellen Gestaltung, in der Abrundung ihrer Sätze, in dem durchgängigen Wohlklang der Harmonie stärker sind, als in ausgeprägtem geistigen Gehalt, und diese Richtung im Gegensatz zur Schumann'schen die Mendelssohn'sche nennen, so möchten wir darin nicht etwa so verstanden werden, als ob bei Mendelssohn selbst, namentlich in seinen beiden Trios der Gehalt allzu leicht wöge. Man dürfte im Gegentheil froh sein, wenn in allen nach-Mendelssohn'schen und nach-Schumann'schen Trios zusammengenommen so viel echtes musikalisches Leben, so viel ethischer Gehalt zu finden wäre, als in einem einzigen Satz eines jener beiden Trios. Der Vorwurf, den wir ihnen an der Spitze dieses Aufsatzes machten, bestand hauptsächlich darin, daß wir behaupteten, Mendelssohn habe die Clavierpartie zu sehr in's Concertante gezogen.

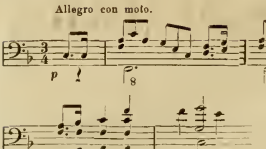
Nur insofern, d. h. als diese virtuose Seite neuerdings aufgegriffen, und noch viel weiter getrieben wurde, rechnen wir Anton Rubinstein's Trios zur Mendelssohn'schen Richtung, obgleich es freilich an Gängen, Wendungen, melodischen Phrasen nicht fehlt, die eine noch direktere Verwandtschaft mit demselben aufweisen, wovon weiter unten Genaueres. Was den inneren ethischen Gehalt betrifft, so reicht Rubinstein Mendelssohn nicht das Wasser. Man findet wohl poetische Klänge und Stimmungen, aber sie steigern sich nicht bis zum poetisch reichen Ganzen eines Kunstwerks, nicht bis zum Ausdruck einer bestimmten selbständigen Persönlichkeit, noch weniger einer solchen, die man durchaus künstlerisch bedeutend nennen könnte. Gewisse Züge darin stoßen sogar ab, indem sie eine Wildheit, ein sinnlich wüstes Element, zugleich eine gewisse Selbstgenügsamkeit und Selbstüberschätzung offenbaren. Weiter unten folgende Einzelnheiten werden auch dafür Belege bieten.

Anerkennen muß man, daß Rubinstein's Trios im ersten Augenblick imponiren, namentlich wenn man sie von ihm selbst spielen gehört hat, wodurch die Clavierpartie in ihrer glänzensten Seite auf die Sinne wirkt. Dabei fällt zugleich sehr vortheilhaft die außerordentliche Leichtigkeit und Sicherheit der Conception auf. Je mehr man heutigen Tags Ursache hat darüber zu klagen, daß die Componisten so schwer mit der Form fertig werden, es entweder an Consequenz, oder an Natürlichkeit und Fluß fehlen lassen, desto mehr müssen Werke überraschen, wo Alles so von selbst zu kommen scheint, Alles so gar keine Anstrengung verräth, wie hier bei Rubinstein. Freilich dauert diese Ueberraschung nur so lange, bis man die äußere Hülle durchbrochen hat und auf den Kern der Sache geht, der sich denn unverhältnißmäßig unbedeutend herausstellt; dieses Resultat wird freilich nur dem alsbald klar, der überhaupt durch die sinnliche Erscheinung hindurch in das Innere zu dringen vermag. Klar werden muß es aber durch einen Faktor, und zwar durch den unüberwindlichen: die Zeit. Rubinstein's Trios sind verhältnißmäßig noch zu neu, um schon im größeren Publikum jenes Urtheil hervorzurufen, welches wir mit dem Folgenden anbahnen wollen. Je genauer man sie kennen, je öfter man sie gehört haben wird, desto entschiedener wird jener bestechende Reiz schwinden, und die Phrasenhaftigkeit ihrer Themen, die nichtssagenden, wüsten, mit glänzendem Firniß überzogenen Strecken als solche zu Tag treten lassen. Ferner muß es klar werden, daß Rubinstein auch das Claviertrio schließlich nur als ein treffliches Paradepferd betrachtet, welches man der Welt vorreitet, um sich in Respekt zu setzen, nicht als eine Kunstform, deren innerste Bedingungen erkannt und erfüllt zu haben des Componisten höchster Stolz ist. Rubinstein's Trios sind vielfach nur insofern Trios, als eben drei Instrumente an ihrer Ausführung betheiligt sind. Die Musik selbst könnte alles Mögliche vorstellen: hübsche Balletmusik, Opern-, Orchestermusik. Man brauchte nur einfach zu arrangiren, nach Bedarf Singstimmen mit Text unterzulegen und die Metamorphose wäre vollbracht. Was ferner die Haltung der Clavierpartie betrifft, so kann man wohl dem Einwurf der übergroßen Schwierigkeit damit zu begegnen suchen, daß man einerseits sagt, Rubinstein habe sie für sich selbst geschrieben, andererseits daß die Virtuosität in unseren Tagen durch die Fortschritte der Methode des Unterrichts sich sehr verallgemeinert hat, und Rubinstein für unsere Zeit keine größeren Schwierigkeiten bietet, als Mozart und Beethoven sie zu ihrer Zeit boten. Allein es kommt einerseits immer darauf an, ob mit dem Aufwand äußerer technischer Behelfe auch das darzustellende Objekt an innerem Reichthum und Gehalt so zugenommen hat, daß es erhöhter Darstellungsmittel schlechthin bedarf; andererseits ist darauf hinzuweisen, daß auch die Virtuosität ihre Zeit der höchsten Blüthe und ihre Zeit des Verfalls hat. Gerade so wie es mit dem Gesang gegangen ist, indem die Fertigkeit und der Umfang bei einzelnen Persönlichkeiten in's Fabelhafte gegangen war, so daß Mozart seine berüchtigten Arien der Königin der Nacht schreiben konnte, ohne in Gefahr zu gerathen, sogleich ausgelacht zu werden; so dürfte auch für die Virtuosität auf Instrumenten einmal die Zeit des Verfalls eintreten, und wer wird dann Werke spielen mögen, deren innerer Gehalt seitdem zur Erkenntniß gekommen und als schwach befunden worden ist?! — Es heißt freilich heute einen Künstler zu hoch stellen, wenn man ihm zumuthet, er möge bedacht sein, seine Werke dauerhaft zu gestalten. In der Regel wollen ja die Künstler der Gegenwart nichts weiter als im Augenblick wirken, betäuben, umstricken, benebeln, sinnlich aufregen.

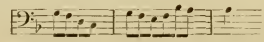
Ob Rubinstein unter diese Letzten zu rechnen sei, wird sich dem Leser nach der detaillirten Darstellung seiner drei Trios von selbst ergeben.

Das erste Trio in F, op. 15 (Verlag von Hofmeister)

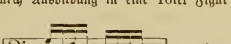
beginnt mit einem Allegro, dem folgendes Thema zum Motiv dient:



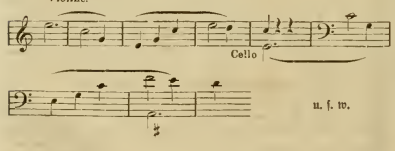
Was ist der Inhalt dieses Themas, welche Stimmung deutet es an, die sich im Verlauf zu krystallisiren vermöchte? Das Weitere muß uns darüber belehren; denn der Componist kann im Thema nur ahnen lassen, was er daraus bilden wird. — Nachdem also das Thema zuerst vom Clavier, dann von den Streichinstrumenten in Oktaven (dieses Oktavenwesen in der Melodie ist schon untriomäßig, Beethoven benützte es mit Recht nur in Momenten der höchsten Aufregung) gebracht, und nach einer sich ziemlich stockend ausnehmenden Erweiterung durch Augmentation abgeschlossen ist, bringt der Autor folgendes melodische Motiv:



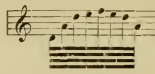
welches er durch Ausbildung in eine 16tel Figur



zur Passage umbildet, und beschäftigt damit das Clavier nahezu drei Seiten, modulatorisch zwar nicht uninteressant, während die Streichinstrumente es im Wesentlichen nur unterstützen. Diese Methode, eine Verbindung zwischen dem Thema und dem dann in C-dur eintretenden Seitensatz herzustellen, ist ebenso billig als unbedeutend; von einem organischen Zusammenhang mit dem Thema ist keine Spur vorhanden, es gilt eben nur: Musik zu machen. Der Seitensatz mag auf sentimentale Gemüther seine Anziehungskraft äußern, bedeutend ist er nicht zu nennen; es ist eine Salonphrase, wie hundert andere:

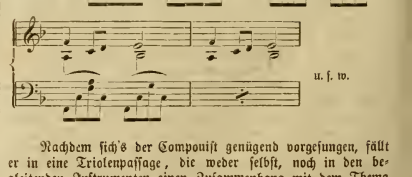


Die weitere Führung klingt recht lieblich und anmuthig, aber Violine und Cello spielen ein förmliches Duett „mit Begleitung" des Pianoforte, welches später wieder jene 16tel Figur ergreift, um sie bis in die höchsten Töne hinauf, und dann wieder bis in die grollende tiefste Baßregion hinabzuführen, und die Wiederholung des ersten Theils einzuleiten. Man sieht schon aus dieser Anlage, wie wenig es dem Autor darum zu thun ist, ein wahres Dreigespräch über ein wichtiges Thema aufzustellen. Man vergleiche einmal damit den 1. Theil eines Beethoven'schen Triosatzes, und sehe, wie sich die drei Stimmen gegenseitig ablösen, wie dort Alles sich durchdringt und ergänzt, wie jede Stimme selbständig und doch einem Ganzen organisch eingefügt ist. — Unser zweiter Theil beginnt, wie der erste aufgehört hat, mit der 16tel Figur mit ruhig übersetzendem Akkorden nach D-moll, wo nun eine dem Thema entnommene Figur ein klein wenig benützt wird, um doch einen Schimmer von Durchführung herzustellen. Späterhin nimmt auch das zweite Motiv des Themas die Gelegenheit wahr, sich ein wenig geltend zu machen. Aber an alle dem bethätigen sich nur Violine und Cello, das Clavier todt oder säuselt dabei fortwährend in Arpeggien bis das Thema eintritt. Das ist nun der wesentliche Inhalt des mit großem Pomp schließenden ersten Satzes, und groß ist er wahrlich nicht. — Hierauf folgen Variationen, deren Thema recht hübsch einfach und zum Gemüth sprechend ist. In ihm setzen sich Clavier und Streichinstrumente wie billig dem Ganzen des Gedankens nach auseinander; d. h. zuerst spielt das Clavier den ersten Theil, dann führen die Streichinstrumente die Melodie in hübscher vierstimmiger Behandlung. Ebenso im zweiten Theil. Was geschieht nun in den Variationen? Zuerst spielt das Clavier das ganze Thema Note für Note nochmals, wozu die Violine ein etüdenartiges Motiv



durchführt, während das Cello als Mittelstimme sich dem Clavier anschließt. In der zweiten Variation spielt das Clavier nochmals das ganze Thema (ohne Akkorde, blos die Melodie in Octaven), wozu das Violoncell eine kleine Virtuosenleistung in Zweiunddreißigsteln ausführt, die Violine aber unbeschäftigt bleibt. In der dritten Variation spielt die Violine das Thema Note für Note, unterstützt durch grunzende Akkorde des Violoncells, und umtost von auf und abwogenden Clavierpassagen. Daran schließt sich ein Coda; zum Schluß kommt noch einmal das Thema und basta! Diese Methode Variationen zu schreiben ist höchst bequem, Meister Henri Herz hätte es um kein Haar schlechter gemacht. In einem Claviertrio dergleichen zu bieten, dazu gehört schon jene moderne Dreistigkeit, die unbekümmert um das, was die Meister geschaffen haben, ihren Quark als ein ausgezeichnetes Gericht auftischt. —

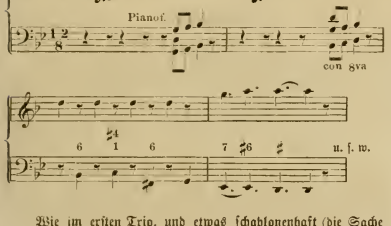
Im Finale finden wir ein recht graziöses Thema, das einen trefflichen Chor für eine französische Oper abgäbe, aber für ein Triofinale wiederum wenig geeignet ist:



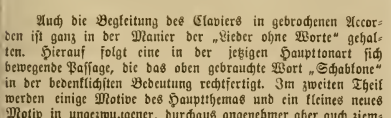
Nachdem sich's der Componist genügend vorgesungen, fällt er in eine Triolenpassage, die weder selbst, noch in den begleitenden Instrumenten einen Zusammenhang mit dem Thema aufweist. Darin tobt er fort bis zum geeigneten Ort, wo in D-dur der Seitensatz eintritt. Auch hier wie überall be-

merkt man, daß das arme Cello eigentlich nur des Klanges wegen da ist; von einem Bestreben es als dritte Person ebenfalls sein Recht genießen zu lassen keine Spur; es läuft so mit nebenher, ohne je selbständig einen wichtigen Gedanken anszusprechen. Im zweiten Theil ist das Bestreben sichtlich, durch Imitation, Engführungen, Combinationen n. s. w. das Thema auszuführen. Das ist auch diesmal, wenn man das etwas unfruchtbare Thema berücksichtigt, recht hübsch gelungen. Indessen ist damit nicht Alles gethan. Das ganze Wesen des Style muß in der Kammermusik von jener freien contrapunktischen Kunst durchdrungen sein, welche gewisse Hauptgedanken allüberall, oben, unten, in allen Stimmen zum Vorschein bringt. Das ist Rubinstein's Sache nicht. In den Baß verirrt sich ein Motiv niemals, und wer einen recht lebhaften Unterschied sehen will zwischen dem echten Triostyl und dem modernen verflachten, der lege sich wenn auch nur ein Mendelssohn'sches oder Schumann'sches Trio neben ein Rubinstein'sches. Er wird dann begreifen, daß jene Kunst in Gefahr ist verloren zu gehn.

Das zweite Trio (ebenfalls op. 15, G-moll, derselbe Verlag) zeichnet sich im Ganzen vor dem ersten durch glücklichere Themen aus. Doch ist davon gleich das Thema des ersten Satzes anzunehmen, welches entschieden phrasenhaft, zerfahren und nichtssagend ist:

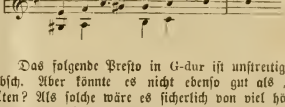


Wie im ersten Trio, und etwas schablonenhaft (die Sache erinnert sehr an die alte Concertform) schließt das Thema nach einigen Wiederholungen und periodischen Erweiterungen in der Haupttonart ab, und es folgt eine Passage, die weiter nichts ist und sein will, als ein Mittelstück, welches überleitet zum Seitensatz, der in B-dur eintritt und an sich recht schön, nur allzu sehr an Mendelssohn'sche Lieblingswendungen erinnert.



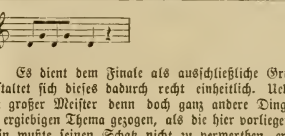
Auch die Begleitung des Claviers in gebrochenen Accorden ist ganz in der Manier der „Lieder ohne Worte" gehalten. Hierauf folgt eine in der jetzigen Haupttonart sich bewegende Passage, die das oben gebrauchte Wort „Schablone" in der bedenklichsten Bedeutung rechtfertigt. Im zweiten Theil werden einige Motive des Hauptthemas und ein kleines neues Motiv in ungezwungener, durchaus angenehmer aber auch ziemlich leicht geschürzter Weise zur „Durchführung" benützt. Den einigermaßen pathetisch gehaltenen Hauptgedanken des Stücks zu potenzirter Geltung zu bringen, was doch seit Beethoven der geistige Zweck des zweiten Theils ist, wird nicht versucht. Der Componist ist schon auf der „Dominante" angelangt, da man noch hofft, es werde erst einmal ordentlich angehen. Sonst bringt der zweite Theil nichts wesentlich Neues, obwohl nicht unbemerkt bleiben soll, daß er durch den ebenso einfachen als hübschen Zug, den Seitensatz in G-dur nach fulminanten chromatischen Doppel-Octavengängen des Claviers im forte einzusetzen, einen wenigstens äußerlich sehr glücklichen Aufputz erhält. Das Weitere kann vor dem Richterstuhle einer Kritik, die an dem Evangelium innerlichen Tonlebens festhält, keine Gnade finden. Es ist Alles eitler Tonschwall, „tönend Erz und klingende Schelle.

Eines der gelungensten Stücke Rubinsteins überhaupt, wirklich poetisch empfunden und von zauberhaftem Wohlklang, ist das folgende Adagio in D-dur. Kaum wird sich Jemand, der es zum erstenmal gespielt hört, dem Eindruck desselben entziehen können. Eine spätere nüchternere Betrachtung wird aber darauf hinführen, daß das sinnliche Moment der Klangwirkung nur eine Zeit lang über die Wahrnehmung hinweg zu helfen vermag, daß einerseits alle drei Instrumente nur ihr dienen, daß ferner eine Begleitungsfigur darin, ja die ganze Stelle Seite 25 dem Schubert'schen Es-dur-Trio entnommen ist, daß endlich die folgende Stelle ebenso entschieden Mendelssohn'sch klingt:



Das folgende Presto in G-dur ist unstreitig ganz reizend hübsch. Aber könnte es nicht ebenso gut als „Balletmusik" gelten? Als solche wäre es sicherlich von viel höherem Werth als in einem Kammermusikwerk. Man sieht, die Vermischung der Style hat hier einen b denklichen Grad erreicht; freilich läßt sich dergleichen viel modernen Componisten nachjagen. Zum Vortheil der Entwickelung der Kammermusik dient es sicherlich nicht. Völlig werthlos erscheint uns das, obendrein zweimal gebrachte, Trio dieses Scherzos; was der Componist damit sagen wollte zu ergründen, überlassen wir seinen eifrigen Anhängern.

Das Thema des Finale ist gewiß als „äußerst glücklich gefunden" zu bezeichnen:

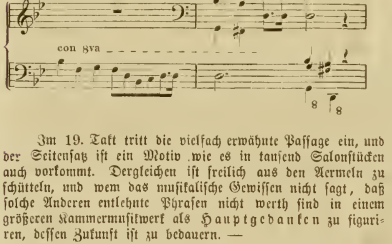


Es dient dem Finale als ausschließliche Grundlage, und gestaltet sich dieses dadurch recht einheitlich. Uebrigens hätte ein großer Meister denn doch ganz andere Dinge aus diesem so ergiebigen Thema gezogen, als die hier vorliegenden. Rubinstein wußte seinen Schatz nicht zu verwerthen, er hätte damit einen Wucher treiben können, wodurch er den Werth desselben hundertfach vergrößert hätte. Wir wollen auch hier nicht blos einen Beethoven im Sinne haben, sondern überlassen es dem Leser sich ein Bild zu machen, was auch nur Mendelssohn und Schumann aus diesem Goldstück gemacht haben würden, und bitten ihn dann, mit diesem Bilde das vorliegende Rubinstein'sche Stück zu vergleichen. — Das fürchterliche Octavenwetter des Schlusses ist kaum geeignet den Respect vor unseres Autors künstlerischem Geschmack sonderlich zu vermehren.

Rubinstein's 3. Trio (Verlag von Bartholf Senff) weist die Opuszahl 52 auf. Man hat daher einiges Recht von demselben einen bedeutenden Fortschritt gegen op. 15 zu erwarten. Leider müssen wir gestehen, daß wir einen solchen keineswegs und in keiner Hinsicht zu entdecken vermögen. Sicherheit

und Klarheit in der Form war schon dort in ausreichendem Maße zu finden, während Phrasenhaftigkeit und innere Leere verdeckt schienen durch die nonchalante Leichtigkeit der Mache. Was uns hier entgegentritt ist als ein Zuwachs weder an Innerlichkeit, noch an sichtbaren Folgen einer strengeren Selbstkritik zu betrachten; weder ist das specielle Wesen des Clavier-trios tiefer aufgefaßt, noch überhaupt ein ersterer Geist bemerklich. Mit einem Wort, für uns liefert es den Beweis, daß das Talent des Componisten für Kammermusik sich als immer geringer erweist, je höher die Opuszahl steigt. Es wäre ihm daher zu rathen, sich entschieden dem Genre zuzuwenden, für welches er bei weitem mehr Geschick besitzt und keine so große Verantwortlichkeit auf sich nimmt: die Oper.

Doch gehen wir das dritte Trio ein wenig durch. Das erste Allegro beginnt abermals mit einem jener Themate, von denen man nicht begreifen kann, wie sich ein Componist daran zur Ausarbeitung eines ganzen Satzes erhitzen konnte:



Im 19. Takt tritt die vielfach erwähnte Passage ein, und der Seitensatz ist ein Motiv wie es in tausend Salonstücken auch vorkommt. Dergleichen ist freilich aus den Aermeln zu schütteln, und wem das musikalische Gewissen nicht sagt, daß solche Anderen entlehnte Phrasen nicht werth sind in einem größeren Kammermusikwerk als Hauptgedanken zu figuriren, dessen Zukunft ist zu bedauern. —

Bei weitem glücklicher ist das Adagio; da wir an den Themen der langsamen Sätze Rubinstein's stets dieselbe Bemerkung zu machen Gelegenheit hatten, so dürfte hieraus mit einigem Recht der Schluß zu ziehen sein, daß das Gesangsmäßige viel mehr in Rubinstein's Natur liegt, als die reine Instrumentalmusik, wie sie in Allegrosätzen sich gestalten muß, um als solche interessant und stylmäßig zu sein. Dieser Zug zum Lyrischen spricht sich zwar in der gesammten Gegenwart aus, und soll für unsern Autor daher durchaus nicht als Vorwurf gelten. Aber bei Vergleichung mit anderen heutigen Triocomponisten stellt sich Rubinstein's Fähigkeit einen schönen ersten oder letzten Trio-Satz zu schreiben denn doch als auffallend gering heraus. So hübsch nun unser Adagio in Folge einfacher, ansprechender Melodik, klarer und ungezwungener Gestaltung und reizender Klangwirkung genannt werden kann, — im Wesen der Sache sind wir in einer andern Form, und bei modernem Inhalt fast wieder bei Haydn angelangt, nämlich bei der Sonate für Clavier mit Begleitung von Violine und Cello. Die von Beethoven gewonnene Höhe ist gänzlich verlassen, nicht einmal ein ernstlicher Versuch eine ähnliche Höhe zu gewinnen ist gemacht. Was ferner in diesem Stück der „Choral" eigentlich soll, ist schwer zu sagen. Mendelssohn hat sich auch in seinem C-moll-Trio verleiten lassen, einen solchen anzubringen. Aber wie ist er hier motivirt! Nach höchster Aufregung, gleichsam als wüßte er keinen andern Ausweg, ergreift er die Choralmelodie, um sich in freudigem Glauben aus aller Erdennoth in die Höhe zu schwingen. Bei Rubinstein ist der „Choral" nur da, um dem Adagio einen scheinbar religiösen Anstrich zu geben.

Das folgende Scherzo in F-dur ist, mit Ausnahme des abscheulichen Trio mit seinem Virtuosen-Firlefanz, ein ganz nettes Musikstück. Doch machen wir auf den Umstand aufmerksam, daß das Cello durch den ganzen Hauptsatz nur entweder mit der Violine in Oktaven geht, oder den Baß bildet. Einige wenige davon abweichende Noten wird man wenigstens nicht mit der Bezeichnung „selbständiges Auftreten" beehren dürfen.

Im Finale ist ein größerer Grad von eigentlicher Stimmführung und triogemäßer Anlage zu bemerken, doch leidet es wieder an einem Thema, das in seinen akkordischen Gängen wenig Stoff für interessante aus ihm zu ziehende Gebilde liefert, und im Ganzen daher nur einen äußerlichen Eindruck machen kann.

Es steht zu besorgen, daß diese Trios, wenigstens in Deutschland, das Schicksal des weiland Wolf'schen „Preistrios" theilen werden, welches seiner Zeit leidenschaftliche Verehrer fand, und in manchen Kreisen nicht oft genug gespielt und gehört werden konnte. Wer aber spricht heute noch ungefähr 20 Jahren noch davon?! —

(Schluß folgt.)

Recensionen.

Ludwig Meinardus.

Romanzen und Balladen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, H. 1 op. 3, H. 2 op. 9, H. 3 op. 11, Berlin, Friedländer.

Biblische Gesänge für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte, H. 1 op. 4, H. 2 op. 14. Berlin, Stern (Friedländer).

Duo für Violine und Pianoforte, op. 5. Breslau, Leuckart.

Novelle für Pianoforte op. 7 Leipzig, B. u. Härtel.

Liebesfrühling, ein Liederkranz von Rückert mit einer Zueignung von F. Hartmann, op. 8, 2 Hefte. L. B. u. Härtel.

Drei Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte, op. 13. Glogau, Hollstein, und Leipzig, Hofmeister.

Lieder und Gesänge für 2 Stimmen, op 15, 2 Hefte. L. B. u. Härtel.

-r- Die Reihe der angeführten Compositionen von L. Meinardus hat einen Vorzug, durch welchen sie ihren Autor vor einer bedeutenden Mehrzahl heutiger Componisten auszeichnet. Sie läßt uns nämlich zwischen den Notenköpfen einen ganz interessanten „musikalischen Charakterkopf" ziemlich deutlich durchblicken. Es handelt sich hier nicht um die allmähliche Abklärung eines Talentes, um Erweiterung seines Ausdrucksvermögens, um wachsende Vollendung der Technik und anwehende Fülle der Formen, aber freilich auch nicht um jenes schriftweise und organische Wachsen der Naturereignißmäßigkeit, das wir an den meisten wahrhaft bedeutenden Künstlern erblicken, jenes knospenartige Sichentfalten, bei welchem, mit der persönlichen Ausbildung Hand in Hand gehend, auch in ihren Werken nach einem fast normalen Verlauf sich eins aus dem andern ergiebt und schließlich die Ernte aller durchlaufenen Stadien vollkommen gewahrt und zu voller reicher Harmonie vereinigt erscheint. Das Letztere ist bei Meinardus darum nicht der Fall, weil er nicht jene selbständige Künstlernatur besitzt, die mit instinktiver Sicherheit sich ihre Bahnen sucht und mit angeborner Selbstkritik sich auf denselben ungefährdet zu erhalten

weiß; das erstere nicht, weil er, nach diesen Werken zu urtheilen, ein viel zu bedeutender Mensch ist, als daß er in der künstlerischen Thätigkeit nicht mehr suchen sollte als die Befriedigung persönlicher Bedürfnisse oder eines gewissen Formeninteresses, das häufig mit künstlerischem Schöpfungsdrange verwechselt wird. Wir haben es vielmehr mit einer Individualität zu thun, die schon in den frühesten der vorliegenden Werke (op. 3) mit einer sehr bestimmten künstlerischen Physiognomie auftritt, dieselbe aber, gleich den lange Zeit scharfem Lichte ausgesetzten Daguerrotypen, allmälich verliert. Ein starker Verwandtschaftszug mit Schumann charakterisirt zwar das Bild, allein durch denselben leuchtet ebenso bestimmt ein eigener hindurch, von einer Natur zeugend, die danach ringt, ein selbstverwordenes, womöglich noch unbetretenes Terrain in der Kunst zu erobern. —

Interessant in diesen Werken ist zunächst das allmähliche Zurücktreten eines in den früheren Werken sehr bestimmt ausgeprägten und echt poetischen Stimmungselementes, das sich schwer mit klaren Worten bezeichnen läßt, einer Art Balladen- oder Legendenton, der z. B. in op. 3 stellenweise meisterhaft getroffen ist und sich auch durch die „Novelle" hindurchzieht. Es ist keine klare und durchgebildete Empfindung, sondern etwas halb träumerisch halb grübelnd Phantastisches. Dies schwächt sich in spätern Werken nach seinen beiden Seiten hin ab, zum Theil in Reflexion und Doktrinarismus, zum Theil in Unklarheit oder mystisches Dämmern. Nur selten bricht sich dann eine einfache, lautere und tiefe Empfindung Bahn, während es an geistreichen Einzelheiten in der Auffassung der Textesworte, in der Melodiebildung, in der Stimmführung ꝛc. nie ganz fehlt. Doch ist im Allgemeinen auch die technische Abrundung der spätern Werke keine so vollkommene als die der früheren, es kommen barocke Härten und sogar offenbare Fehler vor. Dabei hat sich indessen die Motivbildung wie die ganze Schreibweise zu einer größern Selbstständigkeit erhoben und die Abhängigkeit von Schumannschen Einflüssen ist weniger auffallend. — Dies veranlaßt einen naheliegenden Gedanken, der sich wohl auf viele der heutigen Musiker anwenden läßt, daß nämlich ihre Produktionskraft strenggenommen mehr Receptionskraft ist. So lange die Bestimmbarkeit und Bildungsfähigkeit ihres Innern dauert und die Eindrücke sich leichter und flüssiger assimiliren, so lange sie also im Wesentlichen von größeren Meistern abhängig sind und durch dieselben zu eigenem Schaffen angeregt werden, bringen sie verhältnißmäßig Vortreffliches hervor, je mehr aber dies Verhältniß sich löst und die eigene Natur ihren Selbstentfaltungsproceß zum Abschluß bringt, nimmt auch ihre productive Lebendigkeit ab. So machen denn z. B. schon die meisten Lieder aus op. 8 und so auch die spätern Gesänge (op. 13, 14, 15) den Eindruck künstlich präparirter Produkte. Sie sind nicht ohne Stimmung, nicht ohne poetische Intention, einzelne sogar ansprechend, aber es ist als läge ein Schleier, ein trockener Staub über blühenden Blumen. Man sehnt sich fortwährend danach, in innersten Herzen berührt zu werden, weil man dem Componisten das Ringen nach einer bestimmten Empfindung sehr deutlich absühlt; allein es ist, als hätte der Text nicht in den tiefsten Brennpunkt seiner Seele getroffen, um von selbst den schlummernden Funken seiner schöpferischen Phantasie wachzurufen und zu einem lebendigen, erwärmenden Feuer zu entzünden, sondern als wäre dieses Feuer nur durch Experimentiren entstanden und fände keine rechte Nahrung an des Componisten eigenstem Lebensstoffe.

Eine andere auffallende Erscheinung bildet der freilich auch sonst öfter vorkommende Widerspruch, daß die Instrumentalcompositionen von M. ein bei weitem zündenderes Leben, eindringendere Wahrheit und Unmittelbarkeit, tiefere Empfindung und klarere Formbildung, mit Einem Worte, mehr Herzblut enthalten als die Gesangwerke. Dies läßt sich hier unmöglich nachweisen, muß aber Jedem, der beide mit einander vergleicht, augenblicklich entgegentreten. Man fühlt sich fast befremdet, wenn man die „Novelle" und die biblischen Gesänge als Werke eines und desselben Autors ansehen soll. Dort blühende Poesie, jugendlicher Schwung der Empfindung, Träumerei, süßes Sichgehenlassen und dann wieder Ernst und männliche Entschlossenheit, und hier dagegen ein büttender greisenhafter Doktrinarismus, eine Dürre und Oede der Empfindung, daß alles Leben in Verlöschen, alle Bewegung im Stocken begriffen zu sein scheint. Das einzige das einigen Charakter hat, ist „Herr, mein Herz ist nicht hoffärtig" obwohl auch die hier dargestellte Demuth ein echt romantisches mönchisch-asketisches, beinahe düsteres Antlitz zeigt, wenn man sie jener verklärten Himmelsunschuld gegenüberstellt, die selbst aus den prächtigsten und erhabensten Werken S. Bachs hervorstrahlt und sicherlich eine der edelsten Perlen seines Ruhmes bildet. — Dies Alles legt die Vermuthung nahe, als wäre die Vokalcomposition nicht das eigentliche Feld sür M.; als wäre seine Phantasie entweder zu selbstständig und ungezügelt, um sich durch klare, in Worten ausgeprägte Gedanken in ihrem Laufe bestimmen zu lassen, oder vielleicht auch zu unbestimmt und verschwommen, um den durch das Wort angeregten Empfindungen einen wirklich adäquaten Ausdruck zu verleihen. Es gehört ohne Zweifel eine ganz eigenthümlich organisirte Natur dazu, die durch Textgedanken entstehenden Stimmungen instinctiv in musikalische Ideen zu überjetzen und diesen einen Ausdruck zu geben, der sowohl dem der Musik als dem der Poesie innewohnenden Entwickelungsgesetze entspricht. Es ist, als müßten hier zwei an sich verschiedenartige Begabungen, poetische Unmittelbarkeit und musikalische Schöpferkraft in eine einzige zusammenschmelzen. Ihre vollendete Einigung dürfte das Zeichen der hervorragendsten musikalischen Genies sein; und vielleicht auch darum ist Bach der größte unter allen. —

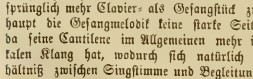
M. besitzt gewiß ebenso viel poetischen Feinsinn als musikalisches Talent; mehr vielleicht als seine eigenen Gedichte, beweist dies der poetische Duft, den die Novelle athmet; allein zum bedeutenderen Gesangcomponisten hat er es nicht gebracht, so interessant, poetisch und geistreich auch Vieles namentlich in seinen Balladen erfunden und gedacht ist.

Ueberhaupt kann wohl jene Neigung zu grübelnder Mystik, die fast allen seinen Werken anhaftet, nicht als ein wahrhaft künstlerischer Zug angesehen werden, wiewohl in neuerer und neuester Zeit gerade das Gegentheil nicht nur behauptet sondern viel ärger noch in der Praxis geltend gemacht wird. Hiermit dürfte sich aber nicht bloß das Publikum, sondern auch jedes gesunde Kunstgefühl im principiellsten Widerspruch erklären. Das Mystische gehört allerdings zum Wesen alles künstlerischen, insbesondere des Musikalischen, allein eben darum redet man auch außerhalb der wissenschaftlichen Aesthetik nicht gern noch besonders davon. Tritt in einem Kunstwerk (z. B. auch einem Gemälde) ein grübelnd mystischer Zug auffallend in den Vordergrund, so kommt man ebenso gewiß zu dem Zweifel an seiner genuinen künstlerischen Abkunft, als beim Sentimentalen, das ja auch nichts anderes ist als ein wilder Schößling des ursprünglichsten Wesens der Musik. Klar ausgeprägtes, rein durchgebildetes Gefühl ist jedenfalls wesentliche Forderung an ein Musikstück. — Interessant aber ist es doch, die genannte Eigenthümlichkeit in verschiedenen Gestalten durch eine Reihe von Compositionen zu verfolgen, die in anderer Hinsicht sämmtlich das Gepräge eines edlen Ursprungs an sich tragen. Sie halten sich z. B. vom Trivialen und was dem ähnlich ist, mit so bewußter Scheu fern, daß man diese Absicht förmlich zu sehen glaubt in Fällen, wo man schon mit einfacheren und vielleicht natürlicheren Fortschreitungen in Melodie und Harmonie zufrieden wäre; sie bekunden ferner mit Entschiedenheit einen „denkenden Künstler", der nicht bloß musikalische Bildung und seinen Geschmack genug besitzt, um nicht völlig Werthloses zu edriren, sondern der auch überall mit klar hervortretenden Intentionen zu Werke geht und dadurch selbst mit Unbedeutenderem ein bestimmtes Interesse rege zu machen versteht. Außerdem betritt er in den biblischen Gesängen und der Novelle zwei Gebiete, die bisher im Ganzen wohl seltener betreten worden sind. Jedenfalls ist es ein origineller Gedanke, biblische

Psalmen, die meist nur Texte für Chorgesänge oder Arien in größeren Werken lieferten, in eine individuellere Sphäre hineinzuziehen, und in der Novelle die Sonatenform so frei zu gestalten, daß sie etwa die Mitte hält zwischen Phantasie und traditioneller Sonate. Doch genug des Allgemeinen.

Im Einzelnen nimmt die Novelle entschieden den höchsten Rang ein. Mit einigen Längen besonders im ersten Satze und mit manchen absichtlich barocken Klängen im Mittelsatz findet man sich schon ab, da das Ganze einen spannenden und natürlichen Stimmungsverlauf, schöne, klare, noble Gedanken und ein reiches poetisches Leben enthält. Das Stück nimmt einen sehr ehrenvollen Platz ein unter den bedeutendsten Claviercompositionen neuerer Zeit. Es scheint aus der frischesten, angeregtesten Periode des Künstlers hervorgegangen zu sein, denn es bezeichnet seinen Höhepunkt und stellt seine Individualität am glücklichsten und abgerundetsten vor Augen. — Das Duo für Violine und Pf. zeigt eine nicht unbedeutende Erfindungskraft, besonders in der Motivbildung, wogegen die Durchführungen im ersten und letzten Satze einigermaßen zurückstehen. Die Hauptgedanken sind dagegen sämmtlich ebenso gehaltvoll und plastisch erfunden als flüssig ausgesponnen, besonders im letzten Satze. Auch ist die Stimmung des Ganzen hell und heiter, von grübelndem Subjectivismus fast ganz frei. Es dürfte, wenn es ein wenig knapper in der Entwickelung wäre, wegen seines durchschlagenden Feuers auch auf minder musikalische Kreise Eindruck machen; an innerem Werthe steht jedoch das ersigenannte weit höher.

Unter den Gesängen nimmt dem poetischen Werthe nach op. 3 die erste Stelle ein. Mit Hilfe altkirchlicher Klänge hat der Comp. hier jenes tragische clair-obscure zum Theil sehr schön zu treffen gewußt, das über der „Wallfahrt nach Kevlaar“ ruht, und die Behandlung dieses Stoffes, an eine Schumann'sche Ballade erinnernd, kennzeichnet den Componisten als einen Künstler, der sich über die anzuwendenden Mittel von Anfang an klar ist, dem es nur nicht durchgängig (wie in Nr. 3) gelingt, sie auf die wirksamste und vollkommenste Weise zu verwerthen. Auch die übrigen Romanzen und Balladen op. 9 und 11 enthalten schöne poetische Intentionen — die Hauptstärke des Componisten —, aber eine ganz ungetrübte Befriedigung vermögen selbst die bedeutendsten darunter (der Asra von Heine, die Heimkehr von Reinick, Vineta von Müller) nicht zu geben. Es ist vielleicht zu viel Poesie und zu wenig eigentliche Musik, oder richtiger zu wenig in sich selbst gesättigter Wohllaut und streng musikalische Consequenz darin. Dies tritt in den Liedern und Gesängen noch mehr hervor. Läßt man bei der Ballade der malerischen und poetischen Illustration gern ihr volles Recht, so sucht man im Liede hauptsächlich Gemüth. Dies innerste Heiligthum schön, edel und wahr auszusprechen, ist nur sehr wenigen verliehen. Bei M.s Liedern vermißt man es meistens; sie gehen nicht voll und ganz zu Herzen, sondern bleiben größtentheils in der Phantasie hängen. Zerstreut jedoch finden sich auch tiefere Stellen: in op. 8 die Zueignung, zum Theil auch Nr. 2 und 6. Nr. 7 scheint ursprünglich mehr Clavier- als Gesangstück zu sein, wie denn überhaupt die Gesangmelodik keine starke Seite des Componisten ist, da seine Cantilene im Allgemeinen mehr instrumentalen als vokalen Klang hat, wodurch sich natürlich auch das rechte Verhältniß zwischen Singstimme und Begleitung hin und wieder verschieben muß. Der Grund dafür mag am häufigsten wohl in M's eigenthümlicher Rhythmik liegen, vielleicht auch in der Intervallenfortschreitung. Nur ein Beispiel aus op. 13, Nr. 1



Der Mor-gen glü-het, der Him-mel hellt.

Schumann ist der einzige bedeutende Liedercomponist, bei dem sich Aehnliches findet, ohne aber darum schön, geschweige denn nachahmungswürdig zu werden. — Op. 15 enthält 2stimmige Gesänge ernsterer, theils religiöser, theils contemplativer Gattung. Die Texte sind zum größten Theil vom Componisten selbst, und man hätte daher wohl Veranlassung, hier den eigensten Kern der M.'schen Natur zu finden. Sie sind jedoch in musikalischer Hinsicht nicht besonders bemerkenswerth. Künstlerische Bedeutung hatten nur die früheren Werke. Denn op. 15 weist nach keiner Seite hin über Dagewesenes hinaus. — Bei den biblischen Gesängen ist mehr die dem Comp. vorschwebende Absicht, als ihre Ausführung von Interesse. Die Sachen leiden fast alle an Mattigkeit und Zahmheit des Empfindens, auch an trockenem Formalismus. Da es dem Comp. nicht gelang, in seinen weltlichen Texten ein tieferes Gemüthsleben zu offenbaren, so ist es nicht zu verwundern, daß ihm dies bei biblischen Texten noch weniger gelungen ist, zumal er sie ganz in das Gebiet des persönlich lyrischen Ausdrucks gezogen hat.

Nach diesen Bemerkungen läßt sich kaum das Bedauern unterdrücken, daß eine so reich begabte Natur wie M., dem stets eine Fülle interessanter Gedanken und Motive zu Gebote steht, nicht auf der Bahn fortgeschritten ist, die er im Duo und der Novelle betrat. Es ist unzweifelhaft, daß er hier mit den namhaftesten Schülern Schumann's nicht nur gleichen Schritt gehalten, sondern sie allesammt bei Weitem überflügelt hätte.

Locales.

(Concert der Gesellsch. d. M. — Quartett.)

S. B. Im ersten der beiden in dieser Saison von der Gesellsch. d. M. zu veranstaltenden Concerte außer Abonnement bewährte C. M. v. Weber's Musik zur Preciosa ihre oft erprobte Wirkung, und wurde mit Vergnügen wieder einmal gehört. — Ph. Em. Bach's D-Symphonie fand nicht den lebhaften Beifall, der ihr in Leipzig zu Theil ward und den sie verdiente. Man war nicht sogleich im Stande den geistreich-launigen Zug, der namentlich die beiden Allegrosätze durchweht aus den älteren Ausdrucksformen herauszufinden. Eine zweite Aufführung in kleineren Räumlichkeiten dürfte, verbunden mit einer geistvolleren Wiedergabe zu besserem Verständniß führen. Den letzten Satz nahm Hr. Herdeck unserem Gefühl nach etwas zu mäßig; dann hätten wir auch gewünscht, daß in der Solostelle der Violinen daselbst durch kleine Accente auf der ersten Note des Takts die launige Intention des Componisten ersichtlich gemacht worden wäre. — Ferd. Hiller's „Loreley“ machte ebenfalls wenig Eindruck, obwohl das Werk in seinen Solopartien durch erste Kräfte (Frl. Dustmann, Hr. Erl) vertreten, und auch sonst ganz gut ausgeführt wurde. Die Musik wird dort immer schwächer, wo ihre Aufgabe bedeutsam zu werden anfängt. Der Gesang der Lorsley ist melancholisch statt verlockend, und statt daß die Musik ein Bild der zunehmend dringenden und gefährlichen Verlockung des Fischerknaben bietet, wird sie in den wichtigsten Momenten lahm und unwirksam. Wir kommen vielleicht einmal eingehender auf dieses Stück zu sprechen, dessen Gegenstand Hiller's Natur im Ganzen sehr entsprechend ist, welches aber leider durch falsche Auffassung und vielleicht durch Arbeit ohne rechter Stimmung mißlang. — Rubinstein's „Gondelfahrt“ machte gar keinen Eindruck, und ist eine ganz unerquickliche Composition eines für Chorgesang und überhaupt für musikalische Behandlung von vorneherein durchaus nicht geeigneten Gedichts. —

In der zweiten Quartettproduktion des Hrn. Hellmesberger war durch Erkrankung des von Leipzig her erwarteten Frl. Hauffe und vielleicht noch andere Zwischenfälle eine Veränderung des Programms nöthig geworden. Für das Octett von Schubert wurde R. Volkmann's E-moll-Quartett gebracht, über welches diese Blätter mehreremal nach Kenntnißnahme der Partitur und des Clavierauszugs berichtet haben. Ohne demselben eine Epoche machende Bedeutung beizulegen, war darauf hingewie-

sen worden, daß man Werken wie dieses, die weder phrasenhaft noch phantastisch-barock, sondern echt musikalisch und theilweise sogar sehr interessant gearbeitet sind, nicht den Weg in die Oeffentlichkeit sperren solle. Der Erfolg bewies, daß wir richtig geurtheilt hatten. Das Quartett fand, wenn auch keine durchaus enthusiastische, doch größtentheils warme Aufnahme. Namentlich das reizend lebendige (aber etwas zu schnell und sehr unruhig gespielte) Scherzo, dann auch das Adagio, welches uns jetzt, mehr vom Weiten angesehen, etwas zu kurz und zu wenig Gegensätzliches zu enthalten schien. Dem Finale wäre zu wünschen, daß es mehr Schwung hätte. Indessen, alle Schwächen des Opus zugegeben, erlauben wir uns denn doch die Frage, welcher von den gegenwärtigen Quartettcomponisten durchaus Vorzüglicheres und Unanstaßbares geschrieben habe, das man den Volkmann'schen Arbeiten vorziehen müsse! — Rubinstein's B-Trio findet der geneigte Leser im Leitartikel dieser Nummer im Zusammenhang mit desselben beiden andern Trios eingehend besprochen, und wir haben an dieser Stelle nichts beizusetzen, als daß, was dort gesagt ist, durch die diesmalige Aufführung für uns seine Bestätigung fand. Herr Dach's vermochte freilich die glänzende Seite dieser Arbeit nicht im vollen Maß hervorzukehren, — desto mehr mußte man den Mangel des Gehalts bemerken. — Zum Beschluß wurde Schumann's F-dur-Quartett gespielt. —

Ueber das Hofmann'sche Quartett können wir nicht eher etwas sagen, als bis wir einmal im Besitz seiner Produktionen nicht durch das gleichzeitige Hellmesberger'sche Quartett verhindert sein werden.

Zeitungsschau.

O. Gumprecht schreibt in der Nationalztg. bei Gelegenheit eines Referats über Rossini's „Othello", von welcher Oper er sagt: sie gehe „nächst Wilhelm Tell als die bedeutendste Schöpfung des Tondichters" Folgendes: „Das Werk war seit etwa zwölf Jahren aus unserer Tagesordnung verschwunden, und trat deßhalb wohl manchem Hörer als ein ganz neues gegenüber, wenigstens äußerlich betrachtet; denn wer die Semiramis und den Tankred bereits kennen gelernt hatte, mochte in dieser Partitur kaum irgend welche Seite des Autors entdecken, die ihm nicht schon längst geläufig gewesen. Wenn über alle diese Opern, noch einer von Glanz und Huldigung jeder Art umgebenen Jugend, ein unnatürlich frühes Greisenalter hereinbrach, so liegt der Grund in dem Umstand, daß fast überall die Gebilde des Componisten, nicht aus der lebendigen Berührung von Wort- und Tonsprache erzeugt und geboren, sondern als etwas Fertiges von außen ganz mechanisch Herzugebrachtes erscheinen. Stets von Neuem überkommt uns bei dieser Musik das fröstelnde Gefühl, wie wenn Jemand in einer Begegnung mit der Geliebten für jedes ihrer Worte keine andere Erwiderung hätte, als eine vorher zurecht gelegte, auswendig gelernte Rede. Der öde Formalismus, die ewige Wiederkehr derselben instrumentalen und vocalen Phrasen, die burleske Vermischung des tragischen und komischen Styls, der Mangel nicht nur der tieferen dramatischen Wahrheit, sondern zugleich der wärmeren aus vollem Gemüth hervorquellenden Innigkeit sind mit solchem handwerksmäßigen, der Liebe und Begeisterung baaren Musikmachen unzertrennlich verbunden" u. s. w.

Nachrichten.

Fetis hat sich in der jüngsten Sitzung der Akademie zu Brüssel gegen die Einführung der französischen Normalstimmung ausgesprochen. Mit der Herabsetzung der Stimmung um $^1/_4$ Ton, dies sei beiläufig der Unterschied des neuen Diapason normale gegen die bisherige Stimmung, sei nichts gewonnen, wenigstens nicht so viel, um den Verlust aufzuwiegen, welcher durch die Außerstandsetzung der gegenwärtig im Gebrauche stehenden Blasinstrumente entstehen würde. Sein Rath geht dahin, die Stimmung um $^1/_4$ Ton herabzusetzen, in Folge dessen die Instrumente beibehalten blieben und nur eine Transposition der Tonstücke in den Partien der Blasinstrumente vorzunehmen wäre. Auf diese Ansicht basirte Vorschläge sind den Ministerien des Innern und des Krieges vorgelegt worden. (Und die Charakteristik der Tonarten? D Red.)

In Betreff des Preises des in Nr. 47 angezeigten instruktiven Werkes von Panofka „l'art de chanter" geht uns die Mittheilung zu, daß die dort in einer Note angegebenen Zahlen infofern nicht mit der Wirklichkeit übereinstimmen, als nämlich im französischen Musikhandel (bloß im französischen? d. Red.) der abgeschmackte Gebrauch herrscht, auf den Titelblättern rein illusorische, d. h. viel zu hohe Preise anzusetzen. Der wirkliche Preis beträgt für das ganze Werk 20 francs, für das Vade mecum allein 12 fr. 50 Centimes, für die Vocalises allein ebenfalls 12 fr. 50 Cent.

Dr. R. M. Petersen, Professor und Cantor emer. hat ein Verzeichniß der in der Bibliothek des k. Gymnasiums zu Grimma in Sachsen vorhandenen Musikalien aus den 16. und 17. Jahrhundert herausgegeben. Es sind Vocalwerke, meistens zum kirchlichen Gebrauch, wie Motetten, Psalmen u. s. w., deren Aufbewahrung als ein sehr verdienstliches Werk bezeichnet werden muß.

Als ein Beispiel für schwankende wankelmüthige Dirigenten, wie man in auswärtigen Singakademien und ähnlichen dem Chorgesang gewidmeten Anstalten Programme gemischter Concerte zusammenstellt, theilen wir hier die der letzten Concerte des Berliner Domchors und der Singakademie mit. Das erstere enthielt nur geistliche Musik: Sanktus von Palestrina, Chor für Männerstimmen von Vittoria, 10stimmiger Chor von Caldara, 8stimmige Motette von S. Bach, Hymnus für Männerstimmen von Gumpelshcimer, geistliches Lied von Eccard, Motette von Graun, Chor von Reithardt. Als Zwischennummern wurden eine Fuge in F-moll von Mendelsohn und eine Gavotte von S. Bach auf dem Clavier vorgetragen. — Die Singakademie brachte außer einem Domine kac salvum regem von Rungenhagen und dem 8stimmigen 21. Psalm von Greil, Händels Dettinger Tedeum, ein Werk, welches der Kritiker der Nationalztg. mit warmen Worten preist. Er sagt u. A.: das Werk besteht aus einer Reihe von Chören, die durch einige Baßarien unterbrochen wird. Unter jenen befinden sich einige, die fast den Charakter Bach'scher Innigkeit und Gemüthstiefe tragen, so z. B. gleich der zweite: „Der Engel Chor erhebt sein Lied." Den impostantesten Gegensatz zu diesen mystisch-verschwebenden wie Weihrauchwolken und Opferdust emporwallenden Klängen bildet der folgende Chor mit jenem machtvollen „Heilig" der Bässe. Hoch dramatisch ist weiterhin die Auffassung der Worte: „der heiligen zwölf Boten Zahl" u. s. w. ..... Es bedarf nach alledem wahrlich keines geringen Maßes von Keckheit oder Unverstand zur Behauptung, der Schöpfer eines solchen Chors sei aller Poesie und Romantik bar gewesen u. s. w.

Herrn A. Langert aus Coburg, früherer Schüler des Leipziger Conservatoriums ist die Stelle eines Musikdirectors am Stadttheater zu Kiel übertragen worden.

Der Violinist Jean Becker hat in Leipzig in einem Gewandhausconcert ein Violinconcert von Rubinstein mit gutem Erfolg gespielt.

Im Verlag von J. Springer in Berlin erscheint so eben: Der Contrapunkt, oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition von Heinrich Bellermann.

(Eingel.) Vom Neckar den 24. Nov. Bei dem deutschen Sängerfeste zu Nürnberg im vergangenen Sommer wurde bekanntlich die Gründung eines deutschen Sängerbundes im Aussicht genommen. Die Bildung von Sängerbünden (Vereinigungen der einzelnen Liedertafeln, Männergesangvereine, Liederkränze) der einzelnen Gaue wurde als die nothwendige Grundlage bezeichnet. Es wurde in dieser Beziehung von der am 23. Juli gehaltenen Sängerversammlung (laut dem in diesen Tagen an die Vereine versandten Protokolle) der Beschluß gefaßt: „dem schwäbischen Sängerbund die Vorarbeiten zur Gründung eines deutschen Sänger-

bundes zu übertragen, sowie auch dieser mit Zuratheziehung mehrerer größerer Städte die Bestimmung des Ortes für Abhaltung des nächsten deutschen Sängerfestes trifft." Der Ausschuß des schwäbischen Sängerbundes hat nun, wie wir hören, die ersten einleitenden Schritte zu Erfüllung seiner Aufgabe bereits gethan. Er setzt sich durch ein eingehendes Circulär in Verbindung mit den bestehenden deutschen Sängerbünden, um so eine Uebersicht über Bestehen und Wirksamkeit derselben und über deren Ideen bezüglich der weiteren Organisation zu erhalten. Das Ergebniß dieser Umfrage wird dann die Grundlage für weiter einzuleitende gemeinsame Schritte sein. Da ohne Zweifel nicht alle bestehenden deutschen Sängerbünde dem Ausschusse des schwäbischen Sängerbundes bekannt sein werden, so wäre wünschenswerth, daß dieselben ihre Adressen jenem Ausschusse (in Stuttgart) mittheilen würden.

In der Versammlung des „Künstler-Vereins" in Bremen am 20. November wurden Händel'sche Compositionen für Streichinstrumente Flöte, Oboe uno Fagott (comp. in den Jahre 1716-1720) unter der Leitung des Herrn Musikdirektor Reinthaler ausgeführt.

Es ist an diesem Orte bereits der durch Herrn Pasdeloup eingerichteten großen Concerte Erwähnung gethan worden, welche jetzt in Paris im Cirque Napoleon, dem gewaltigen großen Amphitheater, gegeben werden. Die „niederrheinische Musikztg." schreibt darüber in einem längeren Artikel: Also für 20, 10 oder 6 Silbergroschen (auf drei verschiedenen Plätzen) hört man Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn in schöner, künstlerisch vollkommener Ausführung..... Der Erfolg dieser Concerte ist vollständig gesichert. Alles begünstigt das Unternehmen, namentlich auch die vorzügliche Akustik des Circus; die Klänge verbreiten sich in dem weiten Raume der hohen luftigen Halle nach allen Seiten hin mit Gleichheit, Reinheit und Genauigkeit, ohne irgend ein Durcheinanderhallen, so daß man jede instrumentale Einzelheit mit Leichtigkeit vernimmt. So verbreitet sich denn der Ruhm der deutschen Musik durch diese Concerte in unendlich weitere Kreise der Bevölkerung von Paris, als bisher, und an ihrem Einflusse auf die Geschmacksbildung des musikalischen Publikums dürfte kaum zu zweifeln sein.

(Einges.) Kammermusikus Heinemeyer sen. in Hannover, der bekannte Flötist, beabsichtigt dem Vernehmen nach in nächster Zeit die Methode seiner Kunst zu veröffentlichen und einen Lehrkursus für Flötenspieler von Fach zu veranstalten. Wir machen darauf um so mehr aufmerksam, als Heinemeyer ohne Zweifel gegenwärtig, mit Ausnahme etwa von Dulan in Paris, als der Einzige dasteht, dem man unbedingt Classicität des Virtuosenthums in seinem Fache zusprechen darf, sowohl was Ton und Technik als was geniale Behandlung des Instrumentes und Gediegenheit des Vortrags anbelangt.

Im zweiten Abonnementconcert in Hannover spielte Frau Clara Schumann Mozart's C-moll-Concert.

Wien.

Joachim kommt diesen Winter definitiv nicht nach Wien. Er will friedlichere internationale Verhältnisse abwarten.

Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 8. Dezember: Mittags halb ein Uhr im großen Redoutensaal Concert des Männergesangvereins. — Um dieselbe Stunde im Musikvereinssaal Concert des Pianisten Wilhelm Treiber.

Dienstag den 10. Dezember: Mittags halb ein Uhr Concert der Pianistin Betti Wiswe. — Abends 7 Uhr im kleinen Redoutensaal Concert der Orchestergesellschaft Euterpe.

Samstag den 14. Dezember: Abends 7 Uhr im Musikvereinssaale Concert des Herrn Alexander Dreyschock.

Musikalienanzeiger.

Musik für Pianoforte allein.

Bruyck, C. van, Op. 19. Schatten- und Nebelbilder. 4 Hefte. Leipzig, Kistner.

Ehlert L., Op. 29. Impromptu-Valse. Winterthur, Rieter-Biedermann.

Field John, Compositions choises. Nr. 1, 2. Hamburg, Cranz.
Nr. 1, Air russe.
„ 2, Chanson russe, variée.

Heller St., Op. 98. Improvisata über die Romanze: Fluthenreicher Ebro, aus R. Schumann's Spanischen Liedesliedern. Winterthur, Rieter-Biedermann.

Kiel Fr. Op. 17. Variationen und Fuge. Berlin, Bahn.

Langert A. Op. 2. 2 Klavierstücke. (Romanze. Allegro agitato.) Leipzig, Senff.

Lührs Karl. Op. 27. Am Abend. 7 Klavierstücke. Leipzig, Senff.

Meinardus Ldw., Op. 16. Suite Nr. 2. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Schumann R. Drittes Album für die Jugend. 38 Lieder-Transcriptionen für gebildete Pianisten in 9 Serien oder 3 Abtheil. Leipzig, Schuberth und Comp.
Serie 1, 3 Lieder. (Die beiden Grenadiere. Liedeszauber. Rothes Röslein.)
„ 2, 3 Lieder. Op. 31.
„ 3, 6 Lieder. Op. 33.
„ 4, 6 Lieder. Op. 36.

Taubert Guill. Op. 127. Fantasie (Fm.) Mainz. Schott.
— — Op. 128. 2 Valses de Salon (A, Es). Ebendas.

Veit H. W. Op. 50. Idylle. Erfurt, Bartholomäus.

Für die Orgel.

Commer Fz. Compositionen aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert zum Gebrauch beim Gottesdienste. Berlin, Bahn.
Heft 1, Carissimi G. G, Vorspiele.
„ 2, Frescobaldi G., Sätze aus Fiori musicali etc. Op. 12.

Hesse Ad. Ausgewählte Orgelcompositionen. Breslau, Leuckart.
Lief. 16, 12 Studien mit obl. Pedal. Anhang zur Pedalschule, (Nr. 7 der Orgelf.)
„ 17, 7 Orgelstücke verschiedenen Charakters. Op. 60. (Nr. 34 der Orgelf.)
„ 18, 5 Vorspiele und 1 vor. Choral (Folgt mir! spricht Christus). Op. 53. (Nr. 31 der Orgelf.)

Kirchenmusik.

Dycke J. E., 6 Pange Lingua, für S., A., T. und B.; Org. ad lib. qu. 8. Augsburg, Böhm.

Führer Rob. Op. 216. Messe (A) für 4 Singst. mit Org. ad lib. Wien, Wessely u. B.

— — Graduale und Offertorium zur Messe Op. 216, f. do. Ebd.

Hoven J. Op. 50. Offertorium: Confitebor tibi, f. S. mit obl. B.; Chor ad lib.; 2 B., Vla., Vello, Cb., 2 Hob., 2 Fag. und 2 Waldhörner. Wien, Spina.

Jomelli N. Requiem, Chorstimmen. 8. Hamburg, Cranz.

Musica sacra. Sammlung der besten Meisterwerke des 16. und 17. Jahrh. für 4—8 St., herausg. von Frz. Commer. Part. Band 6, 15 Gesänge von Ol. de Lassus. Gese, B. Historia vom Leiden und Sterben unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi, für 2, 3, 4 und 5 St. Berlin, Bahn.

Druck von Friedrich Förster & Bruder. — Verlag von Wesselv und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 50. Wien, 14. Dezember 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 803. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Witwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Krr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Krr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Krr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Das moderne Claviertrio und seine Vertreter. (Schluß.) — Zu Sachen Beethoven's. — Kritische Revüe. — In Betreff des Wiener Conservatoriums. — Lokales. — Correspondenz aus Frankf. a. M. — Nachrichten. — Concertankündigungen. — Musikalienanzeiger — Briefkasten.

Das moderne Claviertrio und seine Vertreter.

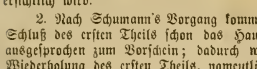
(Schluß.)

Ein merkwürdiger Componist, der den Kritiker in Verlegenheit setzen kann, ist Carl Reinecke, dessen Trio op. 38 (Verlag von Breitkopf und Härtel) hier in Betracht kommt. Wirklich bedeutende Fehler, und Seiten, wo man nachdrücklich zugreifen müßte, sind für den gerechten Beurtheiler nicht vorhanden. Dieses Opus, wie fast jedes dieses gebildeten, geschmackvollen Musikers, ist edel gehalten, formell abgerundet, fließend, nicht ohne Innerlichkeit der Empfindung, streng und doch wieder frei und ungezwungen in Form und Anlage, „gegenwärtig" in Styl und Ausdrucksweise. Und dennoch wird es Niemand „bedeutend" nennen. Einiges läßt sich allerdings in diesem Opus vom musikalisch-ästhetischen Standpunkt ausstellen, ohne daß man aber sagen könnte, daß durch Beseitigung oder Abänderung dieser als Mängel bezeichneter Dinge der Werth des Ganzen im Wesentlichen gesteigert würde. Stellen wir sogleich eine Reihe derselben zusammen, wie sie uns beim Durchlesen gerade auffallen:

1. Der Eintritt und die weitere Fortführung des Cello am Anfang des ersten Allegro hat etwas Gezwungenes: der Canon, welcher dies mit sich bringt hätte entweder, da es doch erst gilt ein Thema einfach hinzustellen, ganz wegbleiben, oder es hätte das Uebrige so geführt werden sollen, daß kein Zwang ersichtlich wird.

2. Nach Schumann's Vorgang kommt auch hier vor dem Schluß des ersten Theils schon das Hauptthema, vollständig ausgesprochen zum Vorschein; dadurch wird der Eindruck der Wiederholung des ersten Theils, namentlich also die Wirkung des Themas an seiner eigentlichen Stelle abgeschwächt, die plastische Form verwischt und aufgehoben. Ueberhaupt ist (ebenfalls nach Schumann) der zweite Hauptgedanke zu wenig wichtig behandelt, sowohl in der Erfindung selbst, als in der Fortführung.

3. Der Achteltriolengang im 2. Theil



u. s. w.

erscheint als eine virtuose Spielerei, die nicht zum Charakter der Umgebung paßt, und macht die Wirkung, wie wenn Jemand mitten in das eifrige oder ernste Gespräch Anderer eine Plattitüde hineinwirft.

4. Im Andante macht es sich nicht gut, daß Violine und Cello sich in den Vortrag des Themas theilen. Ein in sich Zusammengehöriges wird zerrissen, um ein scheinbares Zweigespräch zu erhalten; „scheinbar" deßhalb, weil ein Monolog, den man von zwei Personen sprechen läßt, dadurch noch nicht zum Dialog wird.

5. Das Thema dieses Andante ist überhaupt für ein Trio zu romanzenhaft, daher denn auch die Homophonie vorwiegt, der Gegensatz von Melodie und „Begleitung" zu auffallend hervortritt.

6. Das Scherzothema, etwas Schumannisch, ermüdet dadurch, daß es immer wieder (9 Mal) in derselben Tonart, derselben harmonischen Umgebung u. s. w. in der Clavierstimme auftritt. Der Eintritt selbst, bei der enharmonischen Verwechslung im 2. Theil, für die Augen und das gewonnene Bewußtsein verständlich, klingt durch den vorausgenommenen Orgelpunkt auf G unverständlich, etwas barock.

7. Eben wegen der häufigen Wiederholung dieses Themas wäre es sicherlich besser gewesen, im ersten Trio es nicht abermals anzubringen.

8. Die sich auf und abschwingende Achtel-Clavierfigur im 2. Trio, allerdings sehr freundlich klingend, erinnert an Goldschnittpoesie, will nicht in ein Kunstgenre passen, welches zwar das Graziöse nicht ausschließt, aber einen tieferen Hintergrund für dasselbe verlangt.

9. Das abermalige Auftreten des Andantemotivs in etwas weitläufiger Weise im Verlauf des Finale stört dessen Fluß, ist, wenn man so sagen darf, dramatisch nicht motivirt, und obendrein keine neue Ideenanordnung, da Fr. Schubert dergleichen schon in seinem Es-Trio gethan, und nach ihm Schumann häufig von solcher Vermischung der Sätze Gebrauch gemacht hat u. s. w.

Wir nehmen nun, wie gesagt, den Fall an, alle diese und andere Punkte, namentlich aber jene, welche sich blos auf Formelles beziehen, wären beseitigt: Das Trio würde dadurch technisch noch tadelloser, und dennoch nicht von bedeutender Wirkung sein, — nach unserer Ueberzeugung deßhalb, weil der ethische Gehalt, wie er sich in Erfindung der Themen, und in ihrer Durchführung herausstellt, kein bedeutender genannt werden kann. Vom Standpunkte des exclusiven Musikers würde sich gegen das Werk nichts einwenden lassen, und dennoch würde man es im Vergleich mit einem Beethoven'schen, ja selbst Mendelssohn'schen als ein weit unter diesen stehendes erkennen müssen.

Wir können diese allerletzte und wichtigste Frage der musikalischen Aesthetik: warum nämlich ein Kunstwerk trotz technischer Untadelhaftigkeit dennoch eine flaue Wirkung zu machen vermag, hier nicht weiter verfolgen. Soviel ist nur zu sagen, daß Reinecke's Trio ganz modernen Inhalts und von moderner Formgestaltung ist; und zwar in dem Sinne modern, daß es wie alle neueren Produkte mehr nach außen als nach innen wirkt, gefällig anregt, ohne tieferes Interesse zu erzielen, daher für das gewöhnliche Publikum zu gut, d. h. zu musi-

kalisch und ernsthaft, für den Kenner zu oberflächlich und bedeutungslos ist.

Reinecke, bei all seinem glücklichen Talent, seiner Anmuth, seiner vielfach reizenden Gestaltungsweise ist nach Höhe, Tiefe und Breite leicht, zu leicht zu übersehen. Anzustaunen giebt er nichts, so wenig er uns innerlichst ergreift und packt. — Der Grund warum es so werden konnte geht mehr den Biographen als die Kritik an.

Vom obigen Trio, dessen letzter Satz vielleicht, wenn man von der unnöthigen, weil unmotivirten Wiederholung des Andantethemas absieht, als der gelungenste, namentlich frischeste und lebhafteste, am meisten Sympathie zu erwecken geeignet ist, kann man sagen, daß es einen Eklektiker im besten Sinne zum Autor hat, der von Mendelssohn, Schubert und Schumann gleichmäßig befruchtet erscheint, so daß man ihn keiner bestimmten Richtung beizählen kann.

Es liegen uns nun noch einige andere einzelne Trios vor, die aber zu näherem Eingehen keine Veranlassung bieten. Die Mängel und Fehler derselben liegen so hell am Tage, daß von einem Abschätzen und Abwägen derselben gegen etwaige Tugenden kaum die Rede sein kann. Indessen wird es nicht schaden, jene zum Bewußtsein zu bringen; vielleicht daß es bei einigen der betreffenden Autoren noch Zeit ist, sich eines Bessern zu besinnen.

Max Bruch versucht in seinem C-moll-Trio op. 5 (Verlag von Breitkopf und Härtel) insofern „neue Bahnen" einzuschlagen, als er die bisherig giltige und von allen Meistern benutzte Sonatenform verläßt und eine andere Zusammenstellung von Sätzen wagt. Er beginnt mit einem 27 gedruckte Noten-Systeme einnehmenden, also ziemlich langen Andante in C-moll, woran sich nach einem Uebergang (der sich beiläufig gesagt ausnimmt wie etwa eine Verwandlung der Szene auf der Bühne) ein Allegro assai in G-dur anschließt. Dann findet sich ein Presto in C-moll als Schluß des ganzen Opus. Es fragt sich nun bloß, wodurch diese Anordnung motivirt ist, und ob das Kunstwerk in seinem Verlauf sich so gestaltet, daß die Nothwendigkeit evident wird; oder doch: ob in der Abweichung etwa eine Verbesserung, oder mindestens keine Verschlechterung der gewöhnlichen und allseitig anerkannten Form zu finden sei.

Mit einem ausgeführten langsamen Satz anzufangen, der nicht als Einleitung, sondern als selbständiger Theil gelten will, ist ebenso gewagt, als bei den Meistern der Kammermusik selten zu finden. Beethoven hat es in keinem seiner Trios gethan; im Streichquartett in Cis-moll schickt er seinem ersten Allegro ein langes Adagio voraus, das aber, fugirt und in mystischer Weise gehalten, den Gegensatz eines Allegro wie das folgende förmlich herausfordert; in Nacht und Nebel fängt das Quartett an, um erst mit dem Allegro einen warmen Sonnenstrahl zu senden, der Hoffnung und Glauben neu belebt. Hier bei Bruch finden wir zwar ein auch etwas nebelndes und schwebendes Wesen, aber die Tongestalten sind doch soweit in festen Umrissen gezeichnet, daß ein Gegensatz nicht als Bedürfniß hervortritt. Ein besonderes Interesse kann man an dem Opus also schon von vornherein nicht nehmen. Das langsame Tempo ist an sich etwas Abnormes, — dem gesunden frischen Sinn ist das Allegro viel entsprechender, nur dieses packt unmittelbar, das Adagio oder Andante nur als Zwischensatz, oder als Einleitung. Wäre dem nicht so, wir hätten gewiß schon Sonaten, deren erster und Schlußsatz Adagios wären. — Das folgende Allegro, von dem man endlich Volles Kräftiges erwartet, bringt Themen, denen man füglich den Text: „Schlaf Kindlein, schlaf" unterlegen könnte. Dagegen schlägt der Componist im Finale ordentlich wüthend Purzelbäume. Warum das so plötzlich? Der hier angeschlagene Ton ist ebenso unmotivirt, wie das endlose und flaue Andante, u.d wie das lammfromme Allegro. — Dies die Hauptursachen, warum man dem Max Bruch'schen Trio vorneweg keinen Geschmack abgewinnen kann. Ueber Art und Weise der Erfindung, über Gehalt oder Gehaltlosigkeit wollen wir hier nicht einmal sprechen.

An Versuchen im Genre des Claviertrios dadurch Neues zu bieten, daß man die bisherige drei- oder vierfätige Form in ihrer klassischen Anordnung aufgibt, und entweder mehr, oder lauter einzelne, mit Ueberschriften versehene, innerer Beziehungen auf einander entbehrende Sätze bietet, hat es überhaupt in den letzten Jahren nicht gefehlt. Schon R. Volkmann hat in seinem B-moll-Trio den Charakter der einzelnen Sätze aufgehoben, die Phantasieform in das Trio einzuführen gesucht. Bei allem mitunter sehr barocken Wesen zieht sich jedoch hier wenigstens eine Grundstimmung durch das Ganze, wenn auch eine so düstere, daß nur verhältnißmäßig Wenige daran Geschmack finden. N. Gade hat Novelletten für Trio geschrieben, eine sehr nette und feine Arbeit, aber eben kleinlich, und durch Gleichartigkeit, durch Mangel entschiedener Contraste wenig anregend, ja ermüdend. Ferd. Hiller hat es mit einer „Serenade" versucht, der man so ziemlich dasselbe nachsagen kann. Alle diese Versuche, so Hübsches und Geistreiches sie theilweise enthalten, beweisen nur, daß in unserer Zeit Kraft und Reichthum der Erfindung verloren gegangen sind, um dem Vorhandenen ein Ebenbürtiges an die Seite stellen zu können. Das Rechte, Volle, Ganze gelingt in der gesetzlichen Form nicht mehr, nun versucht man diese zu umgehen, und experimentirt nach allen Seiten. — Wir aber sind der Meinung, daß wer in einer bestehenden Form nichts Ganzes Tüchtiges leisten kann, auch nicht berufen ist, neue Formen zu erfinden, daß sich vielmehr hinter allen diesen Neuerungsgelüsten nur die ungern eingestandene Unfähigkeit versteckt, mit dem Vollkommenen und Mustergiltigen auch nur die entfernteste Concurrenz zu bestehen. —

In Sachen Beethoven's.

Die in Nr. 47 dieser Zeitung enthaltenen Bemerkungen zu meiner Vorrede zu den Beethoven'schen Volksliedern veranlassen mich Einiges zu erwidern. Der Verfasser dieses Artikels, Herr Thayer, irrt zunächst in der Annahme, daß die Thomson'sche Sammlung mir unbekannt sei. Zur Zeit der Veröffentlichung des ersten Heftes jener Volkslieder war mir freilich von dieser Sammlung nur eine Ausgabe von 6 Octavbänden bekannt, deren Titel folgender ist: „Thomson's Collection of the Songs of Burns, Sir Walter Scott and other eminent lyric Poets ancient and modern united to the select Melodies of Scotland and of Ireland & Wales with Symphonies & Accompaniments for the Pianoforte by Pleyel. Haydn, Beethoven etc. The whole composed for & collected by George Thomson. .... Edinburgh .... (1822—24)."

Diese Ausgabe ist ein Auszug aus folgenden drei Sammlungen, welche im Ganzen 11 Foliobände ausmachen:

1. The Melodies of Scotland with Symphonies and Accompaniments for the Pianoforte. Violin etc. by Pleyel, Haydn, Beethoven, Weber, Hummel etc. The Poetry chiefly by Burns. In Five Volumes. (Diese erschienen, einem Brief Thomson's an Graham zufolge: Vol. 1 in 2 Theilen 1793 und 1798. Vol. 2—4. 1799, 1802, 1805. Vol. 5: 1818 und 1826.)

Die in meinem Besitz befindliche Ausgabe trägt die Bezeichnung: „New Edition 1831." Im Jahre 1841 erschien noch ein sechster Band.

2. A Select Collection of Original Irish Airs for the voice .... with Symphonies and Accompaniments for

the Pianoforte, Violin & Violoncelle, composed by Beethoven. 2 Vol. (1814, 1816.)

3. A Select Collection of Original Welsh Airs .... united to English Poetry.... With Symphonies and Accompaniments .... composed chiefly by Haydn and Beethoven. 3 Vol. (1809, 1811, 1817.)

In der unter 1. angeführten Sammlung sind nicht bloß schottische, sondern auch englische Melodien enthalten, z. B.: God save the King, Charlie is my Darling, The Miller of Dee, Clase your running &c. (Vergl Chappel: Popular Music of the olden Time, of England. London 1857—59) und aus diesem Grund, insbesondere auch, weil im 1. Heft der von mir edirten Volkslieder drei der genannten enthalten sind, machte ich die Unterscheidung: „englischer, schottischer und irischer Lieder."

In den Besitz der unter 1 — 3 angeführten Sammlungen gelangte ich während des Druckes des 2. Heftes. — Das erste Resultat war eine, wenn auch nur geringe Vermehrung der mir bereits bekannten Beethoven'schen Bearbeitungen; ferner erhielt ich zu der größten Anzahl der Melodien die in vielen Sammlungen vergeblich gesuchten Texte. Dagegen fand sich, daß einzelne von Beethoven bearbeitete schottische und irische Melodien in der Sammlung nicht enthalten sind; dann auch findet sich statt der im zweiten Heft von mir edirten Bearbeitung des „My Harry is a gallaut gay" im 6. Bande eine andere weniger interessante Bearbeitung Beethoven's einer im Ganzen zwar ähnlichen, im Einzelnen jedoch sehr abweichenden Melodie. Ebenso giebt Thomson zur Melodie „Sir Johnie Cope" eine höchst gewöhnliche Harmonisirung von G. Hogarth.

Weiterhin ergab sich, daß selbst in dieser vollständigeren Ausgabe jene von mir gerügte Verkürzung der beiden Lieder (Charlie und the Miller) und, insbesondere bei den schottischen Liedern, wesentliche Abweichungen vom Autographe sich vorfanden. Es ist nun freilich nicht zu bestreiten, daß die von Thomson benutzten Copien jene Abweichungen können enthalten, daß insbesondere jene Takte gefehlt haben, — ich erlaube mir aber die Wahrscheinlichkeit dieses Falles so lange zu bezweifeln, bis durch die Copien selbst der Beweis geliefert ist. Die beiden Lieder sind nämlich mit noch zwei anderen der neueren Ausgabe von 1831 als Anhang (Vol. 1, Nr. 49, 50) beigegeben worden, und wahrscheinlich ist Mangel an Raum die Ursache der Verkürzung gewesen. Daß man aber Thomson wohl fähig halten darf, solcher äußerer Gründe wegen Beethoven'sche Takte zu streichen, wird sich schließlich in eclatanter Weise zeigen.

Herr Thayer freilich gelangt in seiner Vertheidigung Thomson's zu der, gelinde gesagt, sehr eigenthümlichen Ansicht: „dieser, als Schotte und enthusiastischer Verehrer seiner nationalen Gesänge würde wohl besser wie Beethoven beurtheilt haben mögen, ob diese Lieder in Dur oder Moll zu schließen seien." Wenn er Thomson für befähigt hält, solche Verbesserungen eigenmächtig vorzunehmen, dann war es wahrlich überflüssig, die Irischen Lieder zur Correctur nach Wien zu senden, — dann konnte ja Thomson selbst diese besorgen! War Letzterer wirklich so scrupulös, wie Hr. Thayer ihn darstellt, so würde er sich wohl die Mühe gegeben haben, die ihm ohne Zweifel bekannte Ausgabe Schlesinger's behufs seiner neuen Ausgabe von 1831 und bei Gelegenheit seines 1841 erschienenen sechsten Bandes zu vergleichen. Er würde dann z. B. im Liede: „O let me Music hear" im 10., 11 und 12. Takte in der Clavierstimme wesentliche Verschiedenheiten gefunden und — besaß er Einsicht und Geschmack — die Schlesinger'sche Lesart in diesen 3 Takten adoptirt haben.

Solche Abweichungen finden sich:

Schlesinger (1. Ausg.)	Nr. 4 =	Thomson V. 209.
— —	„ 5 = — —	206.
— —	„ 6 = — —	216. (Hier ist die Begleitung im 11. Takte vor dem Schluß vollständig falsch.)
Schlesinger (1. Ausg.)	Nr. 7 =	Thomson V. 207.
— —	„ 8 = — —	210. (5., 6., 7. T. u. 9. 10. T. vor b. Schluß.)
— —	„ 9 = — —	201. (5. 12. T.)
— —	„ 11 = — —	203. (12. 13. 14. 15. 16. T., 2. 3. v. b. Schl.)
— —	„ 13 = — —	213. (3. 2. T. v. b. S.)
— —	„ 14 = — —	212. 5. 6. 9. 14. 19. u. s. w. 22. 23. T. und v. beid. letzten Takte.

In den meisten dieser Fälle ist die Lesart bei Schlesinger der bei Thomson bei weitem vorzuziehen, und obgleich ich im Allgemeinen die Ausgabe des Ersteren durchaus nicht vollständig correct nennen will, so würde doch, falls kein anderes handschriftliches Material zu Gebote stände, in den meisten zweifelhaften Fällen ihr und nicht der Thomson'schen Ausgabe zu folgen sein.

Auch Thomson würde, war er wirklich so scrupulös, die Mehrzahl jener Abweichungen adoptirt haben, hätte er — die nöthige musikalische Einsicht und richtigen Geschmack besessen. Beides aber fehlte ihm; zum Beweise Folgendes:

Herr Thayer behauptet, sämmtliche 25 schottische Lieder der Schlesinger'schen Ausgabe seien auch in der Thomson'schen enthalten, und stützt diese Behauptung auf ein sorgfältig gearbeitetes Verzeichniß, welches, wenn es richtig ist, nur nach einer früheren wie der in meinem Besitz befindlichen angefertigt sein kann. In der oben erwähnten Oktav-Ausgabe sind jedoch nur 16 von diesen 25 enthalten, in der Folio-Ausgabe von 1831 — 1841 nur 23. Melodie und Text des Liedes: „The sun upon the Weirlaw hill" (Schlss. 1. Ausg. Nr. 2) finden sich zwar bei Thomson (V. p. 215), jedoch harmonisirt von Hummel. Ist zufolge des Thayer'schen Verzeichnisses die Beethoven'sche Bearbeitung in der früheren Thomson'schen Ausgabe wirklich vorhanden gewesen — was konnte denn den Herausgeber bewegen, Beethoven's Arbeit gegen eine Hummel'sche (die eben soweit ihr nachsteht, wie überhaupt Hummel von Beethoven entfernt ist) zu vertauschen? Etwa Pietät gegen Beethoven?

Ferner fehlt das Lied: „O sweet were the hours" („O köstliche Zeit"), ohne allen Zweifel eines der vorzüglichsten der schottischen Lieder. Der Text freilich ist beibehalten, aber die ursprüngliche Volksmelodie hat sich in eine moderne umgewandelt, und zwar von der Erfindung des Hrn. Thomson selbst mit einer Harmonisirung von G. Hogarth. War nun die Beethoven'sche Bearbeitung, wie wir sie in der Schlesinger'schen Ausgabe besitzen, wirklich in der frühern Thomson'schen enthalten, wie Hr. Thayer behauptet, aus welchem Grunde ist sie dann später fortgeblieben, etwa aus Pietät gegen Beethoven, oder genügt dem enthusiastischen Verehrer der schottischen Nationalmelodien die alte Volksweise so wenig, daß er sie durch eine neue eigener Erfindung ersetzen mußte?

Nehmen wir aber auch an, Thomson habe diese beiden Bearbeitungen Beethoven's nicht gekannt, so können wir doch nicht umhin, in Folgendem seinen Geschmack etwas zu kennzeichnen.

Die von mir edirten Volkslieder beginnen — und nicht ohne Absicht — mit dem bekannten: „God save the king", dessen Einleitung wir den Leser nachzusehn bitten *).

Diese Bearbeitung, welche den interessantesten Beethoven's überhaupt zur Seite gestellt werden kann, ist in der früheren Thomson'schen Ausgabe wirklich vorhanden gewesen, wie die Violin- und Violoncello-Stimmen, welche ich von einigen Bänden der früheren Ausgabe besitze, beweisen; sie findet sich als Nr. 260.

*) Anm. d. Red. Wir haben es nicht für nöthig gehalten die einen bedeutenden Raum einnehmende Einleitung hier abzudrucken wie Herr Espagne wünscht. Sie ist als den Lesern dieser Zeitung bekannt, aber doch leicht zugänglich zu betrachten.

In der neuen Folio-Ausgabe steht an ihrer Stelle folgende ungewöhnliche, geniale Bearbeitung von Bishop *).

Diese nimmt nicht weniger wie 6 Folio-Seiten ein, da sämmtliche Strophen nacheinander mit derselben Harmonisirung abgedruckt sind; sie hätte, — verdiente sie überhaupt aufgenommen zu werden — bequem auf 2 Seiten, ja auf einer halben, Platz gefunden und dann wäre für Beethoven's Arbeit doppelter und dreifacher Raum gewesen. Und einem derartigen Machwerk eine derartige Arbeit, ja nur eine Note Beethoven's zu opfern — ist das Pietät, Scrupulosität oder auch nur Geschmack?

Meine Behauptung über die Correctheit ꝛc. der Thomson'schen Sammlung halte ich somit vollständig aufrecht — ich will jedoch gern zugeben, daß Thomson vom Autograph abweichende Copien benutzt hat, und noch mehr will ich anerkennen, daß dieser sich durch seine mit großem Kostenaufwande hergestellte und luxuriös ausgestattete Sammlung (die Mehrzahl der 11 Bände ist mit werthvollen Kupfern geziert ꝛc.) Verdienst erworben hat, hohes sogar, indem wir ja ihm die Bearbeitungen Beethoven's zu verdanken haben. Eine Sammlung dieser Art vermag keine andere Nation von ihren Volksweisen aufzuweisen, am wenigsten die — deutsche, welche von den 160 Bearbeitungen ihres großen Tonmeisters bis jetzt erst 49 kennt und obendrein wenig Neigung zeigt, die übrigen sowie die sonstigen ungedruckten Werke Beethoven's kennen zu lernen.

Schließlich bemerke ich noch, daß trotz der von Hrn. Thayer veröffentlichten Bruchstücke aus Briefen Beethoven's ich der Ansicht, als haben Letzterem überhaupt gar keine Texte vorgelegen, nicht beitreten kann. In Bezug auf eine gewisse Anzahl weniger charakteristischer Bearbeitungen mag dies der Fall gewesen sein — wie aber Beethoven Stimmung und Charakter von Liedern, als „der treue Johnie", „O köstliche Zeit", „O grausam war mein Vater" (und noch manche andere wären hier anzuführen) so meisterhaft hat treffen können, ohne den Text oder wenigstens den Inhalt desselben zu kennen, vermag ich nicht einzusehen. Für die Kenntniß der Texte spricht ferner der Umstand, daß im Autographe wie auch in einer von ihm sorgfältig revidirten Copie die Anzahl der Strophen angegeben ist, dann Ueberschriften als: „Maestoso risoluto e eroico;" „Andante amoroso con molto espressione;" „Vivace e Scherzando;" „Andantino con moto grazioso e semplice" ꝛc., ferner die sorgfältige Angabe der Vortragszeichen p. f. cresc.; endlich die rhythmische Gliederung der Melodie selbst, der hinterher den Text so anzupassen, daß nicht hie und da zwei Achtel z. B. zu einem Viertel zu verbinden sind und umgekehrt, ich für kaum möglich halte.

Für die Mittheilung jener Bruchstücke aus Beethoven's Briefen müssen wir übrigens schließlich Herrn Thayer sehr dankbar sein, um so mehr, da die seit Jahren von ihm vorbereitete und in Aussicht gestellte Biographie noch immer nicht erschienen ist **).

Franz Espagne.

---

*) Ebenso. Die „Bearbeitung" von Bishop begnügt sich dem Gesang die ersten 8 Takte des Liedes als Einleitung vorauszuschicken. Die Harmonisirung ist dabei uns durch das ganze Lied jene einfache allgemein bekannte, in der es allenthalben gesungen und gespielt wird.

**) Diese letztere Anspielung hätte sich Herr Espagne ersparen können. Er kennt Herrn Thayer gut genug um zu wissen, daß es ihm nicht um ein leichtfertiges Buchmachen zu thun ist, wie es wohl an der Spree, und auch anderwärts vorzukommen pflegt. „Gut Ding braucht Weile"! — Uebrigens wird Herr Thayer auf Obiges noch einmal kurz antworten, und nachweisen, daß Hr. Espagne ihn keineswegs widerlegt hat. D. Red.

Kritische Revüe

Gustav Merkel. Polonaise brillante, pour Piano. Op. 28. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

N. Die angezeigte Polonaise ist weder in Erfindung, noch in weiterer Ausführung originell. Der conventionelle Polonaisenrhythmus verbindet sich mit üppig wuchernder Phrase Im Mittelsatz deutliche Anklänge an Schumann. Der Uebergang in demselben S. 4, Syst. 4 ist gezwungen.

Gustav Merkel. Genre Bilder, vier kleine Characterstücke für Pianoforte op. 31. Winterthur, Rieter-Biedermann.

Frische heitere Tonstücke im Duodezformat. Die Rhythmen sind die characteristischen des Jagd-, Berg- und Reiterliedes. Der Mittelsatz des dritten Stückes zeigt Spuren eigenartiger Erfindung. Das letzte Stück hätte durch gedrängtere Behandlung gewonnen. Die musikalische Idee war für eine Seite, aber nicht für drei zureichend. Die betreffenden Genrebilder sind Clavierlehrern für Anfänger zur Erholung von Etüden zu empfehlen.

Jean Josef Bott. Drei Stücke für Violine und Pianoforte op. 25. Breslau, Leuckart.

Wir begrüßen mit Freude diese neue Composition des gediegenen Meisters der Geige. Wir erfreuen uns in den drei uns gebotenen Stücken für Violine und Clavier eben so sehr an dem Reichthum und der Gewandtheit schöner harmonischer Modulation, wie an dem melodiösen, durchaus sangbaren Fluß der Violinstimme. Es sind Lieder ohne Worte für die Geige, dem Clavier ist wesentlich die Begleitung, aber eine würdige, durchgearbeitete zugetheilt. Auch ohne Bezeichnung „Fantasiestücke", ohne jeder weitern Programmandeutung auf dem Titel, ist uns die echte und innerliche poetische Stimmung, der diese Tonstücke entwachsen sind nicht verborgen geblieben und wir glauben sie nachdrücklich empfehlen zu dürfen. Nr. 1. Andante in Fis-moll ist ein mild bewegter Gesang, im Mittelsatz Fis-dur vollste, innige Hingabe an eine träumerisch selige Stimmung. Nr. 2 in A-dur ist leidenschaftlich bewegt, wie schon die begleitende Figur in der Klavierstimme andeutet. Den ernst sinnenden Mittelsatz wünschten wir weniger lang ausgesponnen, was wir vornehmlich auf die in recitativischer Weise angelegte Rückführung zum Hauptsatze angewendet wissen wollen, obgleich wir die tüchtige Arbeit des Componisten an diesen Stellen nicht unterschätzen. Nr. 3, humoristisches Allegretto ist E-moll ist ein ebenfalls hübsch angelegter und abgerundeter Satz von anmuthiger Wirkung.

F. X. Chwatal. Volkslieder-Album für das Pianoforte. Op. 163. Magdeburg, Heinrichshofen.

Wir wünschen diesen ebenso unterhaltenden wie instructiven Stücken eine recht weite Verbreitung unter der Jugend.

Carl Hering. Dämmerungsfalter. Melodien für das Pianoforte op. 69. Berlin, Trautwein.

Besagter Dämmerungsfalter entfaltet bei näherer Untersuchung 12 mehr oder weniger melodiöse Melodien, die uns mit kaum einer einzigen Ausnahme weder zu Herzen gedrungen sind, noch uns besonders tief aus des Componisten Herzen hervorgequollen zu sein scheinen. Unserer Gewohnheit nach nahmen wir beim ersten Durchspielen keinerlei Rücksichten auf die übergeschriebenen Mottos. Da stockte denn der musikalische Fluß und Zusammenhang dieser Melodien mehr als einmal, bei einzelnen Nummern, wie bei 6, 9, 10 und bei den recitativischen Mittelstücken beinahe sämmtlicher Nummern in auffallender Weise. Als wir später die Mottos mit den Stücken verglichen, konnten wir zwar ermitteln was der Componist mit dieser oder jener Seltsamkeit gewollt, aber der musikalische Werth der Melodien wird durch solches Merken nicht erhöht. Man merkt aber, daß die Musik

nach den Ueberschriften componirt und die Erfindung keine musikalische war.

Carl Hering. Spanische Serenade für das Pianoforte zu vier Händen op. 71. Cassel, Carl Luckhardt.

Die spanische Serenade ist wenngleich musikalisch klarer, darum doch nicht musikalisch werthvoller als das voranstehend angezeigte Werk desselben Componisten. Etwas Tonmalerei, Umschreibung der beigefügten Liederverse in Tönen möchte der Componist auch hier gerne bieten, aber die musikalischen Ideen reichen dazu nicht einmal aus. Es ist Unterhaltungsmusik im guten und schlimmen Sinn des Wortes.

Jos. A. Bergmann. Volkslied für das Pianoforte op. 8. Erfurt, Fr. Bartholomäus.

Das Thema ist kräftig, frisch und sangbar, einer besseren und reicheren Behandlung fähig, als der Componist ihm hat angedeihen lassen. Es sind doch zu gewöhnliche und verbrauchte Mittel, deren er sich zur weiteren Ausführung bedient. Für ganz unerlaubt trivial müssen wir jene Sechszehntelfigur im Baß auf Seite 3 und wieder zum Schluß auf Seite 7 erklären.

J. H. Bonewitz. Divertissement pour Piano. Oeuvre 17. Offenbach, Jean André.

Von einem Diverdissement sollte man doch wenigstens erwarten, daß es, wenn es auch nicht an einer Ueberfülle tiefsinniger Gedanken leidet doch wenigstens anmuthig geschrieben und mit einem, wenngleich oberflächlich tändelnden, doch immerhin lieblichen Melodienflusse dienen könne. Das Divertissement von Hrn. Bonewitz hat bei Ermanglung weiterer musikalischer Originalität noch die Eigenthümlichkeit abschreckend häßlich, langweilig und partienweise sogar mißlautend zu sein. Unter allen Sorten nichtiger Salonmusik ist uns natürlich die mißlautende am unerträglichsten. In Bezug auf harmonische Modulation scheint Herr Bonewitz seine Studien bei Frz. Liszt gemacht, von diesem auch die chromatische und recitativisch bedeutungsvolle Schreibweise angenommen zu haben, welche zwischen gemeinsten Tonzrhythmen und bei der völligen Nichtigkeit der übrigen Ideen und musikalischen Arbeit hier einen fratzenhaften Eindruck von echt farcenmäßiger Wirkung macht.

Arrangements.

W. A. Mozart's Clavierconcerte für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet von Hugo Ulrich. Verlag von Leuckart in Breslau.

S. B. Mozart's Clavierconcerte, von den verschrobenen aufgeblasenen Clavierpaukern unserer Tage verächtlich bei Seite gelegt, weil sie ihre Bravour, das Resultat so langer und mühevoller Studien, dabei nicht zeigen können, nebenbei aber auch deßwegen nicht, weil ihnen die Fähigkeit fehlt so einfache Dinge schön und geistvoll vorzutragen, — sind bisher nur einzeln, von verschiedenen Bearbeitern und in verschiedenem Verlag, also äußerlich und innerlich in ungleicher Gestalt, vierhändig aufgelegt gewesen. Zum ersten Mal bietet jetzt die thätige Breslauer Verlagshandlung Leuckart sämmtliche Concerte in gleicher Bearbeitung und gleicher, sehr hübscher Ausstattung. Den so überaus zahlreichen Freunden vierhändigen Spiels ist dadurch eine eben so angenehme als dauernde Gabe geboten, die wir besonders aus zwei Gründen lebhaft anempfehlen können. Erstens muß es jedem Musikfreunde interessant sein alle Concerte Mozarts auf diesem, leider beinahe einzigen Weg kennen zu lernen, sich selbst die schönsten davon zu genauerer Einsicht und häufigerem Genuß auszusuchen. Zweitens ist das Arrangement von H. Ulrich fast durchaus sehr spielbar, ohne unnöthige Schwierigkeiten, und doch dem Clavierspieler Aufgaben stellend, die nicht etwa im Halbschlaf zu lösen sind. Mozarts Clavierpassagen sind im Gegentheil bekanntlich gar nicht leicht, und erfordern die größte Aufmerksamkeit auf guten Fingersatz, sind also zugleich sehr instruktiv. — Ueber den eigentlichen Kunstwerth dieser Concerte können wir uns hier nicht in weitläufige Untersuchungen einlassen. Beethovens Concerte stehen jedenfalls weit höher; aber dieser hat nur 5 geschrieben, und von diesen sind nur 3 seinem Namen entschieden entsprechend. Stehen nun Mozart's Concerte nicht auf der Höhe der letzteren, so sind sie denn doch immer eben — von Mozart, also von einem reichen Genie, dessen Wirkung man immer spürt, selbst in jenen Werken, in denen er nicht gerade das Höchste wozu er berufen war geleistet hat. — Die vorliegende Sammlung geht bereits bis Nr. 8.

Beethovens Ouvertüren, für das Pianoforte (zu 2 Händen) arrangirt von Ernst Pauer. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Es mag für den ersten Augenblick ein seltsames Unternehmen scheinen, Beethoven'sche Orchesterwerke zweihändig zu arrangiren, obwohl Hummel, Kalkbrenner, Liszt und A. schon früher in dieser Weise vorgegangen sind. Allein wir möchten diese sehr schöne und ihrer Vollständigkeit wegen verdienstliche Ausgabe (sie enthält 11 Ouvertüren, darunter die 4 zu Leonore) nicht als eine bloße Verlegerspekulation bezeichnen, da in der That für Viele, die nicht in der Lage sind einen angenehmen Compagnon zum Vierhändigspielen zu finden, eine zweihändige Ausgabe erwünscht sein dürfte. Freilich kann mit der vorliegenden nur solchen Spielern gedient sein, die Fertigkeit und Gewandtheit genug besitzen, um partiturmäßig zu spielen; d. h. durch schnelles Werfen und Springen der Hände möglichst getreu die Lagen wiedergeben, in denen der Componist in seinen Partituren sich bewegt. Insofern könnte man dieser Pauer'schen Bearbeitung sogar einen instruktiven Werth beilegen, und sie als ein gutes Vorstudium zum Partiturspiel empfehlen; denn in der That, wer diese Ouvertüren so wie sie hier stehen spielen gelernt hat, der wird, wenn er Partitur lesen kann, auch bald im Stande sein, irgend eine solche möglichst getreu zu spielen. Was namentlich die große Sprungfertigkeit betrifft, die hier gefordert wird, so dürfte es für jeden Kunstnovizen nützlicher sein, daß er sie sich durch gleichzeitiges Studium dieser Beethoven'schen Ouvertüren, deren Partituren nicht Jedem leicht zugänglich sind, aneigne, als wenn er zu gleichem Zweck etwa eine Masse moderner geschmackverderbender Claviercompositionen durcharbeitet. — Davon abgesehen ist der Besitz sämmtlicher Ouvertüren von Beethoven in einem Bande, in gleicher Bearbeitung und Ausgabe, schön gestochen, an sich schon eine Sache, die des mäßigen Ladenpreises von 5 ½ Thlr. werth ist.

In Betreff des Wiener Conservatoriums

schreibt man uns aus einer deutschen Stadt und legt uns dringend an's Herz, in dem zu erwartenden Aufsatz über die Organisation desselben doch ja das Hauptgewicht auf folgende Punkte zu legen, die wir hier einstweilen mittheilen, umsomehr, als sich unsere eigene Arbeit durch momentane Ueberbürdung verzögert. Der Briefsteller empfiehlt:

1. Ein Reglement in möglichst gedrängter Kürze abgefaßt. Dieses soll die Pflichten, oder die Begränzung der Wirksamkeit jeden Lehrers, versteht sich auch des Direktors der Anstalt, genau bezeichnen.

2. Soll der Direktor vor Allem ein Wissenschaftsmann sein, der sich als solcher in geziegenster Weise nicht blos als Componist, sondern auch als praktisch erfahrener Lehrer bekundet hat. Er darf nicht einmal in seiner Jugend ein Virtuose auf irgend einem Instrument gewesen sein, denn die Erfahrung belehrt uns Alle, daß selbst ein gewesener Virtuose unter Umständen die Vir-

tuosität immer noch in besonderen Schutz zu nehmen und über die Kunstwissenschaft zu erheben geneigt ist.

3. Der Direktor, wenn er ist wie er sein soll, muß volle Freiheit haben; das Reglement allein soll seine Oberbehörde sein. So war die Stellung Cherubini's. Allerdings war der Minister des Innern der Tutor von Staatswegen über die Anstalt und hatte als solcher Streitigkeiten zwischen Direktor und Lehrern zu schlichten, aber in den Organismus der Anstalt stand dem Minister keinerlei Einmischung zu. Im Wiener Musik-Verein repräsentirt dessen Oberleitung zugleich die Oberbehörde über das Conservatorium, sie darf aber dasselbe durchaus nicht dirigiren, oder gar mitdirigiren, wenn ein Direktor comme il faut an der Spitze steht.

4. Die Anzahl der Zöglinge im Ganzen muß festgestellt sein; aber selbst bei einzelnen Unterrichtszweigen soll ein Maximum feststehen, damit nicht dieses oder jenes Instrument zu zahlreich besetzt sei, und vom Lehrer nicht mehr gehörig gepflegt werden könne. Meinerseits werde ich einem Conservatorium nur dann das Wort reden, wenn die Anzahl der Zöglinge im Ganzen und en detail eine sehr mäßige ist, damit einzelnen besonders hervorragenden Talenten immer besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden könne. Dies zielt begreiflich auf den sogen. individuellen Unterricht hin, den bedeutende Talente erhalten sollen; sie sollen nicht in Reih' und Glied mit dem Haufen, oder der Heerde, geführt werden.

Wo dieses punctum saliens nicht auf's strengste und gewissenhafteste beobachtet wird, dort wird der Satz Ihres neulichen Artikels: „Immer noch ist das endliche Resultat eines vieljährigen Unterrichts: eine Ueberfluthung mit Dilettanten und Musikanten" — ich setze hinzu: Proletariat — eine Wahrheit bleiben.

5. Endlich soll eine Vorschrift über die dem Unterricht zu Grunde liegenden Lehrbücher (Methoden) bestehen, die in möglichst übereinstimmendem Geiste — oder Grundsätzen — abgefaßt sein sollen. Keinem Lehrer, wäre er selbst Verfasser einer Methode, darf es freigestellt sein, nach eigenem Ermessen ein Unterrichtsbuch zu wählen. — In diesem Punkte hatte Cherubini seine größte Noth, nachdem er in dem neuen Reglement von 1840 an Panseron die Concession gemacht, seine Solfeggien beim Unterrichte zu gebrauchen, weil er die bestehenden für das, was sie wirklich waren, veraltet erkannt hatte. Nun überfiel ihn Alles mit selbst gemachten Methoden. Ich wohnte selber einer solchen Scene auf seiner Arbeitsstube bei. Wäre der hochberühmte Direktor und im Conservatorium äußerst gefürchtete Autoritätsmann nicht von Stahl und Eisen gewesen, so wäre sein Widerstand fruchtlos geblieben.

Locales.

(„Hans Heiling" romantische Oper von H. Marschner)

S. B. Man verdankt der leider nur sehr kurzen Thätigkeit eines das artistische Gebahren des Hofoperntheaterdirektors einigermaßen controlirenden „Beirath's", namentlich aber, wie man uns sagt, den Bemühungen des Prof. Eduard Hanslick zwei Bereicherungen des Repertoirs, die in jedem Betracht sehr willkommen sind, und statt welcher wir wohl, ohne der Einwirkung jenes „Beirath's", nunmehr vollständig in italienische Musik eingewickelt sein würden. Es ist eine alte Geschichte, doch ist sie ewig neu, daß man in den hohen und maßgebenden Kreisen Wiens eine besondere Vorliebe hat für italienische Impresarj und italienische Opern, und daß unter dieser Vorliebe die deutsche Oper immer viel leiden mußte und als Stiefkind behandelt wurde. Solange man die Hoftheater ausschließlich als Hofinstitute betrachtete, daher eine offene Kritik des Gebahrens (namentlich bei absolutter Regierung!) nicht möglich war, so lange ging das ohne Wiederspruch. Allein in unserer Zeit, wo eine ernste wissenschaftliche Kritik ihre Stimme erheben darf, wo man wohl auch zugeben gelernt hat, daß außer der höchst dankenswerthen Subvention des Hofes, denn doch auch andere Summen in Verwendung kommen, namentlich jene, die das Publikum selbst unmittelbar beisteuert, daß ferner ein so kostspieliges Institut, wie eine Residenzbühne, denn doch noch andere Zwecke zu verfolgen hat, als das nichtige Amüsement in freien Stunden; — in dieser Zeit sollte auch über gewisse Repertoiresagen weder Streit noch Zweifel mehr herrschen, und kein „Beirath" auf kurze Zeit nöthig sein, um der artistischen Direktion ein paar deutsche Opern förmlich abzupressen.

Herrn Dr. Hanslik sprechen wir aber hier um so lieber unsere herzliche Anerkennung seines Wirkens aus, als wir früher oft zu bemerken glaubten, daß er selbst dem sinnlichen Wesen der italienischen Musik etwas mehr zugethan sei, als von einem physiosophisch-ernsten Kunststandpunkte aus vertreten werden könne.

Sind denn nun beide obigen Opern es werth, daß wir diese Gelegenheit vom Zaun brechen, um einerseits einem verjährten Mißbrauch entgegen zu treten, andererseits Jemandem ein Dankesvotum auszusprechen, mit dem wir selbst schon über wichtige Fragen in ernste Polemik gerathen waren?

Wie wir über den „häuslichen Krieg" denken, wissen unsere Leser bereits. Was den Hans Heiling betrifft, so rechnen wir auch diesen zu der kleinen Zahl dramatisch-musikalischer Produkte, welche einen festen Platz an jeder soliden Bühne verdienen. Zuvörderst seines Sujets wegen. Es ist eine „romantische" Oper; d. h. es spukt darin eine tüchtige Portion Fabelwerk, Zauberei, Geistererscheinungen; das „Hereinragen des Ueberirdischen" spielt die Hauptrolle. Wie sehr aber irrt man und belügt sich selbst, wenn man sagt und schreibt, diese Romantik wäre das Produkt der neueren und neuesten Zeit! Haben nicht die alten Griechen schon fast ausschließlich ihre Tragödien auf Götterssprüche, Wunder und das für den Menschen unumgängliche „Fatum" gebaut? Spielen nicht bei Shakespeare Kobolde, Elfen, die Geister Verstorbener oder Ermordeter ihr bald munteres, bald unheimliches und die Haare zu Berg treibendes Spiel? Steigen nicht Gluck's Orpheus und Armida in die Unterwelt und halten wundersame Zwiegespräche mit deren Bewohnern? Oder ist der „steinerne Gast" kein Stück Romantik, die „Zauberflöte" keine ganz auf die Phantasiewelt gegründete Oper? C. M. von Weber als Erfinder der Romantik preisen oder verdammen hat somit gar keinen Sinn. Dieselbe wird immer, wenn auch nicht ausschließlich die Bretter beherrschen, welche nicht einzig und allein die Welt bedeuten, in der wir leben, sondern vorzugsweise gerade die, in welche man sich aus dem Alltagsleben gern flüchtet. Der Himmel bewahre uns, daß wir am Ende in der Oper etwa gar auf Iffland'schen Boden festgenagelt werden, wo uns immer nur die Misère entgegentritt, die wir ohnehin alle Tage neu erleben!

Das Buch zu Hans Heiling ist im Ganzen und in den meisten Einzelnheiten ganz trefflich; es handelt sich darin um wichtige allg mein menschliche Probleme, die in phantastischer und dabei populärer Einkleidung durchaus anziehen und eine befriedigende Lösung erfahren. — Die Musik aber, von der wir hier freilich nur in den allgemeinsten Umrissen sprechen können, ist wahrhaftig für den, der sein Jahrzehnten alle diese theils flachen, auf Tanzmusik begründeten, theils überpfefferten und geschraubten, theils lästernen und raffinirten, theils grauenvoll gemüthsleeren, des gesunden Lebensmarkes entbehrenden Produkte hat mit anhören müssen, ein wahres Labsal in den Räumen eines Opernhauses. Fällt es uns auch nicht im mindesten ein, dem Hans Heiling, oder Marschner überhaupt einen „Fortschritt" zu vindiciren, vermissen wir vielmehr hier entschieden jene Elemente einer Oper, die wir durch Mozart als die wichtigsten kennen gelernt haben: Die musikalisch-typischen Opercharaktere, die keineswegs dadurch hergestellt werden, daß, wenn die betreffende Person auf der Bühne erscheint, nunmehr auch eine oft bis zum Ueberdruß verbrauchte melodische Figur sich hören läßt (wie Wagner einem Weber'schen, übrigens auch bei diesem nur in der Eurvanthe vorkommenden, Usus abgeeuckt hat), — so müssen wir doch der zu-

nächst liegenden Vergangenheit und der Gegenwart gegenüber uns von einem Werk lebhaft angesprochen fühlen, in welchem Charakteristik der Stimmungen und Situationen vereinigt ist mit meist ungekünstelter, lebendig vorwärtsgehender stets interessanter und wirksamer Musik, — auf welche gelegentlich näher einzugehen diese Blätter noch ganz entschieden verpflichtet sind. Dazu bedarf es aber eines größeren Raumes, als der dem „Lokalen" angewiesene ist.

(Der Bericht über die Concerte dieser Woche folgt in der nächsten Nummer.)

Correspondenzen.

Frankfurt a. M. November.

DL. „Der Saal! der neue Saal!" so lautet die Parole in diesen Tagen in der gesammten Frankfurter musikalischen Welt. Und nicht nur um einen prächtigen großen Saal sind wir reicher geworden, nein, gleich um einen ganzen „Saalbau" mit drei Sälen und so und soviel sonstigen Lokalitäten, worüber ich Ihnen weiter unten berichten werde. Nun denke ich aber: die Frankfurter haben ihn alle mit eigenen Augen gesehen — und die Auswärtigen — haben die so lange gewartet, so mögen sie sich auch noch ein wenig gedulden, bis ich einige Concerte in Kürze besprochen, welche noch der vorsaalbauischen Schöpfungsperiode angehören. Zunächst denn das Concert der Frau Caroline Dory-Röttger vom Theater San Carlo zu Neapel. Sie sang vorzugsweise italienische Opernarien. Wenn ich den Werth des Gebotenen dahin gestellt sein lasse, so soll jedoch nicht verschwiegen bleiben, daß die Dame eine in unseren Tagen nicht eben gewöhnliche Gesangsbravour zeigte und über sehr bedeutendes Stimmmaterial verfügt. Unterstützt wurde sie von Hrn. Glogguer, dem Tenoristen von vollendeter Schule, und von den HH. Henkel, Straus und Brinkmann, welche ein Trio von Schumann (in F) vortrugen, das nicht sonderlich ansprach. Die beiden Ersteren spielten auch Mozart's Sonate für Pianoforte und Violine in B (mit Einleitung), die aber durch das übrige Programm eine — ich möchte sagen kuriose Beleuchtung erhielt, als ob sie nicht recht dahin passe. — Herr Rudolph Gleichauf, ein bekannter hiesiger Violinist von großer Fertigkeit und Reinheit, gehört seinem Spiele nach doch zu sehr der Veriot'schen Schule an, als daß das Trio in Es (op. 70) von Beethoven, womit er sein eigenes Concert (am 31. October) eröffnete, nicht unter seiner Auffassung etwas leiden sollte. Das Concert stellte die Virtuosität des Hrn. Gleichauf und nicht minder die des Pianisten Julius Sachs außer Zweifel, ohne sonst musikalisch bedeutend zu sein. — Von mehr musikalischem Gewicht war das Concert des Herrn Wilhelm Lutz, der sich, trotzdem daß er ein sehr viel beschäftigter Clavierlehrer ist, die eigene Fertigkeit des Spiels wohl zu bewahren gewußt. Er zeigte dieselbe zunächst in dem hier lange nicht gehörten Septett von Hummel und dann, im Verein mit Herrn Buhl, in der an Poesie und Arbeit gleich reichen Fantasie in F-moll von Schubert. Besonderen Reiz verlieh dem Abend auch die Ciaconna von Bach, für Violine solo, gespielt von Herrn Rupert Becker. Herr Becker ist einer der strebsamsten, gediegensten unserer hiesigen Violinisten. Er war mehrere Jahre lang Mitglied des Theaterorchesters (was nebenbei gesagt, vielen Virtuosen zu wünschen wäre); auf die Dauer konnte eine solche Stellung einem unabhängigen *) Manne von gründlicher Bildung und gediegener Richtung nicht zusagen. Er hat sie aufgegeben, gibt nun Unterricht und studirt rüstig weiter. Da ich überzeugt bin, daß die musikalische Welt von dem Manne noch Viel hören wird, so will ich zeitig auf ihn hingewiesen haben. Er erlaube mir nur noch eine Bemerkung: Das Studium Bach's ist und bleibt die hohe Schule für jeden Musiker. Wenn ich daher höre, daß ein Künstler, der schon Tüchtiges leistet, fleißig Bach studirt, so kann mir das nur eine gute Meinung von ihm geben. Studiren ist aber Eins und öffentlich Vortragen ist ein Anderes. Herr Becker hat seitdem wieder F. Laub in Bach'scher Musik gehört und wird mich verstehen. Es muß aber der Wahrheit getreu berichtet werden, daß er mit der Ciaconna außergewöhnlichen Beifall erntete. — Wenden wir uns nun noch zu dem ersten Concert des philharmonischen Vereins, so ist vor Allem anzuerkennen, daß der Verein in seinen Orchesterleistungen entschiedene Fortschritte gegen voriges Jahr gezeigt hat. Die Aufgaben, die er sich diesmal gestellt, waren keine leichten: Ouvertüre zu Semiramis von Catel und zu Anacreon von Cherubini, und Symphonie in D von Ph. Em. Bach. Letztere, hier noch unbekannt, machte in ihrem ersten und letzten Satze guten Eindruck, während der langsame als schwach erschien. Die Reinheit und Sicherheit der Ausführung zeugte von vielen gründlichen Proben, und Jeder, der nur irgend vernünftig und wohlwollend genug ist, an ein Dilettantenorchester nicht die Ansprüche zu machen, welche bei dem Künstlerorchester des Museums berechtigt sind, mußte sich derselbigt fühlen. Unterstützt wurde der Verein durch Fräul. Mathilde Schneider aus Darmstadt, welche Mozart's Arie „Ombra felice" und einige Lieder sang, und durch den gewaltigen Cellisten A. Schmit aus Moskau (nunmehr Professor am Conservatorium zu Köln). Er spielte zunächst das zweite Concert von G. Goltermann. Es sei dieses Werk den betreffenden Virtuosen, die ja eben keinen Ueberfluß an guter Musik haben, bestens empfohlen. Obwohl ich für einige darin vorkommende Abweichungen von der üblichen Form keine ästhetische Berechtigung sehe, so ist es doch weit weniger formlos als hundert andere Concertcompositionen für Violoncell. Der Virtuose spielte es mit schönem Ton und vollendeter Technik; übrigens nehme ich von meinem vorjährigen Urtheile noch nichts zurück. Das „Lied ohne Worte" von A. Schmit ist eine gänzlich bedeutungslose Composition; die „Mazurka" beutet den an und für sich etwas kokketten Rhythmus dieses Tanzes auf's Höchste aus, ohne weiter irgend welchen Inhalt zu bieten. Das Publikum lohnte den Vortrag aller dieser Stücke mit kolossalem Beifall. —

Die hier erwähnten Concerte fanden sämmtlich im Saale des „Hof von Holland" statt. Der philharmonische Verein wird denselben auch ferner für seine Aufführungen benützen; Museum, Cäcilien- und Rühl'scher Verein siedeln in den großen Concertsaal, die Straus'schen Quartette in den kleinen Saal des neuen Baues über. —

*) Man übersehe das Wort „unabhängig" nicht. Wer Frau und Kinder zu ernähren hat, kann seiner Kunst nicht mehr in jeder Beziehung so leben, wie er möchte.

Nachrichten.

Die Firma Breitkopf und Härtel in Leipzig hat bereits eine vom 20. November datirte Subscriptionseinladung auf die „erste vollständige, überall berechtigte Ausgabe der Werke von Ludwig van Beethoven versendet. In der nächsten Nummer bringen wir genauere Mittheilungen über dieses abermalige echt patriotische Unternehmen. Schon am 2. Januar 1862 längstens sollen die ersten Lieferungen erscheinen. Man pränumerirt entweder auf das Ganze in Partitur-Ausgabe, oder auf das Ganze in Stimmen, oder auf einzelne Serien in Partitur oder Stimmen.

Briefsichen Mittheilungen zufolge müssen in Darmstadt trostlose Musikzustände herrschen. Am 2. Dezember wurde daselbst in einem „Philharmonischen Concert" die Pastoralsymphonie aufgeführt. „Nach keinem der einzelnen Sätze rührte sich auch nur eine Hand; das Ganze ging so kalt, so todt vorüber, als wäre gar nichts vorgefallen, was der Rede werth sei." Die Schuld wird von unserem Gewährsmanne hauptsächlich der Aufführung selbst zur Last gelegt. „War das eine Verschwommenheit in den Figuren, eine Härte in allen zarten Stellen, — mit einem Wort, es fehlte in Allem die dem erhabenen Werke gebührende Weihe, von welcher jedes nur halbwegs kunstgebildete Orchester bei solcher Musik durchdrungen sein muß. Fehlt diese, so kann das Publikum unmöglich in die Stimmung gebracht werden, um ein Mitgefühl, eine Wärme äußern zu können." Auch über die Aufführung des „Paulus" berichtet man nichts sonderlich Erfreuliches. Die Chöre waren gut studirt gewesen (Dirigent ist Herr Mangold), aber es wird besonders über die schwache Besetzung des Orchesters geklagt, wogegen freilich ein daselbst fungirender berühm-

ter Contrabassist immer für zehn spielen wollte, daher stets, auch in zarten Stellen, vorlaut war u. s. w.

Der Pianist Herr August Buhl in Frankfurt a. M. veranstaltet daselbst im Laufe dieses Winters „Soiréen für Pianoforte-Musik", worin er folgende Werke zur Aufführung bringen wird: Sonate op. 10 Nr. 3 von Beethoven. Variationen, componirt 1648 von Ebner. Sonate in F-dur zu vier Händen von Mozart. Allemande von Couperin, 1668—1733. Allegro von Scarlatti, 1683—1758. Polacca brillante von Weber. Sonate op. 57 von Beethoven. Chromatische Phantasie und Fuge von J. S. Bach, 1685—1750. Rondo von Ph. E. Bach, 1714—1788. Sonate in As-dur zu 4 Händen von Hummel. Capriccio op. 33, Nr. 1 von Mendelssohn. Les Adieux, Sonate op. 81 von Beethoven. Variationen in E-moll zu 4 Händen von Schubert. Didone abbandonata, Sonate von Clementi, 1752—1832. Phantasiestücke von Schumann. Transcription von Thalberg. Sonate op. 110 von Beethoven. Variationen von Haydn. Rondo-Toccata von Alois Schmitt. Sonate in Es-dur zu 4 Händen von Moscheles. Nocturne von Chopin. Concertparaphrase von Liszt. Wir halten ein solches Unternehmen für gewagt und etwas marktschreierisch; denn abgesehen von dem in künstlerischen Dingen sehr gefährlichen Cosmopolitismus, der aus obigem Programm hervorleuchtet, verlangt ein jeder Meister seine eigenthümliche Vortragsweise, und es ist nicht anzunehmen, auch thatsächlich noch von keinem Virtuosen bewiesen, daß es jeden Meister in seiner Art aufzuführen und wiederzugeben im Stande sei. Durch nichts aber wird in der Regel das richtige Verständniß der in ihren Werken niedergelegten, oft himmelweit auseinander liegenden, künstlerischen Denkungs- und Empfindungsweise mehr erschwert und verhindert, als durch die nivellirende Vortragsweise der jetzt im Schwange gehenden „historischen" Münster. Möge zu Hause der Künstler sich vielseitig bilden durch historische Studien; dem Publikum gegenüber beschränke er sich auf das, was er geistig beherrscht, und zu seinem inneren Eigenthum gemacht hat.

In Münster wurde am 22. November unter der Leitung des Musikdirektors J. O. Grimm Händel's Oratorium Athalia zur Aufführung gebracht. Daselbe ist seit seiner Wiener Burgtheater-Aufführung in der Saison 1836—37 nur in Stuttgart und München aufgeführt worden. Zu obiger Aufführung hatte Herr Grimm die neue Ehndorf-Ausgabe benützt und nach Händels Angaben in derselben die Orchesterstimmen dazu geschrieben. Der Erfolg war ein sehr günstiger. —

Ad notam für die bevorstehende wiederholte Aufführung der D-Messe von Beethoven in Wien! Zu Hamburg, Cöln und Aachen läßt man mit bestem Erfolg das Pleni suat coeli vom ganzen Chor singen.

Im achten Abonnementconcert in Leipzig wurde es ist beinahe unglaublich!) M. J. Glinka's Ouvertüre „das Leben für den Czaaren" aufgeführt.

In Cassel hat sich ein neuer gemischter Gesangverein gebildet, dessen Gründer und Dirigent Herr Heinr. Weidt.

In Dresden kam in der Neustädter Kirche Händel's Messias, in Leipzig in der Thomaskirche S. Bach's Chor und Choral „Herr gehe nicht in's Gericht", und Beethovens D-Messe zur Aufführung.

Die Firma Breitkopf und Härtel in Leipzig veranstaltet ein „Allgemeines musikalisches Adreßbuch, und ersucht Alle, die zur Musik in irgend einem Verhältniß stehen, um Einsendung der Adressen und Bezeichnung des Wirkungskreises auf dem Weg des Buchhandels.

Wien.

Die Singakademie hat von Sr. Majestät dem Kaiser auch in diesem Jahre einen Betrag von 100 Gulden erhalten. An außerordentlichen Beiträgen sind ferner diesem Institute von verschiedenen Personen über 500 fl. zugeflossen, darunter 400 fl. vom fürstl. Czartoryski'schen Hause.

Herrn C. P. Grädener, der aus Hamburg kürzlich hieher übersiedelt ist, wurde die am hiesigen Conservatorium erledigte Stelle für höheren Gesangsunterricht der Mädchen verliehen.

Die Herren Dachs, Dessoff, Hellmesberger, Herdeck und Lewy werden in dieser Saison's Soiréen im Musikvereinssaale veranstalten, und zwar an Donnerstagsabenden am 19. Dezember, 2. 16. 30. Januar, 13. Februar und 6. März. Es kommen dabei sowohl Solo- als Ensemblestücke älterer und neuerer Meister, sowie Chorgesänge zum Vortrag. Die Mitwirkung der „bedeutendsten Kunstkräfte" Wiens soll gesichert sein. (Zweck und Ziel dieser Soiréen sind uns ganz noch nicht klar geworden. d. Red.)

Concert-Ankündigungen.

Sonnabend den 14. Dez. Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: Concert des Herrn Alex. Dreyschock.

Sonntag den 15. Dez. Mittags halb 1 Uhr im großen Redoutensaal: Zu tes Gesellschaftsconcert. (Programm: Symphonie in Es von Mozart. Vollständige Musik zu „Egmont" von Beethoven.) — Nachmittag halb 5 Uhr im Salon des Herrn Erbar auf der Wieden: Zweite Kammermusikproduktion des Herrn. Hofmann (Programm: Quartett in F von Schumann. Große Sonate für Clavier und Violine von Dorn. Streichtrio in Es von Beethoven.)

Musikalienanzeiger.

Gesangstücke für Concertmusik mit Orchester oder mehreren Instrumenten.

Bach J. S., Matthäus-Passion. Arie (S): Erbarme dich, mein Gott, mit obl. Violine u. Pianoforte, herausgegeben von Hellwig. Berlin, Bahn.

Benedict Jul. Op. 74. Undine. Ein Mährchen nach La Motte Fouqué f. England frei bearb. von J. Oxenford. deutsch von K. Klingemann. Partitur. Leipzig Br. u. Härtel.

Rietz Jul. Op 38. Concert-Arien mit Begl. des Orch. Nr. 1, Was ist mir? (S.) Leipzig, Siegel.

Schletterer S. M. Op. 2. Ostermorgen, von E. Geibel, für 3stimmig. Männerchor mit willkürl. Begl. von Blasinstr. Gesang-Part., Instrumental-Part. und Singst. 8. Winterthur, Rieter-Biedermann.

Mehrstimmige Gesänge mit und ohne Pianoforte.

Blumner M. Op. 9. Sechs Lieder von Hoffmann v. Fallersleben, O. Roquette und v. Eichendorff, für vierst. Männerchor Berlin, Bahn:

— — Op. 10. Sechs Lieder von Göthe, Geibel, Lenau, Rodenberg und Beck, für S., A., T. und B. Ebend.

Ehlert L. 2 Lieder für S., A., T. u. B. (Es wandelt, was wir schauen. Im Wald. Part. u. St. 8. Berlin, Bahn.

Ernst (Herzog zu Sachsen). An die deutsche Tricolore. Männerchor mit Pianoforte. Gotha, Ziert.

Franz Joh. Wolfg. 12 Melodien zu geistl. Dichtungen von Eimenhorst, f. 4stimm. gemischten Chor, ges. von A. v. Dommer. Winterthur, Rieter-Biedermann.

Hauptmann M. Op. 50. 12 Canons, ital. und deutsch, für 3 S. u. Pfte. ad lib. Part. u. St. 2 Hefte. Br. u. Härtel.

Hiller Ferd. Op. 89. Spruch (Gott mit mir) für 2 Singst. mit Pianoforte. Mainz, Schott.

Kalliwoda J. W. Op. 233. Vier deutsche Chöre für 4 Männerstimmen. (Der deutsche Baum. Reiterlied. Männerlust. Wie vergelten?) Heft 1. Part. u. St. 8. Mainz, Schott.

Klein B. Relig. Gesänge für Männerstimmen. Zunächst für Seminarien und die oberen Klassen der Gymnasien und Realschulen, wie auch für Singvereine neu herausgegeben von L. Erk und E. Ebeling. Heft 1. qu.-8. Berlin, Bahn.

Reinecke Karl. Op 71. Vier Lieder für 3 weibl. Stimmen. (Wo still ein Herz vor Liebe glüht, Ave Maria, Hoffnung, Gesang der Elfen.) Part. 8. Leipzig, Stuff.

Silcher Fr. Op. 50. 12 Volkslieder für 4 Männerstimmen gesetzt. 8. Heft. 2. Aufl. qu.-8. Tübingen, Laupp,

— — Op. 72. Chöre und Quartette für Männerstimmen aus dem Nachlaß. Tübingen, Laupp.

Briefkasten der Redaktion.

B. S. in L. Erl! — S. in O. Mit Vergnügen. — R. in B. Sie haben uns keine genaue Adresse mitgetheilt. — L. in P. Unmöglich! Der Aufsatz ist viel zu lang und dem Credo d. Bl. gar nicht entsprechend. Wir hatten sie hauptsächlich um Concertberichte ersucht. — R. F. in H. Sie erhalten Antwort sobald die jetzt sehr in Anspruch genommene Zeit es erlaubt. — v. N. in B. Viel Dank. Mit Vergnügen angenommen. Näheres brieflich. —

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wesseln und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 51. Wien, 21. Dezember 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Wittwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Altes und Neues über Programmmusik und die Grenzen von Poesie und Musik. — Louis Köhler. (Ein Brief an den Redakteur.) — Kritische Revue. — Lokales. — Correspondenz aus Leipzig. — Nachrichten. — Concertankündigungen. — Musikalienanzeiger. — Briefkasten.

Altes und Neues über Programmmusik und die Grenzen von Poesie und Musik,

angeknüpft an die Schrift:

„Die Mission der Kunst"

von Luise Otto.

(Leipzig, bei Heinrich Matthes 1861.)

N. Die vorliegende Schrift verdankt Entstehung und Inhalt zum größten Theil den begriffsverwirrenden Büchern Richard Wagner's. Des Halbwahren und doch Geistreichen ist in denselben so manches enthalten, daß wir uns nicht wundern, wenn seine Methode über die Kunst zu urtheilen und zu schreiben in jüngster Zeit häufige Nachahmung gefunden hat. Seine willkürliche Behandlung der Kunstgeschichte, seine zuversichtlichen Versicherungen über die eigene reformatorische Berufung, seine kühnen Constructionen in die Zukunft der Kunstgeschichte hinaus entbehren niemals eines gewissen pikanten Reizes. Die irrige Hypothese, wenn sie in geistreichen Ausdruck, in glänzenden Farben gekleidet ist, wirkt auf eine entzündliche Einbildungskraft leicht berauschend. Es ist so bequem sich der Hypothese hinzugeben, über Zwecke und Wesen der Kunst zu phantasiren. Die kritische Untersuchung über Grenzen und Gesetze der Kunst im Allgemeinen und der einzelnen Künste ist mühevoll und das große Publikum pflegt glänzende Schlagworte, die sich ohne Mühe wiederholen und anwenden lassen, freundlicher zu bewillkommnen als die kritische Untersuchung.

Eine Schrift über die Mission der Kunst gehört eigentlich nicht zur Besprechung in die Spalten einer Musikzeitung. Die Art und Weise aber, in welcher hier die Mission der Kunst aufgefaßt wird, würde immerhin die Beleuchtung in einer musikalischen Zeitschrift verdienen, wenn auch der Tonkunst nicht, wie es hier in der That der Fall ist, die hervorragendste Stelle in der Mission der Kunst eingeräumt wäre.

Einer Lerche, die um Winterszeit, während die Natur noch in Frost und Eis erstarrt liegt sich zum Himmel emporschwingt und mit jubelndem Triller den Frühling verkündet, mochten wir die Schrift der Verfasserin vergleichen.

Es kümmert sie nicht, wenn Viele, wenn die Meisten ungläubig die Köpfe schütteln und behaupten, daß dem Kalender und dem Lauf der Jahreszeiten gemäß die Blüthezeit nicht so nahe sein kann, daß der zu früh trillernde Frühlingsbote mit all seinem schmetternden Gesang ein Raub der starren winterlichen Macht werden wird. Aus seiner lustigen Höhe herab schilt uns der kecke Sänger zweifelnde Schriftgelehrte und zopfige Philister. Die Herrschaft des Winters, ruft er, hat aufgehört, zersetzende Analyse und unfruchtbare Kritik schwingen nicht mehr ihr grausames Scepter. Seht ihr nicht, wie die Morgensonne herrlich über den Schneebergen aufgegangen ist, wer sollte bei solchem Schein, bei solcher Farbengluth nicht zujubeln! Die Schneelandschaft unter mir ist nur Sinnestäuschung, die Aesthetiker und Kritiker, die Professoren der vergangenen Kunstgeschichte im Winterpelz sind nur Schatten aus einer entschwundenen Zeit, der Frühling wird nicht erst kommen, er ist da, ist wirklich da. Die Blumen an den Fenstern, die nur kurzsichtige Thoren für Eisblumen halten, sind duftige Blüthen, die im Strahl der Morgensonne sich entfaltet haben. Und der neue Sonnen- und Frühlingsgott, wie ist sein Name? Ist es Helios, ist es Apollo, der Führer der Musen? O nein, der ist abgethan. Das Gestirn dieses Tages, das neues Leben und Zukunft verheißende, es ist Richard Wagner, der Große, der Einzige! Einzeln für sich existirten bis dahin die Künste, jede sich selbst nur Zweck, in trostloser Isolirung, strenge bedacht, in Vermischung mit den Schwestern ihr Wesentliches nicht aufzugeben, die Gesetze der Schönheit, welche für jede Kunst durch das ihr eigenthümliche Material bedingt sind, nicht zu überschreiten. Doch was nützen jene isolirten Schöpfungen vollendeter Schönheit? Der Dichter kennt wie nur einen Apollo so nur eine Kunst, ein Ideal, zu dessen Verwirklichung alle Künste dienen und streben müssen. Und dieses ganze Kunstwerk, zu welchem die Gegenwart hinstrebt, dessen Idee im Gemüthe der Begeisterten empfangen ist, — das ist das Kunstwerk der Zukunft. Der Messias, der es uns offenbarte, ist der Dichter-Componist von Tristan und Isolde, und aller Orten schon erheben gottgeweckte Propheten ihre Stimme und unsere Verfasserin ist einer derselben. Die heilige Zeit einer neuen Kunstepoche ist schon angebrochen, von der Tonkunst ging der zündende Gedanke, die Erlösung von Theorie und Form, von Schriftgelehrtenthum und Pharisäismus aus. Der erste reformatorische, revolutionäre Gedanke war ein musikalischer; gleichzeitig und in innigster Blutsverwandtschaft mit der Idee freier parlamentarischer Verfassungen ward er aus demselben Mutterschooße geboren. In der Tonkunst sprengte der Geist des 19. Jahrhunderts zuerst die alte, der Verwesung preisgegebene Form, in der Tonkunst triumphirte zuerst der freie Geist über die Beschränktheit des Stoffes und wurde selbstbewußt, absolut. Und alle übrigen Künste ergriff jüngst dieselbe gottbegeisterte Bewegung, sie schämten sich, daß sie so lange in strafbarem Egoismus nur sich selber und den Gesetzen der eigenen Schönheit gedient. Es ist nur eigensinnige Blindheit wenn wir die neue Aera die uns umfängt mit sehenden Augen nicht sehen, wenn wir an ihren Aposteln zweifeln, in ihren Schöpfungen auf dem Gebiete der Malerei, Poesie und Musik das neue Evangelium nicht erkennen, wohl gar den letzten Kampf eines Epigonenthums, das zum Bewußtsein seiner Epigonenstellung in der Kunstgeschichte gekommen ist, darin spüren wollen. Das Kunstwerk der Zukunft strahlt vor unseren Augen, in Tristan und Isolde feiert es seine letzte am höchsten vollendete Verwirklichung. Neben der Tristanpartitur die Kaulbach'schen Fresken, die Cartons von Cornelius, die Overbeck'schen Mysterien. Daneben aber vor Allem die schönste Blüthe der deutschen Poesie

— Gutzkows Muse und ihre neun Bände der Ritter vom Geist und die bisher offenbarten des Zauberers von Rom. Was wollt ihr mehr ihr Kleingläubigen, um zu wissen, daß die Kunst sich wirklich in unserer Zeit aus dumpfer Beschränkung zu ganz neuen Hoffnungen und Erfolgen losgerüttelt hat, daß die Gesetze der Schönheit, der edlen Uebereinstimmung von Inhalt und Form, der reinen Harmonie in Gedanke und Ausdruck, nicht mehr die maßgebenden sind, daß die Kunst, das Kunstwerk im Ganzen vornehmlich weltspiegelnd und weltbewegend geworden ist! —

Hört, hört, die ihr dies nicht wißt und gar darüber klagt, daß die Kunst in unseren Tagen in Verfall gerathen sei und der schaffende Maler, Dichter und Componist nicht wie vor Zeiten seines Schaffens Recht und Art von Gottes Gnade herleite, sondern von klügelnder Analyse her, und anstatt Offenbarungen der ewigen Schönheit Probleme schaffe, zu deren Verständniß es erst neuer klügelnder Analyse bedürfe. So solls ja eben sein, meinen die neuen Propheten und unter ihnen unsere Verfasserin.

Es ist ein ärmliches Ding nach ihrem Begriffe um ein Kunstwerk, welches nichts anders bedeutet als Schönheit. Die Schranken, die der künstlerische Genius seit Jahrtausenden sich gesetzt hatte sind ja durchbrochen und neue Götter wandeln neue Bahnen. Die Tendenzen der Zeit, die Beziehungen der gemalten Köpfe, der Terzen und Quinten auf die Gegenwart das ist das eigentliche Wahre, der eigentliche Inhalt im Kunstwerk, diesem gilt es nachzuforschen. Daß der Künstler gleicherweise wie jeder andere Mensch ein Kind seiner Zeit ist, daß, wie wir alle glauben, die Bewegungen und Anregungen seiner Zeit auf ihn wirken und ihn anregen, damit ist's nicht genug. — Die Kunstblüthe der Gegenwart ist eine neue Form des Journalismus, sie kämpft im Romane nicht nur, sondern im Gemälde und in der symphonischen Dichtung den Kampf der Parteien mit, idealistisch natürlich zu so hoher Potenz des Idealismus, daß weder der Pharisäer noch der Unbefangene das Verständniß finden kann. Aber jener mag seine Wege gehen, ihm ist nun einmal nicht zu helfen und für den Unbefangenen liefern die Tausende von deutschen Druckereien das wahre Kunstverständnißmittel der neuen Aera — das Programm.

Mit dem Zettel in der Hand enthüllt auch das kindliche Gemüth die unendlich vielen Andeutungen und Beziehungen des Zeitromanes, enträthselt den philosophischen Tiefsinn Cornelius, und Kaulbach's, mit dem Zettel in der Hand weiß auch der Tölpel, daß er jene zusammenhanglosen musikalischen Phrasen, jene Ansätze von Melodie, jene einzelnen Trompetenstöße Paukenwirbel und Geigengeschwirre für den Kampf der Freiheit mit dem Herrscher der die Verfassung bricht oder für ein Aehnliches zu halten habe.

Populär soll die Kunst werden — durch das Programm.

Bisher war volles Verständniß und Würdigung der ganzen Schönheit eines Kunstwerkes leider nur das Privilegium einer gebildeten Minderheit und wir durften noch vor wenigen Jahren besorgen, daß erst im Lauf der Jahrtausende die allmälig höher steigende Entwicklung der Gesammtheit dieses Verhältniß aufheben werde. Doch wir leben im Zeitalter des Dampfes, der Erfindungen, und unter den segensreichsten Erfindungen des 19. Jahrthunderts wird eine dankbare Nachwelt die Erfindung des Kunstprogramms preisen. Das Kunstwerk der Zukunft kann desselben schlechterdings nicht entbehren. Aus der Vereinigung aller Künste wird es gebildet, indem jede Kunst so viel als möglich von ihrem eigentlichem Wesen aufgiebt, aus edlen Opfern, rühmlicher Selbstverläugnung und Selbstentäußerung wird das Kunstwerk der Zukunft zusammengetragen. Ist das nicht ein edles, der sittlichen Begeisterung und des sittlichen Strebens würdiges Ziel?

Vorläufig ist vom Kunstwerk der Zukunft in seinem ganzen Umfange zwar erst das Programm fertig und in die Welt versendet worden. Das musikalische Drama, die bisherige äußerste reformatorische Leistung der Zukunftskünstler hat bis zum heutigen Tage nur die Grenzen zwischen Poesie und Musik zu verrücken gewußt.

Die Grenzen zwischen Poesie und Malerei sind noch dieselben, wie ein gewißer Gotthold Ephraim Lessing sie einmal ausgemittelt hat. Und die bildenden und malenden Künste, meinen wir, haben noch keine rechte Stelle in dem neuen Totalkunstwerke gefunden. Denn wenn Wagner und Verfasserin ihnen nur die Ausschmückung des Hauses anweisen will, in welchem das musikalische Drama zur Aufführung kommt, so steht dieser Beruf, den Malerei und Plastik auch in der jetzigen Kunstepoche, so viel wir wissen ausübten, in gar keinem Verhältniß zu der pomphaften Ankündigung von der Vereinigung aller Künste zu einem unzertrennlichen organischen Ganzen. Uns dünkt diese Vereinigung eben so äußerlich wie selbstverständlich und die ganze Deklamation darüber überflüssig. —

Doch anders die neuen Propheten. Das Kunstwerk in zukünftiger Totalität, dessen Tempel das Theater ist, wendet sich nicht mehr an die gebildete Minderheit, sondern an das Volk, an die Nation. Ob das Kunstwerk der Zukunft selbst dieses Verständniß Aller als eigne schönste Morgengabe dem Volke mitbringt, ob es in Folge derselben Inspiration wirkt, welche plötzlich aus öder Nacht die jüngste Kunstepoche hervorwachsen ließ, oder ob jenes Verständniß lediglich die Frucht des Programms ist, darüber läßt Louise Otto uns leider im Ungewissen.

Wir müssen die Verfasserin um Verzeihung bitten, wenn wir in unserer Beurtheilung ihr unbillig scheinen, indem wir nur auf ihre allgemeinen Ideen über Wesen, Zweck und Bedeutung der Kunst eingehen, dieselben in freiem Auszuge unsern Lesern vorführten und das mannigfache Einzelne, was sie über die verschiedenen Künste und Künstler, über ihre Stellung zum Leben und zur Gegenwart mitheilt nicht weiter berühren.

Wir wollen es nicht verhehlen, daß wir manche treffende Bemerkung, welche von Geist und Nachdenken der Verfasserin, vornehmlich aber von schätzenswerthem Vertrautsein mit den verschiedenen Gebieten der Kunst zeugt, in dem vorliegenden Buche gefunden haben. Die Gedanken der Verfasserin sprudeln reichlich und lebhaft, und ihre Schreibweise ist frisch, voll Schwung und von natürlichem Humor beseelt. Sie ist ein beredter Anwalt ihrer Sache, dies geben wir gerne zu, indem wir die Sache selbst, welche sie vertheidigt, aufs äußerste bekämpfen. Fordert doch sie selbst die Anhänger und Verehrer der alten Formen, Gesetze und wie sie meint des alten Zopfes wiederholt zu einem Kampfe auf Tod und Leben heraus.

Man muß einer Dame gegenüber galant und liebenswürdig bleiben, auch wenn sie schmäht und spottet; und so wollen wir ihr denn auch ihr kategorisch verwerfendes Urtheil über diejenigen alle, welche nicht mit ihr an das neue Evangelium und den neuen Messias glauben, die sich einstweilen an den alten Göttern und dem hergebrachten Cultus genügen lassen, zu gute halten. Wir wollen es der Aufregung und dem Enthusiasmus der Dichterin verzeihen, wenn sie mit poetischer Hyperbel bei allen die nicht ihres Glaubens in Dingen der Kunst sind, entweder unüberwindliche Dummheit, oder niederträchtige egoistische Gesinnung wittert. Wir würden ihrem Buche und ihren Vorwürfen mit höflichem Complimente ausgewichen sein, wenn es nicht nachgerade die Pflicht der Kritik geworden wäre, jenem phantastischen Raisonnement über die Kunst, welches im halbgebildeten Publikum so bereitwilligen Anklang findet, mit Schärfe entgegenzutreten.

(Schluß folgt.)

Louis Köhler.

Ein Brief an den Redakteur.

Verehrter Freund! Mit Erstaunen und Bedauern habe ich in einer der letzten Nummern der D. M. Zt. Ihre Charakteristik L. Köhler's gelesen. Wie konnten Sie es wagen, einen so berühmten Mann auf diese Weise abzufertigen? wie konnten Sie diesen erhabenen Geist so völlig mißverstehen? Sie munkeln von Vielgeschäftigkeit, von Charlatanerie, von Buhlerei um die Gunst Aller, und bedenken nicht, daß Sie es mit einem der universellsten Geister zu thun haben, dem das, was andere gewöhnliche Menschen nur durch elenden Synkretismus vermögen, völlig natürlich ist? — Sie wußten ihm nicht ganz unbefugt Spekulationsgeist zu, und bedenken nicht, daß eine Natur wie die seinige so weit über das Utilitätswesen hinaus ist, daß sie lediglich um ihrer eigenen mächtigen Bedeutung und ihres überschwenglichen Inhalts willen stets sich selbst und nichts anderes als sich selbst zu geben und L. K. daher immer wieder nur auf sich selbst und seine Werke zurückzuweisen vermag? — Sie meinen, er sei ursprünglich nicht für die Musik bestimmt, weil ihm dieselbe nie liebend entgegengekommen? Sonderbarer Irrthum! als ob die Musik allein solch einen Geist zu befriedigen vermöchte! als ob er nicht vielmehr diese Kunst stets höheren, eigeneren Zwecken dienstbar machen müsse, um die hohe Mission zu erfüllen, die ihm geworden, und die weit über die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinausgeht. Wie konnten Sie ihn schließlich gar als ein *echtes* Kind desselben betrachten? Erinnerten Sie sich nicht Ihres ersten Satzes, in welchem Sie andeuteten, wie sehr er eigentlich erst der Zukunft angehört? — Diesen argen Verstoß gegen Ihre bisherige Freundschaft konnten Sie nur dadurch wieder gut machen, daß Sie mir einige seiner neuesten Compositionen sendeten; ich nehme die Gelegenheit wahr, Ihre sonderbaren Ansichten über einen der größten Männer unserer Tage nach Kräften zu berichtigen. Sehen Sie sich zunächst die Titel genauer an:

2 Tarantellen für Pianoforte op. 87. Erfurt, Bartholomäus.

In frohen Stunden. 6 charakteristische Salonstücke mittlerer Schwierigkeit op. 95. Cassel, Luckhardt.

Andante malincolico et Rondo jubiloso op. 99. Vater unser, doppelchörig für 4 weibliche und 4 männliche Stimmen op. 100. Dramatische Variationen mit Scherzo op. 102. Finalesatz, concertante Clavierstudie op. 103. Erfurt, Bartholomäus.

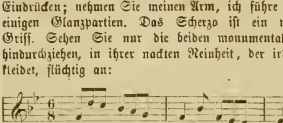
Lied ohne Worte von Fr. Schubert, nach dessen Gesängen für das Pianoforte zu vier Händen gesetzt. 2 Hefte. Wien, Spina.

Haben Sie hier nicht das beredteste Zeugniß von der Menge der Zeitideen, welche auf der Seele dieses Mannes lasten? Drängt es ihn, sich im Vater Unser an die Stillen im Lande zu wenden, um ihnen göttliche Geheimnisse zu offenbaren, so beweisen schon die Dedikationen des Finalesatzes und das Andante, deren erste an Herrn Hans von Bülow, die andere an Herrn Hans von Bronsart gerichtet ist, wie tief ihn auch die titanenhaften Probleme der neudeutschen Pygmäenschule bewegen. Ueber diese psychologische Tragödie verspreche die dramatischen Variationen die interessantesten Aufschlüsse, zumal sie, wie zu erwarten steht, von einem ganz objektiven, unparteiischen Standpunkt aus (sie sind Rubinstein gewidmet) diesen Seelenkampf beleuchten werden. Vergebens sehnt sich, wie sie sehen, die kampfermattete Seele nach ein paar „frohen Stunden“ in Kreise anspruchsloser Heiterkeit; der beschleunigte Schleifer im Theselaon wird zum gespenstigen Symbol des wogenden Wirbeltanzes, der in ihrem Innern tost; sie findet keine Ruhe, der Kampf beginnt von Neuem und bricht in zwei mächtigen Tarantellen hervor, die jedoch über diese individuell-persönliche Emotion weit, weit hinausragen. — Und wenn sie nun erwägen, daß bei dem Allen ein echt väterliches Herz in seiner Brust schlägt für die lernende Jugend und deren Bildung und Erziehung durch die edelsten Produkte einer ebenso kunst- als naturgemäßen Lyrik, so werden Sie nicht umhin können, dieser unter den zermalmendsten Kämpfen mit echt deutschem Muth nach Licht und Klarheit ringenden Atlas-Natur im Herzen Abbitte zu thun. In staunende Bewunderung aber werden Sie gerathen, wenn Sie sich herbeilassen, mit mir einen Spaziergang durch die Werke selbst zu machen.

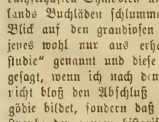
Vergessen Sie auf einen Augenblick jene tiefere Bedeutung der „frohen Stunden“. Nehmen Sie sie rein als das, was sie sein wollen, Salonstücke. Und dann sehen Sie wie geistvoll und innerlich hier das Leben, selbst in seinen anspruchslosesten Momenten aufgefaßt und künstlerisch reproducirt ist; wie hier jede Note „Ernst im Scherz“, das scheinbar Nichtssagende, Gewöhnliche, Triviale zum Symbol des Außerordentlichen werden mußte. Kann wohl Jemand die Intention des schaffenden Genius mißverstehen, gerade am Allerbanalsten, zum Ueberdruß Dagewesenen, die ewige Bedeutung des Augenblicks recht sichtbar vor Augen zu stellen? — Daß dies die innerste Tendenz des Werkes sei, eine Idee, die als einer der Grundtöne durch das Leben des Autors hindurchklingt, das beweist auf's schlagendste das Andante malincolico mit dem Scherzo jubiloso op. 99. Verlangen Sie keine Detailcharakteristik dieses Werkes. Es ist eine Riesenskizze mit der Lapidar-Aufschrift: „Ernst im Scherz“; eine colossale Sphinx, deren Räthsel der Künstler selbst erst im Finalesatz op. 103 zur Lösung bringen kann, nachdem er die höchste Erhebung der Seele in dem Vater Unser op. 100 und die Selbstobjectivirung seines innern Kampfes in die dramatischen Variationen op. 102 als psychologisch-historische Momente überwunden hat. — Ich verzichte also, wie billig, darauf, jenem pyramidalen Werk näher zu kommen oder aus ihm klug zu werden. Es liegt in der welthistorischen Bedeutung dieses Stückes, daß es einem in elender Gegenwart befangenen Menschen sich nicht erschließt. Was kann der Künstler dafür, wenn die heilige Musik eines David, Aesoph u. s. w. mehr aus Wort-Recitationen als aus Melodien besteht. Diese dem inspirirten Inhalt urelementarisch angemessene Form war denn auch hier einzig und allein am Ort. Wie könnte sich ein so im absoluten Sinne objectives Gebet herablassen zu den Formen der subjektivsten Innerlichkeit, zu Contrapunkt, Canon und Fuge? Hier konnte nur in Zungen geredet, nur lallend und stammelnd recitirt werden, hier konnte nur Wort um Wort sich ein für allemal in eine ewig absolute Tonsymbolik kleiden. Elementarischere Tonsysteme als unsere modern raffinirten, mußten auftauchen — handelte es sich doch mehr um sphärische Klänge als um irdische Musik. Was sollte hier das nüchterne Dur und Moll mit seinen scharfen Ecken und seiner skeptischen Physiognomie? Profaner Gedanke! Nur jenes elementarische Urweben des Tongenies in sich selbst, jener wunderbar geheimnißvolle Klangabgrund des Chaos konnte sich öffnen, der in grauer Urzeit, weit vor der Entdeckung der Kirchentöne liegt. —

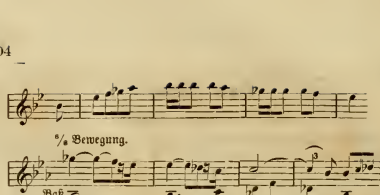
Nach solch einer eminenten Enträckung der Künstlerseele werden wir in den dramatischen Variationen alles Andere eher erwarten dürfen, als etwas Ordinäres oder Gewöhnliches. Und in der That eruirt sich in demselben ein ganz neues Moment des historischen Variations-Begriffes. Was man bisher darunter verstand, eine Umgestaltung des Thema durch neue, aus ihm selbst gewonnene Combinationen rhythmischer, harmonischer oder melodischer Art, ist hier in einem Höheren positiv negirt. Die traditionelle Variation tritt zwar auf — wie sich denn eben darin die Größe eines Reformators zeigt, daß er nicht ganz mit der Vergangenheit bricht — allein wir sehen zugleich, wie der neue Inhalt sich selbst zu neuen Formen wiedergebiert. Das Dramatische liegt nämlich nicht bloß in den Variationen, sondern wesentlich schon in dem Thema, wie Ihnen nach dem früher Bemerkten von selbst einleuchtend sein wird. Der Inhalt desselben mußte nämlich, wie wir sehen, einerseits an sich so reich, bedeutend und völlig erschlossen auftreten, daß er eine innere Selbstentfaltung kaum noch zuließ, anderseits vermöge des präsumtiv neutralen Standpunktes, der Betrachtung sich jeder andern Form gegenüber

gleichgültig verhalten, ausgenommen der streng unparteiischen Beleuchtung durch reflektirend herantretende Stimmführung oder malerisches Accompagement. Dies Alles wird Ihnen unzweifelhaft werden, wenn Sie das Thema erklingen hören. Warum wundern Sie Sich? — meinen Sie, der Geist Schumanns hätte noch heute keine Ruhe und spuke unheimlich umher? Sonderbarer Schwärmer, der Sie manchmal sind! der wandelt wohl in seligem Frieden unter den Palmen des Paradieses, das er schon hienieden ahnend erschaute — aber fallen Sie auch nicht ins entgegengesetzte Extrem! Nicht todte Knochen, nicht morsche Reliquien sind's, mit denen der geweihte Priester der Kunst, der zu uns redet, einen bornirten Cultus treibt. Dazu giebts Handlanger und Leviten genug! Es ist der auferstandene Genius deutscher Kunst selbst, der nachdem er mit seinen letzten Auserwählten eine kurze Zeit geschlummert, verjüngt und neu in den Werken L. Köhlers erwacht und nur zuweilen, aus liebgewordener wehmüthig freudiger Erinnerung, die Züge seines früh verblichenen Lieblings annimmt. — Halten Sie vielmehr, ich bitte, hauptsächlich die Idee des Werkes fest, dann wird Ihnen Alles klar werden! Dann wird sich Ihrem Auge auch die scheinbar gewöhnliche Form dieses Werkes — denken Sie vielleicht gar an die moderne „Phantasie über ....“ oder dgl.? — als die einzig berechtigte erschließen. Denn — allein Sie scheinen ermüdet von dem schnellen Gehen und den gewaltigen Eindrücken; nehmen Sie meinen Arm, ich führe Sie nur noch zu einigen Glanzpartien. Das Scherzo ist ein wahrhaft genialer Griff. Sehen Sie nur die beiden monumentalen Ideen die sich hindurchziehen, in ihrer nackten Reinheit, der irdischen Hülle entkleidet, flüchtig an:



Aber halten Sie auch das, was ich irdische Hülle nenne, nicht etwa für so bedeutungslos! War uns nicht beim Andante malincolico schon die reizende Verwirrung der Noten auf dem Papier ein bedeutsamer Fingerzeig, daß wir es mit Außerordentlichem zu thun hätten? Hier sieht es doch sehr glatt und reinlich dagegen aus. Wem fallen bei diesen arabeskenhaften Figuren nicht sogleich die Kaulbach'schen Gemälde ein, aus deren Verzerrungen eine ganze bunt phantastische Zauberwelt emporblüht? Wer kann bei L. Köhler an etwas Aehnlichem, aber viel Bedeutenderen zweifeln? Welch' eine Gedankenwelt mag unter den räthselhaften Symbolen und Allegorien seiner Werke in Deutschlands Buchläden schlummern! — Und nun noch einen flüchtigen Blick auf den grandiosen Finalesatz und die beiden Tarantellen, jenes wohl nur aus erhabener Weltironie „concertante Clavierstudie“ genannt und diese? — — — Es ist gewiß nicht zuviel gesagt, wenn ich nach dem Früheren behaupte, daß der Finalesatz nicht bloß den Abschluß jener erschütternden psychologischen Tragödie bildet, sondern daß er auch die zusammenfassende Endkatastrophe der ganzen historischen Entwicklung von Beethoven bis auf Schumann zur Darstellung bringt. Welcher Ideengehalt liegt in folgenden Motiven:





Und wollten Sie nun auf die innere dialektische Entwicklung derselben näher eingehen, so würde Ihnen der Prozeß der ganzen neueren Musikgeschichte in seiner logischen Nothwendigkeit nach allen Seiten mit einem Schlage deutlich vor Augen liegen. Ist hier nicht die höchste Aufgabe der Musik gelöst? ist sie nicht eine Philosophie der Geschichte geworden? — Und so treten Sie denn endlich auch den beiden Tarantellen mit jener weihevollen Andacht gegenüber, die der hohe Künstlergeist uns einflößt. Was Chopin nur im Stückwerk und im Räthsel zu schauen vergönnt war, das wundersame Geheimniß des ewigen Tanzes der Gestirne um ein unsichtbares Volkcentrum — hier ist's lebendig vor unsere Sinne gerückt. Wie fein hat selbst der Lithograph unsern Künstler auf dem Titelblatt zu interpretiren verstanden, indem er das männliche und weibliche Princip, das dieser Weltbewegung als Centrifugal und Centripetalkraft zu Grunde liegt, allegorisch abbildete! Erwarten Sie daher keine chaotisch-phantastischen Klänge wie bei Chopin, — das Geheimniß liegt entschleiert da — nur nüchternes, aber gemüthvolles Betrachten ist hier am Orte; erwarten Sie keine süßen Tonräthsel, keinen poetischen Blumenduft aus dem Süden, keine heißblütige Verwirrung — hier ist Alles kühl und wahrhaft prosaisch, prosaisch in des Wortes verwegenster Bedeutung! Nur zuweilen, damit der erschaffene Geist nicht in's reine Sein metaphysisch sich auflöse, senkt sich erquickend eine Dunstwolke auf uns nieder und giebt uns der süßen Erdenheimat freundlich zurück. —

Wir sind am Ende. Leben Sie wohl und verzeihen Sie, daß meine Freundschaft mich drängte, Sie für eine Stunde dem ernsteren Beruf zu entreißen, um Sie, soweit es mir möglich, auf die wahre Bedeutung L. Köhler's aufmerksam zu machen. — Er verdient sicherlich in einem weit höheren Sinne als weiland sein Landsmann den Namen des Magus aus Norden. — -r-

Kritische Revüe

Werke für Pianoforte.

Carl Führß. Am Abend, sieben Clavierstücke op. 27. Variationen op. 28. Drei Suiten op. 29. Fantasiestücke op.30, 3 Hefte. Verlag von Bartholf Senff in Leipzig.

v. Br. Der Name des Componisten ist uns schon öfter begegnet, die Bekanntschaft seiner Feder haben wir, offen gestanden, zum ersten Mal aus Anlaß der obigen Publikationen gemacht, welche wie man sieht, eine ganz stattliche Reihe von Produktionen umfassen.

Diese Compositionen gehören, um ihre Wesenheit in Kürze zu bezeichnen, in die Reihe der specifisch gestrichenen. Der Componist strebt vor Allem darnach, eigenthümlich zu sein und ist es auch. Aeußerlich und formell zwar nimmt man sehr deutlich die Einwirkung Schumann's auf ihn wahr, aber das innere Wesen des Componisten ist, in seiner Sprödigkeit einer solchen Assimilation wohl auch nicht fähig, davon ziemlich unberührt geblieben. Wir wiederholen, der Componist besitzt viel Geist und hat

sich eine reiche, feine Bildung (besonders, aus dem Studium Bach's, Schumann's und Chopin's) angeeignet die ihn das Material, welches ihm jener zuführt, auf interessante Weise verwerthen läßt. Die genannten Compositionen wirken anregend, gleich einer geistreichen Lektüre, nicht mehr und nicht minder. Dauernd vermögen sie, wie alle Kunstproduktionen nicht zu fesseln, deren Quelle mehr aus dem Geist, als aus der Phantasie und dem Gemüth entspringt. Im ersten Augenblick, wo man mehr den Totaleindruck in's Auge faßt, haben dieselben geradezu abstoßend auf uns gewirkt. Bei näherer Bekanntschaft aber und genauerem Zusehen wird man doch von dem reichen Detail und der geistreichen Arbeit angezogen. Man interessirt sich für diese eigenthümlichen Gewächse, bis endlich der letzte Eindruck doch wieder dem ersten gleicht und man, die innere Leere empfindend, mit ziemlich frostiger Empfindung vom Autor wieder scheidet, der zwar unseren Verstand reizt, ihn auf seinen Wegen zu folgen, der uns auch durch manchen zarten Gedanken, durch kühne Wendungen und geistvolle Combinationen erfreut, im Innersten aber doch nicht erwärmt, noch entzündet.

Lührß will, wie uns scheint, zu viel geben; er wird freilich, vermöge seiner Natur kaum etwas hervorbringen, was uns ganz und voll zu packen vermöchte; aber in seinen uns vorliegenden Produktionen finden sich doch viele Stücke, welche in ihrer Art ganz vollkommen wirken, da sie von einem geistreichen, lebendig gedachten Apercu ausgehen, welches sich durch das Kunstvermögen des Autors vor uns zu einem reichen, wohlgegliederten, gesunden Organismus entfaltet; wir nennen als derartige Stücke aus den gewichtigsten dieser Produktionen, den Suiten, die beiden ersten Sätze der ersten, den 2., 3. und 5. der zweiten und etwa noch den ersten Satz der dritten Suite; aus den Fantasiestücken Nr. 1 und 3 des zweiten Heftes. Daneben stehen aber wieder so völlig ungenießbare, grenzenlos öde, raffinirt gekünstelte Stücke, in welchen sich nicht eine Spur wahrer Empfindung findet (ohne die es nun einmal weder Poesie noch Musik giebt), daß man nur das ehrgeizige Bestreben des Componisten daraus gewahr wird, etwas Besonderes hervorzubringen, ohne daß ihm die Natur den Stoff dazu geben will. Er wird dann süßlich, verliert sich in leere Aeußerlichkeiten, und ergeht sich in den seltsamsten, willkührlichsten Sprüngen, planlos hin und hinwend. Kurz, wir meinen, der Autor sollte sich mehr concentriren; hätte er uns statt sechs Heften Suiten und Phantasiestücken nur zwei, statt einem Dutzend Variationen nur ein halbes gegeben, so hätten wir uns an seiner Gabe zwar nicht begeistert, uns aber an dem Trefflichen, was sie enthielt, rückhaltlos erfreut und wir wären ohne Mißmuth und Verstimmung von ihm geschieden. Gleichwohl stehen wir nicht an, ihn den Aufstrebenden der Clavierliteratur beizuzählen und als solchen der Beachtung gebildeter Pianisten (Dilettanten mögen ihm ferne bleiben) zu empfehlen.

Ch. Fink. Vier Charakterstücke (Scherzo, 4 la Mazurka, Canon, Scherzo op. 13. Verlag von Rieter-Biedermann.

Wenn wir den Dilettanten abrathen mußten, sich mit Lührß einzulassen, so können wir ihnen die vorstehenden Stücke schon eher empfehlen, da ihre technischen Anforderungen nicht das Niveau einer mittleren Höhe überschreiten. Zudem sind sie, wenn auch nicht durch hervorragende Eigenschaften ausgezeichnet und sich in ziemlich engen nicht überraschend neuen Gefühls- und Gedankenbraensionen bewegend, doch interessant genug, um gerne einmal durchgelesen oder durchgespielt zu werden.

Nicolaus Rubinstein. Morceau de Salon, Polka. op. 15, Scène de Bal, Polonaise. op. 17. Verlag von Bartholf Senff in Leipzig.

Der Titel dieser Stücke giebt über ihren Inhalt genügende Auskunft, denn mehr bietet dieser nicht, als jener verspricht. Nach dem Verhältniß, in welchem man zur Gattung steht, möge man also abmessen, ob man hier etwas für sein Privatbedürfniß erwarten will oder nicht. Die Polka würde sich auch im Tanzsaal, vom Orchester vorgetragen, leidlich ausnehmen. Das Oktavengepolter der Polonaise dagegen ist ganz expreß für die Stahlsaiten des Pianoforte berechnet und Fr. Ludmilla Betrinsky, welcher dieses Trommelstück gewidmet ist, muß sich keiner allzuzarten Finger und Nerven erfreuen, wenn sie sich daran erbauen, es wohl gar selber spielen soll. Es ist eben ein bischen russisch.

Hans Seeling. Zwei Poesien, op. 7, Deux Impromptus. op. 8, Barcarolle. op. 9, Zwölf Concertetüden. op. 10. Zwei Hefte. Verlag von Bartholf Senff in Leipzig.

Ganz erbärmliche Sudeleien. Der Componist gehört zu denjenigen, welche sich gleichsam auf den öffentlichen Markt stellen und ihre Waare mit dem bekannten Rufen, wie die Aepfelweiber auf dem Obstmarkte ausbieten: zehn Stück für einen Kreuzer, zu mir her, zwölf Stück, fünfzehn Stück u. s. w. Die Verlagshandlung muß wissen, warum sie Druckerschwärze und schönes Papier an solche Makulatur wendet; an sich ist es eine sündhafte, wüste Verschwendung.

12 Etudes de moyenne difficulté, composées par J. Eggard op. 84. 2 Hefte. Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur.

Wahrscheinlich in der Voraussetzung, daß die bereits vorhandenen 7000 Etüdenwerke, das obige des Herrn Seeling eingeschlossen, dem Bedürfnisse einer musikbeflissenen Jugend noch nicht genügen, hat sich die Verlagshandlung entschlossen, diesen kostbaren Nationalschatz noch um eine Perle zu vermehren. Wenn es sich übrigens nur darum handelt, den Fingern durch mechanische Uebungen Gelenkigkeit zu verschaffen, so mögen zur Erreichung dieses Zweckes die Etuden von Eggard eben so dienen, wie jene von Seeling. Da wir uns aber nicht berufen fühlen, Werke zu recensiren, die zur Erlernung des Alphabets bestimmt sind, so haben wir nichts weiter zu sagen, als daß wir glauben, Clementi, Cramer, Czerny, Köhler und Chopin und allenfalls noch ein Paar Autoren hätten auf diesem Gebiete gerade genug geboten, um den Bedarf für die nächsten zwei Jahrtausende zu decken.

Maurice de Mayfeld. Marche funèbre (aux Mânes de Robert Schumann). Op. 8. Verlag von Wessely und Büsing in Wien.

Der Geist, der im Leben so schmerzlich und schmachvoll gerungen, mag sich für diese Huldigung bedanken; den Marsch selbst wird er sich allenfalls noch gefallen lassen, wenn er auch bei den ersten Takten glauben wird, seinen alten Liebling Chopin zu vernehmen; beim Trio aber wird er, wenn ihn diese Musik zu erreichen sollte, die Miene verziehen, denn es ist ein wenig ordinär und zu bedauern, daß die Erinnerung an die Manen Schumann's dem Autor keine höhere Inspiration eingegeben hat.

Carl G. P. Grädener. Sonate. Op. 28. Verlag von Fritz Schuberth in Hamburg.

Der Charakter dieser Sonate ist ein pathetischer, wie schon die Tonart C-moll errathen läßt. Der erste und dritte (letzte) Satz sind in stilo molto furioso e rabbiato geschrieben; es thut uns leid, sagen zu müssen, daß uns jener in hohem Grad mißfallen, dieser zwar auch nicht eben entzückt, aber doch durch einige interessante Züge angeregt, der Mittelsatz aber (Grave assai lento, B-dur) nur eben ziemlich kühl gelassen hat.

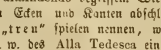
Locales.

(3. und 4. Quartettproduktion. Euterpe. 2. Gesellschaftsconcert. Pianistenconcerte.)

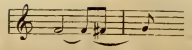
S. B. Die Masse des angesammelten Stoffes, sowie die nicht durchaus bedeutungsvolle Qualität desselben nöthigt diesmal zu

summarisch kurzer Behandlung. Nur über *eine* Sache gedenken wir uns etwas eingehender auszusprechen: über die Ausführung zweier von den „letzten" Quartetten Beethoven's durch Herrn Hellmesberger und seine Collegen. Es war uns schon öfter so vorgekommen, als wäre der unläugbare Fleiß, den diese Herren anwenden, um ihre Produktionen möglichst wirksam zu machen, nicht immer in der richtigsten Weise angewendet, als wären sie mehr bedacht *eigene* Intentionen zur Ausführung zu bringen als die des Componisten.

Wenn wir uns hierüber einmal genauer einlassen, so wolle man uns nicht der Tadelsucht zeihen und auch nicht der Kleinlichkeit. Wir anerkennen vollkommen die Verdienste unseres Quartettvereins um Beethoven's letzte Quartette, welche vielleicht in keiner weiten Stadt so wie in Wien durch technisch tadellose, höchst präcise Ausführung, auch vielfach ästhetisch richtige schwungvolle, zarte Auffassung, dem Verständniß nahe gerückt und zum Eigenthum des Publikums gemacht wurden. Wer die außerordentlichen Schwierigkeiten kennt, die Beethoven hier dem Spieler zu überwinden giebt, wer eine Ahnung von den Problemen hat, die hier zu lösen sind, der wird sich nicht leicht zur Ungerechtigkeit verleiten lassen. Auch muß der Wahrheit gemäß erwähnt werden, daß der Erfolg dieser Aufführungen im Publikum immer ein höchst günstiger ist. Was wir vermissen ist nur *jene strenge Treue* der Wiedergabe Beethoven'scher Eigenthümlichkeit, die sich hauptsächlich in zweierlei Dingen ausspricht. Einmal in der absolut polyphonen Haltung, die alle Stimmen gleichberechtigt erscheinen läßt und kein Dominiren der ersten Geige duldet, — dann in seiner Art und Weise dynamischer Belebung, seinen langen Crescendos, plötzlichen Pianos, mit einem Wort in den schroffen und unvermittelten Gegensätzen, — abgesehen von andern wichtigen Kleinigkeiten. In ersterer Beziehung ist nun namentlich im Es-dur-Quartett op. 127 und auch schon neulich im F-dur Quartett op. 59 auffallend gewesen, daß Mittelstimmen und Cello sich mehr unterordnen als recht. Ist es schon überhaupt bei der Kammermusik erste Regel, daß jede Stimme, sobald sie etwas Wichtiges zu sagen hat, auch entschieden hervortritt, um so mehr bei Beethoven, wo das Viergespräch in der lebendigsten Weise geführt wird, und jede Stimme melodisch und harmonisch gleich wichtig ist. Jenes oben getadelte Unterordnen ist theils eine Folge der abweichenden Spielweise des Herrn Hellmesberger, der oft bedacht scheint, vor Allem seinen Part zu einseitiger Geltung zu bringen, — theils einer gewissen Furchtsamkeit seiner Collegen, die sich durch jenes sich Geltendmachen des Primarius einschüchtern lassen. Weniger auffallend war dies im B-Quartett op. 130, dagegen bemerkten wir in *beiden* Fällen, daß man in Betreff dynamischer Treue, die bei Beethoven so wichtig, nicht allzu streng vorging. Bekanntlich gilt ein crescendo oder forte so lange bis ein andres Zeichen kommt. Steht nun z. B. im ersten von vier Takten cresc., und unter der ersten Note des fünften piano, so geht die Steigerung bis zur letzten Note des 4. Takts, und das Piano tritt *plötzlich* und *ganz unvermittelt* ein. Gegen diese allgemein giltige Regel verstießen unsere Quartettisten nicht selten, namentlich im Adagio des Es-Quartetts, aber auch im Trio des 2. Satzes und im Alla Tedesca des B-Quartetts. Man nahm wohl einen Anlauf zum Crescendo, aber lange bevor das p. eintritt war man schon im diminuendo begriffen. Wir nennen das „wesentliche Eigenheiten Ecken und Kanten abschleifen." Ebenso wenig können wir es „treu" spielen nennen, wenn Beethoven im 1., 3., 5. Takt u. s. w. des Alla Tedesca ein schreibt, und dieses Zeichen in *jedem* Takt ausgeführt wird. Ferner scheint es uns gegen die Absicht des Componisten, wenn in Figuren wie Seite 1 der Partitur des B-Quartetts:



so wenig abgesetzt wird, daß man thatsächlich vernimmt:



Noch unbegreiflicher ist es, wenn Herr Hellmesberger die schluchzenden abgerissenen Noten des 42. und 43. Takts der Cavatina so zusammenzieht, daß ein förmliches Legato daraus wird. — Es möge an diesen Beispielen genügen, obwohl wir noch eine ziemliche Anzahl anderer anführen könnten. Wir bemerken nur noch, daß wir keineswegs einer gewissen durchaus nothwendigen Freiheit in Auffassung und Behandlung entgegentreten wollen. Im Gegentheil constatiren wir mit Vergnügen, daß gerade dem von Schulmäßigkeit freien Spiel unseres Quartettvereins die Einbürgerung der letzten Quartette Beethovens zu danken ist. *Nur vergreife man sich nicht an wesentlichen Dingen, nur thue man nie das Gegentheil von dem, was Beethoven in seinen Partituren ausdrücklich vorschreibt!*

So! Und jetzt rasch über das Uebrige hinweg! In der 3. Quartettproduktion wurde Beethovens G-dur-Streichtrio im Ganzen sehr schön, das Finale aber in einem Tempo gespielt, welches Jedem, der die Sicherheit dieser Herrn nicht kennt, Angst einflößen mußte. Herr Weidner spielte Mendelssohn's Clavierquartett in H-moll etwas schüchtern. — In der 4. Produktion gab man ein schon in diesen Bl. erwähntes Manuscript-Quartett von *Goldmark*, welches gute Studien verräth, aber zugleich Einflüsse aufweist, über welche man in der Kammermusik sich nicht freuen kann, namentlich Wagner'sche. — Herr Dunkl spielte Schumann's Clavierquartett im Ganzen genügend. —

Die Orchestergesellschaft „Euterpe" brachte Beethovens Prometheusouvertüre und Haydn's Es-Symphonie mit den Variationen in C-moll, dann ein Clavierstück mit Orchester von Schumann, gesp. von Herrn Dunkl, und einige schale Lieder von ihrem Dirigenten, Herrn *Langwara*. Eine gewisse Frische konnte man auch diesmal wohlthätig finden, während die Uebertreibungen der Nuancen und der Tempi, dann die schlechte Stimmung peinlich wirkten.

Das 2. Gesellschaftsconcert brachte nur zwei größere Nummern: Mozart's Es-Symphonie, deren erste drei Sätze für unser Gefühl zu schleppend genommen wurden. Dann die vollständige Egmont-Musik von Beethoven, welche, ebensalls sehr bekannt, hier keine weitere Betrachtung veranlassen kann. Frau Dustmann sang die Clärchenlieder, Herr Lewinsky sprach das verbindende Gedicht, welches für Alle, die das Göthe'sche Stück kennen, immer überflüssiger erscheint.

Schließlich ist über die Pianisten Alex. Dreyschock, Wilh. Treiber und Frl. B. Wiswe, welche je ein Concert gaben, zu bemerken, daß der Erstere in seinen guten und schwachen Eigenschaften weltbekannt ist, daß der zweite in technischer Hinsicht und was Ruhe und Sicherheit des Spiels betrifft sichtliche Fortschritte gemacht hat, in seinem Programm aber einen veralteten Standpunkt bemerken ließ, und daß die dritte, eine frühere Schülerin des Herrn Dachs, Resultate eines großen Fleißes, aber noch wenig eigentliche Selbstständigkeit und musikalische Ueberlegenheit bewies. (Vergl. Musf. Haus- und Lebensregeln von Schumann Nr. 44).

Correspondenzen.

Leipzig. 22. November.

Im fünften Gewandhaus-Concert hörten wir Händel's „Josua." Ueber die Größe und Erhabenheit dieses Oratoriums heute noch etwas sagen zu wollen, hieße wahrlich Eulen nach Athen tragen. Der „Josua" ist eben ein in einem ewigen, unvergänglichen Styl geschriebenes Werk, groß und schön für alle Zeiten. Jeder auch noch so kurze Hinweis auf

die blühenden Schönheiten der einzelnen Nummern, auf die Weihe, die über das ganze Gedicht ausgegossen, dürfte den uns in diesen Blättern zugemessenen Raum weitaus überschreiten. Die Aufführung des „Josua“ (mit der zweckmäßigen und nicht überladenen Instrumentirung von Rietz) war eine im Wesentlichen gelungene. Die Chöre gingen im ersten und zweiten Theile recht gut, weniger im dritten und sonderbarerweise wurde der leichteste Chor „Sebt, er kommt“ am wenigsten befriedigend ausgeführt. Von den Solisten war Herr Sabbath als „Caleb“ vortrefflich, Hr. Otto „Josua“ meist sehr gut, Fräulein Lessiac „Othniel“, obschon durch eine merkliche Indisposition behindert, doch genügend. Fräul. Emmequist-Biondini hingegen sang die Partie der „Achsa“ kalt, ohne Schwung, offenbar ohne Verständniß ihrer Aufgabe, auch technisch nicht genügend, eines groben Versehens im ersten Recitativ ganz zu geschweigen. Der Orchesterpart ging gut. Wir sind der Direktion der Concerte für die Vorführung des „Josua“ um so mehr zu Dank verpflichtet, als große Choraufführungen im Gewandhaus gegenwärtig mit mehr Schwierigkeiten als früher verknüpft sind. Unsere Singakademie hat nämlich ihre Mitwirkung nur für zwei Abende im Laufe des Winters zugesagt. Indeß ist es der unermüdlichen Thätigkeit Reinecke's gelungen auch im sechsten und siebenten Concert Choraufführungen ohne die Beihülfe des genannten Instituts zu ermöglichen, und zwar hörten wir im sechsten Con certe einen nur Opern „Blanche de Provence“ von Cherubini componirten dreistimmigen Frauenchor, und den 23. Psalm von Schubert. Beide Stücke waren zum Behufe der Concertaufführung von einem unserer jüngern Musiker, Herrn Rudorff, mit seinem Takte und gutem Verständniß instrumentirt worden. Der Cherubinische Chor, ein wundervolles Stück, wurde vorzüglich gesungen, und stürmisch da capo verlangt. Minder vollendet, wenn schon immerhin recht brav, war die Wiedergabe des Schubert'schen Psalms. Im siebenten Concert hörten wir ein Ensemblestück aus Uthal, der bekanntlich ohne Violinen componirten Oper, von Mehul. Die Nummer ist reich an interessanten Momenten, und hat uns trotz der unkräftigen Ausführung der Männerchöre und dem sehr mangelhaften Gesange der Solisten, einen vortrefflichen Eindruck gemacht. Die Executirung des „altdeutschen Schlachtgesangs“ von Rietz war besser.

Von Neuigkeiten hörten wir ein Clavierconcert in A-moll, von dem Componisten Herrn Hermann Levi aus Mannheim vorgetragen. Das Werk des übrigens noch sehr jungen Mannes kurz uns unwillkührlich die Horazische Ode: „Pindarum quisquis studet aemulari“ in's Gedächtniß zurück. Es tritt mit einer gewissen Prätention auf, man merkt allenthalben, daß der Autor etwas ganz Besonderes geben, einen ganz besonders hohen Flug nehmen wollte, ohne doch die dazu gehörige Kraft zu besitzen. Störend wirken beträchtliche Längen im ersten und dritten Satz. Nichtsdestoweniger zeugt das Stück von Besähigung und Talent. Die Erfindung ist zwar in keiner Weise selbständig, das Anlehnen an Schumann und Mendelssohn mitunter auffallend, doch werden wir nirgend von etwas Unedlem oder Gemeinem unangenehm berührt. Die Instrumentirung ist hin und wieder etwas gewagt, stellenweise aber wieder recht effektvoll. Herr Levi hat sich beim Vortrag des Concerts zwar nicht als glänzender Virtuos, doch aber als ein ganz tüchtiger und gewissenhafter Clavierspieler bewährt. Im siebenten Concert vermittelte uns Herr Jean Becker aus Mannheim die Bekanntschaft mit dem Violinconcerte von Rubinstein. Betrachten wir dieses Werk ganz allgemein als Musikstück, so können wir dem ersten Satz mit seinen ansprechenden Motiven in knapper Form unsern Beifall nicht versagen. Noch höher steht uns das Adagio, das mit seinem langathmigen Melodienzug ein beredtes Zeugniß für die ursprüngliche (?) Erfindungskraft Rubinsteins giebt. Da hingegen erscheint uns der letzte Satz matt und erlahmt, wie in der Eile hingeworfen. Die Hauptaufstellung, die wir dem Werke zu machen haben, besteht darin, daß, wiewohl es bedeutende Anforderungen an den Spieler stellt, es dennoch dem Virtuosen wenig Dankbares bietet. Die Principalstimme wird zuweilen von der reichen, oft sehr interessanten Begleitung geradezu erdrückt. Es gehört daher kein geringer Grad Selbstverläugnung von Seiten des Spielers dazu das Werk zum Vortrag zu wählen. Herr Becker spielte das Concert, sowie David's Andante und Scherzo capriccioso sehr schön. An demselben Abend hörten wir die Mozart'sche Concertarie mit obigato'em Clavier, von Fräulein Emilie Antonini und Hrn. Capellmeister Reinecke ausgeführt. Die Arie, eine der schönsten unter den Mozart'schen Concertarien, gewann leider durch die Interpretirung von Frl. Antonini durchaus nicht. Die junge Dame würde gut thun, sich vor fernerm öffentlichen Auftreten eine geraume Zeit noch ernsten Studien zu widmen, wobei sie ihr Hauptaugenmerk auf natürliche Tonbildung und reine Intonation zu richten hätte. Von Orchesterwerken hörten wir die Ouvertüren zu „Anacreon“ von Cherubini, und Gade's „Nachklänge von Ossian“ ganz vorzüglich, die Symphonien in A-moll von Mendelssohn und D-dur (ohne Menuett) von Mozart recht gut ausgeführt.

Die Abendunterhaltungen für Kammermusik im Gewandhaus sind die reinsten und schönsten Kunstgenüsse, die uns hier am Orte geboten werden. Dieselben haben seit der Anwesenheit des Herrn Capellmeister Reinecke ein erhöhtes Interesse dadurch gewonnen, daß dieser Herr sich als Clavierspieler fast regelmäßig an den Soireen betheiligt. Wir können nun mit gutem Gewissen sagen, daß uns wenige Clavierspieler einen so echt künstlerischen Eindruck gemacht haben, als Reinecke.

Im Besitz einer ganz vollendeten Technik spielt Reinecke mit wohlthuender Wärme, ohne jemals zu viel oder zu wenig zu thun. Mit seinem Takte weiß er stets sich da zu Geltung zu bringen, oder unterzuordnen, wo und wie es das Wesen der Composition bedingt. Beim Vortrag der Streichquartette tritt an einigen Abenden Herr Concertmeister Dreyschock für David an der ersten Geige ein, während die übrigen Quartettgenossen, Roentgen, zweite Violine, Hermann, Viola und Davidoff, Violoncell, dieselben bleiben. In der ersten Soirée hatte Herr Dreyschock die erste Geige übernommen, und die Vorträge des G-dur Quartetts von Haydn, sowie des Beethoven'schen Quintetts gelangen im Allgemeinen gut. Das Es-dur Quartett von Mozart ging unter Mitwirkung von Reinecke vortrefflich. Der zweite Quartettabend war der bis jetzt glanzvollste Moment in dem Musikleben dieses Winters. Das Programm bildeten Cherubinis Es-dur Quartett, dessen märchenhaftes Scherzo da capo gespielt werden mußte, Variationen für Piano und Violoncell, von Mendelssohn, Schumanns A-dur Quartett und Schubert's H-moll Rondo für Piano und Violine. Stürmischer Beifall zwischen den einzelnen Sätzen und Hervorruf am Schlusse der Stücke belohnten die ausführenden Herren David, Roentgen, Hermann, Davidoff und Capellmeister Reinecke, der die Klaviervorträge übernommen.

Die Euterpe-Concerte haben wir in diesem Winter noch nicht besucht, doch soll dies geschehen, sobald eine nennenswerthe Novität zur Aufführung gelangt. Von sonstigen musikalischen Vorkommnissen erwähnen wir ein Concert zum Besten der deutschen Flotte, von der Singakademie, dem Dilettanten-Orchester-Verein und dem Männergesang-Verein unter der Leitung ihres Dirigenten des Herrn v. Bernuth veranstaltet. Zu Gehör gebracht wurden: das „Requiem“ von Cherubini und das Dettinger „Te deum“ von Händel. Selbstredend entzieht sich ein von Privat-Vereinen zu löblichem Zwecke gegebenes Konzert einer strengern Beurtheilung, wir erlauben uns daher nur die Bemerkung, daß es vielleicht besser gewesen wäre, leichtere Stücke zu wählen. Heute, zum Bußtage, wird der Riedel'sche Gesangverein die „Missa solomnis“ zur Aufführung bringen, wir wünschen ihm zu diesem, die höchsten Anforderungen an alle Mitwirkenden stellenden Unternehmen den besten Erfolg.

Nachrichten.

Im 2. Radecke'schen Concert in Berlin wurde S. Bach's Suite in H-moll für Streich-Instrumente mit Flöte gebracht. O. Gumprecht bemerkt in der N. Ztg., daß man ein Bach'sches Instrumentalstück nur mit vorwiegend historischem Interesse verfolgen könne, daß seine Cantaten Motetten Passionen bei weitem mehr den inneren Menschen in Bewegung setzen als jene. Während Bach in der Vokalmusik die höchste Blüthezeit einer Geltung der Musik repräsentirt, zeige er in der Instrumentalmusik erst Keime, aber freilich von seltener Kraft. Vom Standpunkt der bereits gewonnenen historischen Bildung läßt sich sehr wohl so sprechen. Wo aber bei vorherrschendem Mangel derselben immer wieder vorerst oberflächlichem Gerede zu begegnen ist, da wird man wohl immer noch eben die ungeheure Fülle und Kraft betonen müssen, die in jenen

„Keimen" enthalten ist, und wohl auch bei geistvoller vollkommener Ausführung im Stande ist hinzureißen, und momentan vergessen zu machen, was spätere Meister aus jenem Keim entwickelt haben. — Joachim's Violinconcert wurde in demselben Concert von F. Laub (in Berlin zum 1. Mal) gespielt, und verdiente nicht auch den Berliner Kritiker bedeutend zu interessiren. Er spricht sich darüber mit den wärmsten Worten aus. — Münter günstig wurde Persall's „Undine" beurtheilt. Frau Herrenburg-Tuczek, die seit 20 Jahren zu den Zierden der Berliner königlichen Oper gehörte, schied von derselben kürzlich indem sie die Susanne gab, als deren treffliche Interpretin sie bei dieser Gelegenheit geschildert wird. Die Partie des Cherubin hatte an diesem Abend Frl. Lucca übernommen, und soll ebenfalls die Intentionen Mozart's in höchster Vollendung zu Tage gefordert haben.

Im Verlog von Kahnt in Leipzig ist erschienen: Die Hauptformen der Musik. Populär dargestellt von Ferdinand Gleich. 134 Seiten 8.

Ein Oratorium von Rubinstein „die Zerstörung Jerusalems" kommt demnächst in Rotterdam und in Danzig zur Aufführung.

Mozart's Todestag wurde in Stuttgart durch eine gelungene Aufführung der Zauberflöte, und durch ein Concert gefeiert, in dem nur Werke dieses Meisters zu Gehör gebracht wurden.

Zu Bonn kam am 5. November auf Veranstaltung des Musikdirektor Brambach und des Concertmeisters Römpel (der den Winter daselbst zubringt) die erste Quartettsoirée zu Stande. Außer Beethovens Trio op. 95 und einem Mozart'schen Quartett kam Brambach's Sextett op. 5 zur Aufführung, und wurde sehr beifällig aufgenommen.

Der Elberfelder Gesangverein hat zu seiner fünfzigjährigen Jubelfeier ein „Gedenkblatt" herausgegeben, dem wir Folgendes entnehmen: Am 1. Dezember 1811 vereinigten sich 20 Personen zur Bildung einer Singschule, und 4 Monate später führte man Haydn's Jahreszeiten vor eingeladenen Gästen auf. Bis zum Jahre 1813 waren es ausschließlich Haydn'sche Werke, (Schöpfung, C-dur Messe) welche zur Aufführung gelangten, weil die Singschule „seltsamer Weise ihrer klassischen Richtung wegen von allen Seiten mit Hohn und Spott überschüttet wurde, und man es deshalb nicht wagte, ältere und daher auch fremdartigere Werke vorzuführen"(!) Später gestaltete sich die „Singschule" in einen „Gesangverein" um, und man wählte Johannes Schornstein zum technischen Direktor. Erst im Jahre 1819 gelang es dem unablässigen Streben desselben Händel's Messias zur Aufführung zu bringen. In Folge der in den Rheinlanden entstandenen Musikfeste kam man vielfach mit der Instrumentalmusik in Verbindung, und die Folge davon war, daß die moderne Musik in ihren hervorragendsten Vertreter heimathe d as Uebergewicht erlangte. Mendelssohn, Schumann, Reinthaler, Gade, van Eyken werden mit verhältnißmäßiger Vorliebe gepflegt. Von den alten Italienern, von S. Bach lesen wir in dem „Gedanklatt" vorläufig nichts. Nur Händel behauptete seinen Platz. — Der Gesangverein, welcher bekanntlich vor Kurzem einen neuen Concertsaal mit Orgel gebaut hat, zählt nach dem beigegebenen Verzeichniß 200 singende Mitglieder.

Wien.

Die „Recensionen" s. Theater u. Musik u. s. w. erhalten zu Neujahr 1862, mit Beginn ihres achten Jahrgangs, eine wesentliche Bereicherung durch Gründung einer Monat-Beilage für bildende Kunst, ohne Preiserhöhung. Außerdem wird der stoffliche Inhalt der „Recensionen" durch eingehende Berücksichtigung der Wiener Kunstzustände, bereichert. Tendenz, Haltung und sonstiger Inhalt der „Recensionen" bleiben unverändert. Das Blatt wird aber von Neujahr an im Selbstverlag der Redaktion herausgegeben und als für dieselbe verantwortlich erscheint Hr. Prof. Julius Schwenda.

Der neueste Rechenschafts-Bericht des „Vereins zur Versorgung dürftiger Tonkünstler" weist sehr günstige Resultate auf. Das Ergebniß der Jahre 1858–1860 war ein solches, daß der Verein jetzt am Schlusse dieser Zeitperiode ein Vermögen von 24,171 fl. Oe. W. in Obligationen und 563 fl. in baarem Kassastande besitzt, und schon jetzt drei Künstlern einen nicht unbedeutenden Ruhegehalt zuwendet. Ueberdies eröffnet ihm noch das Vermächtniß einer großherzigen Kunstfreundin die Anwartschaft auf weitere 10,000 fl. Oe. W. Den großen Umschwung seiner Verhältnisse dankt der Verein vorzugsweise dem Vermächtniß Carl Czerny's. Der Verein zählt 26 Gründer und 23 unterstützende Mitglieder. Vorstand ist Herr Ignaz Aßmayr, k. k. Hofcapellmeister. —

Der Kirchencomponist Robert Führer starb hier am 28. November. Desgleichen am 9 Dezember Herr Josef Geiger, Musiklehrer seiner Majestät des Kaisers und mehrerer Herren Erzherzoge, Brüder des Kaisers.

Can ermeister Alex. Dreyschock, welcher gegenwärtig hier weilt, hat einen Ruf nach Petersburg als „Professor des Clavierspiels" an der kaiserlichen Theaterschule erhalten.

Concert-Ankündigungen.

Sonnabend, den 21. Dezember.

Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaale: Zweites Concert des Herrn Alex. Dreyschock.

Sonntag, den 22. und Montag, den 23. Dezember.

Abends 7 Uhr im Hofburgtheater: Academie des Tonkünstlervereines. (Programm: Lobgesang von Mendelssohn, „Christus am Oelberg von Beethoven.)

Musikalienanzeiger.

Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte.

Commer Frz. Op. 58. Lieder. Nr. 1, Die Wiege des Frühlings, von E. Ranke. 8. Berlin, Bahn.

Esser H. Op. 64. 3 Lieder aus dem Büchlein für Kinder von Frz. Pocci. Nr. 1, Ein Sträußlein möcht' ich gern haben. Nr. 2, Was Gott euch wohl bescheren mag. Nr. 3, Das begrabene Vöglein. Mainz, Schott.

— — Op. 65. Lieder-Album. Ebend.

Franz Rob. Op. 34. 6 Lieder von H. Heine. Breslau, Leuckart.

— — Op. 35. 6 Gesänge. Ebendas.

Lassen E. Op. 5. 6 Lieder von P. Cornelius. Deutsch und engl. Heft 1, für Sop. (od. T.). Leipzig, Schuberth u. Comp.

Mair Frz. Op. 16. Der arme Peter. Romanze von Heine. Wien, Haslinger.

Nietz Jul. Op. 38. Concert-Arien. Nr. 1, Was ist mir? (S.) Leipzig, Siegel.

Wüllner Frz. Op. 7. 4 Lieder. Mainz, Schott.

Theoretische Werke.

Hauptmann M. Erläuterungen zu J. S. Bach's Kunst der Fuge. Neue, unveränd. Ausg. 4. Leipzig, Peters.

Briefkasten der Redaktion.

J. J. in H. Wir verstehen Ihre Gründe. Der Antrag wegen des S. wird mit Vergnügen angenommen. — Ein Musiker in G. Sie haben recht! es war uns im Turnult der Saison entgangen. Uebrigens begründet „Fruchtbarkeit" noch keine „Bedeutung". — A. H. in B. Erhalten. Die gewünschten Nummern folgen. — W. W. in H. Erhalten. — ○ in L. Hoffentlich setzen Sie Ihre Berichte fort. Unsere Mitarbeiter sind nur durch ihre Ueberzeugung gebunden. —

Berichtigung eines Irrthums.

In der Recension über L. Meinardus (Nr. 49. d. Bl.) hätte unser Referent angenommen, daß einige der von diesem Autor in Musik gesetzten Gedichte, weil sie mit dem Anfangsbuchstaben M. bezeichnet sind, von Meinardus selbst herrührten. Wir werden nun ersucht diesen Schluß als irrig zu bezeichnen. D. Red.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wesselh und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 52. Wien, 28. Dezember 1861. II. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Wittwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Altes und Neues über Programmmusik und die Grenzen von Poesie und Musik. (Schluß.) — Recensionen. — In Sachen Beethovens. — Ueber W. Taubert's Musik zu Shakespeare's „Sturm", und die Musik zu Dramen im Concertsaal. — Correspondenz aus Oldenburg. — H. Marschner. †. — Nachrichten. — Concertankündigungen.

Altes und Neues über Programmmusik und die Grenzen von Poesie und Musik,

angeknüpft an die Schrift:

„Die Mission der Kunst"

von Luise Otto.

(Leipzig, bei Heinrich Matthes 1861.)

(Schluß.)

Auf dem Gebiete der Musik, auf dem Gebiete derjenigen Kunst, mit deren Aesthetik bisher das häufigste Unwesen getrieben worden ist, hat jene Begriffsverwirrung begonnen. Indem man Wesen und Inhalt der Tonkunst durch Analogien definirte und darauf die aus andern Künsten entnommene Analogie mit der Wirklichkeit verwechselte, ist durch die Wagner, Brendel, Liszt, Franz Müller unendlich viel blauer Dunst in der Welt verbreitet worden. Und nicht anders, als wie man die mehr oder weniger zutreffende Analogie für wirklichen Inhalt der Tonkunst nahm, so verwechselte man alsbald die Phrase, welche von großen Reformen und Revolutionen in der Tonkunst himmelstürmend redete, mit wirklichem Schaffen und thatsächlich Erschaffenem; und nun heißt es schon, daß von jenen reformatorischen Bewegungen im Gebiete der Tonkunst eine Reform des allgemeinen künstlerischen Strebens ausgegangen sei.

Parturiunt montes — so lautet das alte Wort, und wir halten dafür, daß nicht einmal eine lebensfähige Maus das Resultat jenes jahrelangen Kreißens gewesen ist. Doch wir wollen unsererstheils nicht in den Fehler unserer Gegner fallen und uns bei Vermuthungen aufhalten. Wir lassen es dahin gestellt, ob Lißts symphonische Dichtungen in künftiger Zeit eine größere Popularität erringen werden, als die Beethovenschen und Mozartschen in unsern Tagen besitzen, ob der kosmopolitische Genius Liszt neue Eilande entdeckt hat, an welche die zukünftige Musik ihre Anker knüpfen wird. Wir wollen jene von der Tonkunst ausgegangene Bewegung in der Tonkunst selbst etwas genauer betrachten. Wir erhalten die Versicherung, daß die Wagner, Liszt, Berlioz außerordentlich viel Neues im Gebiete der Musik hervorgebracht haben. In speziell musikalischer Hinsicht, müssen wir dagegen versichern, ist des Neuen was wir ihnen verdanken außerordentlich wenig und dies wenige noch ein streitiger Punkt bei den Theoretikern der Musik. Wir verweisen hierüber auf den Aufsatz des Redakteurs dieser Zeitschrift, Herrn S. Bagge, gegen Weitzmann: die alte Harmonielehre im Streit mit der neuen. Gegenüber den Errungenschaften eines Bach, Mozart, Beethoven sogar eines Schubert und Schumann in Hinsicht des musikalischen Materials, gegenüber den vielen Bereicherungen, welche die formelle Seite der Musik jenen Meistern verdankt, können die meistens hypothetischen Errungenschaften der Weimarer Schule nicht in Betracht kommen. Nicht einmal einen eigenthümlichen Styl in der künstlerischen Bedeutung des Wortes können die modernen Musikstituten den prägnanten Stylarten eines Bach Mozart und Beethoven als den ihrigen entgegensetzen. Sie scheinen sich allerdings — auch ein neues Ereignis in der Kunstgeschichte — auf diese Styllosigkeit etwas einzubilden. Dem in Franz Liszt zu Fleisch und Bein gewordenen Begriffe Universalgenie entspricht naturgemäß ein kosmopolitischer universaler Styl. Die wesentlichen Kennzeichen sind ungefähr folgende: Schwäche der Erfindungskraft, Reminiscenzen, oder was noch schlimmer, musikalischen Inhalts baare Phrasen vertreten die Stelle bedeutungsvoller thematischer Gedanken. Von einer Entwicklung der leitenden musikalischen Gedanken ist nur spärlich oder gar nicht die Rede. In musikalisch nicht zu rechtfertigender, willkührlicher Verbindung wuchern jene phrasenhaften unfruchtbaren Motive durcheinander; dazwischen abgedroschene Trivialitäten, die wir Donizetti und Verdi kaum verzeihen möchten. Jeder Versuch einer wirklichen thematischen Entwicklung endet bald in einer musikalischen Verwirrung und Verwilderung, welche die Unfähigkeit des Componisten, die mangelnde Berufung zur Composition am deutlichsten erkennen läßt. Daß schließlich ein derartiges Universalgenie keine formelle Abrundung des musikalischen Satzes dulden kann, daß er verächtlich auf die nichtssagende schöne und maßvolle Form des musikalischen Kunstwerkes herabblicken muß, liegt zu Tage. Nach unsern Begriffen ist rohe Willkühr das einzige Prinzip des modernen universalen Styls. Mag man von entgegengesetzter Seite uns antworten, daß diese musikalische Willkühr im poetischen Programm Erklärung und Verständniß findet, wir werden sogleich Gelegenheit nehmen zu beweisen, daß Tonverbindungen einstweilen nur auf musikalische Weise erklärt und gerechtfertigt werden können. Will man uns einen Vergleich erlauben, so möchten wir die Compositionsweise von Berlioz, Wagner und Liszt (und Liszt hat als der zur musikalischen Composition Unbegabteste das Unwesen am weitesten getrieben) der wüsten Dichtungsweise unserer wüstesten längst gerichteten Romantiker vergleichen. Auch sie vergötterten sich untereinander um so eifriger als kosmopolitische unverselle Genies, je bunter sie in formeller Hinsicht gebundene und ungebundene Rede vermengten, in der gebundenen die Gesetze des Verses und der Metrik verhöhnten, die einzelnen Gattungen der Dichtkunst, Drama, Lyrik und Roman in einen einheitlichen zukunftsmäßigen, heillosen Kunststyl zusammenbrauten. Und wenn die Charakteristik der Personen, die Schilderung der realen Welt sich in eine durchaus nebelhafte Phraseologie aufgelöst hatte, wenn nur Ahnung oder Geisteskrankheit im Stande war, den Zusammenhang der Begebenheiten und die geheimnißvolle Bedeutung der Ideen zu ent-

räthseln, so pries man denjenigen, dem solches am unzweifelhaftesten gelungen war, als Messias und Erretter der Dichtkunst, als den universellen Genius der Poesie und des poetischen Styls im Gegensatz zu dem philisterhaft durchsichtigen, zopfig nüchternen Kunststyl des damaligen Jupiter von Weimar — Göthe. —

Unsere Verfasserin begnügt sich übrigens den reichen neuen Erwerb der heutigen Weimaraner in musikalischer Hinsicht nur im allgemeinen zu behaupten, ohne auf das musikalische Detail näher einzugehen. Wir können sie also nur, falls sie musikalisch sein sollte auf die Vergleichung Beethovenscher Partituren mit denen Wagners und Liszts*) verweisen und sie dringend bitten, uns ihre Entdeckungen doch sämmtlich und baldigst mitzutheilen. Wir haben schon wiederholt darauf hingewiesen, wie die Streitfrage zwischen den Anwälten der neuen Schule und den unverbesserlichen Anhängern des Zopfes sich am leichtesten schlichten ließe, wenn die Frage einmal auf das spezielle, musikalisch theoretische Gebiet hinübergeleitet und von jener Seite uns anstatt wiederholter Redensarten eine klare Darlegung ihres rein musikalischen Erwerbes geboten würde.

So haben wir es denn hier lediglich mit jener Neuerung zu thun, welche von Freunden und Feinden mit dem Namen Programmmusik bezeichnet wird.

Die innige Verbindung des musikalischen Werkes mit einem mehr oder minder poetischen Programm, das ist im Grunde genommen der Kern und Angelpunkt der reformatorischen Bewegung, wenigstens der Kernpunkt jener großen Literatur, welche von den Anhängern der Weimarer Schule seit mehr als einem Jahrzehend verbreitet wird und zu deren Förderung unsere Verfasserin das ihrige beiträgt. Die Liszt'sche Programmsymphonie und Wagners musikalisches Drama sind nur zwei verschiedene Erscheinungsformen einer und derselben Bestrebung, die gleiche Reflexion führte zu ihrer Entstehung, dasselbe Prinzip soll bei Beiden zur Geltung gebracht werden. Sie stehen und fallen miteinander.

Die Programmmusik setzt, um ihr eigentliches Wesen in Kürze zu wiederholen, Zweck und Inhalt des musikalischen Kunstwerkes außerhalb desselben. Während der wirkliche Inhalt der musikalischen Schöpfung lediglich der *musikalische* Gedanke ist, der je nach seiner Eigenthümlichkeit und der Befähigung des Componisten sich seine eigenartige Form schafft, verlangen Wagner und Genossen einen außermusikalischen Inhalt des musikalischen Kunstwerkes. Daß ein schöner, in gehobener Geistesstimmung des Componisten empfangener musikalischer Gedanke durch die Arbeit des Tonkünstlers (Composition) den entsprechenden musikalischen Ausdruck (Form) gewinnt, dies befriedigt sie nicht. Zu lange hat die Musik musikalische Gedanken zu Klang gefördert und musikalisch auf Ohr und Stimmung der Hörers gewirkt. Die Zeit ist gekommen, wo sie aus ihren zu engen Grenzen herausstreten soll. Historische Ereignisse berichten, Charaktere schildern, nationale und allgemeine, großartig menschliche Ideen interpretiren, das soll der zukünftige Beruf der reformirten Tonkunst werden.

Wir wollen uns hier des Urtheils enthalten ob die modernen Musikheroen nicht vielleicht eine Schwäche der musikalischen Produktionskraft hinter dergleichen übertriebenen Anforderungen verbergen. Sie beabsichtigen die Musik in eine höhere Sphäre der geistigen Wirksamkeit zu erheben und vergessen, daß das Material, mit welchem der Tonkünstler arbeitet und welches als musikalischer Satz dem Ohr des Hörers wahrnehmbar wird, ein ganz eigenthümlich geartetes ist. Dem Maler und Bildhauer bieten Farbe und Stein die Möglichkeit, ein der sinnlichen Welt der Erscheinung vergleichbares Ideal, und damit die Mannigfaltigkeit der Charaktere und Begebenheiten in künstlerischer Idealisirung darzustellen. Dem Dichter steht der ganze Schatz der menschlichen Sprache und damit die ganze geistige Welt dem Begriffe und Gedanken in allgemeinverständlichem Ausdruck zu Gebot. Daß aber jede deutliche Beziehung zwischen Tonverbindungen und Gegenständen der sinnlichen Erscheinungen einerseits, zwischen Tonverbindungen und bestimmten Gedankenreihen anderseits mangelt und trotz Wagner-Berlioz-Lißtlicher Motivdentzettelei noch immer mangelt, ist für diejenigen, welche es hören und wissen wollen, oft genug, und mehrmals schon in eben diesen Blättern nachgewiesen worden. Wo bleibt nun also diese innige Verbindung von Musik und Programm sowohl in der dramatischen Symphonie wie im musikalischen Drama? Wo bleibt der endgültige Nachweis, daß *diese* Intervalle, *diese* Tonfolgen grade dem befreiten Jerusalem, den kreuzfahrenden Helden gelten müssen, daß jenes Motiv die Leidenschaft der Liebe, ein andres die Leidenschaft des Hasses in correkten musikalischem Ausdruck übersetzt?*) Worin liegt der Unterschied zwischen einem rein musikalischen Gedanken, bei dessen Conception der Componist an nichts andres, als an schöne Tonverbindungen gedacht, nichts andres zu ersinnen gewünscht hat, und demjenigen musikalischen Gedanken, zu dessen Empfängniß er sich erst in die Stimmung des befreiten oder des Qualen duldenden Prometheus versetzte? Wo ist das Lexikon, welches die Uebersetzung von tonlichen Intervallen und Begriffen vermittelt? Bis es erschienen ist wird sich die Tonkunst wohl begnügen müssen, die durch ihr Material sinnlich-wirksamste und begrifflich unbestimmbarste Kunst, wir meinen eben Musik zu bleiben.

Oder, und so wird in der That auch von nicht wenigen behauptet, ist das Programm nur ein Hülfsmittel für das zahlreiche Publikum, welches der Aufführung von musikalischen Kunstwerken beiwohnt, Figuren und Instrumente hört, ohne sich des musikalischen Inhalts, der musikalischen Gedanken des aufgeführten Tonstücks deutlich bewußt zu werden? Will man diesen, weil sie sonst ganz müßig sitzen würden doch etwas bestimmtes zu denken, zu empfinden geben? Unsere Verfasserin ist der Meinung, daß dies sehr nützlich, ein großer Vorzug der Programmmusik sei, für ihr eignes Theil gesteht sie den Nutzen einer derartigen Anweisung bei musikalischen Aufführungen sehr lebhaft ein. Wir wollen ihr die Lektüre bei der musikalischen Aufführung gönnen, ebenso allen Denjenigen, welchen das Zettelprogramm im Concertsaale und das Textbuch in der Oper zur besondern Freude und Geisteserfrischung gereicht, diesen Genuß nicht verkümmern. Zur Unterhaltung für unmusikalische Leute während der musikalischen Aufführung mag man sogar Affen tanzen lassen, falls der musikalische Theil des Publikums dadurch nicht gestört wird und solche Störung ist durch das Programm nicht zu befürchten. Wir glauben, daß die Programmmusik in ihrer ersten Entstehung eine derartige Spielerei gewesen ist, daß in dem menschenfreundlichen Wunsche auch die unmusikalische Hälfte des Publikums mit einer gewissen Art von löblichem Nachdenken zu beschäftigen ein bedeutender Beitrag zur Entstehung des Kunstwerkes der Zukunft zu suchen ist. Das Mittel wirkte, jene Hälfte pries begeistert das tiefe Verständniß, welches sie auf einmal gethan. Gewisse Componisten bemerkten den Erfolg, die bequeme Weise, auch den musikalisch ungereimtesten Sachen ein tiefes Verständniß zu verschaffen; und so wurde aus der Spielerei Prinzip, ein mit dicken Bänden bewiesenes und gepriesenes Prinzip. Die

*) Wir bemerken nur beiläufig, daß ganze Folgen Liszt'scher Partiturseiten aus bedeutungsvollen Trompetenstößen, tiefsinnigen Paukenwirbeln, aus romantischen verminderten Septimenakkorden und unstet irrenden chromatischen Tonfolgen zusammengeschmiedet sind. Wollte Jemand den Versuch machen die Wagner'sche Compositionsweise in Tristan und Isolde zu karrikiren, es könnte nicht trefflicher geschehen als es durch die gerade vor uns liegende Liszt'sche Hamlet-Symphonie geschehen ist.

*) Bezeichnend ist, daß die Programmmusiker selbst wieder gegen eine zu profaische (materialistische!) Ausdeutung des Programms protestiren. Vor den Consequenzen ihrer Prämissen entsetzen sie sich selbst. Wie steht es aber um ein Prinzip, dessen Consequenzen man verwirft?

Spielerei konnten wir dulden und könnten es noch, wenn sie sich beschieden hätte zu bleiben was sie anfänglich war. Man will ja gern so lange gefällig sein wie man kann. Aber nun will man uns glauben machen, daß der Inhalt des Programms wirklich den Inhalt des Tonstückes decke. Darum gilt es der Spielerei, die Prinzip geworden zu widerstehen, sie in ihrer ganzen Hohlheit und Nichtigkeit zu enthüllen. Sogar jene Ueberschriften, welche in noch größerer Unbefangenheit sich Beethoven*) und viel zu häufig Schumann erlaubt haben, dürfen wir in nächster Zeit nicht dulden, seitdem die Unbefangenheit der Mißdeutung ausgesetzt und die Spielerei zum Stein des Anstoßes und Vorwurfes geworden ist. Sagen wir es noch einmal ausdrücklich: Weder das Liszt'sche Programm steht in irgend einer, mit allgemeiner Giltigkeit nachweisbaren Beziehung zu der Symphonie, noch giebt uns Wagner in seinem musikalischen Drama eine innigere Verschmelzung von Poesie und Musik, eine genauere Uebersetzung von Charakteren, Reden und Handlung in Töne, als dies schon in der Mozart'schen Oper der Fall gewesen. Wir meinen die Verschmelzung zwischen Dichtung und Musik, daß der Componist von der seinen Text bewegenden Stimmung ergreift, einen musikalischen Ausdruck findet, dessen Stimmung der des poetischen Textes entspricht.

Die Seelenstimmung des Dichters und Componisten kann und soll eine übereinstimmende sein, aber für alles Weitere fehlt jeder Maaßstab der Beurtheilung. Poesie, poetische Stimmung und poetische Erregung ist der Inhalt jeder Kunst, der Ursprung jedes wahrhaften Künstlerwerks. Aber zwischen der Poesie als Dichtkunst und als Tonkunst sind die Grenzen so scharf gezogen und stehen so unverrückbar fest, der Versuch, sie zu durchbrechen scheitert so entschieden an dem verschiedenen Material der beiden Künste, daß wir den Streit, der über diese Frage ausgebrochen, kaum zu begreifen vermögen.

Wir sind noch nicht am Ende. Ein Motiv, daß zur Entstehung der Programmmusik bedeutungsvoll mitgewirkt hat, das sich in unserer gesammten heutigen Kunstrichtung verfolgen läßt, bleibt uns noch zu vernehmen und zu beurtheilen übrig. Der Componist bietet uns im Programm die geistige Zeugungs- und Entwicklungsgeschichte des vor uns liegenden Kunstwerks. Er führt uns in die innere geheimste Werkstatt seiner schaffenden Kraft, in die verborgenen Leiden und Freuden seiner Seele, seiner Hoffnungen und Enttäuschungen ein. Vor Allem macht er uns bekannt mit demjenigen Ideenkreis, der, sei es Lektüre, sei es eigene Lebenserfahrung, ein herrliches Gemälde, oder eine erhabene Landschaft ihn so mächtig angeregt hat, daß er in Folge dieser Erregung die erste Idee des nun ausgearbeiteten Kunstwerkes empfangen hat. Ist es nicht billig, daß das Publikum mit diesen Vorgängen in der Seele des Künstlers bekannt gemacht wird? Wird das Kunstwerk ihm durch solchen Rechenschaftsbericht nicht verständlicher werden? das Interesse daran nicht wachsen, wenn man mit seiner Entstehungsgeschichte bis ins genaueste bekannt ist? Und weiter, darf der Componist nicht verlangen, daß das Publikum denselben Stoff, der ihm den ersten Impuls zu seiner Schöpfung gegeben, ihn vielleicht auch während der Ausarbeitung begeisterte, in dem fertigen Tonwerk wiederfindet. Ist er nicht befugt, nein verpflichtet, Phantasie und Nachdenken des Hörers auf diesen Stoff hinzuweisen, damit er sich nicht ins Unbestimmte und Irre verliere?

Letztere Frage hat Hanslick so treffend beantwortet, daß wir nichts hinzuzufügen wüßten!

Wann wird diese ewige Verwechslung zwischen Eindrücken, welche die Seele zur Conception irgend einer künstlerischen Idee empfänglich machen, anregen, und dem empfangenen Gedanken, der die entsprechende Form durch die Arbeit des Künstlers gewinnt, einmal aufhören? Als ob dem Künstler diese Ursachen, welche zur Erregung seiner Schöpfungskraft wirken, immer bewußt sein müßten und könnten. Welche grob sinnliche Vorstellung vom Wirken der Phantasie und des Genius in der Seele des echten Künstlers! Als ob jene, die schöpferische Stimmung eines wahren Künstlers von Gottes Gnaden erregende Ursache immer eine so erhabene, so programmmäßige sein müßte! Als ob es überhaupt darauf ankäme, ob die schöpferische Stimmung von Burgunderwein oder Dante's Inferno erregt wurde! Für den wahren Künstler wenigstens ist's einerlei. Nicht auf die Intention, sondern auf die Intensivität, mit welcher die schöpferische Stimmung erregt wurde, auf den Umfang seiner Begabung und die fleißige Arbeit kommt es an. Nicht den Eindruck, der zufällig den Componisten angregte, sondern die Seelenstimmung des Künstlers selbst in ihren unendlichen und begrifflich undefinirbaren Nuancen, diese wird das Kunstwerk im Gemüth des Hörers reproduziren; und zwar je nach der Bedeutung des Meisters und der Bildung des Hörers in geringerem oder größerem Umfange.

Und was doch das lächerlichste bei dieser Programmmusik ist, als ob der Componist dem Eindruck, der ihm selbst meistens nur halbbewußt, seine Erfindungskraft erregte, als ob er nun bei der Arbeit demselben weiter nachhinge, sich bei Ausweitung, Umkehrung des Themas, bei Durchführung und Rückführung, bei Wechsel der Tonarten daran bestimmen und innerlich beherrschen ließe. In der That, eine seltsam kindliche Vorstellung von der Compositionsthätigkeit eines Componisten. Und wenn man selbst Musiker, componirende Musiker reden und schreiben hört, als ob diese Beeinflußung des musikalischen Gedankens durch das vorher festgestellte Programm in der That stattfände, wenn man diese Aeußerungen der Wagner, Berlioz, Liszt vernimmt, so wird man, obwohl man weiß, daß die Schwäche ihrer Compositionen in der Begrenzung ihrer künstlerischen Fähigkeit zu suchen ist, doch zu dem ironischen Urtheil veranlaßt, daß die formelle Lückenhaftigkeit ihrer musikalischen Sätze, den Mangel an neuen, lebenskräftigen musikalischen Gedanken in ihrer getheilten Aufmerksamkeit während der Composition wurzele, daß die zu lebhafte Erinnerung an Orpheus und Mazeppa dem Fluß und der Gediegenheit der musikalischen Arbeit schade.

Und was nun das Interesse des Publikums an den individuellen Seelenverhältnissen des schaffenden Künstlers betrifft, so ist die Kenntniß derselben für den Biographen sehr dankenswerth, auch die kleinste Notiz erwünscht, für den Leser der Biographie sehr interessant, um aber ein Kunstwerk rein zu genießen, um im Kunstwerke die Offenbarung der Schönheit zu bewundern, muß man von der Individualität des Meisters erst vollkommen absehen, das nähere Wissen von ihm sogar in der Erinnerung ausgelöscht haben.

Aber dies ist ja eben das Merkzeichen der glänzenden Kunstepoche unserer Tage. In der Musik nicht anders als in der Dichtkunst, in der Malerei mindestens zum großen Theile. Dieses endlose Wohlgefallen und Behagen an der eigenen Individualität einerseits, diese Selbstbespiegelung und Koketterie des Künstlers mit dem eignen Ich, diese minutiösen Berichte über alle Vorgänge der geistigen Digestion von dem ersten Erhaschen einer noch so unbedeutenden Idee ab bis zu dem Momente ihrer letzten Veröffentlichung, und andererseits jene krankhafte Sucht ein neues, noch nicht dagewesenes in der Kunst zu ersinnen, jene großartigen Intentionen, jene grübelnden Analysen über Zweck und Bedeutung des zu erschaffenden Kunstwerkes, jene Construktionen, die dem schöpferischem Prozesse vorangehen, die das unmittelbare Schaffen des Künstlers und die unmittelbare Wirkung des Kunstwerkes gleicherweise hindern. Allerdings, derartige Schöpfungen vermögen nicht kraft eigenen Rechts, kraft der ihnen innwohnenden reinen Schönheit zu bestehen, sie bedürfen der Tendenz zum Inhalte, des Programms zur Erklärung.

*) Daß übrigens Beethovens Ueberschriften nichts mit dem modernen Programm zu thun haben und nur im allgemeinen die Stimmung andeuten, braucht wohl kaum bemerkt zu werden.

Es ist charakteristisch, wenn Louise Otto in Gutzkow einen Dichter ersten Ranges, wie in Wagner einen Componisten von höchster Bedeutung erblickt, in beiden die Heroen einer reformatorischen Kunstbewegung entdeckt. Wagner und Gutzkow haben viel gemeinsames, beide ein reiches und namentlich zu mannigfachen Richtungen hin entwickeltes Talent. Bei beiden geht die aprioristische Construktion, die genaue Analyse des Problems, welches ihr Kunstwerk lösen soll dem Schaffen voraus. Bei beiden dieselbe Ueberfülle der Intention, die Menge der zerstreuten geistreichen Züge, dasselbe unfruchtbare Experimentiren, derselbe Mangel von lebendiger Ueberzeugung, von unbefangener Hingabe an den eigenen schöpferischen Genius. Treffend entspricht der unkünstlerischen, nur auf dem gewöhnlichsten Effekt berechneten Charakteristik des Romandichters Gutzkow, die sogenannte dramatische Charakteristik Wagners. Wie der Componist an jeden Helden des Dramas und an jede Kategorie der Empfindung das betreffende, zum Ueberdruß wiederholte Motiv anknüpft und dann im Wunder dramatisch musikalischer Charakteristik erreicht zu haben glaubt, wenn der Hörer die Andeutung verstanden hat und beim Motive sich etwas denken kann, so reizt Gutzkow die Neugierde und schmeichelt dem Verständniß des großen Haufens, indem seine Charaktere Masken sind, hinter denen bekannte Persönlichkeiten der Zeit zu suchen sind und gesucht werden sollen. Beide Künstler sind in der Täuschung befangen ihrer Zeit ein Evangelium zu verkünden und beider Schaffen wird der Culturhistoriker der Zukunft doch nur als Krankheitssymptome ihrer Zeit auf künstlerischem Gebiet erwähnen. Eine Vereinigung von Idealismus und Realismus nennt unsere Verfasserin diese Kunstmanier. Wir können ihr in so fern beistimmen als wir den Mangel eines edlen Idealismus sowohl, wir eines gesunden Realismus in dieser Richtung erblicken. Im Uebrigen ist mit solchen Namen wenig bewiesen.

Noch eins müssen wir erwähnen, ehe wir die Verfasserin um Verzeihung bitten, daß wir sie so lange mit dieser Recension, welche weniger gegen ihr Buch, als gegen ihre Kunstheroen und die neue Aera der Kunst gerichtet war, aufgehalten haben. Sie findet auf den letzten Seiten ihrer Schrift in Richard Wagners künstlerischem Schaffen die Offenbarung des Ewig-Weiblichen. Abgesehen davon, daß sie über die Natur dieses Ewig-Weiblichen etwas unverständlich und überschwenglich redet, was ein Recensent, ein Pharisäer zumal nicht völlig verstehen kann, möchten wir uns die Frage erlauben, ob diese ewig-weibliche Substanz in Wagners Textbüchern, oder in seinen Partituren so überwältigend zur Offenbarung kommt. Falls sie die Partitur meint, so gestehen wir offen, daß uns die ewig-weibliche Musik vorläufig noch ein zu transcendentaler Begriff ist, als daß wir unsere beschränkte Phantasie zu der Höhe desselben zu erheben vermöchten. Was aber die Elsen, Elsbethe und Isolden der Textbücher betrifft, so können wir uns den störenden Vergleich mit einer Julie, Gretchen, Clärchen und anderer Göthe'schen und Shakespeare'schen Frauen und Jungfrauen nun einmal nicht aus dem Kopfe schlagen. Das mag bornirt sein, aber die Götter wollten nun einmal, daß wir es sind. Auf die Gefahr den Messias zu lästern, halten wir die Wagner'schen Textbücher für nichts mehr und nichts weniger als für gewandte Bearbeitungen hochpoetischer, in ihrer ursprünglichen Gestalt unvergleichbar kösstlicher Dichtungen. Es war ein guter Griff dieselben für die Opern-Dichtung zu verwenden, auch die rohste Hand könnte sie ihres poetischen Duftes nicht entkleiden.

Der Behandlung der Tannhäuser- und Lohengrinsage zollen wir unsere Anerkennung, die Tristansage ist im Operntexte verdorben. Daß der poetische Duft aber, den die Gestalten im Tannhäuser und Lohengrin ausathmen nicht Wagners Werk ist, dafür bürgt die Wirkung der Volksbücher auf jedes poetische Gemüth. Die bloßen Namen Tannhäuser, Frau Venus, Lohengrin, Gral umstricken eine deutsche Phantasie schon mit magischem Zauber. Was wir an Wagners Bearbeitung am meisten loben ist die geschickte Benützung für scenische Darstellung, für opernmäßige Effekte. Wenigstens Tannhäuser und Lohengrin erkennen wir dieses Lob in reichem Maße zu. In Tristan und Isolde vermißten wir nicht allein die Offenbarung des Ewig-Weiblichen, sondern auch das gewandte Arrangement, welches Wagners frühere Opern auszeichnete.

Es war uns in unserer Mittheilung wenig Gelegenheit geboten etwas Neues zu sagen, wenn es uns aber gelang einiges Alte und doch Wahre noch einmal nachdrücklich und zugleich eindringlich zu wiederholen, so hat unser Referat über Louise Ottos Mission der Kunst seinen Zweck nicht völlig verfehlt.

Recensionen.

Carl Debrois van Bruyck, Schatten- und Nebelbilder, Compositionen für das Pianoforte. Op. 19 in 4 Heften, Leipzig, Kistner.

— — Variationen für das Pianoforte Op. 21, Variationen für das Pianoforte Op. 22. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

— — Vier Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Op. 23. Wien, Wessely und Büsing.

D. Wir begrüßen die vorliegenden Compositionen van Bruyck's mit lebhaftem Interesse. Es offenbart sich in ihnen ein an den klassischen Mustern mit Liebe und Verständniß herangebildeter Geist, ein unverdorbener Sinn für das einfache und ungekünstelte in Harmonie und Rhythmus; und wenn wir uns auch gestehen müssen, daß wir keinen mit originaler Schöpferkraft begabten Componisten vor uns haben, ja daß bestimmte Vorbilder, vorzüglich Beethoven und Franz Schubert sich stellenweise zu sehr kenntlich machen, so muß uns doch andrerseits die Fülle harmonischen Wohllauts und die Weichheit und Milde der Stimmung, welche die meisten der Compositionen durchzieht, wohlthuend berühren gegenüber dem faden Tagesgeschreibe derer, die ihre Wirkung nicht, wie van Bruyck, durch rein musikalische Mittel hervorzubringen streben. —

Die Schatten- und Nebelbilder, zehn meist aus kurzen Motiven gebildete rasche und lebhafte Sätze in der für diese leichtere Gattung hergebrachten Form, zeigen die genannten Eigenthümlichkeiten am deutlichsten. Ausdruck mannigfaltiger Empfindung, Schwung der Phantasie wird hier niemand erwarten; doch wird sich das Ohr des unbefangenen Hörers an dem leichten Flusse der Melodien und den einfachmeichelnden Harmonien besonders der Mittelsätze sicherlich erfreuen. Wir heben besonders eine Polonaise (Heft II, 4) wegen ihrer lebhaften frischen Melodie, ein keckes und belebtes Stück a la burla (IV, 9) und ein größeres Stück in C-moll (II, 5) hervor. Ein Trauermarsch (III, 7) erinnert doch zu sehr an das Beethoven'sche Vorbild. Der Titel übrigens ist uns unverständlich, da die Stücke durchweg nichts dunkles und nebelhaftes, sondern durchaus bestimmte und greifbare Gestaltung zeigen. —

Die Variationen wollen mehr bedeuten, sie scheinen mit Absicht nach Eigenthümlichkeit zu streben, auch scheinen dem Componisten bestimmte Situationen vorzuschweben, die er musikalisch gestalten will; beides führt mitunter zu Sonderbarkeiten. — Die A-dur-Variationen halten sich im Ganzen strenger an die hergebrachte Weise dieser Gattung; das Thema ist einfach und gesangvoll, nur etwas gewöhnlich; der ruhigen und getragenen ersten Variation folgt in entschiedenem Contrast eine lebhaft bewegte technisch schwer ausführbare, was uns im Vergleich mit den Arbeiten unserer Variationenmeister Beethoven und Mendelssohn, die regelmäßig eine allmähliche Steigerung vom einfacheren zum complicirteren zeigen, nicht angenehm auffiel; die meisten übrigen sind wohlklingend, gewähren leidlichen Wechsel, und nehmen zuweilen sogar einen Anlauf zu imitirender Schreibweise (Var.

7. 10.), was aber nicht recht Ernst wird; mit dem Schlusse können wir nicht einverstanden sein. Hier schließt die leidenschaftliche 13. Variation mit dem verminderten Septimenakkord, worauf sich das Thema dreimal in jedesmal größerer Periode, zuletzt bis fast zum Schlusse, furchtsam hervorwagt („con renitenza e molto timido“) jedesmal von demselben erbarmungslosen Akkord wieder zurückgestoßen, worauf es zuletzt verzagend in sich selbst versinkt. Wer soll errathen, welches Bild hier dem Componisten vorschwebt? ohne Text bleiben solche Stellen ein unpassendes Hineinziehen eines dramatischen Elements in die Instrumentalmusik, eine Concession an die Programmmusik. —

Die zweiten Variationen (Op. 22) sind bedeutender, die Art des Variirens viel freier; der Componist versäumt oft ganz das Wiedergeben des harmonischen Fortgangs im Thema und sucht die Uebereinstimmung nur im Rhythmus und melodischen Figuren. Das Thema bildet sich aus einem mehrmals in verschiedenen Lagen wiederholten absteigenden Gange in Vierteln, von Akkorden unterbrochen, die mehr sonderbar wie originell sind; die erste Periode schließt auf C, das Ganze in B-moll, dann ein mit „Portamento“ bezeichnetes Nachspiel in Des, so daß man über die Haupttonart im Dunkeln bleibt, das Ganze soll, wie es scheint den Ausdruck unsicheren Suchens an sich tragen. Von den Variationen, die reichen Wechsel und viel Interessantes bieten, heben wir als frisch und lebhaft Var. 4, als harmonisch reich Var. 8 und besonders die von Süßigkeit überströmende Var. 10 hervor. Auch der Abschluß, nach Var. 13, ist ernst und würdig, es wird einem zu Muthe, als wäre etwas zur Gewißheit geworden, was das Thema nur unsicher zu suchen schien.

Die Lieder sind im Ganzen einfach und klar gedacht, einheitlich in den Formen, sangbar und ansprechend, in den Rhythmen correct, nur zuweilen monoton; wir sehen hier besonders jene Weichheit des Ausdrucks, die sich nach Maßgabe des Textes wohl modificirt, doch nie zu voller Objectivität aus sich heraustritt; Nr. 1 ist wohl wehmüthig, drückt aber keineswegs den tiefen Schmerz der Textesworte aus; Nr. 2 (Wolke und Quelle) klingt zu sehr nach Schubert; Nr. 4 (Uhlands Hirtenknabe) ist am wenigsten gelungen und erreicht die Frische und Volksmäßigkeit des Originals keineswegs, die gekünstelten Harmonien, besonders des es in dem Refrain „ich bin der Knab' vom Berge“, läßt man sich hier ungern gefallen.

In Sachen Beethoven's.

(Vergl. Nr. 47 und 50 d. Bl.)

A. W. T. „Die in Thomson's Sammlung mitgetheilten Lieder sind, sowohl in Bezug auf den Text als auch in Bezug auf die Musik, nicht allein uncorrect abgedruckt, sondern auch willkührlich verändert und abgekürzt.“ Das waren die Worte, die Hr. Espagne in seiner Vorrede schrieb, und diese Vorrede hatte er, wie er nun selbst gesteht (siehe Nr. 50), zu einer Zeit verfaßt, wo er von Thomson's Werk nur einen „Auszug aus drei Sammlungen“ in 6 Bänden 8. kannte. Selbst jetzt noch hat er die prachtvolle Originalausgabe, die in den Jahren 1792—1818 gedruckt wurde, nicht gesehen.

Die Anklage wegen „Abkürzung“ scheint begründet auf blos zwei englische Melodien, welche in der Original-Ausgabe nicht enthalten sind, und nur gedruckt stehen im Anhang zu einem Bande der schottischen Lieder, in einer „neuen Ausgabe.“

Die Anklage „willkührlicher Veränderungen“ wird gebaut auf Verschiedenheiten zwischen Thomson's und Schlesinger's Ausgaben, — oder zwischen diesen und den Manuscripten. Um so schweren Anklagen gegen einen Mann entgegen zu treten, dessen Verdienste Herr Espagne mit so warmen Worten (aber erst in seiner Antwort in Nr. 50) anerkennt, wurden in Nr. 47 Auszüge aus Briefen Beethoven's an Thomson gedruckt, welche genügend beweisen, daß Beethoven die Ritornells und Begleitungen zu manchen der Lieder mehr als einmal componirt hat, womit zugleich die Basis der Anklage fällt.

Herr Espagne antwortet in Nr. 50 auf diesen Artikel und auf die Auszüge aus Beethoven's Briefen:

1. mit einer langen Liste von Verschiedenheiten zwischen Thomson's und Schlesinger's Ausgabe in gewissen Liedern. Solch eine Liste würde meiner Meinung nach, selbst wenn Beethoven's Briefe nicht vorhanden wären, eine Verschiedenartigkeit der Copien, die Beethoven Beiden sendete, voraussetzen lassen; zusammgehalten mit diesen Briefen scheint sie mir diese Verschiedenartigkeit zu beweisen.

2. Indem er zeigt, daß der (oder die?) Herausgeber einer „neuen Ausgabe“ 38 Jahre nach der Veröffentlichung des ersten Bandes und 12 Jahre nach der des fünften in Betracht der vielen mittlerweile gemachten Erfahrungen und Beobachtungen es rathsam fanden, ein anderes Arrangement von „God save the king“ und „the Sun upon the Weirdlaw hill“ aufzunehmen, und zu dem Text „O sweet were the hours“ eine neue Melodie und Begleitung einzufügen. Das heißt: Weil drei Gesänge, welche früher in einer Sammlung von nahezu zweihundert und fünfzig Liedern gedruckt worden waren, Anno 1831 nicht mehr zweckmäßig befunden wurden, so hatte Thomson 12, 15 oder 20 Jahre vorher „willkührlich verändert.“ Ist das logisch?!

Da aber Herr Espagne vor dem Schluß seiner Antwort bemerkt: „Ich will jedoch gern zugeben, daß Thomson vom Autograph“ (d. i. von dem in Berlin befindlichen Autograph, denn ich kenne noch andere) „abweichende Copien benützt hat“, — so ist es klar, daß er das Unrecht, welches er dem edlen Schotten that, einsieht, ein Unrecht, das, wie ich in dem Artikel in Nr. 47 sagte, gewiß absichtslos war. In der That war dieser Irrthum ganz natürlich, weil die Geschichte von Thomson's und Beethoven's Geschäfts-Verbindung in Deutschland unbekannt ist, und auch nicht aus deutschen Quellen studirt werden kann.

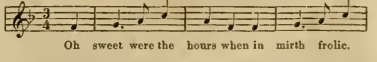
Das ist Alles, was als Antwort auf den Artikel in Nr. 50 nothwendig erscheint.

Ich will indeß eine oder ein paar Bemerkungen hinzufügen, die für den Leser von Interesse sein mögen.

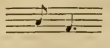
1. Hätte der Redakteur der D. M. Z. es für gut befunden, die beiden Arrangements vom „God save the king“, welche als Beilagen zu dem Artikel des Herrn Espagne mitgesendet waren, abzudrucken, so würde es klar geworden sein, daß Beethoven's Arrangement, wie werthvoll es auch in Bezug auf Kunst und Gelehrsamkeit sein möge, doch im höchsten Grade ungeeignet ist, die britische Nationalhymne in einem volksthümlichen Werk zu vertreten. Da das preußische „Heil dir im Siegeskranz“ nach derselben Melodie gesungen wird, so bin ich begierig, wie bald die Beethoven'sche Form in Sammlungen preußischer National- und loyaler Gesänge eingeführt werden wird!

2. Warum „The Sun upon the Weirdlaw Hill“ geändert wurde, weiß ich freilich nicht; da aber die Original-Melodie von Thomson selbst für „Allyn's Anthology“ componirt war, so ist es sehr möglich, daß Beethovens Arrangement nicht im Stande war, die Original-begleitung zu verdrängen, und daß diese in der neuen Ausgabe wieder aufgenommen wurde.

3.



In einem der Beethoven'schen Manuscripte war die 5. und 6. Note so:



welche Lesart übereinstimmt mit dem gemeinen Lied „Oh can you sew cushions“ (O kannst du Kissen nähen). Wenn nun zu

den englischen Worten: „Oh sweet were the hours“ (O köstliche Zeit), eine neue Melodie gesetzt wurde, so liegt für jeden Einsichtsvollen und der englischen Sprache Kundigen ein genügender Grund hierfür in dem Umstand, daß der Rhythmus der alten Melodie und der des neuen Textes nicht zusammenklappt, so daß man das Lied kaum singen kann. Es gibt kein zweites Lied in der ganzen Sammlung, wo derlei Fehler so in die Augen sprängen, wie hier.

4. „Trotz der von Herrn Thayer veröffentlichten Bruchstücke aus Briefen Beethovens kann ich der Ansicht, als haben Letzterem gar keine Texte vorgelegen, nicht beitreten.“ (Siehe am Schluß des Artikels in Nr. 50.) Herr Espagne traut also den Schlüssen, die er aus den Manuscripten zieht, mehr, als Beethoven's eigenen Worten. „Es ist vielleicht Geschmacksache, — aber mein Geschmack ist eben anders.“ Ohne in seinen Worten weiter fortzufahren, will ich nur bemerken:

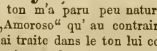
a) daß die Ueberschriften für die Ausführung: Andante, Allegro, Maestoso, vivace, amoroso etc. etc. von Thomson sowohl dem Dichter, als dem Componisten mit den Melodien übergeben wurden; der eine hatte in dieser Begrenzung Gedichte, der andere Ritornells und Begleitungen zu schreiben.

b) Da die Anzahl der Strophen noch nicht geschriebener Gedichte wohl nicht bekannt sein konnte, so richtete der Componist die Musik so ein, daß sie ohne oder mit so oftmaliger Wiederholung gebraucht werden konnte, als nöthig war. Es ist aber wohl möglich, daß die copirten Manuscripte in der Berliner Bibliothek, 32 Lieder enthaltend, hergerichtet worden sein mögen, nachdem Beethoven das Thomson'sche gedruckte Werk erhalten hatte. Ueber diesen Punkt folgen hier einige neue Anführungen aus Beethoven's Briefen im französischen Original (mit allen Fehlern abgedruckt):

„Voila Monsieur les airs Ecossais. ..... Pour ce qui regarde les repetitions dans ces airs, qui j'ai composes á deux parties, vous n'avez qu' à les omettre à votre gré, et à faire les airs senza replica. — Comme j'ignorois, si l'un ou l'autre de cesairs avait plusieurs couplets ou non il ma fallu les composer de maniere qu'on pût les repeter au besoin; ainsi c'est à vous d'arranger la chose et de laisser les repetitions dans les airs qui ont plusieurs couplets, ou de les omettre dans les airs qui n'en ont qu' un seul. — Je voudrois bien avoir les paroles de ces airs ecossaisais (sic) pour en faire usage en Allemagne des que vous les aurez publiez en Ecosse.“

2. (drei Jahre später.) Beethoven hatte damals Ritornells und Begleitungen zu neun Liedern zum zweitenmale componirt, und schrieb, als er sie an Thomson abschickte, folgendes:

„Il me fait de la peine que vous y perdes, mais vous ne saurics m'en imputer la faute, puisque c'etoit a Vous de me faire mieux connoitre le gout de votre pays et le peu de facilitè de vos executeurs. Maintenent muni de vos renseignements je les ai composé tout de nouveau.“ ..... Les deux derniers Airs dans votre lettre du 21. Dec. m'ont beaucoup plus. C'est pourquoi je les ai composés con amore, surtout l'autre de ces deux. Vous l'aves ecrit en



mais comme ce ton m'a paru peu naturel et si peu analogue à l'inscription „Amoroso“ qu' au contraire il le changerait en barbaresis, je l'ai traite dans le ton lui conoenant.

3. Si à l'avenir entre les airs que vous seres dans le cas de m'envoyer pour etre composer il y avait des Andantino, je vous prierois de me notifier si cet Andantino est entendu plus lent ou plus vite que l'Andante, puisque ce terme comme beaucoup d'Autres dans la musique est d'un signification si incertaine, que mainte fois Andantino s'approche du Allegro et mainte autre est joué presque come Adagio. — Pour le reste j'approuve fort votre intention de faire adapter les Poesies aux airs“ etc.

„Puis je voudrois savoir si je peus faire la Violine et la Violoncelle obligé .... ou de maniere presente, ... alors notés moi a chaque chanson s-il-y-a plusieurs versettes et combiens? S'il-y-a des Repetitions ||: qui sont quelquefois tres mal noté par ces deux || lignes.“

4. „Mon Copiste est malade, et voila la raison pourquoi je vous envoie mes manuscripts, il me falloit prendre quelques ducats de plus qu' ordinaire, parcequ' il etoit necessaire de copier moi même et je perdûs quelque Tems“ etc.

Schlußwort der Redaktion. Herrn Thayer's Absicht war, Herrn Espagne zu veranlassen, in den folgenden Heften seine „Vorrede“ dahin zu modificiren, daß die unbegründeten Bemerkungen über Thomson wegfielen. Hätte Hr. Esp. statt aller Polemik dies einfach zugesagt, er hätte sich in der That die obige abermalige Ueberführung erspart.

Ueber W. Taubert's Musik zu Shakespeare's „Sturm“, und die Musik zu Dramen im Concertsaal.

Von O. Gumprecht.

(Aus der Nationalzeitung.)

Wilhelm Taubert's Musik zu Shakespeare's „Sturm“ gelangte am 28. November im Saal der Singakademie vor einem sehr zahlreichen Publikum unter der Leitung des Componisten zur Aufführung. Sie ist ursprünglich für einen rein praktischen Zweck geschrieben, wie die Beethoven's zu Egmont und die Mendelssohn's zum Sommernachtstraum. Es handelte sich hier überall um zweierlei. Theils sollte dem Begehren der Dichter gewillfahrt werden, wo sie ausdrücklich auf die Mitwirkung von Sang und Klang gezählt, wie z. B. in den Liedern, Märschen, Beschwörungen u. a. d. Die Componisten blieben indessen nicht dabei stehen. Sie trachteten, jenen Dramen durch die Macht der Töne noch einen gesteigerten Grad charakteristischen Ausdrucks mitzutheilen, indem sie sich in mehr oder weniger ausgedehntem Maß derjenigen Situationen bemächtigten, welche die musikalische Behandlung zu begünstigen schienen, und sie mit den Mitteln ihrer Kunst darzustellen suchten! Die erste Seite dieses Doppelverhältnisses unserer Tonsetzer zu den Meisterwerken der dramatischen Poesie hat an sich nichts Verfängliches. Wir werden ihre Gaben stets dankbar hinnehmen, sobald hier die Musik nichts Selbständiges bedeuten und vorstellen will, sondern sich daran genügen läßt, eben nur dienende Hand zu leisten, die Dekorationen herbeizuschaffen, deren der Dichter bedarf. Auf diese Letzteren ist in dem Shakespeare'schen „Sturm“ in der That vielfach gerechnet. Heißt es doch dort: „Die Insel ist voll Lärm, Kläng', süße Töne, die freu'n und Keinem schaden; mir summt manchmal von tausend schrill'nden Zittern, Geklimper um mein Ohr und manchmal Stimmen, die, wär' ich erst von langem Schlaf erwacht, zum Schlaf mich wieder brächten.“ Wäre nun auch der Componist auf nichts Anderes ausgegangen, als die Lieder des Ariel wie die übrigen Zaubereien und Beschwörungen mit Klang und Ton zu begleiten, so hätte er dabei die strengste Enthaltsamkeit üben müssen, sollte nicht die Musik mit ihrem in das Sinnliche tief eingetauchten Wesen, mit ihren gesättigten Farben und realistischen Neigungen die zarten Lustgebilde der Phantasie schädigen und vergröbern, sie mit materiellen Gewichten beschweren, denen ihre ätherische Natur widerstrebt. Nach dem Beispiel seiner Vorgänger fügt indessen Taubert außer diesen musikalischen Zuthaten, für welche in dem Inhalt der Dichtung wenigstens der äußere, unmittelbare Anlaß gegeben ist, noch ganz selbständige Stimmungsbilder hinzu. Er malt in Tönen Meeresstille und glückliche Fahrt, die grüne Insel, den Verkehr der Liebenden u. s. w. An anderen Stellen accompagnirt er die Worte Shakespeare's melodramatisch, wo dieser gar nicht daran dachte. Trotz der entgegenstehenden Autorität Beethoven's und Mendelssohn's ist nun aber zu behaupten, daß in diesem Verfahren ein Eingriff in die Rechte des Drama's liegt, denn die Musik bemächtigt sich hier eines bereits fer-

tigen Kunstwerks oder einzelner Theile desselben, um noch weitere Farben aufzutragen, wo keine vom Dichter verlangt wurden, einen Inhalt in ihrer Weise zu wiederholen, der schon volles künstlerisches Leben und charakteristischen Ausdruck empfangen. Mit der Fülle ihres Klang- und Tonwesens drückt sie erbarmungslos auf die gesprochene Rede, wendet von dieser die Aufmerksamkeit des Hörers ab und belegt zu eigenem Vortheil dessen Gemüth und Phantasie mit Beschlag. Wir brauchen kaum hinzuzufügen, daß alle diese und die folgenden Einwendungen nicht sowohl gegen den Componisten des „Sturm", als vielmehr gegen die gesammte melodramatische Gattung gerichtet sind, in der wir eine ästhetische Mißbildung zu erkennen glauben. Schon Gervinus protestirte im Namen des Dramas gegen die Musik zum Sommernachtstraum. Um mehr Raum für seine Töne zu gewinnen, hat Taubert dem Stück noch allerhand hinzudichten lassen, einen Chor der Meergeister, ein Lied des Cabilan, eine Strophe zu Stephano's Lied u. a. m. Selbst kleine Aenderungen im Gang der Handlung kommen vor, die Liebenden spielen z. B. Laute statt Schach, wodurch die so feine Intention des seelenkundigen Dichters vereitelt wird. Ferdinand und Miranda vertiefen sich in das Geschäft des Rechnens und Zählens, um desto weniger in die Versuchung zu gerathen, ihren Schwur zu brechen. Der abstrakte Geist des Schachspiels ist ihnen ein weit treuerer Genosse, als die gefährliche Laute, sie muß aber herbei, um zu einem Liebesliedchen Gelegenheit zu geben.

Von Wort und Ton ist die einzig natürliche Verbindung der Gesang. Wie das recitirende Drama durch den Hinzutritt der Musik nichts gewinnt, so wachsen auch für diese auf dem usurpirten Gebiete statt der gehofften Blüthen und Früchte nur Disteln und Dornen. Mag sie mit der gesprochenen Rede abwechseln oder dieselbe begleiten, stets haben wir das Gefühl von zwei sich entgegen arbeitenden Kräften. Statt eines organischen Kunstwerks wird uns ein Gemisch heterogener Elemente geboten. Wie Wasserstoff und Sauerstoff ohne den zündenden Funken sich nie einen, trotz allem Rütteln und Schütteln, so verschmelzen sich auch Ton und Wort nur in dem Gesang. Die melodramatische Behandlung zwingt die Musik zu einer epigrammatischen Kürze, die ihrem innersten Wesen widerstrebt. Weil ihr doch der rechte Raum fehlt, sich auszubreiten, den Gegenstand lediglich nach ihren eingeborenen Gesetzen zu gestalten, muß sie sich auf allerhand tändelnde Pointen und spielende Miniaturmalerei einlassen. Nur in Stichworten darf sie reden, zu welchen der gesprochene Text die weitere Erläuterung enthält. Sie entartet zur Programm-Musik im schlimmsten Sinne, läuft, um mit Mendelssohn zu reden, zuletzt auf einen Spaß hinaus, der an die Malereien in den Kinderfibeln erinnert, wo man die Dächer knallroth anstreicht, damit die Kinder merken, daß es ein Dach sein soll. Alle diese Uebelstände treten uns im Taubert'schen Sturm eben so entgegen, wie im Schumann'schen Manfred, sie entspringen aus der Natur der Aufgabe, und keine Kunst des Componisten vermag ihnen abzuhelfen.

Noch mißlicher wird die Sache, wenn uns das Melodrama nicht auf der Bühne, sondern im Concertsaal gegenüber tritt. Das Verhältniß der beiden ohnehin so mühselig zusammengefesselten Faktoren kehrt sich hier geradezu um. Zunächst erhob die Musik nur den Anspruch, als dienendes Mittel die dramatischen Absichten des Dichters zu fördern, nun wird sie plötzlich zur Hauptsache, und das Wort, welches sie illustriren wollte, muß sich zum Kommentar für sie hergeben. Um aber den Concertabend nicht allzusehr auszudehnen, richtet man dasselbe zu einem sogenannten verbindenden Texte zu, der eben nur die Bestimmung hat, der Arbeit des Componisten die unentbehrlichsten Liebesdienste zu leisten. Im vorliegenden Fall wurde dieser Text von Eggers verfaßt. Seine Arbeit ist bei Weitem die beste unter allen uns bekannten auf diesem Gebiet. Sie zeichnet sich aus durch inneren Zusammenhang, gebildete Diction und ehrfurchtsvolle Pietät gegen den Dichter. Aber auch an ihr mußte sich das Ueberflüssige und Unnatürliche des ganzen Unternehmens rächen. Es ist in der That hart, den Inhalt eines allbekannten Meisterwerkes in mehr als zweistündiger Declamation uns vorerzählen und expliciren zu lassen.

Von der Taubert'schen Musik gilt etwas ähnliches; es offenbart sich in ihr von Anfang bis zu Ende der feinsinnige, erfindungsreiche, mit allen Mitteln seiner Kunst vertraute Componist. In der Auffassung wie im Ausdruck treffen wir auf eine Menge der liebenswürdigsten Züge, sie konnten jedoch nicht den ästhetischen Widerspruch, der in der Aufgabe selbst liegt, verdecken. Mit gebieterischer Nothwendigkeit mußte die Composition einen fragmentarischen, wesentlich auf äußere Tonmalerei gerichteten Character annehmen. Dazu kommt noch der Uebelstand, daß das Elfen-, Zauber- und Beschwörungswesen, das allerdings ein wichtiges Ingredienz der Shakspeare'schen Dichtung bildet, die Musik fast ausschließlich beschäftigt. Elementargeister wie Elfen, Nixen, Dämonen, also personificirte Naturkräfte, stehen in Wahrheit nicht über, sondern unter dem Menschen. Alle diese anmuthigen oder zurückschreckenden, verführerischen oder drohenden Gestalten sind in ihrem innersten Wesen seelenlos, kein Herz schlägt in ihrer Brust, aller Lust und allem Schmerz der Erde sind sie entrückt. Bekennt doch selbst Ariel, der Inbegriff aller märchenhaften Lieblichkeit und Romantik, sein Gemüth würde sich erweichen, wäre er Mensch. Die Tonsprache, die lediglich in solcher verzauberten Welt heimisch ist, muß deshalb nothwendig aller gemüthvollen Innerlichkeit entsagen und sich damit begnügen auf bunt-schimmernder Oberfläche zu spielen. Ihre Gebilde schweben an uns vorüber wie die verschwimmenden Gebilde eines Traums. Statt gesunder kräftiger Nahrung für das Gefühl bietet sie uns nur schillernde Farben und narkotische Aroma u.s.w.

Correspondenzen.

Oldenburg.

Am 23. November wurde unsere musikalische Saison durch das erste Concert der Hofcapelle eröffnet. Aus 6 ersten, 6 zweiten Geigen, 4 Bratschen, 3 Cellos, 3 Bässen und einem vollständigen Bläsercher u. s. w. bestehend war die Capelle seit Jahren in der Art besetzt, daß sie nur sehr mäßigen Ansprüchen genügen konnte, abgleich seitens des Intendanten, Herrn von Dalwigk Alles geschah, was seinerseits zu einer besseren Besetzung beigetragen werden konnte. Mit der Uebernahme der Direktion durch den vor etwa einem halben Jahr aus Bonn hieher berufenen Hofcapellmeister Albert Dietrich trat zunächst eine andere Besetzung in der Capelle ein, so daß nun, bei gleicher Zahl von Mitgliedern alle Instrumente recht tüchtig besetzt sind und ein richtiges Verhältniß zwischen ihnen hergestellt ist. In diesem ersten Concerte, das überdies durch das Auftreten der Frau Clara Schumann verherrlicht wurde, welche seit langen Jahren unsere Stadt nicht besucht hatte, galt es vor dem erwartungsvollen Publikum eine Probe abzulegen, welche Umgestaltung unser Musikleben auch in seinen Leistungen durch unsern neuen Capellmeister erfahren hat. — Das Programm enthielt: Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn, Concert in A-moll von Schumann, Elegie für Clarinette von L. Page, vorgetr. vom Capellmeist. Müller II, Gavotte von Bach, Nocturno von Chopin, Rondo capriccioso von Mendelssohn, Ouvertüre zu „Abenceragen" von Cherubini und die Symphonie in B von Beethoven. Daß das Spiel der Frau Clara Schumann (sie benützte den herrlichen Klems'schen Flügel des Capellmeister Dietrich) hier wie überall die höchste Bewunderung wie freudigste Theilnahme erweckte, bedarf kaum der Erwähnung; die Künstlerin steht, von Allen anerkannt, so hoch, ja unerreicht in der Totalität ihrer Erscheinung da, daß sie des Lobes nicht mehr bedarf und nur als eine Kunstkerin ersten Ranges, welche die vollendete Meisterschaft in der Beherrschung des spröden Instrumentes mit tiefster, genialer künstlerischen Begabung vereinigt, angesehnt werden kann. Das hier noch nicht gehörte Concert Schumann's fand bei ihrem herrlichen Vortrag, wobei sie durch das Orchester aufs Beste unterstützt wurde, lebhaftesten Beifall. — Eine eingehende Besprechung der Einzelleistungen aus unserm Orte darf dieser Zeitung nicht zugemuthet werden; ihrem Referenten wird es genügen zu erfahren, daß Herr Müller II ein sehr tüchtiger Clarinettist, die undankbare Aufgabe, zwischen den Vorträgen der Frau Schumann eine Lücke zu füllen, mit dem sehr dankbaren Werke des noch zu wenig bekannten verstorbenen Componisten unter lebhaftem Beifall löste, und, was die Leistungen des Orchesters betrifft, daß Herr Capellmeister Dietrich während der kurzen Zeit seines Hierseins die Capelle zu einer Leistungsfähigkeit erhoben hat, wie sie hier noch nicht gehört war. Ein vortreffliches, klangvolles Zusammenspiel, schönes Crescendo und Decrescendo,

das richtige und verständnißvolle Auftreten der verschiedenen Soloinstrumente, das schöne Abwehmen der stückweise auf die verschiedenen Instrumente vertheilten Themen in der Symphonie, der fein nuancirte und schwungvolle Vortrag überhaupt zeigten, daß die Capelle fleißig geübt hatte und wir an Herrn Dietrich einen ebenso begabten praktischen Dirigenten wie gebildeten Musiker überhaupt gewonnen haben. — Ein gleiches Resultat lieferte auch die Aufführung des „Paulus“ am 4. December durch den Singverein und die Hofcapelle unter seiner Leitung. Der Chor zeigte sich in seinen Leistungen bedeutend fortgeschritten gegen früher, einen bessern, frischeren Ton, klarere Aussprache und einen sehr schön nuancirten lebendigen Vortrag — lauter Punkte, in denen früher Vieles zu wünschen übrig blieb, und auch das Orchester bewährte in diesem Concert von Neuem den guten Geist, die Tüchtigkeit, von der es sich in seinem ersten Concert bereits gezeigt hatte. Die Soli waren durch Frau Cath. Engel (Sopran), Frau Sattler (Alt) und einige Dilettanten recht gut vertreten, von denen ein Herr N. aus unserer Nachbarstadt Bremen, ein Schüler Reinthaler's, die Partie des Paulus mit vortrefflicher Stimme, guter Schule und verständigem Vortrag zur schönen Geltung brachte.

Heinrich Marschner

†

Am 14. December Abends 9 Uhr verschied in Hannover in Folge eines Schlaganfalles der Componist des „Vampyr“, „Templer u. Jüdin“, „Haus Heiling“, dann einer großen Anzahl von Liedern und einiger Kammerwerke, die eine Zeitlang großer Theilnahme sich erfreuten. H. Marschner ist wie wir dem P. Fransschen „Taschenbüchlein für Musiker“ entnehmen geboren am 16. August 1795 zu Zittau, studirte zu Leipzig die Rechte, wandte sich aber bald ausschließlich der Musik zu, und fand in Schicht einen trefflichen Lehrer: besonders bildete er sich zum tüchtigen Pianofortespieler. Auf Anrieb des Grafen Amadé, den er in Carlsbad kennen gelernt, ging er 1817 nach Wien, dann nach Pest und Preßburg; am letzteren Ort machte er glorgreiche Studien unter dem Contrapunktisten Professor Klein. Bereits in Wien begann er Opern zu componiren und eine dieser ersten Werke „Heinrich IV und D'Aubigné“ hatte durch die Bemühungen C. M. v. Weber's in Dresden das Glück, dort aufgeführt zu werden. M. nahm nun 1822 seinen Wohnsitz in Dresden und wurde im folgenden Jahre als Musikdirektor bei der Oper angestellt. Nach drei Jahren verheirath te er sich mit der Sängerin Mariane Wohlbrück und ließ sich in Leipzig nieder: 1830 folgte er dem Ruf nach Hannover als Hofkapellmeister.“ Später heirathete er zum zweitenmal, und zwar die Sängerin Therese Janda aus Wien, und 1858 wurde er mit dem Titel Generalmusikdirektor bei noch voller Manneskraft in den Ruhestand versetzt. Sein Vampyr war es, der ihm einen europäischen Ruf verschafft hat, doch erhielten sich von seinen Opern nur der „Templer“ und „Hans Heiling“ auf einigen Bühnen. Eine neue Oper „Sangtönig Hiarne“, welche Schreiber dieser Zeilen eines Nachmittages im Herbst 1859 mit dem Componisten am Clavier von A bis Z durchgespielt hatte, war vom damaligen artistischen Direktor des Hofoperntheaters in Wien Herrn Carl Czerr so gut als zur Aufführung angenommen gewesen, wurde aber eines, wie es scheint, geringfügigen Umstandes wegen, wieder bei Seite gelegt. Es sollte nämlich im letzten Akt eine Umwetterscheinlichkeit des Stückes zu Tage treten. Grund genug, um das Werk eines deutschen Componisten zurückzuweisen, wäre auch die Musik noch so wirksam, noch so viel Schönes enthaltend (Verfährt man an deutschen Bühnen so mit einem Marschner'schen Werk, wie mag es erst Andern gehen!). — Marschner war von kleinem aber sehr gedrungenem Körperbau, zuletzt ein wenig beleibt. Im Gespräch äußerst lebhaft beinahe heftig, war er zugleich sehr liebenswürdig im Umgang, und zu Hause gastfreundlich gegen Fremde. Sein Wirken und Schaffen läßt der Kunstgeschichte anheim, welche jetzt durch Rücksichten nicht mehr gebunden ist, die man dem lebenden verdienstvollen Manne schuldig war.

Nachrichten.

Dr. Carl Proske, der verdienstvolle Saumsler aller Kirchenmusik und Herausgeber der „Musica divina“ starb 67 Jahre alt am 20. Dezember Nachts 10 Uhr in Regensburg auf unerwartet schnelle Weise. Näheres in der folgenden Nummer.

Die neue Breitkopf und Härtel'sche Ausgabe von Beethoven's Werken verdient die außerordentliche Beachtung der Musikfreunde. Der ausgegebene Prospect sagt u. A.: „Unsere Ausgabe soll nicht ein bloßer Bücherabdruck der jetzt käuflichen sein, sie soll sich zugleich auszeichnen durch

Vollständigkeit, Aechtheit und Preis.

Vollständig soll sie werden, indem sie alle Beethoven'schen Werke, auch die vielen jetzt schon seit Jahren vergriffenen und minder bekannten, sowie eine Anzahl noch gar nicht veröffentlichter umfaßt; und zwar sollen die mehrstimmigen sowohl in Partitur, für Bibliothek und Studium, als auch (mit wenigen Ausnahmen) in Stimmen für den praktischen Gebrauch erscheinen, und beide Ausgaben auch getrennt verkauft werden.

Aecht soll sie werden durch kritische Revision, durch genaue Vergleichung sowohl mit den vorhandenen Autographen als auch mit den ersten Originaldrucken. Diese Letzteren wurden bekanntlich meistens von Beethoven selbst mit der größten Sorgfalt durchgesehen und korrigirt. Leider hat sich an Beethoven's Werken bei Wiederabdrücken nicht bloß flüchtige Fahrlässigkeit versündigt, sondern unbefugte Hände haben in eitler Ueberhebung durch Zusätze und Veränderungen den großen Meister interpolirt, so daß es hohe Zeit ist, das Aechte wieder zu voller Geltung zu bringen.

Für diese Revision sind bereits die tüchtigsten und zuverlässigsten Kräfte gewonnen, — wir nennen hier die Namen der Herren Hofcapellmeister Dr. Riet, Capellmeister Reinecke, Universitäts-Musikdirektor Richter, Concertmeister David. Außerdem dürfen wir auf die Mitwirkung und den Rath des Herrn Musikdirektor Dr. Hauptmann, des Herrn Prof. Dr. Jahn, des Herrn Espagne, Vorsteher der musikalischen Abtheilung der königlichen Bibliothek in Berlin, und anderer anerkannter Musiker und Musikgelehrten rechnen. Autographen, alte von Beethoven selbst revidirte Copien und erste Drucke sind uns von den Besitzern mit großer Liberalität theils schon überlassen, theils in sichere Aussicht gestellt. In andern wichtigen Beziehungen, wie für sichere Correctur se sind geeignete Vorkehrungen getroffen, so daß wir mit voller Zuversicht an das Unternehmen gehen und auch das volle Vertrauen des musikalischen Publikum in Anspruch nehmen dürfen.

Im Preise wird und kann unsere Ausgabe nicht den spottbilligen Nachdrucks-Ausgaben Concurrenz machen; sie soll aber, während sie die beste und gediegenste sein will, billig sein im Verhältniß zu dem was sie bietet, und der Ausstattung, in welcher sie es bietet. Indem wir den Preis auf

3 Neugroschen per Bogen groß Hoch-Musikformat.

gestochen und gedruckt in der Weise unserer neuen Verlagswerke, jedoch mit jeder wohlanständigen Rauminersparniß,

feststellen, glauben wir jeder billigen Anforderung zu genügen; denn dieser Preis wird im Verhältniß zu dem Inhalt nur ungefähr die Hälfte der üblichen Musikalienpreise betragen.

Ueber die Eintheilung u. s. w. unserer Ausgabe giebt das angefügte Programm nähere Auskunft. Wir hoffen, daß nicht wenige Musiker und Musikfreunde sich den Besitz der gesammten Ausgabe sichern werden, eröffnen jedoch gleichzeitig die Subscription auf die einzelnen Serien des Programms.

Spätestens am 2. Januar 1862 sollen die ersten Lieferungen erscheinen. Wenn aber schon jetzt Vieles und Erfolgreiches geschehen ist, um den nöthigen kritischen Apparat für unsere Ausgabe zu beschaffen, so fehlt doch auch noch Manches von dem wünschenswerthen Material; wir richten daher an alle die, welchen diese Einladung zu Gesicht kommt, die Bitte, uns dabei im Interesse der Sache behülflich zu sein, indem wir sie ersuchen: uns Mittheilung zu machen, in welchen Händen sich noch Autographen, revidirte Copien oder erste Drucke Beethoven'scher Werke befinden, damit wir wegen Benützung derselben für unsere Ausgabe die geeigneten Schritte thun können.

Wir werden für solche Nachweisungen, die wir uns sobald als möglich in unfrankirten Briefen erbitten, bestens dankbar sein.

Indem wir zur Theilnahme an unserem Unternehmen einladen, sind wir uns der Größe der Aufgabe und daß dieselbe der gewöhnlichen Speculation fern liegt, wohl bewußt; wie wir aber trotzdem mit Freuden an ihre Ausführung gehen und hiemit die Zusicherung geben, daß wir sie mit aller Energie durchführen werden, so daß das Ganze, wenn irgend möglich, in drei, längstens vier Jahren vollendet werde, so hoffen wir, daß uns die Unterstützung der Verehrer Beethoven's, wie überhaupt der wahren Musikfreunde nicht fehlen werde.

Bestellungen sind bei jeder Buch- oder Musikalienhandlung, so wie durch directe Einsendung an uns zu machen.“

Das Ganze erscheint in 24 Serien, so daß z. B. die neun Symphonien die erste, sämmtliche Streichquartette die sechste, sämmtliche Claviersonaten die sechszehnte Serie bilden, u. s. w.

Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 29. Dez.

Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinssaal: Zweites Concert des Herrn W. Treiber. Nachmittags 5 Uhr ebendaselbst 5. Quartettproduktion des Herrn Hellmesberger.

Titelblatt und Inhaltsverzeichniß des II. Jahrgangs werden mit der nächstfolgenden Nummer ausgegeben.

Druck von Friedrich Förster & Bruder. — Verlag von Wesseley und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von

Selmar Bagge.

1862.

Dritter Jahrgang.

Mit Beiträgen von:

A. Hahn in Berlin; Dr. A. Kahlert, A. v. Wolzogen in Breslau; J. Landwehr in Brüssel; E. Krüger in Göttingen; L. Meinardus in Glogau; W. Bauer in Herrnhut; A. Saran in Lyck; H. Chorley in London; P. Marquard in Noorthey; J. Rosenhain in Paris; S. Bagge, E. van Bruyck, C. G. P. Grädener, Dr. Ed. Hanslick, G. Nottebohm, A. W. Thayer in Wien; Dr. Lorenz in Wiener-Neustadt, und anderen Künstlern und Kunstfreunden.

Wien.

Verlag von Wessely und Büsing,

vormals H. F. Müller's Wwe.

Deutsche Bau-Zeitung.

Inhalts-Verzeichniß des dritten Jahrganges.

I. Leitartikel und andere größere Aufsätze.

Franz Schubert als Claviercomponist. Von —r— 1, 25, 33, 41.
Ein Gang durch den 10. Band der Leipziger Bachausgabe. Von S. B. 9, 17.
Das Wiener Conservatorium und seine Vorsteher. Von S. B. 28, 37, 44, 52.
Felix Mendelssohn in seinen Reisebriefen. Von Wilhelm Mauer 49, 57.
Kirchenmusik und religiöse Musik. Von Otto Gumprecht (aus den „Recensionen") 62, 68, 84, 92.
Robert Franz. Von van Bruyck 34.
Robert Franz noch einmal. Von Ludwig Meinardus 65.
Margarethe (Faust) von Ch. Gounod. Von S. B. 54, 73.
Beethoven in Gneixendorf. Von Dr. L. 77.
Das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung von A. Reißmann. Von —r— 81, 89.
Zur genaueren Verständigung über R. Franz. Von v. Br. 87.
Johannes Eccard. Geistliche Lieder u. s. w. Von —d— 97, 105.
Anregungen durch „Anregungen." Von C—r 108, 123.
Historisches zu S. Bach's „Matthäuspassion." Von J. Rietz und Zelter 112.
S. Bach's Passionsmusik nach Matthäus. Von S. B. 121, 129.
Ueber das Vergleichen in der Kunst. Von v. Br. 137.
Das Sympathische und das Interessante. Von Dr. A. Kahlert 145.
Sind „Aenderungen in vielen Claviercompositionen Mozart's und Beethoven's der erweiterten Claviatur wegen wirklich unbedingt wünschenswerth? Von —l— 153, 161.
Händel's „Israel in Egypten." Von C. Krüger. 169.
Eine Entgegnung in Sachen protestantischer Kirchenmusik 177.
Robert Schumann und seine Cantate: „Die Pilgerfahrt der Rose." Von S. B. 185, 196.
Das 39. niederrheinische Musikfest. Von R. 193, 201.
„Die Verschworenen oder der häusliche Krieg" von Fr. Schubert. Von S. B. 209, 217.
„Kokolenzesang," eine Reiseerinnerung von Br. 213. 220.
Drei Cantaten von S. Bach, bearbeitet von R. Franz. Von —r— 225.
Geschichte der Musik von A. W. Ambros. Von P. Marquord 233, 241, 249.
Ueber das Verhältniß der Musik zur allgemeinen, insbesondere sittlichen Bildung. Von v. Br. 238.
Ueber Dilettantenvereine. Von D. L. 255, 261. (Siehe dazu: „Drei Fragen" 272.)
Ueber Mozart's Messen. Von Dr. L. 265, 273.
Ein Protest. Von —t— 268.
Beethoven's letzte Quartette. Von S. B. 281, 289, 297, 305, 313.
Die preisgekrönten Instrumente auf der Londoner Weltausstellung 1862. Von Ed. H. 284, 292, 300, 308, 317, 325.
Die neue Pariser Stimmung. Von —e— 302, 311.
Ueber Liedertafeln. Ein Gespräch von Ohngefähr. Von C—x. 321, 329.
Ueber Händel's Werke. Von Gervinus. (Aus der Kölnischen Zeitung) 334, 341.
Bemerkungen über kritische Maßstäbe in der Tonkunst. Von D. K. 337, 385.
Josef Haydn und seine fürstlichen Mäcene. Von Dr. L. 353, 369, 377.
Offenes Sendschreiben an den Redakteur der deutschen Musikzeitung. Von D. 361.
Apologismen. Von P. M. 393, 401, 410.
Ueber den Text zu Händel's Messias. Von A. W. Th. und G. N. 397, 404.
Ueber den Text zu Händel's Besiazer. Von A. W. Th. 415.
Sind die Engländer musikalisch? Von C. H. (Aus der „Presse".) 413.

II. Verschiedene kleinere Aufsätze.

Ueber wünschenswerthe Veränderungen in vielen Claviercompositionen Mozart's und Beethoven's 4. (Siehe auch 153, 161 und 208.)
Bekenntniß. Ein Brief an den Redakteur 20.
Räthsel 40. Auflösung desselben 47.
Zeitungsschreiber, Künstler, Kunstfreunde u. s. w. 54.
Curiosa 96, 168, 208, 232.
Arthur Schopenhauer über Musik 149
Das Textbuch zu Abert's Oper: „König Enzio" 166.
Mozart's Opern: „Figaro's Hochzeit," „Don Juan" und „Zauberflöte" (Aus den „Recensionen".) 182.
Der Salzunger Kirchenchor 199. Eine nachträgliche Anmerkung dazu 205.
Auch eine Entgegnung. Von A. Dumo 205.
Von Beethoven's Hand korrigirte Orchesterstimmen 215.
Gleich und gleich gesellt sich gern 222.
W. H. Riehl über Richard Wagner 231.
Maestro Verdi als Cantatencomponist 247.
Die Urgestalt von Mozart's Ouverture zu „Figaro's Hochzeit" 253.
Zur Verständigung 262. Stille Bemerkung des Correktors dazu 263.
Kleine historische Notizen und Aphorismen 279, 296, 359, 367.
Die Bachorgel in Arnstadt betreffend 287.
In Betreff der dritten Symphonie von Rubinstein 288.
Ueber die sacred harmonic society in London. (Aus der „Presse") 309.
Bitte um Aufklärung (Beethoven's Streichinstrumente betr.) 328. Ein Brief in derselben Sache 360.
Eine Jugendarbeit Beethovens 350.
Die neue Orgel in der k. k. Hofburgcapelle 391.

Nekrologe, Biographisches.

Carl Proske 8.
Jakob Halevy 104.
Strauß und Führer 111.
Carl Halle 152.
Louis Böhner 190.
Ignaz Assmayer 296.

III. Recensionen und kritische Revue.

A. Compositionen von

J. Abt 134.
A. W. Ambros 412.
L. Anger 379.
O. Bach 109.
S. Bachrich 220.
W. Bargiel 110, 147.
F. Baumfelder 70.
J. Becker 174.
J. Benedikt 237.
H. Berens 135, 175.
E. Bernsdorf 175.
M. Blumner 21.
J. Böie 110.
H. Bönicke 46, 70, 110.
J. Brahms 46, 179, 323.
W. Brosig 251.
M. Bruch 46.
C. Bürgel 211.
A. Buhl 387.
L. Cherubini 134.
L. Domrosch 6.
F. David 70, 157.
A. Dietrich 99.
J. Dont 219.
A. Dreyschod 6.
W. Durst 220.
M. C. Ebermein 134.
J. Eccard 97, 105.
G. Eggert 174.
Th. Eke 76.
H. Esser 6, 349.
R. Franz 6. (Siehe auch unter L.)
A. Frühl 173,
N. Gade 110, 135, 257.
R. von Geride 211.
J. Klengel 213.
G. Goltermann 219.
Ch. Gounod 73.
C. Grädener 187, 197.
C. Greger 141.
C. Gurlitt 244.
E. Guth 135, 291.
G. F. Händel 140. (Siehe auch unter J.)
L. Hartmann 174.
St. Heller 70, 135, 174.
C. Hering 404.
F. Hiller 60.
F. Hinrichs 36.
G. Jansen 412.
J. Hoven 6.
A. Jensen 386.
L. Jungmann 70, 174.
F. Kiel 345, 364, 371.
J. Klengel 213.
Kunze 135.
J. A. Lecerf 350.
A. L. Leitgebel 212.
Th. Leschetitzky 317.
H. Linde 317.
F. L. Lieb 403.
C. Lübeß 70.
G. Luther 46.
C. A. Mangold 70.
H. Marschner 109.
Th. Marx-Marks 230.
J. Muck 173.
A. Müller Sohn 6, 339.
E. Naumann 356
Th. Oesten 21.
J. Otto 203.
H. Petrauis 245, 350.
C. Petzold 174.
G. Pfeiffer 277.
H. Pierson 110.
J. Raff 46, 365.
C. Reinecke 213.
A. Reißmann 100, 172.

E. Reiser 109.
J. Rosenhain 156.
A. Rubinstein 204, 257, 371.
G. M. von Savenau 244.
J. Schäffer 6.
J. C. Schärtlich 21.
W. W. Scheffer 110.
R. Schester 21.
H. M. Schletterer 134.
H. Schmitt 175.
A. Schöne 211.
Fr. Schubert 69, 163. (Siehe auch unter I.)
J. Schulz-Weida 21.
R. Schumann 6. (Siehe auch unter I. und IV.)
S. Sechter 260.
J. B. Sick 115.
F. Sieber 229.
H. von Siegroth 299.
W. F. Speer 21.
W. Stade 245.
L. Steinmann 404.
H. Stiehl 46, 279, 317.
H. W. Stolze 124.
A. Treschal 412.
A. Tottmann 403.
F. J. Urban 211.
W. H. Veit 253.
A. J. Vivier 399.
J. Vogt 245.
R. Volkmann 3.
W. Volkmar 12.
S. W. Waley 277.
C. M. von Weber 133.
H. Weidt 174.
E. Wiedemann 278.
A. Winterberger 363.
F. Wüllner 46.
A. Zöllner 395.

B. Sammlungen.

J. G. Herzog 332.

C. Musikwissenschaftliche Werke, Theoretisches, Pädagogisches, Instruktives.

A. W. Ambros 233, 241, 249.
H. Bellermann 330.
F. M. Böhme 51.
M. Fürstenau 317.
H. Hugo 332.
P. Lohmann 139.
A. B. Marx 396.
J. D. Manzer 331.
L. Nohl 357.
(A. Reichel) 331.
A. Reißmann 81, 89, 100.
H. M. Schletterer 332.
F. W. Sering 332.
C. Weschke 331.
C. Wiesenedter 332.

D. Arrangements.

Beethoven—Giehne 220.
Gluck—Wolf 174.
Haydn—Klage und Burchard 220.
Jomelli—Clasing 46.
Mozart—Burchard 220.
Mozart—Geißler 134.

IV. Musikfeste, Aufführungen, Briefe u. s. w.

Schumann's „Scenen aus Faust“ in Köln 29.
Aus Paris 85.
Aus Breslau 118, 125.
R. Wagner's „Fliegender Holländer“ auf dem Dresdener Hoftheater 132
Händels „Israel in Egypten“ in Hannover 169.
Der Salzburger Kirchenchor in Coburg 199.
Das 39. niederrheinische Musikfest in Köln 193, 201.
Londoner Briefe. 332.
Briefe aus Karlsruhe 372, 381, 388.

V. Lokales.

A. Concerte.

Philharmonische Concerte: 4, 22, 47, 70, 86, 102, 358, 382, 399.
Gesellschaftsconzerte: 71, 93, 110, 365, 398.
Singakademie: 13, 86, 121, 129, 374.
Quartettproduktionen: 35 47, 71, 86, 375, 389, 407.
Kammermusikproduktion: 14.
Historische Concerte der Gesellschaft der Musikfreunde: 39.
Zöglingsconcerte: 119.
Wohlthätigkeitsakademieen: 6, 102, 389.
Concerte der Orchestergesellschaft Euterpe: 102.
Männergesangverein: 119.
Akademischer Gesangverein: 102.

B. Hofoperntheater.

Mendelsohn, Heimkehr 14.
Gounod, Faust 54.
Marschner, Templer und Jüdin 359.

C. Componisten-, Künstler- und Virtuosen-Conzerte.

A. Dreyschock 6, 14.
F. Remenyi 14, 47.
O. Smith 94.
A. Winterberger 102.
Frl. Sandos 119.
J. Epstein 127.
C. P. Gräbener 383.
J. Brahms 389.
Taufig 390.

D. Rückblicke.

Rückblick auf die Concertsaison 18$^{61}/_{62}$. 164.
Rückblick und Abschied vom Leser. Von Selmar Bagge 409.

E. Wichtigere Werke, in Wien zum ersten Male, oder seit langer Zeit neu aufgeführt.

J. Herbeck, Symphonie 4.
F. Schubert, Oktett 5.
H. Berlioz, Haroldsymphonie 93.
— — Symphonie fantastique 102.
S. Bach, Passionsmusik 113, 121, 129.
G. F. Händel, Messias 365. (Siehe auch unter I.)
— — Belsazer 374. (Siehe auch unter I.)
J. Brahms verschiedene Werke 375, 398.

VI. Correspondenzen.

Aus:

Berlin 7, 55, 63, 79, 127, 135, 150, 190, 247, 351.
Bonn 141.
Brüssel 95, 399.
Coblenz 166.
Coburg 303.
Dresden 23, 327, 390.
Elberfeld 47, 239.
Frankfurt a. M. 14, 71, 79, 102, 111, 159, 216, 223, 391.
Hamburg 206, 407.
Innsbruck 15.
Leipzig 407.
London (aus der „Presse“) 270.
Nürnberg 303.
Oldenburg 95, 175.
Paris 189, 200.
Salzburg 142.

VII. Zeitungsschau.

Betreffend:

Streit zwischen einem Kreise von Tonkünstlern in Köln und Herrn Lobe 16
Kritik von Speidel über eine Symphonie von Herbeck 32.
Mozart'sche Texte ins Deutsche übersetzt 56.
Abfertigung des Herrn Kulke 72.
Die Verhältnisse der Musiklehrer in Amerika 88.
Theoretische Streitsage, angeregt durch Herrn Flod. Geyer 96.
C. M. von Webers Lebensumstände 103.
Gounod's Oper „die Königin von Saba“ 119.
Brahms und D. A. S 142.
S. Bach's Matthäuspassion 143, 151.
Offenbach 176.
Notenstich in Wien 207.
Theater und Concerte in London 224.
Musikalischer Fortschritt in Italien 288, 400.
Musik- und Gesangvereine in Frankfurt am Main 304.
Verdi und die deutsche Kritik 351.
Correspondenten-Unsinn 351.
Englisches Musikmachen 352. (Siehe auch unter I.)
Oeffentlichkeit und Privatsphäre 387.
Auch ein Urtheil über Mozart 408.
Petersburger Conservatorium 408.

Nr. 1. Wien, 4. Jänner 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 803. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr 156 Nummern 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (78 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Ntr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Ntr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Ntr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Franz Schubert als Claviercomponist I. — Recensionen. — Ueber wünschenswerthe Veränderungen in vielen Clavierompositionen Mozart's und Beethoven's. — Lokales. Kritische Revue. — Correspondenz aus Berlin. — Dr. Carl Proske †. — Nachrichten. — Concertankündigungen. — Briefkasten.

Franz Schubert als Claviercomponist.

I.

-r- Während die Verdienste Schubert's um die moderne Vocalcomposition längst allseitig anerkannt und seine Lieder die bevorzugten Lieblinge der deutschen Nation geworden sind, fangen seine übrigen Compositionen erst jetzt an, bei dem größeren Publikum Eingang zu finden. Ein Theil desselben hing mit so entschiedener Vorliebe an der sogenannten „classischen" Musik, daß eine Erscheinung wie die Schubert'schen Instrumentalwerke nur mit achselzuckendem Interesse angeschaut wurde, da sie in die leider oft a priori construirten ästhetischen Kategorien nicht recht passen wollte; der bei weitem größere Theil jedoch hat sich bisher mit musikalischen Trabern ernährt und nur selten das Bedürfniß nach edlerer Speise gefühlt. Dazu kommt, daß die Alleinherrschaft, welche Mendelssohn und vor ihm Andere in der Musik geübt haben, den unbefangenen Blick vielfach trüben mochte, sowie auch die berauschende Gewalt Schumann'scher Composition den Urquell leicht vergessen ließ, aus welchem ihr Schöpfer getrunken hatte. Als ein sicheres Zeichen, daß Schubert noch nicht in solchem Umfang wie die andern großen Meister Eigenthum der Nation geworden ist, darf der Umstand angesehen werden, daß er außer im Liede bisher weit weniger als Andere nachgeahmt worden ist und daß man, während sich von Mendelssohn und Schumann fast die ganze Generation heutiger Componisten ernährt, von ihm verhältnißmäßig wenige Elemente in der gegenwärtigen Production vorfindet, eine Originalität, die außer ihm vielleicht nur noch Seb. Bach zukommt. — Fordern nun schon diese Erscheinungen zu einer aufmerksameren Betrachtung seiner Instrumentalcompositionen auf, so erhält das ästhetische und historische Interesse an denselben noch dadurch einen besonderen Antrieb, daß sie selbst von ausgesprochenen Verehrern Schubert's doch mehr als Nebensache gegenüber seinen Liedern betrachtet werden. Schon die imponirende Menge derselben läßt jedoch die Richtigkeit dieses Urtheils einigermaßen in Zweifel ziehen, und wenn für sie außer ihrem eigenen Werth noch eine fremde Autorität nöthig wäre, so würde sich diese leicht in Schumann finden lassen, dessen Besprechungen Schubert'scher Werke sich zum größten Theil auf Instrumentalsachen beziehen. Hieraus wird zwar Niemand im Ernst den Schluß ziehen wollen, als läge die Hauptstärke Schuberts vielmehr auf dem instrumentalen Gebiete, wahrscheinlich aber muß es wenigstens werden, daß man ihn auf die angegebene Weise schief beurtheilt, selbst wenn man auf Kosten seiner übrigen Compositionen geneigt ist, ihn für den ersten Liedersänger aller Zeiten zu erklären. Ein solcher Widerspruch wäre in einer Persönlichkeit von Sch's. Distinction sehr auffallend; und es ist daher zu beklagen, daß es noch immer an ausführlicherem biographischen Material fehlt, welches uns hinlänglich in Stand setzte, auch Sch. als eine in sich geschlossene Künstlergestalt mit überall wesentlich gleichartigen Grundzügen zu erkennen. Möchte doch dieses dringende Bedürfniß recht bald erfüllt werden! Einen geringen Beitrag dazu liefern zu helfen, ist der Zweck dieser Zeilen; und zwar wollen wir versuchen an seinen wichtigsten Clavier compositionen die Hauptzüge seiner künstlerischen Physiognomie aufzufinden.

Im Allgemeinen tritt an denselben ein überwiegend realistischer Zug charakteristisch hervor. Schubert nimmt eine concretere und unmittelbarere Stellung zur Wirklichkeit ein als jeder seiner Vorgänger. — Dies war durch den Gang der allgemeinen Zeitbildung wie durch seine persönliche Natur bedingt.

Die classische Poesie, die Kant-Fichte'sche Philosophie und die Beethoven'sche Musik waren der Ausdruck einer im Wesentlichen idealistischen Geistesrichtung, in so fern sie den Gegensatz zwischen dem wirklichen Leben und der Welt ihrer Ideale als schroffe Kluft betrachteten; die Wirklichkeit muß ihnen erst durch das Licht der künstlerischen oder philosophischen Idee erklärt, durch die Macht des denkenden und dichtenden Geistes wiedergeboren werden, um von der Endlichkeit und Nichtigkeit los zu kommen. Die französische Revolution und die Erschütterung, welche sie in Europa verursachte, war einerseits die äußerste Consequenz jener idealistischen und individualistischen Strömung des 18. Jahrhunderts, andererseits aber befreite sie mit ihrem plötzlichen und crassen Realismus zugleich eine riesenhafte Fülle geschichtlicher und wirklicher Mächte und bewies auf's Bündigste, daß dieselben philosophisch und poetisch nicht zu bezeitigen seien. So machte sich denn seit dem Anfang dieses Jahrhunderts allen Gebieten des Lebens ein Streben geltend, auch den äußerlichen Realitäten gerecht zu werden, sie als nothwendige Glieder des Allgemeinen anzuerkennen und zu verwerthen. Wie die Poesie in der Romantik sich wieder spezifisch nationalen, mittelalterlichen, urwüchsigen Stoffen zuwandte, so suchte die Philosophie seit Schelling das Reich der Natur als den organischen Leib des Absolutен zu begreifen und alle Wissenschaften folgen ihrer Anregung, indem sie ihren historischen und positiven Stoff auf's Neue allseitig zu durchdringen suchen. Dies Alles war ohne Zweifel erst dadurch möglich geworden, daß der Idealismus, die letzte Consequenz des geistigen Impulses, den die Aufklärungsperiode gegeben hatte, die Innerlichkeit des Menschen in so umfassender Art vertieft und erweitert hatte, daß sie fähig geworden war, die Außenwelt in ihrer eigenthümlichen und selbständigen Berechtigung anzuerkennen und sich unbefangener in sie zu versenken. — Daß die Musik nicht theilnahmslos diesem großartigen geistigen Proceß zusehen konnte, liegt schon in ihrer Natur, als unmittelbarstem Abdruck des Seelenlebens; in diesem Falle machten sie aber die Entwicklungen, welche sie eben erfahren hatte, vielleicht am ehesten fähig, reife und frische Früchte zu treiben. Seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts hatte sie in ihrer socialen Stellung

einen viel realeren Boden gewonnen als ehedem, wo sie bei reichen Herren betteln ging oder in der einsamen Cantorei als gelehrtes Handwerk betrieben wurde. Indem aber Männer wie Gluck, Mozart, Beethoven sich als Träger der nationalen Bewegung erfassen lernten, die zu einem allgemeinen Publikum redeten, waren nicht mehr die Regeln der Aesthetik und Technik allein die maßgebenden Gesichtspunkte ihres Schaffens, sondern das Interesse einer erregbaren Menge mußte als ein wenn auch noch so unbewußter Factor mit darauf einwirken. Und in der That hatten ja auch der Inhalt ihrer Kunstwerke und die Mittel ihres Ausdrucks ein viel näheres Verhältniß zur wirklichen Welt gewonnen. Hatte Mozart die menschlichen Charaktere derselben zu typischen Bildern umgeformt, indem er das innerlich Bedeutendste der verschiedenen nationalen Style zu schöner Gesammtharmonie verschmolz und durch die Mächte deutschen Gemüths und deutscher Form versöhnte, so hatte Beethoven die innersten Tiefen menschlicher Leidenschaft aufzuregen gewußt, indem er das Reich der Form in vollkommener Weise für die Freiheit seiner poetischen Phantasie eroberte und so die Musik zu einer Art Universalsprache erhob. — Nicht auffallen kann es daher, wenn im weitern Verlauf die Musik mit noch gesteigerter Innerlichkeit zugleich ein noch näheres und unmittelbareres Verhältniß zur Wirklichkeit eingeht, und der moderne Materialismus in derselben dürfte für die Richtigkeit dieser geschichtlichen Auffassung ein hinlänglicher Beweis sein. —

Schubert's Persönlichkeit, soweit sie bekannt ist, scheint dieser Richtung bereitwillig entgegen gekommen zu sein. In ärmlichen Verhältnissen aufgewachsen, bewegte er sich sein kurzes Leben hindurch in einer durchaus realistischen Welt ohne hohe Ansprüche und Täuschungen. Das Kleinleben in Familie und Freundschaft voller Arbeit und Misère, einfach frohe Geselligkeit ohne vornehme Etikette, ein häufiger Aufenthalt in der Natur, die er leidenschaftlich liebte: das sind Mächte von so urwüchsiger Realität, daß darin zwar sehr wohl ein tiefes Gemüthsleben, schwerlich aber ein grübelnder Idealismus gedeihen kann. Dazu mit einem feurig leidenschaftlichen, derb sinnlichen, fein erregbaren Naturell begabt, erscheint Schubert fast wie zum Dramatiker präde stinirt; nur eins fehlt ihm: Mozart'sche Naivetät, jenes schöne Gleichgewicht der Geisteskräfte, vermöge dessen sich Mozart mit unbefangener Freude in das Leben versenken konnte, weil er die vollkommene Fähigkeit besaß, es zur reinen Schönheit und Wahrheit in sich zu erheben. Aber auch die Riesenkraft Bach-Beethoven'scher Geister, die es in umfassender Totalität durch die Macht der poetischen Idee zu bewältigen wußten, war ihm versagt. Er tritt in ein mehr leidentliches Verhältniß zur Außenwelt, die sich mit tausend mannigfaltigen Strahlen in ihm reflektirt und ihn auf's Tiefste anregt, der er aber nicht mehr die umfassende Reproduktionskraft entgegenbringen kann, um alle ihre Gegensätze künstlerisch zu versöhnen. Daß hiermit die wesentlichste Eigenthümlichkeit des Schubert'schen Schaffens bezeichnet ist, bestätigt sich uns durch die Auffassung Schumann's, der irgendwo einmal der Schubert'schen Musik einen „weiblichen" Charakter zuschreibt. Sch. giebt die Eindrücke, die er in sich aufgenommen, unmittelbarer, weniger geistig verarbeitet wieder als seine großen Vorgänger; seine Musik bekommt daher nach Inhalt und Form einen persönlicheren Charakter. Wie er seine Empfindungen nicht mehr streng objectivirt, so daß er sie in den Formen der Oper *) und des Oratoriums fremden Personen in den Mund legte, sondern wie er in hunderten von Liedern und Gesängen sein eigenes, persönliches Empfinden darstellt, so vermag er es überhaupt nicht mehr, den idealen Gehalt des innerlich Erlebten durch dialektisch nothwendige Entfaltung zu typischer Allgemeingültigkeit zu steigern und von individueller Beschränktheit völlig frei zu machen. Hierin liegt der Grund für seine oft willkührliche Form, in welcher schroffe und unvermittelte Gegensätze ebenso häufig sind als unmotivirte Ueberladungen oder ermüdende Dehnungen; er exponirt mehr nach freier Ideenassociation als nach logischer Consequenz; er improvisirt mehr als er deducirt. — Dies verleiht seiner Musik zugleich einen naturalistischen Charakter, der ohne Frage eben so viele Licht- als Schattenseiten hat. Jene blühende Frische und Jugendlichkeit, jene hinreißende Anmuth und Liebenswürdigkeit, die Wärme und Innigkeit des Herzens, die uns allenthalben begeguet, nicht minder die Kraft und Derbheit, der kühne, charaktervolle Ton derselben, die malerische Pracht und die zauberische Gewalt, mit der sie stets eine Welt von lebendig bewegten Szenen vor unsere Phantasie hinstellt, die nationalen Anklänge bei tausend Gelegenheiten, — kurz Alles, was Schubert zum jugendlichsten unter den Meistern macht, kann man anerkennen, kann man mit Enthusiasmus verehren, man wird aber nicht läugnen dürfen, daß auch eine sehr bedeutende Dosis von geistlosem Ballast, von zahmer, trivialer, ja aufgewärmter Empfindung mit unterläuft, daß er oft die Tonmalerei bis nahe ans Materielle treibt, daß seine Melodien zum Theil phrasenhaft, seine Harmonien nicht selten zu gehäuft, überhaupt seine Darstellungsmittel öfters maßlos sind und nicht im reinen Gleichgewicht stehen mit dem Inhalt; daß dieser letztere nicht selten durch sinnlichen Klangreiz überwuchert wird und daß daher kritische Misanthropen bei ihm ein viel ergiebigeres Feld finden als irgend wo anders. — Mögen sie ausbeuten nach Lust und Gefallen: eins läßt er sich nicht nehmen, was uns tausendmal mehr werth ist als alle Aesthetik — das ist die zündende Kraft der Anregung, die er ausübt. Hierin ist Schubert schlechthin einzig; und dies ist nach dem Gesagten wohl nicht auffallend. Seine Musik muß ihrem Wesen nach hauptsächlich auf die unmittelbarsten Geisteskräfte, Gefühl und Phantasie einwirken, in denen wenn auch nicht die Quellen, so doch die Veranlassungen zu jeder eigenen geistigen Thätigkeit zu finden sind. Daß er nicht wie die ältere und neuere „classische" Musik den innersten ethischen Grund und die umfassende Totalität unseres geistigen Lebens auszufüllen vermag, liegt gewiß auch darin, daß bei ihm die Gestaltung und Verwerthung der musikalischen Grundelemente eine andere wurde und nach seiner künstlerischen Stellung werden mußte, als bei jenem. Vielleicht heißt die ältere Musik auch darum „classisch" weil sie wiewohl in mannigfaltiger Weise, doch im Ganzen übereinstimmend eine vollkommene Gleichberechtigung und eine vollendete Durchdringung von Melodie, Harmonie und Rhythmus aufzeigt. Dies liegt im Wesen der contrapunktischen Form, wie sie nach zwei verschiedenen Seiten hin in Bach und Beethoven culminirt. Es würde zu weit führen, dies näher zu erörtern: nur andeuten wollen wir die Vermuthung, daß auf diesem Charakter der classischen Musik sowohl ihre psychologische Universalität als ihre vollkommen treue Symbolik des Lebens beruht und daß beides abnehmen mußte, sobald wie bei Schubert eine Isolirung jener Grundelemente eintrat. Die Harmonik entfesselte sich bei ihm zu schrankenloser Freiheit und wurde dadurch fähig, sowohl die feinsten und individuellsten Züge des Gefühlslebens, insbesondere der Stimmung wiederzugeben, als die Außenwelt objektiv malerisch abzubilden. Die Melodik schritt zu völliger Autonomie fort, indem sie der Harmonik immer bestimmter gegenübertrat; die letztere sinkt ihr gegenüber im bloße Begleitung herab, je mehr sie die eigene melodische Führung und damit die selbständige Individualität einbüßt. So nähert sich denn die Melodie wieder dem Naturalismus des Volksgesangs. Damit wurde auch dem Rhythmus eine andere Stellung angewiesen als früher. Er beherrscht jetzt weit mehr die Melodie als die Harmonie; er tritt sogar in abstrakter Schattenhaftigkeit auf, indem frappant rhythmisirte Motive häufig eines tieferen melodischen und harmonischen Zuges ent-

*) Unser geehrter hoch im deutschen Norden lebender Mitarbeiter kennt natürlich den „häuslichen Krieg" noch nicht, und hat vielleicht die 17. Nummer des 1. Jahrgangs d. Bl. nicht gesehen, wo eine historische Notiz die Existenz von 12 zum Theil vollendeten Opern zur öffentlichen Kenntniß brachte. D. Red.

behren. In jeder einzelnen dieser Beziehungen erscheint Schubert fast reicher als Beethoven oder Mozart und man möchte sagen, was ihm die Natur an Energie und Tiefe des Geistes vorenthalten, das habe sie ihm an musikalischem Reichthum ersetzen wollen. Aber es fehlt ihm die höchste Weihe der vollendeten Meisterschaft, die Oekonomie, das absolute Ebenmaß, und so verschwenderisch er daher auch im Einzelnen betrachtet mit Melodien, Harmonien und Rhythmen umgeht, im Ganzen erweist er sich doch ärmer als jene, weil er nicht selten zu früh seine bedeutendsten Mittel verausgabt hat und dann zu weniger würdigen, weniger geistigen seine Zuflucht nehmen muß. — Hierin liegt zugleich, daß der in sich selbst harmonische, versöhnende und versöhnte Grundton der classischen Musik bei ihm allmählich zu verblassen beginnt; nicht selten bleibt nach Schubert's eigenem Ausdruck eine „unbegreifliche Sehnsucht" als unüberwindlicher Rest zurück, eines der charakteristischsten Merkmale, das er auf die neuere Musik vererbt hat. — Als gewissermaßen classisch, wenigstens als übertroffener Meister gilt Sch. im Liede. Die allgemeine Möglichkeit hiezu ist in dem früher Gesagten hinreichend angedeutet worden; in dieser summarischen Charakteristik können wir uns daher nicht tiefer darauf einlassen, nur der einheitliche Grundzug in der Vocal- und Instrumentalcomposition Schubert's muß noch mit einem Wort hervorgehoben werden. Daß seine gesammten Werke einen lyrischen Grundtypus haben, in der specifischen Bedeutung dieses Wortes, die für die Musik nun einmal nicht vermieden werden kann, ist bereits gesagt. Seiner Individualität entsprechend ist aber diese Lyrik durch und durch dramatisch, nicht bloß in den Instrumentalwerken, wovon später die Rede sein wird, sondern auch in den Gesängen. Denn Schubert hat nicht bloß Lieder als den unmittelbarsten Erguß der Gemüthsstimmung in strophischer Form, sondern auch eine große Anzahl Balladen, Romanzen und andere Gesänge geschrieben. Aber auch seine specifisch liedförmigen Gesänge tragen sämmtlich ein dramatisches Gepräge an sich. Er zeichnet mit so untrüglicher Sicherheit die Scenerie, aus der die Stimmung hervorgeht, daß der Zuhörer — sei es nun ein Göthe'sches Gretchen am Spinnrad oder ein Müller'sches Schneegefilde, ein Heine'sches Meer oder ein Rellstab'sches Ständchen — ohne Weiteres sich mitten in der Sache befindet, nachdem er nur den ersten Takt gehört hat. Schubert objectivirt seine Stimmung in der Weise, daß er dieselbe gleichsam fortwährend producirt, indem er die Bedingungen, unter denen sie nothwendig entstehen muß, mit überzeugender Schlagkraft und in vollkommener Fülle vor uns hinstellt. In dieser dramatischen Anschaulichkeit, Lebendigkeit und Bestimmtheit liegt die durchschlagende, allgemein bezaubernde Gewalt seiner Lieder; zugleich aber liegt in ihrer Hauptstärke auch ihre natürliche Begrenzung. Das specifisch-musikalische Material wußte ihm zur Merkirung der Grundstimmung als wesentlichster Faktor dienen und dient ihm in Wirklichkeit dazu; die Art wie er dasselbe seinem Naturell gemäß verwendet, war nicht in allen Fällen geeignet, das Gesammtbild des Textes nach allen Seiten hin zu reproduciren; der vorwiegend dramatische Charakter seiner Lyrik setzte der innerlichen Vertiefung derselben ganz bestimmte Schranken. So hinterließ denn Sch. seinen Nachfolgern noch ein reiches und schönes Feld; er hat nicht nur das Verdienst, auf seinem eigenen unübertroffen zu sein, sondern auch das, seine Nachfolger auf die ihrigen hingewiesen zu haben. —

Nach diesen allgemeineren Bemerkungen versuchen wir nun, die hauptsächlichsten Claviercompositionen Schubert's kurz zu charakterisiren.

Recensionen.

Robert Volkmann. Concertstück für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters (oder eines Streichsextetts, oder eines zweiten Pianofortes). op. 42. Verlag von Heckenast in Pest.

S. B. Unser Componist, dessen kleinere Sachen, wie z. B. die ungarischen Skizzen u. A., auf dem Pulte jeden Clavierspielers liegen sollten, ja dessen Streichquartette von jedem Quartett-Verein berücksichtigt zu werden verdienten, tritt hier unseres Wissens zum ersten Male mit einem größeren Clavierwerke mit Orchester in die Oeffentlichkeit. Uebrigens ist das vorliegende Concertstück dasselbe, welches unser Wiener Pianist Dachs im vorigen Winter als Manuscript gespielt hat, und worüber wir damals (Jahrgang I Nr. 50 d. Bl.) in Kürze berichteten. So weit wir uns noch jener Aufführung dieses „Concertstück's" (damals hieß es, wenn wir nicht irren, „Concert") entsinnen können, scheint Volkmann keine wesentliche Aenderung an dem Opus vorgenommen zu haben, und was hier gedruckt vorliegt ist uns jene Production frisch in's Gedächtniß zurück.

Ein gedrucktes Exemplar hat für den Kritiker immer den Vortheil, daß er einem solchen mit größerer Objectivität gegenüber steht als der sinnlichen Klangwirkung, wo ihn so Manches augenblicklich besticht; und so erscheint uns denn jetzt das Concertstück in bei Weitem schärferer, aber leider nicht günstigerer Beleuchtung als damals. Nicht zwar in Bezug auf Arbeit, auf das harmonische Material und auf die Anlage des Ganzen, wohl aber in Bezug auf melodische Erfindung. Wer Volkmann's kleinere Clavierstücke und seine Quartette kennt, der wird nicht sagen können, es fehle ihm an genügendem Gedankenfond, an melodischer Erfindungskraft. Es wundert uns daher, gerade hier, wo der Componist doch sattsich für ein größeres Publikum schreibt, jene falsche deutsche Schüchternheit, jenes scheue Insichhineingehen jene gelehrte Trockenheit zu finden, die sich ordentlich fürchtet eine schöne anmuthige Melodie zu schreiben. Wenn wir nicht ganz irren, so ist das entschieden Subjektive, was der neueren Musik überhaupt eigen, und was auch bei Volkmann stark zu Tage tritt, viel geeigneter im kleinen Kreise gewürdigt und genossen zu werden, als im großen Concertsaal, wo die Symphonie und das Instrumentalconcert ihre eigentliche Heimat finden. An den letzteren Ort gehört mehr das Universelle, Vielen Verständliche, mehr in objektiver Fülle Kraft und Klarheit sich Darstellende. Wir glauben daher nicht mit Unrecht von einem „Concert" oder „Concertstück" mit Orchester eine gewisse gesunde Popularität fordern zu dürfen und finden einen historischen Beleg dafür in allen Concerten der Meister. Von Mozart's lieblichen und so überaus faßlichen Produktionen dieser Art wollen wir gar nicht reden; aber man denke an Beethovens Clavierconcerte, an das Mendelsohn'sche und Weber'sche, ja selbst an die hieher gehörenden Werke der Repräsentanten „deutschester Innerlichkeit" par excellence: Spohr und Schumann. Ueberall wird man die künstlerische Gestaltung so eingerichtet finden, daß Jeder, der Musiker, wie der Laie, seine Freude an der Sache haben kann, dazu denn auch das melodische Element überall mit besonderer Vorliebe gepflegt erscheint, nirgend blos das mehr dem Musiker als dem natürlichen Menschen zusagende harmonische.

In dieser Hinsicht ist uns für die Zukunft unseres Volkmann'schen Concertstücks etwas bange. Nicht als ob es gerade unmelodisch wäre, aber daß hier die (obgleich geistreiche) Arabeske bei Weitem die eigentlichen Grundgedanken überwuchert, daß diese nicht mit gehöriger Schärfe hervortreten, ja daß sie selbst an sich betrachtet vorwiegend von ziemlich verschwommenem Charakter sind und eine ziemliche Anstrengung von Seite des Hörers voraussetzen, anstatt ihm wie Manna vom Himmel in die Seele zu träufeln, das scheint uns das Bedenkliche an der Sache.

Doch vielleicht bauen wir unser Urtheil auf falsche Hypothesen, müssen also den geneigten Leser bitten, mit uns ein wenig tiefer in den Organismus des Stücks hineinzublicken.

Das Ganze gruppirt sich in drei Hauptabtheilungen, einem Andante in C-moll, dann einem Thema mit Variationen in C-dur und endlich einem Finale ebenfalls in C-dur, dessen Thema

aus demselben Motiv gebildet ist, welches dem Andante zu Grunde lag. Dieses (das Andante) besteht aus dem mehr harmonisch als melodisch interessanten Thema, welches hauptsächlich dem Orchester anvertraut ist, — dann aus cadenzartigen Gängen der Hauptstimme; ungefähr ist schon hier und in der Anlage des Ganzen Beethoven's Phantasie mit Chor als das Muster zu erkennen, welches dem Componisten vorgeschwebt haben mochte. Volkmann's Arbeit erscheint aber insofern als eine etwas verblasste Copie des genannten Werks, als sein Variationen-Thema sich erstens bei weitem nicht so plastisch von der Introduktion abhebt, wie bei Beethoven, und als es, an sich von verschwommener Haltung, eher einer Fortsetzung der ungeschlossenen sich in freien Gestaltungen ergießenden Einleitung als einem neuen Thema gleicht. Es steht daher hier auf einem unglücklichen Platz. Wäre ihm ein festgefügtes in strammen rhythmischen Formen gehaltenes Allegro, mit einem Wort ein förmlicher Concertsatz vorausgegangen, so würde man wahrscheinlich das verschwommene Wesen gerade als etwas Willkommenes hingenommen haben. Nach Volkmann's Einleitung in C-moll aber wäre ein viel prägnanteres Thema von klarer Physiognomie passend gewesen. Denn da nun begreiflich auch dieses Thema sofort in flüchtige Tongestalten aufgelöst wird, die wiederum den Anspruch auf große Aufmerksamkeit des Hörers erheben um auch nur verstanden zu werden, so ist es bei allem Geist der Arbeit, der hier nicht zu verkennen, doch kein Wunder, wenn der Hörer sich allmälig mehr ermüdet als angeregt und erfrischt fühlt. Das Finale kommt bereits ein wenig spät, um seine anregende Kraft noch mit Erfolg zu bewähren. Doch ist es unstreitig jener Theil des Ganzen, der es zu retten vermag, denn da man lange genug einen lebhaften Satz mit rhythmischgeschlossenen und melodischen Formen erwartet hat, so fühlt man sich hier wenigstens endlich auf festem Boden. Auch überrascht man in der Freude über diese glückliche Ankunft wohl gerne eine gewisse Familienähnlichkeit der jetzt auftretenden Motive mit wohlbekannten andren. Davon abgesehen aber ist das Finale nicht allein frisch und von rhythmisch lebendigem Schwung, es ist auch durchgearbeitet und interessant ausgeführt.

Um noch einmal auf die Variationen zurückzukommen, so zeichnet sich die erste derselben durch lebhaften Schwung, die zweite durch interessante Harmonik aus. Die dritte macht, selbst im glücklichsten Falle brillantester Ausführung keinen klaren Eindruck: im ersten Theil vernimmt man eine Bravourpassage der linken Hand, zu welcher die rechte nichts „rechtes" dazuzufügen weiß; im zweiten Theil nimmt dieselbe lebhafteren Antheil, aber was sie sagt, klingt etwas verschroben; ein klarer einfacher Gesang über der stürmenden linken Hand wäre von großem Vortheil gewesen. Die vierte Variation in langsamerem Tempo klingt etwas kahl, und ist für den Clavierspieler „undankbar" gesetzt. Statt einer folgenden lebhaften Variation fällt der Componist darauf in ein Allegro molto, C-moll Alla breve, das die Einleitung oder den Uebergang zum Finale bildet. Wir gestehen dieses Achtel-Donnerwetter, welches sich hier plötzlich über unseren Häuptern entladet noch nicht ganz zu begreifen. Mindestens finden wir es zu inhaltslos um ohne alle Begleitung durch die reichen Mittel des vorhandenen Orchesters unser Interesse zu erregen.

Das uns vorliegende Exemplar ist eine Partitur für zwei Pianoforte (das Solopianoforte und das begleitende). Ueber die Instrumentirung läßt sich daher nichts weiter sagen, als daß Vieles recht piquant gesetzt scheint. Ueber das Verhältniß des Orchesters zur Solostimme könnten wir nur bestimmte Bemerkungen wagen, wenn die Orchesterpartitur vorläge.

Eine interessante Aufgabe (und wahrlich keine leichte) ist dieses Concert für die Clavierspieler jedenfalls, und wir empfehlen es ihnen zum Studium; ob es im Publikum sich Bahn brechen wird, können wir nicht vorhersagen. Es ist indessen immerhin möglich, daß man es, wenn es fortan mit der Composition in demselben Maß bergab geht, wie bisher, in 10—20 Jahren gegenüber neuesten Compositionen als Muster reicher Melodik preisen wird.

Ueber wünschenswerthe Aenderungen in vielen Claviercompositionen Mozart's und Beethoven's.

E.N. So oft uns neue Ausgaben Mozart'scher und Beethoven'scher Claviercompositionen in die Hände kamen, war es uns wunderlich, gewisse Stellen, welche unbedingt einer Veränderung bedürfen, immer wieder in der alten unvollkommenen, unbefriedigenden Form abgedruckt zu finden. Wir meinen diejenigen Stellen, wo beide große Componisten (Beethoven jedoch nur in seiner früheren Periode) durch die Beschränkung der Claviatur der damaligen Instrumente auf 5 Octaven in den von ihnen beabsichtigten Tonfolgen plötzlich gehindert und genöthigt werden zu allerhand Auskunftsmitteln und Nothbehelfen zu greifen, die fast ohne Ausnahme die Wirkung der betr. fraglichen Stellen beeinträchtigen und meist ohne Weiteres als Verstümmelungen empfunden werden. Daher denn auch intelligente Musiker in der Praxis häufig genug solche Stellen so zu sagen in integrum zu restituiren, d. h. sie so zu spielen pflegen, wie sie eigentlich lauten sollten. Wie viele Spieler aber, Musiker sowohl als Dilettanten (letztere fast ohne Ausnahme), bleiben entweder aus Gedankenlosigkeit oder aus falscher, pedantischer Scheu beharrlich dabei, jene Nothbehelfe mit abzuspielen, als gäbe es noch keine erweiterte Claviatur! Wir sehen nicht ein, warum die Wohlthaten dieser letzteren jenen Meisterwerken nicht nachträglich zu Theil werden sollten und warum dafür in neuen Ausgaben derselben nicht längst gesorgt worden ist, da doch tüchtige und berühmte Musiker, wie z. B. Moscheles, sich mit der Redaction befaßt haben. Es wäre wirklich dankenswerth, wenn bei nächster Gelegenheit die Herausgeber einmal den erweiterten Spielraum auf den heutigen Instrumenten mit in Rechnung brächten und damit so mancher aufstrebenden Melodie oder Passage endlich zu ihrem guten Recht verhelfen wollten. Die Zahl der Beispiele, die wir aus den betreffenden Werken anzuführen im Stande wären, ist sehr groß. Es wird Niemand bei irgend einem solchen Beispiele behaupten können, die vorgeschlagene Aenderung sei das weniger Wünschenswerthe, dem musikalischen Gedanken Ungünstigere. Kommen doch auch die betreffenden Stellen fast sämmtlich bei Mozart und Beethoven noch einmal vor (in der Oberdominante oder in der Hauptonart), so daß sich jede derartige Aenderung eigentlich auf die Autorität beider Meister selbst stützt. (Wir bringen vielleicht einmal ein Verzeichniß solcher Stellen, wollten aber einstweilen namentlich die Verleger Beethoven'scher Werke durch Obiges aufmerksam gemacht haben. D. Red.)

Locales.

(3. Philharmonisches Concert. 5. Quartettproduktion. Akademie. Dreyschock.)

S.B. Wenn einer neuen Symphonie von einem jüngeren deutschen Componisten die Ehre widerfährt, von einem Institut wie unsere philharmonische Concertunternehmung aufgeführt und wenigstens von einem Theil des Publikums beifällig aufgenommen zu werden, so ist das ein Ereigniß, von dem man meinen sollte, es wäre durchaus erfreulich und müßte auch herzlich begrüßt werden. Ist doch die Sterilität auf diesem Gebiet, in quantitativer wie qualitativer Hinsicht bedeutend genug, um von vornherein eine Anzahl kritisch-ästhetischer Bedenken niederzuschlagen. Eine Symphonie ist doch immer eine Symphonie, und ist das Werk auch schwach, so wiegt doch der Ehrgeiz und das Streben eines Künstlers, gerade auf diesem schwierigen Gebiet etwas zu leisten, nicht gerade leicht. Ist nun der Componist obendrein ein einheimischer und dadurch Gelegenheit geboten sich auch einmal wohlgefällig den Bart zu streichen,

so wird die Berfuchung für patronisch-fühlende Gemüther noch größer in die Lobposaune zu stoßen. Wenn im geeebenen Fall dennoch die Pflicht des Kritikers, seiner Ueberzeugung Ausdruck zu verleihen, überwiegt, so gehört das vornewog nicht zu den angenehmsten Dingen, die ihm passirenkönnen.

Die neue hier in Rede stehende Symphonie in C-dur von Joh. Herbeck wurde am 2. Weihnachts Feiertage den 26. Dez iw 3. Philharmonischen Concert durch Herrn O. Dessoff zu sehr gelungener Aufführung gebracht, und erfuhr eine theilweise, nicht allseitig günstige Aufnahme. Denn wenn man die Bemühungen im Anschlag bringt, welche von Einzelnen angewendet wurden, um einen mäßigen und kurzen Beifall zum Hervorruf des Componisten zu steigern, wenn man von der kleinen Comödie absieht, die zwischen dem Dirigenten und dem Componisten gespielt wurde, so bleibt nicht viel übrig, dessen sich der letztere sonderlich zu freuen hätte. Und in der That, eine wirklich warme Aufnahme des Werks hätte uns bei der Beschaffenheit desselben Wunder genommen.

Betrachtet man die Geschichte der Orchestersymphonie von Beethoven abwärts, so muß man ohne weiters zugestehen, daß das eigentlich symphonistische Wesen, die Durchdringung und Individualisirung aller Stimmen mittelst der Hauptthemen, immer mehr in Verfall gerieth. Schon Franz Schubert bot in seinem vielfach reizenden Werk in C-dur statt pyramidaler Entwicklung und Gipfelung in die Breite gezogene Flächen, allerdings voller Poesie und Anmuth, — das Letztere mußte für den Abgang entschädigen. Mendelssohn trat ebenfalls vielfach auf lyrisches Gebiet über, aber sein tiefes Gemüth und der Ernst seiner Kunstanschauung bewahrte ihn vor Tändelei und leerem Formenkram. Auch Schumann ging vielfach von den Grundbedingungen symphonischen Styls ab, entschädigte aber durch reiche Phantasie, durch Schwung und bedeutendes harmonisches Leben. Von Berlioz u. s. w. schweigen wir; diese Linie artete in Programmmusik aus. Herbeck nun scheint die Mitte halten zu wollen zwischen Zukunftsmusik und den Produkten unserer Lyriker. Er gehört insofern nicht zu den Zukunftscomponisten, als er es verschmäht: durch ein „Programm" ersetzen zu wollen was seine Musik nicht leistet. Er steht aber insofern mit einem Fuß allerdings auf diesem verhängnißvollen Boden, als er jene Bedingungen nicht einhält, die von den Classikern und selbst von den Lyrikern noch als wesentlich für die Symphonie anerkannt wurden: die stetige consequente Entwicklung, die Prägnanz der Hauptgedanken, die Fülle des speziell-musikalischen Inhalts, der im Verlauf der Sätze aus den Themen erst gezogen und gebildet wird. Er weiß mit seinen Themen so zu sagen „nichts anzufangen", er „macht nichts daraus", vielmehr gleicht Alles einer Mosaikarbeit. Und wodurch entschädigt er für den im Verhältniß noch viel auffallenderen Abgang? Etwa durch Poesie, Gemüth, reizende Phantasie, neues Material, frisches, lebendig pulsirendes Tonleben? Nein, und hundertmal nein! Diejenigen, welche hier von Entschädigung sprechen mögen, werden entschädigt durch Effekt, Effekt, Effekt! Klangfarben, dröhnendes Blech, überraschende Coups — das ist offenbar das Ziel, das sind die Mittel, durch welche Herbeck zu interessiren und zu siegen hofft. Zu diesem Zweck wird das Orchester mit der unsymphonischen Harfe, mit Piccolo und Contrafagott ausgestattet; dahin geht alle Berechnung, gehen alle Anordnungen, dafür opfert er Alles, was der Symphonie als unveräußerliche Lebensbedingung angehört, die auch Mendelssohn, Schubert und Schumann noch respektirten. Von interessanter Durchführung eines Hauptgedankens, von dramatischer Anlage, die die Höhepunkte eines Satzes auf den einen Trumpf: das Thema, setzt, ist nicht die Spur. Daher auch die Themen selbst in großer Mehrzahl gar nicht symphonistisch sind, obwohl oft von schönem Orchester-Klang, öfters auch nicht ohne Stimmung. Zu den letztern rechnen wir entschieden das Thema des zweiten, langsamen Satzes, um das wir den Componisten beneiden würden, wenn es entweder anderswo als in einer Symphonie vorkäme, oder durch die Kunst des Componisten dennoch in echt symphonistischer Weise verwerthet wurde. So auch das, obgleich ein bischen coquette Thema des dritten scherzoartigen Satzes. Beide wären ganz trefflich in einer Oper, in einer melodramatischen Arbeit, in einer Musik zu x y oder z. Als Symphoniethemen sind sie weder in technischer, noch in Hinsicht der Stimmung gut verwendet, denn das Folgende steht immer in keiner Beziehung dazu, und ist selber auch nicht fähig als Gegensatz selbständig zu wirken. Herbeck verliert sich, sobald sein Thema ausgespielt hat, in's Blaue, er zeigt sich von dem, was nur benützt calendoskopartig Wirkung auf Wirkung zu häufen, aber das Ganze wollt doch nicht, weil sich Stimmung und Kunstmittel gänzlich zersplittern. Was die Kunstmittel selbst betrifft, so haben wohl Schubert, Mendelssohn und Schumann einiges Material zu dieser Symphonie geliefert, mehr noch aber R. Wagner und Berlioz. Jener in gewissen harmonischen Wendungen und ungemein lich affektvollen, mit auffallender Vorliebe oft wiederholten melodischen Floskeln, dieser in der ausgeklügelten Instrumentirung, in der geschraubten und zwangvollen Polyphonie. — Das Adagio ist seines wahrhaft stimmungsvollen Themas wegen, das Scherzo besonders eines in der Mitte vorkommenden prägnanten Gedankenzuges wegen verhältnißmäßig immer noch am genießbarsten. Dagegen der erste Satz trotz allen Aufwandes orchestraler Mittel ganz leer erscheint, während das Finale geradezu unsäglich genannt werden muß, obwohl hier der Componist noch am ersten bemüht scheint, durch „Arbeit" zu imponiren. Was für ein hölzernes Thema ist es aber, das hier zu Grunde liegt! der Componist scheint auf dasselbe großen Werth zu legen; aber soviel es auch ausspreehen will, es sagt doch nichts, denn es ist nur eine unabgeschlossene Phrase, die wohl zu einem Thema hätte werden können, aber trotz allem Hörnergeschmetter nur embryonisch wirkt und nicht den Eindruck eines klaren Gedankens macht. —

Mehr zu sagen ist für heute unmöglich. Sollte das Werk einen willigen Verleger finden und die Partitur gedruckt werden, so kann später eine genauere Analyse die Physiognomie unseres Componisten schlagender darlegen. Jedenfalls bedauern wir aufrichtig, einem talentvollen Musiker, als den wir Herrn Herbeck allezeit anerkannt haben, zum dritten oder vierten Male sagen zu müssen, daß er den Begriff der Kammer- und Symphoniemusik mehr der Neuzeit, also der Zeit des Verfalls, als der kräftigen Blüthezeit der Gattung gemäß auffaßt, und sich durch Kunsterscheinungen beeinflussen läßt, von denen er sich, will er anders gerade in Symphonie und Kammermusik Ganzes und Volles leisten, weit entfernt halten sollte.

Den übrigen Theil des Programms bildete Schumanns Manfred-Ouvertüre und Mendelssohn's lebensfrische A-dur-Symphonie, welch letztere mit außergewöhnlicher Feinheit und durchaus glücklich ausgeführt wurde.

Ein weiteres interessantes Ereignis war die Aufführung von Fr. Schubert's Oktett für Blas- und Streichinstrumente in der 5. Quartettproduktion des Herrn Hellmesberger. Obwohl nicht zu jenen großartigen und tiefsinnigen Schöpfungen Schubert's gehörend, in denen er sich beinahe an Beethovens Seite stellt, wie z. B. das D-moll-Quartett, das C-dur-Quintett und die Clavierwerke, ist doch auch dieses Oktett, welches unbegreiflicher Weise erst jetzt an's Tageslicht gezogen wird (es ist um das Jahr 1824 componirt, und wurde 1851—52 bei Spina in Stimmen gedruckt), ein Werk voll echt Schubert'schen Zaubers und poetischen Duftes. Clarinette Fagott und Horn in der isolirten Stellung unter 6 Streichinstrumenten lassen allerdings darauf schließen, daß irgend eine äußere Veranlassung das Werk hervorgerufen hat. Aber wie fein hat Schubert die heikle Aufgabe gelöst, wie reizend das gegebene Material benutzt!*) — Leider müssen wir hier die That-

*) Ein soeben bei Spina erschienenes Arrangement zu 4 Händen von S. Leithner (Sonnleithner?) wird nächstens Veranlassung bieten, näher auf das Opus einzugehen.

sache verewigen, daß Hr. Hellmesberger auch diesmal, wie schon in früheren Jahren bei der C-Symphonie, jenes unleidliche Verfahren angewendet hat, angebliche (oder wirkliche?) Längen durch eine Unmasse kleiner Striche und Abänderungen zu beseitigen. Wir nennen dieses Verfahren schlechthin unkünstlerisch, zumal wenn es angewendet wird, bevor sich die allgemeine Stimme überhaupt für eine Kürzung ausgesprochen hat, und wenn es auf vandalische Weise geschieht. Eine abermalige Aufführung des sonst sehr schön gespielten, und vom Publikum mit großer Freude aufgenommenen Werks ohne Kürzungen und Veränderungen, das ist die einzige Sühne, durch welche sich Herr Hellmesberger für die begangene Sünde Absolution verschaffen kann. — In derselben Produktion spielte Herr Dachs das B-dur-Trio von Beethoven, und zum Schluß gab man Mozart's Es-Quintett. —

Wenn wir schließlich die Akademie unserer Societät, in welcher Beethoven's Christus am Oelberg und Mendelssohn's Lobgesang in gewohnter Weise aufgeführt wurden, — dann Dreyschock's zweites Concert erwähnen, in welchem derselbe u. A. seine beiden Haupt-Effektstücke, Mendelsohn's G-moll-Concert und Weber's Concertstück mit glänzendem Erfolg spielte, so dürfte Alles berichtet sein, was sich in den letzten Wochen ereignet hat.

Kritische Revüe

Alexander Dreyschock. „Palmen des Friedens", sechs Dichtungen von F. Stolle. Op. 123. Verlag von Bartholf Senff in Leipzig.

v. Br. Der berühmte Claviervirtuose hat sich veranlaßt gefunden, auch einmal ein Paar Stündchen seiner Muße an Anfertigung einiger Lieder zu verwenden und hat sich dazu die Palmen des Friedens gewählt. Wir wollen ihnen auch keinen ernstlichen Krieg machen. Verständige, welche das Wesen des Virtuosen-Componisten nur im Geringsten kennen, erwarten ohnedies im Vorhinein nichts anderes, als daß diese Lieder zu der Gattung derjenigen gehören, von welchen der Göthe'sche Vers gilt: wo Gedanken fehlen stellt zur rechten Zeit ein Wort sich ein.

Rob. Franz. Sechs Lieder, nach Gedichten von Heine. Op. 34. Verlag von Leuckart in Breslau.

Da diese Lieder kein neues Moment in der bekannten Productionsweise des Autors aufzeigen, so lassen wir uns hier um so eher daran genügen, die Freunde seiner Muse auf das Erscheinen derselben aufmerksam zu machen, als wir vielleicht demnächst jene selbst einer eingehenden Betrachtung von unserem Standpunkte aus unterziehen.

Adolf Müller (Sohn). Lieder und Gesänge. Op. 4. Verlag von Rozsavölgyi in Pest.

— — „Christus", fünf geistliche Sonette von Theodor Körner und Legende aus Bulwer's „die letzten Tage Pompeji's." Op. 3. Derselbe Verlag.

Diese Lieder und Gesänge sowohl, wie auch die Composition der geistlichen Sonette und der Legende verrathen ein recht schätzbares, wenn auch das Niveau des Gewöhnlichen nicht überschreitendes, durch keine besondere Eigenthümlichkeit ausgezeichnetes Talent; doch haben uns das „schwäbische Volkslied" in dem ersten und „der schwere Abend" (nach einem Gedicht von Lenau) in dem zweitem Heft der Gesänge durch ihren innigen, schönen Ausdruck besonders lebhaft angesprochen.

J. Hoven. Drei Lieder, op. 52. Verlag von G. Lewy in Wien.

Ziemlich harmlose Beiträge zu der immer-höher emporschwellenden Fluth der Gesangsliteratur, eigentlich mehr Balladen als Lieder und im Werth etwa den schwächeren Balladen Löwe's gleich zu stellen, den Freunden des gemüthlichen Genre aber und des Componisten insbesondere eine immerhin vielleicht willkommene Gabe. Die vom Componisten gewählten Gedichte sind: „die Sägemühle" von Kerner, die „Uhr" von Seidl und „die zwei Gesellen" von Eichendorff.

L. Damrosch. Drei Lieder, op. 6 Verlag von J. Schuberth in Leipzig und New-York.

Der Componist scheint von der ungeheuerlichen Schreibweise, der er sich anfänglich ergeben, zurückgekommen zu sein und dies allein ist schon ein Fortschritt, zu welchem wir ihm gratuliren; das dritte dieser nach Gedichten aus Bodenstedt's „Mirza Schaffy" componirten Lieder läßt freilich die Schule des Verfassers nicht verkennen.

Julius Schaeffer. Sechs Gesänge, op. 9. Verlag von Leuckart in Breslau.

Ein zartes Gemüth und feiner musikalischer Sinn lassen sich dem Componisten dieser Gesänge gewiß nicht absteiten, leider aber frommt uns dergleichen wenig mehr, denn unsere poetische wie musikalische Lyrik ist an Schätzen dieser Art bereits überreich und wir möchten lieber vollere, schärfere, sei es helle oder auch dunkle Klänge vernehmen, die uns nicht in Schlummer lullen, sondern, wenn auch nicht mit dem rohen, barbarischen Trompetengeschmetter, welches jüngst in Schwang gekommen, aus dem Schlummer erwecken. Auch das Lied ist dazu nicht ohne Beruf, wie ja die aus voller, energisch'r Spannkraft des Gemüths und der Phantasie gesungenen Lieder und Gesänge Schubert's und Schumann's hinlänglich beweisen. H. Heine, Em. Geibel, Leop. Schäfer, W. Osterwald und J. Sturm sind die Dichter, welchen sich der Componist angeschlossen, und den Schluß der kleinen Sammlung bildet ein neckisches altdeutsches Volksgedicht „Wiederhall", dessen Ton der Componist recht glücklich getroffen und daraus ein frisches, herzerfreuendes Liedchen geschaffen hat.

Heinrich Esser. Liederalbum, op. 65. Verlag von Schott's Söhnen in Mainz.

Mehr Anempfundenes, als aus dem eigenen Innern Geschöpftes, mehr Phrase als Kern, viel theaterarischer Effekt, aber immer mit Geschmack und Bildung gepaart, auch nicht ohne Gemüth und so doch immer eine achtbare Stelle in der musikalischen Lyrik einnehmend. Auffallend war uns die Auffassung des Componisten in Nr. 2 und 8 wo uns der heroische Ton der Musik zu dem Inhalt der Gedichte nicht zu stimmen scheint und vollends das triviale, ganz äußerlich klapperende Begleitungsmotiv in dem letzteren gar nicht gefallen will. Die Dichtungen, welche dieses Album enthält, sind von Rob. Prutz, Reinick, Justinus Kerner, Fr. Pocci und C. Lemcke. Wir kommen übrigens auf den namentlich im Genre des Liedes sehr fruchtbaren Componisten vielleicht nächstens einmal im Ganzen und Großen zu sprechen.

Rob. Schumann. Neujahrlied von Friedr. Rückert, für Soli, Chor und Orchester op. 144. (Nr. 9 der nachgelassenen Werke.) Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur.

Nicht ohne guten Grund hat sich ein Vorurtheil gegen die Werke aus Schumann's letzter Periode gebildet, und ihnen die jetzt als nachgelassene erscheinenden beizuzählen, dafür spricht mindestens die natürliche Vermuthung. Wenn wir nun auch dieses Mißtrauen theilen, so müssen wir doch das vorstehende Neujahrslied als eine Ausnahme bezeichnen und wir machen die betreffenden Vereine und ihre Dirigenten aufmerksam, ja nicht achtungslos daran vorüber zu gehen.

Wann immer Schumann dieses Stück komponirt haben möge, so war es jedenfalls in einer guten Stunde. Man wird von einem Neujahrslied von vornherein nicht das Höchste erwarten, dessen Poesie und Musik fähig sind, da der Stoff nothwendig

das Ueberwiegen tendenziös didaktischer Elemente mit sich führt. Doch liegt dem Rückert'schen Gedicht eine durchaus poetische Anschauung zu Grunde, die in bedeutungsvoller, energischer Weise zum Ausdruck kömmt und in Schumann's Musik einen eben so lebhaften, als würdigen Wiederhall findet Wenn in dieser auch durchaus das deklamatorische Element vorwalten mußte, so ist es doch durchaus von hohem Schwunge belebt und indem Schumann bei den einzelnen Versen wenig verweilt sondern uns in energischem Zug durch das Ganze (das Gedicht zählt dreizehn Strophen) hindurchführt und für die einzelnen Stimmungen immer sehr charakteristische Motive findet, breitet er doch die vorletzte Strophe:

Schließt Brüder, die Runde, und spricht zum Gedeihn:
Stets laßt uns im Bunde vereiniget seyn!

in reicher, prächtiger Arbeit von uns aus, und schließt in der letzten mit einem choralartigen Gesang sehr würdig und angemessen ab. Das ganze Werk zählt in Partitur 95 Seiten und ist von der Verlagshandlung in gewohnter schöner Weise ausgestattet.

Correspondenzen.

Berlin.

-h- Von unsern beiden großen Chor-Vereinen hat die Singakademie neben vielen kleinen und einer größeren Aufführung in ihrem Privatkreise bereits zwei große gegeben, die auch dem Publikum zugänglich geworden sind. In dem ersten brachte sie Bach's H-moll-Messe, die seit der letzten Aufführung auch von dem Stern'schen Verein producirt worden ist. Daß die beiden großen Vereine dasselbe Werk von Bach einstudirten, ist ein recht vollgültiges Zeichen des Interesses, daß sie beide an ihm nahmen, und sicher ist dieses auch durch den hohen Werth, den es besitzt, gerechtfertigt. Gedenkt man aber der vielen Werke größerer und kleinerer Ausdehnung, die jetzt bereits in der gewissenhaftesten Redaction herausgekommen, so muß man es bedauern, daß Hr. Stern kein anderes wählte. Die Messe ist in ihren musikalischen Beziehungen so vielfach besprochen, daß es fast gerathener erscheint, darauf hinzuweisen und sich damit zu begnügen. Bach's Musik, die die sinnlichkeit des Klangmaterials nirgends in ihrer planen Nacktheit hervortreten läßt, ist in jedem Momente geistig belebt und von den höchsten Empfindungen, die das menschliche Herz zu erfüllen können, ganz durchdrungen. Darum kann sie freilich nicht beliebtes Gemeingut der Masse werden, die weder Herz noch Kopf genug hat i'r gewachsen zu sein. Doch auch selbst die Masse kann ihr Theil bei Bach'scher Musik finden, wenn deren rein charakteristischer Inhalt so vollendet schön gegeben wird, daß die tönende Schönheit ihm gleich kommt. Ist dies bei den Chören heute schon öfter der Fall, so entrathen die Solosänger (— es klingt paradox —) häufig noch der nöthigen Beherrschung, weil der ihnen zufallende Antheil eine geradezu instrumentale Technik mit tiefster geistiger Erfülltheit erfordert. Soll der Klang überall ein absolut wohlthuender sein, so muß das Orchester, abgesehen davon, daß ein jedes Instrument der schwierigsten Solosaufgabe gewachsen sein muß, durch das Hinzutreten der Orgel in Bach'scher Weise vervollständigt werden. Die Orgel (wie bei kleineren Sachen der Flügel), verstand sich damals von selbst. Sie hatte überall auszufüllen, vorzubereiten und zu vermitteln. Ihre Aufgabe war es den allgemeinen Schönheitssinn zu befriedigen und ihr Antheil wurde gar nicht erst zu Papier gebracht, weil so niedrigen Ansprüchen an produktive Stylistik damals ein jeder Musiker gewachsen war. Daß die Orgel trotz der Bemühungen des ehrwürdigen Direktors der Singakademie, des Prof. Grell auch bei dieser Aufführung noch fehlte, war sehr zu bedauern, bleibt einem Jeden, der nicht die allerinnerstin Verhältnisse dieses Institutes kennt, unbegreiflich, und gereicht Berlin gerade nicht zu besonderer Ehre. Zwei Kaufmannsstädte am Rhein, deren jede etwa den zehnten Theil von Berlin's Einwohnern besitzt, in denen kein Haf, umgeben von einer glänzenden Aristokratie residirt, überflügeln uns hierin. Die Aufführung war eine echt musikalische; die Singweise der Singacademie ist eine so wohlthuende, daß man sich in eine schönere Sphäre gehoben fühlt; alles wird mit möglichster Reinheit genommen. Es weht ein lieblicher Ernst in der ganzen Art und Weise. Manchem konnte es fast erscheinen, als würde ihr etwas Feuer der Leidenschaft nicht schaden.— Die zweite Aufführung brachte Haydn's Schöpfung. Dieses prächtige, mit eben so freiem als lebensfrischem Natursinn aller Vergänglichkeit Trotz bietende Werk ist dem Chor wie Publikum beiderseitig so bekannt, daß der leistende wie der empfangende Theil sich vollständig entsprechen.

Der Stern'sche Gesangsverein, der der Singacademie zunächst steht, gab zuerst am Sterbetage Mendelssohn's — sein Verdienst ist die Einbürgerung von dessen Musik hier in Berlin — eine geschlossene Mendelssohnfeier, über die uns von Mitgliedern des Vereins nur Rühmliches berichtet wurde, und betheiligte sich außerdem an einem Concert, das der kgl. Capellmeister H. W. Taubert gab, und worin seine neuerlich geschriebene Musik zu Shakespeare's „Sturm" ausgeführt wurde. Um vorweg ein Urtheil darüber auszusprechen, nennen wir sie die bedeutendste musikalische Bearbeitung eines Shakespeare'schen Werkes seit Mendelssohn's „Sommernachtstraum", die uns bisher zu Gehör kam. Der große Erfolg der Dingelstädt'schen Inszenirung des Wintermährchen's — Flotow's musikalische Zuthaten sind ihrer Flüchtigkeit und Geschmacklosigkeit halber kaum erwähnenswerth — hier in Berlin, mochte den Componisten veranlaßt haben eine Arbeit vollständig auszuführen, zu der individuelle Neigung ihn trieb und wozu ihe specielle Begabung ihm auch zuzusprechen ist. Seine Absicht, diese auf unserer Bühne zur Aufführung zu bringen, kam nicht zur Verwirklichung; er stellte die Musikstücke deshalb concertmäßig zusammen und veranlaßte den ihm befreundeten Dichter Eggers durch verbindende Worte den Zusammenhang in erklärender Weise herzustellen.

Die Ouvertüre*) ist ein reiches Musikstück, in welchem Sturm und phantastisch idyllisches Leben die Contraste tragen; ihr folgt eine breit angelegte Introduction mit Chor, in der der Meeresabend, der heraufbeschworene Sturm und Prospero's bezauberte Insel geschildert werden. Eingelegt ist sodann ein Schlummerlied, wo Prospero Miranda auf zauberische Weise einschläfert, und die Musik zu dem ersten Gegenübertreten des Prospero und Caliban. Reizend ist Ariel's Lied: „Kommt auf diesen gelben Strand" mit dem „Wau, Wau" des Hundes und dem „Bim, bim" des Glöckleins. Dergleichen Motive weiß Taubert immer wieder neu und zutreffend in die Musik zu übertragen. Den Ariel läßt T. den schlafenden Schiffbrüchigen die Warnung liedartig zusingen; Stephano's derbes Lied erhält noch einen Vers, damit die Melodie dem Hörer bekannter werde. Bei'm ersten Hören kennt ein Jeder ja mehr kennen, als daß er genießt. Die gemüthreichen, mit Liebe und Phantasie gleich freigebig ausgestatteten Szenen zwischen Ferdinand, Miranda und Prospero werden mit Musik eingeleitet und dadurch romantisch eingerahmt. Statt des Ariel als Harpye singt ein Chor von Harpyen den „drei Sündenmännern" in's Gewissen. Hierbei ist im Text einiges, das bei dem vollgültigen Herbeiziehen der Musik zu breit und zu gedanken spielend erscheint, ausgelassen. Die Scene der drei komischen Wichte, des Caliban Stephano und Trincolo ist durch eine marcia bussa und einen Chor der Kobolde sehr hervorgehoben, ebendaselbst ist zur Schilderung der wilden Jagd der Chor herzugenommen. Die Worte der Ceres „Hüll und Füll, Gedeihen immer" sind den Nymphen und Schnittern zugetheilt worden. Bei der Kürzung dieser reizenden Szene, mag der praktische Hinblick auf die geringeren Mittel, die dem Drama im Allgemeinen zu Gebote stehen, entschieden haben. Ariel's Lied „Eh' du kannst sagen: komm und geh'" hat der Componist nicht in Musik gesetzt; obwohl der neckische Humor seinem Talente zu seiner Komik unserer Ansicht nach recht entsprochen haben müßte. Desselben Schlußlied „Wie die Biene' saug' ich mich ein" hat dagegen einen zweiten Text erhalten und eine leise verhallende Schlußmusik bringt das Ganze zu einem wohlthuenden Ende.

Taubert's musikalische Begabung ist so vielfach gewürdigt, daß ein jeder Musiker nach den gegebenen freilich sehr abgerissenen Winken wissen wird, was er zu erwarten hat; doch soll besonders darauf hinge-

*) Obwohl wir in der vorigen Nummer bereits einen Artikel aus der Nationalztg. über das in Rede stehende Werk abgedruckt haben, so wollten wir doch unserem Referenten auch das Wort dazüber gönnen, besonders da er uns einige Details bietet. D. Red.

wiesen werden, daß der Comp. hier wie neulich in seiner Ouvertüre zu Tausend und eine Nacht einen Griff so recht in das Element gethan hat, das seinem künstlerischen Wesen im Ganzen entspricht. Streblame Dirigenten, die auch Theilnahme für das produktive Treiben unserer Zeit haben, mögen nicht verabsäumen die Musik kennen zu lernen. Wir hören, daß man in Leipzig damit umgeht, sie in ähnlicher Weise zur Aufführung zu bringen.

Dr. Carl Proske.

†

Der verdienstvolle Sammler, dessen Tod wir in der letzten Nummer gemeldet haben, war geboren 1794 zu Gräbnig in Schlesien und erhielt eine überaus sorgfältige Erziehung. Bei vorwiegender Liebe zum Priesterstande studirte er doch auf den Wunsch seines Vaters, welcher Gutsbesitzer und Erbrichter war, in Wien die Medizin. In den Befreiungskriegen 1813, 1814 und 1815 trat er als Regimentsarzt in's Heer und machte die Feldzüge mit. Später trat er in den Priesterstand und kam 1822 nach Regensburg. Als er daselbst 1830 Canonikus geworden war widmete er alle freien Stunden der Musik, seinem Lieblingsstudium, der zu Liebe er auch alle später an ihn ergangenen bedeutenden Rufe ablehnte.

„Zu diesem Ende" so erzählt das „Regensburger Morgenblatt", dem wir diese Mittheilungen entnehmen „reiste er im August 1834 nach Rom, wo er in freundschaftlichster Verbindung mit Baini, Kapellmeister der Sixtina, dem jetzigen Cardinal Reisach, damals noch Rektor der Propaganda, überhaupt mit allen Notabilitäten der Wissenschaft und Kunst stand. Dort forschte, suchte, sammelte er mit rastlosem Eifer die Meisterwerke der mittelalterlichen, kirchlichen Musik. Er besuchte auch Neapel, Florenz, überhaupt alle Städte, wo solche Musikschätze sich fanden und finden konnten. Daraus erwuchs ihm nun seine Bibliothek, die einen europäischen Ruf erlangt hat. Sie ist aber auch ohne Gleichen, und es kann mit ihr kaum eine andere, im Privatbesitze sich befindliche, verglichen werden. Er besitzt Werke, die außerdem nicht mehr existiren, weil sie durch Brand ꝛc. zu Grunde gingen, sehr viele älteste Notenbuche, einen unsäglichen Reichthum an Quellen, Original-Ausgaben, wohl von allen nur etwas namhaften Tonmeistern der ältesten Zeit bis herein in die neue.

Von seinen Reisen heimgekehrt, arbeitete er nun unermüdlich mit unendlichen Hindernissen und Opfern, um die verwelkliche Kirchen musik durch Zurückführung auf die alte klassische zu „instauriren", wie er selbst seine Thätigkeit bezeichnete. Er hatte auch wirklich die Freude, nicht nur die Aufführung dieser Werke zu hören, sondern auch vom hochsel Bischof Valentin beauftragt zu werden zur Herausgabe solcher Musik, behufs Benützung während des Kirchenjahres. Er ging ohne Säumen daran, und übergab der Welt unter dem so bezeichnenden Titel „Musica Divina" eine unvergleichliche Sammlung der besten und ausgewählesten Tonwerke von den berühmtesten Meistern der klassischen Periode der Kirchenmusik. Welche Gelehrsamkeit ꝛc. diese aus Quellen Manuscripten ꝛc. hergestellte authentischeste Ausgabe erheischte, ist für den Kunstgelehrten und selbst unter diesen nur den Wenigen ganz begreiflich, die in die tiefsten Tiefen dieses, wegen seiner unbeschreiblichen Schwierigkeit nur höchst selten kultivirten Feldes eingedrungen sind.

Des Verblichenen Name und Ruf ging deßhalb auch durch die ganze Welt. Von aller Herren Länder kamen Zuschriften um Rath, rühmende Anerkennungen und Besuche. Die Welt wird seine musikalische Bedeutung in ihrer Weise jetzt, da er todt ist, noch höher anerkennen, ja man möchte sagen, erst ganz schätzen lernen. Die Musica divina ist ein Monumentum aere perennius! Neben diesen gelehrten Arbeiten, erfüllte er selbstverständlich seine verschiedenen Berufspflichten mit ängstlicher Gewissenhaftigkeit, erwies sich aber besonders als Arzt bis in die letzten Tage thätig durch die zuvorkommende Freundlichkeit, mit der er seinen nützlichen Rath überall ertheilte, wo er verlangt wurde. Tausende segnen ihn dafür, und ihre Dankesthränen folgen ihm zum Grabe."

Nachrichten.

Aus Laibach gehen uns Nachrichten zu, die in erfreulicher Weise zeigen, daß die edle Tonkunst daselbst nicht ganz eingeschlafen ist. Die amtliche „Laibacher Zeitung" enthält nämlich Berichte über dort stattfindende Quartettproduktionen und „Philharmonische Concerte" deren Programm wenigstens großen Theils anständig genannt werden kann. Die Quartettproduktionen der Herren Zappe sen., Zappe jun., Nedwed und Urban brachten durchaus gute Sachen, nämlich Quartette von Haydn (op. 75, C-dur), Veit (op. 16, G-moll), Beethoven (op. 18 C-moll), Mozart (G-dur), Schubert (D moll), Mendelssohn (op. 12). Minder frei von unkünstlerischen Beigaben war das philharmonische Concert, welches außer Mozart's Titusouvertüre und Haydn's Militärsymphonie Klangklangstückchen eines Pianisten, Herrn Lombardi, brachte, die nicht in ein anständiges Concertrepertoir passen. Zu bemerken ist noch, daß der Musikfreierent des oben genannten Blattes keinen Saaß versteht, und mit richtigem künstlerischen Takt die vorgefallenen Unpäßlichkeiten rügt —

Wien.

In den hiesigen evangelischen Kirchen Augsb. Conf. sind seit kurzem endlich die geschmacklosen vorgeschriebenen ¾Choralzwischenspiele, diese Gegenstände des Schreckens für jeden gebildeten Organisten, faktisch beseitigt worden. Schon Franz Lachner hatte seiner Zeit als Organist der Stadtkirche lebhaft aber vergeblich gegen dieses veraltete Uebel gekämpft. Noch besser als die gänzliche Beseitigung wäre es, dem Organisten zu überlassen, wo er nach Bedürfniß des Textes und der Verzierlen ein freies die Härte des Abbrechens mitbrennes Zwischenspiel einschalten will. — Bei der colossalen Bewegung, welche in letzterer Zeit sich der ganzen Wiener protestantischen Welt bemächtigt hat, wird nun hoffentlich auch einem evenfalls längst gefühlten Bedürfniß durch Gründung eines Kirchengesangvereines unter der Leitung eines tüchtig gebildeten Musikers abgeholfen werden. Unter anderen nützlichen Folgen wird dann auch hoffentlich die sein, daß keine Mißgriffe mehr vorkommen in der Wahl der Chöre sowohl, wie der Kirchenlieder. So wurde neulich bei der öffentlichen Christbescherung in der Gumpendorfer Kirche der sehr stark verretetene Gemeinde es sollen gegen 3000 Personen anwesend gewesen sein) zugemuthet, das ihr bisher gänzlich fremd gebliebene Lied: „Lobe den Herren den mächtigen König" zu singen, wodurch der Organist, der 3000 Stimmen natürlich nicht so leicht wie an einem Schnürchen in ein „feuriges Tempo" zu bringen vermag, genothigt wurde ein langsames Tempo zu nehmen, was freilich an sich bei einem solchen Lied unpassend erscheinen muß. — Ferner ist noch eine große Aufgabe zu lösen: die Herstellung eines dem eingeführten Würtemberglichen Gesangbuch entsprechenden Choralbuchs. Von dem reichen Schatz an hunderten schöner Choräle, in dessen Besitz der Protestantismus ist, sind in Wien kaum dreißig bekannt und der Gemeinde geläufig.

Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 5. Januar.

Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinssaal: 3. Concert des Herrn Dreyschock. — Nachmittag halb 5 Uhr im Salon Cyrbar: Kammermusikproduktion des Herrn Hoffmann. — Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: Concert des Violinisten Herrn Remenyi.

Montag den 6. Januar.

Mittags halb 1 Uhr im Redoutensaal: 2. Concert der Singalademie. Programm: Händel, Chor aus Deborah. Palestrina, Stabat mater. Vittoria, „Jesu, du mein Heiland." Judice, Hymnus. A. von Dommer, Psalm (sstimmig). Cherubini, Et Incarnatus est. Gallus, Motette. Mendelssohn, Motette für Frauenst. Hiller, „O weint um sie." Spohr, Chor aus „Die vier letzten Dinge". — Nachmittag 5 Uhr im Musikvereinssaal: 6. Quartettproduktion des Hrn. Helmesberger.

Sonnabend den 11. Januar.

Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: 3. Concert des Hrn. Treiber.

Briefkasten der Redaktion.

G. in J. Ihr Antrag ist ganz willkommen. Nur bitten wir Sie, den Leserkreis dieser Zeitung im Aug' zu behalten, sowie auch den für Correspondenzen ziemlich beschränkten Raum. — -r in C. Viel Dank für Ihre Berührungen. Ein möglichst kurz gefaßter Bericht wird seiner Zeit mit Vergnügen angenommen werden.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 2. Wien, 11. Januar 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Bösing**, vormals **H. F. Müller's Witwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Ein Gang durch den 10. Band der Leipziger Bachausgabe. — Recensionen. — Lokales. — Correspondenzen aus Frankfurt a. M. und Innsbruck. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Concertankündigungen. — Briefkasten der Redaktion.

Ein Gang durch den 10. Band der Leipziger Bach-Ausgabe *).

S. B. Ueber das Wesen der Bach'schen Cantate ist in diesen Bl. zwar schon mehrfach die Rede gewesen, namentlich hat ein Mitarbeiter in Nr. 12 bis 14 des vor. Jahrgs. gelegentlich einer Beleuchtung der Sammlung von R. Franz den Leser tiefe Blicke in das Wesen derselben thun lassen. Es ist jedoch bei einem Meister, den man eben erst zu verstehen und auch wieder in's Leben einzuführen beginnt, selbstverständlich, daß man von Zeit zu Zeit wieder auf ihn zurückkommt. Oeffnet sich doch durch die Ausgabe dem Leipziger Bachgesellschaft alljährlich eine neue Welt, die den, welcher in der Lage ist sich die todten Zeichen wenigstens lesend oder am Clavier lebendig zu machen, immer von Neuem Ueberraschungen bereitet. Denn was ist das Bild, welches man von Bach nach Kenntniß der allerdings vielleicht populärsten Passionsmusik u. Matth. und einiger wenigen Cantaten in sich trug, gegen das was sich uns jetzt aufrollt, nachdem unbekannte Schätze nach und nach zum Vorschein kommen, und dieungeheure Vielseitigkeit, den fabelhaften Reichthum Bach's in qualitativer und quantitativer Hinsicht erkennen lassen.

Wer die Passionsmusik nach Matthäus kennt, und glücklicherweise verbreitet sie sich jetzt über ganz Deutschland, — der hat wohl, wenn er nicht bis über den Hals in Vorurtheilen steckt, bald begreifen müssen, daß Bach nicht bloß Contrapunktiker ist; er hat ohne weiters zugestehen müssen, daß hier nicht bloß der Pietist oder protestantische Mucker sich daran „erbauen" kann, sondern daß der Musiker, der Kunstfreund, dem es bloß um das Kunstwerk zu thun ist, seine Rechnung in einem Maße findet, wie er es nicht geahnt. Freilich ist der Genuß für den, in dessen Innern eine religiöse Saite anzuklingen vermag, ein viel höherer, als für das frivole Weltkind. Aber Niemand der nur irgend in einem tieferen Verhältniß zur Kunst steht, wird sich der Wirkung ganz entziehen können, die ein tiefsinniges wunderbares Kunstwerk auf jeden edel organisirten Menschen machen muß.

Die Passionsmusik bringt aber in ihrem Ganzen nur eine Seite menschlich christlicher Empfindungen zum Ausdruck. Die Leidensgeschichte Christi, soviel sich auch daran knüpfen läßt, bildet doch eine immerhin abgeschlossene und wehmüthig ernst gefärbte Grundstimmung für das Ganze.

Hat nun Bach in seinem Weihnachtsoratorium das Gegenbild zu den Passionen geliefert, und daselbst eine festliche heiter-idyllische und doch allenthalben beziehungsreiche und in ihrer Art nicht minder bedeutsame Musik geschaffen als die zu den Passionen ist, so sind doch die Cantaten mit ihrem unglaublichen Reichthum der verschiedenartigsten aus den Evangelien abgeleiteten Stimmungen erst recht geeignet, über den Prachttempel, den Bach durch seine Kirchenmusiken hingestellt hat, unser Erstaunen zu wecken. Jeder Schritt, den wir in demselben vorwärts machen, erfüllt uns mit immer neuer Bewunderung, wenn wir die merkwürdige Biegsamkeit und die unerschöpfliche Fülle seiner Kunstmittel zu betrachten genöthigt werden. Instrumentation, Anlage, Motive, stimmliche und gegenstimmliche Behandlung, — mit einem Wort: Alles was den sinnigen Musiker anzuziehen vermag, gestaltet sich in immer reicherer Fülle vor unseren Augen, und dem Leser hiervon eine annähernde Vorstellung zu geben sind diese Zeilen bestimmt, welche freilich ebendeßhalb nur „Ein Gang" genannt werden können und nicht beanspruchen den innersten Grund und das Wesen Bach'scher Kirchenmusik darzulegen.

Cantate Nr. 41. Festo circumcisionis Christi. „Jesu nun sei gepreiset."

Der erste Anblick der Partitur zeigt uns eine Zusammenstellung von Instrumenten, die merkwürdig genug ist. Wir sehen nämlich neben dem 4stimmigen Chor ein Orchester, bestehend aus dem Streichquartett mit „Organo e continuo", dann drei Oboen, drei Trompeten und Pauken. Die Dreitheilung der Oboen, Trompeten und Violinen (der Bass hält sich mehr isolirt) deutet auf die alte Sitte Alles „chörig" zu schreiben, d. h. aus jeder Gattung von Instrumenten einen „Chor" zu bilden. Die Zusammenstellung von Trompeten und Pauken läßt ferner von vornherein einen festlichen Schwung erwarten, der denn auch vom Text und der besonderen Feier geboten erscheint.

Eine höchst eigenthümliche, uns unbekannte, entweder sehr alte oder einer solchen nachgebildete Choralmelodie, die sich in beinahe unerhörten Modulationen ergeht (die erste Zeile beginnt mit C-dur, und endigt in B-dur), und in der Mitte durch 4 Zeilen sich im ¾ Takt bewegt, bildet auf dem Text

„Jesu, nun sei gepreiset
Zu diesem neuen Jahr" u. s. w.

die Grundlage und Grundfarbe der Cantate oder doch ihres Hauptstücks, des ersten Chors, der von höchst populärer Kraft ist, nach gewöhnlichen Begriffen von Kirchenmusik nicht sehr kirchlich, wenigstens in Hinsicht sowohl auf das viele obwohl höchst charakteristische und musikalisch herrliche Laufwerk darin, als auf die oben mitgetheilte Instrumentation. Nebenbei bemerkt wird u. A. jeder Leser der Partitur nicht wenig erstaunt wo nicht erschreckt sein über das, was Bach den drei Trompeten zu thun gibt. Trotz alledem stehen wir nicht an, die Gesammtwirkung in höherem Sinn kirchlich zu finden *). Sei dem wie ihm wolle: vom künstlerischen

*) Die Fortsetzung des in der vorigen Nummer begonnenen Artikels über Franz Schubert bringen wir, da sie uns nicht rechtzeitig zugekommen ist, in einer der folgenden Nummern. D. Red.

*) Die Ansichten über Kirchenmusik gehen im Punkte des Reichthums ebensoweit auseinander, als die über kirchliche Baukunst. Manche

Standpunkt wird man billig erstaunen über den Reichthum an Harmonie und contrapunktischer Kunst, der sich hier aufthut, sowie man von rein menschlichen Gesichtspunkte durch diese Musik einen herrlichen, fast schwindelerregenden Blick in die Glaubenstiefe und -Kraft thun wird, die sich hier aussprechen. Halten wir uns an das rein Musikalische, so muß uns die Construktion des Ganzen fesseln, die merkwürdig ausdrucksvollen und doch flüssigen und biegsamen Tongedanken, die originelle Verbindung derselben.

Nachdem in abwechselnder Folge von Choralzeilen und Zwischenspielen die erste sich wiederholende Zeile der Choralmelodie sich abgewickelt hat, tritt, entsprechend dem im eigentlichen (Schluß-) Choral vorkommenden $^3/_4$ Takt, bei den Worten „daß wir in guter Stille das alt' Jahr hab'n erfüllet" dieser $^3/_4$ Takt p. ein. Eine wahrhaft heimliche Ruhe überzieht das Gemälde nach der Kraft des Vorhergegangenen. Nachdem diese ganz kurze Stelle zu Ende, bricht im Alla breve-Takt Allegro bei den Worten: „wir wollen uns Dir ergeben" der Tenor, canonisch gefolgt von Baß und Alt, mit einem Motiv hervor, gleich kräftig wie bezeichnend. Es scheint sich ein heiliger Eifer aller Stimmen zu bemächtigen. — Dieser Satz klingt ganz neu. Gleichwohl hindert es den Sopran nicht im 14. Takt mit der Choralmelodie, die hier wieder wie von vorn beginnt, einzusetzen, und in dieser neuen Umgebung seinen Gesang beschleunigt fortzejen.

Bei näherer Betrachtung sieht man wohl, daß das Motiv zu „Wir wollen uns Dir ergeben" u. s. w. eine nur wenig variirte Umbildung des Choralthemas ist, „in der Verticalnerung." — Nach wundervoller Durchführung dieses Satzes tritt wieder das majestätisch breitere erste Tempo auf, den Choral, seiner Urform entsprechend, nur weiter ausgebaut, zu Ende führend.

Es dürfte nicht unschicklich sein, unseren Lesern, die mit Bach'scher Art noch nicht hinreichend vertraut sind, einmal eine Andeutung über die Form des Bach'schen „Choralvorspiels" zu geben, da viele Chöre des Meisters in derselben geschrieben sind, und sie namentlich in katholischen Landen aus natürlichen Gründen wenig bekannt ist.

Einem solchen „Choralvorspiel" liegt meistens ein Vers eines jener Kirchenlieder zu Grunde, die der Protestantismus „Choral" nennt; also die Melodie eines jener von der Gemeinde in der Kirche gesungenen geistlichen Lieder. Diese Melodie bildet den Ariadnefaden durch das Ganze eines solchen Stücks. Da die Form dieser Melodien verschieden ist, — sie richtet sich nach Länge oder Kürze, nach dem Versmaß und sonstiger Beschaffenheit der Strophen des Gedichts, — so wird auch das „Choralvorspiel" danach verschieden werden. Manche Choralmelodien haben blos 4 Zeilen; sie sind dann ganz einfach und weisen einen Liedzuschnitt in 4 Abſätzen auf; — manche wieder sind 8—10 und noch mehr-zeilig, haben dann einen wiederholenden ersten Theil, und darauf einen zweiten, wie viele Volks- und andere Lieder, — und was dergl. vielfach wechselnde Formen mehr sind.

Das Choralvorspiel baut nun diese Melodie dadurch weiter aus, daß es die einzelnen Zeilen als Hauptsätze aufstellt, und dieselben durch Vor-, Zwischen- und Nachspiele trennt und wieder verknüpft. Der musikalische Inhalt dieser Zwischenspiele u. s. w. ist zumeist aus den contrapunktischen Formen gebildet, die dem Thema (cantus firmus) gleichzeitig zur Seite gehen; manchmal ist aber auch selbstständiger Stoff, obwohl natürlich durch Rhythmus und Bewegung verwandter, dazu benützt. Bieder in anderen noch künstlicheren Fällen ist der Stoff zu alledem wieder durch mannigfache Umbildung der Choralmelodie selbst gewonnen. (So z. B. oben in dem Satz: Wir wollen uns dir ergeben.)

Diese Form ist uns heutzutage fremd geworden. Dem Protestanten, d. h. dem, der seine Choralmelodien kennt, ist sie natürlich ebendeßhalb schneller verständlich als dem Katholiken: — Dank der Exklusivität, welche durch die confessionellen Unterschiede lange Zeit auch auf künstlerischem Gebiet geltend gemacht und festgehalten worden ist. — S. Bach hat das „Choralvorspiel" nicht allein zu einer großen Anzahl von Orgelwerken benützt, auch seine Eingangschöre zu den Cantaten und Passionen haben häufig diese Form. Die Melodie ist dann einer bestimmten Stimme (meist dem Sopran) zugetheilt, und der weniger vertraute Hörer kann mit dem Textbuch in der Hand, wenn er diese Stimme verfolgt, sich leicht orientiren.—

Ein schwer zu lösendes Problem für den Dirigenten, der die obige Cantate mit Orchester, wie es doch zu voller Wirkung nöthig, aufführen will, bleibt immer die Instrumentirung derselben. Was soll man mit den Trompetenstimmen anfangen, die nun einmal, wie sie da stehen, heutigentags kaum auszuführen sind, selbst den günstigen Fall angenommen, daß man der alten Trompete, oder doch des Mundstücks dieses Instruments wieder habhaft würde. Soll man dafür Clarinetten setzen, — soll man Alles umarbeiten, die schwierigen Passagen verändern oder vereinfachen?? — — —

Auf den Eingangschor folgt nun eine Sopran-Arie in G-dur $^6/_8$ Takt von der lieblichsten Färbung, von einer Freundlichkeit und Innigkeit des Ausdrucks, von einer Modernität der Melodik, daß Mancher den alten Bach kaum erkennen würde. Wie frei und doch mit welcher Nothwendigkeit Bach seine Perioden formte, namentlich seinem Text gegenüber, das zeigt sich hier in schlagender Weise, indem er in dem Thema 3 Takte mit folgenden 4 Takten verknüpft. Und doch wie natürlich klingt das! — Welch' rührender kindlich herzlicher Dank spricht sich in diesen Tönen aus; wie herrlich im Einklang stehen dazu die so einfachen und doch höchst wirkungsvollen Modulationen im weiteren Verlauf! Wer noch irgend einen Zweifel über die musikalische Schönheit Bach'scher Musik hegen kann, der möge nur diese Arie betrachten, er wird überrascht sein. Zweierlei freilich wirkt auf den Genuß der ganzen Arie störend ein: Erstens die Breite der Form mit ihren unumständlichen Wiederholungen und vielen längeren Unterbrechungen des Gesanges durch Zwischenspiele. Die Eigenthümlichkeit der Bach'schen Arienform, den Mittelsatz nicht aus absolut neuem, gegensätzlichem Stoff zu bilden, bewirkt für unser modernes Ohr eine Monotonie, über die man sich nur dann hinwegzusetzen vermag, wenn man den Sinn auf die feineren Unterschiede lenkt, die statt der gröberen Gegensätze immer vorhanden sind. Bach bildet den Mittelsatz zu dieser Arie auf neuem Text-Inhalt in E-moll mit neuen harmonisch-modulatorischen Wendungen, sonst aber mit demselben rhythmisch-melodischen Grundstoff. Einige Kürzungen, namentlich beim Da capo werden bei etwaigen Aufführungen vor einem größeren Publikum nicht zu umgehen sein. Der zweite Punkt ist auch hier die Instrumentirung. Die ganze Arie wird ununterbrochen von drei Oboen begleitet, denen sich bloß der Continuo entgegenstellt. Wir vermögen nicht zu läugnen, daß es kaum leicht sein mag, drei Oboisten zu finden, die das zu leisten im Stande sind, noch wollen wir in Abrede stellen, daß eine Monotonie der Farbe für unsere heutigen Sinne unvermeidlich ist.

Ein kurzes Attreciativ unterbricht jetzt den lyrischen Fluß. Ueber Bach's Kunst ausdrucksvolle Recitative zu schreiben verlohnt es der Mühe, einmal einen selbstständigen Aufsatz zu bringen. Hier nur die Bemerkung, daß es nicht möglich ist bessere und lehrreichere Muster dieser Gattung zu finden und zu studiren, als eben die Bach'schen Recitative. Die Feinheit, nicht blos der Declamation, des richtigen Steigens und Fallens der Stimme, sondern auch aller gedenkbaren Bedingungen zu-

---

ziehen die erstaunlichste beinahe trockene Einfachheit einer reformirten Kirche einem gothischen Wunderbau vor. Wir gehören nicht zu diesen.

treffender Behandlung: characteristischer harmonischer Färbung, Wahl der Intervalle u. s. w., ist bewundernswerth.

Es folgt eine Tenorarie, begleitet oder vielmehr getragen von einer Instrumental-Solostimme (Violoncello piccolo. Siehe über dieses Instrument Jahrg. II Nr. 39 d. Bl.) Soviel wir aus der Haltung dieser Stimme, aus dem angewendeten Umfang u. s. w. entnehmen können, scheint uns dieses Violoncello piccolo ein Violoncell mit fünf Saiten zu sein, wo nämlich über der A- noch eine E-Saite bestand. Das concertirende Wesen dieser Solostimme wird Jedem Bedenken einflößen, der in der Kirchenmusik Contrapunkt und Choral als einzig berechtigtes Tonmaterial anzusehen gewohnt ist. Wir möchten indeß doch einen Unterschied geltend machen. Wo eine concertirende Stimme sich auf innerlich- (d. i. hier harmonisch) schwachem, armen Grunde aufbaut, da erscheint die Fioritur als eitler Zierrath, daher unwürdig. Bei Bach ist das aber nicht der Fall. Seine wenn auch noch so verzierten und ins Detail ausgebildeten Gänge dieser Art sind nur die reichen Arabesken einer bedeutenden Harmonik und thun der erhabenen Wirkung so wenig Eintrag wie die vielen kleinen Spitzbögen einem großartigen gothischen Bau. Wir leben eben in einer Zeit, wo man noch bis über die Ohren im Renaissance-Styl steckt, und die Beweglichkeit und den Reichthum des hier in Frage stehenden Styls nicht begreifen kann. — Unsere Arie, die von dem „edlen Frieden" handelt und von dem „selig machenden Wort", steht in A-moll, und die Singstimme ist abermals von wundersamer Melodik.

Betrachtet man nun die vom Violoncello piccolo gebrachte Einleitung, so sieht man, daß sie die Grundharmonien des folgenden Gesanges in ihrer Weise auseinander legt. Diese Arie ist etwas knapper gehalten als die vorhin besprochene. Dennoch entsteht durch das Capo eine Länge. Da der Mittelsatz ganz kurz ist und wenig ausgeführt, so könnte man ihn vielleicht sammt dem Da capo weglassen.

Ein nun folgendes Baßrecitativ ist besonders dadurch merkwürdig genug, daß Bach mitten drin in Wirklichkeit ausführen läßt, was der Sänger in seinen Worten andeutet. Derselbe citirt nämlich den Schluß einer Antiphonie, und sagt: „So wollteſt Du, o Herre Gott, erhören, wenn wir in heiliger Gemeine beten: den Satan unter unſre Füße treten." Wie nun der Sänger bei dem Citat anlangt, so treten im Allegro-Tempo die drei Oberstimmen (Chor oder Soli?) in der Weise des Wechselgesanges mit den Worten: „den Satan ꝛc." ein, eine Intention von eben so großer Kühnheit als origineller Wirkung.

Den Schluß der Cantate bildet der einfache von den Instrumenten unisono mitgespielte Choral, der nur von den drei Trompeten und den Pauken an den Hauptschlüssen mit dem Motiv des Einleitungssatzes unterbrochen wird *).

Im Ganzen ist diese Cantate in ihrer ausgeprägten Eigenthümlichkeit und der wirksamen Abwechslung von kräftigen und zarte., schwungvollen und beschaulichen Nummern eine herrliche Aufgabe für Gesangvereine. Die Instrumentirung und einige Längen dürften dort wo es gilt, Bach in größere Kreise einzuführen, ohne Schaden für den Inhalt theils geändert, theils beseitigt werden. Für den Musiker, der Bach kennen lernen will, wie er ist, sind die treuen Partituren da.

Cantate Nr. 42. Dominica Quasimodogeniti. „Am Abend aber desſelbigen Sabaths."

Außer einer eigenthümlichen, tiefsinnig-schonen Alt-Arie: „Wo Zwei und Drei versammelt sind in Jesu theurem Namen, da stellt sich Jesus mitten ein, und spricht dazu das Amen" enthält diese Cantate keine Nummer, die uns bisher tiefer gefesselt hätte. Statt dem Eingangschor ertönt zum Anfang eine ziemlich lange Sinfonia, die sehr schön im Bach'schen Sinne klingen mag, aber als Kirchenmusik doch an der äußersten Grenze des hier Passenden steht. Ein Duett für Sopran und Tenor, welches „Choral" überschrieben ist: „Verzage nicht o Häuflein klein", ist für die Singstimmen höchst ausdrucksvoll gesetzt, aber durch eine ununterbrochen fortlaufende, sich tattweise wiederholende Figur einer Fagott- und Violoncello-Stimme etwas monoton. — Eine weitere Arie für Baß: „Jesus ist ein Schild der Seinen" ist von einer gewissen eisen-kräftigen Haltung. Aber nicht jeder wird diese poetische Bedeutung der wie Schwerter an einander schlagenden Violinfiguren auffassen und gut heißen können. Den Schluß bildet der Choral: „Verleih uns Frieden".

Cantate Nr. 43. Am Feste der Himmelfahrt Christi. „Gott fähret auf mit Jauchzen".

Auch diese in zwei selbstständigen Theilen gesetzte Cantate, welche nur zum Anfang des ersten einen durchgeführten Chor, und am gänzlichen Schluß einen Choral enthält, der in weiter keiner engeren musikalischen Verbindung mit dem Uebrigen steht, müssen wir kurz berühren, und heben nur das daraus hervor, was uns besonders angezogen hat.

Da ist denn gleich der Eingangschor zu erwähnen, der, theilweise an Händel'schen Styl erinnernd, von prachtvoller großartiger Klangwirkung ist, und den Gesangvereinen als Eingangs- oder Schlußnummer eines Concerts dringend empfohlen werden muß. Nach einer ganz kurzen (6 Takte langen) Adagio-Einleitung, folgt im Alla breve Tact eine, seltsamer Weise in der Partitur mit durchgehenden zweitactigen Taktstrichen versehene, Doppelfuge über zwei sehr kräftig gehaltene Themen. Ferner ist eine Tenor-Arie mit höchst charakteristischem Thema und interessant lebhafter Violinbegleitung, ebenso eine schwungvolle Sopran-Arie hervorzuheben, die den Schluß des ersten Theils bildet. Der zweite Theil enthält eine Baß-Arie mit Trompetensolo und ganz ungeheurig auftretenden Bässen zu dem Text: „Er ist's der ganz allein die Kelter hat getreten." Tief symbolisch! aber es gehört eine Stentorstimme dazu, gegen die hier gesetzten Instrumente aufzukommen. Einer Altarie, deren Text unseren dem damaligen derben Ausdruck entwachsenen Ohren schrecklich genug klingt, können wir auch nur mit scheuer Bewunderung begegnen.

Cantate 44. Am Sonntag Exaudi. „Sie werden euch in den Bann thun".

Den Anfang bildet ein Duett für Tenor und Baß in G-moll, welches eine trübe gedrückte Stimmung zum Ausdruck bringt, und woran sich ohne Unterbrechung ein Chor schließt, mit dem Text: „Es kommt aber die Zeit, daß, wer euch tödtet, wird meinen, er thue Gott einen Dienst daran", der in kraftvoller Weise dazu auffordert, das kommende Märtyrerthum mit Ruhe zu tragen. Unerhört kühne Harmonien, rollende Bässe geben ein großartiges Bild der drohenden Gefahr. — Eine folgende Altarie mit Oboe-Solo athmet gemessene Trauer und Ergebung. Ein „Choral" für Tenor ist bei sehr complicirter Harmonik und mangelnder Bezifferung schwer zu verstehen, — eine Preisaufgabe für gewandte und Bach-kundige Harmoniker. — Nach einem vom Antichrist handelnden Baßrecitativ folgt eine Sopranarie in B-dur, welche vom Trost sich bis zur Heiterkeit des Gemüths erhebt, und wo eine Triolenfigur in merkwürdiger Weise durchgeführt ist; dieselbe scheint uns der Beachtung besonders würdig. Das Da capo bewirkt wieder eine Länge, der vielleicht durch Kürzungen abzuhelfen ist. Der Choral: (Melodie) „Nun ruhen alle Wälder" beschließt diese Cantate, welche wir ungern kurz angeführt haben, weil die folgenden unsere Leser wieder mehr in Anspruch nehmen werden.

(Schluß folgt).

*) Mendelssohn hat in seinem „Paulus" in dem Choral „Wachet auf" Aehnliches angewendet.

Recensionen.

Dr. Wilh. Volkmar. Orgelschule; von den ersten Anfängen bis zur höhern Ausbildung. Mit 460 Uebungsstücken. op. 50. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

§. Vor uns liegt ein dicker schwerer Band in groß Quart, 304 engbedruckte Seiten enthaltend, ganz mit Noten ausgefüllt, gewidmet „in tiefster Ehrfurcht Seiner königlichen Hoheit dem Regenten Prinzen von Preußen." Gedruckt bei Breitkopf und Härtel läßt er von vornherein das Beste erwarten. Das Werk scheint jener Dedikation nach schon seit Jahresfrist im Musikalienhandel zu existiren, ist uns aber erst vor Kurzem bekannt geworden. Ein Vorwort sagt uns u. A., der in dem Werk niedergelegte Stoff habe „natürlich in der Eigenthümlichkeit des Instruments seine Grundlage, einerseits in den Schwierigkeiten, welche der Mechanismus desselben dem Spielenden entgegensetzt, andererseits in der durch den Zweck der Orgel bestimmten und durch deren Mechanismus bedingten Gattung von Tonstücken." Was die „Schwierigkeiten" betrifft, so sind deren nach unserm Autor zwei vorhanden. „Die eine besteht in dem Widerstande, den die Orgeltasten dem Druck des Fingers entgegenstellen, die andere in der Stabilität des Orgeltons." Zur Bewältigung der erstgenannten Schwierigkeit, „zur Erzielung eines festen und gleichmäßigen Niederdrucks der Tasten" — — „sind vorab die ersten Uebungen mit stillstehender Hand bestimmt." — — „Was die zweite Schwierigkeit betrifft, so müssen betreffs der einen Richtung dieser Stabilität, der Aushaltungs-Eigenschaft des Orgeltons, die Uebungen vorab die Unabhängigkeit der Finger bezwecken" — — „die andere Richtung der Stabilität des Orgeltons, die gleichmäßige Tonstärke, verlangt Uebungen, welche das der Orgel verfagte Anwachsen und Abnehmen des Tons ersetzen(?!), welche der eigenthümlichen Starrheit und Kälte desselben gegenüber die möglichste Weichheit, Abrundung, Lebendigkeit und Wärme herbeiführen sollen, also Uebungen rhythmischer Natur(?!): Uebungen in denen einerseits das Legato in den möglichen Ausführungen und andererseits das Staccato in allen seinen bis in das Feinste gehenden Schattirungen zur Geltung gebracht werden soll."

Weiter unten heißt es dann: „Hinsichtlich der Registrirung sind mit Ausnahme einiger wenigen Fälle, keine bestimmten Andeutungen gegeben, da die Orgeln zu verschiedenartig disponirt sind" u. s. w. — Noch weiter sagt der Verfasser, es sei bei den in dieser Orgelschule enthaltenen Tonstücken „der Zweck der Orgel nicht aus dem Auge verloren" — — „es sei deßhalb dem Choral ein besonderes Gewicht eingeräumt worden;" auch seien die gewählten Choräle selbst „solche, welche aus früherer Zeit stammend, bei verschiedenen Confessionen im Gebrauch sind." Der Verfasser erklärt, er habe es für nöthig gehalten, „die sämmtlichen vorliegenden Uebungen für diese Zwecke „eigends" zu componiren. Musterstücke aus dem Schatz der Orgelliteratur außerdem noch zu bringen, dazu reichte der Umfang des Werkes nicht aus" u. s. w.

Der Verf. schließt salbungsvoll mit dem Wunsch: „Gott schenke dem Werke seinen Segen!".

Spricht sich in dieser Vorrede schon eine seltsame Anschauung aus, so sind die Mittel, die der Verf. dann durch seine Uebungen bietet, noch seltsamer. Entgegengesetzt dem Ausspruch einer uns jetzt nicht beifallenden Autorität: „Man solle sich nicht eher auf die Orgelbank setzen, bis man im Stande sei, das göttliche Instrument würdig erklingen zu machen", läßt der Verfasser erst auf der Orgel förmliche Fingerübungen vornehmen und scheint der Meinung zu sein, daß eine gute und richtige Technik im Clavierspiel für die Orgel so viel als nichts werth sei. Er fängt auch wirklich in den folgenden Uebungen rein mit den Elementen des Clavierspiels und Fingersatzes an: 4 Seiten Uebungen mit stillstehenden Händen und aushaltenden Fingern, dann ein Langes und Breites über die Lage der Tasten und Fingersatzregeln die man in jeder Clavierschule ebensogut findet, dann (hört, hört!) 30 Seiten(!) Tonleitern in Sechszehntel-Noten in Oktaven, Dezimen, Sexten und Gegenbewegung, in allen Dur- und Molltonarten (hier sonderbarerweise auf- und abwärts mit übermäßiger Sekunde); dann Uebungsstücke à la Clementi. Weiter finden sich einige Seiten chromatische Tonleitern in Oktaven, Dezimen, Sexten und in Gegenbewegung (!) dann 7 Seiten Uebungsstücke für allerlei Fingersetzungen, worauf ganz furiose Octavenetuden in beiden Händen folgen, die man in der That, ohne die Orgel zu entweihen, gar nicht spielen kann. Dann gehts über dickvollgepfropfte sogenannte „vielstimmige" Sätze, die ebenfalls dem vernünftigen Orgelspiel fern liegen, zu Terzenpassagen über u. s. w.

Eine solche Auffassung der Pädagogik des Orgelspiels widerspricht aller Erfahrung. Denn einerseits waren alle berühmt gewordenen Orgelspieler zugleich tüchtige Pianisten, die das ABC des Tastenspiels nicht an der Orgel sondern am Clavier gelernt haben; von diesem zu jenem übergehend hatten sie blos nöthig sich den Unterschied der beiderseitigen Behandlung klar zu machen, und ihre Technik der Orgel anzubequemen. Andererseits laufen eine Menge Dinge, die der Clavierspieler braucht, dem Orgelspiel zu zuwider, daß derselbe sich ihrer gänzlich begeben muß um vielmehr die Wesenheit des Orgelspiels zu erfassen, die eine ganz neue Welt öffnet. Skalenläufe, diatonische wie chromatische, Terzen-, Sexten- und Octavenpassagen sind nur dem Organisten nöthig, der das heilige Instrument zu Virtuosenzwecken mißbrauchen will. In eine Orgelschule gehört dergleichen am allerwenigsten; hier müßte vielmehr ein Damm gebaut werden gegen den schlechten Geschmack und allen Mißbrauch. Gute Muster, zu welchen der Verfasser in seinem dicken Buche keinen Platz hat, wären gerade die Hauptsache. Aber freilich würden dadurch seine „eigends" componirten Uebungsstücke bedeutend in Schatten gestellt worden sein, und das wollte Herr Volkmar wahrscheinlich verhüten. Nun müssen wir ferner gestehen, daß das Material, welches derselbe bietet, in crassem Widerspruch steht gegen dasjenige, was wir aus den Werken der Orgelmeister, namentlich Seb. Bach's, als mustergiltig abstrahiren dürfen. Ein Orgelspiel-Beflissener, der das vorliegende Werk durcharbeitet, wird sich schwerlich ein gesundes Spiel und einen richtigen Geschmack angeeignet haben. Wir wollen gar nicht der ungeheuren und vielfach nutzlos vergeudeten Zeit gedenken, die ein Solcher aufwenden müßte, um die über das Maß angehäuften Uebungsbeispiele zu bewältigen. Viel höher schlagen wir den Ruin an, den dieses Werk auf seine Bildung äußern muß. Denn wer die Dinge, welche der Verfasser der Orgel aufbürdet, zu spielen über sich gebracht hat, der ist fähig Alles ohne künstlerische Gewissensbisse zu spielen, was der Ungeschmack irgend ersinden möchte, und was man nur von alten im Zopfstyl aufgewachsenen Landorganisten mehr zu hören bekommt: dieses Geläufe und eitel Virtuosenwerk, dieses unorgelhafte Unisono- und Staccatospiel, dem wir fast auf jeder der 304 Seiten begegnen, dieses Octavenwesen auf einem Instrument, welches durch seine Register ohnehin jede Octavenverdopplung möglich macht, und welches so sehr auf „reinen Satz" angewiesen ist, daß es R. Schumann mit Recht als dasjenige bezeichnet, „worauf sich jede Unreinheit des Spiels und des Satzes am empfindlichsten rächt". — Ferner sehe man einmal diejenigen Stücke an, die Herr Volkmar die Dreistigkeit hat, als „Choralvorspiele" zu bezeichnen. Man fragt sich unwillkührlich, ob denn der Autor niemals ein Bach'sches Choralvorspiel gesehen hat, die denn doch für jeden Organisten als Muster dastehen. Wir geben weiter unten einige Beispiele des Volkmar'schen Orgelsatzes, und wollen jetzt nur einmal im Gegensatz zu dem Verfahren unseres Autors den Gang hinstellen, den jeder vernünftige Orgelpädagog und jeder Musiker, der sich autodidactisch zum Organisten bildet, einschlagen wird.

Mit den eigenthümlichen „Schwierigkeiten", die das Orgelspiel dem Clavierspieler bietet (was der Orgelspieler jedenfalls vorher in ausreichender Weise sein muß), wird er sich vorerst

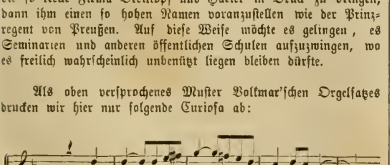
dadurch abfinden, daß er einfache Manualsätze in streng gebundener Weise spielt, um die rechte Klangwirkung herauszubringen. Das richtige Ablösen der Finger wird er dabei von selbst lernen, wenn er Ohren hat, deren er freilich vor allen Dingen nöthig hat. Dann wird er Pedalstudien machen, um zu sehen, wie er Alles, was ihm vorkommen möchte mit seinen zwei Füßen und deren vorderem Theil und Absatz herausbringen kann. Ferner wird er an guten Uebungsstücken, an denen es wahrlich nicht fehlt, dann an Chorälen u. dgl. die Verbindung des Pedalspiels mit dem des Manuale in unabhängiger Weise bewerkstelligen, was eigentlich die wahre „Schwierigkeit" ist; dann endlich wird er zu S. Bach greifen, um die höchst gedenkbaren Aufgaben, die einem Orgelspieler gestellt werden können, wenigstens technisch tadellos zu lösen.

Hat er dabei die Gabe zu componiren, so wird sich diese durch solche Studien am besten erhärten lassen, um ihn zur Erkenntniß zu bringen, wie die rechte Orgelcomposition beschaffen sein muß, und ob sein Talent ausreicht, sich überhaupt gerade auf diesem schwierigen Felde zu bewegen. Orgelstücke wie diese Volkmar'schen wird er sicherlich nicht schreiben, er müßte denn von solcher Eitelkeit strotzen, daß ihm jede Selbstbeurtheilung abhanden gekommen wäre.

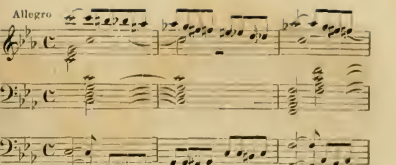
Einen so wichtigen Theil der Kunst des Orgelspiels wie das Registriren zu „lehren" oder zu „lernen" ist allerdings eine schwere Aufgabe, aber so ganz und gar darüber wegzugehen, wie unser Verfasser thut, ist denn doch nach dem, was bereits von verschiedenen Meistern andeutungsweise geschehen ist, nicht zu rechtfertigen. Mögen die Orgeln auch noch so verschieden disponirt sein, gewisse Hauptgrundsätze haben doch alle Orgelbauer und so auch alle Organisten gekannt und beachtet, und wenn auch Bach selbst, wie Forkel erzählt, die unerhörtesten Mischungen gebrauchte, so wird die Schule nicht umhin können vorerst gewisse normale Zusammenstellungen zu betonen. Erst für den wirklichen Meister giebt es kein Gesetz mehr, weil er dessen wunderbarster Erfüller ist. Der Lernende wird vor Allem die Natur seines Instruments genau kennen lernen müssen; aber auch davon findet sich in dem Volkmar'schen dicken Werke nicht die Spur, nicht einmal eine Anweisung auf irgend ein nützliches Buch hierüber. Der Name Töpfer z. B. kommt in diesem Opus 50 des Verfassers eben so wenig vor, wie der S. Bach's.

Was für Organisten nach einem solchen Leitfaden, der zum Glück theuer genug ist, um Viele abzuhalten es anzuschaffen (9 Thlr.) gebildet werden müßten, ergiebt sich nach dem Obigen von selbst, und es bleibt uns nur noch übrig zu bemerken, wie fein der Verfasser es angelegt haben muß, um sein „Werk" durch die so reelle Firma Breitkopf und Härtel in Druck zu bringen, dann ihm einen so hohen Namen voranzustellen wie der Prinzregent von Preußen. Auf diese Weise möchte es gelingen, es Seminarien und anderen öffentlichen Schulen aufzuzwingen, wo es freilich wahrscheinlich unbenützt liegen bleiben dürfte.

Als oben versprochenes Muster Volkmar'schen Orgelsatzes drucken wir hier nur folgende Curiosa ab:



u. s. w.



u. s. w.

Locales.

(Singakademie. 6. Quartettproduktion. Dreischock. Hoffmann. Remenyi.)

S. B. Die Singakademie brachte am 6. d. M. in ihrem 2. Concert abermals eine Reihe größtentheils ganz kurzer und vielfach größeren Werken entnommener Chöre. Man konnte das Programm sowohl, wie die Ausführung „anständig" nennen, ohne jedoch ein höheres Interesse zu gewinnen, oder durch die Ausführung gänzlich befriedigt den Saal zu verlassen. Händel's Chor aus „Deborah" vermochte nur abermals den Wunsch zu erregen, daß man doch seine Oratorien in Wien mit größerer Vorliebe pflegen, und sie ganz, sei es auch nur mit Clavierbegleitung, zur Ausführung bringen möchte. Palestrina's „Stabat mater" ging in einem früheren Concert sicherer und schöner nuancirt von Statten. Die kleinen Sätze von Vittoria, Judice und Gallus waren recht interessante Gaben, aber doch gar zu kurz, um eine Wirkung hervorzubringen. A. von Dommer's 24. Psalm, der beinahe zur Hälfte gekürzt war, ist für ein op. 1 immerhin sehr ehrenwerth, läßt tüchtige Studien und das ernste Bestreben erkennen, die besten Muster nachzuahmen. Zugleich erscheint aber Manches gesucht, und über die Auffassung des Textes ließe sich streiten, namentlich darüber, daß der Componist die Worte: „Macht hoch die Thür" u. s. w. ganz milde und lyrisch behandelt, dagegen aber die Frage: „Wer ist dieser König" zur Hauptsache erhebt und eine großangelegte Fuge darüber schreibt. Sehr interessant war Cherubini's Et incarnatus est; man sieht daraus, daß dieser bedeutende Künstler, zwar in Paris lebend, doch die Schätze seines eigentlichen Vaterlandes wohl gekannt und den Styl der alten italienischen Kirchencomponisten zu würdigen gewußt hat. Die Wirkung dieser Nummer ist prachtvoll, nur leider durch einen etwas langen Schluß beeinträchtigt. Mendelsohn's Motette für Frauenstimmen „Ihr Kinder Israels" gab wenigstens den Damen unserer Singakademie Gelegenheit die Ehre des Instituts durch sehr wackere Ausführung sowohl des Chors wie der Solopartien zu retten, während nämlich die Herren, namentlich die Tenore sich vielfach eine unreine Intonation zu Schulden kommen ließen. Von Hiller's „O weint um sie" konnten wir nur den ersten Absatz schön finden, das Uebrige schien uns in der Auffassung des Textes verfehlt und unerquicklich. L. Spohr würde ebenso wie Händel eine würdigere Vertretung verdient haben, als sie durch einen einzelnen Chor aus einem Oratorium möglich ist.

Die 6. Quartettproduktion brachte Mendelsohn's A-Quartett, in welchem namentlich Herr Hellmesberger Gelegenheit fand, sein geschmackvolles und warmes Violinspiel zu bester Geltung zu bringen. Es ist ganz in der Natur der Sache begründet, daß ein moderner Violinspieler ein modernes Werk mehr zur Befriedigung strengster Anforderungen spielen wird, als ein älteres, wo Strenge und Größe des Gegenstandes auch Strenge und Größe des Vortrags erheischen. Doch hängt es einigermaßen von ernstem Willen ab, auch hier durch Selbstüberwindung durchaus Anerkennenswerthes zu leisten. Herr Hellmesberger würde diesen festen Willen gewinnen, wenn er sich nicht der bei den Künstlern leider so häufig vorkommenden Neigung hingäbe, jeden Tadel, der öffentlich aus-

gesprochen wird, als Ausdruck irgend einer persönlichen Rancune zu betrachten, in welcher Neigung die Künstler öfters noch durch lobhudelnde Freunde bestärkt werden. Da dieses 6. Quartett zugleich das letzte des ersten Cyklus war, so nehmen wir hier Veranlassung auch den Herren Durst Dobyhal und Röver die lebhafteste Anerkennung zu zollen und den Wunsch Aller auszusprechen, daß dem ersten bald wieder ein zweiter Cyklus nachfolge. — In derselben Produktion spielte Frl. Julie von Asten nach längerer bedauerlicher Verhinderung durch ein Leiden am Arm wieder einmal öffentlich, und zwar Schumann's Quintett; sie fand großen Beifall, der auch in Bezug auf musikalische Correktheit sehr verdient war. — Zum Schluß erklang Beethovens G-dur-Quartett in unverwelkter jugendlicher Fülle und erfreuender Frische.

Ueber das, was wir sonst noch erlebt haben, können wir rascher hinweg gehen. Herr Dreyschock gab ein drittes Concert in dem er u. A. Mendelssohn's C-moll-Trio, und zuletzt eine Liszt'sche Composition spielte, die auf das Gehör seiner organisirter Naturen einen deprimirenden Eindruck hervorbrachte. Im Trio pauke Herr Dr. aber manchmal als hätte er ebenfalls ein Liszt'sches Stück vor sich. — Ein ungarischer Violinvirtuose Herr Remenyi, dessen Bekanntschaft man in einem eigenen Concert machte, erwies sich als ein nicht ganz durchgebildeter Musiker, der Mendelssohn's Concert mit Eleganz und Gefühl, leider aber vielfach unrein spielte. In seinen Compositionen über ungarische Themen zeigte er sich als einer jener Virtuosen, die noch ganz in kindischen Spielereien mit Flageolet und anderen Künsten befangen sind, und nationale Sympathien benützen, um jene auf gute Art an Mann zu bringen. — In der 3. Kammermusikproduction des Hrn. Hoffmann hörten wir ein neues Streichquartett vom dem hiesigen Componisten Dorn, das uns nicht besonders gefallen hat. Zwar schien er in manchen Puncten von seinen früheren gewaltigen Fortschrittsideen (vergl. II. Jahrgang Seite 44) zurückgekommen zu sein, aber auch dieses Opus enthält noch viel zu viel an sich Unschönes und der Gattung widerstrebendes, als daß wir dem Autor ein aufrichtiges „Glück auf" zurufen könnten.

(Mendelsohn's „Heimkehr" im Hofopernttheater).

Das reizende Liederspiel „die Heimkehr aus der Fremde" von Mendelssohn ist auf unserer Opernbühne dem Repertoir einverleibt worden, und wird nunmehr mit Schubert's einactigen „Verschworenen" an einem Abend gegeben. Bei der ersten Aufführung, der wir beiwohnten, schien das Publikum etwas befremdet und konnte sich in die Novität nicht sogleich finden. Ob bei der zweiten das Verhältniß sich günstiger gestaltet hat, wissen wir nicht zu sagen. Es ist aber begreiflich, daß auf einer großen Bühne, wo Meyerbeer u. R. Wagner herrschen, das niedliche Opus gar zu bescheiden und etwas blaß erschien. Es war daher nur den mehr Musikalischen, die das Werk auch wohl schon aus Clavierauszügen kannten, vergönnt sich an den feinen Schönheiten desselben zu erfreuen. — Die Aufführung ließ wenig zu wünschen übrig; sowohl der gesanglichie Theil war, mit Ausnahme der Vertreterin der Sopranpartie, ganz entsprechend, als auch das Spiel recht lebhaft und gewandt. Besonders gelang es Herrn Mayerhofer als Darsteller des Kauz, Leben und Bewegung in das etwas gar zu kleinliche Sujet zu bringen. — Als Beigabe zur Schubert'schen Operette wird die „Heimkehr" immer ihre zweckmäßige Stellung finden und ihren Reiz auf den besseren Theil des Publikums ausüben.

Correspondenzen.

Frankfurt a. M. November.

(Verspätet.)

DL. Und endlich kam der große Tag heran, der 18. November, der Tag, auf den so Viele gehofft, den so Viele, die in den letzten Wintern mit Mühe dem Erdrücktwerden entgangen, herbeigesehnt, der Tag, der uns den Beweis liefern sollte, daß nun wirklich ein Saal vorhanden der dem lang und tief gefühlten Bedürfniß abhilft. Haydn's „Schöpfung" neben den „Jahreszeiten" wohl das populärste aller Oratorien, hatte unter solchen Umständen natürlich Alles angezogen, was nur halbwegs, Musikalisches in Frankfurt ist. Und doch war man nicht ganz ohne Bangen. Der Bau ist noch nicht lange fertig, und nur der große Saal soll in Eile so hergerichtet werden, daß man doch endlich ein großes Concert geben kann. Es wird im eigentlichsten Sinn Tag und Nacht daran gearbeitet, die Wände werden vermittelst Kohlenpfannen getrocknet — wie, wenn während des Concerts eine Wand oder gar die Decke einstürzt? Wenn das Podium zusammenbricht? Solche Befürchtungen wurden laut — allein, was ist zu machen? Hingehen muß man darum doch. Ich nehme also Abschied von Verwandten und Freunden — ein Testament zu machen war aus gewissen Gründen nicht nöthig — und begebe mich nach dem westlichen Ende der Stadt, nach dem früher so genannten Jungshof, der aber jetzt zu einer Verbindungsstraße zwischen dem Roßmarkt und der neuen Mainzerstraße erweitert ist. Ja, die Lage des neuen Baues ist streitig das am wenigsten Schöne daran. Er präsentirt sich gar nicht. Dies wird aber einst besser werden: es handelt sich nur um den Abbruch etlicher Häuser. Damit geht es aber langsam, da man um eines Concertsaales willen das Expropriationsgesetz nicht anwenden kann, wenigstens nicht in Frankfurt. Der Bau selber besteht aus zwei Abtheilungen. Der Hauptbau zieht sich lang gestreckt von Osten nach Westen; am östlichen Ende, nach der Seite des Roßmarktes, sind die Haupteingänge. Parterre befinden sich verschiedene Restaurationslokalitäten, Halle-, Garderobe, Casse und mehrere Treppen. Eine prachtvolle breite Haupttreppe führt uns in den ersten Stock und daselbst (wenn wir verschiedene Gesellschaftszimmer und Stimmzimmer nicht weiter berücksichtigen) zu dem großen Concertsaal. Derselbe ist 150 Fuß lang, 57 breit und 50 hoch. In halber Höhe desselben ziehen sich an den langen Seiten des Saales hin 26 Logen, jede zu 4 bis 7 Plätzen. Diese Plätze sind die theuersten. An der kurzen (östlichen) Eingangsseite des Saales befindet sich, in beträchtlicher Höhe, die sogenannte Gallerieloge, deren Plätze auf gleicher Rangstufe mit den numerirten Sitzen des unteren Saalraumes stehen, und mit diesen den zweiten Rang bilden. Genannter Saalraum enthält 664 numerirte Sitze. Dieselben sind unbequemlich und es ist somit nicht nur jede Krinoline in beschiedene Grenzen gebannt, sondern es kann auch in Zukunft während der letzten Concertnummer wenigstens mit Stühlerücken kein Lärm mehr gemacht werden. Den dritten Rang bildet die eigentliche Gallerie, über den Logen. Sie ist sehr geräumig und man hört von da so gut, wie in jedem andern Theil des Saales. Es ist dies, nebenbei gesagt, ein wesentlicher Vorzug des Saales, daß er akustisch sehr günstig gebaut ist. Auch die Beschränkung, man werde in den allerdings auffallend niedrigen Logen nicht gut hören, hat sich nicht bewahrheitet. Ueber der vorhin erwähnten Gallerieloge, in höchster Höhe, ist die zweite Gallerie, die billigsten Plätze enthaltend. Am westlichen Ende des Saales sehen wir das sehr geräumige Podium für Orchester und Sänger und über diesem den „Balkon", eine Gallerie mit gleichfalls zahlreichen Plätzen, die jedoch bei gewöhnlichen Concerten nicht in Anspruch genommen werden. Am 18. November waren natürlich alle Räume gefüllt. Der Saal bietet für etwa 2300 Menschen Platz. Luftheizung und Ventilation haben sich gut bewährt, desgleichen die Beleuchtung durch brillante Kronleuchter. Der Saal hat neun Ausgänge nach den verschiedenen Treppen. Verlassen wir ihn noch auf einen Augenblick, um uns das Seitengebäude des Baues flüchtig anzusehen. Es liegt am östlichen Ende des Hauptbaues, auf der anderen (nördl.) Seite der neuen Straße. In seinem Erdgeschoß enthält es die Wohnung des Hausmeisters, des Portiers, den Sitzungssaal der Verwaltung der Saalbau-Gesellschaft, Küche, Casse u. s. w. Im ersten Stock ist das Wichtigste für uns der „kleine Concertsaal", 62 Fuß lang, 36 breit und eben so hoch. Haupt- und Nebenbau sind durch die sogenannte Durchfahrt, mehrere Thorbogen und Hallen bildend, mit einander verbunden. Ueber derselben befindet sich der dritte, der sogenannte „kleine Saal" von 57 Fuß Länge, bei einer Breite von 45 und einer Höhe von 25 Schuh. Begeben wir uns nun rasch zurück zum großen Saal, um noch zum Anfang recht zu kommen. Alles gedrängt voll, Alles in festlichem Glanze und in festlicher Stimmung. Die singenden Mitglieder der diesmal vereinten beiden großen Gesangskörper amphitheatralisch gruppirt, voran die Damen, alle weiß,

die Herren natürlich schwarz. Sollte ich Ihnen nun über das Werk selbst, über seine naive und doch so gewaltige Großartigkeit schreiben? Im Falle Sie es noch nicht kennen *), mache ich Sie auf das von Schnyder v. Wartensee bei dieser Gelegenheit verfaßte Büchelchen aufmerksam, das in eingehender Weise die wichtigsten Nummern bespricht und auf alle Schönheiten hinweist. — Die Direktoren des Cäcilien- und Rühl'schen Vereines, Müller und Friedrich, hatten, ein Jeder zu Gunsten des Andern, für diesmal auf das Direktorium verzichtet. Die betreffenden Vorstände waren aber, wie auch begreiflich, weniger geneigt zu solchem Verzicht, und so wurde also Uebereinkunft dahin getroffen, daß Herr Müller von Anfang bis inclusive zu dem Chor „der Herr ist groß in einer Macht" und Herr Friedrich das Uebrige leite. Die Aufführung war gut, hin und wieder imposant. Chöre und Orchester thaten, einige unsichere Einsätze abgerechnet, ihre Möglichstes. Die Solisten Schneider (Tenor) und Hill (Baß) waren ausgezeichnet. Das Einzige, was den Genuß trübte, war das fast unausstehliche, mitunter sehr bedeutende Dominiren der Sopranistin. Dieselbe, unsere Primadonna, hat am Theater oft sehr Anerkennenswerthes geleistet, aber abgesehen davon, daß mir das Oratorium ihr Fach nicht zu sein scheint, ist ihr Gesundheitszustand gegenwärtig ein solcher, daß sie sich auf ihre Stimme durchaus nicht verlassen kann. Dies muß sie doch wohl wissen, und ich meine, unter solchen Umständen, mögen dieselben sonst noch so interessant sein, hätte sie ihre Mitwirkung verweigern sollen.

Und so denke ich, hätte ich über Saalbau und Eröffnungsconcert genug referirt und könnte zu den übrigen seitdem stattgehabten Aufführungen übergehen. —

Fräulein Johanna Detmer, die Tochter unseres beliebten Theater-Bassisten, veranstaltete im großen Saal eine Matinée, in welcher sie sich als gewandte Clavierspielerin zeigte. N. Becker und Siedentopf spielten mit ihr das Trio in E von Hummel und ersterer die Gesangsscene von Spohr. Eine große Anzahl Mitglieder des Theatersängerpersonales unterstützte die Concertgeberin durch Gesangsvorträge. Frl. Labitzky wurde vom Publikum besonders ausgezeichnet. —

Der Männergesangverein „Liederkranz" gab am 26. Nov. im großen Saal sein alljährliches Concert zum Besten der Mozartstiftung. Der mitwirkende philharmonische Verein führte eine Festouvertüre von H. Hentschel und eine Concertouvertüre von A. Schmitt aus und begleitete die „Sturmesmythe" Chor mit Orchester von F. Lachner, ein gut gearbeitetes, effektvolles Stück, dem nur einige prägnantere Gedanken zu wünschen wären. Herr Richard und Hr. C. Hill sangen einige Lieder, letzterer mit seiner bekannten Meisterschaft. Den Haupt-Anziehungspunkt bildete aber Frau Haase-Cavitani. Sie entfaltete in einer Arie aus „Ernani" und einem noch zugegebenen Walzer eine immer noch sehr klangreiche, volle Stimme und bedeutende Geläufigkeit. Das Publikum geberdete sich schier wie verrückt. Es sei mir erlaubt zu sagen, daß sowohl Beethoven's Adelaide, als noch vielmehr Mozart's Veilchen durch den Vortrag der Frau H.-C. gerabezu ruinirt wurden. Wo man ein wenig zurückhalten darf, sang sie doppelt so langsam; wo ein kleines accelerando am Orte ist, sang sie dreimal so schnell; auf der ersten Silbe des Wortes Adelaide brachte sie eine ewig lange Bebung (<><><>) an, das Geschmacklose ist, ich je gehört! Das „Veilchen" hat Frau H.-C. vor etwa 20 Jahren tausendmal schöner gesungen. Herr Direktor Gellert, der übrigens ausgezeichnet begleitete, hatte alle Mühe, sich durch dieses Labyrinth von Willkürlichkeit hindurch zu arbeiten. —

Der Cäcilienverein war wegen seines ersten Abonnementsconcerts in Verlegenheit. Die „Schöpfung" war dazu bestimmt. Da dieselbe nun, auf dringenden Wunsch der Saalbaugesellschaft, zum Einweihungsconcert bestimmt wurde, so hätte etwas Anderes studirt werden müssen. Da aber nun die Studienzeit gleichwohl durch die Schöpfung in Anspruch genommen wurde, so blieb für ein fünftes Concert keine Zeit. Der Rühl'sche Verein, der seinen Abonnenten nur drei Concerte gibt, konnte sich leichter helfen. Man entschloß sich also kurz, den vorigen Jahr gegebenen „Judas Makkabäus" als erstes Concert wieder zu bringen. Er soß noch fest im Gedächtnis der Singenden, und wenige Proben genügten. Die Aufführung hat bereits im großen Saale stattgefunden. Bei zwei Chören, deren Tempo mir voriges Jahr als zu schnell auffallen, hatte es Herr Müller diesmal langsamer genommen, jedenfalls nicht meinetwegen, aber eben so gewiß zu Gunsten des Werks. Auch war das Tempo überall besser festgehalten. Die Aufführung war im Ganzen eine recht abgerundete; auch die Solisten (Frl. Medal, HH. Schneider und Hill, Frl. Narz) waren gut, doch schien der letztere ihre Partbie etwas zu tief zu liegen. —

Ich hätte nun noch das erste Museumsconcert, als zum November gehörig, zu erwähnen. Da ich jedoch über die Museumsgesellschaft selber Einiges hinzuzufügen gedenke, und mein Bericht ohnehin schon übermäßig lang ist, so spare ich mir dies für einen folgenden Brief auf.

Innsbruck.

G. Unter den vielen Conservatorien, Musikvereinen und Concertgesellschaften befindet sich eine Anstalt, über deren Wirken sich nie eine Feder in Bewegung setzt, ein Veilchen, das im Verborgenen blüht, der Musikverein von Innsbruck. Es ist gewiß aller Anerkennung werth, daß sich in einer Provinzialstadt von nur 14000 Einwohnern ein Verein, in dem gegen 200 Schüler theils gegen ein ganz geringes Monatgeld theils unentgeltlich im Gesang, in der Instrumentalist und im Generalbaß Unterricht erhalten, ohne allen Fond und mit Ausnahme eines jährlichen, ständigen Beitrages von 300 fl. ausschließlich durch freiwillige Beiträge schon seit dem Jahre 1819 so ehrenvoll erhielt. Mittel und Zweck dieses Vereins reichen zwar nicht so weit, daß sich die Jugend in demselben die höhere Ausbildung in der Tonkunst verschaffen kann, allein die Zugänglichkeit dieses Instituts ermöglicht es allen Knaben und Mädchen ohne Unterschied in jedem Zweige der Musik in jenem zarten Alter den ersten gründlichen Unterricht zu erhalten, in welchem es in der Regel schwer ist, sich auf eine so ausschließliche Art dieser Kunst zu widmen, als dies in größeren derartigen Instituten die Einrichtung mit sich bringt, oder in welchem dieselben noch der elterlichen Aufsicht bedürfen, und nicht in größere Städte geschickt werden können. Dieser Verein gibt jährlich 4 große Concerte, und 3—4 kleinere Abendunterhaltungen für ein gewähltere Publikum gegen besonderes Abonnement wobei durch die Elite der hiesigen Musikkräfte meistens nur klassische Kommermusik zu Gehör gebracht wird. Am 17. d. M. gab nun der Verein sein zweites großes Concert, dessen interessantes Programm eine ungewöhnlich zahlreiche Hörerschaft anzog. Es kamen folgende Pieren zur Aufführung: 1. Concert-Ouverture von Baron Tschiberer, einem Schüler des Vereinscapellmeisters Schuberski. 2. Frühlingslied von Mendelssohn und die Allmacht von Schubert. 3. Die Romanze von Beethoven für die Violine in F-dur. 4. Die Glocke von Lindpaintner. 5. Drei Volkslieder und das Mailied (gemischte Quartette) von Mendelssohn. 6. Die Ouverture zu Ruy-Blas von Mendelssohn. Sämmtliche Nummern wurden mit einer Präcision und namentlich die letzte mit einer Begeisterung ausgeführt, die das Publicum zu einem Beifallssturm hinriß, und die dem Musikvereine von Seite Sr. Durchlaucht des Herrn Statthalters Fürsten Lobkowitz, der mit seiner Frau Gemalin das Concert mit seiner Gegenwart beehrte, die schmeichelhafteste Anerkennung erwarb. Da der Herr Fürst selbst ein ganz besonderer Verehrer der schönen der Künste ist, und sich durch diese Aufführung — es war die erste, der er beiwohnte — ganz überrascht erklärte, so ist mit Grund vorauszusehen, daß dieses Institut an ihm einen mächtigen Gönner gefunden habe, und dadurch und durch die rastlosen Bemühungen des Herrn Directors, des Oberfinanzrathes Carl Distler, eines ausgezeichneten Sängers und durchgebildetem Musikers, einer schönern Zukunft entgegen gehe. —

An Novitäten für künftige Aufführungen stehen in Aussicht: eine neue große Oper von unserem mit Recht so allgemein beliebten ausgezeichneten Capellmeister Schuberski, auf deren nähere Besprechung wir seiner Zeit zurückkommen werden, und für die Kammermusik-Abende drei Streichquartette von Josef Netzer, den wir mit wahrem Stolz unserm Landsmann nennen.

Im Opernfache glänzen die Sopranistinen Frls. Schmitz und

*) Als neulich in Gesellschaft die Rede auf Beethoven's Sonaten kam, meinte ein clavierspielender Musikfreund, zu mir gewendet: „unter diesen Sonaten interessirt mich namentlich eine, die den Beinamen pathetique führt. Ist Ihnen dieselbe vielleicht auch bekannt?

Ruhr, der Bassist Herr Büssel und der Tenorist Herr Marloff. Frln. Ruhr genießt die Gunst des größern Theiles des Publikums wegen ihrer seltenen Stimmmittel gepaart mit einer bedeutenden Fertigkeit. Reinere Intonation und größere Verlässlichkeit würden sie zu größern Ansprüchen berechtigen. Vom künstlerischen Standpuncte aus in ihrem Ensemble ragt aber Frln. Schmitz über alle hervor. Hier sind Festigkeit, Reinheit der Intonation, vorzügliche Mimik und Lieblichkeit der Erscheinung im schönen Vereine. Hätte sie die Stimme der Erstgenannten, würde sie jeder Bühne zur Zierde gereichen. Besonders rühmenswerth ist auch noch Herr Büssel.

Zeitungsschau.

Zwischen einem „Kreis von Tonkünstlern in Cöln" und Herrn Prof. Lobe in Leipzig hat kürzlich ein theoretisches Turnier stattgefunden, dessen Arena die „Niederrheinische Musikzeitung" war. Jener „Kreis" hatte in Folge einer Behauptung Herrn Lobe einen Friedrichsd'or für jede offenbare Octave geboten, die er in Bach's wohltemperirtem Clavier finden werde. Herr Lobe seinerseits brachte nun eine Anzahl Fälle auf's Tapet, in denen er „offenbare" Octaven sehen zu müssen glaubte, und machte folglich den Anspruch auf je einen Friedrichsd'or für jede derselben, welcher Preis aber von den Cölnern verweigert wurde, und zwar mit vollem Recht, denn Herr Lobe brachte keine „offenbaren", sondern blos durch eine Regel des Herrn Richter in Leipzig verpönte Octaven zum Vorschein. Diese „Regel" aber übersieht den Umstand, daß zu wirklich schlechten Octaven (wie zu Quinten) ein Akkordwechsel gehört, und daß das, was im figurirten Satz durch freie Durchgänge entsteht, niemals in die Kathegorie offenbarer Octaven gerechnet werden kann, besonders wenn die beiden Stimmen nicht einmal gleichzeitig zwei Octaven hintereinander anschlagen. Herr Lobe hat sich bei dieser Gelegenheit abermals als ein Confusionsmacher gezeigt.

Nachrichten.

In einem Concert der Mainzer Liedertafel am 18. v. M. wurde Gluck's Alceste zur Aufführung gebracht.

Im 4. Gesellschaftsconcert in Cöln wurde eine neue Concertouvertüre von F. Hiller aufgeführt.

Im zehnten Abonnementconcert in Leipzig spielte Frau Cl. Schumann Mozarts C-moll-Concert. Von Neuigkeiten kam außerdem Reinecke's Salvum fac regem für Männerchor und eine Concertouvertüre von Jadassohn zur Aufführung.

Ebendaselbst spielte Frau Schumann in der 4. Kammermusikspirée ein neues Werk von J. Brahms: 25 Variationen mit Fuge über ein Händel'sches Thema. — In der Thomaskirche gab man am 14. Dez. u. A. S. Bach's Motette „der Geist hilft unserer Schwachheit auf."

Herr Carl Reinecke brachte am 21. Dez. in Breslau ein neues Clavierconcert von seiner Composition zur Aufführung.

In Coburg hat nunmehr auch Herr Krämer sich veranlaßt gefunden zu erklären, daß er an den herzoglichen Opern Antheil habe, und zwar nicht allein an der „Instrumentirung", sondern auch an der „Redaction" derselben.

Der berühmte Violinist, Carl Lipinsky, Concertmeister der Hofkapelle in Dresden, seit einigen Jahren pensionirt, ist am 16. Dezember auf seinem Landgute Urkow in Galizien 71 Jahre alt gestorben.

Das traurige unsinnige Beispiel von Gounod's „Meditation" über S. Bach's Präludium hat Nachahmung gefunden! Schott hat ein sicherer J. B. Hamm die Unverschämtheit bei Kühn in Weimar als „Andenken an Beethoven" dessen Trauermarsch auf den Tod eines Helden mit „selbständigen beigegebenen Nebenmelodien" herauszugeben. Und Dergleichen scheut man sich nicht in Deutschland zu drucken!! —

Von R. Wüerst ist in Leipzig bei Peters ein Violinconcert mit Pianoforte-Begl. erschienen.

Neue Opern. In Darmstadt ging Schindelmeister's „Melusina", in Prag der „Liebesring" von Johann Strauß in Scene.

In Braunschweig fand das erste Symphonieconcert in wirkungsvoller Weise statt. Webers Oberon-Ouvertüre und Beethoven's A-dur-Symphonie bildeten die Hauptnummer ndes Programms, Außerdem spielte Herr Bruenstengel Spohr's A-dur-Concert und sang Hr. Gunz aus Hannover die Mozart'sche Concertarie: O sogno, o desto, und mehrere Lieder von Beethoven und Schubert.

Für ein Marschner-Denkmal hat die „Zeitung für Norddeutschland" in Hannover eine Subscription eröffnet.

In Aachen fand am 24. October das erste, am 14. November das zweite und am 12. Dezember das dritte Concert zum Besten des Orchesterfondes unter der Leitung des Herrn Fr. Müllner statt. Im ersten wurde Beethoven's Festouverture in C gegeben, worauf Hr. Ferd. Hiller Mozart's B-dur-Concert spielte. Dann folgte Hiller's „Loreley" und Variationen von demselben; endlich Mendelsohn's A-moll-Symphonie. — Das zweite Concert brachte Schumann's Ouverture, Scherzo und Finale, Goltermann's Violoncell-Concert, Mendelsohn's Sopranhymne und Beethoven's Pastoralsymphonie. Im dritten Concert endlich wurde Händel's Israel in Egypten aufgeführt. — Ferner fand daselbst im Theater ein Vocal- und Instrumentalconcert statt, dessen Hauptnummer Beethoven's A-dur-Symphonie war. Außerdem spielte u. A. Herr Lauterbach Spohr's D-moll-Concert.

Ein Concert zum Besten des Orchester Pensionsfonds in Leipzig brachte die F-dur-Symphonie Nr. 3 von Ph. Em. Bach; eine Arie aus Catharina Cornaro gesungen von Frl. A. Reiß; ein Concert in C-dur für 3 Flügel von S. Bach, vorgetragen von Fr. Cl. Schumann und den Herren Moscheles u. Reinecke; eine neue Ouvertüre zu „Michel Angelo" von Gade; eine Rossini'sche Cavatine gesungen von Frl. Reiß; verschiedene Solostücke für Pianoforte von Schumann und Chopin, gesp. von Fr. Cl. Schumann; endlich zum ersten Mal eine Festouvertüre mit Chor über das Rheinweinlied von Schumann. Von den Novitäten scheint Gade's Ouverture den meisten Beifall gefunden zu haben.

Wien.

Die Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltet zwei „historische Concerte" (am 19. und 26. Januar, 5 Uhr Nachmittags) im Musikvereinssaale, und hat dazu Einladungen ausgegeben, die zugleich biographische Notizen über jene Componisten enthalten, von welchen Compositionen zur Aufführung kommen werden. Es sind folgende: Isaak, Orlando Lasso, Palestrina, Vittoria, Eccard, Prätorius, Heinr. Schütz, Chambonnière, Corelli, A. Scarlatti, A. Lotti, F. Couperin, J. Rameau, Händel, S. Bach, L. Bocherini.

Frau Cl. Schumann wird im März hier erwartet.

Concert-Ankündigungen.

Sonnabend den 11. Januar.

Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: Drittes und letztes Concert des Herrn Treiber.

Sonntag den 12. Januar.

Mittags halb 1 Uhr im Hofoperntheater: 4. philharmonisches Concert (Programm: Ouverture, Scherzo und Finale von R. Schumann. Arie von Rossi. 9. Symphonie von Beethoven.) Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: 2. Concert des Herrn Remenyi.

Briefkasten der Redaktion.

M. in S. Erhalten. Wir melden Ihnen nächstens ob der übersendete Beitrag zur Aufnahme geeignet ist.

Druck von Friedrich Förster & Bruder. — Verlag von Wesselh und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 3. Wien, 18. Januar 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Weißzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Witwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Ein Gang durch den 10. Band der Leipziger Bachausgabe (Schluß). — Bekenntnisse. Ein Brief an den Redakteur. — Kritische Revue. — Lokales. — Correspondenz aus Dresden. — Nachrichten. — Concertankündigungen.

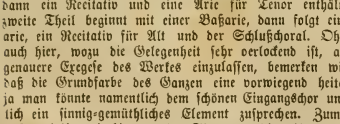
Ein Gang durch den 10. Band der Leipziger Bach-Ausgabe.

(Schluß.)

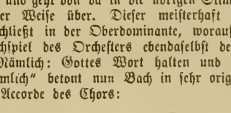
Es folgen jetzt zwei Cantaten, die zu den schönsten von allen bisher bekannt gewordenen zu rechnen sind, ja Einiges darin gehört zu dem Schönsten, was wir überhaupt, so lange wir uns mit Musik beschäftigen, zu genießen das Glück hatten. Zwar lebt es bis jetzt nur in unserer Vorstellung, denn es zu hören, wenigstens von menschlichen Stimmen gesungen zu hören, ist uns leider noch nicht vergönnt gewesen, wie denn überhaupt Wien noch eine geraume Zeit brauchen dürfte, bis es in diesen Dingen etwas lebendiger vorwärts geht. Der bei uns herrschende cosmopolitische Zug gestattet nicht eine lebendige Pflege einzelner Meister, man zersplittert Zeit und Kräfte nach allen Seiten und versäumt oder vernachlässigt fortwährend das Einzige, was uns rascher zum Ziele führen könnte. — Allein man kann bei Bach immer die Erfahrung machen, daß das, was schon auf dem Papier anzieht, in guter Ausführung alle Erwartungen übertrifft. Ist doch selbst die Cantate „Eine feste Burg", die auf dem Papier so überkünstlich aussieht, bei ihrer Aufführung in Berlin, glaubwürdigen Berichten zufolge, von ganz außerordentlicher Wirkung gewesen.

45. Dominica 8. post Trinitatis. „Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist."

Diese Cantate ist (vielleicht ihres reichen Inhalts wegen) in 2 Theile getrennt, deren erster den Haupt- (Eingangs-) Chor, dann ein Recitativ und eine Arie für Tenor enthält. Der zweite Theil beginnt mit einer Baßarie, dann folgt eine Altarie, ein Recitativ für Alt und der Schlußchoral. Ohne uns auch hier, wozu die Gelegenheit sehr verlockend ist, auf eine genauere Exegese des Werkes einzulassen, bemerken wir nur, daß die Grundfarbe des Ganzen eine vorwiegend heitere ist, ja man könnte namentlich dem schönen Eingangschor unbedenklich ein sinnig-gemüthliches Element zusprechen. Zum Beleg dafür theilen wir hier nur das Thema, welches ihm zu Grunde liegt, seinem melodischen Inhalte nach mit.



Was nun zunächst hervorzuheben ist, das ist die merkwürdige Disposition dieses Stücks. Nach einem instrumentalen Vorspiel, welches bereits den Hauptinhalt in sich faßt, wird vorerst das Motiv „Es ist dir gesagt" in fugirter Form kurz vorgebracht. Dann aber tritt die ganze obige Melodie im Sopran ein und geht von da in die übrigen Stimmen in ebenfalls fugirter Weise über. Dieser meisterhaft durchgeführte Satztheil schließt in der Oberdominante, worauf nach einem kleinen Nachspiel des Orchesters ebendaselbst der neue Satz auftritt: „Nämlich: Gottes Wort halten und Liebe üben". Dieses „nämlich" betont nun Bach in sehr origineller Weise durch zwei Accorde des Chors:



und wiederholt es auf E, worauf die Fortsetzung in lang gehaltenen Harmonien ausgesprochen wird; bei den Worten „und Liebe üben" fällt Bach aber in Fis-moll auf das erste Thema zurück, sie diesem unterlegend und eine prächtige Engführung damit bildend. Das „nämlich" folgt noch einmal in Cis-moll, und der ganze Absatz schließt dann in der Unterdominante A-dur. Hierauf wiederholt sich der Anfang des Chores in anderer Folge der Stimme, in andern Modulationen und mit kühnen und freien Engführungen, bis dann das Stück in E abschließt. — Dieser Chor ist nicht eben kurz zu nennen, aber bei genauem Einblick in die Disposition sieht man, daß eines das andere bedingt. Die Anordnung der Modulation, welche die ersten Hauptsätze in beiden Dominanten abschließt, erfordert eine Art von freier Wiederholung, um das Ganze majestätisch ausschwingen zu lassen und die Tonika zu rechter Zeit festzustellen. Jede Kürzung würde hier den Organismus stören, eine Gefahr, der man freilich bei den Arien ebenso sehr ausgesetzt ist, nur daß hier das Bedürfniß darnach dringender aufzutreten pflegt als bei den Chören, die in der Breite und Fülle des Materials kaum das Gefühl der Länge aufkommen lassen.

Bach's contrapunctische Kunst ist von jeher bewundert und gepriesen worden, aber was ihn von den Vielen, die diese Kunst ebenfalls zu besitzen vermeinen, welteweit auseinanderhält, das ist, daß er erstens nie trocken wird, daß er bei aller Kunst nie aus dem Character des Stücks fällt, daß seine Themate nicht nur meist ganz originell, sondern zugleich höchst ausdrucksvoll und wie dem Texte an den Leib gegossen sind, daß ihm endlich auch das eigenthümlichste, scheinbar kaum zur Fuge geeignete Thema so ganz und gar keine Schwierigkeit macht, ja daß seine Kunst immer höhere Triumphe feiert, je unglaublicher, ja fast unlösbar die Aufgabe erscheint. Man

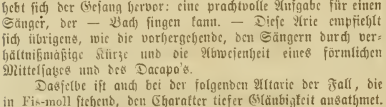
gebe einem heutigen noch so gewandten Contrapunctiker, der das Werk nicht kennt, obiges Thema und trage ihm auf eine Fuge darüber zu schreiben. Was da wohl herauskommen möchte!?

Wer es wissen will, was es heißt ein ausdrucksvolles Recitativ zu schreiben, der sehe in dem Folgenden die Stelle: („wonach mein Fuß soll sein beflissen allzeit einher zu gehn) mit Furcht, mit Demuth und mit Liebe" u. s. w.

Die folgende Tenorarie steht in Cis-moll. Der Text beginnt mit den Worten: „Weiß ich Gottes Rechte, — was ist, das mir helfen kann?" Nun sehe man die Feinheit, mit welcher Bach die Melodie dazu wählt! den ersten Absatz in Cis-moll aussprechend, nimmt er den zweiten, von der Dominante Gis unmittelbar dahin gehend, in E-dur. Das klingt geradezu reizend und ist so zutreffend als möglich. Ueberhaupt ist die ganze Arie reich an wundervollen melodischen Zügen, welche einmal ausführlicher dargelegt zu werden verdienen. Der beabsichtigte „Gang" nöthigt uns für diesmal weiter zu schreiten.

Einen bedeutenden Contrast zu dieser so innigen und weich schmiegsamen Arie bildet die folgende Baßarie in A-dur, welche in ihren so wichtig auftretenden Sechszehnteln der Geigen förmlich die eitle Prahlerei Jener schildert, von denen der Text dann sagt, sie würden kommen und sprechen: „Herr, haben wir nicht in deinem Namen geweissaget?" u. s. w. Bei den Worten des Sängers: „Dann werde ich ihnen bekennen: ich habe euch noch nie erkannt, weichet von mir" u. s. w. verstummen die Sechszehntel und in großen bedeutsamen Intervallen hebt sich der Gesang hervor: eine prachtvolle Aufgabe für einen Sänger, der — Bach singen kann. — Diese Arie empfiehlt sich übrigens, wie die vorhergehende, den Sängern durch verhältnißmäßige Kürze und die Abweisenheit eines förmlichen Mittelsatzes und des Dacapo's.

Dasselbe ist auch bei der folgenden Altarie der Fall, die in Fis-moll stehend, den Charakter tiefer Gläubigkeit ausathmet. Nicht zu übersehen dürfte auch hier gleich in der Hauptmelodie der feine Zug sein, wie Bach in dem Text „Wer Gott bekennt aus wahrem Herzensgrund" alle Fülle des Ausdrucks in die letzten Wor.e legt:



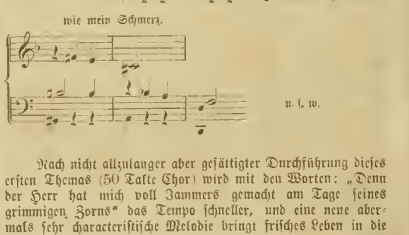
Das folgende Recitativ, einen betrachtenden Inhalt aussprechend, ist zugleich musikalisch nothwendig, um die in Fis-moll schließende Arie mit dem Schlußchoral in E-dur zu verbinden. Der letztere scheint von Bach's Composition zu sein, die Melodie ist uns nicht bekannt.

Eine Cantate, wie diese, mit einem herrlichen Eingangschor und drei nicht zu langen und höchst dankbaren Arien, ist in der That den Gesangvereinen sehr zu empfehlen und Robert Franz hat sie mit seinem Takt herausgefunden, um sie an die Spitze seiner neuen Clavierauszüge ganzer Cantaten (Breslau bei Leuckart) zu stellen. Möchte doch von dieser nützlichen Gabe, auf die wir übrigens noch zurückkommen, fleißig Gebrauch gemacht werden! — Uebrigens bietet die Bach'sche Instrumentirung diesmal kein erschwerendes Moment der Aufführung mit Orchester; im Eingangschor sind dem Quartett zwei Flöten und zwei Oboen beigefügt, welche vielfach mit den Violinen im unisono gehen, und nur wegen der allzugroßen Anforderung an die physische Ausdauer bei manchen Stellen weggelassen werden dürften. Zwei Arien sind blos vom Quartett, eine von einer Flöte begleitet, wobei ein ausfüllendes Clavier, wo keine Orgel vorhanden, seine Dienste thun wird.

46. Dominica 10 post trinitatis. „Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei, wie mein Schmerz."

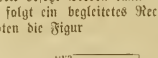
Eine ganz eigenthümlich wehmüthige Stimmung, so etwas von „göttlicher Traurigkeit" durchzieht diese Cantate, welcher Hauptcharacter sich in einzelnen Aesten bis zur Malerei des Jammers (vergl. das Evangelium dieses Sonntags: Lukas 19, v. 41—48) über den grauenvollen Untergang Jerusalems, und wieder in andern zum Ausdruck großartiger Erhabenheit in der Betrachtung über das „aufsteigende Wetter" erhebt.

Der erste Chor steht in D-moll, $^{3}/_{4}$ Takt, und bringt sogleich ein durch alle Stimmen kanonisch geführtes Thema, von wunderbar declamatorischem Ausdruck, zugleich von hoher melodischer Schönheit und einer Harmonik, die ganz ergreifend und genial ist. Man bemerke namentlich den Uebergang aus dem 5. in den 6. Takt:



Nach nicht allzulanger aber gesättigter Durchführung dieses ersten Themas (50 Takte Chor) wird mit den Worten: „Denn der Herr hat mich voll Jammers gemacht am Tage seines grimmigen Zorns" das Tempo schneller, und eine neue abermals sehr characteristische Melodie bringt frisches Leben in die Sache. Auch dieses Thema wird sofort in freier Fugenform durchgeführt und mit diesem Satz schließt der erste Chor, welcher von großer und schöner Wirkung sein muß. Was die instrumentale Begleitung betrifft, so sind dem Streichquartett zwei Flöten, zwei Corni da caccia (mit englischen Hörnern zu besetzen) und eine Tromba o Corno da tirarsi beigefügt, welch letzteres Instrument mit dem Sopran geht, also durch eine Klappentrompete besetzt werden kann.

Hierauf folgt ein begleitetes Recitativ, in welchem von den zwei Flöten die Figur



sehr kunstvoll durchgeführt ist. Diese Flöten schweben wie die letzten Flämmchen über der Stätte der Verwüstung, von der der Text spricht: „So klage du, zerstörte Gottesstadt, du armer Stein- und Aschenhaufen!"

Einen durchaus großartigen Zug hat die darauffolgende Baßarie mit Trompetensolo, ebenfalls ein Abbild des strengen Gerichts, das in Erfüllung gegangen. In mehr homophoner Weise gehalten und mit ihren vielen freien kleinen Nonen und Orgelpunkten klingt sie fast modern, nur die Sechszehntel-

*) Die instrumentale Begleitung hiezu ist nicht mit abgedruckt.

passagen der Singstimme, die entschieden altmodisch sind, aber zum Ganzen gehören, verrathen die Zeit ihrer Entstehung. In dem Rahmen des Ganzen ist diese Arie nicht nur ein nothwendiges Glied, sie wird auch, von einer kräftigen und zugleich hinreichend beweglichen Baßstimme mit Ausdruck gesungen, ihre Wirkung nicht verfehlen.

Nach einem kurzen Recitativ folgt dann eine Altarie, die von vornherein durch die Begleitung, welche Bach dazu gesetzt hat, merkwürdig ist; die letztere besteht blos aus zwei Flöten und den, den Baß repräsentirenden im unisono gehenden Oboen da caccia. Diese Klangwirkung muß höchst originell erscheinen, und da von dem „Schild der Frommen" die Rede ist, welcher „Jesus auch bei der Strafe" sein will, so mag das Bild erhellen, welches dem Componisten vorschwebte.

Der Schlußchoral erhält eine besonders eigene Färbung durch die Zwischenspiele der beiden Flöten.

Auch diese Cantate dürfte der Berücksichtigung der Gesangvereine besonders zu empfehlen sein.

Cantate 47. Dominica 17 post trinitatis. „Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedrigt werden; und wer sich selbst erniedriget, der soll erhöhet werden."

Der erste Chor (G-moll, Allegro) ist eine Fuge über zwei Themate, von denen das eine die erste Hälfte des Textes, das andere die zweite ausspricht. Gar merkwürdig erscheinen die beiden Themen gleich beim ersten Anblick durch die Uebereinstimmung der melodischen Wendung mit dem textlichen Gedanken. Während nämlich das erste von unten in die Höhe dringt, um wieder tief hinab zu sinken, fängt das zweite hoch an, senkt sich tief, und steigt zum Schluß wieder in glänzende Höhe. Man würde diese Symbolik kleinlich nennen können, wäre sie nicht musikalisch so vollkommen gelungen und so genial durchgeführt. Man denke sich nun beide Themen vereinigt und man wird eine Idee gewinnen, welche Wirkung ein S. Bach in 4stimmiger Fuge mit ihnen erzielt.

Einer Sopranarie mit obligater Orgel, die darauf folgt, haben wir eben dieser Begleitung willen bis jetzt wenig Geschmack abgewinnen können, obwohl der Gesang selbst sehr ausdrucksvoll ist. Melodien und Figurenwerk der Art werden bei dem starren Orgelklang leicht leierig.

Nach einem sehr schönen von den Streichinstrumenten in ausgehaltenen Accorden begleiteten Recitativ folgt eine Baßarie mit Begleitung einer Solopioline und Oboe, dann dem Continuo. Das Thema ist prachtvoll, die Wirkung des Ganzen nicht leicht zu berechnen, es wird dabei sehr auf eine wohldurchdachte und Bach'sch-musikalische Ausführung der bezifferten Orgelstimme ankommen.

Die schöne Choralmelodie „Warum betrübst du dich, mein Herz?" zu einem andern Text sinnig untergelegt beschließt die Cantate.

Cantate 48. Dominica 19 post Trinitatis. „Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen vom Leibe dieses Todes."

Das Evangelium dieses Sonntags handelt vom Gichtbrüchigen (Math. 9), daher die Betrachtung menschlichen, im christlichen Sinne: Sündenelends. Vielen wird eine Musik von solchem Character vorneweg widerstehen. Uns kümmert nur die Aufgabe, die Bach einmal gestellt war, und wie er sie gelöst hat; ob sie selbst heutigentags Dem oder Jenem ascetisch oder veraltet erscheine, das geht uns weiter nichts an.

Der erste Chor dem obiger Text zu Grunde liegt, ist eines jener contrapunktischen Meisterstücke, wie sie nur ein S. Bach zu Stande bringen konnte, und welche dem fertigsten Contrapunktiker unserer Zeit Schwindel zu erregen geeignet sind. Aehnlich wie im ersten Chor der Passionsmusik nach Matth., wo sich mitten in den Doppelchor hinein mir nichts dir nichts noch eine Chormelodie wirft, und jener unbeirrt und in aller Geschmeidigkeit der Harmonik seinen Gang fortsetzt, so stellt hier Bach in einen Satz, der zwei Motive durchführt (eines davon in fugirter Weise), die dem Ganzen als Schluß dienende Choralmelodie hinein, und zwar ganz streng in zwei einander (in der Untergquart) folgenden Stimmen. Diesen Choral bringt eine Trompete, die Nachahmung bringen zwei Oboen im unisono. Bei alledem setzen auch hier die übrigen Stimmen zu allen Verszeilen des Chorals ihren Gesang fort, als wäre der Doppelchoral gar nicht vorhanden. Die Sache macht sich übrigens vollkommen harmonisch-logisch. Wir mußten diese besondere contrapunktische Raritat hier anführen; im Allgemeinen kann man nicht sagen, daß Bach in seinen Cantaten sich solch auffallender Kunst übermäßig gern oder oft bedient. — Ob die Wirkung dieses Chors für unser modernes Ohr nicht etwas monoton sei, lassen wir dahin gestellt. Die Thatsache großen musikalischen innern Reichthums steht fest. Erst die unter allen Umständen anzustrebende lebendige und wiederholte Ausführung solcher Sachen vor einem vorurtheilsfreien Auditorium vermag endgiltig festzustellen, ob unsere Zeit die Fähigkeit besitzt, sie zu würdigen, oder wie groß die Anzahl derjenigen Kunstfreunde ist, denen diese Fähigkeit zugesprochen werden kann.

Die übrigen Sätze dieser Cantate berühren wir kurz; es sind folgende: ein Altrecitativ, merkwürdig durch sehr kühne (theilweise enharmonische) Modulationen; ein Choral (Melodie: Ach Gott und Herr) durch frappante Harmoniefolgen auffallend; eine kurze Altarie mit Oboesolo und sehr schönem Thema, der Baß etwas gleichförmig in lauter Achteln sich bewegend; ein kurzes Tenorrecitativ; eine Tenorarie, sehr einfach von den Streichinstrumenten ohne die gewöhnliche Gegenstimme begleitet, fast durchaus dreitaktiger Rhythmus, der Baß abermals in gleichen Noten von Anfang bis zu Ende, das Ganze ziemlich lang (124 Takte), freilich aber von harmonischem Reichthum wie immer bei Bach, auch durch angezeigte forte und piano für äußere Abwechslung gesorgt; endlich der Schlußchoral, dessen Melodie dem ersten Chor zu Grunde gelegt war.

Cantate 49. Dominica 20 post Trinitatis. Dialogus. „Ich geh' und suche mit Verlangen dich, meine Taube, schönste Braut."

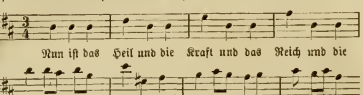
Ein ganz von den andern Cantaten abweichendes Stück. Es findet sich darin kein Chor, nur Instrumentalmusik und Solosgesang für zwei Stimmen, wie schon der Titel „Dialogus" andeutet. Der Text gehört zu jenen für unser heutiges Gefühl bedenklichen, wo die für uns nöthige scharfe Trennung des Kirchlichen und Weltlichen gänzlich aufgehoben ist, und die Analogie mit der Vorstellung des Bräutigams und der Braut im irdischen Sinne bis an die äußersten Grenzen geführt ist, was in unserer dem Naiven entfremdeten Zeit von verletzender Wirkung ist. — Es findet sich in dieser Cantate eine lange Einleitungssymphonie mit Orgelsolo, der wir nichts abzugewinnen vermögen; dann eine Baßarie mit Orgelsolo, worin ziemlich krause Figuren, aber Gesang von höchst innigem, warmen und zartem Ausdruck und reizender Melodik; ein ebenfalls musikalisch reizendes Recitativ für Baß und Sopran, wo aber eben der Text ganz unmöglich. Es heißt daselbst u. B.:

„Komm, Schönste, komm und laß dich küssen,
Du sollst mein fettes Mahl genießen"

dann eine Sopranarie mit zwei Solostimmen, wieder ein Recitativ für beide Stimmen, und endlich ein Duett, dessen Naivetät an Trivialität grenzt. Im Verlauf erfaßt der Sopran die Choralmelodie „Wie schön leucht't uns der Morgenstern" auf anderen Textesworten, wobei die merkwürdig muntere Melodie des Stücks fortspielt. Wäre dieser Choral nicht, so könnte die ganze Cantate, von allem Zusammenhang mit religiösem Text befreit, für unsere Tage als ein prächtiges Liebesduett Geltung erlangen. Mit diesem Duett, das in Folge der an sich langen Choralmelodie sehr gedehnt erscheint, schließt das Curiosum ab.

Cantate 50. Doppelchor. „Nun ist das Heil und die Kraft.“ (Offenb. Joh. Cap. 12, V. 10.)

Diese einfache, nur aus einem Chorsatz bestehende Cantate ist für keinen bestimmten Fest- oder Sonntag geschrieben, oder doch nicht bezeichnet. Vielleicht gerade wegen der Abwesenheit aller Solopartien dürfte dieser großartige, reich instrumentirte (Quartett, 3 Oboen, 3 Trompeten, Pauken) Doppelchor manchen Gesangvereinen eine sehr willkommene Nummer sein. Ein wuchtiges mit Händel'scher Kraft, mit prägnantem Rhythmus auftretendes Hauptmotiv eröffnet sogleich in den Bässen des einen Chors den Satz



und erhält dann ein lebendiges Gegenmotiv. Dann übernimmt der zweite Chor das Hauptmotiv, während der erste das bewegtere Gegenmotiv fortführt u. s. w.

Dieser gar nicht sehr lange Chor (136 Takte) muß von gewaltiger, erschütternder und erhebender Wirkung sein, und dürfte einigermaßen geübten Vereinen keine sonderlichen Schwierigkeiten bereiten, da die Stimmen erstens in populären Intervallen gehalten sind, und zweitens eine ausgiebige Begleitung zur Unterstützung vorhanden ist.

Bekenntnisse.

Ein Brief an den Redacteur.

Lieber Freund! Sie wissen wie sehr ich in Allem, was unsere schöne Kunst betrifft, mit Ihnen übereinstimme, wie überzeugt ich davon bin, daß die Musik, so weit ihre Wirkung auch über das bloße Vergnügen des sinnlichen Klangs, das im Ohr wurzelt, hinauszugehen und den ganzen Menschen mit all seinen Neigungen und Leidenschaften in Erregung zu bringen vermag, so zwar, daß der wahre Meister auf unserer Seele wie auf einem Clavier spielt, daß, sage ich, trotz alledem die Bedingungen der Wirkung in ihr selbst wurzeln, und daß alle Intentionen, alles absichtliche Erregenwollen bestimmter Gefühle oder Bilder, Dinge der puren Unmöglichkeit sind, wenn entweder die productive Kraft, die schöpferische Phantasie fehlt, oder wenn die Kraft eine ungeregelte ist und nicht vorerst musikalisch Schönes und Bedeutendes zu schaffen vermag. Sie wissen ferner, daß ich ebendeßhalb mit Bewunderung auf unsere Meister sehe und lachen muß, wenn die Leute meinen sie als ein bequemes Postament ansehen zu dürfen, wo sich das moderne Talent nur lustig hinaufzuschwingen braucht, um auf dieser schönen und luftigen Höhe fortzubauen und vor den Augen der erstaunten Welt noch einige weitere Gipfel aufzusetzen, oder gar eine ganz neue Welt von dort aus zu eröffnen.

Sie irren aber, wenn Sie glauben Ihr Freund und treuer Anhänger sei immer so klug gewesen wie er jetzt zu sein vermeint, und sei zu seinen jetzigen Ansichten so ganz von selbst und ohne alle geistigen Processe hingelangt. Sie irren, wenn Sie glauben, von Anbeginn seiner musikalischen Thätigkeit sei ihm selbstverständlich eine Beethoven'sche Sonate, eine Schubert'sche Phantasie, eine Bach'sche Cantate oder eine Mozart'sche Oper das Höchste gewesen, was ihn so durch und durch befriedigt und entzückt hätte. „Wie? ist das möglich?“ so höre ich Sie rufen. Ja, Verehrtester so war es, und wenn Sie mich nicht auslachen wollen, so will ich Ihnen die ganze Geschichte erzählen und Ihnen auseinandersetzen, wie das möglich war.

Es ist jetzt 20 Jahre her, daß ich die Universität besuchte. Ich bewohnte daselbst ein mäßig großes Stübchen mit einem Cameraden, der, so wie ich, die Musik leidenschaftlich liebte, passabel Clavier spielte und namentlich, ebenfalls wie ich, eine maßlose Leidenschaft zum „Phantasiren“ hatte. Da gab es ein tolles Treiben; wir erhitzten uns abwechselnd an der Musik, dann wieder an den alten griechischen Tragödien, an Schiller, Göthe und Shakespeare; und war es da zu wundern, wenn in unseren Köpfen alles durcheinander ging, und wir dem freiesten Spiel der Phantasie Raum gaben und Luftschlösser auf Luftschlösser bauten? Wir hatten bis dahin Beide die Musik autodidactisch betrieben, gelernt hatten wir nur die Finger bewegen, die musikalische Literatur war uns wenig bekannt, noch weniger war uns der Gang der Geschichte derselben klar geworden. Was thaten wir nun? Wir legten frischweg des Sophokles, Shakespeare und der andern großen Dichter dramatische Werke auf das Clavierpult, und begannen Alles sofort in Tönen auszudrücken. Jetzt ächzte und dröhnte das Instrument unter unseren Händen als wir den von den Furien verfolgten Orestes, oder den Traum des Franz Moor darzustellen begannen, jetzt schwammen wir in Entzücken als wir den richtigen Ton gefunden zu haben glaubten für Klytemnästra, die Gattenmörderin, und selbst das Räthsel der Sphinx, in Tönen declamirt, war für uns nur eine Kleinigkeit. Sie können Sich denken, daß wir nicht daran dachten, die gefundenen Töne künstlerisch zu verwerthen, d. h. in ordentlichen Musikstücken zu selbstständigen Formen und Werken auszubauen, sondern ein Bild verdrängte das andere, und nur wenn wir manchmal bei einem Stoffe länger verweilten, kehrte allemal dieselbe Melodie wieder, wenn es galt dieselbe Person wieder aufs Tapet zu bringen. Glauben Sie nicht etwa, daß wir dieses dem R. Wagner oder vielmehr der Eurvanthe abgeguckt hatten, von beiden wußten wir ja kein Wort. Lange genug mochte dies Wesen gedauert haben, als uns der Kamm schwoll und wir keine Lust mehr hatten, unsere Kunst für uns zu behalten. Wir träumten von großem Ruhm und ungeheurem Erfolg, denn unseres Wissens war noch Niemand darauf verfallen die Musik in so gänzlich freier und kühner Weise mit den erhabensten Meisterwerken der Poesie zu verbinden. Es wurde daher begonnen die collosalen Gebilde unserer Phantasie zu Papier zu bringen. Das hatte nun freilich seine Schwierigkeiten. Tactstriche, Tactarten, Tonarten, Vorzeichnungen u. dgl. erschienen uns als hemmender Plunder, den wir alsbald über Bord warfen. Es ging langsam genug, aber große Ausdauer besiegte Alles und endlich hatten wir einige Scenen aus König Lear und aus Antigone nicht allein unsern Fingern ab und für Clavier aufgeschrieben, sogar instrumentirt wurden sie! Mit furchtbarem Posaunenschall ertönten auf unserem Papier die Götterssprüche, und die treue Antigone ergoß in wunderſamen Flöten- und Clarinettengängen ihre Klagen und ihre kindliche Liebe. Der heilige Hain rauschte in göttlichen Tremolos der Geigen, und der Blitzstrahl des Zeus fuhr in gewaltigem Zickzack von der Piccolosflöte bis in die Contrabässe hinab. Es war grandiosd! Freilich meinten einige Musiker, die wir ins Vertrauen zogen, das sei Alles sehr erhaben, aber Niemand werde es spielen können, denn hier wären den Geigen Doppelgriffe vorgeschrieben, die sie gar nicht machen könnten, dort habe die Baßposaune einen wichtigen Ton korte anzuschlagen, den sie nicht einmal piano herauszubringen vermag, und überdies würde es unendliche Proben und also viel Geld kosten, die Scenen einzustudiren. Mit dem Geld aber sah es bei uns meist etwas knapp aus, und die guten Musiker kamen uns so albern vor mit ihren technischen Bedenklichkeiten und ihrer Stupidität gegenüber unserer Intentionen, daß wir einstweilen die Lust verloren unser Licht vor der Welt leuchten zu lassen. Es wurde Rath gehalten und beschlossen bessere und hellere Zeiten abzuwarten.

Gleichwohl fühlten wir uns von der großen Anstrengung, die uns das Aufschreiben verursacht hatte, etwas ermüdet, es war unmöglich an neue Werke der Art ähnlichen Fleiß zu verwenden, denn die Studien waren über dem zeitraubenden Musiktreiben vernachlässigt worden, — sie mußten eingebracht werden.

— Jene Musiker hatten nun so manches Wort von Beethoven und Schubert fallen lassen, daß nach endlich überwundener Gleichgiltigkeit beschlossen wurde, diese sogenannten Wunderwerke einmal anzusehen. Da brachte denn Einer nach dem Andern was er gerade auftreiben konnte nach Hause und es wurde damit angefangen sich diese Dinge, jeder für sich, vorzuspielen. O Gott, wie war mir das nüchtern, so „wohl abgerundet", so phantasielos gegen meine Schöpfungen, wie zopfig gegen den freien Aufschwung, den meine Schaffenskraft genommen hatte. Das, meinte ich, sei ja gar keine Kunst, so einfache Dinge verlohnten sich gar nicht der Mühe aufgeschrieben oder gar gedruckt zu werden. Völlig unbegreiflich war mir der Ruhm, in dem diese Dinge standen, und es bedurfte aller Autorität des zum Unterricht genommenen Lehrers, um mich dahin zu bringen, sie zu üben und taktmäßig zu spielen, denn ich glaubte doch mindestens die allerfreieste Behandlung sei nöthig, um nur etwas Leben in die Langweiligkeit und Monotonie derselben zu bringen.

Lassen Sie mich von dem Weiteren schweigen. Mein Kamerad verließ die Universität, ich blieb noch; dadurch kam ich in andere Gesellschaft, und viele Abende, die wir früher mit dem tollen Musiktreiben verbracht hatten, benützte ich jetzt zum Besuch von Theater und Concerten.

Ich überspringe die 20 Jahre und erzähle Ihnen nur noch, was kürzlich geschah. Meine gute Mutter hatte sorgfältig das Geschreibsel des Jünglings, in dem sie Heldenthaten sah, aufbewahrt, und so kamen mir denn zufällig jene instrumentirten Scenen wieder zu Gesicht. Ich lachte laut auf, wollte eben das ganze Geschmiere ins Feuer werfen; doch that ich erst einen Blick in die fremd gewordenen krausen Notenköpfe. Himmel, was glauben Sie wohl, was mir sogleich auffiel?! Eine unverkennbare Aehnlichkeit mit Liszt's symphonischen Dichtungen! Dieselbe Manier Motive an Motive zu reihen, hier und dort chromatische Gänge in der verwunderlichsten Harmonisirung, mitunter so falsch klingend, daß mir schon beim bloßen Lesen die Ohren weh thaten; verminderte Septimenaccordgänge von fabelhafter Ausdehnung, viel mysteriöses Tremolo bald in den höchsten Tönen der Violinen, dann wieder in dreistimmig gesetzten Bässen; dazu wieder dramatisch effectvolles Geschmetter des Blechs. Natürlich Alles zusammenhanglos, statt Durchführung vielfache Wiederholungen, aber überall ein gewisses geistiges Band, auch die musikalischen Scheußlichkeiten durch Ueber- und Unterschriften erklärt: diese Stelle bedeute diese Person, jene diesen Seelenvorgang u. s. w.

Freilich mußte ich gestehen, daß Liszt wenigstens den Generalbaß verstehe, wovon der knabenhafte Autor dieser Scenen keine Ahnung gehabt; aber auffallend und charakteristisch schien mir doch die Aehnlichkeit des Treibens Beider und die Verwandtschaft der Anlage solcher freien Phantasien. — Ich mußte über die ganze Geschichte so herzlich lachen, daß ich beschloß sie Ihnen mitzutheilen. Vielleicht giebt es in Deutschland noch mehr Leute, die einst in so seltsamem Treiben befangen waren, oder es vielleicht noch jetzt sind, und vielleicht bereitet denselben obige Mittheilung eine heitere Stunde oder nöthigt sie zum Nachdenken.

Sollte aber die Verirrung meiner Jugendzeit nicht eine treue Analogie der Gegenwart bieten? Sollte das närrische Wesen der Weimaraner sich nicht ebenso auf Mangel an Erkenntniß wahren Kunstwesens, und auf Illusionen und Eitelkeit stützen, wie es bei dem jungen Studenten der Fall war?!

Leben Sie wohl! Ihr N. L.

Kritische Revüe

Werke für Pianoforte.

Richard Schefter: Tarantella für das Pianoforte, ohne Opuszahl. Magdeburg, Heinrichshofen'sche Musikalienhandlung.

W. F. Speer: Frühlingsgruß, Idylle für das Pianoforte. Op. 8. Derselbe Verlag.

Josef Schulz-Weida: Was der Mond belauscht. Sechs musikalische Erzählungen für das Pianoforte. Op. 65. Derselbe Verlag.

Th. Oesten: Knospen. 16 vierhändige kleine Clavierstücke im Umfange von fünf Noten. Op. 180. Derselbe Verlag.

N. Unter den oben angezeigten Claviercompositionen verschiedener Tonkünstler gefällt uns Richard Schefter's Tarantella noch am besten. Sie ist frisch und flüssig gehalten, ohne indessen eine gewisse Monotonie, jene Klippe, an welcher alle Tarantellen wenig oder gar nicht genialer Componisten scheitern, zu vermeiden. — Herrn Speer's Idylle ist eine sehr harmlose Melodie, die ihr Leben durch mehrere Tonarten hindurch auf vier Seiten glücklich zum befriedigenden Schlußaccorde in g-dur führt. — Von Herrn Josef Schulz-Weida's mondbelauschten Tonstücken sprachen uns die Vignetten auf dem Titelblatte am meisten an. Ueberhaupt ist Druck und Ausstattung in diesem Hefte sehr anzuerkennen und wollen wir, was den musikalischen Inhalt betrifft, eine bedingte Brauchbarkeit dieser musikalischen Erzählungen für den Unterricht nicht abstreiten. Mit 14 Jahren entzückt man sich ja an gothischen Ueberschriften, an sentimentalen Melodienphrasen und erfreut sich an der Uniformität und Leichtigkeit des technischen Apparates. Zu Döhler's Zeiten sind derartige pedantische Süßlichkeiten, wie Nr. 1 und 2, sehr in der Mode gewesen. Wir blättern herum, ob wir vielleicht irgend eine Nummer, irgend eine Episode als origineller erfunden, als weniger langweilig zu loben hätten, aber wir finden nur dasselbe Einerlei und andererseits kann uns nicht einmal die musikalisch-malerische Erzählung vom Schatzgräber zu energischerem Angriffe reizen. — Sollten wir noch etwas von den Oesten'schen kleinen Clavierstücken sagen, so meinen wir, daß es ganz anregend für Kinder und besonders für Gewinnung taktlicher Sicherheit wünschenswerth sein mag, sich schon nach den ersten Anfängen im vierhändigen Spiel dieser melodiösen Uebungen zu versuchen.

Werke für Gesang.

Martin Blumner: Sechs Lieder, vierstimmig für Sopran. Alt, Tenor und Baß. Op. 10. Berlin, Trautwein.

Wir empfehlen mit Freude diese ebenso melodiösen wie klangvollen vierstimmigen Lieder einer weiteren Beachtung. Hübsche Erfindung, characteristische Stimmung und sorgfältige Stimmführung sind gleicherweise zu loben. Daß wir mehrfach bei denselben an die Schumann'sche Liedercomposition erinnert wurden, wollen wir nicht verschweigen, aber es mehr zum Lobe als zum Tadel des Componisten gesagt haben.

J. E. Schärtlich. Drei Gesänge für Männerchor, aus dem Nachlasse des Componisten. Potsdam, Stein.

D. Neu erscheinende Compositionen für Männergesang mag man wohl mit Vorurtheil zur Hand nehmen und zweifeln, ob es überhaupt möglich sei hier noch wesentlich Neues hervorzubringen. Die Frage nach der Berechtigung des Männergesanges unter den Kunstgattungen überhaupt mag hier unerörtert bleiben. Thatsache aber ist, daß unser heutiger Männergesang den an sich beschränkten Kreis von Empfindungen, die er auszudrücken fähig ist, längst erschöpft hat und daher theils in Flachheit, theils in unnatürliche Künstelei ausgeartet ist, die von männlichem Gesange sehr weit entfernt ist. Lebende Gesangscomponisten können daher gewiß Besseres thun, als einem abgelebten Institute noch viel neuen Stoff zuzuführen. — Mit diesen Worten wollen wir nun den vorgenannten nachgelassenen Compositionen eines durch ähnliche Leistungen wohlbekannten Componisten nicht zu nahe treten. Die drei Lieder von Schärtlich sind durchweg frische und gesunde, wenn auch keineswegs originelle oder tief bedeutsame Stücke, und ein geübter Männerchor mag von ihnen mit guter Wirkung sowohl Kraft und Feuer, wie auch Weichheit und Biegsamkeit

der Stimmen an den Tag legen. Am schwächsten sind im ersten und dritten Liede die langsamen Mittelsätze, die sich fast nur in abgebrauchten Formeln bewegen; im dritten (des Touristen-Liede) stört außerdem die entsetzliche Albernheit des Textes.

Locales.

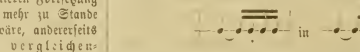
(4. philharmonisches Concert.)

S. B. Die Hauptnummer des 4. philharmonischen Concerts war Beethoven's 9. Symphonie, welche um so willkommener sein mußte, als Beethoven in dieser Saison bisher auffallend wenig berücksichtigt worden ist, und die letzte Symphonie nach dieser Richtung die erste war. Wir brauchen unseren Lesern nicht zu sagen, daß Beethoven als Symphoniker hier culminirt, wenigstens in den drei ersten Sätzen, während freilich der letzte streng genommen schon außerhalb des symphonischen Gebiets steht. In jenen aber ist das Wesen desselben mit einer Bestimmtheit und Energie erfaßt, daß man glauben sollte, jeder Streit darüber sei unmöglich, für ewige Zeiten müsse das hier zur Geltung gekommene Princip bestehen und als Maßstab für neuere Leistungen dienen. Die Jetzt-Zeit belehrt uns, daß dies factisch nicht der Fall, die Zukunft aber wird noch deutlicher als schon jetzt lehren, daß eben damit auch der Verfall des Genre's ausgesprochen ist. Bedeutende Talente, deren Schaffen aber nach andern Seiten der Kunst hin gravitirt, haben zwar immerhin einige Werke geliefert, die den allgemeinen Forderungen der Musik überhaupt und einer gewissen Zeitrichtung entsprechen, ja durch Originalität fesseln und erfreuen. Aber es wird sich zeigen, daß in der weiteren Fortsetzung jeder dieser ganz persönlichen Richtungen nichts mehr zu Stande kommt, was einerseits von allgemeiner Wirkung wäre, andererseits bei der nun einmal doch nicht zu vermeidenden vergleichenden Betrachtung nicht gegen Beethoven immer tiefer zurücktreten müßte. —

Beethoven's Neunte ist dadurch so incommensurabel an Werth und Wirkung, daß sie bei vollster und consequentester Ausprägung des echt symphonischen Styls zugleich an die tiefsten Seiten des Individuums nicht allein, sondern an die höchsten Aufgaben des Menschen und der Menschheit anknüpft. Sie ist im höheren Sinne eine musikalische Darstellung der schwierigsten philosophischen Probleme, des Verhältnisses des Menschen zu sich selber, zu Gott und zur Welt im großen Ganzen. Die Bedenklichkeit einer solchen Aufgabe für die Tonkunst leuchtet ein und mußte als letzte Consequenz das Ueberschreiten des natürlichen Bodens, das Betreten desjenigen der Vocalmusik nach sich ziehen. Weit entfernt, diesen Vorgang zur Norm zu erheben, konnte die Kunst hier nur wie an den Säulen des Herkules stehen bleiben, und eine Umkehr wurde unvermeidlich. Diejenigen, welche mit Gewalt über den erreichten Punkt hinaus vordringen, oder doch hier festen Fuß fassen wollten, mußten um so gewisser scheitern, als ihnen die Fülle der Gaben nicht verliehen war, um die gewonnene Höhe auch nur zu halten. Glücklich organisirte und die eigene Kraft richtig abschätzende Naturen begnügten sich daher mit Recht ihr bescheideneres Gebiet verständig aber tüchtig zu bebauen, und die Welt verdankt diesen wenigstens viel Schönes, dessen sie sich zu erfreuen vermag.

Doch zurück zu der geliebten und bewunderten Neunten, an der uns diesmal nur mit erhöhter Aufdringlichkeit die Wahrnehmung beschäftigte, daß Beethoven im Punkte der Instrumentation, neben wunderbar divinatorisch ins Schwarze treffenden Momenten, Manches nicht ganz richtig berechnet hat, was bei seiner längeren Taubheit freilich auch nur zu begreiflich ist. Er scheint sich nämlich ebenso wie über die Schallkraft von Solostimmen gegenüber dem Orchester (Finale der 9. Symphonie und D-Messe), auch mitunter über die der Holz-Blasinstrumente und Hörner gegenüber einem wohlbesetzten Streicherchor getäuscht zu haben, während er andererseits die Kraft von Trompeten wieder manchmal zu gering anschlug. Dergleichen durfte ihm natürlich Niemand sagen, da er leicht sehr gereizt war und sich beinahe unfehlbar dünken mochte. Hören konnte er nicht, und so hoch man auch immerhin die Kraft seines inneren Gehörs anschlagen mag, — es gibt doch Dinge in der Instrumentation, über die auch der fertigste Meister erst urtheilen kann, wenn er die lebendige Wirkung erfahren hat. Wir sprechen hier nicht von der Fortissimostelle im Scherzo, wo alle Streicher bis hinauf unisono das Hauptmotiv spielen (dem daraus entstehenden Uebelstande, daß man von der Melodie der Bläser nur einzelne abgerissene Töne hört, könnte dadurch abgeholfen werden, daß man von den ersten und zweiten Violinen nur je ein Pult spielen ließe), auch im ersten Satz sind Stellen, wo die Holzbläser nicht durchdringen können, und wo wieder manchmal die Trompeten auf die Verständlichkeit der melodischen Gänge und auf den harmonischen Wohllaut störend einwirken. Ob solchen Dingen nicht durch noch sorgfältigere Proben und entschiedenere Dämpfung der vorlauten Elemente begegnet werden könnte, wollen wir nicht geradezu behaupten (es ist uns bei allen Aufführungen, die wir gehört haben, aufgefallen, diesmal noch mehr als sonst, weil in den Räumen des Theaters Alles viel deutlicher klingt und daher greller wirkt), allein die Frage sei uns erlaubt, vielleicht daß Jemand sich dadurch veranlaßt findet, eigene Anschauungen darüber laut werden zu lassen.

Herr Dessoff hat möglicherweise diese Symphonie zum ersten Male überhaupt dirigirt, bestimmt wenigstens zum ersten Mal in Wien, wir gedenken daher nicht ihn über Manches zu tadeln, was wir bei einem älteren Dirigenten thun würden. Zur Last fällt ihm nur, die Ritardantostellen im ersten Satze:



verwandelt zu haben, wodurch die Intention des Componisten und das rhythmische Ebenmaß vernichtet wird. Ferner hätte wohl bei reichlicheren Proben mit den Solosängern vermieden werden können, was man nicht ableugnen kann, daß das Finale im Punkte der Forderung an einfache Richtigkeit und Präcision Manches zu wünschen übrig ließ. Bei nächster Gelegenheit wird diese Scharte wohl wieder ausgewetzt werden.

Nicht zu loben ist endlich die Behandlung des Recitativs der Contrabässe und Celli am Anfang des Finale. Man schien Alles in die Kraft der einzelnen Töne zu setzen, statt in Gesang und richtige Declamation. Für den kurzen Bogen der Contrabässe mag das allerdings schwierig sein, wir würden indeß wirklich gern etwas weniger Kraft und weniger massenhafte Sforzandos hinnehmen, wenn dafür mehr gezogene Striche in Anwendung kämen. Endlich ist noch der mehr gehackte als getragene Gesang des Herrn Hrabanek als unschön zu bezeichnen. Besser, ja vorzüglich war der Chor, dessen Wirkung von jenen immensen Schwierigkeiten nichts verrieth, die man sonst bei Dilettantenchören so besiegen hat. — Daß übrigens alles Andere dem Orchester vortrefflich gelang, namentlich das Scherzo, bedarf wohl keiner ausdrücklichen Versicherung.

Als erste Nummer des Concerts wurde Schumann's hübsches Werk: „Ouverture, Scherzo und Finale“ brillant ausgeführt. Die zweite Nummer war Rossi's bekannte alte Arie von Frl. Bettelheim mit großem Beifall gesungen. Man möchte in Betreff dieser erst 16jährigen Sängerin mit Heine beten, „daß Gott sie erhalte so rein“ wie sie jetzt vorträgt, und sich von der gefährlichen Atmosphäre, in der sie als bereits engagirte Hofoperusängerin lebt, nicht auch wie o viele Anfängerinnen verderben lassen möge. In der That hat man lange keine so schöne, klangvolle Altstimme, so ausgeglichene Register, so warmen Vortrag, und so wenig Gesangsunarten gehört, als von diesem höchst talentvollen Mädchen.

Correspondenzen.

Dresden.

Bevor ich Ihnen, Herr Redacteur, von den musikalischen Ereignissen der Wintersaison berichte, sei es mir vergönnt, mit wenig Worten des verflossenen Sommerhalbjahres zu gedenken. Das Hoftheater brachte als neu einstudirte Opern im April Spontini's „Bestalin", im Juli des vor wenig Tagen heimgegangenen Marschner „Hans Heiling" zur Aufführung. Ueber die gute Darstellung und den geringen Erfolg von Gounod's „Faust" habe ich Ihnen bereits geschrieben (Nr. 37); die Oper scheint nirgends trotz mannigfacher Bemühungen zu gefallen. Anfang Mai gastirte Fräulein Georgine Schubert (Tochter des hiesigen K. ersten Concertmeisters Fr. Schubert) als Suisanne in „Figaro's Hochzeit", Marie in „die Regimentstochter," Amine in Bellini's „Nachtwandlerin" und Bertha in „Prophet". Die junge Dame verfügt über angenehme, aber nicht bedeutende Mittel. Die Stimme, ein hoher Sopran, scheint der künstlichen Schule Meister Garcia's in London mehr zu verdanken als der Naturanlage. Die Technik ist lobenswerth, ebenso das graziose gewandte Spiel, unterstützt von gefälliger liebenswürdiger Erscheinung, — doch lässt die Intonation zu wünschen übrig. Dem Frl. Schubert folgte Frau Jachmann-Wagner mit einem kurzen Gastrollencyklus und zwar als Elisabeth im „Tannhäuser." Ortrud in „Lohengrin" und Fides im „Prophet". Mit letzterer Rolle beschloß dem Vernehmen nach die treffliche Künstlerin ihre Laufbahn als Sängerin um sich dem recitirenden Schauspiel zu widmen, ein Entschluß, welchen sie immittelst mit getheiltem Erfolge im Berlin zur Ausführung gebracht hat. Als dritte und jedenfalls bedeutendste Gastin schloß sich den beiden eben genannten Damen Fräulein La Grua an. Wir hörten sie unter andern als Norma (2 mal), Anna im „Don Juan", Leonore im „Troubadour" und Valentine in den „Hugenotten." In sämmtlichen Rollen glänzte sie durch Adel der Auffassung und dramatischen Gestaltung, durch tiefe Beseelung und technische Vollendung im Gesange: kurz als Sängerin ersten Ranges. — Im Juni gab die italienische Opergesellschaft unter Direction des Herrn Eugenio Merelli 12 Vorstellungen vor leeren Häusern, was bei der Mittelmäßigkeit der Truppe nicht anders sein konnte. Selbst Fräulein Trebelli vermochte, trotz ihrer herrlichen Stimme und tüchtigen Ausbildung, nicht auf die Dauer zu fesseln, da ihr tiefere geistige Belebung vollständig abgeht. Am interessantesten war die wenn auch wenig gelungene Vorführung seltener gehörter Werke, wie Cimarosa's „Il matrimonio segreto", Roffini's „Semiramide" und „Cenerentola". Unbegreiflich erscheint die Theilnahme, welche diese Italiener während des Winters 1860—1861 in Berlin gefunden haben.

Die Wintersaison begann am 18. October der Tonkünstlerverein mit seinem ersten Productionsabende. Zur Aufführung kam: Quartett (A-moll, op. 41) von R. Schumann für Streichinstrumente (die Herren Seelmann, Ackermann, Meinel und Tietz); Quintett (Es-dur) von Mozart für Pianoforte mit Blasinstrumenten (die Herren A. Reichel, Hiebendahl, Lauterbach, Eichner und Herr). Ein höchst interessantes Concert Händel's (F-dur) für Violinen solo mit mehrfach besetztem Streichquartett. Der Meister componirte 12 solcher Violinconcerte in den Jahren 1739—1740, um damit die üblichen längeren Zeitpausen zwischen den Oratorien-Aufführungen ausfüllen zu lassen, da er wegen eines 1739 erlittenen Schlaganfalles dies nicht mehr wie früher durch sein gewaltiges Orgelspiel thun konnte. Am zweiten Productionsabende am 2. Dezember kam zur Aufführung: Quartett (mit den Variationen) für Streichinstrumenten von F. Schubert (die Herren Körner, Mehlhose, Schleissing und Böckmann). Zwei von den englischen Suiten Bach's für Clavier (Herr Riccius) Octett (Es-dur) für Blosinstrumente von Bach. Sämmtliche Nummern dieser 2 Concertabende wurden von Mitgliedern der K. Kapelle ausgeführt, — nur Herr Musikdirector A. Reichel hatte die Clavierpartie im Mozart'schen Quintett, Herr Böckmann aus Hamburg die Cellopartie im Schubertschen Quartett übernommen. Am 30. October, 21. November und 11. Dezember fanden die drei ersten Symphonieconcerte der k. Kapelle statt, bei welchen die Herren Kapellmeister Krebs und Dr. Rietz diesmal im Dirigiren alternirten. Das erste Concert unter Leitung des Herrn Krebs brachte die Ouvertüre zur Zauberflöte; Symphonie von Haydn (B-dur Nr. 12.); Ouvertüre, Scherzo, Notturno und Marsch aus Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum; Symphonie (D-dur Nr. 2) von Beethoven. Im zweiten Concert unter Direction des Herrn Dr. Rietz hörten wir: Ouvertüre, Scherzo und Finale (Op. 52) von R. Schumann; Symphonie (C-moll) Op. 5 von R. W. Gade, Mozart's G-moll Symphonie und Beethoven's Festouverture in C-dur (Op. 115). Das dritte Concert unter Kapellmeister Krebs Leitung brachte: Ouverture zu König Stephan von Beethoven; Symphonie und (Weihe der Töne) von Spohr; Ouvertüre zu „Elisa" von Cherubini und Haydn's Militärsymphonie. Nach Vertauf der angekündigten 6 Concerte wird sich dasselbe jedenfalls erhebliche künstlerische Resultat derselben besser beurtheilen lassen als jetzt, weshalb ich Ihnen augenblicklich nur objectiv die Programme mittheile. — Am 7. November und 23. Dezember fanden im k. Hoftheater zwei Concerte zum Besten des Pensionsfonds für den Hoftheaterchor und für die Armen Dresdens statt. Im ersten Concert erweckte namentlich nach längerer Pause die Wiederaufführung von Gade's „Comala" und die treffliche Wiedergabe der 8stimmigen Motette „Singet dem Herrn" von J. S. Bach (durch den Theaterchor) Interesse. Im Armenconcert fanden eine dilettantische „Waldsymphonie" von W. Elterton sowie eine unrauschliche neue Ouverture von Gade, seltsamerweise „Michel Angelo" betitelt, wenig, dagegen die Solovorträge der Herren Kammermusiker Grützmacher (selbstcomponirtes Concert für Violoncell und A. Bruns (Concert für die Posaune von David) viel Beifall. — Herr Concertmeister F. Schubert erfreute im Verein mit den Herren Körner, Schleissing und Kammervirtuos F. A. Kummer das Publikum durch 3 Quartettakademien. Vorzügliches leistes Ensemble zeichnete die Leistungen aus.

Am 25. October führte sich unser neuer k. Concertmeister, Herr Johann Lauterbach, in einem Concert beim Dresdner Publikum mit dem entschiedensten Erfolg ein. Der treffliche Künstler spielte das 9. Concert (D-moll) von Spohr, Adagio und Rondo aus dem 13. Concert von Krenzer und das Tremolo von Beriot. Herr Lauterbach entfaltete in sämmtlichen Sätzen eine Virtuosität ersten Ranges: schönen großen Ton, ausgezeichnete Bogenführung, bedeutende Technik und echt künstlerischen von klassischer Ruhe gehobenen Vortrag. — welcher freilich den höchsten Affekt der Leidenschaft ausschließt. Ihm folgte am 23. mit einer Soirée ein ebenso trefflicher, doch einer ganz andern Richtung angehörender Violinvirtuos. Herr Concertmeister Jean Becker aus Mannheim repräsentirt in vollendeter Weise die modernste virtuose Richtung des Violinspiels. Während ihm Beethoven's Es-dur Sonate (unter vorzüglicher Mitwirkung des Herrn Rolfuß) ziemlich mißlang, excellirte er hauptsächlich in Compositionen von Paganini —

Unter den Aufführungen hiesiger Gesangvereine zeichneten sich die des großen „Requiem" von Cherubini durch die Dreißig'sche Singakademie unter Direction des Herrn A Reichel, — sowie die des Messias durch die Dresdner Singakademie unter Direction des Herrn R. Pfretzschner aus. — Das Ereigniß der letzten Wochen bildeten die vorzüglichen Aufführungen der „Zauberflöte" und des „Idomeneo" im k. Hoftheater in vortiefter Stimmung. Ein solcher Versuch in der Stimmung des Wiener Orchesters zu Zeiten Mozart's ist vielleicht nur in Dresden möglich, da in der katholischen Hofkirche noch wie früher diese Stimmung beibehalten worden ist, also auch besonders in dieser Stimmung gebaute Blasinstrumente dort vorhanden sind Letztere wurden nun bei den erwähnten Opernaufführungen benutzt, während die für gewöhnlich bei den Opern gebräuchlichen Seiteninstrumente $^1/_2$ Ton herunter gestimmt wurden, denn so viel beträgt der Unterschied hier zwischen der Kirchen- und Theaterstimmung, also 417 (850) Schwingungen statt 443 (892). Hierbei bemerke ich zu Ihrer Orientirung, daß unsere Theaterstimmung viel tiefer als die in Berlin und namentlich in Wien ist, — die Stimmgabel des Kärnthnertheaters zählt 466 (933) Schwingungen, während die der Dresdner Kapelle, wie oben bemerkt, nur 443 (892) Schwingungen aufweist. (Die neuere Pariser Stimmgabel hat 437 (874) Schwingungen.) Die Tonwirkung durch diese vertiefte Stimmung war übrigens eine vortreffliche: „sonore Fülle, kernige Kraft und Noblesse des Klanges im Orchester; natürliche Leichtigkeit der Tongebung, sichere Ausführung, wahrer Wohlklang und Ausdrucksfähigkeit im Gesange" zeichnete dieselbe aus; — so urtheilt auch C. Banck im Dresdner Journal Freilich vermißte unser Ohr das Glänzende, Brillante der hohen Stimmung. Am schlimmsten trifft dies die Violinen, welche jedoch, sollte die tiefe Stimmung eingeführt werden, durch stärkeren Bezug manches

werden ersetzen können. Für die Bläser müßten natürlich neue gute Instrumente gefertigt werden, was jedoch den Instrumentmachern erhebliche Schwierigkeiten verursachen und demungeachtet zu Collisionen hinsichtlich der Intonation führen dürfte. Trotzdem ist jedenfalls ein Herabgehen in der Stimmung überall nothwendig; doch ist zu wünschen, daß dies in Deutschland wenigstens von den Hauptstädten aus in übereinstimmender Weise geschieht. Möchte Dresden in dieser Beziehung anregend wirken, aber nicht isolirt vorangehen. Was auf politischem Gebiete nicht möglich scheint, sei wenigstens in der Stimmungfrage erreicht:

Einigkeit!

Nachrichten.

(Eingef.) Aufruf zu Beiträgen für ein Marschner-Denkmal in Hannover. Der am 13. d. M. erfolgte Tod Heinrich Marschner's hat die Gemüther aller Deutschen, welche der Entwickelung ihrer nationalen Kunst mit Theilnahme folgen, in schmerzliche Trauer versetzt. Wohin die Kunde gedrungen ist, da sind auch die Stimmen dankbarer Anerkennung laut geworden, daß das Vaterland in dem Geschiedenen einen Mann verloren hat, hoher Ehren werth, einen Gottgesegneten Geist, dessen Schöpferkraft eine Quelle edelsten Genusses war für die Mitlebenden und es bleiben wird für die kommenden Geschlechter. Wo in unserem großen Deutschland der Pflege der Kunst eine Stätte bereitet ist, da hat auch das gesangesfrohe Volk an den Tönen des Meisters sich erquickt, hat mitgetrunken aus dem Born der Harmonien, in denen er, mitfühlend mit dem Volke in Leid und Freude, das Empfindungsleben der Nation gespiegelt hat, in Weisen ihres eigensten Characters denselben künstlerisch Gestalt verliehend. Solche Schöpferkraft auf dem Gebiete des Schönen soll der Deutsche feiern mit dem Stolz als eine Ehre seines Namens; über das flüchtige Wort hinaus soll dauerndes Erz den Ruhm des Meisters und mit ihm der Nation verherrlichen. An welchen Theil, an welchen Ort des großen Vaterlandes könnte die Mahnung hierzu dringender herantreten, als an Land und Stadt Hannover, die zweite Heimat des edlen Todten, wo er die Tage seiner höchsten Kraft seines segenreichsten Wirkens lebte! An die Hannoveraner zunächst deshalb wenden sich die Unterzeichneten, nachdem sie sich vereinigt haben, um den Plan, Heinrich Marschner in der Residenzstadt Hannover ein Denkmal zu errichten, zur Ausführung zu bringen. Sie hoffen, daß die Stadt, die in dem vollen freudigen Bewußtsein dessen, was sie an ihm besaß, den berühmten Tondichter zum Ehrenbürger erkor; daß das Land, das Marschner stolz als seinen Angehörigen betrachtete, werkthätig durch die Spendung von Beiträgen in einer Weise vorangehen werde, daß das Denkmal des Meisters würdig werden könne. Aber auch an die Freunde des Geschiedenen im weitern Vaterlande richten die Unterzeichneten die Bitte, dem zu schaffenden Werke durch freundliche Gaben ihre Unterstützung angedeihen zu lassen. Dem ganzen Deutschland hat Marschner's Herz geschlagen, dem ganzen Deutschland hat seine Muse gesungen; das ganze Deutschland hat sich seiner Muse gefreut. So werde denn auch das Denkmal Marschner's ein neues redendes Zeugniß von dem einigen Geiste, der alle Glieder der Nation beseelt.

Hannover, den 30. Dezember 1861.

Graf v. Bennigsen (Präsident). Bauermeister, Ober-Gerichtsanwalt. Dr. E. Frederich. Dr. G. Hoyns, Redacteur. Dr. G. Hunäus, Prof. Josef Joachim, Concertdirector. E. v. Meding, Kammerherr. Adolf Meyer, Bonquier. Rasch, Stadtdirector. C. Röhrs, Kaufmann. C. Rose, Bürgervorsteher. v. Sticher, Oberst. Fr. Spielhagen. Tellkampf, Prof.

Am 11. Mai 1860 ist ein Brief von Beethoven (Autograph) unter richtiger Adresse nach Berlin geschickt worden, daselbst aber nicht angekommen. Sollte irgend einer von unseren Lesern diesen Brief, den wir unten mittheilen, einmal zu sehen bekommen, so dürfte er wohl Mozart's unterlegten Text zu einer gewissen Messe singen können: „Das ist gestohlenes Gut, meine Herren". Der Brief ist an Zmeskall gerichtet, ist ohne Datum und lautet:

Mein bester Z. — Kraft hat sich zufälliger Weise angeboten heute mitzuspielen, es wäre unschicklich gewesen dieses nicht anzunehmen, und selbst längne es nicht, so wie Sie es gewiß ebenfalls, daß sein Spiel uns alle doch am meisten Vergnügen macht. — Bitten Sie Michelowitsch, daß er zu Ihnen diesen Abend komme. indem wir ihn wohl brauchen können, ich werde ihn gegen halb 7 Uhr abholen, so wie auch Sie, wenn es Sie trent mitzugehen — um ihre Pulte und Bratsche bitte ich Sie auch. Ihr Beethoven.

(Von Außen mit Rothstift).

Versichern Sie Sich des Michelowitsch auf allen Fall, wir brauchen ihn, ich bitte Sie auch zu kommen — ich werde Sie abholen.

„Drei hamburgische Kirchenconcerte im Jahre 1861", so lautet der Titel einer kleinen kritischen Broschüre, welche ebendaselbst bei Otto Meißner erschienen ist. Der anonyme Verfasser, dem es an anderen Mitteln und Wegen zu fehlen scheint, um seine Meinung in die Oeffentlichkeit zu bringen, hält ein ziemlich scharfes Gericht, und erzählt uns erstens über ein Concert des Cäcilienvereins, in welchem ziemlich allgemein bekannte Compositionen von Durante, Corsi, Lotti, Eccard, Bortnianskij, Meudelsohn und Hauptmann aufgeführt wurden. Auch er findet die Aufeinanderfolge von 11 kurzen Stücken verschiedener Meister ermüdend, und weist auf Bach's Motetten hin. — Zu Betreff des „Geistlichen Concerts mehrerer Männergesangvereine" (zusammen gegen 600 Sänger) stellt er zuerst die Schattenseiten des 4stimmigen Männergesangs überhaupt zusammen, und tadelt namentlich 3 Choräle, die in „empörend trivialer" Weise bearbeitet zu Gehör gebracht worden seien. — Drittens schwingt der Verf. sein kritisches Schwerdt über die Aufführung der Missa solemnis, welche fast Alles zu wünschen übrig ließ." Es sei fast immer in der „einförmig gleichgiltigen" Weise hergegangen, die „leider aus größeren Orchester- und Chorauffführungen in Hamburg nur allzubekannt" sei. Viele Tempi wären entschieden vergriffen gewesen, dem ungeheuren Kirchenraum sei keine Rechnung getragen worden u. m. A. —

Herr Hans Schläger, Direktor des Mozarteums und Domkapellmeister in Salzburg dirigirte daselbst am 17. Dezember 1861 zum ersten Mal ein Concert und brachte Beethoven's C-moll-Symphonie und Gade's „Erlkönigs Töchter" unter lebhaftem Beifall zur Aufführung.

Wien.

Herr W. Treiber hat in Wien 3 Concerte gegeben und darin von größern Werken folgende gespielt. Hummel's Fis-moll Sonate, Chopin's Clavierconcert, ein Claviertrio von Marschner, Sonate op. 6 von Mendelssohn, dessen G-moll- und Mascheles' Concert in derselben Tonart. Von S. Bach nur die sehr bekannte Clavierfuge in A-moll, von Mozart, Beethoven, Schumann, Schubert keine Note. Ein solcher Standpunkt richtet sich selber in einer Zeit, wo der wirkliche Kunstfreund sich gerade jenen Meistern zuneigt, die den innerern Menschen im Mitleidenschaft ziehen. Kennt Herr Treiber von Beethoven vielleicht nur die As-dur F-moll, C-dur op. 53, C-moll pathetique-Sonaten, von Bach nur die A-moll-Fuge? Oder hält er die andern Werke dieser Meister nicht für concertfähig, oder getraut er sich nicht sie zu spielen? — Wenn er schon weniger Bekanntes spielen will, was allerdings ganz zweckmäßig, warum wählt er gerade solche ältere Stücke, die man entweder als Scharteken bezeichnen muß, oder die doch mindestens gleichgiltig lassen?! —

Wie die „Recensionen" mittheilen, ist Herr Zellner mit seiner Klage wegen Ehrenbeleidigung gegen Herrn Dustmann vom k. k. Landesgerichte abgewiesen worden. Letzterer hatte nämlich in den Zeitungen mitgetheilt, daß seine Frau, k. k. Hofopernsängerin, von Frau Zellner brieflich um ein Geldanlehen angegangen worden war, und daß nach Ablehnung dieses Ansinnens Herr Zellner in seinen „Blättern f. M." die Gefangeleistungen der Frau Dustmann scharf und consequent angegriffen hatte. Herr Dustmann glaubte das Publikum auf den eigenthümlichen Zusammenhang der Dinge aufmerksam machen zu müssen, und hierauf stützte Herr Zellner seine Klage. Daß solche scandalöse Dinge in der Wiener Journalistik noch immer vorkommen können, trübt übrigens jedem ehrlichen Schriftsteller die Scharwörthe in's Gesicht!

Von Herrn Hellmesberger's Quartettproductionen und von den philharmonischen Concerten ist ein zweiter Cyklus angekündigt.

Concert-Ankündigungen.

Sonnabend den 18. Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: 4. und letztes Concert des Herrn Dreyschock.

Sonntag den 19. Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinssaal: 3. und letztes Concert des Herrn Remenyi. — Nachmittag halb 5 Uhr im Salon Ehrbar: 4 Kammerproduction des Herrn Hoffmann. — Nachmittag 5 Uhr im Musikvereinssaal: 1. historisches Concert der Gesellschaft der Musikfreunde.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 4. Wien, 25. Januar 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wallnerstraße Nr. 803. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Bäsling**, vormals **H. F. Müller's Witwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Franz Schubert als Componist. II. — Das Wiener Conservatorium und seine Vorsteher. — R. Schumann's „Scenen aus Faust" aufgeführt in Köln. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Concertankündigungen. — Briefkasten.

Franz Schubert als Componist.

II.

Wenn nach dem im ersten Artikel Gesagten die Schubert'sche Musik den vermittelnden Uebergang bildet von der classischen zu der neuesten Periode der Musik, so gilt dies insbesondere von seiner Claviertechnik. Es wäre hier am Orte einen Blick auf die Entwicklung des Clavierstyls von Bach bis zu Beethoven hin zu werfen: da wir uns aber aus Mangel an hinreichendem Material und an Zeit zu sammelndem Studium über diesen wichtigen Gegenstand kein festes Urtheil zutrauen, so müssen wir es für diesmal dem künftigen Biographen Schuberts überlassen, dies noch wenig angebaute Feld sorgfältiger zu berücksichtigen, begnügen uns vielmehr damit, im Einzelnen auf das hinzuweisen, was uns bei Schubert neu oder charakteristisch erscheint. Wir betrachten zuerst die 24 ändigen Clavierwerke*), aber nicht nach der Zeitfolge ihrer Entstehung, sondern nach den Gruppen, in welche sie zerfallen; jenes empfiehlt sich nicht, weil es unsicher ist und unserm Zweck weniger entspricht, da wir es nicht mit einer Biographie zu thun haben.

1. Tänze. Es sind großentheils Improvisationen, welche entstanden, wenn Sch., wie er oft und gern that, in fröhlichem Freundeskreise zum Tanz aufspielte; meistens Walzer, aber auch Galopps und Ecossaisen.

Die ersteren, unter verschiedenen Titeln: Valses nobles, V. sentimentals u. s. w. herausgegeben, bieten im Ganzen wenig Abwechselung und Interesse. Ihre Form ist immer sehr kurz, meist in 2 Theilen zu je 8 Takten, das musikalische Material gewöhnlich sehr einfach, die Melodik selten gesangvoll, oft blos aus gebrochenen Akkordfiguren bestehend, die Modulation hin und wieder frappant, fein und charakteristisch, der Rhythmus fast immer monoton. Von poetisch angeregter Stimmung kann nur in einzelnen die Rede sein, in größerer Anzahl hintereinander gehört, ermüden sie sehr, obwohl jedes Heft ein zusammengehöriges Ganze darzustellen scheint, da die einzelnen Pieces wenigstens äußerlich formell durch die Verwandtschaft der Tonart in Verbindung stehen. Musikalisch interessant sind sie durchschnittlich nur insofern, als sich nicht selten Anklänge an andere Schubert'sche Werke finden. Jeder Unbefangene wird, däucht uns, mit vollem Recht einem Lannerschen Walzer den Vorzug geben und sich gern mit der geschmackvollen Auswahl Schubert'scher Walzer, die Liszt veranstaltet hat, begnügen.

Weit anziehender sind die Ecossaisen. Das scharf markirte nationale Gepräge, der feurige Rhythmus, die knappe Form dieses Tanzes mußte die Schubert'sche Natur weit verwandter ansprechen als der behagliche deutsche Walzer; das mannigfaltigere dramatische Leben der Ecossaise wirkte offenbar zündender auf seine Phantasie als jener langweilige Schlendrian; und hierin liegt, wenn auch kein gerade bedeutender, so doch immerhin ein charakteristischer Zug seiner künstlerischen Produktion. Sch. ist nicht, wie Viele glauben, der einsame Träumer, der sich in seine Innerlichkeit vertieft, um aus ihr allein alle jene Zauberbilder hervorzulocken, die er in Tönen an uns vorüberziehen läßt; auch er reproducirt, wie jeder Künstler, nichts anderes als eben das Wirkliche, wenn auch auf seine eigene Weise.

2. Unter den kleineren, zum Theil zerstreuten Stücken, verdienen zunächst die Momens musicals, op. 94 2 Hefte, genannt zu werden. Sie sind meist in einfachster Rondoform gehalten und erinnern in ihrer Art an das spätere Schumann'sche Phantasiestück.

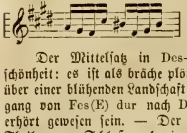
Nr. 1 C-dur zeichnet sich durch feine thematische Arbeit, reiche, sehr geschmackvoll vermittelte Modulation, pikanten Rhythmus und frische Stimmung aus. — Nr. 2 A-dur ist liedförmig, fast wie ein Schubert'sches Adagio, aber ganz einheitlich in der Stimmung. Auch hier findet sich eine interessante Modulation, namentlich frappirende Contraste durch unmittelbares Aufeinanderfolgen von Dur u. Moll derselben Tonart (vgl. auch Nr. 1), was Schub. durchaus eigenthümlich ist; ebenso der durch Des-dur vermittelte Uebergang nach der Fismoll-Tonart des Mittelsatzes und die Rückkehr aus derselben nach A-dur. Die Stimmung dieses Stücks klingt bei Sch. sehr häufig durch, vielleicht am passendsten mit „Wonne der Wehmuth" zu bezeichnen, eine Mischung von Freude und Schmerz, Sehnsucht und Erfüllung, schwermüthiger Resignation und trostreicher Hoffnung, wie sie uns in dieser Tiefe und Innigkeit weder vor noch nach ihm in der Musik begegnet. Sie ist hier weniger reich ausgeführt als anderwärts, bildet aber eine durchgehende Grundeigenthümlichkeit der Schubert'schen Natur.

Aehnlich verhält es sich mit Nr. 3 (F-moll), dessen Werth an sich nicht gerade bedeutend ist, das ab r auch eine Stimmung enthält, die Schub. schlechthin ursprünglich angehört und oft bei ihm vorkommt, z. B. in einem Impromptu und in dem Divertissement à la Hongroise, wo sogar dasselbe Motiv auftritt. Ungarische Tanz- und Marschrhythmen, theils monoton theils wild phantastisch, liegen ihr zu Grunde und bringen eine wunderliche Mischung von cholerischer Leidenschaft und phlegmatischem Humor zur Erscheinung.

Nr. 4 Cis-moll ist breiter angelegt und trägt zunächst einen etwas unbestimmten Gefühlscharakter, der sich vermöge einfacher Modulation innerhalb der nächstverwandten Tonarten ziemlich festsetzt. Beachtenswerth erscheint die bei Schub. häufige Verbindung der Melodie mit dem gebrochenen Akkorde in der Weise, daß jene scheinbar ein unbedeutender Theil von diesem und somit halb verhüllt wird, aber gerade dadurch die

*) Wir können nicht unterlassen hier der freundlichen Bereitwilligkeit dankend zu erwähnen, mit welcher die Firma Spina in Wien eine große Anzahl Schubert'scher Werke uns zum Zweck obigen Aufsatzes auf unser Ansuchen zur Disposition gestellt hat. D. Red.

Aufmerksamkeit besonders anzieht und darum einen stets erneuten Reiz erhält:



Der Mittelsatz in Des-dur ist von entzückender Klangschönheit: es ist als bräche plötzlich aus Nebeln die helle Sonne über einer blühenden Landschaft hervor. Der unvermittelte Uebergang von Fes(E) dur nach Des-dur dürfte vor Schubert unerhört gewesen sein. — Der 3. Abschnitt wiederholt den ersten Theil: zum Schluß noch einmal ganz kurz das Mittelthema, dann rasch das Ende.

Nr. 5 F-moll so zu sagen eine rhythmische Caprice; der thematische und melodische Gehalt ist unbedeutend, die Harmonik nicht ungewöhnlich, die Durchführung des Motivs anderweitig ganz ähnlich, im Einzelnen ist auch der Rhythmus größtentheils derselbe monotone Daktylus; nur die größeren rhythmischen Abschnitte sind dadurch überrascht, daß bald 4, bald 6 Takte zusammengehören; mit der 2theiligkeit des Rhythmus kommt man hier nicht recht aus, denn ein Paar mal erscheint sogar strenggenommen ein Takt zu viel — kurz ein Beispiel zu der früheren Bemerkung, daß Schub. zuweilen sehr lose den Rhythmus mit Melodie und Harmonie verbindet, sondern ihn gleichsam isolirt; das Stück bekommt dadurch einen wild-phantastischen Charakter, ohne jedoch eine tiefere Empfindung anzuregen. Aehnliches wird uns auch in seinen Sonaten begegnen.

Nr. 6 A-dur ist dem geistigen Inhalt nach wohl das bedeutendste unter diesen Stücken; wieder ein Lied ohne Worte oder vielleicht noch mehr an den Ton eines Schumann'schen musikalischen Epilogs oder eines „der Dichter spricht“ 2c. erinnernd, bald beschaulich und träumerisch, bald innig und elegisch. Technisch interessant ist die Verwendung voller Harmonien in der Weise späterer Werke Beethovens, aber doch sehr eigenthümlich, indem ein Theil der Mittelstimmen oder die Melodie durch Octaven verdoppelt wird. Hierdurch hat Schub. einen bedeutenden Schritt vorwärts gethan, indem er auf diese Weise einerseits die naturgemäße Behandlung des Melodischen auf dem Pianoforte, andererseits die orchestrale Klangfähigkeit desselben sehr wesentlich förderte.

Noch möchten wir hier auf ein vereinzeltes zuerst in einer musikalischen(?) Zeitung, dann mit mehreren anderen Stücken anderer Componisten in einem Heft zusammen erschienenes Andante in C-moll hinweisen, welches wir, da es uns jetzt leider nicht vorliegt, nur aufs dringendste empfehlen können. Es verdient aus seiner Isolirtheit befreit zu werden, da es, so viel uns erinnerlich, eine sehr schöne und eigenthümliche Stimmung enthält.

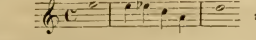
Ganz unbedeutend dagegen sind die bei Klemm in Leipzig erschienenen „5 Clavierstücke von F. Schubert aus seinem Nachlasse“. Dass dieselben von Sch. herrühren können, hat man wohl nicht Ursache zu bezweifeln, wenn man erwägt, daß es ja nicht ganz sicher ist, wann er sie componirte, und wenn man sich erinnert, daß Sch. überhaupt in allen Gattungen manches Unbedeutende geschrieben hat. Die Claviertechnik ist Schubert'sch, eine große Anzahl Anklänge an seine anderen Werke begegnen uns; der geistige Gehalt dagegen ist schwach.

3. Die Impromptus. Op. 90, 4 Nummern. Op. 142, 2 Hefte, jedes zu 2 Nummern, von den Verlegern Fr. Liszt gewidmet. Sie sind dem vorigen Genre sehr ähnlich, nur breiter angelegt; daher gelangen die in ihnen dargestellten Stimmungen zu vollerem und klarerem Ausdruck, ohne sich jedoch gerade bedeutend zu vertiefen. Sie geben in dieser Hinsicht einen charakteristischen Zug Schubert's zu erkennen, das harmlose Sichgehenlassen in einer einmal genommenen Stimmungsrichtung, das man fast versucht sein könnte eine Art schwelgenden Selbstgenusses zu nennen; von einer andern Seite angesehen vielleicht auch das jugendliche Befreuen, sich rücksichtslos zu erschöpfen, sein Inneres selbst bei Gefahr der Wiederholung oder Uebertreibung nur vollständig, ganz und energisch auszusprechen, ohne die Absicht, den Inhalt des Dargestellten zu höherer Bedeutung zu steigern. Darum haben diese Stücke ganz besonders den Character individueller Lyrik; man tritt ihrem Schöpfer persönlich fast noch näher als in seinen Liedern, weil er uns gleichsam zum traulichen Privatgespräch einladet, um uns seine liebenswürdigsten Eigenthümlichkeiten und Launen ohne Rückhalt zu zeigen. In technischer Hinsicht sind sie vielleicht unter allen seinen 2händigen Claviersachen am abgerundetsten und glattesten, daher auch ganz besonders beliebt; von höherem geschichtlichen Interesse ist dies insofern, als sie, soweit wir zu sehen vermögen, die wichtigsten und schönsten Formen des ihm eigenthümlichen Clavierstyls klar und einfach repräsentiren.

Op. 90. Nr. 1. C-moll. Nachdem die von beiden Händen fortissimo angeschlagene und langgehaltene Dominante unsere Aufmerksamkeit fixirt hat, tritt zuerst ganz schüchtern das elegisch-gesangvolle Hauptthema, wie eine Sopran-Solostimme auf. Sofort erfolgt die Antwort im vierstimmigen Chor, der das Thema wiederholend und abschließend, der Solostimme gleichsam entgegenschreitet. Dies wiederholt sich in der Parallelktonart. Dann wird das Ganze mit weicheren, volleren Harmonien repetirt. Wir halten diesen Eingang trotz seiner Einfachheit für ein wahres Meisterstück der Entwicklung; so natürlich und naheliegend Alles ist, so anschaulich, fast dramatisch ist es; ehrlich und harmlos steht die Grundstimmung voran und doch spannt sie nur auf das was kommen soll. Nach einem kurzen Zwischensatz erfolgt dann auch der zweite Abschnitt in As-dur, welcher das Thema in etwas veränderter und erweiterter Form, mit gebrochenen Accorden in Achteltriolen begleitet, zuerst in der rechten, dann in der linken Hand auftreten läßt und freier ausspinnt, so daß sich vor Schluß desselben die anfangs elegische Stimmung zu innigem, fast jubelndem Entzücken gesteigert hat. Parallel diesen beiden Theilen gehen die beiden folgenden: der erste in C-moll dämonisch und wild mit unruhigen Baßfiguren unter dem Thema, der zweite in H-moll und am Schluß in G-dur wieder ruhiger werdend, die Melodie mit gebrochenen Accorden in Sechzehntheilen umrankend. Der Schlußabschnitt resumirt den ersten und dritten Theil, zwischen C-moll und C-dur lieblich wechselnd. Das allmälige Steigen und Sinken der Stimmung erscheint in diesem Stücke trotz mancher scharfen Contraste äußerst fein und sorgfältig ausgebildet und giebt, däucht uns, nebst vielen andern seiner Werke ein schlagendes Zeugniß dafür, daß Schubert sich über das Wesen und die Grunderfordernisse der breiten Form sehr klar war. Daß er trotzdem die ihm überlieferte nicht positiv weiter entwickelte, sondern eher aufgelöst hat, lag wohl hauptsächlich in der ihm natürlichen und darum nothwendigen Invention von Themen und Motiven, die meistens an sich selbst einer den früheren Mustern ebenbürtigen Formentwicklung nicht fähig waren — wovon später noch weiter die Rede sein wird. —

Nr. 2 Es-dur mit rollenden, sehr graziösen Läufen im Discant; der Mittelsatz in H-moll derb und kräftig; der zweite Theil könnte kürzer sein, ohne dem Eindruck zu schaden. — Die Stimmung ist mehr an- und anfregend als tief empfunden; es ist ein launiges, übermüthiges Spiel, ein sprudelnder derb dareinschlagender Humor, der mehr scheinbaren als wirklichen Ernst hat. Das Genre dürfte bei Schubert zuerst angetroffen werden. Mancher denkt dabei vielleicht nicht ganz mit Unrecht an die sogenannte „romantische Ironie.“ — In technischer Hinsicht ist der Mittelsatz charakteristisch: Melodie und Begleitungsfigur in derselben Hand, aber scharf gesondert. Letzteres findet sich in ausgedehntester Weise bei

Nr. 3 G-dur, einem vollständigen Lied ohne Worte, dessen innerer Gehalt zwar zu seiner äußeren Ausdehnung in nicht ganz normalem Verhältniß steht, das aber sonst wohlklingend und von einfach ansprechender Stimmung ist. Zuweilen grenzt es ein wenig ans Sentimentale und Phrasenhafte, aber ohne geradezu hineinzufallen. Schubert bleibt auch in seinen schwächsten Stellen liebenswürdig; nur eine 2mal vorkommende Melodieführung



wünschten wir hinweg.

Nr. 4 As-dur beginnt höchst originell in As-moll und kommt erst auf der zweiten Seite, nachdem durch Ces-(H-)dur, H-moll und von hier sehr frappirend zurückmodulirt worden ist, zur Haupttonart As-dur. Zunächst weiß man jedoch auch hier noch nicht was es werden soll; denn die gebrochenen Accordfiguren, mit denen introduzirend begonnen wurde, und die zuerst öfter durch eine melodische Phrase, dann durch eine äußerst frappirende Sequenz derselben unterbrochen waren, klingeln noch eine Zeit lang fort; man vermuthet indeß allmählich, daß sich eine Begleitungsfigur daraus entwickeln wird; und richtig! Der Tenor führt endlich eine bestimmte Melodie ein. Diese entspricht aber unseren Erwartungen sehr wenig, denn sie ist aus einem ganz kurzen Motiv mit ziemlicher Geduld ausgesponnen, aber nicht zum befriedigenden Abschluß geführt, und hat einen Stimmungseinhalt, der uns eher etwas Volleres, Größeres erwarten läßt, als er uns zu befriedigen vermag. Dies soll er aber, aller Wahrscheinlichkeit nach, auch nicht; denn sobald die Melodie aufhört, tritt wieder die erste Erwartung ein, welche aufs Bestimmteste genährt aber ebenso schnell enttäuscht wird, indem die Tenormelodie, etwas breiter gegliedert, aber viel kürzer, im Sopran auftritt, einen Abschluß verheißend, der jedoch dadurch wieder hinausgeschoben wird, daß wir uns plötzlich wieder auf dem Punkte befinden, wo jüngst die Haupttonart eintrat. Nachdem nun dieser Abschnitt noch einmal fast ganz wiederholt ist, bricht dann endlich im Mittelsatze um so voller und reicher die Empfindung durch. Eine breite, langathmende Melodie in Cis-moll, mit vollen Accordschlägen in Achteln von beiden Händen begleitet, wogt mächtig daher und befreit das Herz in so erschöpfender Fülle, daß die ihr folgende unverkürzte Wiederholung des ersten Abschnittes kaum zu lang ist, um das harmonische Gleichgewicht herzustellen, da nun seine Tendenz in ganz anderem Licht erscheint. — Der Mittelsatz zeigt eine Claviertechnik, die, wenn die Accordlagen der linken Hand breiter und luftiger wären, echt modern genannt werden könnte, so ist sie leider ein wenig wulstig; ein geschickter Spieler braucht sich aber unserer Ansicht nach nicht zu scheuen, die wahrhaften Fortschritte neuerer Technik einer einzelnen sonst herrlichen Stelle zu Gute kommen zu lassen. In einem Schubert'schen Impromptu hat eine solche Licenz gewiß nichts Bedenkliches; denn die Klangfülle heutiger Instrumente, namentlich in den Bässen steigert jeden dicken Accord zu einer Colossalität, die Schubert's Ohren sicher unerträglich gewesen wäre.

Op. 142. Nr. 1 F-moll. Schumann meint, man könne es nebst Nr. 2 und 4 als eine unvollendete Sonate betrachten; der allgemeinen Stimmung nach gewiß: die Form aber zeigt, daß Schubert nicht daran gedacht hat, einen Sonatensatz zu schreiben, denn thematische Arbeit und Durchführung hätte er sich nicht nehmen lassen, beides fehlt hier. Das melodische wiegt durchaus vor, eine Steigerung der Stimmung ist nicht wahrzunehmen, die Hauptelemente werden einfach wiederholt. Dadurch bekommt das Stück trotz seiner großen Schönheit in allen Einzelheiten, dennoch in seinem Verlauf etwas Ermüdendes; im zweiten Theil mußten entweder bedeutende Kürzungen oder energische Steigerungen eintreten. Die poetische Grundstimmung des Stückes ist äußerst innig und reich verzweigt, aber, wie gesagt, mehr in die Breite als in die Tiefe gehend, weil das musikalische Material zu einförmig ist, um für die lange Ausdehnung Abwechslung genug zu gewähren. — Auch hier ist in technischer Beziehung manches Interessante: nicht weit vom Anfang werden z. B. die Sopran- und Altstimme in Figuren aufgelöst, indem sie immer nacheinander angeschlagen werden, der Alt zuerst:

u. s. w.

weiterhin wieder die Verdopplung der Mittelstimmen, auch der Melodie, ja aller Stimmen außer den Baß; ferner das Auftreten der Melodie in der linken Hand, während die rechte lediglich accompagnirt, überhaupt jener scharfe Gegensatz zwischen autonomer, fast vocaler Melodik und illustrirender Begleitung. — Alles Elemente, die den Uebergang der Claviertechnik zu anderen Formen deutlich bekunden.

Nr. 2 As-dur, wie ein Menuett mit Trio angelegt, aber durchaus gesangvoll; eine der süßesten, herzlichsten Stimmungen, so innig, sehnsuchtsvoll und doch so selig befriedigt — einzig und allein bei Schubert anzutreffen; es ist, als sähe man einen schönen Sonnenuntergang und es kommt einem das schöne Uhland'sche Gedicht in den Sinn:

Wenn im letzten Abendstrahl
Gold'ne Wolkenberge steigen
Und wie Alpen sich erzeigen,
Frag ich oft mit Thränen:
Liegt wohl hinter jenen,
Mein ersehntes Ruhethal?

Die eigenthümliche Lage der Accorde, die Verdoppelung der Ober- und Mittelstimmen, die Zersetzung der Melodie in gebrochene Accorde beim Trio, wie es uns schon öfter begegnet ist, bringt hier einen so wunderbaren poetischen Zauber, einen so innig verklärten Wohllaut hervor, daß das Stück wohl das beliebteste, jedenfalls das unwiderstehlichste unter den vieren ist.

Nr. 3. B-dur in Form von Variationen. Das Thema gehört zu den liedähnlichen Melodien, die bei Schubert häufig vorkommen. Die erste Variation bringt die Melodie des Themas mit gebrochener Accordbegleitung, aber reicher, ausdrucksvoller und inniger. Die zweite umschreibt dieselbe durch ein neu daraus gebildetes Motiv, welches auch ein paar Mal in der linken Hand erscheint, die bisher ziemlich farblos begleitend auftrat. Var. 3 in B-moll führt in der rechten Hand eine neu rhythmisirte Melodie in Octaven ein, in der linken begleitende Accordschläge nebst einer ausdrucksvollen Figur. Die 4. Variation (Ges-dur) läßt das Thema gar nicht mehr erkennen, sondern giebt eigentlich nur eine Begleitung, zu der man sich jene gesungen denken könnte. Sie besteht theils aus gebrochenen Akkorden und Sechzehnteln, theils aus einem scharf rhythmisirten melismatischen Motiv, das bald in der linken bald in der rechten Hand auftritt. Beides zusammen bewirkt einen wundervollen Klang und einen zarten poetischen Duft. Noch freier gestaltet sich die 6. Variation: das Thema ist völlig imaginär geworden und die reizendsten Läufe voll neckischer Grazie haben sich eingestellt, doch der Schluß bringt es wieder in Erinnerung, langsam und feierlich mit vollen Harmonien wird es noch einmal kurz recapitulirt und scheidet dann mit innig ausdrucksvollen Schlußwendungen. Wir müssen bekennen, daß uns das weniger günstige Urtheil Schumann's über diese Variationen nicht einleuchtet. Die Entwicklung der schon im Thema sehr reich ausgebildeten Stimmung kann ihrer Natur nach kaum anders sein als sie ist; die Neugestaltungen in der Form, welche die Variationen aus dem Thema herleiten, sind alle so consequent als interessant, so bedeutend als natürlich. Unter den 2händigen Clavierwerken Sch's. wüßten wir keine Variationen, welche sich mit diesen messen könnten; Sch. variirt oft mehr das Accompagnement als das Thema selbst,

wovon der eklatanteste Fall in dem großen D-moll-Quartett vorliegt. Hier dagegen ist doch eine bedeutungsvolle innere Entwicklung vorhanden. Der Clavierstyl zeigt außerdem die größte Sauberkeit und den entzückendsten Wohlklang; was will man mehr!

Nr. 4 endlich (C-moll) ist bei Weitem das bedeutendste von den Impromptus, vielleicht das beste Clavierstück, das Schubert überhaupt geschrieben hat, in der neuern Zeit unerreicht. Es ist ganz ungarisch im Ton, durchweg von frappantem, feurigem Pathos beseelt, voll kühner Harmonie und mächtig daherbrausender Passagen, fein in der thematischen Arbeit, hinreißend im Verlauf bis zu dem wahrhaft imposanten Schluß, kurz in jeder Hinsicht ein Meisterstück.

Versuchen wir nun auch die ausgeführten 2händigen Clavierwerke Schubert's, die Phantasien und Sonaten kurz zu charakterisiren! (Fortsetzung folgt.)

Das Wiener Conservatorium und seine Wortführer.

Von **S. Bagge.**

Vorbemerkung.

Die Leser des vorigen Jahrgangs dieser Zeitung erinnern sich wohl noch einer Notiz, in welcher das Erscheinen von zwei Artikeln in der Zeitschrift für Theater und Musik „Recensionen" angezeigt war, die das hiesige Conservatorium zum Gegenstand hatten, und in deren zweitem von Carl Jordan der Wunsch ausgedrückt war, ich möchte doch selbst mit einem Organisationsplan hervortreten. In einem Artikel: „Oesterreichische Musikzustände und das Wiener Conservatorium" suchte ich die gleichzeitig gegen mich erhobenen Vorwürfe abzuschütteln und nachzuweisen, daß die österreichischen Musikzustände ganz anders beschaffen sein müßten, wenn das Wiener Conservatorium seine eigentliche Aufgabe begriffen hätte, daß sie aber auch in Zukunft sich nicht bessern würden, wenn das Conservatorium nicht einer gründlichen Reorganisation unterzogen, wenn nur stückweise Verbesserungen vorgenommen werden, die nur einzelne Classen treffen, aber in das ganze Institut keinen neuen Geist bringen. Das Ansinnen einen förmlichen Organisationsplan auszuarbeiten hatte ich aus dem Grunde abgelehnt, weil die Kritik mit dem Einzelnen einer Sache nichts zu thun haben kann, sondern gerade über den Geist des Ganzen zu wachen hat. Doch hatte ich versprochen den Argumenten des Herrn Carl Jordan zu begegnen, welche einerseits geeignet schienen die Direktion in der Meinung zu bestärken, sie habe ohnehin das Mögliche gethan; andererseits die Unlust der Kritik, ihre Maßregeln zu preisen und den Leistungen des Conservatoriums ein erhöhtes Interesse entgegenzubringen, als die Frucht unmotivirter Gleichgiltigkeit zu kennzeichnen. Vielfache dringendere Arbeiten hatten die Lösung jenes Versprechens bis heute verzögert; ganz fallen lassen konnte ich aber die Streitsache nicht, ohne mich entweder dem Vorwurf des Wortbruchs, oder der Muthmoßung auszusetzen, daß ich mich selbst als — geschlagen betrachte. Nach dem Folgenden mag der Leser entscheiden, ob das Letztere der Fall ist.

Wenn ich es heute unternehme, den Verfasser des letzten Conservatoriums-Artikels, Herrn Carl Jordan, zu widerlegen, so erspart mir derselbe diese Mühe vielfach selbst, denn es finden sich daselbst so viele Widersprüche, daß man beinahe nur auf sie hinzuweisen braucht, um die Schwäche seiner Argumente und seiner Anklagen gegen Jene zu erweisen, welche in dem Conservatorium, wie es noch jetzt ist, die Hauptbedingungen einer nützlichen Thätigkeit vermissen. Man wolle nur folgende Punkte in's Auge fassen:

1. Herr C. J. beklagt sich über den Mangel an Theilnahme von Seite der Kritik, und gesteht doch in seinem Aufsatze (Seite 693, Spalte 2) zu, daß man bei den Prüfungen, die doch für die Kritik die einzige Gelegenheit abgeben, sich über die Leistungen der einzelnen Schulen auszusprechen, „eine Unzahl schlechter Productionen" mit in den Kauf nehmen muß. Wenn sogar Herr C. J. dies zugestehen muß, so wird er auch der Kritik, die im Lauf des Jahres ohnehin gar manche schlechte Production anhört, verzeihen, daß sie wenig Neigung zeigt, im Juli zwischen „Bettern und Basen" eingepfercht, die Leistungen eines Lehrinstituts zu beurtheilen.

2. Die Kritik nimmt ferner deßhalb wenig Antheil am Conservatorium, weil die vorgenommenen Reformen bisher immer nur stückweise waren, die Hauptsache aber nicht geändert wurde. Herr C. J. will dieses Factum nicht gelten lassen, und sagt doch selbst (Seite 677, Spalte 2): „Viele Reformen wurden (von der neuen Direction) versprochen, manche darunter redlich durchgeführt, eine größere Anzahl leider noch unterlassen".

3. Herr C. J. versucht es, jene Vorwürfe als unbegründet hinzustellen, welche sich auf den Mangel einer eigentlichen artistischen Leitung, dann der künstlerischen Einheit der Methode beziehen, und theilt doch selbst eine nicht geringe Anzahl von Beweisen für jenen Mangel mit. So erzählt er (S. 679), daß z. B. die Professoren des Clavierspiels nicht einmal äußerlich zusammengehen, viel weniger nach übereinstimmenden innern Grundsätzen. Kurz vorher aber hatte er gesagt, es bestünden über die Bildung des Tons bei Instrumenten, „über den Anschlag beim Clavier so positive Regeln, daß es gar nicht schwer sein sollte zwei oder drei Lehrer zu finden, welche dieselbe Methode befolgen!" — Ferner gesteht er zu (Seite 695), daß Director Hellmesberger's „etwas zu geschmeidiges Wesen und seine in nicht künstlerischer Beziehung nicht immer bewährte Verläßlichkeit" hemmend in den Weg treten. „Er, selbst auch Professor, dabei unter allen Professoren der jüngste, er, der unter ihren Augen aufgewachsen war, den jeder von ihnen als Kind gekannt hatte, er mußte jetzt unter seinen Collegen als Vorgesetzter auftreten, und ihnen dies und jenes befehlen." Das heißt denn doch mit anderen Worten nichts als: Herr Hellmesberger ist nicht die geeignete Persönlichkeit für eine Stellung, zu der vor Allem eiserne Consequenz, mannhaftes Benehmen, Autorität gehört! — Ebendaselbst bestätigt Herr C. J., daß nach der gegenwärtigen Einrichtung „jeder Professor für den Unterricht in seiner Classe ganz allein verantwortlich" ist. Und nicht blos „allein verantwortlich", — jeder Professor ist auch „in künstlerischer Beziehung allein Richter in seiner Classe!" Und doch soll eine künstlerische Leitung und Einheit factisch bestehen, und doch soll es nicht wahr sein, „daß jeder Professor in seiner Classe thut, was er will?!" — Wenn jeder Professor zugleich Richter ist, so wird es geradezu unmöglich sein, bestimmte Forderungen aufzustellen, welche die Zöglinge am Ende eines Curses befriedigen sollen. Jeder Professor geht dann seinen persönlichen Liebhabereien nach, und befestigt die Zöglinge in diesen; es fragt sich aber sehr, ob diese die einfachste Aufgabe lösen können, die von einem andern weitern Gesichtspunkte ihnen gestellt wird.

4. Herr C. J. sucht den Verfasser eines früheren denselben Gegenstand betreffenden Artikels, Herrn Felix Mendel, zu widerlegen in Betreff des Mangels an Bildungsmitteln allgemeinerer Art. Dieser hatte das Conservatorium ganz treffend mit folgenden Worten characterisirt: „Die Vorsorge für die Fertigkeit überwiegt im Allgemeinen jene für die Fähigkeit, das Instrument wird im Ganzen mehr gepflegt als der Geist, das Einstudiren steht mit wenig Ausnahmen über dem Studium, das materielle Element der Tonkunst hat noch immer einen zu großen Spielraum neben dem geistigen."

Auf denselben Spalte noch, wo Herr C. J. diesen Satz citirt, heißt es weiter unten: Selbstverständlich bleibt diese Ausbildung zunächst auf das Instrument, welches der Schüler zu handhaben gelernt hat, auf die künstlerische Lehre dieses einen Faches beschränkt". Ich finde in den Aeußerungen der beiden Herren weiter keinen Unterschied als den, daß der eine einen Mangel beklagt, der Andere ihn durch ungenügende Mittel zu entschuldigen sucht. Der Mangel selbst ist zugestanden und dennoch verlangt man, die Kritik solle für ein Conservatorium besondere Theilnahme zeigen, welches notorisch im obigen Punkte gerade unter allen bekannten und namhaften, besonders deutschen Conservatorien nach dieser Richtung den untersten Rang einnimmt?! Oder kann man etwa irgend eine

solche Anstalt nennen, wo der Zögling nicht einmal verpflichtet ist, Harmonie und Contrapunkt zu studiren, wo thatsächlich von beinahe 200 Zöglingen am Ende des Curses 13 (darunter noch obendrein Fremde, d. h. der Anstalt sonst nicht Angehörige), sage dreizehn die Prüfung ablegen?!

5. Herr C. J. sucht mich zu belehren, daß die Ansicht, die ich einmal gelegentlich ausgesprochen habe: „Entweder leitet ein verantwortlicher Director, oder eine Direction; an unserem Conservatorium aber gibt sich Jeder den Anschein eines Leiters und eigentlich leitet Niemand“ — nicht begründet sei. Es soll also wirklich Jemand leiten. Und wer ist es, etwa der artistische Director? Nein! Unser Verfasser sagt ausdrücklich (Seite 695), daß Herr Hellmesberger diese Leitung abgegeben habe; derselbe habe erkannt, heißt es dort, daß „der scheinbar (?) wichtigste Theil seiner Aufgabe, nämlich die rein künstlerische Leitung eine blos illusorische bleiben müsse, wenn nicht das ganze Institut aus den Fugen gehen sollte*)“. Also ist es wohl die Direction, welche leitet? Es ist aber klar, daß sie nicht leitet, denn einmal ist ja jeder Professor in seiner Classe „selbst verantwortlich und allein Richter“, — und dann hat ja „die Direction (Seite 681), die mit den laufenden Geschäften schon sehr in Anspruch genommen ist, wohl nicht immer die Zeit und auch nicht immer die nöthige Spannkraft, um stets selbst nach Verbesserungen und Veränderungen zu suchen“. — Ob irgendwie oder durch wen immer geleitet wird, das kann sich nur an den Früchten zeigen, und wenn thatsächlich „jeder Professor thut, was er will“, was nicht blos meine Ansicht ist, und auch aus dem Obigen hervorgeht, so ist für meinen Verstand eben keine Leitung vorhanden, — oder „es gibt sich Jeder den Anschein zu leiten, und eigentlich leitet Niemand“.

Doch genug von solchen offenbaren Widersprüchen, in die man nur verfällt wenn man nicht die volle Wahrheit eingestehen will, oder wenn man sie selbst noch nicht erfaßt hat. Gehen wir zu jenen Behauptungen des Verfassers über, welche einer Widerlegung bedürfen.

Bekanntlich sind die Elementarschulen für Gesang (Prof. Pichler und Weiß) das Steckenpferd der Wortführer des Conservatoriums. Nun lobt Herr C. J. die Pichler'sche Schule über die Maßen, und glaubt ihr kein größeres Compliment machen zu können, als wenn er (Seite 678) sagt: „Darum eben ist in meinen Augen Prof. Pichler für die untere Gesangsclasse so trefflich befähigt, weil er sich mit dem Vorbilden in diesem Sinne (entgegengesetzt zum „Fort“-bilden) gar nicht beschäftigt. Er bleibt ausschließlich bei der Theorie und bei dem rein Mechanischen des Gesanges stehen, und giebt seine Schülerinnen ab mit entwickeltem Taktgefühl, mit Verständniß des Rhythmus, mit der Kenntniß der Akkorde, fest im Notenlesen, aber ganz unentwickelt und unverdorben in Bezug auf die Stimme.“ Stimmbildung, richtiger Ansatz und derlei Kleinigkeiten kommen also erst in der Ausbildungsclasse, d. i. im 5. Jahrgang des Unterrichts in Betracht. Ich bin der Meinung, daß es sich bei der Aufnahme einer Schülerin vorerst darum handelt, ob sie Stimme, d. h. eine wohlklingende und bildungsfähige Stimme hat oder nicht. Im letzten Fall kann sie vernünftiger Weise in ein Conservatorium gar nicht aufgenommen werden. Im ersten aber wird die Aufgabe sein, nicht allein ihr die Theorie und die Elemente beizubringen, wozu man wohl auch nicht 4 Jahre braucht, sondern möglichst bald, wenn auch mehr unbewußt, die richtige Entwicklung und Bildung der Stimme zu fördern, sonst muß freilich der Lehrer der Ausbildungsclasse ganz von vorne anfangen und vielleicht die Hälfte der ihm zugewiesenen Lehrzeit mit dem Bekämpfen bereits vorhandener Fehler, mit dem Einprägen der richtigen Gesangselemente verbringen. — Es dürften sich auch erhebliche Zweifel aufstellen lassen, ob die Schülerinnen des Herrn Pichler wirklich blos „unentwickelt und unverdorben in Bezug auf Stimme“ von ihm entlassen werden. Glaubt Herr C. J. wirklich, daß man 4 Jahre lang förmlich singen lernen kann, ohne daß dabei die Stimme in einer bestimmten (und wie leicht fehlerhaften!) Richtung entwickelt, der Ansatz festgestellt werde? Wenn Jemand bloß hin und wieder einmal eine Melodie vor sich hinsummt, dann ist es möglich, daß Stimme und Ansatz bis zur ersten Lektion unentwickelt geblieben sind, obwohl der erfahrene Gesanglehrer schon hier die Neigung zu den wunderlichsten Fehlern und Angewöhnungen zu entdecken pflegt. Wenn aber Jemand vier Jahre hindurch Gesangsunterricht gehabt, das Instrument (die Kehle) also schon in bedeutende Thätigkeit gesetzt hat, — dann dürfte denn doch wohl auch das Wichtigste der Tongebung sich soweit festgestellt haben, daß man nicht mehr von „gänzlicher Unentwickeltheit in Bezug auf Stimme“ sprechen kann. Uebrigens weist Eyrel physiologisch nach, daß die Stimmbildungsstudien schon in frühester Jugend angefangen und fortgesetzt werden müssen, wenn die Mutation vollständig und glücklich von Statten gehen soll. Und nicht hat Eyrel diesen Grundsatz erfunden, die alten italienischen Gesanglehrer schon haben ihn befolgt. Herr C. J. wird daher erst die Güte haben müssen, diese Autoritäten zu widerlegen, bevor er mir Glauben einflößt, daß „des alten Pichler's“ Schülerinnen „ganz unentwickelt und unverdorben“ aus seiner Schule treten.

Ich sage aber nun: Entweder ist diese Vorschule unnöthig, denn Takt, Theorie, das Mechanische, das Notenlesen u. s. w. kann man ebenso gut außerhalb des Conservatoriums lernen, dazu ist in Wien hundertfach und auch in jedem Rest Gelegenheit, — oder sie muß anders organisirt sein, darf sich nicht auf die bloße Theorie u. s. w. beschränken, sondern muß gerade die Elemente des Gesangs, welche trotz Herrn C. J. immer die Tonbildung, der Ansatz sein werden (das allgemein Musikalische versteht sich dabei wohl von selbst) in gehörige Rücksicht nehmen; sonst besteht thatsächlich zwischen der Elementar- und der Ausbildungsclasse kein Zusammenhang.

Aehnlich verhält es sich mit der Knabengesangschule, die am Conserv. als selbständige Klasse um so weniger erforderlich scheint, als eine Ausbildungsklasse für männlichen Gesang nicht besteht, und in der That wenig Aussicht hat eingeführt zu werden. — Mit einem Worte, in der bisherigen Organisation erscheinen beide Klassen als hemmender Ballast, ja als nicht unbedenkliche Schößlinge, welche dem Stamm Kraft und Mark entziehen.

(Fortsetzung folgt.)

*) Muß man es nicht höchst sonderbar finden, daß jeder ernstliche Versuch eine künstlerische Oberleitung zu schaffen, das Institut aus den Fugen zu reißen droht?! Ist das nicht der klarste Beweis, daß es sich dabei allemal mehr um persönliche als um Kunstfragen handelt?

Aufführung von Schumann's Scenen aus Faust in Köln *).

N. Daß am 14. Januar d. J. zu Köln im Gürzenichsaale die Aufführung der Scenen aus Faust, componirt von Robert Schumann, in unangetastetster Vollständigkeit stattgefunden hat, darf billig als ein Ereigniß in der musikalischen Welt betrachtet werden. Wenigstens die immer zahlreicher sich mehrenden Freunde und Verehrer Schumann's werden dieser Auffassung huldigen und auf einen Bericht über Wirkung und Erfolg gespannt sein. So viel wir wissen, ist es ja nicht allein zum erstenmale, daß sämmtliche Scenen aus Faust dem größeren Publikum in einer Folge vorgeführt wurden, sondern überhaupt zum erstenmale, daß der zweite Theil des Werks sich auf einem Concertprogramm befand. Wir wollen uns nicht mit der Frage aufhalten, ob es unbillig gewesen, dieses Werk, dem der Hinzeschiedene seine besondere Sorgfalt und Liebe zugewendet, so lange der allgemeinen

*) Wir geben dem obigen Bericht, obwohl er in einigen Puncten von unseren eigenen Ansichten über das Werk abweicht, um so lieber Raum, als unser Referat im ersten Jahrgang blos auf den Clavierauszug, das obige aber auf eine gute Aufführung basirt ist. D. Red.

Kenntniß und Beurtheilung vorzuenthalten. Wer die Agitation, welche von dem verschiedensten Standpunkte aus gegen Schumann getrieben worden ist, genauer kennt, der wird begreifen, daß sogar ein Gefühl der Pietät manchen Dirigenten abhalten durfte, jenes Lieblingswerk des Componisten einem durch Verbreitung gehäffigen Vorurtheils von vorn herein zweifelhaft gemachten Erfolg, oder einer Aufführung mit unzureichenden Mitteln anzusetzen. Da war es besser, noch ein wenig zu warten. Mag die Meinung über die Bedeutung künstlerischer Productionen auch am heutigen Tage noch so sehr durch unrechtmäßig gewordenes Lob, oder künstlich gewordenen Tadel verunstaltet sein, allmälig stellt sich doch von selber der wahre Werth des Kunstwerks als dauerndes Urtheil heraus. Nicht einmal des Feuers der Kritik, nur der Zeit bedarf es hier, um auf unzweifelhafte Weise Gold und Schlacken zu scheiden.

Die Aufführung des Faust betreffend war sogar von wohlwollendster Seite der Rath ausgesprochen, man möge die Composition, um des Erfolgs sicherer zu sein, erst allmählich, bruchstückweise, gleichsam vorbereitend dem Publikum vorführen. Auch in Köln mag es an derartiger Warnung und auch an entschieden mißgünstiger Meinung nicht gefehlt haben. Trotzdem und trotz alledem hat Ferdinand Hiller die ganze Aufführung gewagt und hat damit dem früh von ihm geschiedenen Freunde ein Denkmal echter und schönster Freundschaft gesetzt.

Wir begrüßen diese That Hiller's mit aufrichtigem Dank und wollen nicht unterlassen zu bemerken, daß er keine Mühe gescheut, um die für Chor und Orchester gleichmäßig schwierige Tondichtung auf die würdigste Weise zur Darstellung zu bringen und die tüchtigsten Kräfte und unter diesen den einzigen Stockhausen für die Solopartien zu gewinnen. Mit feuchtem Blick der milden, tiefen Augen würde der von uns gegangene Tondichter, den Freund zum Danke angeschaut haben, wäre es ihm vergönnt gewesen an jenem Abend in unserer Mitte zu weilen und neben seiner gefeierten Gattin sich an der künstlerisch vollendeten Reproduction seines eigenen Schaffens zu beseligen. Er hat ausgerungen und über Beifall und Angriffe erhaben, bedarf er unseres Dankes für das Pfand, welches er scheidend uns gelassen und welches das schönste unter all dem Schönen, das er uns gelassen, nicht mehr. Aber die tiefe Bewegung aller wahren Freunde*) der Tonkunst und der warme Beifall der zahlreichen Menge einem so ersten, so durchaus alles gewöhnlichen, sogar des erlaubten Effectes baarem Kunstwerke gegenüber würden ihm wohl gethan haben. Wie gerne hätten wir ihm die vielfach, vornehmlich auch aus halbgebildetem Munde gehörte Aeußerung überhaupt, daß diesem oder jenem mit seiner Composition erst der geheimnißvolle Schleier, der den zweiten Theil des Faust für manche Auffassung so undurchdringlich macht, sich gelüftet habe. Das ist freilich nicht der hauptsächliche, nicht der eigentlich musikalische Erfolg, den sein Kunstwerk anstrebte. Aber die Musik muß die Stimmung des Herzens mächtig ergriffen haben, welche den Verstand veranlaßt, tiefer in das Geheimniß der componirten Dichtung einzudringen. Sagen wir es frei heraus, es hat zwar nicht an Vergleichen mit Rossini und Meyerbeer gefehlt, und die Stellung derjenigen, die solche Vergleiche zogen zu Schumann's Faust, ist leicht begreiflich; der Theil des Publikums indessen, welcher sich an der Schönheit der classischen Meisterwerke entzückt, war tief und lebendig ergriffen und der Erfolg in Köln darf als maßgebend für alle weiteren Aufführungen betrachtet werden.

Und warum sollte diese Composition nicht wirkungsvoll für alle musikalischen und für ernstere und gediegene Musik empfängliche Hörer sein? Warum sollte ein Publikum, welches mit Beethoven's Symphonien und Bach's Passion, ja mit Beethoven's großer Messe vertraut ist, sich zweifelnd oder mißbilligend von den Szenen aus Faust abwenden? Etwa, weil die Weimaraner mit geschäftiger Begierlichkeit Robert Schumann als den ihrigen reclamirt haben, der jenem Lager doch so wenig angehört und zugehören soll, wie unser schöner Rheinstrom unsern ebenso beutegierigen westlichen Nachbarn! Wahrhaftig, als Fleisch von seinem Fleisch und Bein von seinem Bein würde der Musiktitane Beethoven zwar nicht die form- und farblosen Gespenster der Zukunftsmusiker, — aber wohl diesen Faust mit herzlichstem Gruße bewillkommnen. Wir gehören durchaus nicht zu der Schaar unbedingter Bewunderer Schumann's um jeden Preis, welche Urtheil und Kritik seinen Compositionen gegenüber verloren haben, — jener Unterschied des Werthes, der sich in den Productionen eines jeden Meisters geltend macht, scheint uns bei den Schöpfungen Schumann's um vieles deutlicher als bei Mozart und Beethoven z. B. zu Tage zu treten. Wir leugnen es nicht, daß allzugroße Subjectivität der Stimmung, allzu überwiegende thematische Arbeit manche Composition Schumann's dem Verständniß und der freudigen Theilnahme des großen Publikums vielleicht für immer verschließen wird. Aber ebenso entschieden halten wir dafür, daß sich in seinem Faust alle glücklichen Eigenthümlichkeiten und alle Vorzüge unseres Componisten am deutlichsten offenbaren, und daß sich unter seinen Schöpfungen (von seinen Liedern natürlich abgesehen) kaum eine andere gleich große Popularität erringen wird, wie diese Szenen aus Göthe's Faust. Wir wagten unsere Meinung nicht auszusprechen, so lange wir nur Clavierauszug und Partitur vor Augen hatten, die Aufführung hat unsere Meinung bestätigt. Zwar erkennen wir dem dritten Theile, der Verklärung, diese Wirkung vorwiegend zu, doch darum in nicht viel niederem Grade den beiden andern Theilen.

Wir dürfen leider die dem Bericht über ein einzelnes Concert gebotenen Schranken nicht zu sehr durchbrechen, zumal über Schumann's Faust sich schon in Nummer 35 und 36 des ersten Jahrgangs dieser Zeitschrift eine eingehende Besprechung aus der Feder des Redacteurs d. Bl. befindet; sonst wäre die Gelegenheit gar zu verlockend uns in eine specielle Analyse dieses Werks zu verlieren. Einige Bemerkungen werden uns indessen doch wohl gestattet sein.

Den Vorwurf der Dunkelheit und Schwerfälligkeit, welcher der Ouverture in diesen Blättern gemacht worden, haben wir bei der orchestralen Aufführung nicht bestätigt gefunden. Die Ouverture ist von klar einheitlicher Wirkung, kunstvoll ist die Vertheilung von Licht und Schatten geordnet, aber das ganze Tonstück hat unserer Erwartung von einer Schumann'schen Ouverture zu Göthe's Faust nicht entsprochen. Wir hatten bedeutendere, inhaltsvollere Motive erwartet. Es fehlt nicht an Einheit, aber an Concentration, an einem eigentlichen Kern- und Mittelpunkte des Tonstücks, daher an durchgreifender Wirkung.

Die Szene im Garten ist ein reizendes Musikstück in abgerundeter Form, auch die musikalische Behandlung des Blumenspiels, eine gefährliche Klippe für den Componisten, ist gelungen; von bedeutendem Eindruck ist der Gesang des Faust, jene Steigerung des Ausdrucks an der Stelle: Ja mein Kind laß jenes Blumenwort ꝛc.

Weniger einverstanden können wir uns mit Gretchens Gebet erklären. Die Textworte waren geeignet ein einheitliches Musikstück zu schaffen. Alle Feinheiten der Instrumentation, die sinnige Orchesterbegleitung, die noch so künstlerisch durchdachte Declamation befriedigt uns trotz einiger ergreifender Momente nicht so sehr, wie es hier die musikalische Einheit gethan haben würde. Desto mächtiger faßt uns die Szene im Dom mit ihrem gewaltigen dies irae. Allerdings ist es, wie schon bekannt, nicht das dies irae der Kirchenmusik, sondern die Behandlung des kirchlichen Textes, wie er in der angstgefolterten Seele des unglücklichen Mädchens wiedertönt. Wir machen besonders auf die Einsätze: judex ergo cum sedebit und quid cum miser tunc dicturus aufmerksam.

Gegen den zweiten Theil haben sich die mannigfachsten Einwände erhoben. Man hat es bedauert, daß der Componist seine Kraft an so ungeeigneten Stoff verschwendet habe. Man hat diese

*) Sogar von Winterthur in der Schweiz war Theodor Kirchner mit einigen Freunden am Tage der Aufführung eingetroffen, um am nächsten Morgen wieder abzureisen.

Behandlung Faust'scher Monologe und Zwiegespräche verworfen. Ein Kunstkenner hat sogar diese Schumann'sche Behandlung der Göthe'schen Dichtung mit der Manier der seligen Reichardt und Zumsteeg, Göthe'sche Monologe in Musik zu setzen, verglichen! Nicht einmal an Vergleichen zwischen Robert Schumann und Wagner-Berlioz hat es gefehlt, um die echt musikalische Gestaltung Schumann's durch solche Analogien von vorn herein zu verdächtigen!

Es läßt sich nicht leugnen, der rezitativischen Declamation ist im zweiten Theil eine überwiegende Rolle zugetheilt. Wenn die Frage erörtert werden soll, ob wir im Gebiete der Tonkunst abgerundeten Sätzen mit durchgeführten melodischen Motiven oder der rezitativischen Declamation, mag die letztere in ihrer Art auch noch so vollkommen sein, den Vorzug geben, — so kann die Antwort nicht zweifelhaft sein. Aber auch das Rezitativ hat seine Berechtigung und musikalisch schöner, edler, und gleicherweise der Stimmung eines bedeutenden tiefsinnigen Textes zutreffender, ist die rezitativische Declamation unseres Erachtens noch niemals behandelt worden, als in diesen drei Scenen aus dem zweiten Theile des Faust. Einheitlich verschlingt sich die Stimme Takt auf Takt und in jeder Wendung mit dem Orchestersatze, dessen modulatorische und melodiöse Schönheiten nur zu rasch an uns vorübergleiten, zu einem musikalischen Ganzen; und ergreifender, lebendiger als jemals zuvor bringt uns das Rezitativ die Bedeutung der Göthe'schen Worte zum Bewußtsein. Was dieser Art der Behandlung der Singstimmen so leicht, sogar beim Meister des Rezitativs, Gluck, begegnet, daß sie nämlich schleppend und ermüdend wird, das weiß Schumann mit glücklicher Genialität zu vermeiden. So oft es die Stimmung des poetischen Textes gestattet, erhebt sich die Declamation zum schwungvollen Arioso. Stellen wie: So ist es also, wenn ein sehnend Hoffen, — So bleibe denn die Sonne mir im Rücken, — Ich bin nur durch die Welt gerannt, — In diesem Sinne bin ich ganz ergeben ꝛc. klingen lange über die Ausführung hinaus im Ohr und Herzen nach. Die reizenden Melodien und Modulationen der Elfenchöre, Momente wie: Schlaf ist Schale wirf sie fort, — Große Lichter kleine Funken ꝛc. muß man gehört und genossen haben, um sie so bald nicht wieder, und wollte man es versuchen, zu vergessen. Es war eine glückliche Wahl, welche den Componisten nur solche Szenen zur musikalischen Behandlung wählen ließ, in welchen sich ein Chor oder Quartett mit dem Rezitativ Faustens vereinigt. So gewinnt die ernste Declamation auf dem Hintergrunde der an melodischer Schönheit reichen Chöre künstlerische Berechtigung. Aus demselben künstlerischen Prinzip, welches den Componisten die Monotonie der musikalischen Stimmung vermeiden hieß, glauben wir die lichtere Behandlung des Gesangs der vier grauen Weiber erklären zu können, als man nach dem Character dieser Unholdinnen vielleicht erwarten durfte. Von unübertrefflich gespenstisch-burlesker Wirkung ist der Lemurengesang und jene schon von Herrn Bagge erwähnte Unfeinheit der Tonarten.

Und sollen wir nun auch noch vom dritten Theil berichten, so müssen wir gestehen, daß diese Composition der Faust'schen Verklärung — ganz wenige verschwindende Einzelheiten ausgenommen, über die sich allenfalls eine Discussion eröffnen ließe — unter die nicht allzugroße Zahl derjenigen Kunstwerke gehört, denen gegenüber man nur staunen und genießen, aber ganz wenig oder eigentlich gar nichts sagen kann. Mit ähnlicher Empfindung eines unwillkürlichen Verstummens, mit ähnlicher Scheu der Darstellung des absolnten Schönen gegenüber etwas Ungenügendes auszusprechen, hat wohl Mancher schon vor einem Raphael und Mozart gestanden. Die unerschöpfliche Fülle der edelsten Melodie, der reine Wohlklang, die wunderbare Höhe der Stimmung und der reiche Wechsel seiner Schattirungen, in denen dieselbe gehobene Grundstimmung sich zum mannigfaltigsten musikalischen Ausdruck nuancirt — alles dieses umstrickt Herz und Sinn mit unendlich-seliger Lust, hebt das Gemüth in die höchste Sphäre künstlerischen Entzückens, in jene Sphäre selbst, in welcher Pater ecstaticus und seraphicus und Doctor Marianus in seliger Trunkenheit schwelgen und anbeten.

Mag man auch sonst über Schumann's Productionen urtheilen wie man will, Niemand wird leugnen, daß er in seinen zahlreichen Liedern Töne des musikalischen Ausdrucks angeschlagen hat, rührend und wunderbar ergreifend wie Niemand vor ihm. Wir meinen hier vorzugsweise jene einfachsten, scheinbar kunstlosen Lieder aus den Myrthen, aus Frauenliebe und dem Eichendorf'schen Kranze. Sie verstehlen noch nie des tiefsten Eindrucks auf jedes fühlende Herz, mochte das Ohr mehr oder weniger musikalisch gebildet sein. Und aus dem Schönsten, was Schumann in dieser Hinsicht in seinen Liedern geleistet, ist die ganze Verklärungsszene in ihrem wechselnden Solo und Chorgesang gewoben, sie ist das musikalische Lied in seiner üppigsten und duftigsten Blüthe, einstimmig und vielstimmig, eine Composition, wie sie in ihrer Art bisher einzig, sogar ohne irgend eine Aehnlichkeit in der Musikgeschichte dasteht. Jede einzelne dieser wunderbaren Melodien: Sag uns Vater, wo wir wallen — Jene Rosen aus den Händen — Dir, der Unberührbaren — Bei der Liebe, die den Füßen ꝛc., die in rascher Folge über uns hinwegfluthen, möchten wir festhalten, uns an sie klammen, sie um ein längeres Verweilen bitten, aber wie die Worte der Dichtung uns von Aussicht zu immer höherer Aussicht heben, so auch der Componist. Verschwenderisch streut er die Juwelen mit vollen Händen aus und scheint es nicht zu ahnen, wie kostbar Tausenden seiner Kunstgenossen der Besitz eines einzigen dieser bunten Edelsteine, deren göttliche Verschwendung ihn nicht kümmert, dünken möchte. Und fragen wir nach dem künstlerischen Mittel, durch welches all die Schönheit geschaffen wird, — so hebt das Staunen erst recht an. Es sind durchgängig die einfachsten, die sich denken und erfinden lassen.

Diese Verklärungsszene ist einmal wieder einer der glänzendsten Triumphe der unmittelbaren Inspiration des Genius über alle Künstelei und selbstquälerische Reflexion. Dieselbe Frage, die wir vor der sixtinischen Madonna an Raphael stellen, wie er mit so wenigen Farben, so wenigen Figuren dies höchste Kunstwerk der Malerei erschaffen konnte, wird hier lebendig. Und ist es nicht im Gebiete der Tonkunst dasselbe Verhältniß? Prüfen wir das Schönste unter allem Schönen von Palestrina bis Beethoven und über Beethoven hinaus und wir werden unsere Unzulänglichkeit gestehen, gerade die Schönheit der am höchsten inspirirten Stellen aus den vom Künstler angewendeten Mitteln zu erklären.

Dürfen wir, während wir so manches, was wir über den dritten Theil des Faust sagen möchten, an dieser Stelle unterdrücken müssen, uns noch einige Bemerkungen erlauben, so möchten wir verschern, daß jener dreistimmige Gesang der drei Frauen, S. 161 des Clavierauszuges, bei welchem die Altstimme in Octaven mit der Oberstimme geht, von zwar eigenthümlicher aber, glücklichster Wirkung ist, daß die Monotonie ferner im Gesange der Mater gloriosa und im Schlußgesang des Doctor Marianus durch den Reichthum der Modulation in der Orchesterstimme gemildert wird und kaum eine andere Behandlung das ästhetische Gefühl befriedigen möchte. Reizend ebenfalls schlingt sich die wiederholte, bald als Solo, bald als Chor einsetzende weiche Melodie, welche der Componist zu den Worten: Jene Rosen aus den Händen ꝛc. wählte, in die kräftigen Tuttis des ganzen Chors ein. Noch müssen wir die wunderbare Klangwirkung von Oboe und Harfe im ersten Gesang des Doctor Marianus erwähnen.

Sämmtliche Solopartien waren gut besetzt. Herrn Hiller zollten wir schon beim Eingang des Berichts unsere dankbarste Anerkennung. Wie Stockhausen die Partie des Faust gesungen hat, wie er die innersten Intentionen des Componisten zum Ausdruck und Verständniß brachte, das wird nur der begreifen, der Stockhausen Schumann'sche Lieder singen hörte. Billig beglückwünschen wir den Meister, dem für die Aufführung eines mit so viel Liebe und jahrelanger Sorgfalt gehegten Kunstwerks eine so sympathische Reproduction der Hauptpartien zu Theil wird.

Zeitungsschau.

Da unter den Stimmen der hiesigen Journalistik, die sich über die neue Symphonie von Joh. Herbeck vernehmen ließen, die unsere eine der strengsten war, so erscheint es billig, auch der freundlichsten hier Raum zu geben; es ist die des Feuilletonisten im „Vaterland", von dem man freilich weiß, daß er in allen Fällen mit Herrn Herbeck durch Dick und Dünn geht. Seine Ansichten lauten von den unsrigen sehr verschieden. Wir überlassen es der musikalischen Intelligenz der Gegenwart und der Zukunft, zu entscheiden wer Recht hat. Herr Sp. sagt u. A.:

Herbeck hat seine eigenthümlichen Gedanken und seine eigene Art und Weise sich auszu prechen. Erinnert er an einen früheren Meister, so ist es Franz Schubert, aber er thut es nicht als mechanischer Nachahmer, sondern im Sinne einer innern Geistesverwandtschaft. Eine vertraute Bekanntschaft mit Schubert's Tonwerken hat ihn zur Kenntniß der eigenen Natur gebracht und nach Art des sympathischen Mittlingens auf Saiteninstrumenten, verwandte Töne in ihm geweckt. Außerdem steht Herbeck, psychologisch genommen, unter dem Einflusse derselben Mächte wie Schubert: Dasselbe Wiener Blut rollt in seinen Adern und er athmet mit ihm diese selbe, aus so verschiedenartigen Bestandtheilen gemischte Luft des Wiener Lebens, welche aus der Verquickung deutscher, slavischer, magyarischer und romanischer Elemente eine ganz eigenthümliche, in Schubert's Compositionen zur reinsten und bezaubernsten Erscheinung gelangte Romantik erzeugt hat. Jeder Musiker weiß, welche bedeutende Rolle in Schubert's Entwicklungsgang die ungarische Musik spielt und welche lebendige Anregungen Schubert von der Wiener Tanzmusik empfangen — von den Einflüssen der slavischen Volksweise und dem sinnlichen Zauber italienischen Gesangs zu geschweigen. Bei Herbeck wirken die gleichen Elemente. Allerdings ist der Grundzug bei ihm wie bei Schubert gründlich deutsch, und vom Grund aus deutsch ist schon die geistige Macht, fremde nationale Weise sich anzueignen, ohne die eigene zu verleugnen . . . . . .

Franz Schubert ist in dem angedeuteten Sinne der größte musikalische Romantiker, und sein jüngerer Landsmann Johann Herbeck ist der bedeutendste Romantiker unter der gegenwärtig producirenden Musikergeneration. Wer offenen Sinn für das Schöne hat, der lasse sich belehren von Herbeck's erstem Streichquartett, worin die ungarische Musik ganz in die Sphäre der Kunst emporgehoben ist, und von dem zweiten Herbeck'schen Streichquartett, in dessen letztem Satze der Wiener Walzer eine ganz wunderbare Idealisirung gefunden hat . . . . . Romantiker mitten im Modernen, das ist ein Grundzug in Herbeck's künstlerischer Physiognomie, und Romantiker nicht auf Kosten der musikalischen Form, das ist ein zweiter Grundzug. Ein Mann von seiner Begabung und Durchbildung dürfte sogar die sogenannte Zukunftsmusik getrost auf sich wirken lassen; was kleinere Talente nur verwirrt hätte, hat ihn künstlerisch angeregt und gefördert. Der ist kein Künstler, welcher vor den Neuerungen der Zeit eigensinnig sein Ohr verschließt, sondern wer sich offenen Sinnes hingibt und von dem wirklich Lebensvollen in einer Richtung — mag sie nun heißen, wie sie will — sich bestimmen läßt, dieser ist ein Künstler . . . . . .

Herbeck's Symphonie, um unsere Ansicht zusammenzufassen, gehört in jene Reihe selbstständiger, nur an sich selbst erinnernder Compositionen, wie sie in nachclassischer Zeit von Franz Schubert und Robert Schumann geschaffen worden. Unter den Zeitgenossen kennen wir keinen deutschen Meister, welcher Eigenthümlichkeit der Erfindung, Fülle des feinsten inneren Lebens, wendungsfähigen Geist und spielende Handhabung der Form und des Orchesters in gleichem Maße wie Herbeck in sich vereinigte. Es wäre Blödsinn, dies nicht aussprechen zu wollen, blos weil Herbeck ein Wiener und noch nicht todt ist . . . . . .

In der Niederheimischen Musik-Zeitung Nr. 2 und 3 wird Lobe's „vereinfachte Harmonielehre" von Prof. Faißt in Stuttgart einer eben so gründlichen wie richtigen und vernichtenden Kritik unterzogen.

Die neuesten „Revensionen" bringen einen sehr lesenswerthen Aufsatz von O. Gumprecht: „Kirchenmusik und religiöse Musik," auf den wir übrigens noch zurückzukommen gedenken. —

Nachrichten.

Auf die Ausgabe der Leipziger Bachgesellschaft, welche gegen 500 Abonnenten hat, wurmter die tüchtigsten musikalischen Namen Deutschlands und des Auslands (u. A. z. B. folgende Künstler und Musikgelehrte: Bargiel, Bellermann, Brahms, David, Dietrich, v. Dommer, Ehlert, Eser, v. Erlen, R. Franz, Grädener, Grimm, Hauptmann, Hauser, Henkel, Hiller, Jahn, Joachim, Fr. Lachner, Marpurg, Marx, Molchies, E. Naumann, Rettelohm, Radeck, Richter, Riedel, Rietz, Ritter, Mus. Schafs, Cl. Schumann, Taubert, Müllner u. v. A.), sind merkwürdiger Weise nicht vrännerirt die Herren R. Wagner; — Fr. Brendel, H. von Bronsart und Prof. Lobe in Leipzig; H. v. Bülow C. F. Weitzmann und Stern in Berlin; Richard Pohl in Weimar; L. Köhler in Königsberg; Dr. Damrosch in Breslau; Dr. Graf Laurencin, C. Kulke und O. Bach in Wien, — also die Hauptmänner der „neudeutschen Schule". Nur Einer macht eine ehrenwerthe Ausnahme: Franz Liszt selbst.

In Coburg ist eine Oper von Aug. Langert „Die Jungfrau von Orleans" aufgeführt worden.

Die „musikalische Akademie" in München gab zu Weihnachten ihr 4. Abonnementconcert, über dessen Kürze man sich beklagte. Es wurde eine kleine Symphonie von J. Haydn, eine Bach'sche Arie, ein Quintett aus Così fan tutte von Mozart, ein Balletstück aus Gluck's Iphigenie in Aulis und Fr. Lachner's „Sturmesmythe" zur Aufführung gebracht.

Die Nationalität über Alles! In Pest gab R. Volkmann ein Concert, in welchem er seine bedeutenderen Compositionen zur Aufführung brachte. Eine ungarische Musikzeitung, „Zenészeti Lapok" (Musikalische Blätter) läßt darüber ihre Klagetöne vernehmen und jammert über die deutschen Elemente, welche in dieses Componisten Werken statt der magyarischen die Oberhand behalten. Alles, meint sie, müsse sich vor der Nationalität neigen: Literatur, Baukunst (?), Malerei(!) und Musik; und in Volkmann's Concert fand die ungarische Musik „den Zutritt verwehrt." Das merkwürdigste dabei ist, daß Volkmann ein Deutscher ist (er ist in Lommatzsch in Sachsen geboren. In Deutschland (auch in Wien!) begrüßt man die ungarischen Klänge des in Pesth gebornen Joachim mit Enthusiasmus, und in Pest verhorresciert man die deutschen Klänge eines Deutschgeborenen!

Ein neues Streichquartett in A-dur von Abert kam in Stuttgart zur Aufführung und gefiel sehr.

In Bamberg wurde unter Leitung des Musikdirector Dietz Mendelssohn's Elias aufgeführt.

Von den neuen Breitkopf und Härtel'schen Gesammtausgabe der Werke Beethoven's sind bereits die ersten Hefte verschiedner Serien ausgegeben worden. Correctheit des Stichs, Schönheit und Deutlichkeit der Noten, Güte des Papiers, anständige Ausstattung machen diese Ausgabe zu einem wünschenswerthen Besitz für jeden Musikfreund. Namentlich wird auch die Gleichheit des Formats viele Musiker zur Bestellung der Partituren reizen, von denen übrigens manche jetzt zum ersten Male gedruckt werden.

Von Johannes Brahms ist bei Simrock in Bonn ein Sextett für Streichinstrumente in Partitur, Stimmen und 4händigem Clavierauszug erschienen, auf welches wir hier einstweilen dringend aufmerksam machen.

Wien.

Von Herrn Joseph Helmesberger, Director des Wiener Conservatoriums, erscheinen bei Carl Haslinger Arrangements für Violine und Clavier aus Offenbachschen Operetten.

Ueber die beiden „historischen Concerte" der Gesellschaft der Musikfreunde, folgt in der nächsten Nummer ein zusammenfassender Bericht.

Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 26. Jänner: Mittags halb ein Uhr im Hofoperntheater: Philharmonisches Concert. (Programm: Ouverture zu „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn. Serenade für Blasinstrumente von Mozart. Bajazie aus Israel von Händel. A-dur-Symphonie von Beethoven). — Nachmitt. 5 Uhr im Musikvereinssaal: 2. „historisches Concert" der Gesellschaft der Musikfreunde. (Programm: Madrigal von A. Lotti. Sonate für zwei Claviere von W. F. Bach. Doppelchor von Veldhor Fraul. Concert für die Violine von S. Bach. Sopransolo mit Chor aus Castor und Pollux von J. Ph. Rameau. Sonate für Clavier von J. Christoph Fr. Bach. Chor von H. Schütz. Sonate von Ph. Em. Bach. Chor von O. Lasso. Quintett für Streichinstrumente von L. Bocherini.

Briefkasten der Redaktion.

Dr. A. K. in C. In dieser Form nicht brauchbar. Uebrigens wird das betreffende Werk demnächst einer eingehenden Kritik unterzogen werden. Was die Nichtlohnung betrifft, so verlohnen wohl die wenigen Zeilen das Postporto nicht.

Berichtigung.

In Nr. 2 auf der ersten Seite, Spalte 1 ist Zeile 9 statt „dem" der, und Zeile 10 statt „den" dem zu lesen. In Nr. 3, Seite 18, Spalte 2, muß es auf der 6. Zeile über dem letzten Notenbeispiel statt „Corni da caccia" Oboi da caccia heißen.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 5. Wien, 1. Februar 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 803. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Bäuerle, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silberzg. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Franz Schubert als Componist. II. (Fortsetzung.) — Robert Franz. — Recensionen. — Das Wiener Conservatorium und seine Vorsteher (Fortsetzung). — Lokales. — Räthsel. — Nachrichten. — Concertankündigungen. — Briefkasten.

Franz Schubert als Componist.

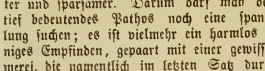
II.

(Fortsetzung.)

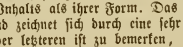
4. Phantasien und Sonaten. — Der Unterschied zwischen diesen Formen ist bei Schubert ein ziemlich ineinander fließender. Die Phantasien schließen sich in freier Weise an die Sonatenform an; diese aber ist bei Sch. nicht streng, wie wir sehen werden. Er nennt seine G-dur-Phantasie auch Sonate. Bei den eigentlichen Phantasien hängen jedoch gewöhnlich die einzelnen Sätze zusammen, und der letzte Satz ist fugirt. — Unter seinen 2händigen Phantasien ist am bekanntesten die in C-dur op. 15. Ein tieferes künstlerisches Interesse vermögen wir diesem Stück darum nicht abzugewinnen, weil der poetische Gehalt desselben nicht recht zum freien Ausdruck kommt, ausgegen andere Werke Schuberts einigermaßen zurücksteht. Einzelne Stellen sind reizend; das allbekannte Adagio über den Wanderer ist herrlich, auch das Scherzo klingt schön; allein als Ganzes betrachtet ist das Stück etwas unformlich im Styl; namentlich im ersten und letzten Satz, deren Hauptmotive zu wenig melodischen und harmonischen Inhalt haben, um wirklich neue und tiefe Combinationen möglich zu machen. Dazu kommt, daß die Claviertechnik dieses Stücks gleichsam auf der Grenze steht zwischen der des Claviers und der des Orchesters, und daher etwas unbehelfen ausfällt. Es wurde schon früher bemerkt, in wiefern Schubert den orchestralen Clavierstyl vorbereitet und gefördert habe. Um jedoch etwaigen Mißverständnissen vorzubeugen, sei hier kurz gesagt, in welchem Sinn das gemeint ist. Schumann behauptet nämlich scheinbar gerade das Gegentheil, indem er sagt: „Als Claviercomponist hat Schubert im Einzelnen selbst vor Beethoven voraus, daß er claviergemäßer zu instrumentiren weiß, d. h. das Alles klingt so recht vom Grunde aus der Tiefe des Claviers heraus, während wir z. B. bei B. zur Farbe des Tons erst vom Horn, der Hoboe u. s. w. borgen müssen“ (vgl. v. Kreißle „Franz Schubert, eine biographische Skizze“ S. 103). Wenn uns auch der letzte Theil dieses Satzes nicht ganz klar ist, wie sich denn über eine solche Frage schwerlich ein endgültiges Urtheil wird gewinnen lassen, — das ist unbezweifelt, daß bei Sch. Alles so recht vom Grund aus der Tiefe des Claviers herauskl ingt. Dies thut es aber deshalb, weil Sch. seinen Clavierstyl dem orchestralen insofern annähert, als er den reinen 4stimmigen Satz, der bei Beethoven doch immer noch vorwiegt, durch Verdoppelungen der Stimmen bereichert und so eine-Tonfülle hervorbringt, die dem Orchesterklange verwandt ist. Diese Behandlung des Claviers ist dem Instrument an sich keineswegs fremdartig, sondern bringt vielmehr seine Fähigkeiten erst recht zur Erscheinung; man kann dieselbe aber doch orchestral nennen, weil sie aus dem Bedürfniß hervorging, die reicheren und volleren Klänge, welche das Orchester bietet, auch auf das Clavier zu übertragen. Daß Schubert im Einzelnen geradezu specifische Klangfarben des Orchesters nachahmt, wird sich später zeigen. — Die Claviertechnik der C-Phantasie ist daher keineswegs in dem Sinn orchestral, daß sie sich für das Orchester besser eignete oder ausführbarer wäre — die Variationen des Adagio sind reine Clavierformen — sondern nur in dem, daß sich die Fülle und Größe des Orchesterklanges dem Clavier mitzutheilen sucht; daher war es völlig berechtigt, daß Liszt eine Bearbeitung dieser Phantasie für Clavier und Orchester unternommen hat. — Biographisch interessant ist diese Phantasie daher auch insofern, daß sie vielleicht am deutlichsten die Richtung kennzeichnet, die Sch. in seiner Claviertechnik einschlagen sollte; seine späteren Werke zeigen größtentheils eine weit leichtere und insofern auch claviergemäßere Technik; der Klang aber nähert sich an Fülle und Reichthum stets dem orchestralen. Der Grund hierfür nun dürfte schwerlich darin zu finden sein, daß Schubert viele seiner Sachen für's Orchester gedacht oder erfunden, aus Mangel an Zeit oder Lust aber nur für das Clavier stizzirt habe. So lange diese Vermuthung nicht durch glaubwürdige Argumente begründet werden kann, bleibt sie völlig werthlos, ja unwürdig. Schubert's Symphonien, Opern und größere Instrumentalwerke beweisen hinlänglich, daß er die Kunst des Instrumentirens mit der Leichtigkeit vollkommener Meisterschaft beherrschte; es ist Thatsache, daß er wochenlang unausgesetzt an einem Werk arbeiten konnte und daß ihm die Arbeit äußerst schnell von der Hand ging; auch läßt sich voraussetzen, daß Sch. sehr wohl wußte, welcher Mittel er sich für seine jedesmaligen Zwecke zu bedienen hatte. Die einzig berechtigte Auskunft muß der Gesammtcharakter seiner Musik an die Hand geben. Ist derselbe in Wahrheit vorwiegend realistisch, trat also Schubert der Außenwelt reicher und anspruchsvoller gegenüber als seine Vorgänger, so bedurfte er auch größerer, charakteristischerer Mittel, sie zu reproduziren; sie sinnlicher und unmittelbarer sie ihm blieb, desto malerischeres Tonmaterial mußte er anwenden. Zeigt darum z. B. seine große Symphonie in C-dur eine ganz neue Methode der Instrumentation, so kann es nicht Wunder nehmen, daß auch seine Clavierwerke eine neue Technik erforderten. Erwägt man ferner, daß sein Naturell auf breitere Melodik und vollere, reichere Harmonik hindrängte, so erklärt sich schon hieraus sein eigenthümlicher Clavierstyl. Dazu kommt jedoch, daß ihm Beethoven im Einzelnen vorgearbeitet hatte; man denke z. B. an die Adagiosätze aus der Kreuzersonate, aus dem großen Trio in B u. s. f. Auch der Umstand endlich möchte von Bedeutung sein, daß das Clavier seit Beethoven immer mehr in den Vordergrund trat und sich allmählich zum Universalinstrument ausbildete. — Das scheint für Schubert auch noch in anderer Beziehung von Bedeutung gewesen zu sein, was hier gelegentlich anzudeuten erlaubt sein möge. Das Clavier ist insofern das vollkommenste Instrument, als es dem Strom der unmittelbaren Empfindung am willigsten folgt und demselben einen reicheren und adäquateren Ausdruck zu geben vermag, als irgend ein anderes

Einzelinstrument. Sind wir nun auch weit entfernt, einem Manne von Schubert's Ursprünglichkeit und Fülle irgend welches Experimentiren zuzuschreiben: das scheint kaum zweifelhaft, daß ihm der unendliche Reichthum seiner Modulation, namentlich auch hinsichtlich der feinen Vermittelungen, deren sich Schubert größtentheils bedient, an der Hand des Claviers zugewachsen ist. Es ist wenigstens naturgemäßer, sich diesen Prozeß durch das Clavier vermittelt zu denken — und das wird man doch jedenfalls dürfen — als etwa durch das Streichquartett, das Schubert anfänglich mit Vorliebe cultivirte; denn die Violinen stellen einer Schubert'schen Modulationsmethode sicherlich mehr hemmende Schranken in den Weg als das Clavier. Wem dies als eine Blasphemie gegen den schöpferischen Genius erscheint, dem bekennen wir offen, daß wir uns den unerschöpflichen Reichthum contrapunktischer Formen bei Seb. Bach auf eine ganz ähnliche Weise durch die Orgel vermittelt denken. Kommen wir jedoch auf unser eigentliches Thema zurück.

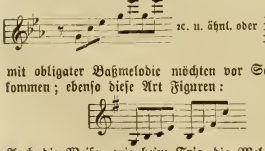
Nach jeder Seite hin bedeutender als die C-dur-Phantasie, nach Schumann sogar unter allen Sonaten „die vollendetste in Form und Geist" ist die Phantasie-Sonate in G-dur op. 78. — Wenn die vorige im Allgemeinen einen ernsten und erhabenen Charakter hatte, so ist diese durchaus idyllisch und lieblich. Die eigenthümliche Erscheinung, daß das Andante aus D-dur, der Menuett aus H-moll geht, läßt darauf schließen, daß Schubert mit seinem Geschmack und klarem Bewußtsein arbeitete. Denn der ruhige, fast beschaulliche Ton des ersten Satzes durfte nicht noch eine Herabstimmung oder Erweichung durch C-dur erfahren; es mußte, da auch der zweite Satz fast ganz liedmäßig ist, wenigstens durch die hellere Tonart eine Steigerung eintreten. — Die Entwicklung der Stimmung ist diesem Werke höchst originell, eigentlich ein unicum bei Schubert; sie geschieht nicht dadurch, daß die 4 Sätze sich in scharfen Contrasten gegenübertreten, — ruhige Contemplation ist vielmehr überall vorwiegend — sondern die schärferen Gegensätze treten mehr innerhalb jedes einzelnen Theiles hervor, aber auch hier nie schneidend und schroff, wie sonst gewöhnlich, sondern gemäßigter und sparsamer. Darum darf man denn hier weder ein tief bedeutendes Pathos noch eine spannende Formentwicklung suchen; es ist vielmehr ein harmlos treuherziges, süßsinniges Empfinden, gepaart mit einer gewissen graziösen Schelmerei, die namentlich im letzten Satz durchblickt. Sch. führt weniger eine psychologische Handlung als eine Reihe von zusammenhängenden Stimmungsgemälden an unserm Auge vorüber, und die Consequenz derselben liegt mehr in der Verwandtschaft ihres Inhalts als ihrer Form. Das Finale ermüdet einigermaßen und zeichnet sich durch eine sehr penible Technik aus. In Betreff der letzteren ist zu bemerken, daß hier zum ersten Male häufiger breite Akkordlagen, die über die Octave hergehen, angewandt werden. Formen wie diese:



mit obligater Baßmelodie möchten vor Schubert seltener vorkommen; ebenso diese Art Figuren:



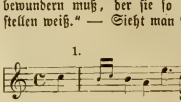
Auch die Weise, wie beim Trio die Melodie im Alt auftritt ist nebst der ganzen Stelle charakteristisch für Schubert:



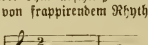
Eigentliche Sonaten hat Sch. weit mehr geschrieben, als bekannt geworden sind. Wir beschränken uns auf die bekanntesten, in der Hoffnung, daß dieselben die Gattung hinlänglich repräsentiren.

Sonate in A-moll op. 42. Erzherzog Rudolph gewidmet.

Schumann findet sie der Phantasie in G-dur „am verwandtesten." Dann fährt er fort: „Der erste Theil so still, so träumerisch; bis zu Thränen könnte es rühren; dabei so leicht und einfach aus 2 Stücken gebaut, daß man den Zauberer bewundern muß, der sie so seltsam in- und gegeneinander zu stellen weiß." — Sieht man sich nun aber die beiden Stücke an:



so muß dies Urtheil sehr befremdlich erscheinen. Und in der That ist in diesem Satz von stiller Träumerei nicht viel zu finden; im Gegentheil bringen die schattenhaften Motive eine heimliche Aengstlichkeit hervor, welche durch viele Fermaten und Pausen, durch pp. gehaltene unisonos, unstäte Bässe zu tremolirenden Figuren 2c. auf's allerschärfste ausgeprägt wird, wozu dann der 2. Satz einen sehr charakteristischen Gegensatz bildet. Er enthält Variationen, die zwar nicht zu dem Bedeutendsten gehören, was Sch. geschrieben hat, aber reizend graziös und lieblich klingen. Eine eigenthümliche Klangfarbe liegt darin, daß beim Thema die Melodie bald im Sopran, bald im Alt liegt. Das Scherzo, das Schubert gewöhnlich in Beethoven's Weise erweitert, aber ohne abschließendem Coda, ist wieder sehr aufgeregt und von frappirendem Rhythmus:



Das Trio klingt an den Volkston an und ist von bezaubernd dem Wohllaut.

Der letzte Satz stürmt wild dahin: ungarische Tanzweisen brechen zuweilen hindurch; rhythmische und modulatorische Keckheiten überraschen nicht selten; in der Mitte namentlich befindet sich eine Stelle, die lebhaft an ein Stück aus den momens erinnert. Der Verlauf der Stimmung und die Formentwicklung sind besonders im ersten und letzten Satz so vollkommen aus einem Guß, daß Jeder, der nicht gegen das phantastisch-leidenschaftliche Genre vorweg eingenommen ist, diese Sonate als Meisterwerk wird gelten lassen. Wollte Jemand die Einwendung dagegen machen, daß Sch. im ersten Satze die eigentliche Sonatenform nicht innegehalten, sondern nach seinem Belieben umgestaltet habe, so könnte man vielleicht daran erinnern, daß eine Form nicht absolut bindend sein kann, aber auch abgesehen davon, bleibt selbst in dem Falle, daß der Titel „Sonate" mit Recht in Anspruch genommen würde, das Werk selbst dennoch immer ein Meisterstück. (Fortsetzung folgt.)

Robert Franz.

v. Br. Offenbar nach der Extensität und Intensität seiner Gefühls- und Gedankenwelt bestimmt sich der Rang, welchen wir einem Autor anweisen. Weil das Drama das extensivste wie das intensivste Leben verlangt, darum hat man in der Poesie von jeher dem Drama die höchste Stelle angewiesen, und dem großen Dramatiker vor Allen die Palme geweiht.

Seit langem schon hat die deutsche Kritik Robert Franz

eine hervorragende Stelle unter den Liedercomponisten der Gegenwart eingeräumt und wir sind es bereits gewöhnt, seinen Namen mit jenen Schubert's und Schumann's zusammen nennen zu hören.

In der That nimmt Robert Franz in der musikalischen und speziell in der Gesangsliteratur eine besondere Stellung ein. Erinnern wir uns der bedeutendsten der noch unserem Jahrhundert angehörenden Tondichter, welche den besten oder doch einen wesentlichen Theil ihres Ruhmes ihren Vocalwerken verdanken, also Schubert, C. Löwe, C. M. v. Weber, Mendelssohn und Schumann, so finden wir, daß sie alle nicht nur auch in den großen und größten Formen der Vocalcomposition productiv gewesen sind, sondern zugleich überdies in den reinen Instrumentalformen eine mehr oder minder reiche Thätigkeit entwickelten. Es fällt nun zunächst auf, daß Robert Franz unter denjenigen, welche den Spitzen der musikalischen Entwicklung nach irgend einer Richtung hin beigezählt zu werden pflegen, der einzige ist, welcher nie über die knappsten Vocalformen hinausging und sich in größeren oder den reinen Instrumentalformen niemals auch nur versucht hat. Daß diese Erscheinung ihren eigentlichen Grund nur in der Schwäche seiner rein musikalischen Begabung haben kann, bedarf keiner Erörterung. Aber zugleich mögen wir auch anerkennen, daß dieser Thatsache außer jener negativen noch eine positive Eigenschaft zu Grunde liegt, die dem Künstler nur zur Ehre gereicht, nämlich richtige Selbsterkenntniß und Respekt vor dem in der Kunst zu Leistenden. Franz hat sehr wohl daran gethan Gebieten ganz ferne zu bleiben, in welchen er doch aller Wahrscheinlichkeit nach nur Mittelmäßiges und Unzulängliches hervorgebracht hätte, wie man dies — mit geringer Ausnahme — leider von Löwe sagen muß.

Aber gleichwohl ist auch Eines gewiß. Die mannigfachen Kunstfähigkeiten sind, wie die Geistesfähigkeiten überhaupt, keineswegs so isolirt zu denken, daß irgend eine in großer Fülle bestehen könnte, ohne daß man alle übrigen, und sei es in noch so leisen Schwingungen, mitvibriren hörte. Ohne diese Eigenschaft ist auch kein einzelnes Vermögen jemals complett, ja den Ausstrahlungen eines so isolirten Vermögens wird immer das höchste Criterium der Naturwahrheit fehlen. Der große Lyriker ist ohne einen dramatischen Zug nicht zu denken, so wenig als der große dramatische Dichter gedacht werden kann, der nicht auch die Elemente des lyrischen und des epischen in sich trüge. Darum sagt auch Uhland in dem Prolog zu seinen Gedichten:

„Doch vielleicht wer stillem Deuten
Nachzugehen sich bemüht,
Ahnt in einzelnen Gestaltungen,
Größeren Gedichts Entfaltungen".

Robert Franz ist nun so sehr specifischer Lyriker, daß er auf seinem Instrumente gleichsam nur einen Ton besitzt, der in allen seinen Productionen, wenn auch in mannigfachen Schattirungen, immer wieder klingt. Darum fehlt es seiner Lyrik nicht nur an Reichthum, sondern auch an Tiefe.

Aber auch jener negativen Eigenschaft, der großen Armuth in Franz's Productionen, steht eine positive zur Seite. Franz besitzt einen prägnant ausgebildeten Styl und seinen Productionen wohnt ein immanentes Lebensprincip ein, das ihnen einen entschiedenen, reinen Charakter verleiht. Franz irrlichtert und tappt daher nie hin und her, sondern er weiß genau, was er geben kann und dies giebt er immer ganz und voll. Sein Gesang hat in der That viel Aehnlichkeit mit dem Volksgesang, der ja auch, was ihm an Reichthum und Tiefe fehlt, durch Charakter und schlichte Wahrheit ersetzt.

Schon in dem ersten Jahrgange dieser Zeitschrift ist (in Nr. 44) ein größerer Artikel erschienen, welcher einer Betrachtung der Franz'schen Liedercomposition gewidmet war. Der Verfasser jenes Aufsatzes sagte u. A.: „Somit versteht es sich von selbst, daß wir die ästhetische Vollendung eines Liedes nicht nach der Musik allein beurtheilen können; ihr muß eine Dichtung von entsprechendem Werth zu Grunde liegen. Zu einem schönen Liede gehört also vor Allem ein schöner, echt lyrischer Text" u. s. w.

Ich theile vollständig die Ansicht, daß es beim Liede so wenig als beim Opuncomponisten keineswegs gleichgiltig ist, was er componirt, vielmehr wird die höhere künstlerische und allgemein geistige Bedeutung seines Produzirens zunächst dadurch bedingt. Aber eben in diesem Punkt, welchen jener Beurtheiler Franz's zu dessen Gunsten hervorhebt, läßt uns seine Muse am unbefriedigtsten. Jener Beurtheiler spricht von „schönen, echt lyrischen" Texten; es fragt sich aber sehr, was man unter solchen verstehen will. Es gibt eine universelle und eine ganz subjective Lyrik, auch in der Lyrik ist die Größe durch eine gewisse Objectivität bedingt; nicht die Lebhaftigkeit der Empfindung allein macht den großen lyrischen Dichter, sondern daß er die Gabe besitzt, gewisse Vorgänge im menschlichen Leben oder in der Natur so sehr in innerster Wesenheit zum Ausdruck zu bringen, daß wir gleichsam die sonst stummen Objecte selbst sprechen hören. Aus dieser Fähigkeit entspringt die unermeßliche und unergründliche Tiefe der Schubert'schen Lyrik, die, wie dies auch von Goethe gilt, Niemand sonst auch nur annähernd besessen hat; nur bei Schumann finden wir noch zuweilen diese göttliche Freiheit, diese mystische Wahlverwandtschaft zwischen dem Ton- und dem Gemüths- und Naturleben; bei Schumann ist es schon mehr, wie bei Heine, die dämonische Kraft der subjektiven Empfindung, die uns fesselt, aber welch einen weiten Kreis beschreibt auch Schumann noch in seinen Liedercompositionen, wie reich sind seine Formen, wie mannigfach ist immer noch die Welt, in der wir uns bei ihm bewegen, wie hinreißend die geniale Intuition in dem musikalischen Ausdrud der meisten seiner Lieder und Gesänge!

In einem wie engen Kreise dagegen bewegt sich Robert Franz und wie dürftig, gleichsam mit Zirkel- und Winkelmaß ausgemessen, sind seine Formen. Seine Lieder treten — einige wenige ausgenommen — nicht mit der Kraft innerer Erlebnisse an uns heran, die musikalische Empfindung trägt mehr den Charakter des leisen Anempfindens, daher auch viel häufiger der bürgerlichen Gemüthlichkeit und profaischer Wahrheit, als den intuitiver Inspiration und höherer poetischer Wahrheit.

Der Materie nach können wir daher Robert Franz's Leistungen so sehr hoch nicht anschlagen, weil der allgemeine, nämlich der rein künstlerische und rein geistige Eindruck, der uns hinterbleibt, wenn wir seine kleine Welt hindurchgewandert sind, so gar gering ist.

Aber wie weit bleibt nicht Gluck an rein musikalischer Begabung hinter seinen beiden gewaltigen Zeitgenossen Händel und Bach zurück und doch steht auch er groß da in der Kunstgeschichte. So sind wir auch weit entfernt, die großen Verdienste zu bestreiten, welche Robert Franz unbedingt zukommen. Auch wir anerkennen in ihm in gewisser Hinsicht den Vollender des Liedes, als einer besonderen Kunstgattung, denn bei keinem Autor finden wir den eigentlichen Charakter, die reine Form des Liedes so entschieden herausgearbeitet und bewahrt, als bei ihm. Das reine Lied, man muß es gestehen, findet sich eigentlich auch bei Schubert und Schumann nur spärlich, der überfluthende musikalische Reichthum dieser beiden urkräftig-schöpferischen Naturen vermochte nur selten sich in die engen Schranken zu bannen, welche das Lied, soll sich seine Natur rein darstellen und seine Form treu ausprägen, unerläßlich fordert. Das reine Lied verträgt keinen großen Reichthum, keine bunte Mannigfaltigkeit, kein allzu subjectives Pathos, keine allzu ausgeprägte Individualität und die strophische Form ist die seiner innersten Natur ganz wesentlich angemessene. In diesem Sinne ist Robert Franz allerdings der Liedercomponist par excellence. Mit seinem Takte wählt er sich nur solche Stoffe, die er sich ganz zu assimiliren vermag, die keinen übermäßigen Aufwand an seelischen Kräften und musikalischen Mitteln herausfordern, und welche die — bei Franz durchaus vorherrschende — strophische Behandlung ohne geistigen Zwang ertragen.

Man kann sagen, daß es gerade einer Individualität be-

durfte, wie sie Robert Franz repräsentirt, um den vor ihm noch nicht so bestimmt gezogenen Kreis so harmonisch auszufüllen, und daß ihm seine allgemeinen Mängel zu glücklichen Vorzügen für seine besondere Aufgabe wurden. Denn durchaus im formellen, im harmonischen Gleichgewicht suchen wir Franz, vornehmstes Verdienst. Wenn wir von einem „Gang durch Franz Liederhefte" zurückkehren, so erinnern wir uns nicht, auf Höhepunkte geführt worden zu sein, von welchen sich uns ein überraschender Blick auf ungeahnte Fernen geöffnet hätte, sondern es ist uns zu Muth, wie wenn wir längere Zeit in einem still abseit gelegenen Garten umhergewandelt sind, und wir uns nun mit Behagen bei zierlichen, wohlgeordneten Blumenbeete, die ihn schmücken der schattigen Alleen, die ihn durchziehen, erinnern.

Das Franz'sche Lied ist eigentlich ein künstlich gezogenes Gewächs, denn unverkennbar verfährt der Componist sogar mit Bewußtsein nach ganz bestimmten Prinzipien, das zeigt schon selbst der äußere, so sehr übereinstimmende Habitus seiner Gesänge: nicht so sehr die überwiegend deklamatorische Behandlung der Singstimme, denn diese ist, wie bei Schumann, ein Ausfluß seiner Individualität, — sondern die Gleichartigkeit in der harmonischen Struktur und der poliphonen Behandlung der Begleitung. Die Musik wächst bei Franz nicht organisch aus dem Gedicht heraus, sondern er bringt ein fertiges Schema mit und ein gewisser durch seine Individualität ein für allemal gesetzter Grundton des Gemüths klingt immer wieder; daher die seltene Charaktertreue des Franz'schen Liedes, daher aber auch die große Einförmigkeit. Franz steht seinen Texten keineswegs kalt reflektirend gegenüber, er empfindet sie vielmehr sehr warm, aber sein Empfinden bleibt meistens, um mich so auszudrücken, ein naturalistisches, daher im innersten Kern doch nüchtern prosaisches, es geht nicht durch das Medium der Phantasie hindurch, die allein es in eine höhere Sphäre zu erheben, ihm seinen individuellen Charakter abzustreifen und dadurch eine unendlich höhere Wahrheit zu verleihen vermag, denn eine unendliche Kluft trennt das einfache menschliche von dem rein künstlerischen Empfinden. Aber freilich vermag diese Kluft nur der höhere und höchste Genius zu überspringen und Robert Franz zeigt sich gerade durch das Maßvolle seine Bewegungen als ein einsichtiger, zartfühlender Künstler und als ein tüchtiger Charakter.

So gleicht das Franz'sche Lied einem Vogel, der still und ruhig in den Zweigen eines Baumes hin und wieder hüpft und dabei vergnüglich vor sich hinzwitschert; nur zuweilen entfaltet er seine Schwingen, um einen weiteren Flug zu wagen, kehrt aber immer gerne wieder auf den liebgewonnenen Punkt zurück. Als solche Lieder, wo Robert Franz einen ungewöhnlichen kräftigen Ton anschlägt, und wo ihm gleichsam Flügel wachsen, möchten wir bezeichnen Nr. 12 „Genesung" in op. 5 (wo er selbst singt: „und nun ein neues Lied!), „Frühlingslied" und „ach, wenn ich ein Immchen wäre" in Nr. 3, „Frühlingsgedränge in op. 7, „an die Wolken" in op. 30 u. n. a.

Am liebenswürdigsten ist Franz in jenen Liedern, in welchen er den Volkston anschlägt, dagegen zeigt sein „ich grolle nicht" in welchem er der tiefen Leidenschaft des Gedichts durch rein äußerliche Mittel nachzukommen sucht, oder sein „dem rothen Röslein gleich mein Lieb", wenn man sie gegen die Schumann'schen Compositionen derselben Gedichte hält, recht augenfällig, wie weit die bloße Anempfindung immer hinter der großen Naturkraft zurückbleiben muß, wo sie mit ihr auf gleichem Boden zusammen trifft.

Gewiß ist aber, daß wir in Franz's Liedern einen Schatz besitzen, dessen künstlerischer, wie ethischer Werth nicht gering angeschlagen werden darf und aus welchem unsere Sänger häufiger schöpfen sollten, als sie bisher immer noch zu thun scheinen. „Wer das Kleine nicht ehrt, ist des Großen nicht werth", und so wollen wir die Gaben, mit welchen uns Franz beschenkt hat, nicht gering schätzen, weil wir die Grenzen erkennen, über welche sie nicht hinausreichen.

Von der verdienstvollen Bearbeitung Bach'scher Arien, mit welcher Franz in neuester Zeit unsere Literatur bereichert hat, ist in diesen Blättern bereits ausführlich die Rede gewesen. Sie legen auch, wie sein praktisches Wirken in der Stadt, in deren Umkreis er lebt, ein schönes, ehrendes Zeugniß für den Enthusiasmus ab, mit welchem er die große Kunst der Alten im Herzen trägt.

Recensionen.

F. Hinrichs. Sechs Lieder aus dem Quickborn nach der Uebertragung von A. v. Winterfeld und den Originaltexten für eine Sopran- oder Tenorstimme. Op. 2. Berlin, Trautwein.

-r- Schon das erste Liederheft (6 Lieder aus dem Quickborn, op. 1, Leipzig, Whistling) dieses Componisten wurde von der D. M. Z. mit lebhafter Freude begrüßt; und bei dem Zustaude heutiger Liedcomposition, wo man in einer Wüste von sentimentalen Phrasen und schwülstigem Bombast selten einmal eine frische, naturwüchsige Blume zu pflücken Gelegenheit findet, ist man wirklich förmlich erstaunt, einer so gesunden und originellen Erscheinung, wie diese Lieder sind, zu begegnen. H. schenkt uns ein Genre, das wir bisher kaum irgendwo vertreten wüßten. Nach Geist und innerem Charakter möchte es dem Schumann'schen Lied am verwandtesten sein, doch hat es einen einfacheren, populäreren Ton; Schubert'schen Mustern scheint es in seiner dramatischen Bestimmtheit und Charakteristik nachgebildet — der Totaleindruck ist ein durchaus eigenthümlicher. Es ist dem Autor nicht darum zu thun, eine dem Text entnommene Grundstimmung musikalisch zum Ausdruck zu bringen, sondern vielmehr darum bestimmte Situationen und Charaktere mit den ihnen entsprechenden Gemüthsaffectionen in engem Rahmen durch wenige, aber treffende Züge musikalisch abzubilden. Er wählt lauter Texte, die eine einfache, aber charakteristische, fast typische Situation und daher meistens auch lebendige Bewegung oder Handlung enthalten; z. B. Nr. 2 „Vor der Thür": Mutter schläft schon, laß mich gehn,
Horch der Wächter ruft schon zehn u. s. w.
oder Nr. 6 „Verloren": Die Mutter geht und jammert,
Sein Vater wischt die Thrän'
Ich melk die Kuh und feg' den Flur
Mich läßt man gehn und stehn u. s. w.

Solchen Texten gegenüber, die in ihrer objectiven Haltung die lyrische Stimmung mehr anregen als ausdrücken, hat der Componist ein verhältnißmäßig reiches Feld musikalischer Gestaltung; er bewegt sich überdies auf einem realistischen Boden, wo er seinem persönlichen Empfinden nicht allzusehr die Zügel schießen lassen darf. H. schlägt daher eine Richtung ein, die auf's Entschiedenste zur Nachahmung empfohlen werden kann, damit wir endlich aus der Sündfluth unserer Gefühlsseligkeit erlöst werden. — Er läßt die Objecte seiner Texte ebenso vollständig zu ihrem Recht kommen, als die aus ihnen resultirenden Gemüthsstimmungen; beides erreicht er durch einfaches, aber geschmackvoll und geistreich verwendetes musikalisches Material und durch logische Formentwicklung. Er ist im besten Sinn ein Eklektiker, der über die erworbenen Ausdrucksmittel neuerer Musik mit Selbständigkeit und Freiheit gebietet, ohne daß ein oder das andere Element bestimmt vorwiegt. Diese Assimilations- und Reproductionsfähigkeit erhebt sein musikalisches Talent bedeutend über die Jünger irgend einer Schule und giebt ihm den Anspruch auf eine Originalität, die der Mehrzahl gegenwärtiger Componisten fehlt. Die Methode bekundet den geistvollen nach bewußter Oekonomie arbeitenden Autor; seine Melodik ist überall charakteristisch, zuweilen mit Absicht unterbrochen oder frei deklamatorisch gestaltet, anderwärts breit und schwungvoll, stets rhythmisch fein gegliedert und dem Wortaccent möglichst angepaßt; die Begleitung, im Allgemeinen mehr aufs Ganze berechnet als ins Detail sich vertiefend, zeigt dennoch an vielen Punkten sehr

seine Einzelzüge die belebend aufs Ganze zurückwirken. Die Anlage und Gliederung der Lieder entspricht weniger genau dem Strophenbau, als dem Sinne der Texte; sie sind alle durchcomponirt, die größeren 3theilig, die kleineren einfacher. Spannende Entwickelung und strikter Verlauf zeichnet Alle aus, — ein Vorzug, den man bei Liedern oft übersieht oder geringschätzt, den man daher auch bei den gegenwärtigen Componisten selten findet. In dieser Hinsicht dürften sich H.s Lieder den besten, die es giebt, ebenbürtig zur Seite stellen. Es kommt beim Liede nicht bloß auf die Durchführung eines Motivs, auch nicht bloß auf den engen Anschluß an das Wort an, das Steigen und Fallen der Stimmung erfordert eine weiterschauende, symmetrisch, naturgemäß und logisch ordnende Oekonomie, die nicht Jedem verliehen ist. An der Form im Einzelnen werden vielleicht scharf kritische Augen hin und wieder eine Ausstellung finden, dies betrifft indeß nur die Glätte und Eleganz, ein Gebiet das sehr streitig und Wenigen zugänglich ist. Der geistige Gehalt entschädigt reichlich, was man etwa an formeller Politur vermissen könnte und darum wollen auch wir nicht die 3 oder 4 Stellen namhaft machen, die uns auffällig waren, sondern vielmehr schließlich dem Werke die weiteste Verbreitung wünschen.

Möge H. dem Publikum durch weitere Veröffentlichungen Kunde von sich geben, damit nicht Werke in Vergessenheit gerathen oder übersehen werden, die einen der höchsten Ehrenplätze unter den Erzeugnissen gegenwärtiger Liedcomposition einzunehmen verdienen.

—

Das Wiener Conservatorium und seine Wortführer.

(Fortsetzung.)

Ein ganz ähnlich unklares Verhältniß wie zwischen den Elementar- und den Ausbildungsklassen des Gesangs, herrscht an unserem Conservatorium in Betreff der Pianofortelassen, und ganz seltsam ist die Stellung, welche Herr Carl Jordan dazu einnimmt. Er nennt die Klasse des Herrn Ramesch eine „Clavierbegleitungsklasse", und findet sie ganz vorzüglich, obgleich er zugesteht, daß sie mit der Ausbildungsklasse sich in keinem innern und äußern Zusammenhang befindet, und doch wieder an einer andern Stelle seines Aufsatzes von der Möglichkeit eines „Vor- und Fortbildens" bei diesem Instrumente spricht, die beiden Herren Professoren aber tadelt, daß sie sich nicht verständigen.

Die Sache verhält sich einfach so: Entweder die Klasse des Herren Ramesch ist eine Begleitungsklasse für die Gesangschülerinnen, keine Vorschule für den eigentlichen höheren Pianofortelunterricht; dann hat auch weder Herr Ramesch es nöthig die Prüfung des Herrn Dachs zu besuchen, noch Herr Dachs die des Herrn Ramesch, denn beide Klassen haben ganz verschiedene Voraussetzungen und Endziele. Oder jene Klasse ist eine Vorschule; dann müßte man protestiren erstens gegen die entsetzliche Ueberfüllung derselben, zweitens aber gegen das anmaßliche sich Vordrängen des Herrn Ramesch, der bemüht ist bei den Prüfungen Resultate an's Licht zu stellen die wahrscheinlich beweisen sollen, daß seine Klasse eigentlich eine unterdrückte Ausbildungsklasse, er selbst aber ein unterdrückter Ausbildungslehrer sei. Auch das ist nur die Folge des Mangels einer artistischen Leitung, welche jedem Lehrer die nöthigen Ziele und Schranken setzt, sogar nöthigenfalls einen übertriebenen Ehrgeiz auf das richtige Maß beschränkt und ihn dem wirklichen Erfolg dienstbar macht.

In Betreff der Klasse für Harmonielehre und Contrapunkt sagt Herr C. J., sie werde „wohl jetzt ganz eingestellt, oder doch in ganz anderer Weise als bisher geregelt werden müssen." In Folge dieser Voraussetzung wolle er „mit Herrn Mendel für jetzt darüber schweigen". Ich will gerne in diesem Bunde der dritte „schweigende" sein, bemerke aber, daß das Schweigen und Zusehen nicht Sache einer Direktion sein darf. Einer aus zwölf verständigen Männern gebildeten Leitung braucht man ja doch nicht jene milden Mittel erst zu lehren, durch welche man einem verdienstvollen, in seiner Weise trefflichen aber hochbejahrten Mann, ohne ihn zu kränken, Lasten abnehmen kann um sie auf jüngere Schultern zu laden. Die Direktion scheint mir in diesem Punkte der Oeffentlichkeit und der Kunst gegenüber dafür verantwortlich, daß die bestehenden Umstände nicht zum Nachtheil des Instituts scheu umgangen, sondern auf eine für alle Theile befriedigende Weise gelöst werden.

Was nun auch hier den Zusammenhang der Classen betrifft, so erlaube ich mir die Wortführer der Direktion um Aufklärung zu bitten: in welchen Beziehung denn eigentlich die neue Classe des Herrn Prof. Dessoff zur Klasse des Herrn Sechter stehe. Die erstere wird eine „Parallelklasse" genannt. Unter „parallel" versteht man in der Welt zwei mit einander gleich laufende Richtungen, und man errichtet gewöhnlich Parallelklassen, um bei vorhandener Ueberfüllung der Hauptklasse eine Ableitung zu schaffen und eine neue Kraft für das Institut zu gewinnen. Ob man es hier in diesem Sinne mit „Parallelklassen" zu thun hat, daran erlaube ich mir bescheidene Zweifel; eher möchte ich auf ziemlich divergirende Richtungen schließen, und die Folge dürfte sein, daß einerseits nach wie vor Stubengelehrte, andererseits aber eingebildete, technisch nicht durchgebildete, gegen strenge Studien die Nase rümpfende Componisten die Schule verlassen werden, deren glänzende Herrlichkeit gar bald wie Staub von der Wirklichkeit weggefegt werden wird. Herr Dessoff müßte wahrlich ein Wundermann ohne Gleichen sein, wenn er in zwei Jahren Componisten bildete, ebensowohl technisch d. i. harmonisch-contrapunktisch geschult wie in allen Formen des praktischen Satzes bewandert und geübt. Ganz anders würde sich das Verhältniß gestalten, wenn die beiden Schulen in einem Verhältniß zu einander ständen, so daß die eine der anderen vorarbeitete, die zweite fortsetzte, was die erste begonnen; oder wenn in wirklichen Parallelklassen in der Hauptsache von gleichen Voraussetzungen ausgegangen würde und nur die lehrenden Individualitäten, nur die Wege zu demselben Ziel, verschiedenartig erschienen. Ob die Herren Sechter und Dessoff gleiche Ziele anstreben, das wird Jeder sich selbst beantworten können, der Beide nur von Weitem kennt. Ich weiß, daß ich seiner Zeit die Anstellung des Herrn Dessoff als einen Fortschritt begrüßt habe, aber eben jene Bemerkung über den Mangel einer guten Organisation, die ich beifügte, und die die Wortführer der Direktion so übel genommen haben, enthielt im Keim jene Gedanken und Bedenken, die ich so eben ausgesprochen habe. —

Die Wahrnehmung, daß man an unserem Conservatorium zu viel für den Schein und zu wenig für das Wesen der Sache thut, bestätigt sich ferner ganz erstaunlich darin, daß für eine außermusikalische Bildung der Zöglinge so wenig geschieht. Herr C. J. spricht von fünf vorhandenen Schulen für „Hilfsgegenstände." Diese sind laut seiner Mittheilung die für Deklamation, italienische Sprache, Mimik, Clavierbegleitung und Generalbaß. Die ersten vier kommen offenbar vorwiegend, wo nicht ausschließlich den Gesangschülerinnen zu gut; diese widmen sich natürlich dem Theater und somit ist die Bevorzugung klar, die der Oper zu Theil wird. Die Instrumentalschüler sind das Aschenbrödel des Conservatoriums. Bei der Stellung aber, die gerade die Instrumentalmusik in unserer Zeit einnimmt, erscheint diese Zurücksetzung ebenso unmotivirt wie nachtheilig. Von den Sängerinnen, vom weiblichen Geschlecht überhaupt ist keine Reform der Musikzustände zu erwarten; nur von einer Anzahl tüchtiger männlicher Künstler kann ein besserer Geist angebahnt werden. Hören wir nun, was Herr J. C. sagt, und citiren wir noch einmal seine Worte auf Seite 693, wo es heißt: „Selbstverständlich bleibt diese Ausbildung zunächst auf das Instrument, welches der Schüler zu handhaben gelernt, auf die künstlerische Lehre dieses einen Fachs beschränkt." Obiges „selbstverständ-

lich" ist ein Wort von so großem Tiefsinn daß ich mich vergeblich bemühe es zu ergründen und zu verstehn. „Selbstverständlich" soll ein Zögling des Wiener Conservatoriums an dieser Anstalt weiter nichts lernen als Geigen oder Blasen oder Clavierspielen? ! „Selbstverständlich" soll er ein Kunsthandwerker werden, nicht befähigt in der menschlichen Gesellschaft mit Andern durch Bildung gleichberechtigt zu erscheinen. „Selbstverständlich" soll dem Wiener Conservatorium der hohe Ruhm gewahrt werden, das einzige deutsche Conservatorium von Namen zu sein, welches pure Techniker in die Welt sendet, um den jammervollen Kunstzustand, welcher durch die Techniker entstanden ist, zu verewigen! Dieses „Selbstverständlich" lautet doch wahrhaftig wie ein melancholischer Nachklang aus dem alten Polizeistaate und Bureaukratenlande, genannt: das vormärzliche Oesterreich! — Doch ich will Herrn C. Z. nicht unrecht thun, denn er ist der Meinung: „den Schülern eine mehr allgemeine künstlerische Ausbildung zu geben, das verbieten die beschränkten Mittel des Instituts; Kunstgeschichte, Geschichte der Musik, biographische Geschichte (!) der Tondichter, Specialitäten wie Akustik (!) u. s. w., Erhöhung der allgemeinen Bildung durch Vorträge und bedeutendere Hilfscurse, — dies herzustellen liegt nicht in der Hand dieser oder jener Direktion." — Auf die „beschränkten Mittel" komme ich noch zurück; vorher aber bemerke man, wie hoch Herr C. Z. gleich wieder hinausgreift, um das Absurde jeder derartigen Forderung darzuthun. Niemand ist weiter entfernt als ich von hochtrabenden Ideen über Vorträge wie sie sich für eine Universität schicken; aber Gegenstände, die an den Gymnasien gelehrt werden, passen sehr wohl auch (mit Ausnahme alter Sprachen etwa) für ein Conservatorium, und sollten nie fehlen. Von Fachwissenschaften sind jedoch Geschichte und Aesthetik der Musik allerdings (in populärer Fassung) für Kunstjünger ebenfalls unverneiblich. Daß aber gerade das Wiener Conservatorium hierin nicht zurückbleiben darf, geht einfach daraus hervor, daß Wien die Hauptstadt Oesterreichs ist, daß also das musikalische Talent, welches in dem Kaiserstaate einheimisch ist, gerade hier das suchen wird, was in Provinzialstädten nicht gefunden werden kann. Hier ist wieder ein Punkt, der mich von den Wortführern des Conservatoriums entschieden trennt, und es ist durchaus nothwendig das Bild zu kennen, welches sich Herr C. Z. von dem ersten Conservatorium der Monarchie macht. Er hat offenbar kein österreichisches Conservatorium, sondern eine Wiener Musikschule im Auge. Man höre wie er sich darüber selbst verräth. Seite 693, Sp. 2, heißt es: „Man muß bei solchen Fragen die lokalen Verhältnisse im Aug behalten und nicht nach Einrichtungen und Gebräuchen anderer Städte urtheilen. Man darf nicht vergessen, daß sich in Wien (!) beinahe nur Unbemittelte der Kunst widmen, und findet sich irgend einmal eine Ausnahme aus den bemittelten Kreisen, so wird der Privatunterricht vorgezogen." — Also für Herrn C. Z. giebt es in den Provinzen keine jungen Leute, die voll glühender Leidenschaft oder entschiedenem Talent zur Tonkunst *) schon zu Hause sich bei oft schwachem Unterricht mehr autodidaktisch in die Höhe schwingen, und nun mit Sehnsucht nach einer Anstalt blicken, die ihnen das bietet, was sie zu Hause nicht finden können: Künstlerische Bildung, wissenschaftlichen Unterricht. Herr C. Z. weiß davon nichts; wie sollte er es auch wissen, er hat wohl niemals sich die Lebensgeschichte talentvoller junger Musiker erzählen lassen, die sich vom elterlichen Hause losrissen, um in einem „Conservatorium" ihren Wissens- und Thatendurst zu stillen; die sich wunderbare Vorstellungen machten von den Einrichtungen eines solchen Instituts, und sich dann grausam enttäuscht fanden. Möchte doch Herr C. Z. aus der mystischen Höhe, in der er sich befindet, einmal herabsteigen und in die Schicksale jener jungen Leute hineinblicken!

Ueber diese lokale Anschauung habe ich mich schon früher mehrmals ausgesprochen; sie kann als der Grund alles Uebels betrachtet werden. Aus ihr entspringt jene engherzige Anschauung die auf alle Maßnahmen unserer Direktion Einfluß nimmt. Dieselbe hat immer vorwiegend jene Bedürfnisse im Auge, die aus der Bevölkerung Wiens sich zunächst geltend machen; diese sind für sie immer maßgebend gewesen. Dabei dreht man sich fortwährend im Kreise: „In Wien widmen sich beinahe nur Unbemittelte der Kunst, also haben wir auf wenig Schulgeld zu rechnen. Und weil wir auf wenig Schulgeld zu rechnen haben, so können wir auch keine kostspieligen Einrichtungen treffen." Der Schluß an sich ist richtig aber er geht von unrichtigen Prämissen aus. Erstens handelt es sich thatsächlich nicht um Wiener Zöglinge allein, und zweitens ist eben die Frage, ob nicht die Einrichtungen des Conservatoriums schuld sind, daß „die bemittelten Kreise den Privatunterricht vorziehen". Der Gesammtunterricht hat neben einigen unläugbaren Schattenseiten zu viele Vortheile, als daß Jemand, der sein Kind zum Fachmusiker erziehen lassen will, denselben nicht vorziehen müßte, sofern er irgend Urtheil und Verstand hat. Die vielfachen Anregungen, die der Zögling hier erhält, die Gelegenheit des Zusammenspiels, die Entwicklung der Urtheilskraft an den besseren oder schlechteren Leistungen der Mitschüler, die unverhältnißmäßige Billigkeit des Schulunterrichts, — das sind lauter Dinge, die jeder Vater von vernünftigen Ansichten zu würdigen wissen wird, und die auch mit Recht immer den Conservatorien von selbst das Wort geredet haben.

Freilich muß man aber auch durch einen zweckmäßigen Studienplan Bürgschaft leisten, daß die Schulzeit einen wahrhaften Grund für eine künftige mindestens ehrenvolle Laufbahn abgeben werde. Es müßte je nach der Stellung, die Talent und das gewählte Instrument dem Kunstjünger für die Zukunft in Aussicht stellen, für eine entsprechende musikalische und allgemeine Bildung gesorgt werden. Um hierüber einmal ganz deutlich zu sprechen, nicht in „schönen Redensarten", so müßten mindestens die Classen für Streichinstrumente, Pianoforte und Gesang einen gemeinschaftlichen, oder in mehreren Abtheilungen gegliederten Unterricht nicht nur in dem unumgänglichen Compositionsstudium und den anderen wichtigen Fachgegenständen, sondern auch in den sogenannten humanitären Wissenschaften erhalten. So wurde es am Prager Conservatorium gehalten zur Zeit Dionys Webers, als der Verfasser dieses Aufsatzes daselbst seine Studien machte. Dreimal in der Woche des Morgens war jede von den beiden die Gesammtheit der Instrumentalschüler umfassenden Classen zwei Stunden lang mit solchen Gegenständen beschäftigt in der Schulstube beisammen, woran sich der musikalisch-theoretische Unterricht schloß, der freilich weniger gründlich und gelehrt, als der hiesige, aber dafür wahrlich anregender war, denn jeder Zögling von nur irgend etwas Compositionstalent hielt sich mit seiner Ehre verpflichtet bei der letzten Prüfung mit einer anständig gearbeiteten Ouvertüre oder einem Concert für sein Instrument hervorzutreten, und zu zeigen, daß der erhaltene Unterricht nicht fruchtlos war. Nachmittags fanden dann der Instrumentalunterricht und die Orchesterübungen statt. Rechnet man dazu, daß außerdem die nöthige Zeit zur häuslichen Uebung, zur Anfertigung der theoretischen und andern Aufgaben aufgewendet werden mußte, so sieht man, daß es für uns junge Leute genug zu thun gab, und jede Saumseligkeit oder Liederlichkeit sich sofort in der Schule auf eine unangenehme Weise kenntlich machte. Und Arbeit, tüchtig viel Arbeit, das ist für die Jugend das nothwendigste, damit allein ist ihr zu helfen.

Ich will das Prager Conservatorium von damals nicht als Muster in jeder Beziehung preisen. Auch diese berühmte Anstalt hat an bedeutenden Fehlern gelitten, welche die Schüler damals schon besser fühlten als die Lehrer und der Direktor, — nachher freilich noch mehr; aber ihre Organisation war wahrlich hundertmal befriedigender als die des Wiener Conservatoriums noch heute ist, ein Abstand, der durch die trefflichen Kräfte des letzteren keineswegs aufgehoben wird, denn nicht einzelne Capacitäten machen

*) Namentlich zur ausübenden; das schaffende ist wohl auch vorhanden, findet aber beinahe Alles schon gethan, und ist nach vielen oft schmerzlichen Täuschungen genöthigt, in anderer Weise thätig zu sein.

eine gute Schule, sondern der Geist, der das Einzelne zum Ganzen verbindet, das Einzelne dem Ganzen dienstbar macht.

(Fortsetzung folgt.)

Locales.

(Historische Concerte der Ges. d. M.)

S. B. Da wir das erste der beiden von der Ges. d. M. veranstalteten historischen Concerte zu besuchen verhindert waren, so halten wir es für das Geeignetste unseren Lesern statt eines unvollständigen eigenen, das Referat des Hrn. Dr. Ed. Hanslick aus der „Presse" hier abzudrucken. Der Bericht über das stattgehabte philharmonische Concert folgt in der nächsten Nummer.

„Die von der Gesellschaft der Musikfreunde veranstalteten zwei „historischen Concerte" brachten zusammen 20 Musikstücke von 17 Componisten zur Aufführung. Dem Zeitraume nach waren drei Jahrhunderte, das 16., 17. und 18., repräsentirt; der Gattung nach wechselte Kammermusik (überwiegend) mit reinen Vocalchören; von dramatischer Musik hatte sich, fast wie zufällig, ein einziges Stückchen eingefunden.

Die Zusammenstellung von historischen Concerten gehört zu den häkeligsten Dingen. Vollständigkeit, auch nur annähernde, ist nicht zu erreichen; dennoch möchte man keinen hervorragenden Namen, keine wichtige Kunstform vermissen. Andererseits will das Publikum auch nicht allzustark gelangweilt sein durch lange Reihen von sehr gleichartigen oder schwer verständlichen Stücken. Wie schwer es oft hält, sich von bestimmten Meistern, aus gewissen Schulen und Perioden überhaupt etwas zu verschaffen, wollen wir gar nicht erwähnen. Der Fall scheint sich mit Chambonnière ereignet zu haben, dessen Name ursprünglich auf dem Programm figurirte, später aber wieder verschwand. Bei der großen Schwierigkeit dieser Aufgabe muß man dem Programm der beiden „historischen Concerte" alle Anerkennung zollen, sowohl was die Wahl als die auf Abwechslung bedachte Zusammenstellung der Nummern betrifft.

Die erste künstlerisch gipfelnde und in sich abgeschlossene große Erscheinung des 16. Jahrhunderts, die römische Schule, können wir als den Ausgangspunkt des Concertprogrammes ansehen. Sie war vertreten durch einen gemischten Chor von Palestrina und einen kurzen Männerchor des ihm geistverwandten Lodovico da Bittoria, — breitaushallende, süß und doch erhaben klingende, wie aus Lichtstrahlen gewobene Harmonien! Von Rom wenden wir uns sodann nach Deutschland, wo durch die Reformation, also ungefähr gleichzeitig mit Palestrina, die Entwicklung einer nationalen Tonkunst Fuß faßt. Das Lied: „Innsbruck, ich muß dich lassen", von Heinrich Isaac (1539), führt uns mitten in die erste glaubensfreudige Zeit des evangelischen Kirchengesanges, wo der Drang nach Melodien für all die geistlichen Liedertexte zu der reichen Quelle weltlichen Volksgesanges leitete: Wie nun aus diesem weltlichen „Innsbruck!" durch geringe Textänderungen der Choral entstand: „O Welt, ich muß dich lassen," so sind mitunter die schönsten Melodien protestantischer Chorale älteren Volksliedern, oft sehr weltlichen Inhalts entnommen. Die weitere Fortentwicklung der deutschen religiösen Musik repräsentirte das Programm durch einen ergreifend herzlichen Doppelchor von Melchior Franck, und — leider mit Ueberspringung so wichtiger Zwischenglieder, wie Leo Haßler und Eccard — durch einen, auf höherer Kunststufe, gleich schönen Chor von Heinrich Schütz. Dieser geistvolle Tondichter, den wir ohneweiters als den künstlerischen Ausgangspunkt Bach's und Händel's ansehen müssen, hat der deutschen Tonkunst, der allzu lang vom Choral beherrschten, eine gewaltige Wendung gegeben, indem er die sinnliche Schönheit einer vorgeschrittenen Kunst, der italienischen, mit Bewußtsein zu uns verpflanzte. Neben dieser reicheren Vertretung zweier großer, entgegengesetzter musikalischer Richtungen, der römischen Schule und der protestantisch-deutschen, erinnerten drei mehr vereinzelt stehende Chöre an andere bedeutende Zeiten und Männer. Nämlich ein interessantes Madrigal des Venetianers Lotti (Festgesang auf dem Buccentauro), die Poesie weit glänzender als die Musik; ein ganz köstlicher Scherzchor „Die Martinsgans" von dem Niederländer Roland de Lattre (nicht „Orland" wie Programm und Broschüre consequent schreiben), endlich ein Chor mit Sopransolo aus „Castor und Pollux" von dem Franzosen Rameau. Dieser nicht üppig, aber ziemlich leichtfließende Gesang gehört jedenfalls zu dem Natürlichsten, Anmuthigsten, was der trockene, geschraubte Dramatiker jemals erreicht hat. Als einziges Opernstück in dem ganzen „historischen Concert" hatte diese Nummer allerdings eine nicht streng zu rechtfertigende Stellung. Allein wenn wir selbst über diese dramatische Herkunft und darüber hinwegsehen, daß Rameau durch zwei Compositionen allzu nachdrücklich hervorgehoben war, können wir die Bemerkung nicht unterdrücken, daß sein berühmter Vorgänger und Rivale Lully im Programm nicht fehlen durfte. Und zwar hätten wir den Vater der französischen Oper diesmal nicht als dramatischen, sondern am liebsten als Instrumental-Componisten vorführen sehen, mit einem Tanzstück oder einer Ouverture. Lully's Ballettmusik, die gefeiertste, die es vielleicht zu einer Zeit gab, und seine Ouvertüren durften, ob ihres Ruhmes und weitgreifenden formalen Einflusses, kaum übersehen werden

Die Kammermusik der letzten 160 Jahre war recht stattlich vertreten. Der Vortritt gebührt Corelli, der uns nicht blos als „Begründer des höhern Violinspiels", sondern überdies als einer der frühesten selbstständigen Pfleger der Kammermusik und als Schöpfer des ersten regelmäßigen Orchesters in Rom wichtig ist. Daß Corelli in einem Abend durch zwei größere Compositionen vertreten war, erscheint etwas unverhältnißmäßig; an sich bot sowohl sein „Concert für Streichinstrumente" als die Violin-Sonate (vom Jahre 1700) sehr viel des Interessanten. In gezwungenen, aber niemals plumpen Formen ringt hier der musikalische Gedanke gleichsam nach selbständigem instrumentalen Gehalt und Ausdruck. War doch die Emancipation der Instrumentalmusik nicht lange vorher ins Leben getreten. Im 16. Jahrhundert und noch stark ins siebzehnte hinein galt ja Tonkunst gleichbedeutend mit Gesang. Die Instrumentalmusik war nur Nachhall des Gesanges; die Instrumente verrichteten höchstens den niedern Dienst bei Aufzügen und Tafelmusiken. Mit Recht behauptet Winterfeld, das 17. Jahrhundert übertreffe in dem, was es nicht blos umgebildet, sondern neugestaltet hat, an Mannigfaltigkeit die früheren. Fast alle in der Folgezeit entwickelten Keime sind in ihm zuerst aufgesproßt. Auf die großen italienischen Geiger folgten bald die ersten namhaften Erscheinungen auf dem Gebiet der Claviercomposition und Virtuosität. Von den auf unserem Programm Vertretenen ist François Couperin der älteste. Sebastian Bach's Vorgänger, war er von diesem geschätzt und nicht ohne Einfluß auf dessen kleinere Clavierfachen. Couperin's Claviercompositionen klingen uns gespreizt und dürftig; wenn man eine Serie davon durchspielt, erliegt man beinahe der Monotonie. Diese „Pièces de Clavecin" (die k. k. Hofbibliothek besitzt deren vier „Bücher" in zwei großen Foliobänden) sind in „ordres" zusammengestellt, also äußerlich eine Art Suiten im weitesten Sinne, jedoch ohne bestimmte Zahl und Ordnung der einzelnen Stücke. „J'aime beaucoup mieux, ce qui me touche, que ce qui me surprend," äußert der Componist sehr hübsch in der Vorrede. Allein seine Musik sagt das Gegentheil, sie geht überall auf das äußerlich Blinkende, Witzige, und erschöpft sich in kleinlicher Tonmalerei. Die Aufschriften der kleinen, knappen Stücke, wie „Le petit deuil ou les 3 veuves", „Les barricades mystérieuses" etc. sind oft wunderlich genug.

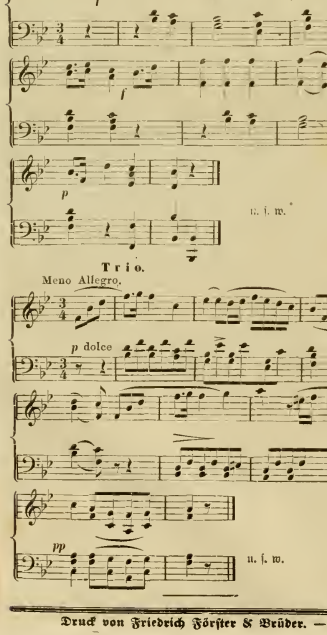
Unvergleichlich höher stehen die Claviercompositionen von Domenico Scarlatti; namentlich das erste, von Herrn Dachs vorgetragene Stück athmete eine sinnliche Frische und Anmuth, wie sie in den Clavierstücken jener Zeit nicht eben häufig ist. Sebastian Bach war durch zwei Violinsonaten vertreten, Meisterwerke contrapunktischen Tiefsinns und würdevoller Grazie. Von den Söhnen Bach's erschienen die drei bedeutendsten auf dem Programm: der

verständige, feingebildete Emanuel mit einer Claviersonate; der geniale, aber sehr ungleiche und faserige Friedemann mit einer Sonate für zwei Claviere, endlich Johann Christian, der „Mailänder Bach“, mit einer Claviersonate. (Das Programm schreibt sie wohl irrthümlich dem „Bückeburger Bach“, Johann Christoph zu). Den wohlgewählten Schluß machte Boccherini, der verdienstvolle Vorläufer Haydn's, mit einem anmuthig hinfließenden Streichquintett.

Der äußerst günstige Erfolg, zu welchem namentlich die Herren Herbeck, Dessoff, Dachs, Hellmesberger und Epstein beitrugen, dürfte wohl die Fortsetzung historischer Concerte in den nächsten Jahren sicherstellen. Es könnte dann zur Abwechslung auf das Lied, die Oper und das Oratorium der Hauptnachdruck gelegt werden. Auch ein historisches Concert, welches die Entwicklung der Musik in Oesterreich illustrirte, scheint uns ein anziehendes Unternehmen.“

Räthsel.

Wir theilen nachstehend unseren Lesern den Anfang eines Menuettes und dazu gehörigen Trios mit, und geben denselben auf, einstweilen zu rathen, welchem Autor sie wohl etwa die Sonate, welcher wir jene Bruchstücke entnehmen (und die durchaus im Geiste jener Fragmente geschrieben ist), zuschreiben möchten. In der nächsten Nummer wollen wir ihn dann nennen und mancher unserer Leser wird überrascht sein.



Nachrichten.

Die Musikalienhandlung C. A. Klemm in Chemnitz veröffentlicht eine Notiz des Johann Mattheson's bereits sehr selten gewordenes Werk: „Große Generalbaßschule oder exemplarische Organistenprobe“ verkäuflich ist, und daß sie Gebote entgegennimmt.

Rossini soll vor Kurzem ein Oratorium „Les Titans“ vollendet haben. —

Gounod's neue Oper „die Königin von Saba“ kommt in der großen Oper in Paris am 10. Februar zur Aufführung. Eine einzige Deforation dazu ist auf 15000 fl., die Gesammtkosten sind auf nahezu 150000 fl. berechnet. Also wieder eine „Ausstattungsoper“!

Der seiner Zeit berühmte Violinist Alexander Boucher ist in Paris am 27. Dezember vor. J. 91 Jahre alt gestorben.

Im königl. Opernhause in Berlin wird Gluck's „Armide“ neu einstudirt gegeben.

Heinrich Marschner ist nicht 1796 sondern 1795 geboren. So berichtigt die N. Z. f. M. auf Grund des Zittauer Kirchenbuches.

Verschiedene Zeitungen bringen die Nachricht R. Wagner arbeite an einer komischen Oper. Derselbe soll übrigens, so lautet ein anderes Gerücht, mit Tichatschek in Unterhandlung stehn wegen der Uebernahme der Partie des Tristan für die noch nicht ganz aufgegebene Wiener Aufführung.

Wien.

Die vier Kammermusik-Soiréen der Herren C. Hofmann, J. Steiner, A. Seitz und J. Moser haben mit der am 19. Januar stattgefundenen ihr Ende erreicht. Das ursprüngliche Gesammtprogramm enthielt folgende Werke: Mozart's Quartett in C; Haydn's Quartett Nr. 60; Beethoven's Streichtrio in C-moll u. Quartett in F-moll; Mendelssohn's Quartett in Es, Quintett in A, und die Sonate für Clavier und Cello in D; Schumann's Quartett in F und das erste Claviertrio in D-moll; Goldmark's Clavierquartett in C-moll; (Manuscript) J. Dorn's Sonate für Clavier und Violine (Manuscript) und Streichquartett in F. In Folge einiger Unpäßlichkeiten wurde das Programm des dritten Abends theilweise geändert. — Wie man aus dieser Zusammenstellung ersieht, waren außer den Meistern nur zwei Wiener Componisten vertreten. — Was die Stellung betrifft, welche den vier genannten Herren in der Kunstwelt eingeräumt werden kann, so ist zu bemerken, daß Herr Hofmann ein sehr eleganter Violinspieler ist; seine Technik läßt wenig zu wünschen übrig, sein Vortrag ist dagegen noch nicht ganz frei von Manier, daher jenem Meister gegenüber zu gleichartig. Die Herren Steiner und Seitz sind recht sattelfeste Musiker, nur ist Ton und Vortrag ein wenig rauh, was namentlich bei Fortestellen wo sie blos begleitend zu spielen haben, störend wirkt. Herr Moser endlich ist ein junger strebsamer Cellist, der freilich noch Manches zu lernen hat und noch der erforderlichen Gewandtheit entbehrt. Den letztgenannten drei Herren, besonders aber Herrn Moser wären endlich bessere Instrumente zu wünschen. — Die Productionen fanden in dem Salon des neben Streicher und Bösendorfer anerkanntesten Wiener Pianofortemachers Hrn. Fr. Ehrbar statt.

Wien besitzt seit einer Reihe von Jahren nun auch wieder einen Geigenmacher, der geeignet ist, den alten Ruf der Kaiserstadt in dieser Beziehung wieder zu erobern, während freilich gleichzeitig Dinge vorgehen, die uns um alles Ruf bringen können. Es ist Herr Gabr. Lemböck (Grünangergasse). Derselbe hat besonders im Punkte der Fabrikation von Violinen und Bratschen besonderes Geschick und Glück, weniger in der von Cello's. Für diese Thatsache spricht, daß Herr Hellmesberger, obwohl im Besitz eines italienischen Instruments, in seinen Quartetten u. andern Productionen auf einer solchen neuen Lemböck'schen Geige spielt; so auch der Bratschist derselben Unternehmung Herr Dobyhal auf einer Lemböck'schen Bratsche. Auch Herr Concertmeister Joachim in Hannover hat sich brieflich äußerst günstig über eine ihm übersendete Geige des wackeren Künstlers ausgesprochen.

Wie man in Zeitungen liest, soll im Frühjahr die Merelli'sche italienische Operngesellschaft hieher kommen, um im Theater an der Wien Vorstellungen zu geben.

Concert-Ankündigungen.

Sonnabend den 1. Februar. Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: 4. und Abschiedsconcert des Herrn Reményi (Programm: Adagio und Rondo aus dem Mendelssohn'schen Concerte, Bourrée und Double, dann Ciacconna von S. Bach. Ungarische Volksweisen. Gesangstücke: Frl. Erdey Rózsa.) Sonntag den 2. Febr. Nachmittag 5 Uhr im Musikvereinssaal: 1 Quartettproduktion (2. Cyklus) des Herrn Hellmesberger (Programm: Cherubini, Quartett in Es; Beethoven Sonate mit Violine in G; Piano. Herr Dreyschock; Beethoven Quartett op. 135.)

Briefkasten der Redaktion.

Dr. L. in W. N. Der Art. von G. ist bis jetzt blos zum Theil abgedruckt. Wir schicken Ihnen denselben sobald er ganz vorliegt. In Betreff der Anekdoten handelt es sich hauptsächlich um das Jahr, wo sich diese Dinge ereignet haben sollen. — A. S. in L. Die erste Cantate liegt allerdings gedruckt vor. Die gewünschten Nummern senden wir direkt nach K. Das Uebrige brieflich.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 6. Wien, 8. Februar 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Wittw.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

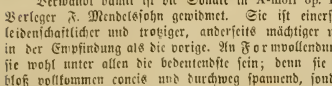
Inhalt. Franz Schubert als Claviercomponist. II. (Fortsetzung.) — Das Wiener Conservatorium und seine Wortführer (Fortsetzung). — Kritische Revue. — Lokales. — Auflösung des Räthsels in Nr. 5. — Correspondenz aus Elberfeld. — Nachrichten. — Briefkasten.

Franz Schubert als Claviercomponist.

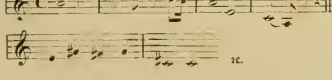
II.

(Fortsetzung.)

Verwandt damit ist die Sonate in A-moll op. 143, vom Verleger F. Mendelssohn gewidmet. Sie ist einerseits noch leidenschaftlicher und trotziger, anderseits mächtiger und tiefer in der Empfindung als die vorige. An Formvollendung möchte sie wohl unter allen die bedeutendste sein; denn sie ist nicht bloß vollkommen concis und durchweg spannend, sondern auch in der Technik ebenso großartig und kühn, als bequem ausführbar und brillant. Der erste Satz besteht wieder aus 2 Stücken, von denen das erste gleich anfangs mannigfach verarbeitet wird, indem es sich aus grollendem Schmerze zu wilder Verzweiflung mächtig steigert; dann folgt plötzlich eine sanfte, beschwichtigende Melodie, deren Rhythmus mit dem ersten Motive Verwandtschaft hat.



Im 2. Theil werden beide Motive durchgeführt, dann wiederholt sich der erste Theil mit bedeutenden Steigerungen, was bei Schubert seltener vorkommt. — Das Andante (F-dur) hebt mit einer ernst feierlichen, schön geschwungenen Melodie an, die von Zeit zu Zeit durch eine unheimlich flüsternde Figur unterbrochen wird:

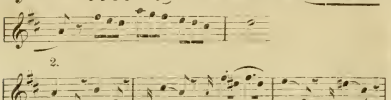


letztere leitet über zu einem heftig aufgeregten Abschnitt, der dann plötzlich durch die erste Melodie (in C-dur) abgelöst wird; sie tritt jetzt in der linken Hand auf, während die rechte mit dem Motiv des Mittelstückes begleitet; das Ganze klingt wunderbar herrlich; besonders aber ist der Schluß, mit Schumann zu reden, zu Thränen rührend. Der letzte Satz wechselt ab zwischen heißer, man möchte sagen, zorniger Leidenschaft und wehmüthiger Resignation. Die Form ist eigenthümlich; der erste Theil wird nicht eigentlich wiederholt, sondern bald nach der Dominante (E-moll) geleitet, wodurch eine Steigerung eintritt; dann folgt eine sehr feine Durchführung des Hauptmotivs, an die sich der Schlußabschnitt knüpft. Mächtige Octavengänge mit beiden Händen geben dem Ganzen einen großartigen Abschluß. — Dieser Schluß, dem man aus dem 1. Satz der vorigen Sonate einen analogen zur Seite stellen kann, andere gewaltige Unisono's in Octaven, Terzsechstengänge mit doppeltem Baß, Contrapunkte in Octavgängen, die breiten Akkorde an vielen Stellen, namentlich im Andante, da wo die linke Hand die Melodie führt, und viele andere Eigenthümlichkeiten lassen den Fortschritt Schubert'scher Claviertechnik auf's Deutlichste erkennen. Das Stück würde sich ausgezeichnet zum Concertvortrage eignen.

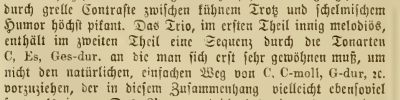
Wir haben diese beiden Sonaten absichtlich zusammengestellt, weil sie vermöge ihrer inneren Verwandschaft vielleicht dazu dienen können, einen eigenthümlichen Zug der Schubert'schen Natur zu beleuchten. Sie machen einen vorwiegend phantastischen Eindruck; das heißt nicht, ihr Inhalt ist aus einer erdachten oder erträumten Zauberwelt hergeholt, sondern sie wirken mehr anregend auf unsere Einbildungskraft, als daß sie den innersten Centralpunkt unseres Gemüthslebens zu erfassen vermögen. Die dargestellten Stimmungen sind durchaus leidenschaftlich; diese Leidenschaft erscheint aber nicht, wie stets bei Beethoven, vollkommen bewältigt und beherrscht, so daß die Darstellung aus dem schon gewonnenen innern Gleichgewicht der Seele her, uns den Gang des psychologischen Dramas gleichsam noch einmal vor Augen stellt, sondern sie giebt sich unmittelbarer, wirklicher, weniger sittlich und künstlerisch überwunden. Daher hat diese Leidenschaft einerseits einen wilderen, ungezügelteren Anstrich; anderseits aber vermag sie dennoch nicht so tief zu ergreifen, weil sie noch zu persönlich, daher dem Andern fremdartiger ist, und nur in seiner Phantasie nachgebildet werden kann. Schubert bildet viel weniger als Beethoven unsere Leidenschaften musikalisch ab; man erblickt immer zuerst ihn. Das wird besonders dadurch bewirkt, daß er für seine leidenschaftlichsten Stimmungen meistens ganz kurze Motive von äußerst frappirendem Rhythmus erfindet, wie hier und z. B. auch in dem D-moll-Quartett. Was denselben an melodischer und harmonischer Tiefe und Fülle abgeht, ersetzt er dann durch reiche und kühne Modulation, oder auch Klangfarben, Unisono's u. s. w. Hierdurch gewinnt aber der Gedankengehalt die elementarische und überzeugende Nothwendigkeit nicht, die ihm von Geburt an in der vollkommenen Einheit melodischer, harmonischer und rhythmischer Bedingungen eigen sein muß, um wahrhaft typisch zu sein. Vergleicht man einmal die Hauptmotive der Beethoven'schen Pathetique, der kleinen F-moll — anderer zu geschweigen — mit den hier vorliegenden, so tritt der ungeheure Unterschied auf's allerschärfste zu Tage. — Dazu kommt nun noch, daß Schubert gern durch schroffe Gegensätze wirkt. Diese Methode ist aber strenggenommen musikalisch weniger natürlich, als logisch und poetisch; daher denn der Zuhörer genöthigt ist, sich die Mittelglieder zwischen den Gegensätzen der Stimmung in seiner Phantasie auszufüllen. Auch hierin ist der Unterschied zwischen Beethoven und Schubert sehr auffallend; keiner ist größer darin, Gegensätze aufzustellen und zu vermitteln als eben Beethoven. — Daß diese Verschiedenheit

in letzter Instanz auf dem beiderseitigen Naturell der Männer beruht, ist wohl keine Frage. Uebrigens bezieht sich das Gesagte nur auf das Gebiet des erregt Leidenschaftlichen und gilt daher selbstverständlich nicht überall, am wenigsten in den Adagiosätzen. Auch ist Schubert hier Niemandem anders als Beethoven gegenübergestellt worden.

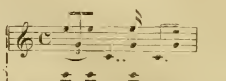
Ganz anderer Art als die beiden eben genannten, ist die Sonate in D-dur op. 53, sprudelnd von Ueppigkeit und Jugendkraft, nicht ganz selten an die C-dur-Symphonie anklingend. Der erste Satz besteht wieder aus nur 2 Motiven, von denen das zweite aus dem ersten abgeleitet ist, und die höchst interessant mit einander verbunden werden.



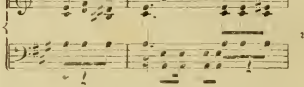
Zu einem tief befriedigenden Genuß kommt es jedoch nicht, da der Satz zu aufgeregt und ruhelos ist; schon das Hauptmotiv ist in seinem ersten Theil wenig biegsam, weil unmelodisch, die Figur des zweiten Theils gleicht eher einer Arabeske als einem Grundgedanken. Daher entfaltet sich zwar eine dritte von rollendem Figurenwerk und contrapunktischen Combinationen, allein es wird auch das Bedürfniß nach einer breiter befriedigenden Melodie auf's Heftigste erregt. Das zweite Motiv nun leistet dazu nicht das Hinreichende, es ist dem ersten rhythmisch nicht scharf genug entgegengesetzt, und so kommt denn eine gewisse Einförmigkeit in die Gedanken, die durch die äußerst kühne Modulation eher grell beleuchtet als gemildert wird. Der Satz macht auf uns mehr einen überstürzenden als überzeugenden Eindruck; er enthält weit mehr Klang als geistige Tiefe — er ist etwas oberflächlich. Reizend dagegen ist der dritte Satz, welcher sonderbarer Weise aus A-dur geht, und mit einem einfachen liedähnlichen Thema beginnt, welches man sich freilich nicht gut aus G-dur denken kann; darauf folgt ein in rhythmischer und klanglicher Beziehung äußerst merkwürdiger Abschnitt mit einer eigenthümlich idyllischen Stimmung, die die merkwürdigsten Gegensätze in sich vereinigt. Das muß man hören, denn zu beschreiben ist es nicht. Dann wiederholt sich der erste Theil variirt, der zweite in anderer Tonart, und endlich wieder der erste mit eingeschalteten Akkordschlägen im Rhythmus des zweiten, das Ganze von bezauberndem Wohlklang. Das Scherzo, wie die übrigen Sätze sehr breit angelegt, wirkt durch grelle Contraste zwischen kühnem Trotz und schelmischem Humor höchst pikant. Das Trio, im ersten Theil innig melodiös, enthält im zweiten Theil eine Sequenz durch die Tonarten C, Es, Ges-dur, an die man sich erst sehr gewöhnen muß, um nicht den natürlichen, einfachen Weg von C. C-moll, G-dur, ꝛc. vorzuziehen, der in diesem Zusammenhang vielleicht ebensoviel sagt, als jener. Das Rondo endlich hat ein reizend naives Hauptthema, das in den verschiedenen Abschnitten ausgeschmückt wiederkehrt, man glaubt kaum, daß es von Schubert herrührt:



Ganz Schubert'sch dagegen sind die beiden Seitensätze, der erste keck und humoristisch, der zweite anfangs seelenvoll und melodisch, dann kühn und chevalereskim Ton. Die contrapunktische Ausführung derselben könnte gedrängter sein. In technischer Beziehung ist diese Sonate reich an eigenthümlichen Zügen, die sich aber nicht alle aufzählen lassen; namentlich treten Unisonos in allen möglichen Formen auf, bald liegt eine, bald zwei Octaven zwischen den parallelen Stimmen; besonders interessant erscheint auch folgende Gestaltung:



Im zweiten Satz sind namentlich die Stellen eigenthümlich, wo das Hauptthema variirt wird. Das erste Mal wie von einer ersten Violine mit ganz kurzen Fiosteln umspielt, welche nachher auch im Baß auftreten; das zweite Mal in dieser Weise:



Im Trio erscheinen gefüllte Harmonien, die um schön zu klingen, äußerst sauber und weich gespielt werden müssen; manchmal ist der Klang vielleicht zu voll. Die Sonate ist übrigens schwierig und verlangt nicht bloß sauberes, melodisches und kraftvolles Spiel, sondern vor Allem auch eine feine Accentuation im Ganzen wie im Einzelnen. —

Die Sonaten in Es - dur op. 122 , und in H - dur op. 147, haben darin eine gewisse Verwandtschaft, daß beide so zu sagen zum Genus tenue gehören; ihre Stimmungen sind auch weniger charakteristisch als die der früheren, sie haben nicht das Pathos wie jene, auch nicht die Consequenz der Form, die Diktion ist größtentheils leichter und einfacher, die Modulation nicht so reich und auffallend — Alles Kennzeichen, daß wir es weniger mit bedeutenden, als mit liebenswürdigen Werken zu thun haben. — Der erste Satz der Es-dur-Sonate besteht aus drei Hauptelementen, von denen das zweite vortrefflich als Polonaisenthema figuriren könnte. Die Durchführung des zweiten Theils behandelt merkwürdiger Weise kein Hauptmotiv, sondern eine ganz kurze Uebergangsfigur, die nur einmal dagewesen ist. In diesem tote zusammengangenden Satz stört das nicht; man sieht daraus aber auch, daß Schubert nicht schablonenmäßig arbeitete. Das Andante (G-moll) führt eine reiche, elegische Grundstimmung aus, welche durch mannigfaltige, oft rasch hintereinander folgende Gegensätze bald gehoben, bald gemildert wird. Die drei Bestandtheile des Satzes wiederholen sich einfach, nur wird das zweite Mal das Hauptmotiv durch eine charakteristische, contrapunktische Figur umspielt. Der Satz hat zum Theil wahrhaft pompöse Clavierklänge. Menuett und Trio eigenthümlich pikant; dabei wunderbar innig, treuherzig und schlicht. — Das Finale ist an einigen Stellen wegen polyphoner Formen von peinlicher Schwierigkeit, bietet aber außer einer reizenden Walzermelodie, die ziemlich lebhaft an Weber erinnert, keinen besonderen geistigen Reiz, da die Motive nicht eben bedeutend, die Form aber etwas gedehnt ist. Gut gespielt klingt es aber

dennoch sehr anmuthig. — Die Sonate in B-dur beginnt zwar etwas stolz und prächtig, bald jedoch folgt eine anmuthig hüpfende Tanzweise, die schließlich in eine liebliche Gesangsmelodie ausläuft. Im zweiten Theil wieder herrliche Clavierklänge! Das Andante hat eine ähnliche Form, wie das der Es-dur-Sonate; eine Liedmelodie, die im Verlauf figurirt wird; Gegenmotive in obligaten Baßmelodien nebst Begleitung, — am Schluß sehr originelle rhythmische Verschiebungen. Das Finale, wieder im Tanzrhythmus ($^3_4$), mit absichtlichten Trivialitäten vermischt, hat weniger Schwung als Originalität; es ist eine Caprice, die sich eher als Impromptü, denn als Sonatensatz betrachten läßt. Mit dem Titel Sonate darf man es hier nicht zu streng nehmen. —

Entschieden unbedeutend gegen die bisher genannten Sonaten sind die beiden in A-dur op. 120 und in A-moll op. 164. Erstere hat uns stets den Eindruck gemacht, als wäre sie ohne Inspiration gefertigt, weil sie nicht die blühende Frische und Lebendigkeit zeigt, die die übrigen haben, vielmehr ein eigentlich farbloses Gepräge aufweist. Aehnlich ist's mit den andern, die die meisten Reminiszenzen und Anklänge an andere Werke enthält, aus der das Thema des Andante sogar in eine andere Sonate, neu verarbeitet, übergegangen ist. Beide sind wohl auch am wenigsten bekannt.

Es bleiben nun außer einem Fragment op. 145, von dem wir, da wir seiner nicht habhaft werden konnten, leider nur sagen können, daß es sehr schön sein soll, — die 3 großen Sonaten übrig, die als Schubert's „allerletzte Composition" veröffentlicht und Schumann bedicirt worden sind. Sein Urtheil über sie ist charakteristisch. Er ist geneigt, sie für frühere Arbeiten Schubert's anzusehen. „Wie dem sei" fährt er dann fort, „so scheinen mir diese Sonaten auffallend anders, als seine andern, namentlich durch eine viel größere Einfalt der Erfindung, durch ein freiwilliges Resignircn auf glänzende Neuheit, wo er sich sonst so hohe Ansprüche stellt, durch Ausspinnung von gewissen allgemeinen musikalischen Gedanken, anstatt er sonst Periode auf Periode neue Fäden verknüpft. Als könnte es gar kein Ende haben, nie verlegen um die Folge, immer musikalisch und gesangreich, rieselt es von Seite zu Seite wieder, hier und da durch einzelne heftigere Steigerungen unterbrochen, die sich aber schnell wieder beruhigen. Wohlgemuth und leicht und freundlich schließt er dann auch, als könne er Tags darauf vom Neuem beginnen" (vergl. v. Kreißle, S. 102. ff.) Es ist leicht zu sehen, daß diese Schilderung von der letzten (B-dur) der drei Sonaten hergenommen ist; sie bezeichnet aber im Allgemeinen den Charakter aller drei. Nur darf man nicht daraus schließen, als seien dieselben unbedeutender oder unreifer als die übrigen. Gerade das Gegentheil findet statt. Sie sind weit großartiger im Entwurf; der Stimmungsgehalt kommt viel mehr zur innerlichen Vertiefung; die Deduktion ist natürlicher, weil die Gegensätze nicht so schroff aufeinanderstoßen, sondern eine ruhigere Entwicklung stattfindet. Daß sie einfältiger wären in der Erfindung und weniger glänzend durch Neuheit kann man nur in gewissem Sinne sagen; auch ist die behauptete Allgemeinheit der musikalischen Gedanken etwas mißverständlich. Neu und eigenthümlich ist auch hier Alles, manches sogar einzig in seiner Art; — aber das ist unzweifelhaft, daß die Grundgedanken derselben größtentheils typischer sind, als die der früheren, weil sie im Allgemeinen eine seiner gegliederte Melodik, und daher eine intensivere und universalere Wirkung haben. Der vorwiegende tiefe Ernst, der es nie zu leidenschaftlichen Extremen kommen läßt, giebt diesen Sonaten eine Reife und Gediegenheit, ein inneres Ebenmaß und eine überzeugende Wahrheit, wie wir unsrerseits sie in den früheren nicht zu finden vermögen. Läßt Schubert dort häufig genug seinen Launen und seinem Uebermuth, seinen Leidenschaften und Schmerzen vollkommen die Zügel schießen, so wirkt dagegen die männliche Selbstbeherrschung, die uns hier entgegentritt zwar weniger pikant, aber um so tiefer und nachhaltiger. Die Ausspinnung der Grundgedanken geschieht durch so reiche und bedeutende Combinationen, daß der Verlauf im Ganzen stets viel großartiger erscheint als früher. Dies gilt allerdings von Nr. 1 und 3 (C-moll und B-dur) mehr als von Nr. 2 (A-dur), in welcher der erste und letzte Satz gegen die beiden mittleren zurücktreten. Dies mag seinen Grund darin haben, daß im ersten viel Figurenwerk, viele rhythmische Monotonie, weniger abgerundete Melodik herrscht und daß im letzten Satz das Hauptmotiv zu vielfach wiederholt wird. Auch das Mittelstück des Adagio, vielleicht ein unicum in der ganzen Musik verstehen wir nicht recht. Nr. 1 und 3 dagegen halten wir für die reifsten Produkte Schuberts auf diesem Gebiete. In Nr. 1 ist besonders der zweite Theil des ersten Satzes ganz originell; man fragt sich, wo plötzlich die neuen Motive herkommen, die hier durchgeführt werden; die Stelle ist vielleicht auch ganz einzig in ihrer Art, namentlich die Verwendung chromatischer Intervalle und Gänge. Im Adagio klingt besonders der Schluß mit den breiten Harmonien und der Melodie im Alt ausgezeichnet schön. Das Finale dürfte nächst dem F-moll Impromptu das vorzüglichste zweihändige Clavierstück Schubert's sein. Es ist wieder ungarisch im Charakter, leidenschaftlich und aufgeregt, aber in der Form vollendet einheitlich, consequent und schlagend, großartig und kühn in den Melodien und Harmonien, man könnte es für einen Symphoniensatz halten. — Nr. 3 endlich in B-dur hat eine so wundervolle ergreifende Grundstimmung wie keine der übrigen Sonaten; sie steht in poetischer Beziehung mit der G-dur-Phantasie ziemlich isolirt; alle übrigen Sonaten haben ein reiches dramatisches Leben: diese beiden sind reine lyrische Ergüsse und ein jeder in seiner Art vollendet. Die tiefe Ruhe und Verklärung, welche dieses herrliche Stück athmet, erscheint fast wie aus einem besonderen Lichtblick seiner Seele hervorgegangen. Alles leidenschaftliche Gähren hat sich gestillt, alles unruhige Sehnen und Ringen ist beschwichtigt — es ist als wollte uns Schubert kein getrübtes, sondern ein reines verklärtes Bild seines Innern zurücklassen. Das Ganze ist ein fortlaufender Gesang, es rieselt in Wahrheit von Melodien, als könnten sie gar kein Ende nehmen. Ueber jede Schilderung erhaben ist das Adagio; mag man seine Stimmung oder seinen Wohlaut in's Auge fassen. Ernst stimmende Andacht bildet den Grundton. Fröhlich und heiter sind die beiden letzten Sätze, aber auch in ihnen herrscht ein wundervolles Ebenmaß der Stimmung; es zieht sich, wenn auch leise, ein Ton vom ersten Satz her auch durch sie hindurch, der keine überschäumende Lebensfrische, keinen sprudelnden Humor mehr aufkommen läßt; nur hin und wieder bricht die alte Kühnheit Schubert'scher Phantasie glänzend durch, aber mehr männlich energisch und fest als jugendlich übermüthig. — So ist denn nach unserm Dafürhalten diese Sonate die reifste, tiefste und vollendetste unter allen. —

Blicken wir nun noch einmal ganz kurz auf das Gesagte zurück, so hat sich ergeben, daß Schubert die kleinen Formen mit voller Meisterschaft handhabt; daß ihm aber die Sonatenform im Allgemeinen eine Fessel ist, die er entweder sprengt oder der er sich wenigstens nur bei spezifisch lyrischen Stoffen wahrhaft lebendig anzuschmiegen weiß. Dem geistigen Inhalte nach sind dagegen die meisten Sonaten sehr bedeutend, zum Theil großartig und erhaben. Ueberall trat der Reichthum musikalischer Schöpferkraft aufs Glänzendste hervor. Die Claviertechnik zeigte sich in der mannigfachsten Beziehung bereichert und vervollkommnet. Dürfen wir diesen Andeutungen, die keinen Anspruch weder auf Vollständigkeit noch auf Gründlichkeit machen, noch einen Wunsch beifügen, so ist's der, daß unsere Claviervirtuosen auch Schubert'sche Clavierwerke in ihre Programme aufnehmen möchten. —

Es werden nun zunächst die kleineren 4händigen Werke Schubert's in Betracht kommen.

(Die Fortsetzung folgt in einer der nächsten Nummern.)

Das Wiener Conservatorium und seine Wortführer.

(Fortsetzung.)

Während ich im Vorigen nachgewiesen zu haben glaube, daß in den Schulen für Gesang, Pianoforte und Composition jener Zusammenhang nicht vorhanden ist, der meines Erachtens geradezu den Werth einer Schule ausmacht, kann ich freilich nicht umhin anzuerkennen, daß derselbe Vorwurf gegenüber den Klassen für Streich- und Blas-Instrumente nicht erhoben werden kann. Bei den Letzteren wie auch beim Violoncell und Contrabaß ertheilt ein und derselbe Lehrer vom Anfang bis zum Ende den Unterricht, und somit können hier Uebelstände gar nicht zu Tag treten, die allerdings bei disparaten Lehrkräften dort auftreten müssen, wo nicht eine starke Hand das Ganze leitet. In Betreff der drei Klassen für die Violine, welch' drei verschiedenen Persönlichkeiten anvertraut sind, wirkt dagegen der Umstand günstig ein, daß Vater, Sohn und ehemaliger Schüler (die Herren Georg Hellmesberger, Josef Hellmesberger und Prof. Heißler) in ziemlich gleicher Methode vorgehen, wenigstens was die Hauptpunkte der Technik und der Behandlung des Instruments betrifft, weniger vielleicht in Hinsicht pädagogischer Ansichten. Diese Klassen würden immerhin ganz erfreuliche Resultate erzielen können, wenn weniger Willkühr herrschte in Betreff der Aufnahme der Zöglinge und ihrer Ueberweisung in eine bestimmte Klasse,*) — wenn ferner ein obligater Unterricht in Theorie und anderen wissenschaftlichen und humanitären Gegenständen den jungen Leuten zu Hilfe käme, — wenn endlich eine vermehrte Stundenzahl und eine verminderte Ueberfüllung dieser Klassen eine gediegenere weniger auf äußeren Glanz gerichtete Bildung ermöglichten. Was sonst noch zu wünschen bleibt, habe ich schon oft genug ausgesprochen — ohne Erfolg natürlich, weil man auf persönliche Eigenschaften stößt, deren Bewältigung wohl einer Direktion (oder noch eher einem Direktor), nicht aber der Kritik möglich ist. Dagegen erkenne ich mit Vergnügen an, daß Herr Carl Jordan meinen schon längst ausgesprochenen Wünschen, es möchte das Quartettspiel endlich eine Pflege finden, nunmehr auch beipflichtet und ihnen selbst eine warme Unterstützung zu Theil werden läßt. Möchte es nicht abermals bei — Worten bleiben!

Die Schulen für Violoncell, Contrabaß und Blasinstrumente sind von mir mehrfach anerkennend erwähnt worden und bei ihrer minderen Wichtigkeit in gewissem Sinne kann ich hier über manche berechtigte Bemerkung hinweggehen, die an anderem Ort freilich nicht verschwiegen werden dürfte. Nur Eins erlaube ich mir hier noch auszusprechen: Abgesehen von der allgemeinen Nützlichkeit der Schulen für Blasinstrumente, halte ich dieselben auch in der Hinsicht keineswegs für schlechthin überflüssig, daß das dadurch ermöglichte Orchesterspiel den Zöglingen vielfachen nicht zu unterschätzenden Nutzen gewährt. Sofern es irgend möglich, würde auch ich daher im gegebenem Falle für ihre Aufrechterhaltung bemüht sein, nur dürfte es nicht auf Kosten anderer und wichtigerer Zwecke des Conservatoriums geschehen. Ich bin auch überzeugt, daß am Wiener Conservatorium, wenn es gut organisirt und geleitet wird, durch die anderen Klassen soviel Schulgeld eingehen müßte, um den durch diese minder lukrativen, ja sogar Geld verzehrenden Klassen entstehenden Ausfall decken zu können.

Ich komme jetzt noch einmal eingehender auf den Punkt der „Leitung" des Conservatoriums zu sprechen, da ich ganz direkt dazu aufgefordert worden bin, und weil meine Anschauungen hierüber am entschiedensten von denen des Herrn C. J. abzuweichen scheinen. Seine Argumentation besteht kurz zusammengefaßt darin, daß er behauptet, die Gegner des jetzigen Systems wollten an der Spitze des Instituts „einen Fachmann, der es despotisch leite", — dann darin, daß er die Leitung in zwei abgesonderte Dinge trennt, in die künstlerische einer-, und in die administrativ-disciplinarische andrerseits; daß er ferner nachzuweisen sucht, diese letztere werde „viel besser von Nicht-Fachmännern besorgt"; und daß er endlich findet, die rein künstlerische Leitung durch einen Fachmann werde allemal illusorisch bleiben, denn entweder werde der Direktor die ihm natürlicherweise zufallenden Attributionen nicht ausüben, oder es werde kein guter selbständiger Professor es aushalten. Mein Gegner kennt also nur zwei Dinge, Despotie oder allgemeine Deroute. Von einem möglichen Mittelweg will er kurzweg nichts wissen, er erklärt ihn etwas doktrinär für eine reine Unmöglichkeit. Das heißt nun ungefähr ebenso viel, als wenn Jemand sagen würde, es giebt nur zwei Staatszustände: den despotisch-monarchischen und den anarchisch-revolutionären. Mir schwebt aber dennoch ein möglicher Mittelzustand vor, nämlich der, wo der Direktor durch das allgemeine Vertrauen auf seine Kenntnisse und strenge Rechtlichkeit getragen, zugleich allerdings gefürchtet, aber auch wieder um jener Eigenschaften willen hoch geschätzt, und seiner sonst humanen und herzlichen Eigenschaften wegen geliebt wird. Durch welche Beweisführung gelangt aber Herr C. J. zu jenem schroffen aut-aut? Er sagt (S. 695): „Ein wirklicher artistischer Leiter hätte also jedem einzelnen Professor den Weg vorzuschreiben, den er gehen, und auch die Art und Weise, wie er ihn gehen soll. Er würde die verschiedenen Methoden zu bestimmen haben, nach welchen der Unterricht zu ertheilen wäre, er würde die Zeit bestimmen, welche jedem Gegenstande und jedem Schüler zu widmen wäre. Mit einem Wort, er würde den ganzen Unterricht persönlich, nur mit Hilfe seiner Untergebenen, der Professoren, leiten". Diese Darstellung und Beweisführung ist übertrieben und keineswegs stichhaltig. Wenn der Direktor Ziele und den einzuschlagenden Weg theils feststellt, theils mit den Professoren vereinbart, so liegt darin noch bei Weitem keine „persönliche Leitung mit Hilfe Untergebener." Wie ich mir einen Direktor denke, so ist seine Hauptaufgabe, dafür zu sorgen, daß die Professoren nicht die Zwecke und Zielpunkte der Anstalt aus den Augen verlieren, überhaupt durch seine moralische Ueberlegenheit alles methodisch Nachtheilige, den gesunden natürlichen Fortgang des Unterrichts Störende zu beseitigen. Wahl und Feststellung der betreffenden Methoden ist insofern seine Sache. Die Professoren, mit seiner Energie und gewichtigen Stimme in der Direktion bekannt, würden das Möglichste thun, um seine Zufriedenheit und seine Unterstützung zu gewinnen. Trotzköpfe unter ihnen, die seine Raison annähmen, sich den allgemeinen Forderungen der Anstalt nicht fügen wollten, etwa einen vorwiegend virtuosen Standpunkt einnehmen und auch den Zöglingen einpflanzen würden, könnten allerdings mit ihm in ernstliche Collision kommen. In solchen Fällen ist die Direktion da, um nach Anhörung beider Parteien in dem einen Falle entweder den störrigen Professor zu seiner Pflicht zu führen, oder zu entlassen; — im andern Falle, wenn das Vorgehen des Direktors nicht gut geheißen würde, hätte dieser selbst die Folgen einer solchen Schlappe zu tragen, ja im äußersten Fall, wenn er bei seiner Meinung beharren wollte, bliebe ihm der Weg offen, seine Demission zu geben. Zu solchem Richteramte ist die Direktion, welche Beide anstellt und bezahlt, ohne Weiteres die berechtigste moralische Person.

Des Direktors Amt wäre also außer der sachgemäßen Leitung des Unterrichts im Allgemeinen, der Prüfungen u. s. w. hauptsächlich: alle methodischen Verbesserungen, welche eine fortschreitende wissenschaftliche Erkenntniß auf die Oberfläche wirft, zu prüfen, und das Wahrhafte davon allmälig in der Schule einzuführen, natürlich im Einvernehmen mit den betreffenden Lehrern. Diese selbst sind meist viel zu sehr mit dem Täglichen angestrengt, um sich mit Zeitfragen eingehend zu beschäftigen. Andrerseits sind sie auch oft auf einen gewissen

*) Ueber diese „Zuweisungen" erfährt man die merkwürdigsten Dinge. Lehrer der oberen Klassen fischen sich nicht selten aus den unteren die hervorstechenden Talente heraus, um sie in der ihrigen bei Treibhaustemperatur vorwärts zu bringen und damit zu prunken, — auf Kosten natürlich der soliden naturgemäß vorschreitenden Entwicklung.

Lehrplan durch langjährige Gewohnheit oder irrige Anschauungen cxpicht, und lassen ungerne davon. Der Direktor ist in solchen Fällen der Einzige, der durch Wissen und Stellung imponiren kann. Da den Professoren aber doch in der Regel daran liegt, sich in ihrer Stellung zu behaupten, so werden sie wohl nicht, wie Herr C. J. annimmt, sofort sich aus dem Staube machen. Uebrigens hinderte sie daran auch ihr Contract, den ich freilich nicht, wie es hier üblich, auf ein oder drei Jahre, mit dreimonatlicher Kündigung, sondern mindestens auf die Dauer des Curses (also etwa sechs Jahre) und ein- oder zweijährige Kündigungsfrist feststellen würde. Nie könnte und dürfte der Fall vorkommen, wie es hier zuweilen geschieht, daß ein Professor mitten im Curs entlassen wird, oder ohne ganz besondere Gründe selbst seine Schule im Stich läßt, oder daß in Folge der kurzen Kündigungsfrist eine befriedigende Wiederbesetzung der Stelle unmöglich, die Zöglinge aber auf den Sand gesetzt werden. Man darf es bei dieser Gelegenheit nicht verschweigen, daß so heftige Vorgänge, wie die bei uns oft vorkommenden, ein unsolides Licht auf die Anstalt werfen. Wie soll z. B. Jemand sein Kind aus weiter Ferne an das Wiener Conservatorium schicken, wenn er nicht sicher ist, ob es daselbst auch seine Studien werde ungestört vollenden können? Ich glaube nicht zu irren, wenn ich solchen ungeordneten Zuständen einen Theil der Schuld beimesse, daß so wenig auswärtige Zöglinge und aus besseren Häusern das Conf. besuchen, und immer nur die etwas leichtfertigen Wiener Kinder die Schwellen der Anstalt belagern.

Ich kehre noch einmal zu Herrn C. J. zurück. Derselbe stellt die Organisation getreu dar, wie sie jetzt ist.

Die Vermittlung zwischen dem Professor und der Direktion bildet demnach der betreffende „Inspektor", d. i. ein von der Direktion dazu designirtes Direktions- oder Gesellschaftsmitglied, also ein Musikfreund, mit Umgehung des sogenannten artistischen Direktors. Man kann eine solche Vermittlung in rein administrativ-disciplinarischen Angelegenheiten wohl gelten lassen. Aber in künstlerischen Dingen? Man sagt, in solche habe sich der Inspektor nicht zu mischen. Damit beträgt man sich jedoch nur selber, denn das betreffende Direktionsmitglied wird in den Sitzungen, wenn, was nicht ausbleiben kann, auf Spezialitäten die Rede kommt, bei dem besten Willen nicht vermeiden können, seine Meinung wohl oder übel auszusprechen, während die artistischen Direktoren sich mit Recht hinter ihre Unberufenheit und Unbekanntschaft mit den Details der betreffenden Schule verstecken werden. Demnach spricht also jedes Direktionsmitglied (weil jedem eine oder mehrere Klassen zur Inspektion übergeben sind) darein, und — wo viele Köpfe, da ist — nicht immer, wie das Sprichwort unbedtlich sagt viel Sinn, sondern viel Meinung.

Man sagt, die beiden artistischen Direktoren wären bei den Sitzungen zugegen, und ihre fachlichen Bemerkungen müßten begreiflich maßgebend sein. Ich erlaube mir, das Letztere zu bezweifeln. Wo abgestimmt wird, entscheidet die Majorität, und wenn es sich schon fragt, ob die beiden Herren artistischen Direktoren untereinander immer einig sind, so wird, — bei dem Umstande, daß sie selbst, anderweitig viel beschäftigt, und weder berufen noch gesonnen die Schulen während des Jahres zu besuchen, nicht immer so au fait der Sache sein dürften wie der „Referent" des Conservatoriums, oder gar der „Inspektor" der betreffenden Klasse, — jenes maßgebende „Muß" schwerlich immer Berücksichtigung finden. Die Geschichte der Marchesi'schen Gesangsklasse, die sicherlich noch heute fort florirte, wenn die Frau Professorin ihren Platz hätte behaupten wollen, kann hiersür als deutlicher Beweis gelten. Unserer Ueberzeugung nach, ordnet sich ein wirklich ehrlicher und tüchtiger Lehrer, dem es um die Sache zu thun ist, lieber einem Künstler unter, den er achten muß, und mit dem er über die Dinge eingehend sprechen kann, als einem halbwissenden Dilettanten, der wohl manchmal so verständig sein kann, in Dinge nicht d'rein zu reden, die er nicht hinlänglich versteht, es aber faktisch nicht immer ist. Die gegenwärtige Organisation giebt nicht die mindeste Bürgschaft für eine solche Zurückhaltung, im Gegentheil, sie provocirt die Einmischung dadurch, daß von dem Thatbestande gerade nur der referirende oder inspicirende Nicht-Fachmann unterrichtet ist, und daß dieser ebendadurch und durch dialektische Gewandtheit die richtigere Meinung des Fachmannes momentan niederzuschlagen vermag.

Dazu kommt die Stellung der Kritik, welche thatsächlich Niemandem gegenüber steht, dem sie als verantwortlich betrachten kann. Den einzelnen Lehrer kann sie nicht für Fehler zur Rechenschaft ziehen, die in der Organisation liegen, den artistischen Direktor nicht, denn dieser ist blos ein Strohmann, die Direktion nicht, weil diese ihrer Natur nach außer und über den Parteien steht, — es ist ungefähr dasselbe, wie wenn im constitutionellen Leben kein Minister in seiner Branche anfechtbar wäre, wie wenn die politische Presse oder die Landesvertretung nicht wüßte, welchen Minister sie in einem gegebenen Fall interpelliren oder anklagen soll.

Für mich giebt es in der That nur zwei denkbare Möglichkeiten für eine rationelle Conservatoriumsleitung: entweder eine Commission aus Fachmännern, oder einen wirklichen Conservatoriumsdirektor. Die erstere würde in dem Falle den Vorzug verdienen, als man thatsächlich entweder die Mittel nicht auftreiben könnte, einen Direktor anständig zu besolden, oder wenn man, was aber ganz und gar undenkbar ist, den rechten Mann nicht finden sollte, der solcher Stelle gewachsen wäre.

Allein die collegialische Behandlung hat, wie ich bei hundert Fällen beobachtet habe, sehr große Schattenseiten. Ungleich organisirte Naturen pflegen sich bei gemeinschaftlichen Berathungen zuerst aneinander zu reiben, dann gewinnt die größere Schlauheit der Einen das Uebergewicht über die ehrliche Meinung der Andern; endlich werden Compromisse geschlossen, die in der Regel auf Herstellung des äußern Scheines der Uebereinstimmung hinauslaufen, und die eigentlichen Fragen ungelöst lassen, wenn nicht gar ein Hin- und Herzerren der Anstalt, ein Schaukelsystem oder eine leidige Allerweltsdienerei Platz greift. — Ein verantwortlicher Direktor mit gehöriger Machtvollkommenheit ausgerüstet, aber auch wieder durch eine zweckmäßige Instruktion gebunden, das ist meiner Ansicht nach das Einzige, was eine dauernd günstige Gestaltung eines Conservatoriums verbürgen kann, vorausgesetzt natürlich, daß die ihm erwählende Verwaltung oder Direktion Intelligenz und Gesinnung genug besitzt, um sich bei der Wahl desselben von keinen andern Gesichtspunkten leiten zu lassen, als von der Tüchtigkeit, von der erprobten Charakterfestigkeit und uneigennützigen Kunstliebe des Mannes.

Die Kosten, welche die anständige Dotation einer derartigen Stelle verursachen würde, kommen meines Erachtens kaum in Betracht gegenüber den Vortheilen, dem Renommé und daher auch dem besseren Besuch der Anstalt von Seite Solcher, die ein anständiges Schulgeld zu bezahlen im Stande sind. Jetzt, wo Wien seinen alten Glanz als Musikstadt zurückerobert, wo man so viel gute Musik zu hören Gelegenheit hat, wo sogar für die Bekanntschaft mit der ältern Musik durch zweckmäßige Aufführungen gesorgt wird, jetzt, sage ich, ist Wien wieder für das aufstrebende Talent ein ganz anziehender Ort geworden; das Conservatorium hätte hier nur mehr eine noch bestehende Lücke auszufüllen.

In der nächsten Nummer werde ich mich schließlich mit den Mitteln des Conservatoriums beschäftigen, und noch einmal klar und bündig jene Forderungen zusammenstellen, die vom Standpunkt dieser Zeitung und einer vorgeschrittenen Zeit an das Conservatorium gestellt werden müssen.

(Schluß folgt.)

Kritische Revüe

a) Instrumentalmusik.

Grand Quatuor pour Piano, Violon, Viola et Violoncelle composé par Henri Stiehl. (Warum der französische Titel?). — op. 40. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

v. Br. Keine Entdeckungsreise nach neuen, unbekannten Welttheilen, sondern eine Spazierfahrt durch Landschaften, deren Anblick uns nicht eben frappirt, aber doch anmuthet und auf den wir den Autor daher gerne begleiten. Er besitzt kein bahnbrechendes Genie, dafür aber unbestrittenes Talent, sein Werk hat nur geringe Tiefe und blendet nicht durch besondere Originalität, aber es erfreut durch harmonische, mehr als oberflächliche Bildung und im Finale, das sich am meißen durch Eigenthümlichkeit der Erfindung auszeichnet, blitzt sogar ein feckerer, frischerer Geist auf, der uns immer erfreulicher ist, als erzwungene, mystische, künstlich reflektirte Schein-Tiefe. Das Werk verdient in den Kreisen, für die es bestimmt ist, bekannt zu werden.

Zweite große Sonate für Pianoforte und Violine, comp. von Joachim Raff. op. 78. — Verlag von J. Schuberth in Leipzig.

Wer die Kunst lernen will, aus winzigen und auch nicht originellen Motiven durch Ziehen und Dehnen, Stecken und Recken endlich eine große Sonate fertig zu bekommen, der kann diese Sonate mit Nutzen studiren, sie liefert ein umfangreiches Beispiel dafür. Das Scherzo ist das einzige Stück dieses mit aller Anstrengung weit ausgesponnenen Werkes, welches uns einiges Interesse abgewann, und in dem etwas von jenem künstlichen Humor zu verspüren ist, der Raff's Productionen zuweilen charakterisirt. In den andern Sätzen schwingt die Phrase gänzlich unbeschränkt den Scepter, und die überströmende Empfindung, welche sie zur Schau tragen, will nicht viel bedeuten; es ist um einen schon öfter gebrauchten Vergleich zu wiederholen, Rauch ohne Flamme. Das mag sogar subjektiv alles wahr sein, aber es fehlt die objektive Ueberzeugungskraft.

Sextett, comp. für zwei Violinen, zwei Violen und zwei Violoncelle von Joh. Brahms. op. 18. — Verlag von N. Simrock in Bonn.

Der plötzliche totale Umschwung, welcher sich in dem Gemüth unseres jungen Componisten vollzogen zu haben scheint, ist in der That bemerkenswerth. Er stößt nur noch auf dem Hirtenrohr und seine Musik fließt sanft dahin, wie eine Geßner'sche Idylle. Wie großen Antheil an diesem raschen Wechsel die Natur, wie vielen die Reflexion haben mag, wollen wir vorläufig nicht entscheiden, jedenfalls aber gratuliren wir ihm dazu; wenn sich nun die beiden Stömungen allmählich mischen, so kann es einen gesunden, kräftigen Wein geben. Im Augenblick ist Brahms sogar um ein Paar Schritte weiter hinter die Linie zurückgetreten, auf welcher wir eine fruchtbringende Verschmelzung der älteren und neueren Kunst für möglich halten. In dem menuettartigen Scherzo z. B. und vollends im Trio tritt die Absicht, recht einfach, ja naiv zu sein, etwas zu augenscheinlich hervor. Dem sehr anmuthigen ersten Satz (Allegro ma non troppo, $^3/_4$, B-dur) geben wir entschieden den Vorzug vor allen übrigen. Den Andantesatz bildet ein etwas à la hongroise gefärbtes Thema mit Variationen ($^6/_8$ D-moll), die aber, ein wenig zu ängstlich das Thema umspielend, weit hinter den Variationen, welche Brahms früher geschrieben, zurückstehen. Dem freundlichen Rondo-Finale (Allegretto grazioso) möchte man eine etwas koncisere Form wünschen. Was sonst über das, der Aufmerksamkeit der Musikfreunde sehr zu empfehlende Werk zu sagen wäre, möge einer späteren ausführlicheren Analyse vorbehalten bleiben. Nur das Eine bemerken wir noch, daß Brahms von den von ihm gewählten Darstellungsmitteln einen sehr feinsinnigen Gebrauch macht und seinem Werke, dessen Kenntniß man sich auch aus dem gleichzeitig erschienenen vierhändigen Clavierarrangement verschaffen kann, ohne es zu überladen, ein sehr vollsaftiges Colorit gegeben hat.

b) Vocalmusik.

Requiem, comp. von N. Jomelli. Clavierauszug von J. M. Clasing. — Verlag von Aug. Cranz in Hamburg.

Wir zeigen diese Ausgabe des Jomelli'schen Requiems an, damit wo möglich Diejenigen, welche diese Publikation zunächst angeht, Kenntniß von der Existenz derselben erhalten. Was das Werk selbst angeht, so wollen wir nicht leugnen, daß es uns, obwohl wir es mit aller Pietät auf uns wirken ließen, beträchtlich gelangweilt hat, und daß wir es keineswegs den ewigen Produkten dieser Gattung beizuzählen vermögen; aber damit wollen wir nicht das Verdienstliche des Unternehmens selbst in Abrede stellen, für welche vielmehr Literaturforscher und musikalische Vereine Herrn Clasing und der Verlagshandlung gerne zu Dank verpflichtet sein mögen.

Drei Lieder für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. Comp. von H. Boenicke. op. 8. — Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Vier Lieder, comp. von Max Bruch. op. 18. — Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Lieder von Bruch erheben sich nicht im Geringsten über ein sehr gewöhnliches Niveau. Die Gedichte (von Bone und Geibel) gehören ganz jener Gattung seichter, trivialer Lyrik an, von der man wünschen könnte, daß sie einmal durch eine allgemeine Sündfluth vom Erdboden weggespült würde. Durch die Kunst des Componisten sind sie in keine höhere Sphäre gehoben worden, und so wiegen sie denn viel zu leicht, um sich über Wasser zu erhalten.

Etwas höher stehen die Lieder von Boenicke, aber von den Gedichten, welche er illustrirt hat, sind doch auch das erste und dritte (von Helene, Herzogin von Orleans, und Geibel) zu unbedeutend, als daß, wenn der Componist nicht Genie oder tiefere Naturkraft besaß, etwas Ernstes daraus hätte werden können. Zu Nr. 2, Göthe's rastlose Liebe, ist der Ton im Allgemeinen recht gut getroffen, aber der seltsam steife Baß im Anfang verdirbt das Ganze; auch ist das Gedicht nach Schubert nicht gut mehr zu componiren.

Lieder, comp. von F. Wüllner. op. 5. — Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur.

Sechs Gesänge, comp. von demselben. op. 8. — Derselbe Verlag.

Vier Lieder, comp. von demselben. op. 7. — Verlag von Schott's Söhne in Mainz.

Es ist kein Zug in diesen Produktionen, der sie von der Menge, unstreitbar mehr oder minder begabter musikalischer Lyriker unserer Zeit wesentlich unterschiede, und ihnen einen besonderen Stempel aufdrückte. Am schwächsten erscheinen uns die nach Mirza-Schaffy-Badenstedt'schen Gedichten componirten Gesänge op. 8., mit deren weichlich verschwimmendem, freilich dem Character der Gedichte analogen Ausdruck wir uns wenig befreunden können. Dagegen enthält op. 5 zwei sehr hübsche Stücke, nämlich das „nixliche Bräutlein meiner Seele“ (nach dem Spanischen von Paul Heise) und das tief melancholische, aber wahr empfundene und vom Componisten fein aufgefaßte „Zu Boden sinkt von meinen Tagen“ von Hermann Lingg. Aus op. 7 möchten wir noch besonders „Verborgenheit“ von Mörike hervorheben, ein Lied, das, wie es vom Herzen kam, zu Herzen dringt.

Die Tochter Jephta's (nach Byron) ist das einzige Stück in diesen drei Heften, welches aus dem Kreis der ganz individuellen Lyrik heraustritt, es befriedigt im musikalischen Ausdruck, ohne tiefer zu fesseln.

Lieder, (für Alt- oder Baßstimme) comp. von Gust. Luther. Zwei Hefte op. 6 und 7. — Verlag von Bote und Bock in Berlin.

Der Componist scheint nicht von dem kühnen Geist beseelt, an welchen seine Name erinnert. Seine Lieder gehören in die

Kategorie, welche Reißmann kürzlich in seiner Abhandlung über das Lied sehr treffend als nobles Bänklergesang bezeichnete, nur daß er manchmal sogar sehr stark in's Ignoble fällt, z. B. im Schluß des Nr. 4 in op. 7.

Locales.

(Philharmonisches Concert. Remenyi. Quartett.)

S. B. Das erste philharmonische Concert des zweiten Cyklus brachte Mendelssohn's Ouvertüre zu „Meeresstille und glückliche Fahrt", ein Stück echtester und unübelhaftester Programmmusik, da wir uns dabei ebensowohl der schönen geistvollen Musik zu erfreuen haben, als wir uns auf ihren Wogen gerne und ohne Gefahr in das Reich anziehendster Erscheinungen des Naturlebens tragen lassen, und dabei die zutreffende Analogie der Töne bewundern. Ein Duett für Bariton und Baß aus Händel's „Israel" war dagegen zu contrastirend in Styl und Haltung, um hier seine volle Wirkung zu thun. Mozart's Serenade für Blasinstrumente, oder vielmehr 3 Sätze aus derselben, waren ferner eine durchaus willkommene Gabe, deren Finale durch seine Laune und Frische so viel Anklang fand, daß es zur Wiederholung begehrt wurde. Ob die Verstärkung des Basses durch einen Contrabaß zu rechtfertigen sei, wollen wir dahin gestellt sein lassen. Die Ausbildung der Blasinstrumente in unserer Zeit bietet sicherlich andere, entsprechendere Tonfarben als den immer etwas holperig schnurrenden Geigenbaß. Den Schluß des sehr besuchten und mit voller Theilnahme des Publikums begleiteten Concerts bildete Beethovens A-Symphonie, deren Ausführung, wenn man von ein paar Versehen Einzelner absieht, eine durchaus treffliche war. Ueber die genommenen Tempi läßt sich streiten, namentlich darüber ob die Einleitung nicht etwas zu langsam, das erste Allegro und das Scherzo nicht all zu rasch genommen wurden. Doch können wir den in einer hiesigen Zeitung erhobenen Vorwurf über das Tempo des zweiten Satzes nicht unterschreiben. Den Charakter eines Trauermarsches hat das Stück allerdings, aber es erhält ihn nicht dadurch, daß man Beethoven's darüber geschriebenes Allegretto in ein Adagio verwandelt. Die langsam taktweise sich vorschiebenden Harmonien geben der Sache ohnehin jene Breite, welche der Charakter bedingt. Herrn Dessoff's Tempo war kein Allegretto, sondern ein ziemlich langsames Andante. Noch langsamer genommen würde es sowohl dem A-dur-Mittelsatz als den vorkommenden Sechszehnteln unserer Ueberzeugung nach einen unerträglich schleppenden Gang verleihen.

Von Herrn Remenyis vier Concerten, die meistens schwach besucht gewesen sein sollen, haben wir außer dem ersten nur noch das letzte gehört, weil er darin verschiedene Bach'sche Stücke (Bourrée und Double aus der H-moll-Sonate und die Chiaconne) spielte. Die Auffassung derselben war so, wie sie bei einem ungarischen Violinspieler, der sich viel mit Zigeunermusik abgibt, nicht anders sein kann: Hyper-phantastisch, übertrieben wild im Ausdruck, und nicht eigentlich musikalisch, noch weniger streng und groß. Wer Joachim solche Sachen spielen gehört hat, der weiß wie sie gespielt werden müssen, wenn der echt Bach'sche Geist sich offenbaren soll. — Frl. Erdeyi Rózsa, welche deutsche und ungarische Lieder sang, erwies sich als eine recht schätzenswerthe Dilettantin. Am besten sang sie, soweit wir das zu beurtheilen vermögen, das ungarische Lied; die deutschen Lieder litten an einer Schwerfälligkeit des Vortrags, die ihren Grund in falschem Tonansatz zu haben schien.

Im ersten abermals gut besuchten Quartett des 2. Cyklus gab man Cherubini's Es-Quartett, dessen Scherzo mit Recht so berühmt ist; dann spielte Herr Dreyschock die erst kürzlich in seinem eigenen Concert gebrachte G-dur-Sonate mit Violine op. 30 von Beethoven in seiner bekannten affektirt sentimentalen Weise, und zum Schluß wurde Beethoven's F-Quartett op. 135 trefflich ausgeführt. Beethovens „letzte Quartette" einmal einer gründlichen Besprechung zu unterziehen ist längst unsere Absicht und wir beschränken uns heute darauf zu bemerken, daß wir in Wien glücklicherweise durch Herrn Hellmesberger's Produktionen *) dahin gekommen sind, diese höchst werthvollen Schöpfungen oft und gerne zu hören, daß aber das Urtheil über die einzelnen Sätze noch keineswegs festgestellt ist, noch weniger der richtige Gesichtspunkt dabei in jener Weise eingenommen wird, wodurch ebensowohl dem Meister als den Forderungen der Kunst im Ganzen Gerechtigkeit widerfährt.

Auflösung des in Nr. 5 aufgestellten Räthsels.

Der Componist der Sonate, aus welcher wir neulich den Anfang des Menuettes und Trios mittheilten, ist Niemand anderer als — Richard Wagner. Daß wir diese Mittheilung bloß im Sinne eines psychologischen Curiosums machen, brauchen wir nicht erst zu sagen. Die Kunst- und Kulturgeschichte hat jedenfalls dadurch, daß sich Wagner den Bahnen zuwendete, auf welchen er seither wandelt, mehr gewonnen, — und wäre es auch nur der zweideutige Gewinn einer — interessanten Erscheinung — als wenn er die Bahn verfolgt hätte, deren Spuren wir kürzlich durch Zufall aufdeckten. Die Sonate stammt aus Wagner's frühester Jugendzeit und ist bei Breitkopf und Härtel erschienen.

Correspondenzen.

Elberfeld.

☉ Die Ursache meines langen Schweigens ist, daß ich nicht so glücklich bin wie mein geehrter Carlsruher College, aus der Menge der musikalischen Erscheinungen nur die bedeutendsten hervorheben zu können. Im Gegentheil, man braucht hier beinahe eine Diogeneslaterne um gute Musik-Aufführungen zu finden, und näher zu beleuchten. Mein letzter Bericht schloß mit der Meldung, daß die italienische Operngesellschaft des Herrn Merelli erwartet wurde. Sie kam und übertraf alle Erwartungen. Auch abgesehen von den Leistungen der berühmten Signora Trebelli, waren auch die Leistungen der übrigen Mitglieder, namentlich die der Signora Lorini und des Baritonisten Tasti höchst ehrenwerth, und es that einem musikalischen Ohre wohl, wieder einmal singen zu hören, singen, ohne Nasen-, Gaumen- und Kehltöne, ohne Pressen und Stoßen. Die Gesellschaft gab in einer Woche fünf Vorstellungen: Barbier, Don Pasquale, Semiramis, Trovatore und am letzten Abend ein Pasticcio bestehend aus Scenen der Opern Belisar, Barbier und Semiramis, „und das war gut"; denn bei aller unserer Eingenommenheit für italienischen Gesang, singen uns doch die immer wiederkehrenden Schnörkeleien, Cadenzen und Fioriturен bald an zu langweilen, denn ob Rossini, Donizetti, oder Verdi: überall erblickt man doch die Schablone. Da nun noch dazu die hiesige Schauspielergesellschaft die Chöre nicht sang, sondern schrie, und zwar in deutscher Sprache, so concentrirte sich unser ganzer Genuß auf den Vortrag der Arien, Duetten und Terzetten.

Am 9. Februar v. J. fand das letzte der vier Abonnementsconcerte statt, und brachte Hillers Loreley und Mendelssohns Athalia ziemlich unzengügend zur Aufführung; namentlich gingen die Chöre sehr schlecht. Fräulein Büschgens aus Crefeld sang die Sopransoli's, und hatte, so kurz nach der Trebelli, noch dazu als Anfängerin, einen schweren Stand. Obgleich in Besitz einer schönen Stimme, fehlt ihr vor allen Dingen richtiger Tonansatz, deutliche Aussprache, und Coloratur-Fertigkeit was sich namentlich in der Arie aus Titus sehr traurig documentirte — Der Organist Herr van Eyken rüstete sich nun, zum Besten der Ueberschwemmten in Holland seine, auf den Musikfesten in Amsterdam, Rotterdam und Arnheim mit vielem Beifall aufgeführte Musik zum Trauerspiel Lucifer zur Aufführung zu bringen. Die Mitwirkung des Gesang-

*) Herr Hellmesberger hat uns für verschiedene freimüthige Bemerkungen in d. Bl. einstweilen eine Strafe von 6 fl. auferlegt, indem er uns die bisher in üblicher Weise übermachten Redaktions-Freitige verweigerte. Dies hindert uns natürlich nicht über ein für unsere Stadt so wichtiges Unternehmen auch in Zukunft unparteiisch und der Wahrheit gemäß zu berichten.

d. Red.

vereins wurde ihm zugesagt; vorher aber sollte noch ein Benefizconcert für den Musikdirektor Schornstein, und in der Charwoche nach eine Aufführung der großen Matthäus-Passion von S. Bach, (schon vor Jahren einmal hier aufgeführt) stattfinden. Allein der Frühling kam, besagte Aufführungen blieben, ich weiß nicht aus welchen Gründen weg, und es gehörte wirklich Muth dazu, noch auch Ostern ein solches Werk einzustudiren. Doch es gelang. Die Proben wurden wöchentlich zweimal fleißig besucht, und am 4. Mai hatte von Eyken die Genugthuung sein Werk bei vollem Saale und mit gutem Erfolg aufgeführt zu sehen. Auch die zweite Symphonie von Beethoven ging ausgezeichnet.

Darauf wurden Apollo's Hallen geschlossen, und nur die kleine Zahl von Freunden der Kirchenmusik besuchte die Orgelvorträge des Herrn v. Eyken, wo Werke von Händel, Bach, Schumann, Mendelssohn, Ritter, u. s. w. vorgeführt wurden. Endlich fand am 19. October das erste Abonnementsconcert statt. Das Programm bestand aus Mendelssohn's Meluſinen-Ouvertüre, Gade's Erlkönigs Tochter, Beethoven's Coriolan-Ouverture und Schumann's Sängers Fluch. Sie sehen daraus, daß man hier sehr für das Neue, wenn auch nicht für das Allerneueste ist. Indessen schien es mir doch, daß die romantische Richtung in den letzten zwei Concerten etwas zu stark vertretenwar. Dazu kommt Mendelssohn (mit aller Ehrerbietung für sein großes Talent sei es gesagt), doch gar zu häufig vor; binnen 1½ Jahr Paulus, Elias, Athalia, und zwar in 6 Concerten ist des Guten fast zu viel; besonders da sämmtliche Sachen dem Publikum nicht mehr neu waren. Die Aufführung von des „Sängers Fluch" war auch sehr mangelhaft. Den 2. November gab Herr Musikdirektor Schornstein sein Benefizconcert, die Ouverturen zu Figaro und Faust von Spohr eröffneten und schlossen das Concert. Der Concertgeber spielte das G-dur Concert von Beethoven, die Variations serieuses von Mendelssohn, und ein Rondo von Hummel: als fertiger Clavierspieler excellirte er namentlich in der Composition seines Lehrers Hummel. Herr Remmertz aus Düsseldorf sang die Arie „Gott sei mir gnädig" aus Paulus, und zwei Lieder von Schubert. Genannter Herr besitzt eine schöne Stimme, nur fehlt ihm noch die höhere geistige Auffassung.

Am 30. November und 1. December feierte der Gesangverein sein fünfzigjähriges Jubiläum, und da der neue Concertsaal auch eine Orgel besitzt, so hofften wir, an einem der beiden Festtage ein Händel'sches Oratorium nach der Originalpartitur zu hören. Dieser Wunsch wurde jedoch nicht erfüllt, sondern der erste Festtag brachte uns Haydn's Schöpfung in wohlgelungener Ausführung. Die Solo's wurden von 3 Mitgliedern der Mannheimer Oper, Frl. Rohn, Herrn Schlösser und Herrn Stepan gesungen, und zeichnete sich namentlich Frl. Rohn durch schöne Stimme, und gute, wenn auch nicht ganz vollendete Schule aus. Auch ließ die Auffassung der drei Solisten in diesem doch weltlichen Oratorium manchmal zu wünschen übrig, namentlich in den zarteren Stellen. Weil nun die Orgel auch so halb und halb fertig geworden war (böse Zungen wollen behaupten, daß man sich mehrere Register aus der Schwesterstadt Barmen geliehen hätte), so fand es Direktor Schornstein für nöthig, nicht nur bei den Worten „Es werde Licht" die Orgel zu benützen, sondern auch fast sämmtliche Recitative damit begleiten zu lassen, was uns nicht gefallen konnte: Haydn hat auch sicher nicht daran gedacht, daß man seine Schöpfung einmal mit Orgel aufführen würde. Auch begleitete der Dirigent der Liedertafel Herr Weinbrenner meistens zu stark. Der zweite Tag brachte uns die 9. Symphonie von Beethoven, in für unsere Verhältnisse sehr guter Aufführung, namentlich was den ersten und vierten Satz betrifft; das Scherzo war dagegen viel zu langsam, und das Adagio wurde gedankenlos heruntergespielt; dann sangen die drei genannten Solisten ein Terzett aus Fidelio, ein Duett für Tenor und Baß aus Wilhelm Tell von Rossini sehr schön, und Frl. Rohn noch den unausstehlichen Walzer von Venzano. Aber der Held des Abends war Hr. Concertmeister Kämpel aus Hannover, der durch den Vortrag der Gesangsscene von Spohr das Publikum hinriß, und damit manchem Sänger als Muster dienen könnte. Für das zweite Stück, eine etwas veraltete Fantasie (ebenfalls von Spohr) hätte ich gern etwas Anderes gehört. Pietät gegen den geliebten Lehrer ist gut, braucht aber nicht zur Einseitigkeit zu führen. — Wie wir eben hören, wird in einem der nächsten Concerte Händels Josua zur Aufführung kommen.

Nachrichten.

Am 5. Januar d. J. starb Hofrath und Professor Dr. Fröhlich in Würzburg, langjähriger und verdienstvoller Vorstand des dortigen Musikinstituts.

Von Fr. Chrysander, dem Biographen Händel's sollen „Jahrbücher für musikalische Wissenschaft" erschienen. Dem Vernehmen nach wird der erste Band gegen Ostern herauskommen.

Aus Berlin berichtet die Nat.-Ztg. über ein 4actiges Singspiel „die Mühlen Hexe" von Emil Naumann, welches auf der Fr. Wilhelmstädtischen Bühne zur Aufführung kam. Den Text betreffend werden die Schablonenmenschen, die dürftigen, überaus abgenutzten Motive getadelt; — was die Musik betrifft so wird ihr große Klarheit und ansprechlose Einfachheit der Anlage und Behandlung nachgerühmt, die jedoch bis zu übertriebener Entbalsamkeit gehen. Naumann macht hier dem unsaubern Geist der modernen musikalischen Posse nicht die kleinste Concession und greift zu der Ausdrucksweise jener Periode zurück, in der das deutsche Singspiel noch durchaus auf dem Boden des nationalen Volksliedes stand. Ueber Naumann's musikalische Empfindung wird bemerkt, sie behelfe sich vielfach mit Gemeindegut.

Wien.

Ein vom Orchesterverein der Gesellsch. d. M. veranstalteter Gesellschaftsabend, welcher am 6. Februar stattfand, brachte folgende Musikstücke: Ouverture zur Iphigenie in Aulis von Gluck. Clavierconcert in B-dur von Beethoven, gespielt von Frl. Wittgenstein. Recitativ und Arie aus dem Messias von Händel dann Gesänge von Schubert und Schumann, gesungen von Frau J. Klatz. Ouverture zu den Hebriden von Mendelssohn. Symphonie in C-moll von Sagge (comp. 1845, im Händlgesen Arr. gedruckt bei Schott in Mainz).

Die Direktion der Ges. d. M. hat einen Jahresbericht ausgegeben. Wir entnehmen demselben für heute nur die Notiz, daß die Einnahme des Conservatoriums im abgelaufenen Verwaltungsjahr 10,722 fl., die Ausgabe 8979 fl. betrug. Unter den Einnahmen ist das Schulgeld mit 5188 fl. angegeben.

Herr C. Pirkhert veranstaltete kürzlich zwei Prüfungsproduktionen, worin er die Zöglinge seiner Pianofortelehre in Vorträgen guter Musikstücke vorführte. Herrn Pirkhert's Eigenschaften und Verdienste als Lehrer sind übrigens hiesigen Lesern bekannt.

Als Pendant zur vorjährigen Concertaufführung der Schubert'schen Oper „Der häusliche Krieg" beabsichtigt dem Vernehmen nach die Gesellschaft der Musikfreunde im März in ähnlicher Form abermals eine Schubert'sche Oper, u. z. „Alfons und Estrella" vorzuführen, deren Originalpartitur (Autograph) sie zu erwerben erst kürzlich so glücklich war.

In der Karlskirche auf der Wieden kommen im ersten Semester d. J. folgende Kirchencompositionen zur Aufführung:

Am 16. Februar.		Vocalmesse in D-moll (mit Orgelbegleit.) v. M. Haydn.
„ 23.	„	Vocalmesse in C (mit Orgelbegleitung) von Sigmund Ritter von Neukomm.
„ 2. März.		Vocalmesse in C (mit Orgelbegleitung) v. C. Kiblinger.
„ 9.	„	Vocalmesse in A (doppelchörig) von C. Ett.
„ 16.	„	Vocalmesse in F (mit Orgelbegleitung) v. Jg. Lachner.
„ 23.	„	Vocalmesse von Th. K. de Vittoria.
„ 25.	„	Fest Maria Verkündigung. Messe in B (Nr. 1) von Josef Haydn.
„ 30.	„	Vocalmesse in F von Abbé F. G. Vogler.
„ 6. April.		Vocalmesse von Giovanni P. da Palestrina.
„ 13.	„	Vocalmesse in D-moll von Jos. Schnabel.
„ 16., 17. u. 18.		Um 4 Uhr Nachmittags werden die Lamentationen gesungen.
„ 19. April.		Um 4 Uhr Nachmittags zur heil. Auferstehungsfeier: Te Deum von J. Wittasek. Regina coeli von L. Cherubini.
„ 20.	„	Ostersonntag. Messe in B (Nr. 6) von Jos. Haydn.
„ 21.	„	Ostermontag. Messe in C von Mich. Haydn.
„ 27.	„	Messe in B von Robert Führer († in Wien am 28. November 1861).
„ 4. Mai.		Messe in C (Nr. 4) von L. Cherubini.
„ 29.	„	Fest Christi Himmelfahrt. Messe in B v. J. N. Hummel.
„ 8. Juni.		Pfingstsonntag. Messe in D von B. Righini.
„ 9.	„	Pfingstmontag. Messe in D (Nr. 2) von L. Rotter.
„ 22.	„	Frohnleichnamsfeier. Messe in C (Nr. 1) v. C. Kempter.
„ 29.	„	Fest der heil. Apostel Petri und Pauli. Messe in E von Josef Schnabel.

Briefkasten der Redaktion.

E. B. in B. 1 fl. 50 kr. Oe. W. — D. in B. In Betreff der Lieder von D. ganz einverstanden.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 7. Wien, 15. Februar 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Wittwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Mendelssohn in seinen Reisebriefen, von W. Bauer I. — Recensionen. — Das Wiener Conservatorium und seine Vorsteher (Schluß). — Zeitungsschreiber, Künstler, Kunstfreunde u. s. w. — Gounod's „Margarethe" (Faust) im Hofoperntheater. — Correspondenz aus Berlin. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Concertankündigungen. — Berichtigung.

Felix Mendelssohn-Bartholdy, in seinen „Reisebriefen."

Von Wilhelm Bauer.

I.

Mendelssohn als Kunstcharakter.

Die „Reisebriefe" Felix Mendelssohn-Bartholdy's sind in den Händen jedes gebildeten Musikers und Kunstfreundes eine der anziehendsten und ihrem innern Wesen nach befriedigendsten literarischen Erscheinungen der letzten Jahre. Der Jüngling Mendelssohn feiert in denselben seine persönliche Auferstehung und tritt vor uns hin in einer allseitigen geistigen Liebenswürdigkeit, die ihren Zauber auf die weitesten Kreise üben muß und nicht verfehlen kann, vielfach und mächtig zu einer gründlicheren Würdigung des Tondichters und einer eingehenderen Beschäftigung mit der historischen Bedeutung seines Künstlerthums anzuregen. Bereits haben sich viele der geachtesten Organe der deutschen Presse über das Buch ausgesprochen und auf das hohe freudige Interesse hingewiesen, das diese privaten Mittheilungen aus der Feder des großen Künstlers und edlen, gebildeten und geistreichen Menschen zu erwecken geeignet sind (auch diese Blätter haben den Gegenstand ja schon berührt), doch ist das Thema ein viel zu wichtiges, als daß man nicht wünschen müßte, dasselbe nach allen Seiten hin in möglichst erschöpfender Weise behandelt zu sehen.

Die „Reisebriefe" gewähren den reinsten Genuß durch die unvergleichliche Lebendigkeit und Frische ihrer Natur- und Menschenschilderungen, durch den in ihnen waltenden oft wahrhaft reizenden Humor, durch die in ihnen sich kundgebende tiefe Begeisterung für die ewigen Werke der Malerei und Dichtkunst, sowie überhaupt für alles Edle und Schöne, in welcher Gestalt es dem jungen Reisenden immer entgegentrete. Auf der anderen Seite fühlt sich dessen edel empfindendes Herz tief verletzt durch alle ihm auf seiner Bahn vorkommende und von seinem hellen Verstand sofort in ihrer ganzen Blöße erkannte Gemeinheit, Verkehrtheit und Hohlheit, die er dann oft nur in wenigen, aber immer treffenden Worten geißelt. Auf das wohlthuendste und in seiner Schönheit wahrhaft Hochachtung einflößend berührt ferner sein Verhältniß zu Eltern und Geschwistern, in welches die „Reisebriefe" manchen interessanten Einblick gewähren, und dies ganz besonders in Fällen, wo er sich z. B. mit seinem übrigens um das Wohl des Sohnes stets treu besorgten Vater nicht in Uebereinstimmung befindet. Es ist daher beiläufig in der That unbegreiflich, wie der Referent der „Neuen Zeitschrift für Musik" in dieser Hinsicht die Briefe, mit Ausnahme derer an Fanny, „etwas Frostiges habend" finden kann, wenigstens hat ganz gewiß selten ein junger Mann von 22 Jahren während eines, in jeder Hinsicht angenehmen zweijährigen Aufenthaltes in fremden Ländern, wo unausgesetzt die mächtigsten, geistbeschäftigendsten Eindrücke ihm zudrängen, während er außerdem mit eigenen bedeutenden Kunstschöpfungen beschäftigt ist, und natürlich alle unmittelbaren kleinen vertraulichen Familienbeziehungen vorübergehend in den Hintergrund treten müssen, Briefe in die Heimath geschrieben, in denen mehr Herzlichkeit und echt kindliche Pietät zu Tage tritt als hier.

Alles dieses soll uns jedoch bei dieser Gelegenheit nicht weiter in Anspruch nehmen; es ist der Kunstcharakter Mendelssohns, der Standpunkt, den derselbe den Fragen der Kunst, hier zunächst den sittlichen, gegenüber behauptet, welchen wir auf Grund der „Reisebriefe" etwas heller zu beleuchten versuchen wollen. —

Als Grundzug von Mendelssohn's Wesen sei vor Allem hervorgehoben, daß dasselbe durchaus von deutschem Geist in ungetrübtester Reinheit erfüllt ist. Sowie er als Mensch auf Grund sittlicher Ueberzeugung überall freudig Partei nimmt für die Echtheit, Innerlichkeit und Sittlichkeit deutschen Wesens im Gegensatz zu der Scheinhaftigkeit, hohlen Aeußerlichkeit, Charakterlosigkeit und Frivolität der Welschen und Franzosen, und namentlich auch dem vaterlandsfeindlichen Treiben einzelner abtrünniger Söhne Deutschlands zürnt, ebenso steht er zu seiner Kunst mit echt deutscher Innerlichkeit im reinsten und wahrhaftigsten Herzensverhältniß. Sie ist ihm Ausfluß des innersten Seelenlebens, ihr gehört seine ganze Liebe und Begeisterung, sie ist sein Heiligthum, das er vor allen üblen Einflüssen hüten möchte, und das ihm durch jede Berührung nur aus äußeren Rücksichten entweiht wird. Das ist fast auf jeder Seite des Buches zu lesen, einige Citate mögen jedoch hier dazu dienen, diesen Charakter scharf hervortreten zu lassen. „Les Allemands traitent la musique comme une affaire d'état" sagt Spontini, und „das Omen nehme ich an" fügt Mendelssohn hinzu. Und als man in Italien auf Meyerbeer zu sprechen kam, und diesen nicht für einen Italiener rechnen wollte, weil die deutsche Schule ihm immerfort anklebe, äußert sich Mendelssohn: „Wir Deutschen sagen nun das Umgekehrte von ihm, und es muß fatal sein, sich so entre deux ohne Vaterland zu finden. Was mich betrifft, so bleibe ich bei der Fahne, die ist ehrenvoll genug!"

Tief fühlt er, wie die Musik gleich jeder Kunst nichts Zufälliges, Isolirtes ist, sondern dem Innersten der Menschheit entstammt, das Abbild ihres geistigen Wesens ist, und wer in der Kunst dem Gemeinen huldigt, damit ein verrätherisches Zeugniß ablegt von dem Stande seiner Herzensbildung. Er klagt über die Italiener: „Das Volk ist wohl innerlich angegriffen und zerstreut. Sie haben eine Religion und glauben sie nicht; sie haben einen Papst und Vorgesetzte und verlachen sie; sie haben eine glänzend helle Vorzeit, und sie steht ihnen fern; da ist es kein Wunder, wenn sie sich nicht an der Kunst erfreuen, wenn ihnen sogar alles Ernste gleichgiltig ist." — Das Libretto zu „Robert der Teufel" nennt Mendelssohn

ganz unumwunden gemein und sagt darüber an einer Stelle u. A.: „Auf solch eine kalte berechnete Phantasieanstalt kann ich mir nun keine Musik denken, und so befriedigt mich auch die Oper nicht; es ist immer kalt und herzlos, und dabei empfinde ich nun einmal keinen Effect. Die Leute loben die Musik, aber wo mir die Wärme und Wahrheit fehlt, da fehlt mir der Maßstab." Ueber Auber's Composition der Parisienne zürnt er: „Das halte ich für das Schlechteste, was er gemacht hat. Für ein großes Volk in der gewaltigsten Aufregung ein kleines, ganz kaltes Stückchen zu machen, gemein und läppisch, das war nur Auber im Stande. Der Refrain empört mich, so oft ich daran denke; es ist als ob Kinder mit einer Trommel spielen und dazu singen, nur etwas liederlicher. Die Worte taugen auch nichts; kleine Gegensätze und Pointen sind bei so etwas nicht angebracht. Aber die Musik mit ihrer Leere! Eine Marschmusik für Springer, und am Ende eine bloße elende Copie der Marseillaise! Das ist es nicht, was für die Zeit gehört; oder weh uns, wenn es das ist, was für die Zeit gehört! Die Marseillaise steht so weit über der Parissienne, wie Alles, was aus wahrer Begeisterung hervorgegangen ist, über dem steht, was für irgend etwas, und sei es selbst für Begeisterung, gemacht ist. Die wird nie Herz zum Herzen schaffen, weil es ihr nicht vom Herzen geht." — Welch köstliche Wuth über die trivialen Bemerkungen eines landsmännischen musikalischen Handwerkers, den er in Rom an Bunsen's Tafel traf! „O Herr Gott, ich wollte, ich wäre ein Franzos! Der Musiker sagte mir: „Die Musik muß man doch eigentlich alle Tage haben. Warum? antwortete ich darauf, und das setzte ihn in Verlegenheit. Er sprach alsogleich vom ernsten Streben; und wie doch Spohr gar kein ernstes Streben habe; wie er aber durch meine „Tu es Petrus" ganz deutlich ein ernstes Streben habe durchschimmern sehen. Hät' es einen Hasen bei Tisch gegeben, so hätt' ich ihn unterdessen aufgefressen; so mußt' ich Maccaroni dafür nehmen. Der Kerl hat aber ein Gütchen bei Frascati und ist eben im Begriff die Musik niederzulegen; wer doch auch schon so weit wäre?!" —

Wahrhaft erhebende Beweise seiner reinen Künstlergesinnung liefern ganz besonders auch die Briefe an Ed. Devrient und Taubert. Der Referent der löblichen „Neuen Zeitschrift für Musik" übergeht dieselben zwar als „nichts sonderlich Interessantes" bietend, theils findet er darin nur Redensarten und Complimente. Das ist vom Standpunct jenes Blattes aus auch ganz natürlich gesprochen, denn es weht uns aus diesen Briefen ein so schöner Geist natürlicher Bescheidenheit, heiliger Ehrerbietung vor den großen Menschen entgegen, denen man nacheifern müsse, nicht sie herabsetzen; sie reden so schön von dem stillen, ruhigen Schaffen, unbesorgt um das Urtheil der Leute, den Ruhm und Erfolg („solange ich nicht gerade verhungere, solange ist es Pflicht zu schreiben, was und wie mir es ums Herz ist, und die Wirkung davon dem zu überlassen, der für mehr und Größeres sorgt"), daß jene Leutchen, deren künstlerisches Dasein größtentheils auf Selbstüberhebung und Lärmmacherei basirt ist, im eigenen Interesse solche Aeußerungen als uninteressant und unaufrichtig abfertigen und bei Seite schieben müssen, um den Contrast zwischen den beiderseitigen Gesinnungen einigermaßen zu vertuschen. Doch hilft das Mittelchen eben nicht viel, und Jedermann weiß, daß ja dort der Grundsatz mit unübertrefflicher Consequenz festgehalten und durchgeführt wird, „die großen Flammen auszupusten, damit die kleinen Talglichter ein wenig heller leuchten".

Ruhe des künstlerischen Gewissens ist für unsern Tondichter der Hauptpunct, und wenn ihn nur nicht der Vorwurf trifft, die Ehre seiner geliebten Kunst durch Versäumniß der vollkommensten Ausbildung seiner Gaben und durch Mangel an Treue des innern Strebens gekränkt zu haben, so verlangt er gar nicht nach der Stellung eines musikalischen Columbus, am allerwenigsten, wenn er durch solche Prätensionen gegen das eigene Wesen unwahr werden müßte. Dieses will er in Treue und Wahrheit aussprechen und sich die Berechtigung dazu durch die immer fortgehende Bereicherung und Veredelung desselben verdienen. Wenn man ihm nur Wahrhaftigkeit zutraut, dann ist er zufrieden. Darin sucht er seine Ehre. Keine krankhafte Originalitäts- und Unsterblichkeitssucht frißt an seiner reinen Seele. „Haben meine geistlichen Musiken Aehnlichkeit mit Seb. Bach", schreibt er an Devrient, „so kann ich nichts dafür, denn ich habe es geschrieben, wie es mir zu Muthe war, und wenn mir einmal bei den Worten so zu Muthe geworden ist, wie dem alten Bach, so soll es mir um so lieber sein. Denn du wirst nicht meinen, daß ich seine Formen copire, ohne Inhalt; da könnte ich vor Widerwillen und Leerheit kein Stück zu Ende schreiben." Welche tiefe Wahrhaftigkeit und natürliche, gesunde Bescheidenheit! Daher dann auch die aufrichtige Freude, wenn er, wie in Wilhelm Taubert, eine Künstlerseele gefunden zu haben glaubt, die auf der gleichen Bahn künstlerischer Wahrhaftigkeit wandelt, daher diese echte Liebenswürdigkeit des Umgangs bei aller entschiedenen Festigkeit und Klarheit seines Wollens und seiner Ansichten. Es floß alles aus seinem Innern, stand ihm daher auch ganz natürlich. Nirgends spricht er von sich und seinen bisherigen Leistungen anders als in der einfachsten, naivsten Weise, nirgends eine Spur von Wichtigthuerei und Gespreiztheit, von jener, „den Damen präsentirten Verzweiflung" und „Genialität in Fraktur", die ihn damals zu Rom an Berlioz recht unangenehm berührte. Von Schaffenslust war freilich seine Seele erfüllt, sonst hätte er eben kein Künstler sein und bleiben können. Wie ist er entzückt bei dem Gedanken, wenn es auch ihm einmal gegeben wäre, so himmlische Kunstwerke zu „liefern", wie dies Schiller, nach einem Ausdruck Goethe's, einst zu thun vermocht hatte, und wie schön steht solche Begeisterung dem jugendlichen Schöpfer einer „Sommernachtstraum"-Ouverture, eines Octetts und mancher andern poesievollen Werke, deren Werth und Erfolge eine weniger edle Natur gar leicht schon längst auf den Abweg der Selbstgenügsamkeit und Selbstüberhebung hätten bringen können, eine Gefahr, der schon so viele begabte Geister gerade in ihren jungen Jahren zum Opfer gefallen sind. Seine Liebe galt eben nur der Kunst, um ihrer selbst willen, nicht als Mittel zur Befriedigung seiner Eigenliebe und seines Ehrgeizes, und fast nur um seinem Vater Freude zu machen, scheint er sich auch zu äußeren Schritten zu bequemen, die dazu dienen konnten, seinen Namen und seine Person allgemeiner ehrenvoll bekannt zu machen.

Aus Mendelssohn's, in den „Reisebriefen" deutlich sich aussprechendem Charakter wird es nun auch vollkommen klar, daß er sich nur solchen künstlerischen Aufgaben widmen konnte, mit denen er sein innerstes Wesen in Einklang fühlte. Aeußere Veranlassung allein, ohne wahre Liebe zur Aufgabe, hat ihn niemals an den Arbeitstisch geführt. Gegen seine Ueberzeugung hat er nie gehandelt; was er schuf, kam ihm vom Herzen; sympathisiren konnte er nur mit dem Reinen in Ernst und Heiterkeit, und so mußte sich sein Geist natürlich mächtig angezogen fühlen durch die Stoffe, in denen uns die erhabenste und heiligste Reinheit entgegentritt, die biblischen, und was diesen verwandt ist. Luthers's geistliche Lieder beschäftigten ihn damals hauptsächlich, nachdem sie ihm, als ihm eine Ausgabe derselben in Wien zum Geschenk gemacht worden, „mit neuer Kraft entgegengetreten waren"; in spätern Jahren gestaltete er dann mit aller Kraft seiner Innerlichkeit jene großen Werke nach biblischen Unterlagen, die ihm so allgemeinen Eingang in die Herzen des für das Heilige empfänglichen Theils der gebildeten Nationen verschafft haben. Der Leiderlichkeit und Frivolität gegenüber ward ihm schon damals immer „geistlich zu Muthe, und kam er sich wie ein Theolog vor", für seinen alten Sebastian trägt er schwärmerische Verehrung, und dessen „Schmücke dich, o liebe Seele", das er stets im Sinne hat, macht ihm „immer das Herz warm". Die Oper

konnte seine Gedanken wohl fesseln, aber nur dann, wenn nichts zeitgemäß Frivoles von ihm verlangt würde. Wäre das, so „will ich Kirchenmusik schreiben." — Und so sehen wir in diesen „Reisebriefen" des Jünglings bereits deutlich vorausverkündigt, was der Mann gehalten, und alles das in der Sprache des Begriffs bestätigt, was uns die Sprache der Empfindung in Mendelssohn's Tonwerken von dem geistigen Wesen ihres Schöpfers schon in so beredter Weise mitgetheilt hat.

Echte innerliche Liebe und tiefe Auffassung der Kunst, ernstes Streben in Fleiß und Treue nach dem Höchsten, Reinheit und Wahrhaftigkeit der Gesinnung, klare Entschiedenheit des Geistes und edelste Anspruchslosigkeit — das sind die Eigenschaften Mendelssohn's, des Kunstcharakters. Wer könnte diesem höchste Ehren verweigern wollen! —

Recensionen.

Musikwissenschaftliche Werke.

Franz Magnus Böhme. Das Oratorium. Eine historische Studie. Leipzig, bei Weber 1861.

G. N. — Das unter diesem Titel erschienene Buch ist wiederum ein Beleg des besonders in der neueren Zeit hervortretenden Bestrebens, die Geschichte der Musik nach einzelnen Gebieten und Fächern zu bearbeiten. Der Gang, den der Verfasser in seinem etwa 70 Druckseiten umfassenden Buche nimmt, möge durch die folgende Angabe des Inhalts der einzelnen Kapitel veranschaulicht werden: — Begriff und Wesen des Oratoriums, — Pilgergesänge und geistliche Schauspiele des Mittelalters als Vorläufer des Oratoriums; Entstehung der Oratorien und des Namens „Oratorium" in Italien, sowie ihre Beschaffenheit um die Mitte des 16. Jahrhunderts unter Philipp Neri; — weitere Entwickelung der Oratorienform in Italien, Einführung des Recitativs und der Arie, Beschreibung der zwei ältesten (?) Oratorien (L'anima e corpo von Emilio da Cavalieri um 1600, und S. Giovanni Battista von A. Stradella um 1676); — Ausbildung und Pflege der Oratorien in Deutschland und England; — älteste Spuren von deutschen Oratorien und Aufnahme von Oratorien in die evangelische Kirche; — Beschaffenheit der deutschen Passionsoratorien im 16. Jahrhundert (Kenchenthal, Stephani, Gallicullus, B. Gesius, Selnecker, A. Scandellus, Jak. Gallus, Bollius); — Das Oratorium unter Heinrich Schütz in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts; — das Oratorium unter Johann Sebastiani in Königsberg in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts; — neue Oratorienform in Hamburg um 1700 (R. Keiser); — Blüthezeit des Oratoriums unter Bach und Händel in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts; — das Oratorium in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (die Hasse-Graun'sche Periode — Ph. F. Bach, Homilius, Naumann, Schicht, Graun's „Tod Jesu"); — Aufschwung des weltlichen Oratoriums durch Josef Haydn um 1800 (die „Schöpfung" und „Jahreszeiten"); — Oratorien der neuern Zeit (Beethoven's „Christus am Oelberge", Friedrich Schneider's „Weltgericht", Bernhard Klein, Spohr, Mendelssohn, R. Schumann („der Rose Pilgerfahrt", „Paradies und Peri"), u. a. m. — Das letzte Kapitel enthält eine „Uebersicht sämmtlicher in Deutschland bekannt gewordener Oratorien nebst Angabe der Entstehungszeit und der Componisten."

Wenn wir uns nun über die Art, wie der Verfasser den angedeuteten Stoff behandelt hat, näher aussprechen sollen, so müssen wir hervorheben, daß namentlich die älteste Geschichte des Oratoriums anschaulich dargestellt und der Antheil, den die Deutschen an der Ausbildung desselben gehabt, mit Wärme beschrieben ist. Der Verfasser spricht sich über die Aufgabe, die er sich gestellt, selbst am klarsten aus. „Wir bescheiden uns (sagt er in der Einleitung), ein erschöpfendes Werk bringen zu wollen, meinen aber doch vielen Kunstfreunden einen kleinen Dienst zu erweisen, wenn wir hier die Resultate gründlicher Untersuchungen über Wesen und Geschichte des Oratoriums in einer kleinen Monographie niederlegen." Wir können jedoch auch bei diesem Standpunkte den Mangel einer nicht erschöpfenden Darstellung in den merklichen Lücken, welche das vorliegende Werk in seinem geschichtlichen Gange bietet, nicht übersehen. Es sind das Lücken von wesentlich eingreifender Art. Es sind Erscheinungen übergangen, welche, wie die Glieder einer Kette, namentlich in der Geschichte des musikalischen Ausbaues und der Entwickelung des Oratoriums von größtem Einfluß sind. Wir nennen hier beispielsweise: Carissimi, Antonio Lotti und Alessandro Scarlatti. Der Name Carissimi kommt in dem vorliegenden Buche gar nicht vor; wir haben von ihm die Oratorien: „Jephta", „Judicium Salomonis" und „Judicium novissimum". Auch den Namen Lotti's suchen wir vergebens; von ihm haben wir das Oratorium „Il voto crudele" (Jephta) vom Jahre 1712. A. Scarlatti wird nur genannt (S. 23), nicht aber sein Oratorium. „Sedecia, Re di Gerusalemme" vom Jahre 1706. Und doch ist die Kenntniß der Oratorien von Scarlatti und Lotti nothwendig, z. B. zur Beurtheilung Händel's welcher längere Zeit in Italien lebte und mit beiden Meistern verkehrte. Ohne deren Kenntniß wird man nicht unterscheiden können, in wiefern die Veränderungen, welche Händel dem Oratorium gab, aus italienischen Eindrücken oder aus ihm selbst hervorgegangen. In Bezug auf Carissimi gedenken wir eines sechsstimmigen Satzes „Plorate filii Israel" aus dessen Oratorium „Jephta", von welchem A. Kircher in seiner Musurgia, gedruckt zu Rom 1650, I. Seite 604, ein Bruchstück mittheilt. Die Aehnlichkeit, welche zwischen diesem Satze und einzelnen Zügen des gleichfalls sechsstimmigen Chores „Hör, Jakobs Gott!" im Samson von Händel obwaltet, läßt vermuthen, daß letzterem das ältere Stück, wenn nicht das ganze Oratorium, bekannt war. Finden wir es doch öfters bei Händel, wie er sich Fremdes zu eigen machte. Die Periode der eigentlichen Entwickelung der Oratorienform in Italien, welcher neben anderen auch Carissimi, Scarlatti und Lotti angehören, ist in dem vorliegenden Buche nur durch zwei Componisten vertreten. Diese sind Emilio da Cavalieri und A. Stradella. Aber über keinen von beiden erfahren wir etwas Neues oder bisher Unbekanntes. Der Verfasser spricht nicht aus eigener Anschauung oder Forschung; er citirt in Bezug auf Ersteren Burney's Geschichte, und die auf Stradella sich beziehende Stelle (S. 22) finden wir ausführlicher in Busby's Geschichte, übersetzt von Michaelis (2. Theil, Seite 324—325). Auf diese Weise ist die Lücke, welche eine der wichtigsten Perioden der Geschichte des Oratoriums bietet, noch unausgefüllt geblieben. Ausführlicher und verhältnißmäßig am ausführlichsten behandelt der Verfasser die Vorgeschichte und die Anfänge des Oratoriums. Ein Auszug, den wir diesem Theile des Werkes entnehmen und hier folgen lassen, möge von den Vorgängen, welche dem eigentlichen Oratorium vorausgingen, ein Bild geben.

„Das Oratorium ist aus unscheinbarem Keime hervorgegangen und es gehörte mehr als ein Jahrtausend dazu, um es von seinen Uranfängen bis zu seiner jetzigen Gestalt emporzuheben. Die ersten Spuren dramatisch-musikalischer Darstellungen von Begebenheiten aus dem Gebiet der heiligen Geschichte reichen bis in's christliche Alterthum zurück. So dichtete schon Ephräem der Syrer († 378) eine Menge Wechselgesänge, worunter z. B. ein Zwiegesang zwischen der Jungfrau Maria und den Magiern (heil. drei Königen) war, der wahrscheinlich nach Art der altkirchlichen Antiphonien vorgetragen wurde. Ferner wurden zur Zeit der Kreuzzüge (1090—1200) von frommen Pilgern auf ihren Wallfahrten nach dem gelobten Lande gewisse Begebenheiten aus der heiligen Geschichte öffentlich abgesungen und dazwischen bekannte Hymnen für abwechselnden Chor angebracht. Eins der beliebtesten dieser uralten Wallfahrtslieder: „In Gottes Namen fahren wir" hat sich noch als evangelischer Choral: „Dies sind die heiligen zehn Gebot" erhalten. Auch andere Weisen, z. B. „Nun bitten

wir den heil'gen Geist" — „Christ ist erstanden" u. s. w. stammen sammt ihren Texten aus dem 11. und 12. Jahrhundert; Luther hat bei Umarbeitung der Texte die Melodien beibehalten.

„Außer den Pilger- und Wallfahrtsgesängen können die Festspiele oder Mysterien des christlichen Mittelalters (12—16. Jahrhundert) als fernere Vorläufer des Oratoriums betrachtet werden. Diese geistlichen Schauspiele bestanden in Darstellung von Scenen aus der heiligen Geschichte. In Italien hießen ste Laudi spirituali, in Frankreich Comédies, in Deutschland Passionsspiele. Sie arteten im 14. und 15. Jahrhundert vielfach aus und verirrten sich in jene possenhaften und rohen Darstellungen, welche unter den Namen Osterlachens, der Kirchmeß- und Festnachtsspiele, der Passionsaufzüge und der Narren- und Eselsfeste bekannt geworden sind. Aus den Kirchenräumen verwiesen, flüchteten sich die ausgearteten geistlichen Dramen auf die beweglichen Theater der Joculatores (Jongleurs), bis sie später in besonders dazu bestimmten Gebäuden sich festsetzten. Paris hatte schon 1313 ein Local errichtet, in welchem die Haupterreignisse des Lebens Jesu mit Gesang und Tanz verbunden zur Darstellung kamen. Ebenda bildete sich 1380 eine förmliche Passionsbrüderschaft, welche geistliche Schauspiele gab, die sie Mysterien nannte. In Rom wurde 1480 im Freien auf einem beweglichen Theater ein geistliches Drama: La conversione di Paolo aufgeführt. — Die ältesten geistlichen Dramen Deutschlands aus dem 14. Jahrhundert waren ursprünglich lateinisch abgefaßt und wurden von Geistlichen und Chorknaben ausgeführt. Erst als Laien mitspielten, wurden deutsche Verse beigemischt und auch komische Bestandtheile aufgenommen. Die Passionsspiele fanden im 15. Jahrhundert auch bei den Landleuten Nachahmung und verbreiteten sich besonders in Süddeutschland. Eins derselben hat sich in dem Passionsspiel zu Oberammergau in Baiern erhalten.

„In Italien fanden die geistlichen Dramen eine Stütze und Pflege durch die Veranstaltungen des als Ketzerfeind bekannten Philipp von Neri. Dieser stiftete um 1540 oder 1560 zu Rom eine geistliche Brüderschaft, berechnet auf Erbauung der Gläubigen durch religiöse Zusprache, Gebet und Musik. Neri selbst dichtete geistliche Dramen in einfachster dialogischer Form und dramatisirte Allegorien. Er ließ diese Dichtungen mit Musik ausstatten und in der Chiesa nuova, wo er predigte, aufführen. Dabei unterstützte ihn sein Freund Giov. Animuccia, päpstlicher Capellmeister von 1555—1571. Später wurden diese Dramen nicht mehr in jener Kirche, sondern in einem besondern Betsaale (lat. Oratorium) aufgeführt. In der Folge verbreitete sich die Brüderschaft des Neri († 1595) durch ganz Italien und nach Frankreich; sie richtete an vielen Orten ihre Bethäuser (Oratorien) ein, in welchen jene Darstellungen wiederholt wurden. So kam es, daß der Name des Orts (Oratorium) allmälich auf die Sache selbst übertragen wurde, die an jenem Orte stattfand.

„Die Oratorien zu Neri's Zeit waren im Grunde weiter nichts als eine Art geistlicher Schauspiele (Laudi). Sie bestanden aus versificirten heiligen Erzählungen, verbunden mit festlichen Aufzügen; theils waren es wirklich dramatisch-scenische Darstellungen, in welche motettenartige Chorsätze und psalmodirende Einzelgesänge eingeflochten waren. Die Dichtung bestand aus zwei Theilen, zwischen welchen die eine Stunde lang dauernde Predigt gehalten wurde. Gewöhnlich trat im Oratorium als Hauptperson ein Erzähler auf, der die Zuhörer mit der darzustellenden Begebenheit bekannt machte. Daher stammen noch gewisse Einleitungsformen, welche sich noch bis nach Bach's Zeit erhalten haben, z. B. „Hört die heilige Passion nach den Worten des Evangelisten Matthäus" — u. a. m. Weil das heutige Recitativ noch nicht bekannt war, so hat der Erzähler seinen Text entweder gesprochen, oder auf die Art und Weise gesungen, welche für den Vortrag der Evangelien und den Kollektengesang üblich war und „Choraliterlesen und Psalmodiren" genannt wurde. Dieses in einem Tone fortgehende Recitiren mit einem besondern Schlußfalle ist offenbar der Grundstein zum heutigen Recitativ gewesen. Die in den Laudi angebrachten Chöre waren einfache, choralartige Gesänge zu vier Stimmen, ohne oder mit Instrumentalbegleitung. Der frühere kunstvoll verschlungene und sogenannte contrapunctische Styl hatte, nach dem Vorgange der lutherischen Kirche Deutschlands, durch Einführung des Gemeindegesangs, einer einfachern und weniger gekünstelten Gesangsweise Platz gemacht. So war die Beschaffenheit des Oratoriums vor Entfaltung des eigentlichen Oratorienstyls."

Das Wiener Conservatorium und seine Wortführer.

(Schluß.)

„Die beschränkten Mittel, die erbärmlichen Räumlichkeiten des Conservatoriums!" — Das ist der beständige Jammer aller Direktionen, und aller ihrer Wortführer. Anstatt aber die öffentliche Meinung gehörig zu bearbeiten und das Gefühl der Schmach, daß das Conservatorium der österreichischen Residenz nur über etwas mehr als 5000 fl. jährliche Unterstützungsbeiträge zu verfügen hat, zu einem allgemeineren zu machen, legt man die Hände muthlos in den Schooß; anstatt jene Maßregeln zu ergreifen, die der Anstalt die freudige Zustimmung der öffentlichen Meinung sichern, somit auch alle Betheiligten zu lebendig patriotischen Fürsprechern machen würden, fällt man immer wieder von Neuem in eine gewisse narkotische Betäubung zurück, und redet sich ein, die Sache könne unter den „gegebenen Verhältnissen" nicht anders sein und sei wohl lange gut genug, wohl auch besser als andere ähnliche Anstalten. Wäre man durchdrungen von dem Gefühl der Nothwendigkeit, daß Vieles anders sein müsse, daß die gegenwärtige Organisation nur Jene befriedigt, welche nicht wissen, wie die Sache besser sein könnte und sollte, man würde eine ganz andere Thätigkeit entwickeln, ja man sollte meinen die Herren, welche die Direktion bilden, hätten Besseres und Dringenderes zu thun, als Schulen zu inspiciren und sich in Details des Unterrichts einzulassen. Diese Herren, die so viel andere Dinge im Kopf haben, — diese einige schwere Patienten, der andere einige kopfbrechende Processe, der dritte schwierige Rechnungen, der vierte die wichtigsten Unterrichtsfragen des ganzen Kronlandes, — diese Herren, sage ich, sollten die Zeit, die sie dem Musikverein widmen, gehörig zu Rath halten, nicht Verrichtungen übernehmen, die auch ein Beamter thun kann, sondern die Lenkung der äußeren Geschicke der Anstalt kräftig in die Hand nehmen. Aber so ist es nun einmal: Persönliche Liebhaberei für die Musik führt die Herren gewöhnlich an den grünen Tisch und von da in die Schulzimmer, statt an die Stufen des Throns oder in's Rathhaus, oder zu den Vertretern des Reichs, oder in die Redaktionsbüreaune.

Man liebt es, die Welt glauben zu machen, daß zum ein Conservatorium herzustellen, wie es „die Idealisten", „die Schwärmer", „die unpraktischen Zeitungschreiber" wollen, man statt 5000 fl. wohl 20,000 fl. Unterstützungsbeiträge haben müsse, dazu ein eigenes prächtiges Lokal mit so und so viel Schulzimmern u. s. w. Allerdings müßte eine Vermehrung dieser beiden Mittel angestrebt werden, allein meine Ansicht ist, daß das Erforderliche nicht so himmelweit von den jetzigen Mitteln entfernt liegt, als man zu glauben geneigt ist. Was die für Gehalte nöthigen Summen betrifft, so wäre die anständige Besoldung eines tüchtigen Direktors, dann die Anstellung eines Lehrers für allgemeine Disciplinen und allenfalls die Erhöhung einiger Gehalte besonders wichtiger mühevoller Professuren allerdings ein Ausgabsposten, der einige tausend Gulden betragen würde. Dafür wären aber auch wieder manche Ersparnisse möglich, wenn alle den Zwecken der Anstalt nicht unmittelbar dienstbare Klassen aufgelassen oder beschränkt, oder „auf Schulgeld gesetzt", d. h. von dem Erträgniß desselben abhängig gemacht würden. Ferner würde man, wenn man nicht Alles in Allem sein wollte, darauf verzichten können, nicht nur ein Conservatorium, sondern auch eine Opernsingschule zu sein, und die unmittelbare Brücke vom

Schulzimmer zu den Proscenniumslampen darzustellen. Es würde, was den Gesang betrifft, genügen wenn eine tüchtige Gesangsmethode eingeprägt und Einiges für allgemeine Bildung gethan würde. Das Uebrige, der definitive Uebergang auf die Bühne könnte wohl auch in anderer Weise vermittelt werden. Dagegen würde man durch den Vertrauen erregenden Klang eines guten Namens, ferner durch eine die tüchtigste Bildung verbürgende Organisation für die Instrumentalschulen wieder mehr Schulgeld fordern können und gewiß, wenn auch nicht gerade unter den Wienern, willige Geber finden.

Eine offene Darlegung der unumgänglichsten Erfordernisse des Conservatoriums an den Staat (Ministerium, Reichsrath) und an die Gemeindevertretung würde, selbst wenn *ohne Erfolg*, die Direktion wenigstens in die Lage setzen sagen zu können sie habe gethan, was zu thun war. Und selbst in jenem schlimmen Falle würde wenigstens zugleich die öffentliche Meinung durch Zeitungsartikel in den gelesensten Blättern aufgeklärt werden, was die Direktion eigentlich anstrebt, und schon dadurch würde das Vertrauen wachsen, die Zahl *guter und zahlender* Schüler sich vermehren, die Einnahmsquelle also reichlicher fließen.

Manche meinen, wenn etwas Geschiedtes aus der Anstalt werden solle, müsse durchaus der *Staat* die Sache in *eigene* Hände nehmen. Ich bin nicht dieser Ansicht. Einmal ist diese Hoffnung bei unserem Zehn Millionendefecit schwach genug; der Staat wird sich am Ende eher herbeilassen, eine schon bestehende und eingerichtete Anstalt mit 6000 Statt 3000 fl. zu unterstützen, als die Sache selbst in die Hand zu nehmen und sich's vielleicht 20000 fl. jährlich kosten zu lassen. Dann wäre auch noch die Frage ob gerade der Staat dem Ganzen die rechte Richtung zu geben im Stande sein werde. Wir haben Beispiele genug von solchen „großartigen" Kunstanstalten, die demungeachtet die Misère nur vermehren, statt sie zu heben. Wer weiß in die Hände welches Hofraths oder sonstiger Hofchargen die Sache gelegt würde, und welcherlei musikalische Ansichten dadurch zur Geltung kämen. Ja selbst, wenn Oesterreich seine constitutionelle Entwicklung günstig zu Stande brächte, wo liegt die Gewähr, daß der betreffende Staats- oder Unterrichtsminister klar darüber ist, was gerade der *Musik* als Kunst Noth thut? Da möchte denn vielleicht eine Musikvereins-Direktion immer noch zehnmal besseren Einblick in die Sachlage haben.

Was die Finanzen betrifft, so sage ich also: Man spanne alle Segel auf, bearbeite öffentlich Hoch und Niedrig, fasse die Leute beim Schamgefühl; einstweilen aber strecke man sich nach der Decke, aber nicht in der Weise, daß man Schäden sortbestehen läßt, die wie Motten Alles anfressen, sondern durch weise Maßregeln der Beschränkung auf das Nothwendige, der Besserung im Innern, durch Herstellung einer Vertrauen erweckenden Organisation, dadurch, daß man Vertrauen erweckenden Persönlichkeiten zu einer tüchtigen Wirksamkeit Platz schafft. Die Direktion lasse nicht durch ihre Wortführer die Kritik auffordern mit Organisationsplänen hervorzutreten, sondern sie arbeite selbst einen aus, und übergebe ihn der Oeffentlichkeit zu dem Zweck, daß die Kritik ihr *Amt* daran übe. *Das* wird Vertrauen und freudige Hoffnung erwecken, mehr als Zöglingsconcerte und Prüfungsproduktionen mit Trompeten Pauken und silbernen Medaillen.

Und nun noch Etwas über die Lokalitätsfrage. Ich weiß aus guter alter Bekanntschaft wie es damit steht, und wünschte nichts sehnlicher, als daß eine löbliche Sanitätsbehörde sich einmal die Mühe nähme namentlich das als Schulzimmer benützte Garderobekabinet des Musikvereinssaals zu einer Zeit zu besuchen, wo 12—20 Schülerinnen darin zusammengepfercht sind und ihre sawie des Professors Gesundheit auf's Spiel setzen. Allein die Direktion gestattet in neuerer Zeit mit Recht vielen Lehrern die Lektionen in ihrer eigenen Wohnung zu geben; dadurch wird der Mangel weniger fühlbar. Dann besitzt man auch einen Saal, wo größere Klassen, selbst bis zu 50 Zöglingen, in den Vormittagsstunden leicht untergebracht werden können. Derselbe ist heizbar, und könnte vielleicht durch eine einfache Vorkehrung (etwa durch eine bequem zu beseitigende spanische Wand) so abgetheilt werden, daß nicht der *ganze* Saal im Winter geheizt werden müßte. Ginge das nicht an, so wäre also für größere Klassen ein Lokal anderweitig zu gewinnen, und an solchen kann es jetzt in Wien nicht fehlen, wenn man sich ernstlich darnach umsieht. Das Prager Conservatorium wird seit einer langen Reihe von Jahren gegen billigen Zins in einem Dominikanerkloster beherbergt, und hat daselbst alle Räumlichkeiten, deren es bedarf. Sollte sich von dergleichen in Wien Nichts finden? Muß das Conservatorium durchaus in dem unglückseligen Hause unter den Tuchlauben verschmachten?! — Ich habe nie gehört, daß die Direktion ernstliche Schritte gethan hätte um, bevor ein Neuban dasteht (der übrigens in weite Ferne gerückt scheint) ihr Conservatorium auf geeignetere Weise unterzubringen, obgleich der Jammer über die gegenwärtige Lokalität längst ein stehender geworden ist. Die Direktion gleicht in dieser Hinsicht einem reichen Geizhalse, von dem man mir einst erzählte, er sieche lieber im eigenen Hause, in einem Luft und Licht ermangelnden Loche dahin, ehe er sich entschließt, in fremdem Hause anständig zu wohnen, und ein paar hundert Gulden Zins zu zahlen.

Das Einzige was der Direktion helfen kann, ist also meines Erachtens eine größere Thätigkeit in ihrer *äußeren* Politik, und eine Einrichtung nach innen, die ihr die Geschäfte möglichst erleichtert und vereinfacht. Bisher hat das Gegentheil statt gefunden: eine unendliche Liebhaberei und Fürsorglichkeit für das Einzelne hat Zeit und Kräfte zersplittert, unfruchtbare ja nachtheilige Einmischungen hervorgerufen und die Thätigkeit für die Geschicke der Anstalt im großen Ganzen gehemmt. Es wird hierüber ein energischer Beschluß gefaßt werden müssen, denn die liebe Gewohnheit sich vor den Leuten sehen zu lassen, als „Direktor" zu fungiren oder eine Vater- und Erzieherrolle zu spielen ist mit der Zeit etwas stark geworden und wird ungerne einer weniger sichtbaren aber desto ausgiebigeren Thätigkeit weichen. Und hierin hat Herr C. 3. recht wenn er sagt (Seite 697)? „die Direktion versteht es zu wenig mit der Oeffentlichkeit zu verkehren, sie hält ihr Thun und Lassen zu wenig in Evidenz", — nur daß er nicht einzusehen scheint, daß Direktionsmitglieder, die doch nur Verwaltungsräthe, nicht Beamte der Anstalt sein können, keine Zeit zu jener gewünschten Art der Thätigkeit übrig behalten, weil sie eben wirklich Beamtendienste verrichten.

Um nun noch einmal auf mein Verhältniß zum Conservatorium zurückzukommen, so bin ich, so sind diese Blätter, gerade vorwiegend diesenigen gewesen, die diese Angelegenheit zum Gegenstand eingehendster Besprechungen gemacht haben, die allezeit ohne Scheu und rückhaltlos ihre Meinung herausgesagt haben. Wenn das mitunter etwas „gallig" erschien, so ist's kein Wunder. Es ist kein sonderliches Vergnügen dabei, 12 Jahre lang mündlich und schriftlich immer das Nämliche sagen zu müssen. Herr C. 3. wird mir wenigstens das Eine lassen müssen, Consequenz, und ich bebaure sehr, daß diese Consequenz immer so viel heißt wie Tadel.

Meinen Lesern aber kann ich nicht zumuthen immer wieder dieselben Klagen und Erörterungen zu lesen. Es ist daher das Gerathenste jetzt noch einmal die Wünsche gedrängt zusammen zu stellen, welche ich vom Standpunkt d. Bl. für das Conservatorium hege, dann aber still zu schweigen und zuzusehen, ob und wie die Direction die ihr nunmehr möglichst klar vorgelegte Aufgabe zu lösen suchen wird. Bis sie aber hierin entscheidende Beschlüsse gefaßt und ihren guten Willen deutlich bekundet hat, möge Herr C. 3. uns von der Beurtheilung der einzelnen Leistungen des Conservatoriums entbinden.

Wir wünschen also:

1. Verminderte Thätigkeit der Direction nach außen, verminderte Einmischung in das eigentlich Artistische der Leitung; daher

2. die Creirung einer wahrhaft artistischen Direktion.

3. Die Ausarbeitung eines Schulplanes nach echt musikalisch-pädagogischen Principien. Zu demselben dürften u. A. folgende Bestimmungen keinesfalls fehlen: a) Die Zöglinge der Streichinstrumente und des Claviers sind verpflichtet Harmonie und

Contrapunkt zu studiren. Die Zöglinge der Gesangs- und Blasinstrumentenschulen sind verpflichtet, mindestens die Harmonielehre zu absolviren. b) Für die Zöglinge der Schulen für Streichinstrumente, Gesang und Clavier bestehen Curse allgemein wissenschaftlicher, namentlich auch fachwissenschaftlicher Disciplinen. c) Als Hilfsfächer sind namentlich für die Gesangschülerinnen besondere Klassen im Clavierspiel und für die Clavierzöglinge ebensolche im Gesang obligat. d) Die Schülerzahl ist in allen Hauptklassen des Instrumental- und Gesangunterrichts eine bestimmte, keinesfalls zu überschreitende. e) Bei der Aufnahme der Zöglinge sind gewisse Grenzen des Alters maßgebend. Eine zu große Verschiedenheit hierin und in der bereits vorhandenen Entwicklung wird entschieden hinton gehalten werden.

Zeitungsschreiber, Künstler, Kunstfreunde u. s. w.

Unter den Zeitungschreibern giebt es bekanntlich — es ist dies eine alte Klage — auch solche, die Lob und Tadel auf gefälschter Wage wägen. Ihr Verfahren ist terroristisch: die Künstler, die für jede Rüge empfindlich, für jede Schmeichelei empfänglich sind, zahlen Tribut, und Mancher ist zufrieden auf diese Weise wenigstens die ärgsten Schmähungen, die selbst sein Privatleben nicht verschonen würden, fern zu halten.

Solche Zustände sind in großen, kunstbeflissenen, zeitungsbedürftigen Städten nicht zu vermeiden. Man duldet sie, wie ..... manches Andere.

Eine andere Frage stellt sich aber von selbst auf, wenn Dergleichen aufhört unter dem Schleier der Nacht sein schmutziges Dasein zu fristen, wenn es, durch Straflosigkeit kühn geworden, sich als etwas Berechtigtes hinzustellen wagt und wenn Künstler oder zur Kunst irgendwie in Beziehung stehende Personen ihren Gefälligkeitstribut im Angesichte der Oeffentlichkeit zu entrichten kein Bedenken tragen.

Ehr- und Schamgefühl ist nicht bei allen Menschen, also auch nicht bei Künstlern, Kunstfreunden u. s. w. gleichmäßig entwickelt. Wäre dies der Fall, so könnte eine solche Frage gar nicht gestellt werden. Ehr- und Schamgefühl würden Künstler, Kunstfreunde u. s. w. an das Sprichwort erinnern: „der Hehler ist so gut wie der Stehler." Ehr- und Schamgefühl würden ihnen sagen, daß es immer schwerer wird, auch von solchen „Hehlern" mit Achtung zu reden, je länger das Unwesen dauert, je länger sie selbst an der Dauer desselben mit Schuld tragen.

Immer und immer vergessen Künstler, Kunstfreunde u. s. w. daß Tadel, ja Beschimpfung von gewisser Seite her ehrenvoller ist als edles Lob, an welch' letzterem die Vermuthung klebt, daß es durch „Gefälligkeiten" erworben ist, und durch Verweigerung solcher „Gefälligkeiten" verscherzt werden kann.

Wo die Künstler u. s. w. solchen Blutsaugern verfallen, da ist nichts mehr zu retten, das Gift verbreitet sich immer weiter, und das jämmerliche Ende der Urheber solchen Unwesens pflegt auch Ruf und Ansehen der Betheiligten und Mitschuldigen mit sich in den Abgrund zu ziehen. —

Ch. Gounod's „Margarethe" (Faust) im Hofoperntheater.

(Zum ersten Male aufgeführt am 8. Februar).

S. B. Diese Blätter haben schon (im 2. Jahrgang Nr. 15) über die nunmehr in Deutschland allbekannte Oper, gelegentlich ihrer Aufführung in Brüssel Mittheilungen gebracht, und ihre Leser zu orientiren gesucht. Jetzt, wo uns die Sache ganz nahe gerückt ist, kann es nicht unterlassen werden, ihr auch kritisch immer genauer beizukommen. Ich erlaube mir daher für heute den Aufsatz, den ich als Berichterstatter der Const. Oesterreichischen Zeitung nach der ersten Aufführung für dieselbe geschrieben habe, hier abzudrucken, gedenke aber in den nächsten Nummern für so Manches, was dort nur approximativ ausgesprochen werden konnte, nähere Belege zu geben, namentlich die rein musikalischen Eigenschaften des Werks nach ihren Licht- und Schattenseiten darzustellen. Der betreffende Aufsatz lautet wie folgt:

„Das eigentlich musikalische deutsche Publikum hat die erste Bekanntschaft mit dem französischen Componisten der oben genannten Oper leider in einer Weise machen müssen, welche eine gerechte Würdigung seines Strebens und seines Talentes erschwert. Zweimal hat man es durch ihn erlebt, daß die Unsitte der Franzosen, deutsche Meisterwerke für ihren Geschmack, für ihre Zwecke herzurichten, nicht allein in Paris, wo man dergleichen ja gewohnt ist, fortgesetzt, sondern durch Druck und sonstige Verbreitung auch wieder nach Deutschland verpflanzt wurde. Das erste Mal war es, daß Gounod, der doch ein Künstler heißen will, sich an S. Bach vergriff und dessen schönes Präludium in C-dur mit einer modernen Melodie und verschiedenen begleitenden Instrumenten aufputzte, dabei aber eine der größten Verballhornungen verübte, die je einem Meister angethan worden sind. Das zweite Mal, eben jetzt in der zu besprechenden Oper, giebt er uns eine musikalisch-dramatische Bearbeitung eines der bedeutendsten Werke unseres größten Dichters, den „Faust" von Göthe. Nicht daß Gounod den Fauststoff für eine Oper verwendet hat, ist ihm übel zu nehmen: auch Spohr that es, und Niemanden kann man es auch in Zukunft verwehren, ihn zu componiren. Aber daß man Göthe'sche Szenen, Göthe'sche Gedanken und Worte nach Gefallen benutzte, nachdem man das Gedicht gehörig amputirt, was sage ich —: entstilticht hatte, d. h. nachdem Alles daraus entfernt worden war, was gerade seinen großen geistigen Werth bedingt, die feine und edle Motivirung der Handlung, den dichterisch schönen, menschlich tiefen Sinn, — daß man also die edelsten Theile mit roher Hand herausriß und dagegen den französischen Ballet- und allen jenen Aufputz daran hing, der einer blasirt-schaulustigen Menge täglich neu vorgesetzt werden muß, damit sie sich amusire, — das, man erlaube es uns auszusprechen, das muß den Deutschen, der nicht bloß deutschen Namen trägt, einigermaßen verdrießen.

Freilich müßten wir hierüber eigentlich weniger dem Franzosen Gounod gram sein, der in und für seine Atmosphäre arbeitet, als dem deutschen Publikum, daß sich dergleichen gefallen läßt.

Doch genug von diesem unerquicklichen Thema. Die Hauptfrage, die uns zur Beantwortung vorliegt, ist die: Welchen Werth darf man dieser Oper vom musikalischen Standpunkt zusprechen? Die Antwort hierauf kann keine unbedingte sein. Ist doch die Gegenwart so sehr auf den relativen Standpunkt angewiesen, daß nur von diesem aus noch irgend Erfreuliches über irgend welche neuere Musik gesagt werden kann. Vom absoluten oder positiven Standpunkte verschwindet ja Gounod wie alle anderen Componisten der Gegenwart vor der hohen Meisterschaft, vor den unvergleichlichen Talenten der Vergangenheit. Wie Seifenblasen zerplatzen alle diese herrlich schillernden Größen vor dem scharfen Lufthauche der Wahrheit.

Bequemt man sich dagegen wenigstens momentan den sogenannten Forderungen der Gegenwart, stellt man sich mitten hinein in das ziemlich wüste und wirre Treiben derselben, so kann man Gounod manchen Vorzug, manches Talent, manche erfreuliche Leistung zuerkennen. Sein Streben erscheint, obwohl mehr äußerlich als innerlich, auf Wahrheit und Charakteristik gerichtet. Italienische Dudelei, Tonschwall ohne Seele und Ausdruck liegen ihm ferne. Die absolute Flachheit Verdi'scher Kunst, die entsprechend den von den italienischen Organisten während der Wandlung gespielten Opernmärsche, Polkas u. dgl. — die größten Momente, die ergreifendsten Szenen nur benützt, um den alleräußersten Sinn des Menschen, den für Rhythmus, recht derb zu packen, diese widerliche Flachheit findet sich in der „Margarethe" selten, wenigstens nicht in bewußter gemeiner Absichtlichkeit. Auch jene Uebertreibung der Meyerbeer'schen Muse, jene Unnatur und Geschraubtheit, die

das Kleinste künstlich zum Großen erheben will, scheint in Gounod nicht Wurzel geschlagen zu haben. Dagegen finden wir Partien in seinem Werk von so ungeschminkt natürlich-herzlichem Ausdruck, daß man zuweilen, namentlich im dritten Akt, an spezifisch deutsche Meister, wie z. B. Spohr, Schumann u. A., gemahnt wird. Freilich ist diese edlere Richtung nicht überall in gleichem Maße zu verspüren. Häufig genug scheint ein gewisser Leichtsinn oder Mangel an Urtheilskraft unseren Componisten ganz irre geführt zu haben. Viertelstunden lang spielt seine Musik vor unseren Ohren fort, ohne uns anzuziehen, zu interessiren, zu fesseln. So das Meiste des ersten, zweiten, vierten und fünften Aktes, wo nur die Handlung, die dramatische Darstellung, die Mittel ergreifenden Vorträgs, die Ergötzungen des Auges u. s. w. anziehen oder doch beschäftigen, die Musik selbst aber häufig und anbauernd schal und unbedeutend ist.

Es fehlt auch nicht an Stellen, wo Gounod der Charakteristik, der richtigen Stimmung ins Gesicht schlägt, wenn auch nicht, wie schon bemerkt absichtlich, sondern entweder aus Mangel an feinerem Verständniß, oder aus Mangel an — Kunstvermögen, an Talent, das ihn von selbst dorthin führt, wo er hin sollte. Und das ist der zweite wichtige Punkt, über den freilich bei jedem Componisten der Streit am hitzigsten geführt wird. Man ist in neuerer Zeit nur allzu sehr gewöhnt worden, unter Talent eine gewisse frappirende Produktions- (oft auch bloß Reproduktions-) kraft zu verstehen, und die höhere Ausbildung dieser Gabe der „Schule", den „Studien" zuzuweisen. Man übersieht bei dieser Vorstellung von der Sache, daß die Schule nur ein Produkt technischer Kritik, diese Kritik aber bei wirklichen Talenten ein integrirender Theil ihrer Natur ist. Daher die eigenthümliche Erscheinung, daß schon die allerersten Werke unserer Meister eine Vollendung des Satzes und der Form aufweisen, die man bei heutigen „Meistern" oft nach nicht einmal in ihren besten Perioden findet. Dieser Selbstkritik ist es größtentheils zuzuschreiben, daß das wirklich bedeutende Talent selbst ohne eigentliches Studium rasch die Höhe gewinnt, während der fleißigste, aber eben auch in dieser Hinsicht minder begabte Künstler immer ungleich bleibt, nirgends ganz Tüchtiges schafft, sondern nur schöne — Einzelheiten. Den Mangel dieser Selbstkritik bei Gounod bestätigen eine große Anzahl von Stellen in seiner Oper, die nichtssagend, unbedeutend, trivial, unschön klingen.

Stellt man Gounod in eine Parallele mit Wagner, so muß man sagen, daß der Letztere mehr Ernst und Consequenz, zugleich mehr Combinationsgabe besitzt als der Erstere, der freilich wieder dagegen mehr gesunde Sinnlichkeit, mehr greifbare Fülle aufweist. Die Selbstkritik ist bei Beiden zu wenig thätig, wenn auch der Gegenstand derselben bei Jedem ein anderer sein müßte. Der Eine merkt nicht, wie er durch Mangel an Natürlichkeit und edler Einfalt, durch übertriebene Anhäufung ausdrucksvoll sein sollenden Materials erdrückt, der Andere nicht, daß der Kern seiner Gedanken oft leer und geschmacklos ist.

Nach dem Gesagten wird der Leser vielleicht im Stande sein (falls er überhaupt einer Orientirung erst bedarf!) sich Gounod's „Margarethe" selbst zurecht zu legen, manche wirklich schöne Nummer ohne Vorurtheil zu genießen, manche andere als das zu erkennen, was sie ist: langweilig und schwach. Die ungeheure Bedeutung, die man dem Werk von mancher Seite (mitunter von dabei sehr interessirter!) zu geben versucht hat, wird bald einer nüchteren Betrachtung weichen und der Ansicht Raum geben müssen, daß man hier die nicht ganz uninteressante, manches wirklich Schöne enthaltende Arbeit eines begabten Mannes vor sich hat, von dem man sich aber keiner „bahnbrechenden" oder restaurirend-reformirenden Thätigkeit zu versehen hat, da er, im Ganzen betrachtet, den bisherigen Gang der Operncomposition nur fortsetzt und vermöge des ihm verliehenen Grades von Talent außer Stande sein dürfte, Werke zu schaffen, die man ohne Weiteres den Meisterwerken der Oper an die Seite stellen dürfte.

In Bezug auf die Art und Weise des Gounod'schen Opernstyls wollen wir noch bemerken, daß derselbe, im Gegensatz zum Wagner'schen, sich mehr der älteren Methode anschließt. Es finden sich der ausgeprägten Musikstücke mehr vor als bei jenem, mehr selbst als bei dessen noch nicht ganz „principgetreuen" Opern drama's. Wenn auch die absolute Abgeschlossenheit einzelner Nummern der älteren Meister nicht beibehalten ist, so respectirt Gounod doch mehr die Einheit der Tonart und der melodischen Hauptzüge. Man findet Lieder, Arien (wenn auch nicht die alte Arienform), dann Chöre u. s. w., die etwas für sich sind. Das declamatorische Princip ist zwar berücksichtigt, aber nicht zur Hauptsache erhoben, es erdrückt nicht die rein musikalische Gestaltung, die Melodie, den symmetrisch befriedigenden Periodenbau. Der Rhythmus spielt eine weit entschiedenere Rolle als bei Wagner, was auf diesem Gebiet nur zu loben ist, wenn auch nicht gelegnet werden kann, daß er häufig in Tanzformen ausläuft, was dem Franzosen wohl zu verzeihen, aber dennoch nichts weniger als stylgemäß ist.

Was die Aufführung dieser Novität betrifft, so macht sie unserem Hofopernetaler alle Ehre. Scenerie und Ausstattung, sind glänzend, nur zu verlockend für schaulustige Augen. Gegen die Reize des Mephistophelischen Hofstaats im 5. Akt z. B. sind die Nonnen des Robert, und die Sirenen des Bennsberg's noch sehr decente Balletscenen. — Das höchste Lob gebührt ohne Weiteres unserer trefflichen Künstlerin Frau Dustmann, deren Werth bei dieser Gelegenheit in's hellste Licht gesetzt wurde. War schon die erste Begegnung mit Faust ein Meisterstück schauspielerischer Darstellung, so kann man namentlich die echt künstlerische Feinheit, mit der sie das triviale Waltzermotiv, dabei sie bei Anlegung des verführerischen Schmucks in die Sphäre der Kunst erhob, bewundernswerth nennen. In anderen Händen würde dieses bedenkliche Motiv leicht in widerlichste Gemeinheit ausarten. Nicht minder legten die Garten- und Kerkerscenen redende Beweise ab für das eingehende Studium, die schöne Gesangsmethode und das darstellende Talent dieser Künstlerin. — Auch Herr Ander, dessen Faust, wie schon der in Deutschland substituirte Titel der Oper andeutet, die zweite Rolle der Oper ist, war gut bei Stimme, und befriedigte in hohem Grade. Herr Schmid als Mephisto gab sich alle Mühe, den Teufel stattlich darzustellen. Ein gewisser Mangel an Beweglichkeit des Vortrags beeinträchtigte einigermaßen die lobenswerthe Leistung. Daßelbe kann man von dem Valentin des Herrn Hradanek sagen, während Frl. Bettelheim als Martha ihr schönes Talent durchgehends bewährte. Frl. Destin (Siebel) müßte sich noch sehr bemühen, sich von Uebertreibungen zu enthalten um gleiches Lob zu verdienen. Chor und Orchester unter der Leitung des Herrn Dessoff waren sehr gut. Nur denken wir uns das Tempo der ersten Nummer des 2. Aktes entschieden lebhafter".

Correspondenzen.

Berlin.

-h- Von den kleineren Vereinen ist der Bach-Verein, dessen Richtung seinem Namen entsprechend, eine ausschließlich kirchliche und strenge war, von der Oeffentlichkeit zurückgetreten. Man scheint den Versuch, das Interesse für Bach durch Aufführungen in größerem Maßstabe zu heben, aufgegeben zu haben. Im vorigen Winter waren die größten Anstrengungen gemacht worden, und mit außerordentlichen Mitteln die Kosten für das herbeigezogene Orchester bestritten worden. In diesem Jahre soll der Verein, dessen Direction sich einstweilen in den Händen des auch als musikalischen Schriftstellers wohlbekannten Redacteurs der Voßischen Zeitung Dr. O. Lindner befindet, in seiner Abgeschlossenheit ein sehr angeregtes Leben bieten, indem das musikalische Aufführen mit geistvollen Analysen und Besprechungen abwechselt. Es steht abzuwarten, welche Erfolge diese Art den Cultus der Bachmusik in die Hand zu nehmen, tragen wird, und ist jedenfalls zu wünschen, daß diese Stätte des Ernstes und der rein musikalischen Vertiefung dem hiesigen Musikleben erhalten bleibe. — Ueber den unter des Ref. Direction stehenden Concert-Verein zu wohlthätigen Zwecken habe ich mich des Referates zu begeben; doch sollen die Programme der Aufführungen, da sie grund-

sächlich neben anderem in Berlin noch nicht zu Gehör Gekommenes enthalten, der Redaction der Ztg. eingesendet werden. Von den übrigen Vereinen ist bis heute keiner mit einer nennenswerthen Leistung vor das Publikum getreten.

Den Uebergang zu den rein instrumentalen Concerten bilden Radecke's Unternehmungen; die Orchesterpartie wird unter seiner Leitung von den Mitgliedern der Liebig'schen Kapelle ausgeführt. Ein Chor von Freunden und Anhängern des tüchtigen Künstlers wirkt in den Chorsachen mit, die besten hiesigen Solokräfte, zu denen gelegentlich auch auswärtige treten, unterstützen ihn, und ein recht zahlreiches Publikum besucht seine Concerte. Aehnliches ist schon mehrfach hier versucht worden und nicht geglückt. Der Umsicht und Tüchtigkeit Radecke's scheint es vorbehalten zu sein, diese Lücke in dem hiesigen Musikleben dauernd auszufüllen. Die beiden ersten Concerte brachten neben dem Es-dur-Concert von Beethoven, das der Concertgeber correct und kräftig nur übereilt in den Tempos spielte, und der bereits bekannten B-dur-Symphonie von R. Schumann, die sehr präcise ausgeführt wurde, mehreres Neue. Zuerst das Fragment Christus von Mendelssohn, das sich allerdings nicht über den durchschnittlichen Werth seiner späteren Productionen erhebt. Nächst einer Suite von Bach für Streichquartett mit Contrabaß und Flöte, aus Ouverture, Rondo, Sarabande, Bourée I. und II., Polonaise, Badinerie bestehend, die allen Musikern eine willkommene Gabe war, nahm in dem 2. Concert, das Concert in ungarischer Weise für Violine von J. Joachim das größte Interesse für sich in Anspruch. Laub hatte sich noch nicht genug damit beschäftigt, um es nach seiner sonstigen Weise aus dem Kopf zu spielen, und schien sich auch noch nicht sattsam drein vertieft zu haben. Es gelang ihm aber trotzdem aus dem sehr schwierigen Stück etwas zu machen und es der Zuhörerschaft an's Herz zu legen. Es ist aber auch die bedeutendste Composition dieses Genre's, welche unsere Zeit gebracht; die musikalischen Gedanken sind ebenso faßlich wie edel; die Durcharbeitung, wo sie hervortritt, interessant, die Contraste sind schlagend, die Brillanz außerdem ganz dem Standpunkt eines strebsamen Virtuosen entsprechend und die Concentrirung des Orchesters so bedeutsam, daß wir kaum bei irgend einer andern neuen Bekanntschaft in der letzten Zeit einen so vollkommenen Genuß gehabt zu haben uns erinnern. Die letzte Novität, die Radecke brachte war Karl Perfall's Undine. Sie stach gegen die beiden obengenannten ab, wie „Prophete rechts, Prophete links, das Weltkind in der Mitten" und war leider kein „Göthe."

(Schluß folgt.)

Zeitungsschau.

Die Niederrh. M. Ztg. protestirt mit Recht in einem der neuen Br. u. Härtel'schen Beethoven-Ausgabe gewidmeten Artikel gegen die Verewigung des Nachlitz'schen Textes zur C-Messe. Wir schließen uns diesem Proteste ohne Weiteres an. — Bei dieser Gelegenheit wird auch die Verwunderung ausgedrückt, daß von L. Bischoff's neuer Uebersetzung des Don Juan-Textes auch in unserer Zeitung keine Notiz genommen wurde. Dies ist nicht ganz genau. A. v. Wolzogen hat in seinem Artikel: „Neue Bearbeitungen der alten Mozart'schen Operntexte" der Bischoff'schen Uebersetzung Erwähnung gethan. Uebrigens ist uns selbst dieser neue Clavierauszug noch nicht zu Gesicht gekommen. Hierüber möge sich aber Herr Bischoff bei seinem Verleger beklagen. — Noch etwas haben wir in Betreff dieses Artikels zu bemerken: Beethoven hat allerdings zu dreien seiner Concerte Cadenzen aufgeschrieben, und zwar zu denen in C-dur, G-dur und D-dur (Violinconcert, bekanntlich von Beethoven selbst auch für Clavier bearbeitet.) Diese Cadenzen sind erst kürzlich im Originalmanuscript durch unsere Hände gegangen, und liegen nun wohl bereits der Leipziger thätigen Verlagshandlung vor.

Nachrichten.

Im böhmischen Museum zu Prag sind jetzt altböhmische merkwürdige Musikinstrumente aufgestellt, welche der Kreishauptmann Freiherr von Schrenk auf einem Kirchboden zu Neuhaus vorfand. Diese Instrumente bestehen aus einem Stimmwerk von Bombards oder sogenannten Pommern, einem Stimmwerk von sogenannten Sordunen (Burdous?) oder Dulcianen und Basanellis, dann einem an den antiken Lituus erinnernden Krummhorn oder Storto. Ein ganz besonderes Schaustück ist der Contrabaßpommer von der ganz ansehnlichen Länge von neun Fuß. (Sig.)

In Bremen kommt nächstens eine neue Symphonie von Reinthaler zur Aufführung. — Die Programme der Concerte daselbst brachten viel Schönes: Haydn's Schöpfung, Beethoven's 3. 4. und 9. Symphonie, Mendelssohn's Walpurgisnacht, Sommernachtstraum, Athaliaouvertüre u. s. w. Von fremden Künstlern ließen sich die Pianistin Frau v. Bronsart aus Leipzig, die Sängerin Frl. Ubrich aus Hannover und die Harfenspielerin Frl. Eichberg aus Stuttgart hören.

N. W. Gade war auf der Durchreise nach Paris in Cöln, und dirigirte daselbst im 6. Gürzenich-Concert seine „Frühlingsbotschaft", seine neue Ouverture „Michel Angelo" und seine 3. Symphonie.

Das diesjährige mittelrheinische Musikfest wird in Darmstadt abgehalten werden.

Der Clavierfabrikant Th. Broadwood in London ist gestorben.

Im ersten Abonnements-Concert des „Concertvereins zu wohlthätigen Zwecken", geleitet von Alb. Hahn in Berlin, kamen folgende Nummern zur Aufführung; Ouvertnre zu Iphigenie von Gluck. Ave Maria von C. Reinecke, „O weint um sie" von F. Hiller, Gebet von F Schubert, „Sängerfahrt" von Hauptmann, Waldvöglein von Rust, Bänkelsänger von Schumann, Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester von Beethoven.

In Cöln ließ sich ein spanischer Violinvirtuose Herr Monasterio aus Madrid mit dem Mendelssohn'schen Concert und mehreren eigenen Compositionen hören. Er ist am Brüssler Conservatorium von de Beriot gebildet, und gegenwärtig Mitglied der königl. Kapelle und Violinprofessor am Conservatorium zu Madrid. Sein Spiel wird als technisch vollendet und genial gerühmt.

In Aachen wurde von einem Vereine „Scropionsbrüder" eine Operette: „Das Incognito oder der Fürst wider Willen" von Hermann Kipper aufgeführt. Die Musik soll ein bedeutendes Talent und einen feinen Geschmack bekunden.

Die neue Oper, an der R. Wagner dem Vernehmen nach arbeitet, soll den Titel „Hans Sachs" führen. —

In Rotterdam starb der daselbst seit einiger Zeit ansäßige Prager Componist und Capellmeister F. Skraup.

In Innsbruck wurde eine Oper von Nagiller „Friedrich mit der leeren Tasche" mit Beifall aufgeführt. Nagiller verläßt Innsbruck. —

Joachim und Brahms haben kürzlich mit einander in Münster concertirt. Der Erstere spielte Beethovens Concert, der zweite das Schumann'sche, und beide zusammen Beethoven's Sonate op. 47. Außer Joachim, dessen Violinspiel allgemeine Bewunderung genießt, überraschte auch Brahms durch sein vortreffliches Clavierspiel. „Namentlich versteht er es, seinen Tönen eine mannigfaltige, wunderbar schöne Klangfarbe zu geben, wie wenn er auf verschiedenen Manualen spielte." (So berichtet die Niederrh. M. Z., und sagt nicht zu viel, wie wir aus eigener Wahrnehmung wissen. d. Red.)

Wien.

Ign. Castelli, der greise Schriftsteller, der mit so vielen berühmten Musikern in vertrautem Verkehr stand, der Verfasser des Textes zu Schuberts „häuslichen Krieg" ist am 5. Februar, 82 Jahre alt, gestorben.

Mozart's Geburtstag wurde am 26. Januar im Hofoperntheater durch seinen Don Juan gefeiert, welcher diesmal in Wien zum 650sten mal gegeben wurde.

Der Violinist Nottes, Mitglied des Hofoperntheaters, ist gestorben.

Berichtigung.

In der letzten Nummer auf der letzten Seite, in der Berliner Notiz ist in den zwei letzten Zeilen Erfindung statt Empfindung, und Gemeingut statt Gemeindegut zu lesen.

Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 16. Februar Mittags halb 1 Uhr im Hofoperntheater: 2. Philharmonisches Concert (Programm: Symphonie in Es von Haydn, Arie aus der „Entführung" von Mozart, ges. von Hrn. Walter. Ouvertüre zu den Abencerragen von Cherubini. D-moll-Symphonie von Schumann.)

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 8. Wien, 22. Februar 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals H. F. Müller's Wittwe. **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. **Mit Postversendung:** Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. **Einzelne Blätter** 15 Kr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Mendelssohn in seinen Reisebriefen, von W. Bauer II. (Schluß). — Recensionen. — Kirchenmusik und religiöse Musik. — Correspondenz aus Berlin (Schluß). — Nachrichten. — Concert-Ankündigungen. — Briefstasten.

Felix Mendelssohn-Bartholdy in seinen „Reisebriefen."

Von **Wilhelm Bauer.**

II.

Mendelssohn als Kunstphilosoph.

Wenn der erste Artikel die „Reisebriefe" hinsichtlich ihrer Ausbeute zur Erkenntniß des sittlichen Kunstcharakters Mendelssohn's beleuchtete, so dürfte es auch von Interesse sein zu erforschen, wie unser Künstler über allgemein philosophische wie speciell ästhetische Kunstfragen gedacht hat. Besonders reich ist der Inhalt des Buches, dem Charakter von „Reisebriefen" gemäß, nach dieser Seite eben nicht zu nennen, auch war Mendelssohn von Haus aus eine viel zu echte Künstlernatur, als daß man aus seiner Feder wohl irgendwo ausführlichere kunstphilosophische Predigten erwarten dürfte. Daß aber ein so intelligenter Kopf, wie Mendelssohn es war, über dergleichen Fragen nach dem Zusammenhang der Dinge im Stillen ernstlich und mit Erfolg nachgedacht haben wird, kann wohl Niemandem einfallen zu bezweifeln und geht schon aus dem Wesen seiner Produktionen von selbst hervor, die fast nirgends in ihrer tiefen Vernünftigkeit und Sachgemäßheit — die den rein künstlerischen Instinct berichtigende, nicht aber fesselnde Arbeit des Verstandes vermissen lassen. Es bedurfte zur Anregung solchen Nachdenkens gar nicht erst der dahin einschlagenden Untersuchungen von Männern wie Göthe, Schiller, Hegel, die unserm jungen Tondichter ja zugänglich waren; zu allen Zeiten müssen solche Fragen die bedeutenderen Künstler nebenher beschäftigt haben, nur daß eben die innere Beantwortung im Sinne und nach dem Standpunkt der Zeit ausfallen mußte.

Es sind hauptsächlich drei Punkte, die in den „Reisebriefen" zur Sprache kommen und in Betreff welcher die Resultate des Nachdenkens erkennbar zu Tage treten, nämlich das Verhältniß des Textes zur Musik in der Oper; die Berechtigung oder Nichtberechtigung von Texten überhaupt, je nach ihrem Inhalt, zur Verbindung mit Tönen mit Berührung der Tonmalerei; und die Frage über den Fortbestand der Kunst. Die Aussprüche Mendelssohn's werden ganz von selbst auf einige allgemeinere Erörterungen hinführen.

In den Briefen an Devrient, Immermann und den Vater gedenkt er besonders ausführlich der Oper und seines inneren Verhältnisses zu dieser Kunstgattung. Daß er vor Frivolitäten den heftigsten Abscheu empfindet, ist schon im vorigen Artikel erwähnt; in Betreff anderer Eigenschaften der Opernkerze schreibt er an Devrient u. A.: „Wenn Du es erreichst, nicht Sänger, Decorationen und Situationen, sondern Menschen, Natur und das Leben Dir zu denken und hinzustellen, so bin ich überzeugt, daß Du die besten Opernkerze schreiben wirst, die wir haben. Ist es von innen heraus für die Natur und die Musik gefühlt, so sind die Verse musikalisch, wenn sie sich auch im Textbuch noch so hinkend ausnehmen; schreib dann meinethalben Prosa — wir wollen es schon componiren. Aber wenn Form in Form gegossen werden soll, wenn die Verse musikalisch gemacht und nicht musikalisch gedacht sind, wenn äußerlich in schönen Worten eingebracht werden soll, was innerlich an schönem Leben fehlt, da hast Du recht, das ist eine Klemme, aus der kein Mensch herauskommen kann. Denn so gewiß reines Metrum, gute Gedanken, schöne Sprache noch immer kein schönes Gedicht machen, ohne einen gewissen Blitz der Poesie, der durch's Ganze geht, so gewiß kann nur durch das Gefühl des Lebens in allen Personen eine Oper vollkommen musikalisch und am Ende auch vollkommen dramatisch werden." — Das ist deutlich gesprochen, und was die Hauptsache ist, ewig giltige Wahrheit. Auf den poetischen Gehalt des Textes kommt es an, und natürliches Stimmungsleben muß derselbe bieten, um gutmusikalisch und zugleich gutdramatisch zu sein. Je bedeutender der Gedankenkern und je vollkommener dieser in lyrischen Fluß gesetzt ist, so daß die Macht der Empfindung zu dramatischen Aeußerungen treibt, desto besser ist der Opernkerze. Der Gedanke ohne lebendige Einheit mit der Empfindung steht zur Musik in keinem Verhältniß, und lyrische Passivität läßt keine Action aufkommen. Was den poetischen Gehalt anlangt, so macht Mendelssohn nicht geringere Ansprüche an den Opernkerze, als z. B. Richard Wagner, und jeder einsichtige Mensch vor und neben diesem. Ein derartiges Streben ist nicht erst seit Wagner in der Welt, und es ist eben nur mit dem Gelingen nicht recht von Statten gegangen. Und dies geht wieder, wenn man der Wahrheit auf den Grund nachspürt, sehr natürlich zu. Es ist nämlich von ganz besonderer Schwierigkeit in einem für Musik berechneten Text, der ja niemals tief in das Reich des Gedankens eindringen darf, sondern immer nur in möglichst kurzer Form die lyrischen Resultate der Begebenheiten und Gedanken aussprechen muß, alle Ansprüche zu erfüllen, die an ein reines Drama gemacht werden dürfen. Das lyrische Drama (so sollte man jedes Opernkerzicht nennen) soll und kann allen Anforderungen einer vernünftigen Idee, einer poetisch lebenswahren Ausführung genügen; die stetige erschöpfende Gedankenentwicklung muß nothwendig unter dem Erfordernis des Hineinziehens des Ganzen in das Element der Stimmung leiden. Die Stimmung vermag sich selbst auszusprechen und zu schildern, ihre oft auf reinen Verstandesoperationen beruhenden Motive kann sie nur andeuten, nicht entwickelnd darlegen, und so liegt denn die Gefahr der Lückenhaftigkeit stets sehr nahe und ist noch von Wenigen ganz überwunden. Bei Operndichtungen nun, in denen diese schwer zu erreichende Klarheit der Motive mit einer gutdramatischen Idee und deren poetischen, lebensvollen Ausführung zusammentrifft, die also ihrem inneren Wesen nach die Ansprüche Mendelssohn's erfüllt haben würden, kommt es alsdann auf die Form des Textes nicht an. Diese geht unter in der hinzutretenden

musikalischen Behandlung; das reine Metrum ist nur für das Textbuch da, der Oper als solcher ist es gleichgültig. „Schreib' dann meinethalben Prosa!“ Wenn diese nur von innerer Poesie durchleuchtet wäre, so könnte ihre Form dem musikalischen Dramatiker genügen, und das nicht etwa nur dem „absoluten“ Musiker, sondern auch einem Wagner, denn selbst bei ihm geht die textliche Form in der musikalischen Deklamation unter und kann auch gar nicht anders. Die musikalische Betonung und Struktur verhüllt, indem sie dem Sinn der Worte gerecht wird, deren formellen Aufbau; dieser beeinflußt zwar den Tonbau, verliert aber damit die eigene Geltung und verschwindet hinter und in letzterem, der nun übermächtig auftritt mit allen seinen Ansprüchen auf Mannigfaltigkeit der Formen. Ebenso ist es nur Gattung „aber nicht Vorzug“ begründend, ob in dem lyrischen Drama die Worte den Sinn nur allgemein als Grundlage skizziren und der Musik die eigentliche Ausführung durch Tongedanken überlassen, wie dies die alte Oper thut, oder ob der Inhalt bereits textlich erschöpfend ausgeführt ist, so daß die Musik nur sich den Worten anschmiegend zur Verwendung kommt, wie bei Wagner. Darüber muß Alles einig sein, daß in jedem Fall nichts geschehen darf, was gegen die innere dramatische Wahrheit verstößt, aber die beiden Möglichkeiten existiren, daß der Eine den Inhalt der Situation durch gesungene Worte ausdrückt, der Andere durch Musik mit zu Grunde gelegten Worten. Ersterer bekennt sich dann zum musikalischen Drama, letzterer zum dramatischen Musikwerk, d. i. zur Oper, wie sie bisher im Allgemeinen verstanden wurde und in alle Ewigkeit ihre Berechtigung behalten wird, sobald nur die musikalische Ausführung in keiner Weise dem Gange des Drama widerspricht, und sich blos in solchen Momenten ausbreitet, wo im andern Fall eine dichterische Ausführung am Platze gewesen sein würde. Es ist die Wahl zwischen lyrischem Drama, wo die Musik den Formen der Dichtung nachgeht, diese mit ihren Fluthen gleichsam nur befeuchtet und erweicht, und lyrischem Drama, wo die Dichtung nur den Kern des Gedanken-Inhalts bildet, ihre Formen keine selbstständige Geltung beanspruchen und ihr Inhalt nur Skizze, nicht Ausführung sein will, daher in den Fluthen der Musik aufgelöst wird, und nur dem Ganzen ihren geistigen Gehalt mittheilt. Es gilt, um die Sache durch ein populäres Gleichniß zu erläutern, ob Zucker mit Rum getränkt, oder Rum mit Zucker versüßt. Bedürfniß, Liebhaberei entscheidet über den Erfolg und die Annehmbarkeit der einen oder der andern Form des sich dem Genusse Darbietenden, keine schließt die Berechtigung der andern aus, die entschiedene Bevorzugung der einen ist kein Fortschritt zum Höheren, sondern nur nach der Breite. Die poetische Wahrheit kann ja auf beiden Wegen in der Oper gewahrt bleiben; äußerlich genommen ist beides Unsinn. Wagner's Verdienst beruht auf seinen practisch künstlerischen Gaben, die für sein Genre sehr bedeutend sind, nicht auf seinen Theorien. Schade nur, daß er der Welt die willige Anerkennung der ersteren so schwer macht und den Werth seiner Persönlichkeit so herabdrückt durch die widerliche Arroganz seiner Schriften und die lächerliche Ostentation seines sonstigen Auftretens, in welcher Hinsicht er freilich im Kreis der Seinigen nur als primus inter pares dasteht. Die eigensinnige, nicht auf edler Ueberzeugungstreue, sondern auf Rechthaberei gegründete Durchführung seiner einseitigen Theorien ist übrigens sein gefährlichster Feind. An ihr werden endlich auch seine Erfolge scheitern, denn die vollendetste Monotonie und Schwerfälligkeit kann da nicht ausbleiben, und die Welt wird nach reinem Drama rufen und nach der alten Oper. (Lyrisch-dramatisches Musikwerk.) Was den innern Gehalt der musikalisch-dramatischen Dichtung betrifft, so wollte Mendelssohn dasselbe wie Wagner, äußerlich war sie ihm aber allerdings zunächst und vor Allem Musikwerk und die dichterischen Formen hatten für ihn die Bestimmung, den Inhalt in einer den musikalischen Bedingungen entsprechenden Weise auszusprechen, und dazu gehört an geeigneten Stellen eines umfangreichen Werkes ein Text, knapp genug in der Form, um Wiederholungen zu erlauben, ohne welche reichere musikalische Combinationen, die das Ganze vor Einförmigkeit schützen, nicht möglich sind, die aber sonst leicht eine allzu große Breite der Ausführung verursachen müßten, sowie ein Text, der für Gleichzeitigkeit in der musikalischen Behandlung eingerichtet ist. (Ensembles). —

Ueber den zweiten Punct, Musikberechtigung der Texte im Allgemeinen nebst Tonmalerei, spricht Mendelssohn in dem Brief an Frau v. Pereira. Für diese Dame hatte er die „Nächtliche Herrschau“ von Zedlitz in Musik setzen sollen, lehnt aber ab. „Ich nehme es mit der Musik gern sehr ernsthaft und halte es für unerlaubt, etwas zu componiren, das ich eben nicht ganz durch und durch fühle. Es ist als sollte ich eine Lüge sagen, denn die Noten haben doch leicht einen ebenso bestimmten Sinn, wie die Worte, — vielleicht einen noch bestimmteren. Nun scheint es mir überhaupt unmöglich, ein beschreibendes Gedicht zu componiren. Die Masse von Compositionen der Art beweisen nicht gegen, sondern für mich, denn ich kenne keine gelungene darunter. Man steht in der Mitte zwischen einer dramatischen Auffassung oder einer blos erzählenden Weise: Der Eine läßt im Erlkönig die Weiden rauschen, das Kind schreien, das Pferd galoppiren, — der Andere denkt sich einen Balladensänger, der die schauerliche Geschichte ganz ruhig vorträgt, wie man eine Gespenstergeschichte erzählt. Das ist noch das Nichtigste (Reichardt hat es fast immer so genommen) aber es sagt mir doch nicht zu; die Musik steht mir im Wege; es wird mir phantastischer zu Muth, wenn ich solches Gedicht im Stillen für mich lese und mir das Uebrige hinzudenke, als wenn ich es mir vormalen oder vorerzählen lasse. Die „Nächtliche Herrschau“ nun er zählend aufzufassen, geht nicht, denn es spricht eben keine bestimmte Person; und den Balladenton hat das Gedicht gar nicht; es kömmt mir mehr wie eine geistreiche Idee, als wie ein Gedicht vor; mir ist, als hätte der Dichter selbst nicht an seine Nebelgestalten geglaubt. — Nun hätte ich es freilich beschreibend componiren können, wie es Neukomm und Fischhof in Wien gethan; ich hätte einen originellen Trommelwirbel im Baß, und Trompetenstöße im Diskant, und sonst allerlei Spuk anbringen können, — dazu habe ich aber wieder meine ernsthaften Töne zu lieb; so etwas kömmt mir immer vor wie ein Spaß, etwa wie die Malereien in den Kinderfibeln, wo man die Dächer knallroth anstreicht, damit die Kinder merken, daß es ein Dach sein soll.“ — . . . .

Wenn Mendelssohn es für unmöglich hält ein beschreibendes Gedicht zu componiren, (d. h. hier für sinnwidrig) so hat er Recht, insofern er ein blos beschreibendes Gedicht, ohne lyrischen in einem Verhältniß zur Musik überhaupt stehenden Gehalt meint; denn wo dieser fehlt, hat die Musik durchaus keine inneren Anknüpfungspunkte. Reine Sentenzen, Naturgedichte oder z. B. Fabeln, die auf eine trockene Moral hinauslaufen, wird Niemand im Ernst für musikfordernd ansehen, wenn auch z. B. Robert Schumann die Thorheit begangen hat, ein Rückert'sches Ritornell wie: „In des Sommers Tagen rühre den Schlitten, und deinen Wagen im Winters Mitten“! in Töne einzuhüllen. Eine Prüfung des Sinnes muß über die musikalischen Eigenschaften eines derartigen Gedichtes entscheiden. Hinsichtlich der „Heerschau“ muß man Mendelssohn's Ansicht auch vollkommen beipflichten. Das ist objective Beschreibung, die nicht durch sich selbst auf die Stimmung wirken will, sondern dazu dient, uns eine begriffliche „Idee“ aus sich herauswachsen zu lassen. Diese Schilderung steht im Dienst des Verstands, nicht der Empfindung. Die Objecte entbehren der Realität und machen auch gar keinen Anspruch darauf. Ein solches Gedicht kann höchstens einfach musikalisch declamirt werden im allgemeinsten Ausdruck der das Ganze umschwebenden Stimmung, und auch diese Behandlung wird nur dem

zufällig angezogenen Gewand gleichen, während eine tonmalerische Ausführung geradezu widersinnig ist; denn das heiße Arme und Beine malen, ohne Rumpf und Kopf zur Vervollständigung der Menschengestalt, oder eine Vorrede schreiben ohne Buch. Und zwar würde alles dies ebenso wohl dann gelten, wenn es sich dabei um Objecte handelte, deren Malerei auf musikalisch interessante, ausdrucksvolle Gebilde führen könnte oder in einem bestimmten Fall wirklich geführt hätte, und es nicht wie hier nur etwa „Trommelwirbel und Trompetenstöße" wären, die als Nachahmung auf dem Pianoforte natürlich eine höchst armselige, grundprosaische Rolle spielen müssen, echte Kindersibel-Bilder, ohne jeden ästhetischen Selbstzweck, und nur mit dem breitlich höchst praktischen, die Unmündigen darob außer Zweifel zu setzen, daß eben diese „knallrothen" Dächer wirklich und wahrhaftig Ziegeldächer vorstellen sollen.

Anders ist es jedoch mit einem Gedicht wie „Erlkönig", und allen echten Stimmungsballaden. Hier findet erstens die Musik einen inneren Anhalt und es entsteht nur die Frage über das Wie der Behandlung. Wenn Mendelssohn die musikalische Composition auch solcher Gedichte verwirft, so kann man dieser Ansicht kaum beistimmen, denn hier ist alle „Beschreibung in das Element der Stimmung getaucht, und hilft diese ausdrücken. Und wenn er dem ruhig erzählenden Vortrag immer noch am ehesten beipflichtet, so kann das, meiner Meinung nach, in dieser Allgemeinheit auch nicht gelten. Das Wesen der Ballade muß in jedem einzelnen Fall darüber entscheiden. Dem „König von Thule" würde unbedingt letztere Behandlungsweise einzig und allein eignen, was aber den „Erlkönig" betrifft, so erfordert die bewegte dramatische Weise doch eine, dem Einzelnen nachgehende charakterisirende Auffassung, nach welcher die Musik weniger blos erzählt als vielmehr darstellt, dem Charakter des Gedichtes gemäß im Einzelnen wie im Ganzen. Wo Musik eintritt, hört eben das bloße Erzählen ganz von selbst auf und es beginnt die Darstellung, hier ruhiger, dort bewegter, wie der Inhalt der Dichtung es erheischt, und damit tritt auch die Tonmalerei in ihr Recht, wo es sich um Objecte handelt, deren vorgestellte sinnliche Eigenschaften zugleich geistigen Ausdruck vermitteln, welcher dann in der malenden Nachahmung wirklich auch wiederzufinden ist. Soweit schöner, geistiger Ausdruck den malenden Tongestalten innewohnt, ist die Tonmalerei vollkommen berechtigt, ja künstlerisch nothwendig, wo die gemalten Objecte wirklich durch sich selbst ein Geistiges ausdrücken und also eine wesentliche, wahrhaftige Bedeutung haben. die ihre Nichtbeachtung als eine Lücke erscheinen lassen würde. Wenn aber die Schönheit des Ausdrucks mangelt, so hat Tonmalerei auch nicht den geringsten Kunstwerth, so wenig wie ein geistloses hölzern gemaltes Gesicht darum solchen besitzt, weil es eben doch ein wirkliches Object darstellt. In aller Kunst, (das wolle man doch nie vergessen, um sich viel unfruchtbares Denken und jammervollen Irrthum zu ersparen) sind ja die Gestalten nicht Zweck, sondern Mittel, nicht die Kunstschönheit selbst, sondern nur ihre Träger, die körperhafte Verwirklichung des seelischen Inhalts, ohne diesen todt, erfüllt von ihm lebendig. Die objectiven Künste stehen deshalb nicht höher, weil sie Naturgestalten abbilden, und noch weniger die nachahmenden Tongebilde über den reinen Phantasie-Tongebilden, denn die nachahmende Fähigkeit der Musik beschränkt sich auf die hörbaren Objecte und die Bewegungsverhältnisse der Dinge nebst gewissen Analogien zwischen Gesichts- und Gehörs-Eindrücken; es entscheidet durchaus nur die Fülle des in und an den Gebilden ausgedrückten geistigen Ausdrucks über den Kunstwerth, und alle Technik muß im Dienst jenes Geistigen stehen, wenn sie mehr als Handwerk sein will. Wo die im Gedicht angeführten Objecte sinnlich-geistig wirken und nicht blos als Begriff zum Ausdruck eines abstracten Gedankens beitragen, da ist deren Abschilderung in ausdrucksvollen und schönen Tongebilden berechtigt, und zur erschöpfenden Darstellung sogar noth wendig, aber auch gewiß und wahrhaftig nur in diesem Fall, und nur bei der Beurtheilung der einzelnen Fälle einer malerischen Wiedergabe kann Streit darüber herrschen, ob dieselbe die Bedingungen der Kunstschönheit in Wahrheit erfüllt oder nicht. Darum sind z. B. die Tonmalereien in Haydn's „Schöpfung" ganz und gar am Platz, denn da gilt es ja recht eigentlich der sinnlich geistigen Eigenthümlichkeit der ins Dasein tretenden Welt der Objecte, die eben auch musikalisch dargestellt sein will. mag nun im einzelnen Fall der geistige Ausdruck bedeutend oder auch vielleicht recht gering sein.

Es wäre lächerlich zu meinen, Mendelssohn sei über die ästhetische Zulässigkeit der Tonmalerei sein Leben lang im Unklaren gewesen. Ein Blick auf viele seiner Werke, als Paulus, Elias, die „symphonischen Dichtungen" mit der Benennung und in den allgemeinen Umrissen der Form von Ouverturen u. s. w. zeigt, daß er der Tonmalerei durchaus nicht feindlich war, nur stets mit genialstem künstlerischen Instinct in derselben die Grenzen der Berechtigung und der Kunstschönheit innehielt. Es bedarf für ihn wahrlich keiner Vorlesung über diesen Text, und wenn er in jenem Jugendbrief an Frau v. Pereira wohl nicht ganz scharf genug unterscheidet, so liegt das nur in der Schwierigkeit, sich in ein paar flüchtigen Zeilen klar und erschöpfend über solche abstracte Gegenstände auszudrücken, und vielleicht außerdem in einer abweichenden, subjectiven Ansicht, gewissen ihm vorschwebenden einzelnen Beispielen gegenüber. —

Treten wir nun der Frage über den Fortbestand der Kunst näher, wodurch der Sinn ganz natürlich auch auf das Wesen des Fortschritts gelenkt wird, so giebt eine Stelle im Brief an Taubert Gelegenheit zum Anknüpfen. Mendelssohn äußert da beiläufig: „Es macht mich grimmig, daß der Philosoph, der behauptet, die Kunst sei nun aus, immer noch fortbehauptet, die Kunst sei aus, als ob sie überhaupt aufhören könnte! Das ist nun aber einmal eben eine tolle. wilde, durch und durch erregte Zeit, und wer fühlt, die Kunst sei aus, der lasse sie doch um Gotteswillen ruhen. . . . Ich habe mir vorgenommen ruhig meines Weges zu gehen; denn daß es Musik giebt, wird mir am Ende Keiner abstreiten, und das ist die Hauptsache." —

Hier tritt Mendelssohn zunächst jenen trägen, im Anschauen des Alten versteinerten Geistern entgegen, die nun und nimmer sich entschließen können, irgend einem Neuen, wenn auch streng prüfend, doch liebevoll bereit entgegenzukommen, jenen, die zu bequem sind, aus ihrem eingelebten Kreis herauszutreten, und zu mißgünstig, um ihren Zeitgenossen frendige Anerkennung zu schenken, deshalb zu der Behauptung ihre Zuflucht nehmen, ein Fortschritt sei in dem und jenem Fach nach den Leistungen ihrer alten Götter nicht mehr möglich. Er glaubt und fühlt Fortschrittsmöglichkeit, und unsere Neuesten würden also ohne Weiteres ihn in ihren Kreis aufnehmen müssen, wenn nicht auch eine nicht unwesentliche Differenz in den beiderseitigen Auffassungen zu spüren wäre.

Daß die Kunst fortbestehen müsse, d. h. daß es niemals an Bedürfniß darnach fehlen werde und ebensowenig an Geistern, die kraft ihrer schöpferischen Begabung von selbst zu dessen Befriedigung hingetrieben werden, ist ein Punkt, über den wohl alle Parteien einverstanden sind. Wenn nun die der Alten jede Fortschrittsmöglichkeit läugnet, behaupten will, es könne nichts wesentlich Neues, viel weniger etwas Besseres erscheinen, so beruht diese Ansicht auf einem Verkennen der nimmer zum Stehen kommenden Strömung des Geisteslebens der Menschheit, das stets Neues gebiert und Neues bedarf. Was heute Geist und Sinn vollkommen erfüllt, als das allseitig befriedigendste erscheint, ist in 10, 20, 30 Jahren nicht mehr im Stande, alles Weitere überflüssig zu machen. Das wahrhaft Schöne, das der ewigen Natur des

Geistes Entschöpfte, bleibt allerdings ewig wahr und schön, und wird und muß von jeder nachwachsenden Generation und von dem sich weiter entwickelnden Individuum je nach dem Werth geschätzt werden, doch kann es nicht ewig das Einzige bleiben, und es treten andere Seiten des Geistes auf, und müssen ihr Recht geltend machen dürfen, soweit ihnen solches wirklich innewohnt. Das Alte ist und bleibt wahr, schön, gut, vielleicht im denkbar höchsten Grad, kann in diesem Fall auch nie an sich abgenutzt erscheinen, aber das Gewordene, Neue kann möglicherweise den gleichen Rang behaupten. Möglicherweise, doch — das ist eben die Hauptfrage, und hier weichen die Anschauungen der Fortschrittsmänner von einander ab.

Jede Zeit hat ihren besonderen Inhalt, den sie auch entsprechend ausdrücken will. Theils sind es veränderte Auffassungen des schon längst Bestehenden, theils neu auftauchende Richtungen. Er ist anders, als der aller früheren Epochen, gleich gut, besser, oder auch schlechter. Die Kunst als Ausfluß des geistigen Lebens bewegt sich dem Leben des Geistes, dem Inhalt der Zeiten entsprechend weiter. Das meint Mendelssohn mit seinem Fortbestand der Kunst, die ihm zu vor Allem Gestaltung des inneren tiefempfundenen Lebens ist und also als ein lebendig Wechselndes fortbestehen muß; das verleiht ihm auch jene getrofte Freudigkeit des Schaffens, die ihn durch sein Leben begleitet hat. Weiß er doch, daß der Geist zu aller Zeit berechtigt ist, sich auszusprechen, und daß der seinen Beruf mit Ehren erfüllt, dessen Werk eines „in Gott gethan" ist, der mit ernstem, treuem Sinn nach dem Höchsten strebt, sowie es ihm eben gegeben ist, dieses Höchste zu erkennen. Darum erfreute er sich im Bewußtsein seines redlichen, reinen Wollens der vollkommensten Ruhe des Herzens und Gewissens, und darum blieb er, trotzdem daß er kraft seiner reichen Begabung und deren gediegenster Ausbildung sich den ersten Platz in seiner Zeit erwarb, doch immer ein bescheidener Künstler. Ihm kam es nie bei zu glauben, daß selbst der Erste der Zeit deshalb größer als die Ersten anderer Zeiten sein, oder auch nur ihnen gleichstehen müßte. Absolut größer ist doch nur der, welcher die gleichen geistigen Gebiete kunstvoller beherrscht, oder außer ihnen auch noch andere, neue, kunstwürdige, oder endlich solche, die die in Vergleich tretenden an Bedeutung wirklich übertreffen. Jede vermessene Ueberschätzung seiner eigenen Bedeutung gegenüber den Heroen der Vergangenheit lag ihm daher fern. Er war der edelste und höchste Ausdruck seiner Zeit, hat den Ton dieser edelsten Zeitrichtungen am lautesten angeschlagen, war also auch in dem Maße originell als es der Geist dieser Zeit war auf dem Grunde der Wahrheit. Eine Originalität um jeden Preis, auf Kosten der Wahrheit, ist ein Unding und verfällt, bleude sie auch anfangs die Sinne der unruhigen Geister noch so sehr, in der näheren oder ferneren Zukunft gerechter Mißachtung. Nur, was auf den ewigen Gesetzen der Wahrheit beruht, hat auch ewige Geltung; jede spätere Periode erkennt und verurtheilt unerbittlich die Irrthümer der vergangenen, ohne jedoch deshalb im Stande zu sein, sich selbst vor vorübergehenden neuen Irrthümern zu bewahren. Das Fremdartigere ist keineswegs nothwendig, das wahrhaft Bedeutendere, der bloße Reiz der Neuheit kann ja immer nur eine Zeit währen, mag derselbe nun im Styl oder im Inhalt auftreten; nur das Große des Inhalts, in wahrer Schönheit gestaltet, überdauert die wechselnden Richtungen der Zeiten, und diese Größe kann sich auch auf bereits entdeckten Gebieten geltend machen, wofern sie eben nur noch neue Wahrheiten, neue Schönheiten in ihren Grenzen bergen. Nur diese tragen schließlich den Preis davon im Kampf um den Lorbeer, nicht das bloß Neue, Andersgeartete, was an sich allein keinen Vorzug, sondern nur eine Eigenschaft bezeichnet, und im besten Fall, da wo es mit Wahrheit und Schönheit vereinigt auftritt, doch an sich nur so lange vorzugsweise interessirt, als es eben noch neu ist, während die Schönheit, die innere Bedeutung, unverändert dasteht. Neuheit ohne Schönheit, dieser Begriff im vollsten und tiefsten Sinn genommen, ist auf dem Gebiete der Kunst dasselbe, wie in dem Reiche der Wissenschaft ein Gedanke ohne Wahrheit, also ohne jeden Werth; Schönheit ohne Neuheit, ohne selbstständigen, individuellen Charakter, ist müssige Wiederholung und raubt dem Künstler selbst allerdings den Ruhm eines wahrhaft schöpferischen Genius, ergibt aber doch immer genußreiche Kunstwerke, die nur mit den Vorbildern nicht in Verbindung gebracht werden dürfen.

Mendelssohn, um schließlich auf diesen zurückzukommen, glaubte an Fortschritt und wollte denselben, doch nie ohne das, was solchem Streben erst Sinn gibt, Schönheit in Gehalt und Darstellung, und war ferner durchaus nicht der heutigen Tages so Vielen vom Uebermuth und Hochmuth eingegebenen Meinung, daß das Streben nach Fortschritt nothwendig auch zu einem glücklichen Gelingen führen, und dieses Gelingen selbst im günstigsten Fall ein so reiches und bedeutsames sein müsse, um ein dünkelhaftes Herabblicken auf die Leistungen der großen, edlen Vorstrebenden zu rechtfertigen. Mendelssohn war der Mann des historischen, aus der geistigen Entwickelung von selbst sich ergebenden Fortschritts, nicht der der willkürlichen Seitensprünge in's Reich der Unnatur und des Irrthums. Die Ideen der Gesetz- und Zuchtlosigkeit können wohl einmal zehn Jahre lang die der Ordnung und Vernunft theilweise in Schatten stellen, ihre Colporteurs mit lärmender Dreistigkeit die Stimmen der Wahrheitskämpen überschreien; doch es kommt die Zeit, da die Lüge erkannt und bei Seite gelegt wird wie ein abgetragenes Gewand, und so wird die Welt auch den Tag sehen, da begeisterte, den Pfad der Wahrheit wandelnde Jünger der Kunst das Banner echter, göttlicher Schönheit wieder hoch und freudig werden wehen lassen, sowie dies einst Felix Mendelssohn-Bartholdy gethan *).

Recensionen.

Ferdinand Hiller. Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Frau Wilhelmine Szarvady geb. Clauß zugeeignet op. 69. Hamburg bei Aug. Cranz.

N. Wohl Mancher hat schon staunend gefragt, wenn ihm irgend ein modernes Effektdrama, in dessen Titelrolle er gestern eine erste Bühnenkünstlerin bewundert, am nächsten Morgen schwarz auf weiß gedruckt zu Händen kommt, ob dies dieselbe Dichtung sei, die ihm bei der gestrigen Aufführung nicht nur erträglich, sondern an mehr als einer Stelle rührend, ergreifend und überwältigend gedünkt hat. Wie klangen jene künstlichen Jamben, die uns heute mit ihrer lauwarmen Sentimentalität langweilen, gestern so bedeutungsvoll; jene Stellen leidenschaftlichen Affektes mit denen die Künstlerin uns vom Scheitel bis zur Sohle durchschauerte erwecken heute nur ein mitleidiges Lächeln über die Geschraubtheit des Dichters. Welche Art von Trunkenheit war gestern bei der Aufführung über uns gekommen und welcher Grad von krankhaft kritischer Nüchternheit will uns nun den empfangenen Genuß verleiden?

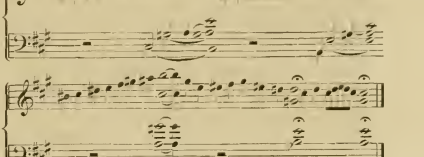
So überzeugt wir sind, daß viele unserer Leser mit derartigen Empfindungen schon den Text der Waisen von Lowood, der Anna Lise und unzähliger Rührstücke gemustert haben, so glauben wir nicht minder, daß eine ähnliche Reflexion bei näherer Prüfung des angezeigten Concerts manchen überkommen wird der dem Vortrag desselben Concerts von Madame Clauß-Szarvady in gefülltem Saale mit Entzücken beiwohnte und gemeinsam mit der ganzen Masse des berauschten Publikums jeden

*) Beiläufig sei hier, ehe wir von den „Reisebriefen" scheiden, noch bemerkt, daß allerdings 3 Motetten für die Nonnen als op. 39 erschienen sind, ein „Gebet an die Maria" sich aber nicht dabei befindet. (S. pag. 85 der „Reisebriefe.")

Satz mit lebhaftem Bravo, den Schluß des ganzen Concerts mit nicht endendem Beifall feierte.

Wenn schon dieser Eingang auf einen lebhaften Widerspruch schließen läßt, in welchem wir uns mit dem geehrten Herrn Componisten in Betreff dieses Clavierconcerts zu befinden scheinen, wenn wir in der That uns gestatten diese Composition einer strengeren Beurtheilung zu unterziehen, als Herr Hiller von seinen Recensenten gewohnt ist, so wollen wir doch auch gleich im voraus bemerken, daß wir uns nur zu unserem aufrichtigsten Bedauern genöthigt sehen, einmal so ernst und mahnend gegen Herrn Hiller aufzutreten. Wir rechnen einzelne seiner Compositionen zu den Treffflichen, was sein Beethoven geleistet worden. Wir staunten oft über den Reichthum seiner produktiven Kraft, über die Vielseitigkeit seines Talents. Mit Sehnsucht sehen wir der Veröffentlichung seiner Oper entgegen. Da wir die Hoffnungen, zu welchen uns die Leistungen einiger jüngeren Componisten berechtigen, nicht in die Wagschale werfen können, wenn es gilt wirkliche Bedeutung auf den Grund thatsächlicher Leistungen hin zu messen, so stehen wir keinen Augenblick an, Hiller als den Begabtesten, Gewandtesten und Tüchtigsten unter den Meistern der Gegenwart seit Schumann's Tode anzuerkennen. Aber gerade weil wir sein Talent so hoch schätzen, weil wir ihn mehrmals als einen wahrhaft genialen Componisten kennen gelernt haben, darum beobachten wir es mit einer Mischung von Schmerz und Unwillen, daß der Componist der hebräischen Gesänge, der Zerstörung Jerusalems, Compositionen von so verschiedenem Werth zu Tage fördern kann, daß er es nicht verschmäht Werke von so sehr zweifelhaftem, höchstens vorübergehendem Werthe zu produciren, wie manche seiner letzten Compositionen und unter diesen auch unser Concert. Derartige Concessionen an die eigene Flüchtigkeit und an den Beifall des großen Publikums sollte ein Künstler, der geleistet was Hiller leistet und was Hiller leisten kann wenn er will, sich niemals und unter keiner Bedingung erlauben. Die Lust einmal ohne die Ueberlegung und Vertiefung hinzuschreiben was in Sinn und Feder kommt, es sich einmal recht leicht zu machen, wandelt ja Jeden wohl gelegentlich an; aber wer nicht über eine gleiche Unendlichkeit künstlerischer Inspiration wie Mozart zu verfügen hat, der bekämpft solche Anwandlungen mit tapferer Selbstverläugnung. Er sollte es wenigstens thun, denn jegliche Gewissenlosigkeit die der Künstler sich in seinem Schaffen erlaubt, hat ebenso ihre bedenklichen, wenngleich ihm selbst unmerklichen Consequenzen wie die Sünde auf ethischem Gebiet.

Das betreffende Concert ist in Fis-moll geschrieben. Der erste Satz, Allegro quasi fantasia, moderato ma con energia e con fuoco ist der inhaltreichste, obschon er an denselben Fehlern leidet, wie die beiden folgenden Sätze: Mangel einer tüchtigen Durcharbeitung, einer concisen Form, Ueberfluß an gehaltlosen Phrasen. Das erste Thema kündigt sich mit großem Pathos, wie mit einem Anlauf heftiger Leidenschaften an, und doch wird einem bei diesen Octaven, bei dem ganzen Verlauf des Themas nicht warm, einer eigentlichen Entwicklung. einer rechten Steigerung ist dasselbe nicht fähig, es ist mehr pathetische Deklamation als inhaltvolle Musik. Mit desto größerer Freude begrüßen wir die Hauptmelodie des Satzes, welche sich Seite 4, Syst. 3, Tact 2 unmittelbar an das erste Thema anreiht. Sie ist so innig und sangvoll, wie wir sie nur wünschen können, nahe verwandt mit mehreren der schönsten Schumann'schen Motive, ohne jedoch in irgend einer Weise dem Vorwurf einer Reminiscenz aus Schumann zu unterliegen. Wir versprechen uns eine reiche Entwicklung dieser Melodie und halten uns zu dieser Erwartung berechtigt. Desto mehr bedauern wir, wenn sich die schöne Melodie schon mit dem letzten Takte der Seite und noch dazu in entschiedenen Mißklängen verläuft. Auf Seite 6 bringt uns das Orchester die beiden Motive in rascher Folge und der baldige Einsatz des Claviers wiederholt nur die ohnehin nicht gerade originelle Seite 5. Das Passagenwerk, welches Syst. 5 auf Seite 7 anhebt, ist Hillers unwürdig, wollte er durchaus Passagen schreiben, so standen ihm bei wenigem Nachdenken eigenthümlichere und technisch interessantere zu Gebote. Wir freuen uns durch den Orchestereinsatz davon erlöst zu werden, bei wieder mit einer gewöhnlichen Wendung abschließt um eine Art Cantilene auszuführen, die bei bedeutungsvollem, pikantem Vortrag an Chopin anklingen mag, für gewöhnlich aber an Hummel'sche Manier erinnert. So reichlich sie mit Verzierungen versehen ist, — nichtsdestoweniger fehlt ihr Reiz und warme Innigkeit. Mit fragmentarischen Andeutungen des ersten Themas folgen Octavenpassagen und Arpeggios und ehe wir uns versehen klingt uns wieder das schöne zweite Motiv mit seiner hoffnungsvollen Melodie entgegen. Wir haben uns getäuscht, indem wir von dieser Wiederkehr als Mittelpunkt des ersten Satzes einen eigentlichen Durchführungssatz, irgend eine Art von Verarbeitung der Motive erwarteten, möchte dieselbe noch so frei gehalten sein. Wir sind in dieser Hinsicht gewiß nicht pedantisch, aber wenn der Componist uns musikalische Gedanken und darunter einen wirklich schönen und inhaltsvollen vorführt, so dürfen wir doch auch einige Mühe der Verarbeitung von ihm verlangen. Mit der bloßen Ueberschrift quasi fantasia sind jene paar Takte Arpeggio noch lange nicht gerechtfertigt. Nach der Cadenz geht es mit kurzem Rückblicke auf die Cantilene, mit Wiederholung des übrigen schon Bekannten durch modulatorische Veränderungen der Schlußsteigerung zu, und mit einer Ueberleitung, deren Trivialität Hiller selbst am besten einsehen und wissen muß, ins Andante über.

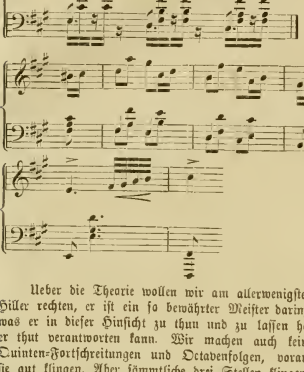


Doch vielleicht wählte er mit Absicht gerade dieses Zwischenspiel um uns desto mehr zu überraschen, wenn wir nach diesem und manchem andern Unbehagen im ersten Satze, uns nur mit schwelgerischem Entzücken der Anfangmelodie des Andante, (D-dur) einer Melodie der schönsten Art hingeben. Wir haben das Recht, uns dem Componisten gegenüber so strenge zu verhalten, denn wer eine Melodie, so einfach und so innig wie diese erfinden kann, der sollte sich niemals an hohlem Pathos genügen lassen. Und doch ist schon der Zwischensatz des Andantes geeignet uns aus all' unserer Zufriedenheit aufzurütteln. Gerade nach der klassischen Schönheit der ersten Melodie ertragen wir die Spohr'sche Gefühlsamkeit des Zwischensatzes mit gesteigertem Widerwillen. Das große Publikum entzückt sich vielleicht auch zum hunderttausendsten Male wieder an solcher sentimentalen Phrase und meint etwas unmittelbar für's Herz zu empfangen, aber der Ferdinand Hiller, den wir meinen und schätzen, weiß Gold und Flittergold sehr wohl zu unterscheiden, und weiß, daß diejenigen unter seinen Compositionen am längsten dauern werden, bei welchen er sich nicht um das sentimentale Bedürfniß des Publikums gekümmert hat.

Nach kurzer Rückführung finden wir uns am Schlusse von S. 20 wieder im Anfangsthema, welches diesmal dem Orchester zugewiesen ist, während die Clavierstimme sich in feinen Verzierungen ergeht. Von seiner Hand gespielt klingt das trefflich, der Griff, den Hiller hier gethan, ist gewiß em glücklicher.

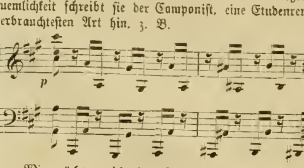
Das erste Thema des letzten vom Orchester eingeleiteten Satzes ist voll von keckem frischen Humor, wenn nur die Quinten- und Octaven-Fortschreitungen in Tact 5 und 6 desselben nicht so häßlich klängen. Wir haben bis hierher gewartet, um auf eine

häßliche Stelle im ersten Satze, Seite 4 letzter Takt, aufmerksam zu machen und reihen demselben die uns mißfallende Stelle im Rondo S. 24, System 3, Takt 5 und 6, und System 4 derselben Seite, Takt 3 und 4 an.



Ueber die Theorie wollen wir am allerwenigsten mit Herrn Hiller rechten, er ist ein so bewährter Meister darin, daß er weiß was er in dieser Hinsicht zu thun und zu lassen hat, und was er thut verantworten kann. Wir machen auch keine Jagd auf Quinten-Fortschreitungen und Octavenfolgen, vorausgesetzt, daß sie gut klingen. Aber sämmtliche drei Stellen klingen schlecht und darum möchten wir wissen, was den Componisten bewegen konnte sie zu schreiben. Das erste Thema des letzten Satzes wird dadurch verdorben und bei der vierfachen Wiederkehr desselben tritt die Verletzung des musikalischen Ohres besonders grell hervor.

Der letzte Satz ist der schwächste. Mit Ausnahme des ersten Themas und des eleganten Uebergangs zum zweiten wüßten wir nichts in demselben zu loben. In formeller Hinsicht ist das Finale so lose wie es die Rondoform gestattet, zusammenhängend. Das zweite, nichts weniger als originelle Thema spinnt sich zu ermüdender Länge aus. Unerträglich wird es in den zwei letzten Systemen von S. 27 und bei seiner Wiederkehr in C-dur Seite 31, System 2 und 3. Die Dürftigkeit dieser Stellen kann dem Componisten beim ersten Durchspielen nicht entgangen sein. Die Oktavenpassagen, welche im ganzen Concerte sich sehr geltend machen und doch wirklich kein Beweis von meisterhafter Arbeit sind, erregen namentlich im Finale nach Beendigung des zweiten Themas und zum Schlusse des Satzes unser Staunen. Sie spielen hier die unverkennbare Rolle von Lückenbüßern, aus Bequemlichkeit schreibt sie der Componist, eine Etudenreminiscenz der verbrauchtesten Art hin. z. B.



Wir möchten nicht der Schüler des Cölner Conservatoriums sein, der sie dem Kritiker Herrn Ferdinand Hiller, und wäre es in einer Erstlingsarbeit zur Beurtheilung vorlegte. Warum Herr Hiller S. 32, System 5, Takt 4 in Baße Gis statt As und Takt 8 fis statt ges gegen die musikalische Orthographie schreibt wissen wir nicht. Der Uebergang führt nach Ges-dur, zur etwas veränderten Einführung des noch einmal wiederholten Hauptthemas. Alsdann kurzer Rückblick auf den oben gelobten Uebergang zum zweiten Thema, das zweite Thema selbst in Fis-dur und rascher Abschluß des ganzen Satzes mit Wiederholung der leidigen Octaven, keine Steigerung zum Schlusse von innen heraus, sondern nur die gewöhnlichste durch Fortissimo.

Sollte unser Referat dem Herrn Componisten zu Gesicht kommen, so bitten wir ihn nicht zu übersehen, was wir zum Eingang über seine Verdienste erwähnt haben und überzeugt zu sein, daß obgleich wir das vorliegende Concert in so mancher Hinsicht mißbilligen mußten, dies unserer Verehrung für den glücklicherweise beträchtlichen, wahrhaft gediegenen und meisterhaften Theil seiner Compositionen nicht den geringsten Abbruch thut.

Kirchenmusik und religiöse Musik.

(Unter dem obigen Titel brachten kürzlich die „Recensionen" einen Artikel aus der Feder Otto Gumprecht's, den wir unseren Lesern mittheilen zu sollen glauben, da unseres Erachtens dieser Gegenstand noch nie so klar und unpartheiisch behandelt worden ist. Unsere eigene in einigen Punkten abweichende Meinung werden wir gelegentlich, vielleicht am Schluß des Aufsatzes aussprechen. D. R.)

Wie es schon im Wortlaut liegt, bezeichnen wir als „Kirchenmusik" zunächst solche Tonstücke, die in der Kirche während des Gottesdienstes zum Vortrag gelangen. Dies äußere Kriterium erschöpft indessen noch keineswegs das Wesen der Sache, denn einmal haben wir uns daran gewöhnen müssen, echte Kirchenmusik im Concertsaale zu hören, um nicht der Schätze, welche die Vergangenheit in dieser Gattung aufgehäuft, fast ganz verlustig zu gehen; dann hat sich aber auch schon vielfach die profanste Musik in die heiligen Räume eingedrängt. In Italien z. B. pflegt man Werke, wie die Ouvertüren zu Cherubini's „Wasserträger" und Rossini's „Wilhelm Tell" zu Orgelpräludien zu benutzen. Ja, man nimmt keinen Anstand, die lasziven Weisen Donizetti's und Verdi's durch die Unterlage frommer Texte zu musikalischen Ingredienzien des Kultus zu travestiren, ein Verfahren, das kaum minder frazenhaft und barbarisch ist, als jene heidnische Unsitte, in der Kirche während des Gottesdienstes zu tanzen, die sich bekanntlich trotz alles Eiferns der Päpste, Bischöfe und Konzilien bis tief in's Mittelalter hinein erhielt.

Soll die Kirchenmusik ihrem Begriff entsprechen, so muß der äußeren Beziehung auf Ort und Zeit noch eine innere sich beigesellen. Kirche nennen wir nicht blos den Raum, in welchem der Gottesdienst stattfindet, wie den letzteren selbst, sondern zugleich die Gesammtheit der Gläubigen, die durch das gemeinsame Bekenntniß zu einem festen Verband geeint sind. Wie nun der Kultus, den Zweck hat, öffentlich lautes Zeugniß abzulegen von der Lehre der Kirche, die Einzelnen in ihrem Glauben, aber auch in dem aus dieser Quelle entspringenden Bewußtsein des lebendigen Zusammenhanges mit der gesammten Kirche zu kräftigen, so soll die Kirchenmusik (die eben nur einen integrirenden Theil des Gottesdienstes bildet und lediglich dazu berufen ist, das Werk kirchlicher Andacht und Erbauung zu fördern) indem sie dem Empfindungsgehalt der Lehre künstlerischen Ausdruck leiht, die Seele durch die Macht der Töne aus dem engen Kreis subjektiver Wünsche und Interessen zu einer höheren, reineren Sphäre emportragen, sie aus der egoistischen Vereinzelung erlösen, mit dem Gefühl innigster Gemeinsamkeit sie durchdringen.

Ich bin hier zu dem Punkte gelangt, bei welchem sich das Verhältniß der Kirchenmusik zur religiösen Musik deutlich ergiebt. Auch diese bringt dem Gemüth die Kunde aus dem Reich der ewigen Ideen; auch sie hebt alle Gegensätze zu einer höheren Harmonie auf, befreit uns von den Schranken des Partikularen und Persönlichen, und gewährt uns dafür die Seligkeit, uns eins zu empfinden mit dem allgemeinen Geiste. In solchem Thun ist sie jedoch an keine der Rücksichten und Hemmnisse gebunden, die der Kirchenmusik durch ihre Beziehung zu dem

Cultus aufgetrieben sind. Diese verhält sich zu jener, wie das Kirchenlied zur religiösen Lyrik, wie die Predigt zur freien, religiösen Betrachtung. Die Kirchenmusik ist eine bestimmte Gattung der religiösen und zwar, um dies hier gleich hinzuzufügen, eine der untergeordnetsten, vom rein künstlerischen Standpunkte aus angesehen. Der bisher nur in seinen weitesten Umrissen festgestellte Begriff wird durch die folgenden, aus ihm hergeleiteten Sätze noch nähere Begründung und Erläuterung erhalten.

In der Kirchenmusik betzieht sich die Kunst auf einen außerhalb ihrer selbst liegenden Zweck. Indem sie den Bedürfnissen des Kultus dient, muß sie, in soweit es jene fordern, der ihr eingeborenen Freiheit des Schaffens und Gestaltens sich begeben. Weigert sie sich dessen, geht sie mit souveräner Machtvollkommenheit zu Werke, so füllt sie das Gemüth in dem Maße aus, daß in ihm, neben den von ihr empfangenen Eindrücken, auf gewisse Zeit nichts Anderes mehr Platz hat. Es geschieht also gerade das Gegentheil von denjenigen, wozu sie herbeigerufen wurde. Statt den Sinn des Hörers dem Gottesdienst zuzuwenden, nimmt sie ihn gänzlich für sich in Anspruch. Sie hebt die spezifisch-kirchliche Andacht und Sammlung auf, um dafür das ästhetische Gefühl ausschließlich zu beschäftigen. Ich lege auf diesen Punkt besonderes Gewicht, weil alle weiter folgenden mit ihm auf's engste zusammenhangen.

Wie jede ästhetische Betrachtung, die sich in das musikalische Detail vertieft, so bietet auch die Frage nach den bestimmten rhythmischen, harmonischen und melodischen Eigenthümlichkeiten, aus welchen der kirchliche Charakter eines Tonstücks entspringt, nicht geringe Schwierigkeiten. Zu der Entscheidung, welche das Gefühl so rasch und leicht an die Hand giebt, gelangt die verstandesmäßige Betrachtung erst nach den mühseligsten Umwegen und Vorbereitungen. Es muß hier indessen der Versuch gemacht werden, in dieser Beziehung wenigstens die wichtigsten Gesichtspunkte anzudeuten.

Alle positive Religion führt ihren Ursprung auf direkte göttliche Ueberlieferung zurück und hält deshalb an dem unvermittelten Gegensatz zwischen Irdischem und Ewigem fest. Die himmlische Botschaft legt die Kirche in ihrem Bekenntniß nieder, und im Cultus vergegenwärtigt sie dem Gemüth und der Phantasie den Inhalt der Verheißung. Der Cultus soll ein Abbild sein, wenn auch nur ein unvollkommenes und getrübtes, von der jenseitigen Herrlichkeit. Die Kirchenmusik, in der solche Transcendenz ihren Ausdruck findet, kann daher keinen anderen Charakter tragen, als den einer ganz abstrakten Erhobenheit, denn das Unendliche, um das es sich hier handelt, erscheint uns als die Verneinung der Schranken, Unterschiede, kurz aller Bestimmtheit der wirklichen Welt. Mit der Kirche selbst ist auch die Kunst, die ihr dient, der wilden Brandung des Lebens und deren Widerspiel, dem nie ruhenden Wellenschlag im menschlichen Gemüthe, weit entrückt. Versiegt sind für sie Lust und Leid der Erde, die beiden Quellen, aus denen sonst der Strom süßer Töne unerschöpfliche Nahrung empfängt. Kein Hauch der Leidenschaft darf die Fläche streifen, welche nichts zurückstrahlen soll, als den reinen Glanz des Himmels.

Der musikalische Ausdruck des Willens ist bekanntlich der Rhythmus. Je entschiedener sich der Wille kund giebt, je mehr er auf das Besondere gerichtet erscheint, um so vordringender und schlagfertiger muß der Rhythmus sein. Darin liegt auch der Grund, weshalb in Tänzen und Märschen das rhythmische Wesen so einseitiges Uebergewicht behauptet. Gerade das Umgekehrte gilt von der Kirchenmusik. Nicht als ob sie überhaupt der rhythmischen Gliederung enthoben wäre; dies würde jener form- und inhaltlosen Willkür entsprechen, mit welcher keine Kunst, am wenigsten diejenige, von der hier die Rede ist, etwas zu schaffen hat. Vielmehr fordert die selige Befriedigung des mit sich übereinstimmenden, nicht in die bunte Mannigfaltigkeit endlicher Zwecke und Interessen verstrickten Willens, um zum musikalischen Ausdruck zu gelangen, den ruhigsten, mildesten Fluß, die reinste Gleichmäßigkeit und Kontinuität der Bewegung. Völlig im Einklang mit der Natur der Sache besteht daher auch unsere Choralmelodie aus einer fast ununterbrochenen Aufeinanderfolge gleichbemessener, nur durch die leisen Hebungen und Senkungen des guten und schlechten Taktheils unterschiedener Töne. Das Wesen des geistlichen Liedes duldet eben keine reichere und prägnantere Rhythmisirung. Wenn man eine solche im Interesse einer lebendigeren Charakteristik und eines schwungvolleren Vortrags neuerdings wiederholt befürwortet hat, so scheinen mir alle dergleichen reformatorische Bestrebungen aus einer unklaren Vorstellung von der Aufgabe der Kirchenmusik zu entspringen.

Von der Harmonie gilt Aehnliches, wie vom Rhythmus. Aller drängenden Hast und leidenschaftlichen Unruhe enthoben, soll sie durch elementare Reinheit und Einfachheit dem Gemüthe des Hörers die ernste, in sich gefaßte Stimmung mittheilen, welche Ort, Zeit und Gegenstand heischen. Daß die Dissonanz nur ein vorschwindendes, der Consonanz stets untergeordnetes, auf sie bezogenes Moment ausmacht, folgt schon aus dem verschönenden Beruf aller schönen Kunst. Die Kirchenmusik unterscheidet sich aber nach dieser Seite hin von allen übrigen dadurch, daß in ihr die Anwendung der sogenannten dissonirenden Akkorde nur auf den engen Kreis der unentbehrlichsten harmonischen Bindemittel zu beschränken ist. Ferner muß an dieser Stelle der alten Regel gedacht werden, welche gebietet, alle Kirchenstücke in Dur zu schließen. Sie hat ihren guten Grund in dem Umstande, daß die Molltonart schon an und für sich der Ausdruck, des in sich entzweiten, getrübten und beunruhigten Gefühls ist. Alle einzelnen, aus dem Begriffe der Kirchenmusik für Rhythmus und Harmonie abgeleiteten Eigenschaften müssen endlich auch an der Melodie hervortreten. Mit dem Melodischen hat es indessen hier noch seine ganz besondere Bewandtniß, von der weiter unten in anderem Zusammenhang die Rede sein wird.

Da die Kirchenmusik leidtzlich in einem dienenden Verhältniß zum kirchlichen Bekenntniß steht, nur dessen Inhalt in Klang und Ton übersetzen soll, ist sie wesentlich Vokalmusik; damit ihre gegenständliche Beziehung für den Sinn des Empfangenden in jedem Augenblick klar und offen zu Tage liege, bedarf sie der Gleichschaft des Wortes. Ohnehin erscheint unter allen Organen, die der Tonkunst zu Gebote stehen, die menschliche Stimme als das am meisten vergeistigte; die Instrumente sind weit tiefer verstrickt in die sinnliche Welt, ungleich mehr behaftet mit der materiellen Schwere und den übrigen körperlichen Qualitäten des Stoffs. Nur ein einziges von ihnen, die Orgel, verbindet mit imposanter Klangfülle jenen abstrakten, streng in sich geschlossenen, gleichsam dogmatisch gebundenen Charakter des Tons, der den kirchlichen Zwecken entspricht. Orgelspiel hat deßhalb auch seit den ältesten Zeiten den Gottesdienst eingeleitet und einzelne Momente desselben begleitet. Für das geistliche Drama selbst, welches sich später im Kultus vollzieht, hat indessen das einleitende Präludium doch nur eine geringere Bedeutung. Es verhält sich zu jenem, wie die Ouvertüre zur Oper, und eine noch untergeordnetere Stellung, wie in der Oper das Orchester, nimmt die Orgel als den Gesang begleitendes Instrument ein, weil sie wegen ihrer Unfähigkeit zu individualisiren, sich lediglich darauf beschränken muß, die Stimmen harmonisch zu stützen und ihre äußere Wirkung zu verstärken.

(Fortsetzung folgt.)

Correspondenzen.

Berlin.

Von den Orchester Concerten ist wesentlich Neues nicht zu berichten. Die Mitglieder der kgl. Kapelle unter W. Taubert's Leitung bringen nach wie vor die anerkannten Meisterwerke in vortrefflicher Ausführung. Liebig erfreut sich noch wie vor fast täglich eines großen Publikums; doch will es uns bedünken, als wären seine Leistungen nicht mehr so tüchtig und gewissenhaft einstudirt.

Die Kammermusik hat in diesem Winter wahrscheinlich in Folge der großen Zurückhaltung der künstlerischen Kräfte im vorigen Jahre und des dadurch gesteigerten Bedürfnisses eine reichlichere Vertretung in den

verschiedenen Sälen unserer Stadt getunden. Den besten Geschmack vertritt Laub mit seinem Quartett, doch hat auch er dem Zeitgeiste nicht widerstehen können, und nimmt häufig die klassischen Sachen zu unruhig. Er brachte neu ein Quartett in E-moll von Richter, das recht interessant ist und Quartettspielern zu empfehlen sein möchte. Neu verjüngt ist Zimmermann jetzt über die Grenzen des reinen Streichquartetts hinausgehend, jetzt wieder vor das Publikum getreten, nachdem er sich im vorigen Jahre von demselben verabschiedet hatte. Die trefflichen Clavierspieler M. Taubert und G. Schumann haben sich diesem Unternehmen angeschlossen und es haben dadurch die Programme, wenn sie auch unserer Zeit principiell nicht Rechnung tragen und darin uns nicht genügen können, an Interesse gewonnen. Die Ausführung in diesem Künstlerverein ist mitadelhaft und läßt, wie aus der ganzen Richtung schon hervorgeht, den Vorwurf durchaus nicht zu, den wir Laub machen mußten. — Durch Rührigkeit stehen die Herren Oertling und Lange diesen zunächst. Sie brachten verschiedene Sachen, die uns sehr interessirten; eine Sonate in A-moll von Rubinstein, die neben den Vorzügen des Componisten auch dessen Schwächen besaß; eine große Sonate von J. Raff, die viele nicht gewöhnliche Combinationen und mancherlei Originelles aufweist, eine Serenade von L. Damrosch, die zu den besseren Sachen desselben zu rechnen ist, und eine frühere Composition von C. Lührß, ein Quartett op. 26., das uns so anmuthete, daß wir alle tüchtigen Clavierspieler darauf aufmerksam machen. Lührß erscheint uns zuweilen in harmonischer Beziehung geben zu wollen, was eigentlich die Melodie als ihr Wesen zu beanspruchen hat. Daher treten hie und da harmonische Härten unmittelbar hervor. Diese zu mildern wird Sache der Ausführung sein müssen. Im Uebrigen ist dieses Stück sehr interessant. Der erste Satz ist geistvoll und anregend, das Scherzo fein und reizvoll, das Andante an und für sich düster, und der letzte Satz erschien uns mehr in dem Charakter eines ersten verfaßt. — Noch zwei Unternehmungen müssen angeführt werden. Es sind die der Hrn. Papendick und Engelhardt-Jütrn. Jener sucht dem klassischen Standpunkt vom modernen Virtuosenthume aus gerecht zu werden. Dieser macht dem Spießbürgerthum zu viel Concessionen und wird sich in dieser Beziehung noch tüchtig zu verstählen suchen müssen.

Einzelne Künstler nicht zu vergessen, sei erwähnt, daß v. Bülow nach wie vor durch seine bunischeligen Programme zu beweisen sucht, daß Beethoven und Bach Vorgänger der Zukunftsmusik seien, und daß v. Kontski seinen Namen durch ein Concert in die Zeitungsspalten gebracht hat.

Volksthümliche Unternehmungen gen, wie die des Hrn. J. Schneider, der auch ein Te Deum und Krönungscantate von sich selbst brachte, des Tschirch'schen Concerts von Männergesängen, 2c. 2c. eine ähnliche zum Besten der deutschen Flotte, haben kein besonders künstlerisches Interesse zu beanspruchen.

Nachrichten.

Man schreibt uns aus Glogau:

Zu Anfang laufender Saison erfreuten unser musikalisches Publikum zwei interessante hier nicht mehr unbekannte Erscheinungen des Concertsaales: Die Sängerin Fräulein Anna Bedy und die Violinistin Fräulein Hildegard Kirchner. Beide sind in Berlin gebildet, Frl. Bedy von Jul. Stern, Frl. Kirchner von Ferd. Laub. Frl. Bedy zeichnete sich besonders aus als „Rose" in Schumann's Concertdrama „der Rose Pilgerfahrt"; hier, aber fast noch ausdrucksvoller in Liedern, brachte sie ihre sehr eigenthümliche künstlerische Persönlichkeit, durch welche sie den Hörer mehr als durch große Stimmmittel und besterhische Virtuosität unwiderstehlich fesselt, aufs Neue zur Geltung. Sie wählt deshalb auch mit Vorliebe Lieder von Schubert und Schumann, in denen die Welt menschlicher Leidenschaften und Gefühlsbewegungen sich am treffendsten offenbart und den Ausdruck des individuellen Seelenlebens entgegenkommend begünstigt. Da Frl. Bedy eine bestimmte Lebensstellung oder festes Engagement bis jetzt nicht bindet, so ist sie bei ihrer anspruchslosen Hingebung an die Kunst stets bereit mit ihrem schönen Talente zu erfreuen, wo man sie zu hören wünscht. Wir haben es deshalb nicht unterlassen wollen, die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt auf diese anziehende echt deutsche Liedersängerin hinzulenken. — Fräul. Kirchner ist ihr hinsichtlich eines sehr gefangvollen eigenartigen Violinspiels nahe verwandt. Nur daß sie vielleicht an Selbstständigkeit in Verwendung ihrer sehr ansehnlichen Virtuosität Frl. Bedy noch nicht ganz erreicht. Bei der Jugendlichkeit der sehr jungen Virtuosin kann dies nicht Wunder nehmen. Seit vorigem Jahr, wo wir sie hier zum erstenmal hörten, hat sie nach dieser Seite sowohl, als auch im Wachsthum ihrer Sicherheit erfreuliche Fortschritte gemacht und berechtigt zu der Hoffnung, in nicht zu langer Zeit unter den ersten deutschen Meistern der Geige einen achtungswerthen Platz errungen zu haben. Fräulein Kirchner ist eine durchaus musikalische Natur und beschränkt ihre Kunstpflege keineswegs auf ihr Instrument. Sie beabsichtigt in nächster Zeit sich in Prag, der Bavterstadt ihres Lehrers Laub, der Ausbildung ihrer respektablen Stimmmittel zu widmen. Mit besonderem Antheil wünschen wir ihr, wie auch Frl. Bedy, die für künstlerische Gemüther so sehr nothwendige Würdigung und Ermunterung ihres bedeutenden Strebens.

Aus Mainz meldet die Südd. M.-Ztg.: Richard Wagner ist seit einigen Tagen hier angekommen, und beabsichtigt sich in unserer Nähe am Rhein niederzulassen. Wie wir erfahren, hat er die Wiederaufnahme der seit länger unterbrochenen musikalischen Aufführung seiner Nibelungen-Stücke vor, wovon das nächst vorliegende die Vollendung des dritten Stückes „der junge Siegfried" begreift. Wir können auch versichern, daß, obwohl dieser Stoff von historischem Charakter ist, dennoch wohl viel fehlt, ihm die Bezeichnung einer komischen Oper ertheilen zu können, mit deren Aufführung verschiedene irrigen Gerüchten nach, R. Wagner sich gegenwärtig beschäftigt.

F. Hiller's Oper „die Katakomben" ist in Wiesbaden mit großem Beifall gegeben worden. Die Kölnische Zeitung läßt sich darüber durch Herrn Prof. L. Bischoff einen Bericht erstatten, aus dem wir entnehmen, daß das Textbuch im Ganzen sehr gut, wenn auch nicht in allen einzelnen Theilen gleich wirksam und motivirt ist. Die Musik findet der Berichterstatter, einige Längen ausgenommen, ganz vorzüglich, und empfiehlt schließlich die Oper mit warmen Worten allen deutschen Bühnenvorständen.

Verschiedene Zeitungen bringen die Mittheilung, daß Hr. Marschner eine verheirathete Tochter mit sieben Kindern in der bittersten Noth hinterlassen hat, und meinen es sei viel verwünftiger hier helfend einzugreifen, als dem Componisten ein Denkmal von Erz zu setzen. Wir sind auch dieser Meinung. D. Red.: Die Musikalienhandlung Fridr. Hofmeister und die Redaktion der „Sängerhalle" in Leipzig haben sich bereit erklärt Beiträge in Empfang zu nehmen.

Wien.

Gounod's „Margarethe" (Faust) findet hier, obwohl begreiflich immer volle Häuser, doch eine im Ganzen ziemlich kühle Aufnahme. Die vorgestrige Aufführung wenigstens, der wir beigewohnt haben, unterschied sich nach dieser Richtung in keiner Weise von der ersten. Die Sänger wurden wohl vielfach applaudirt, auch hervorgerufen, aber was die Wirkung der Oper selbst betrifft, so gingen, was hier sehr selten ist, die Abschlüsse des ersten, zweiten und vierten Aktes spurlos vorüber.

Zum Besten der Ueberschwemmten veranstaltet der Gesanglehrer an der Ober-Realschule auf der Wieden, Herr F. Tippmann mit dem an dieser Lehranstalt beschäftigten Sängerchor, Sonntag den 23. d. M., Nachmittags 5 Uhr im Salon Ehrbar eine musikalische Akademie in welcher Chöre und Kammermusikstücke zur Aufführung kommen werden. — Ein ähnliches Con cert zu gleichem Zwecke fand vorgestern im Musikvereinssaal statt. Das Programm desselben enthielt eine „große Fantasie und Variationen" für zwei Pianoforte von Thalberg, ein Violinsolo, Lieder von Schubert Mendelssohn und Schumann, Beethovens-Sonate in D-moll, „Archibald Douglas" Ballade von Löwe, Ballade von Chopin op. 23. Am Vortrag dieser Stücke waren betheiligt die Pianistinnen Amalie Gründerg und Sophie Halm, der Violinist K. Hofmann, die Sängerin Frl. N. v. Lilienthin und Herr C. Förchtgott.

Die neue Zeitschrift f. M. übersendet ihre Leser durch die Nachricht von einer Frontveränderung der Gesellschaft der Musikfreunde, welche angeblich im April Liszt's Dante-Musik zu bringen beabsichtige. Wir können aus guter Quelle versichern, daß davon bis jetzt keine Rede ist.

Herr J. Mayseder, Kammervirtuos u. s. w. hat das Ritterkreuz des Franz-Josef Ordens, Herr J. Böhm, Violinist der Hof-Musikkapelle das goldene Verdienstkreuz mit der Krone erhalten.

Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 23. Februar Mittags halb 1 Uhr im großen Redoutensaal: Concert der Ges. d. M. (Programm: „Das Paradies und die Peri" von R. Schumann.) Nachmittags 5 Uhr im Musikvereinssaal: 3. Quartettproduktion des Hrn. Hellmesberger.

Briefkasten der Redaktion.

C. M. in S. Wir sind außer Stande, das eingesendete Verzeichniß abzudrucken, da das Interesse an diesen für Ihr M. immerhin werthvollen Reliquien für die Leser einer Zeitung doch gar zu gering ist. — A. S. in L. und R. F. in H. Die angezweifelten Lieder stehen in op. 7 und op. 31 des Comp. Nur ist der Text ungenau angegeben worden. Wir bringen in der folgenden Nummer eine genaue Berichtigung. — Dr. L. in N Es thut uns leid, daß Sie sich umsonst bemüht haben. Es war in dieser Nummer kein Platz mehr übrig.

Druck von Friedrich Förster & Bruder. — Verlag von Wesseley und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 9. Wien, 1. März 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Witwe.** **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Robert Franz noch einmal. — Kirchenmusik und religiöse Musik. (Fortsetzung.) — Kritische Revüe. — Locales. — Correspondenz aus Frankf. a. M. — Zeitungsschau. — Nachrichten.

Robert Franz noch einmal.

(Vergl. Nr. 5 d. Bl. 3. Jahrgang)

Geehrter Herr Redakteur! *).

Sie haben schon manchmal ausdrücklich kundgegeben, daß die Mitarbeiter an Ihrem Blatte bezüglich ihrer freien Meinungsäußerung in keiner Weise behindert seien, es vielmehr im eigenen so wie im Interesse des Leserkreises als erwünscht bezeichnet, eine antheilwerthe Frage von verschiedenen Seiten beleuchtet zu zeigen. Aus dieser Ursache hoffe ich Ihnen nicht unbequem zu fallen, wenn ich in nachstehenden Zeilen den Versuch wage, einige Streiflichter auf Robert Franz, seinen künstlerischen Charakter und Mission zu lenken, welche vielleicht geeignet sind, die günstige Meinung, die Ihre Leser im Großen und Ganzen von ihm hegen, fester zu begründen. Ich sage nicht zu rehabilitiren, da ich nicht besorge, daß die Aeußerung eines Einzelnen, welche der öffentlichen Meinung sich ziemlich schroff entgegenstellte (siehe oben angezogenen Artikel), kräftig genug gewirkt habe, um die ziemlich allgemein verbreitete Verehrung, welche Robert Franz bis jetzt bereitwilligst dargebracht wurde, zu beeinträchtigen oder ernstlicher zu bedrohen, zumal jene persönlichen Ansichten und der Protest gegen die Robert Franz längst eingeräumte Rangstellung jegliche überzeugende Beweisführung zu ihrer tieferen Begründung verschmähten. Gegen unbegründete persönliche Urtheile ist nicht zu streiten. Jeder hat Recht. Es kommt nur darauf an, wie tief die Einsicht in den Gegenstand eindringt und von welcher Seite, mit welchen Augen derselbe angeschaut wird: De gustibus non est disputandum. Das Wort entscheidet ganz genügend in Ansichtssachen. — Ich bin deshalb weit entfernt von der Absicht, eine polemische Bewegung gegen oben gedachten Aufsatz richten zu wollen. Vielmehr bin ich in sofern dankbar für jene Mittheilungen, als sie mich angeregt haben, einer alten Liebespflicht zu genügen, welche ich seit Jahren im Herzen trage, und welche mich auch zum Schuldner des von mir sehr verehrten Robert Franz macht. Verzeihen Sie, geehrter Herr, daß ich Gegenstände so persönlicher Art berühre. Ich hoffe aber im Folgenden Ihnen eine für sich selbst redende Rechtfertigung geben zu können, selbst für den mir wünschenswerthen Fall, daß Sie gegenwärtige Zuschrift durch Ihr Blatt weiteren Kreisen mitzutheilen würdigen möchten. Nur wollen Sie es nicht mißdeuten, wenn ich fortfahre, persönliche Beziehungen zu erwähnen, die indessen weder zarter Natur sind, noch das Licht des Oeffentlichen zu scheuen brauchen. Vielmehr glaube ich gedachter Schuld gegen Robert Franz mich nicht besser wiewohl nur zum geringsten Theile erledigen zu können, als indem ich offen und vor aller Welt bekenne, daß ich ihm in der Zeit meiner künstlerischen Entwickelung großen Dank schuldig geworden bin. Ohne Sie mit dem Detail, so weit es mich persönlich betrifft, behelligen zu wollen, füge ich nur als Erläuterung jener Beziehung hinzu, daß diese keineswegs eine lehrhafte in dem üblichen Sinne war. Das Verhältniß des Lehrers und Schülers hat zwischen Franz und mir nicht bestanden. Dies war schon wegen räumlicher Trennung nicht möglich. Um so mehr fühle ich mich ihm zu den dankbarsten Gesinnungen auf immer verpflichtet. Denn in dem ungestümsten Kampfe der in rascher Entwickelung fortstürmenden Jugendfülle mit dem geahnten Ideale des ewig Wahren in der Kunst ist Franz mir ungesucht und unermüdlich nachgegangen und hat mit aufrichtigster Selbstverleugnung mir die von Dorngestrüpp und rauhem Gestein mannigfaltig verbauten Wege bahnen geholfen. Ihm verdanke ich Klarheit über das Verhältniß des Künstlers zu Kunst und Leben, ihm bin ich die Einsicht schuldig geworden, daß es mit der puren Begabung nicht abgethan sei, daß der wahre Künstler nicht nach Gutdünken und Willkür mit seinen Gaben schalten und walten dürfe, daß er an ein höheres Gesetz mit äußerer und innerer Nothwendigkeit gebunden sei und dasselbe nie ungestraft überschreiten möge. Da unser Verkehr sich fast ausschließlich auf briefliche Mittheilung beschränken mußte, so bin ich noch im Besitze einer ansehnlichen Reihe unschätzbarer Bekenntnisse aus dem innersten Leben einer wahrhaft edlen reinen und in heutiger Zeit seltenen Künstlerseele, die eben weil sie selten ist, auch selten einen Boden tiefergehenden Antheiles und Verstehens findet, um ihren guten Samen darin aufgehen und Frucht bringen zu sehen. Und wiewohl man den Namen Robert Franz nur in sehr vereinzelten und deshalb nicht viel bedeutenden Fällen anders als mit würdigender Achtung aussprechen hört, so scheint die Hoffnung eines allgemeiner verbreiteten wirklichen Begreifens des künstlerischen Geistes, welcher seine Lieder, klein und groß, seine chorischen Stücke (Kyrie, achtstimmigen Psalm und 6 Quartette für gemischten Chor) erzeugt und neuerdings in seinen Bach'schen Bearbeitungen oder besser Interpretationen sich lebendig bewiesen hat, einer das gegenwärtige Menschenalter nicht mehr bevorstehenden Zeit erwünschter Erfüllung vorbehalten zu sein. Daß diese Zeit kommt leider keinen Zweifel, wenn nicht etwa die

*) Der Einsender obigen Aufsatzes, Herr L. Meinardus in Glogau, hat sich uns gegenüber auf das Bestimmteste erklärt, jede Verantwortung des Inhaltes zu übernehmen. Wir bringen diesen „Brief" daher wörtlich, ohne jede weitere Bemerkung. — Bei dieser Gelegenheit fügen wir zugleich die Berichtigung eines in dem Artikel in Nr. 5 vorgekommenen Irrthums ein. Herr v. Bv. spricht daselbst von zwei Liedern: „Dem rothen Roslein gleicht mein Lieb" und „Ich grolle nicht." Unser geehrter Mitarbeiter hatte aber den Titel nicht genau angegeben, da ihm die Hefte im Augenblick wo er die betreffende Bemerkung schrieb, nicht zur Hand waren. Sie heißen: „Mein Lieb ist eine rothe Ros" und „Ja du bist elend und ich grolle nicht." In Betreff des ersten ist die ungenaue Titelangabe von keinem weitern Belang. In Betreff des andern aber muß berichtigt werden, daß Schumann dieses Gedicht nicht componirt hat, daß also die hieraus gebaute weitere Bemerkung als unbegründet entfällt. D. Red.

Menschheit und mit ihr Bildung und Kunst eine völlige Auflösung erwartet. Doch so viel steht fest, daß man sich durch eine wahrscheinlich in weitere Ferne gerückte Aussicht nicht gehemmt zu erachten braucht, den ersehnten Gegenstand wenigstens im Bilde näher zu rücken. Und so glaube ich zu verfahren, wenn ich versuche, in dem Folgenden einen kleinen Beitrag zur Würdigung seines Wesens und Schaffens, wie es Robert Franz selbst anschaut und erstrebt, mitzutheilen. Ich bitte den verehrten Freund um Verzeihung für die Freiheit, die ich mir nehme, indem ich ihn zum Theil mit seinen eignen in rein-persönlicher Absicht an mich adressirten Worten reden lasse. Allein anderseits würde ich es als selbstsüchtig verwerfen müssen, wenn ich bei dieser Gelegenheit jene mir unschätzbaren inhaltreichen Dokumente für mich behalten wollte.

Zunächst muß es auffallen, daß der Name Robert Franz überall einen guten Klang hat, wo mit Wahl und Einsicht wahrhaft deutsche Tonkunst geliebt wird, obwohl er sich fast ausschließlich auf die knappe Form des lyrischen Liedes zu beschränken scheint, während alle auf demselben Niveau stehenden Musiker der Gegenwart, sich nach vielen Seiten hin, in den mannigfaltigsten Kunstformen zu legitimiren beifern. Ich will nur einige Namen anführen, als Franz Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann. Sie alle stehen als bewährte Größen in der reinen Instrumentalmusik, Oper, Oratorium u. s. f. in Ansehen. Zugleich aber sind sie beliebt und gesucht als Verfasser mannigfacher Lieder, Romanzen, Balladen u. s. f. Und es ist charakteristisch für die Gegenwart, welche mit allen Fasern und Fibern vorzugsweise im Ich wurzelt, daß nicht bloß in den „Liedern für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte," sondern auch in den Claviermusiken, Sonaten, Symphonien, Opern und Oratorien das lyrische Wesen der Tonsätze jener neueren Meister einen breiten, ja den überwiegend breitesten Raum für sich in Anspruch nimmt. Doch kommt bei denselben der lyrische Ausdruck nur selten ohne starken Beigeschmack einer persönlichen Manier zu Tage, welche sich nicht immer und oft gar nicht mit den billigen Forderungen kunstgesetzlicher Schönheit und wahrhaft künstlerischer Selbstbeschränkung und edler Maßverhältnisse ins Gleichgewicht bringen läßt und deßwegen auch dem allgemein menschlichen Musikbedürfnisse und Musikbegriffe große Opfer und Selbstverläugnung abfordert, wofern dieser sie zu geben sich überhaupt bemüßigt findet. Robert Franz ist deßwegen in seinem guten Rechte, sich dem ausschließlichen Ausbaue der lyrischen Kunstform in ihrem eigentlichsten Wesen zu widmen und verräth dadurch eine klare Einsicht in die Eigenthümlichkeit der Gegenwart. Aber er faßt das Lied von einer wesentlich anderen Seite als seine Zeitgenossen. Und das ist's, was dieselben ihm nicht vergeben wollen. Indessen er weiß dies klar, wie viele Aeußerungen seiner Briefe nachweisen. „Der Fluch nicht begriffen zu werden", sagt er z. B., „trifft Alle, die Miene machen, Eigenes zu geben." — Das Lied, die jüngste und unbebauteste Kunstform, die Kunstform der Gegenwart, erhebt sich bei Franz weit über die Grenzen seiner gewöhnlichen Tendenz, dem Ausdrucke einer gelegentlichen subjektiven Stimmung Raum zu geben. Es liegt Franz vielmehr nichts näher am Herzen, als in der Liedform einen poetischen, lyrischen Inhalt in der vollendetsten Schönheit bis ins feinste Detail darzustellen. Das Detaillirte, ja Pointilleuse widerspricht in keiner Weise der künstlerischen Freiheit, zumal die engen Grenzen des Liedes, sein gedrängter Inhalt und Ausdruck jenes in natürlicher Consequenz beanspruchen. Ich lasse hier einige unverbundene Sätze aus verschiedenen Briefen folgen, die Einblicke in die Grundsätze thun lassen, welche Franz als schaffenden Musiker und Lyriker leiten:

„Sie kennen meinen Grundsatz, nichts zu machen, was ich nicht machen muß und ich glaube, daß Alles so Entstandene die Garantie innerer Nothwendigkeit in sich trägt." „Nach meinem Dafürhalten ist jede Composition, oder sollte es wenigstens sein, ein lebendiger Organismus, in welchem Form und Inhalt sich gegenseitig bedingen. Stört mich die Form, so leidet darunter der Inhalt und vice versa. In der Formbildung sind zwei Elemente zu berücksichtigen: Knochen und Fleisch. Die Knochen werden durch die Grundmodulationen erzielt, das Fleisch lagert sich darüber hin im Rhythmus und in der Melodiebildung. Taugen die Knochen nichts, sind sie mürbe, verbogen oder schwammig, so kann das Fleisch noch so schön darüberhin wachsen, es wird nie eine feine, ausdrucksfähige Form erreicht werden können. Umgekehrt mag der Knochenbau noch so sicher dastehen — bildet aber das Fleisch nicht schöne, gerundete Linien, so fehlt wieder jene himmlische Heiterkeit, jenes Aroma, das vom Kunstwerk unzertrennlich ist. Die Aufgabe der Kunst ist es ja, das Schöne darzustellen." — „Entstehen und Ausgestaltung eines Kunstwerkes denke ich mir so: In geheimnißvollem Proceß bildet das Individuum den Gedanken. Soll er dauernden Werth haben, so setzt er das Absolute, Allgemeine, rein Menschliche, Göttliche voraus. Das Individuum, je nachdem es in Bildung vorangeschritten ist, wird ihn klar oder getrübt in sich weben und schweben fühlen. Im ersten Falle schafft sich der rechte Ausdruck augenblicklich, im letzteren wird er sich mancher Schlacken und Hindernisse zu entledigen haben. Die Form als die Darstellung des Unendlichen im Endlichen kann in ihrer letzten Vollendung nur Eine sein. Wird es diese Eine nicht, so tritt das Falsche auf. Am Absoluten hat nun jeder Gebildete ein gleiches gutes Recht, denn er weiß sich eben auch im Besitze desselben, begreift und fühlt es, sei es als bloß Angedeutetes oder fest Ausgeführtes, wenn er sonst Empfänglichkeit und Reproduktionskraft zur Verfügung hat. Von jenem Absoluten ausgehend muß die Kritik und zwar die höhere anfangen, die Kritik, welche nicht bloß negirt, sondern auch an die Stelle des Negirten das Positive setzt. Wer sie übt, ist ganz gleichgiltig — am besten thut es natürlich das schaffende Subjekt selbst. Dazu aber gehört selbstverläugnende Unbefangenheit und ruhige Klarheit, die den Schöpfern zumeist abgeht. Es ist so begreiflich, sich in die eigenen Kinder zu verlieben, daß es Wunder nimmt, wenn es einmal anders ist." —

„In jeder Menschennatur liegt ein Mikrokosmus, der sich als kleine aber ganze Welt in die große äußere zu stellen hat. Immer von Innen nach Außen, dann kann es nicht fehlen." — Aber:

„Der ausschließliche Subjektivismus hat nicht immer das rein Menschliche, Allgemeine — Göttliche — zu seiner Voraussetzung. Man muß das Ich stets am Allgemeinen messen, nicht umgekehrt, dann ist innere und äußere Schönheit das nothwendige Resultat. — Verzeihen sie den Schulmeisterton — es sind bitter erkaufte Erfahrungen, die ich niederschreibe." „Seien Sie rücksichtslos hart gegen sich und Sie erweisen sich einen größeren Dienst, als durch falsch angebrachte Nachgiebigkeit. Sie wie ich streben nach Wahrheit in der lautersten Form und die ist ohne rücksichtslose Ehrlichkeit undenkbar."

„Die Welt läßt sich wohl eine Zeitlang täuschen, aber dauernd nie!" —

„Ich versichere Sie, daß ich jede Composition durchschnittlich zehn- bis zwölfmal liegen habe, bevor sie das geworden, was aus ihr werden mußte. Es ist ja viel mehr Verstandesarbeit in einer Composition, als es „gottbegeisterte Künstler" zugeben wollen. Sehen Sie Bach, Mozart, Beethoven an, welche Harmonie, welches schöne Maß in allen Theilen! Das sind ebenso Resultate ruhiger Besonnenheit als Momente innerster Begeisterung. Eins soll das Andere durchdringen bis zur klingenden Harmonie."

„Wenn es sich um feine Fältchen der Empfindung handelt, muß man auch mit feinen Nadeln nähen." „Es hat noch Niemanden gereut, langsam und bedächtig mit der Herausgabe seiner Werke vorzuschreiten. Und obendrein heut zu Tage! — Jede Note — ich kann mir nicht helfen — muß abgewogen

werden und ist sie nur einen Gran zu leicht — fort mit ihr, bis die rechte dafür hingestellt ist. Eine solche Selbstverläugnung und Enthaltsamkeit mag momentan unbequem sein, später aber dankt man Gott, wenn man Kraft genug empfing, augenblicklichen Vortheilen nicht nachgegeben zu haben." — —

„Wunder sollte es mich nicht nehmen, wenn Wagner meine Detailarbeit gleichgiltig ließe. Er ist der Mann weiter Würfe, ich verschmähe solche Schleuder und gehe lieber mit dem Spitzhammer auf einen Fleck los."

„Man muß etwas haben, das der Mühe werth ist, ausgedrückt zu werden — man muß aber auch wieder völlig in der Lage sein, das was man hat, ausdrücken zu können." „Mir ist nichts widerlicher, als diese schablonenmäßige Liedermanier."

„Herzensfroh bin ich, daß ich für mich gar keine Hebel in Bewegung gesetzt habe, als die in meinen Produktionen selbst liegen. Das sind aber auch die rechten und zuverlässigen!" — „Mein Naturell ist unfähig sich aufzudringen, ignoble Mittel zur Erreichung eines Zweckes anzuwenden; — ich habe aber nie den Glauben an mich verloren, bin auch bei der gehässigsten Anfeindung und Verkennung meiner Fahne treu geblieben." — „Meine Anschauungen sind so mit mir verwachsen, daß ich sie nur mit dem Leben aufgebe. Irrte ich, — so war meine Existenz verfehlt." „In einer so konfusen Zeit als der unseren, sollten die wenigen vernünftigen Leute zusammen halten wie Stahl und Eisen und sich bloßer Formfragen wegen nicht gegenseitig den Laufpaß geben!" —

Die Briefe, aus denen vorstehende zerstreute Bemerkungen hier nach dem Gesichtspunkte inneren Zusammenhanges so viel möglich geordnet erscheinen, sind zu sehr verschiedenen Zeiten geschrieben und umfassen einen Verlauf von nahezu vier Jahren (1850—1853). Es sind alle ohne Ausnahme gelegentliche Aeußerungen, wie der Moment sie anregte, und der verehrte Verfasser hat nie daran gedacht, daß sie jemals, geschweige denn in vorstehender Ordnung, eine allgemeinere Mission erfüllen würden. Dieser Wunsch allein konnte mich zur Mittheilung meines werthen Eigenthumes bewegen zu einer Zeit, da sich eine protestirende Stimme in Ihrem Blatte erhob, einem Blatte, welches laut seines Programmes alle das Wahre in der Kunst vertretenden Musiker unterstützen und an das Licht ziehen möchte. Wer sich die Mühe geben will, die oben mitgetheilten Punkte des Glaubensbekenntnisses einer tiefsinnigen, keuschen und in Selbstbeschränkung und Selbstkritik wahrhaft einzigen Künstlerseele mit den aus ihr erzeugten Kunstschöpfungen zu vergleichen, der wird sich aus der consequenten Durchdringung der Theorie und Praxis genugsam überzeugen, daß die kuappe Liedform nicht gewählt worden ist, um ihrem Verfasser als Deckmantel seines Unvermögens, der „Schwäche seiner Begabung" zu dienen. Diese Ansicht wird in dem gedachten Artikel in Nr. 5 Ihres Blattes laufenden Jahrganges ausgesprochen. Vielmehr möchte eine ernsthaft eingehende, selbstlose und unbefangene Beurtheilung in diesen kleinen und denn doch nicht wenigen großartigen und dramatisch schwungvollen Liedern (man vergleiche die Schilflieder, die aus dem Schottischen des Rob. Burns und viele andere) eine sehr erfreuliche und ebenso hervorragende Blüthe der Kunstübung unsrer ziemlich tristen Gegenwart anerkennen. Wenn mir ein persönliches Gutachten vergönnt ist, so halte ich die Franz'schen Lieder geradezu für die lebensfähigsten aller neueren Kunstschöpfungen seit Franz Schubert. Ich weiß recht wohl, daß diese Ansicht entschiedenen Widerspruch hervorrufen wird. Allein es ist kein Paradoxon das in der Luft hängt. Vielmehr stützt sich mein Urtheil lediglich auf die Geschichte und das Wesen unsrer so verschiedenartig aufgefaßten Tonkunst. Franz knüpft seine Fäden fest an beide Seiten an, nemlich an die Geschichte und an das auf Naturgesetzen beruhende Wesen der Kunst und ihrer Formen. Das thut von den oben genannten Meistern aber keiner in dem Maße außer etwa Mendelssohn und allenfalls Weber. Schubert und Schumann stellen sich ganz auf sich selbst und weil sie liebenswerthe Persönlichkeiten sind, so versagt die Gegenwart ihnen nicht ihren Zoll der Anerkennung ja schwärmerischen Beifalles, weil die in der Gegenwart wurzelnde Richtung des individuellen Gemüthslebens in der Musik jener Meister ihren zugespitzten Ausdruck findet. Aber „tempora mutantur et nos mutamur in illis". Wer kann behaupten, daß ein künftiges Geschlecht sich mit seinem Stimmungsleben nicht etwa in anderen ja entgegengesetzten Kreisen bewegen wird? Da möchte es denn freilich mit den frischen Blüthen die unsere Zeit charakterisiren bedenklich aussehn. Wer weiß ob sie nicht als trockene welke Blumen, als Antiquitäten bei Seite geschoben und frischeren aus dem Wesen der eigentlichen Kunst erzeugten Blüthen Platz machen müssen. Diese Besorgniß erregen die Lieder und anderen Arbeiten von Robert Franz nicht. Denn sie haben eine sichere breite Basis und wachsen gleichsam organisch aus der Geschichte der musikalischen Styleutfaltung heraus. Man findet in ihnen Anknüpfungspunkte an Palestrina, Johannes Eccard, Bach, Beethoven, Schubert, Schumann und der Ausdruck ist sowohl nach Inhalt wie Form stets durch das Gepräge einer scharf gezeichneten echt künstlerischen Individualität zu einer Selbstständigkeit erhoben, die sie von allen Genannten sorgfältig scheidet und kenntlich macht.

Wenn ich nun durch obige Zeilen dasselbe erreichen wollte was der betr. Artikel in Ihrem Blatte beabsichtigte, nämlich den Sängern und dem musikalischen Publikum die Franzische Muse näher zu rücken, so möchte ich es wenigstens nicht im Sinne des dort angezogenen Sprüchwortes: „Wer das Kleine nicht ehrt ist des Großen nicht werth". Das Große liegt so wenig im Ungeheuerlichen, Aufreizenden und Ermüdenden, als das Kleine in der Demuth und äußerlichen Maßverhältnissen. Das Schöne und zwar das ewig Schöne aber ist nur da wo Geist und Stoff sich zu einem organischen verklärten „Geistleibe" vereinigen, innerhalb der naturgemäßen Grenzen des Kunstgesetzes. Es gibt nun aber in der Kunstgeschichte nicht viel Zeugnisse jenes künstlerischen Wahren und Schönen, die den Forderungen desselben bis ins kleinste Einzelne hinein so vollwiegende Genüge thäten als die musikalischen Arbeiten von Robert Franz. Und deshalb würde es als eine Neugeburt des musikalischen Bedürfnisses der Gegenwart zu begrüßen sein, wenn sich Geschmack und Studium diesen stillen und bedeutsamen Blüthen einer taumelnden tumultuarischen Kunstepoche mit Hingebung und Verständniß zuwenden sollte.

Doch es ist Zeit, mich zu beurlauben. Nur das wollen Sie geehrter Herr, mir noch verstatten zu bemerken, daß ich, wie es Ihnen vielleicht scheinen könnte, obige Mittheilungen nicht etwa auf besondere Anregung von außen her zu machen veranlaßt worden sei. Meine persönliche Beziehung mit Robert Franz hat seit nahezu zehn Jahren völlig aufgehört, da trotz meiner unverhohlen kundgegebenen Verehrung und Hochachtung vor dem Meister unsere Wege nach vielen wesentlichen Seiten hin uns auseinander geführt haben und eine Wiederanknüpfung schwerlich jemals zulassen werden. So konnte mein Urtheil nach der Seite meiner persönlichen Ansicht hin sich ausschließlich auf den Gegenstand gerichtet halten und mit meinen kunstgeschichtlichen geringen Einsichten ungehemmt ins Gleiche gebracht werden.

Ich habe die Ehre zu verharren u. s. w.

Glogau 7. Februar 1862.

Ludwig Meinardus.

Kirchenmusik und religiöse Musik.

(Fortsetzung.)

Aus dem Gesagten folgt, daß der Kirchenstyl in dem a capella-Satz seine vollendetste Darstellung findet. Zunächst erscheint nach der hier entwickelten Auffassung den Werken der Kirchenmusik der chorische Charakter als der allein angemessene; denn was sie verkünden soll, ist kein subjektives Glauben und Empfinden, sondern der Gefühlsinhalt der Lehre, die in Aller Herzen lebt. Die Objektivität, welche jede Kirche für ihr Bekenntniß in Anspruch nehmen muß, die innige Gemeinsamkeit, die ihre Glieder durchdringt, und im Cultus äußere Gestalt gewinnt, kann nur in einer Gesammtheit eng mit einander verbundener Vocalgruppen zu vollem künstlerischen Ausdruck gelangen. Freilich begegnen uns in den der Kirche gewidmeten Compositionen des achtzehnten Jahrhunderts unzählige Arien, Duette und andere der Oper entlehnte Formen des Einzelgesanges. Dies beweist indessen nur, daß die eigentliche Kirchenmusik bereits zu einer Zeit in Verfall gerathen war, in welcher die übrigen Gattungen der Tonkunst sich erst zu höchster Fülle und Herrlichkeit entfalten sollten. Selbst in der H-moll-Messe Sebastian Bachs wechseln Chorsätze mit breit ausgeführten Arien. Nun wird es zwar Niemand in den Sinn kommen, dem Meister gegenüber von einer gedankenlosen Vermischung des Kirchen- und Opernstyls zu reden; es kann indessen nicht geläugnet werden, daß er in jenem Werke, wie in fast allen seinen größeren Schöpfungen, die engen Grenzen, welche der eigentlichen Kirchenmusik gezogen sind, nach mehr als einer Seite hin weit überschritt. Viel zu ausschließlich seiner Kunst hingegeben, ergriff er in ihrem Namen von jedem Gegenstand, der sich ihm darbot, ungetheilten Besitz, um ihn aus ihrer souverainen Machtfülle heraus zu gestalten. Seine Tondichtungen sind der reinste und erhabenste Ausdruck subjektiv-religiöser Empfindungen, aber für Muster im Gebiet der Kirchenmusik können die wenigsten gelten.

Im Dienst der Kirche hat die Tonkunst den Chor der menschlichen Stimme zu ihrem Organ zu machen, sich aber auch auf ihn zu beschränken. Wollte sie ihm noch den Chor der Instrumente beigesellen, so würde sie in Folge eines so massenhaften Aufgebots äußerer Mittel die verhältnißmäßig untergeordnete Stellung, die ihr hier gebührt, nicht länger wahren können, und, statt dem Cultus hilfreiche Hand zu leisten, auf seine Kosten selbst in den Vordergrund treten. Ohnehin entspricht, wie schon bemerkt, der ungetrübte Vocalklang vermöge seiner überwiegend geistigen Natur dem Werke kirchlicher Andacht am meisten. Gegenüber der tausendfach wechselnden Farbenpracht, die sich aus dem Orchester ergießt, gelockt und umschmeichelt von dem bunten Schwarm aller dieser vielgestaltigen, leichtbeschwingten, durch das Wort nicht mehr gefesselten Tongeister, läuft die Phantasie des Hörers Gefahr, aus dem Reiche, das nicht von dieser Welt ist, in sehr irdische Regionen zu gerathen. Der alte Widerwille der Kirche gegen das Instrumentale, der noch bis auf den heutigen Tag die Theilnahme der Musik an dem Cultus in der „Sixtina“ auf die Mitwirkung einer reinen Sängercapelle eingeschränkt, hat deshalb seinen guten Grund.

Zum Begriff der Kirchenmusik gehört endlich mit innerer Nothwendigkeit der polyphone Charakter. Derselbe reinigt, vermöge der strengen Zucht der Form, die Empfindung von jedem trübenden Zusatz subjectiver Elemente, und theilt dem Ausdruck die ernste Würde und das edle Maß mit, welches Ort und Anlaß erheischen. Die Polyphonie allein besitzt die Fähigkeit, das Sinnliche, in welchem alles Tonwesen befangen ist, so völlig mit dem Schein des Geistes zu durchleuchten, daß der gesammte Inhalt sub specie aeterni sich der Seele des Hörers darstellt, diese das tönende Widerspiel einer höheren harmonischen Weltordnung zu vernehmen glaubt, in der das Einzelne nur im Ganzen und dieses nur in jedem Theile lebt und wirkt. In Rücksicht auf das gegenseitige Abhängigkeitsverhältniß der Stimmen hat man den polyphonen Satz auch den gebundenen genannt; mit größerem Rechte könnte man ihn aber als den im höchsten Sinne freien bezeichnen, weil hier keine Stimme nur dienend auftritt, vielmehr jede derselben sowohl für die übrigen als ihrer selbst wegen da ist. Freiheit und Nothwendigkeit sind hier zur Einheit vermittelt und aufgehoben. Zu demselben Ergebniß führt die folgende Betrachtung. In der Kirchenmusik vernehmen wir im Chor den Gefühlsausdruck der „idealen Gemeinde“; wie nun diese letztere in allen ihren Gliedern gleichmäßig vom Geiste Gottes durchdrungen erscheint, und sich solchergestalt zur engsten Gemeinschaft verbunden weiß, so muß auch in der Kunst, die dies Verhältniß vergegenwärtigen soll, das Melodische sämmtliche Stimmen erfassen, damit keine derselben in egoistischer Vereinzelung sich von den anderen löse und über sie erhebe. Die Polyphonie ist nichts weiter, als solche Allgegenwart der Melodie.

In dem Vorangegangenen glaube ich alle wesentlichen im Begriff der Kirchenmusik liegenden Momente zusammengestellt zu haben. Obgleich bisher noch nirgends von mir der Name Palestrina's genannt ist, wird man doch unschwer erkennen, daß der hier geltend gemachten Auffassung die Weise des alten Meisters überall als Ideal vorgeschwebt, und allen einzelnen Punkten der Entwicklung Grundlage und Anhalt geboten hat. Aufgerüttelt durch die kühnen Angriffe des Protestantismus, ermannte sich die katholische Kirche im sechzehnten Jahrhundert aus tiefster Lethargie und Versunkenheit zu neuem sittlichen Ernst und feuriger Thatkraft. Einen Theil der eigenen Jugend gewann sie im Kampfe mit dem jugendlichen Gegner zurück. Wahrhaft schöpferisch ist nur der Glaube an den eigenen Beruf. Ihn hatte die Kirche wieder gefunden, und mit ihm etwas von jener produktionskräftigen Begeisterung, die sie einst durchdrang, als sie sich das ersternal zur Erfüllung ihres welthistorischen Berufes anschickte. Die edelste Frucht solcher Erhebung war auf künstlerischem Gebiet die musikalische Lyrik Palestrina's und seiner Geistesverwandten.

Fragt man, weshalb das im Schooß des Katholizismus neu erwachte Leben die Musik in ihrem innersten Wesen ergriff, während doch die anderen Künste nur ganz oberflächlich davon berührt wurden, so liegt, wie mich dünkt, die Antwort auf der Hand. Auch Malerei und Poesie hatten einst in der Kirche treue Obhut und Pflege gefunden. Der Kindheit entwachsen, mußten sie indessen eine Vormundschaft abstreifen, durch die der ihnen eingeborene Drang nach freier, allseitiger Entfaltung nur gehemmt und verkümmert worden wäre. Versunken in den bewunderndem Anblick der kaum wieder erschlossenen hellenischen Welt, entfremdeten sie sich, je tiefer sie aus dieser Quelle edelster künstlerischer Anregung und Begeisterung schöpften, immer mehr der kirchlichen Anschauungsweise. Anders verhielt es sich mit der Musik. Die ersten Versuche des Mittelalters im Gebiet der bildenden Künste und der Poesie waren, wie sehr sie auch den Charakter des Anfangs trugen, doch nur die letzten übrig gebliebenen Keime einer untergegangenen Cultur, die sich schüchtern und mühselig durch Schutt und Trümmer an die rauhe Luft emporwagten. Indem sich die Kirche dieser Kinder eines ihr ursprünglich fremden Geistes annahm und sie nach Kräften förderte, erwies sie sich, getreu ihrer geschichtlichen Mission, als Hort der Humanität mitten in der allgemeinen Barbarei. Ein ungleich innigeres Band verknüpfte sie aber mit der Tonkunst. An ihr hatte sie nicht einen ihr überlieferten Schatz zu hegen und zu hüten, sondern im eigentlichen Sinn Mutterpflicht zu üben. Ist ja doch die Musik das leibhaftige Kind des Christenthums, von seinem Geiste gezeugt, in ihm aufgenährt und großgezogen. Erst als über die Vorstellung der Menschen der Idealismus einer Lehre Herrschaft gewann, die alles Denken und Sein in zwei entgegengesetzte Welten zerspaltet, konnte aus den verborgensten Tiefen des Gemüthes jene geheimnißvolle Kunst geboren werden, deren innerstes Gehalt Ahnung und Sehnsucht ausmachen, die auf luftigen Schwingen des Tons die Seele über den unendlichen Abgrund zwischen Diesseits und Jenseits hinweg zu tragen vermochte.

Von allen Künsten entbehrte die Musik allein des klassi-

schen Vorbildes, und sie blieb deshalb in dem mütterlichen Hause zurück, als die übrigen bereits durch die Rückkehr zum antiken Ideal volle Freiheit und Unabhängigkeit der Entwickelung gewonnen hatten. Unter der rauhen scholastischen Zucht waren die musikalischen Formen inzwischen soweit geschmeidigt, um den Gefühlsinhalt des kirchlichen Bekenntnisses in sich aufnehmen und zu ergreifendem Ausdruck gestalten zu können. Keine Gebete sind reiner und dem Himmel wohlgefälliger, als die kindlichen Lippen entstammen und in der Kindheit stand noch die Kunst Palestrina's und seiner Schule, trotz ihrer meisterlich gefügten Polyphonie. Wenn man diese Gesänge als ewige Muster des Kirchenstyls und doch zugleich als sehr unvollkommene Musik betrachtet, so liegt darin so wenig ein Widerspruch, daß Eins vielmehr aus dem Andern folgt, wie oben des Weiteren auszuführen versucht wurde. Von dem Cultus getrennt, nehmen sich jene Werke der alten Italiener kahl und öde aus, wie Staffage und Decoration ohne die Hauptfiguren, wie die begleitende Harmonie ohne die Melodie. In Aufführungen, wie deren z. B. der Berliner Domchor eine Reihe jeden Winter im Concertsaal veranstaltet, kann man sich von dem Gesagten praktisch überzeugen. Sie beschränken sich auf die Pflege der Kirchenmusik im allerengsten Sinn, bieten ihrem Publikum eine Auswahl des Besten und Bedeutendsten, das in dieser Gattung von Palestrina bis auf Mendelssohn hervorgebracht ist, nur schaltet man zwischen die a capella-Vorträge ein paar ernstere, die Grundstimmung nicht störende Clavierstücke ein. Diese letzteren bilden lediglich den instrumentalen Ballast, um dem jedesmaligen Programm die für einen selbständigen Concert-Abend erforderliche Schwere und Consistenz mitzutheilen. Trotzdem sind die Soireen des Domchors unter allen unseren öffentlichen Musikaufführungen am kürzesten bemessen. Ohne die Empfänglichkeit der Hörer völlig zu erschöpfen, dürfen sie es nicht wagen, die bescheidene Dauer von anderthalb Stunden zu überschreiten. Das Gefühl der Monotonie, das sich im Concertsaal gegenüber diesen Messen, Motetten und Psalmen unserer so bald bemächtigt, ist nichts Zufälliges und Subjektives, hängt nicht mit der musikalischen Bildung oder religiösen Disposition des Einzelnen zusammen, sondern entspringt aus der Natur der Sache. Statt abgeschlossener, auf sich beruhender und deshalb den ästhetischen Sinn befriedigender Kunstwerke vernehmen wir Fragmente, integrirende Theile des kirchlichen Drama's, die innerlich und äußerlich aus ihrem natürlichen Zusammenhange losgetrennt sind. Damit sie uns verständlich werden, muß unsere Phantasie und Reflexion aus eigenen Mitteln das Fehlende ergänzen. Dies Verfahren ist aber weit verschieden von dem eigentlich künstlerischen Empfangen und Genießen, es fordert dem Geiste unausgesetzte Vorschüsse ab, die der unmittelbaren Empfindung nur zum geringsten Theil zurückerstattet werden. Unbehaglich schwanken wir hin und her zwischen einer bloß vorgestellten Welt und dem sinnlichen Eindruck. Was wir vernehmen, ist die ganz abstrakte, gleichsam noch elementare, künstlerische Gestaltung eines idealen Gehaltes, dessen Macht und Reichthum erst im wirklichen Gottesdienst durch das lebendige Ineinandergreifen sämmtlicher Faktoren zu allseitiger, konkreter Erscheinung kommt.

Gerade umgekehrt, wie mit den Gesängen des Palestrina, Orlando di Lasso und den ihnen nach Form und Inhalt verwandten Werken, verhält es sich mit den Cantaten Sebastian Bach's. Obgleich erfüllt von echt kirchlichem Geiste und auch äußerlich für den Vortrag in der Kirche zunächst bestimmt, gelangen sie doch im Concertsaal zu ungleich größerer Wirkung. Weil in ihnen die Musik den Gegenstand völlig ergreift und durchdringt, und sie deshalb auch für sich allein die gesammte geistige Kraft des Hörers in Anspruch nehmen, bleibt neben ihnen für den kirchlichen Cultus selbst kein Raum mehr übrig.

(Fortsetzung folgt.)

Kritische Revue.

a) Für Pianoforte allein.

Letzte Sonate von F. Schubert. Verlag von F. Whistling in Leipzig.

v. Br. — In einem anderen Sinne, als Göthe das bekannte Wort aussprach: Shakespeare und kein Ende, könnte man sagen: Schubert und kein Ende; es scheint nämlich fast, als ob man mit neuen Manuscriptentdeckungen aus der Feder dieses unfaßbar produktiven Tondichters nie zu Ende kommen sollte. Bald ist es ein Chor, bald ein Quartett, bald gar eine Operette, die, kaum von irgend Jemand gekannt, aus dem Dunkel auftauchen, und die Welt immer wieder von Neuem in Erstaunen setzen. In einem der nächsten Concerte der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien wird ein Oratorienfragment „Lazarus" zur Aufführung kommen, und gleich dem Lazarus des Evangeliums seine Auferstehung aus dem Todesschlafe feiern. Mir ist es zufällig bekannt und ich kann versichern, daß es ein höchst anziehender und höchst eigenthümlicher Torso ist, welcher Schubert von einer ganz neuen Seite zeigt.

Das Gleiche läßt sich freilich nicht von der oben angezeigten Sonate sagen. Der Verleger bezeichnet sie auf dem Titelblatte als eine Reliquie und will mit dieser Bezeichnung vermuthlich entschuldigen, daß er dem Publikum überhaupt ein von seinem Autor unvollendet hinterlassenes Werk vorlegt, allein so wenig man je an der Veröffentlichung poetischer Fragmente Anstoß genommen hat, so wenig auch ist an sich gegen die Publikation musikalischer Fragmente einzuwenden.

Wenn aber das Vorliegende ungedruckt geblieben wäre, so würde dies kein Verlust für die Literatur und keine Versündigung an dem Genius des großen Tondichters gewesen sein. Sogar wenn sich dieses Fragment als ein Falsum erwiese, so würde uns eine solche Entdeckung nicht sehr überraschen. Zwar enthält es ganz unzweifelhaft echt Schubert'sche Züge — man darf nur den an die große A-moll-Sonate erinnernden Beginn des ersten Allegro ansehen — aber es sind solche, wie sie einer geschickten, feinen, mit ihrem Gegenstande wohl vertrauten Hand immerhin auch nachzuzeichnen gelingen könnte. Diese Sonate sticht in allem ganz auffallend hervor, was wir als die Schwäche Schubert'scher Instrumentalcomposition kennen, in der Lockerheit des Baues, die im Finale z. B. bis zur vollständigen Anarchie geht, in dem gehäuften, oft höchst gezwungenen Modulationswechsel, in dem breiten Ausspinnen und endlosen Wiederholen gewisser Grundmotive u. a. Dagegen ist jene wunderbare Milde und Weichheit der Empfindung, welche uns bei Schubert das ganze Herz zu lösen pflegt, hier bis zur üppigsten Weichlichkeit gesteigert und das Fragment hinterläßt einen durchaus unerquicklichen Eindruck. Es ist nicht ein Zug in dieser Sonate, welcher sich nicht — ganz analog — in einem andern Werke Schubert's wieder fände, aber viel schöner und prägnanter ausgedrückt und ich glaube, daß Schubert selbst von seiner Arbeit unbefriedigt war (mit dem Umarbeiten pflegte er sich bekanntlich nicht zu befassen), und daß sie nur darum unvollendet blieb; denn die Angabe, daß diese Sonate Schubert's „letzte" Sonate wäre, ist eine offenbar unrichtige. Dem Manuscript scheint das Datum April 1825 beigefügt gewesen zu sein, weil wir dieses der Sonate vorgedruckt finden; nun stammen aber die drei, als „allerletzte Compositionen" edirten, von dem Verleger Schumann gewidmeten Sonaten notorisch (siehe Heinrich von Kreißle's biographische Skizze) aus Schubert's letztem Lebensjahre (1828) er muß also auf die Vollendung jener Arbeit selbst freiwillig resignirt haben.

Die Sonate besteht aus den gewöhnlichen vier Sätzen; der erste Satz (Moderato $^{4}/_{4}$ B-dur) ist bei weitem der acceptabelste, zwar auch ein wenig zerfahren und voll Reminiscenzen, aber doch durch manche feine und originelle Züge, welche die Echtheit der Autorschaft freilich kaum bezweifeln lassen, interessant und anziehend. Der zweite Satz (Andante, $^{6}/_{8}$ B-moll) hat sehr

geringen Gehalt und leidet an verschwimmender Empfindungsseligkeit und Monotonie. Der dritte Satz (Menuetto, $^3/_4$ As-dur) dem ein kleines, niedliches, für Schubert aber doch unbedeutendes Trio (in Gis-moll) folgt ist unvollendet und erinnert ebenfalls ganz auffallend an die schon erwähnte A-moll-Sonate. Das Finale endlich (ein Rondo, Allegro, $^2/_4$ B-dur) ist nur eine kleine Strecke über einen projektirten zweiten Theil hinausgeführt und bricht da ab. Aus der totalen Ungenießbarkeit und Verworrenheit dieses Fragmentes läßt sich schließen, daß Schubert die Lust es zu Ende zu führen verloren hatte und wir meinen, daß die Veröffentlichung besser, wenn auch nicht ganz zu unterlassen, so doch auf die beiden ersten Sätze zu beschränken gewesen wäre.

Fantasiestücke, comp. v. L. Jungmann. op. 14. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

„Stille Thränen, frohe Botschaft, unendliches Glück," Tonstück, comp. v. H. Boenicke. op. 9. Derselbe Verlag.

Charakteristische Sonate, comp. v. Fr. Baumfelder. op. 60. Derselbe Verlag.

Zweite Canzonetta, comp. v. Stephen Heller. op. 100. Verlag von Fr. Kistner in Leipzig.

Ueber die hier genannten Stücke können wir uns kurz fassen.

In L. Jungmann haben wir schon früher ein nicht ganz unbeachtenswerthes Talent kennen gelernt. Die genannten Fantasiestücke geben sich freilich sehr merklich als Nachklänge aus Schumann zu erkennen, die aber doch durch eine gewisse Frische und Unmittelbarkeit, durch welche sich insbesonders Nr. 1 und 5 auszeichnen, Antheil erwecken.

Das „Tonstück" von Boenicke, dessen Ueberschriften schon demjenigen Bedenken erregen, der weiß, ein wie bedeutendes Individuum vorausgesetzt wird, an dessen „stillen Thränen" und „unendliches Glück" wir Antheil nehmen sollen, ist von Anfang bis zu Ende phrasenhaft. Welch ein Glück muß es sein, das uns der Verfasser im Finale mit einer Trivialität schildert, von der es schwer zu begreifen ist, daß er ihrer nicht selbst bei Zeiten inne wurde!

Nicht viel besser steht es um die „charakteristische Sonate" von Baumfelder, welche uns ebenfalls vom „Scheiden", von „froher Botschaft", „einsamer Stunde" und „frohem Wiedersehen" erzählt, die aber doch mit ungleich mehr Talent gearbeitet ist.

Die Canzonetta von Stephen Heller endlich ist so ganz in der bekannten Manier dieses Autors geschrieben, daß wir nichts darüber zu sagen brauchen, als daß es ein Stück ist, welches 17 Seiten umfaßt, nicht allzuschwer auszuführen, jenen wenigen früheren Stücken des Componisten aber, die ein wirklich poetischer Hauch durchwehte, nicht gleichzustellen ist.

b) Für Pianoforte und Violine.

Nachklänge, Fortsetzung der „bunten Reihe", 15 Stücke, comp. v. Ferd. David. op. 41. Vier Hefte. Verlag von Fr. Kistner in Leipzig.

Wir kennen die „bunte Reihe" nicht, von welcher die obigen Nachklänge eine Fortsetzung sind, sondern nur diese selbst. Was nun aber die in diesen Stücken gebotene Musik betrifft, so können wir unser Urtheil über dieselbe in Kürze dahin abgeben: Es ist sogenannte „Unterhaltungs- oder Salon-Musik besseren Genres", nicht mehr und nicht minder; sogenannte Eleganz, Grazie wird man nirgends vermissen, für correkte, fein ausgebildete Technik bürgt der Name des Verfassers; mehr wird, wer die Gattung kennt, nicht erwarten, und in solchem Sinn seien diese Stücke empfohlen oder auch nicht empfohlen. Viele dieser Stücke tragen besondere Ueberschriften, wie: Hoffen und Harren, Fröhlicher Abschied, Wiedersehen u. s. w., womit es aber nicht viel auf sich hat. Hübsch gearbeitet ist das canonische Scherzo Nr. 11. Auch eine Sarabande und eine Gigue finden sich, die aber beide nicht im Geiste der Gattung erfunden sind, insbesondere das letztere Stück würde richtiger eine Tarantelle heißen. Bei der Verlagshandlung mag sich der Autor besonders für die prachtvolle Ausstattung bedanken, in welcher sie sein Werkchen erscheinen ließ.

c) Für Gesang.

Sechs Chorlieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß, comp. v. C. Lührß. op. 34. — Verlag von Fr. Kistner in Leipzig.

So sehr der Componist in seinen Instrumentalarbeiten, über welche wir kürzlich zu sprechen Gelegenheit hatten, zum gespreizt Künstlichen geneigt ist, so einfach giebt er sich hier und wir machen die betreffenden Vereine auf diese anmuthigen, warm empfundenen Gesänge aufmerksam. Der „gute Kamerad" von Uhland und Göthe's „Schweizerlied" sind dem Componisten in ihrer schlichten Herzlichkeit und liebenswürdigen nekischen Naivetät besonders gelungen.

Drei Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme und drei Lieder für eine Alt- oder Baßstimme comp. von C. A. Mangold. op. 57 und 58. — Verlag von Schott's Söhne in Mainz.

Sehr harmlose Geschöpfchen, denen aber eben darum das Recht eingeräumt sein mag, still und unbehelligt durch die Welt zu gehen. Einige dieser Lieder sind (nach Gedichten von Robert Reinick) speziell humoristisch intentionirt, ein Genre, dem wir keineswegs abgeneigt sind, aber es ist dies eine etwas leichte Sorte von Humor, die nicht tief eindringt, und wenn Reinick singt:

Drum frag' ich es euch nun,
Ihr seid ja so weise,
Ob einst ich ein Spatz,
Oder Lerch' oder Meise?
Doch meint ihr, ich wäre
Ein' Nachtigall gar,
Dank schön für die Ehre!
Bin ein lustiger Vogel,
Und das ist wahr!

so werden Leser von Bildung, die in Gedichten überall nach einem poetischen Gehalt fragen, von dieser Art Humor nur wenig erbaut sein. Dasselbe aber gilt von der Musik.

Locales.

(Philharmonisches und Gesellschaftsconcert. Quartettproduktionen.)

S. B. In Folge der Gounod'schen Oper und anderen dringenden Materials sind wir mit unserem Concertbericht ein wenig in Rückstand gekommen und müssen daher heute, um einmal aufzuarbeiten, möglichst kurz zusammenfassen was die letzten Wochen gebracht haben.

Im 2. philharmonischen Concert wurde die sehr bekannte Es-dur-Symphonie von Haydn (mit dem Paukenwirbel am Anfang) gegeben. Es ist ziemlich allgemein hierüber und mit Recht bemerkt worden, daß die große Anzahl Haydn'scher zum Theil so gut wie unbekannter Symphonien eine andere Wahl hätte zweckmäßiger erscheinen lassen. Ein Institut wie das Philharmonische, wo die Produktionen durch ihre Sauberkeit und technische Vollendung jedem irgend berechtigten Werk den besten Erfolg verbürgen, sollte sich am wenigsten von einer gewissen Exclusivität bestimmen lassen, die sich auf blos Bekanntes stützend, einen bequemen Alltagsgang fortsetzt. — Statt einer angekündigten Tenor-Arie aus der „Entführung" sang, wegen Unpäßlichkeit des Herrn Walter, Frl. Bettelheim Bach's Altarie aus „Gottes Zeit". Die talentvolle Sängerin schien jedoch noch nicht ganz mit ihrer Aufgabe im Reinen, und zog die an dieser Stelle überhaupt nicht ganz glücklich gewählte Arie mehr in die Länge und Breite als in die Tiefe, d. h. sie sang außerordent-

lich langsam aber doch nicht einfach und würdig genug. Die Hauptmann'sche Bearbeitung dieser Cantate, welche auch diesmal benützt wurde, schien uns hier zu wenig voll gefetzt. Contrabäße und Oboen allein sind kaum im Stande eine gute Wirkung zu machen und eine weitere Ausfüllung durch das Streichquartett scheint uns bei diesen Stellen unbedingt nothwendig, wenn nicht das Gefühl der Leerheit aufkommen soll, welches bei Bach'scher Musik gewiß nie am Platze ist. — Cherubini's reizende Ouverture zu den „Abenceragen" wurde sehr fein und graziös gespielt und fand lebhaftesten Beifall. So auch Schumann's D-moll-Symphonie, deren Romanze wiederholt wurde. —

Im 3. Gesellschaftsconcert wurde Schumann's „das Paradies und die Peri" gegeben, ein Werk dessen vielfache Schönheiten auch diesmal ein zahlreiches Publikum anzogen und entzückten. Ohne die verschiedenen Schwächen und Schattenseiten desselben zu übersehen oder läugnen zu wollen, muß man doch billigerweise sagen, daß Schumann hier der schwierige Wurf gelungen ist, eine große Cantate für Soli, Chor und Orchester zu schaffen, deren Stimmungs- und musikalischer Inhalt ganz neu und doch zugleich überwiegend schön, zum Theil herrlich genannt werden muß. Mit Ausnahme einiger deutschen Städte, die wie die Chinesen eine Mauer um sich zu ziehen wenigstens sich alle Mühe geben, ist das Werk in Deutschland allenthalben bekannt und gewürdigt, so daß wir hier nicht näher darauf einzugehen brauchen. Die Aufführung konnte, was den Chor und die Mehrzahl der Soli betrifft, an welch letzteren die Damen Dustmann, Hauer und Bettelheim und die Herren Erl, Zoezet und Panzer betheiligt waren, auch strengeren Anforderungen größtentheils genügen; das Orchester, dem die Sache neu war (früher wirkte das Hofopernorchester mit) schien noch nicht genügend vorbereitet.

In der 2. Quartettproduction des Herrn Hellmesberger gelangten Spohr's Nonett für Streich- und Blasinstrumente, Corelli's Violinsonate und Beethovens F-moll-Quartett zur Aufführung. Da wir dieser Produktion nicht beiwohnten, so erwähnen wir blos, daß Herrn Hellmesberger's Spiel in der Corelli'schen Sonate uns als ganz vorzüglich gerühmt wurde, daß aber, wie natürlich, Beethoven's Quartett im Ganzen am entschiedensten durchgriff. — In der 3. Produktion kam außer Beethoven's Sonate in Es-dur für Clavier und Violine (das Clavier gespielt von Herrn Weidner) und Mendelssohn's B-dur-Quintett, ein bisher unbekannt gebliebenes und ungedrucktes Streichquartett in B von Fr. Schubert zur Aufführung, welches sofort den lebhaftesten Beifall errang. Namentlich entzückte uns darin das Adagio in G-moll und das höchst eigenthümliche lebhafte Finale; auch das Scherzo, welches jedoch aus einem anderweitigen Fragment an die Stelle des ursprünglichen, wie man uns mittheilt allzu „ländlerartigen" Menuets eingeschoben wurde, ist ein sehr wirksames Stück und mußte wiederholt werden. Wir hoffen, da nunmehr dieses Quartett im Druck erscheinen wird, demnächst darauf zurückzukommen.

Correspondenzen.

Frankfurt a. M.

D. L. Lassen Sie mich meine diesmalige Correspondenz mit einem kleinen Rückblick auf unser „Museum" beginnen, welches mit Eröffnung des neuen Saales in ein neues Stadium seiner Entwicklung getreten ist. Unter jenem Namen besteht dahier seit einer langen Reihe von Jahren eine Gesellschaft, deren ursprünglicher Zweck die Kunstpflege überhaupt war. Der Verein besaß, wenn ich nicht sehr irre, in frühester Zeit auch eine Gemäldesammlung, von welcher allerdings längst nichts mehr zur Erwähnung kam. In den Zusammenkünften wechselten Musikstücke mit Deklamation oder sonstigen literarischen Vorträgen. Dies blieb so bis vor ungefähr zwölf Jahren. Scenen aus Shakespeare, vorgetragen von dem leider so früh verstorbenen Schauspieler Brener, sowie ästhetische Vorträge des Dr. Th. Creizenach u. A. bildeten in jener Zeit einen beliebten Theil des Repertoirs. Diese Einrichtung konnte jedoch auf die Dauer nicht genügen; es stellte sich heraus, daß die große Mehrzahl der Mitglieder sich doch nur für einen der beiden Unterhaltungszweige interessirte, und während die Musikfreunde bei gar manchem literarischen Vortrage sich des Gähnens kaum erwehren konnten, meinten die Literaturfreunde sich bei der Exoica zu Tode langweilen zu müssen. Theilte man die zu den Aufführungen bestimmte Zeit von etwa zwei Stunden zu gleichen Theilen unter beide Fächer ein, so war keinem Theile gedient; jeder meinte, das Vergnügen der einstündigen Unterhaltung sei durch die ebenfolange Langweile aufgewogen. Man fing also an, der Musik ein Uebergewicht einzuräumen. War nun der eine Theil zufriedener, so war es der Andre desto weniger und zog sich nach und nach zurück. Da nun das musikalische Element auch unter den Zuhörern mehr und mehr das Uebergewicht gewann, so konnte man schließlich nichts Willkommeneres thun, als die literarischen Vorträge ganz bei Seite werfen. Das Programm bestand gewöhnlich aus einer Symphonie, einem Concert mit Orchester, einer Ouverture, einigen kleinen Solostücken und Gesängen, und ist stets so beibehalten worden. Die Zahl der Concerte ist zehn, und sie finden von Mitte November an, Freitag Abends 7 Uhr, alle 14 Tage statt. Das Orchester ist das des Theaters, welchem sich jedoch andere Musiker und selbst einige tüchtige Dilettanten, gleichsam als Volontaires anschließen. Mit der Theaterverwaltung wird dahin kontrahirt, daß sie an den betreffenden Tagen das Orchester nicht für Opern in Anspruch nimmt. Das musikalische Direktorium wird alljährlich neu vergeben, resp. bestätigt. So lange Kapellmeister Guhr lebte, dirigirte er sein Orchester auch im Museum. Nach seinem Tode wählte die Gesellschaft jedoch nicht seinen Nachfolger Schindelmeisser, sondern den Direktor des Cäcilienvereins F. Messer. Letzterer wurde denn auch alljährlich bestätigt, auch nachdem die Kapellmeisterstelle auf G. Schmidt übergegangen war. Und so wurde denn endlich nach Messer's Tode, dem neuen Direktor des Cäcilienvereines, C. Müller, die Leitung des Museums übertragen. Die Auswahl der Musikstücke besorgt der Vorstand im Verein mit dem Direktor. — Bis zum Beginn dieses Vereinsjahres war das Museum eigentlich eine geschlossene Gesellschaft. Die Abonnenten waren zugleich Mitglieder und konnten an der Generalversammlung, resp. an der Verwaltung, Theil nehmen. Zu den einzelnen Concerten wurden jedoch sogenannte Fremdenkarten zu hohen Preisen verkauft. Die Mitglieder konnten auf eine Herrenkarte allein, oder auf eine solche mit einer Damenkarte abonniren. Alle Herrenbillets waren nur persönlich gültig. In diesen Dingen ist nun eine wesentliche Veränderung eingetreten. Mitgliedschaft und Abonnement sind nunmehr getrennt. Für einen jährlichen Beitrag von 3 fl. rh., zu welchem man sich aber auf drei Jahre verpflichten muß, wird man Mitglied mit Stimmrecht, jedoch ohne Anspruch auf den Besuch der Concerte. Diesen erwirbt man dadurch, daß man entweder abonnirt oder eine Einzelkarte löst. Keine Karte ist persönlich, sondern der Vorzeiger hat das Recht zum Eintritte.

Der Beginn der diesjährigen Museumsconcerte war durch die Bauverhältnisse bis zum 22 Nov. verzögert worden. An diesen Tage fand die Wiedereröffnung im neuen Saale mit Beethovens B-dur-Symphonie statt. Den zweiten Satz nahm Hr. Dir. Müller nach meinem Gefühle entschieden zu langsam. Abgesehen hiervon wurde sowohl die Symphonie als die den Schluß bildende Ouverture „Fingalshöhle" fein und kräftig wiedergegeben. Frl. Tipka aus Wiesbaden errang mit zwei Arien lebhaften Beifall. Ferd. Lanb hatt noch, das Eröffnungsconcert vollends glänzend zu machen. Er spielte Beethovens Violinconcert, ausgezeichnet wie selbstverständlich; gleichwohl würde ich im Zweifel sein, ob ich nicht unserem L. Straus, der es voriges Jahr spielte, den Preis zuerkennen sollte. Dagegen habe ich allerdings Bach'sche Violinmusik noch nie markiger und großartiger spielen hören, als von Laub. Er ließ uns an jenem Abende ein mir bis dahin unbekanntes „Solo" in D von Bach, in Variationenform, hören, für Nichtkenner etwas lang, übrigens mit großem Beifalle aufgenommen. Es gehört nachgerade zum guten Tone in unsern Concerten, Musik von Bach zu spielen. Ich komme hernach noch einmal hierauf zurück. Zunächst aber die Frage: Was wollen unsere Virtuosen damit sagen, wenn sie unmittelbar nach einem altklassischen Stücke ein möglichst modernes, etwa eine eigene Composition, spielen? Ich habe selbst gehört, daß Einer ein Concert von Händel und darauf, nach einer

Minute Pause, die Cascade von Pauer vortrug. Ein so gewaltiger Unterschied fordert doch zu gebieterisch den Vergleich heraus. Wollen die Herren das Moderne, die eigene Composition, in den dichtesten Schatten stellen? Das können sie doch vernünftiger Weise nicht wollen. Oder wollen sie vielmehr sagen: „Hört, wie das heut zu Tage ganz anders klingt, als jenes alte Zeug!“? — Herr Laub war wenigstens taktvoll genug, zwischen Bach und der eigenen „Concertpolonaise“ eine ungewöhnlich lange Pause zu machen und so den Abstand anzuerkennen.

(Schluß folgt.)

Zeitungsschau.

Herr E. Kulke versucht es in Nr. 6 der N.-Ztg. f. M. abermals in seiner gewohnten Weise Wiener Kritiker, namentlich mich, lächerlich zu machen und berichtet bei Gelegenheit der Aufführung eines Dorn'schen Quartetts bei Hofmann, daß ich über dasselbe im vorigen Jahr den Stab gebrochen, dasselbe Opus aber nach der letzten Aufführung als einen Fortschritt bezeichnet habe. Allerdings ist es mir begegnet, daß ich das Quartett für eine Novität hielt, was um so eher möglich war, als solch ein Opus, einmal unter der erdrückenden Umgebung lärmender Orchesterstücke gehört, sich nicht leicht ein Jahr lang im Gedächtniß erhält. Was aber die angebliche Inconsequenz betrifft, so verweise ich jene Leser, die sich über das äußerst wichtige Vorkommniß unterrichten wollen, auf Nr. 6 des 2. Jahrgangs, wo man Seite 45, Sp. 1, die erste Kritik des Quartetts finden wird, — und auf die 2. Nummer dieses (des 3.) Jahrg., wo Seite 14, Sp. 1, für alle vernünftigen Menschen mit Ausnahme des Hrn. Kulke zu lesen ist, wie mein Urtheil nach einem Jahr wirklich gelautet hat.

S. Bagge.

Nachrichten.

Von R. Franz bearbeitet, erschienen soeben bei Leuckart in Breslau drei Arien für Sopran, drei für Alt und drei für Baß aus der Matthäuspassion von S. Bach. — Ebendaselbst wird so eben W. Bargiel's Ouverture zu „Medea“ in Partitur, Stimmen und vierhändigem Clavierauszug ausgegeben.

Zum Besten der deutschen Hilfsgesellschaften in Paris gab der Cäcilienverein daselbst unter der Leitung seines tüchtigen jungen Dirigenten Ehmant kürzlich sein erstes, öffentliches Concert, in welchem nur Compositionen von Händel, Beethoven und Mendelssohn zur Aufführung kamen.

Im 5. akademischen Concert in Jena wurde Mozart's unvollendete Oper: „l'oca del Cairo“ ausgeführt. Der Eindruck soll ein sehr günstiger gewesen sein, und den Concertdirektionen dürfte somit eine dankbare „Novität“ geboten sein.

In Prag wird Mozart's „Idomeneo“ zur Aufführung vorbereitet.

Herr G. Vierling in Berlin ist zum correspondirenden Ehrenmitglied des niederländischen Vereins für Tonkunst ernannt worden.

Verschiedene Zeitungen bringen die schon früher gerüchtweise verlautete Nachricht, daß im Nachlasse Spohr's die vollständige Partitur einer dreiaktigen Oper „Alrauna, die Culenkönigin“, sich vorgefunden habe, die im Jahr 1808 entstanden sei, als Spohr noch Capellmeister in Gotha war.

In Paris werden bereits Vorbereitungen zu einem Musikfeste getroffen, in welchem mehrere Werke von Händel zur Aufführung kommen werden. — Fr. Cl. Schumann wird daselbst erwartet.

Von einem „Requiem“ von Fr. Kiel, welches kürzlich in Berlin aufgeführt wurde, wird in einigen Zeitungen viel Aufhebens gemacht.

Das zweite Abonnementsconcert des Concertvereins zu wohlthätigen Zwecken in Berlin unter der Leitung von Alb. Hahn brachte Gade's Hamlet-Ouvertüre, drei Chöre von F. Schubert, Beethoven's C-dur-Concert (Largo und Rondo), gespielt von Fr. Bertha Hahn, dann Chorlieder von Mendelssohn und C. Lührß (Maisied), und Partien aus der Oper: „Genovefa“ von R. Schumann.

Ein Referent der Neuen Zeitschrift f. M. bespricht Vincent's „Einheit der Tonwelt.“ Derselbe findet den Grundbegriff des Buches darin, daß es auf dem eingeführten „temperirten System“ fußt! —

Im 16. Abonnementsconcert in Leipzig wurde ein „Gesang der Geister über den Wassern“ von F. Hiller zum ersten Mal ausgeführt. — In einem ebendaselbst gegebenen Concert des Universitäts-Gesangvereins der Pauliner wurde eine Concertouvertüre von Aug. Horn zu Gehör gebracht und spielte u. A. Herr Capellmeister Reinecke Beethoven's Es-Concert. — In der Thomaskirche wurden am 15. Febr. Hauptmann's Kyrie und Gloria aus dessen Vocalmesse, und am 16. die Cantate „du Hirte Israel“ von Bach (Chor und Choral) ausgeführt.

In einer Soirée für Kammermusik in Bonn wurde ein Streichquartett von E. von Hartog gespielt das als sehr interessant geschildert wird. Im 4. Abonnementsconcert daselbst kam unter der Leitung des Herrn Brambach u. A. Beethoven's A-dur-Symphonie zu gelungener Ausführung.

In Laibach haben in letzter Zeit wieder einige „philharmonische Concerte“ stattgefunden. Dieses Institut entpuppt sich nach und nach vorwiegend als ein Gesangsverein. Im dritten Concert wurden außer einer Reissiger'schen Ouverture und dem Mendelssohn'schen „Hochzeitsmarsch“ nur Männergesänge aufgeführt und Clavier gespielt; die Vertreter des Letzteren waren Mendelssohn und — Leopold Meyer! — Im 4. Concert wurde Cherubini's Ouverture zu Lodoiska und Mozart's kleine C-dur-Symphonie gegeben, welch letztere nicht ganz sicher zusammengingen. Außerdem wurde eine Flötenphantasie (!), dann Männerquartette und eine Thalberg'sche Clavierphantasie aufgeführt. — Im 5. Concert waren die Laibacher über das Clavierspiel des Frl. Zadrobilek ganz außer sich, außerdem wurden Chöre, doch diesmal auch gemischte gesungen, und zwar von Hauptmann, („Lobe den Herrn“) Mendelssohn, Schubert, Schumann und Becker. Frl. Zadrobilek gab noch ein selbstständiges Concert, in dem sie das Mendelssohn'sche Concert spielte. —

In London eröffnete Herr Ernst Pauer am 1. Februar einen Cyklus von Concerten, in welchen er Claviercompositionen vom Jahre 1620 bis zur neuesten Zeit vorzuführen gedenkt.

Die Oper „König Enzio“ vom Componisten der „Anna von Landskron“ Herrn Abert in Stuttgart ist von der dortigen Hoftheater-Intendanz zur Aufführung angenommen und dürfte Mitte April in Scene gehen. (Ueber das Textbuch dieser Oper, welches „als Manuscript“ gedruckt erschienen ist, gedenken wir demnächst einige vorläufige Mittheilungen zu bringen. D. Red.)

Wien.

Der Kirchenmusikverein bei St. Carl hat einen Jahresbericht pro 1861 veröffentlicht, aus dem wir entnehmen, daß derselbe bereits 37 Mitglieder besitzt. Die Einnahme des Vereins belief sich in dem abgelaufenen Jahr auf 1572 fl., die Ausgaben auf 1664 fl. Chormeister ist wieder Herr Ruprecht; Herr Tuma scheint also zurückgetreten zu sein. Der Verein hat Ehren-, ausübende und beitragende Mitglieder. Wenn übrigens der Berichterstatter Seite 6 sagt, jeder Wiener wisse, „daß die Kirchenmusik in der St. Karlskirche nichts zu wünschen übrig lasse“ so ist das eine hierzulande leider oft vorkommende Selbstüberhebung, welche von christlicher Bescheidenheit und Demuth ziemlich weit entfernt ist. —

Die Zeitung für Männergesang „die Liedgenossen“ redigirt von Dr. F. Fieber und G. Bergamenter, früher in zwanglosen Heften ausgegeben, erscheint jetzt regelmäßig als Vierteljahrsschrift. Das Blatt beabsichtigt vorzugsweise den Interessen des Wiener Männergesangvereins als Organ zu dienen.

Herr Dr. Hanslick geht als Ehrenmitglied für musikalische Instrumente zur Londoner Ausstellung.

Die Singakademie bringt am 9. März Abends 8 Uhr in einem Extra-Concert Schumann's „Pilgerfahrt der Rose“ zu wiederholter Aufführung. Außerdem werden Chöre von Gräbener, Cherubini, Müller Sohn u. A. gesungen werden. — Die erste Aufführung der Matthäuspassion von S. Bach findet in der Charwoche statt. —

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 10. Wien, 8. März 1862 III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 803. — **Ausgabe:** Lobkowitzplatz Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Bäsling**, vormals **H. F. Müller's Witwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Margarethe (Faust) von Ch. Gounod. II. — Recensionen. — Beethoven in Gneixendorf. — Correspondenzen aus Frankfurt a. M. (Schluß) und Berlin. — Nachrichten. — Concertankündigungen — Briefkasten.

Margarethe (Faust) von Ch. Gounod.

II.

(Siehe Nr. 7 d. Bl.)

S. B. Die Meinungsverschiedenheiten im Publikum und bei den Vertretern der Kritik; das zweifelhafte Benehmen des ersteren bei den hiesigen Aufführungen, da der Beifall offenbar mehr durch die Gesangsleistungen der Darsteller als durch die innere Wirkung der Musik hervorgerufen wird; der große Antheil, den an der immerhin vorhandenen Wirkung außerhalb der Musik liegende Faktoren haben; die schwierige Frage der modernen Operngestaltung überhaupt; alles das bestimmt uns, unserem ersten, nur die aller allgemeinsten Fragen berührenden Artikel, einen zweiten etwas mehr in die Details eingehenden folgen zu lassen.

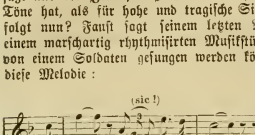
Was das Textbuch betrifft, so würden wir hierüber gar nichts weiter vorbringen, wenn nicht ein Theil der Kritik sich über alle Bedenken leichtfüßig wegsetzen zu dürfen geglaubt hätte, die nicht allein vom deutschen Standpunkte, sondern vom kunstphilosophischen und ästhetischen mit vollkommener Berechtigung dagegen aufgestellt werden können, ja aufgestellt und verfochten werden müssen. Den „deutschen" Standpunkt glaubte man nämlich lächerlich machen zu dürfen, weil die Bearbeitung der Herren Barbier und Carré dem Göthe'schen Werk „kein Haar krümmt," dieses vielmehr in unnahbarer Höhe dabei ganz unberührt bleibe. Dies würde erst der Fall sein, wenn jede an das Original allzu auffallend erinnernde scenische oder Wort-Anordnung vermieden worden wäre, wenn man im Gegentheil während der Aufführung vergessen könnte, was eben gerade Göthe mit und aus dem Stoff für die Bühne gemacht hat. Das ist aber nicht geschehen, vielmehr rückt uns jeder Akt, beinahe jede Scene, und vielfach sogar der Wortlaut das Göthe'sche Schauspiel vor das sinnliche und geistige Auge. In Folge der Veränderungen aber, die dabei nicht etwa durch die musikalische Betonung, sondern durch die willkürlichsten Versetzungen der Scenen u. s. w. vorgenommen wurden, macht das Werk auf den, der das Original liebt, vielfach den Eindruck der Parodie. Als wirkliche Parodie, d. h. wenn der Zweck einer solchen vorläge, würde die Berechtigung dieses Genres dafür in Anspruch genommen werden dürfen. Daß aber die Sache um keinen Preis eine Parodie sein will und vielfach doch als solche erscheint, das ist das Widerwärtige daran, welches dem deutschen Meisterwerk gegenüber von dem deutsch Fühlenden ebenso empfunden werden muß wie von dem ästhetisch Gebildeten. Diejenigen, welche dieses Gefühl nicht empfinden, lassen sich zugleich auf einer ziemlich losen Anschauung über das Wesen eines guten Opernlibrettos finden. Wem es blos darauf ankommt, daß ein solches mit einiger Gewandtheit zum Zweck des Theater Effekts und einiger dankbaren Musikstücke dienlich sei, der scheint sich sehr leicht und ohne besondere Skrupel jener Anforderungen zu entschlagen, die man aus einem höheren Gesichtspunkte als dem des bloßen Amusements an die dramatische Kunst stellen soll und muß. Wir machen hier eine Unterscheidung. Wenn es gilt eine dramatische Leistung zu schaffen, die vorwiegend unterhaltend, belustigend, ergötzend sein soll, dann wäre es freilich lächerlich, im Predigerton darüber zu sprechen, und auf die Nichtigkeit des ganzen Wesens aufmerksam zu machen. Wenn uns aber ein Stoff vorgeführt wird, der seiner Natur nach hochtragisch, den ganzen Menschen in Mitleidenschaft ziehen muß, so fordern wir auch von den Kunstmitteln, daß sie dem entsprechen, daß sie uns auf der Höhe des dramatischen Stoffes erhalten, oder doch, daß, wo sie gelegentlich (der nothwendigen Ruhepunkte und Abwechslung wegen) verlassen werden mußte, sie zu geeigneter Zeit in desto höherem Aufschwung wieder erreicht werde. So vertragen wir im Don Juan, im Fidelio und vielen andern Meisterwerken gerne das Komische ja Niedrige, weil uns der nächste Moment wieder in die rechte und tiefe Stimmung versetzt.

Wer nun beweisen würde, daß eine solche rechte und tiefe mit einem Wort bedeutende Stimmung den Grundton des Gounod'schen Werkes bildet, vor dem würden wir uns unbedingt beugen und ein demüthiges pater peccavi ausrufen. Behaupten helfen hier freilich nichts, sondern Nachweise aus der Sache selbst, namentlich Belege dafür, ob die Gounod'sche Musik die Höhe, die wir fordern, einhält, oder auch nur erreicht.

Ein Gang durch das Ganze soll dazu dienen, dem Leser die Einzelnheiten des Werkes vorzuführen und unsere Anschauung darüber zum Ausdruck zu bringen. Möglich, daß Andere schwärmen, wo wir kalt bleiben, daß Andere sich im Aether fühlen, wo wir nur staubige und dicke Erdenluft zu athmen glauben. Es ist uns blos darum zu thun, unsere Eindrücke zu fixiren; die Kunstfreunde mögen sehen, wie sie zwischen den verschiedenen Standpunkten durchkommen, und wem sie allenfalls am ehesten Recht zu geben geneigt sind.

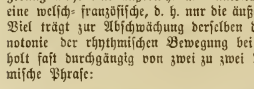
Die „Introduktion" ist kein pyramidales Musikstück, welches mehr vermöchte als Stimmungen anregen; sie besteht aus zwei Theilen, deren erster ungefähr das unbefriedigte Suchen und Forschen Faust's, der zweite aber in seinem ruhigen Dur-Klang den Seelenfrieden Margarethens malen zu wollen scheint. Jener bereitet uns nicht auf den ganzen Faust, namentlich nicht auf den vor, der zu einem verzweifelten Schritt fähig und bereit ist, — dieser nicht auf Gretchen, wie es uns nun einmal durch Göthe vorschwebt; dazu ist die Melodie viel zu gewöhnlich, phrasenhaft, ja stellenweise ordinär, die Harmonie zu unbeholfen, namentlich auch die Baßführung, die Modulation zu abgebraucht. Man erwartet übrigens, daß der Dur-Satz sein Gegentheil in verstärkter Weise wieder hervorrufen und zu prägnanterem Ausdruck bringen werde. Aber Gounod wollte — keine Ouverture schreiben, und Nr. 1 beginnt, in einer anderen obwohl verwandten Tonart und in der-

selben trüben Stimmung, die den ersten Theil der Introduktion erfüllt. Man konnte nun Faust freilich nicht zumuthen, einen Monolog voll Philosophie zu — singen, wohl aber konnte man die Stimmung, die ihn erfüllt, wenn auch in wenigen, aber kräftigen und charakteristischen Strichen zum Ausdruck bringen. Aber wie wenig ist das gelungen, wie gleichgiltig lassen uns diese Töne, wie jünglinghaft sentimental äußert sich der, welcher eben im Begriff ist, sich durch einen raschen Trunk von seinem Leiden zu erlösen! — Recht freundlich und eigen klingt hier die Melodie der vorüberziehenden weiblichen Landleute hinein, und sagt uns bei Zeiten, daß Gounod dafür mehr und bessere Töne hat, als für hohe und tragische Situationen. Denn was folgt nun? Faust sagt seinem letzten Morgen Lebewohl in einem marschartig rhythmisirten Musikstück, welches ebenso gut von einem Soldaten gesungen werden könnte. Man betrachte diese Melodie:



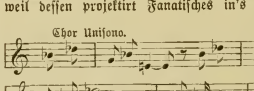
Höchst unbedeutend, ja verletzend an einer solchen Stelle! — Geradezu langweilig ist der folgende an das Morgenroth gerichtete Chor der Männer hinter der Scene. Mit dem Eintritt des angerufenen „Satan“ gestaltet sich die Sache wenigstens etwas interessanter. Mephisto ist zwar von Gounod musikalisch weniger bedeutend gezeichnet als dichterisch von Göthe, allein er ist wenigstens nicht verzeichnet. Faust's Lied, in welchem er sich die Jugend wünscht, ist recht lieblich zu hören, macht aber als Musikstück keine volle Wirkung, weil es zu kurz (es dauert etwa 30 Takte) und nicht ausgebaut ist.

Das wäre aber durchaus rathsam gewesen, weil im ganzen 1. Akt keine Gelegenheit weiter gegeben ist, etwas musikalisch Ausgeführtes zu bringen. Später, nach der ein wenig an ein Wagner'sches Motiv anklingenden Musik zur Erscheinung Gretchen's, wird derselbe Satz allerdings als Duett mit Mephisto (einen halben Ton höher) wiederholt; allein es ist eben im Wesentlichen nur eine Wiederholung statt einer Ausführung, und obwohl ein nachahmendes Element Platz greift, so bleibt doch die Steigerung mehr eine äußerliche als innerliche, die Wirkung daher eine welsch-französische, d. h. nur die äußern Sinne berührende. Viel trägt zur Abschwächung derselben die merkwürdige Monotonie der rhythmischen Bewegung bei; die Melodie wiederholt fast durchgängig von zwei zu zwei Takten dieselbe rhythmische Phrase:



Wir können hier die Bemerkung nicht unterdrücken, daß, wenn es auch wahr ist, daß der Franzose im Allgemeinen mehr Talent zur Operncomposition hat als der Deutsche, weil er weniger kritisch verfährt und schlagfertiger ist, der Deutsche dagegen nicht im Stande wäre, ein solches Stück niederzuschreiben, ohne dabei künstlerische Gewissensbisse zu verspüren, ob der nicht blos rhythmischen, sondern auch melodischen und modulatorischen Armseligkeit, die hier das Ganze beherrscht. Es ist daher kein Wunder wenn in unserem Wiener Opernhause trotz der Beliebtheit des Darstellers Faust's (Ander) und trotz dessen schwungvollen Vortrags, der Vorhang dennoch fällt, ohne von mehr als einem mäßigen dem Sänger geltenden Beifall begleitet zu sein.

Der zweite Akt macht durch das lebendige Auftreten verschiedener Chöre die aber vorerst sämmtlich blos einstimmig gehalten sind, einen guten dramatischen Eindruck. Die Musik dabei ist von einer gewissen pikanten Wirksamkeit, nähert sich aber den Tanz- und Marschrhythmen mehr als zur Charakteristik der Scene nothwendig und sonst verantwortlich ist. Wenn das dem Franzosen nun einmal eigenthümlich, so läßt sich dagegen weiter nichts sagen, nur kann der deutsche Zuhörer nicht umhin zu wünschen, daß hiezu nicht ein so specifisch deutsches Süjet und obendrein ein hochtragisches mißbraucht worden wäre. Die ganze Scene macht uns den Eindruck einer Parodie des Göthe'schen Sonntags-Spazierganges vor dem Thore. Die einzelnen Melodien dieses Chors zeugen von einer reichen Begabung des Componisten für die komische Oper, für das Ballet, nicht aber für die große tragische Oper; manche darunter sind sehr hübsch, ja originell, andere höchst trivial oder nichtssagend. Charakteristisch sind sie keineswegs zu nennen, und als Gesangsmelodien sind sie oft geradezu unnatürlich; das erstere nicht, weil z. B. junge Studenten, Matronen und junge Mädchen dieselbe Melodie singen, das zweite aber, weil possenhaft springende Solfeggien der menschlichen Kehle nicht entsprechen, besonders wenn der Zweck kein possenhafter ist. Daß übrigens ein solches Stück auf ein heutiges Opernpublikum eine gewisse Wirkung nicht verfehlt, ist begreiflich, kann aber die Kritik nicht bestimmen, es deßwegen zu loben. — Hervorragender ist Mephisto's Lied vom Golde. Es hat einen dämonischen Anstrich, ist als Musikstück durch gelungenen modulatorischen Unterban recht wirksam, und kann als eine der besten Nummern der Oper bezeichnet werden, wenn es auch eigentlich nur eine Nachahmung Meyerbeer'scher Formen ist. — Nach den folgenden, recht gewandt betonten Scenen kommt ein kleines Ensemble der gegen Mephisto vergebens Ankämpfenden, das wieder recht französisch carrikirt klingt, weil dessen projektirt Fanatisches in's Burleske überschlägt.



Dagegen ist Valentins und des Chor's Choral (indem sie Mephisto das Kreuz vorhalten) durch feine Modulation ein sehr gelungener Zug. — Den Schluß des zweiten Akts bildet statt irgend eines großartigen Finales, welches durch den Conflikt Mephisto's (und etwa Faust's selber, durch sein verwegenes Anreden Margarethens) mit dem Volke leicht herbeizuführen gewesen wäre, ein — Walzer im modernsten Opernstyl, der nur durch ein kurzes Andante unterbrochen wird, wo eben Faust Gretchen anspricht und (hier mit Göthe's Worten!) die bekannte Antwort erhält. Dieser Walzer mag den französischen Begriffen von einer Oper entsprechen; vom deutschen Standpunkte, der denn doch wohl auch berechtigt ist, muß er als eine Verletzung der Gattung betrachtet werden, insofern er nicht blos nothwendige Staffage (wie im Don Juan der Memmett und die andern Tänze), sondern Hauptgegenstand des Bildes ist. Offenbar ist er nur dazu da, um das unvermeidliche Ballet anzubringen; in der Oper, im dramatischen Fortgang, besonders nach allem Vorausgegangenen hat er gar keinen Sinn. Rein musikalisch betrachtet ist er ein Gemeinplatz, wie ihn Flotow, Balfe und andere Opernschreiber auch zu Hunderten geliefert haben, der aber einem Componisten des „Faust“ nicht passiren dürfte.

Was die an sich hübsche Einleitung zum 3. Akt eigentlich bedeuten soll, ist uns nicht klar geworden. Der schwärmerische

Student Siebel, hier als unglücklicher Anbeter Gretchens eingeführt, singt darauf in deren Garten, wo dieser Akt spielt, ein Strophenlied, das recht hübsch genannt werden kann; es ist von natürlich herzlichem Ausdruck, auch musikalisch gut geformt. Die schönste Nummer des Werks aber ist vielleicht Faust's Cavatine mit Violinsolo, wenigstens was deren Hauptsatz betrifft, während freilich der Mittelsatz (mit der Sechszehntelfigur) wieder in triviale Phrasen verfällt. Einfacher und ungekünstelter Gesang, innig empfunden, natürlich geformt, lassen hier eine Begabung erkennen, die der Componist vor allen üblen Einflüssen möglichst zu bewahren suchen sollte. Die folgende „Scene und Lied Gretchens“ in A-moll beginnt mit einer ganz abschnlich klingenden Einleitung; dagegen ist das Lied selbst („Es war ein König in Thule“) interessant durch eigenthümlich antike Harmonisirung, und reizend durch sinnige, sehr einfache Melodie. Leider zerstört Gounod die bisher überwiegend günstigen Eindrücke des 3. Akts durch einen abermaligen — Walzer, den Gretchen sofort anstimmt, als es den gefundenen Schmuck angelegt hat, und sich in dem beiliegenden Spiegel besieht. Daß hier ein Walzermotiv gewählt ist, möchten wir an sich nicht tadeln. Gretchen's Eitelkeit, Sinnlichkeit und Gefallsucht, einmal durch Teufelskünste entfesselt, können sich sogar kaum anders aussprechen. Ist es nun, daß die Walzerform Gounod zu entlegen ist, um sich ihrer mit Glück zu bedienen, d. h. sie durch seine Behandlung in die Sphäre der Kunst zu erheben, kurz er verfällt sofort in gemeine Melodik, so oft er sich ihr zu bedient. Selbst wenn man zugeben wollte, daß diese hier angebrachte Walzermelodie nicht schlechter sei, als hundert Andere, die man auf Bällen, in Ballets, und so und so viel Opern hört, so ist sie doch gar nicht stylgemäß, paßt nicht in eine tragische Oper, wo Alles zu einer schrecklichen Catastrophe hindrängt. Frivol, ja dämonisch durfte eine Arie hier sein, aber nicht trivial; das ist sie aber in melodischer wie harmonischer Hinsicht; das verführte Gretchen nimmt sich darin aus, wie eine vollkommene Grisette. In dem folgenden Quartett (die berühmte Göthe'sche Gartenscene) sind die einzelnen Stellen der vier betheiligten Personen von ziemlich verschiedenem musikalischen Werth; hübsche und feine Züge wechseln mit abgedroschenen Phrasen; dagegen das wirkliche Ensemble (As-dur) sich wieder durch herzliche Einfachheit und Anmuth auszeichnet. Faust und Gretchen sind hier zugleich in einem recht artigen Gegensatz zum andern Paar (Mephisto und Marthe) gehalten, die ersten mehr getragenen Gesang, die andern mehr charakteristisches Geplapper vorbringend. Dieses wirklich hübsche Stück ist eigentlich das einzige musikalisch gearbeitete Ensemblestück der Oper; bedenkt man, was Mozart, Beethoven, Weber u. A. an solchen Nummern in einem Wert boten, so ist es freilich wenig genug. — Mephisto's bald darauf folgender Gesang an die Nacht, die dem teuflischen Werk Hilfe leisten soll, ist ganz unbedeutend und uncharakteristisch. Warm und innig empfunden dagegen ist wieder das folgende Duett (größtentheils Wechselgesang) zwischen Faust und Gretchen, obwohl wir nicht so weit gehen wie Andere, die behaupten, Gounod habe hier Schumann*) weit übertroffen. Der Schluß des Akts gestaltet sich übrigens durch fortwährende Steigerung sehr wirksam.

Der vierte Akt beginnt mit Gretchen's Lied am Spinnrad, einem so unbedeutenden Stück, daß man es hier jetzt mit Recht ganz wegläßt. Faust hat Gretchen verlassen, nachdem beide „nah bei der Wiege des Kindes glücklich losend saßen.“ Gretchen erzählt davon Siebel'n in einem kleinen Musikstück, das aber zu gar keiner Entwicklung kommt. Ein Chor von Soldaten mit Valentin, der eben heimkehrt, ist weder musikalisch werthvoll noch sonst sonderlich wirksam, obwohl er gegen das Ende mit martialischen Pomp auftritt. Dergleichen ist billig, in jeder modernen Oper findet sich Aehnliches von gleichem Werth.

*) In seinen „Scenen aus Faust.“

Marschrhythmen zu erfinden, wenn man ein wenig Trivialität nicht scheut, ist wirklich kein besonderes Verdienst; in der Oper aber kann nur die wirkliche Sphäre der Kunst herrschen, oder das Genre ist eben herab gestiegen von der Höhe, die es einhalten mußte. Mephisto's Serenade kann man wieder ein gelungenes Stück nennen, obwohl der dämonische Ton darin nicht streng genug festgehalten ist, und ein wenig aus Burleske streift. Ein Trio zwischen Valentin, Faust und Mephisto läßt sich gut an, ist aber kurz und leider gar nicht ausgeführt, sondern wird nach einigen Solosetzen einfach wiederholt. Die folgende Duellscene, die dazutretenden Chöre, Valentin's Fluch über Gretchen und Tod, das waren Scenen, die zu wirksamen Musikstücken Anlaß genug gegeben hätten. Der Componist zeigt sich jedoch seinem Vorwurfe hier gar nicht gewachsen; mit Ausnahme einer kurzen Chorstelle verläuft die ganze ergreifende Scene ohne eigentlich musikalische Wirkung, unter vielfachen Phrasen und Gemeinplätzen. Die Kirchenscene (Gretchen vor dem Bilde der Madonna), wo Orgel und Chor so erschütternde Wirkungen hervorzubringen vermöchten, ist ebenfalls musikalisch bedeutungslos. Den Unsinn, daß Mephisto hier Gretchens bösen Geist vorstellt und sie endlich verflucht, erwähnen wir nebenbei. Der Vorhang fällt, — und wenn ein großes empfängliches Publikum dabei, wie es hier der Fall ist, stumm bleibt wie ein Fisch, so muß wahrlich der Componist seine Sache nicht recht angepackt haben.

Der fünfte Akt beginnt mit einem Intermezzo, der hinter der Scene gesungen wird, und welcher den Anfang der „Walpurgisnacht“ bildet. Er ist musikalisch weder bedeutend noch besonders charakteristisch. Faust erscheint mit Mephisto. Die Weigerung des Ersten weiter zu gehn, veranlaßt ein kurzes Recitativ, und der Zweite läßt darauf „des Orient's üppige Pracht“ erscheinen; ein musikalisches Bachanale verbindet sich mit einem der üppigsten Tableaux, welche je auf der Bühne veranstaltet worden. Wir enthalten uns aller „puritanischen“ Bemerkungen darüber, und nehmen das Gegebene als zur Sache gehörig hin, wie wir's ja im Göthe'schen Faust auch thun. Was die Musik betrifft, so bemerken wir nur, daß das Thema, welches hier auftritt, hinreichenden Schwung hat, daß es aber zu wenig modulatorisch entwickelt wird, um ein Musikstück zu veranlassen, das seinerseits der üppigen Pracht vollkommen entspricht, die dem Auge geboten wird. Die Melodie wiederholt sich oft in derselben Tonart, auf denselben Stufen und wird dadurch trivial. Derselbe Fall ist es mit dem folgenden Trinklied Faust's und des Chors (B-dur ⁶/₈). Gounod's Manier, zu oft in der Haupttonart zu schließen, verdirbt ihm überhaupt oft die glücklichsten Anfänge. — Der Einfall Gretchen's Bild in Faust durch die Melodie des Duetts im 3. Akt zu erwecken, ist ganz glücklich. Indem Jener plötzlich ihren Namen ausschreit, verschwindet mit furchtbarem Krach der ganze Spuk, und man befindet sich plötzlich in einer düsteren Schlucht, wo Gretchen „verstört und stumm, mit blutigem Streifen am Hals“ sichtbar wird. Faust will zu ihr, und die Scene endigt mit tollem Hexenspuk, wogegen die Wolfsschluchtscene im Freischütz Kinderspiel ist. Wagner'sche chromatische Gänge heulen von oben herunter u. s. w., sonst aber hat die Musik an selbstständigen Gedanken hier nichts aufzuweisen, das von Belang wäre, sie ist eben — Decoration für die Ohren.

Mit der Verwandlung werden wir in den Kerker versetzt, wo Gretchen auf einem Strohlager dahin gestreckt liegt. Die Scene ist an sich so ergreifend, daß eine Musik wenn sie nicht gerade widersinnig ist, hier ihre Schuldigkeit thun muß. Das letztere ist Gounod's Musik nicht, doch wird sie Niemand an sich bedeutend nennen können. Allerdings ist uns das immer noch lieber, als wenn wir auch musikalisch geradezu geoltert würden. Der folgende Anklang an den Walzer des zweiten Akts ist motivirt durch die Erinnerung des wahnsinnigen Gretchen's an die erste Begegnung mit Faust, deren

Worte sie wiederholt. Der dazu tretende und drängende Mephistopheles macht der wehmüthigen Vision ein Ende und Gretchen ruft endlich die himmlischen Schaaren an. Ein hübscher Zug ist es, daß dies dreimal, immer um einen Ton höher geschieht. Die Melodie selbst ist von einem gewissen Pathos, der durch die Instrumentation (Harfen treten dazu) gehoben wird; Musikalisches zu verlangen von einem Franzosen wäre beinahe unbillig, doch ist es wieder für den deutschen Musiker schwer mit dem Gebotenen vorlieb zu nehmen. Die Steigerung zum Schluß hin ist achtungswerth und jedenfalls dramatisch wirksam, seien auch die Mittel mehr äußerlich als streng kunstmäßig. — Wir bemerken schließlich nebenbei als Curiosum, daß auf des „Gerichtet" „Gerettet" die Szene sich öffnet und die himmlischen Heerschaaren erblicken läßt, welche ein „Christ ist erstanden" anstimmen!

Im Obigen haben wir die ganze Oper ihren lyrischen Momenten nach, auf die es doch zunächst ankommt, durchbesprochen. Dabei mußte freilich an die Bekanntschaft des Lesers mit dem Werke appellirt werden; denn wenn wir da oder dort sagten „dieses Stück ist unbedeutend, jene Melodie trivial, oder jene Nummer nicht genug ausgeführt," so könnte der Leser, der die Oper noch *nicht* gehört hat, *Beweise* dafür verlangen, — ein Begehren, dessen Befriedigung jedoch einen Raum erfordern würde, den man wohl in einer Broschüre, aber nicht in einem Wochenblatt zur Verfügung hat. Wir sind auch unbesorgt darüber, daß man uns über solche Aussprüche von irgend namhafter Seite her widersprechen werde; vielmehr wurden ja die einzelnen Schwächen der Oper von der Mehrzahl competenter Kritiker bereits zugestanden. Die Frage dreht sich jetzt hauptsächlich darum, ob das *Gute* was darin enthalten ist, genügende Veranlassung giebt, sich um dessen willen auf einen Standpunkt herabzubequemen, von dem aus man consequenter Weise auch andere Werke der Gegenwart mit gleicher Wärme begrüßen müßte. Denn die Instrumentalmusik z. B., so sehr auch sie seit Beethoven von ihrer erhabenen Höhe herabgestiegen ist, hat denn doch in neuerer Zeit Erzeugnisse aufzuweisen, deren Werth ein weit bedeutenderer ist, als der der Gounod'schen Oper in ihrer Sphäre, die man aber ungleich geringschätzender zu behandeln pflegt. Oder soll es den Musiker nicht ein wenig wurmen, wenn in einer großen Stadt Deutschlands, wo sich die andern Künste in üppiger Blüthe und unter auffallender Begünstigung befinden, über die hier in Rede stehende Oper ein Lärm geschlagen wurde, als sei ein neuer Mozart geboren, während daselbst ein *Schumann* bei jeder Gelegenheit in hochmüthiger Weise abgefertigt, und seiner berechtigten Verbreitung immer ärgere Hemmnisse in den Weg gelegt werden?! —

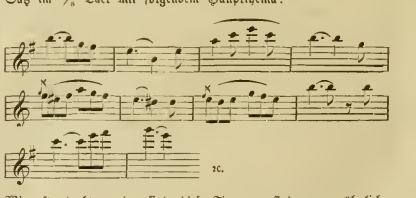
Doch zur Sache! Der Hauptvorwurf, den wir Gounod's „Margarethe" gegenüber haben erheben müssen, ist der, daß die lyrischen Momente derselben in ihrer großen Mehrzahl ziemlich oberflächlich behandelt sind, und wir fügen jetzt hinzu, daß die wirklich gelungenen darunter, d. h. jene, wo wenigstens ein guter Anlauf vorhanden ist, durch die Ansteckung des Componisten mit Wagner'schen „dramatischen Fortgangsideen" in ihrem musikalischen Ausbau gestört wurden, und nicht zur rechten Entwicklung gelangten; daß ferner ein Mangel an Ensemblestücken vorhanden ist, an Stelle welcher das Ballet, die triviale Tanzweise und scenischer Aufputz zur Entschädigung dienen sollen; daß endlich solche Behelfe in einer großen Oper nicht am Platze sind, deren tragischer Stoff gerade die vernachlässigten Momente in den Vordergrund drängen, und den Componisten, wollte er anders ein *Kunstwerk* schaffen nicht ein Ragout für das verdorbene Operpublikum, veranlassen mußte, sie mit aller Liebe als *Musiker* zu behandeln.

Daß, von jenem lyrischen Theil der Oper abgesehen, das Uebrige zum Theil recht wirksam gesetzt ist, daß eine gewisse Leichtigkeit und Gewandtheit dem Componisten eigen, daß das Meiste einen gewissen, der Sache angemessenen dekorativen Werth hat, und namentlich eine, für einen Franzosen seltene Decenz der Ausdrucksmittel, namentlich der Orchesterbehandlung rühmlich anzuerkennen ist, darf den vielen Erzeugnissen der Gegenwart gegenüber nicht verschwiegen oder gering geschätzt werden. Nur schade, daß eben das, was gerade als *Musik* eigenen Werth haben sollte, an sich zu wenig ist, um dieser Oper Dauer und günstige Einwirkung auf die weitere Entwicklung des bereits arg in Verfall gerathenen Genre's verheißen zu können. Im größeren Publikum und bei jenen Opernfreunden, denen eine *erträgliche* Oper schon den Werth hat, welchen ein Brett für den Schiffbrüchigen besitzt, wird sie sich immerhin eine Zeit lang durch ihre wirklich gelungenen Partien in der Gunst zu erhalten vermögen. —

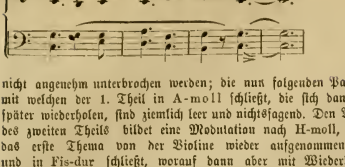
Recensionen.

Theodor Elze, Große Sonate für Violine und Pianoforte. Op. 10. Leipzig, Schuberth.

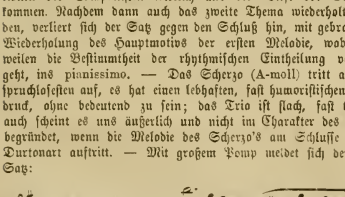
D. Der Componist dieser Sonate scheint Violinspieler zu sein; wenigstens herrscht dieses Instrument in derselben entschieden vor, führt in der Regel die Melodie und hat außerdem Gelegenheit, nach verschiedenen Richtungen hin eine ausgebildete Technik zu zeigen, sowohl im ausdrucksvollen Vortrage gesangvoller Partien, wie auch in Ueberwindung von allerlei technischen Schwierigkeiten. Können wir also die Composition als nützliche Uebung und als dankbares Concertstück gern gelten lassen; so sind wir nicht in gleicher Lage in Beziehung auf das, was sie darüber hinaus noch als selbständiges Musikstück, als „große Sonate" zu sein beanspruch. Was hierzu erst wahre Berechtigung giebt, individuelle Empfindung, selbständige Schaffenskraft, tüchtige Beherrschung der Form: von alle dem giebt vorliegende Sonate nur in beschränkter Weise Zeugniß. Gehen wir kurz auf das einzelne ein. Dem ersten Satz (E-moll) geht eine kurze Introduction in langsamem Tempo (⁴/₄ Tact) vorher, in welcher eine getragene 8 Tacte lange Melodie zuerst von der Violine, dann fast unverändert vom Clavier gespielt wird, bis auf eine harmonische Modification am Schluß, um den Uebergang zu vermitteln. Wir konnten uns bei dieser fast vollständigen Wiederholung kaum des Eindrucks erwehren der Einförmigkeit entschlagen, gingen indeß noch ohne Vorurtheil an das Folgende. Es beginnt nun ein lebhafter Satz im ⁶/₈ Tact mit folgendem Hauptthema:



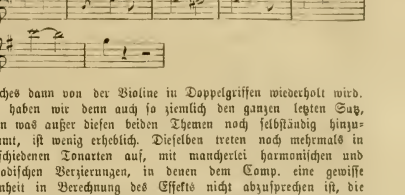
Wie oft, dachten wir, sind diese Figuren, sind ganz ähnliche Melodien bei *Mendelssohn* u. A. schon dagewesen; setzen wir uns dieselbe in die Durtonart um, so können wir ihren Ursprung sogar auf *Mozart* zurückführen. Hofften wir nun immer noch, im Folgenden Proben selbständiger Erfindung zu entdecken, so mußten wir zu unserem Erstaunen sehen, daß jene Hauptmelodie mit ihren Zusätzen und Abschlüssen den überwiegend größten Theil des ganzen ersten Satzes bildet. Neben ihr erscheint ein, im Umfang des Ganzen wenig hervortretendes zweites Thema, welches, nachdem das erste vollständig abgeschlossen ist (S. 6), ohne weiteren Uebergang in C-dur einsetzt; es ist aus ruhig getragenen wohlklingenden Accordfolgen gebildet, die nur durch den viermal wiederholten sonderbaren rhythmischen Einsatz im dritten Tacte



nicht angenehm unterbrochen werden; die nun folgenden Passagen, mit welchen der 1. Theil in A-moll schließt, die sich dann auch später wiederholen, sind ziemlich leer und nichtssagend. Den Anfang des zweiten Theils bildet eine Modulation nach H-moll, worin das erste Thema von der Violine wieder aufgenommen wird, und in Fis-dur schließt, worauf dann aber mit Wiederholung der letzten Figur zuerst Fis-moll, dann D-dur angedeutet wird und nun das Clavier die Hauptmelodie in Fis-moll wieder bringt, mit begleitenden Geigenfiguren. Dann beginnen wieder die nichtssagenden Passagen, welche etwas gewaltsam nach E-moll hinüberführen, und das Hauptthema wird nun vom Clavier wieder eingesetzt, begleitet von einer triller artigen Geigenfigur. Das also nennt unser Componist Arbeit und Durchführung, und an dieser sonst so wichtigen Stelle der Sonate, dem Anfang des zweiten Theils, wo wir gewohnt sind an harmonischer und thematischer Verarbeitung der gegebenen Motive oder selbständigen Neugestaltungen aus denselben uns zu erfreuen, und wo jeder, der nur irgend wie die Uebung contrapunktischer Arbeit gekostet hat, wenigstens einen Versuch machen würde den Hörer zu interessiren, an dieser Stelle weiß uns der Componist nichts weiter zu sagen, als das zu wiederholen, was ihm nicht einmal eigenthümlich angehört. — Der zweite Satz, Larghetto in E-dur, ist durchgehends recht wohlklingend und bewahrt einen sanften Charakter, der in der auffstrebenden ersten Melodie der Geige sogar einen sehnsüchtigen Ausdruck gewinnt; auf diese folgt, nach kurzem Zwischenspiel, eine zweite ebenfalls getragene Melodie in H-dur, die in einen langen Harmoniegang ausläuft, auf welchen dann noch eine langweilige Clavierca denz folgt. Dann wird die erste Melodie wiederholt, zuerst noch in dem ursprünglichen Charakter, dann plötzlich fortissimo, mit allem Schmuck der Begleitung und mit energischem Ausdruck — ein ganz äußerlicher Effect, der die Grundstimmung völlig aufhebt und zweifeln läßt, ob die Intentionen des Componisten wirklich aus der Tiefe des Gemüths kommen. Nachdem dann auch das zweite Thema wiederholt worden, verliert sich der Satz gegen den Schluß hin, mit gebrochener Wiederholung des Hauptmotivs der ersten Melodie, wobei zuweilen die Bestimmtheit der rhythmischen Eintheilung verloren geht, ins pianissimo. — Das Scherzo (A-moll) tritt am anspruchslosesten auf, es hat einen lebhaften, fast humoristischen Ausdruck, ohne bedeutend zu sein; das Trio ist flach, fast trivial; auch scheint es uns äußerlich und nicht im Charakter des Stücks begründet, wenn die Melodie des Scherzo's am Schlusse in der Durtonart auftritt. — Mit großem Pomp meldet sich der letzte Satz:



aber es scheint ein Unstern über des Componisten Inspirationen zu walten. Oder sollen wir es als Zufall betrachten, daß jene Melodie fast genau mit dem Anfang des letzten Satzes in Schumanns A-moll-Quartett übereinstimmt? — Nachdem der Hauptgedanke sich mehreremale mit gesteigertem Ausdruck wiederholt hat, leiten Triolen- und Sechzehntelfiguren, bei denen der Violinspieler seine Geläufigkeit zeigen kann, nach G-dur über, worauf ein zweites Thema einsetzt,



welches dann von der Violine in Doppelgriffen wiederholt wird. Da haben wir denn auch so ziemlich den ganzen letzten Satz, denn was außer diesen beiden Themen noch selbständig hinzukommt, ist wenig erheblich. Dieselben treten noch mehrmals in verschiedenen Tonarten auf, mit mancherlei harmonischen und melodischen Verzierungen, in denen dem Comp. eine gewisse Feinheit in Berechnung des Effekts nicht abzusprechen ist, die freilich von eigentlichem Schaffen sehr verschieden ist; außerdem entwickeln sich aus denselben mancherlei abschließende oder vermittelnde Gänge und Zwischensätze, in welchen besonders Triolenfiguren, vielfach auch punktirter Rhythmus vorherrschen, und welche eine lebhafte Bewegung glücklich festhalten; nur konnten wir uns beim Durchspielen den Eindruck des Erzwungenen nicht ganz fernhalten. Der Componist will den heftigen und leidenschaftlichen Ausdruck des Grundthema's festhalten, und da seinem eigenen Empfinden diese Leidenschaftlichkeit abgeht, so trägt der Versuch mehr oder weniger den Charakter des Gewaltsamen. Auch sind stellenweise Versuche eigenthümlicher Modulation nicht geglückt, wie z. B. der Uebergang von D nach Cis S. 24; der Wiedereintritt des Thema's ist nicht immer nothwendig und natürlich vorbereitet, und verletzt stellenweise durch zu plötzlichen Wechsel, wie der des zweiten in E-dur S. 31. Wir finden also unser anfängliches Urtheil überall bestätigt, wir mußten, um der Wahrheit die Ehre zu geben, eingestehen, daß der Componist vielfach mit Reminiscenzen arbeitet und auch sonst dilettantische Schwächen zeigt.

Beethoven in Gneixendorf.

Dr. L. Von der Ueberzeugung geleitet, daß jeder, auch der kleinste Zug, geeignet sei das Conterfei unserer unvergeßlichen Tonmeister zu vervollständigen, von Interesse ist, hatte ich mich vor einiger Zeit an meinen Jugendfreund K . . ., Apotheker in Langenlois mit der Bitte gewendet, mir über Beethovens Landaufenthalt in Gneixendorf, einem seinem Bruder Johann gehörigen Landgut in Niederösterreich, alles, was er in Erfahrung bringen könne zu berichten.

Nicht bloß er, auch der gegenwärtige Gutsbesitzer willfahrten freundlichst meinem Wunsche, und ich theile aus diesen verläßlichen Quellen fragmentarisch und schlicht, wie es mir zugekommen, das Wenige mit, was sich noch erheben ließ.

— — — Johann van Beethoven ging eines Tages in Begleitung seines Bruders Ludwig und noch mehrerer Personen von Gneixendorf nach Langenfeld, um den dortigen Chirurgen Karrer, der im Beethoven'schen Hause gerne gesehen ward, zu besuchen, traf ihn aber nicht, da er eben zu einem Kranken gerufen worden. Frau Karrer fühlte sich durch den Besuch des gnädigen Herrn Gutsbesitzers äußerst geschmeichelt, und tischte reichlich an, was nur immer zu haben war; da fiel ihr Blick auf eine Mannsperson, die sich bescheiden und schweigend auf die Ofenbank niedergelassen hatte. In ihm einen Bedienten vermuthend füllte sie ein irdenes Krügl mit Heurigen (Wein), und reichte es dem Tonsetzer freundlich mit den Worten: „Nu, da hat er auch einen

Trunk!“ Als der Chirurg Karrer spät Abends nach Hause kam, ahnte er sogleich aus der Beschreibung dessen, der hinter dem Ofen gesessen, den wahren Charakter desselben, und rief aus: Liebes Weib, was hast du gethan, der größte Tonsetzer des Jahrhunderts war heute in unserem Hause und du hast ihn so sehr mißachtet!

— — — Johann van Beethoven hatte zufällig bei dem Syndikus Sterz in Langenlois Geschäfte abzumachen. Ludwig begleitete ihn dahin. Während der ziemlich langen Verhandlungen blieb Ludwig regungs- und theilnahmslos an der Thüre der Amtskanzlei stehen. Beim Abschied machte Sterz gegen diesen viele Bücklinge, und frug dann den Kanzellisten Fux, einen Enthusiasten für Musik, und namentlich für Beethoven'sche Musik: „Wer, denken sie wohl, mag der Mann gewesen sein, der dort bei der Thür gestanden?“ Fux erwiderte: „Da ihm Herr Syndikus so viele Complimente gemacht, mag es wol mit ihm ein eigenes Bewandtniß haben, sonst aber hätt ich ihn allerdings für einen Trottel (blödsinnigen Menschen) halten müssen“ *). Fux erschrak nicht wenig, als ihm sein Chef den Namen des Mannes nannte, den er für einen Idioten gehalten. —

— — — Von dem Dienstpersonal, das zur Zeit von Ludwig v. Beethoven's Aufenthalt in Gneixendorf im Schloß seines Bruders sich befand, ist der Weinzierl Michael Krenn erst vor einem Jahr verstorben. Seine drei Söhne leben noch; einer derselben, Michael war zu jener Zeit Ludwigs Bedienter. Er sagt hierüber Folgendes aus:

Ludwig van Beethoven war nur einmal, und zwar im Jahr 1826, etwa durch 3 Monate, vom Schnitt bis nach der Lese (das wäre also in den Monaten August, September, Oktober) in Gneixendorf. Michael Krenn wurde von der Frau Gutsbesitzerin zur Bedienung des Compositeurs aufgenommen. In der ersteren Zeit aber hatte die Köchin täglich das Bett Beethoven's zu machen. Letzterer saß einmal bei seinem Tisch, agirte mit den Händen, gab mit den Füßen den Takt, und sang oder brummte dazu. Die Köchin lachte darüber; als Beethoven, sich zufällig umsehend, sie so lachen gewahrte, jagte er sie ohne Weiteres zum Zimmer hinaus. M. wollte mit ihr davon laufen, Beethoven aber zog ihn zurück, schenkte ihm drei Zwanziger und sagte ihm, er solle sich nicht fürchten, und er müsse ihm nun täglich das Bett machen und das Zimmer zusammenräumen. M. mußte immer zeitlich früh hinaufkommen, aber meistens lange klopfen, bis Beethoven ihm aufmachte. Um ½6 Uhr pflegte Letzterer aufzustehen, zu seinem Tisch sich zu setzen, mit Händen und Füßen den Takt zu schlagen, und singend und brummend zu schreiben. Anfangs schlich M., wenn ihm das Lachen darüber kam, zur Thür hinaus, allmälig aber gewöhnte er sich daran. Um ½8 Uhr war gemeinsames Frühstück; nach demselben eilte Beethoven stets in's Freie, schlenderte auf den Feldern herum, schrie, agirte mit den Händen, ging einmal sehr langsam, dann wieder sehr schnell, oder blieb plötzlich stehen und schrieb in eine Art Taschenbuch. Einmal bemerkte er, als er nach Hause gekommen, daß er dasselbe verloren. M., sagte er, laufe und suche meine Schriften, ich muß sie um jeden Preis wieder haben; sie fanden sich auch wirklich. Um ½1 Uhr pflegte er nach Hause zum Essen zu kommen, nach Tisch ging er in sein Zimmer, ungefähr bis 3 Uhr, dann lief er wieder auf den Feldern herum bis vor Sonnenuntergang, denn nach demselben pflegte er nie mehr auszugehen. Um ½8 Uhr war Nachtmahl, dann verfügte er sich in sein Zimmer, schrieb bis 10 Uhr, und legte sich dann zu Bette; zuweilen spielte Beethoven auch Clavier, doch stand dasselbe nicht in seinem Zimmer, sondern im Saale. Beethoven's Wohn- und Schlafzimmer, das außer Michael Niemand betreten durfte, war das Eckzimmer gegen den Garten und Hof, wo gegenwärtig das Billard sich befindet.

Während der Zeit, daß Beethoven Morgens spazieren ging, mußte M. das Zimmer aufräumen. Da fand er mehreremale Geld auf der Erde liegen, als er es Beethoven zurückgab, fragte ihn dieser, wo er es gefunden habe. M. mußte ihm nun den Platz zeigen, wo er es aufgelesen, worauf es ihm dieser zum Geschenk machte. Dies geschah so drei- bis viermal, dann aber fand M. kein Geld mehr. Abends mußte M. immer neben Beethoven sitzen, und ihm die Antwort auf die Fragen, die dieser an ihn gestellt, aufschreiben. Meistens wurde er darüber ausgefors̈cht, was beim Mittags- und Abendtisch über ihn gesprochen worden.

Eines Tages schickte die Frau des Gutsbesitzers M. mit 5 fl. nach Stein, um daselbst Wein und einen Fisch zu kaufen *). M. war unachtsam, verlor das Geld und kam nach 12 Uhr ganz bestürzt nach Gneixendorf zurück. Die Gutsbesitzerin fragte ihn alsogleich wo der Fisch sei, und jagte ihn, als er ihr den Verlust des Geldes anzeigte alsogleich davon. Beethoven fragte, als er zu Tisch kam, alsogleich nach seinem M.; die Gutsbesitzerin erzählte ihm den Vorfall. Da ward Beethoven furchtbar aufgebracht, gab der Gutsbesitzerin die 5 fl. und bestand voll Zorn darauf, daß M. augenblicklich zurückkomme. Von dieser Zeit an ging er nicht mehr zu Tisch, sondern ließ sich das Essen auf sein Zimmer bringen, wo ihm M. auch das Frühstück bereiten mußte. Ueberhaupt hat nach der Aussage des Letzteren Beethoven auch schon vor diesem Auftritt mit seiner Schwägerin fast nie, und auch mit seinem Bruder nur sehr wenig gesprochen. Noch erwähnte M., daß Beethoven ihn nach Wien mitnehmen wollte, was aber nach Ankunft einer Köchin (?), die, um Beethoven abzuholen, eintraf, wieder unterblieb.

— — — — Zwei ältere Bauern, die von dem gegenwärtigen Herrn Gutsbesitzer ebenfalls vernommen wurden, bestätigen die Aussagen des Michael Krenn über Beethoven's wunderliches Treiben auf den Feldern Gneixendorfs. Sie hielten ihn daher auch anfangs für verrückt, und gingen ihm aus dem Wege; später gewöhnten sie sich daran, und pflegten ihn als sie erfuhren, er sei der Bruder des Gutsbesitzers, auch höflich zu grüßen, was aber dieser, stets in Gedanken verloren, selten oder nie erwiderte.

Der eine dieser Bauern hatte auch, damals noch ein junger Mensch, ein kleines Abenteuer mit Beethoven zu bestehen. Er fuhr, wie er erzählt, gerade mit zwei jungen, noch wenig an den Zug gewöhnten Ochsen vom Ziegelofen gegen das Schloß zu. Da kam ihm Beethoven schreiend, und mit den Händen herumschlagend und heftig gestikulirend entgegen. Der Bauer rief Beethoven zu: „A bißl stada!“ (ein bischen stiller), worauf aber dieser keine Rücksicht nahm. Da wurden die Ochsen scheu und

*) Dies kann doch offenbar nur auf Beethoven's gleichgiltige, apathische, durch seine Taubheit erklärliche Haltung an der Kanzleithür gehen, denn sonst war seine Miene fürwahr nichts weniger als blöde; namentlich übertrad der wunderbare, faß unheimlich fremdartige Glanz seiner Augen Alles in der Art, wie auch ich, da ich noch das Glück genossen diesen außerordentlichen Mann von Angesicht zu Angesicht gesehen zu haben, ja von ihm, wenn auch mißfällig, bemerkt worden zu sein, zu bestätigen vermag.

Als junger Mensch erst kürzlich vom Lande nach Wien verpflanzt, hatte ich mir noch nicht jene gelenkige, tanzmeisterische Volltigirkunst, so nothwendig, um in dem Menschengewusel der Residenz ohne Anstoß sich durchzuwinden, zu eigen gemacht. So rannte ich denn eines Tags in einem engen Gäßchen mit einem Menschen zusammen, der mich dorob mit einem durchdringenden Blick fixirte, dann weiter ging. Nie werde ich dieses Menschenauge, in dessen leuchtenden Abgrund ich so nahe geblickt, vergessen! Aber ist es zu verwundern, wenn ich die vernachlässigte Kleidung, das gebrännte Antlitz mit diesem von höchster Intelligenz und Ueberlegenheit zeigenden Blick zusammenzureimen suchend, auf die Idee gerieth, einen der verschmitztesten, gefährlichsten Gauner, wie sie in Großhäuten sich herumzutreiben pflegen, getroffen zu haben? In dieser Voraussetzung betrachtete ich ihn stets, wenn er mir wieder begegnete, auf neugierige und leider nichts weniger als respektvolle Weise. Er hatte es bemerkt, denn er richtete einmal seine kleinen, wetterleuchtenden Augen halb befremdet, halb verächtlich auf mich, nahm aber dann weiter keine Notiz mehr von mir. Von einem Freunde zufällig belehrt, wen ich da vor mir gehabt, zog ich dann freilich bei jeder Begegnung den Hut vor ihm bis zur Erde, er aber ignorirte nun meine Höflichkeit, wie früher meine Grobheit.

*) Bei diesem an der Donau gelegenen Städchen pflegen die Schiffe, die allmöglichen Krebse und seltene Fische aus den oberen fischen Flüßen und Seen nach Wien führen, auf kurze Zeit anzulanden.

liefen über eine Gestätte (steiler Abhang) hinauf. Der Bauer brachte sie mit Mühe zum Stehn, kehrte sie um, und lenkte sie den Abhang auf die Straße herab. Da kam Beethoven wieder vom Ziegelofen ebenfalls singend und mit den Händen agirend. Der Bauer rief ihm abermals zu, und wieder umsonst, und nun rannten dessen Ochsen mit erhobenen Schwänzen gegen das Schloß zu, wo einer der Schloßbewohner sie aufhielt. Als der Bauer endlich auch hinkam, und frug: Wer ist denn der Narr, der meine Ochsen scheu gemacht hat,? sagte ihm der, der sie aufgefangen, es sei der Bruder des Gutsbesitzers. Der Bauer erwiederte: „Das ist mir ein sauberer Bruder!“

Vorstehende fragmentarische Notizen schienen mir der Veröffentlichung werth, nicht weil sie den pikanten Anekdotenkram über Beethoven um ein paar Histörchen vermehren, sondern um der Schlaglichter willen, die einige derselben auf den Charakter des großen Tonsetzers und seines Bruders werfen.

Wie sehr zeugt das Benehmen des Letzteren zu Langenfeld und Langenlois von dem geringen Grad von Ehrerbietung die er seinem herrlichen Bruder, der vielleicht auch ihm so wie seinen Bauern nichts weiter als ein Narr geschienen, zu zollen pflegte. Der Erbärmliche hätte ja in der Wohnung des Chirurgen, in der Amtskanzlei des Syndikus nur den Mund zu öffnen gebraucht, um dem größten Musiker des Jahrhunderts Demüthigung zu ersparen, Fürchtete der hochmüthige „Gutsbesitzer“ von dem „Hirnbesitzer“ in Schatten gestellt zu werden? —

Höchst interessant aber erscheint das Verhältniß Ludwig Beethoven's zu seinem Famulus, Michael Krenn.

Vergleicht man, wie friedlich hier der große Geist mit einem zwar armen und ungebildeten, aber gutmüthigen, natürlich schlichten und redlich befundenen Landmann — das Gelbstrenen ist bezeichnend — sich verträgt, mit den Explosionen, wie sie in der Residenz, hervorgerufen durch Beethovens Umgebungen fort und fort statt gefunden, so liegt die Vermuthung nahe, daß diese Ausbrüche, so verhängnißvoll für Beethoven als Mensch und Künstler, wohl theilweise in seinen Eigenheiten und Schwächen gegründet — oft aber auch sicherlich nichts anders als im Grunde sehr ehrenvolle Reaktionen gewesen sein mögen, mit denen sich sein ganz und gar auf mannhafte Gerabheit, Natürlichkeit und Redlichkeit basirtes Wesen gegen jenes Widerspiel dieser Eigenschaften zur Wehre gesetzt, das man in Großstädten unter dem Collektivnamen: „feine Welt und guter Ton“ begreift.

Correspondenzen.

Frankfurt a. M.

(Schluß.)

Das zweite Concert brachte an Orchesterwerken die Symphonie Nr. 4 (B-dur, von Gade; ein sehr fein gearbeitetes und entsprechend vorgetragenes Werk, in welchem man sich nur vergebens nach irgend einem recht kräftigen, kernigen Allegro-Gedanken sehnt, — und dann die nur mit halbem Beifalle aufgenommene Ouvertüre zu „Manfred“ von Schumann. Den Gesang vertrat Frl. Maria Cruvelli, zunächst mit der bekannten Stradella'schen Kirchenarie. Damit auch der Humor nicht fehle, meldete der Zettel: „Kirchenarie aus Alessandro Stradella“, nur der Zusatz „von F. v. Flotow“ hätte noch dabei stehen müssen! Während man der Sängerin großes Stimmmaterial und Schule zugestand, warf man ihr Kälte des Vortrags vor. Mir scheint es weder unbedingt noch ungerirrt, wenn Frl. C. für dieses Werk eine so zu sagen plastische Ruhe geeignet hielt. In der Arie aus „die Italienerin in Algier“, und namentlich in dem Rezitative derselben, hätte sie allerdings etwas lebendiger werden dürfen. Herr Hans v. Bülow erfreute uns durch den Vortrag von Beethoven's Es-dur-Concert. Welch gewaltiger Virtuose Herr v. B. ist, brauche ich nicht erst zu sagen. Indessen darf man ihn nicht spielen sehen, sollen Einem die ewigen Körperverdrehungen und das übermäßige Mienenspiel den Genuß nicht verderben. Er ließ nur außer dem Beethoven'schen Concerte noch die Phantasie in C-moll von Mozart (seiner Frau gewidmet) und Rourrée und Passeplod von Bach hören, letztere aus den englischen Suiten. Wenn ich auch mit Manchem in der Auffassung nicht einverstanden bin, so läßt sich nicht leugnen, daß Alles geistreich und geschmackvoll war. Einige eigenmächtige Veränderungen in der Mozart'schen Phantasie halte ich, obwohl auch sie nicht ohne Geschmack angebracht waren, doch für unnöthig. Was nun Bachsche Musik betrifft, so wird dieselbe leider immer zu Bravourstücken degradirt, namentlich durch ein viel zu schnelles Tempo. Wenn es sogar unser Einem, der die Stücke genau kennt, schwer fällt, die schöne Melodienverschlingung da noch heraus zu hören, wie wäre dies für die große Mehrzahl der Hörer möglich? Das Publikum kennt den großen Namen, fühlt wohl auch, daß da etwas drin steckt, und bemerkt die große Schwierigkeit und demgemäß applaudirt es. Daß es aber auf solche Weise den Alten kennen lerne, verneine ich geradezu. Herr v. B. spielte sein Modernes (Gondoliera e Tarantella von F. Liszt) nicht unmittelbar nach Bach, sondern ließ den zweiten Gesang des Frl. Cruvelli dazwischen treten. Das Liszt'sche Stück selber machte mir eben keinen bedeutenderen Eindruck als hundert andere Virtuosenstücke auch. —

Die Symphonie Nr. 8 von Beethoven, mit welcher das dritte Museumskonzert (am 20. Dez.) eröffnet wurde, ermangelte von Anfang an der sonst gewohnten Präcision; erst am Ende fühlte sich die Zuhörerschaft zu lebhafterem Applause angeregt. Sehr gut gelang dagegen die Ouvertüre zu „Anakreon“, die aber freilich in unsern Concerten fast zu oft kommt. Die Gesangsvorträge hatte Hr. Carl Becker, Kammersänger aus Darmstadt übernommen. Seine Stimme ist Baryton, dem Klange nach eher Baß, und ermangelt etwas der Beweglichkeit. Er sang eine Arie aus Jessonda und zwei Lieder von Beethoven. „Herz, mein Herz, was soll das geben“ scheint mir doch weit mehr für Tenor oder Sopran zu passen. Wie aber dieser Sänger „Kennst du das Land“ singen mochte ist ganz unbegreiflich. Ein großer, kräftiger Mann mit tiefer Stimme steht vor uns und singt: „.... und Marmorbilder stehn und sehn mich an: was hat man dir, du armes Kind, getham?“ — Herr Jean Becker aus Mannheim trug das neue Violinconcert von F. David (Nr. 5, D-moll) vor. Das Werk ist schwer, und der erste und letzte Satz erfordern, neben vollendeter Technik, viel Mark; ob Letzteres Herrn B. oder vielleicht eher seiner Geige fehlte, weiß ich nicht bestimmt; genug, es fehlte. Dagegen stehe ich nicht an, der Technik des Spielers das Prädikat „vollendet“ zuzuerkennen. Auch spielte er den langsamen Satz sehr zart und warm.

Später gab er noch eine „Phantasie“(?!) von Paganini zum Besten, wahres Hexenwerk von pizzicato, Terzentonleitern, Flageolet ꝛc., nur um Alles kein Fünfchen Phantasie! Es sind Variationen über „Nel cor più non mi sento“, denen ich nicht die leiseste Berechtigung in der Musikliteratur zuzugestehen kann. —

Berlin.

-h- Am 8. Februar kam in einem Concert des Frauen-Vereins zum Besten der Gustav-Adolf-Stiftung ein Requiem von Friedrich Kiel zur Aufführung, das seines musikalischen Gehalts halber die Aufmerksamkeit eines jeden Musikers auf sich ziehen dürfte. Es ist die erste Gesang-Composition größeren Styls, mit der Fr. K. vor die Oeffentlichkeit tritt. Unsers Wissen ist es überhaupt die erste dieser Art, die er geschrieben. Mag er in solchen Werken später dem Chor nicht so Schwieriges bieten und mehr der Einfachheit der Mittel Herr werden, die Chorsachen in weiteren Grenzen zugänglich macht; gesangswidrig ist seine Schreibart nirgends. Ueberall fließt der wahre Strom warmer Musik, nirgends tritt eine Härte, noch Auffälligkeit hervor, die in irgend welchem Bezug schülerhaft genannt werden müßte. Aus jeder Note erkennt man im Gegentheil den Meister*) der vollständig berechtigt ist mit Ansprüchen vor die Oeffentlichkeit zu treten. Fassen wir sein Verhältniß zur Vergangenheit in's Auge, so weht uns aus dem Ganzen ein Ikarus in

*) Wir kennen obiges „Requiem“ natürlich noch nicht. Nach dem aber, was wir von Fr. Kiel bereits kennen gelernt haben, scheint uns die obige Anschauung vorläufig ein wenig allzu rosig. Es soll uns freuen, wenn wir uns täuschen. D. Red.

seiner Unbefangenheit an Mozart, seiner Reinheit an Beethoven erinnernde Geist entgegen. Im Style weicht er jedoch wesentlich von Beiden ab. Ein gewisser Ernst erinnert an Bach's Schule; aber auch ganz andere Elemente namentlich in Herbeiziehung harmonischer Wirkungen treten hervor. Von seinen nächsten Vorbildern sind es Schumann, dessen originelle Trugschlüsse und Alterationen, und Spohr's Enharmonik, die er mit individueller Vorliebe in sich aufgenommen zu haben scheint. Gehen wir von diesen äußerlichen Kennzeichen der musikalischen Charakteristik Fr. Kiel's zu seinem innern Wesen über, so erkennen wir in ihm weder einen jener titanenhaften Geister, die den Himmel zu stürmen meinen, noch auch die klassische Heiterkeit der älteren Meister, sondern eine sehr bedeutende, hohe Begabung, die in gewissem Sinne ihrer Zeit angehörig doch dieser gegenüber seine Eigenthümlichkeit und Selbstständigkeit zu wahren gewußt hat. Mit überall sich gleich bleibender Wärme spinnt er den Faden ab, ohne je arm und gesucht zu erscheinen. Stets interessant, weiß er den Musikfreund auch stets zu fesseln. Bedient er sich der Gedankenwendungen, die der Neuzeit zum Ausdruck der heftigsten Affecte gelüstig sind, so steht ihm die heutige Aufgeregtheit doch fern. Diese eigenthümliche Verbindung einer warmen aber mehr stillen Empfindsamkeit mit dem Reichthum eines leidenschaftlichen Pathos hat ihren besonderen Reiz. In formeller Beziehung sei nur erwähnt, daß das Requiem im Style der Beethoven'schen Messe durchcomponirt ist. Das Kyrie eleison ist dem eben angedeuteten Charakter Kiel's entsprechend sehr gelungen; dem dies irae hätte vielleicht etwas mehr Herbigkeit nicht geschadet; dem Schluß „quid sum miser tunc dicturus?“ hätten wir im Gefühlston noch getroffener gewünscht. Das Confutatis maledictis dagegen ist mit der größten Wirksamkeit in Musik gesetzt. Mit großem Gewicht — gleichsam die Glaubigkeit in dem Vertrauen auf das Versprochene ausdrückend — concentrirt sich die Hauptpointe auf die Stelle „quam olim Abrahae promisisti.“ Das Benedictus ist nicht so eingehend behandelt, als wir es jetzt gewöhnt sind. Das Agnus Dei ist ganz träumerisch gehalten, und der musikalische Inhalt der Hauptsache nach dem Orchester zugewiesen.

Die Ausführung durch den Stern'schen Verein unter der Leitung von J. Stern, war eine ganz vortreffliche. Die Soli waren von der Fr. Köster, Hrn. Wowerski, kgl. Opernsängern, und zwei sehr musikalischen Dilettanten besetzt. In solistischer Beziehung gehört das Werk nicht zu denen, die von unsern Solosängern besonders protegirt werden möchten. Dieses Mal geschah ihm aber hierin vollständig Genüge. Das Orchester spielte correct und sinngemäß. Kurz, es war eine Aufführung, wie sie einem Componisten bei seinem neuen Werke nur zu wünschen ist.

Nachrichten.

Der königl. Domchor in Berlin brachte in seiner 3. Soirée u. A. Melchior Frank's Lamentationen für Männerstimmen: „Unsers Herzens Freude hat ein Ende“, in denen nach dem Ausspruch der Nat.-Ztg. „tiefsinnige Mystik und strenge Askese den ergreifendsten künstlerischen Ausdruck gefunden,“ ferner auch J. Christoph Bach's tief innige Motette: „der Gerechte, ob er gleich zeitig stirbt“.

Der Violinvirtuose Herr Jean Becker, von dem die Zeitungen schon seit längerer Zeit so viel zu rühmen wissen, hat nun auch in Berlin großen Beifall gefunden. Sein Spiel soll besonders durch Glätte ausgezeichnet sein, dagegen kräftigere Tinten vermissen lassen; er gehört der französisch-belgischen Schule an und besitzt alle Vorzüge wie Schattenseiten derselben. — Im dritten Radecke'schen Concert wurde eine Ouvertüre zu Wilhelm Tell von Schlottmann zum ersten Mal zu Gehör gebracht. „Der studienartige Charakter dieses Werks schien zu verrathen, daß der Componist hier ein ihm noch neues und ungewohntes Gebiet betrat. Man erkennt das Streben den gesammten Inhalt des Stücks mit seinen instrumentalen Mitteln recht treu und vollständig wiederzugeben, aber der Tonsetzer unterlag der Gefahr, der symphonischen eine wesentlich melodramatische Behandlungs- und Ausdrucksweise unterzuschieben.“ Brahms' Frauenchöre erfuhren bei dieser Gelegenheit die wärmste Anerkennung von Seite des oben bezeichneten Kritikers. Ueber Berlioz „Fest bei Capulet“ aus Romeo und Julie äußert sich derselbe ganz richtig: „Der Berlioz'sche Orchestersatz bewies wieder recht handgreiflich, daß der Componist trotz seiner nachträglichen Protestation der Zukunftsmusik ihr Wiegenlied gesungen. .... Was uns geboten wird, ist eben nur Rauch ohne Flamme, das wüsteste Tonbachanale, das bei allem peinlichen Nervenreiz die Seele völlig leer läßt.“

Das 17. Abonnementsconcert in Leipzig brachte eine neue Concertouvertüre von F. Hiller.

Im 4. Abonnementsconcert in Cassel wurde R. Schumann's C-dur-Symphonie zum ersten Mal aufgeführt.

In Copenhagen wurde ein neues Werk von Gade „die heilige Nacht“ Gedicht von Platen, für Alt-Solo, Chor und Orchester zu Gehör gebracht.

In einem Concert des unter der Leitung von Alb. Dietrich stehenden Singvereins in Oldenburg wurde u. A. ein „Wanderlied“ für Chor und Blasinstrumente von L. Meinardus aufgeführt und erfreute sich eines lebhaften Beifalls.

Die kürzlich in Bremen aufgeführte neue Symphonie in D von Reinthaler hat nach einem Bericht der Niederrh. M. Ztg. viel Beifall gefunden.

Bei Leuckart in Breslau sind die Chorstimmen zu Händel's Herakles erschienen.

Wien.

Die letzte Woche war in Folge des Faschingschlußes ziemlich arm an musikalischen Lebensregungen. Ein Privatconcert, welches der hiesige Violinspieler Karl Heß im Salon Bösendorfer gab, ist beinahe das Einzige, dessen wir erwähnen können. Er spielte ein Streichquartett von Haydn, außerdem Beriot'sche und Beriot-Osborne'sche Stücke, eine Wahl, die von den „Recensionen“ mit Recht „unerlaubt geschmacklos“ genannt wird. Uebrigens wird berichtet, sein Ton sei, „wenn auch nicht groß, doch ziemlich voll, die Fertigkeit nicht unbedeutend, die Bogenführung sehr elegant.“

In der vorgestrigen 5. Privat-Abonnements-Soirée (wir theilen später das Programm aller sechs mit) kam u. A. eine Sonate für Clavier und Violine von dem jugendlichen Componisten J. Brüll (derselbe ist 14 — 15 Jahre alt) zur Aufführung. Sie verräth ein sehr hübsches Talent, enthält viele sinnige, feine Züge und verspricht für die Zukunft das Beste. Wir hoffen bald Gelegenheit zu finden, Näheres über diese so zarte Blüthe mitzutheilen, und erwähnen nur noch, daß der Componist den Clavierpart seiner Sonate selbst ausführte, und sich dabei als ein bereits sehr gewandter und sicherer Spieler bewies. Ferner hörten wir hier ein bisher unbekanntes, und ungedrucktes Quintett für Oboe, drei Hörner und Fagott von Beethoven, — ein immerhin durch die Eigenthümlichkeit der Zusammenstellung interessantes Werk, wenn auch geistig unbedeutend.

Heute Abend halb 8 findet im Salon Streicher ein Privatconcert der Pianistin Frau Bertha Grünwald aus Breslau statt, und wird dieselbe darin Schumann's Quintett, Präludium und Fuge in E-moll von S. Bach, die Polonaise in As von Chopin und die D-moll-Sonate von Beethoven spielen.

Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 9. März. Mittags halb 1 Uhr im Hofoperntheater: Philharmonisches Concert. — Nachmittag 5 Uhr im Musikvereinssaal: Quartettproduktion des Herrn Hellmesberger. — Abends 8 Uhr ebendaselbst: Außerordentliches Concert der Singakademie.

Briefkasten der Redaktion.

B. in L. Mit Ihren Vorschlägen ganz einverstanden, sehen wir baldigen Beiträgen entgegen.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 11. Wien, 15. März 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Mahlerstraße Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung. — Kirchenmusik und religiöse Musik (Fortsetzung). — Aus Paris. — Lokales. — Zur genaueren Verständigung. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Concertankündigungen.

Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung.

Dargestellt von August Reißmann.

Mit Musikbeilagen: 33 Lieder aus dem 15. 16. 17. u. 18. Jahrh.

Cassel, bei Oswald Bertram 1861.

-r- Das deutsche Lied ist namentlich in neuerer Zeit eine so bedeutende und einflußreiche Kunstform geworden, daß eine umfassende Darstellung seiner historischen Entwicklung eine wesentliche Lücke in der musikalischen Geschichtsschreibung auszufüllen geeignet ist und sich daher auch längst als dringendes Bedürfniß geltend gemacht hat. Mit Freuden wird daher Jeder ein Werk begrüßen, das sich die Aufgabe stellt, einmal den allmählichen Entwicklungsproceß des Liedes selbst, dann aber auch seinen bedingenden Einfluß auf die übrigen Vocal- und Instrumentalformen aller Zeiten nachzuweisen. Dies verspricht die dem obigen Buche vorangeschickte Inhaltsübersicht, nach welcher der Vers. im ersten Buche „die Ausbildung und Form" darstellen, im 2. sodann zeigen will, wie „der unendliche Inhalt eine große Mannigfaltigkeit der Form bedingt" und im 3. endlich „das Lied in seinen weiteren kunstgeschichtlichen Beziehungen" zu beschreiben beabsichtigt. Wir theilen unseren Lesern im Auszuge die Hauptresultate der beiden ersten Bücher mit, weil es, mögen dieselben alle sicher sein oder nicht, immerhin interessant ist, das Ganze einer Entwicklung einmal zu überschauen; hieran knüpfen wir sodann einige Bemerkungen.

In der Einleitung findet der Vers. den Ursprung unsres Liedes in den sogenannten Jubili der Kirche (Halleluja, Kyrie eleison u. s. w.) zu deren Melodien bald lateinische Sequenzen, dann auch deutsche Texte in strophischer, also in Liedform gedichtet wurden. Der Umstand, daß diese Melodien dem gregorianischen Kirchengesange angehörten, führt dann zu einer weiteren theoretischen Auseinandersetzung über den wesentlichen Unterschied dieses und des modernen Tonsystems; eine Erörterung, die der Leser in dieser Gründlichkeit hier nicht erwartet, welche aber der Vers. für nothwendig hält, „weil sich hieraus die Bedeutung des gregorianischen Systems am sichersten erkennen läßt und weil wir für unsre Hauptaufgabe die historische Entwicklung des modernen — Tonsystems(?) einen sichern Ausgangspunkt gewinnen". —

Im ersten Cap. des ersten Buches wird nun „der Minnesang und der Meistersang" behandelt. Jener konnte für die musikalische Gestaltung des Liedes „nur von geringer Bedeutung werden" da ihm die Harmonie und der selbständige musikalische Rhythmus noch unbekannt waren und er in melodischer Hinsicht nur einen bedeutsamen Anfang machte, das gregorianische System zu durchbrechen, indem er die früher ängstlich gemiedene große Terz einführte und auf die Dominantbewegung, als die eigentlich treibende Macht der Harmonie hinarbeitete. — Der Meistergesang bildet musikalisch insofern einen Fortschritt, als sich die Melodie von dem Sprechrhythmus emancipirt und daher freier entfaltet. „Positiv bedeutsam wird der Meistergesang für den Bau des Volksliedes durch die sorgfältigere Ausbildung des Reimes und die peinlich genaue Sylbenzählung."

Das nächste Capitel handelt von dem Volksgesang, seiner Entstehung seinem Wesen nach Inhalt und Form und von seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung, welche keine geringere ist als die, „daß wir unsre ganze Entwicklung der modernen Musik auf dasselbe zurückführen müssen", weil es aus dem Dur- und Mollsystem herausschafft. Dann erfolgt eine interessante durch viele in der Beilage abgedruckte Beispiele klar veranschaulichte Nachweisung von der allmäligen Entwicklung der Liedform, deren Wesen der Vers. S. 33 dahin feststellt: „die sorgliche Heranbildung kleiner Glieder und ihre symmetrische An- und Unterordnung ist das Wesentlichste dieser Form." Dies wird an den verschiedenen Gattungen des Volksliedes, an Liebes- und Jägerliedern, Abschieds- und Wanderliedern ꝛc. genauer nachgewiesen und endlich der Einfluß des epischen Volksliedes, des Tanzliedes, des Marsches und des protestantischen Chorals auf die Weiterbildung der Liedform dargestellt. Das Resultat dieser Untersuchungen ist (S. 43) einerseits: „Das Volkslied verliert allmälich seine tonreiche Melismatik und hiermit freilich auch viel von seinem Zauber; aber es gewinnt präcisere Form und prägnanteren Ausdruck"; andrerseits: „Jetzt beginnen die Volkslieder sich nicht nur nach Gauen und Wasserscheiden zu charakterisiren, sondern Beruf und Handthierung klingen in das Lied mit hinein, geben ihm einen spezifischen Charakter und diese neue Phase bildet somit den naturgemäßen Uebergang zum Kunstliede. Formell schließt hiermit der Entwicklungsgang des Liedes eigentlich ab. Die Angelpunkte der modernen Tonart, Tonika, Dominant und Unterdominant bilden jetzt die Grundlage des Liedes. Die Dominantwirkung erlangt die Bedeutung von Hebung und Senkung, und indem die Melodie diese Angelpunkte an die Reimschlüsse verlegt, und in der Regel direkt, ohne die Umschweife melismatischer Phrasen auf diese Punkte losgeht, beherrscht jene harmonische Wechselwirkung die ganze Liedgestaltung." —

Das Kunstlied (Cap. 3) ist ein „veredeltes und darum reicheres Volkslied". Daher werden „unächst Volkslieder von den Tonmeistern zu Kunstliedern verarbeitet" indem sie durch contrapunktische Behandlung eine reichere Harmonik und damit einen vertieften innern Gehalt gewinnen. Als Repräsentanten dieser Richtung werden unter Andern Melchior Frank, Leo Hasler, Orlandus Lassus genannt. — „Aus den contrapunktischen Bearbeitungen der Volkslieder erwuchs das selbständig erfundene Kunstlied," welches jedoch, da „die Meister immer größere Sorgfalt auf die Ausbreitung der Melodie verwenden" mit einfacherer Harmonik auftritt als das contrapunktisch bearbeitete Volkslied, so daß dieselbe schließlich bis „auf den einfachsten harmonischen Apparat, Tonika und Dominant zu-

sammengedrängt ist". Die Hauptvertreter dieser um 1600 blühenden Gattung sind: Leo Haßler (Mein Gmüth ist mir verwirret, woraus der Choral: Herzlich thut mich verlangen), Joh. Eccard (Festlieder) und Melchior Franck, welcher letztere durch seine Tanzlieder „ein Element in das Lied bringt, das bisher eigentlich noch nicht, oder doch nur in Andeutungen vorhanden ist, die kurze melodische Phrase, die für den lyrischen Ausdruck so wesentlich ist, weil sie die Empfindung auf ihre Pointen zurückführt und die, in sequenzenartiger Weise wiederholt und weitergeführt, für die vollendete Form bedeutungsvoll wird". — Diese Manier fand bald viele Nachahmer, durch Valentin Haußmann u. A. aber eine Verbreitung welche dem künstlerischen Charakter des Liedes dadurch wesentlichen Eintrag that, daß sich bald neben der dilettantischen Behandlung der Liedform eine „Landsknechtslaune" darin geltend machte, welche in den Quodlibets jener Zeit ihren Gipfelpunkt erreichte. — Hingegen „begann der Einfluß Italiens eine wohlthätige Reaction auszuüben", indem die dort entwickelte „rein beziehungslose Lust am Gesange", namentlich am Sologesange gegenüber dem jetzt auf einer bedenklichen Höhe angelangten „Grundzuge des deutschen Gesanges, dem Wort eine überwiegende Herrschaft einzuräumen", der Melodie jene „eigenthümliche Süße" verlieh, „die für den lyrisch wahren Ausdruck nothwendig Bedingung ist". (S. 54) Mich. Prätorius ist der Vermittler dieses Einflusses und „der Erste der mit durchgreifendem Erfolge in Deutschland schon das Instrumentale dem Vocalen entgegenzusetzen versuchte", so daß „von jetzt an die Vocalsätze durch ein Präludium eingeleitet, durch Ritornelle unterbrochen und durch Nachspiele geschlossen" werden. Der Gewinn, den das Lied hiervon, sowie von dem italienischen Einfluß überhaupt zog, betraf hauptsächlich nur die Melodie. Vermöge der „Eigenthümlichkeit des damaligen Orchesters, daß seine Hauptstütze meist die Instrumente mit Tenorlage, Gamben und Krummhörner waren" läßt sich einerseits bald ein „eigenthümlich sastiger Charakter" in ihr wahrnehmen; andrerseits gelangt mit der von Italien her eindringenden Herrschaft der Cante als Begleitungsinstrumentes für den Sologesang, die dort angebahnte Richtung auf das Recitativ und die süße Cantilene „in Deutschland erst zur herrlichsten Entfaltung" weil hauptsächlich die „reizvolle Eindringlichkeit" jener Melodik unseren deutschen Meistern imponirte. — „Alle diese neuen Elemente konnten sich nun so leichter auch dem deutschen Liede vermitteln", als durch Martin Opitz und die poetischen Orden damaliger Zeit wenigstens die formelle Seite der deutschen Poesie eine neue Grundlage erhielt. — So gewinnt denn in Joh. Hermann Schein († 1630) zunächst die Melodik eine bedeutende Höhe; Heinrich Albert wird unter den Einfluß Simon Dachs und jener Lyrik, bei der „das persönliche Gefühlsleben gegenüber dem allgemeinen der Massen, aus dem auch das Kunstlied bisher noch emporstreibt(?) sich schon entschieden geltend zu machen beginnt, — zum „Vater des sogenannten volksthümlichen Liedes" und schreibt seine Begleitungen vorzugsweise für das Claviercembalum; ebenso zeigt sich in Joh. Stobäus, Andr. Hammerschmidt und Joh. Schop „das Bestreben, die Form feiner und durchdachter herauszubilden." — Der Impuls aus Italien aber, welcher bei den erwähnten Meistern hauptsächlich für die Gestaltung der Liedmelodie wirksam gewesen war, die Harmonik aber nun wirklich auf ihre einfachsten Elemente zurückgeführt hatte, treibt in Verbindung mit der sich rasch entwickelnden Richtung auf das Concert und das musikalische Drama, zur Erweiterung der Liedform in der Arie. In Adam Krieger und Georg Ahle ist die ursprüngliche Liedform zwar noch zu erkennen; das Interesse der Zeit war aber so vorwiegend „auf die Pflege der dramatischen Formen gerichtet", daß das Lied „über ein halbes Jahrhundert fast unbeachtet blieb." — Dennoch gewann das Lied durch diese „Experimente" ein „unendlich erweitertes Darstellungsmaterial und lernte an den größeren dramatischen Formen, es auch dem individuellen Ausdruck dienstbar zu machen. — Erst dadurch wurde die Blüthe des lyrischen Liedes möglich." S. 74.

Dieses erste Buch bildet den eigentlich grundlegenden Theil der Arbeit des Verf., er stellt daher am Anfang des 2. folgende Betrachtung an: „Die vergangene Periode stellt die Form in ihrer typischen Construktion fest und zwar allgemein faßbar und menschlich ansprechend. — — Wir werden jetzt an einer großen, unzählbaren Masse von unterschiedenen Liedformen vorübergeführt werden, die alle auf jene einfache, aus Tonika und Dominant construirte, strophisch gegliederte ursprüngliche Form zurückweisen und werden gewahren müssen, daß die sogenannten Lieder und Gesänge, die ein solches Rückführen nicht gestatten, verworrene Gebilde einer unklaren Phantasie oder unkünstlerische Produkte subjektiver Willkür sind". — Durch diese ästhetische Grundanschauung — wir bitten den Leser darauf zu achten — ist alles Folgende bedingt. Der Verf. will sich jedoch jetzt „hauptsächlich mit dem Inhalt der Lieder beschäftigen und der Form nur soweit gedenken als sie durch jenen modificirt wird".

Sehen wir zu, ob er sein Versprechen hält. Er betrachtet zuerst „das deutsche Lied unter dem Einfluß der Arie in Oratorium und Oper." Seine Vertreter sind: Graun, dessen Liedmelodie „nur aus Trümmern der gebrochenen Opernarie zusammengesetzt" ist; ferner Nichelmann, Agricola und Marpurg, deren Lieder „wieder die feine architektonische Gliederung" gewinnen, die wir als charakteristisches Merkmal der Liedform erkannten; die aber den ältern Meistern bei Weitem nicht gleichkommen in jenen „reizenden und feinsinnigen Versöerschränkungen", sondern diesen Mangel durch „freiere harmonische Behandlung", worauf seit Joh. Seb. Bach das Streben dieser ganzen Periode ging, zu ersetzen suchen. Die genannten Künstler geben schon den Typus der bis tief ins 19. Jhdt. hineinreichenden norddeutschen oder „Berliner" Schule an, der im Süden bald darauf die „Wiener" gegenübertritt. Mittlerweile wird in Händel und Haydn von Neuem ein volksthümliches Element lebendig „welches das Kunstlied zwar lange Zeit wiederum in seiner Entfaltung aufhielt", unter dessen Einfluß sich aber das volksthümliche Lied entwickelt, das der Verf. nun (Cap. 2) betrachtet. —

Zunächst handelt es sich (S. 87—94) um Wesen, Entstehung und Verbreitung desselben. Nach dem Absterben des Volksliedes suchten die Künstler das Kunstlied zu finden, das auch dem Bedürfniß des Volkes entsprach. Das Volk eignete sich dasselbe begierig an und „das gesammte Musiktreiben des 16. Jhdts. erwies sich diesem Bedürfniß außerordentlich günstig". Die öffentlichen Gesangchöre in den Städten, private Zusammenkünfte oder Kränzchen mit ihren Quodlibets förderten die Uebung des weltlichen Gesanges; die Lautenpraxis nebst der Pflege des einstimmigen Singens trug ebenfalls das Ihre dazu bei, die auftauchenden „Stadtpfeifereien", die Aufführungen dramatischer Musik in Privat- später in öffentlichen Localen — vor Allem aber der Gesangunterricht in den Volksschulen — alle diese Umstände helfen die neue Gestalt des volksthümlichen Liedes zeitigen, welches „sonach in der Mitte steht zwischen dem eigentlichen Volkslede und dem Kunstliede. Von diesem hat es die abgerundete, glatte Form, von jenem die Allgemeinheit, leichte Faßbarkeit und Verständlichkeit seines Inhaltes." — Auch dieser Gesang „geht zunächst von jenem einfachsten harmonischen Gestaltungsproceß, der Wechselwirkung von Tonika und Dominant und der entsprechenden Bewegung nach der Unterdominant aus, aber er bleibt hierbei nicht stehen. Löst er sich ganz von ihm los, so verliert er den Zusammenhang mit dem Volksgemüth und wird unverständlich und im glücklichsten Falle zur Karrikatur." — Es lassen sich 3 Gruppen von volksthümlichen Liedern unterscheiden; zunächst solche, „die nur die Allgemeinheit des Volksgemüths zum Inhalt haben." Unter den zahlreichen Vertretern derselben sind

die bekanntesten: A. Hiller, J. B. Schulz, Winter, Weigl, Himmel, Nägeli, Konr. Kreutzer, Fr. Schneider, Reichardt, Silcher, Methfessel, Reidhardt. Von allen diesen wird eine biographische Skizze und eine musikalische Charakteristik gegeben. An die Besprechungen Nägeli's, Kreutzer's und Schneiders knüpft sich eine Erörterung über die Entstehung der schweizerischen und der norddeutschen Männergesangsvereine, ihrer verschiedenen Tendenzen und ihres höchst verderblichen Einflusses sowohl auf die Stimmorgane — insofern die naturgemäß höchstens in dreifacher Tonfarbe vorhandene Männerstimme bei der unnatürlich hohen Tenorlage einer vierfachen Gliederung nothwendig ruinirt wird — als auch auf die Kunstform des Liedes — insofern jene Vereine in ihrer letzten Consequenz das „schmachvollste Erzeugniß dieser ganzen Richtung, das Lied mit Brummstimmen" hervorbringen mußten. —

Eine zweite Gruppe volksthümlicher Lieder bilden diejenigen, „welche ohngeachtet ihrer allgemein faßlichen Form, dennoch einen besonderen Inhalt in besonderer Weise darstellen." Sie rühren von den höchsten Meistern her; von Händel der bekannte Chor aus Judas Maccabäus, von Haydn Gott erhalte Franz den Kaiser. — Hier ist indessen nicht sowohl von volksthümlichen Liedern, als von dem volksthümlichen Geist der Musik Händel's, Haydn's und Mozart's, sowie von ihrem Leben die Rede. Weber, Schubert, Mendelssohn vertreten dagegen auch diese Seite des Liedes mit einzelnen Proben, z. B. das Wasser rauscht, das Wasser schwoll, das Wandern ist des Müllers Lust, und: Wer hat dich du schöner Wald, Es ist bestimmt in Gottes Rath.

Eine dritte Gruppe endlich, solche, „die nur der absichtslosen Lust am Gesange Befriedigung gewähren" oder „Bänkelsängerlieder" werden in einem spätern Capitel genauer besprochen. —

Zu den Liedercomponisten der ersten Gruppe rechnet der Verfasser auch einige Berliner Künstler, die er im dritten Capitel besonders betrachtet, weil sie unter dem Einfluß der neuen lyrischen Dichtung, hauptsächlich Goethe's stehen, welche „festen Anschluß an das Wort erfordert." — Dies sind Reichardt, Zelter, L. Berger und B. Klein. Reichardt hat in einzelnen Liedern die Verschmelzung von Volksweise und Sprachmelodie unübertroffen erreicht, meistens jedoch nicht. Weit mehr ist dies der Fall bei Zelter, der den Text durch reichere Harmonik und charakteristischere Clavierbegleitung schon wirklich „interpretirt" und seinen Melodien „etwas von jener Süße verleiht, welche das Lied in seiner höchsten Blüthe auszeichnet." Berger neigt sich mehr zur recitativischen Führung der Melodie, und sucht durch Instrumentalcolorit die mangelnde Innigkeit und Weichheit derselben zu ersetzen. Klein rundet die Melodien formell mehr ab und giebt ihnen durch ein Anbilden des Männerchorklanges ein glänzenderes und zwar vokales Klangcolorit. In diesen Berliner Künstlern lebte das nur vereinzelt, was vereint zusammen wirken mußte, um die Goethe'sche und die moderne Lyrik überhaupt musikalisch wiedergebären zu können. Die Innigkeit des Volksliedes mußte sich mit der Verständlichkeit und Präcision des Wortausdrucks und mit dem ganzen Reichthum und dem berückenden Zauber des Vokalen wie des Instrumentalen zu untrennbarer Einheit verschmelzen, und in dem einen Meister sich schöpfend erzeigen; so nur konnte der neue Liederfrühling auch musikalisch heraufsteigen! (S. 142). Annähernd versuchten diese Verschmelzung, aber ohne sie zu erreichen: Spohr und Marschner. —

Ehe nun dieser neue Liederfrühling uns vorgeführt wird, zeigt der Verf. noch, wie „die neue Lyrik zu scenischer Erweiterung des Liedes verleitet", indem sie in Mozart und Beethoven stets so mächtige Tonbilder anregt, daß Jeder von ihnen seiner Eigenthümlichkeit gemäß erweiterte Liedformen erfindet. Mozart der Dramatiker schreibt das Veilchen in einer Form, welche die „strophische Gliederung unmöglich" macht, in welcher „die einzelnen Partien nur noch harmonisch in Beziehung treten" u. s. w. „Weniger noch war es Beethoven vergönnt die eigentliche Liedform zu finden", weil sich die Größe und Weite seiner Anschauung nimmer in diesen knappen Rahmen bannen ließ. — Dann wird abermals Webers gedacht, als des Meisters, der weniger durch seine Liedschöpfungen als durch sein gesammtes künstlerisches Wirken die Blüthe des deutschen Liedes zeitigen half. —

Dies ist im Wesentlichen der Gang, auf welchem uns der Verf. bis zu der höchsten Blüthe des deutschen Liedes hingeführt hat. Bleiben wir hier vorläufig einen Augenblick stehen, um uns zu orientiren. Herr R. versprach uns zu Anfang des 2. Buches nähere Aufschlüsse über den Inhalt der Lieder und wollte die Form als durch jenen modificirt begreiflich machen. Das was er giebt, beschränkt sich dagegen auf Andeutungen wie z. B. folgende (S. 137): „Das Göthe'sche Lied quillt so unmittelbar aus dem unendlich reichen und liebewegten Innern des Dichters heraus, daß in den Worten selbst schon eine bezaubernde Sprachmelodie liegt, welcher der Componist nur nachzugehen braucht, um einen reizenden Gesang zu erfinden. Es ist mit den farbigsten Bildern so mannigfaltig belebt; jeder Gedanke hat so bestimmt faßbare Gestalt gewonnen, daß die erhöhte Sprachmelodie gleichsam nur den Untergrund bildet, auf welchem das Ganze eingewebt ist." — Außer einigen anderen Stellen, die an Schönheit und Wahrheit mit dieser auf ganz gleicher Stufe stehen, haben wir nichts gefunden, was den Inhalt der Lieder näher charakterisirte oder die Form derselben als durch den Inhalt bedingt erscheinen liese. — Denn allgemeine musikalische Charakteristiken und die Bemerkung, daß Mozart und Beethoven durch den Inhalt in bestimmter Weise angeregt, zu ihren lyrischen Formen aber wesentlich durch ihre Natur verleitet wurden — dies reicht doch nicht hin, jene anfangs rege gemachte Erwartung zu befriedigen. — Ferner aber muß sich der Leser sehr wundern, Mozart und Beethoven nicht als Schlachtopfer der Kritik Herrn R's fallen zu sehen, worauf er sich schon lange gefreut hatte. Wenn diese beiden die typische Liedform aufgegeben haben, so dürfte er doch mindestens etwas von jenen „Gebilden einer unklaren Phantasie" oder dgl. erwarten. Statt dieser Erheiterung bringt ihm der Verf. vielmehr eine Menge Notizen, Biographien, Sentenzen und Raisonnements ꝛc., die ihm der Leser herzlich gern schenkt, weil er sie in den meisten Conversations- und musikalischen Lexicis ebenfalls findet. So anerkennenswerth der Fleiß ist, der dazu gehört haben mag, das Material zusammenzutragen und durchzuarbeiten, — was geht den Leser der Fleiß des Autors an? Man ist heutzutage sehr verwöhnt; man fordert auch in wissenschaftlichen Dingen leichtfaßliche bequeme Methode, fließende Entwicklung und lichtvolle Gruppirung; besonders aber in Geschichtsdarstellungen. Hier kommt es nicht auf die Menge sondern auf die Beherrschung des Stoffes durch leitende Gesichtspunkte an. Letztere fehlen dem Verf. nicht, er hat sogar ein Princip, wie wir gesehen haben; aber vielleicht ist es gerade dieses Princip, was ihn hindert, bequemere und tiefere Gesichtspunkte zur Orientirung aufzufinden als die seinigen, die ihn öfters nöthigen logisch auseinanderzureißen, was zeitlich zusammen gehört, so daß dann Wiederholungen oder nichtssagende Raisonnements gar nicht zu vermeiden sind. Dieser Mangel an wissenschaftlicher Methode fällt natürlich bei den früheren Partien mehr auf als bei der Besprechung der „höchsten Blüthe" des deutschen Liedes, zu der sich der Verf. im 5. Cap. anschickt; dagegen erfolgt hier eine stellenweis sehr ermüdende Detailcharakteristik, aus der wir uns jedoch einige Hauptsachen notiren wollen. —

(Schluß folgt.)

Kirchenmusik und religiöse Musik.

(Fortsetzung.)

Die wahrhaft schöpferische Periode der katholischen Kirchenmusik mußte mit der Zeit ihr Ende erreichen, als die Tonkunst des ihr eingebornen Vermögens immer mehr inne zu werden anfing. Die Blüthen, die sie am Altar niederlegte, waren nur so lange werth- und bedeutungsvoll, als sie damit ihr Bestes darzubringen glaubte. Sobald sie diese Naivität verlor, die strenge Enthaltsamkeit des echten Kirchensatzes als lästige, äußere Schranke empfand, begann jenem Zweige der Kunst, der sich im 16. und 17. Jahrhundert so herrlich entfaltet hatte, die innere Lebenskraft zu versiegen, während alle übrigen um so üppiger gediehen.

Zwar fehlte es keineswegs an Componisten, welche dem Gottesdienst die musikalische Weihe zu geben trachteten, sie fühlten sich dabei aber zunächst als Künstler, und darnach erst als Diener der Kirche. Um dem a capella-Satz eine größere Fülle und Mannigfaltigkeit des Klangcolorits mitzutheilen und zugleich einen weiteren Spielraum für die Combination zu gewinnen, zersplittern sie die einzelnen Stimmen bis in's Unbegreifliche. Indem sie kein Bedenken tragen, 10-, 12- und 16stimmig zu schreiben, gelangten sie zu einer Künstlichkeit der Form, die zwar dem Auge und dem Verstand Genüge that, aber das Ohr verwirrte und das Gemüth leer ließ. Wie es so oft geschieht, so schlug auch hier das äußerste Raffinement zuletzt in sein Gegentheil um. Von der subtilsten Polyphonie kehrte man endlich zur simpelsten und hausbackensten Homophonie zurück. Sinnlichen Genuß, den Musik in so reichem Maß zu spenden vermag, strebte man vor Allem dem Hörer zu gewähren. Wen das religiöse Bedürfniß nicht in die Kirche trieb, der sollte durch die Festgaben gelockt werden, welche die Kunst dort für ihn in Vereinschaft hielt. Dem Chor der Stimmen fügte man den der Instrumente hinzu, und konnte nun auf die streng durchgeführte Polyphonie, welche der a capella-Styl mit Nothwendigkeit fordert, Verzicht leisten, da das Orchester für Leben, Bewegung und Mannigfaltigkeit genügend sorgte. Früher hatte man das alte Wort „mulier taceat in ecclesia" buchstäblich befolgt. Allmälich ließ man diese Observanz fallen und berief auch Frauenstimmen auf den Kirchenchor. Die Folge war, daß sie alle in der Oper entwickelten Formen des Sologesanges mitbrachten, und man sich daran gewöhnte, von einer Messe dieselben Genüsse zu erwarten, die von der Bühne herab den immer begehrlicheren Sinnen des Publikums in verschwenderischer Fülle geboten wurden.

Selbst auf die Werke unserer größten Meister übte diese Entartung und Verflachung der katholischen Kirchenmusik bestimmenden Einfluß. Während in ihren Schöpfungen auf den andern Gebieten der Tonkunst uns die reinste Quelle der Erbauung fließt, blickt uns mit wenigen Ausnahmen aus ihren der Kirche gewidmeten Partituren die musikalische Convenienz der damaligen Zeit mit starrem, erkoschenem Auge an. Den Haydn und Mozart, die in unser Aller Herzen leben, suchen wir in ihren meisten Messen vergeblich. Die Töne, die sie zu den frommen Worten setzten, stehen zu dem Gegenstande gewöhnlich in keinem innigeren Verhältnisse, als die sonntägliche Tracht der Kirchengänger oder die Blumen- und Blättergurlanden, mit denen man bei besonders feierlichen Gelegenheiten die heiligen Räume zu schmücken pflegte. Nur ganz äußerer Festpug war es, den die Kunst hier darbrachte. — Auch die in vielem Betracht so genialen kirchlichen Tondichtungen Cherubini's zeigen mit dem, worauf es doch zunächst ankam, mit dem eigentlichen Gefühlsinhalte der Texte nur einen sehr lockern Zusammenhang. Statt ihren Ausdruck aus der rein innerlichen Quelle religiöser Andacht und Sammlung zu schöpfen, versinnlichen sie nur, wenn auch in bewunderungswürdiger Weise, die grandiose Prachtentfaltung des katholischen Cultus. Nicht an das Gemüth, sondern lediglich an die Phantasie des Empfangenden wenden sie sich. Die gewaltigen Tongemälde, die sie uns entrollen, sind ihrem innersten Wesen nach theatralisch, freilich in einem ganz andern Sinne, wie die in die Messen des 18. Jahrhunderts hineingetragene tändelnde Opernmelodik.

Von den beiden Beethoven'schen Messen trägt die 1. den Haydn-Mozart'schen Charakter. Wie überall, wo der Meister nicht ganz er selbst sein konnte, finden wir ihn hier zu einer Stufe herabgestiegen, die kaum seiner noch würdig ist. (? D. Red.) Auch an einigen Theilen des „Fidelio" kann man die Erfahrung machen, daß es keinem schwerer wurde, der äußeren Konvenienz sich anzubequemen, als dieser eigenartigen, fast bis zum Trotz auf sich beruhenden Künstlernatur. Was Beethoven innerlich geschaut und erlebt, hat er uns in seiner zweiten Messe offenbart. Noch einmal griff er zu dem alten, geweihten Text, als zu dem würdigsten Gefäße, den überschwenglichen Reichthum eines durch Kämpfe und Schmerzen aller Art geläuterten und verklärten Gemüthes in sich aufzunehmen. Wenn irgendwo die ganze Innigkeit und Energie religiösen Empfindens begeistertsten Ausdruck gefunden, so ist es in dieser, aus den geheimsten Tiefen des eigenen Wesens geschöpften Musik. Von Anfang bis zu Ende erfüllt von gläubigem Vertrauen und hingebender Liebe, hat sie freilich den kirchlichen Charakter durchaus abgestreift. Wie schon äußerlich betrachtet die gewaltigen Proportionen des Riesenwerkes in den engen Rahmen des Gottesdienstes sich nicht mehr zu fügen vermögen, so ist auch der Geist, den es verkündet, ein anderer wie der des kirchlichen Bekenntnisses.

Diesen aphoristischen Bemerkungen über den Entwicklungsgang der katholischen Kirchenmusik mag sich ein eben so flüchtiger Hinblick auf die Schöpfungen des Protestantismus in demselben Gebiete anschließen. Ich brauche kaum hinzuzufügen, daß es mir hier um gar keine eingehende historische Untersuchung zu thun ist, sondern nur darauf ankommt, die bekanntesten kunstgeschichtlichen Thatsachen als Belege für die von mir geltend gemachten allgemeinen Gesichtspunkte herbeizuziehen. Dem Protestantismus, bei seiner Betonung des individuellen Glaubens und Erkennens, bei seinem Kampf gegen jede, nicht in der heiligen Schrift selbst begründete Autorität, mußte nothwendig jene geschlossene, das Denken und Empfinden des Einzelnen zwingende Objektivität abgehen, welche in der Lehre wie in der Verfassung der alten Kirche so bestimmten Ausdruck gewann. Wie die neue Religionsgemeinschaft bis auf den heutigen Tag stets in Gefahr schwebte, sich in eine Menge selbständiger, den Inhalt des Bekenntnisses verschieden auffassender Gruppen auszulösen, so zeigte auch die Kunst, die aus dem neuen Geiste entsprang, von vorn herein den Trieb zu partikularistischen, wesentlich die Besonderheit der einzelnen Künstler wiederspiegelnden Bildungen. Nicht ohne alles Recht nennt sich der Katholizismus die „Kirche" schlechthin, im Gegensatz zu dem bunten Durcheinander der Sekten, zu denen er auch die Anhänger der evangelischen Confessionen zählt. Der Gesichtsinhalt seiner Lehre, die dem individuellen Denken und Empfinden Schweigen gebietet, eine unausfüllbare Kluft zwischen Glauben und Erkennen öffnet, war der fruchtbarste Boden für echte Kirchenmusik.

Schon in ihrem ersten Ursprung unterscheidet sich die kirchliche Tonkunst des Protestantismus in sehr charakteristischer Weise von der älteren Schwester. Diese letztere wuchs auf in der einsamen Werkstatt scholastischen Tiefsinns, jene entwickelte sich aus dem Choral, d. h. aus dem geistlichen Volkslied, also in traulichster Nähe und unmittelbarster Beziehung zu dem Leben der Menschen. „Es wird — sagt mit Recht Marx in der Einleitung zu seiner Chorschule —, so lange man Kunde hat vom Leben der Tonkunst, unverge[illegible] bleiben, daß der Volksgesang es war, der Luther'sche Choral im Munde des Volkes, aus dem heraus und um den herum — wie Reben sich um die Ulme legen und Kinder die Kniee des Vaters umringen — die Musik ihre lebensvollste höchste Entfaltung gewonnen". Der künstlerische Gestaltungstrieb, vermöge dessen die einfache Choralweise sich zu immer reicheren und mannigfaltigeren Gebilden auseinanderlegte, hatte aber in nichts Anderem seinen Grund, als in dem Streben der Musik, den Gegenstand immer inniger zu durchdringen,

den Inhalt des Textes nach jeder Seite hin treu und vollständig wiederzugeben. Alle Gefühlsunterschiede und Schattirungen, welche die Worte in der Seele hervorriefen, sollten sich mit concretester Bestimmtheit zu Klang und Ton verkörpern. In die solchergestalt geschaffenen Werke mußte natürlich die gesammte Fülle individuellen Empfindens einströmen.

Hier zeigt sich denn nun auch der innerste Gegensatz zwischen protestantischer und katholischer Kirchenmusik. Er besteht eben darin, daß in jener das romantische oder charakteristische, in dieser das klassische oder formale Schönheitsideal Dasein und Gestalt gewann. Je mehr sich die protestantische Tonkunst in die charakteristische Darstellung des Einzelnen vertiefte, um so weniger konnte sie ihrem ursprünglichen Beruf, nur als dienendes Mittel bei den Akten kirchlicher Andacht und Erbauung mitzuwirken, entsprechen. Von einem untergeordneten, nur begleitenden Momente entwickelte sie sich zu einer selbständigen, alles Uebrige als störendes Beiwerk ausschließenden Bedeutung. Es wurde schon darauf hingewiesen, daß die Schöpfungen des größten protestantischen Sängers vermöge ihres inneren Gewichtes den Cultus erdrücken müssen, daß sie eben so sehr des Gegenstandes wie der Hingabe des Hörers sich ungeth ilt bemächtigen. Die katholische Musik fügte sich noch äußerlich in den traditionellen kirchlichen Rahmen, während sie schon längst verweltlicht war; die protestantische entwuchs dagegen, je ernster und idealer sie ihren Beruf nahm, immer mehr der alten Heimatsstätte.

(Schluß folgt).

Aus Paris.

Den 2. März 1862.

R. J. Vorgestern wurde in der großen Oper die neue vieractige Oper Gounod's „die Königin von Saba“ zum erstenmale aufgeführt. Die Umgebungen des Theatergebäudes waren festlich beleuchtet und von zahlreichen Abtheilungen der kaiserlichen Leibwache in ihren stattlichen Uniformen besetzt. Der Kaiser und die Kaiserin mit dem ganzen Hofe wohnten der Aufführung bei, und bezeugten dadurch das Interesse, welches sie am Componisten nehmen. Gounod, der auch kürzlich unter den eingeladenen Gästen längere Zeit im kaiserlichen Schlosse in Compiegne zubrachte, wird vom Hofe sehr protegirt, wie denn überhaupt dieser Musiker sich in den hiesigen höheren Kreisen einer Theilnahme zu erfreuen hat, wie sie selten einem Componisten zu Theil wurde. Er ist von einnehmender Persönlichkeit, gewandt und geistreich und auch seine romanhafte Vergangenheit mag dazu beitragen, ihn interessant zu machen. Bekanntlich war er in Rom, während seines Aufenthaltes als prix de Rome, in den Priesterstand eingetreten, und kam als Abbé Gounod hierher zurück. Er ließ mehrere seiner religiösen Compositionen aufführen, die die Aufmerksamkeit auf den jungen Componisten im Ornat lenkten, und verließ dann, bevor er seine erste Oper „Sapho“ auf die Bühne brachte, wieder den geistlichen Stand, um in die Welt zurückzutreten, wo man ihn häufig in den Salons des Hofes, des Adels und der haute finance begegnet. Am théatre français schrieb er zu „Ulysse“ von Pensard Chöre, die mit großem Beifall aufgenommen wurden, und die wir auch für das Beste halten was er geschrieben. Später wurde seine fünfaktige Oper „die blutige Nonne“ an der großen Oper gegeben, die nicht renssirte, dann am théatre lyrique „Le medecin malgré lui“ und „Philémon et Baucis“, von welchen Werken das Erste viel Schönes enthält. Nun hieß es auf einmal Gounod sei geisteskrank geworden, was natürlich die allgemeinste Theilnahme erweckte; bald war er aber wieder gänzlich hergestellt und das erste Werk, welches zur Aufführung kam, „Faust,“ wurde mit großem Beifall aufgenommen. Seitdem wurde er von seinen zahlreichen Anhängern als ein moderner Gluck proklamirt. Mit größter Spannung sahen sie seinem neuesten Werke entgegen und zählten darauf, daß Gounod darin mit seiner ganzen Individualität heraustreten werde. Aber auch der unparteiische Theil des Publikums erwartete sich ein interessantes Werk, denn Gounod ist ein tüchtiger, begabter Musiker; sein Styl ist gewählter, sein Streben höher gerichtet als man es bei den neuesten, französischen OpernComponisten gewohnt ist. Der Erfolg entsprach aber nicht den Erwartungen; die Oper mißfiel allgemein; ausgenommen in einer Arie und in einem Chore fanden wir nirgends die Eigenschaften wieder, die wir dem Componisten zuerkennen. Wenn er sich bis jetzt auch nicht durch Melodienreichthum, durch Natürlichkeit auszeichnete, so sind doch viele seiner Schöpfungen von einem poetischen Hauche durchweht, andere enthalten viele interessante Einzelnheiten und harmonische Schönheiten, und alle sind formell abgerundet und bekunden den gewandten Musiker. Ist es nun wahr, was viele behaupten, daß Gounod in seiner neuesten Oper der Schule Wagners habe zuschwören wollen, so ist ihm dies in so ferne gelungen, als er sich darin an dessen Formen anlehnt, oder um uns richtiger auszudrücken, dieselbe Abweisenheit von abgerundeten Formen zeigt. Fast durchgängig ist Alles rhapsodisch gehalten, abgerissene Sätze wechseln mit Recitativen und selten nur tritt ein specifisch musikalischer Gedanke zu Tag. Aber was das innere Wesen der Wagner'schen Musik betrifft, so ist es ihm weniger gelungen; die scharf ausgedrückte dramatische Färbung, das poetische, wenn auch nicht rein musikalische Gefühl, welches selbst die Gegner Wagner's ihm doch zuerkennen müssen, vermissen wir hier, und finden zu unserer Ueberraschung hohle, bunte Phrasen, wie wir sie von einem Künstler wie Gounod nicht erwartet hätten. Er wird gut thun, den ungünstigen Eindruck bald zu verlöschen zu suchen, den dieses Werk, selbst bei seinen entschiedensten Anhängern gemacht hat. —

Der Geschmack an ernster Instrumental-Musik verbreitet sich hier in immer weiteren Kreisen und die von Pasdeloup neu gegründeten populären Concerte für klassische Compositionen geben davon ein erfreuliches Zeugniß. Sie finden im Cirque Napoléon statt, der wohl vier bis fünf Tausend Zuhörer fassen mag. Alle Plätze sind dicht besetzt und es gewährt einen eigenen Anblick die niederstehenden Stände des Volkes, viele Männer in Blousen mit den elegantesten Damen vermischt zu sehen und den mächtigen Eindruck zu beobachten, den die großen Tonwerke auf das ungeübte Ohr dieser Menschen ausüben. Die Eingangspreise sind sehr gering und die Menge der Equipagen, die am Ausgang des Saales halten, veranlaßten die satyrische Bemerkung, der große Erfolg der populären Concerte beweise nur, daß die höhere Gesellschaft die Musik zu niederen Preisen liebe. Das Programm, mit welchem Pasdeloup die A-dur-Symphonie von Beethoven begleitete, lautete: 1. Satz: Ankunft der Landbewohner. 2. Satz: Hochzeitsmarsch(!) 3. Satz: Tanz der Landleute; Zug der Neuvermählten. 4. Satz: Der Schmaus; die Orgie. (Unsinn über Unsinn! Abermals ein haarsträubender Beweis, wie die Franzosen deutsche Componisten mißverstehen! Und obiges „Programm“ erlaubte sich Herr Pasdeloup, wie unser Herr Correspondent mittheilt, als von Beethoven selbst herrührend zu bezeichnen! Die Red.) —

Die Concerte des Conservatoires zeichnen sich diesmal durch eine weit größere Abwechslung der Programme aus; mit Freude heben wir namentlich heraus, daß Cherubini's Werke, die hier seit Jahren gänzlich unberücksichtigt geblieben waren, nun wieder anfangen, den ihnen gebührenden Platz unter den Meisterwerken einzunehmen, trotz vieler hiesigen Kritiker, die behaupten, er sei ein Mann von untergeordnetem Talent!! Im ersten Concert hörten wir seine Ouverture zu Anacreon, einen Chor aus Pharamond von Boieldieu, die A-dur-Symphonie von Beethoven, den Chor der Gefangenen aus Fidelio und die Ouverture zu Euryanthe. Im 2. Concert die Symphonie von Haydn (Nr. 25), ein O Salutaris von Cherubini, das Beethoven'sche Clavier-Concert in G-dur, von Theodor Ritter vorzüglich und mit großem Beifall gespielt, das erste Finale aus Euryanthe, freilich mit vielfachen Verzierungen verunziert und die Ouverture zu Ruy Blas von Mendelsohn. Im dritten Concert

die Ouverture zu Fidelio (E-dur) Benedictus aus der D-dur Messe von Beethoven, die Es-dur-Symphonie von Mozart, die ganz unübertrefflich gespielt wurde, Fragmente aus Iphigenie en Tauride, und die Jubel-Ouverture von Weber. Im vierten Concert die Beethoven'sche D-dur-Symphonie, eine Motette von Bach (die aber nicht von Sebastian, sondern von Ph. E. (?) Bach ist, und Da Capo verlangt wurde), ein Flötensolo, welches Cherubini's bekannten Ausspruch glänzend rechtfertigte: „Was gibt es Unangenehmeres als ein Flötensolo?“ Zwey, und die Ruinen von Athen und die Freischütz-Ouverture. Man beabsichtigt nächstens Rossini's Titanen zu wiederholen, welche aber nicht, wie man Ihnen berichtete, ein Oratorium, sondern nur ein einzelner Satz sind. Er hatte ihn ursprünglich nur mit Clavierbegleitung componirt, und wir haben das Stück so bei ihm mit mehreren anderen neuen, reizenden Gesangspiecen gehört. Hauptsächlich beschäftigt er sich aber jetzt mit Clavierconpositionen und behauptet scherzhaft, sein ganzer Ehrgeiz bestehe darin, als Clavierspieler zu gelten. Wir kennen wohl an fünfzig Clavierstücke von ihm, unter welchen viele von großer Schönheit. Er nennt sie Préludes, obschon sie in abgerundeter Allegro-Form geschrieben sind. Die meisten führen drollige Namen und er theilt sie ein, in 1. Album der Wickelkinder (album des enfants emmaillottés), 2. Album der aufgeweckten Kinder (des enfants dégourdis), 3. Album der Hütten, 4. Album der Schlösser. Trotz der abentheuerlichsten Namen werden sie seiner Zeit in den musikalischen Kreisen viele Verehrer finden. Der „Traum“, der „Schlaf“ prélude fugassé sind voll Empfindung, die Tarantelle, die Pesorése reich an üppigen Melodien. Ein „prélude de l'avenir“ findet sich ebenfalls vor, auch trägt er Sorge seinen alten Ruf als Feinschmecker aufzutischen, indem er mehrere Stücke, die die Sammlung eröffnen „hors d'oeuvre“ nennt, und sie sogar näher als: Butter, Rettich, Gurken ꝛc. bezeichnet.

Der sonst so geistreiche Mann mag vielleicht durch diese Namen andenten wollen, daß er keinen Werth auf diese spaten Früchte seiner Mühe gelegt sehen will, obschon sie in der That noch voll jugendlicher Frische sind.

Locales.

(3. Philharmonisches Concert. Außerordentliches Concert der Singakademie. Letzte Quartettproduktion.)

S. B. Unsere Abonnementsconcerte neigen sich ihrem Ende zu und drängen sich bereits in einer Weise, als ob die ihnen verderbliche Frühlingszeit ganz nahe vor der Thür stünde, und doch schreiben wir heute erst den 13. März! — Das vorletzte Philharmonische Concert brachte als Hauptnummer Beethovens unverwüstliche C-moll-Symphonie, deren Ausführung, namentlich was den letzten Satz betrifft, eine sehr glänzende war.

Am ersten Satz müssen wir das überschnelle Tempo tadeln. So „pocht das Schicksal“ nicht an die Pforten, vielmehr die Zeit des Dampfes und der Elektricität, die Alles zu möglichster Eile antreibt! Seltsam, daß ein guter Musiker, wie Herr Dessoff, nicht einsieht, daß Kraft und Nachdruck Einbuße erleiden, wenn der Geiger seinen Bogen allzu rasch herumwerfen muß! Im Adagio wäre auch mehr Feinheit möglich und wünschenswerth gewesen. Dagegen gelangen im 3. Satz die schwierigen Ritardantosstellen ausnehmend. —

Den Anfang machte Gade's fein gearbeitete, aber im Verlauf etwas lose zusammenhängende Hochland-Ouvertüre die merkwürdig wenig Beifall fand.

Eine sehr willkommene Gabe war Mozarts Clavierconcert in C-moll, von Herrn Epstein mit gewohnter Zierlichkeit gespielt, ein Werk voll reizender Schönheiten und herrlichem Bau, von dem man nicht zu begreifen vermöchte, wie die Clavierspieler es so lange unbenutzt liegen lassen konnten, — wenn man nicht wüßte, von was für jämmerlichen Kunstansichten diese Herren in der Regel geleitet werden. Ueber die im ersten Satz eingelegte, wie man vernimmt von Käßmayer verfaßte Cadenz bemerken wir, daß sie uns etwas zu kurz schien um Besonderes bieten zu können; als einen Fehler betrachten wir es, daß das dem Concert entnommene Gesangsmotiv in der Haupttonart (C-moll) eingeführt wurde. Sonst war sie jedoch geschickt gemacht. — Beethoven's Concertarie Ah perfido, von Frl. Krauß gesungen, bestätigte abermals die Ansicht, daß die Gesangsleistungen in diesen Concerten der schwächste Punkt sind. Statt dieser oft gesungenen und eben nicht zu des Meisters großartigsten Werken gehörenden Arie hätte übrigens auch seltener Gehörtes gewählt werden können. —

Das Concert der Singakademie litt einigermaßen unter der späten Stunde, dem vielen an diesem Tage schon Gehörten und einer wahrhaft unerträglichen Temperatur des Concertsaales. Die erste Abtheilung brachte einzelne Chöre, und zwar Mendelssohn's wunderfam tiefempfundenes „Morgengebet“, welches indeß als Chor unseres Erachtens, wenn es auch an musikalischer Wirkung gewinnt, doch zu sehr in die Breite geht, um der Idee des Gedichts zu entsprechen. Grädener's: „Waldeszauber“, sowie A. Müller Sohns „das Irrlicht“ schienen uns ebenfalls nicht ganz zu chorischer Behandlung geeignet, doch ist der erste mit nicht geringer Kenntniß der Chorwirkung und überhaupt sehr geschmackvoll gesetzt, während der zweite zwar von einem recht hübschen Talent zeugt, aber noch nicht frei genug ist von jenen heutzutage häufig vorkommenden Uebergriffen in instrumentale Manieren und Gänge, die sich gewöhnlich in der Ausführung durch Unsicherheit und Mangel an Wohlklang rächen. Der schönste unter diesen einzelnen Chören war Cherubini's nobles Schlummerlied aus Blanche de Provence. — Den zweiten Theil bildete die Wiederholung der vor zwei Jahren zum ersten Mal aufgeführten „Pilgerfahrt der Rose“. Da wir beabsichtigen über dieses Werk demnächst Eingehenders zu sagen, so beschränken wir uns für heute auf die Berichterstattung, daß die meisten der darin enthaltenen abgeschlossenen Musikstücke lebhaften Beifall fanden und manche derselben zur Wiederholung verlangt wurden. — Die Ausführung sämmtlicher Chöre war eine wohl mancherte feine und belebte. Nur hin und wider schien die beengte Räumlichkeit, welche keine solche Aufstellung des Chors zuließ, daß die erste Reihe der Sänger den Dirigenten im Auge hatte, schuld zu sein an nicht vollkommener Präcision des Zusammenwirkens. Bei künftigen Gelegenheiten dürfte es vorzuziehen sein: den Chor lieber um eine Anzahl minder ausgiebiger Stimmen zu verringern, und dafür eine bessere Aufstellung möglich zu machen. Was die Soli betrifft, so waren dieselben so glücklich beseßt, als es bei einer Dilettantengesellschaft möglich ist, so es scheint uns nur für das Institut zu sprechen, wenn es innerhalb seiner eigenen Mitglieder diese Kräfte besitzt uno nicht zu fremden zu greifen braucht. Absolut betrachtet waren freilich nicht alle Stimmen gleich genügend vertreten. Ist das aber etwa bei den Aufführungen des „Singvereins“ der Fall? Hat man nicht erst kürzlich bei der Aufführung von „Paradies und Peri“ Gelegenheit gehabt sich zu überzeugen, daß derselbe beim Theater Anlehen machen muß, und daß trotzdem keineswegs Alles vollkommen befriedigend ausfiel? Dies den unermüdlichen Lobhudlern des „Singvereins“ und seines Dirigenten zur gefälligen Beachtung! Unter den Solosängern in der „Pilgerfahrt“ verdienen die Damen Ludwig und Hauer, sowie die Altistin, dann Herr Olschdauer alle Anerkennung. —

Hellmesberger's letzt: Quartettproduktion brachte Mozart's D-moll-Quartett, Schumann's D-moll-Trio (von Herrn Dachs gespielt), und Beethovens C-Quintett. Der halbe Ertrag der Tageseinnahme war für die in großer Dürftigkeit lebende Großnichte Mozarts bestimmt, welche, der einzige übrig gebliebene Sproße dieser Familie, hiermit der Theilnahme und Fürsorge deutscher Kunstanstalten empfohlen sein möge.

Zur genaueren Verständigung.

(Siehe den Aufsatz in Nr. 5 über Robert Franz und den „Brief" in Nr. 9.)

Herr Ludwig Meinardus hat sich durch einen in Nr. 5 dieser Blätter erschienenen von mir verfaßten Aufsatz, welcher sich mit Robert Franz' Liedercompositionen beschäftigt, veranlaßt gefunden, den Lesern dieser Zeitschrift eine Reihe von Mittheilungen zu machen, aus welchen zum Theil hervorgehen soll, wie sehr ich diesen auch von mir sehr geachteten Autor unterschätze. Einiges in diesen Mittheilungen fordert mich zu direkt zu einer Erwiderung heraus, als daß ich ganz dazu schweigen könnte. Zugleich ist mir diese Gelegenheit nicht ganz unwillkommen, einige allgemeine Punkte, welche jene Mittheilungen zur Sprache bringen, wenigstens in Kürze zu erörtern. An eine erschöpfende Entgegnung — zu welcher ich moralisch wohl berechtigt wäre — kann ich um so weniger denken, als eine solche eine sehr ungebührliche Ausdehnung erhalten müßte, denn es findet sich in den Auslassungen meines Censors kaum ein Satz, der nicht einer Berichtigung bedürfte.

Ich kann zunächst meine Verwunderung darüber nicht unterdrücken, daß man in einem Aufsatz Geringschätzung eines Autors ausgesprochen finden will, dessen Produktionen derselbe ausdrücklich als einen wohl zu hütbenden Schatz erklärt: Wenn ich bedenke, daß die deutsche Nation nicht ganz arm ist an musikalischen Schätzen, so scheint mir dies — von Anderem abgesehen — doch ein nicht all zu geringes Zugeständniß zu sein, wofern man mir nicht die Ehre erweist, anzunehmen, es wäre nur so obenhin gemacht, vielleicht auch wohl nicht so ernstlich gemeint.

Ich sehe daher auch nicht, wie die „günstige Meinung" (ein etwas schüchterner Ausdruck), welche man ziemlich allgemein von Robert Franz hegt und die ich selbst theile, durch meinen Aufsatz hätte „ernstlich bedroht" werden sollen, daher dieselbe denn auch wirklich seiner „Rehabilitirung" bedurfte. Ich wollte nur bemerklich machen, daß die Werke des Talentes niemals mit denen des Genies, ja auch nur der genialen Begabung (welches zweierlei ist) auf gleiche Linie gestellt werden können, und daß für den Haupt- und Cardinalpunkt gewisse Vorzüge, welche zuweilen sogar das erstere über das letztere voraus haben kann, niemals entscheiden.

Herr Meinardus wirft mir vor, daß ich es in der Entwicklung meiner Ansichten an „tieferer Begründung" hätte fehlen lassen. Darauf kann ich nur erwidern, daß jede ästhetische, wie jede physikalische Untersuchung endlich auf gewisse Grundelemente stößt, welche sich jeder weiteren Untersuchung entziehen. Ich kann z. B. nur sagen: dies ist ein genialer Gedanke oder ein schönes Motiv, desgleichen: in diesem Werk herrscht die Phantasie oder der Verstand, Inspiration oder Combination vor, aber beweisen läßt sich das eine so wenig als das andere und zwar ganz so wenig, als sich beweisen läßt, daß die Rose duftet, die Lilie aber nicht, und doch ist gerade dieser Punkt bei der ästhetischen Unterfuchung der für den Geist des Ganzen — es sei von großen oder kleinen Formen die Rede — entscheidende. Hätte ich daher meine Anschauung von Robert Franz, worin ich den wahren Werth seiner Produktionen in diesem Sinne und dessen Grenzen erkenne, tiefer begründen wollen, so hätte ich zum mindesten eine sehr weitläufige, das Wesen der Kunst und meine Anschauung derselben erörternde Abhandlung schreiben müssen und endlich wären doch alle Folgerungen, welche ich daraus für den speciellen Fall hätte ableiten wollen davon abhängig geblieben, ob man mir meine Cardinalsätze zugiebt oder nicht, die immer in ihrem letzten Grund, natürlich immer auf urfprünglicher Anschauung beruhen, welche nicht zu erweisen ist.

Ich könnte ja meinerseits auch an Herrn Meinardus die Frage richten, warum er es an ästhetischen Argumenten überhaupt gänzlich fehlen läßt, um die erwähnte „günstige Meinung" fester zu begründen, welche Absicht er doch im Eingang seiner Zeilen ausspricht; denn diese selbst enthalten fast nur den Ausdruck seiner persönlichen — menschlichen und künstlerischen — Verehrung für den Autor und eine Reihe von Briefstellen, welche als Zeugniß für den künstlerischen Charakter R. F.'s, aber natürlich nicht für seine Productionen von Werth sind.

Es sei mir erlaubt, einige von Herrn Meinardus ausgesprochene Sätze näher zu beleuchten. Er sagt einmal: „Zunächst muß es auffallen, daß der Name R. F. überall einen guten Klang hat." Günstige Meinung, guter Klang! Mein ganzer Aufsatz enthält meines Erachtens nichts, was den trefflichen Liedercomponisten so sehr degradirte, wie diese zaghaften Ausdrücke. Meine Achtung für R. F. ist wenigstens viel zu groß, als daß mir eine Erscheinung, wie die bezeichnete, im geringsten auffallen sollte, denn ich bin keineswegs der Meinung, daß es nur allein in der musikalischen Literatur Götter gäbe, welchen man Standbilder errichtet, und gleich nach ihnen nur noch Pöbel komme, um den man sich nicht im geringsten zu kümmern brauche. Allerdings ist dies eine Maxime, und zwar eine überaus bequeme, welcher man in der Praxis nirgends so häufig begegnet, als in der Musik, wo Intoleranz und Einseitigkeit so recht eigentlich zu Hause sind, aber sie führt, wie überall, zur Barbarei.

Meinardus sagt weiter: „R. F. ist deßwegen in seinem guten Rechte, sich dem ausschließlichen Ausbau der lyrischen Kunstform in ihren eigentlichsten Wesen zu widmen" u. s. w. Wer in aller Welt sollte denn je einem Künstler das Recht bestreiten wollen, sich einer Kunstgattung zu widmen, zu welcher er sich vornehmlich oder ausschließlich berufen fühlt? Man widmet sich ja überhaupt nicht einer Kunst oder Kunstgattung, sondern wird mit innerer Nothwendigkeit zu ihr geführt. Nur in diesem Falle wenigstens ist auch nur die Möglichkeit vorhanden, Etwas hervorzubringen, was überhaupt dauern kann. Der Schluß aber von diesem Faktum auf eine relativ geringere, rein musikalische Begabung ist ein sich mit psychologischer Nothwendigkeit ergebender, der aber von mir nur in einer beiläufigen Bemerkung gezogen wurde, da er etwas für die Entscheidung der Hauptfrage in sofern gleichgiltiges ausspricht, als z. B. auch sogar einige Werke von Christoph Ritter von Gluck darum nicht minder unsterblich sind, weil ihr Schöpfer an rein musikalischem Genie so sehr weit hinter seinem Zeitgenossen S. Bach zurückstand, so weit, daß sie in diesem Betracht gar nicht verglichen werden können. Ich sprach aber auch nur von der Schwäche rein musikalischer Begabung, welches Prädikat Herr Meinardus in seinem Citat eliminirt und dadurch entstellt hat. Der Ausdruck „Deckmantel seines Unvermögens" findet sich bei mir überhaupt nicht, und würde ich ihn von einem Künstler, den ich achte, nie gebrauchen, um so viel weniger, als er für meine Kunstanschauung nicht einmal einen verständigen Sinn ausspricht. Wenn Herr Meinardus meint: „Es käme R. F. nicht darauf an, in seinen Liedern einer gelegentlichen, subjectiven Stimmung Ausdruck zu geben, sondern einen poetischen, lyrischen Inhalt in der vollendetsten Schönheit bis ins feinste Detail darzustellen, so ist zu bemerken, erstlich, daß die Lyrik wohl „ein gutes Recht" hat, Ausdruck einer subjektiven Stimmung zu sein, welches ihr denn auch nie bestritten, oft sogar (obwohl mit Unrecht) als ihre einzige Aufgabe bezeichnet wurde, ferner, daß in der obigen Bemerkung Vorder- und Nachsatz sich keineswegs contradittorisch widersprechen, vielmehr sehr wohl zusammenbestehen können und endlich, daß es gerade nie wieder eine so objective musikalische Lyrik geben wird, als wir sie in den Perlen Schubert'scher Vokalschöpfungen besitzen, d. h. nämlich eine solche, in welcher uns alles Empfinden des Individuums in solchem Grade als ein Empfinden der Welt erscheint, ein Punkt, dessen Erörterung aber hier viel zu weit führen würde. Was aber die subjective Stimmung betrifft, so meint Göthe sogar, jedes wahre Gedicht sei eigentlich immer ein Gelegenheitsgedicht. Die Forderung einer gewissen „himmlischen Heiterkeit", welche R. F. einmal selbst aufstellt, ist dabei eine völlig berechtigte; ich möchte nur, der allgemeineren Anwendbarkeit willen, den Ausdruck „Heiterkeit" in „Freiheit" verwandeln; bei jeder wahrhaft künstlerischen Schöpfung, was sie immer darstelle und ausspreche, müssen wir

immer jene göttliche Freiheit empfinden, mit welcher der Schöpfer über derselben schwebt. Herr Meinardus nimmt Anstoß an dem von mir, mit Anwendung auf R. F. cititen Sprichwort, „wer das Kleine nicht ehrt, ist des Großen nicht werth“ und meint, das Große bestehe ja nicht in dem „Ungeheuerlichen, Aufreizenden und Ermüdenden.“ Gewiß nicht, vielmehr setzt alle Größe Harmonie voraus, allein diese bietet immer nur den einen Maßstab zur Erkenntniß der Größe und der andere, nicht minder entscheidende, liegt in der Tiefe und dem Umfang der Welt, welche wir in den Produktionen eines Künstlers in Harmonie gesetzt sehen. So ist z. B Burns ein viel harmonischerer Dichter als Byron, und doch ist dieser größer, obwohl man seine Poesie nicht mit Unrecht zuweilen eine Poesie der Verzweiflung genannt hat; dagegen ist wieder Shakespeare so viel größer als Byron. Ich wollte nichts anderes sagen, als was in den bekannten Worten Goethe's ausgesprochen liegt, welche er gelegentlich Uhland's äußerte, es wird aus dieser Richtung nie etwas Menschen- und Schicksalbezwingendes hervorgehen.

Anderseits ist die Polemik Meinardus's und R. Franz' selbst gegen den so überwiegenden Subjektivismus in den musikalischen Produktionen unserer Tage eine sehr berechtigte, aber in alle ihre Consequenzen verfolgt, führt diese Betrachtung zu Fragen, welche auch nicht so im Vorbeigehen zu ergründen sind, da sie sehr tief hinabführen.

Ich bin allerdings der Meinung, daß der Musik eine weitere Entwicklung überhaupt nur noch aus dem Zurückgehen auf einfachere Formen einer- und aus Wiedergewinnung des Reinmenschlichen anderseits erblühen kann, und in diesem Sinn betrachte auch ich — zwar nicht die Riehl'sche Hausmusik, wohl aber — das Franz'sche Lied als eine sehr erfreuliche Erscheinung, die ganz gewiß die Ejaculationen einiger Titanen der Gegenwart überdauern wird, denn auch in der Kunst sucht der Mensch zunächst das Menschliche, und die Kunst, die dem Menschen als solchen gar nichts giebt, ist in höherem Sinne gar keine und daher, strenge genommen, ein eigentlich überflüssiges, ja wohl auch verderbliches Produkt.

Zeitungsschau.

In einem Artikel der Sd. M. Z. beitelt: „Die Musik in Amerika“ wird über das dortige Verhältniß der Musiklehrer u. A. Folgendes mitgetheilt, wozu wir nur noch beifügen, daß auch in großen Städten Deutschlands ähnliche Verhältnisse obwalten, die denn auch der Grund alles Uebels heißen können: „Die sociale Stellung des amerikanischen Musiklehrers unterscheidet sich im Wesentlichen nicht allzu sehr von der seines europäischen Collegen. Jener ist zwar viel weniger der musikalische Hausfreund wie dieser, er steht dem Familienkreise ferner, so daß er jahrelang in einem Hause Unterricht ertheilt haben kann, ohne nur ein einziges Mal mit der Familie seines Schülers oder seiner Schülerin in nähere Beziehung gekommen zu sein, im Uebrigen jedoch bleibt die Sache so ziemlich dieselbe. Nur das künstlerische Wirken des Musiklehrers bei uns ist — wie bereits aus der Schilderung des unterrichtnehmenden Publikums erhellt — ein durch die socialen Verhältnisse und die fehlerhafte Kindererziehung bedeutend gehemmteres und weniger fruchtbringendes. Diese erschwerenden Uebelstände sind es denn auch, welche leider selbst den anfänglich strebsamen Lehrer ermüden, abstumpfen und für den Kampf unfähig machen. In Folge dieser Erschlaffung seiner moralischen Kraft wird er denn auch alsbald nur noch den Gelderwerb als einzigen Endzweck und Schwerpunkt des Unterrichtgebens betrachten. Die natürlichste aber auch zugleich schädlichste Consequenz hiervon ist, daß der Lehrer der Bedientste seines Schülers wird, es muß dessen Launen fröhnen, um ihm à tout prix zu gefallen, er muß seine Sinne durch pikante Leierstücke kitzeln, damit er nicht ermüde, er muß ferner mit gänzlicher Negirung des geistigen Momentes nur die Technik pflegen, damit das junge Talent alsbald in nichtssagender Claviergymnastik zu glänzen vermag. Und die größte Zahl unserer Musiklehrer thut dies auch ohne die geringsten Gewissensbisse. Verdienen sie ja Geld bei dieser Methode, oft sogar viel Geld, denn der Musikunterricht wird in den größeren Städten sehr gut bezahlt.“

Nachrichten.

Das Comité für das an den Pfingsttagen in Cöln zu feiernde niederrheinische Musikfest hat folgende Werke zur Aufführung bestimmt: Am ersten Tage: „Salomon“, Oratorium von Händel, nach der Original-Partitur und mit der Orgel-Begleitung, welche Mendelssohn für die Aufführung im Jahre 1835, die ebenfalls in Cöln Statt fand, geschrieben hat. Am zweiten Tage: Ouverture und Scenen aus Gluck's „Iphigenie in Aulis“. — Sanctus und Osanna aus der H-moll-Messe von Joh. Seb. Bach. — Sinfonie Nr. IX mit Chor von Beethoven. Am dritten Tage: Symphonie von J. Haydn — „Hymne an die Nacht“ für Soli, Chor und Orchester von Ferdinand Hiller. — Ouverture zu „Ruy Blas“ von Mendelssohn. — Verschiedene Sologesang-Vorträge. Die Solo-Partieen haben übernommen: Frau Louise Dustmann-Meyer aus Wien (Sopran); Fräulein Franziska Schreck aus Bonn (Alt); die Herren Schnorr von Karolsfeld aus Dresden (Tenor) und Becker aus Darmstadt (Baß). — Dirigent der Fest-Aufführungen: Capellmeister Ferd. Hiller. Anführer des Orchesters: die Concertmeister J. Grünwald und O. von Königslow.

W. Taubert's Musik zu Shakespeare's Sturm ist im 18. Gewandhaus-Concert in Leipzig mit großem Beifall aufgenommen worden. Dieselbe erscheint nächstens im Verlag von Breitkopf und Härtel.

In Glogau führte am 10. d. M. die dortige von L. Meinardus geleitete Singakademie Mendelssohn's „Elias“ auf.

Wie die Sd. M. Z. berichtet, sollen die in Paris eingeführten „populären Concerte“ nun auch in Provinzstädten, und zwar zuerst in Toulouse Nachahmung finden.

Von Beethoven's Missa solemnis ist bei Schott's Söhnen ein sehr billiger Clavierauszug mit Singstimmen erschienen.

Bei dem großen während der Industrie-Ausstellung in London zu veranstaltenden Händelfeste sollen über vierthalbtausend Personen mitwirken. (Wir schlagen vor, die Solostimmen dabei durch ein Sprachrohr singen zu lassen. D. Red.)

Wien.

Das Privatconcert, welches heute vor 8 Tagen im Streicher'schen Salon Statt fand, bescherte uns, daß Frau Bertha Grünwald, Pianistin aus Breslau, zwar einen sorgsamen Unterricht gehabt zu haben scheint, und ihr Spiel nach mancher Seite hin eine erfreuliche Correktheit aufzuweisen hat. Doch scheint sich diese Dame, von ihrer schriftlich entschiedenen Vorliebe für gute Musik abgesehen, nach Seite der Ausführung noch nicht in die eigentlich künstlerisch-reproduktive Sphäre durchgearbeitet zu haben. Es fehlt noch an genügender Fertigkeit, an Kraft und Lebendigkeit des Vortrags. Unter solchen Umständen war es doppelt gefährlich, sich in Musikstücken hören zu lassen, die man in Wien von den bedeutendsten Virtuosen der Gegenwart, wie Frau Cl. Schumann, Rubinstein u. A. gehört hat. Frau Grünwald ist möglicherweise eine recht gute Clavierlehrerin, aber wenn dieselbe etwa beabsichtigte sich öffentlich hören zu lassen, so müßten wir ihr rathen, bei weitem weniger hohe Ansprüche erhebende Stücke zum Vortrag zu wählen. S. Bach aber scheint uns, nach dem Vortrag des Präludiums und der Fuge in F-moll, am wenigsten jener Meister, zu dessen Interpretin sich aufzuschwingen Frau Grünwald vorlüng zu rathen wäre.

Der Componist Max Bruch aus Cöln weilt gegenwärtig hier.

Concert-Ankündigungen.

Sonnabend den 15. Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: Concert des Pianisten Oskar Smith aus Hamburg. — Sonntag den 16. Mittags halb 1 Uhr im Redoutensaal: 4. Concert der Gesellschaft der Musikfreunde (Progr.: „Siegesbotschaft“ Ouverture von W. Speidel; Ouvertüre zu „Abu Hassan“ von C. M. von Weber; Marsch von Schubert, orchestrirt von Fr. Liszt; Haroldsymphonie von H. Berlioz). Am 16. Abends halb 8 Uhr im Salon Bösendorfer: Concert der Herrn E. Feigerl aus Dresden.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 12 Wien, 22. März 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing,** vormals **H. F. Müller's Witwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung (Schluß). — Kirchenmusik und religiöse Musik (Schluß). — Lokales. — Correspondenzen aus Brüssel und Oldenburg. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Curiosum. — Concertankündigungen. — Briefkasten.

Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung.

Dargestellt von August Reißmann.

Mit Musikbeilagen: 33 Lieder aus dem 15. 16. 17. u. 18. Jahrh.
Cassel, bei Oswald Bertram 1861.

(Schluß.)

Die drei Vertreter dieser höchsten Blüthe des deutschen Liedes sind Schubert, Mendelssohn und Schumann. — Nach einer biographischen Skizze Schuberts wird zuerst ganz allgemein die Art seines Schaffens, dann sein musikalisches Material, Melodie, Harmonie und Rhythmus charakterisirt. In Betreff des ersten Punktes heißt es S. 161: In Fr. Schubert weckt das lyrische Gedicht sofort den bestimmten Gefühlszug, dem es entsprungen ist, in seinem ganzen Reichthum, aber auch in energischer Abgrenzung und in der objektiven Fassung des Dichters. An seiner Hand lebt er die Seelenerfahrungen desselben stetig entwickelt durch, und sie kryställisiren sich ihm Zug um Zug in klingenden Tonformen." — Das ist gewiß schön und geistreich gesagt; nun wissen-wir ganz genau, woran wir sind. — Während seine Melodie und Harmonie in höchster Vollendung und gegenseitiger Durchdringung erscheinen, „ist die Rhythmik in den Liedern Schubert's nicht immer entsprechend mannigfaltig genug ausgeführt," sie leidet zuweilen an Monotonie. — Der Vf. stellt nun an drei Hauptklassen von Liedern, an denen Goethe's, W. Müller's und A. Heine's die Bedeutung Schuberts ins Licht; an den ersten ziemlich speziell mit steigem Rückblick auf Früheres, an den zweiten mit Hervorhebung charakteristischer Einzelheiten, an den letzten ganz summarisch. Wir merken uns einige Stellen, in denen er kurz zusammenfassende Urtheile ausspricht. Nachdem er die meisten Göthe-Lieder als vollendete Meisterwerke erwiesen hat, bemerkt er, daß Schubert in der Behandlung der nicht strophischen Texte dieses Dichters weniger glücklich gewesen sei (S. 168); dasselbe gilt mit einer Ausnahme (des Mädchens Klage) von den Schiller'schen Liedern. Die Müller'sche „Winterreise" dagegen wird folgendermaßen (S. 173) geschildert: „Die Lieder der Winterreise werden ewig Mustergültigkeit behalten. Sie sind eben so vollendet in der Form, als rückhaltslos erschöpfend im Ausdruck. In den meisten der besprochenen Lieder macht sich häufig noch eine Weitschweifigkeit des Ausdrucks geltend, die ihn zu formellen Ausschreitungen zwingt. Er hält sich bei den einzelnen Zügen noch mit solcher Vorliebe auf, daß es ihm oft nur durch complicirte Form möglich ist, die verschiedenen Nüancen der Stimmung zu einheitlichem Ausdruck zu bringen. Erst in den Liedern der Winterreise gewinnt er jene höchste Form des lyrischen Ausdrucks, die alle Einzelzüge der Stimmung auf ihre Pointen zurückführt, und in einheitlicher, einfach gegliederter Form Gestalt werden läßt. Immer seltener wird jetzt die Einführung fremder Tonarten" u. s. w. Aus dem Heine'schen Liede bildet Schubert „den mehr recitirenden Liedstyl"; „die Stimmung einheitlich zusammenzufassen, fällt dann der Clavierbegleitung anheim." — S. 177: „Die Gesänge Walter Scotts gehören noch ganz jener ersten Periode an, in der ihm die musikalischen Mächte der Darstellung in ihrer Selbstständigkeit noch nicht aufgegangen waren und so versenkt er sich noch mit schwelgerischer Lust in den süß umstrickenden, aber unbestimmten Zauber der harmonischen und melodischen Klangwirkung und den monoton prägnanten Rhythmus um Luft und Duft der mittelalterlichen Romantik heraufzubeschwören." — S. 178: „Eine große Anzahl von Liedertexten lieferten ihm endlich die österreichischen Dichter Vogl" ꝛc. „Ihnen gegenüber nimmt er fast einzig die Stellung des Instrumentalcomponisten ein. In den meisten muß er sich mit der flüchtigen Andeutung der Stimmung begnügen, die er dann selbstständig mit der bekannten Meisterschaft ausbildet."

Diese Darstellung, aus deren Verworrenheit selbst der gutmüthigste und wohlwollendste Leser schwerlich ganz herauszufinden vermag, beweist zwar, daß wir Schubert als den begabtesten und musikalisch bei Weitem hervorragendsten Liedercomponisten zu betrachten haben, aber nicht, daß er als solcher in demselben Sinne classisch ist, wie Mozart und Beethoven in ihrer Sphäre; denn der Vf. hat, wie wir sehen, die vollkommene Durchdringung von Text und Musik nur von der Winterreise behauptet. — Dies scheint uns um etwaiger Mißverständnisse willen doch bemerkenswerth.

Bedenklich aber steht es mit der Sache Mendelssohn's. Der Vf. sagt S. 183: „Während Schubert der Phantasie des Dichters die unbeschränkteste Einwirkung auf seine eigene gestattet, daß sie dort neue, ihr ungewöhnliche Bilder erzeugt (?), wird die Phantasie Mendelssohn's von der des Dichters nur erregt." — — „M. empfindet die Individualität des Dichters nur in dem beschränkten Rahmen seiner eigenen und zieht sie in seine eigene hinein, um sie dieser anzupassen. So sehen wir in Schubert ganz bestimmte Dichterindividualitäten musikalisch lebendig werden, M. setzt nur einzelne Lieder musikalisch um — er stellt die Schönheit des Ausdrucks immer über die Wahrheit desselben." S. 185: „Am bestimmtesten spricht sich seine Individualität in dem „Winterlied" (op. 19, Nr. 3) und dem „Reiselied" (Nr. 6) aus. Mit diesen beiden Liedern ist eigentlich der Kreis von harmonischen und melodischen Wendungen schon bestimmt, aus dem der Meister nur selten herausgedrängt wird, und innerhalb dessen Grenzen er eine große Mannigfaltigkeit entwickelt." S. 186: „M. fühlte, daß sein Sehnen, Wünschen und Hoffen das einer großen Gesammtheit ist, und so empfand er keinen Drang darüber hinauszugehen." S. 188: „Der vierstimmige Liedergesang ist so recht M.'s eigenstes Lebenselement geworden. So erscheint das M'sche Lied durchaus als ein Fortschritt in der Entwicklung des Liedes, der indeß mehr praktisch als künstlerisch bedeutsam ist." Wir brauchen

wohl kaum noch ein Wort hinzuzufügen. Wenn das Empfinden M.'s auf jenes Maß zurückgeführt und abgeschwächt ist, das den Liedern, „Feucht' heller als die Sonne," „Auf Flügeln des Gesanges" u. a. „die weiteste Verbreitung sichert," wenn er in diesem Streben „große Bedeutung weniger für die Kunst als für die Culturgeschichte seiner Zeit gewann," so ist die etwas laue Versicherung, daß jene „Lieder alle im Sinn und Geist der größten Meister empfunden sind," wohl schwerlich im Stande, die bedenkliche schwankende Position M.'s an der Seite Schuberts und Schumann's irgend zu fixiren. — Hier kommt aber deutlich zu Tage, was es mit dem Princip unsers Vf.s eigentlich auf sich hat. Man sieht, es ist eine fahle Theorie geblieben, die gerade wo es darauf ankommt, die Hauptfragen kaum berührt, geschweige löst. — Er hat öfters Gelegenheit genommen, das Verhältniß zwischen Text und Musik im Allgemeinen zu besprechen, er hat gesagt, daß M. ein wesentlich äußerliches Verhältniß zu seinen Texten einnehme — er entstellt sie nicht selten geradezu — warum zieht er nicht die nothwendige Consequenz, daß daher M. Schubert und Schumann gegenüber eine entschieden untergeordnete Stellung einnehme? Oder soll die behauptete Schönheit der Form M.'s sich etwa auf die „typische" Liedform beziehen und diese ihn retten? Aber damit war es ja, wie wir sahen, unserm Autor auch nicht so ganz Ernst. Wir überzeugen uns daher allmälich, daß es mit seinem historisch-kritischen Gebahren nicht so schlimm steht, wie er uns öfter glauben machen möchte. —

Schumann's Hauptbedeutung endlich knüpft sich an Heine. Nimmt Schubert diesem gegenüber noch ganz den kecken Standpunkt ein, wie Goethe und W. Müller gegenüber, — steht er zu sehr unter der Herrschaft des eigenen überfluthenden Empfindens, als daß er den sogenannten „ironischen Standpunkt" — „die skeptische Verwüstung" — der Heine'schen Lyrik „hätte finden können," so führte Schumann's ganzer Bildungsgang ihn unmittelbar darauf hin, es war ihm daher auch nicht schwer, Heine gegenüber den richtigen Standpunkt einzunehmen. Von Schubert eignet er sich zunächst jenen recitirenden Liedstyl an und zwar so energisch ausgebildet, daß sich diese von allen übrigen seiner Lieder wesentlich unterscheiden. S. 194: „Vollständig gewinnt er jedoch den ironischen Standpunkt erst in op. 48 „Dichterliebe." Das melodische Gefüge dieser Lieder ist zwar deklamatorisch, aber von einem „durchaus gefestigten strophischen Versgebäude" (S. 196). Die ausgeführten Vor- und Nachspiele sind zur feineren Interpretation des Textes nothwendig; denn „das Heine'sche Lied ist lokal gar nicht vollständig zu erschöpfen." (S. 197). — Rückert und Kerner gegenüber vermochte Schumann „einen sichern Standpunkt nicht zu gewinnen." (S. 199). Für Eichendorff dagegen hat er „einen wahrhaft luxuriösen Reichthum von Farben und Tönen," namentlich in der Begleitung. „Die Melodie hingegen wird in einzelnen Liedern schon bedenklich vernachlässigt." (S. 200). „Adalb. v. Chamisso versetzt sich (in dem Cyklus „Frauenliebe und Leben") zwar in eine, ihm ursprünglich fremde Welt, allein er thut dies mit all' der liebenswürdigen Innigkeit und Zartheit seines Naturells, und so dichtet er mitten heraus aus dem Bereiche ihres Gefühlslebens. Dieser Standpunkt entspricht dem des Tondichters vollständig." Erst Schumann war es vergönnt, diesen Cyklus „vollständig erschöpfend musikalisch wieder zu dichten." Sein Empfinden war so keusch und innig, wie das eines reinen Frauenherzens u. s. w. (S. 202). Von Burns' Liedern sind ihm die verstimmigen Chorlieder am besten gelungen; von Reinick nur „O Sonnenschein und Ständchen," die übrigen „skizzenhaft und manierirt" (S. 205); an Goethe „löst er die göttliche Ruhe des Gedichtes auf in romantische Zerrissenheit und verzerrt seine classische Formschönheit" (S. 206).

Die hier wie früher mitgetheilten Andeutungen lassen erkennen, daß uns der Vf. in Betreff der Frage nach dem gegenseitigen Verhältniß von Text und Musik nie über das allgemein Geläufige herausführt. Er faßt es jedoch mit einer gewissen Schlagfertigkeit in kurz pointirte Sätze und operirt dann damit frisch weiter, indem er das heutzutage in hinreichender Menge vorhandene verständige Phrasenthum auf äußerst geschickte Weise ausbeutet. Daß damit der Wissenschaft nicht gedient ist, liegt auf der Hand. Kann man daher den früheren Partieen des Buches wohl ein gewisses wissenschaftliches Interesse abgewinnen, so tritt dies bei der höchsten Blüthe des deutschen Liedes sehr in den Hintergrund; indem abstraktes Raisonnement oder leere Phrasenlogie zu häufig die Stelle einfacher und nüchterner Darstellung vertreten muß. —

Giebt sich aber der Vf. bisher wenigstens Mühe zu beweisen, was er behauptet, darf er es in andern Fällen als allgemein zugestanden betrachten, so kommt es ihm hierauf bei den „einseitigen Bestrebungen für Erweiterung des Liedes" (Cap. 6.) offenbar nicht mehr so genau an. Er zählt unter dieser Rubrik 2 Reihen von Künstlern auf; die eine von Mendelssohn, die andere von Schumann ausgehend. Zu der ersteren gehören Curschmann, Taubert, Vindblad, Gade, Hauptmann, F. Hiller; zu der letzteren Rob. Franz und F. Liszt. In den beiden letzten vollzieht sich nämlich der Auflösungsproceß der Liedform. Bei Franz „verwildert" sie, Liszt opfert sie gänzlich auf. Ehe wir näher hierauf eingehen, bemerken wir noch, daß im letzten Cap. dieses Buches die „noblen Bänkelsänger": Reissiger, Proch, Kücken, Abt, Gumbert charakterisirt werden. —

Was aber Rob. Franz angeht, so verweilen wir bei diesem Punkt um so lieber einige Augenblicke, als kürzlich in d. Bl. von van Bruyck eine Charakteristik desselben gegeben wurde, die das direkte Gegentheil von dem behauptete, was der Refrain der Reißmann'schen Expektorationen ist. v. Br. sieht nämlich Franz gerade in formeller Hinsicht als den „Vollender des Liedes" an, „denn bei keinem Autor finden wir den eigentlichen Charakter, die reine Form des Liedes so entschieden herausgearbeitet und bewährt als bei ihm. Das reine Lied findet sich eigentlich auch bei Schubert und Schumann nur spärlich." — Hier haben wir also eine ganz andere Grundanschauung, und zwar diejenige, welche — dies kann dem aufmerksamen Leser nicht entgangen sein — trotz aller theoretischen Experimente auch bei Herrn Reißmann im Hintergrunde lag, aber sich nicht zur Klarheit des Gedankens zu läutern vermochte. — Wir könnten uns vielleicht schon hiermit beruhigen; da sich aber einerseits Herr R. auf gelehrte Untersuchungen stützt, andererseits auch in dem betreffenden Artikel dieses Blattes Ansichten geltend gemacht wurden, die nach unserm Dafürhalten nicht das „letzte" Wort bleiben dürfen, das der D. M.-Ztg. in dieser Frage gezieme, so erlauben wir uns folgende Bemerkungen: Bei aller sonstigen Verschiedenheit stimmen beide Beurtheiler doch darin überein, daß die Beschränkung Franz's auf die knappsten Vokalformen ihren Grund nur in einer Schwäche seiner Individualität, resp. seiner musikalischen Begabung haben konnen. Darum, so fährt Herr R. fort, habe Franz nicht vermocht, den überkommenen musikalischen Mechanismus zu einem, seiner Individualität völlig entsprechenden Organismus umzubilden, woraus sich dann weiter die vollständige Verwilderung der Liedform erkläre. v. Br. dagegen folgert, daß es der Franz'schen Lyrik, weil sie nicht durch dramatische und epische Elemente erweitert worden sei, an Naturwahrheit, Reichthum und Tiefe fehle. — Wenn nun auch die Prämisse richtig ist — wie es denn wohl schwerlich Jemandem beikommen kann, die Franz'sche Erfindungs- und Gestaltungskraft im Allgemeinen der eines Schumann oder Mendelssohn gleichstellen zu wollen, so kann man doch nicht ohne Weiteres weder die eine noch die andere Consequenz zugeben. — Wenn Herr Reißmann behauptet, Fr. emancipire sich „vollständig von der strophischen Gliederung," so darf man dies Urtheil wohl ruhig auf sich beruhen lassen. Jeder, der Franz'sche Lieder auch nur oberflächlich kennt, wird wissen, was er davon zu halten hat. Daß er die „Reimverschlingungen" vermißt, „welche

die Liedform auch musikalisch künstlerisch herausbilden." hängt offenbar mit seiner Dominantentheorie zusammen: denn diese eben veranlaßt ihn zu dem unberufenen Urtheil, Fr. müsse interessant moduliren, und welche dem Bestreben gestissentlich aus, mit Hilfe der Dominantwirkung die Form festzustellen. Es kommt ihm aber weder in den Sinn, aus dem Texte oder dem musikalischen Bau nachzuweisen, daß, oder warum die Franz'sche Modulation verfehlt sei, noch scheint er wissen zu wollen, daß sich dieselbe zum allergrößten Theile innerhalb der verwandten Tonarten hält, und daher mindestens ebenso naturgemäß ist, als die von ihm beliebte Dominanten-Modulation. Oder läßt sich auch Seb. Bach's Modulation unter die Dominantentheorie bringen? Können alle Volkslieder aus der diatonischen Tonleiter abgeleitet werden? Daß Herrn R. vermöge jener Theorie Vieles als „unkünstlerische Willkür" gelten muß, was nach ganz anderen Kategorien zu beurtheilen ist, als sie ihm zu Gebote zu stehen scheinen — das ist allerdings zu begreifen. Er läßt sich nämlich wohlweislich auf den Inhalt der Franz'schen Texte nicht ein — sonst würde er wissen, daß bei Franz auch andere Elemente mitwirken und mitwirken müssen, als die des „deutschen" Volks- und Kunstlieds. — Franz's harmonisches Material ist eine selbstständige Verschmelzung von Elementen aus S. Bach, Schubert, Schumann und alten Kirchentönen. So lange dieses Material als berechtigt gelten wird, so lange es als ein Recht gelten wird, specifisch lyrische Texte mit diesen specifisch lyrischen Mitteln zu illustriren, so lange endlich nicht erwiesen ist, daß die betreffenden Texte verfehlt aufgefaßt und behandelt sind, so lange werden die Fr.'schen Lieder für formvollendet gelten dürfen, mag Herr R. vermöge seiner Dominantentheorie „Reimverschlingungen" u. s. w. darin finden oder nicht. Wer genauer und unbefangener zusieht, und vor Allem, wer seiner zu hören versteht, wird auch in den Franz'schen Modulationsformen eine Architektonik entdecken, die sich vor der von Herrn R. gepriesenen wahrhaftig nicht zu schämen braucht. — Läßt er aber Fr. wenigstens das Verdienst, „durch eine nicht geringe Zahl harmonischer Vokabeln und Redewendungen den lyrischen Ausdruck bereichert zu haben", so sieht er seinen empfindlichsten Mangel in dem Fehlen „melodischer Zeichnung." Was er damit sagen will, hat er leider nicht näher anzugeben beliebt. Der unbefangene Leser wird ihm dies daher so lange nicht zu glauben nöthig haben, bis er sich durch eine specifischere Nachweisung dazu veranlaßt sieht. Vorläufig wird er den größtentheils streng geschlossenen, knappen Verlauf der Franz'schen Melodik in dem engen, untrennbaren Zusammenhang derselben mit der Harmonie hinlänglich begründet finden, und sich dabei beruhigen, daß dieses Verhältniß nicht nur durch die höchsten Muster als normal hingestellt, sondern auch durch die Natur der Franz'schen Texte, wo nicht gefordert, so wenigstens in keinem Falle verboten ist. Diese Texte sind vorwiegend rein lyrisch in dem Sinne, daß die in jeder Lyrik mit enthaltenen dramatischepischen Elemente meistens der beherrschenden subjektiven Stimmung untergeordnet sind, wogegen in anderen lyrischen Produkten jene Elemente dominiren, und die Stimmung mehr andeuten oder implicite enthalten, als klar aussprechen. Hieraus, und wie auch v. Br. anerkennt, aus der Individualität des Meisters, die doch auch ein Wort mitzureden hat, erklärt sich hinlänglich sowohl die Franz'sche Melodik, als die ihm schließlich vorgeworfene „Monotonie des Rhythmus" vermöge deren er „nirgends über die trockenste Darstellung des Sprachmetrums" hinauskommen soll. Richtig ist, daß Fr. sich meist eng an das Sprachmetrum anschließt, und dieses naturgemäß deklamirt — was aber jener Superlativ zu bedeuten hat, wird uns aus dem Bisherigen hinlänglich klar geworden sein. Daß die nach dem Sprachmetrum rhythmisirte Melodik die wahrhaft naturgemäße ist, daß sie mindestens eine eben so große Ausdrucksfähigkeit besitzt als jede andere, dürfte seit S. Bach's Recitativen unbestreitbar sein, wird auch für Schubert und Schumann von Herrn R. bereitwillig zugestanden, wo es nöthig ist. Wenn Franz seiner Individualität gemäß diese Form mit Vorliebe anwendet, so ist es ohne Weiteres eine „trockenste" Darstellung des Sprachmetrums. Als ob die Melodik selbst nicht hinlängliche Mittel besäße, auch bei dem monotonsten Sprachmetrum sich rhythmisch frei und mannigfaltig zu gestalten! Womit bewiesen aber Herr R., daß Franz die Fähigkeit zu solcher Gestaltung fehle? Kann er keine Beispiele anführen — denn diese allein beweisen — so sind seine Expektorationen völlig werthlos und treffen nicht den, auf den sie gemünzt sind, sondern fallen ganz einfach auf den zurück, der sie ausgesprochen hat. —

Der Vf. des Artikels in Nr. 5 dieses Jahrganges stellt sich dagegen von vornherein auf einen Standpunkt, auf welchem überhaupt eine Verständigung schwierig, wenn nicht unmöglich ist. Dies ist der Standpunkt der persönlichen Sympathie, resp. Antipathie. Denn ob in künstlerischen Werken Reichthum oder Armuth, tiefe Naturwahrheit oder leises Anempfinden, bürgerliche Gemüthlichkeit und prosaische Wahrheit oder intuitive Inspiration und höhere poetische Wahrheit walte — dies wird in gewissen Fällen so lange streitig bleiben, als es verschiedene Geschmacksrichtungen und Bildungsstufen gibt. Findet das sogar bei Werken von Bach und Beethoven statt, so ist es bei andern vollends nicht zu verwundern. Damit läßt sich sehr wohl vereinen, daß es Werke giebt, die über, und Werke die unter jeglicher Kritik stehen. Klar ist aber, daß in den übrigen Fällen eine musikalische Kritik, der es auf sichere, möglichst objektive Resultate ankommt, jenes Gebiet nur mit großer Vorsicht betreten darf, jedenfalls nicht ohne mit den stichhaltigsten Data ausgerüstet zu sein. Diese sind bei der Instrumentalmusik lediglich aus der Form, bei der Vokalmusik dagegen auch aus dem Texte und seinem Verhältniß zur Musik zu gewinnen. Derartige sichere Data vermißt man aber in jener Besprechung. v. Br. hat in Betreff der Form nichts gegen Franz einzuwenden; um so schärfer mußte er die Texte und die dadurch bedingte Gestaltung der Franz'schen Lieder untersuchen, wenn er das Recht in Anspruch nehmen wollte, denselben die Prädikate beizulegen, die er ihnen beilegt. Nur einmal wird der Versuch gemacht, aus den Texten ein sicheres Resultat zu gewinnen. Allein wenn es darüber nur heißt, daß diese Seite an Fr. den Vf. „am unbefriedigtsten" lasse, so ist dies wiederum ein zu persönliches Urtheil, als daß darauf ohne nähere Begründung fest stehende Schlüsse gebaut werden dürften. Diese nähere Begründung aber fehlt. Der Vf. vergleicht vielmehr Franz mit Schubert und Schumann, und findet seinen lyrischen Horizont in geistiger wie in rein musikalischer Hinsicht gegenüber dem jener Männer klein und unbedeutend, weil bei ihnen tiefe Naturwahrheit, bei Franz nur leises Anempfinden stattfinde. Daß dies letztere der Fall sei, kann nicht für bewiesen gelten. Denn wenn auch Franz nur Lieder geschrieben, die epischen und dramatischen Formen aber nicht entlivirt hat, sollte daraus schon mit Sicherheit hervorgehen, daß seiner Lyrik die Naturwahrheit fehlen müsse? Wir meinen durchaus nicht. Es möchte sich eine ganze Anzahl von lyrischen Dichtern aufführen lassen, bei denen ganz derselbe Fall vorliegt, denen aber darum noch Niemand die Naturwahrheit abgestritten hat. — Eher ließe sich von diesem Punkte aus gegen die Tiefe und den Reichthum einer solchen Lyrik argumentiren. Und dies ist offenbar auch die Absicht v. Br.'s gewesen. Allein es ist doch an sich sehr denkbar, daß eine Lyrik von specifischem Charakter nicht aller epischen und dramatischen Elemente baar zu sein braucht, daß diese vielmehr als integrirende Momente der beherrschenden Stimmung eingewoben, oder dienstbar gemacht sein können. Eine solche Lyrik hat nach unserm Dafürhalten dieselbe Berechtigung als diejenige, die v. Br. mit den Worten charakterisirt, „gewisse Vorgänge im menschlichen Leben oder in der Natur so sehr in innerster Wesenheit zum Ausdruck zu bringen, daß wir gleichsam die sonst stummen Objekte selbst sprechen hören." Sollte nicht die von uns angedeutete, allerdings vorwiegend

subjective Lyrik demnach ebenso universell sein können als die entgegengesetzte? Oder muß sich die Subjectivität überhaupt fortwährend nur auf sich selbst beziehen? Kann sie sich nicht durch triebvolle Hingabe an die Außenwelt auch zur reinen Objectivität und Universalität erheben? — Hiernach wäre also wenigstens Möglichkeit vorhanden, daß Franz, wenn auch nur specifischer Lyriker, dennoch sowohl Reichthum als Tiefe besäße. Ob er sie wirklich besitzt oder nicht, bedarf der sorgfältigen Nachweisung, wenn man nicht von vornhinein auf allgemeine Zustimmung dafür oder dawider zu rechnen hat. v. Br. weist aber nicht näher nach, sondern behauptet nur, daß Fr. auf seinem Instrument bloß einen Ton besitzt, der in allen seinen Produktionen wiederklingt. Ob er auf allgemeine Zustimmung wird rechnen dürfen, muß die Zeit entscheiden. Wir unsererseits stimmen ihm nicht bei, können aber hier nicht des Nähern auseinandersetzen, aus welchen Gründen. Dies kann nur eine genauere Detailuntersuchung ergeben, zu der hier nicht der Ort ist. Eine solche einzig und allein ist im Stande jene Frage zu lösen. Behauptungen aber von lediglich subjectiver Berechtigung, wie sie v. Br. größtentheils aufstellt, können darum nicht als maßgebende betrachtet werden, weil sich von anderer Seite mit ganz demselben Rechte die entgegengesetzten gegenüber stellen lassen. Da nun auf diese Weise die ganze Verhandlung schließlich auf das schwankende Gebiet persönlicher Sympathien und Antipathieen herabgesetzt werden würde, so müssen wir überhaupt die Berechtigung einer derartigen Kritik principiell bestreiten *).

Zurück jedoch zu unserm Buche. Der dritte Theil desselben behandelt zuerst die Ballade und ihre Vertreter (Zumsteeg, Löwe u. A). und sucht dann nachzuweisen, wie das deutsche Lied den Hauptfaktor bildet in allen Entwicklungen und Formen der neuern Musik. Hier finden sich abgesehen von einigen unvermeidlichen Längen und Wiederholungen recht interessante Parthien, z. B. die über den Einfluß des Volksliedes auf Seb. Bach. Andermärts aber, z. B. bei Schumann verschwindet dem Leser fast der Zusammenhang der Entwicklung mit dem eigentlichen Thema. —

Wir brauchen zu dem Gesagten kaum noch hinzuzufügen, daß der Gewinn, den die ernste musikalische Wissenschaft aus diesem Werke ziehen kann, ein verhältnißmäßig nur geringer ist. Den Dilettanten aber wird die unbequeme Methode des Vf. abschrecken; er wird sich mit Mühe durch die Untersuchungen desselben hindurch zu arbeiten haben und wünschen, daß der Vf. sein Buch um die Hälfte verkürzt, aber um das Doppelte vertieft hätte. Somit ist zwar der Versuch, das ganze Material erst einmal zu überblicken, immerhin dankbar anzuerkennen; auch der leitende Gedanke, die ganze Geschichte der christlichen Musik aus einem scharf markirten Punkte her zu beleuchten, für diese Monographie ehrenvoll — die Ausführung aber leidet, wie wir sahen an so bedeutenden Mängeln, daß wir nicht umhin können, sie als eine verfehlte zu bezeichnen.

Kirchenmusik und religiöse Musik.

(Schluß.)

Im Laufe dieser ganzen Untersuchung habe ich vielfach die Kirchenmusik eine bestimmte Gattung der religiösen genannt und dann wieder beide Begriffe als Gegensätze gebraucht. Um diesen scheinbaren Widerspruch zu erklären, mögen schließlich noch ein paar Worte über den Sinn gestattet sein, den ich mit der letzteren Bezeichnung verbinde. Auf der Hand liegt es, daß unter religiöser Musik solche zu verstehen ist, die dem Gemüth des Hörers eine religiöse Stimmung mittheilt. Indem nun ebenfalls die Kirchenmusik nach nichts Anderem strebt, erwies sie sich als eine Unterart der ersteren, und zwar als eine, die durch ihre Beziehungen zum Cultus eine Reihe von Modifikationen und Beschränkungen empfing, welche der religiösen Musik als solcher fremd sind. Dieser letztere Umstand war es, der mich auf der andern Seite berechtigte, von einem äußern und innern Gegensatze der Beiden zu sprechen. Wie die festeste religiöse Ueberzeugung unabhängig sein kann von dem Inhalte eines bestimmten kirchlichen Bekenntnisses, und wir von einer in ihrem innersten Wesen religiösen Natur überall da reden, wo das individuelle Denken, Empfinden und Handeln des lebendigen Zusammenhanges mit dem Göttlichen sich stets bewußt ist, so trägt jede Musik den religiösen Charakter, die weder an dem bloßen Spiele mit sinnlichem Wohllaute, noch an dem Widerhall rein subjektiver Stimmungen Genüge findet, sondern stets und überall die Beziehung zum Unendlichen hindurchklingen läßt. Diese letztere wird bald nur als kaum vernehmbare Resonanz, gleichsam als unfühlende Woge den Gefühlsausdruck begleiten, bald so sehr in den Vordergrund treten, daß alle unmittelbaren Lebensregungen persönlichen Seins und Empfindens in ihr als zu höherer Harmonie aufgelöste und deshalb verschwindende Momente sich darstellen. — Die religiöse Musik strebt jedem Stoff die körperliche Schwere ab, trägt, was sie berührt, zu einer Sphäre empor, in welcher alle Gegensätze und Unterschiede im Endlichen zu leerem Schein herabsinken. Ihre Schöpfungen sind durchaus idealistischer Natur. Der Realismus läßt die Dinge, wie sie sind. Die realistische Tonkunst wird, wo es sich z. B. um den Ausdruck der Lust handelt, nicht den leisesten schmerzlichen Zug hinzuthun, und ebenso im umgekehrten Fall verfahren.

Ganz anders geht die idealistische Behandlung zu Werke. Wie sehr sie sich auch in die concrete Mannigfaltigkeit des Einzelnen vertieft, strebt sie doch unausgesetzt darnach, uns die Perspektive in's Unendliche zu eröffnen. Da es in ihrem Wesen liegt, jede Schranke aufzuheben, alle Gegensätze zu versöhnen, malt sie fast ausschließlich mit gebrochenen Farben. Sie sänftigt und verklärt den Ausbruch des Schmerzes zu entsagungsvoller Milde, die in sich selbst die Quelle des Trostes findet, und dämpft den hellen Glanz der Freude, indem sie ihr etwas von jener Wehmuth beimischt, die aus der Erinnerung an die Vergänglichkeit alles Irdischen entspringt. Stets ist sie bemüht, das Einzelne mit dem Widerschein des Ideals zu durchleuchten, dem besonderen Gefühlsinhalte seine Unmittelbarkeit zu nehmen und ihm durch die Beziehung zum Allgemeinen die höhere Weihe zu geben.

Wenn ich hier bei dem Versuch, das Wesen der religiösen Musik zu definiren, nur mit unsicherer Hand am Gegenstand umher taste, so darf ich die Schwierigkeit der Aufgabe als Entschuldigung in Anspruch nehmen. In allem Organischen, in den Gebilden der Kunst nicht weniger wie in denen der Natur, entzieht sich gerade das Verhältniß des Stoffes zum Geist, des Körpers zur Seele, am hartnäckigsten der verständigen Betrachtung und diesem Geheimniß stehen wir hier unmittelbar gegenüber. Was ich hier in Begriffe umzusetzen unternommen, ist uns Allen als Thatsache des Gefühls geläufig. Wer sich je in rechter Stunde den Schöpfungen Beethoven's oder Bach's genaht, dem hat die Fähigkeit der Musik, uns sittlich zu erheben und zu läutern, ihre erlösende und befreiende Macht, kurz, was ich ihren religiösen Charakter nenne, offenbar werden müssen. Dieses Element durchzieht bis zu einem gewissen Grad unsere gesammte deutsche Tonkunst. Mozart's Opern enthalten unendlich mehr religiöse Empfindung, als die der Kirche gewidmeten Compositionen Rossini's und Donizetti's. Wenn er, wie es in der Natur der Sache liegt, als dramatischer Tondichter überwiegend realistisch verfährt, so erscheint doch zugleich jedes seiner Gebilde von einem rein idealen Hauch umweht. Aus diesem Grundzug seines Wesens entspringt das duftige clair obscur der Stimmung und des Kolorits, die weite psychologische Fernsicht, die sich uns bei den einzelnen Charakteren wie bei jeder Situation eröffnet, das Ineins von Lust und Schmerz, das Lächeln unter Thränen, und der leicht gewobene, über den Ausbruch der Freude

*) Vergl. übrigens den in der vorigen Nummer enthaltenen Aufsatz von v. Brunck: „Zur genaueren Verständigung." D. Red.

hingebreitete Schleier der Wehmuth, — kurz die aus tiefstem Gemüth hervorquellende Fülle der Empfindung, die überall durch den bestimmten Ausdruck eben so leise als vernehmlich hindurch klingt. Weder dem Schaffen Händel's noch dem Gluck's und Haydn's fehlte die höhere religiöse Weihe, nur bedingte die Verschiedenheit der einzelnen künstlerischen Individualitäten die mannigfachsten Unterschiede und Modifikationen. Der religiöse Charakter ist mit keiner musikalischen Gattung ausschließlich verknüpft, er hat Raum in jeder, auch der unscheinbarsten Form, kann sich im kleinsten Lied wie im größten Oratorium mit den einfachsten Mitteln, wie im Aufgebot sämmtlicher Tongewalten offenbaren.

Die abstrakte Erhabenheit und Transcendenz der Kirchenmusik, deren innerstes Gehalt das schlechthin Jenseitige, also ein unenthülltes Mysterium ausmacht, ist der religiösen Musik als solcher fremd, vielmehr sucht sie den Gegenstand nach jeder Richtung hin zu durchdringen und ihm durch Klang und Ton ein neues erhöhtes Dasein mitzutheilen. Während jene durch eine unüberschreitbare Schranke von der Welt und ihren Kämpfen geschieden ist, vermag sich diese des gesammten Reichthums menschlichen Lebens und Empfindens zu bemächtigen, nur entkleidet sie ihn seiner natürlichen Unmittelbarkeit und leiht ihm dafür die geistig geläuterte und verklärte Gestalt. Die religiöse Musik ist weder an ein bestimmtes kirchliches Bekenntniß gebunden, noch bedarf sie überhaupt des Wortes zum Träger und Anhalt. Ebensowohl wi die menschliche Stimme, wählt sie das rein Instrumentale zu ihrem Organ. Derjenige Tondichter, in dessen Werken, nächst denen Sebastian Bach's, das religiöse Element den prägnantesten Ausdruck fand, war vorzugsweise Instrumentalcomponist. So vielen Beethoven'schen Symphonien, Quartetten und Sonaten vermögen wir nicht anders, als mit der weihevollsten Sammlung und Andacht zu nahen. Stets haben wir wieder den Eindruck, wie wenn ein Heiligenschein diese Töne umfloße, die aus der reinsten sittlichen Begeisterung, als aus ihrer eigentlichen Lebensquelle, hervorströmten.

Fragt man nach dem Beruf der Gegenwart zur Pflege der Kirchenmusik, so kann die Antwort kaum noch zweifelhaft sein. In keiner andern Gattung der Kunst sind wir so sehr darauf hingewiesen, uns mit dem zu begnügen, was wir der Vergangenheit verdanken, wie in dieser. Ich will hier nicht erst viel davon reden, daß der Geist, der in unserer Zeit Leben und Denken der Menschen beherrscht, ein anderer ist, als der der Kirche, daß die Bande, die den Einzelnen mit ihr verknüpfen, sich immer mehr lockern, die Mehrzahl der Gebildeten nur noch in einem ganz äußerlichen Zusammenhang zu einer bestimmten religiösen Genossenschaft steht, und daß daher die Musik von dieser Seite her am wenigsten schöpferische Anregungen erwarten darf. Noch mehr fällt, wie mich dünkt, ein anderer Gesichtspunkt in's Gewicht. Unsere Kunst ist viel zu sehr in die Höhe und Breite gewachsen, hat eine bei Weitem zu selbständige Bedeutung und nach allen Seiten hin gesteigerte Ausdrucksfähigkeit gewonnen, um überhaupt noch zum Kirchen- und Altardienst geschickt zu sein. Wir vermögen gar nicht nach Belieben aus der Mitte des breiten, mächtig fluthenden Stromes zu der fern entlegenen Quelle zurückzukehren, die üppig wuchernde Fülle der Aeste, Blätter und Blüthen wieder in den unscheinbaren Keim einzuschließen, dem sie entsprossten. Wohl können unsere geschichteten Componisten vermöge emsiger, mühevoller Studien die Weise der alten Kirchenmusik erlernen und in ihren eigenen Produktionen nachahmen. Was sie uns aber auf solche Art darbieten, ist nichts innerlich Erlebtes und Empfundenes, sondern ein fremder Geist in fremdem Gewand. Wie aus der lateinischen Literatur der neuen Zeit weht uns aus allen diesen Versuchen der Hauch einer todten freudlosen Gelehrsamkeit entgegen. Sie sind in sich werthlos, wenn sie auch dem Fleiß und der Gewandtheit der Autoren zur Ehre gereichen. Die Periode, in welcher der Geist der Tonkunst in den Formen der Kirchenmusik Leben und Gestalt gewann, ist für immer abgeschlossen, das Streben, sie uns zurückzubringen, würde auf einem ähnlichen künstlerischen Anachronismus beruhen, wie die immer von Neuem gehegte Hoffnung, die Herrlichkeit des griechischen Dramas in der modernen Oper auferwecken zu können.

Ganz anders wie mit der Kirchenmusik verhält es sich mit der religiösen. Ihre Quellen werden erst dann versiegen, wenn deutscher Geist und deutsches Gemüth ihre Heimat im Reiche der Töne verlieren. Der Ausdruck religiöser Empfindung wird unserer vaterländischen Kunst stets als das höchste, begehrenswertheste Ziel gelten, zu dem sie sich überhaupt zu erheben vermag. Durch ihren verschiedenen Lebensweg von ihrer mütterlichen Pflegerin längst getrennt, kann die Musik ihr doch die empfangenen Wohlthaten dadurch vergelten, daß sie bis zu einem gewissen Grad in den Beruf der Kirche eintritt, indem sie dem durch die Mannigfaltigkeit egoistischer Interessen und Bedürfnisse verwirrten Gemüth den reinen stillen Sonntagsfrieden zurückgiebt, den Sinn der Menschen von der nächstliegenden hausbackenen Alltäglichkeit dem Idealen zuwendet, die im bunten Auseinander des Endlichen latente Harmonie voll und lauter erklingen läßt, mit einem Wort, sich zum Ausdrud des Religiösen läutert und vergeistigt.

Locales.

(Berlioz's Ha old-Symphonie im letzten Gesellschaftsconcert *). — Oskar Smith.)

S. B. Die „Berlioz-Frage" datirt nicht von gestern, sie ist eine seit mehr als zwanzig Jahren in Deutschland und Frankreich ventilirte, längst erledigte. Auch für Wien ist sie nicht neu. Es mögen etwa achtzehn Jahre her sein, daß dieser Componist im Theater an der Wien eine Reihe von Concerten gab und dadelbst unter Anderem seine Harold-, — phantastische, und — irren wir nicht — auch seine Romeo und Julie-Symphonie aufführte. Es schlte damals wie jetzt, hier wie anderwärts, wo Berlioz seine Werke zur Aufführung brachte, nicht an Leuten, die, frappirt durch die unerhörten Klangeffecte, instrumentalen Combinationen und sonstigen Neuerungen ganz verblüfft waren und dem französischen Maestro Beifall zujubelten; freilich aber auch nicht an Besonnenen, die sich durch jene Aeußerlichkeiten nicht täuschen ließen, sondern hinter all' dem tollen Spuk den echten Kern vermißten und bald merkten, daß man hier die Verirrungen eines begabten, aber auf traurige Wege gerathenen Mannes vor sich habe.

Was uns betrifft, so gehörten wir schon damals zu Letzteren und waren nicht im Geringsten zweifelhaft über den Mangel an Innerlichkeit bei einer Musik, die um jeden Preis geistreich, überhaupt mehr sein will, als die Musik bisher war, und doch weniger ist, die diesem Phantom alle Schönheit zum Opfer bringt und das Gemüth vollständig leer ausgehen läßt.

Seitdem sind wir achtzehn Jahre älter geworden, haben Schubert, Mendelssohn und Schumann kennen und lieben gelernt, — aber der Franzose Berlioz steht uns noch eben so fremd, eben so unsympathisch gegenüber wie damals. Nicht etwa „unverständlich"! Denn wie sollte er Das? Was Berlioz will, hat er ja in seinen (schon damals gedruckt vertheilten) Programmen ehrlich genug gesagt und seitdem bei hundert Gelegenheiten wiederholt; seine Verehrer haben es nicht an Commentaren fehlen lassen, und die mit ihm im Zusammenhang stehenden Wagner- und Liszt-Fragen haben bis zum Ueberfluß des Pudels Kern enthüllt.

Daß die Berlioz-Frage trotz alledem immer noch eine gewissermaßen neue ist, kommt daher, daß die Mehrzahl seiner Werke nicht in Deutschland gedruckt, namentlich nicht in den üblichen Clavierauszügen zu haben sind, aus denen auch ohne öffentlicher Aufführung die Musikfreunde sich selbst ein Urtheil bilden könnten. Berlioz ist in seiner eigenen Heimat als Componist niemals zur Geltung gekommen, mochte daher auch nicht im Stande sein, viel zur Verbreitung und öffentlichen Kenntniß seiner Sachen zu

*) Aus der Const. Oestr. Zeitung abgedruckt.

thun. Wären sie in Arrangements gedruckt, man würde sich viel allgemeiner überzeugt haben, daß die immerhin geistreichen Evolutionen seiner Muse des geist- und gemüthvollen Untergrundes entbehren, welcher, von aller Kunst (dem eigentlichen „Können") abgesehen, den Werth der deutschen Meister bildet.

So aber zieht sich von Zeit zu Zeit eine Art Berlioz-Gewitter zusammen, welches sich entladen muß; und wenn es sich entladen hat — spricht Niemand mehr davon, mit Ausnahme jener bleichen Gestalten, die wie Nachtgespenster herumschleichen und die Leute bange machen.

Ein solches Ungewitter ist gerade im Begriffe sich über unseren Häuptern zu entladen, und zwei unserer Concertgesellschaften schließen ihre diesjährigen festen Productionen mit Berlioz'schen Programm-Symphonien. Wien, das alte „Capua der Geister", setzt plötzlich eine Ehre darein, in allen „Fortschrittsfragen" an der Spitze zu stehen, freilich in Betreff der Musik in eigenthümlicher Weise. Nicht was der deutsche Geist durch seine ausdauernde Thätigkeit sich als einen unvergänglichen Schatz zu eigen gemacht hat, nicht was nach eindringenden Untersuchungen sich als höchst werthvoll herausgestellt hat, sondern was von dem besten Theil der Nation als in der Hauptsache verfehlt und unglücklich erkannt worden ist, das will man auf den Schild heben!

Wir erinnern uns ziemlich deutlich von jenen Berlioz-Concerten an der Wien her, daß uns unter allem Gehörten die Ouvertüre zum „römischen Carneval" und die Harold-Symphonie verhältnißmäßig noch am wenigsten mißfallen hatten, während die Symphonie phantastique uns schon durch die daselbst geschilderten Vorgänge (Henkermarsch, Guillotine u. dgl.) lebhaftesten Abscheu einflößte.

Wenn wir auch nicht zu jenen Aesthetikern gehören, welche in der Musik nichts Anderes als pure et simple „tönend bewegte Formen" sehen, so sind wir allerdings der Ansicht, daß alle Musik, drücke sie aus was sie wolle, vorerst ihren eigenen Bedingungen gerecht werden müsse, daß aber ferner, wenn sie sich zur Schilderung von Vorgängen herbeiläßt, auch diese dem Schönheitssinn und den ethischen Forderungen entsprechen sollen.

Berlioz gegenüber müssen wir auf der Behauptung beharren, daß seine Musik an sich selten schön (d. i. in Wohlklang getaucht und durch Harmonie der Theile und Logik der Entwicklung fesselnd), viel häufiger unschön und verzerrt, oder arm an musikalischer Erfindung ist, daß aber die Gegenstände, an die sie sich knüpft, vollends bei jedem wohlorganisirten tiefen Menschen als unlautere Gebilde einer wüsten und krankhaften Phantasie abprallen müssen; oder doch daß, wenn diese Gebilde ursprünglich (so wie sie der Dichter gab) als Ganzes jenem Vorwurfe nicht verfallen, Berlioz jene Seiten derselben herausoperirte und präparirte, welche ihm geeignet schienen, in das Bereich seiner verwetterten Phantasie gezogen zu werden und seine „Genialität in Fractur" daran zu bethätigen, wie Mendelssohn bezeichnend von ihm sagte.

Der erste Satz der Haroldsymphonie ist vielleicht der erträglichste, obwohl von wirklicher thematischer Erfindung oder symphonistisch-dramatischer Entwicklung nicht die Spur zu finden ist. Langweilig wechseln Solo's der Bratsche mit raffinirten Orchestereffecten, aber es kommt nicht zu ernstem Verarbeiten musikalisch prägnanter Gedanken, noch zu einem klaren poetischen Bilde. Wenn das diesmal vertheilte erklärende Programm von P. Cornelius von „innigsten Eindrücken" fabelt, wenn das Ganze uns in italienische Gegenden versetzen soll, so gestehen wir, davon nie etwas verspürt zu haben; eher denken wir dabei an ungemüthliche Lappländer und die Italiener mögen sich bei Berlioz bedanken für die Art, wie er ihr Land malt. Da ist doch die Mendelssohn'sche A-dur-Symphonie ein ganz anderes italienisch farbenprächtig frisches Bild! Und nun dieser Harold als Bratsche! Das ist doch einer der langweiligsten Gesellen: nicht Fisch noch Fleisch, nicht warm noch kalt, nicht lustig noch traurig, weder verliebt noch unglücklich. Der schon voriges Jahr gegebene Pilgermarsch ist geistreich angelegt, aber ein musikalischer Witz herrscht vollständig über die Intention des Ganzen und verwirrt sie. Wir fragen, ob Das componiren, „tondichten" heißt, wenn der Autor durch einen ganzen Satz nichts Dringenderes im Auge hat, als unter allen Verhältnissen, in allen Tonarten ein C anzubringen. Eine barocke Idee, die durch unendliche Wiederholungen überdies läppisch wird.

Das Quasi-Scherzo: „Ständchen in den Abruzzen", mag Berlioz einem herumziehenden Leiermann abconterfeit haben; es ist recht lustig und wir wollen weiter daran nicht mäkeln. Daß Berlioz dem Finale eine „Orgie der Banditen" zu Grunde gelegt hat, die in der musikalischen Behandlung eine wahre Musterkarte von Scheußlichkeiten enthält, auch dafür mögen sich die Italiener bedanken, und Berlioz ein Nationalgeschenk verabreichen, daß er die Welt in dem Glauben bestärkt, ihr Land sei ohne Banditen gar nicht zu denken.

Was das Ganze betrifft, so ist vor allen Dingen der Titel „Symphonie" zu streichen. Diese hat mit all' dem exotischen Zeug nichts zu schaffen, will durch musikalische Mittel wirken und darin ihren Hauptwerth finden. Wären die in den einzelnen Sätzen entrollten Bilder wirklich innerlich geschaut und stimmungsgetreu in Töne gekleidet, so möchten wir uns darüber hinwegsetzen, daß das Ganze keine Symphonie ist; so aber haben wir weder das Eine, noch das Andere, und sind einfach — froh, wenn die letzten Töne ausgeklungen haben und wir uns in freier Luft befinden; sie erwecken uns nicht die mindeste Lust, das Werk des Dichters (Byron) nachzulesen, das den Componisten zu seinem Werk begeistert (?) hat. Wie anders ist's da mit Schumann's „Manfred!"

Die Aufführung dieser „Novität" war eine recht gelungene und ein Theil des gespendeten Beifalls ist wohl ohne Frage dieser Leistung zuzuschreiben. Die Solobratsche wurde von Herrn Hellmesberger gespielt. — Das Programm dieses Concerts war übrigens eines der seltsamsten, das man denken kann. Zuerst eine anständig gearbeitete, vorwiegend aus Beethoven'schem Material geformte Ouverture: „Siegesbothschaft" von dem Stuttgarter Componisten Wilh. Speidel, die ihrem Titel nicht ganz entspricht, da sie mehr die Schwüle vor der Siegesbothschaft schildert, diese selbst aber mit ein paar Fanfaren abthut. Dann ein Schubert'scher Trauermarsch von mäßigem Werth, orchestrirt von Fr. Liszt, dann wieder die grob-charakteristische Abu Hassan-Ouverture von C. M. von Weber und endlich die Berlioz'sche „Symphonie," — nicht eine Nummer, die der eigentlichen Sphäre der Kunst angehört, erhebend und begeisternd zu wirken vermöchte. Die Direction der Gesellschaft d. M. mag zusehen, was für ein Publicum sie sich mit solchen Concerten heranzieht, und ob die neuen Elemente, die sie dadurch gewinnt, ihr ein nützlicher Ersatz für die abgeschreckten Fremde gediegener Musik sein werden.

In Herrn Oskar Smith aus Hamburg (früherem Schüler unseres Bocklet), welcher am Abend vor dem obigen Gesellschaftsconcert eine Production veranstaltet hatte, lernten wir einen Pianisten von nicht gewöhnlicher Technik und solider Geistesrichtung kennen. Sein Anschlag ist durchgebildet, wenn auch nicht von auffallenden Eigenschaften, der Vortrag frei von sentimentalen Manieren, belebt und frisch, mit einem Wort gesund. Er spielte Beethoven's Es-Concert mit Orchester, Bach's Orgel-Präludium und Fuge in A-moll, zwei eigene Compositionen (Variationen über ein Originalthema, und Marsch-Impromptu), dann mit seinem Lehrer das Duo concertant für zwei Claviere über den Zigeunermarsch aus „Preciosa" von Mendelssohn und Moscheles. In Betreff des Beethoven'schen Concerts müssen wir leider, wie so oft, constatiren, daß die Tempi sämmtlich übertrieben rasch genommen wurden. Liegt denn das Feuer und der Schwung in der Geschwindigkeit? Wird nicht im Gegentheil Kraft und Innigkeit des Ausdrucks dadurch beeinträchtigt? Solch übereilte Wiedergabe macht uns immer den Eindruck, als sei der Spieler in den Geist und die Schönheiten der Composition nicht recht eingedrungen, als fühle er sich gar nicht veranlaßt, diese zur Gel-

tung zu bringen. Der erste Satz in seiner heroisch majestätischen Haltung erfordert durchaus Würde und Großheit, der letzte mit seinen schönen Wellenlinien trotz allen Schwunges zugleich Grazie, und diese vertragen sich nicht mit fieberhafter Hastigkeit. Selbst der langsame Mittelsatz wurde für unser Gefühl zu schnell genommen und ließ keine Betrachtung und Empfindung aufkommen. Besser spielte der Concertgeber die übrigen Nummern des Programms. Aber wahrlich wir würden, wären wir ein Pabst, nachgerade alle Clavierspieler mit dem Interdikt belegen, die Bach's A-moll-Fuge spielen. Dieses Stück ist so sehr für Orgelwirkung berechnet, daß es auf dem Clavier ganz kleinlich klingt. Hat denn Bach nicht eine Masse der herrlichsten Clavier compositionen geschrieben? Oder wird dieses Stück immer gespielt, weil Liszt sich die unnöthige Mühe gegeben hat, es für Clavier zu „arrangiren"? Oder ist es gar so dankbar? Die Erinnerung an die Erfolge, welche Frau Cl. Schumann mit so manchem anderen Bach'schen Stück gehabt hat, sagen das Gegentheil. Möchten doch die Herren Claviervirtuosen einmal sich die Mühe geben, von der Liszt'schen Recommandation abgehend, das wohltemperirte Clavier, die englischen und französischen Suiten, die herrliche „Clavierübung" zu studiren, sie werden darin der „dankbaren" und claviermäßigen Stücke genug finden. Gehet der Orgel, was der Orgel ist! — Die beiden eigenen Compositionen des Herrn Smith anlangend ist zu sagen, daß die Variationen sichtlich nach dem Muster der Beethoven'schen C-moll-Variationen geschrieben sind. So viel man nach einmaligem Hören beurtheilen kann, schienen sie uns nicht ohne Geist gemacht, nur der Schluß unmotivirt, ohne jenes Zurückkehren in sich selbst, d. i. in's Thema, welches wir bei allen Variationen der Meister finden, und das das Ganze so schön abzurunden pflegt. Auch das Marsch-Impromptu enthielt einige interessante Partien. — Das Duo spielte der Concertgeber mit Herrn Bocklet sehr präcis. Freilich vermag die bereits etwas antiquirte Composition, in der nur das Thema genial ist, wenig Wirkung mehr zu machen. — Die Aufnahme Herrn Smith's von Seite des Publikums war eine äußerst günstige; man schien ihn übrigens schon von Privatkreisen her zu kennen, denn er wurde schon beim ersten Heraustreten mit Applaus empfangen. — Frau Peschka unterstützte den Concertgeber durch den Vortrag einer Spohr'schen Concertarie, die ein wenig über die Fähigkeiten der Dame hinaus liegt, und einiger Lieder.

Correspondenzen.

Brüssel. 24. Februar.

J. L. Die diesjährige Concertsaison Brüssels ist arm an Ergebnissen die sich verlohnten zur allgemeinen Kenntniß gebracht zu werden. Als im vorigen Jahre die Orgel im Palais Ducal (dem Concertsaal des Conservatoriums) erbaut wurde, hegte man die freudigsten Erwartungen endlich einmal Händel, Bach, an die Reihe kommen zu sehen; aber leider waren dies nur fromme Wünsche die bis heute noch der Erfüllung harren. Freilich wurde unter der Zeit Orgel gespielt, aber Phantasien und Compositionen von Herrn Lemmens, die uns keinen Ersatz bieten können. Händel's Alleluja wurde gegeben und das ist Alles.

Von Symphonien kamen die sechste von Mozart, die siebente von Beethoven und die erste von Vater Fetis zur Aufführung. Umsicht waren diese Werke mit verschiedenen Trompeten-, Flöten- und Gesangsoli's, die dem größten Theil des Publikums die sauren Pillen klassischen Geschmacks versüßen sollen, ehrlichen Leuten jedoch nur die Galle ins Blut jagen. Nur im dritten Concert des Conservatoriums fand eine ehrenvolle Ausnahme statt. Herr Kömpel, ein Schüler Spohr's, spielte die Gesangsscene seines Meisters in solch einer Vollendung, daß Alles hingerissen war. Die wahrhaft deutsche Anspruchslosigkeit, mit welcher sich der Künstler dem Publikum präsentirt, thut einfachen Naturen wohl, denn nichts ist abstoßender als das Schnurrbartderben gewisser Virtuosen, die damit zu imponiren glauben.

Nach der Gesangsscene zur urtheilen ist Hr. Kömpel ganz und gar Meister seines Instruments, sein Ton läßt nichts zu wünschen übrig, die Reinheit, das tiefe Gefühl seiner Vortragsweise und das spielende Ueberwinden der Schwierigkeiten sind außerordentlich. Es ist zu bedauern, daß Hr. Kömpel nicht eine andere Wahl getroffen hat, denn die Composition an und für sich bietet wenig Interessantes. Wir verkannt hat er die Absicht ein eigenes Concert zu geben nur wird dann möglich eingehender zu urtheilen.

Während die Hauptstadt Belgiens in einem musikalischen Marasmus dahinsiecht finden in einzelnen Provinzstädten Aufführungen statt, die an Fabelhafte grenzen und die unglaublich waren, hatte man sie nicht mit eigenen Ohren vernommen. Um dem Leser ein Beispiel zu geben setze ich einfach das Programm eines Concerts her, das vor einiger Zeit in Lüttich stattfand: Trio in D von Beethoven, Romanze von Motique, Präludium von Bach, Quartett Nr. 9 von Beethoven, italienisches Concert von Bach und Quartett von Mendelssohn.

Die zwei Hauptvertreter dieser Musik waren Louis Brassin und Dupuis (Professor am Lütticher Conservatorium). Was Ersteren anbelangt so verweise ich den Leser auf dessen letzte Erfolge in Köln und finde es überflüssig noch etwas beizufügen. Dupuis als Geiger ist einer der Wenigen aus der französischen Schule, die überwiegend der klassischen Richtung folgen und darin Bedeutendes leisten

Oldenburg. 6. März.

In den drei weitern Concerten der Hofcapelle wurden vom Orchester die Ouvertüren zu „Semiramis" von Catel, op. 115 (Namensfeier) von Beethoven, zur „Zauberflöte", zum „Wasserträger" und zu Marschner's „Vampyr"; eine Suite in D von J. S. Bach und die Symphonien Nr. 1 von Gade, eine in B-dur von Haydn und die vierte in D-moll von Schumann aufgeführt. Neu waren uns davon die Suite, die Ouvertüre von Marschner und Schumann's Symphonie. Die Suite erschien dem größeren Publikum noch zu fremdartig, um tieferen Eindruck machen zu können, erweckte aber doch Interesse und lebhaftes Verlangen nach öfterer Aufführung Bach'scher Musik; die Symphonie von Schumann gefiel allgemein. Die Ausführung sämmtlicher Werke war eine ganz vortreffliche, und finden die Leistungen des Orchesters unter Herrn Dietrich's einsichtiger und tüchtiger Leitung immer lebhaftere und allgemeinere Anerkennung. An Solovorträgen hörten wir die Violincomposition von Beethoven von Herrn Concertm. F. Engel, die „Gesangsscene" von Spohr von Herrn Kammermus. A. Krollmann und ein Cellocomcert von dem Kammermus. Ebert componirt und vorgetragen; Herr Dr. Gunz aus Hannover sang eine Concertarie von Mozart und Lieder von Schubert, Schumann, Mendelsohn und Desauer, und ein Fräulein Harken, eine junge Landsmännin, Arien aus dem „Messias" und aus „Figaro's Hochzeit" und ebenfalls verschiedene Lieder. Herr Dr. Gunz besuchte uns zum ersten Mal und gefiel auch hier außerordentlich, besonders im Vortrag der Lieder. — Eine Aufführung des Singvereins, welcher augenblicklich das „Weihnachts-Oratorium" studirt, brachte an Vorträgen des Chors „Mirjam's Siegesgelang" von Schubert, Schumann's „Zigeunerleben", ein „Wanderlied" von L. Meinardus und das „Vaterunser" von G. Jansen; außerdem Zugelang und ein Quintett von Mozart, vorgetragen von den Herren Franzen, F. Engel, C. Engel, Rösler und Ebert. Schubert's Composition gefiel nur bedingt, während das „Zigeunerleben" durch seine frische charakteristische Musik hinriß. Das „Wanderlied" von L. Meinardus, mit Begleitung von Blasinstrumenten, macht vielleicht auf zu große Mittel für seine Ausführung Anspruch, ist aber ein reiz- und stimmungsvolles Lied und fand allgemeinen Beifall. Das „Vaterunser" von Jansen, eine ansprechende, gut klingende Composition, kann einen Anspruch auf Neuheit der Erfindung, wie auf Tiefe oder Wärme der Empfindung nicht machen. — In den drei ersten Soireen für Kammermusik, von den Herren A. Dietrich (Pianoforte), F. und C. Engel (Violinen, F. Schmidt (Viola) und L. Ebert (Cello) veranstaltet, hörten wir Quartette in D und F (Nr. 3 und 7) von Beethoven, in G-moll op. 74 von Haydn, in Es-dur (Nr. 4) von Mozart, in E-moll von Mendelssohn und in C-dur (Manuscript) von A. Dietrich; ferner die Sonate in G op. 96 von Beethoven, eine Suite in B für Pianoforte von J. S. Bach, das Trio in F op. 6 von W. Bargiel und das Quintett in Es von R. Schumann. Das Trio von Bargiel, in dieser Zeitung früher schon eingehend besprochen, hat durch seine reiche

und bedeutende Erfindung bei großer Formsicherheit und Klarheit sehr gefallen und den Wunsch erregt, mehr von dem Componisten kennen zu lernen. Das Quartett von Dietrich hatte im Voraus die Musikfreunde in einige Spannung versetzt, wird der Componist sich durch seine anregende Persönlichkeit überhaupt wie durch seine Leistungen als Dirigent der Hofcapelle und des Singvereins bereits allseitige Achtung erworben hat und außer einem, im vorigen Winter aus dem Manuscript aufgeführten und sehr beifällig aufgenommenem Trio *) noch kein größeres Werk von ihm hier bekannt war. Obgleich es nach dem eine wahre Begeisterung erweckenden Quintett von Schumann keinen leichten Stand hatte, hat es doch alle Erwartungen befriedigt; alle Sätze fanden lebhaften Beifall, den das Werk auch in jeder Hinsicht verdient. Bei einer vollständigen Beherrschung des Technischen verräth es einen klaren, frischen Geist und eine leichte, originelle Erfindung. Am wirksamsten waren beim ersten Hören die beiden Mittelsätze, Andante und Scherzo, während der erste und letzte schon einer näheren Bekanntschaft bedürfen, um voll wirken zu können. — Die Ausführung der in diesen Soiréen vorgetragenen Werke kann man durchweg sehr befriedigend, oft sogar vorzüglich nennen. —

Zeitungsschau.

S. B. In der letzten Nummer der N. Z. f. M. beklagt sich der Verfasser einer neuen Harmonielehre in Berlin, Herr Flod. Geyer, über eine ihm in denselben Blättern zu Theil gewordene Recension, und sagt, ein Dreiklang des f gis sei von ihm nicht aufgestellt worden, sondern der Terzquartaccord des f gis h. Wir bemerken hierzu, daß wenn der letztere in dieser Schreibart Geltung hat, auch der erstere gelten kann, und daß wenn jener in Geyers Buch steht, selbstverständlich auch dieser darin steht, denn er ist ein Theil von jenem. Spaßhaft ist die Anrede des Autors: „Meint vielleicht Herr K., daß es Accorde nicht geben kann, worin zu gleicher Zeit eine Erhöhung und eine Erniedrigung vorkommen, so erinnere ich nur an cis e g b, fis a c es u. s. f." Cis und b, fis und es gehören ja einer Tonart entschieden an! Herr Geyer möge aber doch die Tonart nennen, wo des und gis zugleich vorkommen! Wir halten es für grammatikalisch richtiger, des as zu schreiben; der Accord ist dann der Tonart F-moll angehörig und löst sich nach F-dur, wie sich ja Alles, was in Moll vorkommt, auf die gleichnamige Dur-Tonart beziehen läßt. Praktisch läßt sich das gis allerdings auch vertheidigen.

Nachrichten.

Die Grazer „Tagespost" bringt folgendes Eingesendet: „In mehreren Blättern findet sich die Notiz, „daß Josefa Lange Mozart's Großnichte und die noch einzig lebende nächste Anverwandte des berühmten Tonheros sei". Diese Notiz sieht der Gefertigte dahin zu berichtigen sich veranlaßt, daß Josefa Lange wohl eine entfernetere, nicht aber Bluts-, noch nächste und letzte Anverwandte des unsterblichen Meisters ist; denn diese ist meine mit mir in Graz lebende Gattin, Henriette Freiin v. Berchtold zu Sonnenburg, deren Vater der Sohn der leiblichen Schwester Mozart's war. Indem ich um die Aufnahme dieser Berichtigung in Ihr geschätztes Journal bitte, bin ich mit aller Hochachtung Dero ergebenster Franz Forschter, k. k. Militär-Verpflegsverwalter."

Im Aschermittwochs-Concert in Dresden kam Händel's „Alexandersfest" nach Mozart's Bearbeitung zur Aufführung.

Friedrich Grützmacher, Kammermusiker in Dessau, Vater der beiden Violoncellisten Friedrich und Leopold, starb am 1. März, 58 Jahre alt.

Die Verlagsfirma von Rieter-Biedermann in Winterthur ist am 1. März nach Leipzig übergesiedelt.

In einem der letzten Symphonie-Concerte in Königsberg wurde Gade's D-moll-Symphonie mit Pianoforte ausgeführt; die Clavierparthie spielte Herr Ad. Jensen.

Fr. Kiel's Requiem erscheint demnächst in Partitur, Stimmen und Clavierauszug bei C. F. Peters in Leipzig und Berlin.

*) Erscheint in nächster Zeit bei Cranz in Hamburg.

Bei Barthelf Senff in Leipzig sind erschienen: Drei Sonaten für Pianoforte von Karl Lührß.

Wien.

Die „Recensionen" brachten kürzlich folgende Mittheilung: Das Herabsetzen der Stimmgabel, welches im Frankreich und in vielen deutschen Staaten sich als sehr exprietlich erwiesen hat, scheint nach und nach auch in Wien eine anerkannte Nothwendigkeit geworden zu sein. Gleich bei seinem Regierungsantritt hat Direktor Salvi bei seiner Behörde die Sache angeregt. Jetzt hat die Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde, gestützt auf ein Gutachten ihrer beiden artistischen Direktoren und der Professoren des Conservatoriums, welche sich einstimmig für die Einführung der Pariser Stimmung aussprachen, eine dahin zielende Eingabe an das Staatsministerium gerichtet. Da dem Vernehmen nach der Armee-Capellmeister derselben Ansicht sein soll, und seine Stimme, auch abgesehen von unsern Verhältnissen, gewiß die gewichtigste sein wird, so dürfte einer entsprechenden Erledigung dieser Frage entgegengesehen werden.

(Singef.) Den Symphonieconcurs betreffend, welcher von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien eröffnet wurde, erlaubt sich die gefertigte Direktion zum B. K. Herrn Tonsetzern, welche Werke eingesandt haben, Folgendes zur gefälligen Kenntniß zu bringen: In Folge der sehr bedeutenden Anzahl der eingesandten Werke (über dreißig) ist es den geehrten Herrn Preisrichtern nicht möglich gewesen, eine eingehende und gewissenhafte Prüfung in der vorangesetzten kurzen Zeit vorzunehmen. Die Symphonien wurden daher vor Kurzen erst vom dritten Preisrichter remittirt. Da dieselben nun noch an die zwei andern versendet werden müssen, und die Jahreszeit schon bedeutend vorgerückt ist, so wird die öffentliche Aufführung der als relativ besten anerkannten Symphonie erst Anfangs der nächsten Concertsaison im Spätherbste stattfinden können.

Wien, am 19. März 1862.

Die Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates.

Curiosum.

In der Zeitschrift „Europa" wurde kürzlich gelegentlich des Referats über eine Biographie des berühmten Philosophen Moses Mendelssohn mitgetheilt, derselbe habe von Kirnberger sich in die Geheimnisse der Musik einführen lassen wollen, seinen Mangel an Talent für diese Kunst aber sehr bald eingesehen, da er nicht im Stande gewesen sei, den Unterschied zwischen $^6/_4$ und $^6/_8$ Takt zu begreifen, obwohl Kirnberger sich alle Mühe gab, denselben durch Vorspielen begreiflich zu machen. Soll man es für möglich halten, daß zwei so grundgescheidte Leute über einen so leicht faßlichen Gegenstand sich nicht verständigen konnten? Freilich hätte Kirnberger besser gethan, statt das nach ungeübte Ohr seines Scholaren im Mitleid zu ziehen, vorläufig erst auf den Unterschied aufmerksam zu machen, welcher zwischen zweimal drei und dreimal zwei obwaltet. Moses Mendelssohn würde denn doch wohl drei Trochäen von zwei Daktylen haben unterscheiden können! —

Concert-Ankündigungen.

Sonnabend den 22. März, Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinssaal: Concert des Pianisten Winterberger.

Sonntag den 23. März, Mittags halb 1 Uhr im Hofopernttheater: 4. Philharmonisches Concert. — Abends halb 8 Uhr ebendaselbst Concert des Zithervirtuosen Umlauf.

Dienstag den 25. März, Mittags halb 1 Uhr im kleinen Redoutensaal: Concert der Orchestergesellschaft Euterpe. Abends 7 Uhr im Hofopernttheater zum Vortheil des Bürgerspitalsfonds unter der Leitung des Herrn Proch: „Paulus" von Mendelssohn (die Gesangsoli: Frau Peschta, Frl. Sulzer, dann die Herren Erl, Mayerhofer und Liebich). — Um 7 Uhr Abends im großen Redoutensaal: Concert des akademischen (Studenten-) Gesangvereins. Abends 8 Uhr im Musikvereinssaal: Concert des Violinisten Dragomir Krancsewics (Schüler des Herrn Hellmesberger.)

Berichtigung.

In der vorigen Nummer ist durch ein leidiges Versehen bei dem Artikel „Zur genaueren Verständigung" die Unterschrift Carl van Bruyck. weggeblieben.

Briefkasten der Redaktion.

A. v. W. in B. In Betreff Ihres Antrages schreiben wir Ihnen in den nächsten Tagen Genaueres. — D. in B. Es ist Alles richtig eingelaufen und findet seine Verwendung. — N. in B. Gut. Aber dann eine schöne Recension! — M. in G. Geben Sie Sich mit Suchen keine weitere Mühe: es ist unmöglich, daß Sie das Gesuchte finden, weil es nicht existirt.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 13. Wien, 29. März 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 803. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. **Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing,** vormals **H. F. Müller's Wittwe. Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. **Mit Postversendung:** Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Johannes Eccard. — Recensionen. — Lokales. — Correspondenz aus Frankfurt a. M. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Concertankündigungen.

Johannes Eccard.

Geistliche Lieder auf den Choral oder die gebräuchliche Kirchenmelodie gerichtet und fünfstimmig gesetzt. Nach den Königsberger Originalausgaben, beide von 1597 herausgegeben von G. W. Teschner. Zwei Theile. Partitur (mit Stimmen). Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

-d- Anziehend und hervorragend durch inneren Werth und äußere Ausstattung sind wir für vorliegendes schöne Werk dem Herausgeber wie der thätigen Verlagshandlung großen Dank schuldig, den wir durch dieses Bekenntniß gleich zu Anfang ausgedrückt haben möchten.

Die reichhaltige Sammlung umfaßt im ersten Hefte dreiundzwanzig, im zweiten neunundzwanzig fünfstimmige Meisterwerke evangelischen Kirchengesanges aus dessen Blüthezeit, die nun schon einer dreihundertjährigen Vergangenheit angehört. Aber wie das Wahre, Schöne und Gute das Vorrecht ewiger Jugend bei sich hat, so ist auch an den vorliegenden Chorsätzen jeglicher vernichtende Einfluß des Zeitlichen, Vergänglichen spurlos vorübergerauscht. Klingen auch aus jener wundersamen Harmonienwelt der Kirchentöne, aus jenem eigenthümlichen Kraftwesen des poetischen Ausdrucks und seiner musikalischen Deklamation ungewohnte Eindrücke wie aus einer versunkenen Zeit uns zuweilen fremdartig entgegen, so erquickt doch der Geist, aus welchem die tiefsinnigen und tiefempfundenen Melodien und ihre Behandlungsweise durch Eccard geboren sind, wie ein Trunk frischen Wassers aus der ewigen Quelle christlicher Kunstanschauung, und die Beobachtung tritt nahe zu uns heran, daß aus eben derselben Quelle alle unsere neuen und neuesten viel bewunderten Meister der Tonkunst geschöpft haben, heißen sie nun Bach, Händel, Gluck, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann oder wer sonst die Meisterwürde beanspruchen mag. In diesem Sinne zieht sich ein zusammenhängender Faden durch die ganze geschichtliche Entwickelungs-Kette echt deutscher Tonkunst, als welche nur in dem Boden des sittlich Wahren lebenskräftige Wurzeln treibt und in ihren Blüthen und Früchten den vom christlichen geläuterten Geist deutscher Volksthümlichkeit verherrlicht. Ob geistliche oder weltliche, vokale oder instrumentale Musik, gleichviel. So Vielen die Geschichte die Palme der Meisterschaft zuerkannt hat, sie haben allesammt in einem und demselben Sinne geschaffen. Ein einiger Urgrund der Schöpferkraft verbindet sie Alle und macht sie Alle gleichsam zu Söhnen eines Vaters, nämlich des christlich-deutschen Geistes. Dieser Geist, stärker als die Willkür wandelnder Moden in Dingen der Kunst und des Geschmacks, stößt Alles ab, was sich nicht willig von seinen Schwingen tragen läßt und der Forscher der Kunstgeschichte schreitet über Tausende von Gräbern, die kein Kranz und kein Stein ziert, um ihm Namen zu vergegenwärtigen, welche ihrer Zeit theuer, ja heilig, von der Mitwelt gefeiert, heute kaum noch dem fleißigen Sammler begegnen, wenn er die verstaubten Reliquien der Vorfahren aus vergessenen Winkeln hervorzieht und so glücklich ist, die vergilbten Schriftzüge eines ehemaligen Bewunderers der versunkenen Größe zu entziffern, um wenigstens den Namen derselben zu retten.

Eccard's Muse hat alle Drangsale schwieriger Zeitumstände sieghaft überdauert. Sein Name ist nie ganz in Vergessenheit gerathen. In ihm wohnte jener christlich-deutsche Geist. Und dessen Wesen ist es, das uns in jenen kleinen Chorsätzen freundlich und bekannt anheimelt. Wir fühlen seine Nähe, indem wir fragen, warum die Gegenwart ähnliche Stücke nicht hervorgebracht habe; ja wir begreifen kaum, daß dieselben ein so hohes dreihundertjähriges Alter haben, da sie doch wie moderne Musik klingen. Freilich wird diese Wirkung nur empfangen, wer in die Werkstatt des echten, christlich-deutschen, kunstschöpferischen Geistes hineingeschaut hat. Aber ein solcher Hörer mag auch zu der Voraussetzung sich neigen, daß caeteris paribus die Möglichkeit, dergleichen zu produciren, an keine bestimmte Zeit geknüpft sei. Freilich hängt von dem „caeteris paribus", von den gleichen äußeren Bedingungen der Zeitverhältnisse und der von denselben getragenen Welt- und Lebensanschauung und ihrer tieferen Bedürfnisse viel ab für Streben und Gedeihen der Kunstpflege. Und insofern ist es immer hoch zu veranschlagen, wie die gedachten Umstände beschaffen waren, unter deren Einflüssen ein Künstler seine Schöpfungen hervorgebracht hat, daß er die Form, den Inhalt ihnen geben konnte oder mußte, wie sie als Ausdruck seines so gewordenen Bedürfens durch die Geschichte aufbewahrt werden. Und wenn wir uns die Zeitverhältnisse vergegenwärtigen, unter denen Einfluß Eccard wirkte, so müssen wir wohl einräumen, daß sie seine persönliche Gemüthsrichtung und schöpferischen Drang besonders begünstigten, so daß man zweifeln möchte, ob er der Eccard, als den wir ihn schätzen, unter anderen weniger günstigen Bedingungen hätte werden mögen. Die Zeit des Entstehens und ersten Erscheinens der geistlichen Lieder (1597) sieht sich freilich in politischer Hinsicht keineswegs erfreulich an. Vielmehr lagerte sich über die durch Religionskämpfe entzweite Christenheit eine bange dumpfe Gährung, wie die Geschichte sie kaum noch einmal aufzuweisen haben dürfte. Das gegenseitige Mißtrauen der konfessionellen Parteien erreichte einen so zugespitzten Gipfel, daß nach Aussage eines Zeitgenossen fast jedes rauschende Blatt Anlaß zu Verdächtigungen und Gegenwirkungen gab. Dunkler und dunkler zog sich das Gewitter zusammen, welches 1618 — etwa 20 Jahre nach dem ersten Erscheinen der geistlichen Lieder Eccard's — mit vulkanischer Gewalt über Deutschland sich zu entladen begann und alle bestehenden Verhältnisse auf immer zu vernichten drohte. Erwägt man die Eindrücke, welche solche schwierige und erstickende Bedrängnisse, deren nähere Kenntniß wir voraussetzen können, auf die Genossen des gereinigten Bekenntnisses nothwendig gemacht haben werden, so scheint es freilich schwer begreiflich, wie unter solchen Verhältnissen die

evangelische Tonkunst und Poesie einen günstigen und fruchtbaren Boden für ihre Entfaltung gefunden haben könne. Allein ist diese Erscheinung obenhin betrachtet auch verwunderlich genug, so enthebrt sie doch eines erklärenden Grundes nicht. Und diesen suchen wir in einer psychologischen Erfahrung. Nämlich:

„Wenn die Kinder sind im Dunkeln
Wird beklommen ihr Gemüth,
Und um ihre Angst zu bannen,
Singen sie ein lautes Lied."

Dieser Vers, auf sehr persönliche Verhältnisse des Dichters (H. Heine) bezogen, möchte genügen, statt weiterer Erläuterung über die Möglichkeit der damaligen Blüthe der Kunst erhellendes Licht zu verbreiten. Doch verrathen schon die Denkmäler jener Phase der Kunstgeschichte selbst den innern Quell daraus sie geschöpft sind. Das Bitten und Schreien des geängsteten Gemüthes um Hilfe aus tiefer Noth; Lob, Ehr' und Preis beim Aufleuchten jedes Fünkleins neuer Hoffnungen; reumüthiges Schuldbekenntniß gegenüber den Leiden des Erlösers; Bitte um Behütung vor fremder Lehre; Ermannung zu ritterlichem Muth in der Kraft des heiligen Geistes — und all das hergeleitet aus dem lebendigen auswirkenden Glauben und zurückbezogen auf die heiligen Gegenstände desselben: Das ist ungefähr der stets wiederkehrende und in unendlicher Mannigfaltigkeit ausgestattete Inhalt jener Erzeugnisse einer frommen, gottgelassenen Kunstübung unter den Einflüssen der Reformation und der von ihr bedingten Weltbewegung.

Eccard's Lebenszeit von 1553 (zwei Jahre vor dem Rücktritt Karl's V.) bis 1611 (wenige Jahre bevor die feindlichen Parteien sich kampfbereit gegenüberstraten — Union 1608 und Liga 1609) umfaßt einen Zeitraum von 58 Jahren, und bezeichnet in dem Kampf der erregten Antagonisten jene gährende Ruhe, wie sie an schwülen Sommertagen schweren Unwettern ankündigend vorherzugehen pflegt. Solche Lebenszustände mit ihren Beziehungen auf Gegenstände allgemein erregten Antheils sind an sich schon hinreichend geeignet, Stimmungen hervorzubringen, die jedes Gemüth in Bewegung setzen und künstlerisch angelegte Naturells nothwendig befruchten. Zwischen jenen schwankenden ängstlichen Zuständen der Wirklichkeit und denjenigen des erwünschten Andersseins erhebt sich ein Widerstreit, der sich wie ein leiblicher Krankheitsstoff in die Seele drängt. Indem nun diese denselben auszuscheiden trachtet, schafft sie sich das Reich der Kunst, in welchem, wie in einem neuen Leben begeisteter Organismen, Idee und Wirklichkeit sich harmonisch verschmelzend ihre Versöhnung finden.

Im Vorstehenden ist der weltgeschichtliche Zeitraum bezeichnet, der mit Eccard's Leben und Wirken zusammentrifft, dasselbe durch die bewegenden Objekte des Interesse's wesentlich begünstigt und den in unserem Werke aufgerollten anziehenden und fesselnden Tonbildern als ziemlich düstere Folie sich unterstellt.

Wir haben unsere Betrachtung auf das Gebiet der Geschichte gelenkt, weil die Sammlung, auf welche die Aufmerksamkeit gezogen worden, nach dem Verhältnisse ihres Werthes viel zu wenig geschätzt wird. Nur wenige Forscher kennen sie. Unter den Musikern sind Viele, welche von Eccard zwar gehört haben, aber doch nicht mehr als seinen Namen. Und doch gehört Eccard zu der engeren Zahl unserer „großen" Meister der Kunst. Sein Name bezeichnet den Gipfelpunkt eines der bewegtesten Zeitalter der Geschichte auf dem Gebiete der jüngsten und lebensfähigsten, wie an Denkmälern rascher Entwicklung überreichen Seite des menschlichen Geistes, namentlich des deutschen, nämlich auf dem Gebiete musikalischer Schöpferkraft.

Aus diesen Gründen hält Referent es auch für Pflicht, nunmehr die Entwicklungsstufe, auf welcher sich derzeit die Tonkunst befand, ins Auge zu fassen.

Die Tonkunst ist die unmittelbarste schöne Ausdrucksform aller Bewegungen der menschlichen Seele, sofern diese sich als einzelne untheilbare („individuelle") selbst weiß, und in dieser Freiheit ihr Andersein erkennt. Die Geschichte der Tonkunst steht deshalb mit der Entwicklung des menschlichen Geistes in kausalem Zusammenhang, sie ist nur eine bestimmte Seite der Geschichte des menschlichen Geistes. Die scharfsinnigen und geschickten Chinesen z. B. haben, eingeengt von der Mauer eines festgeschlossenen Kreises unantastbarer Vorurtheile und Anschauungen, keine entwickelte musikalische Kunst aus sich hervorgebracht. Eben so wenig hat das heidnische Alterthum, welches für das eigentliche Individualleben der Seele kein Verständniß hatte, uns bemerkenswerthe und glaubwürdige Denkmäler hinterlassen, die als Beweise dienen könnten, daß die musikalische Kunst unter jenen Einflüssen sich je bis zur Höhe harmonischer Ausdrucksfähigkeit erhoben hätte. Die Harmonie ist vielmehr ausschließliches Eigenthum der christlichen Welt, aus deren Anschauungsweise des Verhältnisses der einzelnen Seele zum Schöpfer und zu sich selbst mit innerer Nothwendigkeit hervorgegangen.

Mit der Harmonie beginnt erst die musikalische Kunst ihr eigentliches Wesen zu entfalten: von hier aus kann auch erst die geschichtliche Darstellung ihre Wanderung beginnen. Mit dem Begriff des Grundtons einer einheitlichen naturgesetzlich gegliederten und in dieser Gliederung erkannten Tonreihe ist das Gebiet der Harmonie betreten, möge diese sich auch lange Zeit hindurch auf ungenügende, mehr geahnte als bewußte Anfänge in der praktischen Kunstübung beschränken. Wir setzen deshalb die früheste Zeit der langsamen Entwicklung des harmonischen Begriffs als erste Periode der Geschichte christlicher Tonkunst, und nennen sie der Kürze wegen die Periode der Harmonie. (Etwa bis gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts.)

Gegen das Ende dieser frühesten Kunstblüthe, welche sich unter dem Schutz der Kirche und in ihrem ausschließlichen Dienst bis zu sehr deutlich vorgezeichneten Grenzlinien nur eingeschränkter Entfaltung erfreuen konnte, bildete sich eine Art musikalischer Ornamentik, ein inhaltleeres Schnörkelwesen kontrapunktischer Industrie aus, das sich von außen an die dermaligen Tonweise ansetzte, weil die Kunst in ihrer freien Entwicklung aus dem Innersten ihres Wesens heraus gewaltig gehemmt und überwacht war. Der erwachsende Luxus jener Zeit, da die Kirche und geistlichen Höfe sich mehr und mehr bereicherten, begünstigte die Geschmacksrichtung, welche dem äußerlichen Schmuck der heiligen kenschen Kunst der Kirche bereitwillig Vorschub leistete. War diese Richtung als ein Verfall der heiligen Kirchenmusik zu betrachten, so darf sie gleichwohl die Keime einer neuen Blüthe in ihren wunderlichen Tonwebereien.

Diese neue Entfaltung geht hervor aus dem erwachten Geiste der in harmonischer Einheit sich mit Freiheit bewegenden „Stimmen." Wir bezeichnen dieselbe als zweite Periode, als die Periode des freien Kontrapunkts. —

Der inhaltliche Stoff, an welchen diese Bestrebungen der Stylentfaltung anknüpften, stellt sich während der ersten Periode im gregorianischen, während der zweiten im evangelischen Kirchengesang dar. Nicht als ob sich die Kunstübung ausschließlich auf diese heiligen Gegenstände beschränkt hätte; es ist ja vielmehr bekannt genug, daß auch in außerkirchlichen Lebenskreisen, an Höfen und in Werkstätten, bei Tanz, Jagd und Gelagen, Musik ihre Schwingen geregt habe: aber diese Regungen erwachten Kunstsinnes liegen zu weit von unserem Weg ab, unser Interesse wird lediglich von jener bewußteren Kunstpflege gefesselt, die sich an die höchsten und heiligsten Besitzthümer des menschlichen Geistes anlehnte. Deshalb beschränken wir unsere Erörterungen auf die heilige Tonkunst und vergegenwärtigen uns den Zustand derselben während der ersten Periode; um für die wesentliche Erweite-

rung und Bereicherung der Kunst des evangelischen Kirchengesangs, namentlich der geistlichen Lieder Eccard's den rechten Maßstab der Beurtheilung zu gewinnen.

Der Begriff des gregorianischen Kirchengesangs besaßt den musikalischen Theil der vom Papst Gregor I. geordneten, erweiterten und abgegrenzten Liturgie der älteren Kirche. Eine dem Kreislauf der kirchlichen Feste entsprechende alljährlich wiederkehrende Reihenfolge von Psalmen, Sprüchen der heiligen Schrift und frommen Liedern (Hymnen) stellt die Liturgie dar. Unter einem Chor, celebrirenden Priestern und der Gemeinde vertheilte sich vorschriftsmäßig der gesangliche Theil derselben. Damit aber das flüchtige, erregende Wesen der Töne nicht zu einem leeren Zerstreuungsmittel herabsinke, in's Willkürliche verfalle, und so der Weihe gottesdienstlicher Würde etwa entgegenzuwirken Gefahr drohe, so bestimmte Gregor acht Tonreihen (vier authentische, vier plagalische) und eine neunte, den Pilgerton (tonus peregrinus) als melodische Grundformen (Tropen, Typen), innerhalb deren die einzelnen Stücke der Liturgie (namentlich die Psalmverse) sich bewegen und gesanglich abbeugen, abschließen sollten *). Geheimnißvoll unter einander verknüpft wurden diese melodischen Grundformen in mystisch-symbolischer Bedeutung auf den Inhalt der einzelnen Stücke der Liturgie bezogen. In strenggesetzliche Ordnung geschränkt, die jede wesentliche Erweiterung ausschloß und von der Kirche treu festgehalten und eifersüchtig überwacht wurde, nahm die Tonkunst einen der Baukunst verwandten Charakter an und schien für alle Zeiten an die Räume ihrer Tempel gebunden zu sein. — Die vereinzelten Tonbilder gruppirten sich um einen einheitlichen Mittelpunkt, um die größte Thatsache der Weltgeschichte, die Erlösung der Menschheit. Dadurch traten sie aus ihrer Vereinzelung heraus und bildeten in ihrer Beziehung auf jenen Mittelpunkt gleichsam ein einziges großes Kunstwerk, welches eben auch nur in seinem Zusammenhang als vielgliedriges Ganzes, als größte cyklische Kunstform gewürdigt werden mag. Denn so trat das Einzelne einst dem Hörer entgegen, im Zusammenhang mit dem ganzen Leben der Kirche, von dieser geheiligt und an den Festen im Kreislauf des Jahres immer wieder zur Erscheinung gebracht. Das Kunstwerk hatte eine Heimath, der Hörer eine Vermittelung nicht sowohl seines Verständnisses als seiner Erbauung. Diese suchte er in der Kirche, nicht wie wir, einen musikalischen Kunstgenuß.

Ueberhaupt paßt der Maßstab der Beurtheilung, mit welchem wir musikalische Kundgebungen zu bemessen pflegen, in keiner Weise auf den gregorianischen Kirchengesang. Um bei seiner formalen Seite stehen zu bleiben, so beschränkt diese sich viele Jahrhunderte hindurch ausschließlich auf einheitliche Grundformen der Melodie. Von harmonischer Einheit der Chorsätze unseren modernen Begriffen gemäß ist in jener langen Zeit keine Spur aufzufinden. Da die Tonarten selbst noch von Theoretikern des 16. Jahrhunderts als bloße melodische Leitfäden, nicht als einheitliche Grundformen der harmonischen Bewegung (Modulation) aufgefaßt wurden, so darf es uns nicht wundern, daß Ausweichungen in einzelnen Stimmen möglich waren, ohne auf die übrigen einen bedingenden Einfluß zu üben. Der Chorgesang und mit ihm die Harmonie bestand in einer gleichzeitig gesungenen Anzahl mehrerer einzelner selbständiger Melodien. Das Gesetz, welches den harmonischen Zusammenklang derselben regelte, war ein negatives: es durften nämlich keine Dissonanzen, von deren Wesen man sehr beengte Ansichten hatte, zusammentreffen. Der eingeschränkte Umfang der so zusammenerklingenden Melodien übersties selten den der reinen Quint, noch seltener den der Octave und macht deshalb die Möglichkeit jener Tongefüge begreiflich, zumal dieselben an die Symmetrie des Taktes nicht gebunden waren. So viel mag genügen, um eine flüchtige Anschauung des Kunstzustands der frühesten harmonischen Versuche und Auffassungen zu vermitteln. Erst als betriebsame, spekulative Niederländer (Ockenheim, Hobrecht, Josquin des Prés, Willaert u. A. m.) es wagten, die tausendjährige kirchliche Satzung ihren Kunstbestrebungen unterzuordnen, gewann eine tiefere Erfassung der Tonart, welche im 16. Jahrhundert als Geist der Harmonie ein neues wunderbares Leben im Kirchentone offenbarte, im verhältnißmäßig raschen Vordringen, getragen von einer großen erregenden inhaltvollen Zeit mehr und mehr Boden und endlich das Vorrecht des fait accompli.

(Schluß folgt.)

*) Näheres über diesen Gegenstand lese man bei C. v. Winterfeld, Joh. Gabrieli u. s. w. S. m.

Recensionen.

Albert Dietrich.

Sechs Lieder von M. Bernays, Op. 11. Winterthur, Rieter-Biedermann.

Fünf Lieder von Göthe, Op. 12. Derselbe Verlag.

Sechs Lieder für eine tiefe Singstimme, Op. 13. Cöln, Schloß.

x. Albert Dietrich hat sich dem musikalischen Publikum schon durch mancherlei verschiedenen Gebieten angehörige Leistungen als einen der begabteren unter Schumann's Nachfolgern bekannt gemacht. Seine früheren Lieder, vor Allen die tief poetische Behandlung der Geibel'schen Balladen vom Pagen und der Königstochter, seine Clavierstücke, sein großes Es-dur-Trio, alle geben Zeugniß von einer nicht gewöhnlichen Erfindungsgabe, einer warmen und wahren Empfindung und das letzte insbesondere auch von tüchtiger Durchbildung in contrapunktischer Technik. Und verläugnet auch der Componist im Ganzen nicht das große Vorbild, so wird doch der schärfer Aufmerkende in manchen Zügen, harmonischen wie melodischen Wendungen, besonders wo ein weiches und inniges Gefühl ausgedrückt werden soll, das dem Componisten Individuelle nicht verkennen, er wird fühlen, daß derselbe nicht zu denen gehört, die nach festen Regeln wohltlingend schreiben, sondern daß sein Gemüth in seinen Tönen lebt. Hofften wir nun immer, daß Dietrichs vorherrschend lyrische Begabung sich auch einmal in größeren Formen zeigen werde; so fanden wir in dieser Hoffnung eine Erklärung dafür, daß wir seit langer Zeit nichts Neues von ihm zu Gesicht bekommen hatten. Denn in nahezu 7 Jahren sind obige drei Liederhefte das einzige, was der Componist veröffentlicht hat; sicherlich nicht das einzige was er geschaffen; dafür bieten uns eben jene Lieder und die ganze Richtung Dietrich's sichere Bürgschaft.

Die Lieder Op. 11 sind schon 1859 erschienen und auch in dieser Zeitung angezeigt worden. Sie sind ohne Ausnahme durch Einfachheit und Wahrheit, Maßhaltung in Mitteln und Sangbarkeit ausgezeichnet. Besonders lieb sind uns Nr. 2 und Nr. 6 geworden; das erste, ein Frühlingslied (A - dur) voranschaulicht in seiner einfachen rührenden Melodie und in anmuthigen harmonischen Gängen der Begleitung so recht den innig freudigen Sinn, wit welchem sinnige Gemüther das Kommen des Frühlings begrüßen. In Nr. 6 (Zauberbann, F-dur), dessen Worte die berückende Wirkung des Anblicks schöner Augen etwas zu sinnlich schildern, drückt die Musik die verhaltene Glut der Leidenschaft, die ihrer fast nicht mächtig bleibt, mit einfachen Mitteln sehr treffend aus. Sehr innig ist auch Nr. 1 (Einzug Es-dur); ernste Stimmung drückt Nr. 3 (an die Nacht, As-dur) aus, welches nur durch dreimalige Wiederholung der Melodie, ungeachtet des Wechsels von As-dur und F-moll etwas monoton wird. Weniger gelungen scheint uns Nr. 4 (das Mädchen spricht, G-moll), welches einen mehr dramatischen Charakter, feeilich durchaus in streng musikalischer Form, erstrebt; für die auszudrückende unruhige Leidenschaft sind die melodischen Figuren doch nicht energisch und prägnant genug, der Ausdruck bleibt ein wehmüthig schwärmerischer. Auch der Schluß, wo bei der Vision des Mädchens die Dortonart eintritt, wirkt nicht der Intention des

Componisten gemäß; da die Melodie schon an sich weich und milde ist, so wird der beabsichtigte Contrast nicht erzielt. Das Sommerlied Nr. 5 (Es-dur) ist wohl frisch und lebhaft, doch wird dieser Eindruck durch den Hang des Componisten zu einer gewissen Weichheit sehr gedämpft; ganz unbefangene Heiterkeit scheinen so wenig wie Energie und Pathos ihm homogene Empfindungen zu sein. Im Ganzen aber sehen wir ihn mit voller Herrschaft über seine Mittel schaffen; der Bau der Melodie ist sicher und ebenmäßig; die Harmonien angemessen und dabei voll und reich, in ihnen zeigt sich freilich am meisten Schumann'sche Einwirkung. Dabei sehen wir denn nach einer anderen Seite hin ein Streben, im Gegensatz zu Schumann einfache Mittel anzuwenden und hier und da sogar zu einer strophenmäßigen Behandlung zurückzukehren.

Dieses Streben wird nun in den beiden folgenden Heften festgehalten und wie uns scheint zum Nachtheil des vollen Eindrucks zu einem Extrem getrieben, welches der Natur des Componisten widerspricht. Wir sehen ihn sogar mit Absicht den alten Formen des Volksliedes sich nähern und auf individuellen Ausdruck des Einzelnen gänzlich verzichten. Wollen wir nun auch im Princip gegen eine einfache, volksmäßige Behandlung des Liedes nichts erinnern, so müssen wir doch zwei Dinge hier nachdrücklich hervorheben. Jeder fühlt und kennt den großen Unterschied dessen, was die Musik beim einfachen Volkslied bedeutet, von dem was sie im Kunstlied zu erreichen strebt. Da sich in Jenem die Melodie dem Rhythmus der Worte genau anschließt, in den einfachsten Tonfolgen und harmonischen Gängen sich bewegt, und dieselbe Melodie für Strophen verschiedenen Inhalts bestimmt ist, so kann von einem Ausdruck des Einzelnen durch die Töne nicht die Rede sein; Wort und Rhythmus sollen vor Allem klingen, den Ausdruck des Einzelnen, soweit es möglich ist, giebt der Sänger hinzu. Unsere musikalische Kunstlyrik will aber die Empfindung auch in ihren feineren Schattirungen ausdrücken, wie sie die Aufeinanderfolge der Textesworte in reichem Wechsel hervorruft, und in diesem Streben haben unsere großen Meister von Mozart bis auf Schumann eine Macht der Musik offenbart, auf welche das singende Volk aus sich nie gekommen sein würde; und ihre Meisterschaft hat diesen reichen Wechsel im Ausdruck wohl mit der Einheit musikalischer Form in Einklang zu bringen gewußt, im Gegensatz zu den Mustern der Zukunft, welche in dem Bestreben das einzelne Wort (nicht die einzelne Empfindung) auszudrücken, alle Gesetze musikalischer Form über den Haufen werfen. Bei aller Achtung vor der Bedeutung der Volksmusik können wir schwer glauben, daß ein Muster wie Dietrich die kunstmäßige Behandlung des Liedes, die auch sein und seines Meisters eigenstes Element ist, jener nachsetzen wollte. Und das führt uns auf den zweiten Punkt. Wir können uns wohl denken, daß ein Componist, der beide Gattungen in ihrem Werth schätzt und anerkennt, aus äußeren oder inneren Gründen, wegen der Bestimmung der Lieder für einen bestimmten Vortragenden oder wegen eigener Neigung und Anlage zu der ersten Behandlung greift. Aber auch solche Gründe treffen hier nicht zu; die Lieder sind nicht etwa, wie Schumann's Kinderlieder, für ungebötere, sondern für ein allgemeines Publikum geschrieben; und Dietrich's Natur, soweit ihn seine bisherigen Produktionen charakterisiren, fordert durchaus nicht zu jener Art der Behandlung auf, sie ist eine durchaus subjective, allen seinen Erzeugnissen ist etwas von seinem eigenen Empfinden beigemischt, und er gehört zu denen, deren Werke bei uns zunächst nicht objective Befriedigung, sondern wesentlich auch Interesse für die Auffassung des Künstlers erwecken. Wir müssen daher sein Bestreben, einfach und volksmäßig zu schreiben, in dieser Ausdehnung für ein verfehltes ansehen, und jedes der Lieder, welche dasselbe zeigen, beweist die Wahrheit unserer Meinung; trotz der erkünstelten Einfachheit sind sie in Melodie oder Harmonie durchaus subjectiv und dichterisch, und wo dies nicht ist, da geht alle bestimmte Färbung verloren.

In dem Hefte Op. 12 sind die drei ersten Lieder jenem Streben verfallen; in Nr. 1 (März, D-moll) ist ein dreistrophiges Gedicht mit einer etwas matten und einförmigen Melodie versehen, die uns durch den Schluß in D-dur nicht versöhnt hat. Nr. 2 und 3 („Frühling übers Jahr," und „War schöner als der schönste Tag"), sind lebhafter und frischer, aber Originalität können wir auch ihnen nicht zuerkennen. Erst bei Nr. 4 (Dämmerung senkt sich von oben) tritt uns Dietrich wieder selbst gegenüber; das von Göthe mit sinnlichster Anschaulichkeit uns vorgeführte düstere Bild wird hier in seinem innersten Kern erfaßt und mit großer Wahrheit musikalisch ausgedrückt. Besonders ergreifend ist der Moment, wo das Aufgehen des Mondes angekündigt wird; auch bereitet am Schluß die Modulation von D nach Es die Ablenkung vom äußeren Anblick ins Innere des Herzens sehr glücklich vor. Das letzte Lied, „Im Sommer" (C-dur) rechnen wir ebenfalls zu den glücklichsten Eingebungen des Componisten; ist auch eine Stelle etwas stark Mendelssohn'sch, so trägt doch das Ganze einen einheitlichen, anmuthig-heiteren Charakter, der seinen Höhepunkt am Schluß jeder Strophe erreicht, wo auf dem ausgehaltenen C der Stimme die Begleitung noch einmal recht ausholt, als sei das Wort nicht genügend das Entzücken auszudrücken. — Uebrigens hat sich der Componist schon durch die Auswahl dieser weniger bekannten und theilweise vielleicht noch nie componirten Gedichte ein wesentliches Verdienst erworben. —

In dem Hefte Op. 13 haben auch die meisten Lieder unter jenem verfehlten Streben gelitten; denn da auch in ihnen Melodie und Harmonie durchaus nicht volksmäßig, sondern wesentlich Dietrich'sch sind, so bringt die strophenweise Behandlung einen schwer zu lösenden Widerspruch hinein. Als das bedeutendste heben wir Nr. 3 (Glocken zur See, nach dem Englischen von F. Hemans) hervor, worin das grausige Bild nächtlicher Seefahrt mit gellendem Strandgelände, mit glücklicher Malerei und kräftiger Melodie ausgedrückt wird; die letzte Strophe, worin eine Anwendung des Bildes auf's Menschenleben gemacht wird, hätte vielleicht zu anderer Behandlung aufgefordert. Auch Nr. 1 (Fern, ach fern, D-moll) spricht in seiner innig schmerzlichen Melodie recht zum Herzen, aber auch hier hätte der gesteigerte poetische Ausdruck der letzten Strophen die Musik zu höherem Schwung mitziehen müssen. Melodisch wie harmonisch sehr reizend ist Nr. 2, das Uhland'sche „Will ruhen unter den Bäumen", nur scheint die weich-ernste Stimmung nicht zu den Worten zu passen. Die drei letzten (Gute Nacht, Treulieb ist nimmer weit v. Tieck, Ach Gott wie weh thut scheiden, aus des Knaben Wunderhorn) bieten, bei mancher ei interessanten Einzelheiten, des Neuen gar wenig, die Einfachheit derselben erscheint nicht natürlich, besonders schien uns die fast choralartige Behandlung des letzten Liedes nicht zu Dietrich's sonstiger Art zu passen. — Trotz dieser kleinen Ausstellungen wiederholen wir jedoch unsere Freude darüber, daß Dietrich's Productivität noch reiche und anmuthige Blüthen treibt und schließen mit dem Wunsche, daß Reflexion, welche dem Künstler immer nöthig und nützlich ist, ihn nicht dahin bringe, sein innerstes Wesen zu verläugnen. Seine Individualität als Künstler ist eine so ansprechende und liebenswürdige, daß er es nicht zu scheuen hat, mit derselben ganz und ohne Rückhalt hervorzutreten.

A. Reißmann „Chorgesangschule" (Leipzig, bei Fr. Hofmeister).

C-x. Wenn wir zum Studium oder nur zur Lesung irgend welchen Werkes schreiten, so tritt uns vor Allem sein Titel, seine Ueberschrift präoccupirend in den Vordergrund. Finden wir erfüllt, was dieser aussagt, so fühlen wir uns — unser Interesse an dem Gegenstande selbstverständlich vorausgesetzt — befriedigt. Ist dieses nicht der Fall, so fragt sich's zweitens: Hat das Werk an sich, will sagen: abgesehen von seiner durch den Namen angedeuteten Intention, eine geistige Bedeutung oder nicht? Und mit der Bejahung dieser letzteren Frage tritt der Titel in den Hintergrund.

Zu diesem kleinen Vorwort fühlten wir uns angeregt durch Lesung obigen Werks, das wir vorerst in so ferne prüfen wollen, als wir fragen:

Ist sein Inhalt seinem Namen entsprechend? und gleich vorgreifend die entschiedene Antwort geben müssen: Nein!

„Chorgesangschule“! Wir setzen — um gleich in medias res zu gehen — gar nicht einmal einen Chor in der vom Vf. angedeuteten Ausdehnung, als „beruhend auf freiwilliger Vereinigung einer Anzahl Sänger“ — in welchem Falle wohl nicht minder bei der vom Autor vorgezeichneten Methode ein „Entfreunden des Schülers“ (f. das Vorwort „an alle Dirigenten von Gesangvereinen“) Platz greifen möchte, wie bei den dort citirten „Häser'schen Treffübungen“ und „J. Becker'schen Coloraturstudien.“ Wir setzen vielmehr einen, durch äußere oder innere (pecuniäre oder disciplinarische) Mittel zusammengehaltenen und zu einem festen, stehenden organisirten Körper, wie beispielsweise den Thomanerchor in Leipzig, den Domchor in Berlin, nach Reißmann's Vorgang einen Chor gemischter Stimmen. Und fragen dann: Wenn schon der Autor selbst das jedem Sänger so nöthige „Elementare in der Musik“ voraussetzt (S. 5) eigentliche Treffübungen aber als „unzweckmäßig, undankbar und geistestödtend“ abzuweisen für gut findet, wie will er dann die Lehre vom Stimmorganismus und dessen Functionen; von den Stimmregistern, deren Ausgleichung und Verschmelzung; von der Athemführung (ästhetischen Athem ausgenommen, und der kommt beim Chorgesang nur sehr allgemein in Frage); von der Aussprache der Vocale und Diphtongen (die nicht minder schwierigen Consonanten fehlen gänzlich); ja von der Abhilfe sogar einzelner Naturfehler einem gemischten Chor en masse anders, als blos theoretisirend beibringen? Und selbst dann — muß er den Chor nicht scheiden (wie er's zum Theil in seinen Uebungen auch thut) in Männer- und Weiberstimmen, in Stimmen von Kindern und Erwachsenen, wieder in Sopran und Alt, Tenor (ad vocem: Falsett) und Baß, ja in so viele Abstufungen, als verschiedene Stimm-Organismen, mehr oder weniger zu Naturfehlern geneigte Individualitäten vorhanden sind? — Wo aber bleibt da das Chor-Ganze? Scheiden wir indessen einmal: warum nicht lieber gleich das Gleichgefügte trennen, und Individualitäten entweder, oder wenigstens Klanggruppen (bis zu ihrer Befähigung für den Chorgesang) vereinzelt unterrichten? warum nicht lieber consequent und ehrlich sagen: Auch diese, die den Chorsänger nothwendige Stimmbildung (Anschlag des Tonstrahls, Ton-Ansatz, Athemführung, Registerausgleichung, annähernde Befähigung zur Coloratur) setzen wir nicht minder wie die Bildung des Gehörs für Reinheit und für's Treffen — als abgemacht voraus!? Wir setzen sie nicht nur voraus, wir müssen dies. Das Treffen (avista singen) selbst die mehr oder weniger perlende Coloratur läßt sich allenfalls durch praktische Uebung auch im Chorgesang erlernen. Stimmbildung nimmer. Die muß abgethan sein. Was im Chor erlernt wird und erlernt werden soll, ist: Reinheit der Intonation und Tonhalten; präciser An- und Einsatz; richtige rhythmische und declamatorische Accentuation: deutliche Aussprache (nicht das Können, sondern die Eingewöhnung auch beim Massengesang) aller Consonanten und dem jeweiligen Musikstoffe gemäße Färbung der Vocale; endlich alles zum Dynamischen (und davon ist im ganzen Buche kaum die Rede) Gehörige. Und dazu darf es allerdings vornehmlich des vom Vf. unter dem Artikel „Disciplin“ Gesagten. — Alles Andere aber, wie bemerkt, muß — abgethan sein, oder nebenbei (individuell) erlernt, richtiger nachgeholt werden. So unsere Meinung.

Dies das Theoretische der Sache. Und nun zu den Studien, Uebungen und Beispielen, welche der Verf. statt der bisherigen, „die in der Regel als ganz unbrauchbar“ sich erwiesen, uns im ersten Theil (23 der Zahl nach) vorführt zum Zweck, den Schüler zu befähigen, daß ihm recht bald „ein Blick in das Allerheiligste“ vergönnt werde, statt ihn „Monate lang in den Vorhöfen der Kunst herumtummeln zu lassen.“ „Ich schrieb“ — sagt unser Autor im Vorwort (S. 1) — „Chorstudien zum großen Theil in Form von Musikstücken, die sich, abgesehen von ihrem Werth, über welchen mir kein Urtheil zusteht, für Kirche und Concertsaal eignen. Indem ich hiermit den Umständen, unter welchen die meisten Chorvereine bestehen, nothwendige Concessionen mache, führe ich den Schüler mitten hinein in „Musik“, so daß er all das, unter dem Begriff „Vorstudien“ zusammenzufassende eben nur als Mittel zum Zweck erkennen und verwenden lernt.“

Es thut uns leid, den Vf., den wir bereits aus anderen Werken schätzen lernten, und auch aus dieses Werkes zweitem Theil genügend schätzen lernen werden, hier so gänzlich in der Irre wandeln zu sehen. Wie? Studien in Form von Musikstücken? Für Kirche und Concertsaal? mitten hinein uns führend in Musik? Studien, in denen jeder Takt fast ein Verräther wird an des Vf.'s eigenen musikalisch-grammatischen, ja musikalisch-logischen Studien?! Voll schlimmer Fehler gegen die reine Harmonie! Wohin wir schauen: verbotene Parallelen (II, VII. XVI, XVII) übeltönende Terzverdoppelungen (IX), unmotivirte Accordfolgen (XXI, XXIII), mißliebige Querstände (IX)! Zeugend von ungeschicktem Satz und ungeschickter Stimmführung, gezwungter Modulation, holperiger Syncopatur (IV, V, VI, VIII, IX, XVIII, XIX); ja — was beim Aesthetiker noch mehr verwunderswerth — consequenz-widriger Declamation (Halleluja! XI), kurz, dilettantenhaft im hohen Grade! — Wie? wußte der Vf. nicht so gut wie wir, als er das schrieb, daß in der Kunst „ein gutes Wollen“ nicht genügt, daß es hier gilt, nicht Einiges, nein Viel gelernt haben, und „etwas können“!? Gab es denn nicht der Werke zur Genüge, größer, schöner und zur Ausmahl passender, denen er seine Studien entnehmen konnte? Statt seiner größtentheils armen, nüchternen Sequenzen (I, II, XVI, XVIII)! Aber es ist leider nicht das erste Mal (wir gedenken Riehl's und seiner „Hausmusik“), daß wir bei einem geistreichen Manne, wo es auf eigene künstlerische Leistung ankommt, das Urtheil plötzlich stocken finden.

Was aber bleibt dem Buch, wenn es nicht erfüllt, was es erfüllen will? Eine „Chorgesangschule“ zu sein in des Vf.'s Sinne? Das eben war's was wir in zweiter Linie zu betrachten uns vornahmen, vielmehr jetzt in erste Linie stellen.

Was uns bleibt? — Außer einigen im ersten Theile sich findenden, nur andeutenden zwar, aber anregenden Winken über „Organisation des Chors“ im Allgemeinen (S. 2) und vorzüglich dessen „Disciplin“ (S. 3) der ganze zweite Theil, enthaltend zwei der schönsten und trefflichsten, nur kurzen, aber bündigen Abhandlungen (das „Vorwort“ eingeschlossen) über das „Wesen der Musikmusik“ und „die Chorformen,“ welche letztere der Vf. vorläufig — denn er scheint am Schlusse (S. 20) auf eine Fortsetzung (sehr willkommen!) hinzudeuten — scheidet in I. Chorlied, a. Volkslied, b. Kunstlied; II. Choral (nebst in Choralfiguration); III. Hymnus; IV. Nachahmungsformen (Canon, Fuge), nebst 15 schätzenswerthen Beispielen (Beiträgen) zur Gesangsliteratur, größtentheils von fremden, anerkannten Meistern (Volkslied, Mendelssohn, Prätorius, Eccard, Palästrina, Bach, Gluck, Schneider), zweien vom Autor selbst.

Wie wenn das Ganze — so lautet unser Vorschlag — einen anderen Titel erhielte, beispielsweise: „Der Chorgesang, sein Wesen, seine Formen,“ und zugleich, nach Ausscheidung alles dessen, was der Vf. etwa (wir nehmen's an) mit uns als überflüssig erkannt hätte, auch — ein anderes Format. Beides, damit es eine seiner würdige Ausbreitung im Publikum erführe. Der Name: „Chorgesangschule“ — ganz abgesehen von seinem (oben erörterten) Inhalt — zieht nur Jene an, die sich speciell als Lehrer Dirigenten u. s. w. mit diesem Zweig der Literatur beschäftigen. Das Format — unpraktisch für den Handgebrauch, zugleich nach Studen- oder Klosterlehre schmeckend — schreckt eine Menge heutiger Leser ab, welche gewohnt sind, eher mit Duodez- zum mindesten Octav-Format, als Folio sich abzugeben, damit aber nicht immer zugleich die schlechtesten, unempfänglichsten und unwissenschaftlichsten Leser sind.

Und somit würde es uns freuen, das obige Werk Reißmann's recht bald — wo möglich noch durch neue Forschungen und demgemäße Aufsätze vervollständigt — in veränderter Gestalt wieder zu erblicken.

Locales.

Letztes philharmonisches Concert. Euterpe. Paulus. Akademischer Gesangverein. Winterberger. Krancsewics).

S. B. Bei der Masse von Concerten, welche sich in der letzten Woche zusammengedrängt haben, müssen wir uns fast ganz auf objective Anführung des Thatsächlichen beschränken. Das letzte philharmonische Concert brachte die Ouvertüren zu Coriolan von Beethoven und die zum „Beherrscher der Geister" von C. M. von Weber; dann Berlioz Symphonie phantastique „Epitode aus dem Leben eines Künstlers", die aber selbst unserem sehr liberalen Publikum zu arg schien und ziemlich deutlich abgelehnt wurde. Man gab alle fünf Sätze, den letzten aber nach leidiger hiesiger Gewohnheit beschnitten und stark verkürzt. Damit wurde wohl erreicht, daß man etwa 10 Minuten kürzer mit einer Musik gepeinigt wurde, die der klare Gegensatz zu Allem genannt werden kann, was heilig, edel und schön ist, aber es wäre viel besser gewesen, offen vorzugehen und allen Zweifelhaften zu einer Radicalcur zu verhelfen. Die Ausführung war eine durchaus vollkommene.

In der Euterpe kam eine neue Symphonie von ihrem Dirigenten Herrn Langwara zur Aufführung, die, mit Blech überladen, im Ganzen als eine Nachahmung der C-Symphonie von R. Schumann erschien. Etwas weniger trivial als seine bisherigen Erzeugnisse, vermochte diese Composition uns wohl von einer gewissen technischen Geschicklichkeit ihres Autors, nicht aber von einer hinlänglich gereinigten Kunstanschauung desselben zu überzeugen, um mit Erfolg ein Gebiet zu betreten, an dem nachgerade die bedeutendsten Talente scheitern.

Im Hofopernetheater wurde für einen wohlthätigen Zweck von den Mitgliedern desselben, und zwei anderweitigen Solosängerinnen (Frau Peschka und Frau Flatz) unter Direktion des Herrn Proch Mendelssohn's Paulus aufgeführt, und zwar so wie es bei einem wohlgeschulten Körper und einem gewandten Dirigenten mit einer (!) Probe möglich ist. Die Chorwirkung, in Theaterräumen bei Oratorien immer eine mißliche Sache, war auch diesmal eine dem Ganzen Nachtheil bringende; der Besuch spärlich, das vorhandene Publikum aber ein aufmerksames und dankbares. —

Im Concert des akademischen (Studenten-) Gesangvereins unter der Leitung des Herrn Weinwurm wurden Chöre von R. Schumann, M. Hauptmann, Mendelssohn, C. M. von Weber, Rubinstein, V. Lachner und das größere Werk von F. Schubert: „Gesang der Geister über den Wassern" — im Ganzen recht wacker ausgeführt.

Herr Alex. Winterberger, bekannt als Pianist und Orgelspieler, producirte sich in seinem Concert hauptsächlich als Liedercomponist. Da es demselben wohl gelingen dürfte, die hier zu Gehör gebrachten Gesänge (nicht „Lieder") zu veröffentlichen, so werden diese Blätter wohl noch Gelegenheit finden, sich eingehend mit dieser Erscheinung zu befassen, welcher wir nach dieser ersten Bekanntschaft keinen besonderen Geschmack abgewinnen konnten. Herr Winterberger gab außerdem Beethovens D-dur Trio (mit den Herren Hellmesberger und Röver), und die E-moll Sonate zum Besten, Werke, welche man von ihm schon vor mehreren Jahren hier wiederholt spielen gehört hat, — eine Exklusivität des Programms, die wir in keiner Weise billigen können.

Herr Dragomir Krancsewics (Schüler des Herrn Hellmesberger) spielte in seinem Concert die von seinem Meister selbst schon vielfach vorgetragene Spohr'sche „Gesangsscene", außerdem aber Virtuosenstücke gewöhnlichsten Schlags.

Correspondenzen.

Frankfurt a. M. Dezember und Januar.

D. L. Concertmeister Eliason veranstaltete am 2. Dezember seine alljährliche Monstre-Aufführung. Bei der Masse dessen, was darin geboten wird, ist allerdings die Ausführung nicht immer die gediegenste. Hr. E. brachte diesmal neben einer großen Anzahl Gesangstücke die sogenannte „Wassermusik" von Händel, Mendelsohn's Violinconcert, das Clavierconcert in F-moll von Bach (von Hrn. Henkel gespielt) und die Sinfonie concertante für Violine und Viola von Mozart, bei welcher letzteren ihn sein College Heinrich Wolff unterstützte. — Herr Steffen Mayrhofer, ein junger Violinspieler aus Wien, soll in seinem Concert eine recht bedeutende Fertigkeit gezeigt haben. In Folgendem haben Sie sämmtliche Namen der Componisten seines Programmes der Reihe nach: Schina, Alard, Liszt, Esser, Mayrhofer, Bazzini, Meyerbeer, Alard, Thalberg, Schumann (sic), Curschmann, Mayrhofer, Donizetti. „Wenn ich solche Worte singe, braucht es da noch großer Dinge," zu beweisen, daß ich um Alles nicht hingehöre? — Die noch sehr jugendlichen Spieler Auguste und Emil Sauret veranstalteten eine musikalische Unterhaltung, unterstützt von der Sängerin Frl. Halbreiter, in welcher sich ersterer bereits als recht fertiger und jedenfalls talentvoller Violinist darthat, während der Clavierspieler noch in den früheren Stadien der Entwicklung steht. Daß ein Programm, welches den Namen François Hunten und ähnliche zeigt, an der Spitze den Titel „Großes Vocal- und Instrumental-Concert" trägt, zeugt jedenfalls von einiger Begriffsverwirrung. — Frau Haase-Capitain gab unter Mitwirkung der preußischen Militär-Capelle und des Liederkranzes ein Concert, worin sich die noch frische Kraft und seltene Geläufigkeit ihrer Stimme vielfach bewährte, namentlich in den beiden Walzern von Ricci und Arditi. Daß der hiesige Liederkranz (der diesmal größere Gesänge von Mendelsohn und Esser vortrug) unter Leitung von L. Gellert eine bedeutend höhere Stufe künstlerischer Bedeutung errungen hat, möge um so eher einmal bemerkt werden, als der Männergesang sonst mit Recht nicht in das Gebiet der eigentlichen Musikzeitungen gezogen wird. Der Clavierspieler M. Wallerstein trug bei dieser Gelegenheit die Gavotte aus der D-moll-Suite von Bach, und, in engstem Anschlusse daran, die Saltarella von A. Dreyschock vor! —

Um nun die Revüe derjenigen Concerte zu vollenden, welche nicht irgend einem Cyclus angehören, erwähne ich, als das bedeutendste derselben, dasjenige der Frau Cl. Schumann. Das Programm desselben zeigte uns keine anderu Namen als Mendelsohn, Bach, Scarlotti, Beethoven und Schumann; es war aber doch kein „großes Vocal- ꝛc.," sondern eine „musikalische Soirée." Und „musikalisch" war sie wahrlich im strengsten Sinne des Wortes. Frau Sch. spielte zunächst das Trio in C-moll von Mendelsohn, von den HH. R. Becker u. Brinkmann wacker unterstützt, sodann die Sarabande und Gavotte aus der Suite in G-moll von Bach, die Es-dur-Sonate op. 27 von Beethoven und zum Schluß die Carneval-Scenen op. 9 von R. Schumann. Abgesehen von dem Vorwurfe, den ich so ziemlich allen Virtuosen mache, daß sie Allegrosätze zu schnell spielen, war das Spiel der Frau Sch. ein vollendetes, durch und durch poetisches. Die Stückchen von R. Schumann enthalten zwar viele geniale Einfälle, machten mir aber doch anderseits den Eindruck des Gesuchten; ich meine, sie gingen schon etwas über die Grenzen dessen hinaus, was die Musik zu leisten vermag. Herr Gloggner sang in diesem Concert eine Arie aus dem Weihnachtsoratorium von Bach, und einige Lieder von Schumann, von welchen mir „Mignon" allerdings etwas unbegreiflich vorkam, während „Hidalgo" einen guten Eindruck machte. —

Der Pianist Hr. A. Buhl war, aus Mangel an concertfreien Abenden, genöthigt, seine angekündigten soirées in matinées zu verwandeln. Das Unternehmen, dem Publikum die Pianofortemusik in verschiedenen Entwicklungsstadien, in den verschiedensten Formen und Gattungen vorzuführen, scheint mir an und für sich ein ganz verdienstliches, sofern, wie dies bei Hrn. Buhl der Fall ist, dem unbestritten Guten ein großer Vorrang eingeräumt ist, das Geringe (in unserm Falle z. B. die Thalberg'sche Transcription) gerade nur dient, das Ganze zu repräsentiren. Daß nun ein Virtuose nach all' diesen Richtungen hin gleich gute Aus-

führung bieten werde, wird Niemand erwarten und verlangen. Aus diesem Umstande wird aber erst dann ein Vorwurf für den Unternehmer hergeleitet werden dürfen, wenn sich etwa eine Gesellschaft Künstler zu gleichem Zwecke vereinigt haben wird, da dann ein Jeder nur das ihm zusagende Feld bearbeitet, dieses aber auch mit um so größerem Erfolg. Indem ich also denjenigen unserer hiesigen Kritiker, die an B. (aber nicht blos an ihm) Alles möglichst schlecht finden, ernstlich widersprechе, gebe ich ihnen übrigens zu, daß Beethoven eben nicht Buhl's starke Seite ist. Ausgezeichnet spielt er die eigentlichen Clavierklassiker (ich nenne sie so zum Unterschied von den Kunstklassikern) Clementi, Hummel, Weber. Eine vortreffliche Leistung war z. B. in der zweiten matinée die Sonate zu 4 Hd. in As von Hummel, worin ein Frl. v. Pfeilschifter die Primvartie übernommen hatte. Es haben bis jetzt zwei matinées stattgefunden: nach den beiden andern werde ich nochmals referiren. —

Concertmeister L. Straus, im Verein mit HH. Stein, Welcker und Brinkmann, hat auch diesen Winter, zum Entzücken aller echten Musikfreunde, 6 Quartettunterhaltungen (im kleinen Concertsaale des neuen Baues) veranstaltet. Vier derselben sind bereits darüber und brachten uns 2 Quartette von Haydn, 2 von Mozart, 2 v. Beethoven, je eines von Schumann, Boltmann, Hager und Mendelssohn, ein Quintett von Beethoven und Schubert's neu entdecktes Octett. In der Wahl der Haydn'schen Quartette ist Hr. Straus nicht sehr glücklich. Freilich ist keines, das nicht sein Theil Genialität besäße, aber die beiden gewählten (op. 33 Nr. 5 G-dur und Nr. 3 C-dur) gehören im Ganzen doch keineswegs zu den bedeutenden, und die Auswahl ist so groß! — Schumann op. 49 Nr. 3 (A-dur) fand mit Recht viel Beifall, während mir Boltmann op. 9 (A-moll) noch etwas unreif schien. Das Quartett von Hager (op. 31 H-moll) war ungünstig placirt. Zu Anfang einer soirée hätte es vielleicht gute Wirkung gemacht. Es ging ihm aber das von Haydn in C (op. 33 Nr. 3) voran, welches, im Ganzen nicht von Belang, ein kurzes Finale hat, wie eben nur ein Genie ersten Ranges es nicht machen, nein, schaffen kann. Kein Mensch sieht, woran das liegt; mit wenigen Noten erzeugt sich hier ein Leben und Weben, das, bei so vollendeter Ausführung, die Seele des Hörers zu hellem Jubel zwingt. Und hieran schloß sich das Werk von Hager, das, bei Aufgebot aller nur erdenklichen Mittel, die Seele des Zuhörers zu gar Nichts zwingt. Mendelssohn's Quartett in Es-dur (op. 44) fand die verdiente Anerkennung; es ist so recht eigentlich ein vornehmes Quartett, nicht eine Spur von Unglatte u. dgl. und Alles edel; als aber bei dem darauf folgenden von Mozart (B-dur, Nr. 3) das Pusillum in einen wahren Freudenrausch gerieth, konnte ich ihm das durchaus nicht verargen. Ich meinerseits stelle auch jenes Schumann'sche über das von Mendelssohn. Beethoven's op 130 (B-dur) wurde, Dank des steten Vorgehens des Hrn. Straus, keineswegs so gar unllar gefunden *); und das Schubert'sche Octett (Clarinette: Hr. Triebel, Horn: Grimm, Fagott: Siegel, Contrabaß: Becker), fein, edel und wohllautend in all' seinen Theilen, verpflichtet uns zu besonderem Dank gegen Hrn. Straus und seine wackeren Genossen. —

Der Rühl'sche Gesangverein führte am 13. December, zum ersten Mal unter Friedrich's Direction, den Messias auf. Leider konnte ich selber nicht beiwohnen. Rühl war aus Mainz gekommen und äußerte sich sehr befriedigt; Fräul. Rothenberger aus Cöln, welche die Sopranpartie übernommen, wird allgemein als eine echte Oratoriensängerin bezeichnet, die durch Wohllaut der Stimme, wie durch gefühlvollen und doch gemessenen Vortrag entzückt. —

Das zweite Abonnements-Concert des philharmonischen Vereins stand leider gegen das erste zurück. Die herrliche Ouverture in C-dur op. 115 von Beethoven, an und für sich sehr passend zur Eröffnung gewählt, da das Concert am 17. December (Beethovens Geburtstag) stattfand, ist entweder zu schwer für die Kräfte des Vereins, oder hatte letzterer seine Zeit durch Betheiligung an dem Liederkranz-Concert zu sehr geschmälert, kurz sie ermangelte der nöthigen Feinheit. Mancherlei Ungemach, wie ein wahrhaft epidemisches Saitenreißen, das Einbrechen eines Theiles des Podiums u. A., hatte wohl verstimmend eingewirkt, so daß die zum Schluß gegebene Symphonie von Mozart (op. 34 in C mit Einleitung), welche den Vereinskräften ganz angemessen ist, nicht nur der Feinheit, sondern auch in hohem Grade der Reinheit und Sicherheit ermangelte. Herr Häger sang eine Arie aus Paulus und Lieder von Goltermann, ohne irgendwie hervorzutreten. Hr. Hegar war mit dem Concert Nr. 5 in D von Ferd. David in Verlegenheit: es ist noch neu und sehr schwer und man merkte dem Spiele des Hrn. Hegar diese Schwierigkeit gar sehr an. Dazu war es für ihn saktisch unmöglich, seine Geige hinsichtlich der Stimmung mit dem Orchester in Einklang zu setzen, denn wonach hätte er stimmen sollen, nach den Blasern oder nach den Streichern? und wenn letzteres, nach welchem der vielen Streicher? War das Concert für den Solisten schwer, so war es für dieses Orchester geradezu unausführbar, und es herrschte somit das schlimmste Einverneh̃men zwischen beiden Mächten. In einer Concert-Polonaise von Wieniawsky zeigte übrigens Hr. Hegar, daß er über bedeutende Virtuosität gebietet, und so würde er gewiß auch das David'sche Concert bewältigen, wollte er es nur noch ein Halbjährchen studiren. —

Schluß folgt.

*) Wenn etwa ein hiesiger Clavierhändler, dem u. A. Bach's Matthäuspassion als ein „sehr fehlerhaftes" (sic!! Werk erscheint, die späteren Quartette Beethoven's für Narrenhausprodukte erklärt, so werden Sie darüber nicht staunen und B. wird sich nicht im Grabe umdrehen.

Zeitungsschau.

Th. „Recensionen" Nr. 8 und 9 l. J. und „Gartenlaube" Nr. 6 l. J. bringen uns einige langerwünschte Nachrichten über den Vater des Carl Maria v. Weber und seine Familienverhältnisse. Der Aufsatz in der Gartenlaube ist eine biographische Skizze seines Vaters, von Herrn Max von Weber in Dresden; jener in den Recensionen ist eine Mittheilung von 7 Briefen des älteren v. Weber aus den Jahren 1798 — 1801, begleitet von mehreren interessanten Notizen. Indem wir alle beide Aufsätze unseren Lesern empfehlen, theilen wir das eigentliche Neue ganz kurz folgendermaßen mit.

C. M. v. Weber stammt aus einem süddeutschen Geschlecht, dessen Aelteren-ter Joh. Bap. Weber 1622 in den Adelsstand versetzt worden war. (Gartenlaube.) [1]

Franz Anton v. Weber, der Vater Carl Maria's (dessen Geburtstag nicht angegeben) war Lieutenant bei der Garde des Kurfürsten von der Pfalz (Rec.) aber in der Schlacht bei Roßbach war er Major in Kurtrierischen Diensten (Gartenl.), 1757 kam er nach Hildesheim, und am 13. Februar 1758 heirathete er Maria Anna, Tochter des am 30. Sept. 1757 verstorbenen Geheimrath und Trost zu Steuerwald, Johann Ferdinand v. Fumetti; am 12. Juli 1758 wurde Weber Amtmann an dessen Stelle und einige Wochen später erfolgte seine Beeidigung als Hofkammerrath in Kurkölnischen Diensten. (Recens.) [2]

Zehn Jahre später, 1768, — verleitet durch seine Liebe zur Musik zu großer Vernachlässigung seiner Pflichten — verlor er seine Stelle als Amtmann, und gegen Ende des Jahres legte er auch sein Amt als Hofkammerrath nieder; dann lebte er einige Jahre als Privatmann, seiner Neigung zur Musik folgend. (Rec.) Um diese Zeit reiste er als Virtuos auf dem Contrabaß. (Gartenl.) [3]

1773 verließ F. A. v. Weber Hildesheim und ging als Capellmeister nach Eutin. (Rec.) Nach den Pfarrbüchern von St. Godehard in Hildesheim wurden ihm von seiner Frau acht Kinder, 3 Söhne und 5 Töchter geboren. (Recens.) [4]

Der ältere Bruder Edmund, Favorit Schüler Josef Haydn's (vide auch Gerber) und (1797) Musikdirektor in Salzburg, war der erste Lehrer seines Bruders Carl Maria. (Gartenl.) [5]

1794 lebte Major v. Weber in Weimar (Rec.), 1796 in Hildburghausen (vide auch hinterlassene Schriften C. M. v. Webers), und 1798 (1797?) reiste er nach Salzburg, wo am 13. März (1798) die Mutter starb. [6]

Die übrigen Daten in diesen Aufsätzen sind meistentheils bekannt; obgleich es vielleicht mehreren Lesern noch neu sein wird, daß Weber seinen Dienst als Privat-Sekretär des Prinzen Louis von Würtemberg in Stuttgart in Verhaftung endete. Da es aber bekannt war, daß dieses Unglück blos in Folge der Schulden des Prinzen geschah, so hat diese Thatsache nie einen Fleck auf dem Charakter Weber's hinterlassen.

Es ist zu hoffen, daß die langerwartete Biographie C. M. v. Weber's von seinem Sohne, auch das Dunkel, welches noch immer die Geschichte der beiden Brüder, Edmund und Fritz, verhüllt, erhellen wird. Ueber Edmund haben wir ein paar Zeilen in Gerber, die 6 Zugbetten von Carl Maria (1798) sind ihm gewidmet. Anno 1824 war er Musikdirektor in Königsberg und sollte nach Cöln übersiedeln. Voila tout!

Anmerkungen:

1) Unter den Notizen, die wir früher über die Weber'sche Familie gesammelt haben, ist eine die jenen Weber, Vater der Frau Mozart's zum Bruder des Vaters von C. M. von Weber macht; es scheint aber unrichtig zu sein.

2) Bemerkenswerth ist es, daß diese Notizen (wenn richtig) uns den F. A. v. Weber hintereinander im Dienst von drei rheinischen Kurfürsten stehend darstellen.

3) Gerber sagt statt „Contrabaß" Bratsche. Stünde Gerber mit dieser Behauptung allein, so würden wir die Meinung des Herrn Max v. Weber ohne weiteres gelten lassen; allein in Forkel's Almanach für 1782 lesen wir unter den dort verzeichneten Virtuosen folgendes: „Weber (F. A. v.), Hochfürstl. Eutinischer Capellmeister zu Eutin, vorher Kammerrath in Hildesheim; geb. — ließ sich auf seinen Reisen, die er vor ungefähr 7 oder 8 Jahren machte, auf der Bratsche hören." Als Bratschist ist er auch genannt in den zwei folgenden Jahrgängen desselben Almanachs. In drei Jahrgängen des Almanachs findet man seinen Namen auch unter den „jetztlebenden Componisten", und zwar als Verfasser von „Liedern mit Melodien für Clavier. Lübeck 1774." Forkel führt nur einen Contrabaß-Virtuos Kampfer, an, mit der Vorbemerkung daß dieses Instrument „zu einem Solo- und Concertinstrument zu machen man lange nicht für rathsam erachtet hat, bis vor Kurzem die Liebe zum Sonderbaren auch diesen Einfall hervorgebracht hat."

4) Heißt das 8 Kinder in Hildesheim geboren? Ist Carl Maria (in Eutin geb.) darunter begriffen? Wir hätten gern die Daten dieser Geburten gesehen.

5) Dies muß schon 1789—90 gewesen sein, da der Knabe in seinem 4. oder 5. Jahre einen so großen Widerwillen gegen den Zwang zum Unterricht zeigte, daß die Idee ihn zum Wunderkind zu machen, aufgegeben wurde. (Gartenlaube.)

6) Wäre Mad. v. Weber nur 18 Jahre alt gewesen, als sie sich verheirathete, so muß sie ihren Sohn Carl Maria in ihrem 47. Jahr geboren haben. Oder war nicht vielleicht C. M. v. Webers Mutter die zweite Frau seines Vaters? —

Nachrichten.

Frau Clara Schumann fand in ihrer ersten Soirée bei Erard in Paris eine wahrhaft enthusiastische Aufnahme. Sie spielte Bach, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, und des Applaudirens und Hervorrufens war kein Ende. Ueberhaupt wird sie dort von allen Seiten mit der ausgezeichnetsten Verehrung und Herzlichkeit begrüßt und die ganze musikalische Welt, Rossini an der Spitze, komme ihr auf's Theilnahmvollste entgegen. Von der Direktion der berühmten Concerte des Conservatoire ist sie eingeladen worden, in einem derselben zu spielen, und wird dieser Einladung nachkommen. Ihre eigene zweite Soirée hat am 29. statt.

Die neue Z. f. M. bringt in ihrer neuesten Nummer einen Artikel über Joh. Brahms, auf welchen wir die Musikfreunde aufmerksam machen.

In Madrid hat man Verlangen Mozart's Don Juan zu hören!

In der letzten „musikalischen Akademie" in München wurde Mozart's Es-dur-Symphonie, Hummel's Septett, und Ries's Concertouvertüre in A-dur zu Gehör gebracht. Außerdem sang Frl. Stehle eine Arie aus Così fan tutte und Beethoven's Egmont-Lieder. Der Musikreferent der Süddeutschen Zeitung, der Hummel's Septett wahrscheinlich zum ersten Mal in seinem Leben hörte, findet, es sei ein Meisterstück, das den berühmten Virtuosen unter die besten Componisten der neueren Zeit rangiren könnte. Die guten Münchner, die wohl R. Wagner und Gounod bedeutend gouttren, Schumann aber nicht, welche Mozart's Symphonie „lau" aufnahmen und meinen, man müsse dergleichen, wohl öfter hören", werden begreiflich das Hummel'sche Opus mit Enthusiasmus aufgenommen haben. Der genannte Referent schweigt hierüber mit einer gewissen Schüchternheit.

W. Bargiel's Ouverture zu Medea ist in Cöln aufgeführt und sehr warm aufgenommen worden.

Halévy †. Aus Nizza trifft die Nachricht ein, daß Jakob Halévy, der berühmte Componist der „Jüdin" seinen Leiden erlegen ist. Halévy wurde von israelitischen Eltern am 27. Mai 1799 geboren. Schon in seiner Kindheit zeigte er eine seltene Begabung für jene Kunst, der er später seinen europäischen Ruf verdanken sollte. Als 10jähriger Knabe trat er in das Pariser Conservatorium ein; und ihm wurde noch das Glück zu Theil, dort einen Lehrer und Leiter wie Cherubini zu finden. Nach mehreren mittelmäßigen Erfolgen, die jedoch wenigstens den Vorzug hatten, das Publikum mit seinem Namen vertraut zu machen, trat er 1835 in der großen Oper von Paris mit seiner „Jüdin" hervor, in der seine ganze Individualität aufgegangen zu sein schien, die alle Eigenschaften, wie alle Mängel des jetzt berühmten Componisten in gleichem Maße in sich vereinigte und Halévy zum Ebenbürtigen der ersten musikalischen Größen Frankreichs stempelte. Die Partitur der „Jüdin" ist der epochemachende Moment in der Laufbahn des Verstorbenen. In seiner seiner späteren Schöpfungen hat er sich zu jener Höhe, auf die ihn diese Composition getragen hatte, wieder emporzuschwingen vermocht. Wenn auch diese seine späteren Werke noch hier und da denselben Charakter, dasselbe Colorit aufweisen, von dem die „Jüdin" ganz durchweht ist, so fehlt diesen doch eigentlich das Nachhaltige, Intensive der Schöpfungskraft, die Originalität, die Kraft und das Feuer, die jener die Pforten aller Theater geöffnet haben. Unter seinen späteren Compositionen haben namentlich „die Königin von Cypern" (1840), „Carl VI." (1842), die „Musketiere der Königin" (1846), und „das Thal von Andorra" (1848) den Ruf Halévy's aufrecht erhalten und bestätigt. Sein hervorragendes Talent sicherte ihm natürlicherweise einen Ehrensessel in der Akademie der schönsten Künste: 1836, also ein Jahr nach der Aufführung seiner „Jüdin", wurde er zu dieser Ehre berufen und 1854 zum ständigen Professor der Akademie ernannt. (C. Dr. Z.)

Wien.

Staatsstipendien für Kunstzwecke. Hiesigen Zeitungen zufolge wurde im vergangenen Monate dem Abgeordnetenhause eine von 406 Schriftstellern und Künstlern unterzeichnete Adresse überreicht, in welcher der Wunsch ausgesprochen wird, daß in dem nächsten Staatsvoranschlage auch für Kunstzwecke eine angemessene Summe ausgesetzt werde. Der Finanzausschuß, welchem diese Eingabe übergeben wurde, hat nun auf Grund der in derselben angeführten Motive beschlossen, zu beantragen, daß alljährlich eine Summe von 10,000 fl. zu Stipendien für junge begabte Künstler aus allen Theilen des Reiches bewilligt werden möge.

Frl. Tietjens hat mit der Hofopern-Theaterdirektion einen Contrakt abgeschlossen, und wird von der nächsten Saison an wieder diesem Institute angehören, worüber man sich nur sehr zu freuen Ursache hat.

Der Wiener Männergesangverein will nach London zur Ausstellung gehen um dort die „Wiener Tonkunst" zu vertreten. Er soll sich an seine unterstützenden Mitglieder mit der Bitte um ein „Anlehen" zu diesem Zweck gewendet haben.

Herr A. Tuma hat am 23. März im Salon Ehrbar mit einem Theil der Zöglinge seiner öffentlichen Gesangslehranstalt, und unter Mitwirkung der Frau Franziska Tuma und der Herren Hofmann und Moser eine musikalische Soirée veranstaltet, in welcher Compositionen von Abt, Beethoven, Mendelssohn, Stark, von Bruyck, Schubert, Schumann, Fr. Lachner, C. M. von Weber und Kreutzer zu Gehör gebracht wurden. (An dem Besuch dieser Produktion verhindert, sind wir nicht in der Lage darüber berichten zu können. S. B.)

Die Unmöglichkeit, in dieser Zeit, wo noch Beethoven's große Messe, Schubert's Fierrabras, und Bach's Passionsmusik bevorstehen, über einen genügenden Chor zur Aufführung von a capella Liedern zu verfügen, hat Herrn Prof. Gräderer veranlaßt, sein bereits angekündigtes Concert, in welchem mitzuwirken die Herren Forchtgott, Epstein, Hellmesberger, Durst, Dobyhal und Räver bereitwilligst zugesagt hatten, bis auf gelegenere Zeit zu verschieben.

Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 30. März, Mittags halb 1 Uhr im großen Redoutensaal: Zweites außerordentliches Concert der Gesellschaft der Musikfreunde: **L. v. Beethoven's Missa solemnis in D.**

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 14. Wien, 5. April 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wallfischgasse Nr. 563. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Johannes Eccard. (Schluß.) — Anregungen durch „Anregungen." — Kritische Revüe. — Lokales. — Skizzen und Führer. — Correspondenz aus Frankfurt am M. (Schluß.) — Nachrichten. — Concertankündigungen. — Briefkasten.

Johannes Eccard.

(Schluß.)

Eine neue Aera der Geschichte war angebrochen, die Zeit der Reformation und des evangelischen Kirchengesanges. Ein stattlicher Baum entfaltet die neue Tonkunst ihre Krone, überstreut mit tausend frischen Blüthen, und auf dem höchsten Gipfel blühen die „Geistlichen Lieder" des Königsberger Cantors Johannes Eccard.

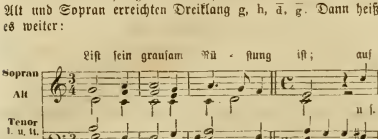
Betrachten wir diese nunmehr in der Nähe.

Die traditionellen Tropen sind völlig verschwunden. Dagegen sind dieselben zu wahrhaften Typen entfaltet. Aus dem Geist und Wesen des harmonischen Naturgesetzes entwickelt, tritt uns die Kirchentonart als ein reiches in sich berahendes System einheitlicher, nämlich auf den Grundton bezogener Akkordfolgen und Modulationen entgegen. In gelenkiger Verkettung von fünf Stimmen strahlt die Tonart an eine Melodie geknüpft ihr wunderbares eigenes Leben aus. Die Melodie erscheint nicht mehr wie der alte cantus firmus als Domäne des Tenors, sondern beherrscht von Oben her als Hauptstimme in der höchsten Tonlage (Sopran) das Ganze, welches sich mit innerer Nothwendigkeit aus ihrem Wesen, Form und Inhalt erzeugt; wie die blühende Staude aus der Wurzel so und nicht anders hervorwächst, weil sie eben muß. Der Oberstimme (Sopran) ordnen sich in den meisten Stücken Alt, zwei Tenore und Baß unter. Nur fünf Chöre sind anders zusammengesetzt; im ersten Theil (Nr. 4 und im zweiten Nr. 21 und 25) wird die Fünfstimmigkeit durch zwei Soprane, Alt, Tenor, Baß und im zweiten Theil (Nr. 17 und 18) durch Sopran, zwei Alt, Tenor, Baß repräsentirt. Diese Art verschiedener Belebung des Chors rechtfertigt das Verhältniß der charakteristischen Eigenthümlichkeiten jener Stimmen zu dem Inhalte des Liedes, dessen Ausdruck ihnen anvertraut worden ist. Das verdeutschte Te Deum (Nr. 23 des 1. Theils) ist doppelchörig nach Art der alten Antiphonen behandelt. — Die wirksamste Kraft des Styls unseres Meisters beruht in der wunderbaren Beweglichkeit und Beredtheit seiner Polyphonie innerhalb einer tiefsinnigen, bedeutsamen, reichen und doch stets anmuthig flüssigen Modulation voll des reinsten Wohllautes. In dieser Hinsicht thuts keiner seiner deutschen Zeitgenossen ihm gleich. Diese schrieben entweder im sogenannten „fugirten" Styl, worunter wir nicht die Form der modernen Fuge, sondern nur eine strenger kanonische oder freier imitirende Stimmführung verstehen dürfen; oder aber sie setzten Note gegen Note (punctus contra punctum, contrapunctus aequalis) und nannten diese Behandlungsweise zusammenwirkender Stimmen „Choralkunst" („choraliter" singen). In diesem Style ausgezeichnet waren Viele jener Zeit; wir nennen nur M. Prätorius. Als Meister der „Fugenkunst" erwähnen wir besonders den schon oben genannten Orlandus Lassus und Hans Leo Haßler. Zierte dieser mit seiner Kunst vornehmlich alte, allgemein geschätzte Liederweisen, so entfaltete Lassus mehr in der Form des „Motetus" und „Madrigals" eine bewundernswerthe Virtuosität kanonischer Stimmführung. Aber die künstliche Form interessirte den geschickten Meister nicht selten mehr als der lebendige Inhalt, dem sie zum Ausdruck gegeben, dem gleichsam als durchsichtiges Gewand sie sich anschmiegen sollte. Und in dieser Beziehung wird Lassus ohne Frage von seinem Schüler Eccard weit überflügelt. Diesem ist die Form nur Mittel des Ausdrucks; Antrieb und Zweck seines künstlerischen Schaffens sucht er nirgendswo, sondern findet ihn ungesucht in der Fülle seines geistigen Bedürfens reichlich vor So konnte er sich auch nicht nach der Seite eines seiner Zeitgenossen wichtigen Stylmodus einschränken, indem er sich entweder für die „fugirte" Schreibweise oder aber für die „Choralkunst" entschied. Vielmehr bestimmte ihn lediglich sein künstlerischer bon sens bei Wahl der Verwendung seiner Kunstmittel. Und deshalb finden wir durchgehends in den geistlichen Liedern jenen stylistischen Gegensatz in sinnvollster belebtester Mischung beider Formen aufgehoben. Nur ein Chor, der Lobgesang der Maria, das altkirchliche Magnificat („Meine Seele erhebet den Herrn." 1. Th. Nr. 22) ist in unserer Sammlung nach althergebrachter Weise streng „choraliter" durchgeführt. In stiller Abendstunde zur Vesper vorgetragen, sollte dieser alte Gesang die Friedseligkeit der im Bewußtsein des Gnadenstandes ruhenden Seele kundgeben. Dieser Charakter erhabener Ruhe konnte nicht anders als durch einfache schwebende gesättigte Harmonik zur Erscheinung gebracht werden. Aus diesem Grunde hat Eccard mit richtigem Feingefühl und frommer Pietät gegen die heilige Tradition jede Erinnerung an das bewegte Wesen freier polyphoner Stimmführung von dem Magnificat fern gehalten. Unter den wenigen übrigen Stücken, in welchen der „choratmäßige" Styl namentlich zu Anfang der Strophen vor dem „fugirten" den Vorzug erhalten hat, nennen wir Nr. 10 des ersten Theils, das nach dem alten Hymnus: Patris sapientia durch Michael Weisse verdeutschte Lied: „Christus der uns selig macht." Im achten Takt des ersten Tenors dieses Chors vermissen wir das Kreuz (♯) vor dem kleinen g, welcher Ton hier entschieden zum e des Basses und ä der Oberstimme als Leitton sich verhält und im Fortschreiten nach dem a sein Vorrecht in dieser Eigenschaft legitimirt. Wir erwähnen diesen Umstand, da der sonische Dominantsiptimenakkord in den vorliegenden Stücken kaum noch einmal in so klar ausgesprochenem Umfang seines Wesens aufzufinden sein möchte wie im angeführten Fall, wo augenscheinlich in Folge eines bloßen Stichfehlers oder Uebersehens die Diesis fehlt.

Noch wollen wir uns nicht versagen, auf die ausdrucksvolle Anwendung des „contrapunctus aequalis" in dem Luther'schen Ornationslied: „Eine feste Burg" hinzuweisen. (Man vergleiche Nr. 22 des zweiten Theils). Bei den Worten:

„Der alt böse Feind
Mit Ernst er's jetzt meint“ u. s. f.

flattern die Stimmen in kanonischen Fragmenten wie Blitze zuckend durcheinander bis zum Verse: „groß Macht und viel List.“ — Mit dem Worte „List“ tritt der zweitheilige Rhythmus in den dreitheiligen über auf den von beiden Tenoren, Alt und Sopran erreichten Dreiklang g, h, d, g. Dann heißt es weiter:



Die große Wirkung dieser vollen und fremdartig erschütternden Harmonie des F, a, c in gleichzeitigem Eintritt aller 5 Stimmen spricht für sich selber. Was den „fugirten“ Styl Eccards betrifft, der in der großen Mehrzahl seiner „geistlichen Lieder“ vorherrscht, so besteht derselbe in einer ziemlich ungebundenen Imitation der Stimmen, welche sich ungezwungen aus Motiven der einzelnen Satzglieder des melodieführenden Soprans erzeugen, ihren Eintritt vorher ahnen lassen, oder gleichzeitig mit ihnen erklingend, wie zur Bestätigung, oder während des langathmigen rhythmischen Schlußtons der Melodie, deren letztes Wort wie ein Echo wiederhallend, wie verglimmende Lichter es zurückstrahlend. Nirgendswo aber könnte man bemerken, als nähme die leichtbehandelte künstliche Form das Interesse besonders für sich in Anspruch, vielmehr erscheint die Melodie der Hauptstimme überall als die Hauptursache bei Wahl der, das Wesen derselben dem Verständnisse vermittelnden formellen Gestaltung. Die entschiedene Theilnahme, welche unser großer Tonmeister jenen kleinen Melodien widmet, rechtfertigt den Wunsch, unsere Leser wenigstens im Allgemeinen mit denselben näher bekannt machen zu dürfen. Einige führen uns in sehr frühe Zeiten zurück. Vielleicht klingen sie gar aus der apostolischen Zeit herüber oder aus den ersten der bischöflichen Kirchen, wenn auch in sehr veränderter Gestalt. Gewiß ist, daß manche als „Hymnen“ Aufnahme in die Liturgie der älteren Kirche gefunden hatten, welche sie in späterer Zeit in puristischem Eifer aus ihren Tempeln wieder verbannte. Darnach vererbte sie die Pietät von Geschlecht zu Geschlecht bis auf Eccard und weiter auf unsere Gegenwart, wo wenigstens dieser oder jener Freund des Alterthums sich noch an ihnen erquickt. — Zu dieser Klasse der Melodien unserer Sammlung zählen wir folgende:

Im ersten Theil: Nr. 1 „Veni redemtor gentium“ aus dem 4. Jahrhundert. — Nr. 2, „A solis ortus cardine“ a. d. 5. Jahrh. — Nr. 3, Gelobet seist du Jesu Christ; altdeutsche Melodie, zuerst gedruckt 1524. — Nr. 7, „In dulci jubilo“ mit seinem an die babylonische Sprachverwirrung erinnernden Durcheinander des Lateinischen und Deutschen; aus dem 15. Jahrh. — Nr. 10, „Patris sapientia“ a. d. 13. Jahrh. — Nr. 16, „Christ ist erstanden“; a. d. 12. Jahrh. — Nr. 17, „Veni creator spiritus“; a. d. 8. Jahrh. — Nr. 18, „Veni sancte spiritus“; a. d. 15. Jahrh. — Nr. 19, „Nun bitten wir den heiligen Geist“; a. d. 13. Jahrh. — Nr. 22, „Magnificat“ und Nr. 23, „Te Deum“, beide altkirchlich.

Im zweiten Theil: Nr. 12, „Jesus Christus unser Heiland“; Joh. Hussen's Lied, gebessert durch Luther. — Nr. 29 „Media vita in morte sumus“; a. d. 15. Jahrh. —

Eine große Anzahl der Melodien stammt mit ihren Texten aus der Zeit der ersten Stürme und Kämpfe der Geister, während der Reformation, zum großen Theil von Luther selbst verfaßt oder umgebildet nach den Bedürfnissen der jungen Kirche. Wir führen diese nur den Anfängen ihrer Texte nach auf, ohne das Jahr ihres Entstehens näher zu bezeichnen. Sie treffen alle in den Zeitraum von 1524 — 1545 und sind folgende:

Im ersten Theil: Nr. 4, „Vom Himmel hoch da komm ich her“. — Nr. 5, „Der Tag der ist so freudenreich.“ — Nr. 8, „Mit Fried und Freud fahr ich dahin“. — Nr. 13, „O Lamm Gottes unschuldig.“ — Nr. 14, „Jesus Christus unser Heiland“ (nicht zu verwechseln wegen des gleichen Anfanges der Textworte mit Nr. 12 im zweiten Theil). — Nr. 15, „Christ lag in Todesbanden.“ — Nr. 20. „Gott der Vater wohn uns bei.“ —

Im zweiten Theil: Nr. 3, „Wir glauben all an einen Gott.“ — Nr. 4, „Vater unser im Himmelreich.“ — Nr. 5, „Christ unser Herr zum Jordan kam.“ — Nr. 7, „Allein zu dir, Herr Jesu Christ.“ — Nr. 8, „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir.“ — Nr. 9, „ es ist das Heil uns kommen her.“ — Nr. 11, „Herr Christ, der einig Gottes Sohn.“ — Nr. 13, „Gott sei gelobet und gebenedeiet.“ — Nr. 14, „Nun freut euch, lieben Christengmein.“ — Nr. 15, „Nun lob mein Seel den Herren.“ — Nr. 19, „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ.“ — Nr. 20, „Ach Gott vom Himmel sieh darein.“ — Nr. 24, „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält.“ — Nr. 25, „War Gott nicht mit uns diese Zeit.“ — Nr. 26. „Erhalt uns Herr bei deinem Wort“ (mit dem „Verleih uns Frieden gnädiglich“ als Anhang).

Ueber den Ursprung der nun folgenden Weisen ist es nicht gelungen Näheres zu ermitteln. Wir führen sie der Vollständigkeit des Ueberblicks unserer Sammlung wegen mit auf:

Im ersten Theil: Nr. 6 „Resonet in laudibus“ (in diesem Chore ist der lateinische Text beibehalten. Die übrigen sind verdeutscht). — Nr. 9, „Christe, der du bist Tag und Licht.“ — Nr. 12, „Herr Jesu Christ, wahrer Mensch und Gott.“ —

Im zweiten Theil: Nr. 1, „Dies sind die heil'gen zehn Gebot.“ — Nr. 2, „Mensch, willst du leben seliglich.“ — Nr. 6, „Erbarm dich mein, o Herre Gott.“ — Nr. 21. „Es spricht der Unweisen Mund wohl.“ — Nr. 22, „Ein feste Burg ist unser Gott.“ — Nr. 23, „Es woll uns Gott genädig sein.“ — Ohne Zweifel verdanken wir viele dieser Melodien, sofern sie originale sind, dem Verfasser und Bearbeiter ihrer Textworte: Dr. M. Luther.

Endlich befinden sich in der Sammlung noch eine Anzahl Liederweisen, welche in außerkirchlichen Lebenskreisen entstanden sind. Sie sind aus dem Volke hervor gegangen, welches sie mit ihren weltlichen Poesien dem Verfasser nachsang, der sie dichtete und zugleich musikalisch ausstattete, um sich dadurch von der Fülle seines poetischen Dranges zu befreien, nicht um seinen Namen auf die Nachwelt zu vererben. Diese bescheidenen Blüthen des Volksgeistes, weit und breit gekannt und geliebt, nahm die junge Kirche vielfach unter die Zahl ihrer erbaulichen Lieder auf, wie ähnliches auch schon vereinzelt von der älteren Kirche späterer Zeit geschehen war. Freilich war das Verhältniß des Volkslebens zum christlichen Bewußtsein jener Zeit ein anderes wie in der Gegenwart, wo beide Seiten oft als unvermittelter Gegensatz einander feindlich gegenüberstehen, während sie sich damals gegenseitig durchdrangen. Aus dieser Ursache erschien auch der Volksgesang von dem geistlichen Liede ausser durch seinen poetischen Gegenstand wenig unterschieden. Und es sind bis auf unsere Zeit mehr als eine Liedersammlung erhalten, in welchen neben dem geistlichen, dem weltlichen Stoffe in einträchtiger Gesellschaft Raum gegönnt ist. Daß sich gegen diese Vergesellschaftung des Heiligen und Profanen zwar bedenkliche Stimmen erhoben, beweist nichts gegen die Verwandtschaft des musikalischen Ausdrucks, in welchem der verschiedenartige In-

halt sich darstellte. Heinrich Albert, ein Schüler oder Nachahmer Eccards erklärt sich darüber in einer Vorrede solcher Liedersammlung gemischten Inhaltes so: „Wunderte euch etwa dieses, daß ich geistliche und weltliche Lieder in ein Buch zusammengefasset, so gedenket, wie es mit eurem eigenen Leben beschaffen, die ihr oft an demselben Tage des Morgens andächtig, des Mittags in einem Garten oder lustigen Orte und des Abends bei einer ehrlichen Gesellschaft oder wohl gar bei der Liebsten fröhlich seid." —

Unsere Sammlung enthält vier solche aus dem Volk geborne und nachher in der Kirche mit christlichen Texten gesungene Melodien. Nämlich im ersten Theil: Nr. 11, „Da Jesus an dem Kreuze stund" nach der Weise des Volksliedes: „Es wohnet Lieb bei Liebe." — Im zweiten Theil: Nr. 10, „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" nach der Weise: „Nach wilden dein." — Nr. 16, „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn" ursprünglich: „Was wolln wir aber heben an" (erschien zuerst als Kirchenliedweise. Wittenberg 1545). — Nr. 28, „Ich dank dir lieber Herre" nach der Volksmelodie: „Entlaubt steht uns der Walde." Aus der Fülle des neukirchlichen evangelischen Geistes heraus sind die Poesien geschöpft, welche den bezeichneten Melodien zu Grunde liegen. Und der Inhalt dieser Poesien in innigster Durchdringung mit den wunderbaren Gesangsweisen prägen überall dem chorischen Styl Eccards ihren Stempel auf. Wie aus der schwellenden Knospe die Blüthe, so bricht der Ton hier aus der Fülle des Gedankens, ja des einzelnen Wortes hervor und offenbart sein geheimnißvoll wirkendes Wesen. So bezeichnet auch Eccards Deklamationsweise einen Höhenpunkt seiner Zeit. Um dies zu würdigen muß man freilich von den in unserer Ausgabe angemerkten Taktstrichen absehen, wiewohl wir sie nicht gern entbehrt hätten. Aber noch zu Eccard's Zeiten galt nicht die Symmetrie des Zeitverlaufes als oberster Grundsatz der Taktordnung, sondern vielmehr immer noch die ältere Richtschnur der rhythmischen, nach metrischer Geltung der Worte und Silben abgemessenen Bewegung während eines Niederschlages (tactus) der Hand. Ein Beispiel dieser Rhythmik bietet das „Magnificat" (1. Theil, Nr. 22), welches ohne den modernen Taktstrich mitgetheilt worden ist. Betreffs der sonstigen Behandlungsweise des Textes, seiner Vertheilung unter den Noten in unserer Partitur berücksichtige man, daß diese be für Beurtheilung des Orginals nicht überall maßgebend zu sein braucht, da in dieser Hinsicht dem Sänger und Chorleiter Vieles überlassen wurde, was heute von den Verfassern auf's Sorgfältigste vorgeschrieben wird. Wer an der Textvertheilung unserer Ausgabe hie und da Anstoß nehmen sollte, hat das wohlbegründete Recht dieselbe nach Geschmack und Bedürfniß stellenweise abzuändern, ohne dadurch die Pietät gegen Verfasser und Herausgeber in's Gedränge zu bringen. Uebrigens lese man die dem Werke vorgedruckte historisch-kritische Vorrede des Herausgebers, welche noch Vieles mittheilt, was im Vorstehenden nicht berührt worden ist. Die Ansicht des Herausgebers, als seien die oft auffallenden Abweichungen der Melodien von ihrer ursprünglichen Gestalt lokale Varianten, wie man sie in den Kirchen des damaligen Herzogthums Preußen gesungen habe und gewohnt gewesen sei, modificirt sich stellenweise ohne Zweifel durch die Thatsache, daß die chormäßige Bearbeitung dieser Melodien manche Abweichung vom Original durch die Bearbeiter, und eben sowohl auch durch Meister Eccard erfahren haben werde. Dagegen scheint sich die Meinung zu bestätigen, als seien die geistlichen Lieder für Eccard's unmittelbare Umgebung zunächst geschrieben worden. Wahrscheinlich schuf er sie für den Chor der Schule, dem er als Cantor leitend vorstand, nicht unähnlich dem Cantor an der Thomasschule zu Leipzig, der um ein Jahrhundert später den Garten der Tonkunst, anscheinbar wie ein Bach, aber mit der Fülle eines majestätischen Stromes befruchtete, um den durch seinen Geist verklärten Ernteiegen früherer Jahrhunderte mit sorgfältigem Ertrag auf die Nachwelt zu vererben.

Es ist nicht schwer zu sagen, warum die Eccard'sche Musik sich mit einer verhältnißmäßig geringen Verbreitung begnügen mußte. Lag der Grund zum Theil in ihrer Neuheit gegenüber der Kunstübung und des Styls dermaliger Gegenwart, so gewährten die bald losbrechenden Stürme des dreißigjährigen Kriegs nicht die erwünschte Ruhe der Gemüther, um sich mit dem ungewohnten Neuen und Eigenthümlichen der Eccard'schen Muse genuglam zu befreunden und ihr Wege und Zugänge in weiteren Kreisen zu bahnen. Die Wahrheit ist, daß sich in Preußen eine Eccard'sche Schule bildete, welche nennenswerthe Vertreter aufzuweisen hat. Außer oben erwähntem Heinrich Albert nennen wir nur noch Stobäus, der die beiden größeren Werke seines Lehrers, die „geistlichen" und „Festlieder" inmitten der kriegerischen Bedrängnisse 1632 und 1642—44 durch eigene Zusätze vermehrt herausgab. Ob die fünfstimmige Chorbesetzung, die Varianten und Melismen der Melodien mitgewirkt haben als Gründe, welche Eccard's Musik eine Verbreitung im größeren Umfange versagten, wollen wir dahingestellt sein lassen — Zweifelt ferner unserer Sammlung Herausgeber, daß die Gemeinde diese geistlichen Lieder während des Gottesdienstes mitgesungen habe, so ist es wohl überflüssig, den Beweis zu führen, wie unmöglich es sei, daß auch die kunstgeübteste kirchliche Gemeinde als solche einen auf die feinsten Pointen des Ausdrucks gerichteten fünfstimmigen Chor anzuführen im Stande sei. Die Vorstellung einer nach Stimmen abgetheilten und aus Notenblättern singenden Gemeinde streift vielmehr nahezu an's Unmögliche. Dagegen ist es thatsächlich nachweisbar, daß die Gemeinde in die Hauptstimme des Chorgesanges gelegentlich mit eingestimmt, und daß der Wunsch, eine allgemeine Betheiligung solcher Gestalt ausführbar zu machen, Veranlassung zur Verlegung der Melodie in die hohe Tonlage (Sopran) gegeben habe. Man vergleiche z. B. Lukas Osianders Singebuch. Tübingen 1585 „50 geistliche Lieder und Psalmen mit vier Singstimmen auf Contrapunkts Weise also gesetzt, daß eine ganze christliche Gemeinde durchaus mitsingen kann."

Wir haben keinen Grund, die vor uns in anziehendster äußererer Ausstattung liegenden Meisterwerke geringer zu schätzen, etwa weil die Zeit, welcher sie ihrer Entstehung nach angehören, sie nicht in dem ganzen Umfang ihres hohen Werthes gewürdigt habe. Auch mahen wir hier die Erfahrung nicht zum ersten Mal, daß es Denkmäler der Kunst namentlich der musikalischen giebt, die an keine best mmte Zeitschranke gebunden sind, um ihre prophetisch- Mission zu erfüllen, vielmehr alle Zeit überdauern und in jeder warzeln und wirken können. So ist es den Werken der treuesten und — vorzugsweise wegen des sittlichen tiefen Ernstes ihres Strebens und seiner thatsächlichen Zeugnisse — „großen" Meister in den meisten Fällen ergangen. Zu diesen Meistern zählt die Musikgeschichte auch Johannes Eccard, und wir wohl berechtigt sie dazu sei, das beweisen u. a. Werke seine „geistlichen Lieder" ganz besonders. Wenn die romische Kirche ihren Palestrina mit stolzer Freude als den „Princeps musices" bezeichnet, so hat das deutsche evangelische Volk ganz dasselbe gute Recht, Johannes Eccard als seinen Palestrina hochzuhalten. Möchte das deutsche Volk der Gegenwart und Zukunft sich anschicken, die reiche Erbschaft des großen Meisters endlich anzutreten, und sich derselben werth zu zeigen.

Der erste Theil der geistlichen Lieder umfaßt nach dem Inhalt der Chöre den Kreis der Feste in der Ordnung des Kirchenjahres, nemlich auf Advent 1. auf Weihnachten 6, auf die Epiphanienzeit 3, auf die Charwoche, Ostern und Pfingsten gleichfalls je 3, auf die Trinitatiszeit zwölf Lieder, dann das Magnificat und Te Deum.

Der zweite Theil allgemeineren Inhalts enthält sogenannte Katechismuslieder, Psalmen und dgl. m.

Noch erwähnen wir, daß sich die Umkehrung des ersten Tenors gegen den zweiten in mehreren Stücken der Partitur empfehlbar erweisen dürfte.

Anregungen durch „Anregungen."

C-x. In den „Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft" (Jahrg. 6 v. J. 1861) lasen wir zwei Aufsätze, den einen (Seite 329) „Brod" überschrieben, von Louise Otto *), den andern (S. 163) „die Schiller-Göthe-Philologie" (unonym). Warum so spät? warum erst jetzt? — Nun das sei gleichgiltig, wenn nur die Anregungen, die unserer Feder dadurch entschlüpften, nicht gleichgültig sind, und noch aufs Heute so gut passen, wie auf vorige Jahre. Und sind auch jene Aufsätze nicht speciel musikalischer Natur, ist namentlich der zweite seinem Wesen nach entschieden literarisch, so hängen beide doch für uns so nahe mit dem ganzen (also auch dem musikalischen) Künstlerthum zusammen, daß den Entgegnungen selbst in einem rein-musikalischen Blatte wohl Raum gegönnt sein dürfte. — Also:

1. Brod.

Eine Jeremiasklage, aus der wir nur einige Cardinal-Punkte herausheben wollen.

1. Ein großer Theil der Künstler, seufzt L. Otto, kämpft sein Lebenlang den allgemeinen Kampf um's Brod, stirbt einen schlimmern Tod als Jene, die des bloßen leiblichen Hungertodes sterben, den „Tod des Geistes." „Sie gehen geistig daran unter, daß sie nichts Anderes thun und denken dürfen, als was ihnen Brod schafft." Und warum? — Während man Virtuosen, Sängern, Tänzerinnen Gold vor die Füße wirft, giebt man andern Künstlern (Dichtern, Componisten u. s. w.) „Steine statt Brod — aber auch die erst — wenn sie todt sind. Dann hat man plötzlich Geld für sie — — und errichtet Dem ein prangendes Denkmal, den man vorher verhungern ließ."

Gut, aber vielmehr schlimm! Aber gegen wen denn eifert Ihr? wen klagt Ihr an? Die dilettirende Mitwelt, welche nur das empfindet, empfinden kann, dessen sie sich wirklich bewußt ist? Die einmal wirklich noch nicht weiß, nicht wissen kann, welche große Zukunft der oder jener aufstrebende Künstler in seinem Schoße birgt, vielleicht auch nicht zur Reife zeitigen wird, anderntheils der schon gereiften Künstler und ihrer Werke Größe noch nicht versteht, nicht in sich aufnimmt, kostet, theilt? während ihr der Virtuose, Sänger, Tänzer leichtverstandenen Genuß, und zu erkaufenden, vor ihre Sinne schmeichelt?! — Erst die aufwachsende Nachwelt vermag, es, je größer um so später, in Fleisch und Mark und Blut aufzunehmen. Darum auch wünscht sie, was der Ahn versäumte, nachzuholen. Kann sie's durch Brod nicht mehr — nun denn durch Stein und Denkmal, sich selbst nicht nur ein Zeichen der Erinnerung und Dankbarkeit, nein auch den kommenden Geschlechtern eine Tafel der Erweckung und Nacheiferung.

Und warum, fragt Ihr, ist's in Frankreich anders und in Italien? Warum darbt nicht dort der Künstler, wie bei uns in Deutschland? — Weil in Frankreich der Koryphäen nur gar wenige, die — unbekümmert um das gegenwärtige Geschlecht, gleichgiltig ob der Lorbeer noch die eigene Stirne zieren werde — Denkmäler für die Nachwelt, für das Ewige schaffen, weil man dort mehr praktisch den Leuten sich accommodiren lernt. Die Menge ist hier großentheils, wie dort, nicht schlimmer, auch nicht viel besser; der Künstler zumeist — ein anderer. Und wer's hier macht, wie sie's in Frankreich machen und in Welschland, braucht auch heute weder hier noch dort zu darben.

Und warum sollen sie's — soweit erkühnt sich unser Uebermuth zu fragen — warum sollen sie's, die Künstler, so viel besser haben? haben sie nicht schon — wie gar so Mancher tauschte nicht mit einem Millionär dafür — den großen geistigen Genuß voraus vor ihrer Mitwelt? Die gütige Natur ist weis' in ihren Spenden. Warum Alles Einem? — Wie schön die Antwort Jenes, dem man sagte: Ihr Chef lebt glänzend und in Freuden, und — schafft gar wenig; Sie, dem Alles obliegt, müssen kärglich leben. „Ein Glück" — war seine Antwort — „daß es nicht umgekehrt. Denn sollte Jener thun, was er nicht kann, da ging' er leer aus. Ich kann arbeiten, lebe karg, und bin zufrieden."

2. Wer sagt Euch, fragt unsere Verfasserin den Weitern beispielsweise, ob nicht jener Handlanger, jener Stubenmaler, jener Schullehrer, jener Musikdirektor einer kleinen Stadt — ein geschickter Baumeister, ein großer Maler, ein Volkserzieher, ein berühmter Componist worden wäre, wenn er in den Verhältnissen gewesen, sein Talent auszubilden, wenn nicht diese, die Verhältnisse „ihn in die beschränkte Sphäre gebannt hätten, in die ihn freilich keine andere äußere Macht zwang sich zu begeben, als die eine, die allbezwingende Gewalt: die Sorge ums tägliche Brod?!"

Wer sagt Euch, — könnten wir mit nicht minderem Recht etwa entgegnend fragen — ob so Mancher, der Unsterbliches geschaffen, uns Das geschaffen hätte, hätte seiner Wiege Gold geträchtet statt einer sorgenvollen Mutter schmerzbewegte Lippe, hätt' er sein Leben aller Sorge baar genießen können in Ueberflusses Fülle? Zu Allem fast bedarf es, auch zum Schaffen, zumeist äußerer Anregung und kam diese nicht von der liebevoll erziehenden Hand (wir denken an Mozart z. B.) des Vaters oder der Mutter, so sandte sie häufig eine fremde strengere Erzieherin, die Noth. Darum jener Maler nicht so ganz mit Unrecht über einen jüngeren Collegen achselzuckend ausrief: „Wollte Gott, er säße ein paar Jahre beim Hungertopfe, statt bei der Fleischschüssel. Da müßte er herausrücken mit seinen Studien, vollenden — erst Eins, dann wieder Eins, Neues stets und Neues schaffen, und unermüdet dadurch lernen, statt daß er jetzt, trotz aller Emsigkeit, vor lauter Tifteln, Feilen und wieder Feilen nicht fertig wird mit einem Werke, um — mit Einem Schlag das Höchste zu erringen!"

Wir könnten also fragen — sagte ich. Aber müssig alle Frage. Ein Jeder ward, was innerlich aus ihm geworden, gerade durch die Summe des ganzen „wie es's geworden." Mit dem, „was hätte werden können, wenn" — könnt' Ihr die ganze Weltgeschichte aus den Angeln heben, und schließlich: mit dem ewigen Gott läßt sich nicht hadern.

3. „Sacrilegium!" — „Nicht die verdammt allein" ruft unsere Künstler-Apostolin — „welche an der heutigen Kunst ein Sacrilegium begehen," nicht jenen Maler, der das Heiligenbild nicht male, „das ihm selbst ein Gräuel ist, wenn er es nicht auf Bestellung malte, auf Bestellung für eine Kirche, die er nie betritt, dem Zweck eines Bekenntnisses zu dienen, das nicht das seine, eine Andacht zu erregen, die ihm ewig fremd geblieben!" Nicht „jene blasse Frau, in deren Augen Strahlen der zartesten Poesie glimmen," die sich (ums Brod!) gezwungen sieht „sich so weit zu erniedrigen, französische sittenlose Romane zu übersetzen," ja es als ihre heilige Pflicht (um's Brod!) erkennen muß „die heilige Flamme der Dichtkunst in sich selbst zu ersticken und ihre Feder Dingen zu leihen, die ihrem edleren Wesen geradezu widerstreben." Nicht jenen Componisten endlich, der „dem Ungeschmack des gewöhnlichen Pianoforte spielenden Publikum huldigend neue Opern zu Potpourri's zerreißt und wieder zusammenflickt. Muß er doch leben von der Kunst, mit ihm sein Weib und seine Kinder!" „Nicht die verdammt," ruft sie, „welche das Sacrilegium begehen, sondern die Macht, welche sie dazu zwingt, verdammt, die Macht, der sie sich nicht entziehen können, wenn sie nicht untergehen wollen — gebt ihnen Brod und Alles wird anders sein!"

Wie? — und das sagt eine deutsche Frau? — und das im Ernst? — Für's Brod arbeiten — gut! Das Heilige dadurch entwürdigen, oder — denn das kann nicht durch unsere

*) Entlehnt aus deren größerem Werke „die Mission der Kunst mit besonderer Rücksicht auf die Gegenwart."

Lüge entwürdigt werden — ums Brod uns selber schänden — nimmer! Schlechter malen oder malend lügen? Seiner eigenen Sittlichkeit in's Antlitz schlagen? Schlechter musiciren? Das thaten unsere wahrhaft großen Künstler nie. Wenn's sein muß, dann um's Brod ein anderes Mal dieses schreiben, das uns (vielleicht doch) Muße lasse, das Schöne, Edle, dem wir uns hingeben, schön und edel zu vollführen. Wie Mancher mußte schon der ganzen Kunst, der Wissenschaft entsagen und ein Handwerk wählen, der Familie halber? — Wohl ihm, wenn ihm Muße blieb zum Schaffen und Studiren! Beduten zum Exempel und Familienbilder, statt der lieber geschaffenen Historiengemälde; die Kunst nach Thcorien ehren, statt in Tönen dichten; meinethalb copiren! Aber nicht sich selbst und seine Kunst verläugnen. Wer diese schändet um des Brodes halber, ist's Brod nicht werth, das du willst, daß sie ihm geben sollen!

Endlich 4. „reisen!" — „Die Welt" — klagt die Verfasserin — „sieht freilich die Thränen der jungen Künstler und Dichter nicht, die auch gern hinaus möchten ins rasche Leben, weil die dumpfe Luft ihrer Städte sie zu erdrücken droht, weil die Philisterhaftigkeit ihrer Umgebung jeden höheren Schwung ihnen raubt. Sie möchten gern nach Paris, nicht etwa dort zu schwelgen, nein! nur auf dem Boden welthistorischer Entwicklung zu stehen, um sich auch zu weihen an der geheiligten Stätte, wo die Sonne der Freiheit glühend emporstieg, — sie möchten auch gern nach Italien, unter dem Himmel des Südens die Schwingen der Poesie zu entfalten, und das ewige Rom zu begrüßen, — sie möchten wenigstens gern das deutsche Land durchpilgern, die Stätten, die ihre Ahnen heiligten, sehen, und all die Völkerstämme kennen lernen, mit denen sie sich zu einem Volk verbrüdert fühlen. Aber sie können nicht fort, sie haben kein Geld dazu und müssen daheim bleiben und arbeiten, bis sie welches verdienen."

— Wohl ist es schön, das Reisen, und stählt den Körper, reift den Geist, erfrischt das Herz. Auch mancher Beamte freilich, mancher arme Philister von Familienvater, wie würde er so ganz anders arbeiten, frischer, weniger pedantisch und philisterhaft, könnt' er von Zeit zu Zeit hinaus ins Freie, nach Paris, Rom, Neapel, Natur und Kunst zu sehen und alles Schöne! Aber ist's überhaupt Bedingniß? Bedingniß zum Schaffen? Bedingniß wenigstens — dem bildenden Künstler möchten wir hier Concessionen machen — für den Componisten, den Poeten? — Dem Einen mehr, dem Andern weniger! Doch muß sich Jeder — es ist nun einmal so — nach seiner Decke strecken. Händel reiste, Bach blieb im Cantorstübchen; Mozart reiste, Beethoven, Schubert nicht weiter als sie die Füße trugen. Felicien David holte sich die wüste Wüste aus — der Wüste, Carl Maria schrieb daheim die schönsten Zingaresen-Weisen. Schiller malte die Scenen seines Tell, ohne daß sein Fuß jemals die Schweiz betreten hätte; und Kant — auch einen Wissenschaftsmann zu nennen — zeichnete im Königsberger Studierzimmer die schönste Parallele seiner vier europäischen Nationen, als habe er Jahrzehende unter ihnen zugebracht.

„Reißt nur den Dingen" — rufen wir mit Louisen aus — „den Schleier ab, und bezwingt Euch nicht mit schönen poetischen Redensarten, sondern seht die Sachen wie sie sind!" So sind sie, wie sie sind, und darum sind sie so, mußten so sein, und werden so sein, so lang es Künstler giebt. „Wozu die verhüllende Lüge?"

— — — Wer dies schrieb? — Ein Künstler schrieb's, ein Musiker vom Fach, der auch gern reisen, auch gern schaffen möchte Tag und Nacht, soviel ihm die Natur etwa verliehen, der's aber nur kann, wenn ihm die knappe Muße kommt, welche er sich abringt von den Lectionen, die er giebt, sich und seine Familie zu ernähren. Der aber nur sich anklagt wenn er's nicht dahin bringt, wohin er möchte, und nicht die Mitwelt; der daneben lieber in Deutschland arm — ein deutscher Künstler bleiben, als sein deutsches Musikanten-Blut etwa mit anglo-amerikanischem amalgamirend sich selbst in Gold umsetzen möchte.

Kritische Revüe.

Duos für Pianoforte und Violine.

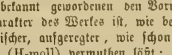
Duo, comp. für Pianoforte und Violine (oder Violoncell; Nr. 3 der Duos) von Heinrich Marschner. — Verlag von Friedr. Hofmeister in Leipzig. Op. 193.

Sonate, comp. für Pianoforte und Violine von Ernst Reiter. — Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur (jetzt Leipzig). Op. 11.

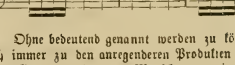
Duo, comp. für Pianoforte und Horn von Otto Bach. — Verlag von Friedrich Hofmeister in Leipzig. Op. 10.

v. Br. Ohne Frage ist unter diesen drei Werken das erstgenannte dasjenige, welches sich nicht nur durch den, nun auch bereits der Geschichte angehörenden Namen seines Autors, sondern auch durch seinen Inhalt am meisten der Beachtung empfiehlt.

Marschner's Ruhm als Opernecomponist überflügelt bekanntlich bei weitem denjenigen, welchen er sich als Instrumentalcomponist erworben. Das vorliegende Duo ist wohl als nachgelassenes Werk zu betrachten; es steht hinter früheren größeren Instrumentalarbeiten des Meisters nicht zurück, ja wir möchten ihm vor manchem uns bekannt gewordenen den Vorrang einräumen. Der allgemeine Charakter des Werkes ist, wie bei Marschner gewöhnlich ein pathetischer, aufgeregter, wie schon die Tonart der beiden Hauptsätze (H-moll) vermuthen läßt; aber die Leidenschaft, welche uns ihm spricht, entspringt nicht sowohl aus dem Gemüth, als aus der einseitig afficirten Phantasie, daher sie sich, vornehmlich im Finale, mehr im Element des Spukhaften bewegt. Der erste Satz (Allegro risoluto, $^{4}/_{4}$) entwickelt sich aus einem sehr einfachen Motiv, nämlich folgendem:



In allen Tonarten und Tonlagen verfolgt es den Hörer von Anfang bis zu Ende mit zäher Unermüdlichkeit, aber das Gewebe ist geistreich und gewandt genug gesponnen, um uns nicht zu langweilen. Der zweite Satz (Andantino, quasi Allegretto, G-dur $^{4}/_{4}$) ist uns durchaus der liebste; es liegt ihm ein volksliedartiges, recht anmuthiges Thema zu Grunde, wie Marschner deren so manche mit Glück erfunden hat. Der phantastische Charakter des auf den ersten zurückweisenden dritten und letzten Satzes (Scherzo-Finale, Vivace. non troppo $^{3}/_{4}$) spiegelt sich schon in seinem Hauptmotiv:



Ohne bedeutend genannt werden zu können, gehört das Werk doch immer zu den anregenderen Produkten der neueren Literatur dieses Genres und wenn Marschner darin hinter manchem jüngeren Autor in Bezug auf Klangschönheit, combinatorische Gewandtheit, äußeren Schliff zurücksteht, so ersetzt er dies wieder einigermaßen durch Frische und Ungezwungenheit der Erfindung.

Gleich die Sonate von Ernst Reiter, einem uns bis jetzt noch unbekannten Autor, ist, was äußeren Schliff betrifft, dem Marschner'schen Duo überlegen; es ist da alles viel zierlicher, aber auch wässeriger. Der Componist hat sich eine bedeutende Gewandtheit in der Beherrschung der Phrase erworben — nicht der Phrase im gemeinen, absolut verächtlichen, sondern im höheren Sinn, wie man sie zu selbst einem Mendelssohn so oft zum Vorwurf machen muß. Was er hat, weiß er, von einigen leeren unbeholfenen und nach der Schule schmeckenden Stellen (besonders im Andante, dem schwächsten Satz) abgesehen, alles recht hübsch auszudrücken, aber der Metallwerth des Capitals, von welchem er uns die Zinsen mittheilt, muß sich eben noch erhöhen, ehe wir uns durch seine Gaben wahrhaft bereichert fühlen können.

Das Duo endlich von Otto Bach mögen Hornbesitzende als

eine willkommene Bescherung begrüßen; eine weitere künstlerische Bedeutung hat es nicht. Es besteht nur aus einem Satz (Allegro moderato, F-dur 3/4) und ist seinem Hauptinhalt nach als ein breit (nämlich 15 Seiten weit) ausgesponnenes Lied ohne Worte anzusehen, darin viel Triviales vorkömmt, im Einzelnen auch manche geschickte Combination zu loben, dagegen um so entschiedener der häufig hölzerne Clavierstyl zu tadeln wäre.

Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Zwölf Lieder, comp. von John Bäie. — Verlag von Fritz Schuberth in Hamburg. Op. 25. Drei Hefte.

Lieder, comp von W. W. Scheffer. — Verlag von August Whistling in Leipzig. Op. 9. Zwei Hefte.

Wir können und wollen auf die Gefahr hin, gemüthlos zu erscheinen, nicht leugnen, daß wir der modernen überzarten, halb krankhaften, halb erkünstelten Empfindsamkeit in Gedicht und Lied nicht sehr gewogen sind, so sehr auch immer (wir erleben's ja) das incidit in Scyllam, qui vult evitare Charybdim zu befürchten steht. An jenem Grundübel unserer Lyrik aber leiden auch die vorgedachten Sammlungen, denen, abgesehen davon, daß sie auf einem geistig so untergeordneten, bedenklichen Standpunkt stehen, manches Gute nachzusagen ist.

Wer aber seinen Geist einigermaßen an den Werken der großen Dichter gebildet hat, die daher auf seine ganze Welt- und Lebensauffassung auch nicht ohne Einfluß geblieben sein können, dem werden die wenigsten der Gedichte, welche die genannten Tonsetzer zu componiren sich angeregt fühlten, auch nur überhaupt genießbar sein. Daraus entsteht aber nothwendig ein Mißbehagen, über welches uns nur das Genie hinauszuheben vermag, und auch dieses nur, so lange wir uns ihm, was wir freilich so gerne thun, völlig kritiklos überlassen. Wer vermöchte sonst z. B. die Ossian-Gesänge Schubert's zu genießen? Und doch sind sie uns so überaus werth. Aber wir führen ja in der Kunst wie im Leben gleichsam eine doppelte Existenz, und tausendmal fragt unser Gefühl: ja, wo unser Intellect: nein sagt. Der begabtere der beiden Componisten scheint Böie zu sein, den auch die Leser dieser Zeitschrift bereits in vortheilhafter Weise kennen. Namentlich bezeugen seine Produktionen eine klarere Anschauung von dem Wesen des Liedstyls; Gesang und Begleitung schließen sich bei ihm einheitlicher zusammen, während in Scheffer's Liedern (z. B. in Nr. 2, 4, 5) zunächst das übermäßig, nur auf äußeren Zierath berechnete Accompagnement zu tadeln ist.

Ein zartes Gemüth und ein feiner musikalischer Sinn sprechen sich in Böie's Liedern unverkennbar und in recht freundlicher Weise aus, ganz besonders in den Liedern des ersten Heftes, mit Ausnahme des ganz phrasenhaften Nr. 3, in Nr. 5 und 8 des zweiten, in Nr. 11 des dritten Heftes. Die Gedichte sind, mit Ausnahme eines Eichendorff'schen und eines Volksgedichtes sämmtlich von R. Pohl und W. Herz.

Die Lieder von Scheffer müssen, da sie Spohr gewidmet sind, wohl schon vor längerer Zeit erschienen sein. Nr. 3 hat uns unter ihnen am besten gefallen, besonders die Stelle:

So zittert, wenn die Woge ruht,
Im Meer das Sternenlicht u. s. w.

ist schön empfunden. Die Lieder sind für eine tiefe Stimme componirt.

Lieder und Gesänge für Männerchor.

Fünf Gesänge, comp. von Niels Gade. (Fünftes Heft der Lieder für Männerchor.) — Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig. Op. 38.

Vier Lieder, componirt von H. Bönicke. — Derselbe Verlag. Op. 10.

Zwei Männerchöre, comp. von Hugo Pierson. — Verlag von Jul. Schuberth in Leipzig und New-York. Op. 35.

Die Literatur des Männergesanges ist bekanntlich keine übermäßig gehaltvolle und kann es auch bei der geistigen wie technischen Beschränktheit des Materials, welches der Männergesang dem Künstler bietet, nicht wohl sein. Reißmann in seiner Abhandlung über das deutsche Lied eifert gegen das ganze Genre überhaupt und meint, der selbstständige Männergesang habe viel zum Ruin der Stimmen beigetragen, indem die principielle Theilung der Tenore und Bässe eine unnatürliche wäre, eine Behauptung, die immerhin nicht ganz falsch sein mag.

Die Bereicherung, welche die gedachten Compositionen dem so bedenklich situirten Männergesang zuführen, ist eine mehr äußerliche als innerliche. Als die süßigsten Produkte einer schon sehr routinirten Hand erscheinen unter diesen Gesängen ohne Frage jene von Gade, als eine in irgend einem Sinn herzerregende Erscheinung können auch sie nicht bezeichnet werden. Das anmuthigste unter den fünf Stücken dieses Heftes ist die Composition des „Minnelied" (Uebertragung eines altdeutschen Gedichtes) von Kürnberg. Die Lieder von Bönicke sind ziemlich flau und erheben sich in keiner Weise über die Masse des Mittelgutes. Einen etwas kräftigeren Anlauf nimmt Pierson in seinem „Reiterlied vor der Schlacht", dafür ist aber das zweite Stück: „des Helden Brust" um so matter ausgefallen.

Werke für Orchester.

Ouverture zu Medea, comp. von Woldemar Bargiel. Partitur und vierhändiger Clavierauszug vom Componisten, im Verlag von C. F. Leuckart in Breslau. op. 22.

Diese Ouverture wurde, wie die D. M. Z. schon in ihrer letzten Nummer meldete, jüngst bei einer Aufführung in Cöln sehr warm aufgenommen und wie uns dünkt mit Recht. Das Werk des hervorragend begabten, von uns in der ersten (Probe-) Nummer dieser Zeitschrift eingehend gewürdigten Componisten athmet Feuer und Geist; der Ausdruck der Leidenschaft, obwohl energisch genug und in der Entwicklung sehr glücklich gesteigert, überschreitet doch nirgend die zarte Grenzlinie des Schönen; die Motive sind edel und charakteristisch empfunden, die Orchestrirung zeichnet sich zugleich durch ein reiches Colorit und künstlerisches Maß aus. Kurz, das Werk ist allgemeiner Beachtung angelegentlich zu empfehlen, und diese Blätter kommen wohl noch ausführlicher darauf zurück.

Locales.

(Beethoven's Missa solemnis).

S. B. Das Beethoven'sche Riesenwerk (über welches wir unser Glaubensbekenntniß schon nach seiner vorjährigen ersten Aufführung *) durch die Ges. d. M., und neuerdings in der Const. Oesterr. Zeitung vom 1. April ausgesprochen haben), gelangte vorigen Sonntag zur zweiten und zwar, namentlich was die Solisten betrifft, bei weitem gelungeneren Ausführung. Man hatte diesmal Hofopernsänger herangezogen, nämlich Frau Dustmann, Frl. Bettelheim und Herrn Erl (statt des unmittelbar vor dem Concert heiser gewordenen Herrn Walter). Herr Panzer, Mitglied der k. k. Hofkapelle, obwohl nicht Theatersänger, kann gleichfalls als Fachmann betrachtet werden. Dadurch war wenigstens für gute Stimmen und genügende Technik, theilweise auch für künstlerisch-schönen Vortrag gesorgt. Es ist eigenthümlich, daß man Beethoven'sche Gesangspartieen von Dilettanten gesungen selten anhören kann, Bach'sche aber selten von Fachleuten; und so hoffen wir denn, daß die bevorstehende Aufführung der Passionsmusik, trotz der theilweisen Besetzung der Solopartieen durch Dilettanten deßhalb nicht minder befriedigend aus-allen werde. — Frau Dustmann eignet sich ihrer klangvollen reinen Stimme und ihres schönen, klaren Tonansatzes nach, sehr gut zu solchen Aufgaben und verdient das Lob, daß sie sich denselben immer mit vollem Fleiß und großem Eifer hingiebt. Frl. Bettelheim, eine Sängerin, die ebenfalls durch eine Stimme von wahrem Goldklang und durch vielen Fleiß sich auszeichnet, ist doch in manchen Punkten noch zu sehr Anfängerin, um von ihr mit

*) Jahrgang II, Nr. 12.

voller Zuversicht eine unbedingt vollendete Leistung erwarten zu dürfen, und sie muß noch ernstliche Studien machen, um zu voller Reinheit der Intonation und der Abstufung der Töne zu gelangen. Herr Erl zeigte sich als unerschrockener und sattelfester Kämpe, indem er ohne Probe die unseres Wissens ihm unbekannte Partie übernahm, und ohne jede Störung, theilweise sogar recht glücklich durchführte. Herr Panzer ist als gewiegter, routinirter, jedoch innerlich etwas kühler Sänger bekannt. Bis zum Benedictus ging die Messe nahezu tadellos von Statten, in den beiden letzten Sätzen wurde zuweilen von der Allisin distonirt und dadurch dem reinen Eindruck des großen Werks Abbruch gethan. Chor und Orchester waren unter der energischen Leitung des Herrn Herbeck ganz trefflich. Die kleine Orgel, von der man nur mitunter ein wenig Baß, aber oben viel unreine Mixtur hörte, wurde von Herrn Bibl jun. ganz wacker behandelt. — Das Violinsolo im Benedictus wurde von Herrn Hellmesberger ausdrucksvoll gespielt. — Warum man nicht den rheinischen Aufführungen folgte, und das Pleni (wohl auch das Osanna) vom Chor singen ließ, wissen wir nicht. Die Wirkung der Solostimmen gegen das volle Orchester ist doch eine gar zu auffallend matte, ja peinliche. —

Das zahlreiche Publikum nahm sichtlich den tiefsten Antheil an dem erhabenen Werke.

Skraup und Führer.

Ueber die beiden obigen kürzlich verstorbenen Prager Musiker wird uns Folgendes mitgetheilt: Franz Skraup war ein sehr begabter und durchgebildeter Musiker und bedeutend als Dirigent. Der Glanzpunkt seiner musikalischen Wirksamkeit fällt in die Zeit der Nachblüthe der Prager musikalischen Zustände. Es ist bekannt, daß Mozart für das musikalische Prag eine Vorliebe hegte; später fungirte C. M. Weber als Capellmeister; Triebensee, ein ausgezeichneter Künstler, nahm nach Weber den Platz ein. Es war daher sehr ehrenvoll für Skraup nach solchen Vorgängern, umgeben von Persönlichkeiten wie Tomaschek, Wittasek, Dionys Weber, Pixis u. A. das schwierige Terrain mit Würde zu behaupten. Skraup diente wie man sagt von Pik auf; aus dem Chorsisten wurde ein Repetitor, dann ein zweiter, endlich der erste Capellmeister. Daß es da nicht ohne harte Collisionen, Neid und Scheelsucht von der einen und Intriguen von der andern Seite abging, ist leicht einzusehen, wenn man bedenkt wie schwer es wird, an eigenem Heerd zur Geltung zu gelangen. Doch! o Eitelkeit menschlichen Strebens! Zu was führte denn eigentlich dieser harte Kampf mit dem Leben? — Recht hatte Derjenige, der da sagte, die größte Kunst sei: „sich selbst zu kennen" und für den Künstler ist dies besonders von Wichtigkeit. Das Leben eines jeden Menschen geht gewissermaßen in einem Crescendo in einer aufsteigenden Linie; auf dem Culminationspunkte angekommen, scheint es im besten Falle einen Augenblick Stille zu stehen. Der Mensch athmet frei auf, seiner Kraft bewußt sieht er triumphirend um sich herum, freut sich der überstandenen Gefahren und Kämpfe, vergißt aber nur zu leicht, daß alles in dieser Welt ein Ende hat. Der Stillstand ist nur scheinbar, und kann man nicht vorwärts so geht man rückwärts. Es beginnt das Decrescendo — die fatale absteigende Linie und ehe man sich's versieht steht man am Ende — am Rande der Gruft. Nur Wenigen ist es gegeben, diesen Culminationspunkt zu erkennen und ihr Leben so einzurichten, daß der Abstand von da an nicht allzuschroff werde. Diese letztere Erkenntniß schien Skraup zu fehlen. Die schöne Stellung, die er durch lange Jahre mit Ehren behauptete, mußte er kampfesmüde in seinen alten Tagen aufgeben, Vaterland und Freunde verlassen und im Ausland an einer Bühne 3. oder 4. Ranges sein Auskommen suchen. Der Mann muß schwere Stunden gehabt haben und darum sei ihm dieses Nachwort vergönnt.

In jene Zeit des Prager musikalischen Nachsommers fällt auch die Wirksamkeit Robert Führers, dessen äußeres Leben eine auffallende Aehnlichkeit mit dem Skraup's hat. Er war nach dem Tode Wittasek's (seines Adoptivvaters) in die Stelle des Letzteren als Domcapellmeister getreten, genoß der allgemeinen Achtung, mußte aber in Folge eines bedauerlichen Fehltrittes Stellung und Vaterland verlassen und sein Heil in der Fremde suchen. Wer viel Neid und Mißgunst an dem letzteren Umstande theilhatten, weiß ich nicht, jedenfalls sprach man damals von Denunziation und dergleichen. Ich berühre hier absichtlich diese Umstände, um an das Gewissen der betreffenden Persönlichkeiten zu appelliren und ihnen merken zu lassen, daß die Welt nicht blind ist und die Reihe an Jedermann kommt.

Robert Führer war ein geborner Musiker, wenn ihm auch die Tiefe abging, die man heutzutage das Recht hat von so besonders glücklichen Organisationen zu verlangen; aber er meinte es ehrlich mit der Kunst.

Führer und Skraup sind die letzten Glieder aus jener Glanzperiode Prags, die mit Erfolg auf musikalischem Gebiet kämpfen. Jener ausschließlich auf kirchlichem, dieser auf weltlichem Boden. Führer war ein ergiebiges Talent; wenn er auch in letzterer Zeit zu viel schrieb um immer gut zu bleiben, so finden sich doch sehr gediegene Sachen unter seinen Compositionen. Skraup war weniger ein schaffendes Talent, aber als Dirigent von Bedeutung

Correspondenzen.

Frankfurt a. M.

(Schluß.)

Es erübrigt mir nur noch die Eröffnung der Museums-Concerte des Monates Januar. Das vierte derselben, am 3. Januar, brachte die Symphonie in Es-dur von Mozart, in guter Aufführung, die Menuet jedoch, nach dem einstimmigen Urtheil der Musiker, zu langsam. Neu für uns und in hohem Grade interessant waren zwei Männerchöre mit Orchester: Gesang der Geister über den Wassern, von Schubert, und Dithyrambe von Rietz. Ersteres kam nicht in seiner ganzen Schönheit zur Geltung; dazu hätte das Tempo des ersten Allabrevesatzes etwas rascher und namentlich die Besetzung des Chors etwa um das Vierfache stärker sein müssen, er konnte so nicht hinreichende Kraft entwickeln. Das Werk von Rietz wurde sehr, gut ausgeführt, ist auch recht interessant, ohne jedoch dem Schubert'schen an Bedeutung gleich zu kommen. Herr Richard sang einige schwedische Lieder und Hr. Wallerstein spielte Hummel's H-moll-Concert, fertig aber ohne alle Wärme. Die Solostücke, die er später zum Besten gab, waren auf dem Programm nicht genannt; das Eine konnte allenfalls ein Notturno von Chopin oder dgl. sein, das Andere war ein, wahrscheinlich von Hrn. W. selbst zusammengefistes Pasticcio aus Thalberg's Don Juan-Fantasie und ähnlichen Dingen; es zeugte jedenfalls von dem merkwürdigen Geschmack des Spielers. Die Ouverture zu Coriolan ging im Ganzen gut, hätte jedoch hin und wieder markiger auftreten dürfen. — Die Pastoralsymphonie eröffnete das fünfte Concert. Alle Tempi wichen von den gewohnten mehr oder weniger ab, was natürlich frappirte. Während ich meinerseits den langsamen Satz etwas langsamer und das Scherzo etwas schneller wünschte, bin ich dagegen mit der breiteren Entfaltung des letzten Satzes sehr einverstanden. Frau Michaeli aus Stockholm ließ uns in einer Arie aus der Schöpfung, den Variationen von Rode und einigen zugegebenen Liedern wahrhaft virtuose Gesangsleistungen hören. Hr. Herm. Brinkmann, der geschätzte Violoncellist unserer Quartettsoiréen, spielte ein Concert von Molique und eine Fantasie von Servais. Während Reinheit und Fertigkeit, sowie Schönheit des Vortrags die gewohnten waren, drang sein Ton diesmal nicht recht durch: es war das erste Mal, daß wir ihn im großen Saale hörten. Die Ouverture op. 124 von Beethoven machte den Beschluß. Bis zu der Fuge gehört sie zum Großartigsten, was wir haben; letztere selbst hat mich nie angezogen. — Das sechste Concert des Museums, am letzten Januar, begann mit der Symphonie op. 98 von Haydn (in B, mit Einleitung und Adagio in F-dur 2/4). Sie wurde mit viel Feuer exekutirt und war eigentlich die erste diesjährige, die so recht zündete. Kam mir schon der erste Theil etwas zu rasch vor, so streifte jedoch der letzte die Grenze der Möglichkeit zu nahe, daß nicht Alles klar und sicher blieb. Die Gesangsvorträge hatte Frau Dory-Nettiger aus Berlin übernommen. In einer Arie aus Semiramis schien sie auf dem ihr zusagendsten Gebiete, und entwickelte mehr als gewöhnliche Fertigkeit neben großem Umfange. Für Lieder-Gesang und die Arie „Ehe fard" aus Gluck's Orpheus fehlte es ihr jedoch an Wärme. Besondere Anziehungskraft erhielt dieser Abend durch die Mitwirkung der Frau Clara Schumann.

Sie spielte feurig und poetisch wie immer. Das Concert ihres Gatten (Amoll) war für uns fast neu zu nennen; ich halte es für eine geistreiche Composition, die öfter gehört werden sollte. An kleinen Stücken spielte sie ein Lied von Mendelssohn, ein Impromptu von Chopin und zum Schluß als Gipfelpunkt) die Gavotte in D-moll von Bach; auf wiederholten Hervorruf gab sie noch ein anderes der Mendelssohn'schen Lieder ohne Worte zu. Die Ouverture zu den Abenceragen beschloß den recht genußreichen Abend. —

Nachrichten.

Im zweiten Abonnementsconcert in München wurde eine Symphonie von Max Zenger zu Gehör gebracht und günstig aufgenommen.

In einem Privatconcert des in neuester Zeit in die Hände W. Rust's übergegangenen Bach vereins in Berlin wurden drei Cantaten von J. S. Bach zur Aufführung gebracht, und zwar: 1. „Bleib bei uns, denn es will Abend werden", 2. die Ostercantate: „Du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen", 3. die für den ersten Sonntag nach Trinitatis: „Brich den Hungrigen dein Brod." In den Solopartien für Sopran und Alt präsentirten sich drei junge Sängerinnen aus der Schule des Gesanglehrers, Mitgliedes des k. Domchors und Kritikers Gustav Engel mit bestem Erfolg.

Unter den noch ungedruckten Werken von Beethoven befindet sich auch eine Operette, und zwar im Originalmanuscript.

Die Landsberg'sche Beethoven-Sammlung ist für die kgl. Bibliothek in Berlin erworben worden.

Das Oratorium von Haydn: „Tobias' Rückkehr" ist in Berlin vom Stern'schen Verein aufgeführt worden, hat aber keinen großen Eindruck gemacht. Man hat es im Allgemeinen sehr langweilig gefunden.

Wie uns von ebendaher mitgetheilt wird, soll ziemlich eine Erfindung im Notendruck gemacht worden sein, welche in ihren Folgen von der weittragendsten Bedeutung für die Musik werden kann. Wie beim Buchdruck werden auch hier erhabene Typen hergestellt, und dadurch ist die Möglichkeit gegeben, dieselben in der Buchdruckerpresse zu vervielfältigen. Es werden aber nicht, wie bei den Holle'schen Dru en, die einzelnen Linien und Noten durch ebenso viele einzelne Lettern zusammengesetzt, sondern die ganze Seite, gleichviel ob groß Folio oder klein Octav, bildet eine einzige Type, welche zugleich (ähnlich den zum Stereotypdruck verwendeten) eine fast unbegränzte Anzahl von Abdrücken zuläßt. Die Folgen liegen auf der Hand: eine bis jetzt unbekannte Billigkeit des Preises bei allen solchen Werken, bei denen großer Absatz zu erwarten ist, also Clavierauszüge von Opern, Orchester- und Chor-Stimmen ꝛc. Man beabsichtigt aber— und das würde ein wesentlicher und wahrhafter Gewinn für die Kunst sein — in Berlin Partituren zu drucken; und dann kann man künftig, im schönsten Druck auf gutem Papier den Don Juan in Partitur für 2—2½ Thlr., Fidelio für 3 Thlr., eine Beethoven'sche oder Mozart'sche Symphonie in Partitur für 15—20 Sgr. haben. Ferner ist die Erfindung für die Gesangvereine von Wichtigkeit, indem das Preisverhältniß der neu zu druckenden Stimmen in schönster Ausstattung sich verhält wie 1 zu 5. —

In Graz fand am 25. März das 5. und letzte „Mitgliederconcert" des steyermärkischen Musikvereins statt. Die Leitung war probeweise in die Hände des Herrn Dr. Wilhelm Mayer aus Wien (eigentlich Prag) gelegt, und hat derselbe in Folge des günstigen Ergebnisses die erledigte Stelle des Musikdirektors dieser Anstalt erhalten. Das Programm dieses Concerts enthielt: Spohr's Ouverture zu Faust, Arie aus Titus von Mozart, Elegie für Cello von B. Kombery, zwei Lieder von Veit und Mendelssohn, und die C-dur-Symphonie von Fr. Schubert (ganz und unverkürzt).

Das Programm der drei in Pest im März und April abzuhaltenden „philharmonischen Concerte" ist folgendes: I. Symphonie in Es von Haydn. Quartett aus einer Oper von Mosonyi. Toccata von S. Bach, instr. von Esser. Symphonia eroica von Beethoven. — II. Symphonie in Es von Mozart. Duett aus Freischütz. Introduction zu einer neuen Oper von Erkel. Quartett aus Cosi fan tutti. Festouverture op. 124 von Beethoven. — III. Ouverture zur schönen Melusine von Mendelssohn. Arie aus dem Schauspieldirektor von Mozart. Ouverture zu den Abenceragen von Cherubini. Symphonie in D-dur von Beethoven. Direktor dieser Concerte ist Franz Erkel.

In der ersten Kammermusik-Soirée des Musikvereins in Innsbruck am 19. März kamen zur Aufführung: Beethoven's Es-dur-Sonate op. 12 (gesp. von Dr. Vogel und Herrn Allani). Zwei Lieder von Spohr und Fr. Abt (gesp. von Frl. Dönig). „Des Menschen Trost", Bocalquartett von Spohr. Streichquartett von Mendelssohn in Es op. 12, (Finanzrath Dr. Gröber, Tob. Hummel, Allani und Dr. Frohmüller). Die Sonate wurde rein und mit Pietät, aber etwas zu abgemessen und ängstlich vorgetragen. Frl. Dönig, sehr jung, berechtigt zu guten Hoffnungen. Das Vocal-Quartett wurde ziemlich unrein und schwankend ausgeführt, das Streichquartett dagegen mit vielem Fleiß und Verständniß, besonders aber der letzte Satz feurig und schwungvoll vorgetragen. Die Stimmen waren noch denen des Wiener Hellmesberger'schen Quartetts genau bezeichnet und so studiert. — Das dritte Musikvereinsconcert am 25. März brachte Gade's Off an-Ouvertüre, C. M. v. Weber's Clarinet-Concert (Herr Otter), Mendelssohn's Violinconcert (Herr A. Hummel), und den ersten Theil von Fr. Schneidere's Oratorium „Das Weltgericht." Das Weber'sche Concert erheischt mehr Ton und Wärme als Hrn. Otter zur Verfügung stehen; Herr Hummel, ein talentvoller Schüler Lauterbach's würde bei größerem Fleiß zu den schönsten Hoffnungen berechtigen. Die Ouverture und das „Weltgericht" wurden sehr beifällig aufgenommen.

Im 3. Concert des Cäcilien-Vereins unter der Leitung des Herrn Musikdirektors Anton Apt in Prag, kam die Musik zum Trauerspiel „Lucifer" von J. A. van Eyken mit Beifall zur Aufführung.

Der Pianist Herr Theodor Ritter spielte in einem Pariser Conservatoriums-Concert Beethoven's G-dur Concert mit großem Beifall, hatte sich aber erlaubt, in den Orchesterstimmen Aenderungen vorzunehmen! So berichten „Pariser Briefe" in der Niederrh. M. Z.

Das 4., 5. und 6. Abonnements-Concert in Aachen unter der Leitung des kgl. Musikdirektors Bülner brachte folgende Compositionen zur Aufführung: Symphonie in Es-dur von J. Haydn, Weihnachtslied von Cobvisius, Violinconcert in A-moll von S. Bach (Herr Fleischhauer), „Manfred" von Schumann. Ouverture zu Medea von Cherubini, dritter Akt aus Gluck's Armida, Credo aus der H-moll-Messe von S. Bach, Symphonie in C-moll von Beethoven. Requiem von Mozart. Neunte Symphonie von Beethoven. — (Die Aufführung von Gluck's Armida und des S. Bach'schen Credo's mögen sich unsere Wiener Concert-Directionen ebenfalls angelegen sein lassen. D. Red.)

Am 21. März führte der Riedel'sche Verein in Leipzig S. Bach's hohe Messe in H-moll auf.

Wien.

Frl. Henr. Sulzer hat das Wiener Hofopernntheater mit der Berliner Opernbühne vertauscht. Wir haben keine Ursache, uns darüber zu grämen, oder den Berlinern zu dieser Aquisition zu gratuliren.

Unter den zur Industrie-Ausstellung in London gehenden Clavieren hiesiger Fabriken, befinden sich auch solche aus den jüngeren Werkstätten der Herren Jos. Schneider (alte Wieden, abgetrontes Haus) und Gottfr. Cramer (Kunstfrage, gegenüber dem Sophienbad); auf dem ersteren spielte Herr Oscar Smith aus Hamburg in seinem kürzlichen Concert, und man hatte sich allgemein über den schönen Ton desselben gefreut. Auch das zweitgenannte, welches wir in der Fabrik selbst probirt haben, giebt Zeugniß über die raschen Fortschritte seines Erbauers, und fand bei Allen, die es kennen lernten, vielen Beifall.

Das bereits als abgeschlossen gemeldete Engagement des Frl. Tietjens an hiesiger Hofopernbühne, soll sich in der letzten Stunde wieder zerschlagen, und die Sängerin einen Contract mit Petersburg unterschrieben haben.

Herr Franz Krenn, der verdienstvolle Chorregent in Mariahilf, ist zum Kapellmeister der Pfarrkirche zu St. Michael ernannt worden.

Die erste Aufführung von S. Bach's Matthäuspassion findet am Charfreitag Abends 7 Uhr im Redoutensaal statt.

Concert-Ankündigungen.

Sonnabend den 5. April Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinssaal: Concert der Pianistin Josefine Sandoz.

Sonntag den 6. April Mittags halb 1 Uhr im großen Redoutensaal: Concert des Männergesangvereins. Um dieselbe Stunde im Musikvereinssaal: Zöglingsconcert des Conservatoriums.

Briefkasten der Redaktion.

Th. J. in P. Mit Vergnügen erwartet, doch bitten wir um möglichste Gedrängtheit.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 15. Wien, 12. April 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Mariahilf Nr. 363. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals C. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Historisches zu S. Bach's Matthäuspassion. — Recensionen. — Aus Breslau. — Lokales. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Concertankündigungen. — Berichtigung.

Historisches zu S. Bach's Matthäuspassion.

Bei dem besonderen Interesse, welches in diesem Augenblick die für den Charfreitag angekündigte erste Aufführung der Matthäuspassion von S. Bach in Wien erregt, halten wir es nicht für unpassend, hier unseren Lesern, unter welchen gewiß Viele, denen die Bände der Leipziger Bachgesellschaft nicht zugänglich sind, das von Jul. Rietz verfaßte Vorwort zum 4. Band mitzutheilen, soweit es die allmälige historische Entwicklung der „Passionen" überhaupt betrifft. Wir haben nicht wenige Musiker gesprochen, die dasselbe nicht kennen, weil sie nicht „abonnirt" sind; wir wüßten aber zur Vorbereitung, namentlich unserer hiesigen Leser nichts Zweckmäßigeres zu bieten als gerade diese Rietz'sche Zusammenstellung, durch welche in schlichter und lernhafter Weise jene Entwicklungsgeschichte zur Klarheit gebracht ist. Wir lassen dann ein anders historisch interessantes Dokument folgen, nämlich das Vorwort, welches Zelter dem Textbuch zur ersten Aufführung in Berlin vordrucken ließ. Die Redaktion.

„Der Gebrauch, die Passion in episch-dramatischer Form während der Charwoche musikalisch aufzuführen, ist ein uralter. Er besteht noch jetzt in der katholischen Kirche ziemlich allgemein in der auf alter Tradition beruhenden Art und Weise. Diese besteht hauptsächlich darin, daß man (wie z. B. in der Sixtinischen Kapelle zu Rom) einen Sänger für die Erzählung des Evangelisten, einen für Christi Reden, und nur noch einen einzigen für alle andern redend eingeführten Personen anwendet, das Volk, turba, das durch den Chor selbstständig vertreten wird, ausgenommen. Durch diese Einrichtung tritt das dramatische Element in seinem eigentlichen Wesen sehr zurück, und die Musik nimmt, da jeder der an der Darstellung Theilnehmenden alles was ihm zukommt in dem fest bestimmten, einfachen Choraltone (Accentus) vorträgt, hierbei eine sehr untergeordnete Stelle ein. In der evangelischen Kirche erscheint der Vortrag der Passion deutsch und in kunstgemäßer Art, nicht vor der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Winterfeld (der evangelische Kirchengesang, Theil 3, Seite 362) findet die früheste für Choregsang eingerichtete Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus in Keuchenthal's Gesangbuch, Wittenberg 1573. Eine kurze vierstimmige Einleitung geht ihr voran und beschließt sie, im Uebrigen sind nur die turbae, die Worte einer Mehrheit von Personen oder des Volks, vierstimmig behandelt. Eingeschaltete geistliche Lieder kommen nicht vor.

Aehnlich verhält es sich mit der Passion nach dem Evangelisten Johannes, die in Selnecker's Gesangbuch 1587 zu finden ist; es wird dabei nur berichtet, daß geistliche Lieder, von der Gemeinde gesungen, deren Vortrag eingeleitet hätten.

Als ein Fortschritt ist die 1588 erschienene Passion nach dem Johannes von Bartholomäus Gese anzusehen. Sie beginnt mit einem fünfstimmigen Chor, auf welchen die evangelische Erzählung im Choralton, einstimmig vom Tenor vorgetragen, folgt. Aus ihr treten selbstständig hervor: die Reden Christi, von den gewöhnlichen Chorstimmen gesungen; die Worte des Petrus und Pilatus dreistimmig; die der Mägde und Knechte des Hohenpriesters zweistimmig; die turbae fünfstimmig. Ein fünfstimmiger Chor schließt das Ganze.

Passionen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind Winterfeld nicht bekannt geworden; er glaubt, daß sie von ähnlicher Beschaffenheit wie jene gewesen seien.

Heinrich Schütz (1585—1672), in dessen „Auferstehung des Herrn" bei einer den älteren Passionen übereinstimmenden Einrichtung bereits moderne Formen vorkommen, hat dergleichen Formen in seinen Passionen nach allen vier Evangelisten (aus seinen späteren Lebensjahren) sehr bescheiden, höchstens in den sie beschließenden Chören angewendet. Aehnlich sind noch die 16 Jahr später (1682) in Popelius Gesangbuch erscheinenden Passionen eingerichtet, und wenn sie auch wahrscheinlich früheren Ursprungs sind, so zeigt ihre Aufnahme in ein viel späteres Gesangbuch, daß die Form in der sie erschienen, damals noch die gebräuchliche war.

Erst 1672 zeigt sich in der zu Königsberg erschienenen Passion des Capellmeisters Johann Sebastiani bei fortbestehender allgemeiner Einrichtung solcher Musiken eine Erneuerung der Formen im Einzelnen und hier auch zum ersten Male der Gebrauch kunstmäßig gesetzter Melodien geistlicher Lieder, während bei Schütz nur in den Schlußsätzen seiner Passionen Anklänge an Choralweisen erscheinen. Die biblische Erzählung ist bei Sebastiani nicht mehr im Choraltone, sondern recitativisch gefaßt, und wird entweder von zwei Violinen oder zwei Violen und dem Baß begleitet (das erste Beispiel von Instrumentalbegleitung in einer Passionsmusik); die turbae treten im vierstimmigen Chor auf, aber fünfstimmigen Gesange, denn der Evangelist stimmt allemal in hohem Tenor, selbstständig mitwirkend, ein; zwei Violinen, vier Violen und Baß sind ihnen regelmäßig als Begleitung zugestellt. Für die geistlichen Lieder findet sich die Vorschrift, daß sie nur in der Oberstimme gesungen, die übrigen Stimmen aber durch die Violen und den Baß ausgeführt werden sollen. Nur bei dem „Danklieder für das bittere Leiden Jesu" am Schluß, sollen (nachdem vier Strophen in jener Weise vorgetragen worden sind) bei der fünften und letzten, alle singenden wie klingenden Stimmen mitwirken.

Eine eigenthümlich merkwürdige Erscheinung waren die zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Hamburg hervortretenden Passionsoratorien, in welche die durch Händel, Keiser und Mattheson für die Oper (welche seit dem Ende des 17. Jahrhunderts einen außerordentlichen Aufschwung in Hamburg genommen hatte) ausgebildeten Gesangsformen des Recitativs, der Arie, des Duetts und zwar in galanter, nur durch kunstgemäß gebildete Sänger auszuführender Schreibweise, übertragen wurden. Anfänglich bildete noch das Schriftwort in seiner Urgestalt die Grundlage derselben. Im Jahre 1704 aber

ward eine von der bisher üblichen Form vollständig abweichende Passion: „Der blutige und sterbende Jesus“ von Hunold Menantes gedichtet, von Reinhold Keiser (1673—1739) componirt, aufgeführt, in welcher der Evangelist fehlt, Sprüche der heiligen Schrift und Kirchenlieder nicht eingewoben sind, dagegen drei Cantaten oder sogenannte Soliloquia (dramatischen Scenen ähnlich), die Klage der Maria, die Thränen Petri und ein sehnsüchtiger Liebesgesang der Tochter Zion (einer allegorischen Person) eine bedeutende Stelle einnehmen. Die Neuerung entging nicht der allerschärfsten Rüge, sie rief heftige Streitigkeiten hervor und konnte nicht Wurzel fassen, obgleich durch sie eine neue Richtung angebahnt wurde. Denn auf Veranlassung dieses Versuchs, den Passionsmusiken eine andere Gestalt zu geben, trat der Hamburger Rathsherr, Licentiat Brockes mit einem musikalischen Gedicht von gleicher Bestimmung hervor, welches zur Vermittlung wohl geeignet war. Das Ganze war dramatisch abgefaßt und der Soliloquia der mithandelnden Personen waren nicht wenige. Allein der Evangelist war beibehalten — freilich nicht mit dem reinem Worte der Schrift, welches keinem der Singenden in den Mund gelegt war — und er diente dazu, durch Erzählung die Lücken zwischen den einzelnen aus der Leidensgeschichte vorgeführten Bildern auszufüllen. Diesen Bildern aber waren fromme Erwägungen und Betrachtungen in gleicher Form gegenübergestellt, mit denen zwei allegorische Personen, die Tochter Zion und die gläubige Seele, auftraten, wie denn endlich an geeigneten Stellen auch die christliche Kirche in vollem Chor einzelne angemessene Strophen aus Kirchenliedern hören ließ. Diese Passion, damals als ein Meisterwerk bewundert, wurde zuerst von Keiser, dann aber auch von den andern Hamburger Componisten, Händel, Mattheson und Telemann in Musik gesetzt. Die erste Aufführung der Keiser'schen Composition fand in der stillen Woche 1712 statt. (S. Winterfeld: der evangelische Kirchengesang Bd. 3 Seite 61 ff.) Für uns besonders ist es interessant, daß Bach aus dem Gedichte mehrere Arien in seine Johannes-Passion aufgenommen hat *).

Hier ist nun der Ort zu Bach zurückzukehren, in dessen Passionen wir zunächst die Erweiterung, in der die Form des hergebrachten Vortrags der Leidensgeschichte bei Sebastiani erscheint, dann aber auch die Anwendung der neuen beliebten, durch das musikalische Drama hervorgerufenen Formen, geläutert und geadelt durch des Meisters Geist, wiederfinden. Schriftwort und Kirchenlied allein genügten den Mitlebenden Bach's nicht länger, auch wohl ihm selbst nicht, als Sohne seiner Zeit. Die fernere Betrachtung und Erwägung des im Evangelium Vorübergeführten, die reflektirenden Arien und Chöre sollten seinen Passionen nicht fehlen. Blieb nur der Kern des bisher durch langen Gebrauch kirchlich Geheiligten unversehrt, so konnte kein Anstoß gefunden werden bei der Einführung desjenigen, was bei andern Gelegenheiten bereits in der Kirche heimisch geworden war. Nur jene Soliloquia, jene theatralischen Scenen, in denen biblische Personen mit andern Worten als denen der Schrift auftreten, mußten ausgeschlossen bleiben, denn eine so große Näherung an die Bühne, wie bei den Hamburger Tonmeistern, erschien unstatthaft. In einer solchen an dem Alten wie Neuen theilnehmenden Gestalt erscheinen nun die Passionen Bach's, in denen uns als ganz selbstständiges, ihnen zuerst angehörendes Moment die lebendige Betheiligung der Kirchengemeinde (nicht jener idealen durch den Singchor vertretenen wie bei Keiser) durch Mitsingen der Choräle entgegentritt.

Es ist nicht genau bekannt, wieviel solcher Passionsmusiken Bach geschrieben hat; man sagt fünf. Außer der Matthäuspassion ist nur noch die nach dem Johannes öffentlich bekannt geworden. Eine dritte nach dem Evangelisten Lucas, durchgängig unbestreitbar von Bach's Hand geschrieben, befindet sich im Besitz des Herrn Direktor Hauser in München. Sie führt die Ueberschrift: J. J. Passio D. J. C. secundum Lucam à 4 Voci, 2 Hautb., 2 Violini, Viola e Cont. Auffallend ist in derselben die große Menge der Choräle, fünfundzwanzig an der Zahl, einschließlich der Wiederholungen einer und derselben Melodie, aus welcher zu schließen wäre, daß diese die allerfrüheste Passionsmusik von Bach, und er bemüht gewesen sei, die ihm und Deyling angehörende Neuerung, die Kirchengemeinde werkthätigen Antheil an der Feier des Tages durch den Choralgesang nehmen zu lassen, im allerweitesten Umfange zu benutzen. Ein Choral beschließt auch das Werk. Die Zahl der reflektirenden Chöre und Arien ist dagegen unverhältnißmäßig klein, indem von ersteren nur zwei und zwar in kürzester Fassung, von letzteren nur fünf vorkommen. Unter jenen befindet sich ein Chor für drei weibliche Stimmen, begleitet mit Flöten, Violinen und der Viola als Grundstimme, nach den Evangeliumsworten: „Es folgte ihnen aber ein großer Hause Volks und Weiber, die klagten und beweineten ihn.“ Eingestreut sind ferner kurze, den Responsorien beim katholischen Cultus ähnliche und diesen auch musikalisch nachgebildete Chorsätze; z. B. nach Jesu Worten: „Betet, daß ihr nicht in Anfechtung fallet“ singt der Chor: „Wir armen Sünder bitten, du wollest uns erhören, lieber Herre Gott“; nach den Worten des Evangelisten „Petrus aber folgete von ferne“: „Und führe uns nicht in Versuchung, sondern erlöse uns von dem Uebel.“ Das 22. und 23. Capitel (bis zum 54. Verse) des Evangeliums Lucae ist wortgetreu benutzt; auch die beiden Missethäter (im Original Latro impius und Latro poenitens) sind redend eingeführt. Petrus ist für eine Tenorstimme geschrieben; er beschließt den ersten Theil (vor der Predigt) mit einem kurzen, seine Reue über die Verläugnung und seine Hoffnung auf Jesu Gnade aussprechenden, choralmäßigen Gesang. — Der zweite Theil (nach der Predigt) beginnt mit einer kleinen Instrumentaleinleitung, an welche sich unmittelbar die Fortsetzung der Relation des Evangelisten anschließt, und zwar, der einzige Fall in allen drei Passionen, sieben Takte lang mit Begleitung sämmtlicher Saiteninstrumente. Als eine Eigenthümlichkeit sei noch erwähnt, daß nach den Evangeliumsworten: „Und als er das gesagt, verschied er“ der Choral „Derselbe mein Herr Jesu Christ“ zuerst von Oboen und Fagotten gespielt, dann eine Strophe gesungen und dann (nach den Worten des Originals: Repetatur Symphonia des Hautb. e Bassons) von jenen Instrumenten wiederholt wird. Fagotte sind überhaupt, obgleich selten sie gleichwie die Flöten in der angeführten Ueberschrift nicht verzeichnet sind, häufig und in sehr obligater Weise angewendet.

Bei der vollständigsten Pietät für den großen unerreichten Meister darf wohl das Bekenntniß gewagt werden, daß diese Passionsmusik in Gehalt und Faktur auffallend gegen die uns bekannten Werke Bach's absticht und zwar in einer Weise, die bei wiederholter Durchsicht stets auf's Neue auffordert, sich von der Authenticität der Handschrift zu überzeugen. Nun ist es bekannt, daß der in Amtsgeschäften und unzähligen eigenen Compositionen unglaublich fleißige Mann doch immer noch Zeit übrig behielt, um Werke anderer Componisten für seinen Privatgebrauch abzuschreiben *). Man wäre versucht, diese Lucas-Passion für solch' eine Abschrift zu halten, wenn

*) Einem so eben erschienenen Buche: „Die erste stehende deutsche Oper, dargestellt von Dr. E. O. Lindner. Berlin, Schlesinger“ entnehmen wir die Notiz, daß sich in der königlichen Bibliothek zu Berlin eine Passionsmusik nach dem Marcus vom Jahre 1729 von demselben Componisten befindet. Es wird dort (S. 166) gesagt, daß sie viel bedeutender als die Composition der Brockes'schen Passion, und auffallend die Uebereinstimmung einzelner Stellen mit der Auffassung Bach's in der Matthäuspassion sei.

*) Nach dem obenangeführten Buch von Linoner befinden sich auf der königlichen Bibliothek zu Berlin die von Bach's Hand ausgeschriebenen Stimmen einer Musik: Festo Joannis Baptistae von Keiser.

man nicht durch einzelne, Bach'schen Geist athmende Züge irre gemacht und zur Vorsicht ermahnt würde. Es sei daher späterer Forschung überlassen, die Echtheit oder Unechtheit des Werkes glaubwürdig darzuthun.

Zu der Matthäuspassion ist das die Evangeliumsworte begleitende und umkleidende Gedicht von Christian Friedrich Henrici oder, wie er sich nannte, Picander (1700—1764) verfaßt. Es trägt in einem Grade alle Zeichen jener unpoetischen Zeit an sich, daß wir um so mehr genöthigt sind den gewaltigen Geist des Mannes anzustaunen, der, einzig erfüllt von der Hoheit seines Gegenstandes, diese Musik zu diesen Worten schaffen, ein den Jahrhunderten trotzendes, durch Jahrhunderte bewundertes Gebäude auf seichtem Grunde erbauen konnte."

Soweit Jul. Rietz. Es folgt nun das Vorwort Zelters: „Die episch-didaktische Form, nach welcher die Passionsgeschichte in der lutherischen Kirche, bis in Mitten des achtzehnten Jahrhunderts, wörtlich evangelistisch abgesungen worden, war eine außerliturgische Andacht, den Beschluß der stillen Woche durch eine Recapitulation der Leiden Jesu zu heiligen.

So ward auch diese Musik, in zwei Theilen, zwischen welchen die Nachmittagspredigt statt fand, zur Charfreitagsvesper im Jahre 1729 in der Thomaskirche zu Leipzig aufgeführt, und begeht mit der heutigen Wiederholung ihre Sekularfeier *).

Von einem so bejahrten Kunstwerke möchte sich kaum ein leichtes Verständniß hoffen lassen, wenn nicht die Musik sich seit jener Zeit eines lebendigen, immer frischen Stromes erfreute, der uns die allernächsten, unsterblichen Kunstheldenherbei geführt hat.

Wiewohl nun die obengenannte Form der Passionsmusiken außer Gebrauch kommen und der sogenannten Kantate den Platz lassen sollen, so kann man jene Form als ein geschichtliches Mittelglied ansehen zwischen dieser Kantate und dem sogenannten alten Chor der griechischen Tragödie. Auch die in einigen deutschen Kirchen noch üblichen Responsorien geben ein würdiges Andenken des alten Chors, wodurch der Gottesdienst einen Zusammenhang hat in der Gemeinde.

Das Gedicht unsers deutschen Picander, oder wie er eigentlich heißt Henrici, trägt als ein solches alle Zeichen seiner noch wohl bekannten Zeit; aber Johann Sebastian Bach hat durch seine Zuthat das Wort seines Dichters geheiligt; der Geist, das Wesen lebt, ja was kein Wort sagt, ist in Tönen der tiefen Kunst dem religiösen Herzen dargelegt, von dem allein es gefühlt und errathen werden kann.

Das Orchester besteht in zwei Chören: der Sioniten und der Gläubigen, die auf beiden Seiten vertheilt stehen. Die Sioniten sind versammelt um das Leiden ihres Gerechten zu begleiten und rufen die gläubigen Genossen zu gleichem Geschäfte heran. Zwischen beiden Chören tönt der bekannte Choral: O Lamm Gottes unschuldig hervor, dessen Worte das Geheimniß der Erlösung enthalten.

Auf diese Eröffnung der heiligen Handlung erfolgt nun die Relation nach dem Evangelisten Matthäus von Wort zu Wort, unterdessen die im Evangelium benannten Personen selbst redend auftreten, durch beide Chöre unterbrochen und dadurch zur Handlung werden. Als Masse erscheint der Volkschor (turba), das alte Gesetz, unduldsam, eifernd, kalt, unzufrieden; dagegen die Jünger Jesu mit ihrem Anhange, theilnehmend, friedlich, liebend unter dem rohen Haufen zerstreut sind. Sie sind die Schwächern und werden gegen Ende des ersten Theils erst lebhaft, da alles verloren ist; doch bleiben sie die Letzten, Getreuen und begleiten ihren Herrn zum Grabe, den Sieg ihres Glaubens erhoffend.

*) Ob diese Aufführung die allererste gewesen, besagt der alte Kirchentext des genannten Jahres nicht.

So viel über das Verhältniß der Form zum Gehalte, dessen letzter Zweck Andacht und Erhebung des Geistes zur Gewißheit des Dasein's und der Unsterblichkeit ist. In diesem Sinne hoffen wir an unsere verehrten Zuhörer glauben, und alle Vergleichung mit andern Meisterwerken ablehnen zu dürfen.

Endlich danken wir herzlich sämmtlichen Gönnern und Kunstgenossen für den unermüdlichen Antheil an dem ernsthaften Geschäfte des Unternehmens, welches durch ein in unserer Mitte aufgewachsenes, treues Glied der Sing-Akademie eingeübt worden. Unser junger dirigirender Freund, der dies Unternehmen als ein kurzes Lebewohl, vor seiner Reise in das Land der Musen, nachläßt, wird hoffentlich auch aus der Ferne von sich vernehmen lassen."

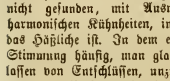
Recensionen.

F. B. Sid, Quintett für Pianoforte, 2 Violinen, Alto und Violoncello, mit einem eingelegten Gesang und Chor ad libitum aus Friedemann Bach von Brachvogel. Hamburg, Cranz

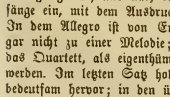
D. Ein Kammermusikstück von solchem Umfang wie das vorliegende, welches sich noch dazu durch die Opuszahl als ein Erstlingswerk kennzeichnet, hat wohl Anspruch auf Beachtung der Musiker und Kritiker. Aus dem Bereich der Tagesliteratur tritt es schon seiner Intention nach heraus; der Componist weiß, daß er vorerst nur auf einen beschränkten Hörerkreis rechnen kann; er schreibt eben, weil sein Inneres ihn treibt, dem, was er fühlt und durchlebt, Ausdruck zu verleihen. Andererseits aber reizt die Kühnheit, die darin liegt, sich gleich beim ersten Auftreten in einer so schwierigen Form und der Handhabung so reicher instrumentalen Mittel zu produciren, — sie reizt, sage ich, eifrig zuzusehen, ob sie mit Erfolg belohnt ist, und was wir uns von dem Componisten zu versprechen haben. — Leider begegnen wir schon auf dem Titel einer ganz abstrusen Idee, nämlich der: Gesang und Chor in ein Quintett einzuflechten, und zwar nicht etwa so, daß der instrumentale Theil Vorbereitung und Grundlage bildete, nach welcher die Singstimme als die eigentliche Hauptsache einträte, sondern nur als gleichgültige Zuthat, die auch fehlen kann, da an den zwei verhältnißmäßig nicht sehr ausgedehnten Stellen des Scherzo's, wo der Gesang eintreten soll, dieselben Noten von den Instrumenten gespielt werden.

Der Componist hätte es vermeiden sollen, durch das Festhalten eines so absonderlichen Einfalls von vorne herein ein Vorurtheil gegen sein Werk zu erwecken; da er indeß wohl nicht ernstlich an die praktische Ausführung seiner Idee gedacht hat, so glauben wir ihm nicht Unrecht zu thun, wenn wir dabei die Absicht vermuthen, der Phantasie des Hörers einen Wink zu geben, wie der betreffende Abschnitt entstanden und wie er aufzufassen sei; und irren wir nicht, so dürfen wir diesem Wink sogar noch weiter nachgehen und annehmen, daß Sid den Impuls zu seinem ganzen Werke jenem abenteuerlichen Roman Brachvogel's verdankt, in welchem ein vielbewegtes Seelenleben, halb der Geschichte gemäß aber romanhaft verzerrt, uns vorgeführt wird, das Leben eines reichbegabten, zum Höchsten berufenen, dabei aber von nie ruhender Leidenschaft und unstätem Schwanken umhergetriebenen Menschen, der nirgends dauernde Ruhe und Frieden erträgt und irdisches Glück nicht erlangt. Dergleichen Bilder und damit verbundene Stimmungen leiten und beherrschen den Componisten in diesem Werke überall und er ringt darnach, denselben einen adäquaten Ausdruck zu geben. Gewiß eine dankbare und auch echt musikalische Aufgabe; es fragt sich nur einmal, ob sich der Componist dabei selbstständig zeigt und neue originelle Ausdrucksweisen ihm zu Gebote stehen, und dann zweitens, wie er sich in seinem Streben zu den unabänderlichen Gesetzen musikalischer Form und Schönheit gestellt hat. — Was den ersten Punkt betrifft, so können wohl in unserer Zeit, bei der großen Entwicklung musika-

lischen Gefühlsausdrucks bis in die feinsten Nuancen, die besonders der neueren Liedercomposition verdankt wird, die Componisten kaum strenge genug gegen sich sein. In der Poesie hört man wohl sagen, die Sprache ist es heutigen Tags, die für den Dichter denkt und dichtet; ist es in der Musik etwa anders? haben sich nicht auch hier für gewisse Stimmungen, der Entschlossenheit, der Siegesfreude, der frohen Hoffnung, der bangen Furcht, dann friedlicher Ruhe, frommer Andacht u. s. w., durch den Vorgang unserer großen Meister, fast stereotype Ausdrucksweisen gebildet, in die sich auch ein wenig origineller Componist leicht findet? So hat uns auch Sick's Werk im Ganzen nicht den Eindruck einer schöpferischen Individualität hinterlassen, einige Stellen ausgenommen, die allerdings eine selbstständige Begabung verrathen. Gleich das erste Moderato drückt Kraft und Energie, tröstiges Entschließen und Wollen, welches zuweilen plötzlich ermattet, nicht unglücklich aus; aber Neues haben wir nicht gefunden, mit Ausnahme einiger später anzuführenden harmonischen Kühnheiten, in welchen freilich das Neue zugleich das Hässliche ist. In dem ersten Allegro (A-moll) wechselt die Stimmung häufig, man glaubt unruhiges Ergreifen und Fallenlassen von Entschlüssen, unzufriedene Klage, ungewisse Hoffnung, dann das Versenken in einen friedlichen, beruhigten Zustand, der aber nicht von Dauer ist, und ähnliches herauszuhören. Hier ist das Hauptmotiv, das einzige, welches zu einer Art von Verarbeitung benutzt wird:

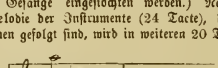


wie jeder sieht, ganz ausdruckslos und nichtssagend; die übrigen schon bedeutsamer, während dagegen das eigentliche zweite Thema in C-dur, welches den Ausdruck ruhigen Friedens, den man ängstlich festhalten möchte, enthält, durch den Wechsel des Dreiklang's, Nonenaccord's und kleinen Septimenaccord's eine harmonisch wie rhythmisch schöne und eigenthümliche Wirkung macht. Diese und eine ganz ähnlich gehaltene Stelle im letzten Satz sind es, welche uns einen tieferen musikalischen Fond beim Componisten vermuthen lassen, und auf eine Wärme und Wahrheit musikalischer Empfindung deuten, von der zu wünschen wäre, daß sie der Componist sich einfach und natürlich zu erhalten suche, und sie nicht durch Absichtlichkeit und Uebertreibung störe. — Zufriedenheit und ruhiges Glück klingt aus dem Andante (⁶/₈) entgegen; Eigenthümliches wüßten wir darin nicht zu entdecken; die dritte Melodie, welche uns in dem tempo rubato der Instrumente gleichsam einwiegen soll, klingt sogar ganz gewöhnlich. Voller Contraste und Seltsamkeiten ist das nun folgende Intermezzo, welches in seinen Triolensprüngen bis zur höchsten Höhe, den Sechszehntelfiguren mit den hinzukommenden starken, fast gellenden Schlägen der Instrumente, den plötzlich und gewaltsam dazwischen tretenden gehaltenen Tönen den Eindruck eines wilden Taumels, vielleicht gar des Wahnsinn's machen soll; wenn die Bewegung nach und nach ermattet, da setzen jene genannten Gesänge ein, mit dem Ausdruck tiefster Trauer und Verzweiflung. In dem Allegro ist von Erfindung kaum die Rede, es kommt gar nicht zu einer Melodie; von den Gesängen darf der zweite, das Quartett, als eigenthümlich und eindrucksvoll hervorgehoben werden. Im letzten Satz hoben wir schon das zweite Thema als bedeutsam hervor; in den übrigen können wir nichts Eigenthümliches entdecken, Motive wie dieses



sind doch zu oft da gewesen.

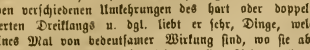
So viel von der Erfindung; gehen wir kurz auf's Formelle ein, so finden wir leider des Mangelhaften nur zu viel. Der Componist will etwas ausdrücken, das steht jeder, der das Werk nur oberflächlich kennen lernt; fragen wir nun aber nach dem Wie, so können wir uns nicht verhehlen, daß eine künstlerische Ueberzeugung ihn dabei nicht leitet. Er versucht es überall, einfach gesagt, zu materiell, zu äußerlich, und verletzt seinen Ideen zu Gefallen oft alle Gesetze musikalischer Schönheit. Wir sehen einen nicht unbegabten Componisten, dem es aber durchaus an Beherrschung und Mäßigung seiner Phantasie, an Klarheit über die Grenzen des Erlaubten und Hässlichen, dazu auch an Geschick in Handhabung der Form, in klarer Gestaltung und Belebung der Motive fehlt; überall sieht der Dilettant hervor, oder besser gesagt der Anfänger, der mit sich und seinen Studien noch lange nicht abgeschlossen hat. Gleich der erste Satz zeigt eine gewisse Ungebundenheit und Freiheit der Form, aber es ist nicht die Freiheit des Künstlers, der sich die Form selbst wählt, sondern die des Anfängers, der den Schwierigkeiten aus dem Weg geht und für Ebenmaß und Schönheit noch wenig Sinn hat. Gleich am Anfang stehen drei verschiedene Motive unmittelbar nebeneinander, jenes oben angeführte unruhige (4 Tacte), dann ein getragenes in den Instrumenten (mit seiner Fortsetzung 8 Tacte), dann eins in A-dur (6 Tacte), welches gar nicht weiter benutzt wird. So kommen wir von Anfang an nicht zum ruhigen Anschauen einer Grundstimmung und der Eindruck eines Ganzen ist von vorne herein unmöglich gemacht. Und wenn es auch im Leben der Seele vorkommen mag, daß man einen Entschluß hastig ergreift, ihn gleich fallen läßt, in Unzufriedenheit versinkt, sich dann einem momentanen Impulse der Hoffnung überläßt, um auch diese sofort wieder zu verlieren: so widerspricht es doch gewiß allen musikalischen Gesetzen, dies so äußerlich abzumalen. (Der gleiche Vorwurf trifft die Art, wie im Intermezzo die Gesänge eingeflochten werden.) Nachdem nun eine längere Melodie der Instrumente (24 Tacte), dann einige harte Modulationen gefolgt sind, wird in weiteren 20 Tacten diese Figur



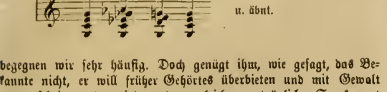
verarbeitet; dann folgt jene oben hervorgehobene C-dur-Passage, dann eine allmälich bewegter werdende Schlußpartie, die unerwartet nach Des führt, worin die Violine eine zarte Melodie einsetzt; dann setzt das erste Moderato wieder ein und der ganze Verlauf wiederholt sich. Durch diesen vielen Wechsel, durch den keine Einheit hindurchgeht, werden wir ermüdet, verstimmt, und verlassen das Stück ohne das Gefühl wahrer Befriedigung. Dieselben Ungeschicklichkeiten der formellen Behandlung zeigen sich im Andante, oder besser, es ist von Form darin gar keine Rede, mit fast unscheinbaren Uebergängen wird eine Melodie neben die andere gesetzt. Ungeschickt z. B. ist, daß die erste Melodie zuerst von der Bratsche in C, dann von der Violine in F gespielt wird und darin auch schließt; worauf denn in 4 Tacten ohne weiteres durch C nach G moduliert wird, damit das zweite Thema einsetzen könne. Nach dem Abschluß in G-dur folgen 24 Tacte, die einer Verarbeitung ähnlich sehen, worin aber nur mit einem Theile der ersten Melodie einige harmonische Experimente gemacht werden. Dann folgt die Wiederholung bis zum Schluß in C-dur. Es würde zu weit führen, diese Bemerkungen auch durch die beiden letzten Sätze im Einzelnen weiter zu führen; das Gesagte zeigt hinlänglich, wie wenig Sick die Form beherrscht, und wie sehr er sich durch die überall hervortretende Absichtlichkeit der Gefühlsschilderung selbst im Wege steht. Das Mangelhafte seines Könnens, seiner bisherigen technischen Entwicklung zeigt sich außerdem noch in der Harmonienbildung und in der Instrumentation.

In seinen Harmonien zeigt er sich besonders kühn und nach Neuem strebend, auch bietet er darin wirklich manches Ueberraschende und Schöne; nur leider, um ein altes Wort zu gebrauchen, ist meistentheils das Schöne nicht neu und das Neue

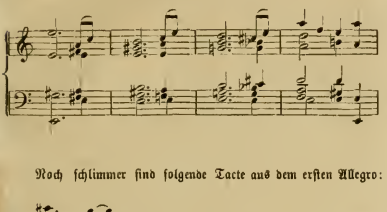
nicht schön. Auch verliert das Interesse sich bei genauerem Eingehen etwas durch die Wahrnehmung, daß der Componist sich vielfach wiederholt, daß gewisse harmonische Wendungen sich in steter Wiederkehr fast durch das Ganze hindurchziehen. Unter diesen ist denn manches in neuerer Zeit oft gehörte; z. B. wenn auf einem liegenden Baß die verschiedensten Harmonien sich auseinander entwickeln; auch die Abwechslung des Dur-Dreiklangs mit den verschiedenen Umkehrungen des hart oder doppelt verminderten Dreiklangs u. dgl. liebt er sehr, Dinge, welche ein einzelnes Mal von bedeutsamer Wirkung sind, wo sie aber wie hier fast auf jeder Seite wiederkehren, allen Reiz verlieren und das Ohr übersättigen. Folgenden Accordfolgen



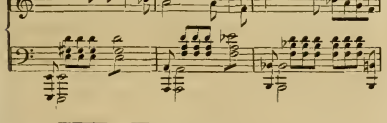
begegnen wir sehr häufig. Doch genügt ihm, wie gesagt, das Bekannte nicht, er will früher Gehörtes überbieten und mit Gewalt neu erscheinen; da wird er denn gleich unerträglich. So kommt in dem ersten Moderato folgende Stelle vor:

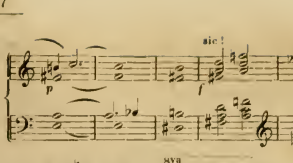


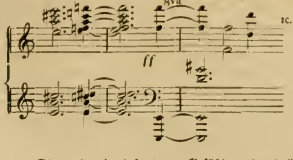
Noch schlimmer sind folgende Tacte aus dem ersten Allegro:



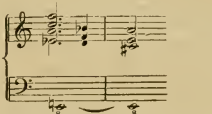
Vollends am Schlusse des letzten Satzes tischt uns Sick Dinge auf, die in der That den Eindruck machen, als wolle er mit unserm Ohr experimentiren und sehen, ob wir auch das ertragen. Man prüfe selbst:







Ob darin ein besonderer Gefühlsausdruck liegen soll, wissen wir nicht; vom rein musikalischen Standpunkt aus können solche Stellen nur ganz wüst und durch nichts entschuldbar erscheinen. Daß der Componist seine Harmoniefolgen nicht auf Grund sorgsamer Studien und künstlerischen Bewußtseins bildet, zeigen hier und da auffallende Fehler in der richtigen Schreibung, wie sie dem Schüler kaum zu verzeihen sein würden; so in folgendem Tacte (S. 12),



wo statt es dis geschrieben sein müßte; dergleichen findet sich öfter. — Zeigt sich nun in der harmonischen Behandlung durchweg etwas Ungeregeltes und Dilettantenhaftes, so müssen wir diesen Vorwurf auch der Instrumentirung machen. Vier Instrumente neben dem Clavier, was haben damit Mozart und Schumann zu machen gewußt? Welcher weite Spielraum für reiche, thematische Verarbeitung, Benützung verschiedener Klangfarben, interessantes Concertiren! Davon aber findet sich hier nichts; kaum daß das Quartett als Ganzes neben dem Clavier eine selbstständige Geltung hätte. Das wichtigste Geschäft der Instrumente ist, die Harmonien, die das Clavier schon vollständig enthält, zu verstärken, und besonders bei kräftigen und leidenschaftlichen Stellen zugleich durch die Masse zu wirken. Freilich führen sie auch oft die Melodie; dann gehen häufig je zwei und zwei im Unisono zusammen, wie im Andante, oder gar alle vier, wie im ersten Satze. Zu eigentlicher Polyphonie werden sie nie verwendet, was auch freilich über des Componisten Kräfte hinausgeht. Der Componist hat offenbar zunächst für's Clavier und am Clavier erfunden, will nur verstärken und ausschmücken, kann aber dabei die Stimmen, die er fordert nicht alle beschäftigen, und giebt ihnen oft Ueberflüssiges, was stellenweise auch zur Ueberladung führt. — Uebrigens bemerken wir hier, daß wir uns eine deutliche Vorstellung vom Zusammenklange für jetzt nicht haben machen können, da wir das Quintett nicht konnten aufführen hören; und das Studium des Werkes ist dadurch sehr erschwert, daß nicht nur keine Partitur, sondern auch nicht die geringste Angabe wichtiger Stellen der Instrumente der Clavierstimme beigedruckt ist.

Wir richten schließlich die ernste Mahnung an den Componisten, sein unverkennbares Talent sorgsam zu pflegen, sich weiser Mäßigung zu befleißigen, in technischen Uebungen sich recht zu befestigen, sich nicht zu hohe Aufgaben zu stellen, denen er nicht gewachsen ist, und durch gewissenhaftes Studium der Aelteren,

vornehmlich Mozarts und Haydn's zu lernen, was schön und natürlich ist; und sollte er sich nach einiger Zeit wieder zum Schaffen aufgefordert fühlen, dies für's erste in kleineren und anspruchsloseren Formen zu thun. —

Aus Breslau.

A. v. W. Die deutsche Musikzeitung hat längere Zeit über die hiesigen Musik-Zustände geschwiegen, und doch sind namentlich in der, jetzt ihrem Ende zuneigenden Wintersaison mancherlei Ereignisse eingetreten, welche der Aufzeichnung werth erscheinen. Warum Breslau, obwohl es der größte und wohlhabendste Ort an den Nordostmarken deutscher Cultur ist, auf den Ruf einer Kunststadt verzichten muß; warum die liebe Mittelmäßigkeit hier in Allem, was artistische Bestrebungen anbelangt, fast die ganze Breite des Trottoirs einnimmt; warum die Crösuse unserer Börsenwelt keinen anständigen Concertsaal bauen lassen, und man sich nach wie vor mit dem, seit dem letztjährigen Jubelfeste der Alma Viadrina zwar neu angestrichenen, aber trotzdem immer noch viel zu düsteren, unbequemen, nur an drei bis vier Plätzen akustischen Concertsaal der Universität begnügt, der, Parterre neben einer vielfrequentirten öffentlichen Thorwegspassage belegen, Tag und Nacht unter dem unausstehlichen Gerumpel unzähliger Wagen und Karren erdröhnt und wo man erst im letzten Winter in Folge der Fürsorge des Musik-Direktors Julius Schäffer angefangen hat, bei besonders feierlichen Gelegenheiten die crinolinenfeindlichen Hörsaals-Subsellien durch Rohrstühle zu ersetzen; warum Concerte, die mehr als 20 Silbergroschen kosten, hier meist unbesucht bleiben, es müßte denn ein ganz absonderlicher Musik-Bajazzo seine, durch gut in Scene gesetzte Reclame gehörig ausposaunten Capriolen zum Besten geben; warum sich der Salon des aristokratischen Mäcenatenthums der guten Musik kaum jemals öffnet, sondern Tanz, Spiel, Champagner- und Trüffelngenuß mit vielem Klatsch und wenigen seichten Theeliedercen die Hauptunterhaltung der dort verkehrenden Kreise ausmacht; warum man im Anschaun aller dieser Unzulänglichkeiten und Miseren hier so häufig an gewisse Seen und Sümpfe erinnert wird, über die — wie wir uns an anderer Stelle einmal auszudrücken wagten — kein munterer Singvogel hinflattern kann, ohne sofort maustodt hineinzuplumpfen: ob dies an der geographischen Lage der Stadt hinter dem Riesenwall der uns von dem gesangreichen Böhmen trennenden Sudetenkette, oder an dem eigentlichen Mischmasch der sarmatisch-jüdischen Populations-Species liegt, aus der das germanische Element, in der Art einer ecclesia pressa, nur sporadisch-oasenhaft sein schüchternes Haupt hervorzunreken vermag — das müssen wir vorläufig dahingestellt sein lassen, nichtsdestoweniger aber daran erinnern, daß es auch hier einst Zeiten gegeben:

„Da der Dichtkunst zauberische Fülle
Sich noch lieblich um die Wahrheit wand —
Durch die Schöpfung floß da Lebensfülle,
Und was nie empfinden wird, empfand."

So bleibe uns denn auch die tröstende Hoffnung auf eine bessere Zukunft, welche die Unterlassungssünden der jüngsten Vergangenheit wieder gutmachen möge! — Und in der That ist nicht zu verkennen, daß gegenwärtig einige Bestrebungen und Anstrengungen hervortreten, die einen Fortschritt verheißen. Zunächst müssen wir hier der künstlerischen Thätigkeit Julius Schäffer's des Nachfolgers von Mosewius und Carl Reinecke, in seiner Doppelstellung als Dirigent des königlichen academischen Instituts für Kirchenmusik und der Sing-Akademie, alle Gerechtigkeit widerfahren lassen. Herr Schäffer ist seit etwa anderthalb Jahren aus Schwerin zu uns gekommen und hat sich während dieser Zeit, neben der Fortführung der von C. Reinecke in's Leben gerufenen Symphonie-Soiréen mit Wegfall der hier bisher landesüblichen Tabagie-Allodria, hauptsächlich die Pflege des a capella Gesanges mit unermüdlicher Hingabe angelegen sein lassen. Bei den Symphonie-Soiréen, deren wir jetzt seit 3 Jahren während jeder Wintersaison vier bis sechs im Musiksaal der Universität gehört haben, leitet den Direktor insbesondere auch die Absicht, sich für die großen Aufführungen der Singakademie ein eigenes gut geschultes Orchester zu schaffen, dessen der verewigte Mosewius völlig entbehrte, da er vielmehr genöthigt war, sich zu jedem einzelnen Singakademie-Concert aus allen möglichen, unzusammenhängenden Instrumentalkräften ein Orchester mit unsäglicher Mühe und zahllosen Privat-Proben, so gut es eben ging, erst zusammenzustoppeln. Reinecke zuerst fing während seines nur einjährigen hiesigen Aufenthaltes an, eine als selbständiger Musikkörper bereits bestehende Capelle, die des Herrn Bilse, zu solchen Zwecken in seinen Dienst zu nehmen; da aber diese Capelle zumeist aus noch sehr jungen und ungenügend vorbereiteten Instrumentisten bestand, so blieben doch, trotz des unverkennbaren Dirigententalentes und regen Eifers, womit Reinecke alles daran setzte, dem rohen, und bisher nur für das Gartenconcert verbrauchten Stoff einen feineren Schliff zu geben, die Leistungen des Orchesters noch immer unter dem Niveau wohlberechtigter Anforderungen. Schäffer hat es daher, ohne die daran sich knüpfenden größeren Opfer zu scheuen, mit einer künstlerisch höher stehenden Capelle, der Schön'schen, versucht, die einige recht tüchtige Mitglieder zählt, sich indeß mit der leider nicht disponiblen Theatercapelle doch noch nicht messen kann, so daß ihr schwere Symphonien, wie z. B. die am 10. März d. J. gehörte A-dur-Symphonie Beethoven's, ein Glanzstück der Theatercapelle, eben nur zur Noth gelingen. Im Vorbeigehen wollen wir hier bemerken, daß die unter Hesse's Leitung in einem vielbesuchten Tabagie-Lokal concertirende Theatercapelle billigen Ansprüchen wohl genügen würde wenn auf eine Vermehrung der Saiteninstrumente, namentlich der Celli, Bedacht genommen werden könnte, während das jetzt bestehende Mißverhältniß zwischen Bläsern und Streichern jeden eigentlich schönen Klangeffekt unmöglich macht. Pour la bonne bouche des, die Schäffer'schen Soirèen besuchenden, hinsichtlich seiner musikalischen Bildung sehr gemischten Publikums aus den höheren Ständen, ist der Direktor dem Beispiel Reinecke's gefolgt und sucht meistens irgend einen fremden Künstler zur Mitwirkung zu gewinnen. Wir haben gegen dieses Verfahren nichts einzuwenden, erkennen es vielmehr als durch die Noth geboten an, wünschten aber, daß bei der Auswahl der hiezu berufenen Virtuosen und der von ihnen vorzutragenden Stücke der Hauptzweck dieser, der klassischen Musik gewidmeten Concerte etwas schärfer im Auge behalten werden möchte, und können uns namentlich damit nicht einverstanden erklären, wenn man z. B. in der letzten Soirèe die herzogl. Coburg-Gotha'sche Hof-Pianistin, Fräul. Marie Gärtner, die Liszt'sche Lucia-Phantasie hat vortragen lassen, nachdem sie zuvor, außer Chopin's As-dur-Ballade (op. 38) das Mendelssohn'sche Clavier-Concert in G-moll in höchst affektirter modern verschwommener Weise mit wenig acceptablen Tempo-Tiraden und säuselndem Pedal-Mißbrauch zum Besten gegeben hatte. Auch gegen das von der geschätzten aber kalten Berliner Concertsängerin, Fräul. Jenny Meyer, am 20. Jänner d. J. beliebte Programm, das aus Händel's Messias-Arie: „Er ward verschmähet", einer Arie aus Rossini's „Italiana in Algieri" und dem gesanglich effektvollen aber doch sehr verschrobenen Mignon-Lied von Liszt: „Kennst du das Land" bestand, möchten wir an solcher Stelle, umrahmt von Mozart's Figaro-Ouvertüre, Bach's Chaconne für Violine und Haydn's D-dur-Symphonie, Einspruch erheben, ganz abgesehen davon, daß Frl. Meyer dem Rossini'schen Rouladen-Brillant-Feuerwerk, trotz ihrer für den getragenen Gesang sehr gediegenen Stimmbildung, in keiner Art gewachsen ist und es nach jener Richtung hin nicht einmal bis zum Triller gebracht hat. Daß sie das Liszt'sche Lied unstreitig am besten und mit dem größten Beifall gesungen, zeigt allein schon, wie ihre Produktionen für ein Symphonie-Concert nicht recht passen. Dagegen haben wir in der ersten Soirée dieser Wintersaison Reinecke's neues Pianoforte-Concert mit Begleitung des Orchesters, von ihm selbst als Gast mit großer Bravour und seinem Gefühl vorgetragen, mit all dem Interesse gehört,

das uns neue, nach edlerem Ausdruck strebende Compositionen jederzeit erregen, wenn auch Einzelnes darin uns weniger ansprechen möchte. Endlich reüssirte Herr Schäffer, der sonst den Clavierspieler nicht gerade in den Vordergrund seiner Leistungsfähigkeit zu stellen Neigung und Beruf hat, mit dem in der vierten Symphonie-Soirée von ihm vorgetragenen Beethoven'schen Concert in G-dur recht wohl und kann diesen Erfolg als eine Indemnitätsbill für die harte Behandlung registriren, welche er für sein erstes hiesiges Auftreten als Solospieler im November 1860 erfahren hat *).

(Schluß folgt.)

Locales.

Zöglingsconcert. Männergesangverein. Sandoz).

S. B. Ein Concert von Zöglingen gegeben, eine junge Pianistin, und ein Männergesangvereins-Concert, das sind Ereignisse, die in Kürze angeführt, beinahe nur summarisch behandelt werden können. Zwar hat das erste wie immer recht löbliche Leistungen im Orchesterspiel aufzuweisen gehabt. Die Gluck'sche Iphigenien-Ouverture und die achte Symphonie von Beethoven wurden mit einer Genauigkeit und Reinh it ausgeführt, die bei Schülern selten gefunden werden dürften. Dagegen hätten wir freilich manchmal mehr Schwung und Feuer gewünscht. Des Direktors, Herrn Hellmesberger's, eiserner Arm litt aber kein der Jugend entsprechendes Forstürmen, er fürchtete offenbar mehr als nöthig, der Wagen könne in's Rollen kommen. Unserer Ueberzeugung nach darf man im vollen Forte schon ein wenig laufen lassen, die nächste Pianostelle gibt immer günstige Gelegenheit wieder in ruhigeres Geleis zu kommen. Das starre Festhalten des Tempo in feurigem Allegro's macht einen maschinenhaften Eindruck. —

Nicht uninteressant war ferner die Leistung zweier sehr jugendlicher Clavierschülerinen des Herrn Prof. Dachs, welche S. Bach's Concert für zwei Claviere in C recht sauber und präcis ausführten. Höhere Anforderungen zu stellen, wäre unbillig; wir wissen aber nicht, warum in einem öffentlichen Concert nicht etwas dem Verständniß so junger Mädchen näher Liegendes gewählt wurde. Bach spielen ist gewiß sehr gut, und wird von Niemand mehr empfohlen werden als von uns; dem Publikum gegenüber tritt aber denn doch die Frage heran, ob eine derartige Leistung in richtigem Verhältniß zum Geiste des Meisters steht.

Am wenigsten konnten die Gesangsleistungen der Schülerinnen der Frau Andriessen genügen. Mit Ausnahme eines Frl. Hofmann, welche im Vortrag von Schubert's „des Mädchen's Klage" ein wenn auch nicht besonders großes, doch recht wohlklingendes und ausdrucksfähiges Material an den Tag legte, waren die übrigen Leistungen unbedeutend, jo zum Theil geradezu bedenklich. Namentlich ließ ein Frl. Moser erhebliche Zweifel aufkommen, ob in dieser Schule auf Freiheit von den gewöhnlichen Gesangsunarten mit gehöriger Energie hingewirkt wird. — Die sämmtlichen Leistungen dieses Concerts, gute wie üble, beeinflußen natürlich nicht im Geringsten unsere kürzlich über die Gesammtorganisation dieses Instituts ausgesprochenen Ansichten. Die Direktion desselben scheint trotz der übereinstimmenden Meinung der Vertreter hiesiger ehrlicher Kritik wieder einmal in jenen süßen Schlummer gefallen zu sein, in dessen Träumen ihr das Conservatorium so prächtig erscheint, in höch'er Glorie über allen ähnlichen Anstalten des In- und Auslandes thronend. —

Im Männergesangsvereins-Concert, welches zu gleicher Stunde mit obigem stattfand, wurden Schubert's „Nachtbelle," Abt's „Sonntagslied", Schumann's „Blüth oder Schnee" (aus den Ritornellen) und „Zigeunerleben", Doppler's „orientalisches Morgengebet" (aus dessen Oper „Wanda"), Fr. Mair's „hindostan'sche Melodie", Silcher's Volkslied: „Zu Straßburg auf der Schanz", Marschner's „Mein Herz ist wie ein Kutschenschlag", und ein Flötensolo mit Waldhörnern von Doppler ausgeführt.

Frl. Jos. Sandoz endlich hatte sich in ihrem Concert viel zu schwere, d. h. geistig außer ihrem Horizont liegende Stücke zur Aufgabe gestellt, oder — stellen lassen. Sie ist eine recht fertige und sichere Pianistin, doch scheint die eigenthümliche Ruhe, die ihre Produktionen bis zu einem gewissen Grad gelingen macht, mehr aus innerer Gleichgiltigkeit der Musik als Kunst gegenüber, denn aus jener lobenswerthen Siegesgewißheit herzurühren, die oft dem besten Künstler fehlt, weil er eine Idee von der Größe seiner Aufgabe hat. Frl. Sandoz spielte Beethovens As-dur-Sonate op. 110, die Violin-Sonate op. 96, und Mendelssohn's 1. Präludium und Fuge in E-moll (aus den 6 Pr. u. F.) technisch correkt, aber eiskalt. Besser gelangen zwei Chopin'sche Stücke, weil daselbst schon viel mehr äußerer sinnlicher Glanz und Aufputz in die Wagschale der Wirkung fällt. Ein, wie es schien, der Pianistin persönlich nahe stehendes Publikum verfolgte mit sichtlicher Theilnahme ihre Leistungen.

*) Vgl. Nr. 9, S. 71 1861 dieser Blätter.

Zeitungsschau.

Stimmen der Pariser Kritik über Gounod's neue Oper: „die Königin von Saba."

„Wir müssen es mit tiefem Bedauern, aber mit dem Freimuth, den man einem Genie, das sich verirrt, schuldig ist, aussprechen, daß Herr Gounod sich in eine um so bedauernswerthere Stylgattung geworfen hat, als es ihm zu einer verzeihlichen Durchführung derselben eben so sehr an Wagner's interessanten Excentricitäten, als an der deutschen Tiefe fehlt." (France mus., Nr. 9.)

„Gounod hat allerdings in dieser Oper sein großes Talent gezeigt; in Hinsicht auf die Factur, auf das Metier, auf die Geschicklichkeit kann das Werk nur seinen Ruf erhöhen. Allein es ist trotzdem nicht weniger wahr, daß, mit Ausnahme der beiden Frauenchöre und einiger Melodien in der Ballettmusik, es rein unmöglich ist, in der ganzen Partitur eine von jenen packenden Nummern nachzuweisen, deren Motive sich auf der Stelle dem Gedächtnisse einprägen, weil sie den Stempel eines geistvollen Schaffens tragen, das aus der wahren Empfindung der Situation entsprungen ist.

„Man kann freilich sagen: Wo soll bei einem Drama, das keine poetischen Situationen darbietet, eine wirkungsvolle Musik herkommen? Allein es handelt sich noch um etwas Anderes. Ich stehe an, es auszusprechen, aber ich muß mich doch dazu entschließen. Hat Gounod sich nicht bis zu einem gewissen Grad durch die Tendenzen einer vielbesprochenen, aber unglücklichen Schule hinreißen lassen, welche aus dem musikalischen Drama jede formelle Gliederung, jeden Wechsel der Gegensätze und der Bewegung und somit alles Leben verbannen und das Ganze in eine vage und monotone Melopöenform gießen will? Muß man das nicht glauben, wenn man sieht, wie er sich Mühe giebt, seine Recitative in die Länge zu ziehen, schleppend zu machen und nicht durch bestimmte Sonderung von den übrigen Gesängen zu unterscheiden? Es wäre traurig, wenn Gounod, durch gewisse Theorien verführt, deren größter Fehler ist, daß sie der menschlichen Natur nicht Rechnung tragen, die unterscheidende Eigenschaft seines Talents verkennen sollte, welche ihm in Frankreich und im Auslande so ehrenvolle Theilnahme erworben hat: das Talent des melodischen Flusses, der Klarheit und Verständlichkeit und der reinen Formgestaltung. Möge er nicht gegen sein eigenes Fleisch wüthen!" — (Menestrel Nr. 15.)

„Die Partitur der Oper ist unendlich besser, als der Text; sie zeigt überall Talent, die Hand des geschickten, gestvollen Meisters ist nirgends zu verkennen, und dennoch fehlt viel daran, daß es eine gute Partitur sei. Es weht und herrscht darin ein gewisser Systemgeist, und das System besteht in der Vorliebe zu einer — mit seltenen Ausnahmen — stets gleich breiten, gleich unbestimmten, in Bewegung, Rhythmus und Farbe gleich eintönigen Form der Melodie. Das kommt uns wie ein musikalischer Pantheismus vor. Wo Alles Gott ist, ist Nichts Gott. Beim Anhören dieser Musik war es uns, als sähen wir ein trübes Bild in duftigen, verschwimmenden Umrissen vorüberschweben, dessen unsicher angedeutete charakteristische Züge man kaum wahrzunehmen, geschweige denn deutlich zu

erkennen vermochte. Das Orchester ist beständig reich und voll, aber hervorstechende Motive darin sind festen." (Revüe et Gazette mus.)

Hektor Berlioz schließt seine Besprechung in folgender Weise: „Im Ganzen genommen ist die neue Oper das Werk eines gewissenhaften und tüchtigen Musikers, welchem alle Mittel seiner Kunst zu Gebote stehen: das rechte Gefühl für das dramatisch Schickliche, der Instinkt, den wahren Ausdruck zu treffen, und die Jugend, dieser liebe Fehler, den man gar so bald verbessert. Wir glauben deßhalb, daß dieser Componist sehr Unrecht thun würde, rasch zu arbeiten. Nichts drängt ihn, und langsam ausgearbeitete Werke dürfen ihm keine Furcht machen. Es steckt ein schweres Stück Arbeit in der Partitur einer großen Oper, namentlich wenn man sich gegen alle jene Forderungen sicher stellen will, denen man heutzutage in den Proben ausgesetzt ist. Hier verlangt man eine Kürzung, dort eine Erweiterung; der Balletmusik ist zu wenig gedacht; der Regisseur braucht noch ein Ritornell um für seine Gruppen Zeit zu gewinnen u. s. w. u. s. w. Der unglückliche Tonsetzer, der dann sein Werk so verhext sieht, wie ein Kornfeld, in das eine Büffelheerde eingebrochen ist, verliert den Kopf, wenn er nicht darauf vorbereitet war, kürzt, verlängert, improvisirt, kurz thut mit sieberhafter Hast alles was man von ihm verlangt, und Gott weiß, welch' traurige Resultate durch diese Verbesserungen herbeigeführt werden."

Nachrichten.

In Innsbruck ist man sehr betrübt darüber, daß man die beliebte und verwendbare Sängerin Frl. Schmitz (ihre besten Rollen sind gerade in guten Opern, z. B. im Don Juan, Figaro's Hochzeit, lustige Weiber von Windsor, u. a.) verlieren soll. Intriquen von Seite ihrer durch die Direktion begünstigten Rivalin, Frl. Nuhr, sollen die Ursache des Zerwürfnißes sein, und Frl. Schmitz mit Berlin in Unterhandlung stehen.

In den drei diesjährigen Concerten des Cäcilienvereins in Prag wurden folgende Compositionen aufgeführt: Symphonie in C von S. Jadassohn, „Die Mai-Königin", Text von Chorley, Musik von Sterndale Bennett. Ouverture zu den „lustigen Weibern von Windsor" von E. Titl. „Die lustigen Musikanten" von F. Hiller. „Undine," Mährchen, comp. von Jul. Benedict. Ouverture in C-dur op. 24 von Mendelssohn Recitativ und Arie aus „Elias." Ouverture, Entre-Acte und Chöre zum Trauerspiel „Lucifer" von J. A. van Eyken.

Das Programm für das in Darmstadt in diesem Sommer stattfindende fünfte mittelrheinische Musikfest ist in folgender Weise festgestellt worden. Erster Tag: Judas Maccabäus. Zweiter Tag: C-dur-Symphonie von Mozart; du Hirte Israel, Cantate von S. Bach; zwei Chöre a capella von Palestrina von Vittoria; Gesanglose; Ouverture und Männerchor aus Faniska von Cherubini; Lobgesang von Mendelssohn. — Die Direktion ist Herrn Mangold übertragen worden.

Das Comitée für ein Cherubini-Denkmal hat in Paris bis jetzt 5212 Francs aufgebracht.

Die 14. Nummer der Niederrh. Musik-Zeitung enthält einen Nekrolog F. Halevy's.

Die Gewandhaus-Concerte in Leipzig beschlossen ihren diesjährigen Cyklus mit Beethoven's neunter Symphonie.

Das an den Pfingstfeiertagen zu Cöln stattfindende 39. niederrheinische Musikfest bringt am ersten Tage das Händel'sche Oratorium „Salomon"; am zweiten Ouverture und Scenen aus Gluck's „Iphigenia in Aulis", Sanctus und Osanna aus Bach's H-moll-Messe und Beethoven's neunte Symphonie. Am dritten Tage gelangen eine Haydn'sche Symphonie, „Hymne an die Nacht" für Soli, Chor und Orchester von F. Hiller, Mendelssohn's Ouverture zu „Ruy-Blas" und Solovorträge zu Gehör. Als Solisten werden genannt Frau Dustmann, Frl. Franziska Schred aus Bonn, Schnorr v. Carolsfeld und Becker aus Darmstadt.

Wien.

Herr F. Pohl, hiesiger Musiklehrer, geht nach London um daselbst eine Glas-Harmonika auszustellen. Er hat auch bei Gerold's Sohn eine Broschüre erscheinen lassen: „Zur Geschichte der Glas-Harmonika."

Vorläufige Besprechungen der Matthäuspassion enthalten bereits das Morgenblatt des Wanderer vom 4. April; Recensionen Nr. 14 vom 6. April, und Const. Oesterr. Ztg. vom 9. April (verfaßt von Aug. Schmidt, zun Bruyck und S. Bagge).

Schubert's Oper „Die Verschworenen oder der häusliche Krieg" ist im vollständigen Clavierauszug mit Text bei A. Spina erschienen.

Im hiesigen Hofoperntheater ist in letzter Zeit wieder auffallend viel welsche Musik gemacht worden. Das Repertoir ist für eine Wiener-Hofbühne geradezu jämmerlich zu nennen.

In einer früheren Notiz war versprochen worden das Gesammtprogramm jener 6 von hiesigen Künstlern veranstalteten Privatabonnement-Soiréen mitzutheilen. Hier ist es, nach Gattungen und Componisten zusammengestellt:

I. Kammermusik. Mozart: Sextett für Streichinstr. und zwei Waldhörner. — Beethoven: Andante mit Var. und Finale aus der Sonate in A-dur für Pianof. und Violine. Quintett für Oboe, 3 Hörner und Fagott (Manuscript). — Fr. Schubert: Phantasie in F-moll für Pianof. zu 4 Händen. Andante und Variationen für Pianof. und Flöte. — C. M. v. Weber: Pianofortequartett. — Spohr: Pianofortetrio in E-moll. — Mendelssohn: B-dur-Sonate für Pianoforte und Cello. — Schumann: Bilder aus dem Osten für Pianoforte zu 4 Händen. Andante und Variationen für 2 Claviere. — Reinecke: Impromptü über ein Thema aus Manfred. — Doppler: Serenade für Violine, Flöte, Harn und Pianoforte. — Brüll: Sonate für Pianoforte und Violine. (Manuscript.)

II. Chöre und mehrstimmige Gesänge. Cherubini: Schlaf liebes Kind (Frauenchor). — Schubert: Der Gondelfahrer. — Jagdlied aus Ossians Gesängen (arrang.). Widerspruch. Nachtgesang im Walde (Männerchöre). — Fr. Lachner: Kriegers Gebet. — Mendelssohn: Abschied vom Walde. Wasserfahrt. — Schumann: Zigeunerleben. — Gade. Gondelfahrt. — R. Wagner: Matrosenchor aus dem flieg. Holländer. — Herbeck: Im Wald. — Otto: Reiterlied. — Rubinstein: Kriegslied. — Pichler Bobág: Quintett für Frauenstimmen.

III. Lieder und Gesänge. Fr. Schubert: Drei Müllerlieder. Die Hoffnung. Morgenständchen. Sei mir gegrüßt. Das Echo. Gestorne Thränen. Aufenthalt. — Beethoven: Busslied. Adelaide. Der schönste Bub war Johnie. O grausam war mein Vater. Frische Bursche Hochlandsbursche. — C. Löwe: Die Reigerbeize. — Schumann: Sonntags am Rhein. Die Soldatenbraut. Herbstlied. Ländliches Lied. Lieder der Braut. Mignon. Schneeglöcklein. Er ist's. Husarenlieder. Aus den hebräischen Gesängen. Lust der Sturmnacht. — Meyerbeer: Mailied. — Taubert: Wiegenlied. — Esser: Frühling kehr ein. — Liszt: Loreley. Mignon. Ueber allen Gipfeln ist Ruh. — Rubinstein: Duett. O wenn es nur immer so bliebe. — Kirchner: Du wundersüßes Kind. — Brahms: Liebestreu. — Lenz; Des frommen Landsknechts Morgenlied.

IV. Virtuosen- und andere Instrumentalstücke. Vieuxtemps: Adagio und Tarantella. — Bazzini: Ronde des lutins. — Remenyi: Ungarische Volksweisen. — Lewy: Im Walde, Solo für Waldhorn. — Arrangements für das Harmonium.

Unter den Mitwirkenden nennen wir die Damen: Bettelheim, Bischoff, Destinn, Dustmann, Hauer, Hoffmann, Krauß, Lichtnau, Liebhart, Matyka; dann u. A. die Herren: Ander, Brüll, Dachs, Dessoff, Dobyhal, Doppler, Durst, Epstein, Hellmesberger, Kleinecke, Krancsevics, Lewy, Mayerhofer, Olschbauer, Panzer, Remenyi, Röver, Schlesinger, Schmid, Walter.

Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 13. April Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinssaal: Concert des Herrn Jul. Epstein.

Sonntag den 13. und Montag den 14. April Abends 7 Uhr im Burgtheater: Akademie der Tonkünstlergesellschaft für ihre Witwen und Waisen: „die Schöpfung" von Haydn.

Dienstag den 15. April Abends 7 Uhr im Redoutensaal zum 1. Mal:

S. Bach's Passionsmusik nach Matthäus.

Berichtigung.

In der vorigen Nummer in dem Artikel „Anregungen" u. s. w. ist Seite 109, Spalte 1, Zeile 5 statt: „ein anderes Mal vieles schreiben" zu lesen: ein Anderes, Materielles treiben. Ebendaselbst Zeile 13 von unten ist statt „mußten" müssen zu lesen. Ferner hat es sich auf der letzten Seite durch ein Versehen des Setzers ereignet, daß das Wort „ziemlich", welches im 5. Absatz der „Nachrichten" in dessen dritter Zeile an die Stelle des Wortes „sehr" gesetzt werden sollte, in die erste Zeile 6. Absatzes sich verirrte, wo es gar keinen Sinn hat. Endlich ist in der 7. Zeile des 7. Absatzes statt „Romberg" Romberg zu lesen.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 16. Wien, 19. April 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Bösing,** vormals **H. F. Müller's Wittwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (30 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. S. Bach's Matthäuspassion zum ersten Mal aufgeführt durch die Wiener Singakademie. — Anregungen durch „Anregungen", II. — Recensionen. — Aus Breslau. (Schluß.) — Lokales. — Correspondenz aus Berlin. — Nachrichten. — Musikalienanzeiger.

S. Bach's Passionsmusik nach Matthäus.

Erste Aufführung durch die Wiener „Sing-Akademie"

am Chardienstag, den 15. April 1862.

S. B. S. Bach's berühmtes Werk hat endlich auch in Wien seinen feierlichen Einzug gehalten *). 33 Jahre sind verflossen, seit Zelter's's zwanzigjähriger Schüler Felix Mendelssohn-Bartholdy der deutschen Nation, ihrem allmälig gereiften Verständniß vertrauend, und die künftige Stellung des Meister's vorahnend, eines ihrer edelsten, reichhaltigsten und tiefsten Musikwerke aus hundertjährigem Staub der Archive zurückgab.

Und warum mußte es hundert Jahre ruhen, bevor irgend Jemand dem Publikum zumuthen durfte, ein so altes längst „aus der Mode gekommenes" Kunstprodukt anzuhören, und sein Verständniß, sein Gemüth daran zu erproben? Deßhalb, weil erstens auf anderen Gebieten der Tonkunst Fortschritte gemacht worden waren, deren man schlechterdings nicht entrathen zu können glaubte; weil zweitens eine Verflachung und Schwächung des Zeitgeistes — eine Verzärtelung möchten wir sagen — eingetreten war, und die Menschen unfähig gemacht hatte, die herbe Kraft des alten Meisters zu würdigen; weil endlich die Kunstmittel, deren sich der Meister bediente, zum

*) Wir fügen hier vorweg die Bemerkung bei, daß die Aufführung unter großer Theilnahme des Publikums (am Morgen waren bereits alle Sitzplätze vergriffen) und unter sichtlich innerlichster Theilnahme desselben stattfand. Die Aufnahme übertraf die Voraussetzungen, da immerhin bei Bach nicht Alles gleich zum ersten Mal aufgefaßt und verstanden werden kann. Aber die Kraft und Gewalt des Werks, namentlich der Chöre, schlug durch; gleich der Eingangschor imponirte durch seine Großheit und rief lebhaften Beifall hervor; so auch viele weitere Chöre und Choräle. Der Satz „Sind Blitze, sind Donner" mußte wiederholt werden. Aber auch viele Soli, soweit sie dazu Veranlassung gaben, wurden warm aufgenommen, manche auch offenbar in ihrer Fülle reizender Schönheit sofort erkannt. — Die Aufführung war viel besser, als man erwarten mochte. Herrn Stegmayer, der das Werk mit großem Eifer einstudirt hatte, gelang es diesen Abend besser als sonst, jene Ruhe und Sicherheit, jene Bestimmtheit des Taktgebens zu behaupten, von der bei solchen Massen so viel abhängt. Die Chöre klappten mit wenig Ausnahmen ausgezeichnet und wirkten demgemäß einheitlich und kräftig. Das Orchester begleitete (ebenfalls mit wenig Ausnahmen) sehr zart, und die Solisten (sämmtlich Dilettanten und Kirchensänger) entsprachen billigen Anforderungen größtentheils; Herr Panzer sang die Partie des Jesus sogar so warm, so vollendet schön, daß wir's kaum besser denken können. Am schwächsten war im Hinblick auf die Wichtigkeit dieser Partie der Evangelist vertreten. Ueber alles dies weiter unten Ausführlicheres. Wir bemerken nur noch, daß der obige Aufsatz der Kürze der Zeit wegen schon vor der Aufführung, also noch nicht unter dem Einfluß der thatsächlichen Wirkung geschrieben ist. Der Freude unseres Herzens können wir erst in der nächsten Nummer freien Lauf lassen.

einen Theil zwar seiner Zeit entsprachen, zum andern Theil aber erst einer viel späteren, einer Zeit nämlich, wo die Musik genügend in die Massen gedrungen war, um eine der Größe des Gegenstandes sowohl wie der künstlerischen Intention des Componisten einigermaßen entsprechende Ausführung (namentlich der Chöre) möglich zu machen. Die Musiker zu Bach's Zeiten, eine Zunft bildend und mit Geheimnissen umgeben, die man dem Laien nicht zu verrathen wagte, waren wohl geeignet den Ausbau der Kunst zu befördern und zu vollenden; sie aber weiteren Kreisen zum Genuß zu vermitteln, sie der Nation zum Bewußtsein zu bringen, das vermochten sie nicht, dazu hatten sie keine Zeit, auch nicht das genügende Geschick.

Genug! Nach hundert Jahren wagte sich die erste Lerche in Gestalt eines jungen Künstlers in die allmälig wärmer gewordenen Lüfte, und langsam, langsam nach mancherlei Rückfällen und Kämpfen bricht sich der Meister Bahn. Und unter welchen seltsamen Umständen wird die Passionsmusik allmälig verbreitet, welch seltsamer Persönlichkeiten bedient sich der Geist der Kunst, um diese aus tief christlich-religiösem Gemüth erzeugte Musik zu neuem Leben zu erwecken! Wir wollen nicht von Mendelsohn und seiner Abstammung sprechen. Seine Religion, seine Lebensanschauung war die ausgesprochen christliche, — die „Reisebriefe" bezeugen es. Der ihm zuerst nachfolgte, Mosevius in Breslau, war — Israelit. Die Gegenwart selbst weist an verschiedenen Orten ähnliche Verhältnisse auf *). Schelble in Frankfurt, ein Theaterjänger, gründet daselbst den Cäcilien-Verein und führt nicht allein die Passion, sondern auch Bach's Claviermusik ein, indem er viele Schüler zu Gesang und Clavierspiel in Bach'schem Sinne anleitet, und eine förmliche Schule bildet, deren Früchte noch heute, trotz mancherlei Ungemach der Zeit und Ungeschicklichkeit seiner Nachfolger fortwirken. In Wien endlich wird die Passion zuerst abermals von einem Israeliten (Josef Fischhof), der ihren Werth erkannte, einem kleineren Kreise zu vermitteln gesucht; und einige Jahre später wird sie durch einen Musiker und Gesanglehrer, Ferdinand Stegmayer öffentlich aufgeführt, dessen Antecentien (als Theatercapellmeister in Leipzig, Berlin u. s. w., als Männergesangvereins-Chormeister in Wien) in

*) Seltsam genug ist, was ein hiesiges Blatt aus authentischer Quelle mittheilt. Die „Recensionen" nämlich bringen als „auch ein Zeichen der Zeit" folgende Notiz:

Die hiesige Singakademie widmet sich, wie bekannt, fast ausschließend der Pflege kirchlicher Tonkunst, und hat namentlich das Verständniß jener Werke, welche mit Recht als die Spitzen der katholischen und der protestantischen Kirchenmusik gelten, in ehrenvoller und erfolgreicher Weise vermittelt, wie die Aufführungen der Werke Palestrina's, Lotti's u. m. a., und endlich die der Bach'schen Passionsmusik glänzend beweisen. Demungeachtet ist es bis jetzt, trotz mehrseitiger Anstrengungen, noch nicht gelungen, die theilnahmsvolle Unterstützung der maßgebenden katholischen und protestantischen Kreise zu erwirken. Namhafte außerordentliche Beiträge sind dem Institute fast ausschließlich von israelitischen Kunstfreunden zugeflossen.

ihm kaum den künftigen interpretirenden Dirigenten der Passion und den Erben der daraus entspringenden Verdienste hätten erwarten lassen. — Was wir mit all dem sagen wollen? Daß die Kunst sich ihre Werkzeuge sucht, und selbst in dem Falle, wo sie schcinbar seltsame Mißgriffe thut, doch durch die den Werken ihrer begnadeten Lieblinge einwohnende Kraft der Wahrheit und Schönheit Jene entzündet, erleuchtet, und soweit es irgend möglich, die Wahrheit des Sprichwortes bestätigt: „Wem Gott ein Amt giebt, dem gibt er auch Verstand."

Auf das „soweit es irgend möglich" kommen wir noch zurück. Vorher aber wollen wir dem großartigen Werk selbst etwas näher treten. Ist doch Wien der erste österreichische Ort, wo die Passionsmusik aufgeführt wird.

Zuerst haben wir zu dem in voriger Nummer mitgetheilten „Historischen" noch einen kleinen Nachtrag zu liefern, der sich auf die Stellung der Passionsaufführungen zum protestantischen Ritus bezieht. Die Passionen waren, wie dort mitgetheilt wurde, als „Kirchenmusik" in der Weise intentionirt, daß das Ganze als „Vesper" (Nachmittags-Gottesdienst) statt haben, zwischen den beiden Theilen die „Predigt gehalten" werden, und die Gemeinde bei den einfachen vierstimmigen Chorälen „mit einstimmen" sollte. Weder Nochlitz noch Rietz theilen jedoch, was das „Einstimmen der Gemeinde" betrifft, beweisende Dokumente dafür mit, daß es so wirklich geschehen ist. Dagegen finden wir in der dem Oratorium gewidmeten, und in d. Bl. bereits angezeigten Broschüre von Fr. M. Böhme, im 9. Kapitel, Seite 35 die ausdrückliche und gesperrt gedruckte Bemerkung, daß zu Bach's Zeit in Kirchencompositionen „einzelne Choralstrophen wirklich von der Gemeinde einstimmig gesungen worden" seien. Belege hierfür, historisch unbezweifelte Dokumente führt jedoch auch Böhme leider nicht an. Es wäre zu wünschen, daß dies nachträglich geschähe.

Wir geben nun eine Uebersicht des in unserer Passionsmusik Enthaltenen nach Rubriken, in welche wir das Gleichartige zusammen stellen.

Da sind erstens die großen lyrischen Chöre zu Anfang und zu Ende des ersten, und zu Ende des zweiten Theils. Der erste: „Kommt ihr Töchter helft mir klagen" der Sioniten, mit dem die Fragen (Sehet —) „wen? wie? wohin? dazwischen werfenden zweiten Chor der „Gläubigen" und der, wie ein Kreuz auf hoher Kuppel, sich auf breiter Grundlage zum Gipfel erhebenden Choralmelodie: „O Lamm Gottes unschuldig" ist wohl der großartigste des ganzen Werks. Eine Feierlichkeit, ein unsäglich ernster und wehmüthiger Klang durchzieht ihn, aber frei von aller mehr äußerlicher Sentimentalität wölbt er sich zu prachtvoller Höhe, wie das Portal einer großen gothischen Kirche. Der Schlußchor des ersten Theils: „O Mensch bewein dein Sünde groß," der sich an jenen Moment der Leidensgeschichte knüpft, wo Jesus von Judas und den ausgeschickten Söldnerschaaren gefangen und von den Jüngern verlassen wird, ist durch die Choralmelodie von oben her beherrscht, und hat ungeachtet des Dur-Klanges (E-dur) im Gegensatz zum ersten Chor (der aus E-moll geht) einen sehr milden Charakter. Höchst reich sind hier die figurirenden Stimmen behandelt; nach Art der „Choralvorspiele" wird von den übrigen Singstimmen aus den auf- und absteigenden Gängen der Choralmelodie eine flüssige, bewegte Umschreibung geschaffen, während die Instrumente dieselben Figuren in Sechszehntel auflösen, und das Gewebe noch weicher und verschwimmender machen. — Der Schlußchor des Ganzen (C-moll) „Wir setzen uns mit Thränen nieder", entschieden homophon gehalten, feierlich breit austönend, entspricht der Idee des Ganzen in hohem Grade eben durch diese Geschlossenheit der Stimmen, die alles imitatorisch Contrapunktische ausschließt, und das Gefühl Aller zum einmüthigsten Ausdruck der Trauer verdichtet.

Noch drei Chöre mit Solo's sind hier zu erwähnen, die als Mittelglieder zwischen den absoluten Solonummern und den großen Chören zu betrachten sind, nämlich die beiden Tenorsolo's mit Chor im ersten Theil: der recitativ-artige Satz in F-moll mit zwischen durchgehendem Choral, und die darauf folgende Arie in C-moll, ebenfalls von Chorstellen durchwoben. Dann im zweiten Theil die erste Nummer, Solo für Alt und Chor: „Ach nun ist mein Jesus hin." Daß die Molltonart hier überall entschieden vorherrscht, ergiebt sich von selbst aus der Natur der Betrachtungen, welchen die Musik Ausdruck zu geben hat.

Zu individuellster Aussprache gelangen die sich an die Momente der Leidensgeschichte anknüpfenden Empfindungen in den Arien und Recitativen, welche immer mit merkwürdiger Feinheit der entsprechendsten Stimmgattung überwiesen sind, von welchen aber eine ziemlich große Anzahl bei den Aufführungen weggelassen werden, darunter solche, die dieses Schicksal durchaus nicht verdienen; z. B. im ersten Theil die Altarie in Fis-moll „Buß und Reu'; die Baßarien in G-moll „Gerne will ich mich bequemen"; im zweiten Theil die Baßarie in G-dur mit Violinsolo „Gebt mir meinen Jesum wieder," und die Altarie „Können Thränen meiner Wangen." Unter den stehen Gebliebenen nennen wir als unvergleichlich innig empfunden, die Sopranarie in H-moll „Blute nur"; als höchst eigenthümlich und sinnig die Altarie mit Violinsolo in H-moll „Erbarme dich mein Gott."

Was die sogenannten „begleiteten" Recitative betrifft, so können sie als Uebergangsbildungen zwischen dem Seccorecitativ und der Arie gelten. Unter ihnen sind besonders bemerkenswerth: Das Altrecitativ „Du lieber Heiland du," die herrlichen Einsetzungsworte des heiligen Abendmales, überhaupt viele Reden Christi, das Sopran-Recitativ „Wiewohl mein Herz in Thränen schwimmt," die für Tenor in F-moll „O Schmerz," und in D-moll „Mein Jesus schweigt"; die für Alt: Erbarm' es Gott," und „Ach Golgatha"; das für Baß „Am Abend, da es kühle war."

Die Seccorecitative, hauptsächlich dem erzählenden Evangelisten (Tenor) zugewiesen, sind durch die auffallend sinnige Deklamation ausgezeichnet. Doch kann man das nur nach der gedruckten Partitur und den Clavierauszügen mit Sicherheit beurtheilen. Bei der hiesigen, der Ferd. Hiller'schen Einrichtung folgenden Aufführung sind sie wegen der hohen Lage des Tenorparts vielfach abgeändert und entstellt gegeben worden. Wir wissen freilich nicht zu sagen, ob nicht des erwählten Sängers wegen, der sehr wenig Höhe hat (beispielsweise schon das eingestrichene gis oder as nicht leicht und ohne Zwang hervorzubringen vermochte) noch mehr abgeändert wurde, als Hiller für nöthig fand.

Die dramatischen Elemente des Werks liegen außer in den gesungenen Reden einzelner Personen, namentlich Christi, (den begleiteten Recitativen) hauptsächlich in den Chören des Volks und der Jünger. Die ersteren sind von erstaunlicher Kraft und Gediegenheit, mitunter wahrhaft fanatisch, so besonders die im zweiten Theil „Laß ihn kreuzigen," „Sein Blut komm über uns und unsre Kinder," „Weissage, wer dich schlug," nicht zu vergessen des merkwürdigen Ausschreis des Volks auf dem verminderten Septimenaccord von Dis „Barrabam!" Der ebenfalls höchst wirkungsvolle Chor „Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden" ist auch anzuführen, gehört aber eigentlich nicht hieher, da sich in ihm das Entsetzen der Gläubigen oder der idealen Gemeinde ausspricht, und seine Textesworte nicht wie die Obigen der Schrift entnommen sind. Diese Chöre sind sämmtlich, mit Ausnahme eines einzigen ganz kurzen („Was gehet uns das an"), bei der Aufführung beibehalten worden.

Wir haben schließlich der vierstimmigen Choräle zu gedenken, welche, wie schon bemerkt, als Ausdruck der wirklichen Gemeinde intentionirt sind, und von dieser (unisono?) mitgesungen werden sollten. Ihrer ist eine ziemlich große Zahl

(12), viele davon sind nur verschiedene, dem Textinhalt entsprechend veränderte Bearbeitungen einer und derselben Melodie. Besonders hervorzuheben sind die beiden auch in der Hiller'schen Einrichtung (die wieder auf der Mendelssohn-Zelter'schen beruht), und also auch bei der hiesigen Aufführung beibehaltenen, und zwar der schwermüthige „Herzliebster Jesu was hast du verbrochen“ in H-moll, dann der nach einer Halbcadenz in F-moll des vorausgegangenen Chors der Jünger „Herr bin ich's,“ so wunderschön in As-dur einsetzende Choral „Ich bin's, ich sollte büßen“ (nach der Melodie: „Nun ruhen alle Wälder“), wobei noch zu bemerken, daß die rein vokale und ganz sanfte Ausführung zwar von Bach nicht vorgeschrieben, aber wohl motivirt und von sehr schöner Wirkung ist. Der fernere: „Erkenne mich, mein Hüter,“ Es-dur, bei welchem zum ersten Mal die Melodie: „O Haupt voll Blut und Wunden“ benützt ist, wird mit eben so großem Recht in großartiger Breite und Fülle mit Unterstützung der Instrumente ausgeführt. Weggelassen wurden die wie folgt angegebenen: „Ich will hier bei dir stehen“ Es-dur (Mel. O Haupt), „Mir hat die Welt trüglich gericht't“ D-dur, „Wer hat dich so geschlagen,“ F-dur (Mel. Nun ruhen alle Wälder), „Bin ich gleich von dir gewichen“ A-dur (Mel. Werde munter mein Gemüthe), „Befiehl du deine Wege D-dur (Mel. O Haupt), „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe“ H-moll (Mel. Herzliebster Jesu). — Dagegen sind unter den beibehaltenen noch zu nennen: „Was mein Gott will, das gescheh' allzeit“ H-moll, „O Haupt voll Blut und Wunden“ F-dur, und der derselben Melodie unterlegte „Wenn ich einmal soll scheiden“ A-moll mit phrygischem Schluß. Die beiden letzten sind eben wegen der Verschiedenheit der Behandlung besonders hervorzuheben, und ist noch zu bemerken, daß von dem ersteren derselben zwei Strophen gesungen worden, wovon in der Partitur der Bachgesellschaft nichts steht.

(Schluß folgt.)

Anregungen durch „Anregungen“ *).

II. Die Schiller-Göthe-Philologie.

a) die Thatsache und deren Resultate, b) die Motive.

„Die Schiller-Göthe-Philologie.“ Ein zweites Klaglied Jeremiä; vielmehr ein Buch Hiob. Denn eine Krankheit wird aufgedeckt, ein Pestgeschwulst unseres Jahrhunderts, das weiter um sich fressend, wie weiland der schwarze Tod die Reihen des leiblichen Geschlechtes, so jetzt die Reihen der Geister unseres Parnasses zu lichten droht. Ein Todesgespenst in Gestalt deutscher Philologen, Kritiker, Commentatoren Göthe's und Schiller's; seine Sichel: der von Jahr zu Jahr immer mehr anschwellende Haufe von Dissertationen, Mono- und Biographien, Briefwechseln und Analysen in Absicht auf obiger Dichter Werke. Und was hat diese Sichel denn mit unserem literarischen Parnaß zu thun? — Hören wir den Jeremias selber reden.

„Wir bekennen offen“ (sagt Anonymus) „daß es keine Erscheinung in der ganzen Literatur der Gegenwart giebt, die uns traurniger, trostloser dünkt, als diese Schiller-Göthe-Philologie. Wir wissen sehr gut, daß die Dichter noch nicht so todt sind, als ihre Philologen sie zu haben wünschen, daß noch Hunderte und Tausende den „Wallenstein“ und „Faust“ lesen, und frisch und und unmittelbar auf sich wirken lassen; aber eben kurz oder lang werden die Commentatoren und Kritiker die unsäglichste Freude haben, daß kein Mensch eine Zeile beider Dichter mehr genießen kann, ohne dabei ein halbes Hundert kritischer Bemerkungen im Gedächtniß zu finden. Austrocknen kann man den Strom frischen Lebens, der aus diesen Werken rauscht, freilich nicht, aber umdämmen, versanden kann man ihn, und was darin geleistet zu werden vermag, das ist bei Gott bereits geleistet und wird es mit jedem Tage mehr!“ — Und beweist nun (der Anonymus) oder sucht vielmehr zu beweisen, daß „die Ueberfluth belletristischer Nichtssagenheiten“ der Kunst und dem Kunstgenuß bei weitem nicht so gefährlich, ihre Wirkung nicht so kunstfeindlich und bedrohlich sei, als obenerwähnte Philologie.

Fragen wir die Literaturgeschichte.

Wie? die Schriften, Analysen, Commentare über einen Schriftsteller sollten den Werken dieses Schriftstellers in ihrer Wirkung feindlich entgegengetreten? mehr schaden als jene im Dienste der Kuppler-Priesterin Venus vulgivaga erfundene Unzahl belletristischer Gemeinheiten? Was haben — fragen wir — die Glossatoren Johnson, Dryden, Pope, Malone, Steevens und die ganze Phalanx edler englischer Philologen, was hat der stete Hinweis unseres deutschen Lessing den Shakespeare-Dramen Leids gethan? Was des Letztern (Lessing's) Dramaturgie und seine Zergliederung schlechter französischer und guter deutscher Stücke dem deutschen Parnaß? oder Schiller's eigene zerfetzende Briefe seinem Don Carlos? Was dem Studium Bach's die Analyse Bach'scher Tondichtungen? oder dem sechsten Mozart'schen Quartett die vielen Dissertationen über dessen Einleitungs-Querstände? — Ist Homer, Virgil, Horaz vernichtet worden, sind's die griechischen Tragödiendichter durch die hundert und aber hundert kritischen Bände über ihre Werke? Beethoven's „neunte“ und Mozare's Requiem durch desgleichen hundert Schriften? Ist ihr Geist getödtet, untergegangen? Nicht vielmehr das Gegentheil? Nach Eurem Dafürhalten freilich wären Mozart-Jahn, und Shakespeare-Gervinus und Göthe-Röttscher oder -Rosenkranz musenfeindlicher als das ganze Heer der Eintagsfliegen mit Namen Clauren, Henri Herz, Verdi und Consorten! — Was haben denn dem Umlauf der Planeten um ihre Sonne und dieser selbst die armen menschlich-astronomischen Berechnungen gethan? und was dem Herrn Gott selber alle Hypothesen über sein Sein und Nichtsein, seine Einheit, Dreiheit, Allheit?

Wir sprachen von der guten Kritik, dem bessern Theil der Commentatoren. Denn die schlechten Machwerke dieser Art werdensich, wie die der Literatur beim ächten Leser selber richten; und das Gros des Publikums bekümmert sich (— freuen wir uns, wenn's unsere Classiker selbst lies't —) weder um diese noch um jene. Oder wollt Ihr für der Miserabeln Miserabilitäten den edlen Eifer des die Wahrheit Suchenden verantwortlich machen? für die Spreu das Korn? für das was der blinde Maulwurf aufwühlt, den Huf des Jagdrosses? Gutztow, den Ihr anführt, der sich aber hüten würde Eure Ansicht mit zu unterschreiben, geißelt in seiner Zeitschrift nur die Masse des Mittelgutes, das, wie immer, so noch täglich vor unsern Augen sich breit zu machen sucht; ohne aber wie Ihr's thut, ohne Unterschied Schlechtes und Gutes durcheinander zu würfeln. Sagt Ihr doch selbst in Eurem Aufsatz: „Wir sind überzeugt, daß unter den Schiller-Göthe-Büchern die Hälfte eine ernste Arbeit, ein Nachsinnen und eine Mühe gekostet, die wir freilich“ (warum?) „weit lieber auf Geschichts- oder eigentliche Sprachforschung verwendet sehen möchten.“ Und: „Es war nicht möglich, und liegt nicht in der Natur der Dinge, daß auch die trockenste und dünkelhafteste Gelehrsamkeit den höchsten Erfolgen der großen Dichter gegenüber ihre Verachtung bewahren konnte. In den Reihen der eigentlichen Gelehrten standen ja auch zu viele tüchtige, empfängliche Naturen, fanden sich zu viele Augen und Herzen mit Schönheitssinn und Empfindung; die Wirkung beider Dichter auf die Nation war eine viel zu mächtige und nachhaltige, als daß selbst der angeborne und angelernte Pedantismus sich derselben entziehen konnte.“ — Wir aber sagen: Wer da behauptet, daß dieser oder jener, und sei es der trockenste Schulpedant den klassischen Sinn in ihm ertödtet habe, der ist über das Tironenthum überhaupt nie hinausgekommen; dem hätte sich der große Sinn Homer's oder weffen Ihr wollt doch nimmer erschlossen. Wehe der Schule, die — wie Ihr zu wünschen scheint — die guten Klassiker als Hülfsmittel des Unterrichtes, weil sie zu gut, ver-

*) Vergl. Nr. 14 dieses Jahrgangs. Wir machen hier nochmals auf die in voriger Nummer gebrachte Berichtigung einiger, im obigen Artikel (I) vorgekommenen stunstörenden Druckfehler aufmerksam, und fügen noch bei, daß es Seite 109, Sp. 1. Zeile 12 „lehren“ heißen muß statt „ehren.“

bannen, oder gar mit unsauberen vertauschen wollte. Wehe dem Lehrer (doch giebt es ihrer leider tausende!) der, seinen Zinken gerade die Elemente der Tonkunst führend, unsere klassischen Größen von ihnen fern hält mit dem bequemen Ausspruch: „Sie verstehen sie noch nicht“! Durch Milchbreischlürfen lern' ich meine Zähne nicht für's Fleischfressen wetzen; und wer Bach, Beethoven („er ist“ — sagt Ihr — „zu hoch für sie“) seinen Schülern aufspart, bis sie, sie zu verstehen, die Reife haben, der spart das Wasser, bis sie, sein Zögling schwimmen können.

— Doch das a parte. Denn wir haben noch ein anderes Hähnchen jetzt mit Euch zu pflücken. „Bei der Schiller-Göthe-Philologie“ — sagt unser Kläger — „so wie wir sie täglich anwachsen, eine leibliche Verbreitung und eine ganz unleidliche Geltung gewinnen sehen, liegen sehr andere Motive als bei der gewöhnlichen Vielschreiberei zu Grunde.“ — — — „„Wenn es einmal nicht zu vermeiden war, den Dichtungen Schiller's und Göthe's eine gewisse Achtung zu zollen, so thun wir das auf unsere Art, wir kritisiren, wir commentiren, machen Noten und Erläuterungen, wägen den Werth der verschiedenen Lesarten, enträtheln die in den Gedichten verborgenen Beziehungen zum Dichter und zur Gelehrsamkeit seiner Zeit. Am Ende erhalten Göthe und Schiller erst dadurch ihre Bedeutung, daß wir sie in unsere geheiligten Kreise ziehen, und erst damit ist ihnen die Unsterblichkeit sicher!““ — „Nicht wörtlich, aber ungefähr so ist das Raisonnement der Philologenschule anzunehmen, welche bestrebt ist, unsere beiden Dichter aus der roh naturalistischen Stellung von Künstlern, die lebendig und unmittelbar auf ihr Volk wirken, zu erlösen.“

Die Motive also, die Motive! — Aber welche Motive leiten Euch denn, unaufhörlich Rich. Wagner zu zergliedern, zu zerstücken, zu zerpflücken bis zum Ueberdruß? Seinen „Holländer“ und „Tannhäuser“, „Lohengrin“ und „Tristan“ und die „Nibelungen?“ Welche Motive, Liszt's „symphonische Dichtungen“, eine nach der andern? anderer kleinerer Werke gänzlich zu geschweigen. Welche Motive — ja in demselben Blatte desselben Jahrgangs, in dem obige Klage — Hebbel's „Michel Angelo“, Beethoven's letzte Quartette? — Seid Ihr berechtigt, wozu andere, und große Namen nicht berechtigt waren?

Die eine Antwort lautet: Ja! wir sind's! Denn „Was beim Beginn dieser Blätter“ (sagt Ihr im Abschiedsworte) „vielfach noch in Zweifel gezogen wurde, ist jetzt für die große Mehrheit eine Wahrheit geworden.“ Und somit — „der Erfolg hat bewiesen, daß wir unserem Ziele uns mindestens genähert haben“ — lassen wir das fernere Schreiben auf sich beruhen. — Welcher Schriftsteller (wir wollen nicht die Wahrheit dieses Ausspruchs untersuchen) das von sich sagen kann, den Andern gegenüber, die Zeitlebens ringen und nicht zum Ziele kommen, der kann getrost hinzusetzen: Wir dürfen, was du nicht, und Andere nicht thun dürfen!

Die zweite Entgegnung aber lautet: Motive gegen Motive. Wer in der Seele Anderer stets den schlechten Anstoß wittert, der sei geprüft, ob er ganz frei vom schlechten Anstoß. Wie? wenn in der ganzen Anklage ein geheimer Sinn verborgen läge? doch nicht so verborgen, daß er nicht zuweilen sich hervordrängte, in Worten latent würde und sich vernehmlich also äußerte: „Es ist die Schiller-Göthe-Philologie, die ganze Reihe jener Bestrebungen, nach denen die Dichtungen unserer großen Heroen, die größten Leistungen der deutschen poetischen Kunst, das lebendige Eigenthum des Volkes, zu Objekten einer trockenen sylbenstechenden Wissenschaft gemacht werden sollen; die Schiller-Göthe-Philologie, welche aus einem Geiste hervorgegangen ist, dem alle Verehrung der Kunst fern liegt, und welche hinter der Schutzmauer unbegrenzter Pietät vor den großen Leistungen der Vergangenheit die neuere fortwirkende Kunst verdächtigt, verkleinert, herabsetzt, den frischen unbefangenen Genuß der großen und scheinbar anerkannten Kunstwerke verkümmert, und geistige Schätze, welche das gesammte Leben des deutschen Volkes bereichern und durchdringen sollen, hinter Schloß und Riegel eines besondern „Forscherzeistes“ legt.“ Und ferner: „Unseren Gelehrten scheint es ganz entschwunden zu sein, daß die Heroen Vorgänger gehabt, Vorgänger und Zeitgenossen (von den Nachfolgern“ — wie bescheiden, so in Parenthese! — „zu schweigen) die nicht mit verächtlicher Vergessenheit zu behandeln sind.“

Das ist also des Pudels Kern. Darum also ist's an der Zeit, uns einmal mit Schiller und Göthe endlich in Ruhe zu lassen, um desto fingerzeigender und gründlicher und kritisch-analysirender und austistelnder der ganzen Wagner-Literatur Euch hinzugeben, und wenn Ihr bei der „Zauberflöte“ anfingt, oder beim „wohltemperirten Bach“, oder bei wem wir sonst wollen — schließlich zu Liszt und Wagner zu gelangen, bald sagend: Weber oder ein Anderer hat Wagnern vorgeahnt; bald: Wagner ist die Gipfelung Gluck's, Mozart's, Weber's, Meyerbeer's, Spontini's; oder: die H-moll-Messe Bach's, Beethoven's D-dur haben ihren Höhepunkt erreicht in Liszt's Graner Messe; oder die Bestrebungen der Liedercomponisten Schubert und Schumann waren nur der Anhub der Franz'schen Muse.

Das ist die Fabel von der Löwenhaut, wie sie uns täglich noch vorüberspaziert, und deren Inhalt wir erkennen, wenn Ihr auch glaubt, daß Nichts aus ihr herausschaue, denn — der Löwe. „Gut gebrüllt, Löwe“ rufen wir mit Demetrius; aber wir wissen doch, daß du kein Löwe bist, sondern Schnock, der Schreiner. — Den ächten Löwen aber werden wir trotz Euch erkennen, und ob so mancher auch skalpirt, skelettisirt und präparirt und ausgestopft in den Museen prange: so kann das nur dazu beitragen, uns äußerlich und innerlich den Löwen genauer kennen zu lehren, um ihn des Bessern — von andern Bestien zu unterscheiden!

Recensionen.

Heinrich Wilh. Stolze. Die wohltemperirte Orgel oder 24 Präludien und Fugen durch alle Dur- und Molltonarten für die Orgel, mit Pedalapplikatur versehen. Sechzehnte Sammlung der Orgelstücke, und der praktischen Orgelschule vierter und letzter Theil. Verlag von Wilh. Körner in Erfurt und Leipzig.

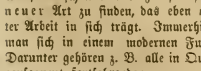
§ Ein Seitenstück zu Bach's wohltemperirtem Clavier! Wie dieses entschieden eben für Clavier gedacht und ausgeführt ist, so beabsichtigte unser Autor ein Werk zu liefern, das eben so entschieden für Orgel intentionirt sei. Hoffentlich hat er nicht gemeint ein ebenso wertholles Opus zu bieten; wir wünschten sogar der Componist hätte selbst die Möglichkeit einer solchen Vermuthung durch eine andere Wahl des Titels vermieden, der ja auch überhaupt in unsren Tagen keinen Sinn mehr hat. Als Bach sein berühmtes Werk schrieb, war die gleichschwebende Temperatur noch bei Weitem nicht allgemein eingeführt, und so viel wir wissen, war Bach der erste, der ein Werk herausgab, in welchem principiel alle Tonarten vertreten waren. Heutzutage ist dergleichen gar nichts seltenes mehr und Bach's Titel hat für uns nur mehr historischen Werth. Was aber den künstlerischen Werth des Bach'schen Doppelwerks betrifft (es enthält bekanntlich zweimal 24 Präl. und Fugen), so besteht derselbe nicht darin, daß es alle Tonarten enthält, sondern in der Fülle unter sich verschiedenartigstet Tonstücke — verschieden durch die Art der Themen und ihrer Bearbeitung, — in der phantasiereichen ebenso kühnen wie schwung- und maßvollen Ausgestaltung der einzelnen Sätze, — mit einem Wort in dem colossalen Reichthum kunstvollsten und zugleich tiefsinnigsten Inhalts. Herr Stolze als „Stadt- und Schloßorganist in Celle“ muß das so gut wissen wie wir, und eben darum verwundern wir uns, daß er nicht Anstand genommen hat, seinem Opus einen zu so bedenklichen Vergleichungen herausfordernden Titel vorzusetzen.

Was nun seine Präludien und Fugen selbst betrifft, so ist darüber vorerst Folgendes zu bemerken:

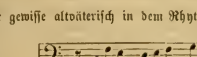
Die Präludien sind nicht wie bei Bach selbständige und abgeschlossene Compositionen, sondern in dem durchgängig beiläufigen Umfang von etwa 30 Takten gehaltene Einleitungen, denen das folgende Fugenthema schon als Stoff dient. Wäre dies letztere ein oder ein paarmal der Fall, so ließe sich kaum etwas dagegen erinnern; da es aber durchgehends, mit einer oder zwei Ausnahmen etwa, geschehen ist, so macht die Sache den Eindruck mangelnder thematischen und sonstigen Erfindungskraft, oder einer gewissen — Pedanterie. Die Fugen sind, mit Ausnahme zweier dreistimmigen und einer fünfstimmigen, sämmtlich à 4 voci gesetzt. Auch hier hätte vielleicht die Abwechselung schon äußerlich eine größere sein können.

Der Styl der Fugen zeigt den auf der Orgelbank fest eingesessenen Organisten, den es keine sonderlichen Schwierigkeiten macht, einen gewissen Kreis ihm geläufiger Themaformen gehörig durchzuführen. Ja die Gewandtheit, die der Componist hier bekundet, ist für unsere Zeit keine eben geringe; die heutigen Organisten, welche diese Kunst besitzen, ließen sich vielleicht an den Fingern aufzählen. Freilich verbindet sich diese Gewandtheit in den meisten Fällen, und so auch bei unserem Componisten, mit einer gewissen sonstigen Unproduktwität und einer seltsam isolirten Stellung zur Gegenwart und zur Kunstentwicklung. Der im Vergleich zu den Fugen weit geringere Werth der Präludien zeigt dies schon deutlich genug. Denkt man hier wieder an Bach, der nicht nur in allen Formen seiner Zeit das Erstaunlichste geleistet, sondern vielmehr diese Formen erst recht entwickelt, ja gleichsam neu geboren hat, so kann man nicht umhin jene einseitige, wenn auch relativ anerkennenswerthe Beherrschung der Fugenform bei einem heutigen Componisten nicht ganz unbedenklich zu finden, wie es denn ja gar manche eigenthümlich hervorstechende Fähigkeiten giebt, die in Einzelnen auf merkwürdige, überraschende Weise zur Ausbildung gelangen, während doch solche Individualitäten, im Ganzen betrachtet, oft genug ziemlich unbedeutend erscheinen.

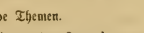
Ohne uns hierauf weiter einzulassen, wollen wir blos den realen Werth der hier gebotenen Tonstücke in's Auge fassen und können nur wiederholen, daß auf dem oben abgesteckten Terrain Herr Stolze wirklich vielfach Anerkennenswerthes leistet. Der Satz in den Fugen ist durchaus orgelmäßig und zeugt von der Kenntniß guter Muster; die Harmonien sind rein, der Contrapunkt bekundet Sinn für Wohlklang, die Polyphonie ist durchaus festgehalten, die Beantwortung des Dux im Comes überall richtig, die Entwicklung aus dem Material der vorhandenen Themen und Gegenthemen logisch, überhaupt das Meiste fließend und ungezwungen; es fehlt auch nicht an kunstvollen und doch immer natürlich geführten Engführungen. Nur einen zu großen Werth scheint der Componist auf die letzteren zu legen, er vernachlässigt darüber die Zwischensätze, die bei Bach zu so hoher Ausbildung gekommen. Dadurch wird denn Vieles monotou, und wenn man auch zur Entschuldigung anführen kann, daß die Fugen durchgängig auf eine kurze Dauer bemessen sind, so kann man darauf mit eben so gutem Recht fragen, warum sie denn gerade kurz sein müssen. Vom künstlerischen Standpunkte berechnet man ein Werk nicht nach den Minuten seiner Dauer, sondern nach der Wirkung die es hervorbringt, nach dem Inhalt, den es birgt.— Obwohl nicht zu Jenen gehörend, die um jedem Preis Neues wollen, dürfen wir doch auch nicht verschweigen, daß die Themen des Verfassers sich in ziemlich ausgefahrenen Geleisen bewegen. Damit soll kein Vorwurf gemacht sein, denn nach Bach, Händel u. A. ist es schon eine verzweifelt schwere Aufgabe, ein Fugenthema neuer Art zu finden, das eben auch die Bedingungen zu fugirter Arbeit in sich trägt. Immerhin giebt es Schablonen, deren man sich in einem modernen Fugenwerke billig enthalten sollte. Darunter gehören z. B. alle in Quarten und Quintengängen allzu consequent fortfahrenden:

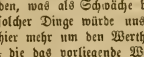


oder jene Molithemen, die den verminderten Septimensprung am schärfsten beleuchten:



oder gewisse altväterisch in dem Rhythmus





sich bewegende Themen.

Feine Kenner des Fugensatzes werden wohl auch sonst noch Manches finden, was als Schwäche bezeichnet werden dürfte; die Aufzählung solcher Dinge würde uns hier zu weit führen. Es handelt sich hier mehr um den Werth der Sache im Ganzen, um die Stellung, die das vorliegende Werk schon seinen in die Augen springenden Eigenschaften nach beanspruchen kann. — Unter den Massen von unbedeutenden Orgelwerken, die in neuerer Zeit edirt werden, darf die vorliegende „wohltemperirte Orgel“ immerhin als eines der besten, wenigstens solidest-u bezeichnet werden. Anspruch auf absoluten Werth darf sie nicht erheben wollen, — denn was der Verfasser bietet, ist längst schon viel bedeutender und großartiger geleistet worden, und wenn auch nicht gerade ein Werk mit Fugen aus allen Tonarten für Orgel bestand, so besitzt dagegen die Orgelliteratur in allen gangbaren Tonarten die wunderbarsten Kunstwerke.

Es ist schließlich zu bemerken, daß erstens nicht alle Stücke dieses Bandes neu sind, — manche waren schon in früheren Sammelwerken enthalten; und daß zweitens der Raum- und Papierersparniß (wohl auch der Billigkeit) wegen, das obligat gehaltene Pedal nicht auf einer dritten Zeile steht, was für den Spieler nicht gerade angenehm ist, weil er versucht wird, die Pedalpartie auch im Manual mitzuspielen, welche Behandlung aber zumeist nicht consequent durchzuführen ist, und wohl auch nicht in der Absicht des Componisten liegt.

Aus Breslau.

(Schluß.)

Weitaus das Hauptverdienst unseres neuen Musikdirektors liegt indessen, wie schon oben gesagt, in seiner emsigen Pflege des Gesangs, die hier vorzüglich Noth that, weil dies Reinecke's Sache durchaus nicht war, und auch Mosewius, obwohl selbst zu seiner Zeit ein tüchtiger und gewandter Sänger, in seinem höhern Alter auf einen fein nüancirten Gesangsvortrag weit weniger Gewicht legte, als vielmehr auf eine tüchtige Gesammtauffassung des darzustellenden Werkes, wozu ihn die unläugbare Genialität seiner Natur, bei allen Mängeln seiner musikalischen Ausbildung ganz vorzugsweise geschickt machte. Einen gleich begeisternden Einfluß auf seine Sänger auszuüben, vermagJu. Schäffer allerdings nicht; ihm fehlt dazu die instinuante und unwillkürlich Enthusiasmus erregende Persönlichkeit seines Vorgängers. Er ist ein gediegener, von allem Charlatanismus weit entfernter, gründlicher und fleißiger Muster, der nichts im Sturm zu erobern, aber mit der Zeit gewiß recht segensreich zu wirken im Stande sein wird. Schon zeigt es sich, daß der von ihm geleitete Chor vornehmlich im Piano-Gesange sehr erfreuliche Fortschritte gemacht hat, und nur in der Wahl und der Festhaltung der Tempo's sind wir öfters mit ihm nicht völlig einverstanden. Es scheint bei ihm eine gewisse Neigung zu zaghaftem Schleppen vorzuherrschen, die, so sehr wir sonst gegen das nervöse Uebertreiben des Zeitmaßes eingenommen sind, worin sich die modernen Dirigenten oft mit so großem Unrecht gefallen, manchmal doch der packenden Gewalt und dem feurigen Aufschwung der von ihm aufgeführten Musikstücke Abbruch thut. Dies und die öfters nicht

ganz glückliche Programmwahl sind die einzigen Punkte, worin wir Schwächen der Schäffer'schen Wirksamkeit zu erkennen glauben, so sehr uns einzelne Details seiner Aufführungen von der wirklichen Tüchtigkeit des Mannes überzeugt haben. — Die erste Produktion der Singakademie, wodurch er seine Vorzüge in ein helles Licht zu stellen gewußt hat, fand am 6. Mai 1861 statt und bestand aus der a capella-Motette (Psalm 42) von Palästrina, aus dem Jubilate (Psalm 100) von Händel und aus Sebastian Bach's Cantate: „Ich hatte viel Bekümmerniß." Schäffer hat zum Programm dieses Concerts selbst ein interessantes Vorwort geschrieben, dem wir, was das Bach'sche Werk betrifft, nachstehende Worte entlehnen:

„Die Aufführung der Bach'schen Cantate war schon von Mosewius beabsichtigt — er sollte sie nicht mehr erleben. Unterzeichneter betrachtete es daher wie eine ihm überkommene testamentarische Bestimmung, das Werk bei ehester Gelegenheit dem Publikum vorzuführen. So viel bekannt, sind bei gleichem Unternehmen bis jetzt nur die Halle'sche Singakademie unter Robert Franz und der Bierling'sche Bach-Verein in Berlin vorangegangen. Die Cantate „per ogni tempore" ist laut der Vorrede der Bach-Ausgabe im Jahre 1714 zu Weimar componirt und daselbst am dritten Sonntag post Trin. aufgeführt worden. Sie stammt somit aus einer früheren Periode des Meisters, und ist eine der umfangreichsten und großartigsten der bis jetzt bekannt gewordenen.

„Der Inhalt der ganzen Cantate wird schon summarisch im ersten Chor ausgesprochen: „Ich hatte viel Bekümmerniß in meinem Herzen, aber deine Tröstungen erquicken meine Seele!" Der Wechsel zwischen angstvoller Verzagtheit und tröstlicher Zuversicht wird darauf in seinen einzelnen Zügen ausgeführt. Sehr geschickt ist im Texte das allmälige Durchbrechen des Trostes und sein endlicher Sieg angelegt, so sehr auch der Ausdruck im Einzelnen den Stempel des damaligen Zeitgeschmacks tragen mag. Einen weiteren Commentar wird man uns erlassen. — Nur für das Duett im Anfang des 2. Theiles sei bemerkt, daß die allegorische Figur der gläubigen Seele in den geistlichen Cantaten damaliger Zeit eine stereotype Erscheinung ist, die gewöhnlich wie hier mit dem Heilande selbst in unmittelbare Beziehung tritt. Es zeugt von seinem Gefühl, gerade an dieser Stelle, wo die Verzagtheit, ehe sie dem Trooste weicht, sich demselben noch einmal auf das Schroffste gegenüberstellt, diese beiden Gegensätze zu personificiren. Die Composition ist ein psychologisches Meisterstück, wie denn überhaupt die ganze Cantate in einem so hohem Style ausgeführt ist, daß sie sich jeder Beschreibung entzieht. Besteht die höchste Vollendung der Kunst darin, wie unmittelbare Natur zu erscheinen, so ist diese Spitze hier erreicht. Wir wüßten kein anderes Werk von Bach zu nennen, welches in seinem ganzen Verlauf so wenig daran erinnert, daß es einer früheren Zeit angehört.

„Die musikalischen Mittel sind einfach. 4 Stimmen, Orgel, Streichquartett, ein Fagott, eine Oboe, und für den Schlußchor noch drei Trompeten und Pauken — das ist alles. Mit diesen einfachen Mitteln ist aber der unsäglichste Reichthum entfaltet. Sämmtliche Instrumente verhalten sich zu den Singstimmen obligat und schreiten denselben ebenbürtig einher, so daß fast durchweg ein neunstimmiger Satz herrscht. Der Schlußchor gliedert sich in drei feste Colonnen, die aus den Singstimmen, den Streichinstrumenten mit der Oboe und den Trompeten mit den Pauken gebildet werden. Der Chor hat in seiner dramatischen Lebendigkeit ein durchaus Händel'sches Gepräge. Eine weitere Abwechselung wird dadurch erreicht, daß dem vollen Chor ein Solo-Quartett gegenüber tritt. Die Oboe ist in der Einleitung und in der Sopran-Arie als Soloinstrument behandelt. Das Fagott bewegt sich meist mit dem Instrumentalbaß, nur im letzten Chor ergeht es sich in merkwürdigen, paukenähnlichen Wendungen, die aber bei der starken Besetzung kaum zur Geltung gelangen. Die Orgel hat nicht nur die Chorstimmen zu unterstützen, sondern auch in den Solostücken nach dem vorhandenen bezifferten Baß die Begleitung zu vervollständigen. Da sie bei der bevorstehenden Aufführung fehlt, so ist sie in den Chören durch Blase-, in den Solostücken durch Streichinstrumente ersetzt worden. *) Für den dritten Chor haben sich unter den Originalstimmen zur Unterstützung der Singstimmen vier Posaunen vorgefunden; da dieselben jedoch auf dem Originaltitel nicht mit angezeigt sind, so ist fraglich, ob dieselben nicht vielleicht zu einer Separat-Aufführung des Chores gedient haben — sie sind übrigens von vortrefflicher Wirkung."

In Betreff des a capella-Gesanges fand namentlich auch das letzte Weihnachts-Concert der Singakademie am 19. Dezember 1861, überhaupt das erste dieser Gattung in Breslau großen Anklang. Es begann mit einer achtstimmigen Motette: „Lieber Herr Gott, wecke uns auf", von Joh. Christian Bach, brachte dann außer einigen Arien und Chören von Sebast. Bach, Händel und Mendelsohn (aus dessen unvollendetem Oratorium: „Christus") noch den 1604 geschriebenen Choral a capella von Jacob Prätorius: „Wachet auf, ruft uns die Stimme ꝛc.", das fünfstimmige Weihnachtslied, den achtstimmigen Festgesang und das sechsstimmige Festlied von Joh. Eccard: „Resonet in laudibus", „O Freude über Freud", und „Maria wallt zum Heiligthum", sowie endlich noch ein schönes Weihnachtslied für Chor a capella von Michael Haydn: „Stille Nacht, heilige Nacht!" Die Motette von Mendelsohn „Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren", und die von Heinrich Schütz 1625 componirte Motette „Cantate Domino canticum novum", im Ganzen also 8 bedeutende a capella-Gesänge. Wo möglich soll jetzt zu Ostern ein ähnliches Concert mit Passionsgesängen folgen. Auch die Aufführung des „Elias" am 9. Dezember 1861 war recht gelungen zu nennen, wenn man von den Solo-Leistungen absieht, die nie über die Mittelmäßigkeit emporragen, da es hier nicht üblich ist, wie z. B. in Berlin, zu den Solopartien wirkliche Künstler zu engagiren, unser Operupersonal überdies auch, nun da Frl. A. Günther nach Rotterdam abgegangen ist, kaum noch ein oder das andere Mitglied zählt, das zur Mitwirkung in Oratorien die nöthige gediegene und feine Stimmbildung besäße. Die sonstigen Aufführungen des Herrn Schäffer können wir hier füglich übergehen, um die Leser dieser Blätter nicht zu ermüden; es genüge, daß Mozart's Requiem zweimal und das Cherubini'sche einmal gehört worden sind, und daß der sogenannte „Musikalische Cirkel", d. h. ein Ausschuß der geübtesten Singakademisten, welcher unter Schäffer's Leitung allwöchentlich zusammenkommt, um am Clavier einzelne Solo-, Ensembles- und Chor-Gesänge aus Opern, Cantaten u. dgl., sowie eigentliche Gesellschaftsmusik, Lieder und Balladen, einzustudiren, seine 4 öffentlichen Winter-Soiréen, wie zu Mosewius' Zeit, gegeben hat, und dabei u. A. der dritte Akt aus „Armide", Stücke aus „Così fan tutte" und „Sommernachtstraum", die Chor- und Solo-Ballade „der Königssohn" und „das Paradies und die Peri" von R. Schumann, Mendelsohn's „Heimkehr aus der Fremde" und Finale aus „Loreley", F. Hiller's „Gesang der Geister über den Wassern" und Richard Würst's lyrische Cantate „der Wasserneck" zu Gehör gebracht worden sind.

Noch haben wir zwei Ereignisse hier zu registriren, die in dem musikalischen Breslau große Sensation gemacht haben, nämlich der endlich erfolgte Umzug des „Vereins für klassische Musik" (d. i. Kammermusik) aus seinem bisherigen sehr dürftigen Lokale bei einem Pianofortehändler, wo die Damen als nur aus Gnaden geduldete Zuhörer, in einer kaum erleuchteten Rumpelkammer hinter der Thüre des Concertzimmers sitzen mußten, nach den freundlichen Räumen der Börse, und die Gründung des sogenannten Orchestervereines durch den ersten Violinisten im klassischen Verein, Herrn Dr. L. Damrosch. Heute findet bereits in dem außerordentlich großen, ursprünglich für Ball- und Tabagie-Zwecke errichteten Weiß'schen Saal das vierte Concert dieser neuen, auf Aktien gegründeten Unternehmung statt, nachdem es Herrn Damrosch gelungen ist, aus allen möglichen musikalischen

*) Für die Sopran-Arie und das Duett haben die trefflichen Bearbeitungen von Rob. Franz (Leipzig bei Whistling und Breslau bei Leuckart) zu freier Benutzung vorgelegen.

Kräften ein aus circa 70 Instrumenten bestehendes Orchester zusammenzubringen, mit denen er Ouvertüren und Symphonien aufführt, dazwischen aber, wie Schäffer, gleichfalls fremde Künstler (Hanns v. Bülow ꝛc.) concertiren läßt. Diese Concerte, an deren Zustandekommen Anfangs vielfach gezweifelt wurde, erfreuen sich als ros nova et inaudita eines ganz außerordentlichen Zulaufs, so daß die enormen Kosten der ersten Einrichtung des Instituts schon jetzt mehr als gedeckt sein sollen. Wir müssen uns unser definitives Urtheil über die künstlerischen Erfolge desselben vorbehalten, wollen jedoch Herrn Damrosch die Anerkennung nicht versagen, daß er sich bei der Sache große Mühe giebt, tüchtige Proben hält, und — bis jetzt auch — außer einer überflüssigen Lohengrin-Piece das Programm in den Grenzen des Classicismus gebieden ist, obwohl seine nahen Beziehungen zur Weimar'schen Schule sonst jedermänniglich bekannt sind. Einzelnes ist ihm auch in der Ausführung recht hübsch gelungen, und an schönen Klangeffekten war bei der starken Besetzung seiner Capelle kein Mangel, wenn auch begreiflicher Weise das Zusammenspiel so verschiedener Elemente noch weiterer Vervollkommnung bedarf. Wenn in der Wahl der Tempi (z. B. bei der Gluck'schen Iphigenie-Ouvertüre), die viel zu schleppend vorgetragen wurde, und sonst in der Auffassung der Musikstücke mancher in allzu modernem Geiste auskalkulirter Effekt mitunterläuft, so verwundert uns das nicht, da Herrn Damrosch, der erst später vom Doctor der Medizin zum Musiker geworden, trotz seiner unläugbaren großen Begabung doch immer noch die Spuren eines Dilettantismus ankleben, die vielleicht erst eine langjährige Uebung ganz zu verwischen im Stande sein wird. Daß seine Concerte übrigens äußerlich mit allem, der Würde der Kunst entsprechendem Anstand in Scene gesetzt sind, verdient schon um deswillen Beifall, weil dies jedenfalls nur dazu beitragen kann, das in dieser Beziehung ausharrend zähe Breslauer Publikum des alten Vorurtheils zu entwöhnen, als lasse sich Musik nur mit obligatem Zigarrendampf, Bier- und Coffee-Libationen so recht con amore genießen.

Locales.

(Concert des Herrn Epstein.)

S. B. Herr Epstein genießt einer solchen Beliebtheit, daß eine wiederholte Auseinandersetzung seiner Verdienste und Eigenschaften unnöthig sein dürfte. Das Programm seines letzten Concerts enthielt des Guten und Schönen fast zu viel. Die erste Nummer, ein Manuscript-Clavierconcert mit Orchester, von seinem sehr jungen Clavierzögling Ignaz Brüll componirt, bestätigte die gute Meinung, die wir von dem Talent desselben schon bei anderen Gelegenheiten gewonnen haben. Die Motive sind durchaus edel und zu symphonistischer Verarbeitung geeignet, die Verarbeitung selbst vielfach recht interessant. Man kann sich bei dieser Musik auch etwas denken, ohne daß sie aber aus ihrem eigentlichen Geleis herausgeht. Im Bau und Anlage findet sich dagegen noch viel Verschwommenes, und der jugendliche Componist wird noch vielfache ernste Studien machen müssen, bis er es zur Plastik in seinen Gebilden bringt. Möchte er in diesem Prozeß nicht durch eigene Eitelkeit und Verhätschelung von Seite seiner Umgebung gestört werden! Herr Epstein spielte ferner mit Frau Amalie Rawack-Mauthner Mozart's Sonate in D für zwei Claviere. Das Spiel dieser Dame ist, soweit man es aus dieser einzigen Vortragsnummer beurtheilen kann, ein sehr gediegenes, fertiges und anmuthiges; das Zusammenspiel beider Künstler war prächtig und das Mozart'sche Stück kam dadurch zu voller Wirkung, obwohl die Tempi des ersten und letzten Allegro etwas zu schnell genommen wurden. Das Largo aus dem ersten Concert von Beethoven, so schön Herr Epstein es auch spielte, hätte wegbleiben können, denn eine Zerreißung Beethoven'scher Compositionen, ein Wiedergeben von Bruchstücken, halten wir für unkünstlerisch. Mit dem Bach'schen Concert in D-dur für Clavier, Violine, Flöte und Quartettbegleitung, welches Herr Epstein in dieser Saison bereits einmal mit großem Erfolg gespielt hatte, riß er auch diesmal (namentlich durch den ersten Satz mit der prachtvollen Cadenz) die ganze Hörerschaft zu enthusiastischem Beifall hin. Frau Peschka sang außerdem Lieder von Schubert und Schumann mit der ihr eigenthümlichen Correctheit und Anmuth. Die Höhe klang übrigens etwas angegriffen und wir glauben, daß die schätzenswerthe Sängerin sich jetzt die Sommerpause zu Gute kommen lassen und sich nirgend mehr binden sollte.

(C. Dr. Z.)

Correspondenzen.

Berlin.

-h- Rob. Radecke erwirbt sich durch die eifrige Bemühung uns stets Neues zu Gehör zu bringen, ein wahres und zeitgemäßes Verdienst um das hiesige Musikleben, und eine erfreuliche Wahrnehmung lehrt uns, daß in dem kritischen Berlin ein großes Publikum daran Antheil nimmt. In seinem dritten Concerte brachte er zuerst eine Ouverture zu Schiller's Tell von dem hier weilenden und durch manches anspredende Lied schon vortheilhaft bekannten L. Schlottmann. Sie ist fast überreich an Themen und sich drängenden Motiven und zu wechselvoll im Bau zu nennen. Ferner ein, unsers Wissen's hier noch nicht gehörtes Orchesterstück in dem „Fest bei Capulet" aus Romeo und Julie von H. Berlioz. Der Satz fand zwar einen nicht unbedeutenden Anklang im Publikum, doch können wir dem Erfolg nicht zustimmen. Eine gewisse Empfindungskraft wollen wir dem geistvollen Franzosen nicht absprechen; doch liegt diese fern ab von dem wirklich Geistigen und Seelischen der Kunst. Seine Erfindungen möchten wir Errungenschaften in dem Gebiete des Häßlichen nennen. Diese neuen Klangfarben, diese rhythmischen An- und Ineinanderhäkelungen, diese melodischen Verrenkungen erregen nimmer unser Wohlbehagen, sondern rufen ein bestemdliches Staunen hervor. Das bewußte Aufsuchen von unerhörten neuen Dingen dieses so scharf sichtenden Geistes, hat für uns stets etwas durchaus Materialistisches an sich, und wenn wir ihn als Theoretiker die Materie des Klanges in wirklich überraschender Weise beherrschen sehen, so scheint er als Componist diese als Götzen anzubeten. Wenigstens sind wir nicht im Stande in seinen Originalitäten anderes als reine materielle Effecte zu erkennen. — Außerdem hatten wir Gelegenheit eine Hymne für Alt und Chor: Heloisens Gesang von Ferd. Hiller, und zwei Compositionen von J. Brahms, Ave Maria und Gesang aus Fingal kennen zu lernen. Jener in dem wohlklingenden Style, der diesen Meister kennzeichnet, geschrieben, athmet jene halb geistlich, halb weltlich schnsüchtige Stimmung, die der Geliebten Abaelards entspricht, und ist durchweg fließend und interessant geschrieben. Die beiden Gesänge können wir nur zu den unbedeutendsten Sachen des strebsamen und von Rob. Schumann so hoch geschätzten Künstlers zählen. Es ist dem Componisten durch ein absichtliches Aufsuchen auffälliger Wendungen und harmonischer Contraste nicht gelungen, den unzureichenden geistigen Inhalt zu verdecken, und er läßt unbefriedigt. Wir wissen nicht, ob man gut daran thut, J. Brahms aus diesen Sachen gerade dem Publikum bekannt zu machen. Die Aufführung der Sachen war so correkt, daß kein Tadel daran zu finden, und die Kritik sich nur lobend auszusprechen vermag. Die Pianistin Marie Wiec, die an diesem Abende Chopin's so geistvolles F-moll-Concert, dessen Adagio eine schönste Perle der Compositionen dieser Art ist, und Beethoven's Phantasie mit Chor und Orchester spielte, leistete nicht minder Vollkommenes. Reichlicher Beifall und freudiger Empfang beim zweiten Auftreten gaben ihr die angeregte Stimmung ihrer Zuhörerschaft zu erkennen.

Nachrichten.

Das 3. und 4. Abonnements-Concert der musikalischen Akademie in München brachte Beethoven's Eroica; eine Arie aus Jeffonda; Präludium und Fuge von Bach, instrumentirt; Terzett aus Wilhelm Tell; Ouverture zu Göthe's Iphigenie in Tauris von B. Scholz; Suite für Orchester in D-moll von Lachner; Arie aus Semele von Händel; Ein-

leitung zum 3. Akt aus Cherubini's Medea; Festouverture von Beethoven op. 124.

In Cassel veranstaltete der Weidt'sche Gesangverein eine Concertaufführung von Spohr's Oper „Zemire und Azor" mit ausnehmendem Erfolg. Ein verbindender Text dazu war von einer Dame des Vereins gedichtet worden.

Im 5. Abonnementsconcert in Barmen kam unter A. Krause's Leitung Händel's „Judas Maccabäus" zur Aufführung. Die hierbei zur Anwendung gebrachte Orgel soll von unbeschreiblich herrlicher Wirkung gewesen sein.

Herr Mortier de Fontaine veranstaltet in München vier Concerte, von denen zwei bereits stattgefunden haben. Das erste brachte ein Trio von Emanuel Bach, eine Sonate für Clavier und Violine in A-dur von Fiorillo, Beethoven's Cello-Sonate op. 69, und R. Schumann's D-moll-Trio. Außerdem sang die Gattin des Concertgebers Lieder von Reichard und Fr. Schubert. Das Programm des zweiten enthielt S. Bach's Violinsonate in A-dur, ein Trio von Jos. Haydn in D, eine Sonate in D-moll von Fr. Schubert, und Beethoven's großes B-dur-Trio. Außerdem sang Frau Mortier drei Lieder von Schumann, in welchen der Musikreferent der Münchner Süddeutschen Zeitung wieder einmal „einen ungeheuren musikalischen Rückschritt gegen Mozart" (!) findet. Er meint, daß sie „als bloße musikalische Illustrationen ohne melodischen Fluß eine ästhetische Berechtigung nicht haben können." (Nicht einmal eine Berechtigung?! Geh in ein Kloster! D. Red.)

Der Heidelberger Instrumental-Verein hat in diesem Winter u. A. R. Schumann's B-dur-, und Beethoven's neunte Symphonie, dann auch Händel's Alexandersfest zur Aufführung gebracht. Dirigent dieses Vereins ist Herr Boch.

Die unter der Direktion von Rühl stehende „Liedertafel" in Mainz hat in ihrem letzten Concert Beethoven's A-dur-Symphonie und eine Messe in C-dur von Cherubini zu Gehör gebracht.

Richard Wagner ist die straffreie Rückkehr nach Sachsen bewilligt worden.

Ernst Pauer in London ist von der „Royal Academy of Music" zum Ehrenmitglied ernannt worden.

Von Rud. Wirsing, Direktor des Stadttheaters in Leipzig ist ein Buch erschienen, betitelt: „Das deutsche Theater. Eine Darstellung der gegenwärtigen Theaterzustände nebst Andeutungen zu einer zweckmäßigen Reform und Bühnenleitung." Wir kommen auf die gutgemeinte, aufrichtige Schrift wohl noch zurück.

Jos. van Elewyck in Brüssel hat einen bis jetzt unbekannten alten Tonsetzer entdeckt und bis jetzt an vierzig seiner Werke gesammelt. Der Meister hieß Matthias van de Gheyn, und war Organist in Lüttich. Elewyck beabsichtigt nächstens einige Notizen über diesen Mann zu veröffentlichen, „der mit den hervorragendsten Meistern des 18. Jahrhunderts verglichen werden darf."

Aus Halle wird gemeldet, daß daselbst von der Singakademie unter der Leitung von Rob. Franz Händel's „Israel in Egypten" gelungen zur Aufführung gebracht wurde. Von demselben Institut, welches sich mit besonderer Vorliebe der Pflege Bach'scher Musik zuwendet, sollen bis jetzt nicht weniger als 21 Cantaten dieses Meisters gesungen worden sein.

Am Leipziger Stadttheater sind Schenk's komische Oper „Der Dorfbarbier" und Marschner's „Vampyr" neu einstudirt, wieder in's Repertoire aufgenommen worden.

Am 11. April ist in Berlin J. Bott's Oper „Alkäa, oder das Mädchen von Korinth" im Opernhause in Scene gegangen.

Von Mendelssohn und Schumann sind neue Porträts erschienen, das erstere von G. Feckert nach dem Gemälde von Ed. Magnus, das zweite nach einer Zeichnung von A. Menzel.

Den Beethoven des verstorbenen Hochw. Herrn Canonicus Dr. Proske in Regensburg diene zur freundlichen Nachricht, daß der dortige talentvolle Bildhauer H. Prell dessen Gipsbüste nach Geist und Form gleich vortrefflich gestaltet hat, und daß Bestellungen darauf von jeder Buchhandlung durch H. Pustet um den Preis von 4 Thl. inclusive der Verpackungskosten effektuirt werden.

Wien.

Der Orchesterverein der Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltete am 10. April seinen zweiten diesjährigen „Gesellschafts-Abend." Das Programm enthielt zwei Ouverturen, von Spohr zum „Berggeist" und von Beethoven zu „Fidelio" in E-dur, eine der kleineren und weniger bekannten Symphonien von Mozart, D-dur ⅔, „Die Theilung der Erde" von Jos. Haydn (von Hrn. Mayerhofer sehr kräftig und wirksam vorgetragen), und ein Mendelssohn'sches Clavierconcert in D-moll. Letzteres, von Hrn. Dachs mit seltenem Schwung und Feuer vorgetragen, ist eine sehr liebliche und frische Composition, welche wir uns nicht entsinnen, je öffentlich gehört zu haben. Die Orchesternummern wurden unter Hrn. Heißler's ruhiger Leitung, wohl ohne viel Schattirung, doch sehr präcis und correkt vorgetragen. (Rec.)

Die Enthüllung des Grabmals Staudigl's wird eingetretener Hindernisse wegen nicht, wie ursprünglich bestimmt war, den 14. d. Nachmittags, sondern erst am kommenden Ostermontage unter Mitwirkung des Wiener Männer-Gesangsvereins am Matzleinsdorfer Friedhofe stattfinden.

Zur Errichtung eines Monuments für Beethoven in Heiligenstadt, dem Lieblingsaufenthalt des verewigten Meisters, veranstaltet die Künstlergesellschaft „grüne Insel" am Donnerstag nach Ostern im Saale zum Zeisig ein Musikfest. Der Ertrag ist zur Erwerbung eines Platzes für das Monument bestimmt, welches Herr Fernkorn anfertigt.

Musikalienanzeiger.

Musik für Streichinstrumente.

Davidoff, Ch., Op. 5. Concerto (Hm.) p. Violoncelle av. Orch. Leipzig, Kistner.

Musik für Pianoforte mit Begleitung.

Haydn, Jos., Trios f. Pfte., Violine u. Cello. Neue Ausg.

Hering, Ch., Op. 77. Cantabile et Saltarello. Morceau de Salon p. Violon et Pfte.

Musik für Pianoforte allein.

Bruch, M., Op. 12, 6 Clavierstücke. Leipzig, Br. u. Härtel.

Musik für Pianoforte zu vier Händen.

Beethoven, L. van, Postillon-Rondo, arr. p. Ch. Geißler. Bonn, Simrock.

Berthoven, L. van, Walzer-Rondo arr. p. Ch. Geißler. Ebend.

Schumann, Rob., Op. 115. Vierhändige Clavier-Stücke, arr. nach den Entreakten und Melodramen aus Manfred. Leipzig, Br. u. Härtel.

Zmoner, J. L. Op. 15. Große Suite. Nr. 1, Marsch. Prag, Hoffmann.

Gesangstücke für Concertmusik mit Begleitung mehrerer Instrumente.

Schumann, R., Op. 115. Manfred. Dramatisches Gedicht von Lord Byron, für Deklamation, Chor und Orchester. Partitur, Leipzig, Br. und Härtel.

Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Bruch, M., Op. 15. 4 Lieder. (Lauschc, lausche. Gott. Im tiefen Thale. Goldene Brücken). Leipzig, Br. u. Härtel.

Mozart, W. A, Arien. Nr. 8. Arie (T.): Per pietà, non ricercate (Laß mir meinen stillen Kummer). Leipzig, Br. u. Härtel.

Stiehl, H., Op. 42. Auf! Psalter und Harfe! Hymne v. Spitta. Leipzig, Br. und Härtel.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 17. Wien, 26. April 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Wittwe.** **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 5 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. S. Bach's Matthäuspassion zum ersten Mal aufgeführt durch die Wiener Singakademie. (Schluß.) — Richard Wagner's „fliegender Holländer" auf dem Dresdner Hoftheater. — Kritische Revüe. — Correspondenz aus Berlin. — Nachrichten. — Briefkasten.

J. Bach's Passionsmusik nach Matthäus.

Erste Aufführung durch die Wiener „Sing-Akademie"

am Charfreitag, den 15. April 1862.

(Schluß).

S. B. Welch' gewaltiger Unterschied zwischen dem Lesen einer Partitur und dem sinnlichen Eindruck einer vollständigen, guten und ununterbrochenen Ausführung besteht, das haben wir wieder einmal recht deutlich bei Gelegenheit dieses Bach'schen Werks an uns erfahren. Seit einer Reihe von Jahren leben wir in einer Gesellschaft von Schemen, von Motiven und Klängen aus der Matthäuspassion, die uns mit Geisteraugen tief und ernst ansehen und eine unnennbare Sehnsucht in uns erwecken. Es war uns aber bisher nicht vergönnt, je den Eindruck der wirklichen Aufführung zu genießen. Wohl haben wir schon in den Chorproben unserer Singakademie eine annähernde Vorstellung gewinnen können von der Herrlichkeit der Chorwirkung; aber es blieb uns noch immer der Totaleindruck der verschmolzenen Gesang- und Instrumentalmassen, und der reele Eindruck der Solostimmen mit ihrem merkwürdigen orchestralen Hintergrund verschlossen. In den Generalproben dagegen war das Interesse vorwiegend an die Frage gehetzet: „Wie wird's gehen?" Erst am Abend der Ausführung konnte man sich ganz dem Genuß hingeben, um so mehr als keine allzu auffallenden Störungen vorfielen und die Ausführenden selbst sehr animirt schienen.

Und so können wir denn heute sagen, daß wir um Worte verlegen sind, geeignet den Eindruck zu schildern, den wir erlebt haben.

Unerhört ist schon diese *Klangwirkung*! So viel Musik man sein Lebelang auch gehört haben mag, *dergleichen* hat man nie vernommen. So gleich der erste Chor. Zuerst diese instrumentale Einleitung mit ihren unisono gehenden Flöten und Oboen (im zweiten Orchester Clarinetten) die der Melodie einen so ganz fremdartigen Charakter geben; dann dieses sich Obendrüberlegen der ersten Violinen im 4. Takt, dieses ewig wechselnd in den Vordergrund Treten des streichenden und blasenden Tonelements!

Dann die ganze Anlage. Zuerst dieses Aufsteigen der Bässe im 6. Takt, und nun wieder dieses wehmüthig umspielte e und g im 7. und 8. Takt, bis sich die Harmonie im 9. auf die Dominante senkt, um nun wieder wie vom Anfang zu beginnen; endlich dieser Rückgang nach E-moll, wo der Chor mit seiner langgezogenen Sopranmelodie einsetzt, — alles das muß man in einem großen akustisch so herrlichen Raum, wie z. B. unser Redoutensaal ist, gehört haben, um eine Vorstellung des Eindrucks zu gewinnen, den gleich die ersten 16—20 Takte machen. Und das ist eben nur der Anfang! Nun die kraftvollen Accorde des zweiten Chors mit seinen Fragen „Wen? Wie? und dann wie vom Himmel herab diese Knabenstimmen mit dem Choral, zu dem die beiden andern Chöre ihre Fragen und Antworten ungehindert fortsetzen; gleich darauf das wieder forte einsetzende Orchester — es geht Schlag auf Schlag auf unser Gemüth, das nüchternste Herz müßte diese Wirkungen verspüren! Später, wo die beiden Chöre in's Unisono zusammen treten, wird die Fülle des Klangs noch vermehrt; und nun vollends der Schluß, wo die Bässe (im viertletzten Takt) auf das hohe c vordringen, und wo von dem darauf gebauten Septaccord ausgehend Frag und Antwort sich noch einmal in eindringlicher Höhe geltend machen, um dann in den beiden Chören mit den Worten „als wie ein Lamm" zur Tonika zu lenken und in Dur zu schließen, — es ist unfaßlich, welche Erhabenheit in all dem liegt! Sehr bemerkenswerth ist aber auch Folgendes: Erstens die in Zusammenhang mit der schlichten Erzählung des Evangelisten stehenden Gesänge Jesu, jedesmal wie mit einem Heiligenschein umflossen, den die hoch über sie gelegten, gezogenen Accorde der Violinen mit magischer Wirkung ausstrahlen.

Gleich darauf der sinnig zurückhaltende, dem hier erforderlichen Ausdruck so trefflich entsprechende, einfach vierstimmige Choral „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen." Dann der erste Volkschor, „Ja nicht auf das Fest," in dessen sechs Takten mehr Kraft und musikalische Weisheit steckt, als in dicken Partituren von hundert andern Componisten. So auch die folgenden Volkschöre. Weiter ein Recitativ, („Was bekümmert ihr das Weib"), dessen Quartettbegleitung werth ist in Gold gefaßt zu werden. Man betrachte namentlich die Stelle bei den Worten „daß man mich begraben wird," wie da die Violinen (und Viola) aus ihrer hohen Lage allmälig in die Tiefe herabsteigen, um sich bei den folgenden Worten wieder hinauf zu schwingen. Welche Harmonien, und welch' tiefsinnige und doch ganz ungezwungene Malerei!

Höchst eigenthümlich ist ferner eines jener begleiteten Recitative „Du lieber Heiland du." Während die Singstimme in den ausdrucksvollsten Intervallen sich ergeht, führen neben dem bezifferten Baß zwei Flöten eine Figur von vier Sechszehnteln durch den ganzen Satz (10 Takte) strikti̇ssime durch, — ein wundersames unerhörtes Accompagnement!

Ueber vieles Andere gehen wir hinweg, um den Einsezungsworten einige Aufmerksamkeit zu schenken. In den Worten „Nehmet, eßet; das ist mein Leib," ist das Thema kurz gegeben, welches später in der längeren Rede „Trinket Alle daraus" u. s. w. weiter ausgeführt ist. In diesem weihe- und würdevollen Gesang ist die Rhythmik vollständig auf die nöthigen Schlußfälle und die taktmäßige Bewegung beschränkt; Melodie und Harmonie namentlich Modulation treten in den Vordergrund. Letztere ist ebenso schön und reich wie ruhig fließend. Von C-dur neigt sich der Gang zuerst nach F-dur, lenkt aber nach D-moll um sich dann nach A-moll zu erheben und den ersten Absatz daselbst zu beschließen. Dann steigt der Satz langsam nach C, und mit einer abermaligen Erhebung

nach G-dur wo noch ein herrlicher Nachsatz und der gänzliche Schluß eintritt. Man spiele die Stelle und sehe, wie viel dieser ruhige Fluß der Modulation bei ausdrucksvollster Melodik beiträgt um solch' erhebende Wirkung hervorzubringen. Dazu kommt noch der prachtvolle Klang der vierstimmig begleitenden Streichinstrumente in langgezogenen leisen Tönen.

Noch später ist von großartiger Wirkung der volle Choral in E „Erkenne mich mein Hüter" (auf die Melodie „O Haupt"). Ungemein rührend wirkt dann die ganze folgende Scene in Gethsemane, der das Tenorrecitativ in F-moll mit Choral, und die Arie in C-moll mit Oboe-Solo und Chor eingefügt sind. Wunderbar muß man die Fülle von Contrasten nennen, die hier die Meisterhand zusammengefügt hat. Zu dem Recitativ der in Sechszehntelnoten aufgelöste Orgelpunkt der Bässe, und die sinnigen Quartenschritte der in Sextenparalelen absteigenden Flöten und Oboen da caccia (hier Clarinetten), dann im 5. Takt wieder der Choraleintritt im dumpfer Tiefe; und das nun immer in reichster Modulation so abwechselnd fort. Oder in der Arie diese Zusammenstellung der obligaten Oboe mit der Tenormelodie und die so weichen Chorgänge dazwischen. Dieses Oboensolo hat uns übrigens sogleich vollkommen klar gemacht, daß in einer großen Räumlichkeit das begleitende Solovinstrument auf den Gesang des Solisten nicht im mindesten beeinträchtigend einwirkt, wie Viele glauben, denen diese Behandlung noch fremdartig und all zu eigen erscheint. Die Beiden heben sich vollständig klar von einander ab, vorausgesetzt natürlich, daß die Stimme des Sängers hinlängliche Fülle hat, und der Instrumentalist seine Partie im Zusammenwirken mit Jenem zart behandelt. Von dem Chor, der hier dazwischen tritt, wollen wir besonders die Stelle in G-moll hervorheben: „Drum muß uns sein verdienstlich Leiden recht bitter und doch süße sein," namentlich vom 5. Takt derselben an, wo die Worte „recht bitter" u. s. w. nochmals wiederholt werden. Die Modulationen die hier durchgemacht werden, bis der Satz wieder nach G-moll zurücklenkt, dann die hohe Lage aller Singstimmen am Schluß, verleihen dieser Stelle eine merkwürdige Eindringlichkeit. Sinnig knüpft sich ferner an die Worte Jesu „so geschehe dein Wille" der ergebungsvolle, schöne Choral „Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit."

An die längeren Recitative und gesungenen Wechselreden bei der Gefangennehmung fügt sich das eigenthümliche von den Violineu als Baß begleitete Duett für Sopran und Alt an, welches seinen ununterbrochenen Fluß hat, während der zweite Chor, vom zweiten Orchester unterstützt, sein lebhaft flehendes „Laßt ihn, haltet, bindet nicht!" krachend hineinwirft. Merkwürdig und originell ist das Doppelbild, welches sich hier enthüllt. Während auf dem einen zwei zarte Frauen als Vertreterinen der „Töchter Zion" die Gefangennehmung beklagen, scheint auf dem andern noch ein Wortgefecht der „Gläubigen" mit den Kriegern statt zu haben.— Endlich aber bricht der Schmerz über die vollbrachte Thatsache in dem denkwürdigen Doppelchor „Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden" unaufhaltsam und wie eine revolutionäre Auflehnung gegen die Vorsehung, die das duldet, hervor; das beleidigte Gerechtigkeitsgefühl verwandelt sich gleichsam selbst in Wolken und Blitze und fällt über den „falschen Verräther" herein, — ein Schauspiel, musikalisch kaum noch einmal von gleicher Größe und Erhabenheit zu finden.

Der Schlußchor der ersten Abtheilung endlich, äußerlich beruhigt, seinem Gehalte nach aber tief bewegt, schreitet in ernsten Schritten mit seiner breiten Choralmelodie einher, mit großartigem Plagalschluß endigend. Diesen Satz muß man genauer kennen und lebendig ausgeführt gehört haben, um seine Erhabenheit vollkommen zu würdigen.

Im zweiten Theil ist sogleich von großer Wirkung die herrliche Melodil der ersten Altarie mit Chor („Ach nun ist mein Jesus hin"), welch' letzterer mit seinen theilnahmsvollen Fragen „Wo ist denn dein Freund hingegangen" u. s. w. herrliche Contraste zu den klagenden Tönen der Solostimmen bildet. Im Ganzen genommen wiegt in diesem Theil, namentlich in Folge der Beseitigung mehrerer Arien, das dramatische Element vor, was nur in sofern von guter Wirkung, als die Catastrophe immer näher rückt. Daßelbe wird besonders durch die gehäuften Volkschöre repräsentirt, von denen jeder ein kleines Meisterstück (sie sind oft nur 4—8 Takte lang). Es fehlt hier bei aller Kraft nicht an den sinnigsten und charakteristisch feinsten Zügen, so z. B. in: „Laß ihn kreuzigen," welcher nach den Worten des Evangelisten: „Sie schrieen aber noch mehr und sprachen" um einen Ton höher als früher wiederholt gesungen wird. Wie furchtbarer Hohn klingt in dem Chor „Weissage uns Christe, wer ist's der dich schlug" im 5. Takt das schwirrende variirte f und d der beiden Soprane; oder in dem Chor „der du den Tempel Gottes zerbrichst" die Stelle: „so steig herab" und vieles Andere. Zwischen all dem wieder die beinahe überreiche Altarie mit Violinsolo „Erbarme dich" mit den die Beweglichkeit der oberen Stimmen so schön ausgleichenden ruhig fortschreitenden Bässen und gehaltenen Mittelstimmen; dann das ausdrucksvolle begleitete Altrecitativ „Erbarm' es Gott" mit seiner merkwürdigen, enharmonischen Verwechslung am Schluß (die folgende Arie blieb unbegreiflicher Weise weg); dann der in machtvoller Breite sich auslegende Choral „O Haupt voll Blut und Wunden"; ferner der ergreifende Gesang „Eli, Eli, lama asabthani," der dann vom Evangelisten in der Tenorlage wiederholt und übersetzt wird; das Erdbeben nach dem Verscheiden des Gekreuzigten; dann das letzte Recitativ aller vier nach einander auftretenden Solostimmen „Nun ist der Herr zur Ruh' gebracht" mit seinen weichen Chorzwischensätzen; endlich der majestätisch auskllngende Schlußchor, mit seinen beinahe Thränen erpreßenden Klängen bei den Stellen „soll dem ängstlichen Gewissen" u. s. w., und „höchst vergnügt schlummern da die Augen ein" — alles das sind Momente tiefster echtester Kunstwirkung, wo überall die unfehlbar treffendsten Mittel in nachdrücklichster Weise angewendet sind. Mögen die Worte immerhin „pietistisch" sein, die Hauptsache ist, daß die Musik durch ihre Eindringlichkeit Worte und Empfindungen adelt, ihnen den höchst denkbaren Ausdruck gibt, wir nehmen dann die Worte ebenso ohne Anstoß hin, wie in Mozart'schen Opern, oder im Fidelio, oder in Schubert'schen Liedern die Schwächen des poetischen Ausdrucks.

Es erübrigt nun noch einige Blicke auf die Art und Weise zu thun, in welcher das großartige Werk bei uns in Scene gesetzt wurde. Wie schon erwähnt, hat unserer Aufführung die Hiller'sche Einrichtung zu Grunde gelegen, die wieder von der Mendelssohn'schen abstammt. Daß dabei Vieles, ja mehr weggelassen wird, als wir vertreten können, namentlich Arien, haben wir schon erwähnt. Aufgefallen ist uns aber, daß Hiller sich mehr an die alte Schlesinger'sche Partitur, als an die neue der Bachgesellschaft gehalten. Dies geht mit Evidenz nicht allein aus vielen einzelnen Stellen hervor, welche die im Vorwort zur letzteren enthaltenen Andeutungen unberücksichtigt erscheinen ließen, es wird vor Allem klar durch Folgendes:

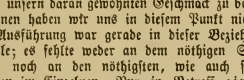
In der Schlesinger'schen Partitur fehlen vollständig die Bezifferungen, welche in der Ausgabe der Bachgesellschaft nach den vorhandenen Continuostimmen aufgenommen worden sind. Ihre Wichtigkeit leuchtet ein; sie beweisen vollkommen, daß es Bach's Absicht nicht sein konnte dünn zu schreiben. In den Arien finden sich Stellen, wo die Singstimme z. B. durch eine mitgehende Violine unterstützt wird, wo sonst aber nichts als der Baß dabei steht. In den begleiteten Recitativen sind der Singstimme oft blos zwei figurirende Solostimmen mit Baß beigefügt. Daß in solcher Ausführung die Begleitung wirklich oft sehr dünn, ja übellautend ausfallen muß, ist ganz natürlich, und factisch oft

genug so gewesen. Bach's kühne Durchgänge werden erst annehmbar, dann aber auch höchst interessant und wohlklingend zugleich, wenn sie sich als Arabesken von einer vollen Harmonie abheben, die in Bach's Kirchenmusik der Orgel überwiesen war. Nun ist man nur allzu geneigt, Bach einen mangelnden Sinn für Wohllaut vorzuwerfen, ja ihn einer gewissen Liebhaberei für contrapunktische Künsteleі und Bizarrerie zu beschuldigen. Die Ziffern beweisen das Gegentheil; die Ausgabe der Bachgesellschaft giebt die nöthige Auskunft. Wie soll man es nun verstehen, wenn ein Künstler wie Hiller davon wenig Notiz nimmt? Wohl ist in jenen Arien, wo blos Singstimme und Baß dasteht, eine Viola beigefügt; wohl sind, wie sich's von selbst versteht, die Seccorecitative mit Accorden begleitet. Aber jene Viola ist zu wenig, zu dünn; es könnten immer zwei ausführende Stimmen beigegeben sein. Ferner wurde bei den begleiteten Recitativen gar keine Ausfüllung angewendet, und endlich die Accorde der Seccorecitative von Cello's ausgeführt; jene Vorrede sagt aber aus, daß Bach immer ein Cembalo für Recitative zur Hand hatte. Somit würde also auch ein modernes Clavier seine guten Dienste thun, und das Cellogegrunze wegfallen.

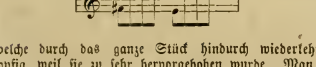
Nach dieser Richtung hin wünschen wir eine Vervollständigung der Partitur unserer Singakademie *).

Eine andere Seite der Inseneſetzung ist die gewählte Dynamik (Vortragszeichen). Bach's Bezeichnungen nach dieser Richtung sind bekanntlich sehr dürftig und muß hier Vieles geschehen, um unsern daran gewöhnten Geschmack zu befriedigen. Im Allgemeinen haben wir uns in diesem Punkt nicht zu beklagen. Die Ausführung war gerade in dieser Beziehung eine sehr respektable; es fehlte weder an dem nöthigen Schliff im Allgemeinen, noch an den nöthigsten, wie auch sonst sehr feinen Nuancen im Einzelnen. Nur in Betreff einer Arie möchten wir auf feinere Ausführung dringen. Es ist die Sopranarie „Blute nur“ im ersten Theil.

Die Figur der Begleitung darin:



welche durch das ganze Stück hindurch wiederkehrt, klang zopfig, weil sie zu sehr hervorgehoben wurde. Man stelle sie aber entschieden in den Hintergrund, d. h. man gebe sie durchaus piano und leicht, dann wird's anders klingen. Die Hauptsätze sind hier offenbar die:



und:

Diese lasse man hervortreten, das obige Akkompagnement aber zurück, und das Zöpfchen wird bedeutend kürzer erscheinen.

*) R. Franz hat in seinen Bearbeitungen begleiteter Recitative und Arien aus dieser Passion (Breslau bei Leuckart) die beste Vorarbeit dazu geliefert. Sieht man dieselben an, und vergleicht damit die Partitur der Bachgesellschaft, so wird die Stilfinsanz immer unbegreiflicher, mit welcher verschiedene Berliner Fabrikanten von Clavierauszügen die nackesten Stellen einfach aus der Partitur abschrieben. So arrangiren kann jeder einigermaßen gewandte Copist. Das Merkwürdigste dabei aber ist, daß laut Vorrede des 4. Bandes der Bachgesellschaft die Stimmen, worunter auch die bezifferten Continuo- (Orgel-) Stimmen, nach welchen die neue Partitur hergestellt wurde, Eigenthum der Berliner Singakademie sind. Die Herren Arrangeure und Herausgeber der alten Partitur hatten also nicht einmal nöthig nach Leipzig zu reisen, um sich die Ziffern zum Continuo zu verschaffen, und wenigstens diese hinzusetzen zu können, wenn sie sich schon nicht getrauten, sie in Noten zu verwandeln! Ein ganz neuer Clavierauszug erscheint uns nach alledem als dringendes Bedürfniß.

Das Uebrige behandeln wir summarisch unter Rubriken.

Weglassungen. Ueber diese haben wir schon in voriger Nummer gesprochen. Wir haben nichts gegen Kürzungen von Dingen, die nicht wesentlich zur Sache gehören. Einige Episoden der evangelischen Erzählung, sowie auch einige fast wie Wiederholungen erscheinende Breiten derselben konnten ohne Nachtheil gestrichen werden. Auch über die Auslassung der Arien für Sopran in A-moll, für Alt in Es-dur, für Tenor in A-moll und für Baß in D-moll und B-dur wollen wir uns nicht ereifern. Etwas muß ja wohl dem Zeitgeist geopfert werden. Einiges auch ist entweder wirklich weniger melodisch oder sehr lang ausgezogen, oder der alten, nicht leicht durch andere zu ersetzenden Instrumente wegen unausführbar. Ferner wollen wir die mäßiger gebrachten Choräle bei einer Concertaufführung nicht tadeln, noch manche Abkürzung entschieden verwerfen, wie die Streichung der Wiederholung im Schlußchor der ersten Abtheilung, oder die Weglassung oder Kürzung der instrumentalen Zwischenspiele im da capo des Schlußchors der zweiten Abtheilung und in einigen Arien. Doch protestiren wir nochmals gegen die Streichung von wirklich schönen Nummern, die zugleich die nothwendigen lyrischen Ruhepunkte gewähren, wie einige schon angegebene Arien im ersten und zweiten Theil.

Abänderungen sind in enormer Anzahl in der Partie des Evangelisten vorgenommen worden. Es liegt dieselbe allerdings sehr hoch; Bach muß Tenoristen gehabt haben, oder vielmehr die Tenoristen müssen damals von einer Beschaffenheit gewesen sein, welche bei großer Höhe der Stimmlage ein leichtes Ansprechen aller Töne zur Voraussetzung hatte. Gis, a, b, ja h sind Töne, die sehr häufig und keineswegs in Momenten vorkommen, wo besondere Kraft angewendet werden soll. Im Gegentheil scheint die Stelle: „Und weinte bitterlich“ (in der Erzählung von Petrus) darauf hinzudeuten, daß das Falsett-Singen den damaligen Tenoristen keine Schwierigkeit bereitete, denn diese Stelle kann doch in keinem Fall mit Bruststimme gesungen gedacht werden. Obige Töne aber unter dieser Voraussetzung von einem Solo-Tenoristen zu verlangen scheint uns nichts Besonderes. Somit also glauben wir, daß nicht Bach ungeschickt geschrieben hat (man muß auch noch die gesiegene Stimmung in Betracht ziehen), sondern daß unsere Tenoristen in der durch die große Oper verbreiteten Manie, durch hohe Brusttöne zu glänzen, unfähig geworden sind, sich der Kopfstimme glücklich und in natürlicher Weise zu bedienen. Dieses zugegeben, müssen die hundertfachen Veränderungen dieser Partie sehr beklagenswerth erscheinen, zumal dieselben in den meisten Fällen Bach'scher Art und Weise der Deklamation ganz und gar zuwiderlaufen. Bach deklamirt allerdings nicht selten eigenthümlich. Solche Eigenthümlichkeiten sollten aber möglichst geschont, nicht beseitigt werden. Im Hinblick auf die von der Singakademie gewählten Tenoristen, welchen die leichte Höhe durchaus zu fehlen schien (obwohl der Sänger des Evangelisten, Herr Olschbauer, gerade jene Stelle „Und weinte bitterlich“ partiturgetreu und schön ausführte, — jedoch eben nur diese Worte, das Vorausgehende wurde gerade bei allen hochliegenden Stellen eine Octave tiefer genommen), möchten wir nur davor gewarnt haben, Bach's Deklamation und namentlich die ganze Partie des Evangelisten nach unserer Aufführung zu beurtheilen.

Tempi. Dieselben wurden unserem Gefühl nach zumeist sehr gut getroffen. Die großen lyrischen Chöre mit gehöriger ernster Breite, so auch die Choräle; die Volkschöre frisch und lebendig, ohne Uebertreibung und auch nicht schläfrig. Nur in den begleiteten Recitativen schien uns manchmal ein Schleppen und Nachziehen Platz zu greifen. Bei den höchst empfindlichen Figuren, die Bach in den Blasinstrumenten hier gesetzt hat, scheint uns nicht nur der strengste Takt nothwendig, auch das Tempo dürfte nicht eine Breite annehmen, welche die Ver-

ständlichkeit der Figuren im Ganzen und den periodischen Bau aufhebt. Wir meinen: wenn das Tempo gleich Anfangs richtig gegeben wird, und Alle, Solosänger und Begleitung, die Weisung erhalten genau im Takt zu singen (was jedenfalls ohne Beeinträchtigung des Ausdrucks geschehen kann), so wird die Sache sich weit besser machen, als sie dieses erste Mal erschien. Die vielen und allzu grellen Ritardantos an den Schlüssen der einzelnen Nummern wünschten wir das nächste Mal beseitigt.

Chöre. Daß die Anzahl der Sänger gegenüber den zwei Orchestern eine nummerisch weit stärkere sein dürfte, und daß dadurch Manches (besonders der erste Chor und der: „Sind Blitze sind Donner") zu noch größerer Wirkung gelangen würde, scheint uns unzweifelhaft. Bei Dilettantenchören giebt es immer Figuranten, die die Zahl vermehren, aber nicht den Klang. Namentlich aber dürfte der Knabenchor bei der nächsten Aufführung auf das Doppelte gebracht werden müssen. Wir hegen übrigens die Hoffnung, daß die Singacademie, in Folge der im Ganzen recht gelungenen Aufführung allmälig an Zahl der ausübenden Mitglieder gewinnen, und daß namentlich die Passionsmusik Manchen Lust machen dürfte, sich dabei zu betheiligen, die früher mit einer gewissen Scheu an Bach gegangen sind. —

Soli. Vom Evangelisten haben wir bei der Rubrik „Abänderungen" gesprochen. Die Partie des Jesus war, wie schon in der Notiz der vorigen Nummer d. Bl. erwähnt wurde, in den trefflichen Händen des Herrn Panzer, Hofcapellsänger, welcher namentlich diejenigen Stellen, in welchen das Gefühl ein wenig überschwellen darf, wie z. B. die Einsetzungsworte, sehr schön sang. Manche einfacheren Recitative dürften vielleicht mit noch mehr Würde behandelt werden. — Die Sopranpartie war der noch sehr jungen Sängerin, Fräulein Ottilie Hauer, übertragen, deren Stimme kräftig und angenehm, nur in der Höhe ein wenig umflort ist. Eine kleine, wohl aus begreiflicher Befangenheit entstandene Intonationsunsicherheit abgerechnet, machte sie ihre Sache technisch sehr gut; wenigstens brachte sie ihre Partie zur Geltung und verdarb nichts. Damit soll freilich nicht gesagt sein, daß sie im Totale ihrer Leistung der hier gestellten Aufgabe vollkommen gewachsen war. Von der Altpartie war ein Theil der Frau Pauline Schneider übertragen, deren angenehmes Organ fesselnd wirkte und deren warmer Vortrag zugleich ihr Verständniß und innige Hinneigung zu Bach'scher Musik auf das erfreulichste erkennen ließ. Sie sang hauptsächlich die begleiteten Recitative, während eine dritte Sängerin, Frau Peyrer, die Arien „Ach nun ist mein Jesus hin" und „Erbarme dich mein Gott" in durchaus correcter und taktstrenger aber zugleich empfundener Weise ausführte. Diese Eigenschaften sind jedenfalls heut zu Tage ein nicht zu unterschätzendes Aequivalent für die nicht mehr ganz jugendliche Stimme. — Die übrigen Herren (die Vertreter des Petrus, Judas, hohen Priesters u. s. w., dann der lyrischen Tenorpartie) bemühten sich nach Kräften das Beste zu leisten, konnten aber nur zur Noth genügen; dem einen fehlte die nöthige Sicherheit der Intonation und die freie Höhe, dem andern das gesanglich tonvolle Organ, der dritte hatte seinen Part erst in der letzten Stunde übernehmen müssen, und ihn daher noch nicht ganz geistig überwunden.

Das Orchester schließlich, obwohl aus verschiedensten Elementen zusammengesetzt, war recht wacker, präcis, kräftig und selten vorlaut; nur bei der ersten Nummer der zweiten Abtheilung, und bei dem Recitativ: „Am Abend da es kühle war" vermißten wir die nöthige Zartheit. Die Soli der Violine und Oboe wurden von den Herren Hellmesberger und Ullmann mit schönem Ton, erfreulichem Ausdruck, viel Geschmack und sinniger Zartheit ausgeführt.

R. Wagner's „Fliegender Holländer" auf dem Dresdner Hoftheater.

(Wegen Mangel an Raum verspätet.)

W-i. Endlich ist nach mannigfachen Hemmnissen Wagner's romantische Oper „der fliegende Holländer" zur Darstellung gelangt. Diese Oper, unter ihren Schwestern der Entstehung nach die zweite, verschwand seit den Vierziger Jahren vom Repertoire des Hoftheaters. Die Wiederaufnahme derselben ist sehr willkommen. Denn sie giebt Gelegenheit, die Bekanntschaft dieses Kunsterzeugnisses des talentreichen Autors wieder einmal in unmittelbarer Wirkung aufzufrischen und mit den späteren Gebilden desselben zu vergleichen.

Die gegenwärtig aufgeführte Oper steht in dem Rufe, daß ihre Musik zum Theil die beste sei, welche Wagner überhaupt geschaffen habe. In sofern ist dies begründet, als die musikalische Gestaltungsweise Wagner's in keiner seiner Opern in solchem Maße dem Wesen der Tonkunst und ihren Bedingungen entspricht, — relativ nämlich, — wie gerade im fliegenden Holländer. Die melodischen Elemente sind darin auf eine dem musikalischen Gesetz entsprechendere Weise gebildet, als es Wagner, mit verhältnißmäßig geringen Ausnahmen, sonstwo gethan hat. Eben dasselbe gilt von der Struktur einzelner Musikstücke. Doch würde es ein Trugschluß sein, deshalb den „fliegenden Holländer" auch zugleich als die beste Bühnen-Schöpfung Wagner's zu bezeichnen. Vielmehr muß man dem Componisten ohne Bedenken darin beistimmen, wenn er dieses Werk sammt dem „Rienzi" seinen späteren Gebilden gegenüber verwirft. Denn sowohl „Tannhäuser" als auch „Lohengrin" offenbaren einen im Allgemeinen ungleich höheren künstlerischen Standpunkt, so viel auch immer gegen das Dramatische und Musikalische der Behandlung, und überhaupt gegen das in diesen Bühnenprodukten angewandte principielle Verfahren einzuwenden ist.

Im „fliegenden Holländer" — vom „Rienzi" gar nicht zu sprechen — zeigt sich Wagner noch wesentlich beeinflußt, insbesondere durch die moderne große Pariser Oper. Und dies nicht allein betreffs der überwiegend materiellen Ausbeutung des Orchesterapparats, sondern auch hinsichtlich der musikalischen Gestaltung und des Ausdrucks. Seine künstlerische Individualität kommt dagegen nur bedingungsweise zur Entfaltung. Der „fliegende Holländer" erscheint in seiner Totalität als das Ergebniß eines Kampfes um die Befreiung von äußeren Einflüssen, denen Wagner ergeben war, deren Bewältigung jedoch erst „Tannhäuser" und „Lohengrin" aufzeigen. Es ist also diese Oper ein für Wagner wichtiges Entwicklungsmerk. Und als solches bietet es denn auch ein mehr psychologisches als rein künstlerisches Interesse dar. Daß die Verwengung eigenen und fremden Wesens, wie sie sich hier vollzieht, eine Ungleichheit des Styls erzeugt, ist selbstverständlich. Das Stoffliche der Oper, wie bekannt einer nordischen Sage entnommen, enthält eine nur dürftig zureichende, bis zur Ermüdung ausgesponnene Handlung. In der Kürze läßt sie sich folgendermaßen zusammenfassen: Der Holländer, dazu verdammt, so lange auf dem Meere umherzuirren, bis ein weibliches Wesen durch den Schwur ewiger Treue ihn von seinem Geschick befreit, kommt alle sieben Jahre einmal an's Land, um durch Mädchenhand seine Erlösung zu suchen. Unter diesen Prämissen beginnt die Oper. Der gespenstergleiche Mann landet im Sturm an einer öden Felsbucht. Hier findet er das Schiff eines Norwegers, welcher an dieser Stelle Schutz vor den Elementen gesucht hat. Der Holländer bittet um Gastfreundschaft, die ihm auch im Haus des Norwegers gewährt werden soll. Nachdem der letztere sich von dem Reichthum des ersteren überzeugt hat, verspricht er ihm aus Habsucht sogar die Hand seiner Tochter Senta. Diese ist, um den Holländer zu erlösen, bereit, ihm in unverbrüchlicher Treue anzugehören. Schließlich wird aber Senta durch den Holländer von ihrem Gelöbniß entbunden, da er glaubt, an dem Schwur ihrer Treue zweifeln zu dürfen. Er geht eiligst zu Schiff und

segelt ab. Senta indeß will nicht von ihm lassen. Verzweiflungsvoll stürzt sie sich in's Meer. In demselben Augenblick geht das Schiff des Holländers unter, und aus den Wellen steigen vereint die Seelen Beider gen Himmel empor, — ein Schluß, der Versöhnung bewirken soll, die er in der gebotenen Form indeß nur äußerlich erreicht.

Diese Vorgänge in folgerichtiger Entwicklung, d. h. dramatisch motivirt vorzuführen, ist eine höchst problematische Aufgabe. Wagner hat sie nicht gelöst; der Möglichkeit des Gelingens steht hier freilich die Hauptsache im Wege. Niemand wird ungestraft in dem Träger eines dramatischen Gebildes eine Figur wählen, deren Wesen mit dem reinen Menschenthum im Widerspruch steht. Für die fabelhafte Gestalt des Holländers kann nur eine krankhaft überreizte Phantasie Antheil empfinden. Und in der That ist Senta, die sich dem Wahne hingiebt, den auf dem Haupte des Holländers lastenden Fluch zu bannen, als ein hysterisch clairvoyantes Wesen gezeichnet. Sie wirkt als menschlicher Charakter ebenso unerquicklich, wie der Held des Stücks. Noch ehe sie den unheimlichen Gegenstand ihres Geschicks kennen lernt, schwärmt sie, im Anschauen eines Bildnisses des Holländers versunken, für die Idee, ihn zu erlösen. Dies für unsere Empfindungsweise so unwahre psychologische Problem soll nun die dramatische Motivirung ersetzen, d. h. die Nothwendigkeit, daß dasjenige, was geschieht, auch unabwendbar geschehen muß. Mit der schließlichen Lösung ist es nicht besser beschaffen. Um die Losreißung des Holländers von Senta zu ermöglichen, muß er ein Zwiegespräch zwischen dem Mädchen und dessen früherem Geliebten belauschen, in welchem dieser letztere daran erinnert, daß Senta ihm ehedem Treue gelobt habe. So wie dies Wort gefallen ist, stürzt der Holländer aus seinem Versteck hervor und sagt sich von Senta los. Hier ruht die Motivirung offenbar entweder auf einer unsittlichen Voraussetzung, oder aber auf einem Mißverständniß. Nimmt man an, daß die Beschuldigung eines Treubruchs der Senta wahr sei, so erleidet ihr weiblicher Charakter dadurch eine Blöße, den selbst nicht der Heiligenschein ihrer Opferwilligkeit für den Holländer zu bedecken vermag. Setzt man das Gegentheil voraus, so ist eine aus Mißverständniß begangene Uebereilung des Holländers Ursache von der Wendung der Dinge. Wagner hat übrigens wohlweislich das hyperromantische Dunkel dieses Conflikts unaufgeklärt gelassen. Er durchbricht vielmehr mit einem Gewaltstreich die Situation, um durch die allegorische Schlußdecoration möglichst jede Reflexion abzuschneiden. Dramatisch ist nun freilich der Fall damit keineswegs erledigt. Es verletzt eben so sehr das Gefühl, annehmen zu sollen, daß Senta treubrüchig gewesen, als es unstatthaft ist, ein Mißverständniß, eine Uebereilung zum Motiv für eine dramatische Handlung zu erheben.

Aus dem Mitgetheilten ergiebt sich zur Genüge, welch ein abenteuerlich unwahrscheinlicher Zug durch das Stück geht. Derselbe würde noch augenfälliger sein, wenn ihm Wagner nicht ein entschieden realistisches Element geeint hätte. Es ist das in verschiedenen Situationen geschilderte Naturleben am Meeresgestade. Mit starken, grellen Farben in Wort und Ton, unterstützt von entsprechender, scenischer Anordnung, giebt Wagner eine charakteristisch, phantastisch erregende Anschauung vom Seeleben. Man hat ein portraitähnliches Genrebild vor sich, welches in seiner Eigenartigkeit drastisch wirkt, und dessen realistischer Naturlaut dem anderweiten, schon angedeuteten Inhalt des Stücks in gewisser, man könnte sagen betäubender Weise das Gleichgewicht hält. In seinem Streben nach Charakteristik schreitet Wagner freilich stellenweise bis zu einer Realität vor, die im unlöslichen Widerspruch zum Wesen der Kunst und deren Schönheitsforderungen steht. Manches davon erregt eine Empfindung, die dem offenkundigen Ernst, mit welchem der Gestalter dieses Werks verfahren, geradezu entgegengesetzt ist. Ich erinnere beispielsweise blos an die dritte Scene des ersten Aktes, in welcher durch ein mächtiges Sprachrohr (!) nicht gesprochen, sondern gesungen wird, — eine zwiefache Ungereimtheit.

Wie man nun aber auch über das Werk urtheilen möge, eines ist gewiß: es bringt als Ganzes einen ungewöhnlichen Eindruck hervor. Dies rührt nicht bloß von der vielseitigen unternehmenden Begabung her, vermöge deren der Componist dem dürftigen, für die dramatische Verwerthung im Grunde ungeeigneten Stoff eine solche Wirkung abgerungen hat, sondern eben so sehr von der begeisterten Hingebung an die Sache. Man fühlt durchweg, daß Wagner mit ganzer Seele, mit eifrigstem Bemühen bei seiner Arbeit gewesen ist, und dieser Umstand flößt dem Genießenden Theilnahme ein. Die Unerschrockenheit und Energie, womit der Autor, unbekümmert um künstlerische oder ethische Bedenklichkeiten zu Werke gegangen ist, überträgt sich unwillkürlich auf den Zuhörer, und dieser wird dadurch, wenigstens theilweise genöthigt, im Momente der Darstellung mit regem Interesse dem zu folgen, was er sieht und hört. Ob aber diese Oper ein künstlerisches Gemeingut der deutschen Nation werden könne, steht sehr zu bezweifeln. Wenigstens spricht die Erfahrung dagegen, daß Bühnenwerke dauernd allgemeineren Antheil zu erwecken vermögen, die in ihrem dichterischen Keim nicht auf menschlich wahrer Anschauung und gesunder Empfindung beruhen.

Des musikalischen Theils der Oper wurde bereits andeutend gedacht. So vortheilhaft derselbe sich auch bezeichnet sich von Wagner's sonstihin befolgter Gestaltungsweise in Tönen unterscheidet, so wird doch die Anerkennung durch ein auffallendes Anlehnen des Componisten an bedenkliche Vorbilder beschränkt. Neben dem überwiegenden Einfluß des Meyerbeer'schen Wesens, machen sich in der Melodik mehrfach die Elemente der neuern italienischen Opernmusik geltend. Die Rhethorik der declamatorisch recitirenden Behandlung, welche in den beiden folgenden Opern Wagner's in eigenthümlicher Ausprägung eine so wichtige Rolle spielt, nimmt dagegen eine mehr untergeordnete Stellung ein. Die Instrumentation, obschon nicht ohne Colorit, ist zumeist überladen, und daher oft lärmend. Nur im zweiten Akt, der allerdings wenig Gelegenheit zur Anwendung des Blechchores bot, tritt eine maßvollere und in Einzelheiten geistreich hervorstechende Handhabung des Orchesters ein.

Kritische Revüe.

C. M. v. Weber. Adagio und Rondo für das Harmonichord mit Begleitung des Orchesters, componirt zum Gebrauch des Herrn Fr. Kaufmann. Nachgel. W. Nr. 15. Leipzig und Berlin. Peters.

D. Friedrich Kaufmann, der Sohn des vorzüglichen Mechanikers Joh. Gottfr. Kaufmann in Dresden, erfand im Anfang dieses Jahrhunderts außer verschiedenen andern Instrumenten gemeinschaftlich mit seinem Vater das Harmonichord, ein im Bau und Ton der Physharmonika ähnliches Instrument, nur daß durch die Metallsaiten ein intensiverer Klang erzeugt wurde (vgl. Apel's Beschreibung in der Allg. musik. Zeitung 1810, S. 1030). Selbst Virtuose auf dem Instrument, machte Kaufmann 1811 mit demselben eine Kunstreise durch Deutschland. In diesem Jahr schrieb C. M. v. Weber, der Kaufmanns Erfindung sehr bewunderte (vgl. Allg. mus. Z. 1812, S. 663) ein Concertino für das Harmonichord, welches in dem, seinen von Th. Hell herausgegebenen Schriften angehängten, eigenhändigen Verzeichniß seiner Werke unter jenem Jahr verzeichnet, aber nie publicirt worden ist, ohne Zweifel das vorliegende Werkchen, welches demnach 50 Jahre nach seinem Entstehen vor die Oeffentlichkeit tritt. Das Hauptstreben des Componisten, etwas für das eigenthümliche Instrument angemessenes zu schreiben, ist, wie man erwarten kann, hier aufs pünktlichste erreicht, die eigene Wirkung, die dasselbe durch lang gehaltene, sogar des crescendo fähige Töne, volle Accordfolgen und getragene Melodien ausübt, ist vortrefflich benützt; die hier und da nöthigen stärkeren Accente giebt das Orchester hinzu, ohne jedoch irgendwo das Instrument zu erdrücken. Sollen wir auch noch

von dem musikalischen Werth sprechen, so kann das bei einem Werk, das vor nun so langer Zeit anspruchslos, blos um einem bestimmten Zweck zu dienen geschrieben wurde, nur vorsichtig geschehen. Jeder weiß, daß Weber's Stärke nicht in der Instrumentalmusik lag; seine reiche Erfindungskraft mußte sich an einem bestimmten poetischen Stoff gleichsam entzünden und schuf hier Dauerndes und echt Volksthümliches; ohne jenes Substrat erscheint sie oft wie gelähmt, die Ideen matt und trivial und in die größeren Formen weiß er sich nicht zu finden. So wird man auch in diesem Werke wenig durch Neuheit und Originalität (selbst vom damaligen Standpunkt aus) Hervorstechendes finden, nur schüchtern zeigt sich hin und wieder etwas, das den Componisten des Freischütz errathen läßt. Die Melodien sind einfach und wohlklingend, doch etwas inhaltlos und gewöhnlich; von formeller Arbeit ist wenig Spur; ein Thema folgt dem andern ohne viel Uebergänge. Das Stück beginnt mit einem kurzen Adagio in F-dur, welches nach einer kurzen Orchestereinleitung zwei Melodien bringt und in A-moll schließt; auf dieses folgt ein lebhaftes Rondo in einfachster Form. In letzterem verdient ein Zug hervorgehoben zu werden, den später Mendelssohn so unzählige Male angewandt hat, nämlich das zweimalige unerwartete Wiedereinsetzen des Hauptthemas am Schluß einer längeren Modulationsfolge.

Wir zweifeln nicht, daß den Spielern des Instruments das Werkchen eine willkommene Gabe sein wird; die Ausführung wird dadurch erleichtert, daß das Orchester durch Clavierbegleitung ersetzt werden kann. —

Franz Abt. **Frühlingsfeier**, Cyclus von 12 Gesängen mit verbindender Declamation. (Dichtung von H. Franke). Für vierstimmigen Männerchor. Op. 181. Schleusingen, Glaser.

Der Componist des Liedes „Wenn die Schwalben heimwärts ziehen" ist in gewissen Kreisen des singenden Publikums ein Name von gutem Klang; und gewiß wird ihm Niemand ein Geschick, sangbar und wohllautend zu schreiben und Klangeffekte gut zu berechnen, absprechen. Die vorliegenden 12 Lieder zeigen überall einfache, natürliche Deklamation und Stimmführung, lebhafte im Rhythmus nie stockende Bewegung, feine Behandlung und Gegenüberstellung der Stimmen, so daß alles mit Leichtigkeit singt und klingt, wie es Frühlingsliedern gebührt. Wir können sogar noch weiter gehen und wenigstens den ersten Liedern einen gewissen Schwung der Erfindung zugestehen. Gleich das erste Lied ist recht frisch und melodiös, und drückt die frohe Stimmung gut aus. Auch die folgenden Lieder verfolgt man mit Interesse und findet sogar, daß der Componist auch der Charakteristik im Einzelnen, wenn nicht durch originelle Erfindung, so doch durch geschickte Mischung der Klangfarben, Wahl der Tonart und Rhythmen gerecht zu werden sucht. Je weiter man kommt, desto mehr verschwindet allerdings der erste Reiz; man sieht wie Harmoniefolgen (besonders gewisse stereotype enharmonische Verwechslungen), Figuren ꝛc. sich wiederholen und die Erfindung nicht aushält; und es beschleicht uns unwillkürlich ein Gefühl von Monotonie, welches äußere Effekte, wie das häufige Concertiren der Solostimme mit dem Chor nicht gut machen können. Zum Besten des ungetrübten Interesses hätten es Dichter und Componist bei 6 Liedern sollen bewenden lassen; jetzt wird man fast von selbst auf die Betrachtung geführt, wie wenig Individuelles in Abt's Erfindung herrscht. Ausgegangen von der niedrig-sentimentalen Sphäre der Proch-Lücken, versucht er mitunter, unter Mendelsohn's Einfluß (was Reißmann richtig hervorhob und in diesen Liedern bestätigt finden wird), einen höheren Schwung. Doch vergleiche man nur einmal die ewig jungen Mendelsohn'schen Frühlingslieder für gemischten Chor, um den großen Abstand gewahr zu werden. —

H. M. Schletterer. **Ostermorgen**, Gedicht von E. Geibel für achtstimmigen Männerchor Op. 2. Winterthur, Rieter-Biedermann.

Die bei den Abt'schen Liedern gerügten Mängel finden sich auch in diesem Op. 2, von den Vorzügen Abt's dagegen nur sehr wenige, was in geringerer Begabung und geringerer Uebung seinen Grund hat. Rühmten wir dort Frische der Bewegung und ein gewisses Maß sinnreicher Erfindung, so ist hier Alles erzwungener und steifer; die Melodienbildung und polyphone Behandlung tritt ganz zurück; die Harmoniefolgen ewig dieselben; hier und da ein Streben, Worte und Perioden charakteristisch hervorzuheben (so im dritten Chor die Worte „zerreißt wie Simson eure Bande"), doch nirgends ein Versuch, das so beduftsame und anmuthige Gedicht poetisch aufzufassen. Die 8stimmige Behandlung wirkt mehr störend wie hebend, besonders da die 8 Stimmen nur selten sich zu eigentlichem Doppelchor gruppiren, und da bei dem geringen Tonumfang der Männerstimmen die vollere Harmonie keineswegs kräftiger wirkt. Das ganze Werk ist uns wieder ein rechter Beleg gewesen, wie wenig die heutige Art für den Männergesang zu schreiben, wahres Kunstbedürfniß befriedigen kann.

Dem Chor ist eine willkürliche Begleitung von Blasinstrumenten in starker Besetzung beigegeben, welche bei besonders kräftigen Stellen den Chor unterstützen soll — ob mit Erfolg, lassen wir dahingestellt.

L. Cherubini, IV Duetti per due voci di Soprano coll' Accompagnamento di Pianoforte o Arpa. Leipzig und Berlin, Peters.

Diese vier, unseres Wissens wenig bekannten, aber sehr mit Unrecht wenig bekannten Duette des großen Meisters erscheinen hier in der, den Peter'schen Verlagswerken eigenen geschmackvollen Ausstattung von Neuem, mit Hinzufügung einer sehr gelungenen deutschen Uebersetzung. Das wird hoffentlich nach mehr dazu beitragen, daß diese ächten Perlen schönster Gesangsmusik, welche in jeder Note den vollen Reiz Mozart'scher Innigkeit und Mozart'schen Wohllautes athmen, und dabei doch das Charakteristische des Meisters überall hervortreten lassen, eine weitere Verbreitung in dem singenden Publikum finden mögen, welches doch so oft in Verlegenheit um passende Duettmusik zu dem Fadesten oder zu hundertmal Gehörten greift. Eines weiteren Lobes können wir uns hier billig enthalten.

M. Carl Eberwein. Zwei Impromptüs für das Pianoforte. Bonn, Nikolaus Simrock.

— — Romanze op. 2, drei Impromptüs in Scherzoform für das Pianoforte op. 3. Leipzig, Friedr. Hofmeister.

— — Vier Lieder für Bariton. Bonn, Nik. Simrock.

N. Die angezeigten Compositionen verrathen sämmtlich eine ersichtliche Vorliebe für alltägliche und möglichst verbrauchte musikalische Formen. Nicht einmal stellenweise durchbricht ein Ausdruck eigentlicher Empfindung die handwerksmäßige Aufschichtung und Aneinanderreihung von Notengruppen. Nr. 1 Impromptü in Walzerform läßt sogar als Walzer vieles zu wünschen übrig. Nr. 2 Impromptü in Etüdenform dürfte in Anbetracht seiner Langweiligkeit und Inhaltslosigkeit getrost eine Stelle in einer Sammlung möglichst geistloser Fingerübungen behaupten. Die Romanze op. 2 erinnert stark an Spohr'sche Empfindungs- und Ausdrucksweise; die drei Impromptüs in Scherzoform verdanken einer ebenso phantasielosen Stunde, wie phantasieloser Einbildungskraft ihren Ursprung. Unter den Liedern ist Nr. 1 eine abgeleierte süßliche Phrase, Nr. 2 und 3 sind trivial, Nr. 4 bringt Spuren tieferer Empfindung, die sich aber auf Mendelsohn'sche Erfindung zurückleiten läßt.

Mozart. Die Maurerfreude, Cantate, zu vier Händen eingerichtet von C. Geißler. Leipzig und Berlin, Peters.

Ein recht gelungenes und brauchbares Arrangement der reizenden Mozart'schen Musik. So viel uns bekannt geworden auch das erste Arrangement dieser Cantate zu 4 Händen.

Hermann Berens. Neueste Schule der Geläufigkeit für das Pianoforte op. 61, 4 Hefte. Hamburg, A. Cranz.

Schulen der Geläufigkeit sind in den letzten Jahren so viele, gute und schlechte so pilzartig hervorgewachsen, daß die vernünftige Auswahl für den Musiklehrer immer schwieriger wird. Die vorliegenden Hefte von Berens verdienen jedenfalls eine besondere Berücksichtigung. Sie scheinen den praktischen Studien eines tüchtigen Clavierlehrers ihren Ursprung zu verdanken und sind ebensosehr für das Spiel des Classischen wie für moderne Musik vorbereitend. Besonders Chopin scheint der Verfasser im Auge gehabt zu haben. Der Ausbildung und Uebung der in so vielen Etüdensammlungen vernachlässigten linken Hand ist eine große Aufmerksamkeit gewidmet. Sämmtliche vierzig Nummern entsprechen durchaus dem praktischen Bedürfniß und lösen die gesetzte Aufgabe in wünschenswerther Weise.

Kuntze. Hoch und Pereat, Dichtung von Sachse, für vierstimmigen Männerchor op. 74. Schleusingen, Conrad Glaser.

Eine in musikalischer Hinsicht durchaus verfehlte Composition, vor deren Trivialität man fröhliche Liedertäfler, denen das Werk gewidmet ist, warnen möchte.

E. Guth. Zwei Hymnen für Männerchor, mit oder ohne Begleitung von Blech-Instrumenten. Op. 3. Mannheim, Heckel.

Der Componist dieser Hymnen verräth Geschmack und Fähigkeit zu gediegener Arbeit. Die Erfindung der Motive ist in beiden Gesängen unbedeutend, die weitere Behandlung indessen und namentlich die Stimmführung lobenswerth. Einzelne musikalische Effekte werden von bester Wirkung sein. Besonders hat uns die zweite Hymne, Preisgesang, durch manche sinnige und feine Züge angezogen.

Niels W. Gade. Fantasiestücke für Pianoforte, op. 41. Leipzig, Kistner.

§. Gade's Styl ist bekanntlich ein durchaus „gegenwärtiger." Weder veraltete Formen des Ausdrucks, noch ein Haschen nach neuen Effekten kann man ihm mit Erfolg nachweisen. Der Horizont, in dem seine Muse sich bewegt, ist ein ziemlich begrenzter, d. h. sie geht weder stark in die Tiefe, noch in die Höhe, noch in's Weite. Auf diesem begrenzten Gebiet bewegt sie sich aber durchaus anmuthig, und man kann Gade's Sachen nur mit Vergnügen durchspielen, ohne sich freilich in jener Weise gefesselt zu fühlen, wie es bei älteren Meistern und selbst bei den genialen neueren wie Schubert, Mendelssohn und Schumann der Fall ist. Für diese Anschauung sprechen auch vorliegende neueste „Fantasiestücke." Die „Gegenwärtigkeit" des Styl's giebt sich auch hier in jener Claviertechnik kund, die in weiten Harmonielagen, in orchesterartigen Klängen und in einer gewissen Beweglichkeit und Flüssigkeit des Satzes besteht. Auch darin giebt sie sich zu erkennen, daß die Musik durch Ueberschriften auf etwas Besonders, Außermusikalisches hindeutet ohne jedoch dadurch sich selbst aufzugeben. Selbst in dieser Programm-Musik im bessern Sinn liegt aber auch etwas Bedenkliches. Die Musik der Alten wirkte durchaus nach Innen, die der Neuen nach Außen, die Fantasie wird beschäftigt, das Gemüth bleibt leer, oder wird nur obenhin berührt; daher ist das Publikum dieser Musik mehr im Salon zu finden, als unter den tieferen Menschen. Gleichwohl ist vielleicht gerade diese Sorte von Salonmusik am ersten geeignet, auch in jene Kreise einen guten Samen zu tragen, da sie (vertreten) wenigstens „musikalisch" ist, d. h. harmonisch reich, melodisch sinnig, rhythmisch nicht trivial. — In diesem Sinne können wir Gade durchaus vertreten und nur wünschen, daß er Goria, Voß und Consorten gründlich verdränge. In höher gebildeten Kreisen wird man ihn freilich nur als angenehmes Spielzeug betrachten können, das man manchmal zur Erheiterung benutzt. — Die vier Stücke dieses Hefts heißen: Im Walde (H-dur $^{12}/_{8}$ Molto vivace), Mignon (F-moll $^{4}/_{8}$ Allegretto agitato), Mährchen (G-moll $^{4}/_{4}$ Allegro molto), Beim Feste (H-dur $^{4}/_{4}$ Allegro moderato). Am wenigsten vor allen will uns „Mignon" behagen. Diese Göthe'sche Gestalt ist ziemlich stark verwässert, und auch der musikalische Satz etwas zerfahren gehalten. Dagegen gefällt uns „Beim Feste" wegen seiner entsprechenden Haltung und seines orchestralen Klanges am besten. Auch das „Mährchen" ist recht lustig und duftig, nur wiederholt sich darin Manches zu oft.

Stephen Heller. Reveries du Promeneur solitaire pour Piano. op. 101. Bonn, Simrock.

Im Allgemeinen paßt das bei dem Vorigen Gesagte auch auf St. Heller. Nur daß seine Erfindung um einige Stufen unter Gade steht. An den Themen dieser 12 Seiten langen „Reveries" kann man sich doch gar zu wenig erwärmen, und die Länge des Stücks steht in keinem Verhältniß zu der geringen Bedeutsamkeit jener; auch kann man nicht eben sagen, daß Heller die Kunst versteht aus einem Thema sonderlich werthvolle Gebilde herauszuschlagen; es geht Alles in die Breite statt in die Tiefe. Gleichwohl ist der hübsche Fluß des Ganzen anzuerkennen und wird dem Stück bei Jenen Freunde erwerben, die mehr darauf als auf die Bedeutsamkeit des Inhalts sehen.

Correspondenzen.

Berlin.

-h- Bei Gelegenheit einer neuen Ouvertüre von Rudolph Radecke, die dessen Bruder Robert in seinem letzten diesjährigen Abonnementsconcert brachte, können wir nicht umhin einige in dieser Zeitung noch nicht erwähnte Thatsachen zu berühren. Die Singakademie führte die großen Gesangswerke ihrer Directoren, des Prof. Grell und M. Blumner's, die wir im vorigen Winter zum ersten Mal kennen lernten, noch einmal auf. Grell's 16stimmige Messe überwindet die Gefahr der Schwerfälligkeit und Verworrenheit dieses Kunstgenre's auf meisterhafte Weise und ist als ein Muster von Anmuth und Popularität aufzustellen. Blumner's Oratorium bricht zwar keine neuen Bahnen, gehört aber zu den ernsteren Compositionen, die ihre Wirkung nie verfehlen werden, wo man der Kirchenmusik huldigt und die reine Geistigkeit unserer musikalischen Kirchenväter Händel und Bach noch nicht in's Herz geschlossen hat. Beide Werke verdienen die Beachtung auch ferner Kreise. Wen könnte es anders als erfreuen, daß das Institut, dem die beiden Künstler ihre ganzen Kräfte widmen, ein so lebhaftes Interesse an ihnen nimmt. — Zum zweiten Mal wurde ferner von Ferd. Laub in seinem Concert das Joachim'sche Concert in ungarischer Weise gespielt. Die Theilnahme im Publikum war keine geringere als das erste Mal. Die Meisterschaft des Styls, der Fluß des Ganzen, die einschlagenden Contraste, die Originalität der Gedanken wie die musikalische Klangschönheit in formeller und euphonistischer Beziehung erwerben dem Werk einen hohen Rang. Mag ein gewisser allzu üppig hervorquellender Notenreichthum es auch dem größeren Publikum weniger klar erscheinen lassen, alle gebildeteren Kunstfreunde müssen dafür sympathisiren und so ist es keine Frage mehr, daß es sich bald überall Bahn brechen wird.

Die Ouvertüre von Rudolph Radecke, die uns die Feder zu ergreifen veranlaßt, führt nur dem Titel: „Ouvertüre zu einem Trauerspiel." Der Componist scheint uns in der lobenswerthen Absicht dem musikalischen Verständniß durch den Titel keinen außerordentlichen Vorschub zu leisten, mit dieser Allgemeinheit doch zu weit gegangen. Wir glauben weder, daß alle Trauerspiele so viel Verwandtes haben, um durch eine Ouvertüre richtig vorbereitet zu werden, noch, daß die Musik so wenig stark in dem Vermögen des Charakterisirens und Specialisirens, um dem so großen Gebiet der tragischen Muse mit einem Ausdruck gerecht werden zu müssen. Der Titel „Concert-Ouvertüre" scheint uns in dem Fall daß der Componist mehr seinem musikalischen Genius und dem allgemeinen musikalischen Gesetze gehuldigt, richtiger. In dem Werke feuchtet auf hervorstechende Weise Vorliebe für R. Schumann heraus. Weniger, daß bestimmte Gedanken Schumann's Werken entnommen, als daß sich in formeller und anderen Beziehungen Schumann als Vorbild herauserken-

nen läßt. Abgesehen von der Einleitung, die übrigens dem darauffolgenden Passionato nachsteht, sind die Muster in der „Genovefa“- und „Manfred“-Ouvertüre nicht unschwer nachzuweisen. Jedenfalls ziemt es dem jungen Künstler sich an Vorgänger anzuschließen. Schumann als Ausgangspunkt zu wählen ist freilich nicht ungefährlich und kann rathsam. Uebrigens ist die Ouvertüre bei nicht allzugroßer Schwierigkeit doch wirkungsvoll und Freunde des Componisten mögen nicht davor zurückscheuen sein Erstlingswerk aufzuführen.

Zum Schluß sei noch erwähnt, daß im Opernhaus J. Bott's „Actäa“ gegeben worden ist *). Von älteren Opern ist die „Euryanthe“ seit einiger Zeit mit trefflicher Besetzung wieder auf das Repertoir gekommen und wurde „Titus“ nach langer Zeit wieder gegeben. — W. Taubert spielte in der letzten Soirée von Stahlknecht und Zimmermann ein graziöses Trio op. 32 von sich. Sonst erfreut sich die Production hier einer so wenig ermuthigenden Aufnahme, daß die Künstler sich mehr und mehr scheuen hervorzutreten.

Nachrichten.

Einem Bericht des „Pester Lloyd“ über die dort stattgefundene Aufführung des „Paulus“ entnehmen wir Folgendes: Dienstag den 15. April wurde im Nationaltheater von Seite des Pest-Ofner Conservatoriums, unter der Mitwirkung des Orchesters des Nationaltheaters und beiläufig 250 Dilettanten Mendelsohn's Oratorium „Paulus“ zur Aufführung gebracht. Am Direktionspulte stand Herr Gotthard Wöhler, Gesangsprofessor am Conservatorium. Mit den Solopartieen waren betraut die Damen Hofbauer, Markovits und Szega, und die Herren Ellinger (Paulus) und Kößeghi. Die Wirkung war wegen ungünstiger Aufstellung keine vollständige. Referent hofft gleichwohl bis zum Ausbau des großen Redoutensaals noch öfter solchen großen Musikproduktionen zu begegnen und erzählt, daß der Paulus vor 20 Jahren zum letzten Mal im alten deutschen Theater zur Aufführung kam, und daß seitdem das Oratorium in Pest überhaupt geschwiegen hat. Er hofft nun „von dem Kunsteifer der betheiligten Herren,“ daß sie es beim Paulus nicht bewenden lassen werden, und namentlich die erhabenen Werke Händel's ferner Bach's Passionsmusiken, und Mendelsohn's „selbstständigere und in dramatischer Hinsicht bedeutungsvollere Werke“ Elias und Lobgesang zur Aufführung bringen werden. Ueber die Aufführung spricht der Berichterstatter wenig Günstiges; er will „vergebens nach einem schönen piano und noch einer entsprechenden Steigerung“ gesucht haben, „wovon einige Andeutungen nur in den Schlußchören des ersten Theils enthalten“ waren. „Die Solisten boten auch nur sehr relatiu Genügendes.“ Dem Dirigenten scheint er die Schuld nicht beizumessen, denn er bemerkt später: „Herr Professor Wöhler, welcher sich mit dem Einstudiren und Dirigiren des Werks viel Mühe gab, und dessen Eifer das Möglichste zu Tag förderte, wurde in Anerkennung seiner dankenswerthen Mühewaltung am Schluß hervorgerufen.“ Uebrigens „gab sich das Publikum mit sichtbarem Interesse den Eindrücken des classischen Tonwerkes hin, und nahm die meisten Stellen, insbesondere die Leistungen der imposanten Chöre mit rauschendem Beifall auf.“

Abert's neue Oper „König Enzio“ soll morgen, als am ersten Sonntag nach Ostern, im Stuttgarter Hoftheater zur Aufführung kommen. Die Musik wird gelobt. (Wir hoffen, daß sie mindestens besser sein wird als das Textbuch, das uns bereits bekannt ist und als ein grauenvolles Machwerk im Sinne neufranzösischer Schauderromantik, aber ohne den Geist eines Viktor Hugo, bezeichnet werden muß. D. Red.)

Aus Cöln wird uns gemeldet, daß die diesjährige Aufführung der Beethoven'schen D-dur Messe hinter der vorigen weit zurückgeblieben sei. Die Soli's sollen ungenügend besetzt, der Chor matt gewesen sein, das Ganze einen schwächlichen Eindruck gemacht haben. Dagegen sei die darauf folgende C-moll-Symphonie so brillant und fein gegeben worden, wie unser Gewährsmann sich nicht zu erinnern weiß.

*) Wir bringen über dieselbe in der folgenden Nummer einen uns von anderer Seite zugekommenen Bericht. —

Das Conservatorium in Paris genießt nach neuesten Berichten eine Staats-Subvention von 195.000 Frcs. (Das Wiener bekanntlich erhält von dieser Seite nur 3000 fl. D. Red.)

Das Palmsonntagsconcert der musikalischen Akademie in München brachte die daselbst „am wenigsten beliebte“ erste Symphonie in C-dur von Beethoven, dann die Motette „O salutaris hostia“ von Vincenz Lachner. Ueber diese und die folgenden Nummern bemerkt der Ref. der Südd. Ztg.: „Die Motette: „O salutaris hostia“ zu 5 Stimmen (B-dur) von Vincenz Lachner konnte den Verlust eines derartigen Genusses nicht ersetzen. Ihrem Styl nach würde sie ungefähr als Kirchenstück in eine moderne Oper passen; als wirkliche Kirchenmusik, was sie dem Text nach sein müßte, kann sie keine Geltung haben. Dazu fehlte dem Componisten ganz und gar die nöthige Naivität, die Wärme der Empfindung, die innere Ueberzeugung. Uebrigens war auch die Ausführung keine sehr brillante; die einzelnen Stimmen traten hier und dort unverhältnißmäßig hervor, und selbst Frau Diez, deren reine Intonation sonst als Muster gelten kann, schien diesmal, nach ihrem öfteren Detoniren zu schließen, nicht besonders disponirt. — Noch weniger als die Motette war Haydn's allbekanntes Lied: „O wunderbare Harmonie“ am rechten Platz. Durch die Verpflanzung auf den ernsten Concertboden, wofür es sicher nicht berechnet ist, wurden ihm die Wirkungen des Humors gänzlich geläumt, die es sonst bei geselligen Unterhaltungen und in Freundeskreisen nie verfehlt hätte. Die Passacaglia (C-moll) mit Fuge, ein Orgelwerk von Seb. Bach, welches von Kapellmeister Esser für Orchester arrangirt wurde, hatte nicht denselben glänzenden Erfolg, wie unlängst eine Fuge von demselben Meister. Manche Stellen klangen so matt und wirkungslos, daß, wer die reizenden Effekte derselben auf der Orgel gehört hat, das Werk geradezu für derangirt erklären möchte, und wenn wir neulich ein Auge zudrücken durften, so fühlen wir uns heute in unserem Zweifel über die Erlaubtheit solcher Arrangements bestärkt. Sowohl dieses Werk als Mendelssohn's schwungvolle Ouverture zu „Ruy Blas,“ womit das Concert schloß, wurde vom Orchester gut exekutirt.

Von Fétis, „Biographie universelle des musiciens“ ist soeben der dritte Band der zweiten Auflage in Paris erschienen.

S. Bach's Matthäuspassion kam am Charfreitag in der Thomaskirche zu Leipzig zur Aufführung.

Wien.

Das Grabmonument Staudigl's wurde Mittwoch Nachmittag auf dem Matzleinsdorfer Friedhofe, trotz der höchst ungünstigen Witterung, in feierlicher Weise enthüllt. Das Monument, von Pilz in Stein gehauen, stellt den verewigten Sänger in lebensgroßer, hoch aufgerichteter Statur, mit einem Lorberkranze in der einen und einer Lyra in der anderen Hand dar. Das Haupt, von wallendem Lockenhaar umflossen, scheint einer Melodie nachzusinnen. Der eine Fuß steht auf einem großen Notenhefte; die ganze, edel gehaltene Gestalt ist von einem gefalteten Mantel umhüllt, der nur Kopf, Brust, Hände und Füße frei läßt. (Presse).

Zur Aufführung der Passionsmusik waren von verschiedenen Seiten, zum Theil auf weiter Entfernung, Zuhörer eigends hierher gekommen. So aus Salzburg der k. k. Rath von Köchel (Verfasser des bald erscheinenden thematischen Mozartcatalogs). R. Volkmann kam von Pest schon zur Beethoven'schen Messe und blieb der Passion wegen einige Wochen hier.

Briefkasten der Redaktion.

E. in B. Die Nachricht von einer Operette von B. rumort bedeutend und erregt Zweifel. Wir bitten daher um genauere Mittheilungen über Ihre Quelle. — R. in B. Erhalten, wie Sie sehen. Demungeachtet bleibt uns eine baldige Recension über B. erwünscht. — S. in L. Dürfen wir auf baldige Erledigung der noch rückständigen Referenda rechnen? — D. L. in F. Einem Bericht über die Aufführung der Passionsmusik sehen wir bald entgegen. — R. in P. Warum so stumm über Frau S.?

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 18. Wien, 3. Mai 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 865. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Glüsing, vormals H. F. Müller's Wittwe. Pränumeration: für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Ueber das Vergleichen in der Kunst. — Recensionen. — Kritische Revüe. — Correspondenzen aus Bonn und Salzburg. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Briefkasten.

Ueber das Vergleichen in der Kunst.

v. Br. Gar oft wird die Behauptung aufgestellt, man solle, man dürfe in der Kunst nicht vergleichen. Die Forderung ist allerdings nicht ohne Grund. Wenn z. B. Jemand von den Leistungen irgend eines Individuums, welches dieses auch sei, einen absoluten Maßstab hernehmen wollte, um den größeren und geringeren Werth, ja wohl gar Werth oder Unwerth überhaupt der Leistungen anderer, darnach zu bemessen, ob sie auch unter jenen Maßstab passen, oder der sie doch nach den näheren oder entfernteren Verwandtschaftsverhältnissen abschätzen wollte, in welchen sie zu jenen stehen, der würde damit freilich beweisen, daß er Kunst und Welt von einem sehr beschränkten Standpunkt aus betrachte; sogar kann, was dem am allgemeinsten als Höchstes Erkannten am entferntesten steht, eben dadurch einen viel höheren Werth besitzen, als das ihm scheinbar, aber nur äußerlich nahe Verwandte. z. B. steht die Kunst, welche vornemlich sinnlich wirkt, aber dabei eine große Fülle von Geist und Schönheit entfaltet (man denke etwa an Rossini) allerdings höher, als diejenige, deren Charakter ein unbezweifelbar ethischer, deren sonstiger Gehalt aber arm und von geringer Lebenskraft ist, wofür allein schon die Kirchen- und Gelehrtenmusik unzählige Beispiele bietet.

Wenn also das Vergleichen im Sinne eines eigentlichen und strengen Systematisirens geübt durchaus ad absurdum führt, so ist es anderseits doch eben so unvermeidlich, jedoch gewinnt es seine eigentliche und ewige Bedeutung nicht vom rein künstlerischen, sondern nur vom metaphysischen Standpunkte aus.

Die Kunst ist so unendlich vieldeutig, wie die Welt selbst; bald haftet sie ganz an der Erscheinungswelt, stellt aber diese mit solch lebendiger Plastik dar, verklärt sie mit solchem Zauber, daß man wohl meinen könnte, Höheres könne ihr gar nichts gelingen, oder sie behandelt jene nur als Schattenwelt, und nicht die Körper, die sie zeichnet, sind das Wesentliche, sondern der Schatten, den sie werfen, oder — auf jener Stufe eben, die uns die höchste dünkt — sie bringt den Schein des vollen Lebens hervor und doch deutet ihre Composition im Ganzen wie im Einzelnen immer weit über die bloß sinnliche Erscheinung hinaus. Da nun jeder Künstler wie jedes Kunstwerk und alle Kunst ein besonderes Lebensprincip ausspricht, ein solches aber nothwendig auch jedem Individuum zu Grunde liegt, so ist schon aus Gründen der Individualität eine vergleichende Werthschätzung unvermeidlich; so lange sie aber nur individuel bleibt, bedient sie sich der Formel: mir ist dieser oder jener der liebste. Es fragt sich nun blos, ob es ein Criterium giebt, um mittelst dessen als objectivem Maßstab diese unendlich verschiedenen Arten der Kunst einander neben- und und unterordnen zu können, so daß dieser Messung Allgemeingültigkeit zugeschrieben werden könnte.

Viel bedenklicher noch, als das Vergleichen der verschiedenen Arten ein und derselben Kunst, ja fast absurd könnte das vergleichende Werthschätzen der verschiedenen d. h. durch verschiedene Medien wirkenden Künste unter einander erscheinen, wenn man bedenkt, daß jede Kunst in irgend einem Stück (in dem auch ihr eigentlicher Seinsgrund liegt) jeder anderen so sehr überlegen sein muß, daß ihr, wer sie (und die Kunst überhaupt) nur von dieser Seite betrachten wollte, durchaus den höchsten Preis zuerkennen müßte; dennoch hat man solch vergleichendes Werthschätzen von jeher geübt und die Resultate desselben sind ziemlich allgemein anerkannt. Man wird wenig Widerspruch erfahren, wenn man unter den verschiedenen Künsten der Architektur den niedrigsten, der Poesie den höchsten Rang zuerkennt; die Gründe für diese Rangeintheilung aber können in letzter Instanz nur culturhistorische und metaphysische sein.

Die Kunst hat allerdings Selbstzweck in sich: allein, so wie sie einerseits aus der göttlichen Kraft des Individuums entspringt, so ist sie andererseits doch auch ein Werk der Cultur, daher wir sie auch immer nur mit der allgemeinen Cultur erstehen und vergehen sehen. Ist sie also einestheils doch ein Produkt der Cultur, so muß ein Theil des Werthes und der Würde, die ihr zukommen sollen, doch auch nach dem Grad und Umfang der Cultur, d. i. der Erkenntniß (der intellectuellen und moralischen) bemessen werden, welche sie weiter zu verbreiten vermag. Dies ist die culturhistorische Seite.

Betrachten wir von dieser aus die verschiedenen Künste, so rechtfertigt sie die erwähnte Eintheilung auf das Ueberzeugendste. Vom rein ästhetischen Standpunkt aus betrachtet müßte ein schönes Werk der Baukunst jedem anderen Kunstwerk gleichzustellen sein; aber wie wenig giebt es dem Menschen als solchen; es bildet seinen Sinn für Maß und Verhältniß — noch überdieß in einem todten Stoff — der allgemein intellectuellen und ethischen Sphäre seines Daseins aber steht es völlig fremd gegenüber; für seine Cultur hat es also eine nur höchst schwache und einseitige Bedeutung; um wie viel näher dieser die Werke der Plastik und Malerei stehen erhellt schon daraus, weil ihr Gegenstand größtentheils der Mensch selbst ist; was die Bedeutung betrifft, welche die Musik für die Cultur hat, so erhellt schon daraus, daß sie eine sehr große sein müsse, weil es eines tausendjährigen Wachsthums bedurfte, ehe sie ihre Spitzen erreichen konnte; daß aber für die Cultur die Poesie die bei weitem wichtigste und bedeutendste Kunst sei, ist evident, denn nur sie allein umfaßt den ganzen Menschen und hat in ihrer höchsten Form, dem Drama, das dem Menschen als solchen durchaus Wichtigste, das Leben selbst in seiner vollen Unmittelbarkeit zum Object.

Mit dieser Natur der Sache stimmt es gar wunderbar überein, daß in der That auch die Werke der Architektur die am schwersten zugänglichen sind, zumal in voller Wirklichkeit und Leiblichkeit, wo sie überhaupt nur für diejenigen existiren, welche besondere Gunst des Geschickes an Ort und Stelle ge-

führt haben, denn da haften sie fest und unbeweglich, wie ein Naturprodukt; die Werke der Plastik sind schon beweglicher und auf viel mannigfachere, anschaulichere Weise mittheilbar; noch günstiger steht es in beiden Beziehungen, wie von selbst einleuchtet, mit den Werken der Malerei; die Werke der Tonkunst endlich können bereits beliebig und in vollster Integrität durch die Schrift (den Stich) vervielfältigt werden, aber es bedarf noch der Erfüllung vieler Bedingungen, um sie aus der bloßen Papier- und abstrakten Geistesexistenz zu voller, wirklicher Sinnenexistenz zu bringen; die Werke der Dichtkunst endlich sind nicht nur die am bequemsten vervielfältigbaren, sondern ihnen fehlt auch, einmal durch Schrift und Buchdruckerpresse fixirt, der Wesenheit nach, nicht das geringste mehr zu vollständiger objektiver Existenz.

Die Leichtigkeit der Mittheilbarkeit und des unmittelbarsten Antheils, deren sich die Werke der verschiedenen Künste erfreuen, wächst also mit dem Grad der Wichtigkeit, welche dieselben für die Cultur des Menschengeschlechtes besitzen.

Der Einfluß auf die allgemeine Cultur also, offenbar mitbestimmend für die Rangordnung der Künste unter einander, wird auch nicht ohne Einfluß sein können auf die vergleichende Werthschätzung der Produkte ein und derselben Kunst. Was kennzeichnet aber die Cultur überall, als daß sie alle Kräfte des Menschen erst in Thätigkeit zu setzen und dann zur Harmonie zu stimmen sucht. Also höchste Spannkraft, Vielseitigkeit und Harmonie sind ihre Merkmale, die gleiche Eigenschaft wird mithin auch (die specifisch-ästhetischen, rein künstlerischen immer vorausgesetzt) für den Werth der Kunstprodukte von Wichtigkeit sein.

Als den zweiten Faktor aber (außer dem ästhetischen) für die Entscheidung der hier gestellten Frage betrachten wir die jedem Künstler oder dem einzelnen Kunstwerk innewohnende metaphysische Bedeutung. Daß diese selbst in der Architektur eine Rolle spielt, dafür legt der Streit, ob die griechische oder gothische Baukunst höher zu stellen sei, sogar ein historisches Zeugniß ab, denn da ein solcher vom Standpunkt der reinen Schönheit aus gar nicht möglich ist, so hat zu Gunsten der letzteren nur mittelst Geltendmachung ihrer höheren „Bedeutsamkeit," also in Folge eines metaphysischen Principes plaidirt werden können.

Hier aber werden sich die Wege freilich immer scheiden. Alles Metaphysische kann bekanntlich nicht erwiesen, sondern nur empfunden und geglaubt werden. Diejenigen, welche mehr geneigt sind, das Erdendasein als etwas in sich Abgeschlossenes zu betrachten, das vor allem genossen werden müsse, werden auch in der Kunst die sogenannte reine Schönheit, wenn nicht als einzige Gottheit (Phoebus Apollo), so doch gewiß als die höchste verehren, sie werden immer ästhetische Sensualisten, wenn auch vielleicht im edelsten Sinne sein. Sie werden also auch in der Kunst das Milde, Weiche, Idyllische, Heitere immer dem Erhabenen, Rauhen, Harten, Heroischen, Düstern vorziehen. Diejenigen dagegen, welche das Leben mehr als ein Mittel zu höheren Zwecken anzusehen geneigt sind, werden es umgekehrt halten.

Doch ist gewiß, daß die ersteren, welche also eine metaphysische Bedeutung des Daseins nicht glauben, im höheren Sinne keine Religion haben (den Begriff Religion in seiner ganz reinen, allgemeinen Bedeutung gefaßt).

Alle geistige Cultur strebt doch dahin, den Menschen frei zu machen, ihn aus den Fesseln roher Naturgewalten zu erlösen, indem sie umgekehrt auch selbst als das Produkt dieser allmälich erwachsenden Freiheit erscheint. Wie nun Philosophie und Kunst die höchsten Spitzen der Cultur bilden, so gilt von ihnen dieß im höchsten Grade.

Was heißt aber frei werden anders, als aus einem Subjekt des Wollens allmälig ein Subjekt des reinen Anschauens und Erkennens werden, und das Leben als etwas an sich nichtiges, das keinen Wunsch erwecken kann, und als etwas schattenhaftes von nur traumartiger Bedeutung erfassen?

Gehen wir also, ohne den rein ästhetischen Standpunkt aufzugeben, bei der Kunstbetrachtung von dem culturhistorischen und metaphysischen Standpunkt aus, so wird uns auch unter diesem Gesichtspunkt diejenige Kunstart als die höchste erscheinen, welche alle Kräfte der menschlichen Natur in lebendiges Spiel setzt und, selbst ein Produkt der höchsten, geistigen und materiellen Freiheit, zu solcher Freiheit führt, indem sie — direkt oder indirekt, nämlich symbolisch — die eben bezeichnete Lebensauffassung ausdrückt.

Man preist ja auch Shakespeare ziemlich allgemein und unbedingt als den größten Dichter aller Zeiten und Völker; ein solcher Ausspruch kann aber überhaupt nur auf einem stillschweigend vorausgesetzten Vergleich beruhen.

Um die zahllosen Eigenschaften, in welchen die unermeßliche Dichtergröße Shakespeare's wurzelt, in eine zusammen zu fassen, so könnte man sagen, sie beruhe vornehmlich darin, daß kein anderer Dichter je, auch nur annähernd, mit solcher Kraft die ganze Fülle der menschlichen Existenz zur lebendigsten Erscheinung gebracht und zugleich wieder in ihr Nichts aufgelöst hat. Mit einer Macht und Beweglichkeit ohne Gleichen setzt das Shakespeare'sche Drama alle Triebfedern der menschlichen Natur in Bewegung und zeigt zugleich, wie eben diese Bewegung mit Nothwendigkeit ihren Untergang herbeiführt, und wie nur der ruhig Betrachtende, von diesem Wirbel nicht Ergriffene beharrt.

Indem uns nun die Betrachtung des Shakespeare'schen Drama's, wie die der Welt selbst, lehrt, den Willen vom Leben, als welches voll Untiefen ist, möglichst abzuwenden, so wirkt es zugleich wie alle Kunst soll, im höchsten Sinne religiös, oder wenn man lieber will ethisch und zwar, wie die Welt selbst, ohne alle äußere Tendenz, ganz durch sich selbst durch das unserer Betrachtung sich bietende Schauspiel.

Dieser ungeheuere, immer ruhig beharrende Ernst, der uns aus dem so magisch berückenden Zaubergemmmel der Shakespeare'schen Welt entgegenblickt ist es, der ihn im Verein nämlich mit all seinen übrigen schlechterdings incommensurablen Gaben über alle Dichter aller Zeiten hinaushebt. So wie nun Shakespeare seit geraumer Zeit als der Größte unter den Großen im Reiche der Poesie anerkannt ist, so genießt immer unbestrittener im Reiche der Musik Beethoven dieses Ansehen. Also auch hier vergleicht man.

Um nun auch hier die wesentlichsten Eigenschaften zusammen zu fassen, welche Beethoven über alle Tondichter früherer und späterer Zeiten weit hinaushoben — eine ausführliche Erörterung dieses Thema's müßte einer speziellen Untersuchung vorbehalten bleiben — so sind es auch hier, wie bei Shakespeare die unbegrenzte Fülle des Gestaltungsvermögens, vermöge deren kein Werk dem andern gleicht, so sehr es auch immer (mit verschwindenden Ausnahmen) den Stempel seines Schöpfers trägt, und der ungeheuere Ernst, der uns auch aus dieser Welt, verbunden jedoch mit der denkbar höchsten individuellen Freiheit entgegenblickt.

Um aber diesen Ernst so hoch zu schätzen (der freilich nichts ist, als der Ausfluß einer Kraft, der höchsten, Welt und Schicksal bezwingenden nämlich) muß man natürlich an den Ernst d. h. an die metaphysische Bedeutung des Lebens selber glauben, vielmehr von ihr im Innersten durchdrungen sein, der letzte, tiefste, entscheidendste Grund für die Berechtigung jenes Vergleichens der Kunstgrößen ist also hier zu suchen. Die wahre künstlerische Größe beruht in ihrem tiefsten Grunde immer auf der rein menschlichen Größe.

Man spricht in neuerer Zeit so viel von Sittlichkeit auch in der Kunst. Allerdings ist Sittlichkeit eine wesentliche, ja selbstverständliche Eigenschaft aller höheren Kunst, aber völlig reinen, für das Kunstwerk entscheidenden Werth erhält sie erst,

wo sie in der Form der Naturnothwendigkeit auftritt, und wo sie lediglich nicht etwa als eine Beschränkung, auferlegt durch irgend ein äußerliches Gesetz, sondern nur als Produkt der höchsten Kraft erscheint, hervorgegangen also aus der mystischen Verschmelzung von Freiheit und Nothwendigkeit. Einen Künstler um seiner Sittlichkeit willen loben ist eine Thorheit. Darum wirkt alle große Kunst so vernichtend, weil sie selbst die Möglichkeit des Strebens, die Möglichkeit nämlich, sich ihr strebend anzunähern ausschließt. Goethe sagte darum von Shakespeare: „Ich habe in ihm ein Wesen höherer Art zu verehren."

Beethoven soll einmal geäußert haben: „Wer meine Musik versteht, der muß frei werden von der Misere, mit welcher sich die Anderen schleppen." Diese Aeußerung ist freilich nur, wie ich glaube, durch die Bettina, also sehr unsicher gewährleistet, und natürlich auch nicht ganz strikte ad verbum zu verstehen, aber er könnte sie sehr wohl gethan haben und sie würde nur bezeugen, daß er das Bewußtsein hatte, wie in seiner Musik eine ewige und unversiegbare Welterlösungsquelle sprudle.

Nun wohnt freilich aller echten Kunst solche welterlösende Kraft inne; auch die reine Schönheit übt sie, indem sie uns den Blick in eine höhere Welt öffnet und so diejenige, in welcher wir leben, gänzlich aus unserem Bewußtsein tilgt, aber im eminentesten Sinne leistet dies doch jene Kunst, die uns alle Schmerzen, Qualen und Kämpfe des Erdendaseins's, ja das ganze Grausen der Welt (wie es die Tragödie zum Inhalt hat) empfinden läßt, aber nur, um uns dann die Pforten des Friedens zu öffnen, die aus ihr hinausführen, oder wohl gar, um sie mit triumphirender Kraft zu vernichten, und so über sie, als ein bloßes Phantom, weit hinaus zu heben.

Vergleichen wir in diesem Sinne die Kunst jener großen Meister, welche gleichsam als Zweige ein und desselben Stammes anzusehen sind, die also in gemeinsamem Erdreich wurzeln, nämlich Bach's, Händel's, Gluck's, Haydn's, Mozart's und Beethoven's, so wird ein unbefangener, völlig reiner, Alles erwägender Blick leicht erkennen, ohne daß wir es in's Einzelne auszuführen brauchen, warum wir den höchsten aller Kränze keinem anderen Meister als Beethoven zuzuerkennen vermögen, in dessen Kunst allein sich ihrer innersten Wesenheit nach alle Eigenschaften wiederfinden, durch welche die Anderen groß sind, bei ihm allein aber, als ihrer aller Erben zusammenschießen, um zu jenen höchsten Zielen zu führen, in welchen wir nicht nur allein das höchste Ziel aller Kunst, sondern der Welt, der Menschheit überhaupt erreicht finden.

Was ich durch diese Auseinandersetzungen klar zu machen suchte ist dieß: Alles Urtheilen beruht schon direkt oder indirekt auf einem Vergleichen, nämlich der Grad unserer Werthschätzung einzelner Kunst-Erscheinungen und Objekte wird mit Nothwendigkeit immer durch ihre Beziehung auf die höchsten Kunst-Aufgaben und auf jene Geister, in deren Werken sie gelöst erscheinen, ja durch welche wir uns deren erst bewußt geworden sind, bestimmt.

Unser oberstes Kunstprincip wird sich daher, wenn wir darauf achten wollen, mit unserem höchsten Lebensprincip in innigster Uebereinstimmung finden, wofern wir uns nicht etwa auf dem ganz untergeordneten Standpunkt befinden, das Hauptgewicht auf das technisch-formelle zu legen, wie freilich in keiner Kunst häufiger vorkommt, als in der Musik, auch in keiner eher zu entschuldigen ist, da sie nach einer Hauptrichtung hin, nämlich als Instrumentalmusik, wegen des Mangels aller Beziehung zu der sogenannten realen Welt, ganz aus Form zu bestehen scheint.

Nun ist aber Eines wohl zu beachten. Indem wir erkennen und sagen: Dieß ist das Höchste in der Kunst, dürfen wir nur nicht hinzusetzen, also ist alles um so kleiner, je weiter es davon absteht, denn dies wäre der verkehrteste Schluß, vielmehr gilt dann weiter das schöne Wort von Hölderlin: „Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste." Denn von unendlich vielen Gesichtspunkten aus kann die Welt erfaßt und dargestellt werden; indem ich nun aber sage: Dieß ist der höchste Standpunkt, ist dieß gleichsam so, als wenn ich sagte: Ja wohl, dieß ist der Chimborasso, und der da oben auf seinem Gipfel steht, sieht weiter und tiefer, als je Einer gesehen hat; nun ist ihm aber keineswegs derjenige der nächste, der auch nach dem Chimborassogipfel emporklimmt, aber auf halbem Wege hat stehen bleiben müssen, sondern derjenige, der sich mit kühnem Flug auf eine andere, vielleicht weit entlegene, einer andern Zone angehörende, vielleicht weit niedrigere Bergspitze emporgeschwungen hat.

So z. B. steht Tieck viel näher an Göthe, als Schiller, der eigentlich auf einem, dem Goethe'schen ziemlich schroff entgegenstehenden Standpunkt steht, weshalb ihn Jemand einmal recht zutreffend den Goethe der Romantiker nannte, doch aber ist Schiller der unvergleichlich größere Dichter.

Eben so, wenn man Bach mit Beethoven oder diesen mit jenem messen wollte, indem man das ganz Spezifische des Einen und Andern, dasjenige, worin seine eigentse Größe beruht, zum absoluten Princip erhöbe, so müßte der Eine neben den Anderen gestellt, relativ klein erscheinen. Im einzelnen zunächst also wird jede Erscheinung aus sich herausbegriffen und gewürdigt werden müssen. Wenn es sich aber darum handelt, ihr Verhältniß zum großen Ganzen der Kunst und deren höchsten Aufgaben zu bestimmen, dann wird sie es sich freilich gefallen lassen müssen, mit einem ganz allgemeinen Maßstab gemessen zu werden, und woher sollten wir diesen gewinnen, als eben von jenen Erscheinungen, in welchen wir das Höchste, (d. h. was wir dafür erkennen) verkörpert vor uns stehen sehen. Dabei ist nun noch zu bedenken, daß es noch manches Große geben mag, was wir noch gar nicht kennen, und das erst in unsicherem Ringen sich der Entfaltung entgegen drängt.

Recensionen.

Peter Lohmann. Ueber die dramatische Dichtung mit Musik. Leipzig, Hermann Luppe 1861.

N. Wieder ein Receptbuch, nach welchem Dichter und Musiker der Gegenwart und Zukunft dichten und componiren sollen. Kochrecepte hat es zu allen Zeiten gegeben, nicht nur im 19. Jahrhundert, sondern ebenfalls im Mittelalter und Alterthum. Es wird Niemandem einfallen dagegen zu protestiren, daß man Suppen und Cremen nach probaten Verordnungen zusammensetzt und neue Zusammensetzungen probirt. Die Buchhändler versichern, daß Kochbücher für die Küche zu den besten Verlagsartikeln gehören. Daß sich von jenen Receptbüchern auf dem Gebiet der Poesie und Musik, welche vorwiegend die Construction des musikalischen Dramas zum Vorwurf haben, dasselbe behaupten läßt, dürfen wir einstweilen noch bezweifeln. In Betreff des vorliegenden Receptbüchleins von Peter Lohmann möchten wir, so viel an uns liegt, angehende Dichter und Componisten warnen, sich diesem neuesten Reformator der Kunst nicht mit allzu gläubigem Vertrauen in die Arme zu werfen. Für's erste sind drei Opernbichtungen von demselben Herrn Verfasser recht abschreckende Beispiele seiner zu Fleisch und Bein gewordenen Theorie. Für's zweite ist der Styl Peter Lohmann's so eckig und holperig, daß wir schon aus diesem Grunde mit einigem Mißtrauen auf seine ästhetischen Reformationsgelüste blicken würden. Für's dritte sind seine Begriffsentwicklungen und Schlußfolgerungen so verwickelt und verwirrt, daß es manches energische Zusammenraffen kostet, den Ideengang des 39seitigen Büchleins bis zum Schluß zu verfolgen. Oder ist schlechter Styl und confuse Ausdrucksweise vielleicht eine gute, vielleicht gar die beste Eigenschaft der Peter Lohmann'schen Schriftstellerei? Ist es doch möglich, daß dadurch jede Recension überflüßig gemacht wird, indem der Verfasser schon selbst für ein

kräftiges Abschreckungsmittel gesorgt hat. Möchte man doch beinahe wünschen, daß jeder Deutsche, der etwas so Absurdes wie Herr Peter Lohmann sagen will, auch in dieser Hinsicht Herrn Peter Lohmann's Beispiel folgte!

Jedes wahrhafte Drama muß nach des Verfassers Meinung Musikdrama sein. Alle Elemente in älteren und neueren Dramen, welche einer musikalischen Behandlung widerstreben, sind ästhetisch unberechtigt. Der Höhepunkt des Dramas ist die Wiedergeburt des ersten Schöpfungsaktes. Die Kunst ist eine Ergänzung der Schöpfung. Nur dasjenige Drama ist ein wirkliches, welches auf das unendliche Ziel alles Seienden hinauszeigend, dieses Ziel als naturgemäßes Ergebniß seiner Handlung darthut. Der gesammte Inhalt der Kunst, der gesammte Inhalt des Dramas ist Empfindung, sein Ergebniß eine Reihe von Empfindungen. Jedes sogenannte historische Drama ist eine Travestie auf das Urbild dramatischer Kunst, wie es sich nämlich Peter Lohmann in fieberschwangerer Mitternacht entschleiert hat.

Nachdem in solcher Weise die Anklage gegen gewisse bisher irrthümlich bewunderte Dramatiker, wie Shakespeare, Schiller, Göthe eingebracht und einiges Unrichtige über das griechische Drama behauptet worden ist, kehrt Peter Lohmann zu dem am Eingang hingestellten Satz zurück. Zum zweitenmal begegnet uns die Versicherung, daß in dem von ihm construirten Drama, welches die Elemente des Guten, Wahren und Schönen, die Pfeiler alles geistigen Lebens mit gleicher Stärke vertritt, die Musik allenthalben ihre Schwingen zu entfalten vermöge.

Peter Lohmann irrt, wenn er an dieser Stelle bittere Worte und namentlich wenn er Einwürfe von unserer Seite erwartet. Wir gönnen ihm aparten Styl, aparte Weisheit und aparte Aesthetik herzlich gern, und Einwürfe — Herr Peter Lohmann könnte am Ende gar eine zweite Broschüre schreiben! Jedenfalls müßte der Verfasser sich erst bemühen ein klein wenig logisch zu schreiben, ehe er uns zu Einwürfen reizen würde. Wo alle Logik fehlt, da lassen sich keine einzelnen logischen Mängel rügen.

Auf Seite 17 wirft der Verfasser die Frage auf, ob die Musik ohne Bruchtheil (sic!) in dem dichterischen Inhalt aufgehen könne? „Ist es möglich", reiht sich gleichsam umschreibend an diese erste Frage eine zweite, „den Conflict bis zu den äußersten Spitzen der Leidenschaft zu treiben und die Strafe erfolgen zu lassen, ohne irgendwie den Strom der Empfindung zu hemmen — ohne also auch nur mit einem einzigen Worte die Elemente des Wahren und Guten und damit einseitig den Verstand walten zu lassen?"

Wir möchten einen Preis für den scharfsinnigen Leser aussetzen, der den Sinn dieses letzten Satzes nur annähernd enträthselt und einen zweiten und noch höhern Preis für denjenigen, der den Zusammenhang dieses letzten Satzes mit dem vorhergehenden, die Ideenverbindung zwischen den Elementen des Guten und Wahren und der im dichterischen Inhalt aufgehenden Musik herausfindet.

Natürlich genügen Herrn Peter Lohmann weder das frühere recitirende Drama noch die bisherige Oper. Aber auch Richard Wagner, der dramatische Dichter, ist ihm erst recht eine Verhöhnung aller dramatischen Kunst. Rhythmisch durchgearbeitet hat das Drama einherzuschreiten, nur in dieser Form tritt das dramatische Kunstwerk als auf eigenstem Boden entstanden an uns heran. Noch einmal hören wir, daß die echte dramatische Poesie pure Empfindung sei. Man merke sich diesen Ausdruck, er ist wichtig zur Construction des künftigen musikalischen Dramas. Denn da beides, dramatische Poesie und Musik pure Empfindung ist, so steht Herrn Peter Lohmann's Drama selbstverständlich allen Mitteln der Tonkunst geöffnet. Was hier Mittel, ist es dort; was hier Ausdruck, ist es dort! Schade, daß Herr Peter Lohmann sich an diesem Punkte nicht einige Enthüllungen über eine etwaige Uebersetzungsmethode und über die Criterien einer überzeugenden Uebersetzung sprachlicher Verbindungen in entsprechende Tonreihen gegönnt hat. Doch eine derartige Uebersetzung, wie sie Wagner noch unerläßlich dünkt, scheint ihm nicht einmal mehr nöthig zu sein, da nach Peter Lohmann das Material beider Künste (das sprachliche, einen bestimmten Begriff ausdrückende Wort und der durch raschere oder langsamere Schwingungen erzeugte Ton!) so nahe verwandt ist, daß bei dem Zusammentreten sich die Ehe zweier von Natur aus für einander bestimmten Wesen vollzieht.

Alle wahrhaft dramatische Poesie ist in Musik zu kleiden — sollte auch jetzt noch daran gezweifelt werden? So fragt Peter Lohmann auf der letzten Seite seines Büchleins. Täuschen wir uns nicht, so geht der Verfasser bei seinen Deduktionen von einer durchaus irrthümlichen Anschauung über das Wesen des griechischen Dramas aus. Er glaubt in demselben das Ideal einer Vereinigung von Poesie und Musik zu finden, in welcher er beide Künste als gleichberechtigt nebeneinander wirkend meint, ein Ideal welches faktisch niemals, am wenigsten in der antiken Tragödie verwirklicht worden ist und in Betreff der dramatischen Poesie wenigstens niemals verwirklicht werden kann. Selbst die geistvollsten Versuche eines Schumann sind, wo sie ein solches irrthümliches Ideal erstrebten, mißglückt, entweder musikalisch, oder das Resultat ward eine ästhetische Ungeheuerlichkeit. Auch die Eigenthümlichkeit, die Qualität eines musikalischen Gedankens scheint der Verfasser nicht zu begreifen, scheint es nicht zu ahnen, daß seine und alle ähnliche in Betreff eines sagenannten musikalischen Dramas gemachten Vorschläge, ebensowohl das Recht des Componisten, die Souveränität der Tonkunst auf ihrem Gebiet, wie andererseits das Recht und die Freiheit der Dichtkunst kränken und beeinträchtigen.

Kritische Revüe.

G. F. Händel. Wasser- und Feuermusik, Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von Carl Burchard. Dresden, Friebel.

§. Seit einigen Jahren ist in Deutschland von diesen beiden Werken viel die Rede, die zuerst in Dresden durch den Tonkünstler-Verein, und zwar (laut einer Notiz des Titelblattes) die Wassermusik am 21. Decemb. 1859, die Feuermusik am 28. Februar 1860 zur Aufführung gebracht wurden. Es hat mit dem seltsam klingenden Titel folgende Bewandtniß: Die Wassermusik (für Saiteninstrumente, 2 Oboen, Fagott und 2 Waldhörner) ist componirt im Jahr 1716 zu einer Wasserfahrt auf der Themse zu Ehren des versammelten Parlaments, — die Feuermusik (für Saiteninstrumente, Flöte, 2 Oboen, Fagott, 2 Waldhörner und 2 Trompeten) im Jahr 1749 zu einem, zur Feier des Aachener Friedens veranstalteten Hoffeste und Feuerwerk im St. James Park. Gelegenheitsstücke sind es also, obendrein zu patriotischen Zwecken verfaßt. Die Form der beiden selbstständigen Werke ist etwa die der Suiten. Die Wassermusik enthält eine Ouvertüre in F-dur (einleitendes Adagio, fugirtes Allegro, welches mit einer Halbcadenz schließt, worauf sich ein Adagio in D-moll reiht, dann zum Schluß ein tuschartiges Allegro in F $^3/_4$), ferner als Nr. 1 ein Andante in D-moll, Nr. 2 ein Allegro in F $^3/_4$, Nr. 3 eine Aria Adagio F $^4/_4$, Nr. 4 Allegro F $^3/_4$ mit einem Trio in F-moll, Nr. 5 Allegro F $^4/_4$, Nr. 6 „Hornpipe" betitelt, Allegro moderato $^3/_4$, Nr. 7 Allegro moderato D-moll $^4/_4$.

Die Feuermusik enthält: Nr. 1 Maestoso pomposo in D-dur $^4/_4$ mit einem Mittelsatz Allegro $^3/_4$, Nr. 2 Andante G-dur $^3/_4$, Nr. 2 Aria G-dur $^4/_4$ mit einem Minore in G-moll, Nr. 4 Lentement D-dur $^3/_4$ und Allegro $^4/_4$, Nr. 5 Menuett G-moll $^3/_4$, Nr. 6 Adagio G-moll $^4/_4$ mit einem Mittelsatz G-dur, Nr. 7 „Coro", Allegro $^3/_4$, in zwei kurzen repetirenden Theilen. —

Da wir die Bekanntschaft mit diesem Instrumentalwerk des Oratorienmeisters leider nur durch den Clavierauszug machen, so müssen wir es hier bei allgemeinen Bemerkungen bewenden lassen.

Der Styl der beiden Werke, deren Composition also 33 Jahre auseinander liegt, ist der populäre und natürlich englisch-populäre jener Zeit. Das englische damalige Volksliedscheint eine große Rolle zu spielen und muß jedenfalls in Rücksicht gezogen werden, wenn man heutzutage sich eine richtige Meinung über diese Musiken bilden will. Auch die damals üblichen Instrumentalfiguren, Hörnergänge u. dgl. muß man vom historischen Gesichtspunkte hinnehmen, ohne sich freilich dafür begeistern zu können. Bleibenden künstlerischen Werth möchten wir nur den Stücken darin zugestehen, wo Händel sich selbst mehr sprechen ließ (und deren sind nicht gerade wenige), die denn auch noch jetzt mit Vergnügen und Behagen vernommen werden möchten. — Im Ganzen gefällt uns bisher die frühere Wassermusik besser als die spätere Feuermusik. Die erstere, 4 Jahre nach seiner Ankunft in London geschrieben, hat mehr Frische und Unmittelbarkeit als die andere, 2 Jahre vor seiner Erblindung componirte. Gleich die in echt Händel'schen Intervallen sich ergehende Fuge in der Ouvertüre der ersteren ist ganz köstlich. So auch alle langsameren Sätze. In Nr. 4 ist das Trio in F-moll mit seinen in den Außenstimmen so ruhig und gleich fließenden Viertelgängen sehr annehmlich, während der Hauptsatz in F-dur (wie auch vieles Andere) an die Bachschörklänge des Alexanderfestes erinnert. Ganz reizend und wirkungsvoll ist das Thema von Nr. 7 durchgeführt.

In der Feuermusik dürfte manchem mit der modernen Musikliteratur genau Bekannten eine seltsame Aehnlichkeit auffallen. Wir meinen einen gleich auf der ersten Seite, System 3 vorkommenden Zug, sagen aber nicht was uns dabei einfällt; wahrscheinlich ist die Aehnlichkeit eine ganz zufällige. — Auch hier ziehen wir die langsamen Sätze, so z. B. Nr. 6 in G-moll dem Uebrigen vor. Der „Coro" am Schluß, von dem nicht gesagt ist, ob er wirklich gesungen wurde (von einem Text ist nichts zu sehen) kann kaum Jemandem mehr ernstliches Vergnügen bereiten.

Uebrigens wäre es sicherlich sehr wünschenswerth, daß unsere Concertanstalten, die ja jetzt auch Bach'sche Sachen häufiger bringen, wenigstens der Wassermusik Berücksichtigung angedeihen lassen möchtea.

Carl Greger. Frühling und Liebe, nach einem Gedicht von Mieus für Chor und Solostimmen mit Clavierbegleitung op. 11. Schleusingen, Conrad Glaser.

N. Wenn ein Dilettant zu einem heitern Familienfest ein Gelegenheitsgedicht mit gelegentlicher Musik zur Aufführung im Kreise der Freunde versieht, so pflegt man es mit einer solchen Composition nicht allzu genau zu nehmen, auch bei jedem Motiv nicht gleich die Frage nach dem geistigen Eigenthumsrecht aufzuwerfen. Als eine solche Gelegenheitproduktion würden wir auch das Singspiel des Herrn Greger willkommen heißen und vielleicht hier und dort sogar eine musikalische Idee, jedenfalls aber den guten Willen des liebenswürdigen Verfassers zu loben wissen. Aber so wie nun seine Composition als gedrucktes Opus vor uns liegt und gar die Nummer op. 11 auf dem Titel sich darbietet, stehen wir der Sache doch bedenklicher gegenüber. Für's erste muß Herr Greger ein sehr harmloser Mann sein, daß er Haydn, Mozart, Weber und Mendelssohn mit solcher Naivetät unter seinen Namen dem Publikum vorführt. Stände der Name Carl Greger nicht auf dem Titel, man würde eine Art Potpourri aus genannten Componisten zu finden meinen. Für's zweite weiß aber Hr. Greger mit so trefflichen Reminiszenzen doch nichts Rechtes anzufangen, er liebt es nicht Motive zu verarbeiten, vornehmlich vor einer Begleitung, wie sie über Vater Reichardt's Gewohnheit hinausgehen würde, hat er eine unüberwindliche Abneigung. Er liebt das Sanfte, das Spielende, vorzüglich aber das Gewöhnliche. Für den Leierkasten muß er wohl eine besondere Schwäche besitzen. D-dur, G-dur und $^6_8$ Takt scheinen es ihm angethan zu haben, von 31 Seiten sind 18 Seiten in letzterer Taktart geschrieben. Für's dritte ist er auch ein Feind von harmonischen Modulationen. Dem vielen Unwesen, welches mit harmonischer Modulation getrieben wird, kann nicht gründlicher der Krieg erklärt werden, als es die modulatorische Bescheidenheit Herrn C. Greger's thatsächlich thut. Die Erinnerung an des seligen Gesner's Schäferidyllen tritt uns beim Durchgehen der vorliegenden Composition recht lebhaft vor die Seele, sie gehört nicht zu den angenehmsten und anregendsten Erinnerungen aus der Jugendzeit. Die Dichtung giebt der Composition an Mattigkeit, Süßlichkeit und Inhaltslosigkeit nichts nach. Es bedurfte schon eines beträchtlichen Grades von Geschmacklosigkeit um sich gerade diese Dichtung zur Composition auszuwählen.

Correspondenzen *).

Bonn. 20. April.

Ich schulde Ihnen noch den Bericht über unsere diesjährigen Winterconcerte. Daß wir mit dem Ende der vorigen Saison unseren Musikdirektor Dietrich verloren haben, theilte ich Ihnen schon mit. An seine Stelle wurde Herr Brambach, Lehrer am Cölner Conservatorium und durch verschiedene Compositionen als produktiver Musiker bekannt, hieher berufen. Gerade weil man in Bonn durch den Abgang Dietrich's in schmerzlicher Weise berührt worden, darf man gegenwärtig beim Abschluß des ersten Winters mit um so größerer Freude versichern, daß wir in Herrn Brambach einen gewandten und sorgfältigen Dirigenten, überhaupt einen Mann gewonnen haben, dessen Händen wir die Leitung der musikalischen Angelegenheiten unserer Stadt mit Vertrauen überlassen können.

Etwas unverständlich mußte es uns freilich erscheinen, wenn die Niederrheinische Musikzeitung im Anfang des Winters einige Correspondenzen brachte, welche sich in unverkennbarer Weise bemühten dem auswärtigen Publikum Dichtung anstatt Wahrheit über die musikalischen Zustände Bonns vor Herrn Brambach's Ernennung aufzutischen. Als ob von diesem jüngsten Wechsel des Dirigenten eine neue Aera datire, als ob plötzlich seit Herrn Brambach's Thätigkeit die Concerte, die Theilnahme des Publikums einen neuen Aufschwung genommen hätten, — so stellte man die Sache dar. Eine solche absichtliche Fälschung der Wahrheit halten wir für durchaus verwerflich, vornehmlich im Interesse Hrn. Brambach's. Denn Jemand, der es nicht weiß, daß Brambach seinem Vorgänger befreundet ist und schon deßhalb derartigen Gehässigkeiten gegen Dietrich so fern wie möglich steht, könnte auf den gegenwärtigen Musikdirektor als Urheber der Reclame schließen und müßte dieselbe um so unpassender finden, da Hr. Brambach zunächst den Bemühungen seines Freundes Dietrich seine jetzige Stellung verdankt. So viel über den sehr taktlosen Correspondenten der Niederrh. Musikzeitung. —

Das erste Concert brachte die Ouvertüre zur Iphigenie im Aulis von Gluck, eine Cantate von Mozart, Beethoven's C-moll-Concert, gespielt vom Dirigenten, Psalm von Mendelssohn, Beethoven's achte Symphonie. Herrn Brambach's Spiel ist elegant, frei von jeder schlechten Angewöhnung, eine gewisse nervöse Aengstlichkeit, welche sich bisweilen noch geltend macht und der Klarheit des Vortrags schadet, wird er hoffentlich bald überwinden.

Die Aufführung der Jahreszeiten im zweiten Concert darf als in jeder Hinsicht gelungen bezeichnet werden. Drittes Concert: Symphonie von Mozart G-moll, Arie von Francesco Rossi, Gesangsscene von Spohr, Hymne von Hiller, Gesang Heloisens am Grabe Abälards für Altstimme kleines Orchester und Frauenchor, Ruinen von Athen von Beethoven. Spohrs's leidige Gesangsscene wurde von Herrn Concertmeister Kömpel sehr kunstvoll aber mit einer den weichlichen Inhalt noch überbietenden weichlichen Ausdrucksweise vorgetragen. Sehr langweilige Variationen von David brachten außerdem Herrn Kömpels Kunst der Bogenführung zu erstaunlicher Geltung, ohne uns sonst ein besonderes Interesse für den betreffenden Künstler einzuflößen. Hiller's Hymne gehört zu seinen besseren Compositionen, sie ist durchgängig edel gehal-

*) Den in voriger Nummer versprochenen Bericht über J. Bott's Oper „Alräa" können wir in Folge eines leidigen Zufalls vorläufig nicht bringen. D. Red.

ten, nur bei der musikalischen Schilderung von Heloisens himmlischer Verzückung hätte der Componist sich anderer Mittel bedienen sollen. Für die Ruinen von Athen möchten wir, so wenig die einzelnen, nur theilweise von echtem Beethoven'schen Genius erfüllten Musikstücke mit einander zusammenhängen, so schroff sogar die einzelnen Uebergänge sind, diese Musik doch lieber ohne verbindenden Text vortragen hören, bis gelegentlich einem Poeten durch Herstellung kurzer verbindender Verse ein glücklicher Griff gelungen ist. Die Worte von Kotzebue sind uns unbekannt. Die ausführliche von dem Lustspieldichter R. Benedix gedichtete Abhandlung in Versen, welche man neulich dem Bonner Publikum zumuthete, würde ihre geeignete Stelle in einem Lehrbuch für Mädchenschulen über Literatur- und Culturgeschichte finden.

Der Held des vierten Concerts war der Clavierspieler Herr Brassin aus Brüssel, der mit großer technischer Fertigkeit Mendelssohn's G-moll-Concert, eine Nocturne von Chopin, einen schwungvollen Galopp von eigener Composition und irgend eine entsetzliche Rapsodie von Liszt vortrug. Kurze Zeit vorher hatte Frau Clara Schumann ein Concert gegeben und da wird man es verzeihlich finden, wenn eine sogar noch erstaunlichere Geläufigkeit der Finger als Herr Brassin producirte, denjenigen Theil des Publikums gelangweilt hätte, der bei dem Virtuosen die technische Vollkommenheit als etwas selbstverständliches voraussetzt, den Mangel an Seele und klassischer Gediegenheit des Ausdrucks indessen niemals verzeihen wird. Die Aufführung der Beethoven'schen A-dur-Symphonie darf mit Rücksichtnahme auf die Leistungsfähigkeit unseres Orchesters als eine recht gelungene bezeichnet werden.

Für die Aufführung des „Paulus" im fünften Concert müssen wir dem Herrn Dirigenten zu besonderem Dank verpflichtet sein. Die Einstudirung eines größeren Oratoriums gehört bei der Beschaffenheit unseres hiesigen Chores, wenn nicht zu den undankbarsten, so doch zu den schwierigsten Unternehmungen. Der männliche Chor besteht aus Studirenden und wechselt mit jedem Winter. Was den in früheren Jahren sehr tüchtigen weiblichen Chor betrifft, so hat, was als Curiosum verbreitet zu werden verdient, unter den Damen der sogenannten höheren und gebildeten Stände die ebenso alberne wie tadelnswerthe Idee von Jahr zu Jahr weitern Umfang gewonnen, daß ein öffentliches Mitwirken im Chor mit der gesellschaftlichen Stellung und Reputation einer Bonner Dame nicht wohl vereinbar sein möchte. Es ist uns eine Freude bei Gelegenheit der Aufführung des Paulus auch in weitern Kreisen auf die Sopransängerin, das blindgeborne Fräulein Büchner aus Cöln aufmerksam zu machen. Ihre Stimme gehört zu den heellsten, weichsten und anmuthigsten, welche heute in deutschen Concerten singen.

Den Inhalt des sechsten und letzten Concerts bildeten die Mendelssohn'sche Ouvertüre zu Ruy Blas, Goltermann's Concert für Violoncello, vorgetragen von Herrn Schmit aus Cöln, Variationen für Cello von Servais, Cherubini's 3stimmige Messe (Credo und Agnus Dei) und Robert Schumann's B-dur-Symphonie. Herr Schmit ist ein ausgezeichneter Cellospieler, der auch classische Musik zu würdigen und vorzutragen weiß. Eben darum kann die Seiltänzerei, welche er sich an jenem Abend mit den beiden genannten Compositionen, oder vielmehr mit jenen Compilationen geschmacklosester musikalischer Phrasen und Kunststücke erlaubt hat, nicht ernsthaft genug gerügt werden. Wenn nicht Selbstachtung und eigener künstlerischer Geschmack, so doch die Rücksichtnahme auf ein gebildetes Publikum sollte einem deutschen Künstler ein solches Unwesen kategorisch verbieten. Die Schumann'sche Symphonie wurde, trotzdem daß die Aufführung, namentlich des Trios und letzten Satzes manches zu wünschen übrig ließ, mit wärmstem Beifall aufgenommen.

An die sechs großen Vocal- und Instrumental-Concerte reihten sich in diesem Winter drei Quartettsoireen der Herren Kämpel, Walbrül, Reimers Gerhards und Brambach an. Dieselben würden einen größeren Genuß bereitet haben, wenn Herr Kömpel es besser verstanden hätte, den Sologeiger über den Quartettspieler zu vergessen. Ein in dieser Zeitschrift im vorigen Jahre besprochenes Claviersextett von Herrn Brambach wurde mit Beifall aufgenommen.

Salzburg. 25. März.

A. K. Im letzten Concert des Mozarteums wurde eine Symphonie in A-dur von W. Schläger, ein Psalm (Richte mich Gott) von F. Mendelssohn-Bartholdy, und „die Ruinen von Athen" von L. van Beethoven aufgeführt. M. Schläger's Symphonie läßt in jedem der vier Sätze eine bestimmt gefärbte Grundstimmung erkennen, welche sich zugleich einer im Charakter des Ganzen vorherrschenden höheren Idee unterordnet, und organisch einfügt. Der rein musikalische Inhalt zeugt von Ursprünglichkeit im Schaffen, die Hauptmotive sind edel erdacht und die Durchführung mit allem Farbenreichthum moderner Instrumentationsweise und contrapunktischer Kunst ausgestattet. Wohl gewahrt man in einzelnen verbindenden Zwischengliedern Anklänge an früher Gehörtes oder Fortsetzungen, die sich wie Gedankenpausen ausnehmen. Allein diejenige Musik, die in jedem, auch dem kleinsten Theil originell sein will, erscheint uns bei Manchem mehr erkünstelt als naturgemäß.

Jeder der einzelnen Sätze wurde beifällig aufgenommen, und nach dem Schluß der Symphonie lohnte allgemeiner Beifall und Hervorruf das Verdienst des Componisten und des Orchesters, welches das Werk mit untadeliger Correctheit und lebendig bewegtem Ausdruck zum Vortrag gebracht hatte.

Die zweite Abtheilung des Concerts begann mit dem achtstimmigen Psalm „Richte mich Gott" von Mendelssohn, welcher von den Mitgliedern der Singakademie trefflich ausgeführt wurde. Namentlich wirkte der Damenchor durch Frische und Wohlklang seiner Stimmen.

Die Aufnahme der „Ruinen von Athen" war im Beginn eine kühle, spurlos verhallte die Ouvertüre und der erste Chor, erst das darauf folgende Duett regte an. Der Chor der aus der Ferne heranziehenden Derwische, vom Feuer des wildesten Fanatismus sprühend, und der grotesk-humoristische Türkenmarsch animirten mehr und mehr die Zuhörer, die den großartig edlen, in einem majestätischen Hymnus sich gipfelnden Einzugsmarsch in die Ruinen von Athen mit gesteigerten Beifallsbezeugungen verfolgten. Von da an hält die Musik mit der Dichtung nicht mehr gleichen Schritt. Dem Kotzebue'schen Festspiele gebrach es an einer zur höchsten Begeisterung entflammenden Idee, der Idee der Freiheit, zu welcher die Heller'sche Dichtung, die Wahrheit der Geschichte abspiegelnd, hinaufführt. Hiezu paßt wenig die Schilderung des Einflusses der dramatischen Künste auf die Sitten, und der anmuthige Lobgesang auf die Musen, wenngleich beide Tonsätze an sich um ihrer getreuen Charakteristik und ihrer schönen Gestaltung willen uns angenehm berühren. Auch die Arie des Oberpriesters, der den Wunsch des Volkes nach Freiheit zu dem Ohr der Götter bringt, athmet zu sehr genuessene Würde und Feierlichkeit, als daß man nicht auf einen ganz anderen Inhalt der ursprünglich der Musik unterlegten Worte schließen müßte. Man möchte wünschen, daß dem für die erhabensten Ideen der Menschheit enthusiastisch glühenden Beethoven diese Dichtung mit ihrem jetzigen Gedankeninhalt — freilich auch in entsprechenderer Form — zu Gebote gestanden wäre, wie würde er sie erfaßt und mit der Allgewalt seiner Töne wiedergegeben haben! — Der Schlußchor fällt nach einer pompösen Einleitung plötzlich in eine beinahe allzu populär gehaltene Gesangsweise ab, die sich nach einigen interessanten Wendungen doch nur zu einem theatralischen Schlußeffekt erhebt; wir sind überrascht, nicht befriedigt.

Die Concertproduktion war eine durchweg gediegene und legte ein glänzendes Zeugniß für den Eifer und das Dirigententalent des artistischen Leiters, W. Schläger, ab.

Zeitungsschau.

Der Verfasser des von uns jüngst angezeigten Artikels in der N. Z. f. M. „Schumanniana, Nr. 8, J. Brahms" (er unterschreibt sich DAS, — der alte Schulmeister? Wieck?), welcher seinen Artikel ohne alle Reserve mit den kühnen Worten schließt, das größere Publikum scheine keine Ahnung davon zu haben, „welch riesengroßer, Bach, Beethoven und Schumann vollkommen ebenbürtiger Genius (!) in diesem jungen Hamburger Meister heranreift," und der einen übergroßen Werth auf ein paar neue (?) Harmonien legt, (als ob in dem obendrein oft nur scheinbar Neuen das größte Verdienst eines Componisten läge), meint u. A. nachgewiesen zu haben, daß man „sogar angefangen" hat, „sich bis zu

Undecimenakkorden zu verteigen“ und bemerkt ferner: „Dieser Weg wird indessen mit dem nächsten erreichten Terzdreienakkorde sein natürliches Ende finden, da dieser Akkord ein Siebenklang ist und also bereits sämmtliche leitereigenen Töne der Scala enthält.“ Kurzsichtiger Herr DAS! Bedenken Sie denn nicht, daß jeder Ton noch seinen Vorschlag, leitereigen oder „chromatisch“ (von unten), verträgt, und daß wir somit unbedenklich zur Zusammenstellung aller zwölf Töne der chromatischen Leiter schreiten können? Was übrigens Brahms betrifft, so ist er sicherlich weit davon entfernt, und der guten Meinung seines Verehrers einen plausiblen Vorschlag abzuleiten oder gar anzunehmen.

Die Matthäuspassion von Bach hat natürlich nicht verfehlt der Wiener Kritik (mit Ausnahme einiger schwachsinnigen Metier-Literaten) bedeutend zu imponiren. Selbst einer der ungläubigsten Thomase, Herr Dr. Hanslick muß die Bedeutung des Werkes und seine Höhe anerkennen. Er schreibt u. A.:

„Als Ganzes macht die „Matthäus-Passion“ einen tiefen, ganz und gar eigenthümlichen Eindruck. Einen mächtigeren Eindruck, als wir nach dem Studium der Partitur selbst prophezeit hätten. In der Gewalt und Eigenart dieses Total-Eindruckes verschwindet alles Einzelne, was den Hörer im Verlauf etwa fremdartig, ungenügend, selbst widerwillig berühren mochte. In ihrer höchsten Offenbarung sehen wir eine Kunstrichtung vor uns auferstehen, die wir als erhaben verehren, obgleich sie nicht mehr die unserige ist. Hier versteht man Zelter's Wort „Bach sei eine Welt für sich“; man fühlt, dies Werk ist einzig, wie sein Schöpfer einzig war. Eben deshalb bleibt dem Hörer auch die Verschung ferne, Vergleiche anzustellen. Ohne viel Nutzen würde er damit nur sich und das Werk breinträchtigen. In Parallelen zwischen der „Matthäus-Passion“ und der im Ohr des Publikums noch nachklingenden D-Messe von Beethoven mag die subjektive Vorliebe, das individuelle Vergalten des Hörers sein Recht wahren; ein objektiver Maßstab der Werthschätzung wird sich dafür nicht finden lassen. Die religiösen Anschauungen Bach's sind von jenen Beethoven's so weit verschieden, als die Richtungen ihrer musikalischen Phantasie auseinandergehen. Daß Beethoven's Werk eine größere Zahl von Hörern weit unmittelbarer erfaßt und mit sich fortreißt (? die Red.), können wir weder bezweifeln noch bedauern, ist es doch musikalisch und kirchlich aus modernem Geist geboren*). Man kann auf Beethoven übertragen, was von Shakespeare gesagt wurde, daß er nämlich überall und doch nirgends religiös ist.“

„Von Bach darf die erste Hälfte des Satzes gelten. Niemand wird ihn mit Shakespeare vergleichen, aber an den an Genie allerdings untergeordneten Milton erinnert uns der fromme Thomas-Cantor häufig. Wie Milton's Poesie direkt aus dem englischen Puritanerthum, so mündet Bach's Kirchenmusik aus der großen pietistischen Bewegung des 17. und 18. Jahrhunderts. Das Wort nicht im tadelnden Sinn genommen, sondern im historisch charakterisirenden. Den Zusammenhang Bach's mit dem deutschen Pietismus zu übersehen, bedarf es wirklich eines verschleierten Auges. Man betrachte die Texte seiner Cantaten, Motetten, Passionen, und bewundere die liebevolle Versenkung, den allerdings (? D.) erklärenden, aber doch innerlichst damit zusammenstimmenden Ausdruck seiner Musik. Wir wollen den Pietismus nicht in seinen Auswüchsen, sondern in seinem Wesen gefaßt wissen. Dann werden wir das ihn charakterisirende Hereinziehen alles Gegebenen in die Innerlichkeit, und zugleich das auch fortwährende emsige Herausholen und Anschauen des Empfundenen analog in Bach's Musik wiederfinden.“

„Das ist jedenfalls etwas von der bloßen Frömmigkeit sich Unterscheidendes. Diese Religiösität spricht doch auch aus Beethoven's D-Messe; allein sie ist modificirt, bereichert durch tausend Bildungs-Elemente, die Beethoven in sich aufgenommen, und die er auch im kirchlichen Schaffen weit entfernt ist von sich abzuwehren. Wir brauchen übrigens, um dieses Unterschiedes inne zu werden, gar nicht den entfernten Beethoven, wir dürfen nur Bach's großen Zeitgenossen Händel herbeiziehen, dessen „Messias“ denselben Inhalt wie die Passionsmusik behandelt. Im „Messias“ nun athmet auch jeder Ton echte Frömmigkeit, dabei ist aber Alles freier, heller, muthiger. Die tröstenden, sich aufschwingenden, das Gemüth befreienden Momente finden sich bei Händel ungleich zahlreicher, und er verweilt viel länger und nachdrücklicher bei ihnen, während über der ganzen „Matthäus-Passion“ eine ergreifend tiefe, aber fast ununterbrochen düstere, unfreie (?), von der Betrachtung der eigenen Sündhaftigkeit nicht loskommende Frömmigkeit wie schwerer Trauerflor lastet*). Daß es Bach ohne ängstliche Wachsamkeit gelang, alle sinnlich-weltlichen Elemente fernzuhalten, und deunoch auf einem so rigoros begrenzten Gebiet menschlichen Empfindens den Hörer unausgesetzt zu beschäftigen und zu erheben, ist das höchste Zeugniß für die Kraft seines Genies und seiner Empfindung.“

Weit wärmer schreibt Speidel (Bruder des Componisten), der Musikkritiker des „Vaterland“. Er setzt Beethoven's Worte: „Bach?... Er ist kein Bach, er ist ein Meer!“ als Motto voran und sagt dann:

„Dieses Große, Unerschöpfliche, welches Beethoven dem Sebastian Bach zuspricht, mag bei der ersten Wiener Aufführung der Passionsmusik Manchem aufgegangen sein, welcher bis auf diesen Tag an Bach's Lorbeeren muthwillig gezerrt und den weiland Leipziger Cantor bloß deshalb keinen tro enen, ungenießbaren Schulmeister genannt hat, weil es die gute musikalische Sitte verbot. Ja, Bach ist ein gewaltiger Tonkünstler vor dem Herrn, und seiner Gegenwart widerstehe Keiner, seine Brust sei denn mit dreifachem Erz gepanzert. Wie Sturm und Wetter kommt er über Dich, und hat er Dich niedergeschmettert, so bestrickt er Dein Ohr mit süßen, unwiderstehlichen Weisen. So viel Mannheit und Kindheit liegt in seinem Wesen, dem Erhabenen in ihm steht so viel Liebliches und so viel Ammuth zur Seite, daß man nicht weiß, was er besser kann: erschüttern oder rühren. Schon Bach's Zeitgenossen, obgleich sie ihn so selbstverständlich hinnahmen, wie die Engländer ihren Shakespeare, haben das Ungewöhnliche, mit nichts zu Vergleichende an diesem Meister richtig herausgefühlt, wie denn beispielsweise der berühmte Gesner, eine Zeit lang Bach's College an der Thomasschule, sich in seiner Begeisterung für den orgelspielenden Bach nicht anders zu helfen wußte, als daß er von seinem Bach (meus Bachius nennt er ihn) aussagte, in ihm stecken diele Orpheuse und zwanzig Arione. Das Höchste, was philologische Phantasie sich träumen konnte, wurde verzweinzigfacht auf Bach übertragen. In ähnlichem Sinne, nur mit anderen Worten, sprechen alle bedeutenden Männer, die nachgehends unter der Wirkung Bach'scher Musik gestanden. Wie schön ist Göthe's Ausspruch: „Mir ist es bei Bach, als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz vor der Schöpfung mag zugetragen haben.“ Mozart, Beethoven, unter den Modernen Mendelssohn, Schumann, sie greifen immer nach den höchsten Worten und Bildern, wenn sie den Namen Bach in den Mund nehmen. Man kann die Bewunderung der Besten für jenen Gewaltigen den Flachen und Einfältigen nicht genug einschärfen, damit ihnen das Vorurtheil ausge-

---

*) Ganz anders spricht Otto Gumprecht in der National-Zeitung über Beethoven's D-Messe, welche in Berlin nach der „Matthäuspassion“ (diese am Charfreitag, jene am Char-Sonnabend) gegeben wurde. Nachdem er seinem Enthusiasmus über Einzelnes freien Lauf gelassen, sagt er: „Dennoch empfangen wir von dem Werk keinen ungetrübt reinen und harmonischen Eindruck, bei aller Liebe und Bewunderung regt sich in der Seele des Empfangenden etwas, wie das leise Gefühl, daß Aufgabe und Ausführung, Intention und That, das geschaute Ideal und dessen Darstellung sich nicht völlig decken. Wir haben die Empfindung, daß eine gewaltige Hand sowohl an den dogmatischen Schranken des Bekenntnisses, wie an dem innersten Gefüge des Kirchenstyls nicht blos an überlieferten Formen und Satzungen, sondern an dessen eigenster Natur mit Ungestüm rüttelt. Der Schwerpunkt ist aus dem Vocalen in das Instrumentale verlegt und damit die wahre Polyphonie, mit andern Worten die Allgegenwart des melodischen Princips geopfert; statt dessen treten Harmonie, Rhythmus und namentlich auch das Klangwesen in den Vordergrund.“

*) Die Zusammenstellung der Passionsmusik mit Händel's Messias scheint uns ganz ungehörig. Händel hat ein Oratorium, den ganzen Messias seiernd, geschrieben, ein Oratorium per ogni tempore, Bach eine Passionsmusik für den Charfreitag. Dieses allein, von allem Anderen abgesehen, spricht deutlich genug für die Unzulässigkeit des Vergleichs.

Die Red.

rieben werde, Bach sei die Erfindung etlicher Schulmeister und contrapunktisch versponnelten Organisten. — — — — — —

— — Man hat den guten Picander, der den Passionstext geschrieben, immer scharf getadelt; man betrachte aber einmal den Text zu dem Eingangschor der Passion und frage sich, ob je ein Dichter einem Componisten durch sinnreichere Erfindung dankbarer in die Hände gearbeitet? Der Text gehört eben nicht zum Lesen, sondern zum Singen. — — — —

Tief aus dem Innern heraus ist Bach's Musik geboren, aber sie krystallisirt sich zu klaren, durchsichtigen Formen. Seine Werke sind nicht mystischer, als es die Musik überhaupt ist. Beethoven führt uns manchmal in tiefere Abgründe, als Bach. Dieser beherrscht und gestaltet die Form in souveräner Weise, er ist ein so großer und freier Künstler, wie der Baumeister des Kölner Domes. Wer über Bach's Unklarheit klagt, verdächtigt seine eigene Klarheit. Wir aber freuen uns, daß wieder ein unvergeßlicher Todter unter uns lebendig geworden, und gewiß, wenn die Wiener Sing-Akademie nichts gethan hätte, als uns dieses Auferstehungsfest zu bereiten, so würde sie nicht vergeblich gewirkt haben" u. s. w.

(Schluß folgt.)

Nachrichten.

Frl. H. Sulzer hat (wie wir vorausgesagt haben; d. Red.) in Berlin von Seite der Kritik keine bessere Aufnahme gefunden als in Wien. Die Nat. Ztg. sagt: „Die Sängerin zeigte sich im Besitz eines wenigstens in der Mittellage frei ausgebenden Alt's, wie nicht unansehnlicher, musikalischer und dramatischer Routine; der Stimme fehlt indessen der Reiz und die Frische der Jugend und was schlimmer ist — Adel und geistige Bildung. Abscheulichere Tonverzerrungen sind uns bisher noch nie von der k. Bühne herab geboten worden, als aus dem Munde dieser Aucena" u. s. w.

In einem der letzten Pasdeloup'schen „Concerts populairs" in Paris wurde der erste Theil von Mendelssohn's „Elias" aufgeführt, (der erste Theil blos? Sonderbare Leute sind doch diese Franzosen!) und vom Publikum ungeachtet nicht gerade vorzüglicher Ausführung mit Enthusiasmus aufgenommen.

Eine Notiz in den „Signalen" über die Aufführung der Passionsmusik in Wien gleicht so vollständig einer andern im Wiener „Fremdenblatt" daß man nicht umhin kann in diesem Mitarbeiter der „Signale" dieselbe ausgezeichnete (?) musikalische Persönlichkeit zu erblicken, die man in dem andern eine ziemlich erbärmliche Rolle spielen sieht. „Der Eindruck, den die Aufführung hervorbrachte" (auf wen? auf das Publikum oder auf den ehrenwerthen Herrn Scribler?) „entsprach nicht den gehegten Erwartungen, die ganze Produktion hatte mehr den Charakter einer religiösen Uebung als eines musikalischen Festes" — vermuthlich hat dieses ehrenwerthe Mitglied der Literatenzunft von dieser Musik nichts verstanden, und war somit den Worten allein überliefert!

In der 2. Kammermusik-Soirée in Innsbruck kamen zur Aufführung: Das D-dur-Quartett von Mendelssohn-Bartholdy, das Clavier-Quintett in Es von Spohr und 3 Lieder für Bariton von Schumann. Das Quartett ward von Dr. Gröber, Tobias Hummel, Alliani und Dr. Frohmüller, das Quintett von denselben und dem Kapellmeister Stuhserski ausgeführt, und vom Publikum mit Applaus aufgenommen. Die Schumann'schen Lieder wurden vom Vereinsdirektor Oberfinanzrath Distler gesungen.

Ueber J. Batt's Oper Aktäa sagt die Nat.-Ztg.: „Die Musik erscheint von Anfang bis zu Ende als die Gelegenheitsarbeit einer technisch-gewandten, rasch und mühelos schaffenden Capellmeisterroutine. Ueberall liegt als Schablone das landläufige deutsche Lied zu Grunde, jene stereotype, von Kücken, Lindpaintner, Abt und unzähligen Anderen gepflegte Gattung, in der man in genauerer chemischer Analyse den matten, gebrochenen, süßlich anempfindelnden Nachklang der Spohr'schen und Weber'schen Weise entdeckt. Schon in ganz formeller Beziehung kommt die Tonsprache aus der knappen liedartigen Haltung nicht heraus, nirgends erweitert sie sich zu den breiten Umrissen des eigentlich dramatischen Styls. Die charakterisirende Polyphonie des Ensembles ist ihr eben so fremd als der volle Gesangsstrom der Arie und die deklamatorische Beredtsamkeit. Einzig und allein bewegt sie sich auf dem Gebiet der unbestimmt und zerflossen hin und her schwankenden melodischen Phrase. Auf Reichthum und Mannigfaltigkeit des individuellen Lebens verzichtet sie gänzlich. Man könnte die einzelnen Partien unter einander vertauschen, also etwa die melodischen Bekenntnisse der Sabina den Worten Nero's unterlegen, ohne den musikalischen Ausdruck wesentlich Lügen zu strafen."

Im 4. Akademieconcert in Mannheim kam Abert's 3. Symphonie in A-dur mit Beifall zur Aufführung.

Am Palmsonntag wurde in Stuttgart Molique's „Abraham" unter Eckert's Leitung aufgeführt. Der Totaleindruck des ersten Theils soll ein weit glücklicher gewesen sein als der des zweiten.

Mangold's Oratorium „Abraham" wurde in Regensburg unter Mitwirkung von gegen 400 Personen aufgeführt.

S. Bach's Matthäuspassion kam am Charfreitag auch in Bremen unter Leitung Reinthaler's, und zwar zum zweiten Mal zur Aufführung. Den Evangelisten sang Herr Gunz aus Wien nicht ganz genügend; er hatte auch sehr mit der Erinnerung an seinen Vorgänger Herrn Schneider zu kämpfen.

Der englische, in Leipzig gebildete Componist, Herr Arthur Sullivan hat im Krystallpalast in London ein Concert gegeben und darin seine Musik zu Shakespeare's „Sturm" unter enthusiastischem Beifall zur Aufführung gebracht.

Wien.

Die Reise des Wiener Männergesangvereins nach London soll aufgegeben worden sein, weil der Unternehmer Herr Mitschel in London das Mitgehen einer 50—60 Mann starken Militär-Musikkapelle verlangt hatte, worüber der erste in gelinde Entrüstung gerieth. Männergesang und Militärmusik auf eine Linie zu stellen, welch' unerhörte infame Geringschätzung!

Unter den Nachzüglern der Saison ist der „Wiener Sängerbund" anzuführen, welcher in einem am Sonnabend nach Ostern gegebenen Concert mit einem sehr gemischten Programm an die Oeffentlichkeit trat. Kücken, Verdi und Benzano neben den gebräuchlichen Männergesängen anzuhören oder gar darüber zu referiren, kann uns nicht zugemuthet werden, selbst wenn man in die andere Wagschale klassische Musik legt.

Morgen (Sonntag) Abends gibt die Euterpe ein Concert im kl. Redoutensaal, worin u. A. Eckert's Hafis-Ouverture und Veit's E-moll-Symphonie zur Aufführung kommen.

Briefkasten der Redaktion.

C. P. in M. Wir sind ebenso erstaunt wie Sie. Sehen sie einmal die Jahreszahl im Briefe nach, vielleicht giebt es hier Kallabiana zu belachen!

Berichtigung.

In der vorigen Nummer Seite 131, Spalte 1, Zeile 15 ist statt „ausführende" ausfüllende zu lesen. — Seite 135, Spalte 1, Zeile 8 und 9 von unten hat das in Parenthese stehende Wort „vertreten" zu entfallen.

Druck von Friedrich Förster & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 19. Wien, 10. Mai 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing,** vormals **H. F. Müller's Witwe.** **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Das Sympathische und das Interessante. Von Dr. A. Kahlert. — Recensionen. — A. Schopenhauer über Musik. — Correspondenz aus Berlin. — Biographisches. — Zeitungsschau. — Nachrichten.

Das Sympathische und das Interessante.

Von Dr. **August Kahlert.**

Kunstausdrücke sind eben so wie die Ausdrücke der Umgangssprache der Mode unterworfen, erscheinen und verschwinden im täglichen Gebrauche, oder verändern ihre Bedeutung so sehr, daß man, sobald man ihnen in der älteren Literatur begegnet, genöthigt ist anzunehmen, jene Schriftsteller hätten sie in anderem als dem heut üblichen Sinne gebraucht. Hiervon wird die Tonkunst nicht weniger als ihre Schwester betroffen, eine Wahrnehmung, die uns auffordert, zwei in musikalischen Erörterungen häufig gehörte Ausdrücke näher zu beleuchten.

Die Aufführung einer neuen Symphonie ist beendigt, die Hörer strömen aus dem Saale, indem sie ihr Herz von dem erhaltenen Eindruck in den verschiedensten Aeußerungen befreien. Hier heißt es z. B.: „Das Andante ist ganz vortrefflich ausgearbeitet.“ — „„Meinen Sie? was mich betrifft, mir war es nicht sympathisch.““ Dort geht man mit dem Scherzo sehr streng um, „nicht ein einziger neuer Gedanke ist in dem Satze“ — „„aber, Sie werden zugeben müssen, daß das Trio nebst der Rückbewegung zur Tonika ungemein interessant instrumentirt ist.““ — Was mögen sich die Sprecher bei diesen Worten gedacht haben? Es wird sich ergeben, sobald wir die beiden fremdländischen Ausdrücke einzeln untersuchen, daß sie zu einander in bestimmtem Verhältnisse stehen, wenn sie auch häufig verwechselt werden.

Das uralte griechische Wort: Sympathie wird durch Mitleid nur unvollständig übersetzt, denn es umfaßt ebensowohl die Mitfreude. Zwar Jean Paul behauptet, daß zum Mitleiden nur ein Mensch, zur Mitfreude aber ein Engel gehöre, doch ist er von seinem paradoxen Satz schwerlich selbst überzeugt gewesen, hat vielmehr wohl gewußt, daß der echte Mensch bei dem Anblick von fremden Freuden und Leiden selbst Freud und Leid empfinde. In der Sympathie ist eine ganze Scala des Mitgefühls, deren Stufen nur durch die feinsten Nuancen unterschieden sind, enthalten. Aerztliche Schriftsteller (die seltsamer Weise von sympathetischen Kuren reden, während es ihnen doch nicht einfällt homöopathisch oder hydropathetisch u. s. w. zu sagen), übersetzen das griechische Wort deutsch durch „Mitleidenheit,“ was den ganz allgemeinen Zustand ohne Unterscheidung der Art des Leidens bezeichnen soll. Wo es sich um einen Einzelfall handelt, wird dieser Zustand immer ein besonderes Gepräge annehmen, und dann als: Mitleidenschaft erscheinen. Die Macht der Leidenschaft wirkt auf Andere überwältigend, ist ein erhöhter Zustand, der auch den Zustand des Mitmenschen erhebt, und macht sich in künstlerischen Dingen nicht weniger geltend als in sittlichen, wobei nur beispielsweise hier an den Sänger Timotheus in Händel's Alexanderfest erinnert werden soll. Der Musik ist zu allen Zeiten die Macht, Leidenschaften zu entzünden, zugestanden worden, und zwar in höherem Grade als irgend einer andern Kunst; indessen nicht nur die Macht zu entzünden, sondern auch die zu besänftigen, zu heilen, wodurch sie einen Platz in der Reihe der Heilmittel erworben hat. Man denke nur an König Saul und David, Philipp von Spanien und Carlo Broschi u. s. w.

Was wollte nun der oben erwähnte Concertgänger mit den Worten: „Dieses Andante ist mir nicht sympathisch?“ Gewiß wollte er nur sagen: „Dieses Musikstück ging mir nicht zu Herzen, es hat mein Gemüth nicht berührt, hat mich kalt gelassen.“ Er fühlt sich nicht erhoben, nicht einmal erregt, — was er doch von der Tonkunst überhaupt fordern zu dürfen glaubt. Das Recht, auf seine eigene Weise zu empfinden, nimmt er für sich in Anspruch, und gehört nicht zu denen, für welche Goethe in Wilhelm Meisters Lehrjahren den unübertrefflichen Namen: „Anempfinder“ erfunden hat, denn ihm dünkt es thöricht, sich zu irgend einem Enthusiasmus zu zwingen, kurz, sich selbst und Andere zu belügen. Auf der inneren persönlichen Freiheit beruht die ganze heilige Bedeutung der Kunst, die dem Menschen gegeben ist, um ihn von dem Drucke irdischer Sorge zu befreien.

Hiernach könnte das Sympathische in einem Lichte erscheinen, als solle es eben nur den sogenannt subjektiven Geschmack bedeuten, woran die alten Hellenen, die ihrem Worte einen weit tieferen Sinn unterlegen, nicht gedacht haben. Die Schüler des Platon verstehen in ihren unerschöpflichen Dialogen, worin sie es oft anwenden, darunter nichts Andres als das göttliche Geheimniß der Schönheit überhaupt, durch dessen Wahrnehmung die menschliche Seele erinnert wird an ihren früheren, höheren und im Alltagsleben vergessenen Zustand. Das Schöne, das der Künstler hervorbringt, reißt den einzelnen Menschen aus seinem speziellen Sorgenmeere empor, weil es von allgemein menschlicher Bedeutung ist. Das Herz vernimmt eine verwandte, aber seit lange nicht gehörte Sprache, und dies galt ebensowohl einst von den alten Marmorbildern, als heute von einem tief und lebendig empfundenen Tonstück. Wenn ein solches vom Zuhörer als „sympathisch“ gelobt wird, da hat es in seiner Brust jenen göttlichen Funken geweckt. Den Begriff des Schönen in seine einzelnen Merkmale zu zerlegen, wie oft ist dies in scharfsinniger Weise versucht worden! aber nach der Summe aller Merkmale blieb jedesmal ein kleiner Rest übrig — etwas Unbegreifliches, welchem die Aesthetik doch das Recht verdankt, noch fortzuleben, während sie sonst von anderen Wissenschaften, von Logik und Mathematik, längst als überflüssig auf die Seite geschoben worden wäre. Richter über den unbegreiflichen Zug des Herzens zu manchen Melodien, welche Jahrhunderte überlebt haben, weil sie, wie man annehmen muß, aus dem Herzen stammen, ist nie der Verstand, sondern nur das durch Affektation noch unentweihte, unverdorbene Gefühl.

Indem wir jetzt von dem griechischen zu dem französischen,

im Deutschen längst unentbehrlich gewordenen Ausdruck übergehen, treten wir in einen ganz andern Kreis von Empfindungen. „Interessant“ heißen ja die allerverschiedensten, oft ganz prosaischen Erlebnisse; für den Einen ist es ein Beethoven'sches Quartett, für den Zweiten eine Partie L'hombre, für den Dritten ein politisches Gespräch, für den Vierten jede, auch die unerheblichste Neuigkeit, für den Fünften Nichts, gar nichts mehr, — in allen Fällen handelt sich's um die Fähigkeit eines Dinges, Aufmerksamkeit zu wecken, zu erobern, zu fesseln. Freilich wird die Aufmerksamkeit erweckt, wenn der ganze Mensch durch etwas in Anspruch genommen, wenn er in Affekt versetzt wird, aber an sich ist sie leidenschaftlos, kühl; der Verstand wird beschäftigt, nicht das Gefühl. Mit dem Schicksal Shakespeare'scher Charaktere können wir sympathisiren, aber das Intriguenspiel eines Scribe'schen Stück's kann uns nur interessiren, etwa wie eine Partie Schach. Auch auf die Tonkunst ist dies anwendbar, und das gegenseitige Verhältniß jener beiden Ausdrücke in ästhetischen Dingen überhaupt durch jenes Beispiel erläutert.

Wie sich die Musik zu Gemüth und Geist verhalte, das ist eine Frage, die bisweilen voreilig genug zum Nachtheil des letzteren beantwortet wird. Zugestanden, daß die Welt des Gemüthes es ist, worin die Musik ihre wahre Herrschaft ausübt, zugestanden, daß die Töne zwar Gefühle, nicht aber Begriffe überliefern, auch an Geistesnahrung wird aus dieser Kunst Derjenige einen Schatz erheben, der in diese selbstthätig, selbstdenkend eingedrungen ist. Der Kreis der Erscheinungen, mit welchen wir sympathisiren, kann immer nur ein beschränkter sein, weil Niemand aus seiner Persönlichkeit (oder, sprichwörtlich zu reden, aus seiner Haut) heraus kann, aber der Kreis derjenigen, wofür wir uns interessiren können, ist ein sehr ausgedehnter, weil die Elasticität des Geistes, oder seine Fähigkeit sich Gegenstände zu unterwerfen, eine unendliche genannt werden muß. Wir besitzen Tonmeister, deren Werke voll Sonnenklarheit und idealer Schönheit uns stets auf's Neue ergreifen und entzücken, und daneben andere, die uns stets einladen, uns auf's Neue mit ihnen zu beschäftigen, und darnach zu streben, des in ihnen niedergelegten Geistesreichthums mehr und mehr Herr zu werden, mehr und mehr zu entdecken. Jene wirken unmittelbarer auf uns als diese, die uns einige Anstrengung zumuthen.

Von so edler Art ist das musikalische Interesse leider nur selten, meistens ist es rein sinnlicher Art, begierig nach Neuem und wieder Neuem. Der Sinn des Salomon'schen Spruch's: „Nichts Neues unter der Sonne“, daß nämlich alles Neue immer seine Voraussetzung an etwas Altem habe, woraus es hervorgegangen sei, bleibt unbeachtet, das Neue soll aus den Wolken fallen. Viele Componisten hoffen dagegen, auf Erfahrung gestützt, durch Scharfsinn neue melodische und harmonische Tonverbindungen aufzuspüren, verirren sich vom frischen Born der Natur in das Gestrüpp der Spekulation, und erreichen gerade um so weniger, je mehr sie sich anstrengten, interessant zu sein. Um Dieses zu erreichen, zeigen sich in den Werken der großen Meister zwei Mittel besonders wirksam: Ueberraschung und Spannung. Was die Väter überrascht hat, will's bei den Söhnen nicht mehr thun. In Beethoven's zweiter Symphonie (Scherzo, zweiter Theil) folgt gleich nach einem leeren Fis bekanntlich krachend der A-dur-Dreiklang, der nach D zurückführt; in einer Zeitschrift von 1805 wird dies stark getadelt, und bemerkt, mehre Zuhörer seien bei dieser Stelle auf's Heftigste erschrocken; jetzt ist dies kaum mehr zu beführchten, nachdem hundert Nachahmer den Effekt benutzt haben. An Mitteln zur Spannung ist Beethoven unerschöpflich (vom tiefen As, welches die Vorbereitung beginnt zum Triumphmarsch in der C-moll-Symphonie, durch wie viele Beispiele bis zur leeren, ahnungsvollen Quinte am Anfang der neunten läßt sich dies darthun!), aber bereits früher zeigte sich daran reich Cherubini, der dem dramatischen Zweck die Mittel der Tonkunst so dienstbar zu machen wußte.

Wir gelangen hier zu dem Punkte, wo die Wege des Drama's und der Lyrik sich scheiden, den sogar jeder erfahrne Theaterdirektor im Auge behält, sobald er einen neuen Tenoristen zu engagiren hat. Das Beispiel Cherubini's leitet auf den dramatischen Beruf der Franzosen, schon anerkannt durch Gluck und auch durch Mozart, der zu dem berühmten Arzte Peter Franck sagte: „In dramatischer Hinsicht sei aus französischen, in Gesangsachen aus italienischen Partituren am Meisten zu lernen“, obgleich er in einem Brief an seinen Vater ausdrücklich hervorhebt, daß für Gesang die deutsche Sprache immer noch viel geeigneter sei, als die französische. Jeder Kenner der französischen Zustände weiß, daß daselbst kein Kunstwerk einen schlimmeren Stand hat, als das langweilige. Wenn es keine große Aufregung der Nerven hervorbringt, soll es wenigstens den Verstand beschäftigen, je feiner und je dauernder, desto besser. Die dort seit hundert Jahren blühende komische Oper liefert eine zahllose Menge von Beispielen dafür, daß eine ganz eigenthümliche Mischung von Geist und Gefühl (die Worte: esprit und sentiment sind eigentlich unübersetzbar) dasjenige ausmacht, was das Wort „interessant“ bezeichnen soll. Es sei erlaubt, nur ein kleines Beispiel aus den Opern von Auber, worin sich mitten unter Quadrillen und Walzern so viele Züge musikalischer Feinheit und Grazie finden, anzuführen. In der Oper: „Die Gesandtin“ stattet ein Opernsänger einer vornehmen Dame seinen Besuch ab, um sie zu seinem Benefiz einzuladen, und erkennt in ihr eine ehemalige Kunstcollegin. Verlegenheit weicht schnell alter wieder erwachender Neigung, nach dem Schluß des Duett's trennen sich Beide unter einem Nachspiele des Orchesters, das ungefähr folgendermaßen lautet: Ein Orgelpunkt auf A. Die Oberstimmen bewegen sich in sehr langsamen Noten betrübt abwärts: $\frac{\text{a, g, f, d, eis.}}{\text{cis, c, a, h, c}}$ / A. Als die Partitur nach Deutschland kam, korrigirte ein (jetzt längst verstorbener) Kapellmeister das e in der zweiten Stimme in eis mit Auflösung d, wodurch der ganze Satz zur größten Trivialität herabsank, ein späterer schrieb daneben „c ist recht“ und rettete Auber's Ehre, denn die zugleich peinliche und betrübte Situation wird eben durch diese Note angedeutet. Auf solche Züge paßt das Wort: interessant.

Manches große Werk eines älteren Tonmeisters wird mit dem Urtheile abgefertigt, „es sei nur noch historisch interessant, was doch nur sagen will, „es könne heut nicht mehr Gefallen erregen, denn es habe allein für die Wissenschaft Werth. Ein Gleichniß des alten Rochlitz (in dessen Aufsatz über den Geschmack an Seb. Bach's Clavierſachen) „es sei leichter, Kartoffeln als Diamanten zu graben,“ behält gleichwohl seinen guten Sinn. Die alten Meister belohnen uns oft für den ihrer harten Schale zugewendeten Fleiß durch den herrlichsten Kern, durch den edelsten Kunstgenuß, welchen man nicht verwechseln darf mit der Freude des Gelehrten über ein glücklich gelöstes wissenschaftliches Problem. Kann doch die heutige musikaliſche Bildung das geschichtliche Element nicht entbehren, weil das Zeitalter des naiven Genusses von einem zum Reflectiren, Vergleichen und Urtheilen genegten Zeitalter abgelöst worden ist. Hierdurch hat der Kunstgenuß auch bei dem Unbefangensten der Zuhörer andere Beschaffenheit erhalten, was sich recht deutlich an dem Verlauf des Bachſtudiums seit dreißig Jahren zeigt. Viele, die die Mathäuspassion durch die von Zelter und Mendelssohn veranstaltete Aufführung kennen lernten (März 1829), fanden damals noch nichts Anderes darin, als eine literarische Merkwürdigkeit, und nannten den einleitenden Doppelchor mit dem Cantus firmus ein dunkles Tongewühl, weil ihr sonst gut musikaliſches Ohr an polyphone Sachen noch gar nicht gewöhnt war. Der von Mendelsohn's

Begeisterung ergriffene Freundeskreis war noch klein, breitete sich aber langsam in Deutschland und über dessen Grenzen aus, der Sinn für den Bach'schen Styl erwachte aus langem Schlafe und ließ Suiten, Präludien u. s. w. in neuem Lichte erscheinen, die aus dem Zeitalter der Perücken herstammenden musikalischen Formen wurden lebendig, und erschienen ganz und gar nicht mehr veraltet, — bekannte Thatsachen, wodurch aber bestätigt wird, daß es auch Nahrung des Herzens giebt, die sich nur durch Arbeit des Geistes erwerben läßt.

Fassen wir unsere Ergebnisse in Kürze zusammen: man sympathisirt mit einem Componisten, dessen Tonstück das Gefühl bewegt, oder, nach gewöhnlichem Sprachgebrauch, das Gemüth ergreift; man interessirt sich für ein anderes Tonstück, weil es den Geist beschäftigt, und ihn nöthigt, selbst thätig zu sein. Doch sagt uns längst der Dichter Fr. Rückert: „Dame Gefühl und Ritter Verstand, gingen zusammen durch das Land u. s. w., und erinnert uns daran, daß in einem Kunstwerke von echter Art sämmtliche Seelenkräfte des Urhebers, nicht etwa nur eine einzige, ihren Ausdruck fanden. Die Mischung ist freilich eine tausendfältige und gestattet einem Jeden, sich an diejenige Seite zu halten, die ihm gerade am Meisten zusagt, weshalb Urtheile des subjektiven Gepräges niemals entbehren können. Objektives Urtheil wird immer nur durch die unbestechliche Gerechtigkeit der Geschichte zu Stande kommen. Zur Verdeutlichung des Unterschieds zwischen den beiden Begriffen kann es vielleicht dienen, wenn das Gegentheil eines jeden von beiden herbeigezogen wird. Das Gegentheil des Interessanten ist leicht gefunden; alltäglich, ermüdend, abspannend, und wie die Bezeichnungen alle heißen, sind immer noch nicht so schlimm als das Gegentheil des Sympathischen. Dies ist Widerwille, Ekel, oder, wie es bereits die Griechen nannten: Antipathie, und führt, sobald es sich um künstlerische, nicht blos um sittliche Dinge handelt, auf die Lehre vom Häßlichen. Wie es sich damit in der Tonkunst verhalte, ist in einem Aufsatz erörtert worden, der im vorigen Jahrgang dieser Zeitschrift steht, und auf welchen zu verweisen schließlich gestattet sei.

Recensionen.

Woldemar Bargiel. Ouvertüre zu Medea für großes Orchester op. 22. Partitur, Orchesterstimmen und 4händiger Clavierauszug vom Componisten. *) Breslau, Leuckart.

S. B. Die Forderungen, die man, verwöhnt durch die großartigen und reichen Schöpfungen der Meister, an ein modernes Instrumentalwerk stellt, sind so vielfacher Art, daß es immer noch leichter ist dieselben aus jenen zu abstrahiren und in übersichtlicher Weise zusammenzustellen, als ein Werk zu schaffen, das sie erfüllt. Der talentvolle Componist, der durch seine Phantasie und durch seine Kenntnisse wenigstens die Mehrzahl jener Anforderungen, und fehlte selbst die letzte ausschlaggebende, zu befriedigen vermag, darf daher die achtungsvollste Behandlung von Seite der Kritik erwarten, die sich überhaupt der Bescheidenheit nur dann entschlagen sollte, wenn eine Kunstleistung total verfehlt ist, sich aber selbst den Anschein giebt, oder von Andern in's Licht gestellt wird, als läge eine große That und eine preisenswerthe Entwicklungsphase der Kunst vor.

Unter jenen „vielfachen Forderungen" steht natürlich für uns, wenn wir so sagen dürfen, die gesunde Körperbildung voran. Mißgestalten, verkrüppelte oder verkommene Gebilde dürfen nicht den Namen Kunst usurpiren. Selbst die Eigenthümlichkeit, ein so wichtiges Erforderniß sie ist, darf nicht über eine gewisse Grenze hinausgehen, nicht den Boden des Ebenmaßes und des Wohllauts verlassen; und je näher, etwa um der Charakteristik willen, an die Grenze des Wohllauts vorgegangen, je härter sie gestreift wird, desto nothwendiger ist das strenge Ebenmaß nach anderer Seite hin, nämlich nach Seite des rhythmisch-periodischen Baues und der modulatorischen Anordnung. — Erst wenn das Kunstwerk solchen Ansprüchen genügt, erst dann fragen wir nach seiner geistigen Physiognomie, nach dem, was es ausdrückt und ob es dasselbe entsprechend ausdrückt, dann nach seiner Stellung zur Kunst im großen Ganzen. Die Schwierigkeit für die Kritik liegt aber immer darin, daß gerade bei jenen Kunstwerken, an die sie die Hände legen darf um erst zu sehen was an der Sache ist (denn bei dem vollkommenen Kunstwerk wirkt Alles so gleichmäßig und gleichzeitig, daß man an ein Untersuchen nur geht, um sich die Wirkung zu erklären und Regeln abzuleiten), selten die absolute Nichterfüllung gewisser Erfordernisse, sondern vielmehr blos ein nicht genügender Grad der Erfüllung vorliegt, der Punkt aber, wo gleichsam das Eine aufhört und das Andere anfängt, sehr schwer zu bezeichnen ist. Um eine Linie darüber gegangen, und man hat entweder dem Kunstwerk oder der Kunstwahrheit in's Gesicht geschlagen.

Zu solchen Werken, wo dieses Verfahren gleich schwierig wie streng geboten erscheint, gehört wohl ohne Frage Bargiel's Medea-Ouvertüre, deren Partitur vor uns liegt, und die wir auch aus dem 4händigen Arrangement uns lebendig zu machen gesucht haben so gut es auf diese Weise geht, — denn die wirkliche orchestrale Ausführung giebt eigentlich über den Totaleindruck als solchen doch den einzigen ganz verläßlichen Anhaltspunkt. — Mehr wie irgend einem der uns bisher bekannt gewordenen Bargiel'schen Werke können wir diesem jene „gesunde Bildung" nachrühmen, namentlich in modulatorischer und periodischer Hinsicht. Gezwungenes und Unnatürliches finden wir nirgends, es hat Alles natürlichen Fluß und Fortgang. Die größeren wie die kleineren Theile und Glieder decken sich gegenseitig, d. h. sie stehen zu einander in richtigem architektonischen Verhältniß, welches auf Symmetrie beruht, in der Musik speciel auf der Analogie der melodisch-rhythmischen Perioden. Ferner finden wir reinen Wohllaut durch das Ganze (obwohl gerade der erste und ihm entsprechend der fünfte Takt eine für den ersten Moment sehr starke Dissonanz enthalten, auf die wir noch zurückkommen). Als Beleg für jene architonische Symmetrie folge hier ein Ueberblick der rhythmisch-thematischen Anordnung:

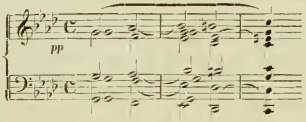
Einleitung. Ein Satz von 4 Takten, in anderer Harmonie wiederholt. 4 Takte aus dem ersten Motiv gebildet, mit einer Erweiterung von 2 Takten; hierauf 16 Takte allmäliger, verschwommen gehaltener Uebergangstakte zum Allegro (F-moll $^4/_4$). Das Thema hier, wie beinahe die ganze Ouvertüre in der Kettenperiode gebildet (Vergl. Jahrgang II, Seite 337), 8 Takte, von 4 zu 4 sich ähnlich; dann 8 Takte gleichsam zweiter Theil, aus dem Motiv des fünften Themataktes gebildet. Wiederholung des Thema in verstärkter Instrumentirung mit anderem Ausgang 8 Takte, dann Fortsetzung, Fortführungen durch das Themamotiv u. s. w.: 4 mal 8 Takte, zuletzt mit einer Erweiterung von zwei Takten; — dann in C-moll ein neues (Forte-) Motiv von 4 Takten zweimal in anderer Weise wiederholt, dann eine weichere Gesangsmelodie von 4 Takten, in anderer Tonart wiederholt und 8 Takte Fortführung zum Schluß derselben; dann noch 8 Takte förmlicher Schluß des ersten Theils in As-dur (der aber vielleicht eine Verlängerung um einige Takte vertragen hätte; wir hätten das As noch zwei Takte auslingen lassen, bevor die Hörner mit dem scharfen D einsetzen). Dann Durchführungssätze, zuerst zwischen zwei- und vierstimmigen Sätzen schwankend, dann regelmäßige Gruppen von 4 Takten (zusammen 52 Takte), dann ein Dominanten-Orgelpunkt von 8 Takten auf G, und ein anderer auf C 23 Takte und nun die Reprise des Themas. — Es wird genügen den periodischen Gang bis hieher anzuführen; das Uebrige verhält sich ganz ähnlich.

Wichtiger als die bloß äußerliche periodische Symmetrie ist

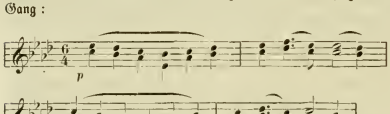
*) In der kritischen Revüe von Nr. 14 dieses Jahrgangs von v. Br. bereits kurz angezeigt.

die Stetigkeit der thematischen Entwicklung, die wir übrigens gleich mit angedeutet haben. Es ist Alles gehörig ausgeführt, das neu Eintretende gut vorbereitet (mit Ausnahme jenes Beginns des 2. Theils), und nirgend ist ein Sprung oder eine Lücke in der logischen Entwicklung zu spüren.

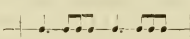
Was den Wohlklang betrifft, so haben wir mit Vergnügen zu constatiren, daß ungeachtet des unheimlich düsteren Charakters, der, ohnehin ein auffallender Zug der Bargiel'schen Muse, hier ganz entsprechend ist, dennoch durch das Ganze eine prächtige Reinheit des Satzes herrscht, wenigstens eine solche, wie man sie heut zu Tage, wo man durch Beethoven und Schumann gewisse Dinge zu ertragen gelernt hat, fordern darf. Der erste Takt verspricht sie freilich (wie schon bemerkt) nicht, denn Bargiel hat hier Durchgänge gewagt, die in raschem Tempo ohne allen Anstand passiren, in einem Lento aber und in halben Noten hart an der Grenze des Erträglichen stehen. Während nämlich Fagotte und 1. Clarinette das große, kleine und eingestrichene g aushalten, gehen Violinen und Viola langsam von g durch as nach b, und die Bässe sammt der zweiten Clarinette von g durch f nach es, so daß man zwei Viertel lang f, g und as zugleich hört, noch dazu im Secundverhältniß und in zwei Oktaven:



Dergleichen wird wohl Jedem im ersten Augenblick ein wenig die Ohren itzeln. Aber die Sache ist an sich richtig, löst sich ganz entsprechend auf, und wird wahrscheinlich in Folge der Klangverschiedenheit der Instrumente im Orchester nicht so arg klingen als man im ersten Augenblick meint. Eine weitere eigenthümliche Stelle, ebenfalls auf einen Terzorgelpunkt (eine neuere, wenn wir nicht irren Schumann'sche Erfindung) gebaut, findet sich Seite 21 der Partitur. Flöten und Clarinetten bringen in Octaven folgenden Gang:



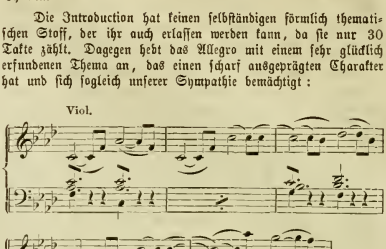
Dabei halten Hörner die Octave Es und die Contrabässe klopfen die vorher mit Pathos auftretende rhythmische Figur



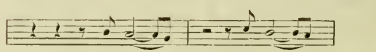
jetzt auf C. Sonderbar klingt das; aber auch dergleichen gewöhnt man, und überdies ist die Sache hier sehr rechtzeitig angewendet; derselbe Gang sauste erst in C-moll fortissimo durch das Orchester, wobei Pauken, Trompeten und Hörner auf g blieben, dann zieht sich dieselbe Stelle in's piano zurück dieselbe Tonart beibehaltend, worauf endlich jenes As-dur folgt. Jedenfalls ein trefflicher Einfall! Diese beiden Stellen sind aber das Gewagteste und Auffallendste in dem ganzen Opus, das Uebrige ist so natürlich und einfach, daß ohne Zweifel die Anhänger der „neudeutschen Partei" jammern werden über Mangel an Neuheit. Wir aber freuen uns herzlich des abermaligen Beweises, daß ein neues und schönes Werk ohne erzwungene und unschöne Toncombinationen möglich wurde, blos durch die im Ganzen eigenthümliche Natur eines begabten Musikers, der endlich auch einmal zu schöner Plastik des Baues sich hindurchgearbeitet hat.

Prüfen wir nun die Erfindung und die Verwerthung der Themen.

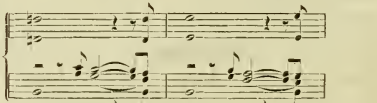
Die Introduction hat keinen selbständigen förmlich thematischen Stoff, der ihr auch erlassen werden kann, da sie nur 30 Takte zählt. Dagegen hebt das Allegro mit einem sehr glücklich erfundenen Thema an, das einen scharf ausgeprägten Charakter hat und sich sogleich unserer Sympathie bemächtigt:



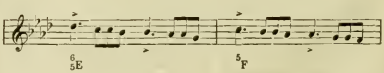
Nobel, anmuthig, romantisch und sinnig geben sich diese Töne, die man immer lieber gewinnt, je öfter man sie sich vorhält. Das Folgende besteht, wie schon oben bemerkt, aus thematischen Entwicklungen und Wiederholungen. Jene halten namentlich das Motiv



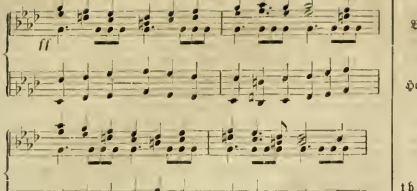
fest, ohne es jedoch vorläufig zu einem Culminationspunkt zu führen. Später gesellt sich ein rhythmischer Gegensatz dazu



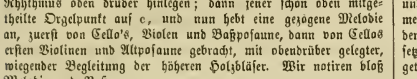
und läuft diese Stelle in verminderte Septimenakkorde aus, welche fortissimo vom Orchester angeschlagen und von den Violinen mit harmonischen Achtelgängen von oben herab gleichsam durchsägt werden. Dann nehmen die Bässe das rhythmische Motiv des Themas auf, wozu zum ersten Mal die Violinen das Motiv



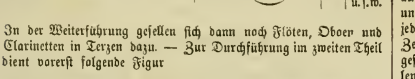
bringen, welches später dominirt und die Harmonie nach C-moll geleitet. Hier tritt nun, wie von einem wüthenden Orkan gepeitscht, folgendes auf, was man sich fortissimo und so instrumentirt zu denken hat: die ersten Violinen in der dreigestrichenen Octave die Melodie, die zweiten Violinen eine Octave tiefer, die Viola die Terzen dazu, Holzbläser denselben Gang in ihren entsprechenden Lagen in Terzen und Sexten durch drei Oktaven, alles hochliegend; Bässe, Celli, Fagotte und 3 Posaunen in der Gegenbewegung, alles übrige Blech im Rhythmus schmetternd, die Pauken ebenfalls g in Viertelnoten.



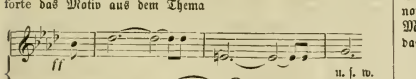
Nach diesen vier Takten senkt sich die Hauptmelodie in die Tiefe, piano und legato von zweiten Violinen und Violen, dann Fagotten dumpf grollend wiederholt, wozu die Oboen jenen punktirten Rhythmus oben drüber hinlegen; dann jener schon oben mitgetheilte Orgelpunkt auf c, und nun hebt eine gezogene Melodie an, zuerst von Cello's, Violen und Baßposaune, dann von Cellos ersten Violinen und Altposaune gebracht, mit obendrüber gelegter, wiegender Begleitung der höheren Holzbläser. Wir notiren bloß Melodie und Baß:



In der Weiterführung gesellen sich dann noch Flöten, Oboen und Clarinetten in Terzen dazu. — Zur Durchführung im zweiten Theil dient vorerst folgende Figur

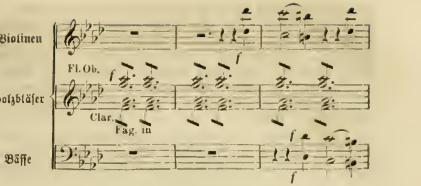


welche sich dann mit dem in der Oboe auftauchenden Hauptthema vereinigt, oder vielmehr als ihr Gegensatz auftritt. Alles dies in verhaltenem piano und crescendo, während im darauf folgenden forte das Motiv aus dem Thema



canonisch in Oberstimmen und Bässen verwerthet wird. Zu dem später auftretenden Orgelpunkt auf g dient eine Sequenz mit einschneidenden Dissonanzen und mit einer in Hörnern und Fagotten aufsteigenden Viertelsfigur, die dann auf c sich aller Stimmen bemächtigt. Von da ab senkt sich die Sache allmälig zur Tonika F-moll herab, in welcher Tonart das Thema und der Seitensatz sich wiederholen, bis nach dem verminderten Septimenakkord h d f as ein kurzes Andante $\frac{6}{4}$ als Nachklang des Seitensatzes von Holzbläsern und Hörnern auf dem Quartsextakkord c f a eintritt, nach welchem durch scharfes Geschnatter aller Holzbläser mit canonischen Wehrufen der Streicher (siehe das folgende Notenbeisp.) der Schluß herbeigeführt wird, der in wuchtiger Weise in F-moll erfolgt.

Im Ganzen kann man aus dem Mitgetheilten wohl entnehmen, daß hier wirkliche echte Erfindung vorliegt, und daß der Componist mit weiser Oekonomie und künstlerischer Consequenz gearbeitet hat. Auch ist es nur zu billigen, daß gerade das Haupt-



thema melodisch am entschiedensten in den Vordergrund tritt, denn jene Methode, blos im Seitensatz Singendes zu bieten, ist nicht unter allen Umständen gut zu heißen.

Eines dürfte vielleicht im Ganzen am schwächsten bestellt sein: die Contrapunktik. Bedenkt man, wie reich Beethoven und auch noch Mendelssohn und Schumann an flüßigem Figurenwerk immer erscheinen, welches arabeskenhaft die Hauptmelodien hebt und trägt, und wie jetzt allmälig Alles immer mehr homophon wird, die Instrumente mehr zur Färbung als zu innerem Reichthum benützt werden, so entsteht die Befürchtung, daß die so hochgestandene Tonsetzkunst dem Schicksal unterliegen werde, welches die Baukunst getroffen hat, daß sie, zugleich in eine Masse individueller Style zersplitternd, an Kraft und Reichthum der Gestaltungen einbüßen, daß namentlich in dem Bestreben das Einzelne einer Idee dienstbar zu machen zu weit gegangen, und eben das Einzelne nicht mehr reich genug behandelt werde. Inwiefern diese Befürchtung auch an Bargiel's Ouvertüre sich erhärten möchte, getrauen wir uns vorläufig noch nicht mit Entschiedenheit zu sagen. Gewiß ist jedoch, daß sie im Vergleich mit allem was wir in der letzten Zeit an Orchesterwerken von jüngeren Tonsetzern gehört oder gesehen haben, entschieden eine der reichsten und künstlerisch vollendetsten Arbeiten genannt werden kann, während sie eben nur in der Zusammenstellung mit den bedeutendsten Meisterwerken der Instrumentalmusik in obiger Hinsicht als minder reichhaltig und als minder genial erscheinen dürfte. Dafür bietet sie den Reiz eines neuen Inhalts, der Schilderung eines noch wenig behandelten Gegenstandes.

Und somit gelangen wir zur letzten Frage. Die Ouvertüre führt den Titel: „Zu Medea." Daß sie diesem Stoff entspricht, wird der Leser schon aus den mitgetheilten Themen u. s. w. entnommen haben. In der Einleitung glauben wir „Kolchis' düst're Mährchenwelt" zu ahnen. Das Thema des Allegro klingt so, daß das Bild Medeens —

„Nichts zauberhaft an ihr, als ihre Schönheit"
— — — — — — — —
„Scheinst du so schön und bist so arg, zugleich
So liebenswürdig und so hassenswerth"

vor uns ersteht. In jenem furiosen Viertelgang (siehe d. 7. Notenbeisp.) glauben wir sie rasen zu sehen in ihrer wilden Leidenschaft und ihrer getäuschten Liebe; im Schlußsatz, wo die Holzbläser das f as in Achteln schmettern, hören wir das höhnische Gelächter, mit dem sie den Mord ihrer Nebenbuhlerin Kreusa und ihrer eigenen Kinder begleitet. — Daß jedoch alle diese schauerlichen Gegenstände der musikalischen Schilderung innerhalb der Grenzen des Schönen dargestellt sind, dürfen wir dreist behaupten. Wir werden nicht musikalisch gemartert, wie Andere thun zu müssen glauben. In dem Ganzen herrscht vielmehr das ausgleichende Princip der Nothwendigkeit, der ewigen Gerechtigkeit und Schönheit.

Arthur Schopenhauer über Musik.

Es wird für unsere Leser nicht ohne Interesse sein, die Ansichten kennen zu lernen, welche der in Frankfurt am Main verstorbene, so viel besprochene Philosoph, Arthur Schopen-

hauer über Musik hegte. Was ein bedeutender Mann denkt, ist immer von Werth, wäre ihm selbst manchmal das eigentliche Wesen einer Sache eben nur so weit klar geworden, als es durch Spekulation geschehen kann, welche natürlich nie im Stande ist, die Kenntniß des speisschen Mediums vollständig zu ersetzen oder unnöthig zu machen. In wieweit diese beschränkende Bemerkung auf Schopenhauer paßt, dies zu beurtheilen überlassen wir dem denkenden Leser.

Wir entnehmen die folgenden aphoristischen Sätze dem von Dr. J. Frauenstädt herausgegebenen Auszug: „Arthur Schopenhauer. Lichtstrahlen aus seinen Werken." Leipz. Brockhaus 1862.

Die Musik spricht nie die Erscheinung, sondern allein das innere Wesen, das Ansich aller Erscheinung, den Willen selbst aus. Sie drückt daher nicht diese oder jene einzelne oder bestimmte Freude, diese oder jene Betrübniß, oder Schmerz, oder Entsetzen, oder Jubel, oder Lustigkeit, oder Gemüthsruhe aus; sondern die Freude, die Betrübniß, den Schmerz, das Entsetzen, den Jubel, die Lustigkeit, die Gemüthsruhe selbst, gewissermaßen in abstracto, das Wesentliche derselben ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu. Dennoch verstehen wir sie in dieser abgezogenen Quintessenz vollkommen. Hieraus erst springt es, daß unsere Phantasie so leicht durch sie erregt wird und nun versucht, jene ganz unmittelbar zu uns redende, unsichtbare und doch so lebhaft bewegte Geisterwelt zu gestalten und sie mit Fleisch und Bein zu bekleiden, also dieselbe in einem analogen Beispiel zu verkörpern. Dies ist der Ursprung des Gesangs mit Worten und endlich der Oper, — welche eben deshalb diese untergeordnete Stellung nie verlassen sollten, um sich zur Hauptsache und die Musik zum bloßen Mittel ihres Ausdrucks zu machen, als welches ein großer Mißgriff und eine arge Verkehrtheit ist. Denn überall drückt die Musik nur die Quintessenz des Lebens und seiner Vorgänge aus, nie diese selbst, deren Unterschiede daher auf jene nicht allemal einfließen. Gerade diese ihr ausschließlich eigene Allgemeinheit, bei genauester Bestimmtheit, giebt ihr den hohen Werth, welchen sie als Panakeion aller unserer Leiden hat.

Das unaussprechlich Innige aller Musik, vermöge dessen sie als ein so ganz verirrautes und doch ewig fernes Paradies an uns vorüberzieht, so ganz verständlich und doch so unerklärlich ist, beruht darauf, daß sie alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergiebt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Qual. Im gleichen ist der ihr wesentliche Ernst, welcher das Lächerliche aus ihrem unmittelbar eigenen Gebiet ganz ausschließt, daraus zu erklären, daß ihr Objekt nicht die Vorstellung ist, in Hinsicht auf welche Täuschung und Lächerlichkeit allein möglich sind; sondern ihr Objekt unmittelbar der Wille ist, und dieser wesentlich das Allerernstteste, als wovon Alles abhängt.

Die Erfindung der Melodie, die Ausdeckung aller tiefsten Geheimnisse des menschlichen Wollens und Empfindens in ihr, ist das Werk des Genius, dessen Wirken hier augenscheinlicher, als irgend wo, fern von aller Reflexion und bewußter Absichtlichkeit liegt, und eine Inspiration heißen könnte. Der Begriff ist hier, wie überall in der Kunst, unfruchtbar. Der Componist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht; wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse giebt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat. Daher ist in einem Componisten, mehr als in irgend einem andern Künstler, der Mensch vom Künstler ganz getrennt und unterschieden. Sogar bei der Erklärung dieser wunderbaren Kunst zeigt der Begriff seine Dürftigkeit und seine Schranken.

Die Musik ist die wahre allgemeine Sprache, die man überall versteht. Daher wird sie in allen Ländern und durch alle Jahrhunderte, mit großem Ernst und Eifer, unaufhörlich geredet, und macht eine bedeutsame, vielsagende Melodie gar bald ihren Weg um das ganze Erdenrund; während eine sinnarme und nichtssagende gleich verhallt und erstirbt; welches beweiset, daß der Inhalt der Melodie ein sehr wohl verständlicher ist. Jedoch redet sie nicht von Dingen, sondern von lauter Wohl und Wehe, als welche die alleinigen Realitäten für den Willen sind, darum spricht sie so sehr zum Herzen, während sie dem Kopfe unmittelbar nichts zu sagen hat und es ein Mißbrauch ist, wenn man ihr dies zumuthet, wie in aller malenden Musik geschieht, welche daher, ein für alle Mal, verwerflich ist .... Denn ein Anderes ist Ausdruck der Leidenschaften, ein Anderes Malerei der Dinge.

Wie es zwei allgemeine Grundstimmungen des Gemüths giebt, Heiterkeit oder wenigstens Rüstigkeit, und Betrübniß oder doch Beklemmung, so hat die Musik zwei allgemeine Tonarten, Dur und Moll, welche jenen entsprechen, und sie muß stets sich in einer von beiden befinden. Es ist aber in der That höchst wunderbar, daß es ein weder physisch schmerzliches, noch auch conventionelles, dennoch sogleich ansprechendes und unverkennbares Zeichen des Schmerzes giebt: das Moll. Daran läßt sich ermessen, wie tief die Musik im Wesen der Dinge und des Menschen gegründet ist. — Bei nordischen Völkern, deren Leben schweren Bedingungen unterliegt, namentlich bei den Russen, herrscht das Moll vor, sogar in der Kirchenmusik. — Allegro in Moll ist in der französischen Musik sehr häufig und charakterisirt sie, es ist, wie wenn Einer tanzt, während ihn der Schuh drückt.

Correspondenzen.

Berlin. 12. April.

Th. I. Die Aufführung einer neuen, noch dazu deutschen Oper an der königl. Bühne ist für hiesige Verhältnisse ein so seltenes, für die allgemeinen Kunstinteressen aber so wichtiges Ereigniß, daß wir einen kurzen Bericht über den Erfolg derselben auch für diese Blätter als durchaus geboten erachten. — Während es früher herkömmlich war, in jedem Winter mehrere Novitäten einzustudiren, vergehen jetzt durchschnittlich einige Jahre, ohne daß dieser Pflicht genügt wird. Man beruft sich immer darauf, die Productionskraft unserer Componisten fördere nichts zu Tage, was auf Lebensfähigkeit Anspruch erheben könne, Zeit und Kraft würden erfahrungsmäßig bei solchen gewagten Versuchen unnütz verschwendet, es sei ganz vergebliche Mühe, mit den massenhaft eingereichten, aber wahrhaft kläglich zusammengestoppelten Partituren sich abzuquälen, und schließlich für allen vorhandenen guten Willen, den schaffenden Künstlern bereitwilligst zu dienen, doch nichts weiter als Aerger, Undank und von Seite der Kritik schärfsten Tadel einzuernten. So ungefähr lautet das Raisonement nicht allein des Berliner Generalintendanten, sondern das der meisten, wo nicht aller Bühnenvorstände und Direktionen. Die natürliche Folge davon ist, daß nun unser ganzer Bedarf an Neuigkeiten vom Auslande her bezogen wird, Verdi, Gounod und Offenbach als Löwen des Tages und Retter der Kasse hoch verehrt, Geschmacksdepravationen erzeugt und befördert werden, die keineswegs durch Meyerbeer's Raffinement, Wagner's musikalisch-philosophische Dogmatik, oder gar Flotow's zierliche Trivialitäten paralysirt erscheinen können. Schon aus diesem Grunde, vielmehr aber noch in der Ueberzeugung, daß die pessimistische Ansicht von der Sterilität unserer, nur dem Materialismus verfallenen Zeit eine traditionelle Unwahrheit ist, haben wir jede noch so kleine Bestrebung, der deutschen Kunst auch auf dem Gebiete der Oper ihr leider verkümmertes Recht zu verschaffen, mit freudiger Anerkennung begrüßt, und voller Spannung zumal dem neuen Werk des Hofcapellmeisters in Meiningen, Jean Bott, entgegen gesehen, das von einer hochpeinlichen Jury zur Aufführung angenommen, sorgfältig einstudirt und mit allem decorativen Pomp glänzend ausgestattet, dem erwartungsvollen Publikum präsentirt werden sollte. Der Gedanke lag so nahe, daß hier endlich eine tüchtige Arbeit gefunden sei, an deren innerem Werth man sich würde erfreuen können, wenn gleich

frühere Experimente des H. v. Hülsen nicht gerade dafür sprachen, daß er künstlerisches Verständniß in genügendem Maße besitzt, um die Spreu von dem Weizen zu sondern, daß er sich vielmehr vorwiegend von persönlichen Einflüssen bestimmen läßt, wie solches besonders deutlich hervortrat, als das Grafen Redern Oper „Christine“ den Weg in die Oeffentlichkeit fand. Unsere Hoffnungen sind aber gestern, wo unter Bott's persönlicher Leitung zum ersten Male: „Aktäa, das Mädchen von Corinth“ in Scene ging, arg getäuscht worden und zwar in so hohem Grade, daß wir zu Ehren aller deutschen Componisten annehmen müssen, auch hier habe wiederum eine äußere Rücksicht den Ausschlag gegeben; ja wir können den Verdacht nicht unterdrücken, H. v. Hülsen wolle ein für alle Mal den praktischen Beweis geliefert haben, daß es Dämonbenarbeit sei, etwas anderes, als importirte, durch unverschämte Reclame aufgezwungene Opern zu geben. Vorausgesetzt, Bott's Tonwerk war von allen der hiesigen Intendanz eingereichten Partituren thatsächlich die gediegenste und werthvollste, so haben sämmtliche Bühnen Deutschlands vollkommen Recht, wenn sie sich den Machwerken jüngsten Datums mißtrauisch verschließen, dem Drängen unserer heimischen Componisten nicht die geringste Concession machen, und Hrn. v. Hülsen speziell erwächst — immer in der obigen Voraussetzung! — nicht nur nicht ein Tadel daraus, daß er mit der Vorführung von Novitäten so bhnsam ist, wir danken ihm im Gegentheil, wenn er noch seltener, als dies seither geschehen, die offenen Schäden und das Siechthum der deutschen Produktivität öffentlich zur Schau stellt. Er zeigt sich dann eben so sehr als geschickter und kluger Verwalter des seiner Leitung anvertrauten Instituts, wie auch als rücksichtsvoller, theilnehmender Beschützer der Kunst, für den man ihn sonst nicht zu halten geneigt ist. Aber gerade an dieser Thatsache zweifeln wir. Nicht die Partitur des Hrn. Bott, vielmehr das Libretto von J. Rodenberg hat die seltene Bevorzugung eines Accesit an maßgebender Stelle ermöglicht. Freilich besitzt dieselbe als dramatische Dichtung und Skelett einer großen Oper unleugbare Schwächen, besticht aber andererseits durch ein sehr geschicktes Scenarium am leichtesten einen für Ballet, Aufzüge u. dgl. schwärmenden Intendanten, der in erster Reihe die Wünsche des Hofes zu befriedigen und keine Zeit übrig hat, dem „Novitätenkram“ mehr als einen flüchtigen, stets infallibeln Blick zu spenden. Da nun aber nach altem guten Brauch bei jeder Oper die Musik Hauptsache bleibt, sahen wir schon nach den ersten drei Nummern — von einer Ouverture hat sich H. Bott in richtiger Selbsterkenntniß ganz dispensirt — das Fiasco voraus.

Einige Details der Partitur mögen das Verdammungsurtheil begründen helfen, welches Kritik und Publikum in seltener Uebereinstimmung gefällt haben. Eine Ouverture hat Hr. Bott, wie bereits erwähnt, nicht gegeben. Anstatt diese letzte Gelegenheit zu benützen, seine etwaige Befähigung für die Conception eines durchgearbeiteten Satzes zu beweisen, bietet er weiter nichts, als ein paar Takte sehr matter, ungenügender Introduktion, die außerdem Mendelssohn's „Ruy Blas“ nachgebildet sind. Gleich dem ersten Chor ist der Stempel eines höchst trivialen Liedertafelsinglangs aufgeprägt, dem folgt ein Lied, um das den Componisten höchstens Gumbert oder Proch beneiden könnten, und das trotzdem dreimal in der Oper wiederkehrt. Das Thema des sich hier anschließenden Männerchor's „Der alte Glanz erneut sich wieder“ ist — ein peinvoller Gegenstand! — dem As-dur-Satz aus Beethoven's großem Es-dur-Trio entlehnt. Eine Festscene in Corinth wird nach der Schablone gewöhnlichsten Balletstyls abgetanzt, die nächste Arie des primo amoroso ist ein abgeblühtes, inhaltsloses Salonstück par excellence — und damit endet der erste Akt. Von einem schön deklamirten Recitativ, von Ensembles, die durch polyphone Stimmführung interessiren, nirgends eine Spur. Die Behandlung des Orchesters ist durchweg eine kläßliche, höchstens wird stellenweise ein Anlaß genommen, durch Klangcolorit zu wirken oder dramatische Verzweiflung auszudrücken; und was die Schreibart der Singstimme betrifft, so ist uns außer bei Spontini oder Wagner noch kein Beispiel vorgekommen, daß Sängern derart bittere Gewalt angethan wurde. Was von diesem ersten, gilt auch von allen übrigen Akten — wo wir hinblicken, vollständigste Gedankenohnmacht, gänzlicher Mangel an Erfindungsgabe und Gestaltungskraft. Die relativ beste Nummer der Oper ist unstreitig ein Frauenchor mit Ballet im vierten Aufzug, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil derselbe bis auf eine ganz unbedeutende Differenz Note für Note dem Chor der Frauen mit Ballet aus Spontini's Cortez (2. Akt) wiederum — entlehnt ist, anderer Reminiscenzen in großartigster Ausmahl aus Weber's „Freischütz“ — römische Bürgerinnen (!) singen beispielsweise flattweg den Anfang des Jägerchors — Hugenotten, Tannhäuser, Spohr's Faust u. s. w., u. s. w. gar nicht erst zu erwähnen. Um es kurz zu machen — es gibt eben Dinge, die sich nicht kritisiren lassen, weil sie unter der Kritik sind, und zu diesen Dingen gehört Bott's Opre „das Mädchen von Corinth.“

Die Mitwirkenden, Frau Harries-Wippern, Frl. de Ahna, die Herren Formes, Fricke und Salomon, nicht minder die beiden Solotänzerinnen Frl. Cesati und Seiging setzten ihre besten Kräfte ein, um das Werk über dem Wasser zu erhalten; es war jedoch vergebliches Bemühen, und nur aus gastfreundlicher Rücksicht für den anwesenden Componisten vermied das Publikum faktvoll jede unzweideutige Aeußerung des Mißbehagens.

Zeitungsschau.

(Schluß).

In der officiellen „Wiener-Zeitung“ läßt sich van Bruyck über die Passionsmusik vernehmen wie folgt:

„Die Aufführung der Bach'schen Matthäus-Passion, mit welcher die diesjährige Concertsaison in höchst würdiger Weise schließt, bezeichnet für Wien ein bedeutsames Ereigniß; denn, obwohl Bach bei uns keineswegs mehr eine blos mit scheuer Ehrfurcht genannte, in seinem Wirken aber unbekannte, gemiedene Größe ist, indem diese vielmehr in den letzten Jahren in Folge der Zeitströmung ziemlich häufig in unseren Concert-Repertoirs erschienen, so hat man doch hier noch kein Werk des außerordentlichen, erhabenen Meisters gehört, welches, wie die Passionsmusik, die freilich auch unter seinen Werken vielleicht die höchste Stelle einnimmt, die lebhafte, umfassende Vorstellung seiner ganzen Größe zu erwecken vermöchte. Sagen wir es gleich von vorneherein mit Genugthuung, daß das wunderbare Werk nicht verfehlt hat, auf das die Räume des großen Redoutensaales dicht gedrängt füllende und mit andächtiger Spannung lauschende Auditorium einen tiefen Eindruck hervorzubringen. Wir hatten dies übrigens auch in der That nicht anders erwartet, denn von der Macht und Schönheit dieser Musik (namentlich des ersten Theils) nicht ergriffen zu werden, wäre selbst einem musikalisch minder empfänglichen Publikum als dem unseren gegenüber kaum denkbar.

Gleich der erste Chor (E-moll $^{12}/_{8}$), welch ein musikalisches Gemälde von riesiger Conception und bis ins Innerste durchhaucht von tiefster, religiöser Empfindung. — — Von rührender, himmlischer Schönheit sind das Alt-Solo in Fis-moll: „Du lieber Heiland Du, wenn Deine Jünger thöricht streiten,“ und das darauf folgende unsäglich siebreizende Sopran-Solo in H-moll: „Blute nur, Du liebes Herz“ mit seinem höchst eigenthümlichen Accompagnement. Diese beiden Stücke sind ganz erfüllt von jener schmelzend-süßen Naivetät, welche man in dieser Ausprägung, dieser Ursprünglichkeit bei keinem Meister wieder findet als bei Bach.

Als ein Beispiel, welche Gewalt das Genie der kleinsten Phrase einzuhauchen vermag, heben wir das ganz kurze, nur wenige Takte umfassende Arioso auf den Worten: „Nehmet, esset, das ist mein Leib“ hervor. Wer möchte es sagen, worin es liegt, daß diese einfachen Töne auf uns wirken, als ob plötzlich die göttliche Gestalt des Welterlösers selbst vor uns auftauchte!

Ein besonders merkwürdiges Stück ist Nr. 26, ein Wechselgesang (C-moll $^{4}/_{4}$) zwischen Tenor-Solo und Chor von ganz zauberischer Wirkung. — — —

Keinem aufmerksamen Zuhörer kann der oft wundersam träumerische Charakter dieser Bach'schen Gesänge, vor allem des sie begleitenden Instrumentenspiels, in welchem Flöten und Oboen eine besonders hervortretende, höchst charakteristische Rolle zugetheilt ist, entgangen sein. Sie scheinen oft wie in einem Zustand magnetischen Hellsehens componirt, ein Zustand, welchem der künstlerische freilich überhaupt nach einer Seite hin außerordentlich nahe verwandt ist, und mit dem dann die wetterleuchtende Energie um so wirkungsvoller kontrastirt, welche

Bach überall zu Gebote steht, wo es gilt den Ausdruck der Kraft auch äußerlich zu entfalten. Als eines Muster- und Meisterstückes der letzteren Art ist des berühmten Doppelchors zu gedenken: „Sind Blitze sind Donner in Wolken verschwunden?“ Welche Energie, welche immersort bis zum Kolossalen wachsende Steigerung des Ausdrucks bis zur letzten, so höchst merkwürdigen Wendung, mit welcher dieser gewaltige Satz in den vier letzten Takten schließt!

Nicht vergessen darf auch werden der schönen, mit Bach's hierin so ganz unvergleichlich er Kunst harmonisirten Choräle, in welchen die im Chor objektivirte, die Erzählung des Evangelisten vernehmende Gemeinde diese mit ihren bald klagenden, bald tröstenden und erhebenden Betrachtungen begleitet, deren, nicht von Bach ersundene, sondern alten Volksliedern entlehnte Melodien den protestantischen Theil der Zuhörerschaft besonders vertraulich angesprochen haben werden.

Sehr merkwürdig erscheint der Meister auch in seinen Recitativen, die einen sehr großen — für die rein musikalische Wirkung nur zu großen — Theil des Werkes füllen und die in Stimmführung (besonders des begleitenden Basses) und Harmoniefolge überall einen so scharf zugespitzten, charakteristischen Ausdruck zeigen, daß sie mitunter sogar ins Wunderliche fallen und dem Sänger große Schwierigkeiten bereiten.“ u.s.w.

Biographisches.

Carl Hallé.

Ueber diesen verdienstvollen Musiker bringen die „Signale“ folgende biographische Notiz: Carl Hallé ist im Jahre 1820 in Hagen bei Barmen geboren, wo er von seinem Vater, dem Musikdirektor Hallé, die erste musikalische Erziehung erhielt. Sehr jung, im Jahre 1836 bereits, ging Hallé nach Paris, wo er ohne Lehrer, durch fleißiges Hören und Studiren sein Talent ausbildete. Unser Künstler vermählte sich schon im zwanzigsten Jahre mit einer schönen und liebenswürdigen Creolin aus New-Orleans und ist jetzt Vater von 9 schönen Kindern. Obwohl Hallé auch offenbare Begabung für die Composition besitzt, wie mehrere in Paris und London veröffentlichte Werke davon Zeugniß geben, so scheint er doch mehr von dem Drange beseelt gewesen zu sein, sich zum Dolmetscher der guten Pianoforte-Literatur zu machen. Wie ihm dies gelungen, werden alle Diejenigen bezeugen, welche seine außerordentliche Belesenheit in derselben bewundern konnten. Denn schwerlich ist ihm ein bemerkenswerthes Musikwerk für Piano allein oder mit Begleitung des Orchsters, oder ein Werk für Kammermusik entgangen.

Jahrelang lebte Hallé in Paris, engverbunden mit Stephen Heller. Er errang hier sehr bald eine schöne Stellung und war der Erste, welcher Trio- und Quartett-Soiréen veranstaltete, die seitdem so glänzend reussiren. Damals hatte er mit einem, solche Musik wenig verstehenden Publikum zu kämpfen, aber er hatte den Muth und die Ueberzeugung des echten Künstlers. Inmitten dieses ruhmvollen Bestrebens, deutsche Kunst in Paris zur Geltung zu bringen, brach die Revolution von 1848 herein. Jetzt war an dergleichen nicht zu denken. Hallé ging nach England, wo er nun bereits seit 14 Jahren lebt. Er begann hier dasselbe, was er in Paris versucht. Sechs oder sieben Monate in Manchester, den übrigen Theil des Jahres in London zubringend, hat er durch sein Spiel und durch Unterricht dem Geschmack der Musik in England eine immer höhere und edlere Richtung zu geben unternommen. Von dieser rastlosen Thätigkeit kann man sich kaum einen Begriff machen. Hallé ist heute einer der angesehensten Künstler Englands. Kein bedeutendes Concert in ganz England, wozu man ihn nicht zu gewinnen suchte. Er reist von London nach Edinburg, von da nach Glasgow, von Glasgow nach Liverpool, und zwischeninne giebt er überall einige Lectionen an Menschen, die schon auf seine Ankunft warten, um ihn in Beschlag zu nehmen. In Manchester dirigirt er 25 Concerte, die im November beginnen und Ende April schließen. Ein excellentes Orchester und Chöre, von ihm geschult und gebildet zum großen Theil, executiren die Meisterwerke unserer Kunst, Symphonien, Oratorien u. s. w. Die Soli werden von ihm, oder von fremden bedeutenden Künstlern vorgetragen, welche, glänzend honorirt, dazu von London oder Paris engagirt werden. Alle bedeutenden Künstler, die London besuchen, spielen auch in den Concerten Hallé's in Manchester.

Hallé's Spiel ist eins der vollendetsten, das man hören kann. Eine gesund-poetische Auffassung, ein Mechanismus, der ihm erlaubt, seine Intentionen vollkommen auszuführen, eine Sicherheit und Feinheit des Vortrags stempeln ihn zu einem Künstler erster Größe. Bemerkenswerth ist sein Gedächtniß. Er spielt sämmtliche Werke von Beethoven, Mendelssohn, Chopin und Stephen Heller auswendig. Verlange man von ihm irgend eine Sonate von Beethoven, er wird sie ohne sich zu irren auswendig spielen. Voriges Jahr spielte er in einem Cyclus von Concerten in London sämmtliche Sonaten von Beethoven in chronologischer Ordnung auswendig. Diese Beethoven-Abende hatten so glänzenden Succeß, daß er dieselben in dieser Saison wiederholen wird. Sonach kann man ermessen, wie glanzend auch die äußerliche Stellung Hallé's in England sein müsse. Denn das muß man doch sagen, daß die Engländer ihre Lieblinge auch zu belohnen wissen, seien es Schriftsteller, Maler oder Musiker. Und so kann es uns nur herzlich freuen, einen Landsmann hier in so schöner, allgemein geachteter Stellung zu sehen, um so mehr, als sie keinem Würdigeren angewiesen werden könnte, als Carl Hallé, dem unermüdlichen Vertreter deutscher Kunst in England. Er ist eminenter Künstler, einer der begabtesten Menschen überhaupt.

Nachrichten.

Bei der letzten Aufführung der Matthäuspassion in Leipzig dirigirte Karl Reinecke; das Violinsolo wurde von David gespielt, der Evangelist von Schneider aus Wiesbaden (dem anerkannt ersten Evangelisten-Sänger Deutschlands) gesungen, und die Orgelpartie von Richter ausgeführt. (Wie wäre es, wenn die Wiener Singakademie Herrn Schneider einlüde, auch in Wien einmal diese Partie zu singen? d. Red.)

Am 18. April kam im Dom zu Meißen Händel's „Samson“ zur Aufführung.

Rubinstein's „Kinder der Haide“ ging am 8. April bei Anwesenheit des Componisten zu Weimar in Scene.

Auch in dem südtirol'schen Bozen rührt man sich für deutsche Musik. Unter der Direktion von Nagiller kam daselbst ein gemischter Gesangverein zu Stande, und wurden in Concerten des dortigen Musikvereins außer mehreren Orchesterwerken, wie C. M. v. Webers Jubelouvertüre, Larghetto aus der zweiten Symphonie von Beethoven, und Mendelssohn's Sommernachtstraum, auch Vocalwerke, nämlich Mendelssohn's „Im Walde“ Nagiller's Septett mit Schlußchor, Romberg's „Harmonie der Sphären, und sogar am Charfreitag in der Kirche Graun's „Tod Jesu“ aufgeführt.

Ein Oratorium von dem Augsburger Dom-Organisten Kempter „Maria, die Mutter des Herrn“ wurde daselbst am 9. März aufgeführt und erregte besondere Aufmerksamkeit.

Bei Ad. Brauer in Dresden sind Kirchencompositionen, und zwar J. A. Hasse's Te Deum und Regina coeli, Schuster's Stabat mater und Miserere, und J. G. Naumann's Messe in A-moll in vierhändiger Bearbeitung für Pianoforte von Karl Burchard erschienen. Subscriptionspreis 2 Thlr. 12½ Ngr.

Wien.

Der Orchesterverein „Euterpe“ hatte den originellen Einfall, an einem Mai-Sonntagsabend, wo Jeder, dem es irgend möglich, die staubige Stadt flieht, im kleinen Redoutensaal ein Concert zu geben. Dem Vernehmen nach soll Ehlert's Hafis-Ouverture als ein recht sreundliches nur etwas zu langes Werk, ebenso Brit's E-moll-Symphonie trotz einiger auffallenden Mendelssohnianismen Beifall gefunden haben. Von der Pianistin Frl. Leontine Janowrek, welche Mazart's Es-dur-Concert spielte, wurde uns Gutes gesagt, weniger von der Sängerin Frau Plaschetzky-Bauer, die eine Arie aus Figaro's Hochzeit zum Besten gab.

Die Redaktion der Niederrheinischen Musikzeitung findet es auffallend, daß wir bei Gelegenheit unserer historischen Notizen über die Passionsmusik in Nr. 16 der verschiedenen niederrheinischen Aufführungen derselben nicht ausdrücklich gedacht haben. Wir bemerken hierauf blos, daß es an jener Stelle unsere Absicht nicht war ein Verzeichniß jener Städte zu liefern, wo sie sich eingebürgert hat. Es erschien dies um so weniger nothwendig, als unser Leser ohnedies alle hierauf bezüglichen Nachrichten in der D. M. Z. finden, speziell auch über die Cölner Aufführung aus besonderen Correspondenzartikeln das Nöthige erfahren haben. Zur Beruhigung der genannten Redaktion, welche beinahe eine Absichtlichkeit von unserer Seite zu vermuthen scheint, diene, daß wir in dem betreffenden Feuilletonartikel der Oesterreichischen Zeitung, wo wir mehr den hiesigen Leser berücksichtigten, die Aufführungen in Cöln und Aachen ausdrücklich erwähnt haben. Ueber eine anderweitige Interpellation an derselben Stelle müssen wir für heute die Antwort noch schuldig bleiben.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wesselh und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 20. Wien, 17. Mai 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 803. — **Ausgabe:** Rothmarkt Nr. 1147. **Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Bäsling**, vormals **H. F. Müller's Wittwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Sind „Aenderungen in vielen Claviercompositionen Mozart's und Beethoven's" der erweiterten Claviatur wegen wirklich unbedingt „wünschenswerth"? — Recensionen. — Correspondenz aus Frankfurt a. M. — Nachrichten.

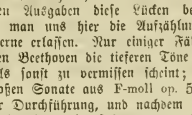
Sind „Aenderungen in vielen Claviercompositionen Mozart's und Beethoven's" der erweiterten Claviatur wegen wirklich unbedingt „wünschenswerth"?

I.

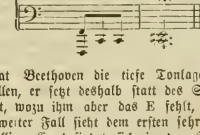
Mozart's und Beethoven's Compositionen für das Clavier zu fünf Octaven.

-t- Auf keinem Gebiete der musikalischen Kunst und der Musikwissenschaft wird heut zu Tage rüstiger gearbeitet als in der Musikgeschichte. Je mehr unsere Zeit, was künstlerische Produktion betrifft, gegen die Vergangenheit zurücksteht, desto mehr sind wir alle bemüht, wenigstens würdige Erben unserer Vorfahren zu werden und mit den Pfunden zu wuchern, die sie uns so reichlich hinterlassen haben. Einem Meister unserer Kunst nach dem andern sehen wir jetzt ein Denkmal aufrichten, aber ein lebendigeres und segensreicher wirkendes als ein steinernes: Bach's, Händel's und in neuester Zeit auch Beethoven's Werke werden jetzt mit der bewundernswerthesten Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit zu Gesammtausgaben vereinigt, so daß der ihnen in der musikalischen Literatur gebührende Ehrenplatz ihnen für alle Zeiten gesichert erscheint. Bei dieser Zeitströmung ist es nicht zu verwundern, daß auch die kleinste hierher gehörige Anregung auf fruchtbaren Boden fällt, und es ist der in der Ueberschrift berührte Artikel (man vergleiche Nr. 1 dieser Zeitung vom 4. Januar 1862) gewiß nicht allein für den Schreiber dieser Zeilen die Veranlassung gewesen, auf die dort angeregten Punkte näher einzugehen. So sonderbar es auch klingt, in unserer Zeit, wo der größte Werth auf historische Treue gelegt wird, Veränderungen in den Compositionen Mozart's und Beethoven's zu wünschen, man muß doch einräumen, daß dieser Wunsch mitunter ein wohlberechtigter ist. Da es sich im Grunde nur um einen äußerlichen Umstand, um den kleinen Umfang der Claviere in jener Zeit handelt, glauben wir, wird wohl Niemand es für eine Impietät den großen Meistern gegenüber halten, wenn man hie und da eine Veränderung mit Benützung der sechsten Octave anempfehlen sollte. Man erlaube uns in dem folgenden, so kurz als es die Sache erlaubt, eine Aufzählung der hier in Betracht kommenden Fälle nebst Bemerkungen, ob eine Veränderung wünschenswerth erscheint oder nicht, zu geben. Wir müssen es freilich darauf ankommen lassen, von dem Verfasser des oben erwähnten Artikels zu den „Gedankenlosen" oder zu den „pedantisch Scheuen" gerechnet zu werden, wenn wir mitunter von einer solchen Veränderung, oder, wie wir sehen werden, Wiederherstellung dringend abrathen sollten. Unsere großen Meister und namentlich Beethoven gingen bei ihren Arbeiten gewiß nicht so flüchtig und ohne Umsicht zu Werke, daß sie von der fehlenden sechsten Octave regelmäßig sollten in Verlegenheit gebracht worden sein, und daß „Niemand bei irgend einem solchen Beispiel behaupten könne, die vorgeschlagene Aenderung sei das weniger Wünschenswerthe, dem musikalischen Gedanken Ungünstigere."

Unsere Arbeit wird uns dadurch sehr vereinfacht, daß wir eine ganze Reihe von hierher gehörigen Fällen summarisch abthun können, diejenigen nämlich wo wir, der fehlenden, tieferen Hälfte der Contraoctave halber, den sonst durch Octaven verdoppelten Baß plötzlich einfach daherschreiten sehen. Ganz dasselbe sehen wir im Orchester auch, wo der Contrabaß, welcher sonst das Violoncell in der tieferen Octave begleitete, plötzlich um eine Octave hinauf rücken muß, weil ihm die Töne D und C fehlen. Es ist wohl anzunehmen, daß jeder verständige Spieler die auf dem Papier fehlenden Octaven immer hinzufügen wird, schon weil es mitunter mehr Ueberlegung fordert sie wegzulassen als mitzunehmen. Da wir obendrein in den meisten neueren Ausgaben diese Lücken bereits ausgefüllt sehen, so wird man uns hier die Aufzählung der einzelnen Fälle gewiß gerne erlassen. Nur einiger Fälle erinnern wir uns, in welchen Beethoven die tieferen Töne der Contraoctave schmerzlicher als sonst zu vermissen scheint; der erste findet sich in der großen Sonate aus F-moll op. 57, wo im ersten Satze nach der Durchführung, und nachdem das Hauptthema auf dem Orgelpunkt C eingeführt wurde, die Fermate den Einschnitt macht

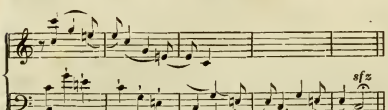


Hier hat Beethoven die tiefe Tonlage durchaus nicht verlassen wollen, er setzt deshalb statt des Sextaccordes, den man erwartet, wozu ihm aber das E fehlt, lieber den Dreiklang. Ein zweiter Fall sieht dem ersten sehr ähnlich, ist aber minder auffällig. Er befindet sich in der Sonate Op. 81.; „les adieux, l'absence et le retour." Es heißt dort im Andante:

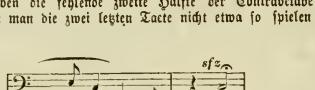


und man wird sich hier wohl ebenso wenig wie im ersten Falle zu scheuen haben das E hinzu zu greifen. Bedenklicher

schon ist ein dritter Fall, und wir erwähnen ihn nur, weil uns die betreffende Stelle durch eine Veränderung wirklich zu gewinnen scheint. Die Sonate Op. 27, „quasi una fantasia“ in Es-dur, zeigt am Schluße des zweiten Satzes (allegro molto vivace) folgende vier Tacte:



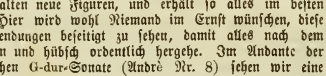
Es ist nicht einzusehen was Beethoven anderes zur Umlenkung der ungestüm herabstürzenden Melodie bestimmt haben sollte als eben die fehlende zweite Hälfte der Contraoctave und warum man die zwei letzten Tacte nicht etwa so spielen dürfte:



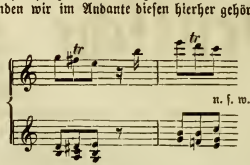
Doch bleibt dieses am besten dem Geschmack eines Jeden überlassen, und jeder Spieler muß, wenn er sich diese Aenderung erlaubt, eben persönlich dafür einstehen.

Viel zahlreicher sind die Fälle, wo die fehlende Hälfte der dreigestrichenen Octave eine Umlenkung der Melodie nöthig machte, und meistens wichtiger. Es versteht sich von selbst, daß hier nur solche Fälle in Betracht kommen, die, wie z. B. in der Sonatenform die Seitenpartie, als Wiederholung eines bereits Dagewesenen erscheinen. Im ganz freien Satz bestimmen zu wollen, wie alles anders geworden wäre, wenn die Claviere größer gewesen, dazu dürfte auch der größte Scharfsinn nicht ausreichen.

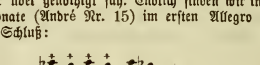
Werfen wir einen Blick auf Mozart's Sonate in B-dur, (André's Ausgabe Nr. 2, Op. 62) und auf dessen C-dur-Sonate (André Nr. 3); in ersterer werden wir im ersten Satz in der andern im ersten und letzten Satz bei der Wiederholung der Seitenpartie im Hauptton mancherlei Veränderungen bemerken, alle zunächst veranlaßt durch den beschränkten Umfang. Bei genauerem Hinblick aber bemerken wir, daß es Mozart hier gar nicht auf eine buchstäbliche Uebertragung der Seitenpartie aus der Dominantentonart in den Hauptton ankam. Mit seiner liebenswürdigen Freigebigkeit bringt er uns statt der alten neue Figuren, und erhält so alles im besten Gange. Hier wird wohl Niemand im Ernst wünschen, diese neuen Wendungen beseitigt zu sehen, damit alles nach dem Buchstaben und hübsch ordentlich hergehe. Im Andante der Mozart'schen G-dur-Sonate (André Nr. 8) sehen wir eine Umlenkung in der Melodie:



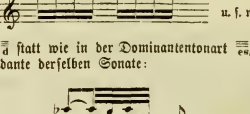
Statt daß es wie vorher in der Dominantentonart gerade aufwärts ginge, ist hier der Septimensprung $\overline{c}$ $\overline{d}$ nothwendig geworden, weil das $\overline{e}$ und $\overline{a}$ fehlte. Gleichwohl möchten wir auch hier nicht zu einer Veränderung rathen, da den höheren Tönen der dreigestrichenen Octave immer etwas schmächtiges eigen ist, und man ihnen einen Gesang kaum abgewinnen kann. Bei Besprechung der Beethoven'schen Sonaten kommen wir hierauf ausführlicher zurück. In Mozart's D-dur-Sonate (André Nr. 13) finden wir im Andante diesen hierher gehörigen Fall:



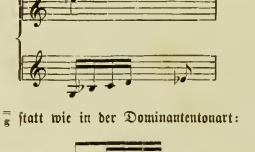
Es muß zugegeben werden, daß diese Stelle gewinnt, wenn man sich den ersten Takt um eine Octave höher denkt, und man kann wohl sicher annehmen, daß es nicht Mozart's Absicht war, die Ordnung dieser mehrfach wiederholten vier Takte zu stören, sondern daß er sich zu dieser Aenderung wohl oder übel genöthigt sah. Endlich finden wir in Mozart's B-dur-Sonate (André Nr. 15) im ersten Allegro vier Tacte vor dem Schluß:



$\overline{es}$, $\overline{d}$, $\overline{es}$, $\overline{d}$ statt wie in der Dominantentonart $\overline{es}$, $\overline{f}$, $\overline{g}$, $\overline{f}$, und im Andante derselben Sonate:

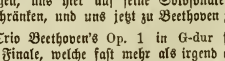


$\overline{d}$, $\overline{es}$, $\overline{b}$, $\overline{g}$ statt wie in der Dominantentonart:

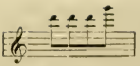


Beide Fälle scheinen für eine Veränderung zu unwesentlich, da sie nicht im mindesten stören. Man erlaube uns, da es kaum gelingen möchte, alle Concerte für das Clavier, alle Sonaten für Clavier und Violine u. s. w. von Mozart zusammen zu tragen, uns hier auf seine Solosonaten für das Clavier zu beschränken, und uns jetzt zu Beethoven zu wenden.

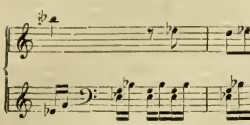
In dem Trio Beethoven's Op. 1 in G-dur finden wir eine Stelle im Finale, welche fast mehr als irgend eine andere durch den beschränkten Umfang des Claviers zu Schaden gekommen ist. Der achte Takt des zweiten Thema's lautet bei der Wiederholung im Hauptton:



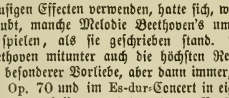
statt wie früher in der Dominantentonart und später in der Violinstimme überall:



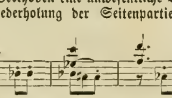
Hier möchte wohl eine Veränderung mit Benützung des 𝄪 sehr anzuempfehlen sein. Ein sehr auffallendes Beispiel einer Umlenkung sehen wir in der Sonate Op. 2 in A-dur, wo in diesem Takte:



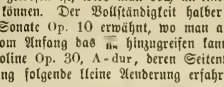
sowohl Melodie als Begleitung um eine Octave hinunter gerückt werden. Obgleich diese Rückung augenscheinlich durch den Umfang des Instruments bedingt wurde, da eine ganz getreue Nachbildung der Seitenpartie wie sie in der Dominantentonart auftrat, bis in 𝄪 führen würde, bleibt es uns doch sehr unwahrscheinlich, daß Beethoven, wenn ihm auch das 𝄪 zu Gebote gestanden hätte, so lange in der dünnen Athmosphäre der dreigestrichenen Octave gerne verweilt, und also die Rückung unterlassen hätte. Ein anderes Beispiel mag uns zeigen, wie sorgfältig Beethoven in jedem einzelnen Falle zu Werke ging. Bei den 32 Variationen im C-moll Op. 36 rechnete Beethoven auch auf die andere Hälfte der dreigestrichenen Octave. Dennoch sehen wir, wie Beethoven in der 27. Variation die dreigestrichene Octave, die er in den ersten Takten verwendet hatte, späterhin aufgiebt. Hier kann ihn nichts anderes bestimmt haben, als daß er die Häufung dieser dünnen und spitzen Klänge nicht liebte. Wir erinnern uns in Schindler's Biographie Beethoven's (deren neueste Auflage, in welcher das Folgende nur zu finden, uns augenblicklich leider nicht zur Hand ist) gelesen zu haben, daß Beethoven einst Czerny zürnte, als derselbe Beethoven'sche Compositionen gespielt hatte. Czerny, der, wie man weiß, mit der dreigestrichenen Octave und was darüber ist, manchen Unfug trieb, ähnlich wie jetzt Liszt und Andere die Contraoctave und was darunter ist, zu grausigen Effecten verwenden, hatte sich, wie Schindler erwähnt, erlaubt, manche Melodie Beethoven's um eine Octave höher zu spielen, als sie geschrieben stand. Allerdings verwendet Beethoven mitunter auch die höchsten Regionen des Pianoforte mit besonderer Vorliebe, aber dann immer, wie z. B. im D-durtrio Op. 70 und im Es-dur-Concert in eigenthümlichster Weise. Dies alles sollte uns dringend zur Vorsicht mahnen, und man erlaube uns darum zu bitten, sich durch die oben erwähnte Rückung auch fernerhin nicht stören zu lassen. In der Sonate Op. 7 hat Beethoven eine unwesentliche Veränderung im ersten Satz bei Wiederholung der Seitenpartie vornehmen müssen:



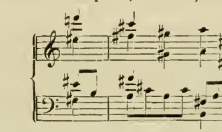
Zu der buchstäblichen Uebertragung dieser Stelle, wie sie zuerst auftrat:



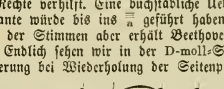
fehlte ihm das 𝄪. Der Fall ist zu unbedeutend, als daß man sich für oder gegen eine Hinzufügung der Töne 𝄪, 𝄪, 𝄪, 𝄪 aussprechen könnte. Die Seitenpartie der Sonate Op. 10 in F-dur hat bei der Wiederholung im Hauptton mancherlei Veränderungen und auch eine Erweiterung um 2 Takte erfahren. Obgleich auch hier der beschränkte Umfang die nächste Veranlassung gewesen ist, wird man doch an eine Veränderung nicht denken können. Der Vollständigkeit halber sei hier noch die D-dur-Sonate Op. 10 erwähnt, wo man auf der zweiten Fermate vom Anfang das 𝄪 hinzugreifen kann, und die Sonate mit Violine Op. 30, A-dur, deren Seitenpartie bei der Wiederholung folgende kleine Aenderung erfahren hat:



statt, wie die buchstäbliche Uebertragung lauten würde 𝄪. Daß Beethoven selbst diese Aenderung gar nicht lästig war, sehen wir an der Violinstimme, in welche diese Aenderung auch übergeht. Noch sind 2 Fälle zu nennen; der erste findet sich in der E-dur-Sonate Op. 14, wo Beethoven in diesen Takten



auf die sinnigste Weise der aufstrebenden Melodie zu ihrem guten Rechte verhilft. Eine buchstäbliche Uebertragung aus der Dominante würde bis ins 𝄪 geführt haben. Durch eine Umkehrung der Stimmen aber erhält Beethoven alles im besten Gange. Endlich sehen wir in der D-moll-Sonate Op. 31 diese Veränderung bei Wiederholung der Seitenpartie:



Da Beethoven durch den Umfang gehindert war, die Melodie wie früher durch Octaven zu verdoppeln, läßt er das 𝄪 orgelpunktartig stehen. Wer könnte es über sich gewinnen, dieses scharf einschneidende 𝄪 zu beseitigen, und für einen Nothbehelf zu erklären, dessen wir jetzt, Gott sei Dank, nicht mehr bedürfen?

Sollen wir nun endlich noch unsere Stimme abgeben darüber ob es überhaupt wünschenswerth sei, in künftigen Auflagen der oben besprochenen Werke solche Aenderungen überhaupt aufzunehmen, so glauben wir, daß es besser sei, es bleibe wie bisher der Discretion des Spielers überlassen, wie weit er sich auf solche Veränderungen einlassen will. Mancher unter unseren Lesern ist vielleicht selbst mit den wenigen Veränderungen, die uns wünschenswerth erschienen, nicht einverstanden, ein anderer möchte noch viel mehr verändert sehen, und so wäre es für den Verleger unmöglich, es Jedem recht zu machen. Unsere Ansicht wird bestätigt durch die von Moscheles und Liszt besorgten Ausgaben, auf die wir ausführlicher zurück kommen werden, und in welchen in diesem Punkte alles beim Alten gelassen ist. Hat man früher dem Spieler mitunter in der Wahl und Vertheilung der Verzierungen eher zu viel überlassen, so ist nicht einzusehen, warum auf sein eigenes Nachdenken jetzt gar nicht mehr gerechnet werden soll. Auf Diejenigen aber, welche nie über den Buchstaben hinweg zum Geiste gelangen, braucht kaum gerechnet zu werden, und derer Verständniß wird durch solche Veränderungen auch nicht gefördert, noch werden ihre Leistungen dadurch für ihre Zuhörer erfreulicher werden.

Recensionen.

Compositionen von Jakob Rosenhain.

Angezeigt von Alfred v. Wolzogen.

Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte op. 52. Mainz, B. Schott's Söhne.

Sechs Lieder für eine Singstimme mit Violoncell- oder Violin- und Pianofortebegleitung op. 66, Heft 1 und 2. Derselbe Verlag.

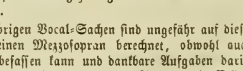
Adieu à la mer, méditation de A. de Lamartine. Scène de Concert pour voix de Soprano avec accompagnement de Piano. Derselbe Verlag.

Troisième Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 50. Derselbe Verlag.

Mit den hier gedachten Werken ist der rühmlichst bekannte Frankfurter Pianist, der aber bereits seit dem Jahr 1837 in Paris seinen dauernden Wohnsitz aufgeschlagen, auf's Neue vor die Oeffentlichkeit getreten. Der Catalog seiner Arbeiten, die zum größten Theil bei Schott in Mainz, bei Hofmeister in Leipzig, bei Brandus in Paris und bei Ewer in London erschienen, zum Theil aber noch ungedruckt sind, zählt schon recht viele Nummern, und es befinden sich neben sehr reichlichen Gesangscompositionen und Clavierstücken auch noch größere Sachen darunter, wie z. B. drei Trio's, 2 Sonaten für Piano und Violoncell (oder Violine), drei Quartette für Streichinstrumente und eines für Piano, Violine, Viola und Violoncell, 3 Symphonien in G-moll, F-moll und F-dur (von Mendelssohn im Leipziger Gewandhaus, von Fétis in Brüssel, Guhr in Frankfurt a. M., sowie in den Concerten der société des jeunes artistes du Conservatoire und der philharmonic society zu Paris und London aufgeführt), 3 Opern, nämlich „der Besuch im Irrenhaus" in einem Akt nach Scribe, schon 1832 in Frankfurt a. M. und in Weimar unter Hummel gegeben; die noch unaufgeführte dreiaktige Oper „Liswenna" und „der Dämon der Nacht", Oper in zwei Akten von Bayard, 1851 auf der großen Oper zu Paris, dann auch in Brüssel, Frankfurt a. M. und in französischen Provinzialstädten gespielt, endlich eine große, zur Einweihung der Synagoge zu Frankfurt a. M. componirte Cantate für Solostimmen, Chor, Orgel und Orchester. Trotz dieser vielseitigen Thätigkeit ist Rosenhain bis jetzt verhältnißmäßig weit weniger populär geworden, als gar mancher andere unter den zeitgenössischen Componisten, dessen Talent das seine nicht überragt, und dessen künstlerischer Charakter bei weitem nicht die Achtung einflößt, die unser stets nur den lauterſten Zielen zustrebender Künstler für sich in Anspruch nehmen darf. Zum Theil ist diese Thatsache wohl dem Umstand beizumessen, daß der dauernde Aufenthalt Rosenhain's in der Fremde die eigene Sorge für die Verbreitung seiner Werke in Deutschland fast unmöglich machte, während doch gerade seine bedeutenderen Arbeiten, die Symphonien, Streichquartette und Trio's, nur im Vaterlande Interesse erregen könnten, da in Paris l e b e n d e Componisten von allen, der ernsten Musik gewidmeten Concerten grundsätzlich fast ganz ausgeschlossen sind. Andererseits aber ist freilich nicht zu leugnen, daß die künstlerische Physiognomie Rosenhain's, wenn man von einigen früheren Werken absieht, die auch Robert Schumann mit Achtung recensirt, ja selbst Cherubini, Mendelssohn, Fétis, Guhr und andere gewegte Musiker unbedingt anerkannt haben — wir erinnern hier namentlich an seine in der That charakteristischen Etudes caractéristiques (op. 17, Leipzig, bei Hofmeister, Paris bei Lemoine) — kein so originelles Gepräge an sich trägt, um unwillkürlich als etwas Neues, noch nie Gehörtes überall sofort durchzuschlagen. Rosenhain ist ein gründlich gebildeter, correcter und erfahrener Musiker mit einem recht hübschen Talent für die saubere, elegante Form, der gewiß niemals etwas schlechthin Triviales oder gar etwas Geschmackloses schreiben wird; aber neue Bahnen zu brechen, dürfte ihm wohl kaum beschieden sein. Wenn nun die D. M. Z. bisher stets den Grundsatz festgehalten, unter den neueren Erscheinungen der Musikwelt nur diejenigen mit Auszeichnung zu nennen und zu begünstigen, bei denen einerseits ein individuelles Eigenleben hervortritt und die sich andererseits den Weltalls ewigen Gesetzen fügen, so fragt es sich zunächst, in wie weit Rosenhain mit seinem eleganten Styl die zahllose Schaar jener modernen Talentchen wirklich überragt, die schon deßhalb die Berücksichtigung einer ernstgemeinten Kritik nicht verdienen, weil das Feld, das sie bebauen, meist nur ein winzig kleines ist, und sie, obschon sie im Grunde so verzweifelt wenig zu sagen haben, den Mund doch deßhalb erst recht voll zu nehmen und der einsichtslosesten Vielschreiberei zu huldigen pflegen, wobei sie sich denn natürlich doppelt rasch völlig erschöpfen müssen.

Die oben angezeigten Werke lassen diese Frage, wie uns däucht, zu Gunsten des Künstlers beantworten, der schon durch das Programm, womit er 1842 mit dem berühmten J. B. Cramer gemeinsam einen artistischen Cursus des Clavierspiels in Paris ankündigte, deutlich verrieth, daß er sich von dem modernen oberflächlichen Virtuosenthum hoch in zwei Punkten sehr wesentlich unterscheidet, nämlich in seiner wahrhaften Achtung vor den großen Meisterwerken der Vergangenheit und in seinem Sinn für das Stylgemäße und geistig Ausdrucksvolle, der blos materiellen und äußerlichen Effekthascherei unserer Tage gegenüber. Wie er damals über die richtige Behandlung des Clavierunterrichts schrieb: „Es erscheint nützlich, die jungen Künstler von der ausschließlich materiellen Bahn abzubringen, um vor Allem den Styl, Ausdruck und Geschmack in ihnen zu bilden und sie fähig zu machen, die Werke der großen Meister zu verstehen, denn dann erst erreicht das Talent des Ausführenden sein wahres Ziel, welches in der treuen Wiedergabe des Geistes des Componisten beruht, und dann erst wird die mechanische Fertigkeit nicht mehr Selbstzweck, sondern allein nur Mittel zum Zweck sein", — dasselbe auf das Wesen, statt auf den Schein der Sache losgehende Streben zeigt sich auch in den meisten der uns hier vorliegenden Compositionen, obschon sie nicht alle auf der gleichen Höhe der Erfindung und der echten Gefühlswärme stehen.

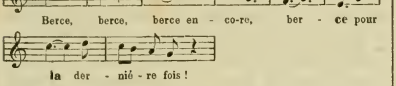
Unter den 6 deutschen Liedern mit Clavierbegleitung, die sich sämmtlich durch melodischen Fluß, gute contrapunktische Arbeit und angenehme Sangbarkeit auszeichnen, haben uns Nr. 1 von Heine, $^6/_8$ Takt, A-moll „Ich lieb' eine Blume, doch weiß ich nicht welche", Nr. 4 von W. Müller, $^6/_8$ Takt, G-dur „Hast du von den Fischerkindern das alte Mährchen vernommen", und Nr. 5 von Geibel, $^6/_8$ Takt, A-moll „Wenn sich zwei Herzen scheiden, die sich dereinst geliebt", am meisten zugesagt. Das erste dieser Lieder ist leicht und duftig gehalten, hat eine sehr ansprechende Cantilene und gewinnt auch durch eine hübsche Figur im begleitenden Baß an Interesse. Namentlich schön empfunden ist die Stelle: „die Nachtigall schlägt, und ich verstehe den süßen Gesang", wo die Singstimme auf das Wort „Gesang" das zweigestrichene E aushält, während die Begleitung das Thema



wieder aufnimmt. Nr. 4 und 5 nehmen hauptsächlich durch ihren höchst einfachen und ungezwungenen Ausdruck eines tiefen Gefühls für sich ein.

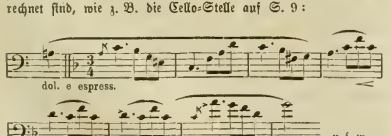
Die übrigen Vocal-Sachen sind ungefähr auf dieselbe Stimme, d. h. auf einen Mezzosopran berechnet, obwohl auch ein Tenor sich damit befassen kann und dankbare Aufgaben darin findet. Besonders gelungen sind unter den Liedern mit Cello-Begleitung Nr. 1, der Einsiedler von Eichendorff: „Komm' Trost der Welt, du stille Nacht!" (B-dur $^4/_4$ Takt), ein pomposes Stück für die Stimme, der sich das obligate Cello außnehmend gesangvoll anschmiegt, und Nr. 6 von einem ungenannten Verfasser: „Mag auch heiß das Scheiden brennen" (As-dur $^3/_4$ Takt, Andante espressivo). Doch wird auch die lebendige Frische von Nr. 3: „Wie ist doch die Erde so schön!" (Text von Reinick, Vivace $^6/_8$ Takt As-dur) und die recht ausdrucksvoll componirte Wehmuth von

Eichendorff (Nr. 4): „Ich kann wohl manchmal singen, als ob ich fröhlich sei“ (D-moll und D-dur, 4/4 und 6/8 Takt, Lento) mit Recht ihre Verehrer finden. Am wenigsten behagt uns das vom Pariser Salonstyl mehr als billig angehauchte Adieu à la mer, obwohl es auch für Orchester gesetzt und von Roger, Mad. Doms-Gras, Mad. Falconi, Dobré u. A. vielfach gesungen, in Pariser Concerten oft gefallen hat. Schon die Worte des Herrn v. Lamartine, von Carl Gollmick in's Deutsche übersetzt: „Murmure autour do ma celle, douce mer etc.“ tragen einen etwas abgebrauchten Charakter an sich; ähnliche Ideen und Empfindungen sind schon so abertausendmal in musikalische Seufzer eingekleidet worden, daß es sich kaum noch der Mühe verlohnt, nach neuen Ausdrucksformen für so abgestandene poetische Limonade zu ringen. Auch hat es der Componist trotz aller hübschen Einzelzüge, lockeren Bässe und capitalen Gesangseffekte — denn allerdings ist mit dem Stück für einen gut geschulten Sänger im Concert viel zu machen — in der That nicht dahin gebracht, unsere Tonsprache mit einem wesentlich neuen Gedanken zu bereichern; es reiht sich eine wohllingende musikalische Phrase an die andere, und nur der Schluß: „Viens donner le baiser d'adieux“ besticht durch einige originellere Wendungen, wie ganz besonders auch durch die vortreffliche Gelegenheit, die hier einer vollen und sonoren Mezzo-Sopran-Stimme geboten wird, dicht auf einander ihre tiefere und ihre höhere Lage nach Herzenslust zu präsentiren. Unbedeutend ist das erste Thema, 6/8 Takt, C-dur Allegro non troppo; das zweite im selben Tempo, Takt und Tonart ist hübscher, aber etwas zu lang ausgesponnen, zu oft wiederkehrend. Es lautet:

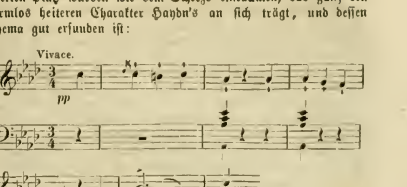


Ueber die abscheuliche Deklamation der beiden unterstrichenen Worte kann man mit dem Componisten nicht rechten, da ein französisches Publikum, für das er seine Musik zunächst geschrieben, in dieser Hinsicht eben Alles verträgt, und der zugleich untergelegte deutsche Text zu dergleichen Ausstellungen keinen Anlaß bietet. Auch ist uns in den deutschen Liedern Rosenhain's sonst nur eine durchaus correcte Deklamation begegnet, die mit dem angenehmen Fluß der Melodie auf das Beste harmonirt.

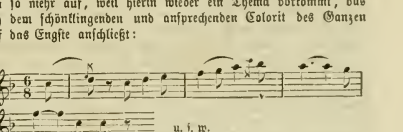
An dem F-moll-Trio endlich ist entschieden der erste Satz (Allegr. appassionato) der beste; er fließt leicht und gefällig dahin, ist kerngesund in der Erfindung und Durcharbeitung und läßt durch seine Frische einen ganz angenehmen Eindruck zurück, zumal er für die einzelnen Instrumente überaus dankbar geschrieben ist. Vielleicht hat der Componist selbst auf dieses Moment ein etwas allzugroßes Gewicht gelegt, denn es kommen in Folge dessen Stellen selbst in diesem ersten Satz vor, die vielleicht zu stark auf den akustischen Effekt des betreffenden Instruments berechnet sind, wie z. B. die Cello-Stelle auf S. 9:



Das soll gerade kein Tadel sein, aber doch eben den Standpunkt charakterisiren, den Rosenhain selbst in seinen gelungensten Stücken einnimmt: seine große Formgewandtheit und gefällige Melodieführung bleiben stets die hervorstechendsten Eigenschaften. Den zweiten Platz würden wir dem Scherzo einräumen, das ganz den harmlos heiteren Charakter Haydn's an sich trägt, und dessen Thema gut erfunden ist:



Der zweite Satz, Andantino in As-dur, 3/4 Takt, ist etwas schwächer in der Erfindung, obschon nicht unangenehm wirkend, während der 4. Satz (Allegro non troppo, F-moll 6/8 Takt) schon deßhalb als der schwächste bezeichnet werden muß, weil er einige schwülstige Härten enthält, die mit dem sonstigen leichten und gefälligen Charakter des Stückes ohne innere Noth contrastiren und die wohlthuende Harmonie des Ganzen stören. Dies fällt aber um so mehr auf, weil hierin wieder ein Thema vorkommt, das sich dem schönklingenden und ansprechenden Colorit des Ganzen auf das Engste anschließt:



Trotz dieser Ausstellungen reihen wir die Arbeit jedoch unbedenklich, wenn auch die Schumann'sche Empfindungswärme nicht erreichend, den besseren neuen Produktionen auf diesem Gebiete an, denn sie zeugt von einem Talent, das seine Kräfte geübt und sie niemals überschätzt, von feiner Kenntniß der Instrumental-Effekte und einem gesunden Sinn, der, ohne in schöneduerische Leere sich zu verlieren, nach einem reinen und allgemein faßlichen Ausdruck musikalischer Gedanken strebt.

Duo und Moll, 25 Etuden, Capricen und Charakterstücke in allen Tonarten. Für die Violine allein oder mit Pianofortebegleitung, zur höhern Ausbildung in der Technik und im Vortrage, von Ferdinand David. Op. 39. Zwei Hefte. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

D. Daß die Kritik einem Werke wie dem vorliegenden mit Achtung und freudigem Willkommen entgegentritt, dazu nöthigt das in demselben hervortretende Streben und der Name des Verfassers von vorne herein. Der unübertroffene Meister deutschen Geigenspiels, der langbewährte Lehrer, dem ein großer Theil unserer lebenden Künstler seine Bildung dankt, der vielseitig gebildete, geschmackvolle Musiker, bietet hier den Jüngern der Kunst ein Mittel, durch Fleiß und Uebung einem höheren Ziel sich zu nähern; er öffnet den Schatz seiner reichen Erfahrung und gründlichen Kenntniß, um dem strebsamen und auf ernste Ziele gerichteten Künstler Stoff zu weiterer Fortbildung darzubieten. „Der höheren Ausbildung“ sind die Stücke gewidmet, und darunter versteht David erstlich zwar einen höheren Grad virtuoser Technik, dann aber und vorzugsweise Vervollkommnung im musikalischen Vortrag; wobei er ohne Frage einem gerade jetzt dringenden

Bedürfnisse nachkommt. Denn immer mehr wird auch im gebildeten Publikum die Vorstellung von wahrer und echter Künstlerschaft herrschend, welche nicht persönliche Bewunderung zum höchsten Ziele hat, sondern ihre Aufgabe darin sieht, mit Hingebung an die Idee des Componisten ein wahres Verständniß durch richtige Darstellung zu fördern; und vielfach weiß man recht gut, daß man den wahren Künstler besser nach einem Beethoven'schen Quartett, wie nach einem Concert von Vieuxtemps zu beurtheilen hat. Hier muß natürlich Begabung und angeborner Sinn das Meiste thun; doch vermag auch hier erste Anleitung und Erziehung durch gute Muster viel. Das also will David; und während jedes seiner 25 Stücke eine besondere Seite der Technik behandelt, sind sie doch alle auch, abgesehen davon, abgerundete, selbstständige Musikstücke, von denen sogar mehrere durch Ueberschriften eine bestimmte Charakteristik anstreben. So hat also der Lernende vielfache Gelegenheit, Bogenführung und sonstige Technik dem musikalischen Charakter anzupassen, die richtige Klangfarbe für den Ausdruck zu finden, rhythmische und periodische Eintheilung richtig aufzufassen und wieder zu geben u. dgl., kurz der wahren Kunst der Darstellung sich mehr und mehr anzunähern.

Verfolgt also der Verfasser einen doppelten Zweck, einen instructiven und musikalischen, so muß auch die Besprechung diese beiden Richtungen ins Auge fassen. Nef. gesteht, sich in ersterer Beziehung nicht für einen competenten Urtheiler ansehen zu können; doch glaubt er nach eingehender Prüfung als seine Meinung aussprechen zu dürfen, daß es dem Verfasser gelungen ist, mit großer Sorgfalt jeder Seite der Technik gerecht zu werden. Schon in der Benutzung aller Tonarten (nach Art von Bach's wohltemperirtem Clavier) liegt ein wesentlich instructives Moment; jeder Violinspieler weiß, wie schwer es ist, namentlich in den Kreuztonarten, von E an, Reinheit und Sicherheit der Applicatur zu erlangen. Auch sonst finden sich für die bekannten Schwierigkeiten angemessene Uebungen; für breiten Bogenstrich (1. 8.), hüpfende Bogenführung (5. 6.) gebundenes Spiel (9. 20. 17.) Staccato (19), Octavengänge (10), Arpeggien, Trillerketten, schnelles Greifen von Doppelgriffen und Flageolettönen (das Aufsuchen der letzteren scheint uns zuweilen zu einer gesuchten Spielerei zu werden); ein Hauptstreben aber ist darauf gerichtet, auf der Geige auch eigentliche Mehrstimmigkeit in Anwendung zu bringen. Bei den großen Anforderungen, die in dieser Hinsicht von Bach, ja schon von Tartini an den Violinspieler gestellt werden, ist es gewiß die Pflicht neuerer Violintechnik, diese Richtung zu pflegen; außerdem weiß jeder, der David gehört hat, wie staunenswürdiges er selbst in dieser Beziehung leistet. Doch will es uns bedünken, als habe hier David einer individuellen Neigung zu viel Spielraum gegeben, und als sei hier der Punkt, wo ihm die Technik Selbstzweck wird, anstatt Mittel zum Zweck zu sein. Man könnte erwidern, der harmonischen Deutlichkeit wegen sei oft die zweite Stimme nöthig; aber warum, antworten wir, konnte nicht dazu die Clavierbegleitung dienen? Diese ist nämlich, trotz des „oder" auf dem Titel, ohnedies ganz unentbehrlich; David's Melodik, um das schon vorweg zu nehmen, ist keineswegs überall so prägnant, daß sie auch ohne Begleitung gleich harmonisch verständlich wäre; vielfache enharmonische Verwechslungen bleiben ohne sie unklar. — Diese Einseitigkeit hat nun, wie uns dünkt, einen Mangel nach anderer Seite hin hervorgerufen; es fehlen Beispiele für den einfachen, getragenen Gesang, in welchen die Schwierigkeiten nur in dem richtigen Auffassen der Tonfarbe und des Empfindungsausdruckes gelegen hätten; wo dergleichen ruhigere und einfachere Stücke auftreten (so das Hirtenlied Nr. 5, Romanze Nr. 13), werden sie sofort durch Hinzutreten einer zweiten Stimme complicirter. Dergleichen durfte unserer Meinung nach nicht fehlen in einem Werke, welches nicht blos technisch, sondern auch musikalisch bilden will.

Was nun das Musikalische noch insbesondere angeht, so wäre es unbillig hier einen absoluten Maßstab anzulegen und von einem Werk, welches zunächst dem Unterrichte dient, Originalität der Erfindung zu verlangen. Gerade hier, wo die Befähigung zur Darstellung des Classischen gefördert werden soll, ist ein Anschluß des Componisten an bestimmte Muster durchaus gerechtfertigt. Uebrigens kennen wir David aus seinen früheren Compositionen als einen gründlich gebildeten Contrapunktiker und einen mit Verständniß und Geschmack für alles wahre und echte, dabei mit glücklicher und leichter Erfindung begabten Musiker; nur daß diese Erfindung nicht eigene Wege geht, sondern meist früheren Vorbildern folgt. Auch in den vorliegenden Stücken wird mit Geschick ein gewisses eklektisches Verfahren befolgt; den verschiedenen Stylgattungen, denen die Stücke angehören, weiß sich der Componist mit Gewandtheit anzubequemen. So beginnt das Werk mit einer Uebung für vollen und breiten Bogenstrich; was konnte hier angemessener sein als ein Präludium im Bach'schen Style? und dies ist David in vollem Maße gelungen, die melodischen Figuren sind kräftig und prägnant und das Stück bekommt durch den sicheren Fluß derselben einen kräftig markirten Charakter, welcher durch die bei den Harmoniewechseln zwischentretenden kräftigen Accorde noch gehoben wird. Die formellen Vorzüge des Componisten, Sicherheit der harmonischen Führung, Ebenmaß der periodischen Abschnitte, meisterhafte Durchführung des Grundmotivs treten schon hier, wie in den meisten späteren Stücken entschieden hervor. Noch zweimal schließt sich David dieser altclassischen Weise an, in der Toccate Nr. 8 Es-moll und der Fuge (Nr. 16 G-moll), letztere ist freilich in der Form sehr frei und in ihr wird vielfach das polyphone Element ganz fallen gelassen, so daß der Etüdencharakter der maßgebende wird. Von den übrigen Stücken möchten wir hinsichtlich der Erfindung noch hervorheben das markirte, charaktervolle Scherzo (Nr. 2 C-moll), das anmuthige, weiche Notturno (Nr. 3 Des-dur), das lebendige Stück alla Polacca (Nr. 7 Es-dur), worin sich David auch als einen mit sicherem Gefühle begabten Rhythmiker zeigt, indem im Trio der $^3/_4$ und $^2/_4$ Takt fortwährend wechselt, ohne daß das geringste Schwanken der Gleichmäßigkeit entsteht. Da hat denn der Vortragende Veranlassung sich in Auffassung der Rhythmen zu üben. In anderen Stücken, wie in dem Liede (Nr. 17 As-dur), dem Martellato (21. B-dur), dem Capriccio (Nr. 23), tritt das harmonische Element in den Vordergrund; auch in dieser Hinsicht bewährt der Componist ein großes formelles Geschick, giebt aber auch hier wie uns scheint, einer individuellen Fertigkeit zuweilen zu sehr nach; die Modulation, in welcher er ganz auf dem modernen Schubert-Schumann'schen Boden steht, ist oft zu schnell und schroff; in mehreren Stücken hat man schon in der 3. Zeile die Grundtonart vergessen. Auch wiederholt er sich hier oft. Tritt also hier öfters statt des natürlichen Flusses Reflexion und Berechnung ein, so konnten wir uns bei der ganzen zweiten Hälfte des Werkes des Gefühls nicht erwehren, als habe die anfängliche Begeisterung nicht durch alle 25 Stücke ausgehalten; mehr wie im ersten Theil haben uns hier die Stücke den Eindruck des Gemachten hinterlassen, welcher nur durch die interessante Technik verdeckt wurde. So ist schon in dem Duettino (9. E-dur) eine gesuchte Klangberechnung unverkennbar; in Nr. 11 (F-dur) ist der verlangte Humor nicht recht frisch und echt; die Mazurka (18. Gis-moll) ist ein etwas abgeblaßtes Nachbild Chopins. Höchst interessant ist noch Nr. 6 (am Springquell D-dur), in welchem eine glückliche Malerei, jedoch innerhalb strenger musikalischer Form, durchgeführt wird; eine prächtige Uebung für ganz ungebundenen, ja dramatischen Vortrag Nr. 22 (quasi Fantasia). In mehreren Stücken hielt schon die Ueberschrift den Charakter des Uebungsstückes fest, so Octavenetude Nr. 10, gebrochene Accorde Nr. 12, Staccato 19, Legato 20, Martellato 21. Aber auch diese zeigen sichere und feste, formelle Gestaltung und nie stockenden Fluß der Motive. Im Ganzen genommen glauben wir von dem musikalischen Werth der David'schen Stücke (denn der instructive ist ja von jenem Urtheile ganz unabhängig) sagen zu dürfen, daß die Mehrzahl derselben, auch ganz abgesehen von ihrer eigentlichen Bestimmung für den Unterricht, selbstständig für sich als dankbare Concertstücke dienen können.

Correspondenzen.

Frankfurt a. M.

DL. Gestatten Sie mir, daß ich, der Ordnung meiner Berichte vorgreifend, von der „Passionsmusik“ und ihrer Aufführung durch den Cäcilien-Verein am Charfreitag d. 18. April, schreibe. Gleich nachdem Mendelssohn das herrliche Werk der Vergessenheit entrissen, wurde es bei uns durch Schelble im Cäcilienverein heimisch gemacht. Er selber soll die Parthie des Evangelisten ausgezeichnet gesungen haben. Während der verschiedenen interimistischen Direktionen nach Schelble's Tode kam die Sache ins Stocken. Messer belebte sie neu. Auch er sang in seiner Zeit den Evangelisten selber. Doch wagte man nicht mehr, die großen Kosten für Benutzung des Orchester's dran zu wenden. Messer's zuweilen wahrhaft wunderbares Clavierspiel ersetzte allerdings, nach Seite der Harmonie und des Contrapunktes, fast vollständig das Orchester; nach Seite der Klangwirkung liegt dies jedoch außer aller Möglichkeit. Als der junge Rühl'sche Verein ernstlich anfing, dem älteren Bruder Concurrenz zu machen und ein Concert ums andere mit vollem Orchester gab, hofsend, daß das Deficit des einen durch die Mehreinnahme des andern gedeckt werde, raffte auch der C.-B. sich auf und gab, vor etwa 6 bis 7 Jahren, die Passion mit Orchester. Welch ungeahnter Reichthum, welche Fülle herrlicher Klangwirkung erschloß sich da den Hörern und den Mitgliedern, von denen natürlich nur die kleinste Zahl sich noch der Schelble'schen Aufführungen erinnerte! Wenn ich Ihnen nun sage, daß seit etwa 20 Jahren die Passion Jahr aus Jahr ein, mit wenigen Ausnahmen, auf dem Repertoir der Abonnementsconcerte des C.-V. steht, daß die älteren Mitglieder ihre Stimmen fast auswendig wissen, daß durch die Zuziehung der Kinder zu den Chorälen auch eine große Anzahl von Eltern interessirt wurden, die sonst vielleicht sich wenig um Musik kümmern, so wird Ihnen begreiflich werden, daß dieses Concert eine Art musikalisches Volksfest für uns ist. — Ueber das Werk selbst und all' seine Herrlichkeit ist nun in Ihrem Blatte eingehend genug geschrieben worden und ich kann mich zu der Aufführung wenden. Dieselbe war in sofern diesmal eine sehr wichtige, als sie zum ersten Male unter Müller's Leitung stattfand. Um, wie ich so gern thue, Hrn. Dir. Müller von Herzen loben zu können, lassen Sie mich zuvor das Eine nennen, was fehlt, die Begeisterung. M. hat es noch nicht vermocht, die jüngeren Mitglieder des Vereins (und ihrer sind sehr viele) hinlänglich zu entzünden, und von den älteren sind Einzelne laß geworden. Warum? Der Direktor scheint mehr als nöthig die Seite des Lehrers hervor- und die des Künstler's zurücktreten zu lassen. Es ist nicht denkbar, daß er selber nicht begeistert sein sollte; aber er dürfte dies immerhin etwas mehr merken lassen. Nach der technischen Seite war die diesmalige Aufführung eine der schönsten, die ich gehört. Die Chöre setzten, eine einzige Ausnahme abgerechnet, präcis ein und waren ihrer mitunter sehr schweren Intonation sicher. Der Kinderchor (Knaben und Mädchen der Oberklassen der „Musterschule“), mit dem sich Hr. Müller ganz besondere Mühe gegeben, klang diesmal weniger rauh als sonst. Man ließ ihn ganz zweckmäßig auch die allgemeinen Choräle und die Choralmelodie im Schlußchor des 1. Theiles mitsingen *). Das Orchester war, Bach's Intention gemäß, in zwei Abtheilungen getheilt; Manches z. B. das Alterniren der Figuren beim ersten Chor, machte sich dadurch entschieden deutlicher als früher, wo man die Instrumente beisammen gelassen und nur in erste und zweite getheilt hatte. Der Kraftentfaltung aber war die Trennung nicht günstig; man wird für die Folge auf eine Verstärkung des Orchester's denken müssen. Bezüglich der Begleitung der Secco-Recitative sind wir leider immer noch nicht im Klaren. Sie wurden bei uns auf dem Flügel, und zwar von Mr. Henkel begleitet, mit Unterstützung des eigentlichen Basses durch den Violon. Nun findet aber ein hiesiger Kritiker, **) daß der Eintritt des Pianoforte nach der Orchester- und Chor-Masse wahrhaft beleidigend dünn gelungen habe. Man denke sich aber erst ein Cembalo zu Bach's Zeiten! Dagegen nennen Sie die Begleitung durch's Violoncello ein „Gegrunze.“ Nach Rietz wäre unsere Weise die rechte. — Dieselben Choräle, welche bei Ihnen weggelassen wurden, blieben auch hier weg; dieselben, welche in Wien von Solostimmen (nicht doch! ohne Begleitung der Instrumente, aber nicht „Solo.“ D. Red.) vorgetragen wurden, wurden auch bei uns so behandelt. Auch ich gebe gern zu, daß dies eine sehr schöne Wirkung machte, kann aber doch die Meinung nicht aufgeben, daß man die Wirkung beibehalten sollte, die Bach beabsichtigt. Von dem Choral „O Haupt“ wurde bei uns nur eine Strophe gesungen. Eine zweite erscheint mir auch nicht nöthig, findet aber doch in Bach's Willen (vielleicht durch gottesdienstliche Verhältnisse veranlaßt) ihre Berechtigung. (Vgl. Partitur S. 214, und Vorwort S. 28). Aus welchem ästhetischen Grunde aber Hr. Müller die Worte „Gegrüßet seist du mir“ ohne Orchester und pp. singen ließ, ist mir durchaus unbegreiflich. Die in Wien weggelassenen Arien blieben auch bei uns weg, mit Ausnahme derer in Es für Alt: „Sehet, Jesus hat die Hand“ (einer sehr schönen, die wir um Alles nicht missen möchten) und in B für Baß: „Mache dich, mein Herze rein.“ Letztere war wohl Stockhausen zu Liebe diesmal aufgenommen; ich hätte sie lieber entbehrt als z. B. die herrlichen Arien des ersten Theiles „Buß und Reu“ und „Ich will dir mein Herze schenken.“ Unsere Solisten waren Fräulein Rothenberger aus Köln für Sopran, Frau Potthof aus Aachen für Alt, Hr. Rudolph Otto aus Berlin für die Partie des Evangelisten und Hr. Stockhausen für die des Jesus und für einige größere Baßsoli. Die Partie des Petrus, Judas und Hohenpriesters fand in einem Vereinsmitgliede einen wackeren Vertreter. Die Erwartung spannte sich natürlich am Meisten auf Stockhausen und Frl. Rothenberger, welche in den letzten Rühl'schen Concerten so sehr angesprochen. Beide befriedigten mich aber nicht vollkommen; Beiden scheint die Bach'sche Weise noch etwas fremd zu sein. Doch sage ich gern, daß mir die Eine wie der Andere sehr geeignet scheinen, echte Bach-Sänger zu werden, nur sind sie's noch nicht. Frau Potthof, als Frl. Christine Diehl uns aus früheren Zeiten gar wohl in gutem Andenken, sang sehr edel und gefühlvoll, und Herr Otto, bei dem es freilich nicht ganz ohne Abänderungen ging, zeigte sich als ein in Bach's Art Eingeweihter. Der große Saal war durchaus gefüllt und das Concert hat dem unerreichbaren Meister neue Anhänger zugeführt — das ist das schönste Resultat.

*) Das Letztere geschah auch hier. Von den Chorälen war es nur unseres Erinnerns her: „Erkenne mich mein Hüter“ wo die Knaben (etwa dreißig — viel zu wenig!) mitsangen. D. Red.

**) Derselbe schlägt die Orgel dazu vor. Die musikalischen Gründe, die Rietz dagegen anführt, (S. 22 des Vorwortes) sind allerdings triftig. Wenn Letzterer jedoch in dem Vorhandensein der beiden autographischen Orgelstimmen Grund genug findet, die Aufstellung einer zweiten Orgel anzunehmen (S. 21), was nebenbei einfacher gesagt als gethan ist, so dürfte das Vorhandensein der (ebenfalls autographischen) Bezifferung der Seccorecitative in diesen Orgelstimmen nicht geringerer Grund zu der Annahme sein, daß sie auch mit der Orgel begleitet wurden. —

Nachrichten.

Der Vorstand der Musikschule in Frankfurt a. M. hat einen Jahresbericht und ein Programm zu der am 5. April stattgefundenen öffentlichen Prüfung herausgegeben; wir entnehmen diesem Aktenstück, daß die Unternehmer sich durch die vielfachen Schwierigkeiten nicht abschrecken ließen ihr Streben fortzusetzen. Die Zahl der Schüler betrug im letzten Unterrichtsjahre 16; der Lehrer sind 8 und zwar für Violine, Violoncell, Clavier, Gesang, Ensemblespiel, Theorie, Geschichte, Orgel. Bei der Prüfung wurden Violinconcertsätze von Rode, Mayseder und Beriot, Clavierssätze von Clementi, A. Schmitt, Mozart, Hummel, Beethoven, Kammermusikstücke von Haydn (Claviertrios und Streichquartett), Gesangstücke von Marschner und Mendelssohn, Orgelsätze von S. Bach und Rink durch Zöglinge zu Gehör gebracht.

Freitag den 2. Mai brachte die Berliner Singakademie Händel's „Salomo“ zur Aufführung, eine der letzten, aber wie die Nat. Ztg. meint, „keineswegs bedeutendsten Schöpfungen des Meisters. Zwar fehlt es nicht an einzelnen Zügen, die in ihrer einfachen Bestimmtheit und zusammengefaßten Kraft des Ausdrucks das echte Kennzeichen des Händel'schen Genius tragen, im Verhältniß zu den weit gestreckten Partieen, die lediglich die äußere musikalische Convenienz des 18. Jahrhunderts zur Schau stellen und deshalb dem gerüstschönen Zerstörungswerk der Zeit keinen Widerstand entgegen zu setzen vermochten, sind derartiger Stellen, die

wie fest gefügte Mauern und Säulen aus dem Ganzen hervorragen, doch nur sehr wenige“ Die Partie des Salomo ist für eine Altstimme geschrieben, die von Frl. Bäur ausgeführt wurde. „Die Ausführung litt fast von Anfang bis zu Ende an einer gewissen Lässigkeit.“ — — Der Musikreferent desselben Blattes sagt bei Gelegenheit einer neuerlichen Aufnahme der Verdi'schen Oper „Ernani“ in das Repertoire der königl. Bühne u. A: Das Libretto wetteifert mit dem des Trovatore an Unnatur und Zerfahrenheit der Handlung, widerlicher Verzerrung der Charaktere, schwulstiger Aufgeblasenheit und fadender Rhetorik. Die Musik schließt sich noch sehr eng der überlieferten Donizetti'schen Schablone an überbietet aber durch die Rohheit in allem Technischen selbst die nachlässigsten Partituren des unendlich geschmeidigeren Vorgängers. Die Instrumentation ist todtschlägiger, die Behandlung der Stimmen, namentlich der männlichen, noch weit mehr auf die Entfesselung der Naturkraft gerichtet, die psychologische Charakteristik gleich Null!!

Partituren der beiden Mendelssohn'schen Clavierconcerte in G-moll und D-moll, dann des Violinconcerts in E-moll sind bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, — dann der Beethoven'schen Fest-Ouvertüre op. 124 bei Schott in Mainz erschienen.

In Berlin wurde in der Charwoche außer der Matthäuspassion und der D-Messe auch, wie alljährlich, noch Graun's Tod Jesu aufgeführt.

Auch in Dessau und Stuttgart wurde die Matthäuspassion am Charfreitag gegeben, und zwar am erstgenannten Orte in der ursprünglich beabsichtigten Weise als Nachmittagsgottesdienst mit Predigt zwischen dem ersten und zweiten Theil. Auch in Stuttgart scheint dies der Fall gewesen zu sein, da die Aufführung 4½ Stunden in Anspruch genommen haben soll. Dirigent daselbst war Herr Prof. Faißt.

Von der Breitkopf und Härtel'schen Beethoven-Ausgabe ist neuerdings eine Lieferung ausgegeben worden. Dieselbe bringt die Schlacht bei Victoria (Partitur), das Streichquintett in C (Partitur und Stimmen), und die drei Claviertrios op. 1 (Partitur und Stimmen).

Beethoven's geistliche Lieder op. 48 sind von H. Giehne für gemischten Chor a capella gesetzt bei Rieter-Biedermann erschienen.

Aus Basel wird uns gemeldet: Der Orpheus-Verein (unter Leitung von Musikdirektor Walter), welcher sich schon öfters durch Vorführung älterer und neuerer Meisterwerke sehr verdient gemacht, veranstaltete kürzlich eine vortreffliche Aufführung der Bach'schen Cantate „Christ lag in Todesbanden“ und machten besonders der 4. Vers „Es war ein wunderlicher Krieg“ mit dem Choral im Alt und der darauf folgende Chor für Baß „Hier ist das rechte Osterlamm“ eine ganz bedeutende Wirkung und tiefen Eindruck. — Hierauf folgte das achtstimmige Misericordias von Durante, dann Blanche de Provence von Cherubini, 2 Chor-Romanzen von Schumann („der Sänger“ und das reizende „Sommerlied“) und schließlich eine interessante Auswahl der britischen Volkslieder von Beethoven bearbeitet für Chor und Solis mit Begleitung von Pianoforte, Violine und Violoncelle, (nämlich: Robin Adair, — der wandernde Barde — der treue Johnie und God save the King).

Ein von der Antiquariats-Handlung A. Asher u. Comp. in Berlin kürzlich ausgegebener Katalog zeigt manche werthvolle und seltene musikalische Werke an, darunter: Agricola's Musica instrumentalis (1529) und Musica figuralis (1532); Aaron's Toscanella (1529 und 1539); Cantiones sacrae (1546—47 bei T. Susato in Antwerpen); ein Exemplar von Glarean's Dodekachordon (1547) mit schriftlichen Bemerkungen von des Verfassers Hand; Werke von Gafurius (Franchinus), Sebald Heyden, Hasler, Isaac, Lassus, Zarlino u. a. m. Die Preise sind zum Theil sehr hoch gestellt.

Die deutsche Händelgesellschaft hat soeben die 11. und 12. Lieferung ihrer Händelausgabe veröffentlicht. Sie enthalten die „Trauerhymne auf den Tod der Königin Caroline“ und „das Alexanderfest, oder die Macht der Tonkunst.“

Wir machen die Freunde Mozart's auf den soeben erschienenen, von Köchel verfaßten und bei Breitkopf und Härtel gedruckten thematischen Katalog sämmtlicher Compositionen von Mozart aufmerksam.

Die Firma Breitkopf und Härtel in Leipzig veröffentlicht im „Börsenblatt für den deutschen Buchhandel“ folgende Warnung vor dem Vertrieb unerlaubter Nachdrücke von Beethoven's Werken: Den 1. Jan. 1862 Jahr nimmt der Betrieb unerlaubter Nachdruck-Ausgaben von Beethoven's Werken durch den deutschen Buch- und Musikalienhandel mehr überhand. Wohlgemeinte Warnungen, wie wir eine solche in Gemeinschaft mit anderen Origin-Verlegern Beethoven'scher und zugleich C. M. von Weber'scher Werke in Nr. 71 des Börsenblattes vom Jahre 1859 erlassen haben, scheinen nicht zu fruchten. Man zwingt die Berechtigten zu anderen Maßnahmen, und so haben auch wir in Bezug auf die Werke unseres Verlagseigenthums bereits vielfach Schritte thun müssen, die wir Andern und uns selbst gern erspart hätten. Es wird wohl hin und wieder von Seiten der Verkäufer angeführt, bei Beethoven's Werken seien die erlaubten Ausgaben von den unerlaubten nicht mit Sicherheit zu unterscheiden; ja, man stößt sogar auf die Einrede, Beethoven's Werke seien bereits Gemeingut. Allein in ersterer Beziehung ist dem Sortimentshändler, welcher unerlaubte Nachdrücke verbreitet, jedenfalls einzuhalten, daß er sich um das Rechtsverhältniß hätte bekümmern sollen, und was das Zweite betrifft, so sollte doch billig jeder Buchhändler die einschlagende Gesetzgebung seines Landes kennen, und es sollten daher wenigstens die Sachsen und Preußen wissen, daß Beethoven's Werke, welche mit Eigenthumsrecht in sächsischem Verlag erschienen sind, in Preußen bis zum Jahre 1867, in Sachsen aber bis 1874 Schutz gegen Nachdruck genießen. Allein statt dessen werden Ausgaben von Louis Holle in Wolfenbüttel, H. Litolff und C. Meinholtz in Braunschweig, F. W. Arnold in Elberfeld, C. Bachmann in Hannover und viele ähnliche ungehemmt verkauft, dadurch aber uns als berechtigten Originalverlegern ein unberechenbarer Schaden zugefügt.

Wir verzeichnen nachstehend die Werke von Beethoven, welche unser erweisliches Verlagseigenthum sind, nämlich:

Op. 29. Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell.
„ 34. 6 Variationen (Thème Original) für das Pianoforte.
„ 35. 15 Variationen (mit Fuge) für das Pianoforte.
„ 67. Symphonie für Orchester.
„ 68. Symphonie für Orchester.
„ 69. Sonate für Pianoforte und Violoncell.
„ 70. 2 Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell Nr. 1 und 2.
„ 71. Sextett für 2 Clarinetten, 2 Horn und Fagotts.
„ 72. Leonore, Oper.
„ 73. Concert für das Pianoforte mit Orchester.
„ 74. Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.
„ 75. 6 Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
„ 76. Variationen für das Pianoforte.
„ 77. Phantasie für das Pianoforte.
„ 78. Sonate für das Pianoforte.
„ 79. Sonatine für das Pianoforte.
„ 80. Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester.
„ 81. Sonate für das Pianoforte.
„ 82. 4 Arietten und 1 Duett mit Pianoforte.
„ 83. 3 Gesänge von Goethe, mit Pianoforte.
„ 84. Musik zu Goethe's Egmont.
„ 85. Christus am Oelberg, Oratorium.
„ 86. Messe (3 Hymnen).
Lied aus der Ferne, mit Pianoforte
Andenken von Matthisson, Lied mit Pianoforte.

und warnen wiederholt vor dem Verkauf jeder unerlaubten Nachdruck-Ausgabe derselben, sei es in der Originalgestalt oder im Arrangement. Wo diese Warnung keine Berücksichtigung finden sollte, werden wir nicht länger anstehen dürfen, unsere schwergekränkten Rechte auf jedem zustängigen Wege geltend zu machen.

Leipzig, den 5. Mai 1862.

Breitkopf und Härtel.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wesselh und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 21. Wien, 24. Mai 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing,** vormals **H. F. Müller's Wittwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Sind „Aenderungen in vielen Claviercompositionen Mozart's und Beethoven's" der erweiterten Claviatur wegen wirklich unbedingt „wünschenswerth"? II (Schluß). — Recensionen. — Lokales (Rückblick auf die Concertsaison 1861—62). Das Textbuch zu Abert's Oper: „König Enzio." — Correspondenz aus Coblenz. — Nachrichten. — Curiosum.

Sind „Aenderungen in vielen Claviercompositionen Mozart's und Beethoven's" der erweiterten Claviatur wegen wirklich unbedingt „wünschenswerth"?

II.

Einige neuere Ausgaben der Beethoven'schen Sonaten.

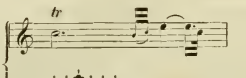
(Schluß).

Das Vorangegangene war für uns Veranlassung einige neuere Ausgaben der Beethoven'schen Clavierwerke durchzusehen, zunächst in der Absicht, von den „wünschenswerthen Veränderungen" vielleicht hie und da schon etwas zu entdecken. Besonders waren es eine Ausgabe der Beethoven'schen Clavierwerke, bei Holle in Wolfenbüttel erschienen und von Herrn Dr. Franz Liszt revidirt, und eine Ausgabe bei Hallberger in Stuttgart erschienen und von Herrn Professor Moscheles mit Bezeichnung des Zeitmaßes, des Fingersatzes u. s. w. versehen, welche wir der berühmten Namen der Herausgeber halber besonders berücksichtigen mußten. Daß wir in Betreff der „wünschenswerthen Veränderungen", einige ganz unwesentliche Fälle, als einige hinzugefügte Octaven abgerechnet, leer ausgegangen sind, ist schon erwähnt worden; es wird sich aber der Mühe verlohnen, die Zuthaten der Herausgeber dieser beiden Ausgaben einmal in Kürze durchzumustern.

Ist man bei der Holle'schen Ausgabe erst über den keineswegs angenehmen Eindruck der äußeren Ausstattung hinweggekommen, so muß man zugeben, daß dieselbe im Ganzen correct und zuverlässig ist. Herr Dr. Liszt hat sich jeder Einmischung seinerseits enthalten und überall nur historische Treue angestrebt. Die einzigen Zuthaten bestehen in einer Menge von Buchstaben, welche, ähnlich wie in Orchester-Partituren, sehr reichlich durch die verschiedenen Sätze vertheilt sind. Obgleich es uns nicht einleuchten will, welchen Erfolg man sich von diesen Buchstaben versprochen hat, so wird doch auch Niemand an dieser sehr unschädlichen Zugabe Anstoß nehmen. Daß ferner in den Fugen der Sonaten op. 106 und op. 110 die verschiedenen Umgestaltungen, welche das Thema erfährt, als: Umkehrung, Vergrößerung und Verkleinerung, krebsgängige Bewegung u. s. w. angemerkt worden sind, wird Mancher dem Herausgeber danken, um so mehr als diese Umgestaltungen nicht selten eigenthümlichster Art sind.

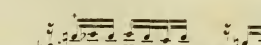
In der von Herrn Professor Moscheles veranstalteten Ausgabe finden sich desto mehr Zusätze von des Herausgebers Hand. Wie in der Vorrede gesagt wird, hat man bei der Ausgabe vor Allem den Zweck vor Augen gehabt, Beethoven's Sonaten auch dem größeren Kreise der Liebhaber zugänglich zu machen. Deßhalb ist dieselbe reichlich mit Fingersatzbezeichnungen versehen worden; es ist für jeden Satz die Bewegung nach dem Metronom bestimmt worden; ferner weil es in der Vorrede heißt, daß die verbesserte Konstruktion unserer Instrumente auch erhöhte Effekte zuläßt, sind eine Menge neuer Pedalangaben hinzugekommen, und endlich glaubte der Herausgeber Lücken in den Vortragsbezeichnungen ausfüllen zu müssen, die sich auf Nuancen beziehen, die Beethoven selbst spielte, aber nicht niederschrieb. Ueber die Fingersatzbezeichnungen brauchen wir hier nicht zu reden, dieselben mögen manchen Ungeübten willkommen sein, ist aber Jemand gewöhnt sich seinen Fingersatz selbst zu bestimmen, so wird er nach bestem Ermessen dem vorgeschriebenen Fingersatze folgen oder auch nicht. Fast genau so verhält es sich mit den Bestimmungen des Zeitmaßes nach dem Metronom. Dieselben haben in unseren Augen keinen anderen Werth, als daß sie uns vielleicht die Bewegungen genau bestimmen, in welcher Herr Professor Moscheles die verschiedenen Sätze zu spielen pflegt. Wir sagen vielleicht denn Jedem, der es einmal versucht hat, wird es bekannt sein, wie es fast unmöglich ist, eine Bewegung, die man beim Vortrage recht gut zu treffen weiß, durch das Metronom ein für alle Male endgültig festzustellen. In Schindler's Biographie ist ausführlich zu lesen wie Beethoven, als er einst seine neunte Simphonie zweimal zu verschiedenen Gelegenheiten metronomisirt hatte, er das zweite Mal zu ganz anderen Bestimmungen gelangt war als das erste Mal. Hierauf von Schindler aufmerksam gemacht, wurde Beethoven unwillig und sagte: „Gar kein Metronom! Wer richtiges Gefühl hat, der braucht ihn nicht, und wer das nicht hat, dem nützt er doch nichts, der läuft doch mit dem ganzen Orchester davon". Mit dem Orchester aber oder mit mit dem Clavier, das Davonlaufen bleibt immer dasselbe, und man erlaube uns also auch hier das Metronom auf sich beruhen zu lassen. Auf die Pedaleffecte dagegen, welche durch die verbesserte Construction unserer Instrumente nach des Herausgebers Ansicht jetzt zulässig geworden sind, müssen wir genauer eingehen. Gewiß wird kein verständiger Spieler auch beim Vortrag Beethoven'scher Compositionen die Hilfe verschmähen, welche ihm der Gebrauch des Pedals bietet, aber ebenso gewiß wird man sich zu hüten haben es überall anzuwenden, wo es überhaupt nur möglich ist. Herr Professor Moscheles selbst hat in vielen seiner vortrefflichen Compositionen gezeigt, welche Effecte sich gerade durch abwechselnden Gebrauch und Nichtgebrauch des Pedals erreichen lassen. Wir erstaunen deßhalb in der Vorrede des Herrn Moscheles zu lesen: „Bei jedem erlaubten Effecte möchte ich mit unsichtbarer Hand an die Mauer des so oft durch Effekthascherei geschändeten Kunststempels schreiben: Bis hieher und nicht weiter! Diesen Pedaleffect, diese Vortragszeichen gestattet die Tradition, jene anderen verbietet sie streng" u. s. w., und dann in den Sonaten selbst das übliche Ped. fast überall zu finden, wo es sich nur irgend anbringen läßt, wo es paßt und wo es nicht paßt. Daß dies nicht zu viel gesagt ist mögen wenige Beispiele beweisen. In dem Largo der Sonate op. 7 hat Beethoven beim Eintritt des Mittel-

satzes in As-dur besonders auf den Gegensatz des Staccato in der linken und des Tenuto in der rechten Hand gerechnet. Dieser Gegensatz wird durch den Pedaleffect des Herrn Moscheles so gut wie ganz aufgehoben. Ebenso wird in dem Adagio der Sonate in G-dur Op. 31, die später durch Sechszehntelbewegung gesteigerte ungemein reizende Staccatobegleitung Beethoven's

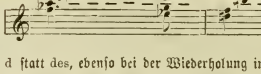


durch Herrn Moscheles' Pedaleffect zu einer gleichgiltigen Harmoniemasse. In dem Largo der Sonate Op. 10 D-dur, soll nach Herrn Moscheles' Anordnung das Pedal durch den ersten Takt hindurch halten. Auf jedem einigermaßen klangreichen Claviere wird dann aber das e_{is} und a immer zugleich zu hören sein, was wahrhaft unerträglich ist, und es bleibt unbegreiflich, warum Herr Moscheles den Liebhaber solche Effecte hervorbringen lehren will. Doch genug der Beispiele; man wird sich überzeugen können, daß, wenn es der Raum erlaubte, dieselben noch in großer Anzahl aufzuführen wären. Nur eines noch müssen wir zur Sprache bringen. In dem Rondo der Sonate Op. 53 rechnete Beethoven bekanntlich sehr auf Pedaleffecte; zu unserer nicht geringen Verwunderung aber sehen wir, wie Herr Moscheles hier viele von Beethoven's eigenen Zeichen beseitigt, und dagegen von den seinigen wieder hinzugefügt hat. Mit welchem Recht Herr Moscheles diese Bevormundung Beethoven's ausüben will, ist uns nicht klar geworden. Uns wenigstens fehlt der Ausdruck für ein so willkürliches Verfahren mit einem so großen Kunstwerk, wir wissen auch nicht wie Herr Moscheles dieses Verfahren mit seiner in der Vorrede oft erwähnten Pietät für Beethoven's Werke in Einklang gebracht hat.

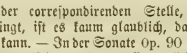
Am Schluße müssen wir noch auf die Lücken in den Vortragsbezeichnungen eingehen, die der Herausgeber ausfüllen zu müssen geglaubt hat, und einige Veränderungen und Zusätze betrachten, welche der Herausgeber an einigen Stellen hineingebracht hat. Zunächst finden wir in dem Finale der Es-dur-Sonate Op. 27 nach der Durchführung und nach dem Abschluß in B-moll die Bezeichnung: „un poco piu moderato. espressivo." Sollte Beethoven, der in allem, was die Herstellung und die Correctur seiner im Druck erschienenen Werke betrifft, so sorgfältig zu Werke ging, einen Tempowechsel, wenn er ihn wirklich beabsichtigte, zu bezeichnen unterlassen haben? Wenn Herr Professor Moscheles diese Sonate wirklich von Beethoven selbst so hat spielen gehört, so möchten wir dem Bericht von Ries unbedingt Glauben schenken, welcher sagt, daß Beethoven seine eigenen Compositionen meistens sehr launenhaft spielte. Wir gestehen, uns hat dieses espressivo lebhaft an diejenigen Spieler erinnert, welche des Gefühls so voll sind, daß, fehlt ihnen einmal die rechte Stelle für ihre Expressionen, sie dieselbe auch an der unrechten Stelle zu verwerthen wissen. — In der Sonate Op. 31 G-dur finden wir die vier Tacte wieder, mit welchen Nägeli vor vielen Jahren den ersten Satz derselben beglückt hat. Man kann das hierher Gehörige ausführlich in Ries und Wegeler's biographischen Notizen nachlesen. Herr Dr. Liszt bringt in seiner Ausgabe diese vier Tacte als Anhang mit der Bemerkung, sie fänden sich nicht in der Originalausgabe. — Die Achtel-Figur der linken Hand im Finale der Es-dur-Sonate Op. 31 sehen wir in allen zuverlässigen Ausgaben ohne Bogen oder Punkte, und wenn gegen den Schluß hin diese Figur in die rechte Hand übergeht, sehen wir sie mit non legato bezeichnet. Wahrscheinlich also hat Beethoven schon von Anfang an die Figur nicht legato haben wollen. Herr Moscheles hat diese Figur von Anfang an sorgfältig mit Bogen versehen, und später das non legato in den legato verändert. Dieses den legato findet sich auffallender Weise auch in der Liszt'schen Ausgabe. — Wir wären sehr geneigt in folgendem Falle an einen Druckfehler zu glauben, wenn der Druckfehler nur etwas wahrscheinlicher wäre. Wir lesen nämlich in dem Finale der Sonate Op. 57 dreimal



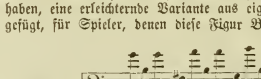
d statt des, ebenso bei der Wiederholung in der tieferen Octave



Angesichts der correspondirenden Stelle, welche ganz richtig das ges bringt, ist es kaum glaublich, daß das d wirklich gemeint sein kann. — In der Sonate Op. 90 hat Herr Moscheles, wie wir es in seinen eigenen Compositionen häufig gesehen haben, eine erleichternde Variante aus eigenen Mitteln hinzugefügt, für Spieler, denen diese Figur Beethoven's



etwa zu schwer sein sollte. Es scheint uns aber gar nicht sehr nothwendig zu sein, daß solche Spieler, denen diese Sonate zu schwer ist, sie überhaupt spielen, und es wäre wahrlich an der Zeit, solchen unberufenen Einmischungen in die Werke unseres großen Meisters alles Ernstes entgegen zu treten. — In dem zweiten Satz derselben Sonate lesen wir bei Moscheles



fis statt wie in allen zuverlässigen Ausgaben gis. So eigenthümlich dieses gis immerhin sein mag, so wird man Herrn Moscheles doch nicht ohne weiteres für berechtigt halten, diese Stelle nach Gutdünken zu verändern.

Dieses mag zur Beurtheilung der Beethoven-Ausgabe des Herrn Professor Moscheles genügen; wir haben unsere Leser vielleicht schon mehr als billig für Kleinigkeiten in Anspruch genommen, es lag uns aber daran, darzuthun, auf wie gefährlichen Wegen der Herausgeber solcher Meisterwerke, und sei er der berühmteste, bedeutendste und einsichtsvollste, der sich denken läßt, wandelt, wenn er bei der Herausgabe noch anderes, als die größte historische Zuverlässigkeit und Treue beabsichtigt.

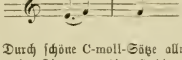
Recensionen.

Franz Schubert. Großes Octett für zwei Violinen, Viola, Violoncell, Contrabaß, Horn, Fagott und Clarinette. Op. 166. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von S. Leithner (Dr. Sonnleithner). Wien, Spina.

S. B. Es ist dies dasselbe Octett, welches in der abgelaufenen Saison vom Hellmesberger'schen Quartett zu Gehör gebracht wurde und welches seit dem Jahre 1824, wo es ungefähr componirt ist, für Wien brach gelegen hat. Wir haben schon damals (siehe Nr. 1 dieses Jahrgs. Seite 5 und 6) mitgetheilt, daß es vielfach verkürzt und beschnitten gegeben, und wir müssen heute noch vervollständigend beifügen, daß überhaupt nicht alle Sätze gegeben wurden *). Dieses Octett enthält nämlich 6 Stücke: Introduction und Allegro F-dur, Andante B-dur, Allegro vivace [Scherzo] F-dur, Andante mit Variationen C-dur, Menuetto F-dur, einleitendes Andante und Allegro [Finale] F-dur. Von diesen wurden die Variationen und der Menuett weggelassen, und wie wir später erfuhren, befinden sich dieselben auch nicht in der bei Diabelli 1851—52 erschienenen Stimmenausgabe. Wir müssen dieses Verfahren aus dreifachem Grunde beklagen, einmal weil die beiden Stücke dieses Schicksal uns nicht geradehin zu verdienen scheinen, zweitens weil unseres Erachtens Niemand das Recht hat das Werk eines gemalen Mannes verstümmelt in die Oeffentlichkeit zu schicken und dadurch nicht einmal die Möglichkeit zu lassen daß ein Anderer einen Akt der Treue und Pietät ausübe; drittens aber deßwegen, weil hier durch das Reduciren eines 6sätzigen Stücks auf ein 4sätziges die ganze Gattung, der es angehört verläugnet und das Publikum veranlaßt wird, als Kammermusik zu beurtheilen, was streng genommen einer andern Gattung: der Serenade, angehört. Deutet schon die Zusammenstellung der Instrumente auf eine außerhalb der eigentlichen Kammermusik stehende Gattung hin, so noch viel mehr die obige Anordnung in 6 Sätzen. Wie nun, wenn man verschiedene Ansprüche an diese beiden Kunstgattungen stellte, wenn man von der Serenade nicht jene Tiefe verlangte wie von der Sonatenform! Wie, wenn Schubert's Werk, in eine falsche Beleuchtung oder an einen falschen Platz gestellt, deßhalb Manche nicht ganz befriedigt hätte? —

Wer es je versucht hat, Solo-Blasinstrumente mit gleicher Berechtigung in das Streichquartett einzufügen, der muß die Erfahrung gemacht haben, daß diese Vermehrung und diese Verschiedenartigkeit der Stimmen einen andern Styl verlangt als das Streich-Quartett oder -Quintett. Um die Blasinstrumente zweckmäßig und wirksam zu verwenden, ist es unmöglich den streng polyphonen Styl des Quartetts beizubehalten. Er muß sich mehr zum homophonen wenden und dem Klangwesen einige Concessionen machen. Ist ja auch in der Symphonie der reine und strenge 4stimmige Satz nicht mehr durchaus anwendbar. „Wohl!" sagt man, „aber die Wirkung des Ganzen kann und soll eben so bedeutend sein, trotz der Veränderung des Styls." Gewiß! aber hier tritt eben wieder die Absicht des Ganzen als „Serenade" modificirend ein. Diese will nicht die absolute Versenkung des Hörers in die tiefsten Geheimnisse der Musik herbeiführen, sie will anregend, im besten Sinne unterhaltend wirken, und nähert sich insofern jener allerdings auf einer niedrigeren Stufe stehenden Gattung: der Unterhaltungs-, Tafelmusik und anderen mehr sinnlich heiter wirkenden Arten.

Nun stelle man sich aber auf diesen Standpunkt und sehe wie Schubert die einmal gestellte Aufgabe gelöst hat. Welch' ahnungsvolle Klänge gleich in der Einleitung, die sofort unsere Aufmerksamkeit erweckt und unsere Sympathie gewinnt. Man sehe die wundervollen Uebergänge auf Grund des thematischen Motivs im 8. Takt von F nach As und im 11. Takt wieder nach F zurück! Nun das Allegro. Ein kräftig schwunghaftes Thema von 4 Takten eröffnet es mit einer gewissen Festlichkeit. Die Bässe antworten, etwas freier das Thema bringend, und von oben herab senkt sich eine sinnige Gegenstimme, in eine graziöse Schlußfigur auslaufend, die später zu einer Episode verwendet wird. Noch einmal setzt das Thema in F energisch ein, wendet sich aber mit echt Schubert'scher Ungezwungenheit und Raschheit nach dem A-dur-Akkorde als Dominante von D-moll, wo dann ein, rhythmisch zwar mit dem Thema verwandtes, doch neues, äußerst nobles empfindungsvolles Seitenmotiv eintritt. Wer etwa der Meinung wäre, in diesem Octett seien keine oder wenig echt Schubert'sche Züge, der sehe doch dieses Thema, namentlich aber den Gang im 7. und 8. Takt an. Was thematische Entwicklung betrifft, so läßt sich übrigens aus diesem ersten Theil nicht wenig lernen. Man betrachte nur, was Schubert aus dem einfachen Grundmotiv:



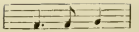
alles macht! — Durch schöne C-moll-Sätze allmälig nach C-dur gehend, hebt dann eine Figur an, die allerdings nicht ganz von jener liebenswürdigen Leichtfertigkeit frei zu sprechen ist, der man bei Schubert manchmal begegnet, die aber bei Mozart und Haydn auch nicht selten gefunden wird. Es ist jenes wiegende Behagen an reizendem aber nicht tiefem Klingen, welches, wenn es zur Hauptsache eines Satzes sich erhebt, gemein ist, als Episode aber, wie hier, durchaus künstlerisch bleibt und nur Jenen mißfällt, die dem Heiteren überhaupt abhold, immer nur in Himmel oder Hölle schweben wollen; als ob der Mensch nicht bestimmt wäre, gerade zwischen diesen beiden zu hangen, das eine ersehnend, das andere fürchtend! — Mit graziösen und kräftigen, zum Theil aus den beiden Hauptthemen gebildeten Gängen schließt der erste Theil in C. Ist es nun, daß der Componist sich im 1. Theil schon etwas stark „verausgabt" hat, oder war ihm eben nicht darum zu thun, im zweiten Theil großartiger in die Höhe oder Tiefe zu gehen: der Durchführungssatz bietet wohl neue Modulationen, aber keine wesentlich neuen Entwicklungen und fällt bald in die Motive der Einleitung zurück, — allerdings sehr schön und in neuer Instrumentirung. Hierauf kehrt das Thema wieder und der Satz geht im Wesentlichen seinen Gang wie im 1. Theil nur mit veränderten Modulationen. Zum Schluß giebt ein „Più Allegro" der Sache noch einen lebhafteren Aufschwung. — Ohne also gerade stark in die Höhe oder Tiefe zu gehen, fesselt doch dieser Satz durch schöne und interessante thematische Entwicklungen und durch reizvolles Klangwesen.

Das Andante hat ein romanzenartiges Thema von zauberischem Wohlklang und interessanter Harmonik. Die Begleitung dazu ist sehr einfach und erinnert an die zum Lied „Ave Maria" desselben Componisten. Die Melodie liegt zuerst einfach oben, dann legt sich eine Stimme obendrüber. Noch später in Ges-dur übernimmt sie die Baß, wozu eine Stimme in der Gegenbewegung geht, und noch eine andere obendarüber einen durch eine Erhebung verzierten sinnigen Orgelpunkt ausführt. Herrlich ist der folgende Mittelsatz in F auf dem Orgelpunkt C, — alles echteste Empfindung. — In ruhigem Fluß verläuft auch dieser schöne Satz, nichts weiter wollend, als uns eine glückliche Stunde zu bereiten, nicht uns zerknirscht oder erhoben zu entlassen *).

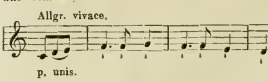
Ueber das Scherzo ist gar nichts zu reden. Man sehe wie das Motiv

*) Dieß geschah obendrein Alles, ohne daß dem Publikum die mindeste Mittheilung darüber gemacht wurde. Man schob also vollständig ein verstümmeltes Werk dem Original unter, und das Publikum mußte jenes für dieses halten.

*) Einen Druckfehler wollen wir hier anmerken, den sich die Besitzer dieses Arrangements selbst corrigiren mögen: die letzte Note des ersten Takts der rechten Hand, vorletztes System Seite 33, muß g heißen statt f.



aus dem Thema:

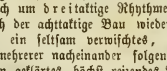


bald spannend und heimlich, bald ritterlich kräftig, bald ungestüm wuchtig, bald coquet und launig behandelt wird, wie herrlich romantisch das Des-dur im zweiten Theil dazwischen tritt und wie dann durch halbtönige und enharmonische Rückungen zum Thema zurückgeführt wird. Auch das Trio enthält ein reizendes Thema und sehr interessante, wenn auch nicht stupend überraschende Modulationen.

Die Variationen haben wir wie gesagt in instrumentaler Ausführung nicht gehört, und da uns auch keine Partitur vorliegt, so sind wir nicht ganz über die Reize aufgeklärt, die hier verborgen liegen mögen. Beethoven'sche Variationen sind's nicht, d. h. nicht solche aus seiner zweiten und dritten Periode; wer aber z. B. den Variationen des Septetts oder anderen aus der ersten Periode noch einigen Werth zugesteht und sie „schön" findet, der wird dieses Prädicat gewiß auch diesen Schubert'schen zuerkennen müssen. Aus der dritten Variation sieht nicht undeutlich als Vorbild eine des A-dur-Quartetts von Beethoven heraus. Der Styl dieser Schubert'schen Variationen (es sind ihrer sieben) ist eben auch wieder der, welcher in einem Octett für gemischte Stimmen sich von selbst ergiebt und nothwendig ein anderer sein muß als etwa der für Clavier, denn es gilt hier nicht allein jeder Stimme als Ober-, Mittel- oder Unterstimme, sondern zugleich als klingender Individualität gerecht zu werden und ein Stück zu geben, welches in den Rahmen des Ganzen paßt.

Erscheint uns der Kunstwerth dieser Variationen vom höchsten Gesichtspunkt nicht gerade außerordentlich, und möchten wir sie gleichwohl nicht missen, weil sie zum Ganzen gehören (Variationen waren bei sechsfätigen Serenaden ja immer ein wesentlicher Theil), so begreifen wir schlechterdings nicht was der folgende Menuet verschuldet hat, daß man ihn der Veröffentlichung durch Druck und Spiel in Wien nicht werth hielt. Ist schon das Thema desselben von gar eigenem ahnungsvollen Ausdruck, so ist der Refrain desselben, der dem zweiten Theil und namentlich einer As-dur Stelle darin zu Grunde liegt von bezaubernder echt Schubert'scher romantischer Schönheit. Beweisen läßt sich das freilich nicht, aber wir bitten Alle, die uns Glauben zu schenken geneigt sind, sich diesen Satz recht oft zu Ohr und Gemüth zu führen, und fürchten nicht auf Widerspruch zu stoßen.

Das Finale setzt dem Ganzen die schönste Krone auf. Die Introduction beginnt mit schauerlich romantischen einschneidenden Moll-Klängen, die sich nach und nach in helles Dur auflösen; so bricht die Sonne sich durch finstere Nebel in ein enges tiefes Gebirgsthal Bahn und verwandelt die unheimliche Scene in eine heitere. Das Thema des folgenden Allegro ist merkwürdig erstens durch sehr prägnanten mannigfaltigen Rhythmus, dann durch eine seltsame Verschiebung im periodischen Bau. Es scheint nämlich zuerst, als handle es sich um dreitaktige Rhythmen, aber durch einen Anhang stellt sich der achttaktige Bau wieder in's Gleichgewicht. Dadurch entsteht ein seltsam verwischtes, aber doch durch die Regelmäßigkeit mehrerer nacheinander folgenden achttaktigen Perioden im Ganzen geklärtes, höchst reizendes Wesen, welches durch den in Viertelnoten dahertrottenden Baß etwas Burleskes erhält. Durch die consequente Durchführung des dem zweiten Thematakte entnommenen Trillermotiv's



sowie durch verschiedene höchst launige Refrains erhält das ganze Finale einen sehr humoristischen lebendigen Charakter. Dabei ist es durchaus trefflich gearbeitet und äußerst wohlklingend, wovon wir nur eine Stelle (am Anfang der 72. und 73. Seite) ausnehmen, deren taktweise Modulation: C-moll, As-moll, E-moll, C-moll ziemlich grell klingt. Nicht unterlassen wollen wir auch, auf den wunderlieblichen Mittelsatz in A-dur (auf derselben Seite vorletztes und letztes System) der sich später in F-dur wiederholt, aufmerksam zu machen. Wenn wir das nicht blühende Schönheit nennen dürften, dann müßten wir nicht, wozu wir uns seit mehreren Decennien vorwiegend mit Musik und mit Allem was darin allgemein groß und schön genannt wird, beschäftigt haben. Vor dem Schlußsatz, der in schnellerem Tempo die Haupthemen und Figuren recapitulirt, ertönt noch einmal die mysteriöse Einleitung.

Das Ganze macht sich prächtig und unser Publikum wußte in jener Hellmesberger'schen Soirée recht gut, besser als einige Einzelne, was es vor sich hatte, — man sah ihm die Freude auf dem Gesicht an; unserer Ueberzeugung nach wird es diesmal Recht behalten.

Was endlich die Striche betrifft, die man vorzunehmen für gut fand, so gestehen wir ihre Nothwendigkeit durchaus nicht einzusehen. Breiten, wie in der C-Symphonie oder im Es-dur-Trio, wo sich ganze längere Sätze in verschiedenen Tonarten mehrmals wiederholen, sind hier nirgend vorhanden, und wenn Stellen von etwa 8 Takten wiederholt vorkommen, so ist dies wahrhaftig Nichts, was zum Beschneiden dringende Veranlassung böte.

Locales.

(Rückblick auf die Wiener-Concertsaison 1861/62.)

S. B. Wenn man die Leistungen und Bestrebungen der abgelaufenen Saison überblickt, und sich zurückversetzt in eine dem Gedächtniß noch sehr nahe liegende Zeit, wo z. B. durch einen ganzen Winter hindurch nur drei Symphonien gehört wurden, und darunter nicht einmal eine Beethoven'sche, so kann man sich ob des erwachten frischen Lebens nur herzlich freuen, — nicht der Masse wegen, sondern einerseits der qualitativen Beschaffenheit der zu Gehör gebrachten Musik wegen, die durchweg dem Besten, was unsere Kunst aufzuweisen hat, und zugleich den verschiedensten Epochen angehörte, andererseits aber deßwegen, weil man nicht annehmen kann, daß dasselbe Häuflein Musikfreunde mit fabelhafter Opferwilligkeit alle diese Unternehmungen allein unterstützt hat (obwohl faktisch auch das der Fall war), sondern, daß der Kreis der der edlen Tonkunst sich allmälig Zuwendenden ein immer größerer geworden ist und es auf diese Weise möglich wurde, die verschiedenartigsten, aber innerhalb der Linie des Echten und Schönen liegenden Bestrebungen obenauf zu erhalten, oder doch ihr Leben soweit zu fristen, daß die betreffenden Veranstalter sich selbst aufzugeben nicht gezwungen waren.

Es ist nicht unsere Absicht, hier nochmals alle Werke und Meister zusammenzustellen, die in dieser Saison aufgeführt wurden, oder vertreten waren, — der Leser findet in den dem „Lokalen" gewidmeten Spalten und in einigen „Nachrichten" des letzten Viertels des vorigen, und des ersten Viertels dieses Jahrgangs die nach Thunlichkeit kürzer oder ausführlicher gehaltenen Berichte, und über das bedeutendste Ereigniß: die erste Aufführung der S. Bach'schen Passionsmusik nach Matthäus, haben wir, der Wichtigkeit der Sache angemessen, aus dem Rahmen des Lokalen heraustretend die erste Stelle unseres Blattes in Anspruch genommen.

Vielmehr ist es unsere Absicht, Das zu betonen, was an der abgelaufenen Saison trotz ihres Reichthums uns noch mangelhaft erschien.

Vor allem bedauern wir dem Namen: Händel beinahe gar nicht zu begegnen. Zwei große Gesangvereine, und kein

Händel'sches Oratorium im Laufe eines ganzen Winters, das scheint uns, trotz unserer nicht abzulängnenden Vorliebe für Bach, nicht recht und billig. Gestehen wir auch ohne Weiteres, daß uns Bach zur Lauterung und Vertiefung des Geschmacks noch dienlicher und daher wichtiger erscheint als Händel, so möchten wir doch den Letzteren um keinen Preis missen. Die Beiden gehören zusammen, bilden gleichsam die beiden Pole einer Kunstrichtung und einer Epoche. Was der Eine nach der Tiefe zu leistet, das giebt der Andere nach einer gewissen freieren Höhe, womit aber freilich nicht etwa gesagt sein soll, daß der Eine an Freiheit, der Andere an Tiefe schlechthin einen Mangel leide. Bach ist spezifisch deutscher Musiker, Händel universeller, und man kann für Jeden daraus höchstes Lob und ein Bruchtheil eines dasselbe beschränkenden Urtheils ableiten. Das Universelle, für Jeden Verständliche ist deshalb nicht das Höchste und Größte, und ebensowenig wird man läugnen, daß das Höchste und Größte als solches bestehen und anerkannt sein kann, ohne gerade Gemeingut der Welt sein zu müssen, in dem Sinne nämlich, daß Jeder es verstehen und sich ancignen kann. Eine spezielle Kunst hat spezielle Gaben und Bildungselemente auch im Genießenden zur Voraussetzung und so wenig es zu verlaugen ist, daß die tiefsten Weisheitslehren und Gedanken der Philosophen von Jedem gefaßt werden, so wenig wird man eine Theilnahme für tiefsinnigste Kunst von Jenen unbedingt erwarten dürfen, die mit der Kunst überhaupt in keinem innerlichen Verhältniß zu stehen vermögen.

Gerade aber, weil Händel für die Massen vielleicht zugänglicher ist als Bach, und weil es sich nicht bloß darum handeln kann, den Geschmack der bereits der Kunst Zugewendeten zu vertiefen, sondern auch darum, ihr neue Anhänger zu gewinnen, muß Händel eifrig gepflegt werden. Es wäre uns daher unbegreiflich, warum die Gesellschaft der Musikfreunde, die einen zahlreichen Chor und ein eigenes Orchester zu ihrer Verfügung hat, sich diese Pflege nicht angelegen sein läßt, wenn wir nicht wüßten, daß die Sympathien ihres artistischen Direktors einseitig in gewissen Richtungen der Gegenwart wurzeln, und daß von ihm eine ausharrende Thätigkeit nach Seite älterer Kunst, die eine gewisse Selbstverläugnung fordert, aus eigenem Antrieb kaum zu erwarten ist. Die „Singakademie", die noch mit financiellen Schwierigkeiten zu kämpfen hat, für ihr Uebungslokale theueren Zins zahlen muß, dazu ohnehin die Pflege Bach's übernommen hat und statutenmäßig nur zu einem Concert mit Orchester verpflichtet ist, wird neben der hoffentlich stehend werdenden Passionsmusik schwerlich im Stande sein, noch ein Händel'sches Oratorium zu bieten, um so weniger als man bei Händel mit der Besetzung der Solopartien durch Dilettanten nicht so leicht durchkommt, die Gewinnung anderweitiger Gesangskräfte ihr aber vorläufig schwer fallen dürfte. Wir schienen sonach, was Händel betrifft, auf die Gesellschaft der Musikfreunde angewiesen, und erwarten von ihrem Direktor, daß er allmälig durch die Kraft und Gewalt der Thatsachen sich eines Andern belehren, und sich auch die Cultur älterer Kunst ernstlich angelegen sein lassen werde.

Eine andere Seite unseres Musiklebens scheint uns immer noch bedenklich, obwohl sie gerade in der letzten Zeit einen besonderen Aufschwung genommen zu haben scheint. Es ist die Berücksichtigung der wirklich berechtigten Gegenwart.

Daß man viel Schubert und Schumann spielt und singt, auch Gade u. A. berücksichtigt, kann doch nicht als eine Berücksichtigung der Gegenwart geltend gemacht werden. Man hat darin nachgeholt, was um 10 — 20 Jahre früher hätte geschehen sollen und können. Wir meinen, und sind darin ganz mit den „Recensionen" einverstanden, die sich darüber kürzlich in warmen Worten aussprachen, daß das gegenwärtige Talent, sofern es sich in den, durch die Meister unverrückbar festgesetzten Grenzen echter Kunstschönheit bewegt und bei wirklich produktiver Kraft auch Bildsamkeit besitzt, auf Berücksichtigung von Seite der Kunstanstalten und Concertdirigenten volles Anrecht habe. Würde dieser Grundsatz immer festgehalten und befolgt, so bedürfte es weder eines „allgemeinen deutschen Musikvereins," noch jener Preisausschreibungen, die nur die Mittelmäßigkeit aufstacheln, vom echten Talent aber mit berechtigter Scheu und stolzem Selbstbewußtsein gemieden werden. Die Auswahl ist freilich nicht allzu groß und man darf sich kaum versprechen, sofort mit glänzenden und widerspruchslosen Resultaten gekrönt zu werden. Aber billig und recht ist's nicht, daß gerade das von allen unbefangenen und kenntnißreichen Musikern als das relativ Bedeutendste der Zeit Anerkannte, von hochmüthigen und selbstsichen oder pedantisch ängstlichen Concertdirigenten oder Veranstaltern ignorirt wird. Man schreibt Concurse für Symphonien aus und plagt eine Anzahl von mehr oder weniger anerkannten Künstlern mit der Untersuchung und Begutachtung von mehr als 30 voraussichtlich mühsam genug zusammengesetzten Orchesterwerken; aber zur Würdigung von bereits im Druck erschienenen, jedenfalls für unsere Zeit höchst werthvollen Werken nimmt sich Keiner Mühe und Zeit, oder man hat — kein Herz für seine Mitlebenden und Mitstrebenden, und keinen Muth, die ihnen gebührende Beachtung in's Werk zu setzen. Wir wollen nicht im Nebel tasten, sondern frei heraussagen was wir denken, und fragen: Ist Brahms, der von allen tiefer gebildeten Musikern als ein echtes Talent erkannte, den Wiener Herren Concertdirigenten unbekannt geblieben? Halten sie ihre kritische Weisheit für bedeutender, als die in dessen Serenaden, im Sextett und im Clavierconcert niedergelegten Gedanken und Concombinationen? Denkt Jemand an die Claviertrios und Streichquartette Grädener's? An die noch unbekannten Quartette Volkmann's? An Bargiel's nicht tadellose noch alsogleich anmuthende aber gehaltvolle Claviertrio's und sein neuestes schönes Werk, Ouverture zu Medea? An verschiedene interessante oder hübsche Werke von Brambach, Bruch, Kirchner, Meinardus, Perfall, Radecke, Reinecke, Bierling u. A.? An Lieder von R. Franz, Dietrich, Hinrichs u. A.? Oder welcherlei Rücksicht waltet über Compositionen, die erst einmal aufgeführt, aber seitdem nicht wieder gespielt worden sind? als ob ein Componist in diesem Falle nicht auf Wiederholung Anspruch hätte, oder als ob man ihre einmalige Aufführung wie ein Stück Brod betrachten dürfe, das man einem Bettler zuwirft mit dem Bemerken: „Jetzt packe dich"!

Wir bekennen, daß uns das Verfahren unserer Concertanstalten nach dieser Richtung weder gesinnungsvoll noch künstlerisch erscheint. Wenn ja einmal ein neues Opus gemacht wird, so verdankt dasselbe in neun unter zehn Fällen sein Insslebentreten nicht der ihm innewohnenden künstlerischen Berechtigung, sondern Einflüssen der Cameradie, persönlichen Rücksichten, wo nicht gar selbstsichen Zwecken und intriguenhaften Nebenrücksichtsgründen. Die Wiederholung eines zum ersten Mal nicht gleich genügend aufgefaßten Musikwerks scheint ebenfalls oft genug nicht durch eine feste Ansicht über den Werth des Stücks bestimmt zu werden, sondern hängt gewöhnlich von dem oberflächlichen Urtheil einiger guten Freunde ab, deren abfällige Meinung die Ansicht des Künstlers sammt seiner Freundschaft für den Componisten zu nichte zu machen vermag.

Unsere „Enterpe" würden wir aufmuntern, die angedeuteten Zielpunkte energischer zu verfolgen, wenn wir nicht wüßten, eine wie feine Wiedergabe gerade die besten Werke der Gegenwart erfordern, und wie wenig eine solche bei der Zusammensetzung dieses Vereins erwartet werden darf. Ihr Dirigent scheint uns auch nicht der Mann die Feinheiten eines Brahms'schen oder Bargiel'schen Orchesterwerks aufzufassen und wiederzugeben. Wir pflichten daher dem bereits citirten Artikel der „Recensionen" vollständig bei, wenn dort u. A. gesagt wird: „Novitäten müssen eben abgesondert gepflegt werden oder eine eigene abgesonderte Stätte erhalten. Wir verstehen dies so: einerseits müßten die bestehenden Concert-Unternehmungen sich die Pflege dieser Seite unsrer Kunstthätigkeit ernstlicher und systematischer als bisher angelegen sein lassen; anderseits könnte und sollte ein

eigens diesem Zwecke gewidmetes Unternehmen gegründet werden. In ersterer Beziehung müßte jede Concert-Gesellschaft, welche im Laufe der Saison mehrere Productionen veranstaltet, statt wie bisher hin und wieder eine neuere Composition als verlornen Posten zwischen Classiker einzuschieben, das Programm eines ihrer Concerte ausschließlich mit Werken lebender Componisten besetzen. Noch erfprießlicher aber wäre die Gründung eines Unternehmens, welches zum einzigen und alleinigen Zwecke hätte, in drei bis vier jährlichen Concerten nur Werke lebender Componisten aus allen Fächern der Instrumental- und Vokalmusik neu vorzuführen. Sollten sich die pekuniären Mittel zu solch einem Unternehmen nicht vorfinden? Die einzige, freilich aber auch die schwierigste künstlerische Bedingung desselben wäre die unparteiische, protectionslose Auswahl der aufzuführ nden Werke. Eine sichere Bürgschaft nach dieser Seite hin, — und ein großer Theil des gegen Novitäten herrschenden Mißtrauens wäre überwunden."

Das Textbuch zu Abert's Oper „König Enzio."

S. B. In einer Notiz in Nr. 17 d. Bl. haben wir das Textbuch von Abert's, kürzlich in Stuttgart mit Beifall aufgeführter Oper, ein „grauenvolles Machwerk im Sinne neufranzösischer Schauderromantik" genannt. Andere Blätter sind dagegen gerade über das Textbuch des Lobes voll, und beispielsweise meint ein Stuttgarter Correspondent der „Recensionen" die Handlung sei spannend und reich an ergreifenden drastisch-wirksamen Momenten. „Beethoven wäre der Mann gewesen, einen solchen Stoff vollständig zu bemeistern."

Obwohl weder Dramatiker noch Dramaturg, glauben wir doch unserem einfach natürlichen Gefühl folgen und bei der Behauptung bleiben zu dürfen, daß, wenn auch die Handlung, was wir nicht läugnen, spannend und reich an ergreifenden drastisch-wirksamen Momenten ist, dennoch das Ganze ein „grauenvolles Machwerk" ist, welches ein Beethoven zu einer Oper niemals gewählt haben würde.

Der Inhalt des Textbuches ist in Kürze folgender: König Enzio, der Ghibelline, ist in Bologna gefangen und wird daselbst „mit Ehr' und Achtung behandelt." Er hält unter gewissen Beschränkungen einen kleinen Hof und ist umgeben von mitgefangenen Freunden und einheimischen Nobili's. Ein durch eine Gesandtschaft überbrachter Antrag ihn freizugeben wird vom Senat abgelehnt. Seine Geliebte (oder Weib — man bleibt im Unklaren darüber) Bianca weiß sich in Männerkleidung bei ihm einzuschleichen. Gaddo, ein „Todtenschauer", ist mit grimmem Haß gegen Enzio erfüllt, weil dieser nach einer hartnäckigen Schlacht dreihundert Feinde hatte an's Kreuz schlagen lassen, darunter Gaddo, der aber gerettet wurde. Es kommt die Nachricht von Conradin's von Hohenstaufen verlorner Schlacht und von dessen Enthauptung durch den Sieger Carl von Anjou. Das bringt den König und seine Getreuen in Wuth und Verzweiflung, — sie schwören Rache; diese ist aber nur durch Flucht möglich. Des Königs Diener Anselm, der gestorben ist, und eben begraben werden soll, giebt Veranlassung zu einem Fluchtversuch, zu dem Gaddo selbst dem König verhilft um ihn sicherer zu verderben. Bei den Wachen angekommen hält Gaddo den Leichenzug auf und verräth daß der Sarg den König enthält. Dies veranlaßt einen Auflauf, des Königs Getreue lassen sich in Kampf ein, werden überwunden, und auf Gaddo's Antrag wird König Enzio zur Toffana, d. i. zum Hungertod verurtheilt. Vom zweiten Auftritt des letzten Aktes an spielt das Stück in den Gewölben der Toffana, wo Gaddo selbst das Henkeramt übernommen hat, vom König aber erbolcht wird. Die Oper endigt mit der Versenkung des Königs, begleitet von Bianca in Mönchsgestalt.

Daß es an „drastisch-wirksamen" Momenten nicht fehlt ist aus dieser kurzen Skize ersichtlich. Wo bleibt aber gegenüber dem furchtbaren Ende des Königs (und der Oper überhaupt) die tragische Schuld, die verschönende Nothwendigkeit? Warum muß Enzio sterben? Weil er im Krieg Dreihundert hat henken lassen? Weil er, um Conradin zu rächen einen Fluchtversuch gemacht hat? Damit Gaddo Rache üben kann? Unserer Ueberzeugung nach ist Alles Dies nicht hinreichend um ein so grauenvolles, an sich schon dramatisch verwerfliches Ende zu rechtfertigen. Dazu manche Unwahrscheinlichkeiten, wie z. B. daß der König, der sich doch von Spionen und Feinden umgeben weiß, einem Gaddo, den er zum ersten Mal sieht, sich sogleich anvertraut, und ein so gefährliches Manöver so leichtfertig unternimmt u. v. A. Daß Bianka mit dem König stirbt, — beinahe der einzige menschliche Zug im Ganzen, reicht nicht hin uns für den Mangel irgend ausschlaggebender und erhebender Motive zu entschädigen. Wir werden gemartert, und gleichsam mit in die Toffana versenkt, — ein Resultat, welches der Kunst fern liegt, und zu welchem ein Beethoven seine Kunst herzugeben bedeutend Anstand genommen haben würde. Man sagt uns, der Stoff sei historisch. Hierauf bemerken wir, daß unseres Wissens die Verurtheilung Enzio's zur Toffana nicht historisch ist, und wäre sie es, so fähen wir nicht, warum jede historische Gräuelthat auch dramatisch berechtigt sein sollte.

Correspondenzen.

Coblenz. April.

DS. Ohne uns hier auf eine Kritik hiesiger Musikzustände weiter einzulassen, wollen wir einfach über die interessanteren Erscheinungen der eben beendeten Saison berichten. Von größeren Werken für Chor und Orchester stellen wir die zum Vortheile des Directors des Musik-Instituts Jos. Lenz veranstaltete Aufführung der „Jahreszeiten" als eine nach Allem recht gelungene voran. Unter den Solisten zeichnete sich Fräulein Rothenberger aus Cöln aus, die besonders auch das schelmisch Neckende, welches Haydn so ganz charakteristisch ist, ohne alle Affectation und mit leichter Grazie hervorzuheben wußte. Daß die Aufführung des gerade in den Solopartien doch etwas einförmigen Werkes von reichem Beifall des hiesigen Publikums begleitet war, müssen wir anerkennen, da dieses sonst die meisten Chor- und Orchesterwerke ohne ein Zeichen der Theilnahme hinzunehmen pflegt. (Sic!) Beethoven war durch die vortrefflich ausgeführte Phantasie und 3 andere Werke, Mendelssohn durch den 42. Psalm und Athalia, Schumann durch sein so charakteristisches, wie leicht ansprechendes „Zigeunerleben" vertreten. In der „Athalia" hatte der Chor eine überaus schwierige, ganz exemte Stellung; den vielen Chören, Chordialogen und Chorrecitativen gegenüber bleiben der lyrischen Ruhepunkte zu wenige, zumal wenn durch die verbindende Dichtung die Composition zu einer unmäßigen Länge gedehnt wird. Uns scheint es mit solcher „verbindenden Dichtung" ein recht armseliges Ding; wenigstens sollte dieselbe so kurz wie möglich und stets melodramatisch behandelt sein. Auch ist nicht zu übersehen, daß diese beliebte und bequeme Manier, die Musik bestimmter anzudeuten, mit den Ideen der neuesten Programm-Musiker auffallend zusammentrifft. Man konnte so auch jede beliebige Oper für den Concertgebrauch herrichten, wie es jüngst Eberwein mit Mehul's „Josef" versucht hat.

Ueber F. Hiller's „Loreley" möge dem in Nr. 49 v. J. gegebenen Urtheil („die Musik wird dort immer schwächer, wo ihre Aufgabe bedeutsam zu werden anfängt. Der Gesang der Loreley ist melancholisch statt berlockend, und statt daß die Musik ein Bild der zunehmend dringenden und gefährlichen Verlockung des Fischerknaben bietet, wird sie in den wichtigsten Momenten kahm und unwirksam") das unsrige, kurz vorher in der hiesigen Zeitung niedergelegte, hier nachfolgen. „In Hiller's Loreley hatte die Sängerin, obgleich durch ihr mächtiges Organ für ihre Partie sehr begünstigt, dem wild bewegten Orchester gegenüber einen schweren Stand, wobei jedoch zu bemerken, daß gerade die Titelpartie poetisch wie musikalisch die schwächere Seite des sonst schönen Werkes ist. Der Hauptmangel der im Uebrigen geschickt angelegten Dichtung Wolfg. Müller's ist der, daß die Loreley an und bei dem Schicksal des Fischerknaben nicht persönlich betheiligt ist, daß sie ihre „Melodei nicht frei" sondern zu Gunsten der sich einen „Gespielen" wünschenden Wasserfrauen singt. Die ganze Partie ist durch Reflexion erkältet. Wie anders erscheint die Loreley in Mendelsohn's Finale in der kürzlich vollständig veröffentlichten Opernbichtung Em. Geibel's! — F. Hiller hat die große Aufgabe geradezu vermieden, der Loreley eine wirklich „wunderſame, gewaltige Melodei" zu geben, welche man bei den Worten „O Knabe, jung und hold" um so sehnlicher erwartete, als die Situation es verlangte

und die „süße Lorelei“ von den Nixen so dringend und wiederholt zu singen aufgefordert war. Hiller bietet uns ein Mittleres zwischen ariosem Recitativ und der eigentlichen Arie, das, so anziehend es dem, der den Text verfolgt, erscheinen mag, die reine musikalische Schönheit, die „unbedingt ohrgefällige Melodie“, wie R. Wagner verächtlich sagt, vermissen läßt und durch die vorhergehenden wirklich melodisch schönen Nummern in seiner Wirkung bedenklich abgeschwächt wird. Das Dacapo (O Knabe) zeigt übrigens wie Hiller selber hier eine festere Formgebung im Sinne gehabt. Was noch folgt, ist theatral, im Styl der neueren großen Oper und demgemäß auch mit obligatem ganzen Orchester versehen. Alles Uebrige aber ist von hoher Schönheit, vor Allem die Nixen-Gesänge, welche vortrefflich voll und frisch erklangen. Ganz herrlich ist der „unschuldvolle, friedenselige“ Gesang des Fischerknaben, der sein Schifflein an der gefährlichen Stelle ruhig gleiten läßt. Unter ihm tönt der Nixen Lied und von oben wie symbolisch die Solo-Violine, welche Herz und Sinn des Unglücklichen lockend und sehnend aufwärts zieht. Auch anderen Orts wurde bemerkt, daß in dem Werke ein lieblicher Ton vorwalte, aber das dämonische Element vermißt werde.“— Ueber Schubert's Musik zu „Rosamunde“ urtheilten wir in dem hiesigen Blatte: „Seit dem 20. Dezember 1823, wo man in den Wiener Blättern angekündigt las: „Rosamunde, Fürstin von Cypern. Romantisches Schauspiel in vier Aufzügen, mit Chören, Musikbegleitung und Tänzen, von Helmina von Chezy, geborne Freiin Klenke, Musik von Herrn Schubert,“ erklang diese uns schließlich vorgeführte Musik wohl nur selten in einem Concerte; auf dem Theater konnte schon die unnatürlich, hyperromantisch sentimentale Dichtung der Frau von Chezy, die auch Weber's Euryanthe zur „ennuyanten“ gemacht, nie heimisch werden. Die Ouverture ist in dem liedmäßigen Andante, dem zum Schluß mächtig steigernden Allegro so anziehend, daß wir den allgemeinen Dacapo-Ruf bei jener ersten Aufführung wohl begründet finden. Ihre gegen die großen classischen Muster losere Structur erinnert an die romantische Weise Weber's, besonders dessen Preciosa, mit der auch die übrige Musik, insofern sie aus einem Strophenliede und Chören besteht, einige Aehnlichkeit hat. Besser als die etwas gar zu mondscheinige Mondschein-Romanze gefielen uns die überaus frischen, herrlich instrumentirten Chöre, unter diesen besonders der Geisterchor, welcher in seinem tiefsinnigen Ernste, seiner contemplativen Ruhe den Priester-Chören der Zauberflöte zur Seite gesetzt zu werden verdient. Freilich erfordert derselbe, bei fürsterer Besetzung, klangreich ausrönende Tenorstimmen und tiefste, grundgewaltige Bässe.“ Schubert's „Nachtlied“ war besonders in den kräftigen Stellen („Es will hinaus, es muß hinaus“) von ergreifender Wirkung, für den Ausdruck des Barteren fehlten uns die Stimmen. Nach den zartinnigen Liedern Schumann's „Schön Rohtraut“ und „das Dörfchen“ klang uns fein „Hochlandwurscht“ bei der zu gleichmäßigen Abwechslung zwischen Chor- und Einzelstimmen, trotz des frischen Charakters der einzelnen Phrase, fast monoton. C. Reinecke's reizend instrumentirte Lieder für weiblichen Chor (Frühlings- und Morgenlied) sprachen sehr an, wiewohl sie nicht nur wegen der fast steten Homophonie, sondern auch weil der gesungene Text ein ganz subjectiver ist, nicht chorgemäß sind.

Von Symphonien hörten wir 4 von Beethoven (2, 5, 6, 8) Mozart's große C-dur, 2 von Haydn und die vierte des musikalischen Landschafters Gade. Em. Bach's D-Symphonie, deren Anpreisung wohl vielfach übertrieben war, machte hier wenig Eindruck. Unter den Ouvertüren nennen wir Glück's königl. Iphigenien-Ouverture, welche mit dem geistvoll concipirten, überaus zarten Schluß R. Wagner's gespielt wurde; doch ziehen wir diesem den Mozart'schen, als dem hochpathetischen Charakter, der tragischen Majestät des Ganzen mehr entsprechend, unbedenklich vor. Sehr verwandt schienen uns Schindelmeisser's Ouverture zu Uriel Acosta und die zu Struensee von Meierbeer. Letztere ist doch, zumal als „Ouvertüre“, eine schrecklich wüste und zerfahrene Composition, übrigens, wenn man nach der neuerfundenen „Aesthetik des Häßlichen“ dieses auch in der Musik als berechtigt gelten läßt, recht interessant und ein Virtuosenstück für's Orchester. — Von Virtuosen, die bei unserem Publikum natürlich stets in erster Reihe stehen, hörten wir die Cölner Concertmeister v. Königslöw und Grünwald, Beide Meister der Violine und, besonders der erstere, echte Künstler, die das Virtuose nicht in den Vordergrund stellen.

Königslöw spielte Präludium und Gavotte von S. Bach, eine Romanze von Reinecke (eine wenigstens über die berühmten Salonstücke eines Prume und A. zu stellende Composition) und die, gegenüber dem „ewigen Weh und Ach“ moderner Söchelchen, recht frische „Ungarische Nationalmelodie“ von M. Hauser, Grünwald, dessen Stärke in der ersteren Musik ruht, zeigte sich in einem Andante cantabile von Ernst und dem originell bizarren Stücke Bazzini's „Rondo des lutins“ als ein wirklich classischer in der „Kammer“ geschulter Salonspieler. Frl. Bibo „aus Wien,“ eine Violinistin neuester Bildung, die als solche in Einzeleffecten brillirte, spielte natürlich französisch-belgische Sachen: Bieuxtemps's erstes Concert und eine andere Composition mit Hindernissen: „Regrets et Prières“ von Léonard. Giese, ein hier heimischer Künstler, als Lehrer des Violoncells im Haag angestellt und sonst kein reisender Virtuos, spielte Romberg und Servais mit schönem Ton und sicherer Technik. Frl. Schreck aus Bonn trug Händel's „Heilig, heilig, Gott Herr der Welten,“ Gebet für eine Altstimme, als solches mit Andacht und Empfindung vor, wogegen das kurz vorher gehörte eitel weltliche, mit Theaterputz und Flitter behängte Ave Maria Cherubini's den ganz entgegengesetzten Eindruck hervorachte, was allerdings zu Auftreten und Vortrag der Sängerin, „die in Paris war,“ recht wohl paßte.

In der Liebfrauen-Kirche pflegt ein Verein mit Eifer und Erfolg den altkirchlichen Kunstgesang, besonders Compositionen Palestrina's. Kürzlich brachte derselbe eine contrapunctisch gearbeitete Messe seines Dirigenten Gretscher zu Gehör, welche, um vom Einzelnen abzusehn, im Ganzen nicht stylfest ist.

Zu erwähnen wäre noch ein Dilettanten-Orchesterverein, der sich den unglücklichen Namen „Cäcilien-Verein“ erwählte und leichtere Symphonien, Ouvertüren und etwas von Kammermusik zur Befriedigung seines Publikums ausführt. Wir hörten da Lux's gekrönten Preismarsch für die Königsberger Krönung, der dem Gepränge des Gottesgnaden-Königthums angemessen und im Freien zu hören sein mag. — Der Durst, Liebe und Vaterland besingenden Männergesangvereine haben wir leider zwei — Concordia und Liedertafel. Von der Oper ist der Rest Schweigen.

Nachrichten.

Der Kirchenmusikverein in Stuttgart gab in der Saison 1861/62 vier Produktionen mit folgendem Programm: Den 25. Juni 1861 in der Leonhardskirche: J. S. Bach, Fuge in A-moll für Orgel. — J. S. Bach, Cantate auf das Neujahrsfest (IV. Theil des Weihnachts-Oratoriums.) — Gluck, Psalm 130. De profundis. — Nicolo Jomelli, Confirma hoc Deus, für fünf Solostimmen und Chor. — Mich. Haydn, Tenebrae factae sunt. — L. Cherubini, Benedictus für vier Solostimmen. — F. Mendelssohn, 43. Psalm für achtstimmigen Chor: „Richte mich, Gott!“ Den 10. Oktober 1861 in der Stiftskirche: G. F. Händel, Saul, Oratorium mit Orchester und Orgel (Jung aus Ludwigsburg). Solisten: Fräulein Schröder und Marschalk, die Herren Jäger, Schlüth und Schuder, Fräulein Trüschler (Schülerin der Musikschule). Den 3. Dezember in der Leonhards-Kirche: Präludium und Fuge (E-moll) für die Orgel von J. S. Bach. — Motette, vierstimmig, von Palestrina, Adoramus te, Christe. — Festlied auf Maria Heimsuchung, fünfstimmig, von Johann Eccard, „Ueber's Gebirg Maria geht“. — Choral (jetzt auch unter dem Namen „Auf, Christenmensch“ u. s. w. oder „Mir nach' spricht Christus“ u. s. w.), fünfstimmig, von Johann Hermann Schein, „Mach's mit mir, Gott nach Deiner Güt.“ — Motette, fünfstimmig, mit Orgel-Begleitung von Andreas Hammerschmidt, „O Domine Jesu Christe.“ — „Sanctus,“ fünfstimmig, von Alessandro Scarlatti. — Der achte Psalm, für Alt-Solo und Chor mit Orgel-Begleitung von Benedetto Marcello. — Cantate für Chor und Solostimmen mit Orgel-Begleitung (ursprünglich mit Orchester-Begleitung) von J. S. Bach, „Bleib bei uns, denn es will Abend werden.“ Den 22. Januar 1862 in der Leonhards-Kirche: Toccate (F-dur) für die Orgel von J. S. Bach. — Choral, Französische Psalm-Melodie, um 1550 bekannt (benzunge: „Frew' dich sehr, o meine Seele“ u. s. w.), vierstimmig (mit der Melodie im Tenor) gesetzt von Claude Goudimel, „Comme un cerf altéré brâme après le courant des eaux, ainsi soupire mon âme.“ — Motette, vierstimmig, von Orland Gibbons, „Allmächtiger, allbarmherz'ger Gott!“ — Motette, vierstimmig, für Soli und Chor mit Orgel von

Giacomo Carissimi, „Ardens est cor meum.“ — Motette, vierstimmig, von Heinrich Schütz, „Ehre sei Dir, Christe.“ — Auszug aus dem Oratorium „Theodora“ von Georg Friedrich Händel.

Dem Hof-Capellmeister Herrn Carl Reiß in Cassel wurde von den Mitgliedern des Hof-Orchesters, als Anerkennung seiner Verdienste, besonders wegen der Abonnements-Concerte, ein silberner Pokal, mit passender Inschrift versehen, überreicht.

Der Großherzog von Sachsen-Weimar hat das Protektorat des „allgemeinen deutschen Musikvereins“ (Brendel, Pohl und Genossen) angenommen.

In Oldenburg kam türzlich S. Bach's Weihnachtsoratorium zur Aufführung, und zwar als Ganzes nur mit Weglassung einiger Arien und Chorale.

Die letzte musikalische Aufführung des A. Hahn'schen „Concertvereines zu wohlthätigen Zwecken“ in Berlin brachte folgendes Programm: Ein geistliches Abendlied, von C. Reinecke op. 50; Recitativ und Arie aus dem Messias, von Händel; Chorlieder a capella von Greil und Gade, nebst einem Volkslied „des Mädchens Klage“; Opferlied von Beethoven; Al peccator, Arie von B. Gabryel; Concert heroique für Violine von Prume; Sehnsucht, von Schubert; Zigeunerleben, von Schumann.

In den vier letzten Concerten des unter C. Persall's Leitung stehenden Orotorienvereines in München kamen folgende Werke zur Aufführung: Paulus, von Mendelssohn; Athalia, von Händel (theilweise); Scenen aus Medea von Cherubini; kirchliche Gesänge aus dem 16. und 17. Jahrhundert, von Eccard, Morley, M. Bach, Bennet, Hammerschmidt. Von neueren Sachen der 24. Psalm für zwei Chöre von Fr. Lachner, Romanzen von Schumann, Lieder von Rheinberger; Frühlingsahnung, von August Walter. Alles sehr gute und schöne Musik; aber der Titel „Oratorienverein“ scheint für ein Unternehmen dieser Art nicht ganz passend. —

Eine Notiz in den „Signalen“ berichtigt die Angabe des Titelblattes der Händel'schen Wasser- und Feuermusik (siehe kritische Revue Nr. 18), als sei dieselbe in Deutschland zum ersten Mal in Dresden aufgeführt worden, dahin, daß sie Königsberg diese Ehre giebt. Diese Notiz enthält aber selbst wieder die irrige Angabe, als seien beide Werke gleichzeitig von Händel componirt, da sie doch zu ganz verschiedenen Zeiten und Festlichkeiten geschrieben sind.

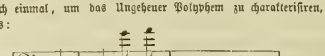
In Cassel wurden seit Beginn laufender Saison auf der Hofbühne folgende Opernvorstellungen gegeben. Mozart: Don Juan (drei Mal), die Zauberflöte (2 Mal), Figaro's Hochzeit (2 Mal), die Entführung (3 Mal); Beethoven: Fidelio (4 Mal); Weber: Der Freischütz (3 Mal); Spohr: Jessonda (2 Mal); Marschner: Der Templer und die Jüdin (2 Mal); Cherubini: Der Wasserträger (2 Mal); Mehul: Josef in Egypten (3 Mal); Maurer: Aloise (3 Mal); Kreuzer: Das Nachtlager in Granada; Lortzing: Czaar und Zimmermann (2 Mal); Undine. Nicolai: Die lustigen Weiber von Windsor (2 Mal); R. Wagner: Tannhäuser (4 Mal); Flotow: Stradella (2 Mal), Martha; Halevy: Die Jüdin (2 Mal); Auber: Des Teufels Antheil (3 Mal), Maurer und Schlosser; Meyerbeer: Robert der Teufel (3 Mal), Die Hugenotten (3 Mal); Rossini: Wilhelm Tell (2 Mal), Der Barbier von Sevilla (2 Mal); Bellini: Die Nachtwandlerin; Donizetti: Die Regimentstochter, Lucrezia Borgia (2 Mal), Belisar, Lucia von Lammermoor; Offenbach: Orpheus in der Unterwelt (5 Mal); Reiß: Otto der Schütz (3 Mal); Adam: Der Brauer von Preston. Von Schauspielen mit Musik: Ein Sommernachtstraum, Preciosa. Außerdem fanden wie alljährlich 6 Abonnements-Concerte des Hoforchesters zum Besten des Unterstützungsfonds für Wittwen und Waisen desselben statt; endlich auch am Charfreitag in der Hof- und Garnisonkirche unter Mitwirkung der ersten Mitglieder der Oper, sowie der hiesigen Gesangvereine eine Aufführung von Mendelssohn's Paulus. — In den Abonnements-Concerten kamen folgende Orchesterwerke zur Aufführung: Symphonie (C-dur) von Franz Schubert. Symphonie (E-dur Nr. 8) von L. v. Beethoven. Symphonie (B-dur op. 97) von Josef Haydn. Symphonie (B-dur Nr. 4) von Niels W. Gade. Symphonie (C-dur Nr. 2) von Robert Schumann. Musik zu Göthe's Egmont von L. v. Beethoven. Ouverture „Die Fingalshöhle“ von Mendelssohn-Bartholdy. Ouverture zur Oper „der Vampyre“ von H. Marschner. Concertouvertüre (D-dur) von August Walter. Ouverture zu „Coriolan“ von Beethoven. Ouverture zur Oper „die Abencerogen“ von Cherubini. Ouverture zum Trauerspiel „die Hasmonäer“ von Vincenz Lachner. Reitermarsch von Franz Schubert, instrumentirt von Fr. Liszt. Als Gäste traten in den Concerten auf: Der großherzogl. weimar'sche Kammervirtuose H. Lotto. (E-dur-Concert von Vieuxtemps, Solopiecen); der königl. preußische Hofpianist H. Hans von Bülow (Concert F-moll von Henselt, Sonate op. 110, As-dur von Beethoven, Phantasie über ungarische Nationallieder von Fr. Liszt); der königl. hannover'sche Hofpianist H. Alfred Jäele (Quintett mit Blasinstrumenten von Spohr, Solopiecen); der königl. preußische Kammervirtuose H. Ferdinand Laub (Violinconcert in ungarischer Weise von Jos. Joachim, Chaconne von J. S. Bach); H. Capellmeister Carl Reinecke aus Leipzig (Clavierconcert eigener Composition, Solopiecen); Fr. Kristinus, großherz. hessische Hofopernsängerin; H. Dr. Gunz, königl. hannover'scher Hofopernsänger. Von einheimischen Künstlern (Mitgliedern des Hoforchesters) traten auf: H. Concertmeister Graff (Violinconcert von Beethoven). H. Concertmeister Wipplinger (Violinconcert von Mendelssohn). H. Knopp (Violoncellconcert, Fis-moll v. B. Romberg). H. Neff (Concertino für die Clarinette von Reißiger). Ferner die Herren Schormann (Horn), Liebeskind (Fagott), Weise (Flöte), Neff (Clarinette) in dem Clavierquintett von Spohr.

Wien.

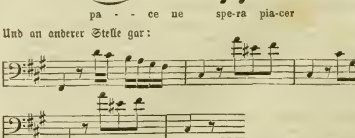
(Eingef.) Die Angelegenheit wegen der niedrigern Stimmung der Orchester ist bei uns einen bedeutenden Schritt vorgerückt. Nachdem man in maßgebenden musikalischen Kreisen sich für die Annahme der Pariser Normalstimmung entschieden hatte, werden sicherem Vernehmen nach bereits Einleitungen getroffen, um diese niedrigere Stimmung schon in der nächsten Herbstsaison zur Durchführung zu bringen. Vorerst haben die Direktion des k. k. Hofopernttheaters und die Gesellschaft der Musikfreunde im gegenseitigen Einvernehmen die Initiative ergriffen und namentlich die Direktion der letzteren sich dahin ausgesprochen, vom 1. October l. J. die normale Stimmung sowohl in ihren Musikaufführungen als bei dem im Conservatorium zu ertheilenden Musikunterrichte einzuführen. Es läßt sich kaum bezweifeln, daß die übrigen Musikinstitute Wiens sich ihnen anschließen werden. Das Staatsministerium hat der Sache seine Unterstützung zugesagt, und die Vortheile, welche damit namentlich für die Erhaltung der Stimmen verbunden sind, werden gewiß auch die Bühnen-Directoren in den Kronländern zum baldigen Anschlusse bestimmen.

Curiosum.

Lesern, welche Chrysander's Werk über Händel oder des Meisters Schäferspiel „Acis und Galathea“ nicht kennen, sei nachstehendes Curiosum mitgetheilt, welches sich in letzterem vorfindet. Händel schreibt nämlich einmal, um das Ungeheuer Polyphem zu charakterisiren, Folgendes:



Und an anderer Stelle gar:



Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 22. Wien, 31. Mai 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Böhm,** vormals **H. F. Müller's Witwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Händel's „Israel in Egypten." Von Ed. Krüger. — Kritische Revüe. — Correspondenz aus Oldenburg. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Briefkasten.

Händel's „Israel in Egypten"

ist in Hannover zum erstenmal am 5. April aufgeführt worden, darnach zum zweitenmal am 3. Mai. Es ist ein eigenthümliches Zeichen der Zeit, daß diese herrlichen Werke nun vieler Orten Aufnahme finden, von denen vor 30—40 Jahren kaum gelehrte Liebhaber Kunde hatten; nicht als wären sie unbekannt und unverstanden geblieben, aber der Muth zu großen Aufführungen sollte erst erworben werden, und mag Stärkung gewonnen haben im Kampfe wider andere Zeitgewalten, in Erinnerung der ewigen Bedeutung der Kunst, wohl auch im Hinblick auf die materiellen Unternehmungen größten Umfangs, die zu ähnlicher Kühnheit auf geistigen Gebieten verlocken mochten. Gegen den virtuosischen Ueberschwang mit seinem elenden haltlosen Allerlei erhob sich die Sehnsucht nach wahrer objectiver Kunst wie sie vorzüglich in der großen Chormusik herausstritt, voll innerer Kraft das Zerfahrene zu sammeln, das Schwache zu erhöhen; und das Gelingen so mancher bis dahin unmöglich geachteten mechanischen Massenwerke trug sicherlich bei, die noblen Passionen der Zeitgenossen zu wecken für höhere als materielle Zwecke. In keiner Zeit, selbst nicht während Händel und Bach in junger Kraft wirkten, sind so häufige und großartige Musikaufführungen unternommen worden wie seit den letzten zehn Jahren. Der Erfolg ist innerlich und äußerlich sehr verschieden: hier Eitelkeit und Prahlerei, die sich in dem äußeren Gelingen vergnüglich sonnen, dort innige Theilnahme, Freude am Erlebniß der edlen Meisterwerke; ferner im Aeußerlichen hier große Opfer mit wenig Dank, so daß alle Arbeit vergebliche Mühe schien, dort genügender Erfolg um Wiederholungen zu wagen und in hoher Kunst eingewohnt zu werden.

Dies Alles haben wir in und außer Hannover erfahren und erlebt und ziehen die Summe daraus, daß ungeachtet manches Mißlungenen dennoch nach menschlichem Maß gerechnet ein Fortschritt geschehen ist aus der flatternden Kunstübung zu ernstem Willen. Wir sind noch weit von dem Ziel entfernt, welches die wahre Kunst dem Menschen stellt: Erfüllung und Erhebung des Gemüths im Anschauen der ewigen Werke; wir stehen in Vielem zurück hinter der bescheidenen, doch gründlichen Weise wie unsere Väter und Ahnen Großes und Kleines empfingen und darstellten; aber dankbar müssen wir erkennen, daß neben dem Virtuosenunfug, dem kindischen welschen Opernspuk und der Ballet-Unzucht doch noch eine Stelle geblieben ist, wo die wahre Kunst eine Heimat hat.

Die Aufführung in Hannover, der wir beigewohnt haben, war eine würdige und herzerhebende Kunstleistung, die in sich die Bürgschaft des Fortschritts trägt und die Hoffnung dauernden Gelingens erweckt. Es waren über 300 Wirkende, davon etwa 250 Sänger und 60 Spieler. Außer den Gliedern des Singvereins betheiligten sich an der Aufführung der Männergesangsverein, der königliche Schloßkirchenchor und einige der königl. Hof-Opern-Sänger.

Vom Aeußerlichen ist zu bemerken: das Logenhaus des königl. Hoftheaters, als Kunstlokal imponirend, sinnig decorirt, akustisch und optisch tadellos, war zu ähnlichen Kunstleistungen noch nie gebraucht, und daher zu bedauern, daß die letzte Gesammtprobe nicht im selben Local wie die Aufführung stattfinden konnte. Es war also die für neue und große Unternehmungen unentbehrliche Einwohnung am Orte des Wirkens nebst Ausprobirung der akustischen Wirkung unmöglich gewesen. Günstig war die amphitheatralisch aufsteigende Stellung der Sänger. Die hohen Stimmen standen vorn, die männlichen im Hintergrund, der doppelte Gesangchor rechts und links vertheilt, der Geigenchor in der Mitte, wodurch allerdings der Instrumentalton verdünnt ward. Zu diesem Ungünstigen kam noch Schlimmeres: die Bühne war für die Aufführung so hergerichtet, daß eine decorative Wand in Würfelform die Wirkenden umschloß; leider von Leinen, was der Tonwirkung offenbar schadet. Dazu war die Fläche des Podiums nach vorn verlängert bis in den Orchesterraum hinüber. Auch dieser Umstand wirkte zu Ungunsten: die vorderen Parkettreihen und ein Theil der Perronsitze waren im Hören beeinträchtigt, da der Ton über sie hinweg rauschte, wie sich dies schon bei der Instrumental-Ouvertüre fühlbar machte.

Trotz dieser Unzuträglichkeiten war die Gesammtwirkung eine erfreuliche, keineswegs der Massenhaftigkeit wegen, oder um deswillen was Einzelne Gelungenes leisteten, sondern durch die Größe des Inhalts, die Hingebung der Leitenden, die Begeisterung der Wirkenden. Und wenn allerdings nicht alle Tonsätze in ihrer ursprünglichen Schönheit hervorgingen, da die bösen Leinenwände manch hohes und mildes Wort verschluckten, das bei der letzten Gesammtprobe im Concertsaal gewaltig und lieblich erklang: so ist eben deste mehr anzuerkennen, daß bei so ungünstigen Verhältnissen die Theilnahme der Hörer eine stetige bis zum Ende ausharrende war, und nach der Aufführung der Wunsch nach baldiger Wiederholung laut ward.

Möchte doch aus dieser Aufführung und der Wiederholung derselben die Neigung zu diesem Tongebiete überhand nehmen, damit mindestens alljährlich eine Vereinigung aller tüchtigen Kräfte stattfände, wie wir sie diesesmal den vereinigten Bemühungen des Capellmeisters Scholz, Musikdirectors O. H. Lange und Dr. Robert, dem eifrigen Liebhaber zu danken haben. Und dabei wäre es kein Unglück, wenn eine Zeitlang bei Händel allein verweilt würde: Messias, Israel, Maccabäus, Josua, Samson, Saul, Belsazar eignen sich für solche Kräfte am besten zu Lehre und Genuß, und auf so errungenen Stufen ist muthig fortzuschreiten zu den höchsten Werken von Seb. Bach, die neben der Massenkraft doch längere Gewöhnung und Vertiefung fordern.

Von den 30 Händel'schen Oratorien, deren geringster Theil dem deutschen Vaterlande des Meisters bisher zugäng-

lich gewesen, sind Israel und Messias hervorragend an Erhabenheit und Volksthümlichkeit. Israel ist 1738, 3 Jahre vor dem Messias, geschrieben. Beide sind ausschließlich auf biblische Worte gegründet, doch unterschieden in Auffassung und Gehalt, da im Messias das Persönliche, in Israel das Allgemeine, Volksthümliche überwiegt: so sagt man nicht unrichtig, jener sei mehr dramatisch, dieser mehr episch gestaltet. Der „Messias" fordert auf zu persönlich liebevoller Theilnahme: Verheißung, Erfüllung und Verklärung erscheinen vor den Augen unserer Seele, wir fühlen die Nähe des Erschienenen, fühlen uns mit erhoben und verklärt in dem Wunderwerke heiliger Schönheit dem jeder Tempel zu eng ist. Dagegen das ältere Oratorium „Israel" uns erst durch dunkle Klänge in feierliche Schauer wie aus egyptischen Tempelhallen herausführt und durch Wüste und Meer an die Grenze des Landes der Verheißung geleitet, dieses selbst aber nicht erreicht.

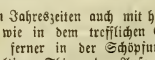
Im Morgenlande hat sich die uralte Sitte noch heute erhalten, daß die wandernden Heere von Menschen und Thieren in langen Doppelzügen durch die glühende Ebene daher ziehen. Dazu wird gesprochen und gesungen, Zeile um Zeile hinüber herüber antwortend, gleichwie die paralellen Psalmverse antiphonisch vorgetragen werden. Hieraus mag sich denken, wie Händel im Israel die meisten seiner gewaltigen Tonbilder in Doppelchören antworten läßt. Man hat diese Vortragsweise bald episch bald lyrisch nennen wollen; Andre rühmen das dramatische Wesen der Händel'schen Tongestalten. Solche Vergleiche sind mißlich und gefährlich, sofern sie eine Vermischung der Kunstgattungen veranlassen die zu geistreichem Unverstande führen kann. Doch liegt das Wahre darin, daß auch in Tönen wie in plastischen Bildern eine objektiv ruhige thatsächlich schildernde Abbildung, sage man episch oder epodisch — sich unterscheiden läßt von der pathetisch subjektiven in Empfindung weilenden Art die man lyrisch nennen mag; so auch daß eine Durchdringung beider in handelnder, gleichsam dramatischer Weise sich vollzieht. Hiernach würden wir, jenem symbolischen Sprachgebrauch folgend, wohl festhalten, daß der erste Theil unseres Israel die Bilder mit epischer Einfalt vorführe, während der zweite, ein fortlaufender lyrischer Erguß, die in unablässige Jubellieder ausbrechende Seele darstelle, das Ganze aber mit hindurch wallendem dramatischen Leben ein im Schauen mitwirkendes Thun abbildlich vorstelle.

Doch ist bei allen solchen Symbolisirungen nie zu vergessen, daß sie uneigentliche Ausdrücke, und daher aus ihnen weder wissenschaftliche noch praktische Consequenzen abzuleiten sind. Erkennen wir nämlich, daß allerdings ein episches Element der Ruhe, Einfalt, Leiblichkeit, ein lyrisches der seelhaften Erregung in der Musik darstellbar ist, auch eine treibende Handlung wohl in Tonbildern hervorgehen mag: so fehlt doch allen dreien die wirkliche Thatsache, welche ohne gesprochenes Wort nirgend beschreibbar ist, weder in Tönen noch in plastischen oder gemalten Bildern; denn Niemand erkennt den Orestes in Ton und Bild, wenn nicht das Wort hinzutritt. — Also ist auch nicht Lob und Tadel oder Lehre daran zu knüpfen, ob eine Musik die Regel des Epischen erfülle, ob dies und das erlaubt sei im lyrischen und dramatischen Styl u. s. w. Sondern aus der Kraft der Töne, den Gesetzen ihrer Verbindung, der Wahrheit und Wahrscheinlichkeit innerhalb der Tonwelt ist, unabhängig von jenen symbolischen Kategorien, zu entscheiden, was kunstgerecht sei.

Wunderlich nehmen sich nun so manche noch immer landläufige Urtheile aus, die dem Tonkünstler etwaige Malerei zum Vorwurf machen: Schilderungen wie die des Hagels, der Fliegen, Mücken, Heuschrecken und Blattern, ja gar des Eckels am blutströmenden Wasser .... der geläuterte Geschmack eines gebildeten Publikums der Neuzeit müsse dergleichen geschmacklos finden und nicht Wohlgefallen erheucheln ꝛc. So die erleuchtete Kritik eines übrigens unbefcholtenen und wohlerfahrenen Kritikers. — Es scheint, daß hier eine Katachresis obwaltet, ein mißbräuchlich verwendeter tropischer Ausdruck, indem jene Symbolisirung für baare Münze genommen und daraus allerlei Vorurtheil und Aberglaube hervorgekrochen ist, dergleichen dem gebildeten Aufklärer nicht widerfahren sollte. Ist denn jemals „Malerei, Schilderung, Beschreibung" in der Tonwelt so vorhanden wie in der Plastik und Poesie? Hat man je eine rothgefärbte Melodie gesehen? Steht denn wirklich ein Kerl in Fleisch und Bein da, wo die Melodie Fleisch und Bein besingt? Hat der Musikant seine „Befugnisse überschritten", und den Ton zum Pinsel gemacht? Nein, der Ton ist kein Pinsel, und so trifft ihn jener Vorwurf nicht. — Ueber diese wunderliche Katachrese der Tonmalerei hat A. B. Marx in seinem „Maigruß an die Kunstphilosophen" (Berlin 1827?) ein entscheidendes Urtheil gefällt, das wir neben seinen älteren ästhetischen Aufsätzen und seiner Compositionslehre für eines der gelungensten Werke dieses begabten Mannes halten.

Bildet nun der Ton ein Flöten, Pfeifen, Heulen, Brausen und Rauschen der Natur mit seinen Mitteln nach, wohin kein Schweinepinsel reicht: was ist da zu Vorwurfs? Unwürdig und lächerlich ist freilich die Nachahmung, welche am Grobsinnlichen haftet und deßhalb im Geist keinen Widerhall und Gegenbild entzündet — so verkehrte Nachahmung aber giebt es in jeder Kunst, auch außer der Musik. Die rechten Tonmeister dagegen haben allezeit ihre Tonmalereien geistig verstanden, das heißt: das Werden und Wirken der Erscheinung in die empfindende Seele einzupflanzen, seelhaft zu machen gesucht; also wo es etwa des Frosches bedarf, nicht icones anatomicae potuu logicae abgemalt, sondern die überraschenden wiederlichen Sprünge in ihrer menschlichen Auffassung vorgestellt; und wo der Hagel musicirt wird, da fallen nicht etwa die Hagelkörner faustdick, aber das Prasseln und die Angst der Fliehenden stellt sich dar. Und so fort in hundert Gestalten: wellende Tonformen gemahnen an Wasserwogen, schweifend gezogenes Heulen großer Intervale mit zuckenden Stößen dazwischen können Sturm und Gewitter innerlich malen; helle und dunkle, hohe und tiefe, breitglänzende und dumpfhohle Töne sind Gleichnisse von Licht und Finsterniß ꝛc. Solches Alles sind nicht bloß Befugnisse, sondern vollgültige Strebungen der Tonkunst in ihrem Bereich, wie der anderen Künste in dem ihren.

Die Sache also ist nicht zu läugnen und verläugnen, mag auch die Weise verschieden ausfallen nach Zeiten und Künstlern, Mozarts Malerei ist äußerst fein, aber deutlich und ihm selber wohl bewußt, wie die bekannte Stelle in der zweiten Zerlinen-Arie (Don Juan Nr. 18, Takt 53: Sentilo battere — fühlst du wie's klopfet hier) beweist, deren Horntöne der Meister selbst in einem Briefe als Herzklopfen bezeichnet; ähnlich in der ersten Arie des Belmonte. — Haydn's Art ist leichter, spielender, zuweilen auch derb, man möchte sagen sinnlich, z. B. in dem Gesumme der Mücken im Schlußchor des Frühlings:



doch in denselben Jahreszeiten auch mit hohem Ernst edle Gestalten wirkend, wie in dem trefflichen Gewitter und holden Sommer-Abend; ferner in der Schöpfung; die Darstellung der kühnen gewaltigen Thiere, der Aufgang des ersten Lichtes im reinstrahlenden C-Dreiklang — sind dieses erlaubte Malereien oder nicht? Seb. Bach enthält sich selbst im tiefen Ernst der Passion nicht, den Hahnenschrei (? d. Red.) und das bitterlich Weinen des verläugnenden Petrus in Tönen anzudeuten.

Aber freilich; es ist das Innerlich-Malen, worauf es ankommt; das nicht nur Zeichnende sondern Gleichnißhafte ist

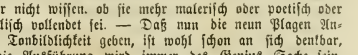
das Eigenthum der Tonwelt, wie schon Aristoteles schön nachweist (Polit. 8 Bekker 2, 1339), wo er die Unterscheidung aufstellt: „Die Künste der Sichtbarkeit geben Merkmale, Zeichen des Empfundenen, die der Hörbarkeit Gleichnisse.“ Solche Gleichnisse sind nun eben die innerlich mitlebenden Klangbilder; verstehen lernt man sie, indem man auf die einfachen natürlichen Gegensätze achtet wie hoch und tief, weit und enge, wallend und eckig in der Hauptzügen der Melodie, daneben die Fülle oder Leere des Harmonischen, und die scharfe oder wilde, einfache oder bunte Färbung der Tonarten erwägt. So ist das Verstehen-Lernen nur die Kunst des Aufmerkens und der Hingebung, ein Lernen im gemeinen Sinn findet nicht statt, daher diejenigen Leute, die all ihr Wissen nur in der Schule lernen, es nie lernen.

Händel ist in der Tonmalerei der Weise Seb. Bach's verwandt und doch weit verschieden. Gemein ist beiden die dramatische Neigung; verschieden ist ihre Dramatik darin, daß sie bei Bach mehr nach Innen drängt, die großen Thaten Gottes an der Gemeinde und ihre gegenthätige Herzenstheilnahme abzubilden, während Händel mehr dahin strebt, die Geschichtsbilder in ihrer Naturgestalt, in äußeren Gleichnissen vorzuführen, so daß man jene die innerlich subjective, diese die äußerlich objective hat nennen wollen — ein ähnlicher Gegensatz innerhalb des dramatischen Gebiets, wie er in Euripides und Aeschylus hervortritt. Händel's dramatische Tonbilder, vorzüglich in den herrlichen Chören, haben es in der Art, den Schauend-Wirkenden so darzustellen, daß sein Erlebniß die Handlung selbst ist, welche er singt; was zwar dem gemeinen Verstande wunderlich dünkt, aber dem poetischen Sinn ebensowohl begreiflich ist wie in Göthe's zweitem Faust die Scene, wo das, was die Personen sagen, gleichzeitig vor Augen geschieht, nämlich die Umwandlung des griechischen Königspalastes in eine gothische Halle (Act 3, Ausgb. 1832, S. 210). — Aus den Händel'schen Bildern solcher Art sind vorzüglich herauszuheben: im Samson der Untergang des Philisterthums mit krachenden Balken, Wehgeheul und Sterbeseufzern, im Josua der Umsturz von Jericho's Mauern, und die auf Gibeon stillstehende Sonne — letztere ausgedrückt in dem 32tactigen Orgelpunkt $\overset{a}{A}$ innerhalb dessen sich eine lange Reihe kämpfender Accorde bewegt, im Israel endlich, der solcher Gemälde voll ist, treten hervor die Chöre der Finsterniß (Nr. 8), der Meereswogen (14), von Roß und Reiter (18), vom Sinken ins Schilfmeer (22) u. s. w.

Malerei ist Nachahmen, so versteht man die eigentliche optische Malerei und auch die musikalische. Aber nicht bloß Nachahmen, es soll ein Mehr dabei sein, ein Unnennbares, Unnachahmliches, dessen Sinn unergründlich und dessen Wirkung unfaßlich; ohne solches Mehr genügt uns das Werk als Kunstwerk nicht. Also das Tonbild soll nicht aufgehen in malende Nachahmung, sondern sein eigenes sonderliches Leben führen. Dies ist es, was dem Verstand gränzenlos und unbeschreiblich erscheint, und doch wirklich ist. Alles was zengungskräftig aber mystisch die Geisterwelt durchzieht, hat es an der Art, unbegreiflich zu sein; so ist die Philosophie Wissenschaft des Unbegreiflichen; die Kunst, Darstellung des Unfaßlichen; Sagbares, begreifliches Darstellen ist Sache des Verstandes, der verständigen Meßkunst. Von den Uebegreiflichkeiten unsers Gebiets sind die Melodie und die Tonfarben die wirksamsten, sie sind der specifische Lebenskern der hohen Kunst, offenbar und geheimnißvoll, nachweisbar und doch unbeweisbar. — Eine der schönsten Mozart'schen Melodien: „Der Vogelfänger,“ dem Meister so lieb, daß er sie in der Sterbstunde sang — hat gar wenig Nachahmendes, weder den Vogel noch den Fänger kann man sehen und merken, aber das urspründliche Seelenbild lächelnder Freude des ungebrochenen, natürlichen Leichtsinns, das ist es, was entzückt über alle Wirklichkeit hinaus. Ingleichen das: In diesen heiligen Hallen malt nichts, und ist doch tonbildlich; königliche, priesterliche Hoheit in warmer Herzlichkeit könnte man's umschreiben, und würde doch das Unsägliche nicht aussagen. In weit größerem Maße gilt dies alles von den wortlosen Instrumentalsätzen, deren herrlichste immer dicht ans Wort heran schweben und es doch nie erreichen, wie närrisch sich auch die Egmont- und Coriolan-Commentatoren drum abmühen.

Wir sind also im letzten Urtheil an das Unbegreifliche gewiesen. Ein Kunstwerk das nichts Unbegreifliches, Ueberschreitendes enthielte, wäre nicht werth mehr als ein Eintagsleben zu führen; den unbegreiflichen Gehalt aber fühlen und ahnen wir und wagen ihn dem Begriff zu nähern durch Beschreibung der Wirkung, die sich im Augenblick und in der Dauer bewährt. Auffallend ist, daß eben die wenig malenden Tongestalten bei Händel am weitesten wirken; so im Israel der erste Chor, der Israel's Last und Elend darstellt, der Hagel- und Feuerchor, die Gesänge: der Herr ist der starke Held, und: Ich will singen meinem Gott.

An anderen Stellen wirkt die specifische Tonfarbe noch außer dem eigentlich Melodischen. So der Finsternißchor, worüber freilich ein Kritiker weise bemerkt, Finsterniß lasse sich nicht musikalisch darstellen! Freilich nicht mehr und nicht minder als optisch, und doch ergreift's ich weiß nicht wie; die Lage der Töne in schattiger Tiefe, in gedämpftem Moll der Durchgang durch Fis-dur, welches auch Weber in der Mondnacht zu Agathen's Sehnsuchtslied so zauberisch verwendet, — das schweifende Irren der Tonart überhaupt — wer mag die Siegel der Schönheit lösen? Von tonisch harmonischen Wirkungen gedenken wir des einzig schönen Beispiels im Baßduett Nr. 19: „Wir sind versunken in dem Schilfmeer,“ wo die schwebende Septime auf dem Leitton in die Quartsexte mündet



wo wir nicht wissen, ob sie mehr malerisch oder poetisch oder musikalisch vollendet sei. — Daß nun die neun Plagen Anlaß zu Tonbildlichkeit geben, ist wohl schon an sich denkbar, aber die Ausführung wird immer des Genius Sache sein, der das Unbegreifliche wirklich macht. Wer nun die heilige Schrift lieb hat, dem wird in jenen Scenen nichts Widerliches erscheinen, wie denn die Engländer jener und unserer Zeit in Gottes Wort so zu Hause sind, daß sie eben das Ganze wie das Einzelne unanstößig finden.*) Die Wunderthaten im Ganzen genommen, theils gemalt, theils melodirt, (?) theils in dunklen aber bedeutsamen Abrissen hingestellt, das ist es, was überhaupt fesselt, schon auf rein künstlerische Weise, sodann aber in seiner tiefen Schönheit den biblisch Gewöhnten mit doppelter Kraft ergreift. Und wer dem Tondichter einen Vorwurf daraus macht, daß er nicht im „Oratorienstyl“ der Schöpfung, des Paradies und Peri, des Paulus, ꝛc. geschrieben — nun der getröste sich seiner Schulweisheit und erfreue sich wohldesinirter Kategorien. Als wenn diese Schub-

*) Unbegründet ist die Ansicht, Händel hätte die Läuse doch zu unpoetisch gefunden, deren Luther, 2. Mos. 8, 16 gewissenhaft erwähnte; das Wahre ist, daß die deutsche Uebersetzung in Breidenstein's Clavierauszug verschämter Weise Mücken nennt wo die Händel'sche Originalpartitur unverschämt wörtlich spricht: lice! — Und eben dieser Mücken- oder Läuschor ist einer der treffsichsten, nicht der äußeren Bildhaftigkeit, sondern der Idealität willen. Denn wie bezeichnend auch das tückische, stachelnde Mücken-Gestüber der Geigen sich hindurchwindet zwischen den Menschenstimmen, diese geben doch das größere, das kennbare Bild in dem oft wiederholten Posaunenruf: „Es sprach das Wort,“ dem die übrigen kurzen Melodiesätze („und es kamen unzählige Fliegen“) entsprechen, durch die mehr feste als furchtsame Haltung, mit der das Volk des Bundes die Plagen anschaut, empfindet und überwindet.

facher-Kategorien die Schonheit im Geringsten anrührten! Was gehts mich an, wohin ein Ding registrirt wird, wenn es mein Herz erbaut?

Um des Gewinnes, der aus den ewigen Werken zu schöpfen, theilhaftig zu werden, ist kein anderer Weg als immer nur Ganze, und zwar unzerstückt, zu geben. Die doctrinären, historischen Concerte mit ihrer erblichen Schulweisheit sind so langweilig wie eine historisch-poetische Chrestomathie, doch um ihres löblichen Zweckes willen allerdings erträglicher, als das dilettantische Verlangen, in einer Auswahl der schönsten Partien Erquickung zu suchen. Alle vollkommenen Kunstwerke werden nur als Ganze begriffen, und wirken nur als Ganze auf Seele, Verstand und Herz.

Zeitgenossen erzählen, Händel habe sein erstes Oratorium geschrieben, als ihm nach der 20jährigen Opernzeit die Aristokratie und die Solosänger zuwider geworden, die ihn zuletzt ärgerten und erzürnten bis zum Wahnsinn; da habe er, in den Bädern zu Spaa genesen, seinen ersten Gang gethan zum Dom, dem Herrn zu danken mit Gebet und Orgelspiel, und sich gelobt, fortan nur Hohes und Heiliges zu singen, wo er jener Launen und Hochmuths erledigt wäre; und darum sei dann in den neuen Oratorien das Uebergewicht den Chören zugefallen. In dieser etwas äußerlichen Auffassung liegt das Wahre verhüllt; richtig ist, daß die heilige Dichtung der zärtlichen Empfindsamkeit, der feingespitzten Zierlichkeit des Vortrages nicht bedarf, ja ihrer ledig sein muß, wenn sie objectiv kraftvoll gestaltend und erbauend wirken will. Die ältere kirchliche Tonkunst bis auf Palestrina und Eccard entbehrte der Soli gänzlich; Monodie = Sologesang, kam zuerst in der Oper vor; erst seit H. Schütz werden Einzelgesänge auch in kirchliche Motette aufgenommen, ein Vorbote des dramatischen, d. h. durch Gegensätze hindurch gehenden und einer bestimmten sittlichen Aufgabe zugewendeten Tonsprache, welche dann in Bach und Händel ihren ersten Höhepunkt erreicht, immer jedoch mit bleibendem Uebergewicht des Chorischen, in welchem die Monodie nur die Bedeutung der blühenden Spitze hat, nicht aber der kernigen Leiblichkeit.

Der Vortrag der Chöre erfordert weniger Kunstfertigkeit als einfältige Hingebung, um dem typischen Gepräge gerecht zu werden, welches die Altmeister allem ernsten Inhalt unentbehrlich achten. Händel ist ein Meister in dieser typischen Objectivität. Nirgend zeigt die Original-Partitur, um den Vortrag zu regeln, jene kränklichen Drucker Presser Schnalzer piani forti sforzandi crescendi und dergleichen Parenthesenpoesie, womit die heutigen Pariser — gleich Solbrigs Declamator — diejenige Schönheit erzaubern und erheren möchten, die den Tönen selber mangelt, — auch nicht einmal jene mildere Schattirung, welche Mozart in den Messias hinein korrigirt, indem er einzelnen Chören (Denn es ist uns ein Kind geboren, — Sein Joch ist sanft) ein Soloquartett vorausfendet, ist Händels Art und Kunst gemäß. Sondern wo es großer weithallender oder zartmilder Klänge bedarf, da weiß Händel die Töne so zu stellen, daß die Stimmen vermöge ihrer Naturlage laut oder leise singen müssen; und um ruhig oder leidenschaftlich zu singen, malt er nicht auf's Papier ein Avertissement: Agitato, Apassionato, Religioso etc. sondern die Melodie ist und sagt ohne Umschweife wie ihr uns Herz ist, lediglich mit ihren eigenen Mitteln springend oder gehend, stockend oder fließend, gradlienig oder gewunden — wahrhaft tonbildlich, nicht papierbildlich. Das ists was man Classicität nennt; ein freilich überwundener Standpunkt für alle diejenigen, welche bei den Parisern zur Lehre gegangen, oder von den elfenfüßigen Zigeunern gelernt haben Händel's Elephantengetrampel anzuklagen, weil dieses nicht gleich den national ungarischen fortlaufenden Melodien bloß aus Pünktchen und Plumpkeulen besteht, sondern aus gesunden ganzlebigen Organismen. Bei echten Meistern und ihren Herzfreunden bedarf es weder in der Partitur noch im Vortrage künstlicher Manieren und Tempi, sondern der gesunde Gesang aus voller Brust genügt, das Gesunde darzustellen.

Erwünscht wäre in Sachen der musikalischen Sittlichkeit, wenn unsere Tonlehrer beim Unterricht vornehmlich die große choristische Kunstübung im Auge hielten, sowohl bes vocalen als instrumentalen Gebietes, und damit das unnütze seelenverderbliche Musikerthum der sogenannten Virtuosität bekämpften. Wie mancher schwächliche Dilettant, der nicht die Species von etwas Specifischem besitzt, möchte doch gern specifisch singen und pfeifen, meint sich zum Chor viel zu gut, oder lügt auch wie Fallstaff, er habe mit vielem Chorsingen seine schöne Stimme verdorben. Wir aber wissen, daß von tapferem Chorgesang die Brust gestärkt, vom Pariser Sologesang reizbar und schwach wird; den Palestrini'schen oder Bach'schen, oder Händel'schen Chören schuld geben, daß sie die Brust ruiniren, ist eine tendenziöse Behauptung von Denen, die sie nicht kennen, oder den Inhalt nicht mögen. Und auch was die Kunst angeht, so ist sie am Choristischen wahrhaftig nicht minder zu üben und genießen als am Solistischen. Weit eher wird aus einem gewissenhaften und geübten Choristen ein wackerer Solist als umgekehrt; das wissen wir aus eigener Erfahrung und von berühmten Tonlehrern. — Wird diese Gewalt, Wahrheit und Nützlichkeit der großen choristischen Kunstübung erst recht erkannt, dann dürfen wir hoffen, nicht nur die eigensinnig einher wankenden Liebhaber und Künstler für großen Chorgesang *) zu gewinnen, sondern auch die Aristokratie, — des Geistes, Standes und Geldes — daß sie im hohen Allgemeinen mitzuwirken sich drünge, wie einst in Wien, London, Dresden und Hamburg geschah; oder ist's jetzt noch so?

Niemand soll dies mißverstehen, als wollten wir dem vernünftigen Solosefange sein Recht bestreiten. Eine gut geschulte Stimme zu hören ist herzerfreuend, wenn sie nicht bloß sich selbst singt, sondern etwas höheres als sich selbst. Leider ist dies selten wie alles Gute; häufiger vernehmen wir Schulübungen, die belohnt, anerkannt, angestaunt sein wollen; gar häufig auch müssen wir von renommirten Hofsängern, sobald sie auf Reisen gehen die Provinzen unsicher zu machen, ein paar unzusammenhangende Liedlein herfagen hören, und dafür theures Geld mit wenig Vergnügen zahlen. Allem diesen Auswuchs entgegen arbeiten soll die große Kunst. Wie neben der gesunden Classizität solch Unkraut nicht gedeihet, haben wir vor Zeiten erlebt als wir in kleinen Provinzstädten einst lange Jahre hindurch uns an Händel, Bach und Eccard erlabten; fahrende Schüler konnten nicht aufkommen, machten kein Glück; man fragte nicht nach der Person, sondern nach dem Was; man sprach: „Ich gehe nicht in's Concert um den N. zu hören, sondern um mich an gutem Gesang von gutem Inhalt zu erlaben."

Göttingen, 12. Mai. Ed. Krüger.

Kritische Revüe.

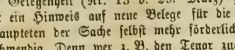
Für Gesang.

A. Reißmann, 6 Chorlieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß: „Im Walde" (G. Fröhlich), „Frisches Leben" (L. Tieck), „Schlaf ein mein Herz" (Fr. Rückert), „Maiglöckchen und die Blümlein" (H. v. Fallersleben), „Zwei

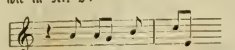
*) Großer Chorgesang ist der von Männern, Weibern und Kindern, aller übrige — der Gesang ad aequalis von Männern allein oder Weibern allein — ist einseitig, mönchisch und klösterlich, und sowohl den Stimmen schädlich, als auch dem poetischen und musikalischen Werthe nach geringer. Großer, voller ganzer Chor dagegen ist derjenige, der am meisten gesund ist und macht. Wolle man darum doch den modernen Namen gemischter Chor allmälig ganz abthun; das klingt nach gemischter Gesellschaft, gemischter Ehe u. dgl. Händel und Bach kannten das Wort nicht.

welke Rosen“ (M. Waldau), „Schön Rohtraut“ (E. Mörike) op. 10. C. F. Kahnt, Leipzig.

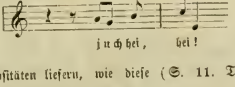
C-x. Kaum getrauen wir uns, dem Componisten Reißmann schon wieder ähnliche Dinge zu sagen, wie die erst neulich bei anderer Gelegenheit (Nr. 13 v. 29. März) gesagten. Und doch scheint ein Hinweis auf neue Belege für die Wahrheit des früher Behaupteten der Sache selbst mehr förderlich als schädlich, ja fast nothwendig. Denn wer z. B. den Tenor zuerst deklamiren lassen kann wie in Nr. 2:



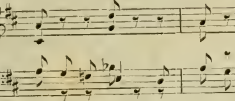
und gleich darauf:



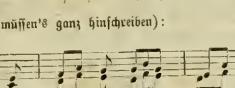
oder Curiositäten liefern, wie diese (S. 11. Takt 3 und 4)



und (wir müssen's ganz hinschreiben):



wer einen Orgelpunkt schreiben kann, wie in Nr. 5:



— ganz abgesehen von einer ängstlich übertriebenen Vorliebe für verdeckte Quinten und Octaven in den Außenstimmen — der kann weder für großen Geschmack noch für Beruf zu guter Stimmführung ein Lob für sich in Anspruch nehmen. Sonst ist das letzte Lied, mit dem man nur nicht Schumann's reizende Composition desselben Liedes für gemischten Chor vergleichen darf, wohlklingend, selbst eigenthümlich; während die übrigen über eine gewisse banale Trivialität („Thee und Butterbrod“, wie's einmal Jemand ausdrückte) keineswegs hinauskommen.

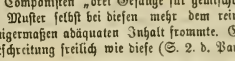
3. Muck, Thurmwächterlied von de la Motte Fouqué für 1 Baßstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 11. Br. u. Härtel, Leipzig.

— — Eine Nacht auf Kamtschatka von Stieglitz. Desgleichen. Op. 12. Derselbe Verlag.

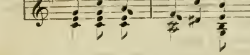
— — Drei Gesänge „Am Bache“ (von Emilie Embal), „Morgenlied“ und „Nachtgesang“ (v. Ludw. Bankl) für 4 gemischte Stimmen. Op. 10. Derselbe Verlag.

Wenn „Lieder gut componiren“ so viel heißt, als „den Ton des jedesmaligen Liedes gut treffen und seinen Inhalt getreu wiedergeben,“ so ist an obigen beiden Liedern noch weniger als nichts auszusetzen. So inhaltlos wie die Gedichte sind — ist auch die Musik. Wie eine dramatisirte Anekdote noch kein Drama ist, wenn nicht der Dichter es verstand, aus jenem Stoff etwas zu schaffen, so ist auch ein bloßer poetischer Gedanke noch kein Gedicht. Noch schlimmer, wenn nicht einmal ersterer vorhanden. Ein erfrorner Mensch z. B. ist vorläufig weiter nichts, als ein erfrorner Mensch, und die ächzenden Krähen, oder das bischen „feuchte Luft voll Duft“ und „düsteres Nebelgrau'n“ nebst dem so ein wenig an Rich. Wagner anklingenden musikalischen Ueberguß können den Kohl, mager wie er ist, unmöglich fett machen. Singe beide Lieder, wer überhaupt bei Tönen nicht gern etwas denkt oder empfindet, oder wer das Bedürfniß fühlt, seine Kehle einmal rein zu gurgeln.

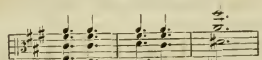
Eine bessere, viel bessere Physiognomie allerdings tragen — Dank den Musterarbeiten Mendelssohn's in dieser Gattung — desselben Componisten „drei Gesänge für gemischten Chor,“ wenn auch das Muster selbst bei diesen mehr dem rein Formellen als einem einigermaßen adäquaten Inhalt frommte. Gegen eine Vierklangsfortschreitung freilich wie diese (S. 2. b. Part. Takt 3 u. 4)



oder gegen Tenorführungen, wie die gegen Ende der 9. Seite:



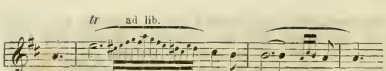
— warum nicht h oder his im Tenor statt des d — und im 3. Takt der 17. Seite:



— warum nicht das tiefere as z. B. im Tenor statt des es — möchte ein gesundes Ohr, und besonders jenes Mendelssohn's, gar Manches einzuwenden haben. Wie denn selbst sonst unverfängliche Stellen, wie das unisone es auf „hochgepriesen“ (S. 17) und das gleiche c auf „Deine Nacht“ (S. 19) durch die folgende Führung immer etwas recht Ungeschicktes haben. — Sonst sind die Lieder in Bausch und Bogen, wenn nicht besonders original, doch gut klingend, vornehmlich das letzte, mit zum Theil schöner, harmonischer Wirkung, wie u. a. die Modulation von C-moll nach A-moll (S. 15) und wieder nach Des (S. 16). Der Schluß mit dem Fis-dur-Akkorde, wechselnd mit dem As-dur-Dreiklang will uns etwas überschwenglich dünken. Indessen „Jedem das Seine.“

Armin Früh. Der Abend (Gedicht von Schiller), Cantate für gemischten Chor und zwei Solostimmen mit Begleitung des Orchesters oder Pianoforte op. 4 — Verlag von F. Hofmeister in Leipzig (Clavierauszug).

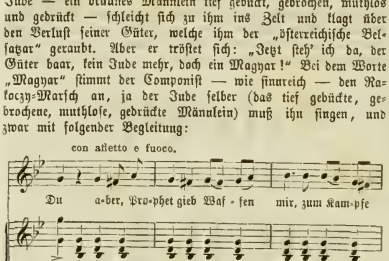
v. Br. Wenn in dem Verfasser nicht eine reichere Fantasie schlummert, als er in der Composition dieses anmuthigen Schiller'schen Gedichtes an den Tag legt, so wird er keine sehr hohe Stufe des Parnaßes erklimmen, denn hier zeigt sie sich noch recht dürftig. Zudem ist der Ton des Gedichtes völlig verfehlt und dessen erste Hälfte viel zu schwer, zu luguber genommen. Es ist ja kein Leichencarmen! Endlich möchten wir dem Verfasser rathen auf Verzierungen, wie die folgende:



ein für allemal zu verzichten.

Heinrich Weidt. Der Jude, ungarische Ballade von Mauricius, op. 60. — Verlag von Rieter-Biedermann in Leipzig.

Auf welcher Bildungsstufe muß man stehen, um sich von einem so maßlos elenden, ja hochkomischen Gedicht zur Composition angeregt zu fühlen! Die Herrlichkeit Hungarien's und seines Diktators (wahrscheinlich Görgey's?) wird besungen. Ein Jude — ein braunes Männlein tief gebückt, gebrochen, muthlos und gedrückt — schleicht sich zu ihm ins Zelt und klagt über den Verlust seiner Güter, welche ihm der „österreichische Belsatzar" geraubt. Aber er tröstet sich: „Jetzt steh' ich da, der Güter baar, kein Jude mehr, doch ein Magyar!" Bei dem Worte „Magyar" stimmt der Componist — wie sinnreich — den Rakoczy-Marsch an, ja der Jude selber (das tief gebückte, gebrochene, muthlose, gedrückte Männlein) muß ihn singen, und zwar mit folgender Begleitung:



Eugen Petzold, (Musikdirektor in Zofingen, wie wir auf dem Titelblatt lesen). Fünf Lieder, op. 20. — Verlag von Fr. Kistner in Leipzig.

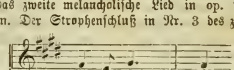
Der Componist widmet diese Lieder „seinem theuren Lehrer," Herrn Cantor August Hasenmeyer in Ronneburg, zu seinem 50jährigen Amts-Jubiläum. Wenn so löbliche Gesinnungen, als sie der Componist durch diese Widmung an den Tag legt, die Gabe verleihen, gute Lieder zu machen, so würde der Componist schier zu loben sein; so aber wird er schwerlich anderswo Dank ernten als zu Ronneburg, wo er ihm aus menschlichen Gründen gebührt, es wäre denn in Folge der bekannten Erfahrung, daß das ganz Mittelmäßige nur zu oft sich viel mehr Beifall erwirbt, als das Vortreffliche.

Jean (?) Becker: Sechs Lieder, „In der Nacht," Arie für Tenor. op. 11 und 12. — Verlag von Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

G. Eggers: Sechs Gesänge in zwei Heften, op. 7 und 9. Derselbe Verlag.

Ludwig Hartmann: Sechs Lieder, dann „Der Geisterkönig", Ballade, op. 5 und 6. — Verlag von J. Schuberth u. Comp. in Leipzig und New-York.

Die Lieder, so wie auch die Tenorarie von Becker sind reiner Bänkelgesang, so ziemlich vom untersten Rang, der uns als solcher nichts weiter angeht. Nicht ganz ohne Talent sind dagegen die Gesänge von Eggers, freilich sehr zarte, ja etwas schwächliche Schlingpflanzen, die sich an dünnen Stäbchen hinanranken. Das zweite melancholische Lied in op. 7 hat einen hübschen Ton. Der Strophenschluß in Nr. 3 des zweiten Heftes



erscheint uns etwas bedenklich.

Hartmann tritt anspruchsvoller auf und strebt in seinen Liedern mehr nach Originalität, als die vorgenannten, aber ohne sehr erheblichem Resultat; es wimmelt in seinen Liedern von Schnulftigkeiten und die Form ist fast überall dem Streben nach Ausdruck geopfert. Zudem verleitet ihn sein Unstern oder seine Unkenntniß sich mit Gedichten einzulassen, die, weil sie schon von Meistern, die er kennen sollte, zu erschöpfendem musikalischen Ausdruck gebracht sind, schlechterdings nicht mehr komponirt werden können. Dahin gehören vor Allem: „Die linden Lüfte sind erwacht" und das von R. Franz unvergleichlich componirte „Sterne mit den gold'nen Füßchen." „Der Geisterkönig," ein sehr abgeschmacktes Gedicht von Karl Beck, wird durch die Musik die Hartmann dazu geschrieben, nicht genießbarer.

Für Pianoforte und Bratsche.

Louis Jungmann: Intermezzo, op. 9. — Verlag von Fr. Hofmeister in Leipzig.

Ein kleines, im elegischen Ton gehaltenes Musikstück (Andante, C-moll), welches wahrscheinlich der Aufforderung eines musikalischen Freundes des Verfassers seine Entstehung verdankt, und dem bratschenspielenden Theile der musikalischen Menschheit immerhin mit gutem Gewissen zur Erbauung empfohlen werden kann.

Für Pianoforte allein.

Gluck: Marche religieuse de la tragédie lyrique Alceste transcrite pour le Piano par Eduard Wolff. — Mayence chez les fils de Schott.

Dem französischen Titel fügen wir die deutsche Bemerkung bei, daß diese Transcription allen denjenigen dienlich sein wird, welche nicht in der Lage sind, das Original kennen zu lernen.

Stephen Heller. Jagdstück op. 102. Leipzig, B. Senff.

§. Ueber St. Heller haben d. Bl. mehrmals sich ausgesprochen. Auch das vorliegende „Jagdstück" kann die bereits abgegebene Meinung nur bestätigen. Der Componist bietet hier ein 13 Seiten langes Musikstück, dessen Inhalt uns nicht tiefer zu fesseln vermag, weil es der Ausdruck einer etwas oberflächlichen Natur ist. Deutsche und französische Musiker in Paris sollen es Frau Schumann verübelt haben, daß sie St. Heller nicht in ihre Programme aufgenommen hat. Dies ist bezeichnend für die dort, trotz aller Mühe, die man sich mit klassischer Musik giebt, herrschenden Ansichten und Gesichtspunkte. Man fühlt, so scheint es, den Unterschied gar nicht heraus zwischen einer Musik, die, wie die Heller'sche in den modernen Formen sich gewandt und anmuthig bewegt, und einer Musik, die in moderner Form einen feelischen oder doch die Phantasie lebhaft erregenden Inhalt bietet. Vom letzteren verspüren wir trotz Hundegebell, Halloh und Hörnerklingen in unserem „Jagdstück" nichts. Schlimmer für Heller aber ist, daß man das von ihm überhaupt sagen muß. Seine Musik hat sehr „wenig Tiefgang."

Hans Schmitt. „Im Walde“, Fantasiestück op. 2. Wien, Wessely und Bußnz.

Der Verfasser, dem es an Talent gewiß nicht fehlt, scheint an dem Fehler vieler Anfänger zu leiden, die noch nicht recht wissen, was sie eigentlich wollen oder sollen, an dem, daß er 12 gedruckte Seiten braucht um sich eines Bildes zu entledigen, das ihm vorschwebt, das aber vielleicht nicht einmal für die Länge von einer oder zwei Seiten bedeutend genug ist. Dieses „Bild“, welches sogar hinter dem viel verheißenden Titelblatt eine poetische Auslegung, wenn man will, ein Programm, in Gestalt eines Gedichts gefunden hat, ist in sehr schwankenden nebelhaften Umrissen gehalten. Es besteht in der Vorstellung eines düsteren Waldthals, wo, wie das Gedicht sagt:

„Nimmer dringt durch das Gezweige
Hell der Sonne goldner Strahl
Einsam und verlassen fühlet
Sich das Herz im Waldesthal.“

Als Mittelsatz ist das Vorüberbrausen einer Jagdgesellschaft illustrirt, worauf die früher unheimliche Stille zurückkehrt. Schumann hätte Dergleichen sicher auf zwei Seiten hinreichend angedeutet, denn um ihn auszuführen, ist der Gegenstand doch nicht von genügendem Interesse, oder die musikalische Interpretation müßte von einer Bedeutung sein, die weit über die Scenerie hinaus die Nacht des Menschenherzens in künstlerisch vollkommener Weise verflochte. Nun ist gleich ein Hauptfehler der, daß im Hauptsatz zwar die Andeutung eines Themas gegeben ist, daß dieses aber zu gar keiner Entwicklung kommt; somit kommt auch die Empfindung des Hörers zu keiner Bestimmtheit. Der Componist modulirt in gebrochenen Akkorden hin und her, und kommt fast immer in derselben Tonart auf seinen Themaembryo zurück, so daß das Interesse dafür bei Zeiten gänzlich abgeschwächt statt gesteigert wird. Ueber alles Folgende wollen wir den Schleier der christlichen Liebe werfen und hoffen, daß in einem op. 3 die Phantasie des Tonsetzers zu bestimmterer greifbarerer Gestaltungsweise vorgedrungen sein möchte.

Eduard Bernsdorf. Historietten. Fünf kleine Clavierstücke op. 29. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

— — Capriccio für das Pianoforte op. 30. Derselbe Verlag.

Als wir die ersten Seiten der Historietten durchgeblättert und eine auffallende Dürftigkeit des Clavierstyls gefunden hatten — eine vielbewegte Melodik in der rechten, alle Begleitung mit wulstigen oder simpel gebrochenen Akkorden in der linken Hand, — da schlugen wir noch einmal das Titelblatt auf, um zu sehen, ob die Sache etwa zu instructiven Zwecken verfaßt sei. Das fanden wir nun wohl nicht ausdrücklich angegeben, wohl aber eine Dedication an „seine Schwester Therese.“ Da wir nun die liebe Schwester Therese nicht zu kennen das Glück haben, also auch nicht wissen können, wie viel ihre Finger etwa gerade diesen Stücken zu verdanken haben möchten, so blieb uns nichts übrig, als auf den allgemeinen Standpunkt zurückkehrend uns zu sagen, daß der Clavierstyl dieser Stücke ein ganz veralteter, der Inhalt bedeutungslos sei. Bei guter Ueberlegung möchten wir unserer Schwester dergleichen nicht zu spielen geben, wir würden sie der Gefahr auszusetzen glauben, daß dergleichen Tändelei ihrem guten Geschmack Schaden bringe. Besonders würden wir ihr Nr. 3, Notturno, weit vom Leibe halten; eher würden wir ihr Bellini und Donizetti in die Hand geben, wobei wir wenigstens sagen könnten: „Siehst du liebes Kind, das ist italienische Musik.“ Der schöne deutsche Name des Verfassers und das unausstehliche Dudeldumdei dieses Notturno passen gar nicht zusammen.

So steht es also mit den „Historietten.“ Nun, das Capriccio, welches seiner Schwester dedicirt ist, wird wohl anders aussehen?! Lieber Leser! Leider können wir auch darüber nichts Besseres sagen. Glaubst du uns nicht, so werfe einmal einen Blick auf das Un poco meno mosso auf der 5. Seite, und gefällt dir Dergleichen, so nehme die deutsche Musikzeitung nie mehr zur Hand, denn der beiderseitige Geschmack ist dann ein himmelweit verschiedener.

Hermann Berens. Preis-Sonate op. 60. Gekrönt vom Preis-Comitée zu Stockholm. Leipzig und New-York, J. Schuberth u. Comp.

Wenn die Preis-Comitées eine Sonate wie diese krönen, so fragt man sich unwillkürlich: wie mögen erst die übrigen bestellt gewesen sein; dann aber fagt man sich wohl auch, daß durch solche Beförderungen des Talents eigentlich Nichts befördert wird als die pure Mittelmäßigkeit. Wir wollen dieser Preissonate zwar nichts direkt Uebles nachsagen, sie dürfte sogar zu instruktiven Zwecken recht brauchbar sein, auch ist gegen das Formelle nichts einzuwenden, vielmehr scheint ihr Verfasser ein recht guter sattelfester Musikus zu sein. Aber es muß Einen trübselig machen, wenn man sieht, wie es so weit gekommen ist, daß man die Sonate wieder wie vor hundert Jahren nur als „Klangstück“ betrachtet, da wir sie doch in ihrer Höhe als ein kleines lyrisch-dramatisches Kunstwerk kennen, wo die einzelnen Sätze unter einander in einem innerlichen Verhältniß stehen, ja sich selbst aber die Entwicklung eines sehr bestimmten Charakters, einer sehr entschiedenen Stimmung aufweisen. Herr Berens kann natürlich Nichts dafür, daß er trotz seiner 60 Werke die Kunst nicht erlernt hat, die dazu gehört mit den einfachsten Mitteln eines Claviers und mit zehn Fingern ein Seelengemälde zu entrollen, das uns wie ein Drama mit seinen Anfängen, Ver- und Entwicklungen zum tiefsten Antheil zwingt. Aber man sollte in der That glauben, daß, wenn Jemand sich um einen Preis bewirbt, er wenigstens das Höchste zu erreichen sich vornimmt, oder, wenn er merkt, daß ihm die Flügel dazu zu schwach sind, bei Zeiten absteht. Aus der vorliegenden Sonate ist die Erkenntniß des Wesens dieser Gattung von Seite des Verfassers nicht zu entnehmen, obwohl sie die üblichen 4 Sätze und deren Form hat. Der Hauptfehler ist, daß dem Componisten keine charaktervollen Themas eingefallen sind, die zu einer Sonate den rechten Stoff abgeben. Es scheint Alles aus den Fingern für die Finger geschrieben, und wenn uns der Componist auch nichts schlechthin Falsches oder Niedriges sagt, so sagt er doch auch nichts, was sich über das Gewöhnliche erhöbe.

Correspondenzen.

Oldenburg.

Nachdem noch einige Extra-Concerte dem Cyclus der Abonnements-Concerte gefolgt sind, wird es Zeit über unsere weiteren Aufführungen zu berichten. Als hervorragend unter denselben sind die der Serenade in D und des Sextetts von Joh. Brahms und des Weinachts-Oratoriums von Bach zu nennen. — Herr Brahms war zur Aufführung seines Werkes hier anwesend und hatte das Vergnügen, eine glänzend durchschlagende Wirkung desselben zu erleben. Mit großer Liebe einstudirt und mit Begeisterung vom Orchester ausgeführt, riß es das Publikum zu immer gesteigertem Beifall hin, welcher mit dem Hervortreten des jungen, ausgezeichneten Componisten endete. Dieser Erfolg ist bei unserm Publikum um so höher anzuschlagen, als es, mißtrauisch gegen alles Neue und noch fast ganz unbekannt mit den Schöpfungen der neueren Zeit, nur zu geneigt ist, an diese einen ungeeigneten Maßstab anzulegen. Wir hatten Gelegenheit, die Serenade wiederholt zu hören, und müssen sagen, daß ihre Genialität uns immer tiefer ergriffen und mit freudiger Rührung erfüllt hat; denn mit überwältigender Gewißheit drängte sich uns die Ueberzeugung auf, daß der Musik in Brahms ein Meister erstanden ist, welcher bei gleichgroßartiger Fortentwickelung seinen Platz neben den Größten einnehmen wird, und daß Schumann in seinem prophetischen Urtheil über ihn keineswegs zu viel gesagt hat. — Bei der tiefen Erregung des Publikums bedurfte es des großartigen Spiels des Künstlers in dem Concerte in G-dur von Bethoven und der chromatischen Phantasie von Bach, um es für ganz Neues noch erwärmen zu können; wie der Componist, fand auch der Virtuose die größte An-

erkennung. Das Sextett von Brahms, welches bald darauf zu Gehör gebracht wurde, fand ebenfalls die beifälligste Aufnahme, wenn es auch nicht von so durchschlagender Wirkung wie die Serenade war, was z. Th. mit an der nicht so ganz gelungenen Ausführung liegen mochte.

Jenes Meisterwerk aus alter Zeit, das Weihnachts-Oratorium von Bach ist unsers Wissens nur erst sehr selten in solcher Vollständigkeit wie hier an einem Abend (des 4. Apr.) aufgeführt worden. Es mußten natürlich mehrere Nummern des umfangreichen, für sechs verschiedene Feiertage bestimmten Werkes weggelassen werden: da dies aber fast nur die Soli betraf, alle Chöre und der größte Theil der Choräle geblieben waren, wurde der Verlauf der Handlung bis zum Abschluß ohne Störung des Zusammenhanges wiedergegeben. Herr Capellmeister Dietrich hat sich durch dieses Arrangement und seine verständige und schöne Instrumentirung verschiedener Sätze, deren Begleitung von Bach mit Rücksicht auf die Orgel geschrieben ist, um das Werk und seine Aufführung sehr verdient gemacht, wie er denn auch dafür und für die treffliche Einübung des schwierigen Werkes volle Anerkennung gefunden hat. Die Ausführung war eine sehr anerkennenswerthe, die Soli, der Chor und das Orchester wetteiferten, ihr Bestes zu leisten, und so konnte es denn auch nicht fehlen, daß die Wirkung auf das sehr zahlreiche Publikum eine große und allgemeine war. Vielleicht interessirt es Sie, unser Arrangement kennen zu lernen, und schicken wir Ihnen deßhalb das Textbuch zu. *)

Außer den erwähnten Werken hörten wir noch die Sinfonie concertante für Violine und Viola (die Herren Schärnack und Schmidt II) von Mozart, die Ouverture Oberon und Concert-Ouverture von Jul. Rietz, Gesangsvorträge des Herrn Director Behr aus Bremen, welcher auch dieses Mal durch seinen trefflichen, innigen Gesang die allgemeinste Theilnahme erweckte, und die 8. Symphonie von Beethoven. Wie wir es schon nicht anders gewohnt sind, war die Ausführung von Seiten des Orchesters stets eine sehr tüchtige.

In den Abendunterhaltungen für Kammermusik wurden außer dem schon erwähnten Sextett von Brahms das Quintett in A mit Clarinette und Ariette variée: „Ein Weib ist das herrlichste Ding" von Mozart, ein Quartett von Haydn, die Sonate in A Op. 69 und das 11. Quartett von Beethoven, die Sonate in D-moll Op. 121 von Schumann und ein Trio in A-moll (Manuscript) von Ludw. Meinardus zu Gehör gebracht. Die Sonate von Schumann (Herr Dietrich und Herr F. Engel) machte einen sehr tiefen Eindruck und das Trio von Meinardus fand durch seine Klarheit, seine frischen und edlen Motive und die poetische Stimmung, in der es sich erhält, sehr lebhaften Beifall, den es allerdings auch mit der vortrefflichen Ausführung durch die Herren Dietrich, F. Engel und E. Ebert verdankte.

Von einem Orgel-Concert des H. Organ. Rothe ist wenig des Lobes zu sagen. Aus dem sehr unbedeutenden Programm interessirte nur das mit Orgel ausgeführte Ave Maria von Joh. Brahms, welches einen bedeutenden Eindruck auf das Publikum zu machen schien. — Das letzte Concert der Saison war ein, zum Besten eines pensionirten Mitglieds von der Hofcapelle gegebenes, in welchem die Serenade von Brahms wiederholt werden sollte; statt ihrer mußte aber, zur bittern Enttäuschung des zahlreichen Publikums die Symphonie in Es von Mozart gegeben werden, weil plötzlich sämmtliche Oboebläser verhindert waren. Außer ihr brachte es die Ouverture zu Ruy-Blas, Gesangsvorträge und ein Violinconcert von Lipinski (Herr Ad. Krollmann.

*) Mit Dank erhalten. D. Red.

Zeitungsschau.

In der Nat. Ztg. vom 20. Mai macht O. Gumprecht über Offenbach bei Gelegenheit von dessen „Seufzerbrücke" welche im Friedrich-Wilhelmstädischen Theater zur Aufführung kam, folgende treffliche Bemerkung: „Wir unserseits müssen jede eigentliche Beurtheilung der Novität ablehnen, und die folgenden Zeilen haben nur den Zweck, unsere Incompetenz-Erklärung zu begründen. Alle dramatische oder musikalische Kritik setzt als ihren Gegenstand Werke voraus, die mit der Idee in irgend welchem, wenn auch noch so entfernten Zusammenhang stehen. Die ästhetische Untersuchung läuft aber darauf hinaus, den Widerschein des Ideals, der das Wesen jeder künstlerischen Schöpfung ausmacht und sie bald in hellerem, bald in matterem Lichte umkleidet, uns zum Bewußtsein zu bringen. Wo das Verhältniß zum Höheren und Allgemeinen aufgegeben ist, verliert die Erörterung über Werth oder Unwerth jede Bedeutung. Es hängt dann Alles nur von dem subjektiven Geschmack ab und über den läßt sich bekanntlich nicht streiten. In den Offenbach'schen Operetten wird diejenige Art der Posse, die man als den höheren Blödsinn bezeichnet, auf das musikalische Gebiet übertragen. Schon in ihrem Bereich erscheint diese Gattung lediglich als der grimmassirende Affe der Comödie In allen Außerlichkeiten ihr Urbild nachahmend und übertreibend, ist sie doch des innern Gehalts durchaus bar und ledig. Sie verhält sich zu ihm wie der plumpe wüste Silen zu der lieblich heitern Gestalt des Gottes, in dessen Gefolge er sich gedrängt. Eine noch üblere Rolle als in der gesprochenen Rede spielt das carikirt Possenhafte im Gesang. Der Verstand läßt noch bis auf einen gewissen Grad mit sich spaßen, die Empfindung aber nie, und an sie vor Allem wendet sich doch die Tonkunst. Diejenige Musik, die wie die Offenbach's aus der unreinsten Quelle aller Produktion — aus der Selbstironie ihre Inspirationen schöpft, begeht recht eigentlich einen Selbstmord. Das Gefühl, dessen Ausdruck und Darstellung sie sein soll, wird von ihr in demselben Athem aufgehoben und verhöhnt. Die raffinirteste Trivialität ist ihr wahrer Lebenshauch, in cynischem Behagen brüstet sie sich mit ihrer Blöße. In allen Tonarten und Modulationen der Gemeinheit leiert sie und immer vom Neuem den Refrain in's Ohr: Alles ist leer, eitel, erbärmlich, die Welt nur dazu da, damit sich in ihr Narrheit und Betrunkenheit Rendezvous geben, das ganze Leben lediglich ein gedankenloser Wechsel von wilden Orgien und ödem Katzenjammer."

Nachrichten.

In Bezug auf J. Bott's Oper „Alkäa" wird uns mitgetheilt, daß die Angabe unseres Berichterstatters in Nr. 19, als habe der Componist es nicht für nöthig erachtet, eine Ouverture zu seinem Werk zu schreiben, auf einer unrichtigen Voraussetzung beruht. In der Partitur soll eine Ouvertüre stehen; nur weil man in Berlin glaubte, die Oper werde zu lange dauern, und sich nicht dazu verstehen wollte, ein großes Ballet im 4. Akt zu kürzen, nur deßhalb habe sich der Componist veranlaßt gefunden, das Allegro seiner Ouvertüre zu streichen.

Wien.

Der Componist Herr Hermann Levi, gegenwärtig Theaterkapellmeister in Rotterdam, befindet sich augenblicklich in Engagements-Angelegenheiten hier.

Hiesige Zeitungen bringen folgende, wahrscheinlich durch Indiscretion zu früh an's Licht gekommene Mittheilung: Die Gesellschaft der Musikfreunde hat an den Kaiser ein Gesuch gerichtet, in welchem die Bitte ausgesprochen ist, Sr. Majestät möge der Gesellschaft zum Behufe der Führung eines allen Anforderungen entsprechenden Neubaues eines Conservatoriums die unentgeltliche Ueberlassung eines Bauplatzes bewilligen; weiters wird in dem Gesuche um einen durch zehn Jahre wiederkehrenden Jahresbeitrag von 37,000 fl. aus dem Staatsschatze, oder um das ganze Rein-Erträgniß der kommenden achten, oder um die Hälfte des Rein-Erträgnisses der bevorstehenden achten und neunten Staatslotterie für gemeinnützige und wohlthätige Zwecke gebeten. Diese Bitten werden gleichzeitig in dem Gesuche durch eine übersichtliche Darstellung der bisherigen Leistungen des Conservatoriums und durch eine Darlegung seiner Wichtigkeit unterstützt.

Briefkasten der Redaktion.

An die löbl. Redaktion der Niederrheinischen Musikzeitung: Ihre Nummern 17 und 20 sind uns bis jetzt ungeachtet mehrfacher an Ihre Expedition abgesandter Reclame nicht zugekommen.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wesely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 23. Wien, 7. Juni 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Witwe.** **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Eine Entgegnung in Sachen protestantischer Kirchenmusik. — Recensionen. — Mozart's Opern: Figaro's Hochzeit, Don Juan und Zauberflöte. — Nachrichten.

Eine Entgegnung in Sachen protestantischer Kirchenmusik.

In den Nummern 8, 9, 11 und 12 dieses Jahrgangs war den Lesern d. Bl. ein Aufsatz von O. Gumprecht: „Kirchenmusik und religiöse Musik" (aus der Zeitschrift „Recensionen") mitgetheilt, und in einer Vorbemerkung versprochen worden, die abweichende Grundanschauung der deutschen Musik-Zeitung „gelegentlich" auszusprechen. Mit der Einlösung dieses gegebenen Worts glaubte sich die Redaktion d. Bl. um so weniger beeilen zu müssen, als der Gegenstand selbst an keine bestimmte Zeit gebunden, zugleich aber tiefeingreifender und schwieriger Natur ist. Länger durfte sie aber mit ihren Bedenken nicht zurückhalten, ohne befürchten zu müssen, daß die Leser mit der Mahnung an sie treten werden, Versprochenes auch wirklich zu halten.

Die Grundgedanken des G.'schen Artikels sind wohl noch in Aller Erinnerung. Derselbe trennte erstens scharf beide Kunstgattungen und stellte die Kirchenmusik als eine „Unterart" der religiösen Musik auf. Der ersteren wurde die absolute „Kindheit" als nothwendige Eigenschaft vindicirt, dagegen der zweiten ein ewiges Leben verheißen: „Ihre Oneilen," heißt es dort — „werden erst dann versiegen, wenn deutscher Geist und deutsches Gemüth ihre Heimat im Reiche der Töne verlieren." Der Verfasser geht ferner auf die geschichtliche Entwicklung der Kirchenmusik im Katholicismus und Protestantismus ein, spricht aber Palestrina und somit der katholischen Kirchenmusik allein die Krone zu. Aus seiner Anschauung vom Cultus und den Consequenzen, welche er daraus für Melodie, Rhythmus und Harmonie ableitet, glaubt er den Beweis für die Richtigkeit dieser Ansicht hergestellt zu haben.

Während wir in den meisten Einzelheiten dem Verf. vollkommen Recht geben, müssen wir uns doch gegen seine Grundanschauung über das Wesen der Kirchenmusik auf das entschiedenste erklären. Wir geben zu, daß die Unterscheidung zwischen kirchlicher und religiöser Musik nothwendig und berechtigt ist. Seltsam dagegen erscheint es uns, daß aus der protestantischen Hauptstadt Deutschlands eine Stimme sich vernehmen läßt, die von der Existenz einer protestantischen Kirche, welche sowohl von der katholischen Kirche, als von den übrigen religiösen Lebensformen auf's allerschärfste unterschieden ist — also auch von einem specifisch protestantischen Cultus u. s. w. nichts zu wissen, oder wissen zu wollen scheint, sondern sich darüber unklar geblieben ist, ob sie der protestantischen Kirche dasselbe Lebensprincip mit der katholischen Kirche zuschreiben soll.

Das erstere findet statt, wenn der Verf. meint, jede Religion müsse den unvermittelten Gegensatz zwischen Irdischem und Ewigem festhalten, daher müsse der Cultus ein Abbild sein von der jenseitigen Herrlichkeit; die Kirchenmusik könne daher „keinen andern Charakter tragen, als den einer ganz abstrakten Erhabenheit" u. s. w.

Dürfte sich für diese Schilderung schon die katholische Kirche ganz ergebenst bedanken,*) so kann dieselbe, auf die protestantische Kirche bezogen, nur als ein starker Irrthum bezeichnet werden. Denn dem protestantischen Cultus ist es wesentlich darum zu thun, den Inhalt der Lehre dem Verständniß und dem Gemüth des Volks möglichst nahe zu legen. Er strahlt nicht einen dem Volk unbegreiflichen aber die Phantasie erregenden „reinen Glanz des Himmels" zurück, dem „kein Hauch der Leidenschaft die Fläche streifen" darf, — sondern er steigt zum Volk hernieder, nimmt sich seiner Schwachheit an, macht die evangelische Wahrheit durch eindringendste Auslegung lebendig, und erzieht daher das Volk zugleich, indem er es zu erbauen sucht. Hiervon sieht Gumprecht gänzlich ab und scheint gar nicht abgeneigt, mit den Ultramontanen die protestantische Kirche als den lebendigen Selbstwiderspruch hinzustellen, wenn er in derselben kein reelles, gemeinschaftbildendes, kirchenstiftendes Princip zu entdecken vermag, und daher zu der Ansicht kommt, es gebe eigentlich keine protestantische Kirchenmusik, denn die bisher dafür gehaltene Bach'sche sei eigentlich nicht kirchlich, sondern nur religiös.

Hat aber, wie wir nicht zweifeln, auch die protestantische Kirche ein Recht sich „die Kirche" zu nennen, so kann sie auch eine eigenthümliche künstlerische Kirchenmusik haben. Ist sie nicht dazu verdammt den Gegensatz zwischen Diesseits und Jenseits unvermittelt festzuhalten, so braucht auch ihre Musik nicht den abstrakt erhabenen Charakter zu tragen, den ihr

*) Daß dies der Fall, scheint u. A. aus einem Brief hervor zu gehen, den wir von einem musikalisch und sonst vielfach gebildeten Katholiken erhalten haben, und worin Folgendes gesagt wird:

„Die Abhandlung Gumprecht's über religiöse und Kirchenmusik interessirt mich sehr; ein denkender und wohlmeinender Mann spricht hier; aber mit Schaudern sehe ich auch an ihm, wohin starre Principienreiterei führt, der zufolge alle jene Genien, die es wagen auf diesem Gebiete selbstständig zu sein, Raphael, Michel Angelo, Dürer, Holbein, Bach, Mozart, Haydn, Beethoven u. s. w. ausgeschieden und alle christliche Kunst nur auf ihre elementaren Anfänge ohne Hoffnung weiterer Entwicklung beschränkt werden müßte. Können Prämissen richtig sein, die zu solchen Consequenzen führen?! — Sein und so vieler Anderer Irrthum scheint mir darin zu liegen, daß sie die Kunst allzusehr der Religion und ihren Zwecken unterordnen. Die Kunst ist nicht minder göttlich als die Religion; in ihr hat Gott dem Menschen eine seiner essentiellen Eigenschaften, die wundervolle, unbegreifliche Schöpferkraft, das Vermögen aus Nichts Etwas hervorzubringen, abgetreten. Religion und Kunst erscheinen daher auf kirchlichem Gebiet als zwei gleichberechtigte Mächte, und müssen, so gut es geht, Verträge und Frieden miteinander schließen. Nur auf diesem Wege gegenseitiger Anerkennung und Toleranz wird es möglich sein, den frömmeren aber unvollkommeneren, und den minder frommen aber genieloseren Kunstwerken gleiches Recht angedeihen zu lassen." u. s. w.

Gumprecht zuschreibt, und dennoch kann und muß sie sich von der blos religiösen Musik auf's allerschärfste unterscheiden. — Wir besitzen eine solche Musik in den Cantaten und Passionen Sebast. Bach's, die mit ihrer Auslegung des Schriftwortes u. s. w. dem protestantischen Cultus auf's Schönste entsprechen und zugleich einen von aller sonstigen religiösen und profanen Musik scharf unterschiedenen Charakter tragen, weil sie mit der größten „Erhabenheit" eine „Kindlichkeit" verbinden, die sonst nirgends wieder gefunden wird.

Sonderbar genug muß es erscheinen, das Gumprecht die Bach'sche Musik als einen Rückschritt bezeichnet, während sie doch aus einem ganz neuen, wesentlich andern Princip erwachsen ist, als die frühere, und daß er gerade die H-moll-Messe herangieht um seine Ansicht zu erhärten. Da Bach hier offenbar eine Excursion auf fremdes Gebiet gemacht hat, so erscheint eine solche vergleichende Zusammenstellung erzwungen. In einer Messe mag die Anwendung der Arienform, die Gumprecht tadelt, ungehörig sein, sie braucht es nicht zu sein in der eigentlichen protestantischen Kirchenmusik, die den Empfindungsgehalt der Schrift, des Kirchenliedes, und der frommen Reflexion in der höheren Potenz der Kunst dem Volk zurückgiebt, und sich wieder mit dem Gemeindegesang verbündet, um so gleichsam von oben nach unten, und von unten nach oben zu wirken, und einen Gottesdienst herzustellen, von dem der katholische in seiner höchsten Prachtentfaltung nur ein schwaches Abbild sein dürfte.

Wenn aber eben darum Gumprecht, der die Höhe der Bach'schen Musik sonst wohl abzuschätzen weiß, findet, sie verdränge den Gottesdienst, weil sie das Gemüth so für sich in Anspruch nehme, daß der übrige Cultus dagegen verschwinden müsse, sie sei daher nicht „Kirchenmusik," welche immer nur einen dienenden Zweck habe, so ist die Frage, ob die Kirchenmusik als Kunst in der That nur den Bedürfnissen des Cultus zu dienen hat, oder ob sie nicht vielmehr selbst ein integrirender Theil desselben sein kann, zumal wenn sie es als Gemeindegesang doch gewissermaßen schon ist. Auf die Entscheidung dieser Frage kommt es offenbar für die Beurtheilung der kirchlichen und religiösen Musik zunächst an. Dann erst kann gefragt werden, ob die Bach'sche Musik hiermit streitet oder nicht. Bis die Theologen jene Fragen endgiltig entschieden haben werden, halten wir, da uns die Gumprecht'schen Erörterungen nicht überzeugt haben, daran fest, daß die Bach'sche Musik eine protestantische Kirchenmusik ist, deren Wiedereinführung in den Cultus der protestantischen Kirche wir mit Sehnsucht entgegensehen.

Im Nachtrag zum Obigen bringen wir hier noch zwei weitere Briefstellen anderer Gesinnungsgenossen, von denen sich die erste auf eine nicht unwichtige Seite des obigen fraglichen Gegenstandes bezieht. Die zweite steht zwar in keinem direkten Zusammenhang mit demselben, kann dagegen wieder als Ergänzung eines in der ersteren berührten Gegenstandes gelten, und wird vielleicht für manchen unserer Leser anregend und von Werth sein.

1. „Eigentlich besteht zwischen religiöser Musik im Gumprecht'schen Sinn und zwischen bloßer Musik, d. h. guter Musik gar kein Unterschied; d. h. nach Gumprecht kann es im Protestantismus überhaupt keine religiöse, sondern nur Musik geben, weil alle Musik, ebenso wie alle Poesie, ja Kunst überhaupt, wegen ihres fortwährenden Zusammenhanges mit dem Göttlichen, d. h. wegen ihres universalen Charakters religiös ist. Dies ist aber ein grober Schnitzer. Denn „das Göttliche" und das Allgemeine sind die allerentschiedensten Gegensätze. Jenes „Göttliche" ist im wahren Sinn kein neutrum, sondern ein concretum: Gott; das Allgemeine aber ist hiervon gerade das Entgegengesetzte. Und was das Allgemeine in der Musik ist, ist ebensogut das „Menschliche," ja allein das Menschliche. Dies aber und das Göttliche sind verschieden. Diejenige Musik nun, welche das specifisch Menschliche mit seinem Realismus enthält, ist wesentlich profan; diejenige aber, welche sich auf Gott bezieht, ist religiös. — Indessen in unserer Zeit kann solche abstrakte Scheidung auch nicht gemacht werden, weil die Kunst eben faktisch im Gumprecht'schen Sinn religiös ist, d. h. den positiven Kern des christlichen Gottesglaubens mehr oder weniger aufgegeben hat. Dies nachzuweisen ist prekär, aber ich glaube daran. Seit Haydn ist die Kunst „gottlos" im scharfen Sinne genommen; sie ist wesentlich weltlich, wenn auch idealistisch oder christlich religiös angeschienen; sie ist's einfach deshalb, weil sie aus dem 18.—19. Jahrhundert hervorgegangen ist. Bach's Musik ist christlich religiös im höchsten Sinne des Worts. Seitdem haben wir weder eine religiöse Musik (d. h. eine wirklich religiöse), noch eine kirchliche. Nun muß man aber zwischen ästhetischer und philosophischer und zwischen religiöser Weltanschauung sehr scharf scheiden. Das vorige Jahrhundert ist wesentlich ästhetisch und philosophisch — nicht religiös; sowie daher die Philosophie seit Wolf, Kant bis Hegel herab profan, nicht religiös, so auch ihre intimste Schwester, die Musik. Beide Schwestern sind Kinder (aber keine echten) des kirchlich-religiösen Protestantismus."

---

2. „Sie erlauben mir wohl noch einmal auf die Frage der Immanenz und Transcendenz zurück zu kehren. Daß Bach meist mit Engelszungen redet, habe ich in meinem vorigen Briefe, so gut ich es eben konnte, berührt. Die Keuschheit dieses Styls hat leider nur eine bedenkliche Kehrseite, er wird leicht typisch und verliert den Charakter des Persönlichen, Leibhaftigen. Der Sensualismus, der immer auf letzteres hinausgeht, hat aber seine unveräußerlichen Rechte und diese erkämpften unsere nach Bach kommenden Kunstheroen; die Kunst, bis dahin specifisch kirchlich, wurde nun weltlich. Der Spiritualismus in seiner letzten Consequenz führt aber zur Askese, der Sensualismus zum Materialismus. — Suchen sich beide gegenseitig zu durchdringen, so tritt ein Lebensprincip auf, das mit dem Pantheismus viel Gemeinsames haben dürfte. Ich finde nun in dem besseren Neueren diese Bestrebungen thatsächlich zur Erscheinung kommen und räume darum dieser Richtung das Recht ein, beide Gegensätze zu einigen versucht, sie mithin in sich aufgehoben zu haben. Ganz dahingestellt lasse ich sein, ob das künstlerische Resultat dieser Weltanschauung in irgend einem Sinn mit den Leistungen jener Einseitigkeiten sich messen darf; ich für meinen Theil bin sogar überzeugt, daß, sofern der Pantheismus Grundanschauung zukünftiger Entwicklungen werden sollte, derselbe unfähig ist, künstlerisch viel zu produciren. Was das positive Christenthum aber als letzte Forderung hinstellt: hingebenden Glauben, aufopfernde Liebe — nach meiner geringen Einsicht predigt der Pantheismus dasselbe Haupt-Dogma. In dieser wesentlichen Stimmung fallen beide zusammen und es wird wohl von verwandschaftlichen Zügen die Rede sein können, wenn sich die genannten Richtungen auf dem Kunstgebiete begegnen. Mir wenigstens scheint eine solche Annahme nicht zu gewagt und würde, sobald sie von einem feinen Kopf genauer an den betreffenden Kunsterscheinungen geprüft wird, zu manchen überraschenden Schlüssen führen. Ich halte derartige Erörterungen für die einzigen, welche Klarheit und Licht in unsere Kunstverhältnisse zu bringen im Stande sind. Denken Sie doch einmal an Wagner und seine Schule als die Ausläufer des Sensualismus — wie oft ist denen schon der crasseste Materialismus vorgeworfen? Welche tiefe Abneigung haben diese Leute gegen Bach und ist das wohl eine zufällige? Sollten aber solche Erscheinungen in der Luft schweben? Sind sie nicht vielmehr der Abdruck allgemeiner Weltfragen und müssen diese nicht mit ins Treffen geführt werden, wenn man sich jene erklären will? — — Daß es nicht leicht ist, an den Ideen die Erscheinungen zu prüfen und zu begreifen, gebe ich gerne zu; ist das aber einmal in Ordnung gebracht, dann, dünkt mich, gliedert sich das Kunstgebiet von selbst zur schönsten Harmonie — es giebt nichts Zufälliges mehr, Alles bedingt sich und reicht

sich die Hand, mit einem Wort, der böse Krieg, der die Welt jetzt zerfleischt, hört auf und der Friede ist hergestellt. Für eine ideale Schwärmerei halte ich diese Ansicht keineswegs — vermag die Gegenwart jenes Postulat nicht zu realisiren, so lasse ich mich darauf todtschlagen, die Zukunft wird diese Fragen lösen müssen — — oder, die Welt geht einem Vandalismus in Kunstdingen entgegegen, der seines Gleichen in der Geschichte noch nicht aufzuweisen hat *).

Recensionen.

Johannes Brahms. Sextett für 2 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncelle op. 18. Bonn, Nikolaus Simrock. Partitur und vierhändiger Clavierauszug.

N. Obschon es nur in der „kritischen Revüe“ gewesen ist, (in welcher Abtheilung diese Zeitschrift die musikalischen Neuigkeiten kurz zur Anzeige bringt) so meinen wir doch, daß der dortige Referent, mochte er sich sonst so kurz wie möglich fassen, sich einer neuen größeren Composition von Brahms gegenüber eines etwas weniger herablassenden Tons hätte bedienen dürfen, als dies in der That von ihm in Nummer 6 dieses Jahrgangs geschehen ist. Handelt es sich doch um ein neues Werk von einem Componisten, der in seinen bisherigen Leistungen schon, was die Fülle originellster Produktivität betrifft, alle lebenden Tondichter übertrifft. Freilich mögen manche Namen heute bekannter, gefeierter sein und scheinen, sogar eine geraume Zeit hindurch noch hochberühmter bleiben, eine größere Zahl von Bewunderern und Verehrern um sich versammeln, als dies Johannes Brahms bisher gelungen ist. Das thatsächliche Verhältniß wird dadurch nicht verändert. Und diese Thatsache ist folgende, daß Brahms in der geringen Zahl der bisher veröffentlichten Werke eine prägnantere künstlerische Individualität geoffenbart hat, als irgend ein anderer unter den zeitgenössischen Componisten, sogar Niels Gade, dessen ursprüngliche Originalität endlich zur Manier geworden ist, nicht ausgenommen. Componisten giebt es heute genug, bessere und schlechtere, leidliche und sehr unleidliche, und wenn wir einen Rath zu ertheilen hätten, so würden wir nicht nur den Letztern, sondern auch der Mehrzahl von den Ersteren, von den guten Componisten der Gegenwart jede andere Thätigkeit, aber nur nicht die musikalische Composition als Lebensberuf vorschlagen. Denn wenn es auch diesem oder jenem jüngeren Componisten gelungen ist, oder künftig noch gelingen wird ein leidlicher Nachahmer Schumann's oder Mendelssohn's zu werden, und sogar mit Vermeidung auffälliger Reminiscenzen leidliche Stücke in Mendelssohn'scher oder Schumann'scher (vielleicht auch gar in Beethoven'scher oder Mozart'scher) Manier zu schreiben, und von der Kritik eine eingehende Besprechung, vom Publikum einigen Beifall zu erringen, — was ist ihnen selbst und was der Kunst damit gedient? Die Kunstgeschichte eilt gerade über das Nachahmerthum mit besonderer Gleichgültigkeit hinweg und die Befriedigung des Componisten, der nur geduldet wird, weil er ein gewisses formelles Geschick, eine gute Schule und ein mehr oder weniger starkes Assimilationsvermögen bedeutender Meisterwerke besitzt, kann doch nur eine sehr geringe sein. In der Wissenschaft und in den anderen Künsten sind die Aussichten für Geister zweiten und dritten Ranges ganz andere, die Resultate viel lohnendere als in der Tonkunst. Jeder wissenschaftliche Forscher, auch wenn ihm mittelmäßige natürliche Befähigung verliehen ist, vermehrt bei treuem Fleiß den Schatz des Wissens wenigstens um ein Kleines. In der schönen Literatur ist das Bedürfniß nach stets neuem Unterhaltungsstoff vorhanden, die reine nachahmende Manier, eine Nachahmung, welche sich wie in der Tonkunst auf Form und Stoff erstreckt, durch verschiedene Momente: Wesen der Sprache, unterschiedliche Arten und Grade der Bildung und vornehmlich durch den ebenso mannigfaltigen wie concreten Inhalt des literarischen Erzeugnisses ausgeschlossen. Für die bildenden und malenden Künste bleibt einerseits die Natur eine unerschöpfliche Fundgrube stets neuen Materials, andererseits kommt das fortdauernde dekorative Bedürfniß auch den Künstlern niederer Ordnung stets wohlwollend und ermunternd entgegen. Für die mittelmäßige und auch für die trefflich nachahmende musikalische Produktion ist indessen weder Bedürfniß vorhanden, noch ist der Inhalt der Tonkunst ein solcher, daß auch der weniger originelle, der an sich unbedeutende musikalische Gedanke die Einbildungskraft oder das geistige Interesse des Hörers zu fesseln im Stande wäre, wie es beim Inhalt auch der künstlerisch unbedeutendsten literarischen Erzeugnisse der Fall sein kann.

Fortschritte, d. h. neue Eroberungen in formeller Hinsicht, Weiterentwicklung des tonstofflichen Materials und Verwerthung neuer origineller Stimmungen für den musikalischen Ausdruck bedingen einander gegenseitig, wie Wirkung durch die Ursache bedingt wird. Der wirklich neue musikalische Gedanke treibt von selbst zu neuen formellen Gestaltungen, zu neuen harmonischen Modulationen, Stimmführungen ꝛc. Durch die That haben dies unsere sämmtlichen großen Meister auf das deutlichste bewiesen. Aus der Fülle der produktiven, nach dem Ausdruck des musikalischen Gedankens ringenden Innerlichkeit sind die Erweiterungen des musikalischen Stils, der harmonischen Modulation ꝛc. naturgemäß hervorgewachsen. Andererseits kann sich eine gewisse moderne Richtung in der Tonkunst kein deutlicheres Zeugniß ihrer künstlerischen Unfähigkeit ausstellen, als indem sie in literarischen Werken über die Ausbildung und Erfindung neuer Formen grübelt, für welche der neue Inhalt noch nicht ermittelt ist.

Doch dies führt hier zu weit ab. Unsere Absicht war es nur, auf einem kleinen Umweg zu begründen, weßhalb wir schon in früheren Besprechungen Brahms'scher Compositionen und jetzt wieder Brahms vor den übrigen zeitgenössischen Componisten hervorheben, von denen Viele umfangreichere, großartigere, Einige vielleicht auch formell abgerundetere Werke als unser Componist vor diesem Sextett geschrieben haben.

Weder Eigensinn noch Parteilichkeit bestimmt uns zu diesem Urtheil über den persönlich uns völlig unbekannten Künstler. Weit er unter den heutigen Componisten als die entschiedenste produktive Individualität dasteht, weil er an keinem der vorhergegangenen Meister nachweisbar anlehnt oder gar einem noch epigonenhafteren und doch so zeitgemäßen Eklektizismus fröhnt, weil er auch nicht selbstgenügsam eine einzelne, ursprünglich zwar originelle Stimmungs- und Ausdrucksweise zur Manier verknöchern läßt, sondern weil eine echt künstlerische Inspiration ihm eigenthümliche musikalische Gedanken zuführt, bedeutend genug um sich eine ebenfalls eigenartige formelle Gestaltung, einen eigenen Styl zu gewinnen, deßhalb verweilen wir mit solcher Freude und mit solchem Ernst bei den Brahms'schen Compositionen. Darum urtheilten wir so verschieden von der Mehrzahl der übrigen musikalischen Kritiker und in unverkennbarem Gegensatz gegen mehrere, sonst sehr von uns geschätzte Recensenten, schon über die ersten Werke von Brahms und glaubten nachsichtiger, als wir sonst gewohnt sind, über manche formelle Mängel und Verkehrtheiten hinwegblicken

*) Wir glaubten Obiges als Anregung unsern Lesern und Mitarbeitern mittheilen zu sollen. Daß es an uns adressirt ist, d. h. daß mit diesen Andeutungen an uns die Forderung gestellt wird den Erscheinungen auf diesem Wege näher zu kommen, ist leicht ersichtlich. So sehr wir nun auch selbst wünschten, daß auf diese Weise der „böse Krieg beseitigt, der Friede hergestellt“ werde, so zweifeln wir doch, daß eine schlichte Fachzeitung, ein Wochenblatt solche tiefgehende Fragen zu lösen im Stande sei. Wir werden mit Freuden jede Erörterung dieser Art unseren Lesern zur Anzeige bringen, erscheine sie wo sie wolle, auch jeden Beitrag, der den Grenzen und dem Lesekreis dieser Zeitung entspricht, mit Vergnügen abdrucken. Aber wir zweifeln eben, daß sich solche Untersuchungen in den beschränkten Raum eines Zeitungsartikels und in die nöthige populäre Form bringen lassen. Eine prächtige Aufgabe wäre dergleichen für die versprochenen aber bis jetzt stumm gebliebenen Jahrbücher Chrysander's.

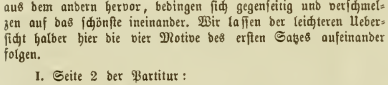
D. Red.

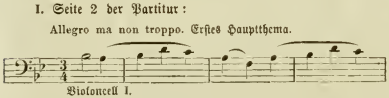
zu dürfen. Weil die beiden Serenaden eine gereifte formelle Durcharbeitung und Abrundung darboten, ohne daß die Ursprünglichkeit, die Frische der Erfindung gelitten hätten, deßhalb hielten wir nach dem Erscheinen derselben die Laufbahn von Johannes Brahms als die eines selbständige Wege sind nden Künstlers gesichert. Das vorliegende Sextett bietet einen erfreulichen Beweis, daß wir uns bisher nicht geirrt haben.

Der erste Satz B-dur, Allegro ma non troppo $^3/_4$ Takt erscheint uns ebenso wie dem früheren Referenten in dieser Zeitschrift als der bedeutendste. Aber diese Bedeutung ist eine solche, daß sie an die besten Beethoven'schen Quartette aus der mittleren Schaffensperiode reicht. Weder der Reichthum noch die schöne Durchführung edler Motive ist von irgend einem neueren Componisten in einem Werke für Kammermusik, Schumann nicht ausgenommen erreicht worden. Auf Gefahr von solchen Kunstverständigen, welche seit Beethoven keine bedeutende Leistung mehr anerkennen wollen als überschwenglich im wohlfeilen Loben gescholten zu werden, ziehen wir um die Bedeutung dieses Satzes zu charakterisiren vergleichsweise den ersten Satz des Beethoven'schen F-dur-Quartetts op. 53 heran. Und gerade diesen mit besonderer Wahl. Aehnlich wie jenes Allegro Beethoven's bietet der erste Satz des Sextetts anstatt eines ersten und zweiten Themas vier verschiedene Motivgruppen. Und zwar sind dieselben nicht, — eine derartige Motiverschwendung wäre eher des Tadels als des Preises werth — stückweise nebeneinander gesetzt, sondern trotz ihrer charakteristischen Verschiedenheit wachsen sie eins aus dem andern hervor, bedingen sich gegenseitig und verschmelzen auf das schönste ineinander. Wir lassen der leichteren Uebersicht halber hier die vier Motive des ersten Satzes auseinander folgen.

I. Seite 2 der Partitur:

Allegro ma non troppo. Erstes Hauptthema.

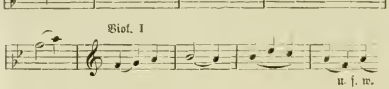


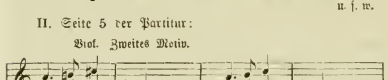


u. s. w.

II. Seite 5 der Partitur:

Viol. Zweites Motiv.

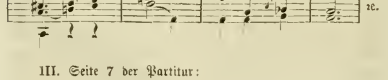


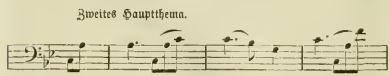


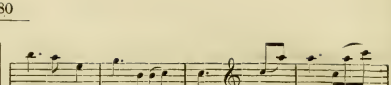
2c.

III. Seite 7 der Partitur:

Zweites Hauptthema.



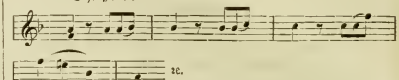


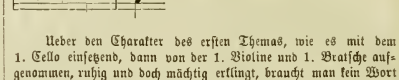


2c.

IV. Seite 9 der Partitur:

Schlußmotiv.





2c.

Ueber den Charakter des ersten Themas, wie es mit dem 1. Cello einsetzend, dann von der 1. Violine und 1. Bratsche aufgenommen, ruhig und doch mächtig erklingt, braucht man kein Wort zu sagen. Die ernste gehaltvolle Stimmung, die es ausdrückt, ergiebt sich aus dem Notenbeispiel von selbst. In edlen weitathmigen Verzweigungen geht es bis Seite 4 Takt 3. Eine kleine, dem Thema selbst entnommene Uebergangsgruppe schließt sich mit einem leichten reizenden Triolenspiel an und die Schlußtakte der ersten Hauptgruppe führen zugleich zum zweiten Motiv A-dur hinüber. Nur kurz verweilt der Componist bei diesem freundlich scherzenden Gedanken um Seite 7 Takt 5 mit einem herrlichen, wahrhaft innigen Gesang (Einsatz des ersten Cellos, S. 8 T. 2, Aufnahme und Steigerung des Ausdrucks durch die erste Geige) zu beginnen. Gleich nach dem ersten Hören klingt derselbe im Ohr wieder und immer wieder und ist eines jener wunderbaren und seltenen musikalischen Motive, welche die Seele mit wunderbarem Zauber umstricken, um so oft und unter welchen Verhältnissen man sich ihrer wieder erinnern mag, unwiderstehlich das Gemüth mit derselben Stimmung zu beseligen. Nicht anders wissen wir die Wirkung solcher Motive zu erklären, als daß der Künstler für die Stimmung des eigenen Herzens den vollkommen adäquaten Ausdruck gefunden hat. Und wo anders als in dieser Durchdringung des Stoffes von der künstlerischen Idee liegt der Beweis, durch welchen sich das Genie legitimirt? Und nicht heute allein, sondern auch gestern, morgen und alle Zeit.

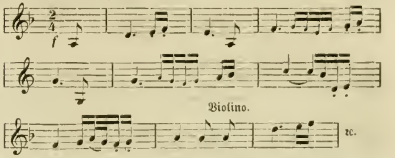
Noch müssen wir hervorheben, daß wir die eigentlich charakteristische Tonverbindung dieses dritten Motivs schon in der ersten Hauptgruppe Seite 3 Takt 5, 6, 7, 8 anklingen hörten, ohne damals vielleicht besonders darauf zu achten. Jetzt muthet der Gesang der dritten Hauptgruppe, so überraschend er einfetzt, doch wie bekannt und erinnerungsvoll uns an. Erfunden im gewöhnlichen Sinn des Wortes, das heißt mit vorgefaßter Absicht herausklügeln, konnte Brahms diesen Anklang nicht wohl. Wir müssen ihn in seiner eigenthümlichen bedeutsamen Wirkung als einen derjenigen Züge erklären, deren das echte Genie sich häufig aber unbewußt bedient, um damit Steigerung und vornehmlich eine schöne Einheit im Kunstwerk hervorzubringen. Die letzten Takte dieses über einen weiten Tonumfang sich ausspannenden Gesanges fließen in das vierte Motiv S. 9 T. 3 (Schlußgruppe des ersten Theiles) hinüber, welches anmuthig spielend nach glücklicher Steigerung wieder zum ersten Hauptthema zurückführt.

Der Durchführungssatz im zweiten Theil ist Brahms besser gelungen als dies in irgend einer seiner früheren Compositionen der Fall war. Wir machten noch bei Gelegenheit der Serenaden geltend, daß in seinen Durchführungen die Arbeit nicht genugsam überwunden sei, daß man die Absicht merke, jetzt mit den Motiven allerhand contrapunktische Operationen anzustellen und daß der harmonische Eindruck des Kunstwerkes hierdurch unterbrochen werde. Man darf mit Freuden den unverkennbaren Fortschritt in diesem Sextett constatiren.

Zuerst gestaltet sich aus den Bruchstücken des Hauptthemas ein zarter Wechselgesang durch alle Instrumente vertheilt, die mit Seite 14 eine leidenschaftliche Steigerung annimmt, in welcher die Triolenfigur von Seite 4 (zuerst erste Geige und erste Bratsche, dann umgekehrt) und der Anfang der vierten Gruppe gleichzeitig erklingen. Im Clavierauszug und ebenfalls beim Lesen der Partitur machen die Seiten 14 und 15 trotz ihrer contrapunktisch schönen Behandlung einen herben und schroffen Eindruck. Sie erinnern allerdings an jene plötzlich und unmotivirt in den Zusammenhang hereinbrechende Härten, wie wir in den Serenaden gerügt haben. Damals, besonders bei der D-dur-Serenade handelte es sich auch um musikalische Schroffheit und Willkührlichkeit. Hier läßt sich derartiges weder von der Stimmführung noch von der Harmonie behaupten. Und doch blieb uns so oft wir auf dem Clavier die Seiten uns vorspielten, derselbe peinliche Eindruck. Wo liegt also die Ursache? Wir glauben sie in der plötzlich und unvermittelt sich erhebenden Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks zu erkennen. Dieselbe paßt nicht in den Zusammenhang des ganzen Satzes, dessen steiger Ausdruck sonst ein Wechsel zwischen ruhigem Ernst und milder Heiterkeit ist. Freilich der Componist muß besser wissen, was er damit gewollt hat, er wird sicherlich den Zusammenhang verstehen, aber unser Bedenken muß er uns immerhin gestatten und wir wollen nicht unterlassen zu bemerken, daß uns eine instrumen'ale Aufführung leider nicht zu Theil geworden ist. Wir wollen auch erwähnen, daß ein Freund uns berichtete, wie bei der Aufführung diese Seiten vortrefflich wirkten und dieser Contrast gegen die Milde der vorhergegangenen Stimmung völlig berechtigt erscheine. Ebenso plötzlich wie sie begonnen hat, bricht mit S. 16 die leidenschaftliche Bewegung wieder ab und gleichsam beschwichtigend erhebt sich in weichen Wendungen das zweite Motiv bis S. 17 T. 11, wo mit einem Trugschluß die ersten drei Noten des Hauptthemas (1 Cello) einsetzen, aus denen sich dann nach einer Steigerung durch reiche Modulation (S. 19 T. 3) das volle erste Thema (zwei Bratschen und erstes Cello) hervorhebt. Groß und prächtig schreitet dasselbe jetzt in dreifacher Octave einher, die reiche, nun lebhaft bewegte Begleitung der Geigen mit seinem breiten Gesang übertönend. Aus dem Clavierauszug, wo die Begleitung den Gesang übertönt, kann man keinen Begriff von der Wirkung dieser Stelle gewinnen. Wir meinen, daß hier der Verfasser sich ein noch freieres Arrangement hätte gestatten sollen. Die mannigfachen Veränderungen des ersten Theils bei der Wiederkehr sind glücklich gewählt. Wir machen auf die veränderte Triolenfigur der ersten Violine aufmerksam, welche zum zweiten Motiv hinüberleitet. Das Thema der dritten Gruppe wird diesmal von der Bratsche zuerst, dann von erster Violine und erstem Cello in Octaven aufgenommen und macht jetzt wieder einen um so frischeren Eindruck, da es im Durchführungstheil gar nicht erschienen ist. S. 29, T. 4 beginnt die Coda mit dem ersten Thema. In Gegenmelodien wird der Gesang von erster Violine, erster Bratsche und erstem Cello auf Seite 30 fortgeführt, senkt sich zum Piccicato nieder und schwebt in diesem (der vierte Gedanke des ersten Theils klingt noch einmal leicht verhauchend an) dem Schluß zu.

Wir haben mit Absicht den ersten Theil einer so breiten Erörterung unterzogen, es kam uns darauf an, den Leser, so viel dies mit sprachlicher Beschreibung bei einem musikalischen Kunstwerk geschehen kann, einen Begriff von der vollendeten Formschönheit, sowie von der einheitlichen Stimmung und der graziösen Abrundung dieses ersten Satzes zu geben, den mit Beethoven'schen Ouartettsätzen zu vergleichen wir uns nicht gescheut haben. Wir glaubten den meisterhaften Bau dieses Allegros um so mehr hervorheben zu müssen, da einige unserer hitzigen Kritiker mit dem Namen Brahms noch den Gedanken an eine zwar eigenthümliche, aber ungeschlachte, allen Regeln der Schönheit spottende Kraft zu verbinden pflegen. Außerdem ist es ja gerade der erste Satz, in welchem die Gewandtheit des Componisten im technischen Bau am meisten auf die Probe gestellt zu werden pflegt. Der Raum des Blattes wird uns zwingen die folgenden Sätze kürzer zu behandeln.

Der zweite Satz ist ein Andante mit Variationen, D-moll $^{3}/_{4}$ Takt. Der Melodie des breit und eindringlich in der ersten Violine über wuchtiger Akkordbegleitung der übrigen Instrumente erklingenden Themas möchten wir den Charakter à la hongroise, den der frühere Referent darin gefunden hat, geradezu absprechen; und wenn doch einmal eine solche Bezeichnung nach nationaler Stimmung, von der wir, beiläufig bemerkt, wenig halten, ermittelt werden soll, vielmehr in den herben Fortschritten, namentlich des zweiten Theils, einen gewissen nordischen Charakter der Stimmung erkennen. Das einfache Thema des Andante ist folgendes:

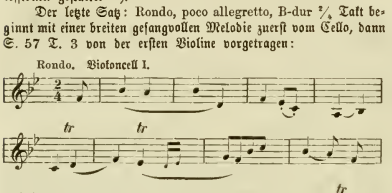


Im Allgemeinen halten sich die Variationen streng an das Thema, das charakteristische derselben liegt mehr in dem Hervortreten der einzelnen Stimmen, in den harmonischen Veränderungen, als in der Entwicklung neuer Gedanken. Die Variationen sind, wie dies unter diesen Umständen nicht anders der Fall sein durfte, sämmtlich knapp gefaßt. Wir heben nur einzelne besonders interessante Züge hervor. Var. 1, die gewaltigen, über die Saiten der Instrumente gerissenen Akkorde und dazu die Sechszehntelfigur in den einzelnen Stimmen wechselnd. In der zweiten Variation macht der Eindruck des Dolce S. 36 und S. 37, Takt 5 eine schöne Wirkung, im Uebrigen hinterläßt diese Variation keinen bedeutenden Eindruck. Die dritte Variation bietet auf und nieder wallende Scalen beider Cellos, dazu vereinzelte Aufschreie der übrigen Instrumente. Wir glauben aus der Partitur entnehmen zu können, daß die Wirkung bei der Aufführung durch die Instrumente einen schauerlich beängstenden Eindruck machen kann, während beim Spielen auf dem Clavier eine gewisse Monotonie sich nicht läugnen läßt. Leidenschaftlich anstrebend und doch ernst gehalten, erklingt die folgende Variation D-dur. Erste Violine und erste Bratsche bringen den Gesang in Octaven, der zum Schluß des zweiten Theils sich zu höchster Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks steigert, womit die ruhige Begleitung seltsam contrastirt. In der fünften Variation hebt die Bratsche an eine mährchenhafte Geschichte zu erzählen, sie kommt aber über den Anfang derselben nicht hinaus, träumerisch klingen die Geigen und die Pizzicatos der Cellos dazwischen, umspinnen die leise fast recitirende Bratsche und führen zum Schluß mit derselben gemeinsam die Melodie zur letzten Variation D-moll hinüber, deren rührende Innigkeit, besonders ihr leises Verklingen zum Schluß, sich nicht wohl mit Worten schildern läßt, aber auch schon im Clavierauszug den beabsichtigten Eindruck hinterläßt.

Was das Scherzo F-dur $^{3}/_{4}$ Takt betrifft, so herrscht freilich viele tolle und gesunde Laune darin, aber einmal hat Brahms schon bessere (wir erinnern nur an das in seiner ersten Sonate) Scherzo's geschrieben, und außerdem kann man recht vielen frischen und kecken Humor entwickeln, ohne damit gerade neue und originelle Gedanken und Wendungen zu produciren. Nicht als ob den Componisten hier eine speciell nachweisbare Reminiscenz beherrscht hätte, wie im zweiten Scherzo der D-dur-Serenade; aber es könnte eben auch ein anderer Componist, ein gleichzeitiger oder früherer, Mozart und Haydn nicht ausgenommen, dies Scherzo geschrieben haben. Wir heb n diesen Umstand so nachdrücklich hervor, weil wir im Eingang Brahms als wesentliche Individualität der großen Schaar mehr oder minder epigonenhafter Com-

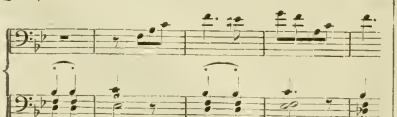
ponisten gegenüber stellten. Im Uebrigen ist das Scherzo gut gearbeitet, weder an den Motiven noch an der Durchführung ist etwas bestimmtes auszusetzen, es müßte denn der herbe Uebergang im zweiten Theil des Trios S. 53 von des nach b und f sein, den freilich der Componist mit der Ausgelassenheit der Stimmung, die diese Schroffheit bedingt, entschuldigen wird. Zum höchsten Gipfel steigert sich diese tolle Laune im Coda S. 53 und 54. Wir werden uns freuen, wenn wir der Brahms'schen Phantasie nicht wieder auf so betretenen Wegen, wie dieses Scherzo sie trotz seiner sonstigen Unabelhaftigkeit eingeschlagen hat, begegnen werden. Gerade darin zeigt sich der wahre Meister, daß derselbe seiner Bequemlichkeit niemals und nirgends die geringsten Concessionen gestattet *).

Der letzte Satz: Rondo, poco allegretto, B-dur $^{2}/_{4}$ Takt beginnt mit einer breiten gesangvollen Melodie zuerst vom Cello, dann S. 57 T. 3 von der ersten Violine vorgetragen:



Es liegt ein selig verschwärmtes Behagen in dieser Melodie, wie wir es von Franz Schubert her kennen, aber glücklicherweise lassen sich gegen die formelle Gestaltung des Satzes, trotz seiner Länge und trotz dem, daß er sich nicht in allen Stücken zu einem rechten Ganzen zusammenschließen will, nicht die Bedenken gegen Franz Schubert'schen Satzbau geltend machen. Ein milder und anmuthiger Wohlklang strömt durch das ganze Rondo hindurch, und man muß sich hüten die behagliche Stimmung desselben durch zu schnelles Tempo zu verderben. Freilich glauben wir würde der Satz durch eine etwas knappere Behandlung noch gewonnen haben. Ohne daß man im Einzelnen willkührliche Längen und formelle Verstöße nachweisen könnte, ergeht sich der Componist im Allgemeinen in einer etwas breiten Auseinanderlegung und Behandlung der Motive. Störend sind uns vorübergehende Anklänge auf Seite 61 an den ersten Satz der Pastoralsymphonie gewesen. Derartige Reminiscenzen, wie unwillkührlich sie auch auftauchen mögen, müssen und können von jedem Componisten vermieden werden.

Vergegenwärtigen wir uns in Kürze noch den technischen Bau des letzten Satzes. Die große Gruppe des Hauptthemas reicht von S. 56 bis S. 59 T. 3 und umschließt noch eine Zwischenmelodie S. 58 T. 4 — 11.



*) Sonderbar, daß wir in Betreff dieses Scherzo's mit keinem unserer beiden Herren Mitarbeiter übereinstimmen können. Wir finden es ganz besonders originell, namentlich das Trio und finden außer einem nebensächlichen an Beethoven erinnernden Gedanken nirgend „betretene Wege." Dagegen erscheint uns das Finale nicht so bedeutend, wie unserem obigen Referenten. D. Red.

Ein hübscher, bewegter Uebergang S. 59 T. 12 bis S. 61 T. 4 führt zum ersten Zwischensatz, in welchem die doppelten Octaven in Melodie und Begleitung S. 62 und der doppelte Contrapunkt S. 63 von Takt 2 ab von bester Wirkung sind. Die Ueberleitung zum Rondo zurück vermittelt ein kleines Motiv, das bereits S. 60 T. 12 auftrat und nun Seite 64, T. 7 und weiter zu einer überraschenden enharmonischen Modulation Veranlassung giebt. S. 65, T. 9 bis S. 68 T. 2 Wiederholung des Hauptthemas und zwar in reicherer Gestaltung. Von hier an kommt das rhythmische zweitaktige Motiv aus der Zwischenmelodie S. 58 (Notenbeispiel) zur Geltung und leitet mit der Sechszehntel-Figur der Mittelstimmen einen Doppelcanon bildend, den zweiten Zwischensatz ein, dessen Hauptmelodie S. 69 T. 2 in Es-dur beginnt. Jetzt wird das Leben immer reicher, die Verschlingungen immer mannigfaltiger, zuerst die schöne Melodie, dann der Doppelcanon wieder, das zweitaktige Motiv in Verkürzung, eine neue Wendung der Melodie in As-dur, reichste Modulation (wir machen auf die Bratsche besonders aufmerksam), vom pp. Steigerung bis zum ff. S. 74 T. 10, wo vom ersten Geiger und zweiter Bratsche ausgeführt, ein lieblicher anmuthig klingender Rückgang beginnt. Seite 75 letzter Takt findet die dritte Wiederkehr des Hauptthemas statt, jetzt mannigfach verändert. Seite 77 Ausweichung nach H-dur mit schönster Klangwirkung, Seite 79 Wiederkehr des ersten Zwischensatzes in der Haupttonart und Wiederholung des Frühern bis S. 83, wo ein eigenthümlicher Rückgang mit Takt 7 zum Hauptmotiv hinführt. Aufgelöst in seinen Theilen, pianissimo erklingt letzteres diesmal überaschend, fremd und doch bekannt, bald in hohen, bald in tiefen Lagen, im Wechsel der Instrumente, dann durch eine Triafigur der ersten Violine gewaltig zum forte gesteigert und wieder auf einem Orgelpunkt unter leichtem ausdrucksvollen Pizzicato der Violinen verschwindend. So sind wir zum Schluß gekommen, der sich heiter und in kräftiger Steigerung aus dem verkürzten rhythmischen Motiv von S. 58 entwickelt.

Die Stimmung des letzten Satzes wurde schon charakterisirt, — ein heiteres Entzücken, welches sich häufig zum Ausdruck überwältigender Seligkeit steigert. Wie trefflich diese Stimmung des Rondos zu den musikalischen Empfindungen der früheren Sätze, zu dem milden Ernst des Allegros, der leidenschaftlichen Innigkeit der Variationen, der tollen Laune des Scherzos paßt, wie das ganze Werk sich zu einem schönen und einheitlichen Kunstwerk zusammenschließt, dies braucht zum Schluß wohl kaum noch einmal hervorgehoben zu werden.

Mozart's Opern: Figaro's Hochzeit, Don Juan und Zauberflöte.

In einem Artikel der „Recensionen": „Die dramatische Musik seit Mozart, nach ihren Haupterscheinungen charakterisirt", wird über die drei obigen Hauptwerke des Meisters Folgendes gesagt:

„Dieser Oper („Belmonte und Constanze") folgten nebst „Cosi fan tutte", deren wundervoller musikalischer Zauber ebenfalls durch den Text parallisirt wird, jene drei merkwürdigen dramatischen Schöpfungen: „Figaro's Hochzeit", „Don Juan" und „Zauberflöte", in welchen die dramatische Tonkunst, indem sie das Musterbild einer komischen, einer tragischen und einer romantisch-phantastischen Oper lieferte, das Höchste erreicht hat.

Mit einem Verständnisse, wie nur der Instinkt des Genies es verleiht, wußte Mozart in „Figaros Hochzeit" den Text von Beaumarchais zu ergreifen, der ihm von enghergizen und kurzsichtigen Kritikern so oft zum Vorwurfe gemacht worden ist. Die musikalische Komödie kann keine Aristophanische sein, die eigenthümliche Natur der Tonkunst verbietet es; die Satyre ist ihr nicht zugänglich und auch Ironie und Humor können in der Musik, wenn sie nicht in die Welt tragischer Gefühle eingreifen,

sondern im heiteren Gebiete der komischen Muse die sittlichen Elemente des Daseins retten sollen, nicht mit jener concret charakteristischen Schärfe und Bestimmtheit hervortreten, welche der Dichtkunst zu Gebote steht, sondern müssen sich an die zarteren Schattirungen allgemeinen Ausdrucks halten.

Mozart war sich dessen wohl bewußt, daß nur die Liebe, dieser Grundton des seelischen Daseins, in der musikalischen Comödie Vermittlerin einer höheren Bedeutung und Weihe des Lebens sein kann. Die von Vielen beanständete Frivolität des Textes durfte ihn nicht abhalten, seine Musik weiß nichts davon; sie genoß des Vortheils einer wohlgegliederten, bewegten und anregenden Handlung, ohne an den Frivolitäten derselben theilnehmen zu müssen; sie fand die geschlechtliche Liebe in allen Richtungen und Schattirungen vertreten, und konnte sie durch Wahrheit, Innigkeit und Schönheit des Ausdrucks über den Gehalt eines rücksichtslosen Natureuzes emporheben. Wie Mozart dies gethan, weiß die Welt; wie er das Erwachen der ihrer selbst unbewußten Gefühle des Knabenjünglings Cherubin, wie er die gekränkte Gattenliebe der Gräfin, die ungestümen sinnlichen Triebe des Grafen, die einfache und wahre, aus mannigfachen Verwicklungen treu hervorgezehnte Liebe Figaro's und Susannen's geschildert und zum Idealen emporgehoben hat, wird immer eines der größten Wunder seiner Kunst bleiben. Gleichwie Energie des Willens und Muth den sittlichen Gehalt, der ihnen als Charakter-Eigenschaften an sich innewohnt, auch nicht beim Verbrecher, der sie doch mißbraucht, verlieren, ebensowenig kann die Liebe als solche, sobald sie wahr, lebendig und ihr eigener Zweck, nicht heuchlerische Dienerin fremder Zwecke ist, ihren seelischen Glanz und ihre echte Naturschönheit je verlieren.

Daher wird auch die vorwaltend sinnliche Liebe des Grafen zu Susannen, wie sie in Mozart's Tönen, namentlich im wundervollen Duett mit Susanne, so sehnsuchtduftig und seelenvoll ausströmt, nicht verfehlen, auf jedes der Liebe empfängliche Herz einen über das sinnliche Wohlgefallen weit hinausreichenden Eindruck hervorzubringen.

„Don Juan" ist das Musterbild einer tragischen Oper, wenngleich das naive Genie Mozart's, der wohl der Größe seines Kunstberufs sich bewußt war, aber seine geistige Größe selbst nicht ahnte, die Bezeichnung des Da Ponte: „opera giocosa" gelten ließ. „Don Juan" ist eine auf der christlichen Weltanschauung aufgebaute Tragödie, ein unvergängliches Denkmal dieser Kunstgattung, vielleicht das einzige mit einer über die Zeitstimmung und den Modegeschmack hinausdauernden Lebensfähigkeit. Man verkennt den Genius der Tonkunst, wenn man glaubt, daß die lyrische Tragödie, wie sie Gluck und Cherubini, letzterer namentlich in seiner „Medea" (allenfalls auch Spontini in seiner „Vestalin"), aufgefaßt haben und Richard Wagner in seinen Opern sie anstrebt, die wahrhaft lebensfähige lyrische Tragödie sei. Die Oper vermag nicht wie die dramatische Dichtung die Seelenzustände in ihrem Entstehen und in ihrer Entwicklung Zug für Zug durch den Lauf der Begebenheiten oder die Reflexion zu motiviren, ihre textliche Grundlage kann nur das von losceren Klammern zusammengehaltene Gerüste einer Handlung sein, welche der Fantasie des Hörers die engere Zusammenfügung überläßt; die Seelenzustände treten uns meistens fertig, als der Ausdruck entschiedener Stimmungen entgegen, und müssen uns durch ihre Wahrheit und Innigkeit das ersetzen, was uns bei der Dürftigkeit der Entwicklung und geistigen Motivirung an Beglaubigung für den Verstand entgeht. Wir bewegen uns daher durch eine ununterbrochene Reihe von Stimmungen; Gefühl und Leidenschaft nehmen uns stets in Anspruch und nur das Recitativ gewährt zeitweise einen kurzen, ermüchternden Ruhepunkt. Die wenigsten Menschen sind im Stande, selbst den genialsten Leistungen gegenüber, eine solche stete Gemüthsspannung zu ertragen, wenn der Kreis der Stimmungen auf das Ernste, Feierliche, Tragische beschränkt ist, und lyrische Tragödien, gleich den Gluck'schen, haben daher bei all' ihrer Herrlichkeit keine dauernde Lebensfähigkeit.

Es war der Instinkt des Genies, der Mozart zu „Don Juan" geführt hatte, um das Muster einer tragischen Oper zu schaffen. Grundbedingungen einer lebensfähigen, tragischen Oper sind nach den obigen Andeutungen: einfache, tragisch bedeutsame Handlung bei großer Mannigfaltigkeit der Zustände und Charaktere, reiches sinnliches und geistiges Leben mit scharfen Gegensätzen. Die Shakespeare'sche Tragödie kann zunächst als Muster für die musikalische dienen; denn seine nicht ängstlich gegliederte, sondern frei entwickelte Handlung, seine reiche Charakteristik und Mischung der höheren und niederen Schichten des Daseins, sowie die ideelle Bedeutsamkeit seiner größeren Tragödien umfassen jene Bedingungen im reichlichsten Maße.

Die eigentliche Handlung im „Don Juan" könnte nicht einfacher sein. Ein übermüthiger Lebemensch, der neben dem Irdischen und seinen sinnlichen Reizen nichts Höheres kennt, den Genuß rücksichtslos ausbeutet, Sitte und Recht verhöhnt, und den Trotz so weit treibt, den warnenden Geist des ermordeten Gouverneur's zu Gaste zu laden, wird von diesem, als er erscheint, zur Besserung aufgefordert und erst dann, als er unbeugsam widerstrebt, der strafenden ewigen Vergeltung überliefert. Die schöne, christliche Idee, daß die Reue die Unschuld des Gefallenen ist, daß der noch so tief gesunkene Mensch durch reuevolle Umkehr in jedem Augenblick sein besseres Selbst zu retten vermag, trägt das Ganze, und erhält durch das unmittelbare Herantreten der Ewigkeit erschütternden Ausdruck. Das reiche, irdische Leben, welches diesem tragischen Schlusse gegenübersteht, entwickelt sich an Charakteren des verschiedensten Gepräges und an einer Reihe lebendig bewegter Begebenheiten, sowie an scharfen Gegensätzen der Empfindung und Leidenschaft der mitwirkenden Personen. Die Welt des schlichten Denkens und Empfindens, vertreten durch Zerline, Maketto und Leporello, dient dem höheren, durch Bildung und Reflexion gehobenen Seelenleben in Donna Anna, Donna Elvira und Don Ottavio zur mächtigen Folie, und Don Juan ist der erregende und belebende Mittelpunkt dieser mannigfachen Welt beseelten Lebens, die uns wie in einem Brennspiegel das ganze Menschenschicksal, das Liebe und Haß als die beiden Pole des Erdendaseins beherrschen, erblicken läßt.

Die Romantik ist beinahe das ausschließliche Eigenthum des Deutschen, und „die Zauberflöte" wird daher, ungeachtet sie die größten Wunder der Tonkunst enthüllte, stets nur in Deutschland eine Heimat haben; aber in diesem ihrem Vaterland wird selbst das läppische Detail des Textes nie im Stande sein, sie aus dem Herzen des Volkes und von seinen Opernbühnen zu verdrängen. Sonst hat sie noch nirgends eine bleibende Stätte gefunden, und seit Jahren hört man von keiner Aufführung derselben auf einer auswärtigen Bühne, eine oder die andere Stadt des mit deutschen Elementen reich gesegneten Nordamerika etwa ausgenommen. Selbst das der deutschen Musik so freundlich gesinnte, Mozart hoch verehrende Londoner Publikum mußte sich in neuerer Zeit mit einer concertartigen Aufführung des herrlichen Werks unter Jenny Lind's Mitwirkung begnügen.

Die Ouverture und einzelne der weltberühmten Gesänge dieser Oper sind allerdings längst Gemeingut aller musikalischen Völker geworden, und werden häufig in Concerten vorgetragen; allein das Ganze der Oper ist und bleibt anderen Nationen unverständlich und theilweise ungenießbar.

Bei der romantischen Oper gilt das, was von der lyrischen Tragödie gesagt wurde, in erhöhtem Maße. Das Romantische ist, dem geistig unbestimmten musikalischen Ausdruck anvertraut, noch mehr in Gefahr, in Nebelhaftigkeit auszuarten und an Eintönigkeit zu Grunde zu gehen, als in der Dichtkunst. Deßhalb war auch „die Zauberflöte," in ihren Grundzügen, ganz abgesehen von der kindischen Ausführung des Textbuches, ein vortrefflicher Vorwurf für das Genie Mozart's, um das Musterbild einer romantischen Oper zu schaffen.

Der charakterisirende Grundzug des Romantischen ist das Wundervolle; die Romantik sucht das versöhnende Ideal in

einer selbstgeschaffenen, über die Wirklichkeit hinausgreifenden Welt; sie benützt die Zauberkraft der Fantasie, um Wesen und Zustände zu schaffen, die nicht existiren, aber den durch die Macht der Kunst bestochenen Sinnen zur Wahrheit werden, und ein ideelles, von den Mißklängen des Irdischen befreites, harmonisch abgeschlossenes Leben vermitteln, in dem wir die durch die Vollkommenheit des Daseins an sich begründete Naturbefeiglung, ungetrübt von Leidenschaft und Sittenzwang, zu genießen vermögen.

Die eigentliche romantische Dichterschule der Deutschen hatte ungeachtet des in ihr aufgewendeten Talents keinen Halt für die Zukunft in sich, indem sie sich zu ausschließlich an die selbstgeschaffene Fantasiewelt hingab und das Märchen nicht enger an das wirkliche Leben anschloß, um eines zur Folie des anderen zu machen, und die Wirklichkeit im Verkehre mit dem Wunder, das seine Elemente doch auch nur aus dem geistig-physischen Dasein schöpfen konnte, sich selbst zum Ideale erheben zu sehen.

Je weniger das Romantische an sich Anspruch auf absolut moralische Berechtigung erhebt, da es nicht in der moralischen Selbstbestimmung und geistigen Unabhängigkeit die Erhebung über die Mißklänge des Daseins sucht, sondern in dem Aufschwung zu einer selbstgeschaffenen Fantasiewelt, deslomehr muß dasselbe, wenn es eine dauerhafte Wirksamkeit erlangen will, den Geschöpfen und Zuständen seiner selbstgeschaffenen Welt einen sittlichen Gehalt zu geben wissen, oder den romantischen Zauber auf die Verkehrtheiten des Lebens mit heiterer Ironie herableuchten lassen. Hat der allesvermögende große Shakespeare in seinem „Sommernachtstraum“ ein Musterbild des romantischen Drama der letztberühmten Art geliefert, so hat Mozart das Musterbild der ersteren Art in seiner „Zauberflöte“ aufgestellt.

Was diese Oper für jeden Hörer, der den Inhalt aus der Musik herausöhrt, und in dem Textbuche nichts mehr als den Faden für die Anreihung der echten Ton-Perlen erblickt, so ungemeine Macht verleiht, ist der sittlich große Hintergrund, auf welchem das romantische Tongemälde aufgetragen ist, die mild ernste Welt erhabener Ideen, unter deren Einfluß das bunte Märchen die Verklärung zum Idealen erhält. Mit Wonne hört man diese romantischen Zauberklänge so nun und einzig in ihrer Art, so verschieden von jener Musik vor- und nachher, daß man sich in eine andere Welt versetzt fühlt, in der man den süßesten Duft paradiesisch kindlicher Poesie einathmet und der ganze Zauber des Naturzuges der Liebe mitten unter Prüfungen sich entfaltet, aus welchen zwischen dem Andrang der uneigennützigen sittlichen Mächte einerseits, und den Dämonen egoistischer Leidenschaft andererseits jene höhere Liebe hervorgeht, die ihr unvergängliches Haus auf dem Felsen der Tugend aufbaut.“

Nachrichten.

In Göttingen wurde am 17. Mai durch Professor Dr. Krüger in der Universitätskirche eine Aufführung geistlicher Musik veranstaltet, deren Hauptstücke der Choral: „Jerusalem, du hochgebaute Stadt“, Seb. Bach's Cantate: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ und die Chöre aus dem dritten Theile von Händel's Messias, eingeleitet durch die Arie: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt.“ Es war ein großer und reiner Genuß, der den Hörern hiedurch verschafft wurde. Der Satz des Chorals, der, wie man vernimmt, von Prof. Krüger selbst stammt, versetzte in der Festigkeit und Sicherheit seines Ganges, in dem Reichthum seiner Modulationen und in der Durchsichtigkeit seiner ganzen Gestaltung ganz in die Weise Eccard's und der verwandten Meister. Bach's Cantate betreffend, so hatte man auf's Neue den Eindruck, welch' eine Unerschöpflichkeit musikalischer Kunst in Bach liegt, wie er mit jedem Jahre neue Einblicke in seine Tiefe und seinen Reichthum thun läßt, neue Seiten für sein Verständniß öffnet. — Die aus dem Innern voll nach Außen tretende charakteristische und plastische Gestaltung Händel's hob sich durch die Nebeneinanderstellung mit Bach nur um so entschiedener hervor. — Die Aufführung war eine trefflich gelungene. Es lebte ein frischer, feuriger Sinn und Geist in dem ganzen Vortrag; man fühlte es den Mitwirkenden an, daß sie eben so von der Sache erfüllt waren, als sie sich frei darin fühlten und die eigene Empfindung ausdrückten. (N. Han.-Ztg.)

Das bereits in Darmstadt vorbereitete fünfte mittelrheinische Musikfest ist wegen Ablehens der Großherzogin auf nächstes Jahr verschoben worden.

In Pest ist türzlich Schubert's Operette „der häusliche Krieg“ zur ersten Aufführung gekommen.

In Betreff des Sängers, Herrn Gunz aus Wien, welcher in der Bremer Aufführung der Matthäuspassion den Evangelisten sang, wird uns von sehr achtbarer Seite mitgetheilt, daß seine Leistung weit höher anzuschlagen sei, als wir in einer Notiz in Nr. 18, einem andern Blatt folgend, angegeben hatten. Unser Gewährsmann findet, daß der berühmte Schneider nicht unbedingt über Gunz zu setzen sei und fügt hinzu: Gunz hat eine so wundervolle Art, die Bruststimme in ein starkes und gleich ausdrucksvolles Halbfallett übergehen zu lassen, daß er die ganze ungeheure Tenorpartie, ohne eine Note zu verändern, und absolut rein in herrlichster Frische durchführte. Wenn stellenweise vielleicht noch etwas an der Innigkeit, mit der Schneider singt, fehlte, so muß man bedenken, daß Gunz die Partie zum erstenmale sang.“ Dem Dirigenten, Herrn Rheinthaler, sollt unser Freund, der selbst Dirigent und ein Priester Bach'scher Musik ist, hohes Lob; er glaubt nicht, daß es einen vorzüglicheren Passionsdirigenten gebe, und will weder in Cöln noch Elberfeld, oder Düsseldorf und Leipzig eine so schöne Aufführung gehört haben. Dieselbe fand freilich im Dom statt unter Mitwirkung einer herrlichen Orgel. (Nähere Mittheilungen über die Art und Weise der Benützung der Orgel wären uns sehr erwünscht. D. Red.)

In München soll im Herbst dieses Jahres eine Oper von Max Bruch „Loreley“, Text von Geibel zur Aufführung kommen. Wir hatten Gelegenheit Einiges daraus kennen zu lernen, und glauben, daß dieses Opus als ein wesentlicher Fortschritt des jungen Componisten zu betrachten sein wird. —

Eine in Leipzig verstorbene Dame hat dem Gewandhausorchester 500 Thlr. und dem Conservatorium 1000 Thlr. vermacht.

In einer Concert-Revue spricht sich Berlioz mit vieler Wärme über einen Sänger aus, der eine Arie aus „Joseph in Egypten“ treu wiedergegeben hat: „In diesem Concert trug Hr. Lefort die Arie „Umsonst Pharao“ mit einer so verständnißvollen Treue vor, daß er unsere ganze Anerkennung verdient. Der Sänger hat diesem Meisterwerke keine Note, keinen Vorschlag, keinen Mordent hinzugefügt, er ist vom richtigen Zeitmaß nicht abgegangen, er hat weder manche Töne gedehnt, noch andere wegpraktizirt, die melodischen Endcadenzen wurden mit einer bewundernswürdigen Einfachheit in vollendeter Weise vorgetragen. Lefort gab diese schone und ede Arie genau so wie sie vom Componisten niedergeschrieben wurde; ich bezeuge und versichere dies, so unglaublich die Thatsache auch klingen möge. Seit 30 Jahren ist so etwas nicht vorgekommen; man muß die Theater und die Gesangschulen illuminiren.“ (!!)

Wien.

(Eingesendet). In Folge Beschlusses vom 22. Mai l. J. hat die Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde für die nächste Saison nachstehende größere Werke zur Aufführung bestimmt: Händel, Messias; Sebastian Bach, Cantate „Ich hatte viel Bekümmernis“; Beethoven, Fantasie für Clavier, Orchester mit Chor und Symphonie „Eroica“; Persall, Dornröschen. Außerdem kommen zwei Preis-Symphonien, eine Symphanie von Haydn und interessante kleinere Werke zur Aufführung.

Die Singakademie soll, wie uns gesagt wird, beabsichtigen in der nächsten Saison u. A. Händel's Dettinger Tedeum und S. Bach's Motette: „Fürchte dich nicht“ zur Aufführung zu bringen. Auch soll Cherubini's Requiem auf dem Repertoir gestanden haben; da nun aber, wie aus obigem „Eingesendet“ hervorgeht, die Gesellsch. d. M. es auch zu bringen gedenkt, so wird die Singakademie wohl davon abstehen. Nur wolle man nicht etwa das Mozart'sche Requiem dafür substituiren, von dem ebenfalls die Rede gewesen sein soll. Man hat so vielfach Gelegenheit dieses Werk hier in Kirchen zu hören, daß für die Singakademie thatsächlich gar keine Veranlassung vorliegt es im Concert zu geben.

Der in Gratz verstorbene Lokalpossendichter J. Nestroy ist auf seinen Wunsch auf dem Währinger Friedhof bei Wien, nahe bei Beethoven und Schubert begraben worden!

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Weseły und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 24. Wien, 14. Juni 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 868. — **Ausgabe:** Rothmarkt Nr. 1147. **Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing,** vormals H. F. Müller's Wittwe. **Pränumeration:** für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. **Mit Postversendung:** Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Ntr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Ntr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Ntr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Robert Schumann und seine Cantate „Der Rose Pilgerfahrt." — Recensionen. C. P. Grädener. — Correspondenzen aus Paris und Berlin. — Biographisches. — Nachrichten.

Robert Schumann

und seine Cantate:

„Die Pilgerfahrt der Rose."

S. B. Wir haben keine Ursache den Antheil abzuläugnen oder zu bereuen, den man uns an der Einbürgerung Schumann'scher Musik in Wien nachsagen kann, insoferu wir nämlich zur Zeit, wo der Kampf für und wider dieselbe hier unter den kritischen Federn am heftigsten entbrannte, für den Werth des Componisten entschieden eingestanden sind. (Siehe Monatschrift für Theater und Musik, 1858 Seite 487 ff, oder „Gedanken über Musik", Wien, Wessely und Büsing.) Was Schumann für den Musiker, was er für den Musikfreund von Gemüth und Bildung zu bedeuten hat, das wird eine Zeit, wie die gegenwärtige, nicht gering anschlagen dürfen, sie wird es nicht, selbst in Hinblick auf mancherlei Schwächen und Gebrechen seiner Muse, sowie auf die Gefahren, welche durch bewußtes Nachahmen und weitere Fortsetzung gerade dieser hervorgerufen wurden, und noch heute vielfach zu beunruhigen geeignet sind. Darf man doch auch gerechter Weise Beethoven nicht verantwortlich machen wollen für all den tollen Schwulst und alle Ueberspanntheit, oder Mozart für allen bequem sinnlichen Klingklang, oder Mendelssohn für alle eleganten Phrasen, die ihre Nachahmer, an rein persönliche Seiten ihrer Production anknüpfend, in die Welt gefördert haben.

Schumann wird in Folge seiner, den Menschen von Gemüth und Empfänglichkeit für das Schöne, Innige und Sinnige in der Musik ansprechenden, Eigenschaften wohl überall, wo es solche Menschen giebt, durchgreifen und endlich die Philister überwinden, die nur Augen und Ohren für seine schwachen Seiten haben. Was uns betrifft, so mußte es uns vorerst eine ernste Pflicht sein, ein solches Resultat erkämpfen zu helfen. Jetzt, da Schumann in Wien mehr als irgendwo Boden gewonnen hat, wo seine Werke mit Zuversicht auf die aufmerksamsten Hörer und dankbarste Aufnahme rechnen können, jetzt ist es eben so sehr unsere Pflicht dahin zu wirken, daß auch entschiedene Mängel als solche erkannt, und nicht, wie es zuweilen in einer Art von dumpfer Abgötterei geschieht, gläubig als Schönheiten oder berechtigte Eigenthümlichkeiten hingenommen werden.

Es ist für heute nicht unsere Absicht auf die allgemeineren Schattenseiten des Styls Schumann'scher Musik einzugehen. Es mag einem andern Aufsatz vorbehalten bleiben darzulegen, woher es kommt, daß die Instrumentalcompositionen des genialen Tonsetzers nicht jenen Eindruck der Consequenz und reinen Erhabenheit machen, wie die Beethovens. Wie schon die Aufschrift dieses Artikels dem Leser sagt, sind es besonders die Cantaten und namentlich die „Pilgerfahrt der Rose", an welche wir für diesmal anknüpfen wollen.

Wenn wir nun zuerst vom Text sprechen wollen, der doch auch nicht von geringer, ja in mancher Hinsicht von entscheidender Wichtigkeit ist, so möchten wir bei dieser wie bei der größeren Cantate: „Das Paradies und die Peri" scharf den dichterischen Stoff von der Anlage trennen. Jener sichert bei dem Umstande, daß er eine Reihe poetischer und für musikalische Betonung sehr geeigneter Bilder in reicher Folge entfaltet, beiden Werken sympathischen Antheil, während die Auseinandersetzung desselben, die Anlage für die Composition gerechte Bedenken erregen muß, und ohne Widerrede der Wirkung Abbruch thut.

Verweilen wir zur Begründung dieser Ansicht einen Augenblick bei der sympathischen Seite, und betrachten den Stoff beider Cantaten, so sehen wir in „Paradies und Peri" einen nicht bloß poetischen, sondern sogar religiösen Grundgedanken, wenn auch im Gewande des orientalischen Märchens. Händel'sche Glaubenshelden neu zu illustriren, dürfte für die heutige Kunst kaum mehr eine natürliche und mit Erfolg zu lösende Aufgabe sein; die Musik ist viel zu subtil und weich geworden um solchen Stoffen zu entsprechen, und so sehr wir uns eben deshalb an den Werken der Altmeister erlaben und erfrischen, so erscheint doch Vielen für die gegenwärtige Composition und für die Zeit überhaupt das poetische Märchen, so fern es nur einen Grundgedanken besitzt, der dem sinnigen Gemüth Befriedigung gewährt, mit Recht ein naturgemäßeres Object als biblische Personen und Handlungen, deren innerster Kern einem strengen Theismus angehört. Der religiöse Grundgedanke in Paradies und Peri besteht aber in Folgendem: Die sündige und verstoßene Peri gewinnt das Paradies durch unermüdliches Suchen nach „des Himmels liebster Gabe". Nicht „das Blut, für die Freiheit verspritzt vom Heldenmuth" (erster Theil der Cantate), — nicht „der reinsten Liebe Seufzer„ in gemeinschaftlichem Tode ausgehaucht (zweiter Theil), sondern „die heiligen Thränen inniger Reue" vergossen vom Verbrecher, diese sind es, die als liebste Gabe im Paradies der Seligen zur Sühnung angenommen werden. — In der „Pilgerfahrt der Rose" ist der Zusammenhang mit einer religiösen Idee lockerer, dennoch ist ein solcher vorhanden, sobald man nur das Streben der Creatur nach reineren und höheren Zuständen als ein religiöses bezeichnen darf. Die Rose, eine Blumenelfe, hat die Menschen belauscht und das Glück menschlichen Liebens kennen gelernt. Sie opfert ihre naturgemäße und sichere Existenz um die unsicheren Leiden und Freuden der Menschen, die ihr in ihrem Lieben „göttlich" erscheinen, dagegen einzutauschen. Sie tritt in das Leben, wird da unbarmherzig zurückgestoßen, dort freundlich aufgenommen, und es findet sich endlich in dem „Sohn des Försters" der gesuchte Gegenstand ihrer Wünsche. *) —

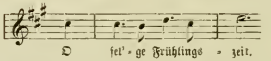
*) Wir können nicht unterlassen hier die Bemerkung einzufügen, daß, abgesehn vom ursprünglichen Gedicht, in welchem der Dichter den glücklichen Jägersmann im Walde von Waldbeeren erschießen läßt worauf auch Rose dem Schmerz erliegt und stirbt, in der, der Schumann'schen Composition zu Grund gelegten Version

In beiden Gedichten ist das sehnliche und werkthätige Verlangen nach einem vollkommneren Zustand, nach Liebe und Seligkeit Grundgedanke des Stoffes, und alles Rührende, das ihnen innewohnt, beruht hierauf.

Nun ist aber wie gesagt ein Unterschied zwischen der Idee und der Ausführung. Man muß das ursprüngliche Gedicht namentlich der „Pilgerfahrt“ gelesen haben um zuzugeben, daß der Verfasser, Moritz Horn, der Schumann dasselbe einsandte, keine Ahnung von der Form hatte, in welcher ein längeres Gedicht Grundlage für Composition werden kann. Hatte daher Schumann vollkommen recht, die endlosen Verse zusammmenziehen, das Ganze „dramatischer“ gestalten zu lassen, so hat er doch noch immer gefehlt, es dabei bewenden zu lassen. Es hätten noch weit eingreifendere Umänderungen geschehen müssen. Ob nicht im Gegensatz zu der Ansicht Wasielewsky's, der das Vorhandensein einer erzählenden Person tadelt, gerade in dem Mangel einer einfachen Erzählung in der „Pilgerfahrt“ der Hauptfehler liegt, wäre einer gründlichen Auseinandersetzung würdig. Unseres Erachtens liegt der Fehler nicht in dem Vorhandensein eines, angeblich den Bach'schen Passionen u. s. w. nachgebildeten Erzählers (es liegt ja eine Geschichte, ein Vorgang, beiden Gedichten zu Grunde, ein Vorgang kann aber nur entweder sichtbar, dramatisch, dargestellt, oder eben — erzählt werden), sondern darin, daß die gegebene Erzählung nicht schlicht gehalten, sondern mit vielfach sentimentaler Beschreibung durchwoben ist, wodurch Alles in das Bereich lyrischer Empfindung gedrängt und, da der Gegenstand an sich etwas schwächlich ist, weichlich und monoton wird. Der Componist konnte immerhin diesem Uebelstande entschiedener entgehen, wenn er sich von den Worten weniger hätte verleiten und wenigstens in der Musik den einfachen Erzählungston (mehr Deklamation als lyrischen Ausdruck, mehr Recitativ als melodisch-periodische Formen) festgehalten hätte. Daß ein Recitativ weder trocken und langweilig sein, noch daß gerade die alten Formen der Begleitung beibehalten werden müssen, dafür geben Bach's Recitative einerseits, und viele Recitative in neueren Opern andererseits genügende Bestätigung. Das gänzliche Vermeiden des Recitativs in längeren Werken kann nur ebenso zur Monotonie führen, wie das Uebermaß der blos deklamatorischen Ausdrucksweise in Wagner's Opern. Dort ist's die fortgesetzte Reihe lyrischer, hier die fast ununterbrochene Reihe deklamatorischer Musikformen was endlich ermüdet. Dort seufzt man vergeblich nach einer Unterbrechung des melodischen Stroms, hier sehnt man sich nach eigentlich musikalischen Gebilden, die doch allein der Empfindung erst volles Genüge thun können.

Treten wir, um das Gesagte deutlicher werden zu lassen, den Einzelnheiten des Schumann'schen Werks näher, wobei sich auch Gelegenheit finden wird, die schönen und reizenden Seiten desselben hervorzuheben.

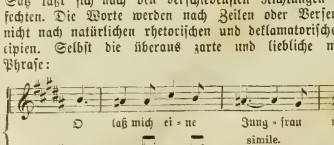
Den Eingang bildet ein wunderlieblicher Frühlingsgesang, der nach einer kurzen, gleich den musikalischen Hauptgedanken aussprechenden Claviereinleitung zuerst von einem Sopran, dann von zwei und endlich von drei Frauenstimmen ausgeführt wird. Das Thema sowohl, wie das dreistimmige Coda sind von jener bezaubernden Melodik, die man bei Schumann so oft anzuerkennen Ursache hat. Den Eintritt der zweiten Stimme finden wir nicht genügend motivirt, sie fällt mit dem zweiten Theil in der Dominante ein, und bringt keine an sich interessante Stimmführung, so daß sie eigentlich überflüssig erscheint. Ob es ferner nicht besser gewesen wäre, auch den folgenden Canon, d. h. die imitirende Stimme, der Begleitung zu überlassen (einen Tenor wollte der Componist aus guten Gründen hier nicht anbringen), mag dahingestellt bleiben; deutlich und wohlklingend wird der Canon wenigstens nicht, das Kreuzen bei gleichartigem Klangcharakter ist dem hinderlich. Die nicht ganz entsprechende Declamation des dreistimmigen Satzes



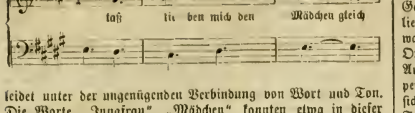
wollen wir des schön getroffenen Grundtones wegen gerne übersehen. —

Nun beginnt die Erzählung: „Johannis war gekommen.“ Der Text, anstatt einfach die Exposition der Handlung, die eigentliche Natur und Wünsche Röschen's zu geben, ergeht sich in Beschreibung des Frühlings. Der Tenor, dem sie anvertraut ist, tritt daher in Liedform auf, und ebenso der Alt mit seiner Hinweisung auf das Spiel und den Sang der Elfen. Der nun folgende an sich äußerst liebliche Elfenchor bewegt sich natürlich ebenfalls in Liedform, mit dreitheiliger Anlage; der dritte Theil ist zwar kein Da Capo, sondern eine unmerkliche Umwandlung des vorherigen $^3/_4$ Takts in $^6/_8$; da jedoch die Bewegung der Taktheile und der Hauptzug der Melodie dieselben bleiben, so erscheint die Umwandlung als eine annuthige Variante.

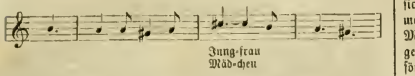
Der Tenor erzählt oder beschreibt nun weiter: „Und wie sie sangen, da hören sie eine zarte klagende Melodie, flugs hält der Tanz, der wirr geraufcht, und Alles auf das Liedchen (der Rose) lauscht“. Die recitirende Weise wäre hier wie oben entschieden passender gewesen, trotz des „beschreibenden“ Textes, denn die abermals liedmäßige Melodie regt den Wunsch nach Fortsetzung an, dem natürlich nicht entsprochen werden kann. Zugleich entsteht hier eine üble Deklamation, da sich nach den Worten „da hören sie“ ein musikalisches Comma ergiebt. Ist hier nun die periodische Gliederung, welche mit der Liedform unzertrennlich, vom Uebel, so hätte man wohl einiges Recht jetzt, wo Röschen mit einem „Lied“ angekündigt wird, wirklich ein solches zu erwarten. Der Text ist zwar dazu an sich wenig geeignet, doch hätte der Componist immerhin musikalisch mehr thun, und sich mit einigen Wiederholungen derselben Worte in festere Formen einspinnen können. Das „Liedchen“ ist zerfahren, endigt gar nicht, sondern wird von der Elfe.königin unterbrochen. Dieser ganze Satz läßt sich nach den verschiedensten Richtungen hin anfechten. Die Worte werden nach Zeilen oder Versen betont nicht nach natürlichen rhetorischen und deklamatorischen Principien. Selbst die überaus zarte und liebliche melodische Phrase:



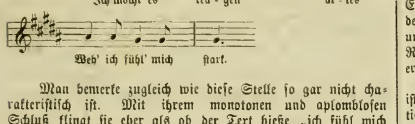
ein anderer Schluß herbeigeführt ist, der unserem Gefühle noch weit weniger zusagt. Hier giebt nämlich die Elfenkönigin Rosen eine wirkliche Rose mit auf dem Weg, „doch merke wohl; entfällt sie jemals deiner Hand, so wirst du aus dem Leben scheiden. Doch bange nicht! ein Frühlingshauch wird dich als Rose zurück in's Heimatland geleiten“. Wenn nun Röschen am Schluß nach einem Jahr des Glücks ein Kind hat, und freiwillig die Rose nimmt, „ihr Lieb erhand, und giebts dem Kindlein mit zitternder Hand: Nimm hin mein Glück, du kleines Herz, ich geh' beseligt heimwärts“, so erscheint das Ganze als ein freches Spiel mit dem Glück der Menschen, mit denen sie eine Verbindung eingegangen ist, ein Eindruck, der das natürliche Gefühl nur so mehr empört, als diese Wendung gar nicht mit dem Anfang stimmt. Eher konnte diese Wendung herbeigeführt werden, wenn Röschen die Rose wirklich durch irgend einen Zufall oder eine Schickung einmal unfreiwillig „fallen“ ließ. — Daß übrigens nun auf einmal Engel auftreten und Röslein „zu höh'rem Sich“ emporrufen, ist ein Fehler gegen die Einheit der Erscheinungswelt, der keineswegs das obige „Gefühl der Empörung“ beschwichtigt, im Gegentheil den flauen Eindruck verschlimmert.



leidet unter der ungenügenden Verbindung von Wort und Ton. Die Worte „Jungfrau", „Mädchen" konnten etwa in dieser Weise hervorgehoben werden



Wir verweisen, um noch Aehnliches anzuführen, auf folgende zwei Textesstellen, die ein Componist wie Schumann in der That nicht als üble Beispiele hätte stehen lassen sollen: „Ich möcht' es tragen alles Weh, ich fühl' mich stark." Diese Stelle deklamirt Schumann das erste mal so, daß die Worte „alles Weh" zum Nachfolgenden gehören, statt zum Vorhergegangenen:



Man bemerke zugleich wie diese Stelle so gar nicht charakteristisch ist. Mit ihrem monotonen und aplombslosen Schluß klingt sie eher als ob der Text hieße „ich fühl mich schwach". — Zweitens: Die Elfenkönigin warnt Röschen mit den Worten: „doch merke wohl, entfällt sie (die Rose) jemals deiner Hand, so wirst du aus dem Leben scheiden u. s. w. Das Hauptgewicht fällt hier offenbar auf den Nachsatz. Schumann aber läßt den Vordersatz breit und gewichtig hervortreten, und giebt der Sängerin kaum Muße und Athem, um den Nachsatz auszusprechen. Die Warnung klingt, als sei sie gar nicht ernst gemeint. Möglich, daß Schumann hier von einer wirklichen Intention geleitet wurde, wir glauben aber nicht, daß dieselbe glücklich zu nennen sei. — Alle solchen Sätze lassen sich im freien Recitativ (ohne Zeitmaß) viel richtiger und wirksamer gestalten. Schumann's Antipathie gegen das Recitativ erscheint uns daher als unmotivirte Neuerungssucht, als schädliches Vorurtheil.

(Schluß folgt.)

Recensionen.

Carl G. P. Grädener.

Hebräische Gesänge von Lord Byron für eine und zwei weibliche Stimmen op. 15. Leipzig, Br. u. Härtel.

Liedercyklus für Sopran, Alt, Tenor (I. u. II.) und Baß op. 19. Altona, Böie.

Sonate für Pianoforte op. 28.

Zwiegesang der Elfen von Rob. Reinick. „Ein Nachtstück für 6stimmigen Chor, Solostimmen und kleines Orchester op. 36. Clavierauszug vom Componisten.

2 kleine Sonaten leichteren Styls für Clavier und Violine op. 41. Hamburg, Fr. Schuberth.

-r- Schon zu verschiedenen Malen haben diese Blätter Gelegenheit gefunden, auf den Componisten dieser Werke, welcher eines sehr ehrenvollen Rufes unter den gegenwärtigen Musikern genießt, anerkennend hinzuweisen und namentlich eine bedeutende Gestaltungskraft und Formgewandtheit an ihm hervorgehoben. Je lieber wir dies Urtheil auch zu dem unserigen zu machen bemüht waren, um so mehr reizte die Aufeinanderfolge der vorstehenden Opuszahlen, einmal einen Blick auf die innere Entwicklung unseres Autors zu versuchen und daher zu fragen, was dieselben an persönlichem Gehalt in musikalischen Ideen ausprägen, zumal da sich nicht läugnen läßt, daß formelle Gewandtheit und ökonomisches Talent zum großen Theil als technische Vorfrage betrachtet werden müssen. Der positive Inhalt des musikalischen Kunstwerks wird sich am concretesten und faßbarsten einerseits in den Hauptmotiven, als den Grundgedanken, anderseits in dem harmonischen Material, mit welchem der Componist arbeitet, zu erkennen geben; wenigstens wird die Kritik, wenn sie nicht bloß rein persönliche Eindrücke wiedergeben, sondern der Sache selbst so gerecht als möglich werden will, immer von diesen Punkten ausgehen und an sie alle übrigen Fragen anschließen müssen.

Wenn wir nun nach diesen beiden Seiten die vorliegenden Werke überstehen, so scheint der Componist in fortschreitender Entfaltung vom unklaren Suchen und keken Zugreifen zu immer bewußterer, eigenthümlicherer und maßvollerer Beherrschung seines inneren Fonds gelangt zu sein; jedenfalls ist op. 41 den früheren an künstlerischem Gehalt bedeutend überlegen. Lassen sich in op. 15 noch mit ziemlicher Sicherheit Mendelssohn'sche und Schumann'sche Einflüsse von dem Eigenthum des Autors absondern, so zeigt zwar op. 19 schon eine innigere Verschmelzung dieser Elemente, zugleich jedoch auffallende Mängel in der Behandlung des Chorgesangstyls; op. 28 und 36 sind origineller in Stoff und Behandlung, in op. 41 aber hat Grädener ein Maß von Reife, Gediegenheit, Klarheit, Freiheit und Selbstverläugnung erlangt, welches zu den besten Hoffnungen berechtigt.

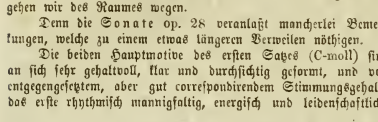
Unter den hebräischen Gesängen sind Nr. 1 „Mein Geist ist trüb" und Nr. 2 „Jephtha's Tochter" vor den anderen durch tiefe, schöne und rein durchgeführte Stimmungen ausgezeichnet, denn ihre Motive sind edel und einfach geformt, rhythmisch wie harmonisch natürlich und sangbar entwickelt, die Gliederung im Ganzen wirksam berechnet und die modulatorische Disposition eben so maßvoll als schlagend. — Die letzteren drei sind aber nicht frei von Mängeln; Nr. 3 „O weint um sie" leidet in der Mitte an modulatorischen, namentlich chromatischen Uebertreibungen, die abgesehen von ihrer geringen psychologischen Bestimmtheit zugleich den Nachtheil unnöthiger Schwierigkeit in der Ausführung mit sich führen. Nr. 4 „Dein Leben schied" im Marschtempo will nicht recht in die Sammlung passen, denn der etwas Reissiger'sche Ton desselben harmonirt weder mit der Nachbarschaft, noch mit einer Dichtung Lord Byron's. Nr. 5 „Wir saßen am Wasser mit Thränen" ist melodisch verfehlt, weil die Cantilene weder aus specifisch gesangmäßigen noch aus charakteristischen, d. h. texterschöpfenden, Intervallenfortschreitungen erbaut ist. Die ausgedehnte, chromatische Modulationsmanier aber ist doch auch hier nur ein äußerliches Ausdrucksmittel.

Die Chorlieder op. 19 sind in melodisch-thematischer, wie in harmonisch-modulatorischer Hinsicht unzweifelhaft mehr instrumental als vokal gedacht. Schon die doppelten Tenore in Nr. 1 und 3 erscheinen als eine unnöthige, durch die ziemlich anspruchslosen Texte keineswegs gebotene Häufung, welche nach unserem Gefühl die Durchsichtigkeit und Reinheit des Chorklanges entschieden stört, überhaupt nur in strengeren polyphonen Formen angewendet werden sollte. Namentlich aber sind nicht selten ganz freistehende aber neu eintretende Harmonien so auf die äußerste Kante gestellt, daß die Möglichkeit einer schönklingenden, sauberen Ausführung der Lieder gerechte Bedenken erregt. Im Fluß der polyphonen Bewegung ist ja unter der Rubrik „Durchgänge" so ziemlich Alles möglich; freistehend dagegen, wo möglich accentuirt oder im guten Taktheil, sollten fremdartige, abgeleitete oder gar nur vorbereitende Harmonien so sparsam und weise als möglich angewendet werden. Der Chorgesang wirkt ja überhaupt

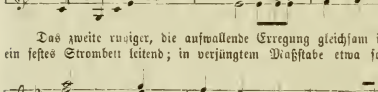
nicht sowohl durch mannigfaltige Abwechslung und Farbenpracht der Harmonik als vielmehr durch zweckvolle Lage und selbstständige Führung der Stimmen. — Dazu gehört vorzugsweise auch eine natürlich sangbare Melodik in jeder Stimme. Schön gegliederte reich entwickelte, einschmeichelnd herzliche Melodien haben aber diese Grädener'schen Chorlieder nicht, sie tragen vielmehr einen so scharf markirten deklamatorischen Charakter an sich, daß sie dem instrumentalen Ausdruck näher kommen als dem vokalen, speziell dem des Liedes. Weitere Auseinandersetzungen übergehen wir des Raumes wegen.

Denn die Sonate op. 28 veranlaßt mancherlei Bemerkungen, welche zu einem etwas längeren Verweilen nöthigen.

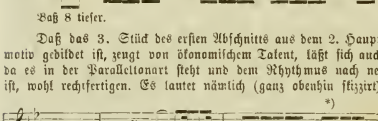
Die beiden Hauptmotive des ersten Satzes (C-moll) sind an sich sehr gehaltvoll, klar und durchsichtig geformt, und von entgegengesetztem, aber gut correspondirendem Stimmungsgehalt; das erste rhythmisch mannigfaltig, energisch und leidenschaftlich:

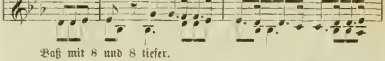


Das zweite ruhiger, die aufwallende Erregung gleichsam in ein festes Strombett leitend; in verjüngtem Maßstabe etwa so:



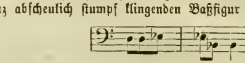
Daß das 3. Stück des ersten Abschnitts aus dem 2. Hauptmotiv gebildet ist, zeugt von ökonomischem Talent, läßt sich auch, da es in der Parallelton-art steht und dem Rhythmus nach neu ist, wohl rechtfertigen. Es lautet nämlich (ganz obenhin skizzirt):



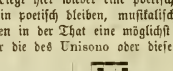


Diese Elemente werden nun im 2. Abschnitt verarbeitet, besonders erscheint das erste Glied des Hauptthema's (a) bald gedehnt, bald zerschnitten, bald als Melodie, bald als Begleitungsfigur, mit Einem Worte geistreich und gewandt behandelt.

Dagegen müssen wir gestehen, daß der modulatorische Verlauf im Einzelnen wie im Großen unser Ohr auf's Entschiedenste beleidigt. Denn einmal beginnt gleich unter dem 2. Hauptmotiv bei seiner ersten Repetition ein monströser, chromatischer Gang im Tenor sich schlangenförmig hinzuwinden, der jede reine Harmonie unmöglich macht und statt die schöne Melodie zu heben, sie vollständig in einen Tonwust begräbt, welcher für unser Ohr völlig nichtssagend, ja völlig unmusikalisch ist. Warum stand hier nicht eine wirklich musikalische, contrapunktische Figur? Etwa weil es der Inhalt, die Stimmung nicht zuließ? Aber eine Stimmung, welche das unerschöpflichste und biegsamste, musikalische Ausdrucksmittel verschmäht, und dafür zu einem völlig charakterlosen Klanggetümmel greift, ist wenigstens keine musikalisch künstlerische mehr. Daß chromatische Tonleitern aber in der That völlig charakterlos sind, bedarf wohl keines Beweises. Leider verfolgt uns dieses wüste Getöse durch den ganzen ersten Satz hindurch, öfters sogar im unisonen Octavenunwetter daherdonnernd, so daß uns ganz angst und weh wird, zumal wenn wir obendrein an unser Clavier denken.— Eben so unnatürlich ist die Harmonisirung des 3. Motivs, bei welchem sich der Componist auf eine zu der darüberstehenden Melodie ganz abscheulich stumpf klingenden Baßfigur



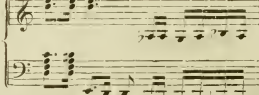
versteift und uns nicht einen einzigen vernünftigen Dreiklang oder Septaccord gönnt, wodurch die Melodie noch einmal so schön klingen würde. Liegt hier wieder eine poetische Intention vor, so mag sie immerhin poetisch bleiben, musikalisch ist sie nicht, denn die Akkorde haben in der That eine möglichst unmusikalische Lage, nämlich entweder die des Unisono oder diese:



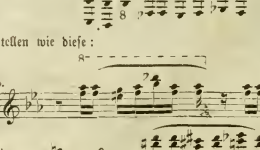
Nicht minder läßt der modulatorische Verlauf im Großen unser Gefühl ziemlich unbefriedigt. Das ist besonders der Fall bei dem Uebergang in den 2. Theil des ersten Satzes und bei der Rückkehr zum Hauptthema. Der erste Theil schließt nämlich nicht in Es-dur ab, wie man erwartet, sondern der ? Akkord

über B wird kurz durch folgenden abgebrochen und nun sofort in Des-dur eingefallen. Aus dieser Tonart wird dann chromatisch nach B-dur geleitet und die Durchführung sequenzförmig begonnen; aus B durch den verminderten Nonenakkord (siehe unten Beispiel b) nach C, von dort ähnlich nach D-moll; darauf nach längerem Verweilen in A-moll mit dessen Dominante (E-dur) geschlossen. Nun beginnt in A-moll das Hauptthema, als dessen Parallele aber bricht statt der erwarteten Quarte mit unerträglicher Härte F-moll, die Quarte von C wie zu Anfang herein. Die Möglichkeit dieses harmonischen Gerüstes wird Niemand in Zweifel ziehen, die Naturgemäßheit aber, welche den Eindruck den Nothwendigkeit macht, dürfte schwerlich Jemand darin zu finden im Stande sein.

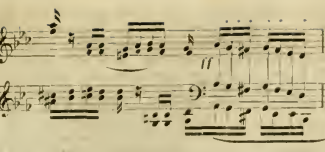
Ein Uebergang aus A-moll nach F-moll wie dieser:



Stellen wie diese:



*) Hier kreuzen die Stimmen, was mit unseren Typen nicht deutlich gemacht werden konnte. D. Red.



sind zwar nicht gegen die musikalische Logik und Grammatik im Allgemeinen, aber daß so etwas schön klingt, wird Niemand behaupten können, und daß an dieser Stelle etwas Besseres und Bedeutenderes gesagt werden konnte, ist nicht minder zweifellos. — Je weniger natürlich und elementarisch die Modulation in einem Werke, je weniger fein vermittelt die Uebergänge, je weniger consequent und symmetrisch die ganze harmonische Disposition — desto weniger vermag es einen objektiven Kunstwerth und ein längerwährendes Interesse zu beanspruchen. Beides wächst dagegen in dem Maße, als der Autor die einfachsten, gleichsam selbstverständlichen Grundharmonien und die verwandten Tonarten auszubeuten versteht; auch darum ist z. B. Bach so völlig über jedes Zeitinteresse erhaben. Doch wir haben uns vielleicht schon zu lange beim ersten Satz aufgehalten.

(Schluß folgt.)

Correspondenzen.

Paris. 27. Mai.

R. J. Die musikalische Saison ist zu Ende. Werfen wir einen Rückblick auf die musikalischen Ereignisse derselben, so ist es nächst den Concerten des Conservatoires, Clara Schumann, die zuerst in unserer Erinnerung auftaucht; dann die vor wenig Tagen stattgefundene Aufführung einer neuen komischen Oper in zwei Akten von Felicien David. Zählen Sie dazu noch das Wiederauftreten von Thalberg nach vierjähriger Zurückgezogenheit, die Fehlgeburt der Königin von Saba, die Aufführung zweier Opern von Grisar „la Chatte merveilleuse," „le Joailler de St. James" und vor Allem die Gründung der Concert populaires, so haben Sie eine Uebersicht der interessantesten musikalischen Begebenheiten dieser Saison. In unserem letzten Berichte theilten wir Ihnen die Programme der vier ersten Concerte des Conservatoires mit. Hier die folgenden: 5. Concert. B-dur-Symphonie von Beethoven. Pastorale und Chor aus Messias von Händel. Hymne von Haydn, von allen Saiteninstrumenten ausgeführt. Psalm von Mendelssohn. G-moll-Symphonie von Mozart. (Die Hymne von Haydn, „Gott erhalte Franz den Kaiser," aus dem Violinquartett, ist eines der beliebtesten Kunststücke der hiesigen Orchester. Wir gestehen offen, daß wir solche Virtuositäten nicht gut heißen können, selbst wenn sie auch so vollendet wie im Conservatoire gegeben werden.) — 6. Concert. Symphonie von Haydn (51). Die Weihe der Fahnen aus der Belagerung von Corinth von Rossini. Violinconcert von Beethoven, gespielt von Maurin. Ensemblechor aus Oberon. Ouverture aus Zampa. Während man hier sonst die Tempi durchgängig rascher als in Deutschland nimmt, im Concertsaal sowohl als auf der Bühne, wurde ausnahmsweise der Effenchor viel zu schleppend genommen, und verlor dadurch den zarten, duftigen Reiz, das wahrhaft Zauberhafte dieser Perle aus dem Schatze Webers. 7. Concert. C-dur-Symphonie von Beethoven. Introduction, Quartett und Chor aus Moses von Rossini. Es-dur-Concert für Clavier von Beethoven, gespielt von Frau Clara Schumann, „O Filii.. Chor ohne Begleitung von Leisring; Ouverture aus Oberon. Leider waren wir verhindert diesem sowohl, als dem folgenden achten und letzten Concerte beizuwohnen, in welchem unter andern die Pastoral-Symphonie und die Phantasie für Clavier mit Chor von Beethoven, von Herrn St. Saens gespielt, gegeben wurde. Mit immer gleichem Interesse aber wohnten wir den vier in kurzen Zwischenräumen sich folgenden Concerten der Frau Clara Schumann bei, dieser echten, wahren Künstlerin, voll Poesie, voll Weihe. Wir möchten sie eine Priesterin der Kunst nennen, so rein, so edel ist ihr Streben, so ganz entfernt von all dem Flitter, von allem Effekthaschen, von welchem so viele, selbst unter den bedeutendsten ausübenden Künstlern nicht frei sind. Bei ihr ist alles wahr und ihr vollendeter Mechanismus dient nie als Zweck und stets nur als Mittel, die Empfindungen ihrer Seele auszudrücken, den Geist der vorzutragenden Compositionen treu wiederzugeben. Wie sehr das musikalische Urtheil und der Geschmack sich hier verbessert haben, das bewies wieder auf die erfreulichste Weise der Enthusiasmus des zahlreichen Publikums in allen ihren Concerten, während wo etwa zwanzig Jahren diese Künstlerin bei ihrem Auftreten dahier nur von wenig Kunstverständigen nach ihrem vollen Werth gewürdigt wurde. In ihrem vierten Concert spielte sie mit Mad. Viardot, der berühmten Sängerin, die vortrefflich Clavier spielt, das Duo für zwei Pianos ihres Mannes, und Stockhausen sang in ausgezeichnetster Weise mehrere Lieder von Schubert und Schumann und die Arie aus Ezio von Händel. Kaum war der Cyclus ihrer Concerte zu Ende, so hielt Thalberg in denselben Räumen seinen glänzenden Einzug. „L'état c'est moi" sagte Louis XIV., „le concert c'est moi", konnte Thalberg sagen. In den vier Concerten, die er vor einem zahlreichen und eleganten Publikum mit großem Beifall gab, war er es allein, der das Programm, und nur mit seinen Compositionen ausfüllte. Und da wir den Namen eines der Bourbonen nannten, so fällt uns der bekannte Ausspruch in seiner Anwendung auf Thalberg ein: „Il n'a rien appris ni rien oublié." In der That, er besitzt immer noch die Vollkommenheit der Technik, das Ebenmaß des Vortrags, namentlich den unvergleichlich vollen, schönen Ton, Eigenschaften, die bei seinem ersten Auftreten ihm so viele Verehrer gewannen. „C'est l'idéal du matérialisme" sagte mir mein Nachbar rechts, ein ernster Musiker, „c'est le roi des pianistes", flüsterte meine Nachbarin links, eine bekannte Clavierspielerin.

Die beiden Opern von Grisar, namentlich la Chatte, enthalten manches Hübsche und fanden günstige Aufnahme; eben so la fille d'Egypte, das Erstlingswerk eines jungen Componisten Jules Beer, Neffe von Meyerbeer, welches recht viel dramatischen Instinkt verräth. Vor einigen Tagen nun wurde in der komischen Oper „Lalla-Rookh." Oper in zwei Akten von Felicien David gegeben, die wir unbedingt nicht nur für das beste dramatische Werk dieses begabten Componisten halten, sondern auch für die beste Oper, die seit vielen Jahren für diese Bühne geschrieben wurde. Es mag sein, daß das orientalische Sujet der Individualität David's am meisten zusagt, denn zum ersten Mal begegnen wir in diesem Werk jenen Vorzügen wieder, die den Componisten der „Wüste" so schnell berühmt gemacht haben. Eine sanfte, träumerische Poesie, origineller und stets natürlicher Gedanken, eine reizende Instrumentation voll interessanter Einzelnheiten, das glücklich gelungene orientalische Colorit verleihen diesem Werk einen Werth, der bei Weitem den der Erzeugnisse der neueren französischen Muse überragt. Wir tadeln nur, daß in mehreren Nummern dieser Oper David sich selbst untreu wurde, und dem modernen italienischen Opernstyl zu sehr huldigte; auch ist der zweite Akt bei Weitem weniger gelungen als der erste. Dennoch glauben wir, daß das Werk überall, auch bei uns in Deutschland sich Freunde erwerben wird. Der Ouverture fehlt es trotz hübscher Einzelnheiten an Einheit; aber schon die erste Nummer der Introduction, ein Zank zwischen Tenor und Chor, ist höchst originell, frisch, keck und in eigenthümlichem Rhythmus, und bekundet gleich, daß man es hier nicht mit einem der französischen Musikfabrikanten zu thun habe, die sich die scenischen Bedingungen, den rechten Zuschnitt und alles was zum gewöhnlichen Handwerk gehört, gewandt angeeignet haben, aber keinen Funken Inspiration, nicht die geringste Poesie besitzen. Gleich darauf folgt eine wunderschöne Romanze voll poetischem Duft, eines Meisters würdig. Hübsche komische Couplet's, ein frischer Chor führen zu der reizenden Balletmusik mit Hautbois und Hornsolo von Tambourin begleitet, an welcher der Chor sich später betheiligt. Das Colorit ist höchst anmuthig und alles klingt prächtig. Ein großes darauf folgendes Ensemble-Stück wurde mit sehr großem Beifall aufgenommen; wir fanden es, obschon sehr effectvoll für die Stimmen, doch zu arm und einförmig in den Harmonien, zu italienisch in den Melodien. Eine sehr anziehende Cantilene in A-moll für Tenor mit englischem Horn und reizender Begleitung von Violinen pizzicato, schließt mit einem scharf contrastirenden Wechsel von Moll und Dur. Die Couplet's in B-dur „C'est à la jeunesse qu'appartient l'amour" in $^{6}/_{8}$ Takt, Refrain $^{2}/_{4}$, mußten Da Capo gesungen werden; sie sind piquant und im ächten Opera comique Styl. Es wird Nacht auf der Scene; Violinen con sordini; großes Liebes-

Duett in mehreren Tempi. 1. Introduction in Es-dur. 2. Romanze in G-moll. 3. Allegro. 4. Cantilène. 5. Rückkehr zum Allegro. Die Romanze ist sehr schön, beim Hören athmet man die süßen Abendlüfte; die kurz wiederholten Noten der Flöten und Clarinetten in der Begleitung sind wie das leise Rauschen der Blätter und von neuer und eigenthümlicher Wirkung. Der Schluß des Aktes besteht aus einem Chor (eine betrunkene Patrouille) durch welchen sich später die oben genannten Couplet's in B-dur schlingen. Das Taumeln und Wanken der Soldaten ist im Orchester durch eine Figur in den Saiteninstrumenten ausgedrückt, und das Ganze ist von recht dramatischer Wirkung. Dennoch macht sich auch hier ein Mangel in David's Talent fühlbar, der uns schon bei seinen früheren Instrumental-Compositionen wie Trios, Quintetten, Symphonien ꝛc. auffiel, eine gewisse Unbestimmtheit in contrapunktischer Beziehung und in Durchführung der Gedanken. — Der zweite Akt enthält, wie schon oben bemerkt, weit weniger Interessantes und Neues. Eine brillante Sopranarie und ein sehr melodiöses Duett in A-dur ⁶/₈ für zwei Soprane mit Arabesken im Orchester gezieht, sind die ersten Nummern. Darauf folgt ein frischer, sehr hübscher Frauen-Chor im Styl der ächten, guten französischen Opera comique. Unter allen folgenden Stücken, und es sind deren noch viele, ja zu viele, heben wir nur noch eine recht schöne Barcarole hinter der Scene gesungen heraus. Das Sujet, von Carré und Hippolyte Lucas bearbeitet, obschon nicht neu und an einer gewissen Einförmigkeit leidend, bietet doch mehrere gute musikalische Situationen und ist im Ganzen doch viel besser als alle die Librettis, die uns in der letzten Zeit vorgeführt wurden. (Schluß folgt.)

Berlin.

-h- Mit der Aufführung des „Salomon" von Händel, welche die Sing-Academie im Mai d. J. veranstaltete, haben wir die Concertsaison dieses Winters für beschlossen anzusehen. Die letzte Zeit, die Osterwoche mit ihren großen, der bedeutungsvollen Periode entsprechenden Aufführungen, und die letzten Concerte mehrerer Abonnements-Unternehmungen, welche nach den Festtagen stattfanden, machten den Schlußabschnitt unsers winterlichen Musiklebens sehr inhaltsreich und Interesse erweckend. Die Sing-Academie, welche nach altem Herkommen den Charfreitag durch Musik zu verherrlichen hat, gab die „Matthäuspassion" von Bach, die auch bei Ihnen in Wien ihres Einzug gehalten. Ihre Zeitung hat bei diesem Anlaß so viel über das Riesenwerk des an historischem Gelände sich hinaufrankenden christlichen Mysticismus gebracht, daß wir uns dieses Mal mit der Ankündigung bescheiden. Die Aufführung war eine sehr gelungene. Das Orchester und der Chor sind nachgerade mit dieser Aufgabe so vertraut geworden, daß sie ohne weitere Reflexion aus bloßem unbefangenem Sichhingeben an die Musik den richtigen Ausdruck mehr und mehr wiederzugeben wissen. Das ist ja das Schöne von Bach's absoluter Musik, daß sie sich, wie man wohl sagt „von selbst" singt, ist nur der nothwendige technische Antheil überwunden. Sie ist so rein geistiger Natur und in ihr so gar keine Spur beabsichtigten Effekts, daß es eben gar keiner Absicht bedarf um eine Wirkung hervorzurufen. Im Gegensatz zu aller effektvollen Musik ist sie die wahrhaft wirkungsvolle. In gewissem Sinn ist die Beethoven'sche missa solemnis, welche der Stern'sche Verein am Sonntag aufführte, wohl titanenhafter zu nennen; die Empfindungen sind riesiger und gewaltiger. Die Verzweiflung ist dunkler geschildert, der Jubel ungemessener. Doch ist Bach's Empfindungsweise tiefer. Die Stern'sche Aufführung war höchst sorgfältig vorbereitet und glückte vortrefflich. In mehreren Kirchen fanden in dieser Zeit noch andere kleinere Aufführungen bekannter Werke statt. Eine Vereinsaufführung des Bachvereins möchten wir als Vorläufer der Oster-Musikwoche ansehen. Es hat dieser Verein im Laufe des letzten Jahres mehrfache Wandlungen zu erfahren gehabt. Wierling, der seinem Wirken durch Herbeiziehung fremder Kräfte im vorigen Winter einen ganz besonderen Glanz gab, mußte sich Krankheits halber zurückziehen. Ein dem Verein nahe stehender hiesiger Politiker versuchte es ihn fortzuführen, allein theils schien seine Art dessen Thätigkeit zu regulisren nicht die richtige, theils gestattete auch ihm seine Gesundheit nicht sich dieser außerhalb seines großen politischen Wirkungskreises liegenden Beschäftigung für immer hinzugeben. Er zog sich plötzlich zurück, und es wäre das Fortbestehen dieser Stätte ernstester Musik hier in Berlin in Frage gestellt gewesen, hätte nicht W. Rust sich die Wiederbelebung desselben angelegen sein lassen. Nun hat er die Freunde der Sache unter vielen Anstrengungen wieder gesammelt und die Leistungen des kleinen Chors in kurzer Zeit so gefördert, daß er Ende März 3 Cantaten von Bach, den Frauenchor aus der Ostercantate „Christ lag in Todesbanden" (B. A. B. I.) und den Chor von Haydn „Du bist's, dem Ruhm und Ehre" in einer kleinen Aufführung singen lassen konnte. Die Aufführung war den Kräften nach gewissenhaft vorbereitet und gelang gut. Die Soli lagen in den Händen der Mitglieder und waren zum Theil nicht so gut besetzt, als man es wünschen könnte; doch stimmen wir trotzdem dem Princip, Bach's Werke möglichst zusammenhängend zu machen, ganz bei, weil der Eindruck des großen Ganzen durch die Vollständigkeit bedingt ist und eine Lücke zumeist sehr fühlbar bleibt. Vortrefflich war die Begleitung des durch seine Redaktion der Bach-Ausgabe wohl bekannten Dirigenten. Er hatte sich's nicht genügen lassen, durch volle Harmonien, die bequem mit angeschlagen werden, das Gefühl des Hörers zu orientiren, sondern die Begleitung, wo es irgend möglich in selbständige Stimmen aufzulösen. Es war ein außerordentlich wohlthuendes Gefühl Bach in dieser Bearbeitung zu hören. Nicht als ob Rust's Zuthaten als solche neben Bach's Musik rangirt werden sollten, sondern nur, weil die nothwendige Vervollständigung im Sinne Bach's stattfand. Wir glauben, daß Rust sich vortrefflich zur Leitung dieses Vereins eignet und hoffen in der Zukunft über dessen ferneres Gedeihen recht viel berichten zu können. Daß der Verein sich mit der Aufführung minder großer Sachen begnügte war natürlich, doch sind diese nicht minder interessant und einzelne Chöre den großen in seinen ausgedehnteren Werken gleich zu stellen.

Biographisches.

Louis Böhner.

Eine norddeutsche, wenn wir nicht irren Hamburger Zeitung brachte vor mehreren Monaten eine biographische Skizze Louis Böhner's, welche wir mit allem Vorbehalt und namentlich auch dem hier mitgetheilten, daß das darin gefällte Urtheil über seine componistischen Leistungen uns vielfach übertrieben erscheint.

„Böhner, als der alte, wandernde Musikant in seinem Vaterlande bekannt, wurde im Herzogthume Sachsen auf dem Lande, und zwar in Töttelstädt, drei Stunden von Gotha, am 8. Januar 1787 geboren.

Schon in seiner Jugend zeigten sich Spuren eines wahrhaft musikalischen Talents, die zu schönen Hoffnungen für seine Zukunft berechtigten; so componirte er schon kleine geistliche Sachen, vom zehnten bis zum vierzehnten Jahre; außerdem setzte er Schiller's Ode: „An die Freude" mit Recitativen, Arien und Chören, ohne Unterricht im Harmonie- und Instrumentalsatze, in Musik, und lieferte dadurch noch mehr Beweise, daß er zur Kunst berufen sei.

Im dreizehnten Jahr kam er vom Elternhause fort, nach Erfurt, theils um das Gymnasium zu besuchen, theils — und als hauptsächlicher Grund — um sich im theoretischen und praktischen Studium der Musik zu vervollkommnen. Er erhielt vom Organisten Kluge daselbst einen guten Unterricht im Clavierspiel, während Concertmeister M. G. Fischer ihn mit der wissenschaftlichen Musik vertraut machte.

Mit ein und zwanzig Jahren trat darauf Böhner in Gotha als Lehrer im Clavierspiel auf, wo ihm viele Lectionen übertragen wurden, bis daß er unvermuthet nach Jena auf anderthalb Jahre übersiedelte. Obgleich er so unerwartet seinen Verhältnissen in Gotha entrissen wurde, fand er doch in Jena die freundlichste und beifälligste Aufnahme.

Dort verfaßte er für einen Herrn von Hopfgarten in Gotha ein Clavier-Concert, von welchem er keine Abschrift besaß, und welches ihm auch nur mit einem Danke bezahlt wurde.

Später folgten als Compositionen von ihm die ersten Hefte: „Les Antipodes," Variationen in As (Op. 12) und Variationen in C (bei Härtel); außerdem noch ein zweites Clavier-Concert in Es, welches er mit dem entschiedensten Lobe öffentlich vortrug.

In einem der Kreise, in welchem er damals gerne gesehen und sehr beliebt war, lernte er Goethe kennen, auf den Böhner, in Folge seines schönen musikalischen Vortrags, den besten Eindruck machte. Im Jahre 1810 wollte er mit vielen Schulfreunden zu seiner weiteren Ausbildung

nach Wien gehen, obwohl er durch seine Unwissenheit — er hatte auf seinem Paß kein Visum des österreichischen Gesandten — nur bis Linz gelangte, und von hier aus seine Reise über Regensburg wieder zurück machen mußte.

So gelangte er wieder in's Haus seiner Eltern und componirte hier eine Ouvertüre, zu einer projectirten Oper: „Der Dreiherrenstein“ und das Pianoforte-Concert in C (Op. 10).

Darauf machte Böhner seine erste größere Kunstreise durch Thüringen, Franken, Baiern und Oesterreich.

Durch Reisegelder von seinem Landesherrn unterstützt, concertirte er zuerst in Suhl, Meiningen, Hildburghausen und Coburg; durch den wahren Musik- und Kunstsinn dieser vaterländischen Städte mit regem Beifall und warmem Interesse begrüßt.

Von hier aus producirte er sich dann in Nürnberg vor einem wenig gefüllten Auditorium, aber mit einem um so größeren Beifall. Hier blieb er fünf Jahre im Hause des Dr. Carl Preus, und führte ein ziemlich sorgenfreies Leben; doch immer noch gegen seinen Zweck, der einzig und allein da hinausging, sich der musikalischen Welt bekannt zu machen.

Hier war es, wo seine größten und gelehrtesten Werke entstanden; unter andern großen Instrumental-Compositionen, vollendete er hier die Musik zu dem Opernterte des Dr. Arnoldi: „Der Dreiherrenstein.“ Von einer zweiten größeren Reise in die Schweiz über Stuttgart, Carlsruhe, Straßburg, Colmar, Basel, Aarau, Zürich bis Bern und später nach Leipzig, ging er im Jahre 1818 nach Hamburg. Hier lebte er anderthalb Jahre. Empfehlungen aus Frankfurt brachten ihn in das Haus des Herrn Godefroy, der sich seiner in jeder Weise als kunstsinniger Mann annahm. Ferner machte er hier die Bekanntschaft des brasilianischen Gesandten de Careo, bei dem er die gastfreieste Aufnahme fand.

Durch solche Bekanntschaften unterstützt, gab er einige recht gute Concerte, und sah seinen Wunsch — sich auf der Orgel der Michaelis- und Katharinenkirche zu produciren — erfüllt. — Böhner selbst spricht sich in seinem Tagebuche über den gigantischen Bau der Orgeln aus, und taxirt ihren Preis auf 80,000 Thlr.

Von seiner Reise, die er von hier aus nach Oldenburg unternahm, kehrte er wieder nach Hamburg zurück, um sich nach Copenhagen zu begeben. Mit guten Empfehlungen von Herrn Godefroy ausgestattet, traf Böhner über Travemünde im Monat Mai in Copenhagen ein. Hier spielte er durch Kuhlau's würdige Empfehlung auf dem Sommerschlosse, vor der Prinzessin und ihrer Hofdame Colbionsen. Alle Vorschläge, in Copenhagen sich eine dauernde Stellung zu suchen, wurden von Böhner's Seite nicht angenommen. Was einige Leute*) über dort vorgefallene Scenen berichtet, die in der Nichtannahme dieser Vorschläge ihren Ursprung haben sollten, erklärt Böhner selbst als lügenhaft und erbärmlich. — Nachdem er sich in mehreren Concerten hatte hören lassen und vielen Beifall geerntet hatte, reiste er von Copenhagen ab, über Rostock nach Doberan, wo er die interessante Bekanntschaft der Catalani machte. Von Doberan ging er die Nacht darauf zu Fuß nach Hamburg und gerieth bei einem Walde in einen Sumpf, aus dem er sich noch zur Noth retten konnte. Ebenso ging er Tag und Nacht bis Hannover, Osterode, bis daß er am Abende des vierten Tages in Gotha anlangte. Seine Reise-Effecten gab er auf die Post, um sich dieselben nachschicken zu lassen; Böhner hat sie nie wiedergesehen. — Aus dieser Periode seines Lebens bemerkt Böhner selbst: „Ich bemerke zuerst, daß ich 14 Jahre selbstständig hier auf dem Lande, ziemlich beschränkt und dürftig habe leben müssen, um jede größere Gefahr für meine Existenz zu meiden. Ich entbehrte alle geistigen und körperlichen Genüsse des Lebens, ertrug Hunger und Kälte in elenden Quartieren der Armen. Die Stadt ist mir zu theuer und bietet mir kein Verdienst dar.“ Diese Periode fällt in die Jahre von 1821—1834.

Er durchzog den Thüringerwald, besuchte viel den hohen Inselberg, Neudietendorf (eine Herrnhuter-Colonie im Drei-Gleichenthal) und jährlich das romantische Bad Liebenstein. Von seiner Aufnahme in Meiningen, wohin er jedes Jahr kam, ist Böhner des Lobes voll. Von hier datirt sich auch seine Bekanntschaft mit dem Capellmeister Grund, in dem er, wie er sich selbst ausspricht, einen sehr gebildeten Künstler und Menschen kennen gelernt habe. Die Zahl öffentlich gegebener Concerte in zehn Jahren betrug dreißig, mit ungefähr 6—800 Thlr., das Privatspiel Böhner's bei fürstlichen Personen brachte ihm 3—400 Thlr., die im Druck erschienenen Werke (40 an der Zahl) gaben eine Einnahme von 600 Thlr., Musikalien-Verkauf 300 Thlr. und Dedicationen gar nichts. So erzielte er in zehn Jahren eine Einnahme von 2000 Thlr., während ein Paganini an einem Concert-Abend so viel und wohl noch mehr bei weniger Anstrengung einnahm. Die immerwährenden Leiden und Entbehrungen des Lebens mögen wohl zu Böhner's geistiger Zerrüttung in den letzten Lebensjahren die Hauptursachen sein. Viele sonderliche Thatsachen von Böhner in seiner letzten Leidensperiode findet man im Thüring'schen Volkskalender von 1861 von Müller von der Werra aufgezeichnet. Derselbe erzählt uns, daß bei Böhner's Leichenbegängniß (im Jahre 1859 in Töttelstädt, woselbst er im Hirtenhause starb) sich ein weißes Taubenpaar soll auf sein Grab niedergelassen haben.

Deutschland hat in ihm einen tüchtigen Musiker zu betrauern, dem man von allen seinen vielen Compositionen*) nur noch das allgemein beliebte Thüringer Volkslied nachsingt; aber dabei sich leider zu wenig des Schöpfers dieses Liedes erinnert, dem man nicht einmal das Recht gab, auf diese Composition seinen Namen zu setzen.

Bis hierher ist Böhner noch zu unbekannt für Deutschland geblieben, wenn er nicht bald unter dem deutschen Volk neu und zum bleibenden Andenken auferstehen wird. Ein von Böhner versetzter Koffer ist vom Dr. Storch eingelöst worden und es ist für diesen menschenfreundlichen Mann ein wahrer Schatz von nachgelassenen Musikalien darin gefunden worden.

Die fast vollendete Oper: „Der Dreiherrenstein“ hat Dr. Storch einem talent- und geistvollen Musiker Ernst Latenhusen zur Restauration übergeben; Dr. Storch selbst und der junge Schriftsteller G. de Graht werden gemeinschaftlich den Text zur völligen Umarbeitung unter die Feder nehmen, um demselben eine vortheilhaftere Gestaltung zu geben.

Hoffen wir, daß durch diese thätige Unterstützung, die dem Werke eines todten tüchtigen Musikers geschieht, die baldige Aufführung der Oper uns geschiert ist, und daß sie, nach ihrer classischen Musik, auch die würdige Aufnahme beim deutschen Publikum finde **).

*) Witt von Döring war es namentlich, der in Böhner's schneller Abreise von Copenhagen einen verdächtigen Grund finden wollte. Er beschuldigte ihn öffentlich eines intimen Verhältnisses mit einer sehr hochstehenden Dame.

*) Die verlegten Compositionen sind: Unter andern, Tänze für Pianoforte (ohne Opuszahl) 12 Hefte, Variationen (ohne Opuszahl), 2 große Ouverturen und eine Serenade, eine große Phantasie für Fagott und Orchester, eine Phantasie und Variationen für die Clarinette, eine Sonate in Es, ein Capriccio in A-dur, zwei Motetten zu vier Singstimmen und eine Sammlung Präludien und Fugen für die Orgel, (bei Kastelring — sonst sämmtliche andern bei Gombart in Augsburg.)

**) So eben beim Abschluß des Blattes kommt uns ein Brief aus Hamburg zu, worin u. A. gesagt wird: „Ich sah vor Kurzem eine Concertouverture von L. Böhner, in vierhändigem Clavierauszug von Ladenhuysen, welche der Ausbund von aller Langweiligkeit gewesen, die mir je vorgekommen.“ Gerade so ging es uns mit einer Cantate, die vor einiger Zeit bei Ziert in Gotha erschien.
D. Red.

Nachrichten.

Die Salzburger Zeitung meldet: „Mittwoch den 28. wurde in der hiesigen Domkirche zum ersten Male Mozarts Vesper in C-dur (comp. in Salzburg anno 1780, nach R. von Köchel's-Catalog Op. 339) aufgeführt. Die Partitur befand sich in Mozarts Nachlaß in Mozarteum und wurde von dem thätigen Direktor desselben, Herrn H. Schlager, nach deren Entdeckung alsbald zur Aufführung vorbereitet. Das Werk gehört unstreitig zu den bedeutendsten Compositionen des Meisters; die Nummern „Beatus vir“, „magnificat“, vor allem aber die grandiose Fuge „Laudate pueri“ sind wahre Geisteesperlen dieses großen Genius. Man staunt, daß dieses Werk nach mehr als achtzigjähriger Existenz noch immer nicht durch den Druck vervielfältiget ist. Bruchstücke desselben finden sich hie und da in Klöstern, und das „Laudate Dominum“ ist bei

Diabelli in Wien erschienen. Während man bei Beethoven bereits zu einer Gesammtausgabe seiner Werke schreitet, schlummern Mozart'sche Geistesblüthen hehrster Schönheit noch unbekannt und bestäubt in Archiven, wie dieses Werk und ein unlängst hier vorgeführtes Violinconcert bewiesen."

Die unter der Leitung St. Bennett's stehende Bach-Society in London hat kürzlich des Meisters Johannespassion zur Aufführung gebracht.

Nach einer ausführlichen Mittheilung in den „Recensionen" bestehen in Mähren Musikvereine in folgenden Städten: In Brünn seit 1862 in Olmütz seit 1852, in Iglau seit 1819, in Prossnitz seit 1856 in Znaim seit 1861. Die Geschichte sowie die Resultate derselben bieten bis jetzt wenig erfreuliche Resultate. Am meisten wirkliches Musikleben scheint Prossnitz entfaltet zu haben: es wurden daselbst bisher 37 Concerte veranstaltet und gelangten ein Oratorium und die meisten Symphonien von Beethoven zur Aufführung. Der Verein besitzt ein Sparcassen von 300 fl! —

Jenny Lind-Goldschmidt veranstaltet in Exeter-Hall drei Oratorien-Aufführungen (Messias, Schöpfung und Elias) zu wohlthätigen Zwecken; die Leitung hat Hr. Goldschmidt übernommen.

Die musikalischen und operistischen Ereignisse dieser Saison in Coburg waren: B-dur Symphonie von R. Schumann, Arie und Cavatine aus Paulus von Mendelssohn, Frühlingsbotschaft, Concertstück von Gade, Entführung aus dem Serail von Mozart, Faust von Gounod, Weiße Dame von Boieldieu. Man berichtet uns darüber: „Daß diese Aufführungen sehr gut ausfielen, war das Verdienst des in Einstudieren so gewandten Capellmeisters Herrn Lampert, und was die Inscenirung der Opern betrifft, des tüchtigen Regisseurs Herrn Kawaczinsky, der ein Mann von gründlichen Theaterkenntnissen ist. Die Weiße Dame wurde unter der Direktion des Herrn Concertmeister Krämer gegeben, der die lobenswerthen Eigenschaften besitzt, auf strenges Tempo, aber auch wohlmancirten Vortrag und angemessene zarte Begleitung zu halten und bei feurigen Finalen nicht zu jagen."

In Aachen und Cöln ist ein Manuskriptwerk: „Canonische Suite für Streichinstrumente von J. O. Grimm zu Gehör gebracht worden, welches ebensosehr gelehrte Musiker, wie das größere Publikum zu interessiren geeignet sein soll. Nachdem, was von Grimm bereits edirt ist, scheint dies ganz glaubwürdig, und es steht zu hoffen, daß sich bald ein Verleger finden werde, der dieses Opus in die Oeffentlichkeit bringt, um so mehr als bei dem vermehrten Musikleben in größeren Städten bereits ein Mangel an guten Novitäten sich fühlbar macht.

Die Niederrh. M. Ztg bringt nähere Mittheilung über den Inhalt der Proske'schen Bibliothek von Dr. Mettenleiter in Regensburg.

Der von einigen Musikblättern so sehr gerühmte Componist Hans Seeling ist in Prag gestorben.

Das „Chronologisch-thematische Verzeichniß sämmtlicher Tonwerke Mozarts von L. Ritter von Köchel enthält u. A. auch genaue Angaben der verloren gegangenen, zweifelhaften und unterschobenen Compositionen des Meisters.

Aus der Umgegend von Wiener-Neustadt wird uns gemeldet: Böllerschüsse, Fahnen und Waffen und klingendes Spiel, festlich geschmückte Menschen, die zu Fuß und zu Wagen aus der Ebene und von den Bergen her ziehen und das schlichte Dorf am Eingang des Gebirges mit dort nie gesehenem Gepränge erfüllen — gilt es ein großes politisches oder kirchliches Fest zu feiern, wurde es von den Großen des Landes, von der hohen Obrigkeit angeordnet? — Nein sie kommen Alle herbei, geleitet von dem Gedanken eine Pflicht der Dankbarkeit gegen einen einfachen Bürger abzutragen, der freilich auch ein großer Sangesfürst war, — und folgend dem Rufe einer aufrauschenden Vereinigung von Bürgern, die in ländlicher Abgeschiedenheit mit frommem Ernst der Kunst zwar schlichte aber nicht unwürdige Altäre zu errichten wußten. Ja, einfach aber herzlich und wahrhaft erhebend feierte Wöllersdorf das Andenken seines Sohnes, des am 14. April 1807 hier geborenen Standigl. Die Neustädter Liedertafel hatte den schönen Gedanken an dem Geburtshause des Sängers einen Gedenkstein zu errichten und veranstaltete bei Enthüllung desselben (am 1. Juni d. J.) ein Fest, das sie im Vereine mit den benachbarten Liedertafeln von Baden, Gumpoldskirchen, Himberg, Ebenfurth, Neunkirchen, Pottendorf und Gloggnitz (im Ganzen gegen 250 Sänger) und mit den Turnern und der Bürgerwehr von Neustadt abhielt. Im Freien stand ein schön geschmückter Altar, umgeben von der harrenden Menge. Mit sinniger, gedankenvoller Rede eröffnete der Priester Dr. Adam das Neustadt die Feier und führte die ehrfurchtsvoll lauschenden Hörer in die weihevolste Stimmung hinein. Die Worte des Psalmisten „Singet dem Herrn ein neues Lied, preiset ihn mit lautem Gesange" nahm der würdige Redner zum Texte und entwickelte klar und schön die Bedeutung der Kunst und des Gesanges als eine Gabe Gottes und des Sängers als eines Gottbegeisterten. Ein Hochamt folgte, dessen musikalischer Theil (die Messe von Hans Schläger) die Neustädter mit anerkennenswerther Präcision ausführten. Als das jubelnde Wort „Hosianna in excelsis" erklang und alle Herzen höher schlugen in dem Weihegefühl des Gottgedankens, da wirbelte eine Lerche singend empor als wollte sie auf ihren raschen Schwingen die dennthvolle Freude der Menschen in den unendlichen Himmel hineintragen. — Der festliche Zug begab sich sodann zu dem Geburtshause Standigl's, und nach dem von der Gesammtheit der anwesenden Vereine kräftig gesungenen Chor „Liedesfreiheit" von Marschner und einer kurzen, warmen Ansprache, die eine Skizze des Lebens und Wirkens des Gefeierten enthielt, wurde die Gedenktafel enthüllt. Eine Festcantate (componirt von dem Chorregenten Leop. Plaimschauer in Neustadt, einem Jugendfreund Standigl's, nach einem Gedichte von der Frau des Componisten) machte den würdigen Schluß.

Nicht die anwesenden Verwandten des Dahingegangenen allein waren tief ergriffen, wie alle fühlten uns mit Verwandt, uns allen hatte er angehört, uns allen ist er entrissen und Thränen perlten in manchem Aug, dem Sänger zum schönen Zeichen, daß er die ergreifenden Töne, in denen er uns einst von der „Erinnerung" sang, nicht umsonst gesungen!

Hoher Sänger, der du mit dem eigenen Herzblut die Rosen so purpurrotig färbtest, daraus du den Kranz der Lieder flochtest, an denen wir uns entzücken, jene Rosen, die so wunderbar dufteten, daß ihr Duft dich selbst betäuben mußte und du herabsankst in eine Nacht, finsterer als die des Grabes, die dich endlich mitleidig aufnahm, du verdienst die Strahlenkrone des Ruhmes, womit dein verklärtes Angesicht unvergänglich geschmückt ist — mögen deine Lieder verhallt sein, du hast in unseren Herzen eine Saite berührt, die der Gedanke schon an deinen Namen immer wieder aufs Neue zu den alten schönen Tönen erklingen macht, und wir werden Kindern und Enkeln erzählen von deinen großen Liedertaten und der Lorbeer wird immer grünen, der kein anderes Leben gekostet hat, als — dein eigenes. *).

Berichtigungen.

In Betreff der von uns jüngst angezeigten Musikwerke von A. Reißmann wird uns mitgetheilt, daß die „Chorgesangschule" bereits vor etwa 12 Jahren erschienen, also keine Novität ist, wie wir irriger Weise angenommen hatten; ferner sollen die mitgetheilten Notenbeispiele, sofern sie Falsches gegen die natürliche Deklamation und Stimmführung enthalten, auf nachweisbaren Druckfehlern in der Partitur beruhen.

Zur Berichtigung einer Bemerkung in der N. Z. f. M. (Nr. 21. Art. Wien. I) diene, daß der Gradner'sche Chor (Waldeszauber) keineswegs „neu" sondern einem längst gestochenen Hefte (op. 19. Berl. Böte in Altona, jetzt Schuberth und Comp. in Leipzig) entlehnt worden, und daß der Componist selbst gegen die erstmalige Vorführung eines solchen einzelnen und zwar kurzen Chores (statt etwa eines von ihm gewünschten Lieder-Cyclus) als Debut — eben so energisch als vergebens protestirt hat.

Briefkasten der Redaktion.

Rieter-Biedermann in Leipzig. In unserer Zeitung sind bezahlte Inserate nicht üblich, weil sie dadurch dem Stempel unterliegen würde. Senden Sie uns gefälligst ein Recensions-Exemplar. —

*) Ich kann nicht umhin noch die befremdende Thatsache zu erzählen, daß bei dem Feste gerade Diejenigen fehlten, welche dem Künstler zur größten Pietät verpflichtet sind, die Künstler und Kunstfreunde Wien's, jener Stadt, wo seines Lebens und Wirkens Schauplatz war, und wo sein Andenken doch am lebendigsten sein muß. Wo waren sie, wo waren insbesondere die Collegen des Sängers, die ja selbst mitgeehrt wurden in dem Feste, das man beging? Durften sie sich vor den schlichten Bürgern und Landleuten in den Zeichen der Pietät beschämen lassen? — Nicht einer war erschienen. — War das Fest nicht genug bekannt gemacht worden? waren plötzliche und unvorhergesehene Hindernisse ihres Erscheinens eingetreten? Ich weiß es nicht. Aber die Verwunderung war eine allgemeine, und das Räthsel wurde nicht gelöst. (Allerdings mußte man in Wien wenig davon, wir selbst wenigstens nichts, obwohl wir in der Nähe von Wöllersdorf Abonnenten und sogar einen Mitarbeiter besitzen; Niemand meldete uns eine Sylbe! D. Red.)

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wesselh und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 25. Wien, 21. Juni 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing,** vormals **H. F. Müller's Witwe.** **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Das 39. Niederrheinische Musikfest. — Robert Schumann und seine Cantate „Der Rose Pilgerfahrt." (Schluß.) — Recensionen. C. P. Grädener. (Schluß.) — Der Salzunger Kirchenchor. — Correspondenz aus Paris (Schluß). — Nachrichten. — Briefkasten.

Das 39. niederrheinische Musikfest *).

N. Kaum sind die letzten Töne des 39. Musikfestes verhallt und schon soll der Referent die Feder spitzen um den Bericht darüber der wartenden Musikzeitung so bald als möglich zuzustellen. Da gilt es freilich ein kräftiges Zusammenraffen. Mag der Wille auch noch so gut sein, man hat eben fünf volle Tage lang nur genossen, mit aller Energie, deren Geist, Gemüth und Ohr fähig sind, fünf Tage lang Musik genossen. Und was dies heißen will weiß Jeder, der sich in demselben Falle befunden hat. Mag Genuß und mag die reizbare Empfänglichkeit der Seele sich auch mit jedem Tage steigern, — einmal spielen die Nerven in unserer Zeit eine gar bedeutende Rolle im menschlichen Organismus, und außerdem macht gerade musikalischer Kunstgenuß untauglich zum Arbeiten, vornehmlich zum nüchternen Referate über den empfangenen, so ausgedehnten Genuß selbst. Aufregung ist genug in der Seele vorhanden; steigerte doch bei einigen das ganze Fest in allen Proben und Aufführungen durchkostenden Energischen sich diese Aufregung bisweilen zu einem gelinden Delirium. In Ohr und Seele summen und klingen unendliche Melodien (freilich nicht die unendliche Melodie, welche Richard Wagner dem Walde abgelauscht und — der verwegene Sterbliche — in Töne gebannt hat). Aus spätem Schlafe schreckt nach kurzem Schlummer der unruhige Schläfer auf und in die Ohren gellt ihm ein jauchzendes Osanna oder ein Recitativ von 14 Bässen und 20 Cellos, wie es dringlich und immer dringlicher dem Jubelchor der Freude entgegenstrebt. Und wenn man auch die Ruhe des Geistes wiedergefunden hat, so läßt sich doch Demjenigen, der solch ein musikalisches Fest niemals durchgekostet, durch die berichtende Feder kaum eine irgendwie der Realität entsprechende Vorstellung von den verflossenen Festtagen geben. Die glänzendsten Saisonconcerte selbst in größeren Städten vermögen doch nur eine dürftige Analogie zu unsern Festconcerten zu bieten.

Gälte es eine Aufführung musikalischer Novitäten zu schildern, so könnte man mit der Partitur in der Hand die strenge Pflicht des Recensenten üben. Aber was wir gehört, das sind ja mit einzelnen Ausnahmen lauter wohlbekannte Meisterwerke, deren Kenntniß jedem unserer Leser zu seinem theuersten und werthesten geistigen Eigenthum gehört, das sind Händel und Bach, Gluck und Haydn, Mozart und Beethoven, das sind Werke, auf die der Deutsche mit Recht niemals ohne triumphirenden Stolz, niemals ohne das Bewußtsein seiner unbedingten Ueberlegenheit auf dem Gebiete der Tonkunst zu blicken pflegt. Läßt sich solch ein Musikfest doch auch nur aus deutschem Musikstoffe zusammengesetzt als möglich denken. Würden doch selbst die verzweifeltsten Verehrer italienischer oder französischer Musik auf solchem vieltägigen Musikfest durch Langweile des Geistes, durch Ermüdung des Ohres an ihren Götzen irre gemacht werden, falls sie es einmal versuchen wollten, sich erst in einer Reihe concertmäßiger Hauptproben und dann in dreitägigen Aufführungen an ihren Verdi, Meyerbeer oder vielleicht an dem neuen Heros des musikalischen Tagesschwindels und der unverschämten Reclame, an Herrn Gounod zu begeistern.

Solch ein Musikfest, es ist eine ganz eigenthümliche Art von festlicher Vereinigung! Wissenschaftliche, künstlerische Vereinigungen sind heute an der Tagesordnung und sind gewiß ein recht erfreuliches Zeichen der Zeit. Sie bringen alle die verschiedenen Geister deutscher Nation in persönliche Berührung mit einander, sie helfen provincielle Sonderstellungen endlich überwinden, provincielle Vorurtheile ausgleichen; aber beim Musikfeste tritt noch der gemeinsame, von allen getheilte Genuß hinzu, der diese Vereinigung von Künstlern und Kunstfreunden ganz besonders belebt. Von allen Seiten treffen sie zusammen, und in den Hauptproben, unter dem Brausen der neunten Symphonie, der H-moll-Messe begegnen sich liebe, lange Zeit getrennte Menschen wieder. Für die am Schluß des Festes sich wieder Trennenden knüpft sich an die Erinnerung des Wiedersehens zugleich die Erinnerung an den schönsten Genuß, den sie zusammen in jenen Tagen durchlebt.

Auch die Musikfeste sind in unserer Zeit häufiger geworden. Sogar am Rhein hat sich neben den niederrheinischen Festen noch eine zweite Vereinigung am Oberrhein aufgethan. Aber abgesehen davon, daß das niederrheinische Fest jährlich wiederkehrt, daß die Aufführungen drei Tage umfassen, ist es doch insbesondere die Tradition, welche es vor ähnlichen Vereinigungen voraus hat. Sind doch mit den Erinnerungen an dieses Fest die Namen der ersten Meister aus den letzten 40 Jahren, und darunter die Namen mancher theuren, unvergeßlichen Abgeschiedenen auf das innigste verknüpft. Viel alter und wohlverdienter Ruhm haftet an diesem Feste, für Künstlerohren haben sie einen ganz besonderen Klang diese Worte: niederrheinisches Musikfest. Daß sie ihren Zauber auch in diesem Jahre bewährten, bewies die Anwesenheit so vieler in den letzten Tagen in Cöln versammelter Tonkünstler aus Nord und Süd, Ost und West, aus Deutschland, Holland, Belgien, Frankreich.

Und des Ruhmes aus vergangenen Jahrzehnten, der Tradition und des Vertrauens der von allen Seiten hinzuströmenden Künstler und Kunstfreunde hat sich denn auch dieses neunundd reißigste Musikfest würdig gezeigt. Wir wollen nicht mit früheren Jahren vergleichen, namentlich nicht mit dem letztvergangenen. Referent befindet sich noch so sehr unter dem Eindruck des empfangenen Genusses, daß er leicht in die banale Phrase fallen könnte, es sei noch kein so schönes Musik-

*) Bei der Wichtigkeit, welche die deutschen Musikfeste durch ihre Richtung und ihren Einfluß auf die Massen errungen haben, wird es wohl nicht unstatthaft sein, wenn wir dem Bericht darüber einen Raum und einen Platz anweisen, der in der Regel nur für Abhandlungen bestimmt ist. D. Red.

fest am Rhein gefeiert worden. Und das würde noch mehr als eine thörichte Phrase sein, er würde mit seinem eigenen Urtheil in Conflikt treten, da es ihm schon manchmal in den Tagen nach dem Feste, so 1855, als Jenny Lind in der Schöpfung und der Peri gesungen hatte, oder 1858, als das Credo aus der H-moll-Messe aufgeführt worden, ähnlich wie gegenwärtig zu Muthe war.

Also lassen wir jeden Vergleich und fragen lieber, wem denn diesesmal der erste Preis gebührt, wen nach griechischer Weise der Lorbeerkranz um die Schläfe zieren müßte? — — Und wenn wir nicht einen, wenn wir hundert Kränze auszutheilen hätten, wir würden doch die ganze Wucht auf das Haupt des verehrten Dirigenten Ferdinand Hiller legen. Wir würden sogar der Meinung sein, daß, wie gewaltig auch die Wucht solcher Ruhmestrophäen sein möchte, er dieselben doch lächelnd tragen würde, ebenso lächelnd, wie er die Mühen jener aufregenden Tage ertragen und überwunden hat. War es doch eine Lust ihn auf seinem Dirigentenpulte thronen zu schauen, wie er mit klassischer Ruhe den wogenden Tonmassen gebot, zu hören, wie er in den Hauptproben mit kurzen, alzeit treffenden Bemerkungen ein sicheres Gelingen vorbereitete, in der Aufführung Sänger und Orchester begeisterte und immer ruhig und gelassen blieb. Was Hiller den Kräften seines Chors und Orchesters zumuthen kann, weiß er auf's genaueste. Zu welcher Leistungsfähigkeit sich unter seiner Leitung die musikalischen Kräfte der Stadt Cöln entwickelt haben, davon kann als Beispiel gelten, daß er den letzten Satz der neunten Symphonie nach einmaliger, und zwar nach einer noch dazu übereilten Probe zur glänzendsten Aufführung brachte. Er konnte sich darauf verlassen, daß im entscheidenden Augenblick seine Cölner Sänger die fremden Elemente unwiderstehlich mit sich fortreißen würden. Was wir schon früher gelegentlich bemerkt haben, daß der Cölner Chor besser, musikalischer singt, als irgend ein anderer deutscher, davon hat das dießjährige Fest wieder einmal einen deutlichen Beweis geboten. 715 Mitwirkende waren im Ganzen vereinigt und darunter 569 Choristen, 163 Soprane, 135 Altstimmen, 102 Tenore und 169 Bässe. Von den Solisten wird bei den einzelnen Aufführungen die Rede sein.

Der erste Tag war dem Oratorium Händel's: Salomon gewidmet, aufgeführt nach der Originalpartitur. Im Jahre 1835 ebenfalls am ersten Pfingsttage hatte Felix Mendelssohn eine Aufführung desselben im früheren Gürzenichsaale in Cöln bewerkstelligt. Am Rhein war das Oratorium, überhaupt in Deutschland, wenig bekannt, seitdem nicht wieder gehört worden. Wie uns der Biograph Händel's, Victor Schölcher mitgetheilt, ist Salomon von Händel im 63. Lebensjahre, in der Zeit vom 5. Mai bis zum 19. Juni geschrieben worden und noch in demselben Sommer vom 11. Juli bis zum 24. August 1748 fällt die Arbeit des Oratoriums Susanna, welches Burney ins Jahr 1743 verweist. Die erste Aufführung Salomon's im Covent Garden fand im Jahr 1749 statt und war vom größten Erfolg begleitet. Es kann kein Zweifel darüber obwalten, daß Salomon zu den Händel'schen Oratorien ersten Ranges gehört, sowohl was die Gewalt der Chöre, wie die Feinheit der Arien und Duette anbelangt; Kraft und Lieblichkeit, Fülle und zarte Empfindung sind in glücklichster Harmonie verbunden. Ueber die mächtige Wirkung Händel'scher Chöre ein Wort zu verlieren wäre überflüßige Rede; aber daß die Arien, was individuelle Empfindung, was eigenthümlichen Reiz und Charakter anbetrifft, sich nur mit einzelnen aus dem Messias vergleichen lassen, ist doch bemerkenswerth. Eine Orgel, welche im Concertsaale wie den Cölnern niemals fehlen sollte, war diesmal zum Zwecke des Musikfestes aufgestellt. Schon die ersten Klänge der Ouverture ließen die prachtvolle Tonfülle, welche sich aus dem Zusammenklang der Orgel *) und des Orchesters ergab, bewundern. Alsdann ein gewaltiger Doppelchor: „Mit Harf' und Cymbelklang erhebt Jehova's Macht," mit welchem das Oratorium beginnt, und der die volle Kraft der Stimmen und Instrumente entfaltet. Die folgende Bassarie, „Preise den gütigen Herrn der Welt" wurde von Herrn Hill aus Frankfurt gesungen. Stimme sowohl wie künstlerische Ausbildung Herrn Hill's sind durchaus anerkennenswerth. Für den ersten Abend war seine Partie leider auf diese einzige Arie beschränkt. Es würde zu weit führen, die einzelnen Nummern des Oratoriums zu verfolgen. Berichten wir zuerst, daß sämmtliche Chöre, zum größten Theil Doppelchöre, sich der gelungensten Ausführung, der größten Wirkung auf das entzückte Publikum erfreuten. Es macht in den Chören des Oratorium's Salomon sich eine größere Mannigfaltigkeit der Stimmen, als in den meisten übrigen Oratorien Händel's geltend. Der musikalische Bau der einzelnen Chöre ist natürlich von der allgemeinen Compositionsweise Händel's nicht verschieden. Es sind dieselben Figuren, dieselben Schlüße, welche wir aus seinen übrigen Meisterwerken kennen, dieselbe plastische Tonmalerei, die, ohne jemals aufzuhören echt musikalisch zu sein und rein musikalisch zu wirken, doch die Händel'sche Behandlungsweise des Textes charakterisirt, und dieselbe von den übrigen großen Meistern, von Bach, Mozart, Beethoven unterscheidet. Ganz richtig bemerkt Herr Professor Gervinus in Heidelberg in seinen jüngsten dithyrambischen Ergüssen, in welchen er Händel als den höchsten und größten Componisten aller Zeiten feiert und mit anmaßender Souveränität die reine Instrumentalmusik (Beethoven natürlich nicht ausgenommen) und alle, welche anderer Meinung zu sein wagen, mit geringschätziger Verachtung maßregelt — ganz richtig bemerkt derselbe Herr Professor Gervinus in Heidelberg, daß es vorzüglich sinnliche Begriffe in den Worten des Textes — der Größe, der Höhe, der verschiedenartigen Naturlaute sind, welche Händel's Wahl der Töne und Figuren bestimmen. Auch daß Händel gewisse Figuren bei gewissen Gelegenheiten, wenn er z. B. den Eindruck des Erhabenen, oder des unheimlichen Schauders hervorbringen will, wiederholt verwendet, also bei allem Reichthum musikalischer Formen einigermaßen nach der Schablone gearbeitet hat, versicherte Herr Professor Gervinus wie es scheint mit vollständiger Naivetät und ohne zu ahnen, daß eine solche Verwendung wiederkehrender musikalischer Formeln nicht gerade als Beweis dafür angeführt werden kann, daß Händel unter den großen und genialen Meistern der deutschen Tonkunst wirklich der genialste und allergrößte ist.

Gerade diese Wiederkehr bestimmter Figuren nun bei bestimmten Veranlassungen des Textes in Verbindung mit jener sinnlichen Tonmalerei, in welcher der Heidelberger Kritiker die höchste Entwicklung der Musik zu erkennen scheint, läßt Händel'sche Oratorien auch auf Unmusikalische eine so bedeutende Wirkung ausüben. Es ist charakteristisch, daß sonst wenig oder gar nicht musikalische Männer, welche im Uebrigen auf einer hohen Stufe geistiger, künstlerischer oder wissenschaftlicher Bildung stehen, von Händel'schen Oratorien tiefer und nachhaltiger ergriffen werden, als von Bach-, Mozart-, Beethoven'scher Vokalmusik. Es hat dies seinen Grund eben darin, daß letztere Meister sich weit weniger von den im Text enthaltenen sinnlichen Vorstellungen, desto mehr aber von der poetischen Empfindung und Stimmung des Textes zum musikalischen Ausdruck anregen lassen, die Gegenstände der tonlichen Malerei weit weniger in der Natur, als in den unendlichen Nuancen der seelischen Stimmung finden. Um letztere musikalische Behandlungsweise eines Textes, um z. B. die höchste Entwicklung musikalischer Lyrik, die Schubert'sche und Schumann'sche Composition des Liedes zu begreifen, bedarf es musikalischer Anlagen und musikalischer Bildung; um die Größe und Erhabenheit eines Händel'schen Oratorium's richtig zu würdigen, bedarf es nur eines im Allgemeinen geweckten Kunstsinnes.

*) Die Orgelstimme ist von Mendelssohn eingerichtet. Die Orgel selbst zählte 31 Stimmen.

Wir wollen, um Mißverständnissen vorzubeugen, nicht unterlassen, uns ausdrücklich dagegen zu verwahren, als ob wir mit diesen Bemerkungen auch nur im Entferntesten die große Bedeutung Händel's, die musikalische Bedeutung seiner Meisterwerke herabsetzen, den Reichthum der Händel'schen Schöpfungskraft irgend verkleinern wollten. Unsere Absicht war es nur bei Gelegenheit der Cölner Händelaufführung einen weiteren Leserkreis auf die jüngsten Auslassungen des Herrn Professor Gervinus in der Cölnischen Zeitung Nr. 153 und 154 aufmerksam zu machen. Vielleicht, daß sich der Eine oder der Andere veranlaßt findet, zur Feder zu greifen, und den u n musikalischen Standpunkt, von welchem aus Professor Gervinus über Inhalt und Wesen der Tonkunst urtheilt, schärfer zu beleuchten. Wir wünschen Jedem das Seine zu geben, und zwar nicht nur Herrn Gervinus seine Verdienste zu lassen, sondern vornehmlich jeden Meister der Kunst in seiner Eigenthümlichkeit und Größe, unbeschadet der Größe und Eigenthümlichkeit eines Andern anzuerkennen. Wir wollen nicht, weil wir Händel so sehr verehren, deßhalb in seinen Werken auch die höchste Entwicklung der Tonkunst erreicht halten, Mozart durch ihn überflüssig gemacht glauben. Wir wollen nicht, weil wir Händel als den ersten und nicht wieder erreichten Meister des Oratorienstyls, dieser Verbindung von Text und Musik feiern, welcher im Oratorium ihre Stelle findet, deßhalb mit Geringschätzung von der reinen Instrumentalmusik gesprochen wissen; mag immerhin Professor Gervinus in derselben nichts anders entdecken, als dunkle unbestimmte Genüsse behaglicher Nervenreize — Apotheose der Gedankenlosigkeit! Weil Händel für Gervinus der erste Meister der Töne für alle Zeiten ist, darum muß dasselbe doch nicht für Alle der Fall sein. Oder ist Herr Professor Gervinus nicht nur ein einzelner Mensch, sondern die Repräsentation der Menschheit überhaupt? *)

Und nun zurück von dieser Abschweifung zu unserem herrlichen Oratorium Salomon, wie es in prächtiger Ausstattung, in gelungener Aufführung die Hörer entzückt und erschüttert, wie die naive Tonmalerei Händel's, wie seine festen, abgerundeten Formen, auch wenn man weder diese noch jene als den Höhepunkt musikalischer Ausdrucksweise betrachtet, niemals ihre Wirkung verfehlen. Das ist das Große, schon von Beethoven Bemerkte bei Händel, daß er mit den einfachsten Mitteln stets die größten Wirkungen erzielt. Welchem einzelnen jener Chöre im Salomon wir den Preis zuerkennen sollten, es ließe sich schwer sagen, so ergreifend und musikalisch entzückend wirken sie jeder in seiner Weise. Die mächtigste Stimmentfaltung macht sich neben dem Eingangschor wohl in dem „Lobt den Herrn jung und alt" Nr. 47 des Clavierauszugs geltend. Auf das Publikum wirkte der letzte Chor des ersten Theils, der sogenannte Nachtigallenchor Nr. 18 mit seiner süßen, zu seligen Träumen einwiegenden Melodie am anregendsten. Entzückend ist die Klangwirkung in der Instrumentaleinleitung desselben, welche das Eingreifen der Orgelstimme hervorbringt. Besonders machen wir auf die Chöre des Wechselgesanges im dritten Theil aufmerksam. Der Componist stellt sich hier die Aufgabe, die verschiedenen Stimmungen der Seele, welche Musik zur Darstellung bringen kann, in einer Reihenfolge vorzuführen. Gleichsam als ein Zwischenspiel im Oratorium läßt Salomon vor der Königin von Saba seine Kapelle sich in mannigfaltigen Weisen versuchen. Erst in sanfter Melodie voll mildem Wohllklang, dann in mächtigem Schlachtgesang, darauf im Wehklagen über unglückliche Liebe, zuletzt in einem herrlich gearbeiteten Chor, der sich die Beschwichtigung der stürmisch aufbrausenden Leidenschaft zur Aufgabe stellt, und die Aufgabe auf das Vollkommenste löst. Die Motive der einzelnen Chorsätze werden durch Sologesang Salomon's angegeben. Als Meisterstück harmonischer Modulation kann jener Chorsatz, welcher der Liebe Leid besingt und Chor Nr. 4 des Cl.-Auszugs, wegen seiner wunderbar wirkenden enharmonischen Verwechslungen betrachtet werden. Noch müssen wir auf den schon obenerwähnten Chor Nr. 47 wegen seines prächtigen Cantus firmus aufmerksam machen.

Was nun die Solopartieen betrifft, so ist es schwer zu entscheiden, ob der Altistin Frl. Schreck aus Bonn (Salomon), oder dem Tenoristen Herrn Schneider aus Wiesbaden (Zadok) der Preis gebührt. Beide sangen Händel in wahrhaft klassischer, in so gediegener Weise, mit so glücklichem Stimmmaterial, mit so klarem, gehaltenen und gehaltvollen Vortrag, wie Händel gesungen werden muß. Rein und keusch sind Begriffe, die auch auf die Kunst, auch auf die Art des musikalischen Vortrags anzuwenden sind. Wir glauben Herrn Schneider und Frl. Schreck keine größere Ehre erweisen zu können, als wenn wir diese Worte zur Charakteristik ihrer Auffassung und ihres Vortrags gebrauchen. Ursprünglich war Herr Schnorr von Carolsfeld für das Musikfest gewonnen worden; Unwohlsein verhinderte ihn sein Versprechen zu halten. Händel's Salomon hat nichts dadurch eingebüßt, daß an seiner Stelle Herr Schneider eintrat. In Fräulein Schreck dürfen wir sowohl was die Fülle der Stimme, als was die edle Auffassung des Oratorienstyls betrifft, eine der ersten Altistinnen Deutschlands feiern. Nicht das gleiche Lob wie Frl. Schreck und Herrn Schneider können wir der Sopranistin Frau Dustmann aus Wien ertheilen. Diese Sängerin, im Besitz eines schönen und bedeutenden Stimmmaterial's, dazu echt musikalisch, entzückte freilich das größere Publikum in erstaunlicher Weise, gewann sich wiederholten, rauschenden Beifall. Die Kenner Händel's, die ernsteren Freunde der Kunst indessen fühlten sich durch die unstete, anspruchsvolle Manier, in welcher Frau Dustmann Händel sang, durch das unablässige Vibriren und Tremuliren, in welchem sie ihre Stimme sich ergehen ließ, verletzt und besonders peinlich in jenen reizenden Duetten (Alt und Sopran) berührt, in welchen Frau Dustmann neben Frl. Schreck wirkte. Bei Verdi, Meyerbeer und Gounod mag ein derartiger Vortrag, wie Frau Dustmann ihn bei Händel sich gestattete, wohl angebracht sein. Es ist zur Täuschung des Publikums in der großen Oper franzöfischen Styl's manches nothwendig, — so auch, daß die Stimme der Sängerin den Ausdruck einer Empfindung affektirt, welche in der Musik selbst thatsächlich nicht vorhanden ist. Aber bei Händel möge man uns mit solchem kokett-ausdrucksvollen Singen verschonen. Daß Frau Dustmann nicht etwa als Bühnensängerin ihre Stimme in dem Umfange verdorben hat, daß sie nicht anders als in dieser Weise singen könnte, daß es also nach freier Wahl geschieht, wenn sie Händel's Arien verdirbt, dies bewies sie am dritten Tag in Hiller's Gesangstück, für dessen Vortrag sie der Componist wohl mit einem freundlichen Wink bedacht haben mochte. Auch schon im dritten Theil des Salomon, als Königin von Saba sang sie mit größerer Ruhe, würdigerem Ausdruck und zuweilen beinahe völlig zu unserer Befriedigung.

Sämmtliche Arien des Oratoriums „Salomon" an einem Abend vorzuführen, möchte unrathsam gewesen sein. Doch müssen wir auf das lebhafteste bedauern, daß die Auslassungen zwei Nummern getroffen haben, welche von den Kennern Händel's schmerzlich vermißt wurden. Einmal meinen wir die Auslassung der Altarie (Salomon) in G-moll. Nr. 21 des Clavierauszugs „ob die Sonn' auf Berg und Thal" — dieselbe gehört zu den schönsten und klangvollsten und namentlich stimmungsreichsten Arien, welche Händel überhaupt geschrieben hat. Aber doch noch peinlicher berührte uns der Ausfall der Arie der falschen Mutter bei dem Streit um den Besitz des Kindes, Nr. 25 des Clavierauszugs, interessant durch ihre rhythmische Bewegung und für den Zusammenhang der dramatischen Handlung, als Gegensatz zu der folgenden Arie der echten Mutter unerläßlich. Wie würde Händel über die Aus-

*) Herr Professor Gervinus wird schon wissen, weßhalb wir hier eine Anmerkung machen. Diejenigen, welche es nicht wissen sollten, verweisen wir auf den Nekrolog Schlosser's von Gervinus (letzte Seite).

lassung dieser Arie gewüthet haben! Wendete er doch so viele Sorgfalt zur musikalischen Charakterisirung der beiden Mütter auf. Eingeschoben aus der Originalpartitur wurde indessen eine Sopranarie im letzten Theil, welche sich im Clavierauszuge nicht befindet.

(Schluß folgt.)

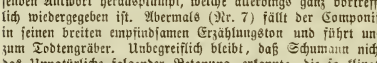
Robert Schumann

und seine Cantate:

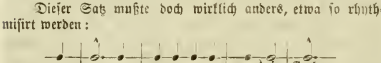
„Die Pilgerfahrt der Rose."

(Schluß).

Aehnlich verhält es sich mit Nr. 5, wo die weitere beschreibende Erzählung des Tenor durch ein langsames Psalmodiren geradezu langweilig wirkt. Uncharakteristisch und unlogisch sind folgende Textzeilen, wie hier durch Gedankenstriche, so in der Partitur durch Pausen getrennt: „Und wie ein Blitz — verschwunden sind — der Elfen lust'ge Schaaren, — nur auf der Wies' ein Silberstreif — verräth noch wo sie waren." Während nun diese Erzählung, in langsamen Noten deklamirt, eine übermäßige Breite erhält, ist das Erwachen Röschen's als Mädchen wieder zu unwichtig und unselbständig behandelt. Es ist als jagte den Componisten hier ein Dämon über die Stellen hinweg, wo er seine Mittel entfalten sollte und hielte ihn dort fest, wo nichts Rechtes zu machen ist. Denn kaum hat Röschen die nöthigsten Worte mehr gesprochen als gesungen, so hebt der Tenor seine Erzählung wieder an; nach wenig Takten steht Röschen schon vor der „unbarmherzigen Frau." Die hier anhebende Melodie ist so rührend zart, daß man nicht begreift, wie der Musiker sich selbst so sehr im Wege stehen konnte, dieselbe nicht zur Reife und völligen Entfaltung kommen zu lassen. Unseres Erachtens mußte das erst geschehen, ehe die unbarmherzige Frau mit der abweisenden Antwort herausplumpt, welche allerdings ganz vortrefflich wiedergegeben ist. Abermals (Nr. 7) fällt der Componist in seinen breiten empfindsamen Erzählungston und führt uns zum Todtengräber. Unbegreiflich bleibt, daß Schumann nicht das Unnatürliche folgender Betonung erkannte, die so klingt, als hieße es: „Er gräbt den Spaten."



Dieser Satz mußte doch wirklich anders, etwa so rhythmisirt werden:



wobei die malende Begleitung immerhin ihre gegenwärtige Form behalten konnte. Beiläufig bemerkt wird die Empfindsamkeit des Gedichts von hier ab immer bedrohlicher. Wir müssen zuerst den Leichenzug von des Müllers Töchterlein, die „am gebrochenen Herzen" starb, und alle Einzelnheiten eines Begräbnisses mitmachen, dann werden wir mit Röschen in des Todtengräbers Wohnung geführt und müssen an desselben Schmerz um seine hingegangene Gattin theilnehmen, der doch in keiner Weise zur Sache gehört; endlich verabschiedet sich Röschen von dem übersentimentalen Todtengräber und begiebt sich zur Ruhe, aber nicht ohne an den „Herrn dort im Sternenland" ein Gebet zu richten (Nr. 10), worauf die Schwesterlein Elfen sie in Schlaf singen. Wir sind gewiß kein Feind solch' zarter Poesie, allein das Uebermaß derselben schwächt und ermattet den Geist, der sich endlich nach Frische und Freiheit sehnt. — Was das Musikalische betrifft, so choquirt uns in der Todtengräberscene (As-dur-Satz) die Nonchalance mit der die verschiedenen Personen nacheinander singend auftreten. Dadurch, daß die Musik dabei melodramatisch fortgeht und die Aktion des Grabens malt, treten die Personen ganz in den Hintergrund oder werden Staffage des Bildes, statt Hauptsache zu sein. Weit besser wäre es wohl gewesen, wenn der Dichter dem Todtengräber ein Lied zu singen gegeben hätte, worin die nöthigen Aufklärungen in Form von Parenthesen enthalten sein und vom Componisten mehr parlando behandelt werden konnten. Außerdem wirkt eine gewisse Monotonie der Modulation (der Satz kommt immer wieder nach As zurück) nicht günstig. Der folgende Grabgesang für Chor (Nr. 8) hat unbedenklich eine schöne Haltung und interessante Züge, wie z. B. die Unisonogänge und die Doppelterzen Seite 36 und 37, nur können wir uns auch hier mit der mehr psalmodirenden Haltung der Solostimme nicht befreunden. Weiterhin ist es sehr schade, daß die B-dur-Melodie „Es glänzet aus tief blauem Himmel", deren frische Anmuth gerade hier so wohl thut, nicht weiter ausgebaut worden ist. Es konnte bis zu den Worten „die Pilgerin hebt sich jetzt empor" aus dem vorhandenen Text durch Abwechslung von Gesang und instrumentaler Begleitung immerhin ein selbständiges Stück geschaffen werden, das in sich abgerundet ein Bild der hereinbrechenden Nacht ausführte. Durch das Fortspinnen der Motive über die Reden verschiedener Personen hinweg wird diese Einheit trotz gleichartiger Elemente der Melodik und Begleitung nicht erreicht. Auch in dem „Gebet" konnte unbeschadet des hübschen Effekts, der das Einschlummern bezeichnet, durch eine mindestens andeutungsweise Rückkehr zur Hauptmelodie eine abgeschlossenere Form herbeigeführt werden. Wir begreifen, daß Schumann der Kleinheit seines Gegenstandes halber nirgend in die Breite gehen wollte, aber die Musik hat hierin ihre eigenen Gesetze, die ohne Nachtheil für die Wirkung nicht außer Acht gesetzt werden dürfen, um so weniger als in der kleinsten Form etwas Ganzes gegeben werden kann.

Nach alledem hat es uns durchaus nicht Wunder genommen, daß der Eindruck dieses ersten Theils, trotz des überaus hübschen und lebendigen Schlußchors der Elfen bei der jüngsten wiederholten Aufführung durch die „Wiener Singakademie" ein recht flauer war. Verschiedene Kritiker haben dadurch, daß sie die Schuld den Ausführenden beimaßen, nur einen Beweis dafür geliefert, daß sie entweder eine passende Gelegenheit gefunden zu haben glaubten, um einer gewissen Antipathie gegen das Institut freien Lauf zu lassen, oder daß sie vor dem Namen Schumann eine zu abgöttische Verehrung hegen, um die Hauptzgebrechen im Werke selbst aufzusuchen.

Der zweite Theil enthält im Text weniger verschiedene Scenen, daher die Musik sich auch selbständiger entfalten konnte. Zwar ist natürlich auch hier die lyrisch beschreibende Erzählung beibehalten, doch wirkt sie weniger nachtheilig, erstens weil eine größere Anzahl ausgeführter und abgerundeter Musikstücke das musikalische Verlangen des Hörers befriedigt, zweitens weil dieser Erzählung an sich weniger ist, drittens weil eine Veränderung in der Disposition vorgeht, welche als Abwechselung wohlthätig wirkt. Während nämlich im ersten Theil die Erzählung durchaus dem Tenor zugewiesen war, geht sie hier theilweise in andere Stimmen (Alt und Baß) über, weil der Componist den Tenor für seinen „Sohn des Försters" braucht, der jetzt im Hause des Müllers um Röschen freit. Der Einheitlichkeit des Ganzen wird dadurch allerdings kein Vorschub geleistet; allein man verzichtet gerne auf diese höhere Forderung um der niedereren: Abwechselung, Genüge gethan zu sehen. Das Gesagte findet jedoch nur in Bezug auf den weiteren Fortgang des 2. Theils Anwendung. Zum Beginn tritt noch der Tenor erzählend auf und zwar in derselben Weise wie im 1. Theil. Wie sehr würde alles von wirklichen Personen Gesprochene auch hier gewinnen, wenn es die geregelte Bewegung für sich allein in Anspruch nähme!

Nr. 12 „Zwischen grünen Bäumen schaut des Müller's Haus" ist ein so reizendes kleines Musikstück mit so prägnan-

ten Motiven, daß man sich nur schwer entschließt darüber aus theoretischen Bedenken den Stab zu brechen. Doch können wir wenigstens nicht umhin zu bemerken, daß uns der plötzliche Sprung des erzählenden Textes in die zweistimmige Behandlung gewagt und unmotivirt erscheint. Wollte der Componist, wie es hier der Fall, die „grünen Bäume“ und des „Waldbach's wilde Woge“ malen, so konnte das nur instrumental geschehen; der erklärende Text konnte dazwischen, davor, oder dahinter ausgesprochen werden; aber ein zweistimmiges Lied daraus zu bilden ist eine ästhetische Wunderlichkeit, die trotz der reizenden Wirkung der Musik den Eindruck der Ungereimtheit macht.

Ein ganz köstliches Stück ist Nr. 15, ein Männerchor und Jägerlied ersten Ranges, durch eigenthümliche Rhythmik und echten Waldklang ausgezeichnet. Nr. 16 setzt die Erzählung durch eine Altstimme im Balladenton, Nr. 17 wieder durch zwei Stimmen fort, und hier ist obendrein eine seltsame Combination gewagt. Der Försterssohn und Röslein treten in Duettform mit ihren noch ganz in sich verborgenen Gefühlen hervor und es wird von dem Hörer verlangt, was er vereinigt hier hört, mittelst seiner Phantasie zu trennen und jede Stimme als den Ausdruck innerlichster Regungen hinzunehmen, da die Darstellung bereits die äußere Einigung der Beiden auszudrücken scheint und bei anderen Textesworten auch sehr leicht ausdrücken könnte. Wir hätten es passender gefunden, wenn die Gesänge Beider nicht durcheinander sondern nebeneinander gestellt worden wären; das Verwandte und Einige konnte durch Beibehaltung derselben Melodie, das Gegensätzliche etwa durch eine einfache aber merkliche modulatorische Rückung wiedergegeben werden. — Nr. 18, Chor: „O sel'ge Zeit“ ist eine wirkungsvolle und abgeschlossene Nummer, wirkungsvoll eben freilich an diesem bestimmten Platze als Ausdruck der hier auszudrückenden Empfindung. Objektiv betrachtet erscheint die Sache ein bischen sinnlich aufgefaßt, die Liebe mehr in ihrer jugendlichen nicht allzutiefen Schwärmerei, als in jenem Geiste gemalt, der sie als eine alle Hinderniße besiegende Kraft erkennen läßt. Und so kann es geschehen, daß dieser Chor, der im Ganzen seine Wirkung thut, und dessen Schluß als besonders effektvoll im besten Sinne bezeichnet werden muß, einzeln betrachtet etwas liedertafelmäßig und oberflächlich erscheint.

Ein prächtiges Stück, etwas Schubert'sch wohl, ist Nr. 20 „Ei Mühle liebe Mühle.“ Hier ist auch die Duettform ganz passend, denn man kann dabei zwei Mädchen denken, die ihre Betrachtungen über den schmucken Glanz des Hochzeithauses anstellen. — Ebenso köstlich ist die unmittelbar folgende 21. Nummer, ein Chor voll Leben und Frische, in welchem nur das Sopransolo „die Kirchenglocken klingen“ unnöthig ist, während der anschließende Walzerchor eben so charakteristisch als originell genannt werden muß und von heiterster Wirkung, doch von aller Niedrigkeit frei ist.

Alles Folgende, so reizend und zutreffend es betont ist, wird uns vergällt durch den schon oben bemerkten Schluß der Handlung, bei dem uns immer ein herbes Weh überfällt. Wir wissen nicht ob Viele mit uns darin übereinstimmen, glauben aber einen wiederholt erhaltenen Eindruck hier constatiren zu sollen.

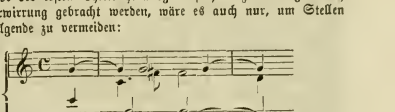
Man hat oft genug Mendelssohn und nicht ganz ohne Grund vorgeworfen, daß seine Symphonien nur Reihen von „Liedern ohne Worte“ seien. Mit demselben Recht, ja vielleicht mit größerem kann man Schumann es nachsagen, daß er die höchste Gattung aller Musik: die Vereinigung von Chor und Orchester in der besten poetischen Absicht zu einem Lieder- oder Balladencyklus herabgedrückt hat. Wir machen ihm keinen Vorwurf daraus, denn der Künstler steht unter Zeitgewalten, die er nicht zu besiegen im Stande ist. Nur soll das Urtheil der musikalischen Intelligenz nicht sich irre führen und zu dem Glauben bringen lassen, die Kunst befinde sich unter solchen Umständen im Aufsteigen. Im Einzelnen konnte Schumann „wenn“ er sich klarer geworden wäre über den Eindruck seines ganzen Werks, immer noch viel daran bessern, namentlich im oben mehrmals angegebenen Sinne. Allein mit dem „wenn“ und „aber“ ist nicht geholfen, und hätte auch Schumann Text und Musik noch so sehr umgestaltet, Recitative eingeschoben, Einzelnes mehr ausgeführt, Manches ganz beseitigt: die vollkommenste „Pilgerfahrt der Rose“ wäre doch kein Kraftwerk geworden, sondern ein zartes, duftiges aber etwas schwächliches Opus geblieben, dessen Lebensdauer nicht allzu hoch zu bestimmen sein dürfte.

Recensionen.

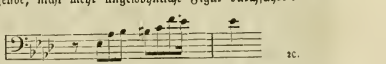
Carl G. P. Grädener.

(Schluß.)

Der 2. Satz mit der Ueberschrift Grave assai lento in C-dur beginnt mit einer Melodie, über die wir uns eigentlich kein Urtheil zutrauen dürfen, da sie uns völlig unzugänglich ist; sollte sie eine klare Stimmung in uns hervorbringen, so würden wir keinen Ton unverändert stehen lassen können. Der tiefliegende, dick und unförmlich klingende Tenor müßte schon eine Octave hinauf; die schwach ausgebildete Cantilene müßte geändert, die häufig gesucht erscheinende Harmonie einfacher, aber doch mannigfaltiger gestaltet, der störende, überflüssige Orgelpunkt im Sopran zu Ende des ersten Theils hinausgeworfen, kurz Alles gründlich in Verwirrung gebracht werden, wäre es auch nur, um Stellen wie folgende zu vermeiden:

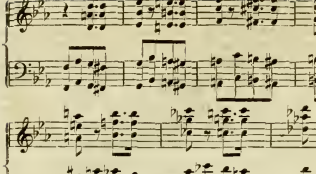


welcher, wie wir glauben, jedes feinere Ohr den hartnäckigsten Protest entgegenstellen muß. Daran schließt sich ein Mittelsatz, der folgende, nicht mehr ungewöhnliche Figur durchführt:



Es ist ein tragisches Schicksal moderner Composition, daß sie so selten die schöne Mitte zwischen dem Barocken und Trivialen innehält, sondern immer geneigt ist, aus dem einen Extrem in das andere hinüberzuwagiren. Grädener hätte wohl das Zeug dazu gehabt, dies zu vermeiden. Der Schluß des 2. Satzes wiederholt die erste Melodie, läßt sie aber von Triolenschlägen, die sich zum Theil in chromatischen Intervallen bewegen, begleitet werden — jene leidige Formation, welche die unvermeidliche Folge nach sich ziehen mußte, daß die Melodie nur noch viel dumpfer, hohler und todter klingt. Nachdem sie endlich aufgehört hat, erfolgen plötzlich noch einige rhapsodische Seufzer in H-dur — aber zu welchem Zweck und mit welchem Rechte, ist nicht einzusehen; kam es etwa nur auf die Accord-Experimente an, die noch gemacht werden? Das wäre für eine Sonate wohl etwas zu phantastisch.

Das Scherzo-Finale endlich ist rücksichtlich seiner Themen unbedeutend, die Verarbeitung desselben zeugt dagegen wieder von Gewandtheit; die Modulation leidet sehr an chromatischer Sterilität, wenn nicht geradezu an rohem Vandalismus (vergl. für das erstere besonders S. 20 und 25; für das letztere S. 21 und 26). Wie Gr. folgende Stelle hat drucken lassen können, begreift man kaum:



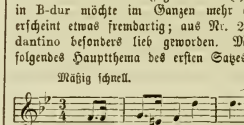
Streicht man also diese 4 Seiten, so bleiben noch 4 übrig, auf welchen mit dem Motiv

mannigfach operirt wird, ohne daß jedoch recht etwas Neues hat werden wollen; hier zeigt sich, daß Formtalent und Produktivität sehr wesentlich verschiedene Dinge sind.

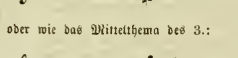
Läßt sich Ersteres dem Autor keineswegs absprechen, so fehlt es dieser Sonate wenigstens an einem tieferen produktiven Inhalt, da die Grundgedanken der zwei letzten Sätze an sich unbedeutend, d.e des ersten aber durch die wenig noble und tiefe Modulationsmethode des Componisten mehr geschwächt als gehoben sind. — Dazu kommt endlich die klägliche Claviertechnik. Nichts als Unisono's, Octaven, Verdoppelungen, knallende Klänge und Virtuoseneffekte; von Stimmführung kaum eine Spur, von schönem Klang, von interessanter Harmonienlage, von ausdrucksvollen Passagen, von Formen r e i c h t h u m überhaupt fast gar nichts. — Damit stellt sich denn leider das Werk in eine sehr übel b.ruchtigte Kategorie von Clavierstücken, wie sie freilich die Neuzeit in bei Weitem überwiegender Mehrzahl liefert; es ist ein Virtuosenstück vom reinsten Wasser, aber auch als solches ein sehr verfehltes. Denn ein richtiger Virtuose wird viel mehr technische Seiltänzerkünste darin suchen, als er findet; höheren Ansprüchen an Technik aber, wie sie etwa ein Stück von Bach, Beethoven, Schumann stellt, entsagt dieses freiwillig. — Es ist trostlos genug, daß die Gegenwart immer mehr zu vergessen scheint, wie doch der unausti lgbare Grundtypus jeder guten Musik nothwendig d e r r e i n e Satz m i t S t i m m e n ist und bleiben muß. 3. mehr wir uns von diesem Grundaxiom glauben emancipiren zu dürfen, desto sicherer sind unsere Clavierprodukte dem Untergang geweiht.

Der „Zwiegesang der Elfen" ist nach dem bloßen Clavierauszug sehr schwer zu beurtheilen. In formeller Beziehung bietet er viel Interessantes dar; an Leichtigkeit, Gewandtheit, Fluß und Rundung der Arbeit ist nichts zu tadeln. Dagegen zweifeln wir auch hier an der Möglichkeit einer nur annähernd entsprechenden Ausführung, wenigstens beim ersten Satze, denn es fehlt demselben an soliden Bässen. Die Harmonien sind wirklich so elfenhaft unbestimmt als möglich, ein Fehler, der, so lange man reelle Musik macht, durch Nichts, selbst durch den elfenhaften Text nicht entschuldigt wird. War dem melodischen Hauptmotiv keine kernhaftere Harmonik abzugewinnen, als die hier vorliegende, so mußte, falls die responsorisch-kanonische Form des Zwiegesangs einmal beibehalten werden sollte, ein anderes Motiv erfunden werden; denn auch das Orchester stützt, soweit aus dem Clavierauszuge ersichtlich ist, den ziemlich schweren Körper der 6 Stimmen nicht durch ein hinlängliches Fundament. Hier liegt daher nach unserm Dafürhalten ein tief greifender Fehler der Behandlung von Chor und Orchester verborgen, dessen weitere Verzweigung wir aber natürlich nicht verfolgen können. Einfacher, wenn auch weniger originell, gewiß aber sehr wohlklingend, wirkt der langsame Zwischensatz. Der fugirte Schlußsatz endlich, dessen Themen aus dem ersten herübergenommen sind, würde vollkommen schön genannt werden können, wenn nicht auch hier wieder an einer Hauptstelle die schon öfter gerügte Eigenthümlichkeit Gräbener's, durch chromatische Fortschreitungen hindurch zu moduliren, störend dazwischen träte. Wenn man einmal vergleicht, wie nicht Bach allein, sondern alle großen Meister chromatische Klangfarben anwenden, wie fließend dabei Alles ist, wie mannigfach vorbereitet, wie wunderbar in einander übergehend und an einanderhängend — wie verhältnißmäßig selten sie außerdem dergleichen in größerer Ausdehnung gebrauchen, dann — wundert man sich kaum noch, daß die moderne Musik so wenig wahrhaft künstlerische Beherrschung dieses Ausdrucksmittels zeigt; es ist das eben ein Zeichen, daß sie bei all' ihrem Drängen auf poetischen und charakteristischen Inhalt oft gerade die verkehrtesten Wege einschlägt, um besselben wirklich oder wenigstens scheinbar habhaft zu werden, da sie unter anderen sehr häufig solche Mittel anwendet, welche von jenen als roh materieller Klangstoff, der sich nur zu den bestimmtesten Zwecken ihrer Meisterhand maßvoll fügen wollte, mit reifer Absicht bei Seite gelassen wurden.

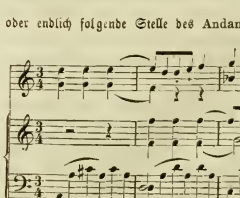
Ueber die zwei kleinen Sonaten im leichteren Styl für Clavier und Violine schließlich nur die Bemerkung, daß sie bei aller Anspruchslosigkeit dennoch das Vorzüglichste sind, was uns bisher von Gräbener bekannt geworden. Hier ist nicht nur volle Sicherheit in der Beherrschung der Mittel und Formen, sondern auch eine wohlthuende Freiheit von kleinen persönlichen Grillen und unmotivirten Liebhabereien oder sonderbaren Auswüchsen, wie wir sie in früheren Werken wohl hin und wieder zu bemerken glaubten. Man gewahrt vielmehr überall eine gewisse Gehobenheit, Anmuth und Grazie, und wenn auch nicht bedeutendere Tiefe, so doch innige Wärme, zuweilen sogar feuriges Pathos der Stimmung. Als langsamer Mittelsatz ist beidemal ein Lied im Volkston (sogar mit Text) gewählt worden. Nr. 1. in B-dur möchte im Ganzen mehr ansprechen, der Mittelsatz erscheint etwas fremdartig; aus Nr. 2 D-dur ist uns das Andantino besonders lieb geworden. Man sehe ein Motiv wie folgendes Hauptthema des ersten Satzes von Nr. 1:

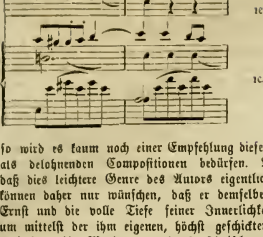


oder wie das Mittelthema des 3.:



oder endlich folgende Stelle des Andantino von Nr. 2:





so wird es kaum noch einer Empfehlung dieser ebenso bescheidenen als belohnenden Compositionen bedürfen. Wir zweifeln nicht, daß dies leichtere Genre des Autors eigentliche Sphäre ist und können daher nur wünschen, daß er demselben doch den ganzen Ernst und die volle Tiefe seiner Innerlichkeit zuwenden möge, um mittelst der ihm eigenen, höchst geschickten Formbeherrschung auch fernerhin Werke von echt künstlerischem Werth und allgemeinem Interesse hervorzubringen.

Der Salzunger Kirchenchor.

Aus Coburg.

Fp. Zur Erörterung der obigen Ueberschrift lassen Sie mich zuerst eine kurze geographische Notiz voraustellen. Ihre Leser sollen durchaus nicht etwa meinen, der Drucker hätte Salzunger Kirchenchor gedruckt statt — Salzburger. Mozart's Vaterstadt hat ja wohl auch herrliche Kirchenchöre. Und dennoch dürfte man füglich fragen, ob die dortige erzbischöfliche Cathedrale in der fraglichen Beziehung mit dem kleinen, an der Werra zwischen Meiningen und Eisenach gelegenen (als Badeort nicht unbekannten) protestantischen Städtchen von kaum 3000 Einwohnern wetteifern kann. Der Salzunger Kirchenchor giebt wieder einmal den hellen Beweis, was steter, freudiger Wille und Ausdauer in einer guten und großen Sache auch unter den bescheidensten und schwierigsten Verhältnissen auszurichten vermag. Was soll man sagen, daß eine Stadt wie Coburg, eine Stadt im Besitz einer vollständigen Capelle und eines Theaters, das im Opernfach kaum hinter den größten Residenzen zurückstehen will und für klangvolle, renommirte Stimmen unverhältnißmäßige Summen verschwendet, durch den — Dilettantenverein eines Nachbarstädtchens auf's Tiefste beschämt wird, den dort ein treufleißiger Cantor (Müller ist der Name des wackeren Mannes) aus Bürgerssöhnen und Schulknaben gebildet hat? Dort kennt man begierig in die Gotzentempel eines modernen musikalischen Heidenthums, hier hat sich eine begeisterte Schaar um das Heiligthum echter christlicher Kunst gesammelt und kann sich in dem Bestreben nicht genug thun, sich an den ebenso tief frommen als musikalisch unendlich erquicklichen Schöpfungen einer vergangenen großen Kunstperiode zu erbauen, und zugleich der Gegenwart das Verständniß der in der Vorzeit gesammelten herrlichen Schätze zu vermitteln! — — Also der „Salzunger Kirchenchor“ hat am 12. Junius zu Coburg in der St. Moritzkirche ein Kirchenconcert gegeben. Dieser Chor, der sich der besonderen Protektion des Erbprinzen von S.-Meiningen erfreut, besteht dem Vernehmen nach aus circa 45 Sängern. Der Zahl seiner Mitglieder nach soll er dem Berliner Domchor nachstehen. Ich bezweifle aber, ob sich irgendwo ein vollkommenerer, reinerer Kunstgesang finden läßt. Finden und denken ist wohl zweierlei. Absolute Reinheit und Vollendung gehört nicht in's Gebiet der Wirklichkeit. Namentlich ein Chorgesang wird da und dort immer Etwas zu wünschen übrig lassen. Aber ich sage mit freudiger Erinnerung an das gestern Erlebte in guter Zuversicht, die Leistungen des Salzunger Kirchenchors streifen an die Vollkommenheit nahe hinan; die kleinen Schwebungen und Schwankungen in der Tonbildung und Tonbewegung sind ohnedieß nur einem scharfen, musikalisch gebildeten Ohr bemerklich. Was sagen Sie dazu, wenn ein zweichöriges Miserere von Allegri, das sich in seinen getragenen, durch keinerlei Instrumentalbegleitung unterstützten Tönen wohl eine Viertelstunde hinzieht, in A-moll einsetzend, in einem A-dur endlich schließt, in welches die Stimmgabel völlig harmonisch einstimmen würde? Was sagen Sie von einem landstädtischen Dilettantenchor, dessen Soprane namentlich fast immer so klingen, als ob man nur eine volle, weiche Solostimme hörte, der ein Pianissimo vorträgt, das ich nicht besser zu bezeichnen weiß, als wenn ich es mit dem leisen Dämmern des Lichtes im ersten Morgengrauen, oder mit dem wunderbaren Säuseln und Flüstern des Waldes an einem linden, windstillen Sommerabend vergleiche? Welche Sicherheit der Intonation, welche Frische und welcher Wechsel der Klangfarbe, welche Zartheit des Vortrags, welches liebevolle Eingehen auf den Charakter des Einzelnen, welche Macht, Gewalt und Fülle des bald ruhig wogenden, bald majestätisch dahindrausenden, auch im ausgesprochenen Fortissimo immer maßvollen Gesangs! Auszustellen wüßte ich — in aller Bescheidenheit natürlich — nur das Eine, daß die Aussprache der Worte nicht immer deutlich genug scheint.

Etwas so Herrliches und im vollsten Sinn Großes und Gewaltiges ist nicht bloß in Coburg, sondern auch in mancher viel größeren deutschen Stadt gewiß noch nie gehört worden. Das gegebene, zahlreich besuchte Kirchenconcert hatte sehr zweckmäßig ein historisch geordnetes und gegliedertes Programm. Den Anfang des 1. Theils bildeten vier untereinander zusammenhängende und zusammengehörige Hymnen aus dem 7. Jahrhundert „aus der königl. Bibliothek zu Berlin,“ die also in weiten Kreisen noch nicht bekannt zu sein scheinen, schon dem Textinhalt nach offenbar zu „Vigilien“ und für die verschiedenen Nachtzeiten von Mitternacht an bestimmt, von einer dieser Bestimmung entsprechenden wahrhaft wunderherrlichen, einfach lieblichen Tonbewegung. Es wurde den Hörern hier schon bemerklich, wie die sogenannten „Härten“ in der Harmoniefolge des Kirchenstyls auch einem verwöhnten Ohr durchaus unverfänglich klingen, und dem Kirchengesang sogar eine ganz eigenthümliche Würde, Kraft, und Frische geben. Es folgte — dießmal in deutscher Uebersetzung — ein Passionsgesang von Palestrina, dann das schon angeführte Miserere von Gregorio Allegri. Den Schluß der 1. Abtheilung bildete der Satz Lux aeterna aus der Missa pro defunctis von Nicolo Jomelli, wenn ich nicht irre mit der fallenden Scala der Sopranstimme beginnend, in einen besonders vortrefflich ausgeführten, kunstvoll einfachen Fugensatz übergehend, und mit dem Requiem aeternam im langsamsten Tempo endend. — Die 2. Abtheilung brachte lauter deutsche Musik. Sie begann mit dem wundersam herrlich variirten Choral „Jesu meine Freude“ von J. Seb. Bach. Daran schloß sich ein kostbar frisches „Weihnachtsliedlein“ von Leonhard Schröter. Wer's nicht schon wußte, konnte es hier fühlen, was unserm Kirchen- und Gemeindegesang mit der rhythmischen Gliederung und Bewegung des ursprünglichen Choralsatzes verloren gegangen ist, und wie recht man daran thut, hier wenigstens bis zu einem gewissen Maß auf das Alte zurückzugehen. Daran reihte sich dann das liebe, einfältige Ave verum von Mozart, auch dies, wie alles Andere ohne alle Begleitung vorgetragen. Den Schluß bildete eine Motette von Dr. Hauptmann „Wer unter dem Schirm des Höchsten sitzet“ (Ps. 91), eine gewiß treffliche und verdienstliche Arbeit des bekannten Chorführers der Thomasschüler in Leipzig, die es aber dennoch durchfühlen ließ, wie groß die Alten in der Kunst gewesen sind, mit den einfachsten Mitteln die größten Erfolge zu erzielen. Leider kamen die Zuhörer um die ihnen zugedachte Vergünstigung, noch einige eingelegte Stücke als Gratiszugabe zu erhalten, da der Chor Tags zuvor sich in der Arbeit etwas übernommen, und an zwei Orten (Hildburghausen und Eisfeld) concertirt hatte, heute aber in dem nahen Sonnenberg sich gleichfalls hören läßt.

Wir wissen dem Dirigenten des Salzunger Kirchenchors ein öffentliches Lob nicht in besserer Form zuzuerkennen, als

mit dem Wunsch, daß er die Freudigkeit und Leistungsfähigkeit seiner wackeren Sänger viele Jahre lang wachsen und seinen Kirchenchor ein musikalisch-kirchliches „Salz“ für unser liebes Thüringen werden sehen möchte. Thüringen ist noch vor wenigen Decennien die Wiege ganz kräftiger kirchlich-musikalischer Anstrengungen gewesen, wie denn z. B. in einzelnen Gegenden des jetzigen preußischen Sachsen's noch lange nach dem Anfang dieses Jahrhunderts's Bach'sche Kirchenmusiken mit großem Fleiß kirchlich aufgeführt worden sind. Das gestrige Kirchenconcert wird auch für das kleine Coburg'sche Ländchen nicht ganz ohne Bedeutung gewesen sein. Ob in der Hauptstadt ein Bachverein, ein Kirchenchor oder sonst etwas Herzhaftes und Ernsthaftes dieser Art so bald entstehen wird, mag dahingestellt bleiben. Hoffen wollen wir es mit voller Freudigkeit. Desto gewisser werden in Landstädten, wie z. B. in Neustadt, das sich ganz tüchtiger musikalischer Kräfte erfreut, ja sogar vielleicht da und dort unter den Landgemeinden bald Kirchenchöre aufsuchen. Es wäre das für das kirchliche Leben, wie im Kunstinteresse gleich erfreulich.

Ueber die musikalischen Dinge in der Residenz weiß ich Ihnen durchaus Nichts von Bedeutung mitzutheilen. Musicirt wird hier mit erstaunlichem Eifer und nicht geringem Lärm, es ist ein Wunder, daß Blech und Luft nicht sehr theuere Artikel werden. Von einzelnen Leistungen ließe sich sehr Rühmliches sagen. Aber es scheint noch weit im Felde zu sein, daß unser musikalisches Treiben aus der niederen Sphäre eines bequemen Unterhaltungs- und Zerstreuungsmittels auf den ernsteren Boden der K u n s t herübertreten und sich in den Dienst geistiger Bildung und Vertiefung begeben wird. Für den Eintritt des hier bezeichneten Umschwungs ist Ihnen schon in einem früheren Bericht (Jahrg. I. Nr. 47) die Abordnung eines Expressen zugesagt worden. Niemand soll froher sein als ich, wenn ich einmal in den Stand gesetzt sein werde, mein Wort einzulösen.

Correspondenzen.

(Schluß.)

Paris. 27. Mai.

Der Mangel an guten Sujet's, der in Deutschland schon seit Jahren so fühlbar ist, fängt auch an, sich hier in Paris, der großen dramatischen Fabrik, bemerkbar zu machen. Uns däucht aber immer, daß, wenn in Deutschland die dramatischen Dichter und Componisten von Seiten der Regierungen und Intendanzen der Aufmunterung und des Schutzes sich zu erfreuen hätten, wie es hier der Fall ist, die deutsche Bühne in musikalischer Beziehung blühender, unabhängiger und nationaler wäre, als sie es jetzt ist. Warum haben die deutschen Hofbühnen, die doch alle einen jährlichen, bedeutenden Zufluß erhalten, dafür nicht die Verpflichtung jedes Jahr wenigstens eine oder zwei n e u e Opern d e u t s c h e r Dichter und Componisten zu geben? Warum in Ermanglung eines allgemein deutschen Gesetzes, die Erhebung der Tantiemen betreffend, setzen sie nicht Prämien für die besten Opernsujets aus, die alsdann einem deutschen Componisten zum Componiren übergeben würden? Läßt doch jeder kleine Bühnendirektor in Italien für die Theatersaison ein eigenes für seine Bühne componirtes Werk aufführen, und warum sollte denn bei uns, bei einem so reich musikalisch begabten Volk, nicht die Hoffnung berechtigt sein, daß bei einer derartigen Aufmunterung von Seiten der Regierungen, der so zahlreichen Hoftheater und anderer Directionen, die deutsche Bühne schon nach einer kurzen Reihe von Jahren aus ihrem Todesschlaf erstehen und das deutsche Repertoire mit werthvollen, neuen, dramatischen Werken bereichert werde? Dies hätte außerdem auch noch den Vorzug, der für manche Intendanten vielleicht maßgebender sein dürfte, als das Emporblühen einer deutschen National-Oper, daß dabei auf die Stimmmittel und Individualitäten der an ihren Bühnen befindlichen Sänger Rücksicht genommen werden könnte, was, wenn es auch nicht den immern musikalischen Werth des Werkes erhöht, ihm doch immer eine größere Wirkung auf das Publikum sichert. In Paris geschieht dies immer, und dadurch allein erklärt sich der Erfolg so mancher mittelmäßigen Novität, die, auf andere Bühnen verpflanzt, spurlos vorüber geht. — Wie verschieden die Stellung der französischen dramatischen Autoren von der der deutschen ist, fiel uns bei der letzten Generalversammlung derselben wieder recht schmerzlich auf. Die Société des auteurs et compositeurs dramatiques ist als eine geschlossene Gesellschaft mit geregelter Verwaltung constituirt, die jedem Einzelnen, den Bühnen und Direktoren gegenüber, Schutz, den in's Unglück gerathenen Mitgliedern Hülfe und Pensionen gewährt. Sie besitzt ihre eigenen Agenten in der Hauptstadt und in den Provinzen, die die Aufsicht und Berechnung der droits d'auteur besorgen. Bei der letzten Generalversammlung der Mitglieder waren ungefähr 300 Autoren gegenwärtig, unter ihnen auch deutsche Componisten, deren Werke in Frankreich gegeben werden; der Bericht des Präsidenten Maquet enthielt u. a. die Mittheilung, daß die droits d'auteur des verflossenen Jahres mehr als eine Million Fr. betragen haben. — Die Gesellschaft hat kürzlich ein eigenes Lokal gemiethet und eine kolossare, große, aus dramatischen Werken aller Zeiten und Länder bestehende Bibliothek angekauft, die täglich allen Mitgliedern offen steht. Auch ein Schreiben des Direktors einer der ersten Bühnen in London wurde mitgetheilt, worin dieser der Gesellschaft die Anzeige macht, daß er fortan von allen aus dem Französischen übersetzten Werken den Autoren derselben ihre Tantiemen verschere. Sollten nicht die deutschen Bühnenverwaltungen sich beeilen, dieses Beispiel nachzuahmen? Dieselbe Gesellschaft ist es, die vor mehreren Jahren den fast einstimmigen Beschluß faßte, den Söhnen Mozart's und Weber's Tantiemen von den Werken ihrer Väter zu sichern. Hätten wir in Deutschland solchen Schutz, so wären Mozart's Hinterlassene jetzt im Wohlstand, Marschner's Familie vor Noth geschützt. — Möchten doch solche Vorschläge an geeigneter Stelle ein günstiges Gehör finden, und so der deutschen dramatischen Kunst sowohl, als den deutschen Componisten eine bessere Zukunft bereitet werden! *)

Nachrichten.

In L ü b e c k sind ebenfalls in der verflossenen Saison Beethoven's Missa solemnis in D und von S. Bach die Johannespassion zum ersten Mal aufgeführt worden.

N. W. G a d e hat die königl. Capellmeisterstelle in Kopenhagen (als Nachfolger von Gläser) vorläufig auf ein Jahr angenommen.

Alex. W i n t e r b e r g e r, welcher kürzlich in Leipzig weilte, soll eine Oper in Arbeit haben.

Bei einem in Prag gefeierten czechischen Sängerfest soll Arndt's Vaterlandslied in's Slavische übertragen gesungen worden sein.

J. H a y d n's „Jahreszeiten“ wurden in L e i p z i g am 31. Mai, dem Todestag des Meister's, von der Singakademie und dem Dilettantenorchesterverein seit 20 Jahren zum ersten Mal wieder ganz aufgeführt, und wirkten in Folge dieses Umstandes bedeutend erfrischend.

Eine Aufführung der Bach'schen „Johannespassion“ wird in J e n a zu Bach's Todestag (28. Juli) vorbereitet.

Unter den 25 Mitgliedern des Gesammt-Vorstandes des Brendel'schen „Allgemeinen deutschen Musik-Vereins“ finden wir u. A. folgende Musiker, denen wir in der That mehr künstlerische Gesinnung zugetraut hätten, als sie nun offenbaren: Ad. Blaßmann in Dresden, Kittl in Prag, Riebel in Leipzig, J. Schäffer in Breslau, Aug. Walter in Basel. Die Uebrigen sind bereits bekannte Schleppträger und Solche, die es wünschen, daß ihnen die Schleppen getragen werden, nebst ihrer geistigen oder leiblichen Verwandschaft.

Der Wiener Männergesangverein beabsichtigt Franz Schubert ein Monument zu setzen.

Briefkasten der Redaktion.

K. in C. Besten Dank. Wir konnten indeß, wie Sie sehen, unseren Lesern einen Originalbericht bieten.

*) So gut gemeint obige Wünsche sind, und so es erfreulich zu nennen wäre, wenn sie Berücksichtigung fänden, — für die K u n s t selber versprechen wir uns wenig Nutzen von alle dem. Eben das Beispiel Italien's und Frankreich's lehrt, daß die echte Kunst jämmerlich zu Grunde gehen kann, trotz, ja vielleicht sogar d u r c h äußere Förderung, — sobald die Kraft nachläßt. D. Red.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wesseły und Büssing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 26. Wien, 28. Juni 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. **Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing,** vormals **H. F. Müller's Wittwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ¼ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ⅛ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ¼ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ⅛ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Das 39. Niederrheinische Musikfest. (Schluß.) — Recensionen. — Auch eine Entgegnung. — Eine nachträgliche Anmerkung zu dem Bericht über den „Salzunger Kirchenchor" in Nr. 25. — Correspondenz aus Hamburg. — Zeitungsschau. — Zur Verständigung. — Curiosum. — Nachricht. — Briefkasten.

An unsere geehrten Abonnenten.

In den Monaten Juli, August und September erscheint diese Zeitung am **Montag.** Die nächste Nummer wird daher am 7. Juli ausgegeben.

(Unsere Herren Mitarbeiter werden zugleich ersucht ihre gef. Beiträge während dieser Zeit nach Gloggnitz in Niederösterreich zu adressiren.)

Die Redaktion.

Das 39. Niederrheinische Musikfest.

(Schluß.)

Auf dem Programm des zweiten Tages prangten die Namen Bach, Gluck und Beethoven, Bach mit dem Sanctus und Osanna aus der H-moll-Messe, Gluck mit Scenen aus der Iphigenie in Aulis, Beethoven mit seiner neunten Symphonie.

Mit dem gewaltigen Einsatz des sechsstimmigen Sanctus begann das Concert. Und es entfaltete sich alsbald die reichste Pracht der Stimmführung. Wie hohes Bogengewölbe in St. Peter zu Rom, oder in St. Paul zu London sich auftürmt, weit und wuchtig immer höher aufwärts steigt, endlich in unermeßlich hoher Kuppelwölbung das Auge Maß und Ziel verliert und die Wölbung gerade in den Himmel hineinzuragen scheint, — so wogen die Stimmen dieses Sanctus immer mächtiger sich erhebend, ranken hinauf und hernieder in harmonischer Verschlingung. Wohl als die ergreifendsten Stellen dieses ersten Satzes möchten wir jene S. 247 und 251 der Partitur (Ausg. d. B.-e Gesellsch.) bezeichnen, wo sämmtliche übrige Stimmen in der Höhe das Sanctus halten und die Bäße mit dem Sanctus dominus, deus Sabaoth abwärts steigen, dazu die rastlos wogende Gegenbewegung vom Streich- und Bläserchor und der brausende Orgelklang, der die Wucht des Basses unterstützt. — Aber wie ist es thunlich aus Bach'schen Sätzen, aus der H-moll-Messe zumal einzelne Schönheiten hervorzuheben? Es ist eben Sebastian und nur Sebastian, der so erschüttern, der die Gewalt der Töne in solchem Riesenumfange entfalten kann. Wohl bedarf es tagelangen Studiums, um sich den musikalischen Reichthum nur dieser drei einzelnen Sätze, des Sanctus, des ³/₄ taktigen pleni sunt coeli und des jubelnden Osanna zu vergegenwärtigen. Und je weiter die Vertiefung in solchem Meisterwerk stattfindet, desto staunender steht man demselben, mit desto kleinlauterer Verstummung steht der Künstler der Gegenwart solch' einem Meister der Töne in des Wortes erhabenster Bedeutung gegenüber.

Ob die Ausführung vollendet genannt werden durfte? Mit Rücksicht auf die in Cöln vorhandenen Kräfte muß man die Frage bejahen. Und doch durfte man wünschen, daß Sopran und Alt um einige hundert Stimmen reicher gewesen wären, um noch heller, noch durchgreifender mit ihrem Jubel das brausende Tonmeer der Orgel und Instrumente zu durchtönen. Welch ein Genuß müßte es sein, wenn das nächste in Cöln gefeierte Musikfest einmal die ganze H-moll-Messe brächte! Ob solch ein Wunsch zu kühn, ob er ausführbar wäre? Wir meinen, es ließe sich schon einmal wagen. Credo und Sanctus sind nun in Cöln aufgeführt. Cölner Chor und Orchester können alles leisten, was Hiller will. Auch die Musikvereine der anderen rheinischen Städte würden sich durch Zeitungsartikel und persönlichen Einfluß der einzelnen Dirigenten zu reger Theilnahme an solch einem Unternehmen begeistern lassen. Hoffen wir, daß die Zeit nicht mehr ferne ist, die unserem Wunsch die herrlichste Erfüllung bringt.

Wenn es überhaupt nicht leicht ist, unmittelbar nach Bach sich in die Ausdrucksweise eines andern Componisten zu finden, wenn man einzelne Bach'sche Sätze deßhalb stets an den Schluß eines Concerts oder doch einer Abtheilung setzen sollte, so ist die Aufführung einzelner Scenen aus einer Gluck'schen Oper, wie sie nun schon zum zweitenmal in Cöln nach der Messe von Bach stattgefunden hat, als ein entschiedener Mißgriff zu tadeln. Ueberhaupt gestehen wir es offen, gegen die Verpflanzung der Gluck'schen Oper in den Concertsaal, gegen diese Blüthenlese aus Gluck'schen Opern zu concertmäßiger Aufführung, wie man sie binnen fünf Jahren nun schon zum drittenmal auf Musikfesten beliebt hat, läßt sich vom allgemein ästhetischen wie vom musikalischen Standpunkt aus gar Manches einwenden. Mit welchem Unwillen würde Gluck eine solche Mißhandlung gerügt haben? Wenn irgend ein Componist, so hat Gluck seine Opern mit strengster Rücksicht auf die theatralische Aufführung geschrieben. Seine Musik ist im eigentlichsten Sinne des Wortes theatralische Musik. Auf die theatralische Aktion ist Alles berechnet. Daher seine Wirkung auf der Bühne so überwältigend, weil Musik und dramatische Handlung so innig mit einander verwachsen sind, weil Gluck der Componist niemals die dramatische Wirkung des Textes aus den Augen läßt. Nicht nur Recitative, Arioso's und Ensemblestücke, sondern die Chorsätze selbst sind genau der Bewegung, den Schritten, der Pantomime der handelnden Personen angepaßt. Auf der Bühne wirken jene langen Recitative, jene oft musikalisch unbedeutenden Arioso's durch das Hintreten der dramatischen Handlung trotz ihrer, oder vielleicht wegen ihrer höchsten Einfachheit und musikalischen Schmucklosigkeit ergreifend. Gluck im Concertsaal ist ein Titian mit verwischten Farben. Musikalische Monotonie macht sich allenthalben geltend und jene Scenen, welche wir im Theater mit Spannung verfolgten, welche mit Rührung und Schauer unser Gemüth ergriffen haben, dieselben Scenen erschienen uns nun mit geringen Unterbrechungen durch Chorsätze und abgerundete Arien, in denen ein reines musikalisches Element sich geltend macht, als leblose starre Gebilde. Alle Kunst des Vortrags, aller Glanz der Aufführung ersetzt nicht die fehlende drama-

tische Handlung. In noch höherem Grad als bei der Armide und der Iphigenie auf Tauris kommt unserer Meinung nach das Bemerkte bei der Iphigenie in Aulis zur Geltung. Jenes Duett Agamemnon's und Achill's, wo Beide die Schwerter ziehen, sogar jene große Arie der Klytämnestra mit ihrer von der Bühne herab erschütternden Stelle: „Es ist das unbefleckte Blut“ ꝛc., geht im Concertsaal ziemlich wirkungslos an der Seele des Hörers vorüber. Will man Opern auf Musikfesten aufführen, so möge man zu Mozart, vornehmlich aber einmal zu Mozart's Idomeneo, dem von der Bühne verbannten Meisterwerk greifen.

Die Ausführung der betreffenden Scenen ging auf's Beste von Statten. Frau Dustmann (Klytämnestra) gefiel uns weit besser, als am ersten Abend. Einmal weil sie jene, oben getadelte, ihren Vortrag geradezu entstellende Manier weniger als im Salomon hervortreten ließ, dann aber, weil bei Gluck, obschon wir ebenfalls bei ihm gegen jede französirende Mißhandlung protestiren, weil namentlich in der Gesangpartie einer Klytämnestra schon eher ein gewisses Tremolo der Stimme ertragen werden kann, als bei Händel'schen Sopranarien. Die zweite Sopranistin, Frl. von Conraths aus Cöln (Iphigenie) muß sich ebenfalls eine einfachere, weniger gekünstelte und gezierte Art des Vortrags angewöhnen. Ihre Stimme gewinnt in den höheren Lagen oft einen scharfen und schrillen Ton. Herr Becker aus Darmstadt (Agamemnon) ist im Besitz einer prächtigen, tiefen Baßstimme; wenn er bis jetzt noch mehr durch den Klang seiner Stimme als durch die Kunst des Vortrags entzückt, so glauben wir doch, daß sorgfältige Uebung noch einen Sänger ersten Ranges aus ihm bilden könnte. Wenn Herr Schneider aus Wiesbaden uns am ersten Abend als Tenor in einem Händel'schen Oratorium so vollkommen befriedigte, daß wir nicht gern irgend einen andern Sänger an seinem Platz gesehen hätten, so fehlt ihm doch für die Partie eines Gluck'schen Heldentenors (Achilles) das ausreichende Stimmmaterial. Wenn wir z. B. als Evangelisten in den Bach'schen Passionen Niemanden lieber als Herrn Schneider hören, so konnte in der Rolle des Achilles alle Kunst des Vortrags das fehlende Stimmmaterial nicht ersetzen, so anerkennenswerth immerhin die Bemühungen des Künstlers waren, auch dieser, von ihm sicher nicht freiwillig erwählten Partie gerecht zu werden. Mit besonderem Vergnügen gedenken wir noch der auch an diesem zweiten Abend zu beschränkten Partie des Herrn Hill (Calchas). Den zweiten Theil des Concerts füllte die neunte Symphonie in so meisterhafter Ausführung, wie sie sich eben nur durch die auf einem Musikfest versammelten Kräfte ermöglichen läßt. Denn wenn irgend eines unserer größten Meisterwerke, so bedarf gerade die neunte Symphonie des Zusammenwirkens solcher Kräfte, um in ihrer Wirkung den vom Componisten beabsichtigten Eindruck hervorzurufen, um die in ihr enthaltenen musikalischen Gedanken, um das übermächtige Wogen und Ringen der Stimmung, welches sie vom Anfang bis zum Schluß durchzittert und durchbraust, zur vollen Geltung zu bringen. Wir dürfen nicht vergessen, mit besonderer Genugthuung des Soloquartetts im Schlußsatz Erwähnung zu thun, welches selten wohl in so prachtvoller Ausführung gehört wird. Hier war Frau Dustmann mit ihrer hellen mächtigen Stimme so recht am Platz. Und wie sie sang mit freudig begeisterter Glut, riß sie auch den Chor mit sich fort und es war, als ob die Hallen des Gürzenich's bebten und schütterten unter dem Dahinbrausen der Beethoven'schen Jubelfanfare, jener Raserei des Jubels, zu überwältigend für menschliche Sinne und Herzen — ein Jubelgesang wie Titanen ihn über den zu ihren Füßen zusammenstürzenden Welten jauchzen.

So viel Genuß an zwei Tagen, und doch blieb noch ein dritter Tag des Festes übrig, auch von diesem müssen wir noch mit kurzen Worten berichten. Zuerst die neue Composition des Dirigenten Ferdinand Hiller, Hymne an die Nacht, gedichtet von Moritz Hartmann, componirt für Solo, Chor und Orchester. Wir würden es vorziehen von dieser neuen Composition des Mannes, den wir so hoch als den ersten Dirigenten unserer Tage verehren, dem wir bei Gelegenheit dieses Festes wieder so viel Dank und Anerkennung schulden, wir würden es vorziehen, von dieser Composition nur zu erwähnen, daß sie vom Publikum im Allgemeinen mit aufrichtigem Beifall aufgenommen worden ist. Aber des Cölner Rezensenten Herrn Bischoff's vorurtheilende Weise, die er, wie bei früheren Gelegenheiten, wenn es sich um Compositionen seines Freundes Hiller handelte, so auch jetzt wieder in der dem Textbuch beigegebenen Einleitung sich gestattet hat, zwingt uns doch leider zu einigen Bemerkungen. Herr Professor Bischoff versichert in jenem Bericht in Betreff der Hiller'schen, bis dahin noch niemals aufgeführten, nur im Clavierauszug den näheren Freunden mitgetheilten Composition, daß dieselbe den Stempel der Genialität, welchen Hiller's Gesangwerke so leuchtend an sich tragen, nirgends verläugnet. Ein solcher Ausspruch in dem einleitenden Bericht des Textbuchs ist doch geeignet, schon an und für sich mancherlei Bedenken zu erregen. Auf das Gelindeste ausgedrückt, müssen wir dies Verfahren einen unpassenden und nicht einmal gegen den Componisten taktvollen Versuch zur Einwirkung auf das Urtheil des Publikums, welches sich doch erst bei der Aufführung bilden soll, nennen. Hiller's Hymne enthält einzelne wirklich sehr gelungene Gesangstücke, welche allerdings geeignet sind die günstigste Meinung von dem musikalischen Genie des Componisten zu erwecken. Aber gerade so, wie wir schon bei Gelegenheit anderer Hiller'schen Gesangwerke aus den letzten Jahren, bei Gelegenheit des „Saul“ und „Ver sacrum“ bemerkt haben, Hiller der Componist zeigt sich in einer eigenthümlich Protensartigen Natur. Ist es Erlahmung der Fantasie, ist es Mangel zureichender Schöpfungskraft, oder ist es eine gewisse Flüchtigkeit des Charakters, ist es, weil er beim Schaffen sich nicht die gehörige Sammlung, Selbstbeschränkung und Concentration gestattet; — neben einzelnen genial erfundenen Motiven und genial durchgeführten Sätzen bringt der Componist auch wieder möglichst verblaßte Ideen, inhaltlose, oft nicht einmal originell Hiller'sche Motive oder er ergeht sich sogar auf dem betretensten Pfade der musikalischen Phrase, hascht nach einer nur auf die Nerven des sinnlichen Gehörs, aber nicht auf die Seele wirkenden Effektmacherei. Dabei stets eine erfreuliche Eleganz der Form, eine gewandte Instrumentation, eine tüchtige Arbeit, die den erfahrenen Mann von Fach kennzeichnet. Hiller der Componist ist uns schlechterdings ein Räthsel, man möchte an eine Doppelnatur dieses Meisters glauben, eine doppelte Erfindungskraft, eine doppelte Selbstkritik, die tagweise abwechselnd in seinem Organismus die geistige Herrschaft führt. Als wir die beiden ersten Chöre der Hymne: „Sie steigt empor in stiller Pracht“ $^3/_4$ Takt Es-dur und „Mutter der Welt, heilige Nacht“ hörten, da freuten wir uns, daß Hiller's Genius diesmal wirklich einen solchen Aufschwung genommen. Diese Chöre sind musikalisch bedeutend, von tief ergreifender Wirkung, vornehmlich machen wir auf die Stelle „es flüstern die Wipfel“ und ihre harmonische Modulation aufmerksam. Auch das folgende Sopransolo mit Chor ist leidlich schön und wirkungsvoll. Musikalisch unbedeutend ziehen sich dagegen die folgenden Tenor- und Sopransolo's Nr. 4, 5 und 6 hin, der recitativische Gesang ist monoton, ohne jegliche Erfindung, die Violinfiguren in der Begleitung von Nr. 5, obnedies schon nichtssagend, phrasenhaft, so viel sie auch nach Hiller's Meinung bedeuten mögen, sind vom Componisten schon in früheren Werken zum Ueberflusse verbraucht. Der erste Absatz des folgenden längeren Chors Allegro con fuoco Nr. 7 sagt gar nichts Neues, senkt sich dann zum Andante hinab, eine reizende, mild ergreifende Partie, allerdings nicht ohne Schumann'sche Reminiscenzen. Wir möchten uns länger bei diesem Abschnitt aufhalten, denn nun beginnt ein musikalisches Spektakelstück, dessen

einziger Zweck zu sein scheint, mit Stimmen und Instrumenten so viel Lärm als möglich auszuführen, und auf den höchsten Steigerungen dieses musikalischen und nahezu unmusikalischen Lärms so lange als möglich zu verweilen. Mit größerer Zustimmung begrüßen wir das Tenorarioso ⁴/₄ Takt „Und deinem Aug' ein einziger Strahl," voll wahrer Empfindung und den darauf folgenden, ebenfalls gewaltig einherbrausenden aber musikalisch reichen, schön erfundenen und trefflich gearbeiteten Chor Nr. 9 „Von Welt zu Welt" in H-dur. Meisterhaft ist es dem Componisten in diesem Chorsatze geglückt, die Stimmung des Textes, den Ausdruck schrankenloser, nur vom Lied der Liebe durchklungenen Unendlichkeit in Tönen wiederzugeben. Dem mächtig ergreifenden Eindruck dieses Chors wird sich nicht leicht Jemand zu entziehen vermögen. Mit diesem Satz hat sich die beste Kraft des Componisten erschöpft. Weder das folgende weichliche, stellenweise beinahe geschmacklose Duett, noch der endlos sich ohne bedeutende musikalische Gedanken hinschleppende Schlußsatz, zum Ueberdruß wieder und immer wieder von ebenfalls schleppenden Solostimmen unterbrochen, vermochte unser Interesse zu gewinnen. Wir freuten uns, daß trotz der ermüdenden Weitschweifigkeit, mit welcher Hiller diesen Schlußsatz, der nimmer enden will, ausgesponnen hat, der Beifall des Publikums, wie schon bemerkt worden, ein recht lebhafter und für den Componisten erfreulicher gewesen ist.

Wenn Hiller mit seiner Hymne uns stellenweise gelangweilt hat, so entschädigte er uns dafür auf das Reichlichste durch den klassisch gediegenen Vortrag des Mozart'schen Krönungsconcerts. Wir wollen nicht mit ihm darüber rechten, ob nicht, wenn er einmal ein Mozart'sches Concert erwählen wollte, ein brillanteres, schwungvolleres Concert desselben Meisters besser für den Gürzenichsaal, für das große Orchester, für die Stimmung des Publikums nach den vorhergegangenen Tagen, überhaupt für ein Musikfest gepaßt hätte. Es kann nur eine Meinung darüber herrschen, daß Hiller zu unsern ersten und namentlich zu den geschmackvollsten Clavierspielern Deutschlands gehört. Sein Vortrag ist so rein, so edel und fließend, so sehr den ganzen Inhalt des vorgetragenen Kunstwerks erschöpfend, daß man bedauern muß, nicht öfter unsere klassischen Meisterwerke durch sein Spiel beseelt vorführen zu hören. Neben der Wiederholung zweier Chöre aus Salomon kamen noch folgende Ensemblestücke am dritten Tag zur Aufführung: eine Symphonie von Haydn in D-dur, ein frischer, heiterer Genuß nach den wuchtigen und erschütternden Tonwerken der vorigen Tage, die Ouverture von Mendelssohn zu Ruy-Blas und von Schumann zu seiner Oper Genoveva. Daß man sich noch nicht entschließen kann, auf jedem Musikfeste eine größere Composition Robert Schumann's aufzuführen, ist ein trauriges Zeichen von einem in maßgebenden Kreisen noch immer herrschendem Vorurtheil. Doch wir zweifeln nicht, die Zeit wird schon kommen, wo man nicht einmal mehr begreifen wird, wie ein solches Vorurtheil so lange seinen Einfluß ausüben konnte. Die Aufnahme der frischen an thematischen und instrumentalen Reizen so reichen Ouverture von Seiten des Publikums bewies zur Genüge, mit wie geringem Recht man die sogenannte Theilnahmlosigkeit desselben Schumann'scher Musik gegenüber zur Entschuldigung geltend macht. Noch müssen wir des glänzenden Beifalls gedenken, den Herr Schneider mit der großen Concertarie Mozarts „Wehe mir, ist's Wahrheit?", Frau Dustmann mit einer Arie aus Jessonda und mit eingelegten Liedern hervorriefen. Eine festliche Zusammenkunft in dem, Cöln nahegelegenen Städtchen Brühl vereinte noch einmal vor der Trennung am Morgen nach dem letzten Concert die anwesenden Künstler um den hochverehrten Leiter des Musikfestes, Herrn Capellmeister Ferdinand Hiller.

Recensionen.

Julius Otto. „Der Morgen und der Mittag." Charakteristisches Tongemälde für gemischten Chor und Solostimmen mit Orchesterbegleitung. Dichtung von Hermann Waldow. Op. 121. Clavierauszug (5 Rthlr.) Schleusingen, Conrad Glaser.

C-x. Es ist bisweilen die Frage aufgeworfen worden, warum der Musikhandel sich mit der Opuszahl eines Werkes begnügt, und nicht, wie der Buchhandel, auch (oder allein) die Jahreszahl seines Erscheinens aufnimmt. Die Sache ist nicht blos zufällig. Bei Büchern, insbesondere wissenschaftlichen, ist der Titel des Werkes zur Auffindung genügend, die Jahreszahl aber (nicht seiner Entstehung, sondern seines Erscheinens) der stets fortschreitenden Wissenschaft halber und um einen Maßstab seiner Dringlichkeit und seines Werthes abzugeben, von größter Wichtigkeit. Ein Musikstück läßt sich nach der bloßen Ueberschrift (Sonate, Symphonie, Rondo, C-dur, F-moll u. s. w.) schwer citiren, da ein und derselbe Autor der Sonaten, z. B. in einer und derselben Tonart oft viele geschrieben; das Urtheil aber über den Werth eines reinen, wenigstens musikalischen Kunstwerkes (Architekturen, historische Gemälde u. a. mögen schon ein Anderes prätendiren) mit der Jahreszahl nichts zu schaffen hat. Für die Epoche seines Entstehens haftet schon des Künstlers Name; und läßt sich zwar der Entwicklungsgang seines Kunstschaffens auch nach der Jahreszahl construiren, so noch besser und genauer nach der Opuszahl, vorausgesetzt, daß diese eine thatsächliche, nicht blos scheinbare — nach der Priorität der zufälligen Herausgabe bestimmte — sei. Zum erstenmal bei vorliegendem Opus eines und in dieser Gattung wenigstens unbekannten Componisten fühlten wir die Nothwendigkeit einer beigefügten Jahreszahl. Denn ein Anderes ist es in Betreff unserer Beurtheilung, ob das Ding zur Zeit geschrieben, in der ein Geßner seine Idyllen, ein J. P. Schulz seine ersten Lieder, ein Himmel seine Fanchon und seine Liebe-Moralen, oder ein Zumsteg seine Balladen zusammenschweifte; ein Anderes, ob dasselbe heut entstanden, nachdem uns Gluck und Händel in Fleisch und Blut gedrungen, nachdem Mendelssohn nicht allein seinen Paulus und Elias, seine Lobgesang-Cantate und seine Psalmen zu Tage gefördert, sondern auch in den tiefen Schacht des großen Bach uns eine — immer lichter werdende — Perspektive eröffnet, nachdem uns endlich Schumann seine Concert-Dramen (Paradies und Peri, der Rose Pilgerfahrt) seine Faustmusik und so vieles andere vorgeführt hat. — Aus dem heutigen Erscheinen obigen Werkes in gegenwärtiger Gestalt und aus dem „Op. 122" sind wir freilich zu schließen gemüßigt, daß nicht jener früheren Zeit, sondern der jetzigen dasselbe seine Entstehung verdankt, und da ist's denn allerdings nicht unsere Schuld, wenn unsere Kritik eines etwas sarkastischen, um nicht zu sagen: mitleidvollen Lächelns sich nicht erwehren kann.

Wir wollen und können unsere Leser mit Citaten nicht ermüden. Das Werk ist zu umfangreich; der einmalige Abdruck desselben schon mehr als zu viel; und der Citate wäre kein Ende. Aber wir bitten dieselben, einen flüchtigen Blick nur auf irgendwelche Seite des Kl. A. zu thun, um sich zu überzeugen, wie unschuldig, harmlos, kindlich-naiv, um nicht zu sagen: kindisch uns das Alles anmuthet, Alles, Alles: Melodie, Harmonie, Modulation, Figurirung, Stimmführung. Wie? hat denn Mozart noch nicht gelebt? und Schubert nicht? und — Beethoven? Hat denn Haydn seine Schöpfung noch nicht geschrieben und seine Jahreszeiten? Ist denn tabula rasa auf allen Feldern? und dies der Anfang des musikalischen Anfangs? — Aber freilich: wer einen solchen Text in Musik setzen konnte, der, wo er Gutes bringt, nur Altes giebt und längst Durchlebtes, ja Verdautes, wo er Neues bieten möchte, noch weniger reicht als Nichts oder — die abscheulichsten Trivialitäten — — der hat von all dem Großen, das uns vorliegt, allerdings kein Bewußtsein, und konnte nichts als Kleines, Kleinstes bringen.

Die Enträthselung liegt auf der Hand. Zwar wir werfen

einen Fehdehandschuh hin, den eine Menge Heißsporne vielleicht mit zorniger Hand auffraffen werden. Allein es sei darum. Aus allen Ecken und Kanten guckt — wir wissen in der That nicht, ob uns de facto Recht wird, de jure ist's — allenthalben guckt der Liedertäfler, der Liedertäfler κατ' ἐξοχήν, der Liedertäfler so recht ex succo et sanguine heraus. Was die Liedertafelei in politischer Hinsicht gewirkt hat, das wissen wir aus und gesworbenen Ueberlieferungen vom deutschen Norden; was sie in ästhetisch-musikalischer Hinsicht gefördert, darüber können — nur Liedertäfler im Zweifel sein. Wir sprechen nicht vom Ruin der immer (und man rühmt sich deß!) aus voller Brust arbeitenden Schrei-Tenore, oder dem Zurückdrängen des Unterbasses in seine nur noch nurgelnde Brumm- und Bierbaßstimme; nicht von der engen Begränzung der nur faß harmonisirenden (Contrapunktik ist kaum möglich) vier Stimmen, oder der Monotonie ihrer mehr oder weniger ähnlichen Klangfarbe; nicht von dem Fanatismus, der förmlichen Manie jener durch vier und zwanzig Stunden nimmersatten Sangesbrüder, oder der Eitelkeit, mit der sie nicht allein in stiller arena wettkämpfen, sondern öffentlich und reisend sich der Welt als Kunstkämpen produciren. Wir reden — der Anonymen freilich giebts in Zöllner, Schubert, Mendelssohn und einigen andern, doch wie wenige! — wir reden von der Sterilität im Ganzen, von der Trivialität, zum mindesten: ungefunden, faft- und kernlosen Sentimentalität dieser Unzahl von Texten sowohl, wie von Compositionen, die für Männerchor ans Tageslicht gefördert, gekochen und noch täglich (Gott sei's geklagt!) uns vorgesungen werden.

Und solche Liedertafelei guckt uns aus jeder Zeile faft des obigen Werkes in das trübe Auge.

Zwar wir staunen, und fragen uns, wie denn derselbe Verfasser auf S. 51 und 52 (einen K. A. müssen wir nun schon voraussetzen, wollen wir nicht des Segens Müh für müssige Notenbeispiele in Anspruch nehmen) zu den verwegenen und häßlich klingenden Dreiklangsfortschreiungen von G nach A, wieder von C nach D-dur kommt. Wir staunen beim Eingang des „Mittags" über die vorhaltenden Bässe und deren kühne, diesmal wirkliche Baßfortschreitungen, da doch Alles sonst so kindlich-niedlich klingt. Während wir uns weniger wundern und kaum einmal berühren wollen die mancherlei Reminiscenzen an Schubert („Guten Morgen, schöne Müllerin" S. 43), Mendelsohn (Lieder S. 44—46), Conradin Kreutzer (Nachtlager), Haydn (Schöpfung), Rossini (Teil) und Andere (an manchen Stellen). Denn was will dies Alles sagen gegen das, was uns bevorsteht, und was wir (— sind wir denn wirklich verurtheilt, weiter zu lesen? —) so schnell als möglich — mit einem Biertel Auge läßt sich's übersehen — zu absolviren suchen wollen.

Waren wir schon früher nirgendwo im Zweifel, weß Geistes Kind der Autor sei, so tritt in Nr. 8: „die Auswanderer" (Baßsolo mit Männerchor) ganz ohne Hehl und wie er leibt und lebt der Liedertäfler an den Tag; noch mehr beim f. g. „Mittagessen" (Nr. 11), allwo der f. g. Feuschmecker, das trivialste Männchen, so erfunden, sich vor den bereits dräuenden Toasten fürchtet. Nun freilich: der erste dieser Toaste, wie so ein Tenor („da legt schon Einer los!") ihn auf die Frauen loslässt, ist in der That zum Erbarmen, und verdenken wir's Keinem, der das nicht hören mag, statt dessen lieber — schmausen, zechen, debachiren.

Indessen da beginnt nun, indem wir weiter schreiten, die Geschichte uns zu bunt zu werden. Wir wissen nicht mehr, macht der Mann im Ernst Musik, oder hat er uns Alle — sich eingeschlossen — zum Besten. Hoben wir bisher im ruhigen Ton gesprochen, so beginnt das Blut uns jetzt zu kochen und müssen wir unserer gerechten Entrüstung Luft geben. Wie? haben wir nicht genug schon im realen Leben der schalen Liedertafel-Schmausereien mit ihren unvermeidlichen Toasten — musikalischen und nicht-musikalischen — muß so ein Jammermann kommen, uns das noch für den Concertsaal zurecht zu stutzen? Und fader als je beim Kirmeßschmaus! Sind nicht genug der Speisezettel componirt, und der Heirathsgesuche, und wie all' die Schäferiana und Schäfferiana heißen? Und schlecht genug componirt? Und das Alles mit Flöten und Oboen und dem ganzen Aufwand unseres edleren Zweckes bestimmten Orchesters! Hoffentlich wird sich jeder simple Musiker zu gut halten, solche Fadituden anderswo als etwa im Speisesaal mitzumachen; und wär es vielleicht nicht einmal nothwendig (der Mühe werth ist's ohnehin nicht) über die ganze Geschichte ein Wort zu verlieren, hätte sich nicht ein Verleger gefunden (Conrad) Gläser heißt der Mann und residirt in Schleusingen), der nicht weniger davon anbietet, als: 1. Clavierauszug, 2. Solo- und Chorstimmen, 3. geschriebene Partitur, 4. geschriebene Orchesterstimmen; und fänden sich nicht leider so Viele, die sich freuen, daß endlich einmal der Tag hereingebrochen, wo sie mit ganzem Orchester solches Zeug loslassen können, und all' ihre Vettern, Mahmen und Basen jubelnd dazu heranbitten.

In der That wir waren Anfangs sehr begierig auf das nun kommende Gewitter, das ein Herr Julius Otto uns nach dem Beethoven'schen und Haydn'schen und nach dem Weber'schen Sturm noch zu schildern unternahm. Denn etwas Neues glauben wir doch hoffen zu dürfen. Allein, das Mittagessen, die Pasteten und Fasane, und die Toaste und die Musik dazu haben uns allen Appetit für reine Naturscenen verdorben. Wissen wir doch ohnehin jetzt, was wir vom Componisten — und wär dies just sein Bestes — zu gewärtigen haben. So gehn wir ohne Gewitter nach Hause, und danken unserm Herrn Gott, daß wir alles Uebrige glücklich überstanden. Dem Chor aber gratuliren wir, dem es behagen möge, in harmloser Einfalt glückseliger Kindlichkeit solche Trivialitäten nicht nur zu singen, nein einzuüben (studiren ist nicht nöthig) und wunden auch dem Componisten zu selbiger Kindlichkeit (beim opus 122) gratuliren, hätte er's nicht durch seine Feinschmecker-Tafelei so gründlich mit uns verdorben.

Uns aber auf bestimmte Principienfragen, als: in wie weit das Melodramatische in den Bereich der Concertmusik hineinzuziehen, u. a. m. einzulassen, möchte wohl bei einer andern (besseren) Gelegenheit zulässig erscheinen, nicht aber hier, wo es uns wirklich ganz einerlei, ob Melodram, ob Instrumentale, ob Chor, ob überhaupt Musik; — wo vielmehr jedes Wort uns jammert, das wir noch weiter über obige erstaunliche Nullität an's Licht fördern müßten.

Antoine Rubinstein. Points d'Orgue (Cadenzen) pour Piano. Mainz, Schott.

§. Zu vier Concerten von Beethoven (C-dur, B-dur, C-moll, G-dur) und dem D-moll-Concert von Mozart hat Rubinstein Cadenzen geschrieben, von denen die drei ersten bereits vorliegen. Wer von einer Cadenz nichts fordert, als daß sie dem Spieler Gelegenheit gebe durch Mittel der Technik und wirksame Verwendung der dem Instrument eignen Klangeffekte, bei einiger Anlehnung an die Motive des betreffenden Concerts, sich selbst und das Soloinstrument mit gehörigem Prunk zu umgeben, der wird durch diese Rubinstein'schen Arbeiten gewiß in jenes taumelnde Entzücken gerathen, das der berühmte Virtuose allezeit, sobald er am Clavier sitzt, bei einem großen Theil des Publikums hervorzubringen versteht. Orlando furioso in eigener Person könnte nicht mit mehr bruit über die Tasten rasen. Auch den Halbmusikalischen werden diese Cadenzen durch die Leichtigkeit und stolze Sicherheit imponiren, mit welcher sie auf's Papier gewoffen sind. — Diejenigen aber, welche der Ansicht sind, in einer Cadenz müsse sich, trotz aller phantastischen Freiheit die hier gestattet, der Geist des Hauptwerks widerspiegeln, diese werden finden, daß ein gemischtes wüstes Wesen, welches ungeachtet aller Studien, die er gemacht haben mag, ungeachtet seiner Bekanntschaft mit der musikalischen Literatur, Rubinstein immer noch anklebt, zu dem hehren und harmonischen Geiste Beethoven's nicht recht passen will. Nun sind die beiden ersten Concerte dieses Meisters ohnehin verhältnißmäßig einfacher als seine späteren Compo-

stionen, dabei auch knapper in der Form, und so will uns denn bedünken, daß die Cadenz zum ersten Satz des C-dur-Concerts, von Anfang herein zwar nicht uninteressant, doch viel zu lang ist (7 Seiten) und daß besonders das Triller-, Doppel-Oktaven- und Sextennmwetter der letzten Seiten gar nicht dahin gehört. Noch voller nimmt der Componist die Backen in der zweiten Cadenz zum B-dur-Concert (ebenfalls 7 Seiten), wo die Themen des Concerts nicht einmal „interessant" verwendet sind, obwohl zwei derselben breit genug „verarbeitet" werden. Gestehen wir nun, daß es für einen heutigen Virtuosen und besonders für Rubinstein nicht ganz leicht sein mag, gerade zu diesen beiden Concerten passende Cadenzen zu schreiben, so war wohl zu erwarten, daß das C-moll-Concert, dessen prägnant rhythmisirte Themen prächtigen Stoff zu interessanten Combinationen und phantastisch-schönen Ergüssen bieten, Rubinstein zu etwas wählerischer Arbeit veranlassen würde. Und so ist es auch der Fall. Wenigstens ist der Theil, wo das erste Hauptthema in vielleicht für den Beginn allzu erweiterten Intervallen verarbeitet wird (aus den Terzensprüngen des Themas werden Decimen und Oktaven) nicht ohne modulatorisches Interesse. Dagegen können uns freilich die chromatischen Baß-Explosionen der 8. und 9. Seite, dann die ziemlich „neuzeitlichen" oder „neudeutschen" Auflösungen auf der 5. Seite, wo der Dominant-Septimenakkord mit übermäßiger Quinte sich regelmäßig so auflöst, daß diese Quinte enharmonisch verwandelt wird, und, indem der Baß eine kleine Sekunde abwärts geht, der $^6_4$-Akkord dieses neuen Baßtones eintritt, nicht gerade besonders entzücken. Daß es an Schwierigkeiten der Ausführung hier nicht fehlen wird, kann Jeder als selbstverständlich hinnehmen, aber solche Griffe wie die in der rechten Hand Seite 7 dürften in der That nur sehr wenige Spieler im Tempo und mit Kraft herausbringen.

Bei dem baldigen Erscheinen von Beethoven'schen Originalcadenzen zu einigen seiner Concerte dürfte sich übrigens die Veröffentlichung dieser vorliegenden als mindestens theilweise unnöthig erweisen.

Auch eine Entgegnung.

Der bekannte kirchenmusikalische Aufsatz Gumprecht's hat in Nr. 23 dieser Blätter eine Entgegnung von protestantischer Seite erfahren.

Vom katholischen Standpunkte aus faßt der benannte Artikel keinerlei Einwendung zu und wir erklären uns damit vollkommen einverstanden: die Darstellung des Gegenstandes würde jedoch an überzeugender Kraft gewonnen haben, wenn der Verfasser statt der schwebenden geistigen Stützpunkte den festen gesetzlichen Boden des katholischen Cultus zum Ausgangspunkt gewählt und diesen als unwandelbare, in Sachen der liturgischen d. h. der eigentlichen Kirchen-Musik allein stattbafte Grundlage nicht nur genannt, sondern zu Nutz und Frommen der Laien auch etwas ausführlich beschrieben hätte. Wäre dies geschehen, so würde ein musikalisch und sonst vielfach gebildeter Katholik sich kaum bewogen gefunden haben, der Redaktion dieser Blätter ein Schreiben einzusenden, in welchem so widersinnige Forderungen an die Kirche gestellt werden wie jene sind, die der Absatz des gedachten Schreibens enthält, den wir in Nr. 23 dieser Blätter als „Anmerkung" abgedruckt finden und diese Anmerkung ist es, der wir heute mit einigen Worten entgegenzutreten beabsichtigen.

„Die Kunst (so heißt es daselbst) ist nicht minder göttlich als die Religion; in ihr hat Gott dem Menschen eine seiner essentiellen Eigenschaften, die wundervolle, unbegreifliche Schöpferkraft, das Vermögen aus Nichts Etwas hervorzubringen, abgetreten. Religion und Kunst erschienen daher auf kirchlichem Gebiet als zwei gleichberechtigte Mächte und müssen, so gut es geht, Verträge und Frieden mit einander schließen. Nur auf diesem Wege gegenseitiger Anerkennung und Toleranz wird es möglich sein, den frömmeren aber unvollkommeneren und den minderfrommen aber genialeren Kunstwerken gleiches Recht angedeihen zu lassen. u. s. w."

In Bezug auf den ersten Satz des eben angeführten Bruchstücks müssen wir in Erinnerung bringen, daß die genannte wundervolle, unbegreifliche Schöpferkraft, das Vermögen aus Nichts (?) Etwas hervorzubringen nur so lange frei ist, als sie sich der Produktion solcher Kunstwerke zuwendet, die keinen speziell sachlichen sondern nur einen allgemein künstlerischen Zweck haben; stellt sich der Künstler dagegen die Aufgabe seine Schöpferkraft zu einem speziell sachlichen Zwecke verwerthen zu wollen, so muß er sich jenen Gesetzen fügen, die der Zweck bedingt, wobei die Wahl der Form und der Mittel so wie die künstlerische Ausführung in allen Fällen seinem Talent überlassen bleibt. So ergeht es nicht nur dem Musiker, sondern auch dem Maler, dem Bildhauer und dem Baumeister.

Will sich ein Componist auf kirchenmusikalischem Boden produktiv erweisen, so dürfen ihm die diesfälligen Gesetze eben so wenig unbekannt sein, als dem Opernecomponisten die Kenntniß der durch das dramatische Element bedingten Gesetze mangeln darf, woraus zugleich hervorgeht, daß nur solche Componisten im Fache der Kirchenmusik Gediegenes leisten und nur solche Kritiker auf diesem Felde ein vollgiltiges, jeder Einseitigkeit baares Urtheil fällen können, in der en Person sich eine tiefe und umfassende Kenntniß des Geistes und Wesens der katholischen Liturgie mit einer ebenso tiefen Kenntniß der musikalischen Kunst und der Wirkung, die diese je nach Art ihres geistigen Inhalts und nach Art ihrer äußeren Erscheinung auf das Seelenleben der Menschheit übt, vereinigt findet.

Die Träger der modernen Kirchenmusik, selbst die Koryphäen Haydn und Beethoven nicht ausgenommen, scheinen mit dem eben ausgesprochenen Erfahrungssatze unbekannt geblieben zu sein, und wenn dies nicht der Fall, so haben sie die Kirche ignorirt und ihre Musik nicht dem kirchlichen Zwecke gemäß gestaltet, d. h. sie ließen ihr Genie frei walten und dies hatte zur Folge, daß sich ihre für die Kirche gelieferten Compositionen von ihren andern Leistungen äußerlich und innerlich durch Nichts unterscheiden, sondern nur durch Text und Titel zu Kirchencompositionen gestempelt sind.

Soll, wie in dem angeführten Bruchstück eines Schreibens an die Redaktion weiter verlangt wird, die katholische Kirche mit der Kunst Frieden schließen, so kann dies nur auf zwei Wegen geschehen: Entweder muß sich die Musik der Kirche fügen und die moderne Kirchenmusik muß einen ehrenvollen Rückzug nach dem ihr gebührenden Platz nämlich nach dem Concertsaal antreten, — oder die Kirche muß die moderne Kirchenmusik als ihre eigentliche Musik anerkennen; doch um dies thun zu können muß die katholische Kirche zuvor die Principien ihres Gottesdienstes ändern und das wird wahrscheinlich nicht geschehen, daher auch eine Gleichberechtigung der mehr oder weniger frommen oder genialen Tonstücke, wie sie der gedachte Briefschreiber beansprucht, nicht eintreten kann, weil die katholische Kirche in Betreff des Princips ihres Gottesdienstes diesfalls auch keinen Unterschied anerkennt.

Schlußwort der Redaktion. Wir haben dem Obigen unbedenklich einen Platz in unserer Zeitung gewährt, müssen aber eine Bemerkung dazu machen. Der Verfasser, Herr Tumo, geriet sich vollständig als Vertreter des Katholicismus im Allgemeinen, während wir in ihm nur den Vertreter einer Partei in derselben erkennen können Irrten wir uns hierin, so müßten Mozart's, Haydn's und Anderer Messen längst durch ein Verdikt aus den katholischen Kirchen verbannt sein und nur Palestrina und seine Schule Geltung haben. — Dies nur in Beziehung auf die autonome Sprache des Einsenders, während wir freilich, was die Kirchenmusik Mozart's und seiner Zeit betrifft, nicht zu weit von seiner Anschauung entfernt sein dürften.

Eine nachträgliche Anmerkung zu dem Bericht über den „Salzunger Kirchenchor" in Nr. 25.

In dem obengenannten Bericht wird von Hymnen aus dem siebenten Jahrhundert gesprochen. Wir waren schon im Begriff die Zahl 7 für einen Schreibfehler unseres Berichterstatters zu halten und sie in 17 zu verwandeln, als uns durch einen sehr wohl unterrichteten Musiker

ein Referat der „Coburger Zeitung“ in die Hände kam, wo ebenfalls die merkwürdige 7 stand. Es dürfte hier irgend ein Mißverständniß obwalten. Entweder hat der Concertzettel fälschlich 7 statt 17 gesagt, oder es datiren blos die Melodien jener Hymnen aus dem 7. Jahrhundert und sind später harmonisirt worden; denn unser Referent spricht von alten Kirchentonarten, — diese waren aber im 7. Jahrhundert noch lange nicht zur Ausbildung gekommen.

Correspondenzen.

Hamburg.

-t- Obgleich unsere Concertsäle schon seit einigen Wochen geschlossen sind und die neu erwachte Natur die Musik in ihren Sommerschlaf gewiegt hat, bin ich noch mit meinem Ihnen zugesagten Bericht über die abgelaufene Saison im Rückstande, die Zeit drängt deshalb das Versäumte nachzuholen. Unsere musikalische Saison bot mehr, als je eine der früheren, und Jeder, dem die Musik am Herzen liegt, muß erfreut sein über unser mit jedem Jahr lebhafter werdendes Musikleben, um so mehr erfreut sein, als in unserer durch und durch kaufmännischen Stadt künstlerische Bestrebungen viel schwerer Wurzel fassen als anderswo. Erlauben Sie mir zuerst über die Leistungen des ältesten hamburgischen Musikinstituts zu berichten, über die des philharmonischen Vereins. In den von ihm veranstalteten vier Concerten hörten wir Beethoven's Symphonien aus C-dur, D-dur und A-dur und Haydn's C-dur-Symphonie, Weber's Ouverture zu Euryanthe, Cherubini's Ouverture zu Lodoiska, Spontini's Ouverture zu Olympia und eine Ouverture des Direktors dieser Concerte, des Herrn Grund zu „Malekadhel“ (wir haben nicht in Erfahrung bringen können ob vielleicht eine Oper diesen festsamen Namen trägt). Das wäre, was Orchesternutzt betrifft, nicht allzuviel Neues, dagegen haben wir eine große Reihe von Solaleistungen zu verzeichnen. Wir hörten von Frau Dr. Clara Schumann das Concert von Brahms aus D-moll, von Herrn Jaell das Clavierconcert aus C-moll von Beethoven, und wie es von Herrn Jaell nicht anders zu erwarten war, nach einer Bach'schen Gavotte und einem Chopin'schen Walzer den Liszt'schen Tannhäusermarsch und ein „Carillon“ benannten klingklangstückchen seiner eigenen Composition. Es wird Ihnen nicht unbekannt sein, wie Virtuosen von der Art des Herrn Jaell Beethoven, Bach und Chopin zu behandeln pflegen, darum sei der Rest: Schweigen. Ferner hörten wir vom Herrn Concertmeister Lauterbach aus Dresden Spohr's D-moll-Concert; Herr Kammermusikus Lindner spielte ein Concert und eine Caprice für Violoncell von seiner Composition und endlich hörten wir von Herrn Schradieck, einem jugendlichen Hamburger Virtuosen, die Othellofantasie von Ernst. Herr Stockhausen, dieser größte Musiker unter den Sängern sang in einem der Concerte, Frau Michal-Michaeli, eine ausgezeichnete Coloratursängerin, Fräulein Jenny Meyer aus Berlin und Fräulein Ubrich aus Hannover in den übrigen.

Neben diesen Concerten des philharmonischen Vereins veranstaltet der „Hamburger Musikverein“ unter Leitung des Herrn Otten alljährlich vier Concerte. In diesen hörten wir Schubert's Symphonie aus C-dur, Beethoven's Eroica und die drei ersten Sätze der neunten Symphonie, ferner Schumann's Ballade „des Sängers Fluch“ und die Ouverturen Beethoven's zur Leonore, Schumann's zum Manfred, Gade's „Michel Angelo“ u. s. w. Daß man Beethovens neunte Simphonie in dieser Verstümmelung gab ist gewiß nicht zu billigen, um so weniger als der Hamburger Musikverein über einen starken Gesangchor zu verfügen hat, und auch weil das Adagio der Symphonie durch die Umstellung (das Scherzo wird zum dritten Satze, um doch im D-moll wieder zu schließen) sehr beeinträchtigt wird. Die Gade'sche Ouverture „Michel Angelo“ war neu für uns. Das Beste, was wir ihr nachrühmen können, ist die glänzende Instrumentation und die straffe Form; im Uebrigen, scheint uns, steht sie gegen Gade's bedeutendere Werke zurück. Noch müssen wir des Schubert'schen Marsches erwähnen, welcher von Herrn Dr. Franz Liszt instrumentirt worden und uns unter dem Namen „Reitermarsch“ vorgeführt wurde. — Von Herrn Joachim hörten wir Spohr's Emoll-Concert, Schumann's „Abendlied“ und ein Andante von Kreutzer, von Herrn von Bülow Beethoven's Es-dur-Concert und neben andern auch Liszt's Walzer über Motive aus „Faust“ von Gounod. Wir glaubten bisher, wenn Jemand sich mit symphonischen Dichtungen, Messen u. s. w. beschäftigte, so würde er es andern Leuten überlassen Fantasien, Walzer und was dergleichen mehr ist über Anderer Melodien zu schreiben. Doch über dieses denkt Herr Dr. Liszt ohne Zweifel anders. Von Herrn Leopold Auer hörten wir Mendelsohn's Violinconcert, und endlich von Herrn Bendel Weber's Concertstück und einige seiner eigenen Compositionen in einer Weise, die Alles überbot, was wir von einem Virtuosen wie Herr Bendel erwarten zu können glaubten. Nicht allein mißhandelte Herr Bendel Weber's Musik auf die unglaublichste Weise, in seinen eigenen Compositionen machte er es selbst unserem durchaus nicht rigoristischen Publikum zu arg, und Herr Bendel mußte es erleben von demselben in aller Form abgewiesen zu werden. Wir erwähnen diesen Fall deshalb ausführlicher, weil uns in den „Signalen“ ein Artikel aus Hamburg begegnet ist voll überschwenglichen Lobes über Herrn Bendel und seine hiesigen Leistungen. — Herr Stockhausen sang auch in einem dieser Concerte und zwar unter anderem eine Arie aus Händel's Oratorium Resurrezione, außerdem hörten wir Frau Michal-Michaeli und Herrn Dr. Gunz singen.

Ueberblicken wir die Leistungen unserer beiden größten Concertinstitute, so drängt sich uns die Bemerkung auf, daß in beiden die Orchestermusik viel weniger als billig gepflegt wird. In dieser Reihe von 8 Concerten hörten wir von neueren Werken nur die eine Gade'sche Ouverture; im Uebrigen handelte es sich, wenn wir etwa noch die Lodoiska-Ouverture und die Ouvertüre des Herrn Grund annehmen, um Wiederholungen mehr oder weniger bekannter Werke. Fügen wir noch hinzu, daß auch die Art, wie manches der oben angeführten Werke zum Vortrag kam, z. B. die Haydn'sche Symphonie, vieles zu wünschen übrig ließ, so wird man die oben ausgesprochene Bemerkung gewiß nicht für ungerechtfertigt halten. Daß unsere localen Verhältnisse zum großen Theil die Schuld an diesem Uebelstande tragen, läßt sich nicht läugnen, doch muß auch vieles dem Umstande zugeschrieben werden, daß die beiden Vereine mehr als billig ihr Heil darin suchen, durch die Leistungen ihrer virtuosen Stütze einander zu überbieten, oder wie der kaufmännische Ausdruck lautet, einander Concurrenz zu machen. Wir hörten mitunter zwei Instrumentalsolisten und Gesangsvorträge in einem Concerte. Bedenkt man, wie viel Zeit neben 2 großen Concerten, einer Arie und den üblichen Solostücken übrig bleibt für Orchesterwerke, so kann schon aus diesem Grunde allein kaum noch vieles geschehen; daß man aber seine Zuhörer durch ein solches Verfahren zu sehr zerstreut um den Sinn für das Beste wach zu halten ist wohl selbstverständlich.

Ebenfalls unter Leitung des Herrn Grund steht die Singacademie. Von ihr wurde während der Saison außer Reinthaler's Oratorium „Jephta“: Bach's „Matthäuspassion“ zur Aufführung gebracht. Wir hätten gerne gleich anderen Ihrer Correspondenten diesen unsern Bericht mit einer Besprechung der Aufführung dieses erhabenen Werkes eröffnet, wir mußten aber davon abstehen, da wir leider des Guten so wenig und des Schlimmen so viel hätten berichten müssen. Wenn ein solches Werk zu einer so mangelhaften Aufführung kommt, so ist der Schade immer größer als der Nutzen, da denn schließlich doch der „veraltete Bach“ die ganze Schuld auf sich nehmen muß; glücklicherweise ist dieses im gegenwärtigen Fall weniger zu befürchten, da die Passionsmusik schon vor einigen Jahren durch Herrn Gradener in würdiger Weise bei uns eingeführt wurde. Um nicht unbillig zu verfahren müssen wir erwähnen, daß äußere Umstände einen Theil der Schuld am Mißlingen trugen. Frau Michal-Michaeli, welche die Aufführung der Sopranpartie übernommen hatte, wurde einige Tage vorher unpäßlich und also verhindert zu singen. Daß man aber Herrn Schneider, welcher die Partie des Evangelisten sang, veranlaßt hatte einige der Sopranarien zu übernehmen (sogar auch die aus A-moll: „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ mit Begleitung von 2 Clarinetten und einer Flöte!) ist doch wohl, gelinde gesagt, als ein arger Mißgriff zu bezeichnen. Wir wollen hier von den Willkürlichkeiten schweigen, die man sich in der Instrumentation u. s. w. erlaubt hatte, und nur noch hinzufügen, daß die Partie des Jesus von unserm Hamburger Sänger, Herrn Schultze, in durchaus befriedigender Weise gesungen wurde, daß Fräulein Meyer die Altpartie übernommen hatte und daß die Chöre zum Theil gut gelangen. Hr. Schneider, vielleicht der beste Vertreter des Evangelisten, leistete, soweit es die Umstände erlaubten, Ausgezeichnetes.

Der Hamburger Musikverein brachte unter Hinzuziehung einer großen Anzahl hiesiger und auswärtiger Sänger Beethoven's Missa solemnis zur Aufführung. Auch diese Aufführung konnte man keine gelungene nennen, wenn auch nicht in dem Grade mißlungen, wie die Passionsmusik; es bleibt aber immer anzuerkennen, daß Herr Otten uns mit diesem großartigen Werk überhaupt bekannt gemacht hat. Außer der Ballade von Schumann „Des Sängers Fluch" die, wie schon erwähnt, in einem der Abonnements-Concerte des Vereines zur Aufführung kam, brachte man noch Mendelssohn's „Elias" zur Aufführung im Privatkreis.

Der Cäcilienverein unter Leitung des Herrn Voigt hatte in dieser Saison gleichfalls 3 Abonnementsconcerte veranstaltet. Das erste derselben fand in der Michaeliskirche statt und brachte fast ausschließlich Chorgesänge a capella, deren Pflege der Verein mit besonderer Vorliebe betreibt und in welchen er auch wirklich Vortreffliches leistet. Wir wollten von den zahlreichen Stücken, die das Programm bot, nur Eccard's „Vom Leiden Christi" und Mendelssohn's Motette „Mitten wir im Leben sind" hervorheben. In dem zweiten Concerte hörten wir Mendelssohn's „Lauda Sion", Hiller's „Gesang der Geister über den Wassern", eine Haydn'sche Symphonie und eine Anzahl Chorlieder a capella. In seinem 3. Concert (am 31. März) beging der Verein mit einer Aufführung der „Schöpfung" die Feier von Haydn's Geburtstag. Das Werk bewährte sich in seiner alten Popularität, indem eine Menge von sonst den öffentlichen Concerten fernstehenden Zuhörern herbeigeströmt war, weit größer als der Saal auszunehmen vermochte. Anziehung gesagt, machten wir die Bemerkung, daß man gerade in diesem berühmtesten Werk Haydn's vieles mit mehr Recht veraltet nennen kann *), als selbst dessen kleinere Instrumentalcompositionen. Bei dieser Aufführung hätte man nur einen etwas stärkeren Chor und eine stärkere Besetzung des Quartetts wünschen mögen; im Uebrigen konnte man durchaus zufrieden sein. Die Solisten waren wiederum Fr. Michal-Michaeli, Hr. Dr. Gunz und Hr. Schulze.

Händel's „Josua" kam unter Leitung des Herrn Deppe zur Aufführung. Ein uns bisher unbekanntes Oratorium von Händel zum ersten Mal zu hören ist immer ein Ereigniß der erfreulichsten Art, wie viel mehr dann, wenn die Aufführung selbst so erfreulicher Art ist wie diese es war. Herr Dr. Julius Rietz hat die Instrumentation dieses Oratoriums neu bearbeitet und seine Bearbeitung lag auch dieser Aufführung zu Grunde. Wir müssen gestehen, daß uns die Begleitung der Recitative, gleichwie in der Passionsmusik mit 2 Violoncells und Contrabaß sehr wenig gefallen wollte. Auf die Dauer, d. h. wenn der Recitative viele sind, wird diese Begleitung wahrhaft unerträglich. Auch im übrigen schien uns als ob Hr. Dr. Rietz mitunter etwas zuviel gethan hätte, namentlich wollte uns die Nothwendigkeit einer Tuba nicht einleuchten. Der Erfolg der Aufführung des Josua bewog Herrn Deppe und den um ihn versammelten Chor gleich noch ein zweites Oratorium Händel's einzustudiren, und so kam auch noch dessen „Joseph in Egypten" zu einer Aufführung im Privatkreise. Dieses wunderbar schöne Werk, dem wir recht viele Aufführungen aller Orten wünschen möchten, ist vielleicht am wenigsten bekannt von allen Oratorien Händel's. Die Handlung beginnt im demselben mit der Traumdeutung Joseph's und endigt damit, daß Joseph sich den Brüdern zu erkennen giebt. Die Chöre der 2. und 3. Abtheilung sind als von den Brüdern gesungen gedacht. Bemerkenswerth ist in diesem Werk die Vorliebe Händel's für die Form der Fuge und Doppelfuge, die uns in anderen seiner Werke selten begegnet. Noch müssen wir eines Concerts erwähnen, das Hr. Deppe zu Anfang der Saison gegeben, in welchem Herr Bargheer aus Detmold Spohr's G-moll-Concert spielte, und außer Beethoven's A-dur-Symphonie eine Ouvertüre des Hrn. Deppe zu Körner's „Zriny" zur Aufführung kam. Da uns das Concert leider entgangen ist, können wir über diese Ouvertüre nur nach Ansicht der Partitur berichten. Dieselbe theilt die Vorzüge der in voriger Saison gehörten Symphonie des Hrn. Deppe: Gesundheit in der Erfindung, klare Form, und eine von großer Kenntniß des Orchesters zeugende Instrumentation.

Um mit den großen Concerten zu Ende zu kommen, wollen wir noch des zum Besten des Pensionsfonds für altersschwache Musiker erwähnen, zu welchem Herr Hofkapellmeister Krebs aus Dresden als Dirigent berufen war, der hier über ein sehr großes Orchester zu verfügen hatte, da sich des milden Zweckes halber alles Bedeutendere unter Musikern wie Dilettanten zusammen gefunden hatte. Wir können nicht sagen, daß unsere Erwartungen erfüllt worden, schon deßhalb nicht, weil Herr Krebs mit Beethoven's „Eroica" zum Theil willkührlich genug umging. Eine Bach'sche Suite, die mit dem Programm lange genug angekündigt worden, kam leider nicht zur Aufführung.

Noch müssen wir der Bachgesellschaft unter Leitung des Herrn Arnbrust gedenken, welche von Bach allerdings nur den größeren Theil der Cantate „Bleib bei uns, denn es will Abend werden", und außerdem ein Requiem von Jomelli zur Aufführung brachte. Aus diesem Werk ist ein Bruchstück „lux perpetua" durch Einzelabdrücke bekannter geworden. Das Ganze entspricht den Erwartungen, die man nach diesem Probstück hegen wird, nicht völlig; das Werk ist bei Cranz in Hamburg in Clavierauszug und Stimmen erschienen.

Die Kammermusik pflegten bei uns besonders die Herren Böie und Lee, welche in 6 Quartettabenden Quartette von Haydn, Mozart, Beethoven aus E-moll und Cis-moll u. s. w., Schubert aus A-moll und dessen C-dur-Quintett, Veit's G-moll-Quartett, ein Quartett des Herrn Lee und Anderes mehr zur Aufführung brachten. Frau Dr. Clara Schumann brachte in zwei Soireen zwei neue Werke von Brahms zur Aufführung, ein Quartett für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell und Variationen für das Pianoforte über ein Thema von Händel. In dem ersten und letzten Satz des Quartetts, scheint uns, befriedigt Brahms auch die größten Ansprüche, die man an ihn als einen außerordentlich begabten Künstler machen konnte. Ueber die beiden Mittelsätze möchten wir uns nach einmaligem Hören nicht weiter auslassen. Die Variationen erscheinen, wie wir hören, nächstens im Druck, wir können sie deßhalb hier auf sich beruhen lassen. In zwei Abschiedssoireen (einer in Altona) des Herrn Grädener hörten wir dessen Clavier-Quintett, dessen schönes Es-dur-Trio und zwei seiner Quartette aus A-moll und Es-dur. Kammermusik mit Clavier boten Herr und Frau Langhans, Herr Schwenke und Andere. Zum Schluß müssen wir noch über einen Uebelstand klagen, der bei uns einen bedenklichen Höhepunkt erreicht hat. Wir meinen eine gewisse Art von Concerten, bei denen, wie kürzlich Jemand in einem hiesigen Blatte bemerkte, die Höhe des Eintrittspreises mitunter das Einzige ist, welches sie berechtigt den Namen Concert zu führen. Jeder Chorist am Theater, jedes Clavierfräulein giebt hier, wenn es darauf ankommt, ein Concert auf eigene Faust, es giebt deren sogar Manche, welche die Mühe des Subscriptionensammelns selbst auf sich nehmen und auch eine Abweisung, die ihnen dann natürlich nicht selten zu Theil wird, gar nicht sehr schnell verstehen. In einer sehr großen Stadt könnte man dies Alles ruhig gewähren lassen, bei uns aber, die wir nur ein sehr kleines musikalisches Publikum haben, wird es zur wahren Plage.

Unsere Oper brachte, außer einigem Offenbach'schen Schund, fast nur Gounod's „Faust", wenn wir nicht irren beinahe 50 Male. Wir müssen bedürchten, daß der Componist sich bei weitem nicht einen so großen Antheil von diesem Erfolge zurechnen darf als der Maschinist, da man an die Ausstattung der Oper Außerordentliches gewendet hatte und die Schaulust der Hamburger unersättlich ist. Einige andere Novitäten, wie z. B. Lutenhusen's „Onkel und Neffe" verschwanden wieder nach einmaliger Aufführung.

*) Keinesweges einverstanden. D. Red.

Zeitungsschau.

Ein Artikel der N. Z. f. M. von E. Klitzsch bespricht die Fortschritte des Notenstichs der Orchesterstimmen, findet begreiflich Leipzig obenan stehend, dagegen auffallend, daß Wien es sich nicht angelegen sein lasse „nachzustreben." Wir wären darin mit Herrn Klitzsch gewiß einverstanden, wenn wir nur wüßten, was denn eigentlich in Wien überhaupt jetzt von Orchesterstimmen gestochen wird. Wir bekennen uns unwissend und unfähig eine Firma in Wien zu nennen, welche sich damit

belaßt Orchesterstimmen von Symphonien und Ouverturen, also Concertmusik, neu zu stechen.

Zur Verständigung.

E. N. In Nr. 1 des gegenwärtigen Jahrgangs dieser Zeitung hatten wir auf wünschenswerthe Aenderungen, welche in neuen Ausgaben der Claviercompositionen Mozart's und Beethoven's Platz finden möchten, hingewiesen; die von uns dazu gegebene Sammlung von Beispielen, welche die Sache besser erläutern sollten, war aber nicht mit zum Abdruck gelangt, was wir gegenwärtig bedauern müssen, da wir dann vielleicht hätten hoffen dürfen, vom Verfasser des in Nr. 20 dieser Blätter enthaltenen Aufsatzes nicht mißverstanden zu werden. Wo sind Aenderungen wirklich wünschenswerth, wo nicht? — Diese Frage drängt sich allerdings sofort jedem Denkenden auf, und es ist erklärlich, wenn die Besorgniß entsteht, es könne damit zu weitgegangen und den betreffenden Meisterwerken ein Schaden zugefügt werden. Daß wir damals nicht zu viel gesagt haben, wenn wir behaupteten, es seien gewisse Stellen derselben unbedingt einer Aenderung (besser Wiederherstellung) bedürftig, wird uns jeder unbefangene Musiker, der die betreffenden Clavierwerke hinlänglich genau kennt, ohne Weiteres zugeben, und wenn solche Stellen immer wieder in ihrer verkümmerten Gestalt zu Gehör gebracht werden, so zeigt dies allerdings von einem Mangel an Nachdenken oder von Pedanterie. Andererseits wissen wir aber recht wohl, daß es in vielen, vielleicht sehr dann einladenden Fällen gar nicht gerathen sein dürfte, abzuändern, und zwar bisweilen sogar da, wo es wohl angenommen werden könnte, daß der Componist, hätte er die ausgedehntere Claviatur zur Disposition gehabt, gleich einfach hinausgeschrieben haben würde. Es sind dies Stellen, die durch den rein äußerlichen Anlaß des Mangels an ein paar hohen Tönen geradezu, und zwar in musikalisch werthvoller Weise ungeformt worden sind. Daß hier jedes Andere vom Uebel wäre, ist natürlich keine Frage.

Die Unterscheidung solcher Fälle von jenen erst besprochenen, erfordert aber viel zu viel musikalische Kenntnisse und für dergleichen Details sein ausgebildeten Geschmack, als daß es, wie der Vers. des Aufsatzes in Nr. 20 meint, dem Spieler überlassen werden könnte, nach seinem Ermessen hier oder dort vom Buchstaben abzuweichen und die höheren Noten mitzubenützen. Wir müssen deßhalb dabei bleiben, daß es wünschenswerth wäre, wenn in neuen Gesammtausgaben der in Rede stehenden Clavierwerke gewisse entschieden verkümmerte Stellen durch Benützung der hohen Noten hergestellt, und diese neuere Spielweise als Variante über den betreffenden Takten der rechten Hand angemerkt würde; denn die historische Treue erfordert es selbstverständlich, daß der Urtext auch da, wo er eine solche Verbesserung wünschen läßt, in unveränderter Gestalt vorhanden sei. Freilich würde es darauf ankommen, für die Redaktion einer mit diesen Varianten ausgestatteten Ausgabe einen bedeutenden Musiker zu gewinnen, denn Sachkenntniß und richtiger Geschmack wären dabei in hohem Grade nöthig.

Schließlich müssen wir es natürlich der geehrten Redaktion dieser Blätter überlassen, ob sie zur Unterstützung des hier Gesagten einige der von uns früher eingesendeten Beispiele noch abdrucken will oder nicht, hoffen aber auch im letzteren Falle uns mit dem Herrn Verfasser des Aufsatzes in Nr. 20 in soweit verständigt zu haben, daß er uns nicht einer zu weit gehenden, die Verschiedenheit der einzelnen Fälle außer Acht lassenden Aenderungssucht zeihen wird, und erklären uns übrigens mit seinen treffenden Bemerkungen gegen die bei etlichen neuen Ausgaben Beethoven'scher Sonaten beliebten Zuthaten (besonders das gar zu häufige Pedal-Vorschreiben) vollkommen einverstanden. —

Curiosum.

Die Wiener „Presse" läßt sich in ihrem Feuilleton aus London von der Industrieausstellung u. A. Folgendes berichten: „Unter sämmtlichen Sinnen leidet aber dort der Gehörsinn unsterzeitig am meisten. Acht gewaltige Orgeln mit Riesenpfeifen von märchenhaftem Umfang sind allein in den verschiedenen Räumen des Palastes aufgestellt und werden fast täglich gespielt. Jede derselben wäre mächtig genug, mit dem breiten Strom ihrer Töne die hohe Wölbung des Straßburger Münsters vollständig auszufüllen. Aber dieser majestätische Orgelklang, der die Seele des Hörers auf den Fittigen der Andacht sonst zu den heiligsten Gefühlen emporhebt, wird zum unausstehlichsten Charivari, wenn man in der nächsten Nachbarschaft fortwährend heisere Fagotte und Ophykleiden probirt, oder wenn zwei wüthende Trompeter wetteifernd nebenan die chromatische Scala durchrasen, wie es hier alle Tage regelmäßig geschieht. Bei solchen akustischen Dualen gäbe es für mich nur eine Erleichterung: mich an die collegiale Brust Dr. Hanslick's zu werfen und bei ihm Trost zu suchen. Er allein in dem großen London versteht meinen Schmerz.

Was soll ich euch erst von dem verbrecherischen Unfuge der Claviere singen und sagen, welcher hier systematisch getrieben wird? Ihre Zisser im Palaste ist Legion: ich glaube, es hat sie noch Niemand gezählt. In jedem Schlupfwinkel des unermeßlichen Gebäudes lauert ihrer ein halb Dutzend auf Leute, und wehe dem einsamen Wanderer, der sich unbedacht in ihre gefährliche Nähe wagt. Er ist unwiederbringlich verloren.

Da sitzt gewöhnlich eine blonde, nettgekleidete brittische Jungfrau mit herabwallendem Haare, ganz unscheinbar neben dem Flügel. Man sieht der kleinen Hexe eine so schwarze Verrätherei gar nicht an. Aber kaum hat sich um sie eine erkleckliche Anzahl von arglosen Besuchern des Glaspalastes, nichts Böses ahnend, versammelt, so springt sie mit einem Ruck plötzlich auf, wie der Kapuziner im Burgerliese zu Lazenburg, und stürzt, den Deckel weitaufreißend, in leidenschaftlicher Hast zum Clavier. Was diese pianofortepaukende Mänade da öffnet sich für Unthaten auf den unschuldigen Tasten verübte, mit welcher musikalischen Sündhaftigkeit sie eine obendrein ganz grauenhafte Phantasie über Verdi'sche Motive zu Tode hetzte, daß Einem alle Haare zu Berge stiegen, dies vermöchte bloß ihr seeliger Landsmann Shakspeare mit Meisterzügen zu schildern. Der Pilger aus dem Donauthal mußte aber bescheiden die Feder beiseite legen. Und dennoch wurde sie von den naiven Engländern mit Enthusiasmus belatscht! —

Armes Jahrhundert, armes Instrument, das einst unter den weisen Händen Mozart's, Beethoven's und Chopin's zum Dolmetsch der edelsten Empfindungen der Menschheit geworden: du bist jetzt zum Marterkasten unserer Generation herabgesunken. Da eisert ihr immer so heftig gegen Drehorgeln und Walzermusik. Darin liegt nicht das Grundübel. Aber die Clavierstümperei ist's die uns musikalisch so tief entsittlicht hat. Man sollte wirklich auf der brittischen Insel mit einer Parlamentsacte in aller Strenge gegen dieses mit jedem Tag wachsende Unheil einschreiten, oder wenigstens nach Art des irischen Mäßigkeits-Apostels eine Harpsichord-temperance association gründen".

Schließlich beschuldigt der Berichterstatter die „ausgewanderten Wiener Claviermeister" der Einschleppung jener „Tastenepidemie." Das ist wohl nur Scherz, denn von Frankreich, Belgien und dem übrigen Deutschland dürfte wohl auch eine erkleckliche Anzahl solcher Tastenteufeln eingewondert sein. D. Red.

Nachrichten.

Wien.

Die Prüfungen am hiesigen Conservatorium finden dies Jahr wie gewöhnlich im Juli an Nachmittagen um 3 Uhr statt, und zwar in folgender Ordnung: Mittwoch den 2. Pianoforte (Prof. Dachs). Freitag den 4. Obee (Prof. Petschacher), Knabengesang (Prof. Weiß). Samstag den 5. Horn (Prof. Kleineckel), Klarinett (Prof. Klein), Trompete (Prof. Marchel). Montag den 7. Violoncell (Prof. Schlesinger). Mittwoch den 9. Violon, Posaune (Prof. Slama), Flöte (Prof. Zierer). Freitag den 11. Mädchengesang 1. und 2 Klasse (Prof. Pichler). Samstag den 12. Fagott (Prof. Wittmann), Generalbaß (Prof. Sechter). Mittwoch den 16. Mündlicher Vortrag (Prof. Schwenta), Italienische Sprache (Prof. Sandrini). Freitag den 18. Composition (Prof. Dessoff). Montag den 21. Pianoforte (Prof. Rameder). Dienstag den 22. Violin 1. Klasse (Prof. S. Hellmesberger). Mittwoch den 23. Mädchengesang (Frau Andriessen). Freitag den 25. Violin 2. Klasse (Prof. Heißler). Samstag den 26. Mädchengesang (Prof. Gräbener). Montag den 28. Violin 3. Klasse (Artiß. Direktor Hellmesberger). Wir können schließlich nicht den Wunsch unterdrücken, daß man den Vertretern der Kritik bei diesen Prüfungen einen anständigen Platz reservire, damit es nicht dem Zufall anheimgestellt bleibt, ob sie zwischen Vettern und Basen der Schüler und zwischen diesen selbst einen Sitzplatz finden oder nicht.

Briefkasten der Redaktion.

D. L. in F. Der projektirte Aufsatz wird mit Vergnügen erwartet. — B. in P. Besten Dank für die kaum anders erwarteten Aufklärungen über A. Was die übrigen Punkte Ihres Briefes betrifft, so können wir nicht bestimmen.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wesseln und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 27. Wien, 7. Juli 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. **Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Witwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ¼ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ⅛ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 5 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Die Verschworenen oder der häusliche Krieg. — Kritische Revüe. — Kosakengesang. — Von Beethoven's Hand corrigirte Orchesterstimmen im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde. — Correspondenz aus Frankfurt a. M. — Nachricht. — Berichtigung.

An unsere geehrten Abonnenten.

In den Monaten **Juli, August** und **September** erscheint diese Zeitung am **Montag.**

Die Verschworenen
oder
der häusliche Krieg.

Oper in einem Akt von J. F. Castelli. Musik von Franz Schubert.

(Nachgelassenes Werk. Clavierauszug mit Singstimmen von E. Schneider; auch für Piano zu zwei oder vier Händen. Wien, Spina.)

S. B. Sowie wir es im Leben hundertmal lieber mit Menschen zu thun haben, die nichts anderes scheinen wollen als sie sind, aus deren Antlitz und Handlungsweise bei allen etwaigen Schwächen oder Sonderbarkeiten uns ein unverdorbenes Gemüth und die reine Natur entgegentritt, als mit solchen, die mit allen Wässern gewaschen sind, auf deren Stirn der berechnende Egoismus thront, und die bei aller anerkennenswerthen Bildung, bei allen ausgezeichneten Talenten und Kenntnissen nie verrathen, daß sie — auch Menschen sind wie Millionen Andere, — so ist uns auch in der Kunst der ewig frische Born einfacher aber wirklicher und natürlicher Empfindung in seiner bescheidensten Entfaltung hundertmal lieber, als ein Thurmbau künstlich aufgegipfelter und auf spitzfindigen Theorien mühsam zusammengesetzter Ausdrucksweisen, die uns wohl theilweise Bewunderung abzwingen, im Ganzen aber wegen sichtlich mangelnden Fundaments und schiefer Richtung Angst und Entsetzen einflößen. Auch in der Musik bleibt es ewig wahr, daß alle Kunst wieder zur Natur werden und den Eindruck derselben machen muß, wenn sie erfreuend und erhebend wirken soll. Im eminentesten Sinne ist dies bei den größten Tonmeistern, bei den tiefsinnigsten Tondichtern der Fall. Ihre Werke brauchen nur „in's rechte Licht gestellt," d. h. ohne störende Unvollkommenheiten in der Ausführung wiedergegeben zu werden, und das scheinbar verwirrendste Chaos ihrer Tonmassen löst sich in einfach schöne Gestaltungen auf, die Jeder, dessen Sinn nicht verschlossen oder verbildet ist, genießen kann.

Wer diesem kurzen Vordersatz nicht beizupflichten vermag, wessen Sinn unfähig geworden ist, sich am Einfachen aber Ungekünstelten, innerlich Wahren zu erquicken, für den ist der folgende längere Nachsatz nicht geschrieben. Wessen Natur, durch raffinirte Genüsse abgestumpft, einer fortwährenden Aufreizung bedarf, um aus der gleichgiltigen, dumpfen Apathie heraus zur Empfindung einer Wirkung zu gelangen, für den können so einfache Gebilde wie der „häusliche Krieg" keinen Werth haben. Es steht aber zu besorgen, daß ein solcher Kunstfreund nur durch Zufall der Kunst in die Nähe gekommen ist, wohl vorübergehend ihre Anwesenheit gemerkt, aber nie an ihrer reinen Quelle getrunken, nie die Beseligung gekostet hat, die sie gewährt.

Welcher Chimborasso von Unnatur und künstlichem Schwulst liegt vor uns, wenn wir von der Oper überhaupt reden wollen! Was hat man nicht an der Seine wie an der Donau und anderwärts unter künstlicher Erhitzung des Bluts und Aufregung der Nerven zusammengebraut, um den schwerfälligen und blasirten Götzen, Publikum genannt, ebenfalls künstlich zu erhitzen und aufzuregen, ihn aufzustacheln zum Klatschen und zum fleißigen Oeffnen seiner — Börse! Und da spricht man noch lange und ganz ungeniert von Kunst und Künstlern und bedenkt nicht, daß all' das von Rechtswegen längst aufgehört hat sich mit diesem edlen Namen schmücken zu dürfen, weil es längst Industrie geworden ist oder im besseren Falle nur zur Befriedigung eines mehr furchtbaren als löblichen Ehrgeizes dient.

Und in eine solche Zeit fällt die Erscheinung eines einfachen Blümchens, duftend zwar von Wohlgeruch und nicht minder wunderbar in der Einfachheit seines Wesens, aber nicht imponirend durch Pracht, Glanz und Höhe: des Schubert'schen Singspiels (fälschlich Oper), — ein Werk dessen Libretto schon in seiner großen Naivetät den schneidendsten Gegensatz gegen Alles bildet, was unserer „Zeit gemäß" scheint, die aller Naivetät so gründlich entwachsen. Da geschieht es denn, daß man den verwunderlichsten Urtheilen begegnet. „Unbedeutend" „undramatisch" „kindisch" und weiß der Himmel was noch alles dieses allerdings ausspruchslose Werkchen mit seinen 11 Musiknummern sein soll. Die „Verschworenen"! Welch' Erwartung erregender Titel! Ganz im Ernst schreibt ein Musikreferent in einem Pester Blatte, der Chor darin, der eine Verschwörung im Werke hat, „und den Ehemännern, und noch dazu den gefürchteten Rittern des Mittelalters, den Krieg erklären will", sänge in einem Tone, der an die „Gemüthlichkeit der Wiener Schanklokale" erinnere! Meyerbeer, Verdi u. A. hätten es freilich anders gemacht, oder vielmehr sie hätten dieses Libretto um keinen Preis gewählt. Wer aber dergleichen hinschreiben kann, wie unser Pester Kritiker, der hat wahrlich keine Ahnung von den feinen Unterschieden die gerade der wahre Meister allezeit beobachtet, dessen Schicklichkeitsgefühl nicht zuläßt, daß in einer komischen Operette, wo Alles zugleich einen ziemlich derben ironischen Anstrich hat, Ernst gemacht wird, als handle es sich um Verschwörungen unterdrückter Freiheitsfreunde gegen blutdürstige Tyrannei.

Wir sind weder besonders Freund der Castelli'schen etwas lüsternen Muse, noch wollen wir Ungereimtheiten das Wort reden, welche der „häusliche Krieg" als Libretto im Ganzen enthält. Aber man darf es bei einer komischen Operette auch nicht zu genau nehmen, und es kommt schließlich auf die Moral des Ganzen an. Der heitern Muse ist ein

freieres Spiel der Phantasie gegönnt, als der ernsten, die bei Allem auf Glaubwürdigkeit und historische Treue Anspruch erhebt. Sowie ferner das Lustspiel den Knoten einer Handlung nicht bis zu der bedenklichen Gefahr auf Leben und Tod schürzt, sondern ihn locker erhält, um den Gegensatz der heiteren Lösung mit dem Conflikt nicht zu schroff werden zu lassen, so ist auch die komische Operette von vorn herein nicht darauf angelegt, uns in die tiefsten Tiefen der Leidenschaft zu stürzen; auf ammuthigen Wegen führt sie uns an ein leicht durchsichtiges Gestrüpp, durch das wir uns mit der Gewißheit schlagen, jenseits wieder auf guten Weg zu kommen. Hochstens lassen wir uns gefallen, wenn uns dabei die Hand von Dornen ein wenig geritzt oder in den Aermel ein Loch gerissen wird.

So locker auch die Diktion unseres Libretto's ist, es hat doch eine Moral aufzuweisen, und das ist schon etwas gegenüber dem Blödsinn unserer Tage, wo Scene an Scene gehängt wird, gleichviel ob Zusammenhang oder nicht, wenn nur „Amüsement" dabei heraus kommt.

Da wir eben das bei Manchen fast anrüchige Wort „Moral" gebraucht haben, so bemerken wir, daß uns keine Meisteroper und kein Stück eines berühmten wirklich großen Dichters bekannt ist, das einer solchen gänzlich entbehrte, und keines das sich auf die Dauer erhalten hätte, wenn sie fehlte. So könnte man vom Don Juan sagen, seine Moral sei: der übermüthige Verbrecher findet seinen Richter; von Figaro's Hochzeit: die Wahrheit trägt den Sieg davon; von der Zauberflöte: ruhige Ausdauer des ernst Strebenden führt zum Ziel, dem Dummen aber sind die Götter gnädig; von Fidelio: treue und aufopfernde Liebe kennt keine Hindernisse. u. s. w. Man versuche es aber mit Meyerbeer's Opern, nicht etwa blos mit Dinorah und Nordstern, sondern mit Robert der Teufel und Hugenotten, ob da irgend etwas der Art zu finden!

Die Moral unserer „Verschworenen" ist für eine lustige Oper gut genug, sie heißt:

Den Frauen geziemet nicht
Durch Widerseßlichkeit zu kriegen;
Durch Bitte nur, durch Zärtlichkeit
Geziemt dem schwächeren Geschlecht zu siegen.

So possenhaft Manches ausgedrückt, so ungereimt Zeit und Personen, so unwahrscheinlich die Pointe des Conflikts (Näheres hierüber findet der geneigte Leser schon in Nr. 10 und 43 des vor. Jahrganges), die Hauptsache eines guten Opernlibretto hat der Dichter, von der richtigen Moral auch ganz abgesehn, doch getroffen: er hat dem Tondichter die rechten Momente an die Hand gegeben, wo die Musik ihren eigensten Bedingungen gemäß eingreifen und wirken kann, er hat auch Verse geliefert, die dem Componisten zu mannigfachen rhythmischen Gebilden bequemen und ausgiebigen Unterbau bieten. Und Schubert hat mit nicht zu unterschätzender Leichtigkeit und Grazie den Text in ein Tongewand gekleidet, das ihm vollkommen paßt. Eben darin aber bekundet sich seine Meisterschaft und sein Beruf auch als Opercomponist: zu wirken, wenn er auch freilich nicht berufen war in dieser Hauptsache Höheres zu leisten als Mozart, dessen Größe gerade hierin besteht.

Von allgemeinen Dingen ist sonst noch zu bemerken: Die Natur des Singspiels, wo viel gesprochen, also die eigentliche Handlung nicht musikalisch dargestellt wird, gestattet dem Tonsetzer sich ausschließlicher in lyrischen Formen zu halten als in der wirklichen Oper, wo die lyrischen Momente nur Ruhepunkte des ununterbrochenen Tonstroms sind, wenn auch wichtige und unerläßliche. Schubert daher zum Vorwurf machen, seine Operette bestehe „aus einer Reihe von Liedsätzen", und müsse daher der Monotonie anheimfallen, wie ebenfalls jener Pester Recensent that, hat keinen Sinn; ist auch nicht einmal thatsächlich wahr. Eigentliche Lieder (Romanzen, Arietten) finden sich im Ganzen nur drei; „Liedsätze" aber dürfte man in der Oper wohl alle Formen nennen, die gesungen werden, ohne recitativisch oder vorwiegend deklamatorisch zu sein, und wo es nicht auf Entfaltung polyphoner Ensembles u. dgl. ankommt. Erstere sind aber hier von vorn herein ausgeschlossen, und wo zu den letzteren Gelegenheit gegeben ist, da hören auch faktisch die „Liedsätze" auf. (Vergl. den ersten Theil des Duett's Nr. 1; den Schlußsatz von Nr. 3; den Verschwörungschor der Frauen, — ja gerade der Verschwörungschor — bis zum Andantino D-dur; den Chor der Ritter Nr. 6; das Allegro vivace in Nr. 8, und mehrere einzelne Sätze des Finale.) „Liedsätze" bilden auch den größeren Theil des Don Juan und des Fidelio, Opern, welche auch von den enragirtesten Gegnern des Liedartigen in der Oper als unübertrefflich anerkannt werden. Zu großartigeren Verwicklungen, dramatischen Steigerungen u. s. w. bietet, wie gesagt, das Sujet keine Veranlassung; große und schwere Kraft- und Massen-Entfaltungen würden in dem leichten Genre gar nicht passen; und doch möchten wir behaupten, daß prächtigere theatralische Gesammtwirkungen von Männer- und Frauenchören nicht leicht zu finden sein möchten; freilich dürfen sie vor Allem nicht — falsch gesungen werden, so falsch, daß, wie in Pest, die Leute aus dem Theater liefen! —

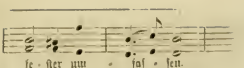
Im Ganzen schließt sich Schubert hier (aber schon vollständig ohne alle und jede Concession an die Gesangsvirtuosität) dem Mozart'schen Opernstil an, sogar mitunter dem Stil leichter französischer und italienischer Opern. Und darin sehen wir keinen Fehler, eben weil in der kleinen leichten Operette diese letzteren Stilarten so gewiß maßgebend sind, wie sie es in der heroischen ernsten Oper nicht sind.

Bei der ersten Aufführung im Concertsaale war uns ein scheinbarer Mangel tiefer charakteristischer Behandlung aufgefallen; allein auf der Bühne, wo das ironische Element erst bemerklich wird, erschien uns Alles in einem andern Licht, und wir mußten die Selbstverläugnung des Componisten bewundern, der doch wirklich ernstere und tiefer ergreifende Töne in seiner Macht hatte, und, wollte er sie einmal entfesseln, sie gewiß zu entfesseln gewußt hätte.

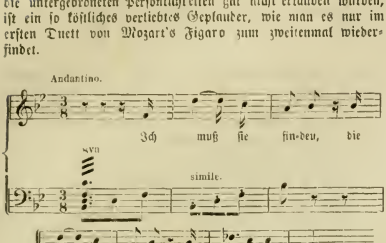
Betrachten wir nun die einzelnen Nummern näher.

In Nr. 1 (A-dur-Allegro) begegnen sich der Page Udolin als Vorläufer der aus dem Morgenlande rückkehrenden Ritter, und seine Geliebte Zsella. In Ausrufungen der Freude, rasch hinüber und herüber, treten die beiden Singstimmen alternirend auf. Schon die Modulation gibt der Stimmung sehr einfachen und glücklichen Ausdruck. Das Stück hatte in A begonnen, aber in E treffen die Liebenden aufeinander. Dann senkt sich die Musik wieder in die Haupttonart und in einem überaus hübsch erfundenen Liedchen sprechen sich Beide über die Zeit der Trennung und über ihre Erlebnisse aus. Von rein musikalischen Dingen ist hier der hübsche chromatische Har-

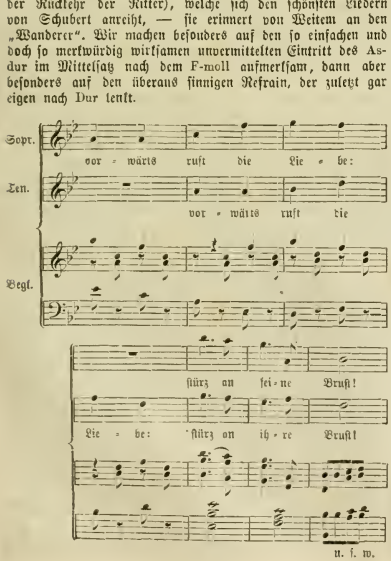
moniegang fis, eis, e hervor zu heben, da er zugleich zu einer sehr ausdrucksvollen Pointe dient. In seligem Behagen tändeln dann die Beiden in einem etwas oft wiederholten aber sehr reizenden zweiten Thema, von welchem namentlich die eingeklammerte Stelle gar liebenswürdig sich ausnimmt:



Dieses ganze Stück, ohne irgend tief zu sein, wie es schon die untergeordneten Persönlichkeiten gar nicht erlauben würden, ist ein so köstliches verliebtes Geplauder, wie man es nur im ersten Duett von Mozart's Figaro zum zweitenmal wiederfindet.



In Nr. 2 tritt Helena, Astolf's Hausfrau, mit einer schwermuthsvollen Romanze auf (sie weiß noch nichts von der Rückkehr der Ritter), welche sich den schönsten Liedern von Schubert anreiht, — sie erinnert von Weitem an den „Wanderer". Wir machen besonders auf den so einfachen und doch so merkwürdig wirksamen unvermittelten Eintritt des As-dur im Mittelsatz nach dem F-moll aufmerksam, dann aber besonders auf den überaus sinnigen Refrain, der zuletzt gar eigen nach Dur lenkt.



In Nr. 3 treten mit komischem Pathos die von der Gräfin zusammenberufenen Frauen auf, um Rath zu halten, wie sie den immer in Krieg ausrückenden Männern einen Riegel vorschieben könnten. Nach einer Einleitung folgt ein dreistimmiger Frauenchor, mit vielfachen Trillern in der Begleitung, der neben dem ritterlichen Anstand und vieler Grazie doch zugleich ein Element enthält, das die Frauen sehr fein charakterisirt, — beschreiben läßt sich's nicht, nur mit Betrie digung aus der Totalwirkung herausfühlen. Auch die Gräfin in ihrem alltlugen Wesen ist trefflich gezeichnet; nicht weich und in vorwiegend stufenweisen Melodieschritten geht ihr Gesang einher, sondern in weiteren Intervallen und öfters mit dem Baß in Oktaven: man sieht, sie hat nicht übel Lust zu commandiren, und ist geeignet, dem Herrn Gemahl nicht bloß durch Schönheit, sondern auch durch Geist und Muth zu imponiren, wovon weiter unten noch ein eclatantes Beispiel. Späterhin liegt eine Polonaise dem eigentlichen Anfang der Sitzung zu Grunde, deren Thema nur in der Begleitung oder in dem jetzt zweistimmigen Frauenchor liegt, während die Gräfin dabei blos deklamatorisch das Präsidium führt. Der Satz, bald in F-dur bald in F-moll und As-dur das Thema bringend, folgt mit graziöser Ungezwungenheit den Schattirungen der Empfindung, indem er bald die formelle Höflichkeit der Antwort auf die Fragen der Gräfin, bald die wirkliche Klage über die trostlose Einsamkeit zum Ausdruck bringt. Ebenso einfach als wirksam ist die später alternirende Behandlung von der Stelle an: „das muß sich ändern," wo die Modulation immer eine Quinte hinansteigt. Nun tritt ein Allegro in C-dur $^2/_4$ auf, wo die Gräfin zur eifrigen Berathung drängt, aber selbst in unangemessenes Geplapper fällt. Das Unnatürliche der Situation ist aber hiermit viel richtiger und feiner ausgedrückt, als wenn die Gräfin den commandirenden Ton streng beibehalten würde.

(Schluß folgt.)

Kritische Revüe.

1. Werke für Gesang.

a) Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

R. v. Gericke Lieder. op. 7 u. 8. — Verlag von Ernst Berens in Hamburg.

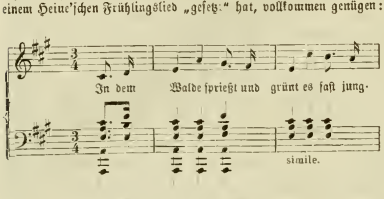
Constantin Bürgel, Gesänge. op. 1 u. 3. — Verlag von Robert Timm in Berlin.

Alfred Schöne, zwölf Lieder. — Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

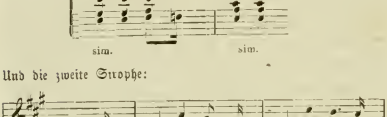
F. J. Urban, Liebes-Lust und Leid, zwölf Gesänge. op. 16. — Verlag von R. Timm in Berlin.

v. Br. — Man wird ziemlich allgemein zugestehen, daß „der Sängerkrieg auf der Wartburg" eine der am wenigsten anziehenden Partien in Richard Wagner's „Tannhäuser" sei; es ist sogar vielleicht nicht zu hart geurtheilt, wenn man ihn als unerträglich langweilig einerseits und ein bischen abgeschmackt anderseits bezeichnet; wenn nun die Herren Gericke, Bürgel, Schöne und Urban — Namen, denen wir insgesammt wieder zum ersten Male begegnen — sich zu einem ähnlichen Sängerturnei vereinigen würden, so wäre es schwer vorherzusehen, wer von ihnen den Preis in der — Pinscherei erringen würde, d. h. um nicht ungerecht zu sein, müssen wir hinzufügen, daß die Wahlentscheidung muthmaßlich nur zwischen den Herren Schöne und Urban schwanken würde, denn was uns die Herren Gericke und Bürgel in den oben angezeigten Liedern als Proben ihres Talentes bieten, ist mit keiner schlimmeren Eigenschaft als mit der des gänzlich Unbedeutenden, überaus Gewöhnlichen behaftet, dagegen die Leistungen der vorgenannten Herren besondere Beachtung verdienen. Herr Schöne scheint sich, in puritanischer Verachtung der modernen Ueberschwenglichkeit, seine besonderen An-

sichten über die Einfachheit des Liederstils gebildet und seine Begeisterung aus den flachen, durftigen Liederkompositionen des vorigen Jahrhunderts geschöpft zu haben. Es wird zu seiner Charakterisirung der Anblick der folgenden Melodie, welche er zu einem Heine'schen Frühlingslied „gesetzt“ hat, vollkommen genügen:

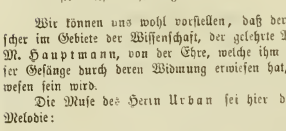


Und die zweite Strophe:

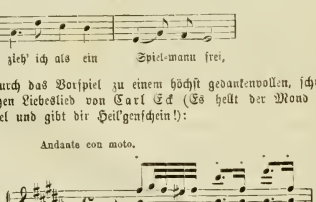


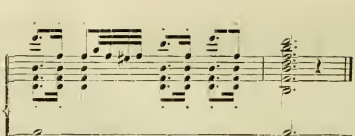
Wir können uns wohl vorstellen, daß der tiefsinnige Forscher im Gebiete der Wissenschaft, der gelehrte Musikdirector Dr. M. Hauptmann, von der Ehre, welche ihm der Verfasser dieser Gesänge durch deren Widmung erwiesen hat, sehr erbaut gewesen sein wird.

Die Muse des Herrn Urban sei hier durch die folgende Melodie:



und durch das Vorspiel zu einem höchst gedankenvollen, schwärmerischen Liebeslied von Carl Eck (Es hellt der Mond vom Himmel und gibt dir Heil'genschein!):





vertreten sein. Seine Muse spricht nicht blos in Tönen, sondern auch in Worten, und in diesen nicht minder originell, als in jenen, wie die folgenden Verse bezeugen, die von ihm herrühren:

Der Tag sich neiget, geht still zur Ruh',
Und Sonne vergoldet den Hain.
Verlassen steh ich so fern
Von dir, o Geliebte mein.
Die Nachtigall klaget mit sanftem Ton.
Ich falte die Hände zur Nacht,
Und bete für dich, mein treues Lieb,
An die ich in Sehnsucht gedacht.

b) Für Chor.

A. L. Leidgebel. „Auf dem Züricher See,“ Gedicht von Göthe, comp. in Form einer Sonate für Pianoforte und Männerchor. op. 20. — Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Daß Herrn Leidgebel das wunderbar schöne Gedicht, welches Göthe auf seiner Reise durch die Schweiz während der Ueberfahrt über den Züricher See dichtete, zur Composition anreizte, könnte als ein Zeichen guten poetischen Geschmacks angesehen werden. Er glaubte in dem Gedicht hinreichenden Stoff für eine ausführlichere Composition zu finden und verfiel darauf, ein dreisätziges Werk hervorzubringen, in welchem der Gesang nur einen integrirenden Theil des Instrumentalen bildet, dessen erster Satz in den Grundzügen seiner formellen Gestaltung in der That so ziemlich dem einer Sonate gleicht, dessen zweiter Satz aus einem kurzen Adagio besteht, während der dritte sich ungefähr als ein Rondo präsentirt. Wir haben gegen die gewählte Form nichts einzuwenden und die Gliederung in zwei durch ein Adagio getrennte Allegrosätze motivirt sich ganz natürlich durch den Inhalt der Verse, deren erstere und letztere eine lebhaft emporstrebende Empfindung aussprechen, während die mittleren:

Aug', mein Aug', was sinkst du nieder?
Goldne Träume, kommt ihr wieder?
Weg, du Traum, so Gold du bist,
Hier auch Lieb und Leben ist —

in stille Betrachtung versinken. Aber was hilft es, wenn wir Herrn Leidgebel dafür loben möchten, daß er seinen einmal gefaßten Plan recht verständig ausführt, da der Inhalt, welchen er uns in so solider Fassung darbietet, so gar wenig anregend ist; das ganze Opus bringt es nicht zu Einem, entweder melodisch, oder rhythmisch oder harmonisch anziehenden, bedeutenden Gedanken, sondern spinnt sich mit großer Genügsamkeit und Gelassenheit von Anfang bis zu Ende in einer ununterbrochenen Folge von Gemeinplätzen und Phrasen fort, so daß die schönen konkreten Züge, in welchen der Dichter sein Bild zeichnet, durch das Spülwasser, welches der Componist über sie ausgießt, gänzlich verschwemmt werden. Daher — gehen wir weiter zur Tagesordnung über, auf welcher uns zunächst begegnet:

Jos. Haydn, „Der Sturm,“ Chor mit Begleitung des Orchesters.

Diese bekannte, keineswegs sehr bedeutende, aber recht wirksame Composition Haydn's liegt uns nämlich in einer neuen, sehr

schonen von Breitkopf und Härtel veranstalteten Ausgabe vor, auf welche wir hier eben nur hinzuweisen haben.

2. Instrumentalwerke.

C. Reinecke. Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. op. 72. — Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Der fleißige und gewandte Componist von „Nußknacker und Mausekönig" hat in dem vorliegenden Concert wieder ein Produkt zu Tage gefördert, welches die Kritik, wofern sie keinen andern als den traditionellen Maßstab anlegen will — wie dies Erscheinungen des Tages gegenüber billig ist —, nur rühmend anzuerkennen vermag. Reinecke folgt in seinem Concerte genau der von Mendelssohn und Schumann (in seinem A-dur-Concert) gezeichneten Wegen. In seiner Melodik, im Bau, in der Art der thematischen Arbeit, im Character der Passagen, über deren spärliche Anwendung sich concertlustige Spieler nicht werden zu beklagen haben: in allem erkennt man genau die Muster, nach welchen sich der Componist gebildet hat. Dieser Umstand schließt sein Werk von dem Rang einer Production im höheren, eminenten Sinne aus, aber den Spuren früherer Meister mit Geist und Grazie zu folgen, erfordert auch ein nicht gemeines Talent und man muß es dem Autor nachsagen, daß, wenn er das Material zu seinem Bau auch mehr aus fremdem Schacht als aus der eigenen Brust gewonnen hat, der Bau selbst, welchen er aufführt, sich doch so leicht und zierlich erhebt, daß man dem tüchtigen Baumeister durchaus Beifall zollen muß. Geschickte Spieler können mit diesem Concert, wie man zu sagen pflegt, Ehre einlegen. Eine eingehendere Analyse desselben möge diesen Blättern vorbehalten bleiben. Nur so viel bemerken wir noch, daß das Concert, der gewöhnlichen Anordnung folgend, aus drei Sätzen gebildet ist, deren erster (Allegro $^4/_4$) in Fis-moll, der zweite (Adagio $^6/_4$) in Des-dur und der dritte (Allegro con brio $^4/_4$) in Fis-dur steht. Das Werk ist Seiner Hoheit dem Herzog Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha gewidmet, dem auch die Herren Leidgebel und Urban die Früchte ihrer Muße zu Füßen gelegt haben.

3. Klengel. Zwei Sonaten für Pianoforte und Violine. op. 2 u. 3. Verlag von Breitkopf und Härtel.

Der Autor dieser Sonaten ist wahrscheinlich ein Sohn des durch sein Fugenwerk bekannt gewordenen Componisten gleichen Namens. Wir müssen in diesem Falle bedauern, daß wir, so wie wir dem Werke des Vaters bei aller Geschicksamkeit doch keine eigentliche künstlerische Bedeutung zuerkennen konnten, so auch dem Sohn kein günstiges Prognostikon zu stellen vermögen. Wir möchten ihm aber abrathen, auf dem betretenen Wege fortzufahren, denn wir glauben, daß er keinen Beruf zum Componisten hat; in den vorliegenden zwei Sonaten wenigstens können wir nicht die Spur eines solchen entdecken: er tobt und irrlichtert in G-moll und D-moll umher und ist doch in all dem nicht der geringste Kern; nicht ein werthvoller Gedanke, nicht ein echter Empfindungslaut dringt aus dem Notenschwall hervor. Er sieht noch im Beginn seiner „Lauf-hn," wo das Umkehren noch einen weniger rigorosen, mit minder schmerzlicher Entsagung verbundenen Entschluß kostet. Wir möchten ihm freundlichst dazu rathen; beweist er uns aber später noch einmal wider Vermuthen seine Berechtigung den Musentempel zu betreten, dann wollen wir ihm gratuliren; jetzt können wir es nicht.

Es thut uns leid, daß wir heute wieder einmal nur so wenig Worte der Anerkennung für eine Reihe „strebender" Zeitgenossen finden konnten, unter denen jedenfalls Reinecke durch Talent und Bildung weit hervorragt und dessen Werk das einzige ist, auf welches nochmals zurückzukommen als eine Pflicht dieser Zeitschrift erscheinen dürfte.

Kosakengesang.

Eine Reiseerinnerung.

Von B—r.

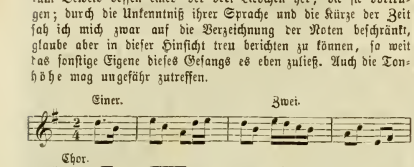
Es war im Jahre 1851; der orientalische Krieg hatte begonnen, die Westmächte hatten dem kranken Mann eben ihre ersten Mixturen in Gestalt von Truppensendungen zukommen lassen, Rußland, von den großen Umrissen, die der Krieg anzunehmen begann, überrascht, gegen die türkische Armee nicht im Vortheil, von Silistria militärisch, aus den Donaufürstenthümern bald auch diplomatisch weggedrängt, begann den großen Krieg in Aussicht zu nehmen, und organisirte seine naturwüchsigen Horden zu militärisch (wo möglich) brauchbaren Truppenkörpern. Seltsame Experimente geschahen dabei. So mußte ein Corps von mehreren tausend Baschkiren aus der Nähe des kaspischen Meeres in achtmonatlicher Wanderung nach den Ostsee-Provinzen ziehen, um dort als unbrauchbar erkannt zu werden, und sich mit dem Erfolg zu begnügen, den dortigen Einwohnern durch ihre nationalen Eigenthümlichkeiten, Trinken von Pferdeblut u. dgl., zum Ergötzen und Entsetzen zu dienen.

Nicht viel anders erging es den Kosaken. In der vorausgegangenen Friedenszeit war ihr militärischer Ruf der größte gewesen. Militärische Fachschriftsteller hatten sie in ihrer Kampfesart für geradezu unwiderstehlich, für das eigentliche Fundament des militärischen Uebergewichts Rußlands erklärt, das eben darin bestehe, ein Volksheer zu haben, dem in den civilisirten Armeen des übrigen Europa nichts an die Seite zu setzen sei. — Wie rasch dieser Nimbus schon in dem Kampf mit den türkischen Baschi-Bozuk schwand, ist wohl noch allgemein in Erinnerung.

Ich reiste damals Mitte Juli aus den Ostsee Provinzen zurück in's deutsche Vaterland, um mich nach jahrelangen Entbehrungen musikalisch wieder etwas zu restauriren: und da war mir denn ein Abschiedsconcert eigener Art beschieden. Das Grenzstädtchen Polangen (unweit Memel) war eben, in Erwartung einer Landung der englisch-französischen Flotte, von russischen Truppen, namentlich leichter Cavallerie, also auch Kosaken, stark besetzt; und durch Zufall eben auch der Ober-Präsident von Ost-Preußen (v. Eichmann) behufs gewisser Zollregulirungsverhandlungen anwesend. Preußen, nach dem „Abfalle" des „undankbaren" Oesterreich das einzig „treu" gebliebene, wurde damals von dieser Seite eifrigst beschmeichelt, und so konnte es nicht fehlen, daß ich Zeuge sowohl von den militärischen als von den — musikalischen Leistungen einiger Sotnien Kosaken, die dem Repräsentanten des „alten Alliirten" zu Ehren in beider Hinsicht ihr Bestes preiszugeben beordert waren. Wenn nun dem Gaste der militärische Theil der wichtigere schien, wenn die aufgeführten Reiterkunststücke (die übrigens in keinem Betracht über das hinausgingen, was wir in jedem Kunstreiter-Cirkus zu sehen gewohnt sind) dem officiellen Zuschauer einige anerkennende Worte über „Zusammengewachsensein mit dem Pferde, wie das keine zweite Cavallerie Europas leiste," entlockten, während der musikalische Theil nur ein halb mitleidiges Lächeln auf seine Lippen rief, so mag ein Bericht über letztern dennoch in Wahrheit das größere Interesse in Anspruch nehmen, zumal, gleich mir selbst, wohl die Wenigsten eine klare Vorstellung von dem Gesang dieser uns damals so nahe gerückten Natursöhne haben, die Meisten vielmehr geneigt sein möchten, die unläugbare Eigenthümlichkeit derselben in solchen Punkten zu suchen, in denen sie gar nicht vorhanden ist.

Man mag sich nämlich den Gesang solcher halbbarbarischen Völker gerne auch in rein musikalischer Hinsicht von unserer Musik ganz verschieden denken, man mag glauben, ihren Weisen liegen ganz andere uns unbekannte, ja unfaßliche Tonarten, Tonsysteme zu Grunde, man erwartet von diesen Völkern der Steppen und Wüsten zum wenigsten ein melancholisches Moll, welches, gepaart mit andern Absonderlichkeiten, dem Ganzen ein fremdartiges Gepräge verleihe: und so war ich denn selbst erstaunt, von dem

Allem kaum eine Spur zu entdecken, Gesänge zu hören, die an Frische und Lebendigkeit eher die unsrigen übertreffen. Ich setze zum Beweis dessen eines der drei Liedchen her, die sie vortrugen; durch die Unkenntniß ihrer Sprache und die Kürze der Zeit sah ich mich zwar auf die Verzeichnung der Noten beschränkt, glaube aber in dieser Hinsicht treu berichten zu können, so weit das sonstige Eigene dieses Gesangs es eben zuließ. Auch die Tonhöhe mag ungefähr zutreffen.



Man sieht leicht, fremde Tonart, fremde Rhythmen sind das nicht; es ist überhaupt nichts darin, was nicht, wenn durch die Worte Veranlassung gegeben wäre, irgend ein Gesangs-Componist eben so machen würde. — Aehnlich aber waren auch die beiden andern Lieder in ihrem harmonischen und melodischen Theil: ein gewisses Schwanken allerdings zwischen Tonika und Unterdominante, wie es sich auch in dem Obigen kundgibt, charakterisirte auch noch ein zweites Lied; das dritte, das sie überhaupt nicht gut und sichtlich auch nicht übereinstimmend gern sangen, steht mir eben darum nicht mehr so bestimmt vor der Erinnerung.

Was ferner allen dreien gemeinsam war, und manchmal sowohl die Tonart als auch den frischen Charakter der Melodie zu entstellen drohte, ist die freilich nur melodische, nicht aber harmonisch begründete, nur scheinbare und unbestimmte Ausweichung in die Unterterz der Unterdominante (zweite Stufe der Tonika) wie sie der zweite, und noch mehr der dritte und vierte Takt des obigen Liedes zeigen. — Den Rhythmus wird Jeder als körnig und kräftig, das Auslassen der ¼ Pause zwischen Schluß und Anfang Jeder als der freien bestimmten Bewegung des Ganzen angemessen empfinden. — Daß endlich die Harmonie nichts Bemerkenswerthes bot, zeigt wohl der erste Blick auf die Noten; bedürfte es eines weitern Beweises, so wäre noch im zweiten Lied der Rückgang aus der Oberdominante nach der Tonika durch die für unser Ohr so abgenützte Phrase

zu erwähnen.

Liegt nun in all Diesem die Eigenthümlichkeit des Kosakengesanges nicht, so gab dagegen die ganze Anlage der Lieder die Anschauung einer eigenthümlichen ganz bestimmt ausgeprägten Kunstform. Der gleichmäßige Verlauf jedes der drei Lieder war nämlich folgender: Von den 10 Mann der Sotnie (jede Sotnie bildet einen Chor für sich) waren 4 je mit besonderer Aufgabe betraut. Einer begleitete mit dem Tamburin; die 3 Andern waren Solosänger. Nun wurde das Lied immer von Einem angesungen und bald (mehr nach Laune, vielleicht auch nach Anleitung des Textes, als genau jedesmal auf derselben Note) fiel ein Zweiter mit ein, einstimmig mit dem Ersten (nicht etwa begleitend); zuletzt brach der ganze Chor los. In eigener Weise beschäftigte hier den dritten Solisten das zweite Lied: auf dem letzten Ton des Chors trat er mit der gellend hervorgestoßenen Tonika ein, und während er diesen Ton beliebig lang als Orgelpunkt hielt, fing der erste Solist das gleich anfangs nach der Unterdominante sich wendende (und also mit dem gehaltenen Schlußton harmonisch sich wohl zusammenfügende) Lied wieder von vorn an. So wiederholten sich die kurzen Strophen des Liedes fast endlos, bis zuletzt in schnellerer Bewegung und fast gesprochen, ebenfalls erst mit wenigen, dann mit immer mehreren Stimmen der Gesang in ein wirres Durcheinander zu zerfahren schien, dem plötzlich der einstimmig kurz abgestoßene, der Höhe nach zwischen der Tonika und deren Unterterz schwankende Schlußton ein Ende machte. Und hier, bei diesem „Stretto" war dem dritten Solosänger im dritten Lied noch eine ganz besondere Rolle angewiesen: mitten aus den Tönen des Accordes der Tonika heraus, in denen die Andern sangen, ließ seine gellend klagende Stimme die — Sexte des Grundtons hören, in Pausen und je auf dem schlechten Tacttheil, was seinen eigenthümlichen Eindruck sicher nicht verfehlen konnte (zugleich auch zeigt, daß hinter manchen dieser musikalischen Ergüsse unsere Darstellung durch Noten fast nothwendig zurückbleiben und die bloße Beschreibung an ihre Stelle treten muß).

Haben sonach diese Lieder eine Anlage, die, von der Natur selbst an die Hand gegeben, an die Formen gar mancher unserer Musikstücke, in dem „Stretto" an die italienische Arie, in dem Nacheinandereintreten der Stimmen an Kanon und Fuge erinnert, so wird man kaum fehl gehen, wenn man sie auf die Individualität dieser Völker zurückführt, aus der sie entstanden sind. Sehen wir in den gleichmäßig vielstimmigen Chören unserer künstlerisch vollendeten Musik das Bild eines gleichmäßig in allen seinen Theilen angeregten Volks, dessen einzelne Strebungen und Organismen in den allseitig zu ihrem Rechte kommenden, sich in ihrem eigenthümlichen Wesen entwickelnden Stimmen ihren Ausdruck finden, wo Jeder an seinem Platz in seinem Recht anerkannt und gefördert ist (ebenso wie wir in dem gothischen Dom das germanische Princip der Individualisirung des Einzelnen dargestellt finden), so scheinen jene Kosakengesänge mehr das Spiegelbild eines Volks zu sein, welches, wesentlich despotischer Natur, eines Vorsängers und Vorangängers bedarf, an dessen Leitung gebunden bleibt, ohne zu eigener freier Selbstbestimmung zu gelangen; sie scheinen ein unbewußt getreues Abbild der Rathsversammlungen jener Steppenvölker zu sein, wo der Stammeshäuptling mit einem Vorschlag hervortritt, ein Zweiter unterstützt, die Gesammtheit durch Zuruf entscheidet, und in wildem Durcheinander das Beschlossene alsbald zur Ausführung kommt, bis zuletzt die ganze Horde am fernen Horizont zerstiebt.

Auch ein Zweites, was jenem Kosakengesang noch in jedem einzelnen Ton seine bestimmte östliche Färbung gab, mag uns deutlich auf die Steppennatur hinweisen. Es war nämlich ein Glück, daß keiner unserer renommirten Kunstgesangslehrer verdammt war, diese gegen alle Regel und Schule gebildeten Töne anzuhören. Das waren die schärfsten Nasen-, Gurgel- und Kehltöne, die je angehenden Gesangsschülern zu abschreckendem Beispiel aufgestellt worden sind, recht geeignet ein an kunstgemäßen Gesang gewöhntes Ohr zur Verzweiflung zu bringen. So hielt sich schon der Chor in einer für bloße Naturstimmen ungewöhnlichen, geschraubten Höhe. Aber vollends die drei Solosänger übertrafen einander durch ganz unnachahmliche Laute. Wenn der Erste noch mit einer gewissen Würde seine Stimme in die Höhe preßte, wenn der Zweite mehr durch Zahlen seine Töne gewann, so schien der Dritte durch seine Virtuosität im Herausdrücken der fremdartigsten Laute ein gewisses Ansehen zu genießen: bald schien er zu blöcken, gleich dem jungen Schafe, bald war seine (ohne Wort, als bloßer Ton wirkender) Stimme eine schrille mit aller Macht angeblasene Kinderpfeife und die eingezwinkerten Augen, das vorgepreßte Kinn, der langgestreckte Hals bezeugten sein Bewußtsein von der Wichtigkeit eben gerade dieses und gerade solchen Tons. — Man wird wohl nicht falsch deuten, wenn man solche Art des Singens nicht der bloßen Natürlichkeit des Gesangs zuschreibt: andere nicht mehr gebildete Völker singen ja anders; sondern es scheint auch hier der Charakter der Steppe sich auszusprechen. Wie wir den durch Forste und Schluchten hallenden, durch Vorhalten des Schildes verstärkten Schlachtgesang unserer Vorfahren uns gern durch die tiefen dröhnenden dunklern Vokale, die A-, O-, U-Laute gebildet denken, gemäß ihrer Bestimmung einen ringsum erfüllten Raum bis zum Mitschallen gleichsam in Schwingung zu setzen: so ist es in der Steppe vielmehr der schrille, spitze, in die Ferne dringende I-

und F-Laut, durch den der flüchtige Reiter seine Nähe in der baum- und hügellosen Oede verkündigt, wie denn wirklich der offizielle Schlacht-Ton der Kosaken, unter dem sie mit vorgehaltenen Lanzen oder Säbeln auf den Feind eindringen, ein gellend scharfes 3 — 3 — 3 ist. Das Bestreben aber, solche spitze Laute möglichst durchdringend in die öde Weite zu senden, nicht an nahen Gegenständen zu verstärken, sondern durch einen gegenstandlosen leeren Raum auf einen fernen Punkt zu concentriren, dies Bestreben führt nothwendig auf die oben geschilderte Gesangsweise.

Werden wir daher auch schwerlich bei den Kosaken uns im Singen unterweisen lassen, so gewährte doch ihr Gesang einen gewissen Genuß, und verdiente das mitleidige Lächeln des alliirten Gastes nicht; wie sie auch gesungen haben mögen für unsere Ohren, ihr alle Vergleichung abweisender Gesang war jedenfalls ein Gesang aus voller Brust, aus voller Lust am Singen und an ihren heimischen Liedern, lebendig, kräftig, feurig wie sie selbst.

(Schluß folgt.)

Von Beethoven's Hand corrigirte Orchesterstimmen, im Besitz der Ges. d. Musikfreunde.

G. N. Autographa und Skizzenbücher von Beethoven sind schon längst ein Gegenstand begierigen Suchens der Handschriften-Sammler geworden. Wenn auch eine Merkwürdigkeit, so sind sie, bei der beträchtlichen Anzahl, in welcher sie sich leider zerstreut bei den einzelnen Besitzern vorfinden, doch gerade keine Seltenheit. Zu den Seltenheiten rechnen wir aber eine jüngst im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde aufgefundene Anzahl geschriebener und von Beethoven eigenhändig corrigirter Orchesterstimmen der letzten fünf Symphonien und der Ouverture Op. 124, welche vermuthlich sämmtlich, und mit Gewißheit zum Theil, bei den ersten Aufführungen dieser Werke und bevor sie gedruckt waren, gebraucht wurden. Es ist das ein Schatz und ein Besitz, dessen sich unseres Wissens sonst Niemand rühmen kann, man mag nun seinen Werth gering oder hoch anschlagen. Abgesehen von dem Werthe, den die Stimmen durch die obige Thatsache oder durch ihren autographen Antheil an sich haben, werden sie bei einer Correctur in Bezug auf Richtigkeit oder Unrichtigkeit mancher Stellen und Lesarten eine authentische Bedeutung beanspruchen können und maßgebend sein. Wir überheben uns hier eines näheren Eingehens auf Abweichungen, welche sich zwischen den meisten bisher gedruckten und jenen geschriebenen Stimmen vorfinden, und verweisen in dieser Hinsicht auf die jetzt bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erscheinenden Werke von Beethoven in einer kritischen Gesammt-Ausgabe, deren Redaction die Stimmen zur Prüfung gestellt sind und zu einer Vergleichung mitgetheilt werden.

Von den aufgefundenen Stimmen beziehen sich verhältnißmäßig die meisten auf die A-dur-Symphonie. Diese ist vollständig da, jedoch mit Ausnahme der mangelhaften zweiten Trompeten-Stimme, welche nur den ersten Satz enthält. Dagegen ist Viola zweimal und Basso e Violoncello sechsmal vorhanden, jedesmal mit Anmerkungen oder Correcturen von Beethoven's Hand. Diese Correcturen beziehen sich nicht blos auf Noten, sondern auch auf Vortragszeichen, Stricharten u. dgl. Die erste Geigenstimme enthält einige unzarte Randglossen in Beethoven'scher Manier, z. B. „Das sind (Kreuze) von einem Esel", später: „Dies (Kreuz) hat wieder ein Esel gemacht", — Bemerkungen, welche den Copisten oder sonst wen angehen, der hier und da Zeichen oder Kreuze unter die Noten gesetzt hatte. In der zweiten Clarinett-Stimme findet sich am Ende von anderer Hand das Datum: „Wien, den 12. December 1813" (der Tag der ersten Aufführung) mit der Unterschrift „Rüttinger". Rüttinger war, wie uns mitgetheilt wird, damals Clarinettist am Burgtheater.

Unvollständiger, als die A-dur-Symphonie, findet sich die Pastoral-Symphonie vor. Nur folgende Stimmen zeigen Correcturen von Beethoven's Hand: Flauto primo und secondo, Flauto piccolo, Oboe prima und seconda, Clarinetto primo und secondo, Fagotto primo und secondo, Corno primo und secondo, Clarino secondo und Violino secondo. Die letztgenannte Stimme, Violino secondo, zeigt nur an einer Stelle im zweiten Satze Correcturen von Beethoven's Hand. Auch scheint diese Correctur nur zufällig und gelegentlich, vielleicht in einer Probe, geschehen zu sein. Dagegen ist in den andern genannten Stimmen die Correctur eine durchgehende und eingreifendere, so daß sich im Einzelnen mancherlei mehr oder minder wichtige Abweichungen gegen die bisher gedruckten Partituren daraus ergeben. Andere, nicht genannte, aber gleich alte Stimmen zeigen keine Spur von einer von Beethoven selbst gemachten Correctur, oder ist ein solche bei ihnen doch sehr zweifelhaft. Wie man aus der obigen Zusammenstellung ersieht, sind die wichtigsten Stimmen dieser Symphonie, nämlich die von Beethoven gewiß auch durchgesehenen und verbesserten Stimmen: Violino primo und Bassi e Violoncelli nicht aufgefunden worden und, wie man nicht anders annehmen kann, verloren gegangen. Wem man dies zu verdanken hat, ist wohl schwer zu ergründen. Eine Unvollständigkeit in größerem Maßstabe wird sich bei den noch zu nennenden Stimmen zeigen.

Noch erwähnen wir eines Programms der Pastoral-Symphonie, welches in alter Handschrift einer Stimme beiliegt und sich etwas ausführlicher erweist, als das den gedruckten Partituren beigegebene, wenigstens in einigen Punkten davon abweicht. Wir theilen dasselbe wörtlich mit, ohne seinen authentischen Ursprung durchaus verbürgen zu können. Das Programm lautet: Pastoral-Symphonie oder Erinnerung an das Landleben. (Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei.) 1. Allegro ma non molto. Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande 2. Andante con moto. Scene am Bach. 3. Allegro. Lustiges Zusammensein der Landleute. 4. Allegro. Gewitter, Sturm. 5. Allegretto. Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm. Wir können hier bemerken, daß der obige Doppeltitel: „Erinnerung an das Landleben" in den gedruckten Partituren fehlt. Andere Abweichungen sind minder wesentlich.

In der Stimme selbst finden sich bei den einzelnen Sätzen folgende, von der Hand des Copisten geschriebene Ueberschriften: Beim 1. Satz: Allegro ma non troppo. Angenehme, heitere Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen. Beim 2. Satz: Andante molto moto, quasi Allegretto. Scene am Bach. (In der von Beethoven corrigirten zweiten Violinstimme ist auch vorgeschrieben: Con Sordini). Beim 3. Satz: Allegro. Lustiges Zusammensein der Landleute. Beim 4. Satz: Allegro. Donner, Sturm. Beim 5. Satz: Allegretto Hirtengesang. Wohlthätige mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm *).

Von der neunten Symphonie sind im Ganzen nur acht von Beethoven revidirte Stimmen da, und zwar ist Basso e Violoncello dreimal vorhanden, Violino secondo auch dreimal, und Violino primo zweimal. Auf der ersten Seite einiger Stimmen ist von Beethoven's Hand das mit Bleistift geschriebene Wort zu lesen: „übersehen." Die Stimmen wurden bei der ersten Aufführung am 7. Mai 1824 im Kärnthnerthor-Theater gebraucht.

Bei der fünften Symphonie in C-moll ist nur eine Stimme zu nennen: Violino secondo, und eben so bei der achten in F-dur nur eine: Tympani. Von der Ouverture Op. 124 finden

*) Anm. Es ist von Interesse, mit dem Obigen einen Brief von J. F. Reichardt, datirt: Wien, d. 25. Dec. 1808, zu vergleichen, in welchem derselbe das Programm der von ihm gehörten und von Beethoven selbst dirigirten Pastoral-Symphonie also angibt: Erstes Stück: Angenehme Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen. Zweites Stück: Scene am Bach. Drittes Stück: Frohe Unterhaltungen der Landleute. Viertes Stück: Donner und Sturm. Fünftes Stück: Wohlthätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm.

sich nur wenige Stimmen vor, nämlich Viola und Basso c Violoncello, letztere zweimal, im Ganzen also drei Stimmen.

Nach dieser Aufzählung authentischer Stimmen können wir eine Erscheinung nicht übergehen, welche sich in den geschriebenen Stimmen der sämmtlichen Blasinstrumente und der Pauken bei der B-dur-Symphonie zeigt. Es sind das die darin abwechselnd vorkommenden Worte „Solo“ und „Tutti,“ — welche sich nur aus einer Verwendung der Stimmen bei stärker oder doppelt besetztem Orchester erklären lassen, und welche entweder von Beethoven selbst, oder von einer ihm ähnlichen Hand geschrieben wurden. Aus mehreren Gründen müssen wir jedoch vorläufig das Letztere annehmen, und eine Entscheidung über die Echtheit der Handschrift von einer genaueren Prüfung abhängig sein lassen.

Wir verbinden mit unserm Bericht die Bitte an alle Diejenigen, welche Compositionen von Beethoven in unbekannten geschriebenen oder gedruckten Exemplaren besitzen, die von Beethoven selbst corrigirt sind oder irgend eine Notiz von seiner Hand enthalten, der Redaktion oder Expedition (Wessely und Büsing, Kohlmarkt Nr. 1147) dieser Zeitung eine schriftliche oder mündliche Mittheilung davon zu machen. Die nämliche Bitte richten wir auch an Diejenigen, welche von der Existenz solcher Drucke oder Handschriften Kenntniß haben und wissen, wo sie sich befinden oder befunden haben.

Correspondenzen.

Frankfurt a. M.

D. L. Ehe ich den Faden meiner Berichte wieder aufnehme, erlauben Sie noch ein Wort zur Verständigung, bezüglich der Passionsmusik. Die auffallende Uebereinstimmung, welche in der Art der Aufführung in Wien und Frankfurt herrscht, mag mich wohl verleitet haben, Ihren Ausdruck, einige Choräle seien rein vocal und ganz sanft ausgeführt worden, so aufzufassen, als sei der Vortrag auch in dem Grade solo gewesen, wie bei uns. Ein wirkliches Solo ist es nämlich auch in Frankfurt nicht, sondern etwa vierfache Besetzung jeder Stimme, was, den übrigen Massen gegenüber, völlig den Eindruck des Solo macht. —

Und nun zu den rückständigen Referaten. Concertmeister Straus führte uns in seinen beiden letzten Abenden folgende Werke vor: Quartett von Haydn, F-moll; von Beethoven, op. 127 Es-dur und op. 18 F-dur; von Rubinstein op. 17 F-dur; Doppelquartett von Spohr op. 87 E-moll, und Quintett von Mozart, G-moll. In der Ausführung lag, von Seiten des Herrn Straus, stets jene Feinheit und Zierlichkeit, die wir an ihm gewohnt sind. Liegt hierin einerseits ein Lob, so will ich damit doch auch seine Schwäche bezeichnet haben; denn daß Feinheit und Zierlichkeit nicht überall am Orte sind, namentlich im deutschen Quartette, ist wohl klar. Wer z. B. Jahn's Auffassung des letzten Satzes des G-moll-Quintettes kennt, kann sich mit der netten Vortragsweise des Herrn St., der fast jedes p zum pp machte und nirgends einen langen Strich zog, nicht befreunden. In echt deutschem Vortrage des Quartetts leisteten unter Allen, die ich gehört, die alten Müller das Vollendetste.

In der Abfassung der Programme kann man das Princip, Classisches und Neues zu geben, nur loben; in der Wahl des Einzelnen war St. nicht immer glücklich. Die Quartette von Hager, Rubinstein und Vollmann hätten ohne Zweifel durch bedeutendere derselben Componisten ersetzt werden können und unter der großen Anzahl der Quartette unseres Haydn sind eine Menge gewichtigere, als die uns vorgeführten. —

Herr A. Buhl spielte in seinen beiden letzten Matinees die Didone abbandonata von Clementi, les adieux und op. 110 As-dur von Beethoven, die Variationen in F-moll von Haydn und die in E-moll von Schubert (zu 4 Händen). Herr Buhl glaubt oft, aus den klassischen Compositionen erst noch etwas Besonderes durch seinen Vortrag machen zu müssen und läßt sich dadurch zu Willkürlichkeiten verleiten. Wenn die Kritik Hrn. B. darauf aufmerksam macht, hat sie Recht: wenn sie dies, wie hier in Lokalblättern und in der Niederrh. M.-Z. geschah, in beleidigender unschicklicher Weise thut, hat sie sehr Unrecht. B. steht durch seine virtuose Technik und den Ernst seines Wollens und Strebens so hoch, daß ein anderes Verdienst dazu gehört, als das eines anonymen Kritikers*), um ihm gegenüber diesen Ton anzuschlagen. Wen haben wir denn in Frankfurt, seit J. Schoch sich zurückgezogen, der auf den Namen eines Clavier-Virtuosen nur irgendwelchen gegründeten Anspruch hätte, außer Henkel und Buhl? — In den vierhändigen Variationen hätte Herr B. seine Mitspielerin, Frl. Wallerstein, nicht so gänzlich verdunkeln, durch sein gewaltiges Forte nicht erdrücken sollen. In der letzten Matinee sangen Mitglieder des Rühl'schen Vereines einige gemischte Quartette, und zwar vortrefflich. Die vierhändige Sonate in Es-dur von Moscheles (mit einem Herrn Dehler) und einige Stücke von Chopin, Thalberg und Liszt waren sehr gute Leistungen.

Der philharmonische Verein erfreute uns in seinen beiden letzten Abonnements-Concerten mit zwei Symphonien von Haydn, beide in D-dur (op. 77 und 83), von welchen erstere meines Wissens noch nie, letztere wenigstens länger als ein Jahrzehnt bei uns nicht gehört worden war. Es ist überhaupt ein Verdienst dieses Vereins, vielleicht vorzugsweise seines jetzigen Directors, lauter Gutes, und dabei doch viel uns Unbekanntes vorzuführen. Auch die frische Ouverture zu Ruy Blas von Mendelssohn, welche den Schluß beider Concerte bildete, war seit vielen Jahren vom Repertoire unserer Aufführungen verschwunden. Hr. Wilh. Hill zeigte sich im dritten Concerte als Componist und Clavierspieler und man mußte ihm in beiden Eigenschaften Anerkennung zollen, wenn auch vielleicht in dem vorgetragenen Pianoforte-Concerte eine bessere Ausdeutung der gehaltvollen Motive und hin und wieder größere Abrundung der Form zu wünschen wäre. Die Leistungen des Orchesters waren an beiden Abenden entschieden besser, als beim zweiten Concerte. Doch will ich nicht verschweigen, daß mir die diesjährige Vermehrung der Aufführungen auf vier nicht vortheilhaft scheint. Da man gegenwärtig die Museums-Abende so billig genießen kann, so wird unser Publikum natürlich anspruchsvoller, und ein Dilettanten-Orchester hat mehr als je Ursache, die Qualität seiner Leistungen höher zu stellen als die Quantität. Zu vierten Concerte hörten wir auch das lang entbehrte Clavierquintett von Mozart in gediegenem Vortrage. Hr. Henkel, der die Clavierstimme übernommen, hatte in den Herren Nonfort, Kämpfer, Stachelrodt und Kohlbach tüchtige Vertreter für die Blasinstrumente gefunden. Besonderes Interesse gewährte diese letzte Aufführung noch durch die Mitwirkung des Herrn Stockhausen, welcher in einer Arie von Sacchini, in dem „Largo al factotum“ von Rossini und in einigen Liedern von Schubert seinen Ruf bewährte. In dem Rossini'schen Stücke machte sich jedoch die etwas übergroße Lebendigkeit, ich möchte sagen, das heftige Dramatisiren nicht gut, da wir nun doch einmal nicht im Theater waren. Aber wie wohl thut es, eine solche Stimme, ein solches Verständniß im deutschen Liede zu hören! — Der Vorstand hatte mit Recht für dieses Concert eine besondere Theilnahme erwartet und es demgemäß nicht im holländischen Hofe, sondern im neuen großen Saale gegeben. (Schluß folgt.)

*) Auch ein Nichtanonymer wird kaum auf Erfolg und Anerkennung rechnen dürfen, wenn er die Grobheit mit Fraktur auf sein Panier schreibt r.

Nachricht.

Zu Hirschberg in Schlesien gab eine junge Sängerin, Albertine Meyer aus Breslau, in Italien gebildet, ein Concert. Stimme und musikalische Bildung werden in dortigen Blättern sehr gerühmt. Sie sang u. A. Schumann'sche Lieder.

Berichtigung.

In Nr. 26 auf der letzten Seite in dem Artikel „Zur Verständigung“ ist Zeile 18 desselben zu lesen zeugt statt zeigt, und Zeile 26 umgeformt statt ungeformt.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 28. Wien, 14. Juli 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Wittwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Die Verschworenen oder der häusliche Krieg (Schluß). — Kritische Revüe. — Kosakengesang (Schluß). — Gleich und Gleich gesellt sich gern. — Correspondenz aus Frankfurt a. M. (Schluß). — Zeitungsschau. — Nachrichten.

Die Verschworenen*)

oder

der häusliche Krieg.

Oper in einem Akt von J. F. Castelli. Musik von Franz Schubert.

(Nachgelassenes Werk. Clavierauszug mit Singstimmen von E. Schneider: auch für Piano zu zwei oder vier Händen. Wien, Spina.)

(Schluß.)

Nach einer gesprochenen Scene, wo wie billig alle Gründe für und wider ohne Musik abgemacht werden, und nachdem die Kunde eingelaufen, daß die Ritter nahen, folgt Nr. 4, wo die Frauen den Schwur leisten, ihre Gemahle kalt zu empfangen. Dieses Musikstück giebt sich von vornherein durch Tonart (D-moll) Crescendo's und Tremolando's der Streichinstrumente, dann durch rollende Bässe den Anschein fürchterlichen Ernstes, und doch merkt man sehr deutlich aus dem Mangel an Feierlichkeit, da vielmehr Alles in einer gewissen Hastigkeit vor sich geht, daß die Sache innerlich unwahr, der Beschluß unausführbar, das Resultat unerreichbar ist. Wir fragen hier: welcher Künstler ist größer, der, welcher an dieser Stelle ein großartig ausgeführtes und sehr wichtig behandeltes Stück bieten würde, oder der, welcher dem richtigsten Gefühl folgend den Nagel auf den Kopf trifft, und sich lieber dem aussetzt, daß mangelhaft Gebildete über kleine und unbedeutende Musik schreien, als dem, daß ihm Jemand eine unrichtige Auffassung mit gutem Grunde nachweisen kann?! — Das sich hier anschließende Andantino D-dur giebt der Erwartung „süßen Lohn's“ in zwei- bis vierstimmigem Frauengesang reizenden und sinnigen Ausdruck.

In Nr. 5 erfolgt der Einzug der Ritter. Marsch und Chor H-moll). Der Dichter hatte diese Helden des Morgenlandes nicht als ungeschlachte Gesellen gezeichnet, sondern, mit poetischer Freiheit alte und neue Zeit durch einander mengend, alte Rittertugenden und moderne Prahlerei und Verliebtheit ironisch verknüpft.

So ist denn auch die Musik eine Mischung von alt ritterlichem Anstand und männlichem Trotz mit modern eleganter Weise. Es ist wahr, kein Mensch wird, wenn er diesen Marsch hört, auf Kreuzritter schließen; er soll es aber auch gar nicht, denn Absicht und Tendenz des Libretto sind dagegen. — Musikalisch betrachtet ist dieser Marsch ein reizendes und sehr wirksames Stück, der Mittelsatz in D-dur in echt Schubert'scher Männergesangsweise gehalten.

Nr. 6, wo Udolin den Rittern den belauschten Plan ihrer Frauen verräth, ist eigenthümlich durch die Consequenz der musikalischen Anlage, indem nämlich nach jeder Rede des Pagen der Graf hitzig auffährt und der Chor der Ritter, einen oder einen halben Takt später einfallend, seine Worte wiederholt, manchmal mit verstärktem Gewicht, d. h. in der Vergrößerung. Der spätere Satz, „Ha sie sollen's büßen,“ ist dagegen einer der schwächsten der Operette; nicht der mangelnden Charakteristik wegen, denn die Ritter haben innerlich keinen dringenderen Wunsch als ihre Frauen zu umarmen, sondern wegen vielfacher Wiederholungen desselben Motivs in derselben Tonart und Anordnung, überhaupt wegen Monotonie.

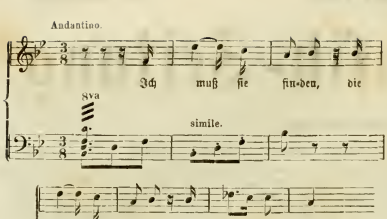
Nr. 7 „Chor der Ritter und Frauen“ (C-dur $^{3}/_{4}$, Andantino) bringt in einem abermaligen steifen Polonaisenrhythmus die feindlichen Heere sich gegenüber. Mit einer Melodie voll „Würde und Anstand“ beginnen die Frauen ihr Willkommen in dreistimmigem Gesang, der die Ritter schon nöthigt, sich „zusammenzunehmen;“ es entsteht nach vollbrachtem Gruß, (den die Ritter rücklings entgegen nehmen) eine Pause — während welcher hüben und drüben die andere Hälfte beobachtet, und gefunden wird, man sei noch schöner geworden. Die Musik führt dabei Hauptmotive modulatorisch weiter, bis sich wieder die Frauen oder Ritter im Chor vereinigen, um ihren gemeinschaftlichen Gefühlen: „Ich möchte so gerne ihn kosen und herzen,“ Ausdruck zu geben, was in echt Schubert'sch rhythmischer und accentuirter Weise geschieht. Also auch hier Liedformen mit freieren ungeschlossenen Formen nach Bedürfniß wechselnd. Musikalisch interessant ist auch das anschließende canonische Duo beider Hauptpersonen, die ihren Schaaren heimlich Muth zusprechen, während der folgende C-dur-Satz, Chor der Ritter, mit dem so interessant betonten „Ist's möglich? Ich staune!“ der Frauen *) wieder etwas an Wiederholungen leidet.

Nr. 8 ist ein Capitalstück von Herzlichkeit und Schönheit. Astolf und seine Gattin Helene schleichen in der Hoffnung im Schloß herum, sich vielleicht allein zu treffen, und kommen wenigstens auf Augenblicke, obwohl mit bösem Gewissen, alles Zwangs ledig sich sagen zu können, was sie nach höheren Anordnungen und Schwüren nicht sagen sollen. Man könnte nun diese Empfindung, diese Ueberzeugung nicht schöner in Musik wiedergeben, als Schubert es mit so einfachen Mitteln gethan hat.

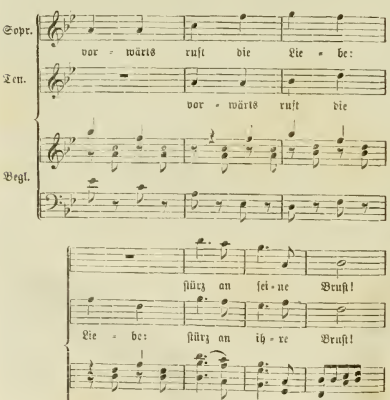
---

* Zur Berichtigung. In der vorigen Nummer sind durch Versehen in den obigen Artikel zwei Notenbeispiele (die beiden letzten) aufgenommen worden, die nicht hierhin, sondern erst zum heutigen „Schluß“ des Artikels gehören. Jener unserer Leser wegen, welchen die vorige Nummer nicht mehr zur Hand ist, drucken wir heute die beiden Beispiele nochmals an der rechten Stelle ab. D. Red.

*) Auch diese Stelle fanden wir zuerst nicht genug charakteristisch. Wir überlahen dabei, daß der zu wahrende Anstand keinen stärkeren Ausdruck gestattete.



Diese Melodie wird von dem zuerst auftretenden Astolf, dann von Helenen mit denselben Worten und in derselben Tonart gesungen, was sich als Ausdruck so gänzlicher Uebereinstimmung der Gedanken und Wünsche überaus rührend macht. Da sie auseinander stoßen, verläßt auffallender Weise Schubert die Tonart nicht: Nur ein Crescendo und ein fp. deuten den Moment an. Warum? weil Beide sich innerlich längst gefunden haben, äußerlich aber erschrecken, sich wirklich zu treffen, weil sie auf Verletzung des Schwures betroffen zu werden fürchten. Die Ungewißheit, wem zu folgen sei, dem Herzen oder der Pflicht, spiegelt sich sehr schön in der Moll-Durtonart (F-dur mit des), in den folgenden Modulationen, und dann in einem raschen Allegro $^2/_4$, welches die Verlegenheitauf den höchsten Punkt getrieben erkennen läßt, am Schluß aber den Sieg der natürlichen Empfindung ausdrückt. In dem Augenblick, wo die Entscheidung vorgeht, treten beide Stimmen, die sich bisher durchaus imitatorisch bewegt hatten, in einen Refrain zusammen, dessen melodisch harmonische Fassung eben so originell wie schön und ergreifend ist. Die Stelle verdient hier angeführt zu werden.



Dieses Herabgehen von Terz und Quinte des Es- auf Sept und None des F-Accords ist von großer Wirkung weil seltener vorkommend und gerade hier gebracht; dann auch in Folge der hohen Stimmlage. Außerdem machen wir auf die kleine consequente Figur aufmerksam, die schon vor diesem Moment in den Blasinstrumenten durchgeführt ist, und als deren Resultat und Gipfel obiger Refrain anzusehen ist.

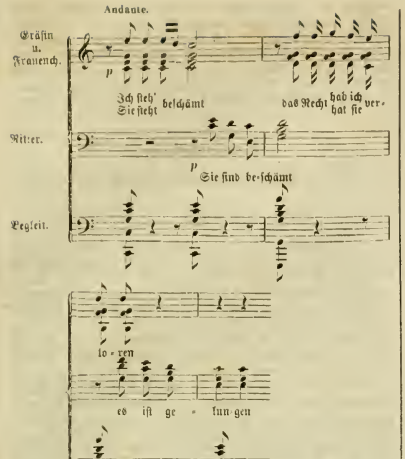
Nr. 9 und 10 gehören zusammen, denn sie sind eigentlich dasselbe Musikstück, nur in verschiedener Tonart. Hier feiert der Humor seine höchsten Triumphe. In Nr. 9 nämlich will der Graf die Gräfin überzeugen, daß Alles, was er im Feldzug gethan und gelitten, für sie geschehen sei, und singt ihr eine Masse von Begebenheiten vor, immer den Refrain „für dich" beifügend, was an sich komisch genug wirkt. In Nr. 10 aber parodirt die Gräfin seine schöne Rede, indem sie Note für Note dasselbe singt, aber den Text so stellt:

Gesetzt ihr habt wirklich gewagt und gestritten
für mich u. s. w.
So tauget doch nicht dieses krieg'rische Wesen
für mich u. s. w.

Indem nun die Hauptmelodie des Stücks aus lauter echten Baßgängen besteht, und diese dann im Sopran auftreten, während die Instrumente sie im Baß mitspielen, so kommt das sonderbarste ad absurdum-Führen heraus, das man denken kann. Das Verdienst liegt hier vorerst im Dichter, der den Gedanken fand, dann im Componisten, der ihn musikalisch wiedergebar und mit seinen Mitteln vollkommen durchführte, ja wohl der Parodie durch seine Behandlung erst die rechte Würze gab.

Nr. 11 Finale, läßt Mozart'sche Manieren ein bischen stark durchschimmern, namentlich was das erste Allegro in D-dur betrifft, welches überdies etwas arm ist an modulatorischen Veränderungen. Dagegen ist der von Weitem herankommende Marsch der Frauen in Ritterkleidung *) sehr eigenthümlich harmonisirt und enthält durch seinen majestätisch von oben bis unten und wieder hinauf stolzirenden Baß etwas äußerst Komisches. Die beiden Theilwiederholungen beim Da Capo des Marsches hätten allenfalls zurückbleiben können, da das Marschmotiv noch in einem Coda vorkommt. — Nach diesem Stück, dessen Haupttonart G-dur, folgt sehr treffend in C-dur und Andante, also beruhigter, ein Ensemble der Gräfin, und der beiden Chöre, dessen Thema wir unbedenklich zu dem Sinnigsten zählen, was Schubert geschaffen, ja was in der ganzen Literatur, um die es sich hier handelt, vorhanden ist. Es drückt einerseits das Gefühl der Beschämung, dem die Frauen und namentlich die Gräfin unterliegen, gar merkwürdig zart und bezeichnend aus. Worin das liegt, ist schwer zu sagen. Ist es das ruhige Verharren auf denselben und zunächst liegenden Tönen, auf denen viele Silben ausgesprochen werden? Gewiß, denn der Beschämte getraut sich die Augen nicht zu erheben, wobei auch die ganze Körperhaltung etwas steifes annimmt. Allein man empfindet noch ein Anderes, das sich dem erklärenden Wort fast entzieht. Es ist außer der Beschämung zugleich ein Gefühl innerer Befriedigung, das Gefühl, daß Alles so kommen mußte, und so gut, ist was hier dem Componisten ganz wunderbar auszudrücken gelang. Wir setzen den Anfang her, obwohl wir glauben, daß man die Wirkung sinnlich erleben muß, um sie ganz zu empfangen.

*) Die Frauen nämlich, denen der schlaue Ubolin das fingirte Gelübde der Ritter überbringt: sie dürften nicht eher wieder mit ihren Frauen verkehren, bis diese sich entschlössen, in Waffen mit in den Krieg zu ziehen, haben sich überlisten lassen und erscheinen sämmtlich mit Panzer, Helm, Speer und Schild, und in kriegerischen Gesinnungen.



Die schöne Abwechslung des Frauen- mit dem Männerchor, diese beinahe altitalienisch klingenden wogenden Tonentwicklungen tragen nicht wenig dazu bei, die Wirkung dieses Stücks, welches freilich nicht — „fakfch" gesungen werden darf, zu erhöhen. — Nach ihm kehrt das frühere F-dur-Motiv wieder, worauf sich der neue Text in ungewungener Weise aufbaut; dann folgt noch ein Andantino B-dur, Chor der Ritter, worauf abermals das erste Tempo, wo endlich der Graf Aufklärung giebt; dann ein munterer $^6/_8$ Takt in C, dem die „Moral" als Text zu Grunde liegt, die erst von den Rittern dann von beiden Chören zusammen gesungen wird und das Ganze kräftig und heiter abschließt.

Wir geben gerne zu, daß in Text und Musik Züge enthalten sind, die einer vorübergegangenen Zeit angehören. Wir geben ferner gerne zu, daß mit den Mitteln, die Schubert hier gebraucht, keine große Oper, kein Tannhäuser und kein Lohengrin, auch keine Hugenotten u. s. w. herzustellen wären. Allein wir leugnen rund weg, daß das Erste als Tadel gelten kann, und behaupten, daß trotz der bescheidenen und einfachen Mittel hundertmal mehr Schönheit in diesen 11 Nummern steckt, als in sämmtlichen Wagner'schen Opern, daß deßhalb die Charakteristik nicht um ein Jota geringer, ja viel intensiver und feiner ist als dort, und daß in Summa der kleine Finger eines wirklichen musikalischen Genies mehr werth ist als zehn geschraubte Talente sammt allen Orden und Brillantringen, und allem Jubelgeschrei einer augenblicklich fanatisirten Menge oder einiger des Kitzels bedürftigen Blasirten.

Kritische Revüe.

Compositionen für Orchester.

Georg Goltermann. Ouverture zu Waldmeisters Brautfahrt (von O. Requette) für großes Orchester. op. 37. Leipzig, Siegel.

S. Erfindungs- und gedankenloses Machwerk, der Mühe nicht werth, die der Componist aufgewendet hat, um es in Partitur zu setzen. Trüge diese Ouverture nicht die Opuszahl 37, so würden wir sie für die Jugendarbeit irgend eines Anfängers halten, der die musikalische Literatur noch nicht kennt, irgend einen dunklen Drang in sich fühlt und sich am Clavier abmartert, um etwas zu Stande zu bringen, auf dessen Titelblatt man „Ouverture" schreiben darf. Wir bitten unsere Leser nur einen Blick auf das erste Dutzend Seiten des Allegro zu werfen, und sind überzeugt, daß sie uns jeder weitern Recension gern überheben.

Für Violine allein.

Jaques Dont. Etudes et caprices. Nouvelle edition. op. 35. Vienne, Witzendorf.

(Wir möchten doch wissen, wozu ein französischer Titel nothwendig war bei einem in Wien erscheinenden Werke, von einem Wiener Musiker? Können etwa Franzosen und Belgier nicht ebenso gut: „Etuden und Capricen" lesen?!)

Die Absicht dieser 24 Stücke ist offenbar neben der instructiven zugleich eine wirklich musikalische, denn es sind nicht bloße Uebungen, sondern plastisch ausgeführte Musikstücke, die man auch mit Vergnügen hört und spielt; doch scheint der instructive Zweck erste Veranlassung gewesen zu sein.

Der technische Inhalt ist folgender: Nr. 1 F-dur, $^2/_4$ Takt, volle Accorde, drei- und vierstimmig durch das Ganze, auf jedem Achtel wechselnd. Nr. 2 A-moll, Presto, Sechszehntelnoten, scharf rhythmisirt, das Thema in verschiedenen Tonarten wiederkehrend. Nr. 3 E-moll, Sechszehntelnoten, legato in gebrochenen Accorden über alle Saiten. Nr. 4 G-dur, dreistimmige Accorde in Achteln, oben eine Melodie in Sechszehntelnoten. Nr. 5 G-moll, Sechszehntelnoten in gebrochenen Accorden, gestoßen; jede erste Note von zweien eine markirte Baßnote. Nr. 6 D-dur, Prälltriller. Nr. 7 G-dur, viel über die Saiten hin und hergehendes legato in Sechszehntelnoten. Nr. 8 C-dur, Terzengänge. Nr. 9 E-moll, vorschlagende Accorde, gefolgt von drei Sechszehntelnoten mit Triller. Nr. 10 G-dur, zwei und zwei Saiten zusammen, getheilte Accorde bildend. Nr. 11 H-moll, dreistimmig, die Melodie bald oben, bald unten. Nr. 12 G-dur, schnelle Accordgänge in Doppelgriffen. Nr. 13 C-dur, staktirte Arpeggios. Nr. 14 A-moll, rasche Terzen-, Sexten- und Decimenfolgen. Nr. 15 D-dur, rasches Lagewechseln, in gebrochenen Accorden legato, von der ersten Lage bis in die Applicatur. Nr. 16 A-dur, Triller, auf allen Saiten herumspringend. Nr. 17 Fis-moll, Doppelgriffe. Nr. 18 A-dur. Doppelgriffe, in gebrochenen Accorden, legato auf und ab. Nr. 19 E-dur, schnelle gestoßene Sechszehntel in Accorden auf und ab. Nr. 20 A-mol, Accorde und Doppelgriffe in allen Bewegungsarten (gerade und Gegenbewegung). Nr. 21 D-dur, schweifende Sechszehntelpassagen. Nr. 22 G-moll, ein Baß, und später eine Melodie, mit aushaltenden Accorden dazwischen. Nr. 23 Es-moll, dreistimmig, dazwischen Accordläufe. Endlich Nr. 24 Fis-dur, Terzen- und Decimengänge in allerlei Stricharten.

Man sieht aus dem Obigen, daß dem Spieler fast durchgängig schwierige aber interessante Aufgaben gestellt sind, wie denn überhaupt aus dem Ganzen ein lebendiger und gestaltenreicher Musiker heraussieht, der sich nicht mit dem Gewöhnlichen begnügt. Und so sind wir überzeugt, daß jeder Violinspieler, sei er noch Schüler oder schon fester Musiker, mit Nutzen und Vergnügen diese Etüden spielen wird, deren Beliebtheit schon aus dem Umstande hervorgeht, daß sie so eben in zweiter Auflage erscheinen. — Der Verfasser hat, was wir nicht zu erwähnen vergessen wollen, neue uns bisher unbekannte Zeichen hier eingeführt, welche sich darauf beziehen, ob das Bezeichnete mit dem obern oder untern Theile des Bogens, oder in der Mitte, oder mit voller Länge gespielt werden soll. Ob die Form derselben zweckmäßig und leicht erkennbar, wollen wir den Violinspielern zur Entscheidung überlassen.

Für Violine mit Pianoforte-Begleitung.

Sigmund Bachrich. Impromptu. Wien, Haslinger.

Abklatsch von Bierztemps, Alard und Genossen. Eitles, nichtiges Tongeschwätz!

M. Durst. Impromptu, op. 23. Derselbe Verlag.

Musikalischer als das frühere, der ganzen Haltung nach mehr der älteren Wiener Schule (Mayseder u. A.) angehörig. Der „brave" Secundarius des Hellmesberger'schen Quartetts (wie weiland Reichardt sich ausdrücken würde) ergeht sich hier zur Abwechslung in einigermaßen edlerer Salonmusik, weßhalb wir ihm keinen Krieg machen wollen, wenn wir auch nicht umhin können, seine Verdienste als zweiter Geiger (siehe oben) höher zu stellen als sein Compositionstalent.

Für Violoncell mit Begleitung des Pianoforte.

Charles Marx-Marcus. Morceaux de salon. op. 6. Leipzig, Peters (A. Whistling).

Besser als der Titel verspricht, insofern es sich nicht bloß um sentimentale, Mädchenherzen rührende Violoncellphrasen handelt, sondern verschiedenerlei Formen zu Grunde gelegt sind (die Titel der 5 in zwei Hefte vertheilten Stücke heißen: Chanson sans paroles, Impromptu, Allegro alla Mazurka, Tempo di Menuetto, Capriccietto), dürften diese Stücke manchem ehrsamen Violoncellisten, der nicht den ärgsten Schund spielen mag, eine willkommene Gabe sein, und auch von den Zuhörern, seien es gepreßte oder freiwillige, ohne musikalische Pein und künstlerisch sittliche Entrüstung angehört werden.

Arrangements.

a) Für Chor.

H. Giehne. 6 geistliche Lieder von Beethoven. op. 48, für gemischten Chor gesetzt. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann.

Wir zweifeln nicht, daß diese mit Verständniß moderner Chorwirkung gesetzten, in der Originalgestalt so wunderschönen Lieder sich als brauchbarer und Abwechslung bietender Uebungsstoff für Chorvereine verwenden lassen werden, und heißen sie willkommen, da sie geeignet erscheinen, so manches Andere, was etwa von Geist und Tendenz derselben noch weit mehr abweicht, zu verdrängen. Wenn indessen der Bearbeiter in seinem (deutsch und englisch gedruckten) Vorwort meint, diese Bearbeitung verdanke ihre Entstehung außer einer persönlichen Neigung auch einem kirchlichen Bedürfnisse, so können wir das nicht als ernstlich gemeint annehmen, — dem wirklichen Bedürfniß nach Kirchenmusik können Lieder, und seien sie selbst von Beethoven, nicht entsprechen, der Ausdruck individueller Gefühle, selbst wenn es religiose sind, macht noch lange keine Kirchenmusik, und Beethoven selbst hat wohl nie daran gedacht, daß seine bescheiden innigen Gesänge einem solchen Zwecke dienen sollten.

Was das Arrangement selbst betrifft, so ist Herrn Giehne das Kunststück gut genug gelungen die Clavierbegleitung wegzuschneiden, die Melodie vierstimmig zu setzen und dabei in M. Hauptmann'scher Weise eine Art Polyphonie herzustellen, die freilich nicht als aus Nothwendigkeit hervorgegangen, sondern nur als ein äußerlich hinzugethanes Moment erscheint, welches ein wenig Abwechslung in die Monotonie der vier sonst rhythmisch parallel laufenden Stimmen bringen soll.

b) Für Pianoforte zu 4 Händen.

Carl Klage u. A. Klassische Compositionen von Mozart. (8 Symphonien, 6 Streichquintette, 2 Concerte und verschiedene andere Stücke.) Magdeburg, Heinrichshofen.

C. Klage und C. Burchard. 45 Symphonien von Jos. Haydn. Derselbe Verlag.

C. Burchard. Erstes Finale aus der Oper: „Don Juan" von Mozart. Derselbe Verlag.

Es wird genügen, die Existenz dieser Arrangements unseren Lesern bekannt zu geben, und die Bemerkung beizufügen, daß dieselben durchaus für Spieler mittlerer Fertigkeit, also bequem, nicht überfüllt aber wohlklingend gesetzt sind. Unter den 45 Haydn'schen Symphonien befindet sich so manche, die sehr wenig bekannt ist und durch Laune oder gut gelungene Kunststücke erfreut oder musikalisch erlustigt. So z. B. in der uns vorliegenden 40. Symphonie in G-dur ein Menuet mit Trio, deren je zweiter Theil allemal den rückwärts gelesenen ersten Theil enthält.

Kosakengesang.

Eine Reiseerinnerung.

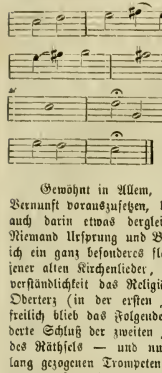
Von B—r *).

(Schluß).

Als bemerkenswerth war in früherer Zeit namentlich auch den militärischen Berichterstattern aus Rußland aufgefallen, daß das despotisch centralisirte Rußland, das in dem Rufe stand, mit seinem Absolutismus jede selbstständige Regung zu zertreten, dennoch bei den einzelnen Völkerindividualitäten Zustände und Einrichtungen gelassen, ja gepflegt hatte, die ihnen neben dem civilisatorischen Firniß, mit dem Alles bestrichen war, mehr Eigenes übrig ließen, als man in den andern europäischen Heeren zu sehen gewohnt war, und man etwa nur in dem „freien" England (in den Bergschotten-Regimentern) für möglich hielt. Erst die letzten Jahre haben auch bei den Russen ein sogar über alle Berechtigung hinausgehendes, gegen die vom Ausland importirte Civilisation geradezu ungerechtes Nationalitätsgefühl ans Tageslicht gefördert. So war auch die Militärmusik in den Prachtregimentern freilich mit all den Mitteln einer gesteigerten Technik des Blechs ausgerüstet, durch die unsere Regimentsmusikt mehr nach Umfang als nach musikalischem Werth glänzt; andere nicht zum Paradedienst dressirte Truppen dagegen blieben auf ihre nationalen Instrumente angewiesen. Und wenn man so ein Regiment mit Tamburin, Triangel und Chorgesang daher marschiren sah, so konnte man, den elektrisirenden Effekt auf die Truppe selbst vor Augen, kaum im Zweifel sein, ob man nicht dieses primitive Orchester der Nachahmung unserer vorgeschrittenen vorzuziehen habe. Denn auch hierin fehlte es bei der fast fratzenhaften Art das Ausland abzuconterfeien, nicht an ergötzlichen Vorkommnissen. Daß man das „Ständchen" von Schubert (D-moll), von Liszt bis zum „quasi niente" zart für's Pianoforte übertragen, von diesen handfesten Söhnen der Natur verarbeiten ließ — vielleicht bloß einer „musikalischen" Frau Oberstin zu Gefallen, die es auf dem Clavier nicht fertig brachte — mag man begreiflich finden in einer Zeit, wo auch bei uns diese Musik im „Wenn die Schwalben heimwärts ziehn" und anderen Backfischgesängen schwelgte. Einmal indeß kam mir ein musikalisches Etwas sechs Wochen lang täglich zu Ohren, das mich anfangs glauben ließ, etwas ganz Echtes, Unvergleichliches, wirklich bisher Unerhörtes entdeckt zu haben, etwas ganz Anderes, als jene harmlosen, unverfänglichen und fast regelmäßigen Kosakengesänge, zugleich etwas, was aller Novation mit unsern musikalischen Zeichen zu spotten schien. Wenn Abends die Regimentsmusik vor dem Hause des Obersten für officell's Concert gebracht hatte, wurde mit dem Zapfenstreich geschlossen (ebenfalls Musik, nicht Trommeln — es war Cavallerie). Seit dem orientalischen Krieg war natürlich der österreichische Zapfenstreich, der früher — seit den Tagen von Ungarn, Olmütz ꝛc. — all'emein eingeführt gewesen, auf's tiefste verachtet, und man hatte sich den preußischen — ungleich ärmeren — angeeignet. Nun wird da der Schluß mit einem Choral gemacht, dem bekannten „Nun ruhen alle Wälder," auf der Trompete Solo vorgetragen; und in der That, wenn man sich einmal die Fiction, daß alle preußischen Truppen nach einem protestantischen Choral beten, und die Geschmacklosigkeit diesen

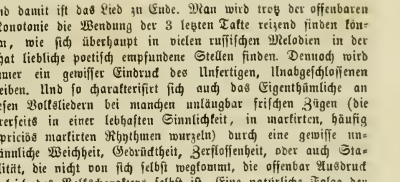
*) Der Herr Verfasser des obigen Artikels wird ersucht, uns seine Adresse mitzutheilen. Die Red.

Choral als Trompetensolo zu Gehör zu bringen, gefallen lassen will, so hat die Sache ihre gute Berechtigung. Aber man wird auch gestehen müssen, daß man's dem griechisch-orthodoxen Sohn der Steppe nicht verdenken kann, wenn er von all diesen schönen Intentionen nicht eine Spur in sich vorfand. Dazu kam das technische Mißgeschick, daß die Trompete nur schwer den vierten Ton ihrer Tonleiter in richtiger Tonhöhe hervorbringt, und meistens fis statt f bläst. So kam denn, glücklicher Weise ohne alle Ahnung der Zuhörer, folgender Galimathias zu Tage:



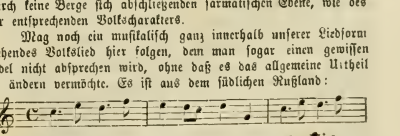
Gewöhnt in Allem, was mir vorkommt, wenigstens einige Vernunft vorauszusetzen, habe ich mich's nicht verdrießen lassen, auch darin etwas dergleichen zu suchen. Erklären konnte mir Niemand Ursprung und Bedeutung des Stücks; anfangs glaubte ich ein ganz besonderes slavisches Lied vor mir zu haben, eines jener alten Kirchenlieder, bei denen die Fremdartigkeit und Unverständlichkeit das Religiöse ausmacht; die Wendung nach der Oberterz (in der ersten Zeile) schien darauf hinzuweisen: — freilich blieb das Folgende wieder unverständlich. — Der veränderte Schluß der zweiten Zeile verzögerte vollends die Auflösung des Räthsels — und nun denke man sich dazu die klagenden, lang gezogenen Trompetentöne, das Gemarter und Gefeufze in der gepreßten hohen Lage, das aus den Umständen erkennbare Etwas sein sollen und doch nichts irgend Genießbares sein — wie gesagt, ich habe volle 6 Wochen gebraucht, um zu entdecken, was das eigentlich sollte, und nachdem das geschehen, konnte wohl die kolossale Abgeschmacktheit noch das Gefühl des Lächerlichen und die Befriedigung über die Entdeckung aufkommen lassen?

Spätere Beobachtungen haben mich überzeugt, daß der oben geschilderte Gesang der Kosaken keineswegs dieses allein eigenthümlich ist, daß vielmehr, wie die Kosaken selbst nur sozial anders geordnete russische Stämme sind, (sie haben sich der Leibeigenschaft mit Erfolg erwehrt, und dadurch sich weniger seßhaft und politisch freier gestaltet), so auch der russische Volksgesang wesentlich auf denselben Grundlagen beruht. Namentlich trifft man ungemein häufig die Form einer Art von Duetten, wo Einer anfängt und die Melodie sich bald auf die Dominante wirft, der erste Sänger diesen Ton als Orgelpunkt festhält (man erinnere sich des „russischen" Quartetts in F von Beethoven, der im Schlußsatz diesen Orgelpunkt zu einem lang anhaltenden Triller ausgestaltet) und nun der Andere entweder mit derselben Melodie oder auch mit andern Tönen seinerseits einfällt. Auch die andere oben erwähnte eigenthümliche Form, eines fugenartig wirren Durcheinandersingens oder Sprechens der Stimmen findet sich mit einem Abschluß auf einem kurz abgestoßenen gemeinsamen Ton. Nach dem Krimmkrieg, als Rußland und der Graf Orloff als Friedensgesandter in Paris in die Mode kamen, hatte auch das russische Volkslied in den Salons eine kurze Zeit der Mode. Warum sie kurz war, sieht man leicht. Des Eigenthümlichen derselben konnten sicher unsere Salons sich nicht bemächtigen, man mußte diesen Kindern der Natur erst den Bart stutzen und „das Harlein kämmen," ehe sie salonfähig waren, — wie denn in der That die damals in Variationen, Fantasien, Capricen u. dgl. verarbeiteten russischen Volkslieder nicht ihre wahre Physiognomie bewahren konnten — und dann hatte man wenig Eigenthümliches und nicht viel mehr musikalisch Bedeutendes übrig, zumal ihnen fast allen eine Eigenthümlichkeit anzuklehen pflegt, die zu große Kürze. Auch hier hat Beethoven in seinem russischen Quartett aus E-moll den Fehler zu einem Vorzug zu gestalten gewußt, indem er die kurze Melodie des Trios im Scherzo eine Stimme der andern zuschieben läßt, und so eine Art Rundgesang darstellt; aber man muß gestehen, dies ging einmal und nicht öfter, und beweist eben, wie wenig diese Lieder in unsern musikalischen Ideenkreis hereinpassen, oder gar, wie Blasirte damals meinen mochten, für unsere entwickelten Musikformen fruchtbar sich erweisen konnten. Variiren im gewöhnlichen Sinn mochte man sie, d. h. durch Uebergießen mit unseren Salonredensarten verblassen und abschwächen; hätte man mit der Sache Ernst gemacht, so wäre man zur Carrikatur gelangt. Man mache einmal die Probe an folgendem:



Und damit ist das Lied zu Ende. Man wird trotz der offenbaren Monotonie die Wendung der 3 letzten Takte reizend finden können, wie sich überhaupt in vielen russischen Melodien in der That liebliche poetisch empfundene Stellen finden. Dennoch wird immer ein gewisser Eindruck des Unfertigen, Unabgeschlossenen bleiben. Und so charakterisirt sich auch das Eigenthümliche an diesen Volksliedern bei manchen unläugbar frischen Zügen (die ihrerseits in einer lebhaften Sinnlichkeit, in markirten, häufig capriciös markirten Rhythmen wurzeln) durch eine gewisse unmännliche Weichheit, Gedrücktheit, Zerflossenheit, oder auch Stabilität, die nicht von sich selbst wegkommt, die offenbar Ausdruck zugleich des Volkscharakters selbst ist. Eine natürliche Folge der erwähnten Kürze ist dann die endliche Wiederholung, welche ihrerseits wieder Monotonie erzeugt, namentlich wenn sie, wie in der Regel, nicht durch einen bestimmt fortschreitenden Schlußsatz zu einem bestimmten Abschluß gelangt, durch den hinwiederum über das Lied hinausgegangen würde. Endlich wird man fast in allen russischen Volksliedern die natürliche musikalische Gliederung, den Satzbau vermissen, der den Volksliedern der musikalisch entwickelten Völker ungesucht eigen ist, die natürliche Gruppirung in Vorder- und Nachsatz, den Fortgang in die nächstverwandte Tonart und die Rückkehr in die Tonika, was eben wieder den Eindruck des capriciös Unorganisirten, Stabilen, Zurückgebliebenen hervorbringt, das sich noch nicht unter die Zucht musikalischer Logik begeben hat. Durch all das aber entsteht das Gefühl eines im schlechten Sinn Endlosen, nicht Abgeschlossenen, und doch immer wieder auf sich selbst Zurückkehrenden, ein Bild zugleich der durch keine Berge sich abschließenden sarmatischen Ebene, wie des ihr entsprechenden Volkscharakters.

Mag noch ein musikalisch ganz innerhalb unserer Liedform stehendes Volkslied hier folgen, dem man sogar einen gewissen Adel nicht absprechen wird, ohne daß es das allgemeine Urtheil zu ändern vermöchte. Es ist aus dem südlichen Rußland:



(Am wenigsten würde die allbekannte russische Volkshymne als Gegenstück anzuführen sein. In ihrer auffallenden Anlehnung an das altkatholische Marienlied: O sanctissima bekundet sie vor Allem die Richtigkeit der Bemerkung, daß auch russische Componisten sich nicht die Gurgel abschneiden, wenn sie über fremdem Eigenthum sich haben ertappen lassen. Der affektirte Rückzug auf die allereinfachste Liedform, die des Chorals, die Wendung nach der Moll-Oberterz (dritte Zeile) statt der entsprechenden Dominante ist Original u. dgl. widerlegen nicht, sondern bestätigen gerade das allgemeine Urtheil über russischen Volksgesang, der damit zugleich offiziell für unfähig erklärt ist, der offizielle Ausdruck der russischen Staatsidee zu sein, während doch durch Preisausschreiben keine Volkshymne entsteht.)

Noch eine Besonderheit des russischen Volksliedes muß erwähnt werden, wobei ich indeß, dieser Sprache nicht mächtig, mich auf Aussagen Anderer verlassen muß. Daß die Melodien nicht selten zarte sinnige Züge enthalten, Züge voll Adel und Poesie ist schon oben anerkannt. Auch bei den russischen Dichtern finden sich solche, namentlich von zart weiblichem Gefühl: viel weniger kommt nämlich edle Kraft zum Ausdruck, und die Texte, die im Volk zu den sinnigen Melodien gesungen werden, sollen in der Regel geradezu niedrigen gemeinen Inhalts sein.

Man kann die Bemerkung, daß sich Text und Melodie nicht decken, auch bei den Volksliedern anderer Nationen machen. Die Sache mag ganz einfach ihren Grund darin haben, daß an den Melodien das Volk Jahrhunderte lang fortarbeitet, sie umbildet und umsingt, und so, einmal in ihnen mit dem Gemüth fest sitzend, sie nicht so leicht wieder aufgibt, während das Wort, beweglicherer Natur, leichter über Bord geworfen wird. Im kirchlichen Gesang hat sich bekanntlich der Protestantismus auf solche Weise seine schönsten Choräle geschaffen. Ein Beispiel aus dem weltlichen Volksgesang ist die Melodie zu Uhlands „Es zogen drei Burschе wohl über den Rhein." Hoffmann v. Fallersleben führt sie in seiner Volksliedersammlung als bedeutend älter mit dem Lied eines Besenbinders auf: „Wenn ich kein Geld im Beutel hab, Bentel hab, Geh' ich in Wald und schneid' Reiser ab, Reiser ab" (nach dem Gedächtniß angeführt). Und in der That wird man dieser Volksmelodie, wie sie einmal ist, keine sonderliche Uebereinstimmung mit dem Text nachrühmen können (die zweite Hälfte derselben ist ohnehin bekanntlich von Silcher hinzucomponirt), und man wird eher sagen müssen, daß das Volk nach und nach die Sentimentalität des Uhland'schen Liedes hineingelegt und hineingesungen hat, als daß es ursprünglich in dieser Melodie einen entsprechenden Ausdruck für die Stimmung des Liedes von der Treue über Leben und Tod hinaus gefunden hätte. In beiden Fällen, auf kirchlichem wie weltlichem Gebiet, sehen wir aber eine Veredlung des Trivialen, eine Hinaufhebung in ein höheres reineres Gebiet, wir sehen das Volk selbst in dem natürlichen Fortschritt von der bloßen Natürlichkeit zur Geistigkeit begriffen, und diesen Fortschritt durch den ursprünglichen unverwüstlichen Adel der Melodien selbst ermöglicht und begünstigt.

Den umgekehrten Weg scheint das russische Volk mit seinen Liedern gegangen zu sein. Wenn der Pole vom Russen sagt, daß man an ihm nur wenig zu kratzen brauche, um den Tartaren vor sich zu haben, so hat sich vielleicht in dem beweglicheren Theil des Liedes, den Worten, diese mongolische Natur Bahn gebrochen und die Melodie eines ältern Liedes als Hülle um sich behalten. Und hier zeigt sich ein bedeutsamer Charakterzug des russischen Volks, der mit seiner Berührung mit den tartarischen und mongolischen Völkerschaften in Zusammenhang stehen mag — sein Hang zur Satyre, zur Ironie, das eigentlich Charakteristische der gesammten russischen Literatur — ebenso wie der römischen. Besteht diese ironische Stimmung eben in dem Herauskehren der platten gemeinen Wirklichkeit gegenüber von allem Idealen, also in dem ungelösten Widerspruch zwischen Idealem und Realem, jener Heine'schen Stimmung, die sich freut, die Gestalten einer idealen Phantasie durch hausbackene Nüchternheit zu zerstören und zu persiflіren, weil ihr eben die Gebilde dieser idealen Phantasie nicht die wahre Realität sind, und damit zur leeren Phantasterei werden, so hat das russische Volk eben in seinen niedrig gedachten Worten zu edel empfundenen Melodien eine Eigenthümlichkeit, wie sie kein zweites europäisches Volk aufzuweisen haben mag, eine Zwiespältigkeit, die auch sonst in dem gesammten Volkscharakter bemerkt und durch die despotischen Civilisirungsversuche der letzten Jahrhunderte nur gesteigert worden ist; die freilich zugleich eben die wesentliche Unfruchtbarkeit dieser Volksmusik gegenüber unserm gesammten Musikleben erklärt und zu einer dauernden macht, ebenso wie wir auch im gesammten Volksleben dieser Nation, selbst wenn sie sich zu höherem staatlichen Leben erheben sollte, nie eine Stelle an der Spitze unserer Civilisation werden einräumen können.

Gleich und Gleich gesellt sich gern.

Kürzlich erschienen hier in Wien im Verlag von Gustav Jägermayer photographische Nachbildungen von 13 „Phantasiebildern zu Tonstücken" von dem Prager Maler Gabriel Max. Man entsetzte sich über die malerische Auslegung und Zusammenstellung von Beethoven'schen, Stigelli-Bob'schen, L. Meyer'schen u. A. Compositionen und über den Geschmack eines Künstlers, der sich dergleichen zu Schulden kommen lassen konnte. Namentlich fragten sich Musiker von Geist, wie Jemand Musik hören müsse, der von den „schönsten Augen" oder von der Fr. Lißt'schen „Prophеten-Phantasie" zu derartigen Produktionen sich anregen lassen konnte, oder der, was noch schlimmer ist, Beethoven's Adagio der Cis-moll-Sonate durch das Bild der auf ärmlichen Lager aufgebahrten Leiche einer todten Braut mit dem schluchzenden Bräutigam daneben (à la Horaze Vernet!), oder den ersten Satz der F-moll-Sonate op. 57 durch den gekreuzigten Christus auf Golgatha illustriren konnte und dgl. Unsinn mehr. Man sollte meinen, solche Thaten einer verwirrten Phantasie würden von musikalischer Seite die entschiedenste Ablehnung, die beißendste Geißelung erfahren.

Aber „Gleich und Gleich gesellt sich gern"! Es giebt Leute, die das infamste Malträitiren der einzelnen Künste nicht nur gern ertragen, sondern sogar in lauten Jubel darüber ausbrechen, wenn es nur ihrem Phantom der „Allkunst" Nahrung zuführt.

Und so hat sich denn in der Person eines bekannten Wagnerianers ein Ritter für Gabriel Max gefunden. Herr R. P. (Richard Pohl) leitartikelt in zwei Nummern der N. Z. f. M. über diese neue Errungenschaft. Wenn wir schon kaum begreifen, was es in einer Musikzeitung über die mehr oder minder gelungenen, mehr oder minder verschrobenen Produkte eines Malers zu leitartikeln" giebt, und schon gar in einem Fall wie der vorliegende, wo Pietät und Kunstsinn dem Schriftsteller nur die Feder in die Hand drücken sollten, um die beleidigte Tonkunst zu rächen, so muß ein solches Verfahren den letzten Rest von Achtung vor der Urtheilsfähigkeit eines Literaten vertilgen, wenn statt der kritischen Geißelung eine Aufmunterung zur Verfolgung dieser Bahn ertheilt wird.

Wir unterfertigte protestiren laut gegen die Einmischung jeder, besonders aber unberufenen bildenden Künstlerhand, die es etwa zu Wege brächte, daß man Mendelssohn's Lied ohne Worte in A-moll (Heft 3, Nr. 5) nicht hören könnte, ohne dabei an Max's Hexensabbath, Scharfrichterkarren, Kindesmörderin, Hochgericht und Kirchhof zu denken, oder die Cis-moll-Sonate nicht, ohne von der todten Braut verfolgt zu werden.

Um nicht ungerecht zu sein, bemerken wir schließlich, daß Herr R. P. wohl selbst über die verkehrte Auslegung der genannten Musikstücke Bedenken äußert. Doch hätten gerade diese Beispiele ihn über das Falsche derartiger Unternehmungen aufklären sollen. Die ganze Geschichte liefert übrigens einen neuen erbaulichen Beweis, wohin die „Auslegung" von Instrumental-

werken führt. Das Weitere hierüber kann Herr R. P. in den Büchern seines Großmeisters, des Hrn. Richard Wagner nachlesen.

Correspondenzen.

Frankfurt a. M.

(Schluß.)

D. L. Der hiesige Pianist, Herr J. Sachs, veranstaltete ein Concert, worin er das Quintett von Dussek mit großer Bravour vortrug. Herr Concertmeister Müller aus Darmstadt, der gewaltige Contrabaßist, und die Schauspielerin Frl. Janauschek, unterstützten ihn. — In der Soirée des Herrn C. Laub hörten wir von ihm das Mendelssohn'sche Violin-Concert, ein Präludium von Bach und (leider unmittelbar darnach) eine Caprice von Paganini, Beethovens Sonate in G-dur op. 96, zu welcher er jedoch keinen ebenbürtigen Clavierspieler hatte, und noch einige Salonstücke. Herrn Laub's Spiel ist bekannt genug. Bezüglich der Nichtigkeiten von Paganini, Bieuxtemps u. A. befragt, soll er geäußert haben, es sei ihm leid genug, auch solches Zeug spielen zu müssen, allein es gehe nun einmal nicht anders, das Publikum verlange es. Allerdings applaudirt auch unser Publikum dergleichen, und zwar der im Applaudiren regere Theil desselben: verlangt aber wird es nicht. Möge sich jeder Violinvirtuose, der uns besucht, ein Beispiel an unserem L. Straus nehmen, der niemals etwas Unbedeutendes spielt, wenn ihm nicht zum Mindesten ein historisches Interesse inne wohnt.

Auch Ferd. David hat uns mit seinem Spiele erfreut, indem er mit prachtvollem Ton und vollendeter Technik ein Concert von Viotti vortrug. Es war in einer im Theater gegebenen musikalischen Aufführung am ersten Ostertage, die noch manches Interessante brachte, wovon ich namentlich noch dreierlei hervorhebe: eine wacker gearbeitete, mit sichtlicher Hingebung gespielte und freundlich aufgenommene Ouverture von unserem Kapellmeister J. Lachner; die Schlußnummer des Don Juan (von da an, wo in den Aufführungen gewöhnlich geschlossen wird) und endlich die 9. Symphonie, die ich bei dieser Gelegenheit zum ersten Male mit dem Chor hörte. Rein äußerlich genommen, macht es sich seltsam, ein so bedeutendes Kunstmittel, wie der Chor ist, bis gegen das Ende unbeschäftigt zu lassen, will man es einmal überhaupt anwenden. Man hat lange genug diese Symphonie für ein musikalisches Monstrum gehalten, das absolut ungenießbar sei. In unserer Zeit ist einige Gesahr, daß man in's andere Extrem übergehe. Indem ich zugebe, daß Einiges darin an Großartigkeit von Nichts übertroffen wird (so der ganze langsame Satz), bleibe ich doch vorerst bei der Meinung, daß das Zuziehen des Chors auch ästhetisch nicht zu rechtfertigen ist. Doch würde es zuweit führen, dies hier zu begründen. Abgesehen davon, daß die Soprane unseres numerisch schwachen Theaterchors sehr bald müde waren und dann empfindlich detonirten, war die Aufführung der ganzen Symphonie eine sehr schwungvolle und exacte, die Hrn. Lachner und seinem Orchester alle Ehre macht.

Das Museum brachte in seinem siebenten Abend die Symphonie in A-dur von Mendelssohn und die Ouverture zu Oberon, beide in recht wackerer Aufführung. Unser unermüdlicher C. Hill sang die Ballade Belsazar von Schumann, einige Lieder von Marschner und Haydn's Theilung der Erde. Die Clavierbegleitung des letzteren Stücks war von Lucan in Hanau recht geschickt für Orchester eingerichtet; gleichwohl können derartige Arrangements nur als interessante Studien gelten und in den Concerten sollte die Urgestalt beibehalten werden. L. Straus spielte das siebente Concert, in E-moll von Spohr und, im Verein mit den in meinem früheren Bericht erwähnten Herren, das Octett von Schubert. Doch war die frühere Aufführung (in den Quartettsoireen) gerundeter und ging besser zusammen. — Der achte Abend wurde durch die lange entbehrte Symphonie in C-dur von Schubert eröffnet. Frau Michaeli aus Stockholm (schon früher erwähnt) sang eine Arie aus Don Juan, und Mitglieder unserer Gesangvereine ließen uns den Chor aus Blanche de Provence hören, der gegenwärtig bei allen Concertanstalten Deutschlands die Runde zu machen scheint; das Publikum schien etwas erstaunt über diese Einfachheit. Die zweite Abtheilung bildete die Musik zum Sommernachtstraum mit verbindendem Gedicht von Bincke, gesprochen von Fr. Devrient; Frau Michaeli hatte die Soli übernommen. Die reinen Orchestersätze machten den meisten Eindruck, namentlich das Scherzo. — Das neunte Concert wurde mit der Sinfonia eroica eröffnet und schloß mit der Ouverture zur Zauberflöte, letztere in sehr mäßigem Tempo, das mir aber nicht übel gefiel, nachdem der erste Eindruck des Ungewohnten überwunden war. Mozart's „maurerische Trauermusik" machte nur geringen Effekt. Eine erwartete Gesangsnotabilität war verhindert, und Frau Michaeli übernahm somit abermals den vokalen Theil, indem sie eine Arie aus Faust und Lieder von Schumann und Taubert sang. Herr Ernst Lübeck spielte auf einem Erard, den er aus Paris mitgebracht, Mendelssohn's oft gehörtes G-moll-Concert und einige Solostücke eigener Composition. Sein Spiel ist kraftvoll und korrekt; bezüglich der Auffassung könnte wohl Manches poetischer sein, und unser Publikum dürfte mit dem Beifall, den es Solisten spendet (Sängern und Spielern) etwas mehr geizen; es kommt sonst bald dahin, daß das Hervorrufen u. dgl. gar keinen Werth mehr hat. — Der zehnte und letzte Abend wurde mit der Ouverture zum Wasserträger (les deux journées) eingeleitet. Herr und Frau Rübsamen aus Kassel sangen hierauf ein Duett aus Josef in Egypten von Méhul; Frau R. später noch die tausendmal gesungene Arie „Nun beut die Flur" aus der Schöpfung, und ihr Gemahl eine Arie aus „Templer und Jüdin." Frau R. war früher (als Frl Veith), in Frankfurt engagirt und sehr beliebt; sie wurde später noch manchmal zu Concerten in Anspruch genommen, und die Zuhörer waren deshalb im Voraus freundlich für sie gestimmt; ihre Stimme war aber an diesem Abend so überaus matt, daß ich hoffe, es möge nur eine zufällige Indisposition gewesen sein. Bezüglich des Herrn R. bin ich wirklich geneigt zu glauben, daß der Beifall, der ihm ward, — Ironie war! Denn es will mir nicht möglich scheinen, daß ein so plumper, fast roher Gesang mit fortwährendem Forciren der Stimme wirklich von irgend Jemandem für schön gehalten werden könne. — Herr Edmund Singer ließ uns Spohr's Gesangsscene hören. Es gehört dies Werk, gleich so manchem desselben Meisters, zu denjenigen, die durch ihre edle feine Haltung einige Mal recht interessiren; — hat man es aber, wie ich, in etwa zehn Jahren acht Mal öffentlich und noch etliche Mal privatim gehört, so müßte eine ganz außergewöhnliche Vortragsweise dazukommen, um noch irgend welche Theilnahme einzuflößen. Herr Singer konnte dies nicht; sein Ton war Nichts weniger als markig und voll. Auch bei der Romanze (F-dur) von Beethoven und der Reverie von Bieuxtemps hatte ich dies zu beklagen. War somit der ganze erste Theil des letzten Museumsabends nicht sonderlich befriedigend ausgefallen, so bot wenigstens Beethoven's Symphonie in C-moll einen würdigen Schluß *).

Ich hätte nun noch die letzten Concerte unserer Gesangvereine zu erwähnen. Dies kann ziemlich kurz geschehen. Die zweite Abonnementsaufführung des Cäcilienvereins brachte den Messias, diejenige des Cäcilienvereins den Paulus; beide Leistungen recht gut, ohne gerade in irgend einer Weise hervorzustechen. Mit den Solisten haben unsere Vereine dieses Jahr insofern Unglück, als zu verschiedenen Malen plötzliche Verhinderungen eintraten, in welchen Fällen man meist froh sein muß, überhaupt irgend Jemanden zu finden, der die Partie rasch übernimmt. Das dritte Concert des C.-V. war die Passion, über die ich schon berichtet habe. Das dritte (und letzte) des Cäcilienvereins brachte und den Elias, namentlich von Seiten des Chors sehr gut wiedergegeben. Die ungewöhnlich frühe und große Hitze hatte auf Orchester, Solisten und Auditorium drückend gelastet; Frl. Rothenberger war heiser geworden und ließ nun Nachricht bitten, gleichwohl sang sie rein und gefühlvoll und man merkte wohl, daß ihr Mendelssohn's Weise zur Zeit viel näher liegt als die Bach's. Tags darauf wurde sie aber ernstlicher unwohl, und der C.-V. mußte sein unmittelbar darauf folgendes letztes (viertes) Abonnementsconcert um einen Tag verschieben, um rasch statt ihrer Fr. Winter zu engagiren. Die Nummern dieses Abends waren: 1. Cantate: „Ich hatte viel Bekümmerniß" von Bach; anderwärts viel-

*) Vielleicht interessirt es Sie noch, zu erfahren, daß die Direktion, um mancherlei Störung zu verhindern, in letzter Zeit auf jedes Programm drucken ließ: „Die geehrten Abonnenten werden ersucht, sich vor Beginn der Concerte einzufinden und auf ihre Plätze zu begeben. Ebenso bittet man diejenigen Personen, welche vor dem Schluß eines Concerts den Saal verlassen wollen, sich nicht während des letzten Musikstücks, sondern in der vorhergehenden Pause zu entfernen."

fach bekannt, für uns ganz neu. 2. Misericordias Domini von Mozart. Man hatte ursprünglich dasjenige von Durante in Aussicht und ich bedauere, daß man davon abgegangen, da uns letzteres erst voriges, Jahr zum ersten Mal geboten worden, also noch wenig bekannt ist, während das Mozart'sche seit vielen Jahren hier oft gehört worden ist. 3. Der hunderttse Psalm, von Händel. 4. Crucifixus, sechsstimmig, von Lotti. 5. „Verleih uns Frieden" von Mendelssohn. Die ganze Aufführung litt an Unsicherheit und Abgespanntheit. Warum war der Sommer auch so früh gekommen? — Das Accompagnement (blos Violinquartett) war zum größten Theil in den Händen von Dilettanten des philharmonischen Vereins, und kam, mit Rücksicht auf diese Kräfte, nur gelobt werden. Einen fast drolligen Eindruck machte es, daß Hr. M. D. Müller sich stellenweise an den Flügel setzte und mitspielte; wohlbemerkt, nicht bei ganzen Nummern des Concerts, sondern bei einzelnen Stellen. Wollte er vielleicht auf diese Weise fehlende Orchesterstimmen ergänzen? In einer Probe ginge das wohl, — für die Aufführung mußte das Ganze für Quartett arrangirt oder überhaupt nur auf dem Flügel begleitet werden.

Zeitungsschau.

Die „Recensionen" brachten einen durch Aufrichtigkeit der Schilderung interessanten „Londoner Theater und Concertbericht," offenbar aus der Feder einer der Redaktion jenes Blattes nahe stehenden Persönlichkeit. Es kommt darin ein Passus über Thalberg vor, den wir unsern Lesern hier mittheilen wollen: „Mancher Leser der „Recensionen" wird gewiß erstaunt sein, wenn ich sage, daß ich einer dieser Matineen beigewohnt, und noch überraschter, wenn ich bekenne, daß ich es nicht bereut habe. Nach vielen Jahren hörte ich doch wieder einmal in vollendeter Weise Clavier spielen. Diesem weichen elastischen Anschlag begegnet man jetzt kaum mehr; diese perlende Reinheit und Gleichheit in den Passagen, diese Gleichmäßigkeit beider Hände, und diese Unabhängigkeit der einen von der andern, kurz diese in jeder Beziehung untadelhafte Correctheit des Spiels sind Vorzüge, die in gleichem Maß bei keinem zweiten Pianisten zu finden sind. Auch verlangt Thalberg vom Instrument nie mehr, als es zu leisten vermag; er mißhandelt es nie wie so viele seiner Collegen, bei welchen man so oft fürchten muß, es werde im Clavier etwas brechen oder reißen. Thalberg ist einseitig, das ist wahr, denn er spielt nur seine eigenen Compositionen, und diese sind alle über einen Leisten gemacht, hatten nie einen reellen Werth, und da sie noch aus der bereits überwundenen Zeit des reinen Virtuosenthums stammen, sind sie völlig veraltet; allein nach dieser einen Seite hin bietet er doch etwas Vollendetes, während die meisten seiner Collegen vielseitig sein wollen und es nirgends über die Mittelmäßigkeit bringen. Thalberg verschmäht es, blos der Mode zu lieb, so wie es die meisten Pianisten thun, eine „klassische" Nummer in sein Programm aufzunehmen, und er thut recht. Man spiele Bach, Mozart und Beethoven, wenn man diese Meister wahrhaft liebt, sie gründlich studirt hat, sie zu verstehen glaubt, überhaupt durch sie und für sie begeistert ist; das ist der Fall bei Joachim und sehr wenigen Anderen. Aber man spiele die Musik der großen Meister nicht, ohne sie zu verstehen, zu lieben, aus bloßer „Gefälligkeit" für den „besseren Geschmack" des Publikums und um den bärbeißigen Kritikern damit den Mund zu stopfen, wie es z. B. Dreyschock und sehr viele Andere thun. Joachim, der unweit von mir saß, hatte eine wahre Freude über Thalberg's Spiel, man sah es ihm deutlich an. Ich bin überzeugt, daß, wenn Thalberg eine Beethoven'sche Sonate gespielt hätte, Joachim gar nicht in's Concert gegangen wäre. Alles zu seiner Zeit, auf seinem Platz und vom rechten Mann."

In einem Artikel der N. Z. f. M. „Symphonie und symphonische Dichtung" von E. Kulke wird behauptet es sei unwahr, „daß Liszt durch die von ihm geschaffene (?) Form der symphonischen Dichtung der älteren Form der Symphonie in vier Sätzen den Krieg erklärt habe." Das mag vielleicht Liszt selbst theoretisch nicht gethan haben, aber seine Partei hat's gethan, indem sie in vielfachen Artikeln die symphonische Dichtung als einzig berechtigte Consequenz und Fortsetzung der Beethoven'schen Symphonie, als Erfüllung dessen, was dieser blos geahnt, hingestellt hat. Wenn die musikalische Welt also obige Meinung hegte, so ist's nicht die Schuld der „übelwollenden Gegner," sondern einfach Jener, die, um die Existenzberechtigung solcher Werke zu beweisen, laut und klar die Symphonie in ihrer bisherigen Form als etwas Unhaltbares und Ueberlebtes darstellten, und die Unfähigkeit, etwas gleich Großes wie Beethoven darin zu schaffen, durch die Nothwendigkeit zu erklären suchten, für neuen Inhalt neue Formen zu schaffen. Finis coronat opus! Uns erscheint das Ende und Resultat kläglich genug, Herr Kulke aber meint schließlich, die Liszt'schen Werke machten, „obwohl von mancher Seite hart angefeindet, dennoch ihren Weg." Ein schöner Weg das, man muß es gesteh'n!

Nachrichten.

Dem Concertmeister Herrn L. Straus in Frankfurt a. M. ist von Seite der dortigen Theaterdirektion gekündigt worden (vermuthlich wegen Abneigung desselben sich an den Theaterdienst streng zu binden?) Derselbe bleibt aber dem Vernehmen nach, ungeachtet dieser Kündigung in Frankfurt und wird im nächsten Winter seine Quartettproduktionen fortsetzen.

Die durch den Tod Reithardt's erledigte Stelle des ersten Dirigenten des k. Domchors in Berlin ist definitiv Herrn Hertzberg übertragen worden.

Der Dirigent der Enterpe-Concerte in Leipzig, Herr von Bronsart, hat seine Entlassung gegeben, und wird Herr Blassmann aus Dresden für ihn eintreten.

Fr. Liszt hat bekanntlich (bei Spina) Walzer-Capricen nach Motiven von Fr. Schubert herausgegeben. Sein Schüler Tausig stiegt bereits zu J. Strauß herab und bietet eine neue Folge solcher „Soirées de Vienne." Nun soll noch einmal Jemand sagen, daß der edle Geist der Tonkunst in Wien nicht geschwunden, und seine Regeneration nicht von der Partei der N. Z. f. M. angebahnt wird!

Wien.

Berichten aus London zufolge sollen Streicher's und Ehrbar's Claviere entschieden den Sieg über Bösendorfer davon getragen haben. Herrn Ehrbar's Clavier kaufte Lord Ranfel um 300 Pf. St.

Wie die „Recensionen" mittheilen, ist die „Tonkünstler Witwen- und Waisen-Societät" unter einem neuen Namen: „Haydn-Gesellschaft," und mit neuen Statuten reorganisirt worden. Zum Vorstand sei Herr Assmayr, zum Vorstand-Stellvertreter Herr Josef Hellmesberger gewählt worden. Eine für die künstlerische Entwicklung der Gesellschaft besonders wichtige Neuerung sei die, daß der Hofcapellmeister „nicht mehr aus Gottes Gnaden Dirigent der Concerte" sei, sondern daß nun der Dirigent von Fall zu Fall gewählt werde. Ob auch ein neues Local anstatt den Burgtheater (welches übrigens ohnehin bald demolirt werden dürfte) ausersehen wurde, sei noch nicht bekannt. Was uns betrifft, so sind wir in der That begierig, ob der kreisende Berg nicht abermals eine Maus gebären werde, denn die künstlerische Schwäche liegt nicht blos in der Person der Dirigenten, sondern hauptsächlich in den ausübenden Mitgliedern selbst, und da thut vor Allem die Veränderung derjenigen Statuts noth, zufolge welchem das Gesellschaftsmitglied zur Mitwirkung verpflichtet ist. — Merkwürdig bleibt es, wie lange nun diese Gesellschaft besteht und zwar wesentlich mit denselben Uebelständen. Schon der alte Reichardt schreibt in seinen „Vertrauten Briefen" u. s. w. am 27. März 1809 wörtlich: „Gestern wurde Haydn's Schöpfung im Burgtheater, als jährliches Benefizconcert für die Witwen der Musiker aufgeführt, und heute wird sie wiederholt. Das Theater war gepropft voll. Die Aufführung entsprach aber auch nicht der Erwartung, die Unsereiner für Wien mitbringt, wo man geneigt ist zu erwarten, daß sie jede andere, die man schon davon gehört hat, weit übertreffen müßte. Das war aber wirklich nicht der Fall, wenn ich die gestrige Aufführung mit mehreren, die wir davon in Berlin gehört haben, vergleiche. Indessen war es doch bei Weitem die beste Aufführung der Art, die ich hier gehört habe (!) besonders von Seiten des Orchesters und der Chöre."

Das Hofoperntheater, welches mit „Lohengrin" seine vorige Saison beschlossen hatte, wurde nach den Ferien mit dem Freischütz wieder eröffnet. Ein Frl. Telthein vom Carltheater sollte in diesen Tagen als Ehrendin in „Figaro's Hochzeit" debütiren, und Frl. Krauß zum Leidwesen aller Musikfreunde in derselben Oper als Gräfin, und dann als Fidelio auftreten.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 29. Wien, 21. Juli 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wallfeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Rohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals H. F. Müller's Witwe. **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Drei Cantaten von S. Bach. — Recensionen. — W. H. Riehl über Richard Wagner. — Nachrichten. — Curiosum. — Briefkasten.

Drei Cantaten von J. S. Bach,

im Clavierauszug bearbeitet von Rob. Franz, (Breslau, Leuckart).

-r- Rob. Franz hat sich in den letzten Jahren mit Vorliebe der Bearbeitung Bach'scher Arien und Cantaten zugewendet; denn seit dem Erscheinen der 36 Arien aus verschiedenen Cantaten und Messen, welche wir im vorigen Jahrgang (Nr. 12 ff.) anzuzeigen Gelegenheit nahmen, liegen bereits wiederum 6 Duette, 9 Arien aus der Matthäus-Passion und folgende 3 Cantaten vor:

1. Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist.
2. Gott fähret auf mit Jauchzen.
3. Ich hatte viel Bekümmerniß.

Auf die Letzteren ist in diesem Blatte schon öfters gelegentlich hingewiesen worden. Der durchaus eigenthümliche, ja singuläre Standpunkt jedoch, von dem aus das ganze Werk unternommen worden ist, fordert ein genaues Eingehen, um so mehr, als die Stimmen über die Gesammtrichtung der Franz'schen Kunstthätigkeit, wie wir kürzlich sahen, noch immer getheilt sind und sich nicht undeutlich auch über diesen Zweig derselben, sei es schweigend, sei es redend, erklärt haben. Die Entscheidung fällt natürlich der Zeit selbst anheim; uns aber geziemt wenigstens der ernste Versuch, uns selbst und unsere Leser nicht bloß über die Erscheinungen der Gegenwart, sondern auch über die denselben zu Grunde liegenden Principien nach Kräften zu orientiren. Lediglich dies, nicht aber eine detaillirende Charakteristik, geschweige denn eine eingehende Recension ist für diesmal unsere Absicht.

Wir haben es, das lehrt der flüchtigste Blick, mit einer durchaus originellen Erscheinung zu thun. Denn was wir in den hergebrachten Bach-Arrangements zu finden gewohnt sind, jenes vornehm Exclusive, „nur für Kenner" Genießbare, jene steife Miene trockener Gelehrsamkeit, jene Kargheit des Klangcolorits, jene fast asketische Selbstverleugnung in der Stimmbesetzung — das Alles findet man hier nicht; Bach tritt vielmehr in einem Gewande auf, das nicht nur einen entschieden modernen Zuschnitt trägt, sondern uns sogar den wackern Zopf und die gravitätische Perrücke vermissen läßt, welche wir für unabtrennlich von dem alten Herrn hielten. Fast müssen wir fürchten, an Rob. Franz einen neuen, äußerst kecken Eindringling ins Bach-Heiligthum zu finden, der, ohne die bisherigen ehrwürdigen Wächter und Pächter desselben zu grüßen, ja ohne sie nur eines Blickes zu würdigen, mitten hinein schreitet und darin herumwirthschaftet, als wollte er einen ganz neuen Bach Cultus proklamiren. Verwegenes Beginnen! Bach, der mit Engelszungen zu reden gewohnte, soll mit Schumann-Franz'scher Zunge reden lernen? Die würdige Erhabenheit und der keusche Ernst seiner heiligen Begeisterung soll sich herabstimmen zu der glut- und reizvollen Sinnlichkeit modern-exaltirten Empfindens? seiner kirchlich frommen Muse soll ihr heiliger Schleier entrissen, sie soll in dem flatternden Kleid romantischer Lyrik als eine profan menschliche Figur ins unfromme Publikum hineingestellt werden? — Das schmeckt in der That fast nach Revolution und demokratischem Aufruhr gegen wohl begründete und hartnäckig zu conservirende Traditionen, nach jenem von Weltfreude berauschten Pantheismus moderner Kunst, der nichts Heiliges mehr kennt, nach jenem alle geschichtliche Objectivität durchbrechenden Individualismus der Romantik, der schließlich in einen rohen Synkretismus der verschiedensten Stylarten ausarten muß. — Was müssen die gesalbten Priester des Heiligthums, was die Krämer und Wechsler, was die kritischen Schildwachen zu solchem Gebahren sagen? Und wie wird sich das Volk im Vorhofe benehmen? Soll es die andächtig vernommenen Reden und die bewunderten Thaten seiner Aeltesten ohne Weiteres in den Wind schlagen? soll es so bald den „vernichtenden" Kolbenstoß vergessen, mit welchem der jüngste historisch-kritische Unterofficier R. Fr. auf seine wahre Bedeutung reducirt hat? *) soll es einem Mann trauen, der offenbar die „unerhörtesten" Ansprüche an technische Fertigkeit und musikalische Ausbildung derer stellt, die seine Werke verstehen wollen?

In der That, die Sache sieht bedenklich aus. Untersuchen wir daher etwas genauer, um was es sich bei dieser neuen Erscheinung handelt.

Die Bearbeitung eines größeren Vocalwerks im Clavierauszug hat den Zweck, dasselbe in möglichst vollständiger und bequemer Uebersicht den Vielen zugänglich zu machen, welchen die Partitur aus leicht ersichtlichen Gründen ferner liegt, insbesondere aber den instrumentalen Theil in claviergemäßer Form wiederzugeben. — Die Art und Weise, in welcher dies bisher meistens geschehen ist, bezeichnet aber einen weder dem Bedürfniß noch den höhern künstlerischen Anforderungen der Gegenwart entsprechenden Standpunkt. Denn einerseits hatte man dabei weniger das Publikum im Auge als diejenigen, denen die Vorbereitung vollständiger Aufführungen obliegt; und daher kam es, daß man das Interesse der Vollständigkeit leicht der praktischen Bequemlichkeit opferte, in dem Vertrauen, daß jeder tüchtige Chordirigent den Clavierauszug immer nur als ein nicht völlig entsprechendes Surrogat auffassen und daher gern auf die Partitur recurriren werde. Andrerseits brachte es aber eben diese Erwägung ganz von selbst mit sich, daß man über ein ziemlich mechanisches Copiren und Zusammenstellen des Nothdürftigsten nicht hinauskam, oft Wesentliches wegließ, an eine gründliche und claviergerechte Umarbeitung des instrumentalen Theils aber gar nicht dachte. Auf dem Gebiet der reinen Instrumental-Musik konnte diese Manier natürlich nie ganz genügen; allein auch hier hat man erst in neuerer Zeit, hauptsächlich wohl auf Czerny's und Liszt's Anregungen hin, wirklich freie Transcriptionen, vollkommen claviergemäße Reproductionen der Symphonien Beet-

*) Hiermit scheint der Artikel über Robert Franz in Reißmann's Buch über das deutsche Lied gemeint zu sein. D. Red.

täten der Gegenwart schlechterdings entscheidend — über *jeglichen* Partikularismus erhaben sein, auch über den Partikularismus der protestantisch-lutherischen Auffassung vom Christenthum. Bach ist gewiß der höchste Repräsentant spezifisch christlicher und protestantischer Musik, aber nicht im Sinne irgend einer begrifflichen Auffassung, sondern in der *Kraft* dessen, was das Christenthum wirklich ist, der Wahrheit, welche frei macht, der Geistesenergie, welche das reale Leben und die sichtbare Welt weder spiritualistisch vernichtet noch idealistisch vergöttert, sondern die höchsten Höhen wie die tiefsten Tiefen des Vorhandenen allgegenwärtig durchdringend, die Versöhnung aller Gegensätze des Denkens und des Seins in fortschreitender Entfaltung und in lebendigster Wirklichkeit vollzieht.

Ist nun dem so, dann kann es auch keine Frage sein, daß die lebendige Reproduktion seiner Werke sich der reichsten und feinsten Klang- und Ausdrucksmittel bedienen muß, die in jedem Fall möglich sind. Hat man beim Hören eines Bach'schen Stücks in unvergleichlichem Maß den Eindruck der Unerschöpflichkeit und der Unendlichkeit, so kann man weder durch karge Sparsamkeit, noch durch gehäufte Massenhaftigkeit der Klangmittel, sondern lediglich durch eine Fülle, die zugleich elastisch, durchsichtig und wohllautend ist, ihn entsprechend wiedergeben. Daß hierfür nur moderne Klangformen sich eignen, liegt auf der Hand.

Wird nun aber damit etwa der Individualität des Reproduzierenden ein zu großer Spielraum eingeräumt? Verliert also sein Werk die geschichtliche Treue? Dies ist nach dem Vorigen schwerlich zu fürchten. Außerdem aber mag er sich bedienen welcher Form er will, die Arbeit wird immer das Gepräge seiner Persönlichkeit an sich tragen; das ist nun einmal nicht zu vermeiden. Ja es ist nothwendig, wenn die Bearbeitung nicht eine mechanische bleiben soll. Es handelt sich heutzutage nicht bloß um eine Vervollständigung und Zusammenstellung der Partitur, sondern um eine gründliche persönliche *Vermittlung* des Bach'schen Geistes und Wesens mit dem Bewußtsein der Gegenwart. — Eine solche muß daher ebenso lebendig in als *über* der Gegenwart stehen, sonst verfehlt sie ihre Absicht; sie muß die Formen und Ausdrucksmittel der Gegenwart mit denen Bach's lebendig zu vereinen streben, sonst wird nie ein rechtes Verständniß gewonnen. — Der Grundcharakter der Bach'schen Form, die Polyphonie, muß daher mit der Klangfülle der modernen in der Weise verbunden werden, daß sie nichts von ihrem spezifischen Charakter einbüßt.

Letzteres könnte nun freilich dadurch herbeigeführt zu werden scheinen, daß die Anwendung des Pedals bei modernen Klangformen unumgänglich nothwendig ist. Kommt dadurch ein störendes, sei es nun verwischendes oder sentimentales Element in die Darstellung, dann ist allerdings die moderne Form nicht zu gebrauchen. Allein einmal setzt der Gebrauch des Pedals bei *jedem* Musikstück ein fein gebildetes Ohr voraus; und dann leistet bei Bach'schen Vocalsachen das Pedal in mäßiger und geschickter Anwendung gerade dasselbe, was die Akustik größerer Räume, namentlich der Kirche für das Orchester und den Gesang leistet.

Ist nach dem Gesagten die Bearbeitung Bach'scher Werke unter Anwendung „moderner Klangmischungen" die allein zeitgemäße und zweckentsprechende, so stellt sich das Unternehmen Rob. Franz's zu denen seiner Vorgänger in ein Verhältniß, welches von nicht geringer Wichtigkeit ist, weil es nicht etwa bloß einen bedeutenden Fortschritt, sondern einen *totalen Umschwung* in der Auffassung und Wiedergabe Bach's bezeichnet.

Die früheren Bearbeiter fassen Bach nicht wesentlich anders auf, als er bis dato von dem gebildeteren Theil des Publikums aufgefaßt wurde, als frommen Sänger, der mit erstaunlicher contrapunktischer Kunstfertigkeit und mit wunderbarem Tiefsinn die reichen Schätze des göttlichen Worts und des protestantischen Gemüths in Töne umsetzt, aber dabei einseitig mehr die subjektive, die innerliche Seite, als die objektive vertritt. — Wenn sich auch selbst diese Anschauung in den betreffenden Arbeiten nicht gerade auf's Klarste documentirt, so darf man sie doch als selbstverständlich voraussetzen. — Dieser Standpunkt ist wesentlich *historisch*; ebendeshalb brachte er es zu keiner lebendigen *Reproduction*; weder die contrapunktische Kunst, noch die protestantische Innerlichkeit Bach's tritt uns anschaulich und originell erfaßt aus jenen Arbeiten entgegen. Die bloß historische Auffassung, die auch durch das lebendigste Hineinleben in die ganze Anschauung noch keineswegs überwunden wird, bringt es bei künstlerischen Reproductionen immer nur zur äußerlichen Nachahmung oder zu momentan blendenden Effekten. Die *ewige* Bedeutung Bach's vermag unter diesem Gesichtspunkt nun und nimmermehr begriffen zu werden. Hierzu gehört doch zunächst wenigstens das ernste und ehrliche Geständniß, daß Bach auch für unsere Zeit etwas Aehnliches sein müsse, wie er *seiner* Zeit gewesen, daß also Inhalt und Form seiner Werke, weit entfernt uns ein Fremdartiges zu sein, vielmehr wenigstens *Eine* Seite unseres Empfindens, unserer Weltanschauung, in vollkommener Weise repräsentire und derselben den *absolut entsprechenden* Ausdruck gegeben habe. Wird dies nicht anerkannt, dann ist die Behauptung von der Ewigkeit Bach's eine völlig leere Phrase. — Diese Wahrheit hat unter den uns bekannten Interpreten Bach's bisher allein Rob. Franz klar und deutlich durch künstlerische Thaten ausgesprochen. Er ist der Erste, welcher mit der Ewigkeit Bach's Ernst macht. Bach ist ihm nicht ein trockenes, historisches, archäologisches Capitel, das man mit gelehrten Commentaren versieht, auch gelegentlich als historisch-ästhetischen Leckerbissen den Kennern vorsetzt, sondern er stellt sich seine Aufgabe so ernst und tief wie der Uebersetzer Shakespears. Er sieht in der Welt Bach's das moderne Empfinden als in ihrem reinsten, künstlerischen Ausdruck emporgipfeln und hält, indem er dieselbe mitten in die Gegenwart hineinverwebt, seinen Zeitgenossen das höchste Bild ihrer idealen Bestrebungen vor Augen. Die Bach'sche Welt ist ihm der edelste Kern und die tiefste Wurzel der modernen Innerlichkeit.

Und mit Recht. Wir haben oben ausgesprochen, in welchem Sinn Bach der höchste Repräsentant christlicher Musik ist. Daß allen theoretischen und praktischen Bewegungen und Bestrebungen unserer Zeit dasselbe Ziel als treibende Kraft zu Grund liegt, welches in Bach's Kunst lebendige Gestalt gewann, ist unzweifelhaft. Sehen wir die Sache von der nächstliegenden Seite an, so vertritt zwar Bach musikalisch in ähnlicher Weise den norddeutschen Typus des Protestantismus als ihn Luther praktisch vertritt; Händel läßt sich dagegen mit dem schweizerischen Typus der Reformation in Parallele setzen. Ebenso aber wie Luther und kein Anderer der eigentliche Repräsentant der gesammten Reformation ist, ebenso ist auch Bach der Repräsentant protestantischer Musik — beide aus keinem andern Grund als wegen ihrer umfassenderen, tieferen Innerlichkeit und wegen des engeren Anschlusses an das nationale Gesammtleben. (Für Bach bildet der Choral und das Volkslied diesen Anknüpfungspunkt.) — Unsere Zeit betrachtet es als eine ihrer Hauptaufgaben im praktischen wie im wissenschaftlichen Leben, die beiden Grundformen des Protestantismus räumlich und sachlich zu einer höhern Einheit zu vermitteln; und diese Tendenz geht durch alle politischen und nicht politischen Bewegungen gleichmäßig hindurch. Daß es allein von innen heraus, durch Vertiefung und Erweiterung unseres Gemüthslebens auf Grund sittlicher Umgestaltungen geschehen kann, leidet keinen Zweifel. Und an diesem Punkte leuchtet nun auch die eigentliche Bedeutung der Bach'schen Musik für die Gegenwart deutlich genug hervor. Sie ist in der That der edelste Kern und die tiefste Wurzel des

modernen Empfindens. In diesem Sinn sie reproduciren heißt nichts Anderes, als ihr das Recht und die Bedeutung erkämpfen, welche sie wirklich hat.

Dies und nichts Geringeres ist das Verdienst der Bearbeitungen von Rob. Franz. Kein Zweifel, daß die politisch-aufklärende Gegenwart mit siegreicher Majorität achselzuckend oder lächelnd herabschauen wird auf Werke, welche für den krassen Köhler- und Wunderglauben Propaganda machen, daß die Bach'sche Welt ernstlich unsere eigene sein soll; Werke, durch deren bloße Existenz die historisch-kritischen „Kenner" und die ästhetisch-philosophischen Hüter des Bachheiligthums in ihrer Exclusivität als einfacher Anachonismus beseitigt werden; Werke, die einen energischeren Glauben an die Menschheit und ihre Zukunft predigen, als die gesammte Musikliteratur der Gegenwart. — Bachomanie, verrannte Einseitigkeit, Fanatismus, wenn nicht gar schwärmerischer Obscurantismus — ja vollständiges Mißverstehen: das werden die Prädikate sein, welche die Zeit der Erstatuen und der historischen Forschungen einem Manne entgegenbringen wird, der weiter nichts verbrochen hat, als seine Zeitgenossen beim Wort zu nehmen und die von ihnen größtentheils mißverstandene Phrase von der Ewigkeit Bach's einmal zur Wahrheit zu machen. Wen daher die Streiche treffen, die das wunderlich eigensinnige Philistervölkchen führt, das liegt ja sonnenklar zu Tage.

Wir lassen uns nicht darauf ein, eine genauere Analyse der angezeigten 3 Cantaten zu geben; eine summarische Besprechung zweier davon findet sich bereits in Nr. 2 und 3 dieses Jahrgangs, worauf wir zurückweisen. Ebenso wenig ist es unsere Absicht, die einzelnen Vorzüge dieser Arbeiten namhaft zu machen. Einerseits wird der unbefangene Freund solcher Werke durch hingebendes Studium, scharfe Prüfung und wo möglich auch sorgfältige Vergleichung des Originals zu einem sachgemäßen Urtheil gelangen können; andrerseits bürgt der Name des Bearbeiters hinlänglich wenigstens dafür, daß hier nicht eine Fabrikarbeit, auch kein Schüler-Exercitium, sondern ein Meisterwerk vor uns liegt. Es wird daher hinreichen, auf die allgemeine Bedeutung desselben aufmerksam gemacht zu haben.

Recensionen.

Ferd. Sieber: Un saluto a Bergamo. Album vocale. Raccolta di otto Ariette per Camera col Acc. del Pf. Op. 64. Lpzg. e Winterthur. Rieter-Biedermann.

C—x. „Wenn der Schüler" — sagt Herr Ferd. Sieber, Gesanglehrer in Berlin in seines „Lehrbuchs der Gesangskunst" drittem Theil ad voeem: „D. Aufgabe des Lehrers in Bezug auf die Anleitung zum Vortrage" — „wenn der Schüler an Stücken von kleinerem Umfange, vielleicht auch geringerer musikalischer Bedeutung..... seine Vorstudien für den Gesang mit Worten durchgemacht, und zugleich die sinnliche Schönheit des Tones auf ihren Höhepunkt geführt hat — so mache der Lehrer ihn sofort mit den vorzüglichsten Meisterwerken der Vocalmusik bekannt. Nur durch das Studium der vielen herrlichen Gesänge eines Beethoven, Händel, Bach, Mozart, Haydn, Cherubini u. A. kann der Geschmack des Kunstjüngers herangebildet, sein Urtheil entwickelt und sein Schönheitssinn auf die rechte Bahn gelenkt werden — während umgekehrt durch die ausschließliche Beschäftigung mit leeren, ohrenkitzelnden, aber inhaltarmen Tonstücken der Geschmack verdorben und frühzeitig zu Grunde gerichtet wird." — Und beanspruchte, ja fordert bei der „Wahl des Gesanglehrers (C)" „vor Allem diejenigen Vorzüge des Geistes und Gemüthes, diejenige Willenskraft, die wissenschaftliche Bildung und Schärfe des Verstandes, endlich diejenige Begeisterung für das Edle und Schöne, die wir für den Schüler als unerläßliche Bedingungen zu einem künstlerisch vollkommenen Vortrag bezeichneten — in erhöhtem Maße bei dem Lehrer" ..... „denn wie könnte dieser" (heißt's weiterhin) „den poetischen Hauch, der jeder Kunstleistung die letzte Weihe, den Glorienschein der Idealität verleiht, jene tiefe Gluth der in den dichterischen Stoff des musikalischen Kunstwerkes sich versenkenden Empfindung heraufbeschwören, wenn die Begeisterung für das wahrhaft Schöne ihn selbst nicht in hohem Maße durchglüht?!"

Soweit unser Sieber, der Berliner.

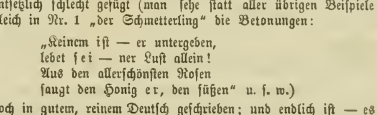
Ein Namensgenosse nun des Obigen, desselben Vornamens sogar (— denn anzunehmen, daß es derselbe Autor in Person, hieße an eine Proteusnatur des menschlichen Geistes glauben —) ein Namensvetter, wie gesagt, hat's unternommen durch Herausgabe des oben genannten Werkes in direktem Widerspruch mit seines Vetters Vorschriften und Maximen auf's gerade Gegentheil beim singenden Publikum hinzuwirken, indem er nichts als leere, ohrenkitzelnde, aber durchaus inhaltarme und dem Geschmack Verderben drohende (hoffentlich nicht denselben „zu Grunde richtende" — dazu sind sie zu seicht) aus lauter welschen, aber selbst von den Italienern längst verbrauchten Phrasen und Flosseln zusammengestoppelte Canzonen ableiert, die er — in eigener Uebersetzung — nun auch dem deutschen Publikum (gleichwie zum Spott) zu Kauf anbietet. Gewiß ein Welscher — meint Ihr doch — von ächtem Schrot und Korn? Da geht uns ja, wenn wir's nicht suchen, all sein Zeug nichts an! Allein zum Ersten klingt der Name schwer darnach; für's Zweite ist die Uebersetzung auch (ausdrücklich steht's bemerkt) von des Autors eigener Hand, und wenn auch zur Musik zum Theil entsetzlich schlecht gefügt (man sehe statt aller übrigen Beispiele gleich in Nr. 1 „der Schmetterling" die Betonungen:

„Keinem ist — er untergeben,
lebet sei — ner Lust allein!
Aus den allerschönsten Rosen
saugt den Honig er, den süßen" u. s. w.)

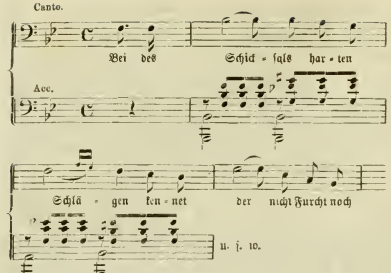
doch in gutem, reinem Deutsch geschrieben; und endlich ist — es thut uns leid zu sagen — ein echt deutscher Verleger mit der Herausgabe obiger Plattitüden betraut worden. Und so müssen wir — ist's doch ja nicht der Erste seiner Art — schon leider! glauben, es sei ein deutscher Landsmann der Verfasser.

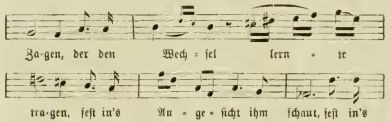
Obgleich wir nun zwar — mit den Worten des Gesanglehrers Sieber „Hiebei genügt es jedoch nicht, dem Schüler zu sagen: das und das ist schön — nein er muß von seinem Lehrer erfahren, worin die Schönheit einer Tonschöpfung besteht" völlig einverstanden — keineswegs der Meinung sind, es sei dies Verfahren auch auf ein häßliches Werk anzuwenden, und hätten wir also den Singenden auch in das Detail dieser Häßlichkeiten einzuführen: so sind wir doch dem Publikum, wie viel mehr noch dem Componisten einige Belege unseres Urtheils schuldig, damit man uns nicht etwa eines persönlichen Vorurtheils zeihe. Und führen Beide demnächst hiemit in das Kunstwerk selbst.

Wo wünschest Du, lieber Leser, nun zuerst zu weilen? bei den erstaunlich neuen Gedankenblüzen, Themata genannt? in Nr. I „Der Schmetterling":

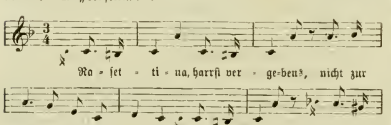


in Nr. IV. „Ohne Furcht":

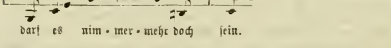




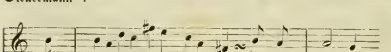
in Nr. VI. „Rosettina“:



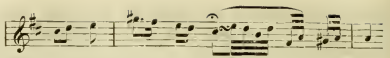
oder bei den niegehörten Schlußcadenzen? wie in Nr. II. „Der Steuermann“:



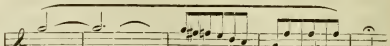
in Nr. V. „Der Alpenhirt“:



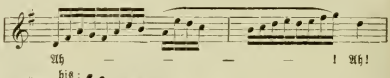
in Nr. VII. „Der Gärtnerknabe“:



Oder ziehst du es vor, mit dem Componisten in den vielen mit sonderlicher Vorliebe behandelten „Ah's“ und „Ach's“ zu schwelgen? wie in Nr. I. (s. o.)



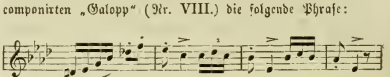
in Nr. IV. (desgl.)



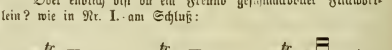
und in dem wirklich ganz ordinären, um nicht zu sagen: gemeinen und auf den Text

Der König der Tanze ist doch der Galopp,
man hält sich im Arm, man plaudert, man lächelt,
man fliegt durch die Säle in wonniger Lust.
Ah — !
Der Walzer ist reizlos, ist ganz ohne Leben,
der König des Festes ist stets der Galopp!
Ah — !

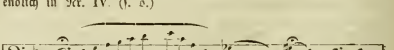
componirten „Galopp“ (Nr. VIII.) die folgende Phrase:



Oder endlich bist du ein Freund geschmackvoller Flickwörtlein? wie in Nr. I. am Schluß:



endlich in Nr. IV (s. o.)



Genug, und übergenug der Beispiele, aus denen du selbst lieber Leser, auch ohne unser Dazuthun dir die Moral heraus zu lesen wissen wirst. Und seien dir also obige „8 Arietten“ als warnendes Beispiel des Angelegentlichsten hiemit empfohlen.

Nur eine Consequenz noch sind wir eventualiter hinzuzufügen selbst gezwungen. Sollte sich's — wider unser Dafürhalten — herausstellen, daß, wie einige Böswillige meinen, der Autor des bei Heinrichshofen in Magdeburg erschienenen „Lehrbuchs der Gesangkunst," und der Componist der eben beurtheilten Gesangstücke wirklich eine und dieselbe Person sei: dann hat freilich dieser „Ipse Fecit" nach seinen eigenen auf dem Lehrbuch oben auszugsweise mitgetheilten „kategorischen Imperativis" durch Herausgabe der „otto Arietto" über sich, als Gesanglehrer, selbst den Stab gebrochen.

W. H. Riehl über Richard Wagner.

Wenn einmal ein neuer Componist ersteht, der es wieder wagt, einfach zu werden, die Kunst einer üppigen Technik zu verschmähen, sparsam im Colorit, desto größer, reiner und gedankenvoller aber in der Zeichnung, dann wird ein echter Reformator unserer entarteten Tonkunst gekommen sein. Die drei vorzugsweise(?) reformatisch bahnbrechenden Genien unter unseren sechs größten Tonmeistern: Händel, Gluck und Haydn waren auch zugleich die technisch sparsamsten. Wäre Richard Wagner jener Reformator, für den ihn Manche halten, so hätte er voraus stolz sein müssen, mit der übermäßig fetten Instrumentirung nach wohlfeilen Effekten zu greifen. So lange die Welt steht, war es ein Zeichen der sinkenden Kunst, wenn die Künstler die technischen Mittel in ihrer äußersten Fülle ausbeuteten. Darum bezeichnet Beethoven nicht nur den Höhepunkt der neuern Musik; er deutet auch in seinen letzten Werken den unmittelbar nach ihm hereinbrechenden Verfall vor. In seltsamer Verblendung meint man, eben weil er in seiner neunten Symphonie gar nicht mehr Mittel genug habe finden können, um seine Gedanken auszudrücken, eben darum sei diese sein größtes Kunstwerk, während sie doch eben im Gegentheil gerade darum aufhört (!), ein fertiges Kunstwerk zu sein. Es verhält sich mit der 9. Symphonie etwa wie mit dem 2. Theile von Goethe's Faust; auch dem Dichter wird hier das Kunstgebilde unter den Händen monströs, weil er zuviel sagen will, weil er die Grenzen der Poesie vergißt, und so zuletzt alle Formen der Tragödie auseinandersprengt. So wenig nun Goethe aufhört, der Dichterfürst zu sein, obgleich er den zweiten Theil des Faust geschrieben, so fällt es doch wohl keinem Menschen mehr ein, diesen zweiten Theil als Goethe's Meisterwerk zu bezeichnen und als den Eckstein zur Poesie „der Zukunft." Unter den Literatoren herrscht denn doch zu viel ästhetische Zucht und Bildung, als daß man mit einem solchen Urtheil Partei machen könnte. Die meisten Musiker sind aber leider noch lange nicht so weit.

. . . . . Lully ist, mit den Philologen zu reden, kein „Schulautor." Formell kann man bei ihm sehr wenig lernen. Man müßte denn aus seinen trockenen Harmonien sich veranschaulichen, wie man nicht harmonisiren soll. Dagegen kann Gluck's historische Größe nicht vollauf würdigen, wer Lully nicht studirt hat. Er ist der Richard Wagner des achtzehnten Jahrhunderts. Seine Alceste ist, wie er selber sie nennt, eine tragédie mise en musique, keine Oper; sie gliedert sich nicht nach Arien, Duetten, Ensemble rc, sondern nach fortlaufenden Scenen. Lully singt nicht, er deklamirt blos. Das Ganze ist ein stetes obligates Recitativ, von zerbröckelten Melodiestückchen und etlichen Chören unterbrochen. Ich sage das Alles von Lully; man könnte auch meinen, ich sage es von Wagner; es gilt für Beide. Nur die einzestreuten Märsche und Tänze sind wirkliche Musik und wurden populär, bei Lully — und Wagner. An diesen Stellen ist Lully überraschend groß und wahr im dramatischen Ausdruck, ganz wie Wagner; dann fällt er aber auch wieder in die ungeheure Langeweile des endlos recitirenden Dialogs zurück, ganz wie Wagner. Die Chöre sind einfach und tragen ein Gepräge der Feier und Würde, welches, selbst in Einzelnzügen der Harmonie, mitunter an die hohen Kirchenhymnen der alten Italiener gemahnt. Dasselbe nicht geringe Lob kann man auch manchen Chören Wagner's nicht versagen. Lully opfert die musikalische Architektur dem dramatischen Ausdruck; er hat Anläufe zu Melodien, aber keine Melodie. Lully oder Wagner? — Musik „setzt" man; — schon dieses charakteristische Wort erinnert an die Architektur; — wem aber die Fantasie nicht langt, um Musik zu „setzen," der sagt er „dichte" Musik, Maler, welche nicht malen können, dichten auch bisweilen Gemälde und poesielose Dichter malen Poesie. Es ergibt sich also bei Lully doch zuletzt ein zerklüftetes, ungefügiges, unruhiges Ganze, welches einen wirren, langweilenden Eindruck hätte machen müssen, wenn nicht die raffinirtesten Gegensätze der Scenen und der Prunk der Ausstattung, für welchen wenigstens in der Alceste und im Tannhäuser) buchstäblich Himmel und Hölle in Bewegung gesetzt werden, der Fantasie der Hörer zu Hilfe gekommen wären. Lully und Wagner sind als Muster schwach, stärker als Tondichter, am stärksten aber als Regisseure.

Gerade jene Formlosigkeit der Lully'schen Oper war es, die von Gluck vernichtet ward, während er zugleich das Streben nach Wahrheit der Dramatik aufnahm und weiter bildete. In der Form seiner Tonstöße steht Gluck den guten Italienern weit näher als Lully, und Wagner erinnert weit mehr an Lully als an Gluck. Würden sich unsere Musiker etwas eifriger historischen Studien widmen, so müßten sie erkennen, daß es doch nicht wohl ein so großer Fortschritt sein kann, wenn man nach fast hundert Jahren von der inzwischen so reich entwickelten Weise Gluck's wieder zurückspringt auf eine der Weise Lully's entsprechende Opernform. Man kann auch aus lauter Fortschrittseifer ein Reactionär werden.

(Culturstudien aus drei Jahrhunderten.)

Nachrichten.

Von der Antiquarats-Handlung F. Butsch in Augsburg ist ein Catalog ausgegeben worden, welcher Werke aus dem Gebiete der theoretischen Musik und der Hymnologie anzeigt. Es befinden sich darunter vorzugsweise Gesangbücher und Lieder mit Melodien aus und nach der Reformationszeit, z. B. Geistliche Lieder und Psalmen mit einer Vorrede von Luther, Nürnberg 1558; Leisentritt's geistliche Lieder und Psalmen, Budissin 1573; deutsches „Kirchenampt," Erfurth 1543; Georg Neumark's „poetisch und musikalisches Lustwäldchen," Hamburg 1652; Ang. Silesius's „Geistige Seelenlust," Breslau 1668; F. Spee's „Trutz-Nachtigall," Köln 1660; — ferner eine Anzahl Schriften von Hans Sachs, in Nürnberg und Amberg gedruckt zwischen 1523 und 1560 n. a. m.

In Bezug auf die von uns mitgetheilte Biographie L. Böhner's wird uns aus Leipzig geschrieben, daß dieselbe einiges Unrichtige enthalte. So z. B. sei es falsch, daß Böhner im Hirtenhause seines Geburtsortes Tötteleädt gestorben sei; vielmehr habe er geendet in einem Privathause zu Gotha, wo er in den letzten Jahren — und zwar geistig wieder frisch und gesund — sich aufhielt. Man habe sein Grab mit einem schlichten Denkmal geschmückt, wo auf einer gußeisernen Tafel ein Distichon. Ferner sollen Nachforschungen ergeben haben, daß das sogenannte Thüring'sche Volkslied „Ach wie ist's möglich" u. s. w. nicht von Böhner, sondern von Eberwein, Hofmusiker in Rudolstadt componirt sei. Derselbe habe das Lied zuerst als Rudolstädter Lied in der „Güldenen Aue" in's Volk gebracht, wo es noch heute mit dem ursprünglichen Namen bezeichnet werde.

Der neue Thüringer Sängerbund hat am 1. April eine Compositions-Concurrenz für Männerchöre eröffnet. Es gingen über hundert Werke ein. Gekrönt wurden: 1. „Der deutsche Aar," von B. E. Becker; 2. „Jagdlied," von Podhorsky in Prag; 3. „Sängers Scheidegruß," von Neumann in Prag; 4. „Allen Deutschen," von J. F. Schmölzer in Kindberg in Steyermark; 5. „Ew'ge Liebe," von S. Wohlfahrt in Jena; 6. „Maimorgen" und 7. „Der rechte Arzt," von Herner in Hannover: 8. „Lied," von Byß in Speyer. Die Herren Becker und Schmölzer wurden von der Commission zu Ehrenmitgliedern vorgeschlagen, um auch in dieser Weise die ehrenvolle Anerkennung auszudrücken.

Ueber das letzte Niederrheinische Musikfest in Cöln brachte die N. Z. f. M. einen Artikel von R. P. (Richard Pohl) der kaum geschäftiger sein könnte. Händel, Bach, Gluck und Beethoven u. s. w. gut aufzuführen, ist nach Herrn R. P. gar kein Verdienst. Schade freilich, daß Wagner, Berlioz und Liszt auf diesen deutschen Musikfesten keine Berücksichtigung finden! — Die „Recensionen" brachten dagegen einen Bericht, der dem faktischen Erfolg entspricht und nur eine sachliche Ausstellung macht, darin bestehend, daß in Folge der herabgesetzten Stimmung die nöthige Reinheit der Blasinstrumente gefehlt habe.

Wir müssen leider die Stelle hersetzen: „Eine Geschichte griechischer Tonkunst, heißt es, soll meines Erachtens etwas anders sein, als ein Potpourri von Mythen und von Histörchen und Anekdoten aus dem Athenäus, Plutarch, Lukian u. s. w. dem die septem auctores der Meibom'schen Sammlung, Ptolemäus u. s. w. im Auszug angehängt werden. Zu zeigen, daß die Tonkunst in dem reichen Leben der Hellenen einen wesentlichen Factor bildete und damit innig verbunden war, daß zu einem vollen Verständniß des griechischen Lebens neben der bildenden Kunst und Dichtung auch die Musik als ein jenen andern Künsten Gleichberechtigtes und Ebenbürtiges berücksichtigt werden muß, war der Gesichtspunkt, von dem aus das dritte Buch ganz vorzüglich abgefaßt ist." (Verf. meint offenbar: „von dem aus ganz vorzüglich das 3. Buch abgefaßt ist"; wie die Worte dastehen, geben sie einen sehr andern Sinn, gegen den wir ganz bedeutende Bedenken erheben möchten.) Von dem negativen Theil dieses Urtheils wird weiter unten die Rede sein; der positive Theil, der sogenannte Gesichtspunkt des Verf. ist ein durchaus irriger, weil dadurch die Nebensache zur Hauptsache gemacht, also etwas Andres Zweck der Untersuchung und Darstellung wird, als es dem Gedanken nach ist und nur sein kann. Wenn ich zeigen will, welche Stellung die Tonkunst im Leben eines Volkes einnimmt, welche Wichtigkeit die Kenntniß derselben für das volle Verständniß des Wesens dieses Volkes hat, was ist da mein Zweck? etwa die Entwicklung der Kunst? oder nicht vielmehr die Kenntniß des Lebens und Wesens dieses Volkes? Will ich da etwa Kunstgeschichte schreiben, oder nicht vielmehr allgemeine Culturgeschichte dieses Volkes? Es gehört nicht viel Klarheit und Unterscheidungsvermögen dazu um zu begreifen, daß ich dann die Betrachtung der Kunst zum Mittel mache und — für unsern Fall — ein Stück Alterthumskunde zum Zweck, während die Aufgabe einer Geschichte der Musik das umgekehrte Verhältniß erfordert, ihr Zweck die Untersuchung der Entwicklung der Musik ist, und für das Verständniß der Eigenartigkeit dieser nur als Mittel die allgemeine Alterthumskunde herbeizuziehen ist. Dieser Irrthum ist eine Folge jenes ersten Mißgriffes, eine Kunstgeschichte ohne Kunstwerke schreiben zu wollen; dies zu thun ist Verf. so wenig im Stande, als sonst ein Mensch auf der Welt, daher greift er nach jenem neben der Kunstgeschichte liegenden Gegenstand und macht diesen zur Hauptsache. Dieser Irrthum aber liegt nicht nur in Betreff des 3. Buches vor, sondern in Betreff des ganzen Bandes. Noch weit weniger aber liegt der Zweck, den Verf. bei der Schilderung der ethischen Bedeutung der Musik bei den Griechen gehabt zu haben scheint, im Bereich der Kunstgeschichte. Er sagt nämlich (S. XIX): „Das Kapitel von der ethischen Bedeutung, welche die Musik für die Griechen hatte, enthält, wie mich dünkt, manche beherzigenswerthe Daten." Was kümmert das die Entwicklung der Kunst? Wohl sollen wir aus der Geschichte lernen, wie wir weiter kommen können und sollen, aber das ist Etwas, was im eigentlichsten Wesen, im tiefsten Kern der Geschichte von selbst liegt, als besonderes Kapitel aber sicher ganz wo anders hin gehört, als in die Geschichte. Für die Geschichte der Musik nun ist das von Forkel, Ambros u. A. gewählte Verfahren noch weniger zu billigen, als wenn es uns auf einem andern Gebiet der Kunst begegnete. Die Musik als Kunst in unserem heutigen Sinn ist wesentlich ein Erzeugniß der modernen Welt, gehört ihr ganz und gar und läßt sich nur aus ihr begreifen. Will man die Entwickelung dieser modernen Kunst verstehen, so muß man da anfangen, wo sie anfängt, nicht aber bei dem Kindeslallen der Südseeinsulaner, Chinesen, Indianer u. s. f. Was trägt es, fragen wir, zum Verständniß der Entwicklung der *Kunst*-Musik, nicht der *Musik*macherei, bei, zu wissen, mit welchem Gesang, wenn es anders Gesang zu nennen ist, die „Eskimos von Anoatok den Polarfahrer Elisha Kent-Kana" begrüßten? oder mit welchem Geheul der auf Kana's Schiff „gefangen gehaltene junge Eskimo Myuk" sich zu trösten suchte? Hält Verf. das für Kunst oder Anfänge der Kunst? Es ist dies nicht anders, als wollte man bei einem unbehauenen Stück Marmor oder einem Fleck rother Farbe, das einem Polarfahrer von den Eskimos hingehalten wird, die Geschichte der Skulptur oder Malerei beginnen. Eine Entwickelung ab ovo anzufangen, ist gewiß ein richtiger Gedanke, allein es ist nicht der einzige richtige Gedanke, der, auf die Spitze gestellt, in baare Verkehrtheit umschlägt. Daß die Griechen Musik gehabt haben, wissen wir; wir kennen aber diese Musik nicht, uns eine Vorstellung davon zu machen, die nicht Träumerei ist, ist uns fast unmöglich; wir kennen nur die Theorie. Diese und zwar davon auch nur die mit dem Mittelalter und — insofern die Kirchentöne in der Gegenwart noch gebraucht werden, — mit unserer heutigen Musik zusammenhängende Lehre von den Tonarten hätte Verf. seiner Geschichte voranschicken und sich das ganze übrige, lange und breite Gerede sparen sollen. Dies ist mehr als überflüssig, es ist schädlich aus dem oben genannten Grunde, weil es namentlich Unkundige über das Wesen der Sache gründlich täuscht. Durch allerhand Curiositäten und mehr oder weniger langweilige Notizen wird der Sinn vom Bedeutenden und Wahren abgezogen zum Unbedeutenden und zum Scheine, und das schadet gewaltig. Vor solchen Geschichten der Musik können wir daher nach ernster und gewissenhafter Ueberlegung besonders Unkundige *nur mit dem stärksten Nachdruck warnen*.

Wenn nun Verf. das nicht gethan, was für die Sache zu thun war, so fragt es sich specieller, was er denn gethan hat. Folgen wir also dem Verf. auf seinen Standpunkt. Die Disposition, welche uns zugleich den Ueberblick über den Inhalt im Allgemeinen giebt, ist folgende: Zuerst eine Vorrede von 20 Seiten. Schon diese Vorrede flößte uns einiges Bedenken ein, namentlich vermißten wir hier schon, wie nachher im ganzen Verlauf des Buches ein Ausgehen von bestimmten, klar gefaßten Gesichtspunkten. Hierzu gehört es auch, wenn gleich auf der ersten Seite die Frage, „ob die Entwickelung (nämlich die letzte große Epoche der Musik) nicht einstweilen einen Abschluß gefunden habe", offen gelassen wird. Fürwahr, man muß sich über dieses Offenlassen einer solchen Frage doch etwas wundern; am Eingang eines großen Werkes, in dem die Entwickelung der ganzen Musik zur Darstellung kommen soll, kein Wort darüber? Ist das Bescheidenheit, so ist die hier nicht am Platze. Wenn der Historiker über diese Frage schweigt, wenn er, dem aus der genauen Durchforschung dieses ganzen Gebietes eine klare bestimmte Ueberzeugung über eine Lösung der Frage erwachsen sein muß, der wie aus der Vogelperspektive das ganze Feld überblickt hat, an welcher Stelle der Entwickelung jeder Künstler und jedes Kunstwerk steht, und welche Bedeutung es für dieselbe hat, wenn er sich nicht das Recht nimmt, hier zu sprechen, wer soll es dann? soll etwa der Kunstphilosoph sich die Antwort aus Begriffen abstrahiren? oder der mitten in dem jetzigen Gewühl stehende Künstler aus seinem Gefühl von Schaffensfähigkeit oder Unfähigkeit? oder der Liebhaber aus seinen Sym- und Anthipathien? Weiß der Verf. darüber Nichts zu sagen oder will er Nichts sagen? Beides gleich schlimm. — Ferner werden hier die früheren Leistungen für Geschichte der Musik erwähnt. Daß wir im Urtheil über Forkel den *Historiker* uns eher auf Zelter's, als auf des Verfassers Seite stellen — wenn nämlich eins von beiden — wird nach Obigem wohl nicht erst gesagt zu werden brauchen; was Forkel's Gelehrsamkeit über griechische Musik betrifft, so möchten wir rathen, ihn nur einmal mit Burney genau zu vergleichen, das Urtheil wird dann etwas anders ausfallen. Mehr einverstanden sein kann man mit des Verf. Urtheil über Kiesewetter, gar nicht einverstanden aber mit dem über Brendel's Buch, an dessen 3. Auflage man nur sehen kann, wie groß das allgemeine Bedürfniß nach einer Geschichte der Musik ist. Uns ist es nie anders erschienen, wie

ein herzlich oberflächliches, zusammengerafftes Raisonnement, in dem von wissenschaftlichem, gründlichem Eingehen auf den Kern der Sache nichts zu finden ist. Vermißt haben wir hier die Anführung einiger umfassenderen Arbeiten über antike Musik; von Burette und Böckh sagt Verf. kein Wort, ebenso wenig von Fr. v. Drieberg. Letzterer steht freilich auf dem verkehrtesten Standpunkt, den man sich denken kann; manche seiner Behauptungen sind reine Curiosa, die ihrer gänzlichen Verkehrtheit wegen widerwärtig sind; allein eine gründliche Kritik dieses Standpunktes hätte den Verfasser vielleicht davor bewahrt, seinerseits in der Wahl der Ausgangspunkte fehl zu greifen, und in einigen Einzelnheiten hat denn doch auch er Etwas geleistet, so daß er immerhin zu beachten gewesen wäre. Im Ganzen hätte aber Verf. in der Vorrede zu einem solchen Werk in Gedanken und Darstellung etwas höher greifen können, ohne die in Gefahr zu kommen, unverständlich zu werden.

Verfasser beginnt nun mit den Anfängen der Tonkunst. Buch 1 Seite 1—20 werden zuerst Präliminarien gegeben, d. h. es wird aus der Idee abstrahirt, wie die Tonkunst anfängt und sich unmittelbar nach ihrer Geburt aus der Menschennatur rührt; diese Deduktion findet ihre Bestätigung an dem „einfachen Musiktreiben der auf der untersten Culturstufe stehenden Völker der Polargegenden, des innern Afrika" u. s. w. Dann wird von S. 20—41 die Musik der Chinesen und Japanesen abgehandelt, bis S. 80 die der Indier, bis S. 123 die der Araber. Mit Nachträgen schließt S. 134 das erste Buch. Im 2. Buch wird „die Musik der antiken Welt" besprochen und zwar in 2 großen Abschnitten: „A. Die Völker der vorhellenischen Cultur," d. h. die Egypter bis S. 176, und „B. Die Musik der asiatischen, insbesondere semitischen Völker," d. h. die Assyrier, Babylonier, Perser und Meder, Phöniker, Syrer, Phryger, Lyder bis S. 193, der Hebräer bis 212. Nachträge bis 214. Es folgt das 3. Buch: „die Musik der antiken Welt." „Die Musik der Völker der antikklassischen Cultur (Griechen und Römer)." Voran geht natürlich „die Musik der Griechen" in mehreren Abschnitten: „I. Die historische Entwickelung der Tonkunst" bis 317. „II. Die astronomische Symbolik der griechischen Musik, ihre politische und ethische Bedeutung" bis 345. „III. Die Musiktheke der Griechen" bis 349. „IV. Ton-Intervalle, System, Klanggeschlecht" bis 380. „V. Die Tonarten der griechischen Musik" bis 404. „VI. Die Rhythmik der griechischen Tonkunst" bis 435. „VII. Die Melodik der griechischen Musik" bis 452. „VIII. Die Homophonie der griechischen Musik" bis 460. „IX. Die Instrumentalmusik der Griechen" bis 494. „X. Die Tonschrift (Semeiographie) der Griechen" bis 514. Hiermit ist die Musik der Griechen abgeschlossen; es erscheint: „C. Die Musik der italienischen Völker, Verfall und Untergang der antiken Musik." „Etrusker" bis 517, „Römer" bis 529. Zusätze bis 547.

Wir nehmen fast Anstand über diese Disposition Worte zu verlieren, da wohl Jeder, dem logische Klarheit nicht gar zu knapp zugemessen ist, das Confuse dieser Eintheilung und Anordnung sofort einsehen wird. Wie? Wenn man eine historische Materie in drei Theile eintheilt, so setzt man über den dritten dieselbe Ueberschrift, wie über den zweiten, begreift aber unter der des zweiten ganz etwas Anderes, wie unter der des dritten? Im 2. Buch also bilden Aegypter und asiatische Völker die antike Welt, im 3. dagegen Griechen und Römer? Doch das ist noch nicht das Beste. Das 2. Buch besteht aus A und B, und als Anhang zum 3. Theil erscheint C! Dieses C hätte uns fast versteinert; mit großen Augen sahen wir es wieder und wieder an, es stand und blieb stehen. Gern hätten wir angenommen, der Buchbinder hätte ein häßliches Versehen begangen, wenn uns nicht die Aufschrift („Griechen und Römer") und die fortlaufende Seitenzahl belehrt hätte, daß Herr A. wirklich so eintheilt. Aber es giebt noch eine Merkwürdigkeit in dieser Disposition, dies aber ist keine logische, sondern eine ethnographisch-historische, wenigstens müssen wir sie als solche ansehen, da als logische genommen, es denn doch zu stark wäre, wenn derselbe Fehler sich dreimal nacheinander fände: „Erstes Buch. Die Aeußerungen des Tonsinnes bei den Naturvölkern. — Die asiatische Musik." „Zweites Buch. B. Die Musik der asiatischen, insbesondere der semitischen Völker." Hier bitten wir uns Belehrung aus; bis jetzt nämlich haben wir geglaubt, italienische Musik, schlechthin gesagt, sei Musik der Italiener, französische, die der Franzosen, deutsche die der Deutschen, demnach asiatische Musik die Musik der Asiaten oder asiatischen Völker. Nun bringt Herr A. unter dieser Rubrik die Musik der Chinesen, Japanesen, Indier, Araber, Völker, die wir in der Schule gelernt haben zu den asiatischen zu rechnen, und doch kommt erst Buch II, B die Musik der asiatischen Völker, nämlich Assyrier, Meder, Perser u. s. f.; demnach scheint es, als ob jene erstgenannten Völker zwar asiatische Musik gemacht hätten, aber keineswegs asiatische Völker wären. Wie gesagt, hier bitten wir um Belehrung, da wir mit dem, was wir von Ethnographie gelernt haben, nicht mehr durchkommen. Ferner sind wir nicht im Stande zu ergründen, warum die vom Verf. selbst nur asiatisch genannten Völker in dieser Ordnung auf einander folgen: Phönikier, Syrer, Phryger, Lyder, Hebräer. Verf. sagt, „insbesondere der semitischen Völker;" bei welchem Volke dieser Reihe sollen wir den Anfang der semitischen Völkergruppe setzen? Nach unsern Begriffen würden wir dies bei den Phönikern, doch da kommen hinterher noch die Phryger und Lyder, und diese nicht zu den semitischen Völkern zu rechnen, haben wir wiederum in der Schule gelernt. Setzen wir ihn aber bei den Hebräern, so wissen wir erstens nicht, was die Mehrzahl „semitische Völker" bedeuten soll, und dann was wir mit den vorher behandelten Phönikern machen sollen. War die Schule, auf der wir vor 10 Jahren Geographie und Völkerkunde lernten, auf so veraltetem Standpunkt, daß sie kein Wort von den neuesten Resultaten der Wissenschaft wußte, oder so gewissenlos uns kein Wort davon zu sagen? Nein, wahrlich nicht! Herr A. hat es vielmehr völlig an Ordnung, völlig an scharfer Trennung des Verschiedenartigen, an scharfer Gruppirung des Zusammengehörigen fehlen lassen; Herr A. plaudert über alle natürlichen und politischen Grenzen weg aus einem Volk ins andere, wie S. 187 aus Syrien nach Phrygien, wie S. 192 aus Lydien mit kühnem Sprung in die Mitte von Palästina, wie, was wohl das Stärkste ist, S. 187 aus Phönikien nach Syrien. Verf. scheint diese beiden Völker geradezu für Eins mit zwei Namen anzusehn; von S. 184 an spricht er nur von Phönikern, ohne die Syrer mit einem Wort zu erwähnen; plötzlich heißt es mitten in diesem Zusammenhang: „Selbst die Flöte wurde von den Syrern wild und kräftig geblasen." Man würde das für einen Schreibfehler halten, wenn man nicht zu viel Aehnliches bei Verf. erlebte und der Verfolg den Gegenbeweis lieferte. Nicht mehr bloße Confusion, wofür man, wenn man gutmüthig ist, jene Merkwürdigkeiten noch gelten lassen kann, ist endlich die letzte in dieser Eintheilung hervortretende Sonderbarkeit, die wir aber erst weiter unten behandeln wollen, da sie über das bloße Disponiren schon hinausliegt.

Wir gehen jetzt näher auf Inhalt und Darstellung ein, und müssen da zuerst die oben ausgesprochene Behauptung, daß das ganze Buch mehr allgemeine Culturgeschichte der einzelnen Völker, als Musikgeschichte enthält, rechtfertigen. Die Behandlungsweise der sogenannten Musik der verschiedenen Völker hat mit Ausnahme der der Griechen durchweg ein gleiches Aussehen und läßt sich etwa dahin bestimmen, daß jeder Abschnitt aus zwei, wenn auch nicht immer streng geschiedenen Theilen besteht, deren einer die Stellung der Musik in dem betreffenden Lande, ihre Würdigung, Anwendung bei dieser oder jener Gelegenheit schildert, deren andrer die Ausführungsmittel und Weise, d. h. die Instrumente und deren Verwendung in Betracht zieht. Daß hier besonders viel des

Neuen und Interessanten beigebracht wäre, kann man eben nicht behaupten; was Verf. zur Illustration seines Stückes Culturgeschichte aus der politischen herbeizieht, wird, wie sich von selbst versteht, an andern Orten zehn Mal besser gelesen. Wir verlangen nicht, daß er mit ausführlicher Quellenangabe die betreffenden Abschnitte der politischen Geschichte eines Volkes darlege, aber wir verlangen, daß diese Geschichte in den Quellen selbst studirt ist, und die zur Erläuterung nothwendigen Partien Etwas von selbständiger Forschung verrathen, daß der Zusammenhang zwischen politischem, wissenschaftlichem, religiösem und künstlerischem Leben tiefer gefaßt und nachgewiesen wird. Hätte das Verf. gethan, so würde er ein Buch zu Stande gebracht haben, aus dem Jeder immerhin noch Etwas hätte lernen können, neben den speziellen Fachwerken. Hin und wieder wird dazu ein Anlauf genommen, wie z. B. S. 32 bei der chinesischen Musik. Solche Stellen nehmen auch sofort das Interesse in Anspruch, und man bedauert, daß dieser Weg nicht weiter, nicht durch das ganze Buch verfolgt wird. Daneben wird recht oberflächlich erzählt, mit einem Scheine von Gelehrsamkeit wird mit chinesischen und sonstigen hinterasiatischen Namen um sich geworfen, mit denen für die Sache Nichts gewonnen wird. Niemand bekommt einen Begriff von der Sache, wenn z. B. S. 31 erzählt wird, daß für den Geburtstag des Kaisers der Chinesen und einige andere Festtage die „Musik des Vorsaales" tan-pischang bestimmt ist, ausgeführt von 2 Sängern und 28 Instrumentalisten, für den Neujahrstag die „der wahren Eintracht" tschang-ho-schoa-yo, daß bei Tafel der Sohn des Himmels die dafür bestimmte Musik tschang-ho-tsing-yo hört u. s. f. Denkt sich Herr A. bei diesen Mittheilungen wirklich Etwas oder bildet er sich nur ein, dabei Etwas denken zu können? Wir müssen ehrlich gestehn, daß uns die Gedanken ganz dabei ausgehen, daher in uns das unangenehme Gefühl des baaren Nichts hervorgerufen wird, noch gesteigert durch den Schein von Etwas. — Mit anerkennenswerther Sorgfalt sind die Instrumente, bisweilen durch ihre Geschichte behandelt, hier sowohl als auch bei andern Völkern; allein es sind eben nur die Instrumente der Kunst, nicht die Kunst selbst. Ganz anders wird uns sofort zu Muth, wenn wir wirklich Etwas von Musik sehen, d. h. also bei den wenigen Beispielen, die von chinesischer, indischer, arabischer Musik mitgetheilt werden. Diese kleine Zahl von Melodien sagt mehr, als die große Zahl von Worten, die zur Schilderung aller möglichen, außerhalb der Kunst liegenden Dinge gemacht werden. Hätte Herr A. die Zahl solcher Beispiele noch zu mehren gesucht, diese mit Fortlassung moderner, harmonischer Begleitung, die nur Vorurtheile erweckt, zum Ausgangspunkt gemacht und für Erklärung der Eigenthümlichkeit derselben aus dem Charakter und sonstigen Leben des betreffenden Volkes das Nöthige herbeigezogen, so würde er auch von seinem Standpunkt aus Fruchtbares geliefert haben. Zu den oben bezeichneten Anläufen zum Richtigen gehört auch die Schilderung der besonderen Art Oper der Chinesen, leider nur zu kurz und ohne die gehörigen Belege. Hier fühlt der Leser, und wir denken, Verf. selbst wird es wohl mit ihm fühlen, daß er bei der Sache ist, während er sonst nur immer neben sie und um sie herum geleitet wird. — Nicht viel bedeutungsvoller als die bei der chinesischen Musik aufgeführten Namen der einzelnen Arten von Musik sind bei den Arabern die der Musikschriftsteller S. 95. Von den meisten von ihnen erfährt man gar Nichts, sie sind leere Klänge, leblose Schatten. Beispiele von dieser Art ließen sich häufen, doch wir dürfen bei diesen nicht zu lange verweilen.

Das Kapitel von der egyptischen Musik bot nun dem Verf. ein sehr reiches Material und er hat sich diese Gelegenheit in die Breite zu gehen und über Alles zu plaudern auch nicht entgehen lassen. Wir müßten eben die ganze Geschichte und Cultur Egyptens hier durchnehmen, wollten wir eine Probe geben, was Alles hier behandelt wird. Bisweilen möchte man gleich halbe und ganze Seiten streichen, z. B. die Hälfte von S. 171, die Geschichte von Kambyses, die allgemein bekannt ist, bei der wir aber mit Citaten aus Strabo, Herodot, Diodor u. s. w. regalirt werden, als gälte es eine verwickelte historische Untersuchung zu machen. Von andrer Art, aber ebenso überflüssig ist die lange Auseinandersetzung über ein Instrument, das so aussieht wie ein Sistrum, schließlich aber gar kein Sistrum ist, S. 156 (eine Stelle, die uns lebhaft an jene Schnurre mit dem Blaserohr erinnert, an dem erst alle möglichen Fehler gezeigt werden, bis es herauskommt, daß es am Ende gar kein Blaserohr ist). Solche Punkte, die man der Gewissenhaftigkeit eines Antiquitätensammlers einräumen möchte, sind hier mit höchstens sechs Worten beseitigt. Daß die nun folgenden asiatischen Völker viel kürzer behandelt werden, ist selbstverständlich; lag doch hier weder eine solche Menge von Bildwerken noch von leicht zugänglichen neueren Specialwerken vor, wie bei den Egyptern. Je weniger von der Musik eines jeden dieser Völker bekannt ist, um so mehr werden allgemeine culturhistorische Züge hineingebracht; wie z. B. bei den Phönikern, denen der Raum von drei knappen Seiten zugemessen ist, wovon S. 186 fast allein von dem sinnlichen, ausschweifenden Treiben dieses Volkes handelt. (Mit Citaten aus jüdischen und heidnischen Schriftstellern ist Verf. auch hier nicht sparsam; darunter ist auch eines aus Horaz: Ambubajarum collegia — hoc genus omne, wozu Verf. sich gemüßigt sieht, die ungemein scharfsinnige Bemerkung zu machen, Genus heiße hier so viel als „Zeug" oder „Gelichter"!) Bei der Musik der Phrygier begnügt sich Verf., uns drei allbekannte Mythen zu erzählen und damit fertig. Anecdoten aus Athenäus zu erzählen, hat Verf. in der Vorrede mit Entrüstung zurückgewiesen, dafür tischt er Geschichten aus Ovid auf, ohne damit das Geringste anzufangen (S. 189!). Die Hälfte der (2 Seiten langen) Darstellung der lydischen Musik nimmt die Erörterung ein, wie die lydische Musik nach Griechenland gekommen sei; man glaubt fast, Herr A. wolle die Geschichte parodiren. Endlich sind wir bei den Juden angelangt; Verf. schreibt 19 Seiten davon voll, wir können uns mit um so weniger begnügen; will der Leser ein Excerpt der Stellen aus dem alten Testament haben, in denen von Musik Etwas vorkommt, so nehme er den 1. Band von Ambros' Geschichte der Musik und lese S. 193—212. Sucht er Etwas von neueren Forschungen über das Wesen der hebräischen Musik, so lasse er das Buch liegen, es steht Nichts davon darin. Einzelne Sonderbarkeiten kommen vielleicht noch unten zur Sprache.

Was nun die sogenannte Darstellung der sogenannten griechischen Musik betrifft, so ist die Eintheilung des Stoffes aus der oben mitgetheilten Disposition ersichtlich; hier braucht nur hinzugefügt zu werden, daß Verf. sich in der sogenannten Entwickelung der griechischen Musik etwas weniger auf allgemeine culturhistorische Erörterungen eingelassen hat, dagegen diese ganze Entwickelung ein Excerpt einer griechischen Literaturgeschichte ist. Des völlig Nutzlosen und Ueberflüssigen in diesem Kapitel ist so viel, daß wir, um den Raum zu sparen, den wir noch für wichtigere Dinge brauchen, keine Sammlung von Beispielen und Beweisen hier veranstalten wollen; Vieles wird unten noch erwähnt, dort auch nachgewiesen werden, daß der mit voller Absicht gewählte Name „Excerpt" der durchaus gebührende ist. Von der Darstellung der Theorie der griechischen Musik wird an den gehörigen Orten ebenfalls die Rede sein; im Allgemeinen ist auch hier wieder zu bemerken, daß Manches sehr gut fortgeblieben wäre, wie z. B. die Fabel von Pythagoras und den Schmiedehämmern, die Verf. selbst als solche verhöhnt, vorher aber namentlich im Kapitel von der ethischen Bedeutung der Musik der ganze, alte Kohl von den Wunderwirkungen und Heilungen durch Musik, der wahrlich kein schlechter Stellvertreter der Anecdoten aus dem Athenäus ist.

Neues wird über die Theorie der griechischen Musik sehr wenig beigebracht, und Einiges des neu Scheinenden ist gründlich falsch, wie sich zeigen wird.

(Fortsetzung folgt.)

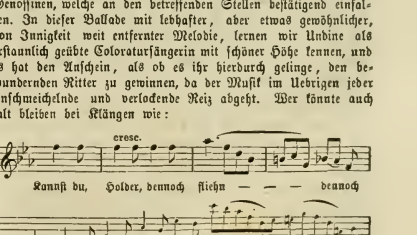
Recensionen.

Julius Benedikt. Undine, Mährchen nach de la Motte Fouqué von John Oxenford (deutsch von Karl Klingemann). Op. 70. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (Clavierauszug.)

D. Der Componist dieses Werkes ist durch mancherlei Clavierwerke, auch Gesangmusik in kleinerer Form der Kritik schon seit Jahrzehenden bekannt; ein größeres Publikum haben dieselben, soweit uns bekannt ist nicht erlangt. Schon 1836 besprach Schumann (Schriften II, S. 51) ein Op. 16 von ihm und warf ihm dort, bei Anerkennung von Fähigkeiten und Kenntnissen, das unkünstlerische Streben vor, es Allen recht machen zu wollen; auch zeigen die Titel seiner meisten Arbeiten vorwiegend die Absicht für den Salon zu schreiben. Mit obigem größeren Werke tritt er in Schumann's Fußstapfen, der in der „Pilgerfahrt der Rose", der „Peri" u. s. w. die Gattung der dramatisirten Cantate ausgebildet und fixirt hat. Den Text bildet eine Reihe musikalischer Situationen, deren Verbindung nicht überall klar ist und vielleicht durch Declamation hergestellt werden sollte; doch erfahren wir nichts Näheres über die Absicht des englischen Bearbeiters eines deutschen Mährchens, von dem der deutsche Componist sich den Text erborgen mußte. Immerhin ist demselben soviel Anmuthiges und echt Poetisches geblieben, daß ein begabter und poetisch empfindender Componist sich wohl daran zu einer interessanten Schöpfung begeistern konnte; aber jene beiden Eigenschaften besitzt Benedict in sehr geringem Grade. — Wir sahen zwar bald, daß wir es mit einem routinirten Musiker zu thun haben, daß wir ihm leichten Fluß der Motive, geschickte Modulation und rhythmische Gliederung und andere solche äußere Vorzüge nicht absprechen können. Von umfassender technischer Durchbildung, von einer gewissen Fertigkeit ein größeres Ganze in übersichtlicher Gruppirung zu gestalten, giebt jedoch das Werk kein deutliches Zeugniß. Fragen wir aber gar nach Erfindung und poetischer Auffassung, so vermissen wir, wenn wir auch ein Streben der wechselnden Stimmung durch den Ausdruck gerecht zu werden anerkennen können, doch vollständig jene Kraft tieferen Erfassens der Situation, welche uns bei Schumann in jedem Momente überrascht und uns Charaktere und Scenen immer in vollster Wahrheit und dabei im reizendsten poetischen Lichte zeigt. Die ganze musikalische Darstellung Benedict's hält sich auf einem gewissen Niveau von Weichheit und Flachheit; bei Erhebung zu kräftigerem oder tieferem Ausdruck geht ihm sofort die Erfindung aus, er copirt Mendelsohn und besonders Schumann, verschwächt es aber auch hier und da nicht in den ihm wohlbekannten Salonton zurückzufallen.

Außer der Ouvertüre enthält das Werk 11 Nummern. Die Ouvertüre (Introd. F-moll, Allegro F-dur) bereitet uns, nach einer süßlich klagenden Einleitung, im Allgemeinen auf das feuchte (um nicht zu sagen wässerige) Element vor, mit welchem wir hauptsächlich zu thun haben werden. Die Malerei des Rieselns und Plätscherns bildet den Hauptbestandtheil und führt hier und da zu hübschen Klangwirkungen, der dazwischen auftauchende Ausdruck menschlichen Fühlens (2. Thema der Clarinette As-dur) ist nicht sehr tief gefaßt, überhaupt fehlt es ganz an bedeutenden Motiven und die Form des Ganzen ist im höchsten Grade flüchtig und ungeschickt. In Nr. 1 (Introduction) klagen die Wassergeister (Frauenchor) über die Abwesenheit Undinens und rufen nach ihr, durch Kühleborn werden sie aufgeklärt, daß dieselbe, durch Liebe bezwungen, unter den Menschen weile, und da ihr weiteres Rufen vergeblich ist, so besingen sie in einem Chor die Seligkeit ihres Daseins. Ein klagendes Motiv

liegt hier dem Ganzen zu Grunde; dasselbe kehrt in späteren Sätzen bei ähnlicher Stimmung mehrmals wieder. Nach diesem weichlich-süßen, übrigens wohlklingenden und an Schumann'schen Anklängen reichen Chor beginnt Kühleborn sein Klagen, nur wenig markirter, in der durch Schumann an Stelle des eigentlichen Recitativs eingeführten declamatorischen Weise; und wiederum fallen die Geister mit der Klage ein, bis dieselbe plötzlich (S. 20) in ein lautes und lebhaftes Rufen übergeht, welches uns zu dem nun folgenden frohen Chore überleitet, wo wir dann die Trauer ganz vergessen. Dichter und Componist scheinen hier gleich sehr gegen Wahrheit und Natur gesündigt zu haben; doch war es dem Componisten bei einigem Gefühl und richtigem Takt ein leichtes, durch langsameres Uebergehen und gemäßigte Heiterkeit das Unwahrscheinliche des plötzlichen Contrastes zu mäßigen. Aber solche feinere Motivirung ist ihm fremd; vor Allem soll der Hörer unterhalten und zufriedengestellt werden. So folgt denn ein an sich betrachtet recht anmuthiger lebhafter Chor, geschickt modulirt, mit interessantem Wechsel von Solo und Ensemble, freilich größtentheils mit Mendelssohn'schen und Schumann'schen Reminiscenzen zusammengesetzt. Natürlich wird die plätschernde Malerei nicht vergessen, während die Wahrheit des Ausdrucks dem Componisten so wenig bedeutet, daß er S. 27, bei den Worten „hier herrscht Friede süß und mild", mit dem Worte mild ein triumphirendes Forte einsetzen und dieselben Worte crescendo bis zum fortissimo wiederholen läßt. Zu dieser gewiß sehr originellen Auffassung stimmt es, wenn am Schluß noch dem seligen Jubel das rufende „Undin" wieder erklingt und das Ganze mit dem jetzt in D-dur umgesetzten klagenden Motiv abschließt. Hier scheint der Tondichter sein eigenes Lamentiren zu verspotten und den Zuhörer vor der Annahme bewahren zu wollen, als hätte seine Gedanken überhaupt etwas Bestimmtes zu bedeuten. — Ueber das weitere dürfen wir uns kürzer fassen. Nr. 2 ein wirkliche Recitativ; Hildebrand folgt Undinen voll Verlangen, sie vermisstet, daß er Bertalda noch im Sinne trägt, warnt ihn zu erfahren wer sie sei; er schwört ihr unwandelbare Liebe. Nun belehrt ihn in Nr. 3 (Ballade mit weiblichem Chor, Es-dur) Undine weitläufig über ihr Wesen, zeigt ihm ihre Fluthgebornen Genossinen, welche an den betreffenden Stellen bestätigend einfallen. In dieser Ballade mit lebhafter, aber etwas gewöhnlicher, von Innigkeit weit entfernter Melodie, lernen wir Undine als erstaunlich geübte Coloraturs[illegible]ngerin mit schöner Höhe kennen, und es hat den Anschein, als ob es ihr hierdurch gelinge, den bewundernden Ritter zu gewinnen, da der Musik im Uebrigen jeder einschmeichelnde und verlockende Reiz abgeht. Wer könnte auch kalt bleiben bei Klängen wie:



oder dem S. 40 durch vier Takte ausgehaltenen hohen C? Wir kommen zu Nr. 4, einem nicht üblen Terzett (As-dur), in dem freilich die Kunst nur darin besteht, daß die drei Ausführenden (Hildebrand, welcher seine unwandelbare Treue versichert, Kühleborn, welcher Verrath argwöhnt, Undine, welche ihr volles Vertrauen ausspricht) nacheinander mit derselben Melodie einsetzen und jedesmal der Folgende vom Vorhergehenden in passenden Figuren harmonisch begleitet wird. Von dramatischer Selbständigkeit der Einzelnen ist keine Rede, was besonders bei Kühleborn, der doch ganz selbständig neben den andern steht, störend ist, welcher die sanfte Melodie der andern einfach mit anstimmt. Der unleugbare Reiz und Wohlklang des Stücks gehört übrigens wieder nicht dem Componisten, sondern Schumann an. In Nr. 5 führt uns zuerst ein Vorspiel (A-dur) von frei erhobenem, chevaleresk-m Ausdruck Hildebrand nach längerem Zwischenraume vor, wie er auf das mit Undine genossene Glück als vergangenes wehmüthig zurücksieht (Recitativ, dann Arioso B-dur), bis ihm ein aus der Ferne erklingender Marsch das Herannahen Bertalda's verkündet; worauf er, von seinem neuen hohen Ziel erfüllt, eine kräftige kriegerische Arie singt. Alles hübsch und fließend gemacht, unter viel Gewöhnlichem manches Wirksame, nur nichts Originelles. Nr. 6 folgt der vorher nur angedeutete Marsch (G-dur) in breiter Ausführung, ein hier und da ins Triviale streifendes, im Ganzen aber recht frisches Musikstück; hier scheint der Componist in seinem Elemente gewesen zu sein. Daran schließt sich in Nr. 7 ein großer Hochzeitchor zu Ehren Hildebrands und Bertalda's, der musikalisch wenig sagt, trotz der Sechsstimmigkeit zu der er sich zuweilen erhebt. In den folgenden Stücken scheint die Kraft Selbständiges zu erfinden, ja sogar die, durch Nachahmung des Schönen wenigstens erträglich zu bleiben, zusehends abzunehmen; Benedict der Salon componist tritt wenigstens in den Stücken Nr. 8 (Arie Bertalda's) und Nr. 9 (Duettino zw. Bertalda und Hildebrand) unverhüllt hervor. Mit Nr. 10 wird die Scene dramatischer; Undine erscheint dem Ungetreuen und verkündet ihm den Tod, wenn er nicht Bertalda verlasse; Bertalda, welche sie verhöhnt, wird von Hildebrand zur Ruhe verwiesen, der seine Reue ausspricht, übrigens aber erklärt, bei Bertalda bleiben zu wollen; Kühleborn ist bei Undine, er liebt sie und will, um sie zu rächen die Wassergeister beschwören. Man würde sehr irren, wenn man erwarten wollte, Benedict hätte diese zu dramatischer Gestaltung sehr dankbare Situation irgendwie zu benützen verstanden. Er macht daraus ein überaus langweiliges Quartett (C-moll), worin sich Undine sonderbarer Weise mit dem vom Anfang her bekannten Klagemotiv ihrer Genossinnen ankündigt, und dann die Personen in fast stetigem Ensemble, nur einmal durch ein kurzes Solo der Bertalda unterbrochen, in gleichen Figuren mit gleichem Ausdruck ihre so sehr verschiedenen Empfindungen vortragen; auch Kühleborn tritt nirgends, wie zu erwarten wäre, selbständig hervor, außer am Schluß, wo er die Worte „schnell schnell wie der Blitz" in gewichtigen halben Noten einsetzt. Was sollen wir nun noch vom Finale (Nr. 11) erwarten, wo Kühleborn zuerst in einem Recitativ die Geister der Flüsse und Quellen herbeiruft, welche in zwei Zügen anlangen und ihre Anwesenheit recht gewichtig anzeigen. Kühleborn weist ihnen ihr Geschäft an, worauf sie sich unverzüglich ans Zerstören machen, unter Begleitung rollender Triolenfiguren, in kräftigem, von überraschenden Modulationen unterbrochenem Gesange, dem es nicht an wirksamen Momenten fehlt, neben viel Gewöhnlichem. Mit erschütternden Accorden brechen Hallen und Wände ein, in abwechselnden gehaltenen Tönen klagen die Blasinstrumente ihnen nach. Zuletzt erscheint mit dem bekannten Klagemotiv Undine, sagt der Welt Lebewohl und preist den Geliebten wegen seines Todes glücklich. Anklänge an das selige Dasein der Wassergeister beschließen das Ganze.

Wir würden über das Werk nicht einmal so viel gesagt haben, wenn es nicht zuweilen nöthig wäre, eine Gattung von Musikern zu charakterisiren, die, nicht ohne Talent und Gefühl fürs Wahre und Schöne, aber ohne selbständige Erfindung und Auffassung, sich „vom Schmause Anderer" nähren und es doch auch stellenweise nicht verschmähen zu gewöhnlichen und trivialen Effektmitteln hinabzusteigen, um sich wenigstens ein Publikum zu sichern, um es wo möglich „Allen recht zu machen."

Ueber das Verhältniß der Musik zur allgemeinen, insbesondere sittlichen Bildung *).

v. Br. Daß die Kunst in ihren Hervorbringungen keine auf Sittlichkeit gerichtete, moralische Zwecke verfolgt, ist eine für die neuere Bildung feststehende Erkenntniß. Sie hat ihren Zweck, so wie die Natur in sich selbst. Eben so gewiß ist aber auch, daß alle wahre, alle höchste Kunst sich immer mit wahrer Sittlichkeit im Einklang finden wird, ja muß, denn alle höchste Kunst offenbart sich nur in der Harmonie aller höchsten Kräfte, und Sittlichkeit (nicht zu verwechseln mit Heiligkeit) ist nichts anderes als reine Harmonie. Keineswegs aber ist es gleichgiltig, die Sittlichkeit beförbernden oder bedrohenden Wirkungen einer Kunst zu erwägen, denn sittliche Bildung ist und bleibt für den Menschen als Menschen doch immer das Wichtigste. Diese große Wahrheit ist niemals deutlicher erkannt worden, als in jener eben so kurzen als großen Periode der althellenischen Cultur. Nicht in einer unermeßlich sich steigernden Summe von Kenntnissen und Fertigkeiten suchte man damals die Bildung, sondern in der harmonischen Gesammtausbildung aller menschlichen Kräfte. Die Erziehung, welche der Grieche in jener kräftig-schönen Epoche erhielt, war vor Allem darauf gerichtet, ihn zum Menschen im umfassendsten Sinn des Wortes auszubilden.

Keiner Kunst aber wurde von den Gesetzgebern und Philosophen des alten Hellas ein so wichtiger Einfluß auf diese sittlich-harmonische Ausbildung beigemessen, als der Musik; von keiner erwarteten sie gerade in diesem Punkt, auf welchen sie alles bezogen, so großes Heil, von keiner besorgten sie so ernstlichen Schaden. Wie bedenklich müßte einem edel gebildeten Griechen jenes Zeitalters erst unsere Musik erscheinen, und zwar diejenige am meisten (?), in welcher wir gerade die höchste Kunst bewundern und verehren, und wie würde sich Platon entsetzen, wenn man ihn — der heutigen europäischen, clavierspielenden Menschheit gegenüber stellen könnte!

Das höchst Bedenkliche der Musik und — hier ist zunächst die reine Instrumental-Musik gemeint — einer rein musikalischen Bildung liegt meines Erachtens darin, daß sie den Geist wie das Gefühl so leicht gegen alle konkreten, substanziellen Lebensverhältnisse gleichgiltig macht (?), in welchen sich doch gerade die Sittlichkeit — wenn sie nicht zur absoluten Heiligkeit gesteigert werden soll — zunächst zu bewähren hat. Sie verfeinert, vertieft unstreitig die Empfindung, aber ganz in's Undestimmte, sie schärft den Verstand, aber ganz in's Abstracte, sie befruchtet die Phantasie, aber nicht durch Verlebendigung und Verstoffligung der Außenwelt, die denn leicht als ein Gleichgiltiges, wo nicht gar als das Schlechte angesehen wird, sondern nur durch Erhellung einer außerhalb ihr nirgend existirenden Innenwelt.

Hier ist natürlich nicht die Rede davon, was die Musik einzelnen, von Haus aus exceptionell angelegten, von einem sittlichen Beruf erfüllten Naturen sein kann, sondern was sie als ein Element der Bildung, der geistig-sittlich ästhetischen Bildung sein soll.

Ich finde in den Anmerkungen, mit welchen Seeger seine Uebersetzung des Aristophanes begleitet, folgende vortreffliche, von einem älteren Schriftsteller Jacobs herrührende Auseinandersetzung

*) Wir wollen unseren Lesern obigen Beitrag nicht vorenthalten, können aber nicht umhin, einige Aeußerungen des Verfassers ziemlich bedenklich zu finden. Ohne uns für jetzt in weitere Auseinandersetzungen darüber einzulassen, begnügen wir uns die betreffenden auffallendsten Stellen mit eingeklammerten Fragezeichen zu versehen. Vergl. übrigens den ersten Artikel in dieser Nummer, Seite 234. Spalte 1, Zeile 11 v. u. D. Red.

über dieses Thema, welche hier ihre Stelle finden mag. Jacobs sagt in einer Abhandlung über die Erziehung der Griechen zur Sittlichkeit: „Sittlich erziehen heißt eine freie gleichförmige und harmonische Entwicklung aller Kräfte des Gemüthes befördern; unsittlich ist, was diese Harmonie stört. Daß die Musik nicht bloß ein Gegenstand, sondern ein Mittel der Erziehung sei, und die sittliche Bildung fördere oder hemme, das wird in unserer Zeit wenig erwogen. Einerseits wird diese Kunst bei uns zur Künstelei, zur „Kunst der Equilibristen", zu einer Schule der Eitelkeit erniedrigt, andererseits zu einem entnervenden Spiel unbestimmter Reize. In ihrer freiesten Gestalt führt diese wunderbare Kunst durch die unendliche Fülle der Ideen, die sie gestaltlos und unentwickelt in das Gemüth versenkt, zu einer Melancholie, die wiederholt genossen, durch ihre Anmuth und Süßigkeit den Geist entmannt. Dem unbestimmten Sinn der Jugend aber muß das Bestimmteste geboten werden. Daher ihr keine Musik wahrhaft heilsam ist, als die, welche schöne und erhabene Worte vergeistigt, und gehaltvollen Gedanken ihre ätherischen Schwingen leiht *). — Ueber diese Grundsätze waren die Alten vollkommen einverstanden, daher die Verbindung der Poesie mit der Musik seit den frühesten Zeiten. In dieser Gemeinschaft lenkte sie die Gemüther zu den höchsten Zielen und wirkte Wunder. Ihrer alten Gestalt treu, blieb die Musik in den Schulen der Jugend ernst und streng, und erschien in ihrer edlen Einfalt mit einfachen, begeisternden Worten alter Lieder verbunden, wie eine Stimme der Vorwelt, kräftig anregend, tief bewegend und durch hohe Rührung stärkend. Alles war hier harmonisch und Eins. Das fromme, ernste Gedicht bewegte sich in feierlichen Rhythmen und war mit der zarten Hülle einer ungekünstelten Melodie umschleiert, die gleichsam mit wenigen Farben nur den kräftigen Umriß belebte. Da es Jedermann bekannt sei, sagt Aristoteles, daß durch verschiedene Arten der Musik die ganze Stimmung des Gemüths geändert werde, so könnte man auch nicht zweifeln, daß Gesang und Rhythmus die Seele sittlich zu bilden vermögen. Auch scheine zwischen der Natur der Seele und der Natur der Rhythmen und der Harmonie eine innige Verwandtschaft zu sein: daher auch viele Philosophen behauptet haben, die Seele sei selbst Harmonie oder enthalte Harmonie in sich. Und Platon behauptet in mehreren Stellen seiner Werke, daß, indem Rhythmus und Harmonie tief in die Seele dringen und sie gewaltig ergreifen, sie Sittlichkeit und Würde herbeiführen. Diesen Ideen ist es ganz gemäß, wenn das Verderben der Sitten von der Nichtachtung dieser Grundsätze und von der Ausartung der Musik das Sinken ganzer Völker abgeleitet wird. Nicht nur Aristophanes, sondern auch Platon spricht daher von Züchtigungen, mit denen man die Jugend gezüchtigt habe, wenn es ihr einfiel, die Musik durch muthwillige Verkünstelungen zu einem Gegenstand der Ueppigkeit herabzuwürdigen. Plutarch führt aus einer verlorenen Komödie des Phrekrates, „Chiron", ein Beispiel an, wo die mißhandelte, verwundete und gefolterte Musik laut über die Frevler klagt, die sie zu Grunde gerichtet haben. Die Hauptneuerer in der Musik, die damals auch ihre alte und neue Schule hatte, waren Phrynis, Hinestias, Thimotheos und Melanippides. Der dorischen „Tonart" ertheilte man früher den Vorzug vor allen andern, weil sie den Ernst und die gehaltene Ruhe am besten ausdrücke und am meisten den Charakter des Muthes und der Männlichkeit an sich trage."

Bis hieher Jacobs. Und Seezer fügt noch bei: „Wenn diese Betrachtungen über die Musik, die von den Alten mit dem höchsten Ernst als über einen der wichtigsten Gegenstände angestellt worden, unserer Zeit fremd oder gleichgiltig sind, so beweist dies nur, daß wir im Gefühl des Sittlichen und Unsittlichen weit hinter den Alten stehen. Voll des Wahns, durch Lehren und Predigten die Zwecke des Lebens und der Menschheit hinlänglich zu fördern, überlassen wir alles Uebrige der Laune des Zufalls, der denn auch nicht unterlassen hat, die Bildung der modernen Welt zu einem Chaos der Willkühr und der feindseligsten Elemente zu machen. Durch den öffentlichen fast allgemeinen Gebrauch der künstlichsten Musik ist ihre sittliche Wirkung fast ganz vernichtet. Da sie die Kenntniß der meisten, auch der musikalisch gebildeten Zuhörer übersteigt, so begnügen sich die Einen mit maßloser Bewunderung der sich immer mehr überbietenden Fertigkeit" — 1845 geschrieben — „die Andern mit einem dumpfen Brüten über unbestimmten Gefühlen und sinnlichen Reizungen. Je weiter nun die Kunst diese Richtung verfolgt, desto größer wird das Uebel und desto häßlicher die Verwortenheit, und es bleibt uns auch hier, wie in allem Uebrigen, worüber wir klagen oder bitter wie Aristophanes lachen, keine andere Hoffnung, als daß der Mißbrauch den höchsten Gipfel erreicht und sich durch seinen Uebermuth selbst vernichtet."

*) Daß diese, wie manche vorhergehende und folgende Stelle auch nur cum grano salis zu verstehen ist, brauche ich kaum erst zu bemerken, aber man wird ohne besondere Mühe das schwerwiegende Körnchen Wahrheit, welches sie enthalten, herausfinden können. v. Br.

Correspondenzen.

Elberfeld.

Unser 2. Abonnements-Concert begann mit dem A-moll-Concert von Hummel, vom Herrn Musikdirektor Schornstein technisch brav gespielt, doch konnte das stete tempo rubato, wobei die Cantilenen verzerrt, und bei den Passagen der Solist dem Orchester fast immer um 1/4 Zeitmaß voraus war, uns nicht behagen. Darauf sang Hr. Paul Schmidt aus Aachen die Arie aus Spohr's Faust: „Liebe ist die zarte Blüthe" mit hübscher Stimme und guter Schule. Etwas mehr Leichtigkeit in den Coloraturen blieb jedoch zu wünschen übrig. Die fünfte Symphonie von Beethoven ging im Ganzen recht gut, wenn auch der Anfang des 1. Satzes viel zu unruhig, und der letzte Satz im Tempo eines Geschwindmarsches heruntergejagt wurde, wobei die Figuren in den Bässen nur noch wie Gepolter klangen. Den zweiten Theil des Concerts bildete die „Walpurgisnacht", eines von Mendelssohn's genialsten Werken. Die Chöre gingen brav, obgleich die Männerstimmen etwas schwach waren.

Das 3. Abonnements-Concert brachte an Orchesterwerken v. Beethoven's große „Leonore-Ouvertüre" und die Jupiter-Symphonie von Mozart; an Chorwerken: Hymne für Sopransolo und Chor von Mendelssohn *), und das Halleluja aus dem Messias von Händel. An Solovorträgen hörten wir das höchst langweilige Concert für 4 Violinen von Maurer, und Fräulein Genast aus Cöln sang die bekannte Arie aus dem Barbier, und 2 Lieder: „Mein" und „am Meere", von Franz Schubert, ohne jedoch sonderlich zu gefallen. Fräulein Genast besitzt eine hinaufgeschraubte hohe Altstimme mit forcirten Brusttönen, klangloser Mittelstimme und scharfer Kopfstimme, dabei ist die Intonation, namentlich der Mittellage, meistens um eine Schwebung zu hoch. Sie sang übrigens die Rossini'sche Arie mit so vielen Veränderungen in den Coloraturen, daß der Componist sie schwerlich wiedererkannt haben würde. Nur die beiden Liedervorträge, welche von guter Auffassung Zeugniß gaben, erwarben ihr ziemlichen Beifall.

Herr Organist Weinbrenner, Dirigent der Liedertafel gab eine Soirée mit einem etwas buntscheckigen Programm, in welchem der Held des Abends Herr Concertmeister Otto von Königslow aus Cöln war. Derselbe ist kein großer Virtuos im gewöhnlichen Sinn, doch zeichnet sich sein Spiel durch echt poetische Auffassung, namentlich im Quartett aus, worin er vielleicht ganz unerreicht dasteht; sein Ton ist voll und groß und vielfach nüancirt, und glänzten diese Vorzüge namentlich im C-dur-Quintett von Beethoven. Außerdem spielte er eine Reverie von Vieuxtemps und eine ungarische Melodie von Hauser. Die Gesangvorträge hatte erstens Fräulein Barn (Schülerin des Hrn. Koch in Cöln) übernommen, welche mit ihrem Lehrer das bekannte Duett aus

*) Jedes Concert bringt etwas von Mendelssohn!

„Jessonda", Gretchen vor dem Bilde der Mater dolorosa von Hauptmann, und die Partie der Euryanthe im 1. Akt aus dieser Oper sang Fräul. Barn zeigte sich noch sehr als Anfängerin, und so wollen wir weiter nichts über sie sagen, als daß wir es von ihrem Lehrer unklug fanden, seine Schülerin mit solchen schweren Compositionen vor die Oeffentlichkeit treten zu lassen. Herr Koch sang selbst noch einen Liedercyclus „Ada" von Hille, ohne sonderlich damit zu entzücken. Die Liedertafel sang „All-Deutschland" von Abt, wovon uns weder Dichtung, noch Composition oder der Vortrag gefallen konnte. — Und so rückte das Hauptereigniß unserer diesjährigen Saison heran; nämlich die Aufführung von Händel's „Josua." Alles versprach, daß es ein kleines Musikfest werden sollte; alle musikalischen Kräfte unserer Stadt waren in Bewegung gesetzt, die Chorproben von Herrn Schornstein mit ungewöhnlichem Eifer betrieben worden; Stockhausen und Schneider aus Wiesbaden, sowie die Damen v. Conrads und Niethen aus Cöln waren für Solis gewonnen; aber etwas Vollkommenes sollte es doch nicht werden. Dem Vorstand des Gesangvereins fiel es einmal ein, dem Unternehmer des Theaters, der für das Theaterorchester eine zu hohe Summe verlangte zu trotzen, und den Versuch zu machen, mit dem hiesigen Instrumentalverein (Dilettantenorchester) ein Händel'sches Oratorium aufzuführen! Es war oft schrecklich anzuhören, namentlich verdarben die quäckenden Oboen und rohen Trompeten aus den Tanz-Orchestern der Nachbarstädtchen genommen, überall den Genuß, und sogar die Begleitung der Arien war höchst mangelhaft, was um so mehr zu bedauern war, da die Solis, wie oben bemerkt, ganz vorzüglich besetzt waren. Ueber Stockhausen und Schneider noch etwas sagen zu wollen, hieße Eulen nach Athen tragen; aber auch die beiden Damen, Schülerinnen des Hrn. Professor Böhme in Cöln, waren recht befriedigend, wenn auch die Stimme des Fräul. Niethen für den Heldenjüngling Othniel zu schwach war.

Herr Musikdirektor Langenbach gab sein Benefizconcert mit einem sehr bunten Programm, worin die Ouvertüren zu „Struensee" von Meyerbeer, zu „Maritana" von Wallace, die Symphonie „Weihe der Töne" von Spohr, und endlich die „Festklänge" von Liszt die Hauptbestandtheile waren. Herr Langenbach spielte eine Phantasie von Artot, sämmtliche Geigenbruchstücke (?) aus dem Septett von Beethoven, und ein sehr wirkungsvolles Capriccio für 3 Violinen von Hermann. Der Männergesangverein „Orpheus" sang 2 Chöre von Storch und Herbeck (vom Nürnberger Gesangsfest) sehr schön. Entschiedenes Fiasco machte jedoch die symphonische Dichtung von Liszt. Freilich war es die letzte Nummer vom Programm, das Concert dauerte von 7 bis 10½ Uhr, so daß die meisten Zuhörer schon den Saal verlassen hatten. Die Zurückgebliebenen verschwanden jedoch bis auf einige während den Festklängen, und diese wenigen schienen nur noch da zu sein, um das Werk gehörig auszuzischen, etwas ganz Unerhörtes bei unserem ruhigen Concertpublikum.

Den Schluß der Saison machte statt der verheißenen „Matthäuspassion" eine sehr unglückliche Aufführung von Haydn's „7 Worte am Kreuze." Der Chor war schwach und schlecht eingeübt, und der Instrumentalverein spielte zu dilettantenhaft, so daß diese ohnehin etwas schwache Composition keinen Eindruck hervorbringen konnte. Man spricht davon, daß wir künftigen Winter allhier eine deutsche Oper bekommen sollen.

Nachrichten.

Das Repertoir des Salzunger Kirchenchors betreffend erfahren wir, daß unsere kürzliche „Anmerkung" ganz begründet war: „Nur die Melodien jener Hymnen stammen aus dem 7. Jahrhundert, drei davon sind hypomixolydisch, eine hypophrygisch. Die harmonischen Verhältnisse dürften dem 16. Jahrhundert angehören, oder sind wenigstens im Geiste jener Zeit geschrieben. Die Hymnen sind abschriftlich der königl. Hofbibliothek in Berlin entnommen und zwar einem größeren Werke: „Tentamen renovationis Musicae Harmonicae Syllabico-Rhythmicae super cantu Gregoriano Saeculo septimo in Ecclesia pervulgatae .... Josephus Baini Capellae Summi Pontificis Chorididascalus D.D." So meldet man uns von authentischer Seite.

Der fruchtbare Salonpomponist Charles Mayer ist am 2. Juli in Dresden, wo er zuletzt als Lehrer lebte, gestorben. Er war 1799 in Königsberg geboren, kam frühzeitig mit seinem Vater nach Rußland und erhielt in Moskau den Unterricht Field's. Die Anzahl seiner zum Theil anmuthigen aber auch überwiegend seichten und gehaltlosen, einer Mauier verfallenen Clavierwerke beträgt 350.

Das große Händelfest im Crystallpalast zu London ist in gelungenster Weise vor sich gegangen. Ebendaselbst fand zum Vortheil des kranken Violinisten Ernst ein Concert statt, in welchem u. A. ein Manuscript-Quartett desselben von Joachim, Laub, Molique und Piatti gespielt wurde. Das Concert trug 300 Pf. St. ein.

Zur Wiederherstellung der Bach-Orgel in Arnstadt wurde in der Johanniskirche zu Chemnitz eine „geistliche Musikaufführung" veranstaltet, in welcher aber Bach selbst nur mit einem Choral vertreten war.

Für ein Cherubini-Denkmal hat man in Paris bis jetzt 5212 Franks zusammengebracht.

Wien.

Bei den diesjährigen Prüfungen am Conservatorium wurden bei der Gesang-Ausbildungs-Classe der Frau Prof. M. Andriessen eine große Anzahl von Gesangstücken der verschiedensten „Meister", einschließlich Bach's und Verdi's vorgetragen, und sollen die Resultate im Ganzen recht befriedigend gewesen sein. — In der „Prüfung" des Herrn Prof. Dessoff wurden Compositionen der Zöglinge dieser Classe aufgeführt, und zwar: Streichquartett (1. und 2. Satz) von Fr. Löwenstamm; Pianofortetrio von J. Rubinstein; Streich-Quartett von A. Kirchhofer. Bei einer anderen Gelegenheit wurde sogar eine ganze Messe von Aug. Engelhart zu Gehör gebracht. Was das Conservatorium in einem Vierteljahrhundert nicht fertig gebracht hatte, das leistete der Wundermann Dessoff in 9 Monaten Man braucht sich demnach keinen Besorgnissen wegen Aussterbens musikalischer Produktion mehr hinzugeben und Marx's „Methode" kommt zu neuen Ehren!

Oeffentliche und private Stimmen haben aus London mitgetheilt, daß Bösendorfer's Claviere zu ihrem Nachtheil gegen andere abgestochen haben. Die Juri scheint indessen diese Meinung nicht getheilt zu haben. Wie Herr Bösendorfer hiesigen Journalen durch eine gedruckte Zuschrift zu wissen macht, sind in dem englischen Catalog dieselben, mit Beifügung des Juri-Ausspruches: „General excellence of pianos" durch Ertheilung der Medaille ausgezeichnet worden. Indem wir diesen Umstand, eine Notiz in Nr. 28 berichtigend, hier mittheilen, bemerken wir nur, daß dadurch die Meinung Vieler nicht alterirt wird, welche längst an den Bösendorfer'schen Claviere Adel und Fülle des Tons vernimmt, ihn zwar brillant d. i. scharf durchdringend, aber nicht schön finden.

Briefkasten der Redaktion.

B. in F. Ihre Sachen sind längst an einen unserer besten Referenten geschickt worden, und werden jedenfalls bald erledigt werden. Bis jetzt schien dieser Referent sich wenig angemuthet zu fühlen und konnte sich nicht entschließen näher darauf einzugehen. Das Uebrige brieflich. — N. in B. Das Packetchen ist nicht angekommen! Wir werden Erkundigung auf der Post einziehen. — Derselbe und B. in W. Viel Dank! Wir sind ganz einverstanden und werden die geeigneten Schritte thun. — S. in C. bei K. Noch immer keine Antwort.

Berichtigung.

In der vorigen Nummer ist Seite 232, Sp. 2, Zeile 5 des Curiosums zu lesen: ertaufen statt erkaufen.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 31. Wien, 4. August 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Mollogasse Nr. 563. — Ausgabe: Hofmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Bösing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Geschichte der Musik von A. W. Ambros. (Fortsetzung.) — Kritische Revüe. — Die Auferweckung des Lazarus. — Maestro Verdi als Cantaten-Componist. — Correspondenz aus Berlin. — Nachrichten.

Geschichte der Musik von Aug. Wilh. Ambros.

(Fortsetzung.) *)

Wir haben in dem Bisherigen zuerst versucht, uns von der Aufgabe eines Musikhistorikers Rechenschaft zu geben; wir haben da gesehen, daß das vorliegende Buch diese Aufgabe nicht erfüllt. Wir sind darauf von jenem höchsten Standpunkt, dem des Kunsthistorikers, eine Stufe heruntergestiegen auf den des Culturhistorikers im allgemeineren Sinne und haben uns von da aus die Anlage und den Inhalt des Buches in kurzen Zügen vergegenwärtigt. Indem wir jetzt dazu übergehen, eine Reihe von Einzelnheiten vorzuführen, müssen wir dem Leser die traurige Eröffnung machen, daß wir uns genöthigt sehen, abermals eine Stufe herabzusteigen und ihn zu ersuchen uns zu folgen, da wir sogleich Dinge wahrnehmen werden, welche es unmöglich machen, auf dem angenommenen Standpunkt zu bleiben. Wenn wir nämlich, um beim Höchsten anzufangen, berechtigt sind von einem Historiker, welcher uns zu einem bessern Verständniß des Alterthums verhelfen will, zu fordern, daß er in den eigenthümlichen Geist eines jeden Volkes tiefer eindringen sei, die Stellung, welche jedes in der Entwickelung der Menschheit behauptet, klar und richtig auffasset habe, so entspricht Herr A. dieser Forderung nicht. Als ein Beispiel unter mehreren führen wir die Anmerkung Seite 193 an, in welcher eine Erklärung, warum wir an das alte Israel, dem wir eben so viel und noch unendlich mehr danken als dem alten Hellas, nicht mit gleicher Sympathie dächten, darin gesucht wird, daß uns manche sehr herbe, allen Semiten und also auch den Hebräern eigne Züge (z. B. der bittere Feindeshaß, die Grausamkeit gegen Gefangene u. s. w.) abstießen, gewiß aber auch darin beruhe, daß sich uns unwillkürlich Vorstellungen einmengten, die wir von dem Schacherjuden und dem baronisirten Bankierthum abstrahirt hätten, die aber glücklicherweise auf die Zeitgenossen Davids und Salomos nicht paßten. Gegen diese Begründung müssen wir nachdrücklichst protestiren. Wir bedauern, wenn Herr A. in seinem eignen Bewußtsein oder durch das Studium der Geschichte sich diesen Mangel an Sympathie nicht anders zu erklären weiß als durch jene Charakterzüge, die er freilich frisch im Gedächtniß haben mag, da er eben das alte Testament behufs einer Geschichte der Musik durchgelesen hat, oder durch den Widerwillen gegen dieses Gelichter; wir unsererseits sind uns denn doch eines tiefer liegenden Grundes bewußt, den auseinanderzusetzen hier weder Zeit noch Ort ist. Gleich darauf kommt ein anderes Beispiel S. 195, wo Verf. es sehr „merkwürdig" findet, „wie die Wunderwirkungen (Verf. meint offenbar die Geschichtchen von ihnen) der Musik, von denen Sagen und Mythen der meisten alten Völker zu melden wissen, bei den Hebräern einen theosophischen Charakter annehmen." Wenn Verf. dies eigen und merkwürdig findet, was mag er dann wohl für eine Auffassung des gesammten jüdischen Denkens und Lebens, wie es uns im alten Testamente erscheint, haben?

Die nächst niedere Forderung an einen Historiker ist die, daß er sich über gewisse Grundbegriffe dieser Wissenschaft volle Klarheit verschafft habe. Verf. scheint auch dies nicht gethan zu haben, denn daß er jedenfalls nicht genau weiß, was Begriffe wie Mythus und Sage bedeuten und was der Unterschied zwischen beiden sei, geht aus gelegentlichen Aeußerungen hervor. So bedient er sich S. 22 des Ausdrucks: „mythisch gefärbte Sage" und S. 224 spricht er im Gegensatz von bestimmten historischen Angaben von „historisch aussehender Sage." Verfasser scheint mit den beiden Attributen „mythisch gefärbt" und „historisch aussehend" besondere Gattungen von Sagen bezeichnen zu wollen, und doch bedeuten beide nichts Andres, als wenn gesagt würde: „sagenhafte Sagen"; denn bekanntlich nennen wir eben Sage jenes eigenthümliche Gemisch von Mythus und Erinnerung an historische Thatsachen, die wir aber nicht mehr aus jenen zu ziehen, oder an historische Zustände, die wir wohl noch aus ihnen zu ziehen im Stande sind. „Sage" entsteht eben durch die Uebertragung mythischer Anschauungen, deren Reich das Jenseits ist, auf das Diesseits und auf die gegebenen irdischen Verhältnisse; Sage kann also nicht anders sein, als einestheils „mythisch gefärbt", anderntheils „historisch aussehend", d. h. eben sagenhaft. Die Unklarheit über diese Grundbegriffe zeigt sich denn auch, wo sich Gelegenheit bietet, praktisch mit ihnen zu operiren. Verf. bekundet auf dem ganzen Gebiet des Mythus und der Sage eine auffallende Unsicherheit; was er mit einem Mythus wie der von Erfindung der Lyra durch Hermes, mit Persönlichkeiten wie Olympos, Orpheus, was er namentlich mit den homerischen Gedichten anfangen soll, weiß er gar nicht, daher denn auch die Fragen, ob diese Personen und Erzählungen sagenhaft oder historisch sind, zu den „offen gelassenen" gehören. Es herrscht hier ein fortwährendes Schwanken zwischen der einen und andern Auffassung; ob Homer gelebt und die homerischen Gedichte von ihm als einzigem Autor verfaßt historische Thatsachen berichten oder nicht, wird bald unentschieden gelassen, bald spricht Verf. von Homer, als ob er Kirchenbuch und Civilregister von Smyrna nachgeschlagen und seine Geburt durch Taufpathen bestätigt gefunden hätte. Ob Orpheus eine historische Person sei, zweifelt Verf. S. 168, doch setzt er, im Fall er es war, seinen Aufenthalt in Aegypten ins Jahr 1250 v. Chr.; Seite 182, Anm. bemerkt er, es komme uns gleichgiltig sein, ob er eine historische Person oder ein Begriff war, wie die alten Bildner Dädalus u. s. w.; S. 189, Anm. 1 und S. 190 ist er schlechtweg der mythische, S. 318 aber wieder der halb oder

*) Der Herr Verfasser hat uns brieflich um eine Berichtigung seines Manuscripts ersucht, leider zu spät um sie noch vor der Ausgabe der vorigen Nummer benützen zu können; es muß also nachträglich geschehen. Seite 235, Spalte 2, Zeile 27 soll es nämlich heißen: „und diese nicht ohne Weiteres zu den semitischen Völkern zu rechnen" u. s. w.

ganz mythische Orpheus, der nach der Ueberlieferung in Aegypten geweilt habe, während Pythagoras nach der Geschichte dort gewesen sei. (Welcher Gegensatz!)

Der Leser wird gesehen haben, daß er von der letztgenannten Forderung ablassen muß; ohne Zweifel hofft und erwartet er nun, daß die reale praktische Seite um so besser vertreten, d. h. daß Kritik, Verständniß, Interpretation der Quellen mit der Gründlichkeit und Schärfe geübt sein wird, welche er heut zu Tage in guten Büchern über das Alterthum zu finden gewohnt ist. Auch diese Hoffnung können wir dem Leser nicht lassen. Weiß man schon in den früheren Abschnitten nicht recht, nach welchem Princip die Auswahl der citirten Quellen gemacht ist, so ist besonders in dem, welcher die Theorie der griechischen Musik behandelt, von einer wissenschaftlichen Kritik der Quellen nichts zu finden. Aristoxenus, die späteren Aristoxenianer, Theo von Smyrna, die Pythagoräer, Ptolemäus (der übrigens viel zu wenig berücksichtigt ist), Boethius, Bryennius sind dem Verf. alle gleich ehrenwerthe Männer; was hier ursprüngliche und selbständige, was abgeleitete, mitunter 5 Jahrhunderte spätere Quelle ist, wird gar nicht untersucht, in lieblicher Eintracht kann man sie neben einander in den Anmerkungen wandeln sehen. Bisweilen wird auch da, wo wir eine alte, selbständige Quelle haben, doch die späte, abgeleitete citirt, ohne daß sich ein Grund für dies Verfahren einsehen ließe. Daß Werf. irgend Zweifel an der Echtheit von Melodieen oder Schriften haben sollte, daran ist nicht zu denken; die „Eintheilung des Canons“ wird ebenso wie die „Einleitung in die Harmonie“ demselben Euklid zugeschrieben, obgleich in beiden eine offenbar ganz verschiedene Richtung verfolgt wird, obgleich es längst ausgesprochen ist, daß die beiden Schriften unmöglich demselben Verfasser angehören können, ja sogar bezweifelt ist, ob nur eine von beiden von Euklid herrührt. Ganz von fern wird ein Zweifel in dieser Beziehung im Nachtrag berührt, aber ohne daß derselbe irgend Einfluß auf die Darstellung selbst übte. Mit einer wahren Zähigkeit klammert sich Verf. an die von Pindar abstammen sollende Melodie zum Anfang der 1. pyth. Ode, und doch sind die Beweise für die Echtheit derselben so schwach, wie die begründeten Zweifel an derselben stark sind. Dafür nämlich läßt sich nur sagen, und auch Bäckh hat nicht mehr dafür anführen können, als daß es möglich und denkbar ist, daß sich eine Melodie Pindar's bis auf Kircher's Zeit erhalten haben könnte. Nun ja, möglich denkbar ist es allerdings, doch streift diese Möglichkeit schon etwas nahe an die, mit welcher auch Wunder geschehen können. Dagegen aber spricht einmal eben der Umstand, daß es höchst unwahrscheinlich und beinahe ein Wunder wäre, wenn diese Melodie sich seit Pindar bis auf Kircher's Zeit unverfälscht erhalten hätte, dagegen spricht aber hauptsächlich die völlige Unsicherheit, in der wir von Kircher über die Handschrift gelassen sind, und das Verschwinden dieser Handschrift selbst setzt uns, wie dies von Fr. Bellermann hinreichend und unwiderleglich dargethan ist, völlig außer Stand, über die Melodie irgend etwas bestimmt zu behaupten. Am wenigsten aber darf man sie mit solcher Blindheit für echt annehmen und so angreifen, wie Verf. S. 275—77 thut. Daß Verf. dies thut, ist allerdings sehr begreiflich; denn äußerte er an der Echtheit dieser Melodie Zweifel, so entging ihm ja auch die letzte rettende Planke, die er im Schiffbruch seiner Absicht, Musikgeschichte zu schreiben, ergreifen konnte.

Was nun das Verständniß der Quellen und die vermittelst desselben gewonnenen Resultate betrifft, so wollen wir aus dem ziemlich reichen Vorrath von Beispielen nur die glänzendsten hervorheben. Aus der sogenannten historischen Entwickelung der griechischen Musik nehmen wir absichtlich so wenig wie möglich, da es mit dieser, wie sich zeigen wird, noch sehr seine eigene Bewandtniß hat. Zuerst in aller Kürze ein Beispiel, wie uns Angaben der Alten in Verbindung mit besonderen Ansichten des Verf. Schlüsse gezogen werden. S. 188 erzählt Verf., daß schon lange vor Pythagoras ein anderer Grieche oder vielmehr Thraker, Orpheus, in Aegypten gewesen sei und sucht aus der Aehnlichkeit des orphisch genannten Dionysiuskultus mit dem Osiriskulte, aus der ursprünglichen Litanciform der echten orphischen Hymnen (nicht der jetzt unter dem Namen existirenden) wahrscheinlich zu machen, daß Orpheus seine Poesie und mit der Poesie auch die Musik aus Aegypten herholte. Stark mythisch gefärbt sei das Alles freilich, allein jene mythisch gefärbte Sage werde zum „historisch glaubwerthen Factum“ durch die Uebereinstimmung des griechischen Linosliedes mit dem ägyptischen Maneroslied. Verf. schließt nämlich: „Es wäre geradezu ein Wunder, daß Aegypter und Griechen für dieselbe Veranlassung jede für sich gerade dieselbe Melodie erfunden haben sollten! man könnte freilich einwenden, daß ja dasselbe Lied auch bei den Phönikern u. s. w. gebräuchlich war. Wenn aber die Aegypter „fremde Melodien“ nicht zuließen, so muß die Weihe des Linosgesanges ursprünglich ägyptisch gewesen und von dort an die andern Völker übergegangen sein, nicht aber umgekehrt.“ Wir geben für den Augenblick (keineswegs für immer) dem Verf. zu, daß die von Herodot beobachtete Aehnlichkeit der Melodieen über den gemeinsamen Charakter des Schwermüthigen hinausging — Verf. macht freilich daraus ohne Weiteres „ganz dieselbe Melodie“ — und wollen, was das „geradezu ein Wunder“ betrifft, diese Art zu schließen auf einen Fall aus der neuesten Zeit übertragen. Verf. wird uns zugestehn, daß, wenn im Alterthum zwei Völker in der Entfernung von Griechenland bis Aegypten saßen, das nicht viel näher ist, als wenn vor Erfindung der Eisenbahnen zwei Individuen, das eine in Salzburg, das andere vom Rhein eingewandert in Wien saß. Gesetzt uns Verf. dies zu, so nehme er Jahn's Mozart Band I zur Hand, schlage darin auf S. 121—122. — Es müßte doch ein wahres Wunder sein, wenn zwei Menschen zu verschiedenen Zeiten, an verschiedenen Orten für ganz verschiedene Dinge dieselbe Melodie erfunden haben sollten, wie Mozart in der Intrada zu „Bastien und Bastienne“ und Beethoven im ersten Thema des Allegro der 3. Symphonie! Folglich, da Mozart chronologischer Schwierigkeiten halber nicht von Beethoven abgeschrieben haben kann, so hat Beethoven augenscheinlich Mozart ausgeschrieben. Da haben wir das historisch glaubhafte Factum! — Wichtiger als solche Sachen sind die Unrichtigkeiten, die sich in der Darstellung der Theorie der griechischen Musik finden. Auch hier können wir unmöglich Alles berühren. Gleich im Anfang stoßen wir auf eine sonderbare Idee. Verf. sagt S. 346: „Das Material, den Stoff der Musik bildete, nach griechischer Anschauung, die Stimme und die körperliche Bewegung, d. h. eine rhythmisch geordnete Reihe von Tönen.“ Mit nichten, das heißt es gar nicht. Wenn Aristides Quintilianus sagt, der Stoff der Musik seien Stimme und Bewegung des Körpers, so ist Musik nicht in dem speciellen uns jetzt allein geläufigen Sinn zu nehmen, sondern vielmehr in dem bei den Griechen ganz gewöhnlichen, allgemeinen, nach welchem Poesie und Tanz ebenfalls zur Musik gehören. Auf den Tanz, die Orchestik und zum Theil die Hypokritik geht jener Ausdruck: „Bewegung des Körpers.“ Verfasser aber hat in dieser ganzen Einleitung die beiden Bedeutungen des Wortes Musik, obwohl sie sehr bekannt sind, nicht gehörig auseinander gehalten. Denn wenn er gleich nachher sagt, die repräsentirende Darstellung, das Hypokritikon liege bei uns schon über das eigentliche musikalische Gebiet hinaus, so ist das bei den Alten ebenso der Fall. Zur eigentlichen Musik, d. h. der Musik im engern Sinne gehört das Hypokritikon bei den Griechen auch nicht, wohl aber zur Musik im allgemeinen, weitern Sinne. Verf. ist aber ganz im Irrthum, wenn er S. 348 äußert: „diese Auseinandersetzungen zeigen, daß der Begriff der Musik bei den Griechen weniger scharf abgegränzt war, als er bei uns ist.“ Die Auseinandersetzungen des Verf. konnten möglicher Weise auf dies Resultat führen; das läge aber an ihnen

und nicht an der schwankenden Abgrenzung des Begriffes bei den Griechen, die wie gesagt eine engere und eine weitere Definition für denselben hatten, beide aber hinreichend abgegrenzt. (Daß übrigens Verf. aus diesen Definitionen und der Eintheilung der Musik ein den folgenden nebengeordnetes, besonderes Kapitel macht, ist wieder ein Gegenstück zu den früher angeführten Beweisen von logischer Schärfe.) — Verf. definirt nun — und jetzt bekommen wir es auch mit dem Philologen Ambros zu thun, für den schon der ganz abscheuliche Druck der griechischen Citate, der durch die Entschuldigung auf der letzten Seite des Buches doch nicht genügend entschuldigt ist, keine gute Empfehlung ist — „der Ton heißt „jeder Fall der Stimme durch gleichartige Anspannung zum Gesange geeignet", d. i. jeder also gleichartig festgehaltene Klang, daß er eine bestimmte meßbare Höhe und Tiefe annimmt." In dieser Angabe ist Richtiges und Falsches wunderſam vermischt. Die Worte, welche als wörtlich sein sollende Ueberſetzung der in der Anm. angeführten Stelle aus Euklid mit Anführungszeichen hervorgehoben, sind eine falsche Ueberſetzung der Worte Euklids. Wie Herr A. aus ihnen etwas wie „durch gleichartige Anspannung" gelesen hat, ist uns räthselhaft; wo steht „durch"? wo „gleichartig"? wo „Anspannung"? Besonders das Wort, wovon das letztere eine Ueberſetzung sein soll, scheint verdammt zu sein, immer wieder falsch verstanden zu werden. Schon Fortel hat damit allerhand Unsinn angerichtet, dann hat Drieberg eine durchaus richtige Uebersetzung und Erklärung davon gegeben, jetzt mißbraucht es Herr A. wieder, um „Anspannung" daraus zu machen, was er doch selbst schwerlich versteht. Denn was ist das: „Fall der Stimme durch gleichartige Anspannung"? fällt die Stimme durch gleichartige Anspannung, oder wie sind die Worte zu faſſen? was in aller Welt soll man ſich dabei denken? — Dies ist das Falsche; etwas näher sich Verf. dem Richtigen in den zur weitern Erklärung hinzugefügten Worten, nur daß hier wieder das „gleichartig angespannt" hineinspielt und hier gerade so unverständlich, wie vorher. Euklid sagt: „Ton ist Fall einer zum Gesang geeigneten Stimme auf eine einzige Tonhöhe." Daß dies wirklich der Sinn ist, davon kann ſich Vf. aus Aristoxenos I S. 10 überzeugen, welche Stelle er selbst Seite 351 citirt, wo er aber Anm. 6 wieder von Modification der Spannung spricht. Hätte Verf. das gethan, was für solche Fälle nothwendig ist, nämlich den Sprachgebrauch des Wortes (tasis) bei den verſchiedenen Schriftstellern untersucht, so würde er vielleicht auf das Richtige gekommen sein; wie bemerkt, konnte er übrigens dies schon bei Drieberg sehen. — Auf der folgenden Seite, 350, begegnen wir gleich einem derartigen Beispiel dafür, wie Herr A. den Sinn der griechiſchen Quellen herauszubringen verſteht. Er will aus Aristoxenos den Unterschied zwiſchen der sprechenden und ſingenden Stimme darstellen. Nun ist in den Quellen Nichts mit ſo einfacher Klarheit auseinandergeſetzt, als dieſer Unterſchied. Nämlich Aristoxenos sagt, daß, wenn die Stimme ſich so bewegt, daß ſie nirgend für das Gehör still zu halten ſcheint, wir dieſe Bewegung eine ſtetige nennen (dies eine treffende Ueberſetzung Driebergs), wenn ſie dagegen irgend wo stehen zu bleiben ſcheine, dann aber wieder einen gewiſſen Raum durchſchreite und wieder auf einer andern Tonhöhe Halt mache, und ſo immerfort ohne Unterbrechung (alſo etwa ſtetig der Zeit nach) thue, ſo nennen wir ſie eine in Intervallen fortſchreitende Stimme. Die ſtetige nun ſei die im Sprechen gebrauchte, denn wenn wir ſprechen, ſo bewege ſich die Stimme ſo dem Orte nach, daß ſie nirgends Halt zu machen ſcheine, bei der andern finde das Gegentheil ſtatt und wer ſo thue, von dem ſage man nicht mehr, daß er ſpreche, ſondern daß er ſinge. Jenen Satz nun, daß die ſtetige Stimme die im Sprechen gebrauchte ſei, verkehrt Herr A., verführt durch Meibom's falſche Ueberſetzung, gerade ins Gegentheil, indem er das griechiſche Wort (logikos) nicht in der Bedeutung „zum Sprechen gehörig", ſondern in dem Sinne unſres „logiſch rational" nimmt, den es hier dem ganzen Zuſammenhange nach unmöglich haben kann. — Nicht unberührt laſſen dürfen wir die ganz unrichtigen Aufſtellungen der verſchiedenen Gattungen oder Geſtalten der Quarte und Quinte S. 361. Die Unterſchiede in dieſen Geſtalten entſtehen durch die verſchiedene Stellung des Halbtons zwiſchen den Ganztönen. Verf. nimmt nun als zweite Geſtalt der Quarte dieſe an: 1. ½. 1; das iſt aber falſch, denn ſämmtliche vom Verf. citirte und andre nicht citirte Quellen ſtimmen darin überein, daß die zweite Geſtalt iſt 1. 1. ½, was für die Bildung der Octavengattungen einen erheblichen Unterſchied macht. Wollte Verf. in ſeinem Beiſpiel von der Höhe zur Tiefe in Anſehung des Anfangstones der Quarten gehen, ſo mußte er die Töne der Quarte ſelbſt ebenſo haben folgen laſſen und würde dann von ſelbſt das Rechte gefunden haben, alſo nicht h-e-d-e, a-h-e-d, g-a-h-e wählen, ſondern e-d-c, e-d-c-h, d-c-h-a, wodurch natürlich die ganze Sache umgekehrt wird, da die erſte Geſtalt jetzt die ſein muß, wo der Halbton der erſte nach der Höhe, ſtatt wie in den Quellen der erſte nach der Tiefe iſt. Wenn übrigens Euklid S. 14 etwas Anderes zu ſagen ſcheint, ſo beruht das auf einem Irrthum Euklids oder der Abſchreiber, worauf Böckh bereits aufmerkſam gemacht hat. Bis in's Einzelne die Sache zu verfolgen, ſind wir leider wiederum durch den Ort gehindert; von ſelbſt verſteht ſich, daß darnach nun auch die Aufſtellung der Quinten und Oktaven ein durchaus andres Anſehen bekommt, als ſie in den Quellen hat. — Auf S. 367 kommen wir wieder zu einer often gelaſſenen Frage. Herr A. findet nämlich, daß es uns ziemlich gleichgiltig ſein könne, ob die Griechen ihre Scalen von der Höhe zur Tiefe gehen ließen oder umgekehrt; Gründe für und wider werden nun in Text und Anmerkungen hintereinander geſchickt; vergebens ſucht in der That der Leſer hier nach einem Reſultat über die Sache. Daß dieſe Frage für die wiſſenſchaftliche Behandlung der Theorie der griechiſchen Muſik gleichgiltig iſt, iſt freilich etwas ſehr Neues; es dürfte doch nicht ſchwer zu beweiſen ſein, daß je nachdem man darüber das Eine oder Andre ſtatuirt, eine Menge Angaben in den Quellen Sinn oder Unſinn ſind, daß ohne eine klare Entſcheidung dieſer Frage eine beſtimmte Vorſtellung über das ganze Syſtem der griechiſchen Scalen zu erhalten unmöglich iſt u. ſ. f. Doch der Leſer glaube ja nicht, daß die Sache Herrn A. wirklich gleichgiltig iſt; er hat nur geſcherzt, denn er widmet dieſer gleichgiltigen Frage in den Nachträgen mehr als 2 enggedruckte Seiten. Auch hier nimmt er zwar am Schluß S. 540 den indifferenten Standpunkt ein, allein im Ganzen ſcheint er ſich doch auf die Seite Derer zu neigen, welche die Scalen als von der Tiefe zur Höhe gehend annehmen. Vollkommen Recht hat Verf., wenn er die beiden von Caſimir Richter citirten Stellen aus Gaudentius und Ariſtides als nichts beweiſend zurückweiſt; aber es gibt noch andere Verfechter jener Anſicht und noch andre Stellen, worauf dieſe ſich ſtützen, und es hat uns gewundert, daß Verf. von ihnen kein Wort ſagt. Der eine dieſer Verfechter iſt Boſeſen in der Ausgabe der 19. Section der ariſtoteliſchen Probleme, der andere Vincent in einer langen, ausführlichen Abhandlung in den Notices et extraits des Manuscripts XVI. Paris. — Drieberg's, der für die doppelte Klangleiter ſtimmt, gar nicht zu gedenken. Vincent verweiſt auf den von Boſeſen geführten Beweis, welcher leider kein Beweis iſt. Die wichtigſte Stelle ſcheint das 33. Problem unter den ariſtoteliſchen, das jedoch einmal wegen des ganz verworrenen und jede Sicherheit in der Benützung unmöglich machenden Zuſtandes der ganzen Schrift ſo wie dieſes Problems von geringer Beweiskraft wäre, dann aber auch wohl durch andere Erklärung beſeitigt werden kann. Die übrigen von Boſeſen zu Probl. 23 angezogenen Stellen ſind von der Art, daß wir ſie hier, wo für ſpecifiſch philologiſche Erörterungen nicht der Ort iſt, unbeachtet laſſen können, weil ſie in der That nicht das Mindeſte beweiſen. Hätte Verf. ſich die Mühe genommen, die Quellen nach dieſer Beziehung hin

zu durchforschen und jede Stelle genau zu prüfen, so wäre er sicher zu demselben Resultate gekommen, zu dem wir gekommen sind, daß die Griechen, bis auf Ptolomäus und wer von den nach ihm Lebenden sich ihm nicht anschloß, unzweifelhaft von der Tiefe zur Höhe gingen, daß sie tief und hoch nannten, was wir tief und hoch nennen, daß der Prosslambanomenos der tiefste, die Note Hyperboläon der höchste Ton ist u. s. w. Bei Ptolemäus ließen sich alle Stellen nach derselben Weise erklären, wenn nicht eine da wäre, die in dieser zu erklären uns bisher nicht hat gelingen wollen; für Ptolemäus also scheint sich die Sache wirklich anders zu stellen, wie er denn auch in manchen andren Dingen seinen Weg ging und nicht mit den Uebrigen ohne Weiteres zusammen geworfen werden darf. — Wir gehen zur letzten Stelle dieser Art über, welche wir hier zu erörtern gedenken, S. 368—69, in welcher etwas Grundfalsches gelehrt wird. Erstlich sagt Verf., daß „durch die Einschaltung des getrennten Tetrachords die Trennung, Diazeuxis, statt eines bloßen Ganztones noch mehr, nämlich eine kleine Terz, ausmache." Diese Behauptung ist so verkehrt, daß man zweifeln möchte, ob Verf. sich nur eine halbe Stunde mit der Sache beschäftigt hat. Wo hat denn Verf. auch nur ein Wort von einer Trennung vom Umfang einer kleinen Terz gelesen? In den Quellen steht nichts davon und bei Fr. Bellermann natürlich ebensowenig. Das getrennte Tetrachord ist überhaupt, wenn man vom unveränderlichen System, das aus 4 Tetrachorden besteht, ausgeht, gar nicht das eingeschobene, sondern gerade das verbundene. Wird dies nach dem Tetrachord der mittleren (meson) eingeschoben, so fällt natürlich das getrennte ganz weg und von einer Diazeuxis an dieser Stelle ist keine Rede mehr. Nun aber heißt es weiter, Euklid unterscheide außer den angeführten Systemen noch drei Verbindungen von je zwei Tetrachorden: die Tiefe bestehe aus dem Tetrachord hypaton und meson, sei also im Grunde nichts als das halbe größere System und zwar dessen tiefere Octave; die mittlere Verbindung enthalte die Tetrachorde meson und synemmenon, die höchste die synemmenon und hyperboläon, und diese beiden letzteren rückten die ganze Tonreihe in eine ganz andre Tonart. Freilich, verfährt man so mit den Angaben der Alten, so ist es kein Wunder, wenn in dies ganze Gebiet immer noch mehr Confusion kommt, als schon darin ist. In aller Kürze, die Sache ist die: Die Griechen haben 2 Arten 2 Tetrachorde an einander zu reihen, entweder so, daß der höchste Ton des tieferen der tiefste des höheren ist, oder so, daß zwischen dem höchsten Ton des tiefern und dem tiefsten des höhern das Intervall eines Ganztones liegt; jene Art die Tetrachorde aneinander zu setzen nennen sie Verbindung, diese nennen sie Trennung. Wenn nun Euklid sagt, es gebe 3 Verbindungen, eine tiefe, mittlere und hohe, so heißt das nichts Andres als: in der Normalscala, dem sogenannten vollkommenen System, hängen die Tetrachorde hypaton und meson, meson und synemmenon, diazeugmenon (Verf. sagt falsch synemmenon) und hyperboläon in jener Weise zusammen, daß sie immer einen gemeinsamen Ton haben, ja Euklid geht in der Genauigkeit so weit, daß er sogar jedes Mal angibt, welches der gemeinsame Ton sei, in dem beide Tetrachorde zusammentreffen. Daß also diese Art der Aneinanderreihung, welche man Verbindung (Synaphe) nennt, Tetrachorde umfasse und so kleinere Systeme bilde, die für sich selbständig existirten und Etwas waren, davon steht im Euklid so wenig ein Wort, wie in einer andern Quelle oder einer Darstellung. Das Ganze beruht auf einem kolossalen Mißverständniß, das Verf. vermieden hätte, wenn er eine Ahnung von dem hätte, was man Gesichtspunkt nennt. Nirgends nämlich lag es so nahe, von dem Gegensatze, der Trennung, über die nur ein Blinder irregehen kann, auszugehen und wenn auf keinem andern Weg, so auf diesem zum Verständniß dessen zu gelangen, was Verbindung sei.

(Schluß folgt.)

Kritische Revue.

E. Gurlitt, Victoria. Ouverture für großes Orchester. Op. 22. Hamburg, Cranz.

D. Wenn Siegesjubel in rauschendem Getöse aller Instrumente und in dem mit gr ößter Stärke ausgeführten Vortrage der allergewöhnlichsten muß kalischen Phrasen seinen richtigen Ausdruck findet, so hat obige Ouvert ure ihre Aufgabe erfüllt. Doch sind wir nun einmal gewöhnt auch für die erregteste Stimmung feste melodiöse Gestaltung und innigen Antheil des Gemüths zu verlangen, und so läßt sie uns leider ganz unbefriedigt. Wir haben lange kein Produkt zu Gesicht bekommen, worin so sehr alle Wirkung nur durch Reflexion und äußerliche Berechnung zu Stande kommt, welches so sehr jedes freien Schwungs echter Begeisterung, ja sogar selbständiger Erfindung entbehrt. Eine kurze Einleitung, in welcher sich die Stimmen zu sammeln scheinen, führt durch ein langes unisono der Streichinstrumente in Achtelfiguren zu einem höchst gewöhnlichen und phantasielosen Siegesthema (A-dur), welches zuerst langsam und pathetisch, dann nach einem neuen Anlauf (Wiederholung der Einleitung) in doppelt schnellem Zeitmaß einsetzt, in Triolenfiguren variirt wird, und S. 12 mit einer trivialen Phrase abschließt. Eine trotz der Sechzehntel der Bäße etwas lahm klingende Uebergangsperiode, deren Motiv nach dazu nicht eigen ist, führt auf S. 17 zu einer lebernen Melodie in E-dur, der einzigen des ganzen Stückes; sie verläuft ins pp; darauf gewaltiges crescendo bis zum fff, das Gesangsthema in E-dur, kurze Durchführung des Triolenmotivs, das zweite Thema in B-dur (S. 28), Modulation nach A, die Clarinette bringt das erste Thema wieder, Wiederholung des ganzen Verlaufes bis zum Fortissimo, Einsatz eines rauschenden Maestoso $^3/_4$ Takt; endlich Rückkehr zum Anfangsthema und Abschluß mit bekannten hundertmal gehörten Phrasen.

Wir geben unsern Eindruck nach dem Lesen der Partitur; wir tragen kein Verlangen, ein so jedes melodiösen, rhythmischen oder auch nur contrapunktischen Reizes bares, nur auf Massenwirkung berechnetes Tonstück zu hören.

Carl Maria Ritter von Savenau, der 50. Psalm. Für Chor und Solostimmen mit Begleitung von Streichinstrumenten und Posaunen oder Orgel. Op. 7. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Wie es scheint, der Versuch eines kunstgebildeten Dilettanten, der in der Pflege ernster Musik aufgewachsen etwas Eigenes in dieser Gattung liefern möchte. Mit frommer Hingabe an die Textesworte und ohne thörichtes Streben nach ungewöhnlichem Effekt führt er dies aus, auch mit guter Kenntniß der Stimmlagen und der Tonwirkung; doch ohne jedes Merkmal eigenen schöpferischen Talents, ohne die freie Bewegung eines technisch gründlich gebildeten Musikers; sein Standpunkt nöthigt ihn zu engem Anschluß an gegebene Muster und zur Einfachheit in Structur und Modulation, was zwar im Ganzen dem geistlichen Stoff wohl ansteht, aber doch hier und da den Eindruck des Beengten und Erzwungenen hinterläßt. Vier Stücke bilden das Ganze: Nr. 1, Fugato in H-moll, $^3/_4$ Takt, worin die Worte „Erbarme dich meiner o Gott" u. s. w. vom gesammten Chor in einfach würdigem Ausdruck (wo nur die Worte „o Gott" stellenweise einen zu ängstlich klagenden Ausdruck annehmen) vorgetragen werden. Nach kurzem Zwischensatz wird das Fugato fortgesetzt, der etwas ungeschickte Einsatz des Orgelpunktes verräth den Dilettanten. Nr. 2. Soloquartett (E-moll $^4/_4$), einfach und mit frommem Ausdruck, mit wohlklingenden Harmonien und sauberer Stimmführung, doch nirgendwo eigenthümlich. Nr. 3, eine groß ausgeführte Fuge auf die Worte „So will ich lehren die Ungerechten deine Wege" (H-moll), mit markirtem ausdrucksvollen Thema, schulgerecht und correkt gearbeitet (hier und da erlahmt der lebendige Fluß durch die Unterbrechung der Viertelbewegung) und mit kräftigem unisono schließend, worauf im Schlußchor (H-dur) das „Ehre sei dem Vater" u. s. w. ge-

wichtig abschließt. Eine selbständige Begleitung haben die Sätze nie, die Instrumente verstärken nur die Singstimmen. Wir glauben, daß ein geübter Chor, der einmal gerade nichts Besseres vorhat, das Werkchen nicht ohne Interesse einmal durchsingen wird.

W. Stade, Hymnus nach dem 65. Psalm. Für Männergesang, Soli, Chor und Orchester. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Im Gegensatz zu dem vorher besprochenen dilettantischen Versuch haben wir es hier, wie der erste Blick zeigt, mit dem Werke eines in musikalischer Satzkunst wohl bewanderten und mit Routine begabten Mannes zu thun. Sicherheit in Entwurf und Bau der Sätze, in Behandlung der Stimmen und des meist selbständigen instrumentalen Theiles, geschickte Behandlung des so ungefügen Materials des Männergesangs, Uebung im Treffen des richtigen Tones für das Ausdrückende, Fluß der Harmonien und der thematischen Arbeit — kurz Alles finden wir, was den guten und ans Ernste gewöhnten Muster kennzeichnet, mit Ausnahme freilich dessen, was dem schöpferischen Genius eigen ist. Ueberraschende Motive, tiefere allgemein ergreifende Auffassung wird man vergebens suchen; es ist eben ein für einen bestimmten Zweck nach feststehendem Typus gearbeitetes Gelegenheitsstück, welches den Charakter des Conventionellen nirgends abgestreift hat. Nach kurzer Instrumentaleinleitung lebhafter Chor C-dur $^3/_4$ (Laudibus linguae tibi sempiternae etc.), kräftig und wirksam; dann Solo für Tenor und Baß, (Canon, $^6/_4$) mit hübschem Contrapunkt der Violine; Wiederholung des ersten Chors, am Schluß durch C-moll nach As-dur, worin ein ernstes, etwas eintöniges Soloquartett (Erudis mentes hominum piorum) einsetzt, was dann der ganze Chor wiederholt; Uebergang nach G, kurzer Chor (his bonis ergo), meist unisono, etwas leer und monoton. Dann in C-dur große Schlußfuge (S. 34 — 67 der Partitur!) über das Wort Amen, nicht ohne einzelne harmonisch interessante Momente, doch ungebührlich gedehnt.

Franz Patreins, vier Lieder. Für vierstimmigen Männerchor. Potsdam, Stein.

Das Ungeziefbarste, Phantasielöseste und Unbeholfenste, was uns in dieser im Ganzen wenig erfreulichen Gattung zu Gesicht gekommen; keine Spur von Talent, natürlichem Gefühl und Sinn fürs Wohlklingende. Besonders wo der Componist munter scheinen will, wird er ganz unerträglich, wie in Nr. 4. Gott bewahre uns vor diesen Naturfängern, denen die Natur in der Kunst immer fremd geblieben.

Die Auferweckung des Lazarus.

Oratorium in zwei Theilen von Johann Vogt. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Aus preuß. Schlesien.

D. K. Dies im Voraus, wenigstens in Schlesien, viel besprochene Werk ist nun endlich, nachdem lange vorher unter warmen Empfehlungen Subscriptionen darauf gesammelt waren, für Chor- und Handgebrauch im Druck erschienen. Nicht ohne Begier und große Hoffnungen schlugen wir den vom Verfasser selbst veranstalteten Clavierauszug — der allein uns vorläufig zu Handen gekommen ist — auf. Das religiöse Leben ist ja ohne Zweifel im deutschen Volk wieder erwacht und noch immer im Wachsthum begriffen. Auf die Selbstauflösung der mächtigen philosophischen Bildung hat sich bei dem blasirten Geschlecht, wie zur Zeit Christi, die Sehnsucht nach dem Ewigen mit doppelter Gewalt in den Gemüthern eingestellt, und treibt unbewußt an allen Enden die Tieferen zur religiösen Vertiefung in sich selbst. Das kann ja auch für die religiöse Musik nicht ohne Erfolg bleiben. Dazu sind Händel und Bach Gemeingut aller gefördertern musikalischen Kreise geworden. Die einschlägigen Versuche und Vorarbeiten von Meinardus weisen darauf hin, daß der religiöse Styl der Aufgabe, auch mit religiösem Inhalt sich zu erfüllen, sich immermehr bewußt zu werden beginnt. Was Wunder, wenn wir meinten, in unserm Componisten — von dessen vorgehenden 31 Werken uns freilich noch nichts zu Gesicht gekommen ist — sei ein würdiger Nachfolger der alten Heroen aufgestanden, bereit und fähig, die durch die klassische Periode der Instrumentalmusik verweltlichte geistliche Muse wieder in die alten Geleise zurückzuführen, und doch zugleich hinreichend vertraut mit dem inzwischen durch die fortschreitende musikalische Bildung zu Tage geförderten Material, um es geistreich und entsprechend verwenden zu können.

Wir können nicht sagen, daß das Oratorium unsern Erwartungen durchaus entsprochen hätte. Die Gesammt- und die Einzelintentionen des Künstlers waren auf nichts Geringes gerichtet. Das Subject, die Auferweckung des Lazarus, ist durchaus passend für eine großartige oratorische Behandlung. Die tiefe Feinheit, Wärme und Innigkeit, deren Hauch über der biblischen Erzählung des Factums liegt, der große historische und ethische Hintergrund, der das Idyll umgiebt — denn hier ist es ja, wo die Krisis zwischen dem feindlichen verknöcherten Judenthum und der neuen göttlichen Offenbarung zur Entscheidung kommt, und durch die Handlung leuchtet der Kampf des Todes mit dem Leben — sind wohl geeignet, dem großen episch-lyrischen Styl, als dessen Vertreter in der Musik wir das Oratorium betrachten, als Vorwurf zu dienen.

Nur eins war es, was von vornherein uns gegen die Wahl bedenklich machte. Das Factum selbst ist bekanntlich nur im Johannisevangelium erzählt. Es war nothwendig, daß die musikalische Bearbeitung dasselbe nicht losgelöst von den historischen Umgebungen behandelte, sondern zur Kennzeichnung der Situation auch dem vorangehenden historischen Verlauf Einiges entlehnte. Das hat auch der Componist gethan und die von ihm gemachte Zusammenstellung des Textes ist im Ganzen eine glückliche zu nennen. Der große Hintergrund der Handlung, die Feindschaft der privilegirten jüdischen Glaubenswächter, die Theilung der Halben und Schwankenden in die theils gemüthstiefe, theils wundergläubige Richtung, die sich dem Heiland in die Arme wirft, der innige Glaube der Jünger sind durch umsichtig gewählte Bibelstellen mit bezeichnenden Strichen einander gegenüber gestellt. Aber auch das Alles ist mit Worten des Evangelisten Johannes geschehen. Nun aber ist Johannes unter allen vier Evangelisten der musikalisch und überhaupt künstlerisch am schwersten zu Behandelnde. Nicht das Factum ist es, worauf es ihm überall ankommt, sondern der ideale Gehalt des Factums; und jeder einzelne Bericht ist von diesem symbolischen Charakter und getragen von dem Hauch der Verklärung, den das ganze Evangelium hat. Die Sprache ist so überaus keusch und spröde, so ohne allen Schmuck, ja ohne alle Verbindung und Nuancirung, daß Jemand mit Recht gesagt hat: Johannes spreche Gedanken" *); es fehlt jedes malerische Beiwerk, jedes bewegte Leben der sinnlichen Erscheinung darin. Daher denn zu einer musikalischen Behandlung der Worte nur eine Tiefe der musikalischen Anschauung fähig ist, die zugleich auch dem idealen Gehalt gewachsen und innerlich verwandt ist, wie etwa Bach **). Herr Johann Vogt ist, wie uns scheint, an dieser Klippe gescheitert. Die Arie Nr. 2 ist ein mustergiltiger Beweis dafür. Die Verkündigung: Thut er nicht die Werke seines Vaters, so glaubet ihm nicht; thut er sie aber, so glaubet doch den Werken, wollt ihr ihm nicht glauben, daß ihn der Vater gesandt hat — ein im gewöhnlichen Sinn

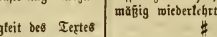
*) Daher denn auch, was H. Vogt hie und da vom Eigenen zugesetzt hat, sehr merkwürdig absticht: z. B. p. 75, wo er den zur Verbindung gehörigen Nebengedanken ergänzt: erhöre mich auch „diesmal."

**) Doch merkt man auch bei diesem, wie sehr die Musik des poetischen und sinnlichen Elements im Text bedarf. Unter seinen Passionen wird die nach Matthäus immer die populärste bleiben, wenn sie es, wie zu hoffen steht, erst geworden ist.

gewiß durchaus unmusikalischer Text — wird von einem Jünger in Arienform vorgetragen. Die Melodie ist recht niedlich, aber könnte ebensogut jeden andern Text haben, und das Ganze schleicht so monoton dahin, daß wir unserntheils den Juden durchaus nicht Unrecht geben können, wenn sie im folgenden Chor sagen: „Was hört ihr länger zu? — Dieser lästert Gott!" Denn eine Verkündigung des lebendigen Gottessohns aus dem lebendigen Glauben heraus in solch unlebendiger fast- und kraftloser Weise ist in der That nahe daran, wie Hohn und Lästerung auszusehen.

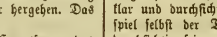
Doch das ist etwas, was an der Schwierigkeit des Textes liegt. Vielleicht ist es eingebracht durch sonstiges strenges Festhalten der für ein Oratorium charakteristischen Auffassung. Aber auch diese vermissen wir. Der Inhalt des Oratoriums muß dramatisch sein. Aber die Form darf es nicht sein, ist es auch in keinem klassischen Oratorium. Vielmehr müssen, wie bei aller für sich bestehenden Musik d. h. solcher, die durch keine Action getragen wird, so auch beim Oratorium Gegenstand der Darstellung Empfindungen sein, und zwar speciell Empfindungen, die durch einen bedeutsamen historischen Verlauf angeregt werden. Daraus ergibt sich der episch-lyrische Charakter des Oratoriums. Daß dem so sei, beweist schon die dem Oratorium eigenthümliche Form des Erzählers, die beim Drama, welches die Handlung selbst vorführt, vollkommen überflüßig ist. Auch Herr Vogt hat ihn — mit wechselnder Stimmlage — seinem Oratorium eingefügt und dadurch jenen Charakter des Oratoriums anerkannt. Aber eben dadurch kommt der innere Widerspruch seines Werkes zu Tage, es ist dramatisch gearbeitet. Ein sehr lebhafter Dialog, ja Trilog zieht sich durch das Ganze, und selbst der Chor tritt aus der Rolle des reflektirenden Mitempfindens in die des bewegten Handelns. Am kläglichsten tritt dieser Widerspruch zu Tage, wo, wie z. B. in Nr. 7 und 22 (p. 26 und 73), der Erzähler sich als zweite oder dritte redende Person an dem Dialog zu betheiligen scheint und Erzählung und Handlung uno tenore, unmittelbar verknüpft, hintereinander hergehen. Das ist ein Mißgriff.

Aber indem wir zur Beantwortung dieser Hauptfragen das Oratorium durchblättern, merken wir, daß wir überhaupt von so hochgehenden Forderungen absehen müssen, denn unser Kunstwerk entlarvt sich — bei allem Anerkennenswerthen einzelner Intentionen, die man leider nur zu oft heraus merkt und als gemacht empfindet — im Ganzen als Mittelgut. Von Bach's hohem Geist ist Nichts darin; von Händel merkt man wohl einen Einfluß an den Bässen, die hie und da zu der sprichwörtlich gewordenen Wucht der Händel'schen hinaustreben — sonst aber keinen. Die Modulation ist überaus dürftig, und außer der chromatischen Tonleiter werden nur die allernächst verwandten Tonarten verwendet. Freilich ist das an und für sich noch kein Fehler; denn das ist ja gewiß, daß auch die altklassische Musik den Charakter der Einheit, Selbstheit und Ganzheit, den Krause in der Philosophie der Musik als Grundwesenheit aller wahren Musik aufstellt, gegenüber namentlich den neuesten Schulen dadurch vorzüglich trägt, daß keine unnatürlichen Ausschreitungen in leiterfremde und mißverwandte Tonarten stattfinden. Aber dafür entschädigt sie doppelt und hundertfach das Ohr, das durch Abwechslung ergötzt sein will, durch die sinnreiche Verschlingung der Motive und die bunte Mannigfaltigkeit und Individualität der Stimmführung. Nach diesem Erfatz haben wir bei Herrn Vogt vergeblich gesucht. Die meisten Chöre zeigen, einige Reminiscenzen aus Don Juan (erster Chor gg as g) und Paulus abgerechnet, eine auffallende Verwandtschaft mit den Compositionen für Männerstimmen, welche — sonst dunklen Ursprungs und noch dunklerer Existenz — bei feierlichen Gelegenheiten von den herbeigeströmten Landschullehrern zu Gehör gebracht zu werden pflegen. Wenn, wie in Nr. 19, namentlich p. 68. f. ein Choral als cantus firmus den Kern bildet und die begleitende Stimmführung in nichts als einer Figurirung besteht, wie sie jeder leidlich geübte Organist extemporirt — noch dazu ohne Einheit des Motivs (cf. p. 69.) und zu solchem Behuf noch der colossale Ballast eines achtstimmigen Chors aufgeboten wird, so ist das unsers Erachtens keine Arbeit, die innere Ueberzeugungskraft und Bürgschaft der Dauer haben könnte. Die Abwechslung, die der Gegenchor durch die rhythmisch höchst eintönige (dactylische) Abhaspelung einer sehr einfachen Accordsequenz hineinbringen soll, bewirkt das Gegentheil ihres Zweckes, sie ermüdet. Gewisse Lieblingsfiguren sehr abgebrauchter Natur verstehlen nicht, denselben Effekt zu machen, namentlich eine ist uns aufgestoßen, die regelmäßig wiederkehrt, wo die Gottheit Christi besonders betont wird:

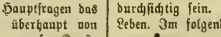


V 7. 1, VI 7. 11; aufgelöst mit dem Metrum — ∪ — — | — —, — ∪ — — | — —; p. 12, 13. ∪ ∪ 19. (| — — ∪ ∪ ∪ ∪ —) 26, 36. (| — — ∪ ∪ | —).

Gehen wir nach diesem allgemeinen Ueberblick noch kurz zu einer Revüe der einzelnen Nummern über, so ist es zunächst an der Ouverture zu loben, daß sie nach klassischem Vorbild mit einem Grave beginnt. Aber daß dies Grave nichts anderes ist, als das nachher gleich wiederkehrende, noch dazu ziemlich unbedeutende Anfangsrecitativ des Werkes, einer Trompete verliehen, ist nicht zu loben und erinnert an die italienische und französische Auffassung der Ouverture als einer olla potrida. Die Ausführung des Allegro läßt sich gut an, leidet aber schon an der chromatisch angekränkelten Verzerrung der neuern Musik. Nachdem das Motiv durchgeführt ist und wir mit Recht der Steigerung zum Höhenpunkt harren, kommt sie, — aber wie! Es ist zum Erstaunen: im rasenden Sextolenwirbel erhebt sich ein Gang, der ebensogut in der Stummen von Portici stehen könnte und höchst banal endigt; auch die Fortschreitung vom Dreiklang der Dominant zu dem gränlichen Sextenaccord der Tonika mit der kleinen Sext bleibt uns nicht erspart! Ueberhaupt möchten wir gelegentlich dieses Wirbels Herrn Vogt, in dessen Werk das Tremolo eine ermüdend große Rolle spielt, zu bedenken geben, daß dergleichen im strengen Styl höchst sparsam und immer ganz klar und durchsichtig sein muß; muß sich ja bei richtigem Orgelspiel selbst der Triller dem Takt fügen und rhythmisch ganz durchsichtig sein. — Der erste Chor ist nicht ohne dramatisches Leben. Im folgenden Recitativ scheint uns die Declamation des



Schlusses: „aber | ihr glaubet nicht" ungeeignet; es müßte heißen:



aber ihr glaubet nicht. Ueber die Arie Nr. 2 haben wir uns schon ausgesprochen; schade um das schöne Lied, das hätte daraus werden können. Nach einigen einleitenden Figuren hebt der 3. Chor canonisch all ottava an, so zwar, daß sich der Canon in der Quinte wiederholt, doch weicht die strenge Form bald einem weiten con licenza. Die schönste Nummer des Ganzen scheint uns das Duett Nr. 5; ohne dramatische Verzerrung ist es rein, lyrisch empfunden und bewegt sich in edlen Rhythmen und treffender Charakteristik. Der folgende Choral: Christus der ist mein Leben, würde ohne die Harpeggio-Zwischenspiele besser klingen, ist aber hier nicht am Ort, da die zum Theil nicht schönen Textänderungen des Componisten ihm doch den ursprünglichen Charakter eines Sterbeliedes nicht haben nehmen können. Der folgende Chor ist die richtige Schulmeistermusik, harmlos, einfach und geschmacklos. Im Recitativ Nr. 9 macht die Begleitung einige sehr moderne Bocksprünge; doch ist in der Begleitung des folgenden Dialogs die sinnige Verwendung des wehmüthigen Motivs aus der Ouverture — das hiernach die Todesahnung Christi zu bedeuten scheint — anzuerkennen; freilich wird sie sofort durch einige Tremolos verschlungen.

In Nr. 2 glaubten wir Gumbert zu hören, und in dem kurzen Chor Nr. 13, Tact 12, entstand in uns die lebhafte Vorstellung einiger unbeholfener Choristen auf der Bühne, die in der Intention Staunen und Bangen auszudrücken sich mit halb pfiffigen, halb dummen und entsetzten Gesichtern anstarren. Chor Nr. 14 gehört — abgesehen von der Breite — unstreitig zu den besseren Partieen des Werkes. Das Geschmacklose aber des

Ganzen scheint uns der Trauermarsch Nr. 15. Wenn Händel hie und da in seinen Oratorien dem Heldenschicksal, das er feiert, einen Marsch einflicht, so befremdet das nicht. Aber wenn in diesem rührenden Gemälde, wo ein Verstorbener, der, nach allem zu urtheilen, sehr weichen und innigen Gemüths gewesen sein muß, und die Klage zweier Schwestern auf der einen, der Heiland auf der andern Seite den Mittelpunkt bilden, ein Trauermarsch auftritt, noch dazu mit Trommelwirbel und chromatischem Geheul, so ist das geradezu abgeschmackt. Es war ja kein Veteranenbegräbniß. Nr. 17 ist sehr lieblich, aber auf sehr billige Ansprüche kleinstädtischer Singvereine eingerichtet. Ueberhaupt schmecken diese Nummern im Ganzen in etwas zu trivialer Weise nach dem Pomp, der in norddeutschen Städten bei dem Begräbniß eines wohlhabenden Bürgers gemacht zu werden pflegt. Nr. 15, die Schützen ziehen mit aus. Nr. 16, Chor der Schule. Nr. 17, Chor des städtischen Singvereins; im Anschluß deren Collecte und Responsorium am Grabe (pag. 59). Nr. 18, wieder die Schule; dann der Text der (zu ergänzenden) Leichenrede (p. 60, unten) und Schlußchor. Nr. 19 erst geht wieder in freieren Dimensionen; aber s. o. Nr. 20 macht, obwohl dramatisch angelegt, doch auch nicht einmal diesen, sondern nur einen ganz abgerissenen Eindruck. Es kommt darin rein gar nichts zur Entwickelung. In Nr. 23 werden wir gar mit Reminiscenzen aus der Introduction zum 3. Act des Tannhäuser unterhalten! — Recht kräftig ist der Schlußchor gehalten und innerhalb der Grenzen, in denen das ganze Werk sich hält, wohl anzuerkennen. Wo Herr Vogt p. 81, Takt 3 von unten gis schreibt, hört jedes musikalische Ohr as. Statt des höchst modernen Schlusses hätten wir lieber ein mächtiges Grave von 3 Tacten im Händel'schen Styl gewünscht.

Möge Herr Vogt, den wir persönlich zu kennen nicht den Vorzug haben, diese Bemerkungen, die wir seinem Werk gewidmet haben, für das nehmen, was sie sind: Aeußerungen, in denen sich allerdings einige geläufchte Hoffnung, aber doch nur das Interesse zur Sache ausspricht. Möge er sich nicht abschrecken lassen, wenn ruhige Einsicht ihn selbst von den verschiedenen Schwächen seines Kindes überführt. Bei fleißigem Studium der alten Meister kann er wohl auch einmal etwas Gutes leisten, da ja auch in diesem Werk das Streben und das Tüchtige seiner Intentionen nicht zu verkennen ist.

Maestro Verdi als Cantaten-Componist.

C—r. Die „Mailänder Musikzeitung" (vom 20. Juli d. J.) berichtet von den glänzenden Erfolgen, die der „große italienische Meister" neben Meyerbeer (Symphonie in Marschform) bei Gelegenheit der Welt-Industrie-Ausstellung in London durch Aufführung seiner Cantate: Hymnus der Völker (Inno delle Nazioni), Dichtung von Arrigo Boito, errungen, und sagt bei dieser Gelegenheit:

„Verdi, so viele Jahre hindurch Schöpfer des Neusten und Vollendetsten in Absicht auf Form, Harmonie und Instrumentation" (hört!) „hat es in diesem seinem jüngsten Werke — in welchem" (sagt das Blatt oben) „sein Verdienst als Tonsetzer und Contrapunktist die Kritik zum Studium herausfordert — verstanden, zwei der entgegengesetztesten Vorwürfe zu einem Ziele zu vereinen. Ihm ist es gelungen, ohne von der theatralen, populären, dramatischen Wirkung irgend etwas aufzuopfern, zu gleicher Zeit zum höchsten Gipfel künstlerischer Idealität und zu den Geheimnissen der Wissenschaft hinanzudringen."

Zum Beweis dieser seiner Größe wird uns u. a. mitgetheilt, wie — wir lassen Introduction, Solo des Barden (Tenor) und Völker-Chöre auf sich beruhen — gegen den Schluß hin, nachdem der frühere Gesang von „mystischen Harfenklängen begleitet" verklungen, das mächtige englische Volkslied „God save the Queen" einherbraust, gefolgt von der „Marseillaise" und dem italienischen „Hymnus von 1848 (Dichtung von Mameli." — „Diese drei, im Rhythmus, Tempo und Charakter so divergirenden Gesänge" (heißt es) „werden weiterhin mit einer Kunst, Klarheit und Wirkung mit einander verwebt, daß selbst das gute Altenglund sich des Staunens nicht erwehrt haben wird, trotz seiner Voreingenommenheit *) für die Fugen eines Händel und des großen (ei, Mailand!) Seb. Bach."

— Verdi und Bach! —

Fassen wir die große Kunst ein wenig näher ins Auge, durch welche unserm Meister es gelang, jene so verschiedenen Nationalhymnen mit einander in Wechselwirkung zu setzen. Doch wohl so ein Stück à la Don Giovanni-Finale, wird Jeder denken. Gefehlt! Die Mittel sind verbraucht. Die Sache liegt weit näher und ist einfach, wie das Columbus-Ei.

„Der englische Volksgesang" (schreibt unser Berichterstatter) „um ihn den andern zu amalgamiren, ist aufs künstlichste (ingegnosamente) aus dem $^3/_4$ in den $^4/_4$ Takt verwandelt, und dient dem vollrauschenden (strepitoso) und staunenswerthen Schluß zur harmonischen Unterlage." — Wie kühn! Do hobt Ihr, Kunstjüngers! in drei Worten das große Geheimniß. Gehet hin, thuet desgleichen und werdet — unsterblich, wie Verdi! (Gott! welch ein mühseliger Weg noch hinan zum Parnaß musikalischer Kunst!)

Merkwürdig und zugleich sehr bezeichnend ist es, daß von Fremden neben Verdi (dem italienischen Industriellen) auch der große französisch-deutsche Industrieritter Meyerbeer es sein muß, der zur Londoner „Welt-Industrie-Ausstellung" sein Scherzlein einbrachte. Weniger merkwürdig, vielmehr sehr erklärlich, daß auch Letzterer gleich Jenem auf den Gedanken kam, dem Streito seines „Marcia religiosa" ein englisch Volkslied „Rule Britannia" — gefolgt von einem (wie die Zeitung sagt) „fugirten Labyrinthe" — einzuflechten, um so den Engländer bei den Haaren, wenn's sonst mißlänge, zur Bewunderung und Liebe herbeizuzwingen.

Correspondenzen.

Berlin.

-h- Wir sagten in unserem letzten Bericht, daß die musikalische Saison mit der Aufführung von Händel's Salomo durch die Sing-Akademie als abgeschlossen anzusehen, zugleich ist diese als die beste Leistung nach Ostern anzuführen. Das letzte Concert des von „oben" her wesentlich unterstützten Gustav-Adolf-Vereins, dem die besten Kräfte zu Gebote stehen und Erleichterungen jeder Art zu Theil werden, wurde von Rob. Radecke geleitet. Von besonderem Interesse war in ihm das Zigeunerleben von R. Schumann mit der Instrumentation von Grädener, das an diesem Ort, wie einige Tage später an einem anderen, außerordentlich gefiel. Die Walpurgisnacht von Mendelssohn und Anderes war sehr gut vorbereitet und gelang ohne allen Tadel. Wir gehen jetzt aber zu dem Glanzpunkt dieser Zeit über, dessen wir schon zweimal Erwähnung gethan.

Händel hat den Salomo 1749 componirt, also in einer Zeit, da er als Oratoriencomponist schon reichliche Erfahrungen gemacht hatte, und in ihm bewiesen, daß er nicht zu den Geistern gehörte, die einen Höhepunkt erreichen, um dann abfleigend wieder zu sinken. Gewiß erfaßt das Genie, auf der Gipfelhöhe seiner eigenen Leistungsfähigkeit angekommen, zuerst das seiner Individualität zunächst Liegende und ihr am vollständigsten Entsprechende. So ist der Messias als H.'s Hauptwerk anzusehen. Es sind die anderen Werke, wenn in ihnen sich nicht mit gleicher Tiefe und eben so reicher Mannigfaltigkeit die verschiedenen Lichtstrahlen dieses großen Genie's zusammenfassen, darum aber nicht zu unterschätzen, und man wird (um sie richtig und unbefangen zu würdigen) gut thun, sie für sich zu betrachten und dabei auch nicht einmal im Vorbergenen nach der Sonne des Händel'schen Sternhimmels hinzublinzeln. Eine Frage, die bei Händel nicht allein, sondern bei Wiederbelebung der alten Musiken überhaupt heute öfter zur Sprache kommt, ist, in wiefern sie den Ansprüchen unserer Zeit genügen. Unserer Ansicht nach ist es von vorne herein eine Ungerechtigkeit an ein Werk seiner Zeit den Maßstab einer anderen anzulegen. Dann aber ist es zwar nicht fraglich, daß die Zeit nicht rastet, sondern

*) Eigentlich: „Eingewohnheit (inglesi inveterati) in" u. s. w.

fort und fort vorwärts eilt; es läßt sich aber noch darüber streiten, ob der Fluch unserer Welt, daß sie dem Wechsel unterthan, zum Gesetzes oder anzunehmen sei. Wenn heute die Richtung der Composition dahin drängt, das Lyrische in der Musik immer mehr zu verflüchtigen, und statt seiner eine Art dramatischen Styls zu schaffen, so wird die Vocal-Musik in der zu Hilfe kommenden Poesie in dieser — von uns nicht gut geheißenen — Bewegung befördert, freilich auch getragen. Uns scheint es deshalb aber nicht gerechtfertigt die Werke Händel's, in denen das lyrische Element zum größeren oder geringeren Theile überwiegt, nach dieser heute geltenden Ansicht abzuschätzen und tiefer zu rangiren. Ja, will man den ungestörten dramatischen Fortgang als ein Grundgesetz hinstellen, so dürfte man dem losen historischen Unterbau des Messias auch keine Anerkennung zollen, und müßte die so überzahlreichen lyrischen, epischdichten Abschweifungen darin schließlich sogar tadeln. Wir treten einer solchen Anschauung entschieden entgegen. Die Hauptwirkung der Musik wird immer im Lyrischen liegen. Es ist freilich Aufgabe des Dichters, den Stoff so zu wählen und so zu bearbeiten, daß er den Ersetzen des Epos nicht widersprechs; doch darf der epische Theil desselben, der nur den Recitativtheil und die Tonmalerei zur Anwendung kommen läßt, nur den Rahmen abgeben, aus dem die lyrischen Momente als Bilder hervortreten. Diese sind den Edelsteinen eines Schmuckes zu vergleichen, die einer Fassung bedürfen um recht zu wirken. — Die Singakademie war mit ganz besonderer Lust an dieses Werk gegangen. Im Textbuch stand eine kurze Vorrede von R. (wir glauben „Rintelen" der Biograph Zelter's), die neben wenigen historischen Daten das Werk empfahl und begeistert pries. Die Chöre wie das Orchester erfüllten ihre Aufgabe mit der gewohnten Fähigkeit und Vollendung. Die Personen des Salomo (Frl. Baer), der Königinnen (beide Frl. Linde), des beiden Mütter aus der bekannten Fabel von dem einen Kinde (die eine Frl. Decker), Zadoc und Uchal schienen dieses Mal besser noch vertreten zu sein, als sonst, weil die verschiedenen Partieen zum Theil wie eigends geschrieben für die Singenden paßten. Die Aufführung war namentlich in dem pucrilistischen von allen modernen Wirkungen abhebenden Sinn des Instituts eine sehr gute und die Stimmung des Publikums entsprach dem durch spannende und bis zum Schluß andauernde Theilnahme. Namentlich fesselten die Arien des 2. Theils, in denen die Verschiedenheit der beiden mütterlichen Empfindungen abstoßend und anziehend, erschreckend und rührend geschildert wird. In diesem Theil darf keine Note fehlen. Eine jede gestrichene wäre ein Pinselstrich aus dem Bilde dieser beiden Figuren. Der Musik muß Zeit gelassen werden, daß sie wirke. Man erfurkte sich recht an den Alten; dann wird man nicht ermatten und sich vor der Zeit gelangweilt fühlen. Was läßt sich von der Musik aber sagen? Daß man sie hören soll, ist wohl das Beste. Es ist eine Frische, ein Reiz der Anmuth, eine Gewalt des Ausdrucks und geistvoller Inhaltsreichthum in ihr, wie eben nur in Händel's Meisterwerken. Angeregt durch den unseren ganz entgegengesetzte Meinungen, die bei dieser Gelegenheit hierorts sich aussprechen, haben wir uns schon länger aufgehalten, als dem herzhlenden Berichterstatter ziemt. Eben deshalb werfen wir aber noch einen Blick auf den Text. Das Volk um Salomo geschaart betet Jehovah an, ein Zeichen des Wohlgefallens wird dem König vom Himmel her. Salomo bezieht dieses auf den Tempelbau, schildert seine Frömmigkeit und wendet sich dann zur Königin. Im Wechselgesang legen sie ihre gegenseitigen Gefühle dar zur Erbauung ihres Volkes, das ihnen ein glückseliges Leben wünscht. In der 2. Abtheilung, die mit einem Opfer des Herrn beginnt, werden die beiden Mütter vorgeführt. In einer Reihe von Nummern geben sie sich ihrem Wesen nach zu erkennen. Das ist wichtig für den Antheil, den der Vorgang erwecken soll. Wir sollen die gute lieb gewinnen, die schlechte bedauern lernen. So eindringlich und ergreifend ist dieser Theil, daß der Jubel des Volkes und des Zadoc nur ausspricht, was das Herz empfindet. Neuen Glanz hinzuzufügen, erschimt im dritten Theil die Königin von Saba. Salomo läßt die Saiten anstimmen, lieblichen Gesang, Kriegsgetön, Liebesschmerz und Friedenslust erklingen. Dankend verläßt ihn der Gast und der Chor verheißt dem Könige Unsterblichkeit. — Das Ganze ist ein Bild der Herrlichkeit des alten Testamentes. Zuerst tritt uns Salomo als der fromme, auf Erden hoch beglückte Diener Gottes entgegen. Dann krönt er die vielen muthigen Thaten, deren nur beiläufig Erwähnung geschieht, durch den Schutz, den seine Weisheit der bedrohten Unschuld angedeihen läßt, und im letzten Theil erscheint er als Herr der Künste, Erweckr der höchsten irdischen Glückseligkeit, als Zauberer der Gefühle, als gottumstrahlter Sänger. In den drei Grundrichtungen des menschlichen Seins, als Diener Gottes, Mann der Kraft und Weisheit, und bevorzugter Beherrscher der höheren Welt der Kunst wird er vorgeführt. Um ihn das Volk geschaart. Es ist der Höhepunkt in der Geschichte der Mission des jüdischen Volkes auf das Glücklichste zusammengefaßt, und in den Verlauf einer großen Musik auseinander gelegt. Wir wünschen, daß auch an anderen Orten Aufführungen dieses Werkes den Kennern Gelegenheit geben mögen, es zu würdigen und noch andere Federn, sich darüber auszulassen.

Nachrichten.

In Dresden will man nicht die neue Pariser Stimmung, sondern eine noch tiefere einführen, und ist deshalb eine Conferenz zusammengesetzt worden.

Der italienische Opernconponist Mercadante soll fast ganz erblindet sein.

Wien.

Der am hiesigen Conservatorium seit Anfang d. J. neu ernannte Gesangsprofessor, Herr C. G. P. Gräbener, führte in seiner am 26. Juli stattgehabten Prüfung vier Damen (die fünfte, und wie wir vernehmen talentvollste, war erkrankt) als Schülerinnen seiner Klasse vor. Es ist bei der Jugend dieser Schule natürlich noch kein Urtheil über ihre Resultate möglich, doch können wir wohl so viel sagen, daß die ganze Produktion den Charakter der Ehrlichkeit und echt musikalischer Gesangsmethode an sich trug. Bei dem Humbug und der Masse schlechter Manieren, welchen man bei so vielen Gesangschulen begegnet, kann ein solcher Eindruck wie der obige nur sehr erfreuen, wenn auch vorläufig noch nicht über sogenannte „Erfolge" zu berichten ist. Die Direktion des Conservatoriums wird hoffentlich in diesem Fall so denken wie wir, und die weitere Entwickelung dieser Klasse möglichst befördern. — Der feierlichen Preisvertheilung am 31. Juli ging, wie gewöhnlich, auch heuer eine musikalische Schluß-Produktion unter der Leitung des artistischen Direktors Herrn J. Helmesberger voran. Ganz vorzüglich gelang die von sämmtlichen Zöglingen des Instituts mit Präcission und Schwung ausgeführte Ouvertüre zum Oberon. — Wenigbr können wir uns der Begeisterung der Zuhörer hinsichtlich einer von Frl. Hoffmann gesungenen Tims-Arie anschließen, da die Stimme, vielleicht aus Indisposition, zum Theil gedeckt zum Theil forcirt erschien. — Wenn dem jungen, äußerst talentvollen J. Blau nicht Alles gleich gut gelang, so trug jedenfalls weniger sein Spiel als die verhältnißmäßig zu enormen Schwierigkeiten des (übrigens unschönen) Vieuxtemps'schen Fis-moll-Concerts Schuld daran. Statt der angezeigten Gräbener'schen Lieder sangen zwei von dessen Schülerinnen ein Rossini'sches Duett, in Bezug auf dessen Aufführung wir auf oben über die Prüfung desselben Gesagtes verweisen. Herrn Schenner hätten wir in dem übrigens correkt vorgetragenen Mendelssohn'schen D-moll-Concert mehr Schwung und Feuer gewünscht. — Das Interesse für das Institut Esterhazy des Publikums zeigte sich auch heuer durch zahlreichen Besuch der Produktion.

Eine Gesellschaft von Kunstfreunden und Musikern (unter den Letzteren C. Gräbener, G. Nottenbohn, S. Bagge) hat von der Behörde die Bewilligung zur Bildung eines „Evangelischen Chorvereins" erlangt, dessen Hauptaufgabe es sein wird, an größeren Feiertagen in den hiesigen evangelischen Kirchen eine bessere Kirchenmusik herzustellen. Zugleich wird er in seiner Eigenschaft als „Verein" seinen unterstützenden Mitgliedern Produktionen geben. Es knüpfen sich viele schöne Hoffnungen an dieses Unternehmen. Möchte es von Seite der hiesigen evangelischen Gemeinden lebhafte Förderung und Theilnahme finden!

Im Laufe dieser Saison sollen im Hofopertheater R. Wagner's „Tristan und Isolde," und F. David's „Lalla Rooth" zur Aufführung kommen.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 32 Wien, 11. August 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 803. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Böhing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Geschichte der Musik von A. W. Ambros. (Schluß.) — Recensionen. — Die Urgestalt von Mozart's Ouvertüre zu „Figaro's Hochzeit." — Ueber Dilettantenvereine. — Nachrichten.

Geschichte der Musik von Aug. Wilh. Ambros.

(Schluß.)

Der Leser würde aber irren, wenn er glaubte, Herr A. fehle nur in solchen Punkten, wozu Studium und Kritik der Quellen nöthig ist; nein, er thut es auch in ganz landläufigen, aller Welt längst bekannten Sachen, für die Niemand heute mehr eine Quelle nachschlägt. Möglicher Weise liegt ein Theil der Schuld daran, daß er veraltete Handbücher benutzt hat. So wissen wir namentlich nicht recht, was er für eine Karte der alten Welt vor sich gehabt hat. Ottfried Müller nämlich, wie richtig citirt wird, findet in dem Mythus, daß Haupt und Leyer des Orpheus von Thracien nach Lesbos von den Wellen getragen seien, eine Andeutung der Wanderung der musischen Kunst von Pieria über Böotien nach Lesbos. Dem widerspricht Vers. und sagt auf Grund einer Angabe Plutarchs, daß die Lyra auf Lesbos erst ihre vollkommene Gestalt erhalten habe und die ansche genannt worden sei: „die Mythe scheint also die östliche Einwanderung der Musik auf die Insel zu versinnlichen, denn dem Meridian nach ist (das nördlichere) Thracien gegen Lesbos allerdings ein ostwärts gelegenes Land." Hier ist wieder eine Stelle, wo wir uns vom Vers. Belehrung ausbitten müssen, da wir mit unseren diesmal aber schon in der Kinderschule erhaltenen geographischen Begriffen am Ende sind. Wie? (das nördlichere) Sachsen ist ein gegen Prag ostwärts gelegenes Land? Vers. geht, wenn er eine Fußreise nach Sachsen machen will, zu Prags östlichem Thore hinaus und glaubt, wenn er immer geradeaus geht, nach dem östlich von Prag gelegenen nördlicheren Sachsen zu gelangen? Wahrhaftig, sollte das geschehen, so müßte sich die Erde unter Herrn A.'s Füßen wunderbar drehen, oder laufen die Meridiane auf seinem Atlas vielleicht in der Richtung von Halle nach Prag? Zur Rectifikation solcher geographischen Ansichten dürfte ein Cursus elementarer Heimatskunde von guten Folgen sein. Ein Gegenstück (S. 255): Wo hat denn Vers. gelernt, daß ein Pyrrhichius ein aus „drei kurzen Zeiten bestehender" Fuß ist, der „unsrem hüpfenden Dreiachteltakt in gewissem Sinne entspricht"? Jeder gute Untertertianer wird Herrn A. sagen können, daß ein Pyrrhichius ein aus zwei kurzen Silben bestehender Fuß ist, der Fuß dagegen, den Herr A. meint, Tribrachys heißt. Außerdem möchten wir bitten, uns Mittheilung zu machen, wo Herr A. Spuren von Liedern im Rhythmus des „Pyrrhichius" entdeckt hat; wir können ihn versichern, daß die Griechen sicher nicht eine solche Geschmacklosigkeit begangen haben, Gedichte zu verfassen, die in lauter Kürzen einhertrippelten. Dem Vers. ist ein arges Mißverständniß O. Müllers passirt, der in der Literaturgeschichte I. S. 289, 290 von dem spartanischen Waffentanz, der Pyrrhiche, spricht und in einer Note dazu bemerkt, „nicht bloß der Pyrrhichios (⏑⏓), sondern auch der Proteleusmatikos (⏑⏑⏑⏓) oder Herausforderer deutet auf die Pyrrhiche. Der letztere ist wohl als aufgelöster Anapäst zu betrachten" u. s. w. Vielleicht hat Vers. geglaubt, einen Druckfehler in der Angabe „(⏑⏓)" erwischt zu haben und corrigiren zu müssen, da er einen Fuß von drei Kürzen daraus macht; jedenfalls hat er die letzten hier mitgetheilten Worte Müllers nicht genau angesehen, sonst würde er nicht so Falsches vorgetragen haben. Ein andres Gegenstück S. 244, wo Vers. aus der Poesie des Archilochos herleitet, daß der Dialog der Tragödie in Trochäen gesetzt worden sei. Doch wir wollen hiermit aufhören. Der Leser wird mit uns inne geworden sein, daß wir uns auf dem Standpunkt des Historikers, Alterthumsforschers nicht halten konnten. Wir sind successive noch eine Stufe herunter gekommen und befinden uns auf dem ganz allgemeinen eines Schriftstellers beliebiger Art. Sollten wir denn auch hier uns nicht ermüdet niederlassen, und von dem ewigen Bergabsteigen ausruhen können? Leider nein! wir müssen noch eine, noch zwei Stufen hinunter, und diese Stufen sind hohe, steile, terrassenartige Abgänge, die man mit einem Schritte weder hinauf noch hinabsteigen kann.

Von jedem Schriftsteller verlangt man, daß er durch Nachdenken oder Studium sich eine feste Ueberzeugung gebildet habe, diese vertheidige, consequent festhalte, nicht bald auf die eine bald auf die andre Seite sich neige, mindestens, daß er sich nicht selbst widerspreche. Von dem Schwanken des Vers. in manchen Dingen haben wir oben schon Beweise gehabt; diese waren aber meistens speciellere Punkte und betrafen nicht gleich die ganze Stellung und Richtung des Autors. Dies aber ist der Fall in dem Beispiel, welches wir beabsichtigt hatten, dem Leser in der ganzen Breite vorzulegen, das wir uns aber begnügen müssen möglichst kurz zu geben, da der uns hier zugemessene Raum zu Ende geht. Dies Beispiel ist dasjenige, worauf wir schon bei der Disposition hindeuteten. Buch II, A wird überschrieben: „die Völker der vorhellenischen Cultur," „B die Musik der asiatischen, insbesondere der semitischen Völker." Herr A. unterscheidet also Völker der vorhellenischen Cultur, d. h. Aegypter, und asiatische Völker, d. h. Assyrier, Perser, Meder u. s. w. Dadurch giebt er zu verstehen, daß er Assyrier, Phryger, Lyder, Syrer u. s. f. nicht zu den Völkern der vorhellenischen Cultur rechnet, da er sie in einen Abschnitt mit selbstständiger Aufschrift verweist, der jenem ersteren nicht unter- sondern nebengeordnet ist, wodurch beide sich gegenseitig ausschließen. Nun, wohin gehören denn die letztgenannten Völker, wenn nicht unter die der vorhellenischen Cultur? „Ja", wird uns entgegnet, „vorhellenisch ist hier nicht in chronologischem Sinne zu nehmen, sondern vorhellenisch bedeutet hier eben, daß die ägyptische Cultur die Vorstufe oder Grundlage der hellenischen gewesen ist, die sich aus nichts Anderem erklären läßt, als aus der ägyptischen — sagt Roth's Geschichte der Philosophie." Ja wohl, wir haben zu unserem großen Bedauern bemerkt, daß die ganz verkehrte, längst widerlegte, hoffentlich bald von Niemandem mehr genannte

Aegyptomanie so weit in das nicht philologische Publikum eingedrungen ist, daß sie schon in so unphilologischen Büchern, wie Ambros' Geschichte der Musik 1. Band, spuckt. Es ist hier natürlich nicht der Ort, über diese ein Wort zu sagen, nur das ist zu erwähnen, daß in unserem Buche sich nicht das Geringste findet, was etwa wie ein neu beigebrachter Beweis für jene Ansicht aussehen könnte; Herr A. hat diese vielmehr in Bausch und Bogen acceptirt und nennt darnach die Aegypter „die Völker der vorhellenischen Cultur," schließt dagegen die ganze Reihe der von ihm asiatisch genannten Völker davon aus. Daß wir hiermit nicht zu viel sagen, beweist einfach der Umstand, daß Verf. in der Darstellung selbst sich sehr wenig als Rothianer gerirt, sich gar nicht bemüht die Richtigkeit der Ansicht zu verfechten. Von einem Zusammenhang von Aegypten und Griechenland ist sehr wenig die Rede, nur an einigen Stellen, wo er durch Angaben griechischer Schriftsteller daran erinnert wird. Statt einer beabsichtigten Parallelstellung der hier einschlagenden Partien wollen wir nur die Stellen angeben, in denen von Aegyptens Einfluß auf Griechenland die Rede ist gegenüber den, wo auf den asiatischen hingewiesen wird. Jene sind S. 140, 225, 143, 158, 168, 227, 461, im Ganzen also 6 höchstens 7; diese dagegen hauptsächlich S. 190, 219, 228, 273, dazu kommen S. 179, 185—89, 191—92, 223, 225. Anm. 8. 243—44, 247—48, 252—54 ff. 261, 265, 271, 318, 472 ff. 493, also schlecht gerechnet 18. Wir haben diese genau verglichen und haben daraus das Resultat gewonnen, daß Verf. mit sich selbst im argen Widerspruch steht, daß er die Aegypter „die Völker der vorhellenischen Cultur" nennt, während er nachher nicht einmal den Schein zu erregen sich bemüht, als glaube er selbst an die Berechtigung dieses Namens, während er überall, wo es sich um ägyptischen Einfluß auf Griechenland handelt, zaghaft sich äußert, jedes Argument möglichst bald mit einem Gegenargument todt schlägt, sich in Widersprüche bei Detailfragen verwickelt, ja mit klaren Worten den Einfluß, der trotz dem Allen etwa vorhanden war, auf ein Minimum herabsetzt; — daß er umgekehrt durch die ganz confuse Disposition die asiatischen Völker von dem Vorhellenenthum in Bezug auf Cultur ausschließt, während er nachher Alles thut, um den Schein zu erregen, daß er nur gescherzt habe und um die Abstammung griechischer Cultur, namentlich griechischer Musik, aus Asien so ernsthaft glaube, wie er an die aus Aegypten nicht glaube. Doch wir wollen hier auch das kleinste Löchelchen verstopfen, wodurch etwa ein Vertheidiger eine Entschuldigung einschmuggeln könnte. Es könnte nämlich, da dieses Nebeneinander von Stellen denn doch gar zu arg scheint, Jemand sagen: „Recensent, du bist boshaft, siehst du denn nicht, daß das Ganze, worüber du einen solchen Lärm machst, auf einem ganz kleinen Versehen im Schreiben der Ueberschrift beruht, daß Verf. offenbar hat schreiben wollen: „Zweites Buch. Die Musik der antiken Welt, die Völker der vorhellenischen Cultur. A. Die Aegypter" — wozu dann vortrefflich paßt: „B. Die asiatischen Völker"? Wir antworten darauf nur mit der Frage: „wozu etwa auch vortrefflich paßt: „C. Die Musik der italischen Völker"? Wir mögen die Sache nach allen Seiten drehen und wenden, wie wir wollen, sie ist und bleibt so. Gern würden wir den tödtenden Buchstaben fahren lassen, und den lebendig machenden Geist nehmen, wären wir nur im Stande, diesen hier zu entdecken. Was die Widersprüche im Kleinen betrifft, so machen wir den Leser nur kurz aufmerksam auf das, was an verschiedenen Orten von Orpheus und dem ägyptisch-griechischen Tetrachord erzählt wird und auf die Herleitung des Mythus von der Erfindung der Lyra durch Hermes. (Wie übrigens Herr A. die Version, wonach Hermes die Lyra in Aegypten gefunden haben soll, bei Lukian Göttergespräche Hephästos und Hermes gelesen haben kann, begreifen wir nicht, da erstens ein Gespräch Hephästos und Hermes nicht existirt und in dem, worin jene Erfindung erwähnt wird, Apollo und Hephästos, die Sache gerade so erzählt ist, wie im homerischen Hymnus. Derselbe Irrthum findet sich übrigens in Drieberg's Wörterbuch der griechischen Musik unter dem Artikel Chelys in Bezug auf Apollodor Buch 2 und Buch 3.

Befanden wir uns nach dieser Stufe bereits auf der Thalsohle, so beginnen wir jetzt unter das Niveau des Meeresspiegels herabzukommen. Hatte der Leser gelernt auf Alles zu resigniren, so hatte er doch gewiß nicht den leisesten Zweifel gehegt, daß das in dem Buch Gegebene durchweg auf selbständiger, unabhängiger Arbeit beruhe, daß das Gute und Richtige, ebenso wie die Irrthümer, ausschließliches Eigenthum des Verf. sei. Wir sind nun einmal dazu verurtheilt, dem Leser alle wohlwollenden Vorurtheile zu zerstören, und können ihm selbst dies nicht lassen. Den Beweis, daß wir es nicht dürfen, nehmen wir aus dem 100 Seiten langen, tödtlich langweiligen Gerede über die Entwickelung der griechischen Literatur. Wozu soll denn dies auf wissenschaftlichem Standpunkt dienen? Selbst Conservatoriumsschülern ohne klassische Bildung sind Handbücher genug zugänglich, aus denen sie einen Ueberblick über die Entwickelung der griechischen Poesie bekommen können, und da denn doch sehr viel besser, als aus Büchern wie die von Forkel, Weizmann, Ambros, die Geschichten der Musik sein wollen. Doch genug hiervon; wir wollen jetzt nur den Mangel an selbständiger Arbeit nachweisen. Die Erzählung nämlich, welche nach des Verf. Meinung die Geschichte der griechischen Musik darstellen soll, ist Ottfried Müller's Geschichte der Literatur entlehnt, der größere, jedenfalls der bedeutendste Theil der Abhandlung über die Theorie den verschiedenen Schriften Friedrich Bellermann's. Verf. nennt diese Quellen bereits in der Vorrede und läßt es am Citiren der Bücher durchaus nicht fehlen, allein der Leser würde ganz im Irrthum sein, wenn er glaubte, nur die Stellen, wo das geschieht, seien jenen entnommen und nicht auch eine Menge anderer, so wie gelehrter Citate, wo weder Müller noch Bellermann genannt ist. Daß wir hier den Nachweis von A bis Z liefern, wird Niemand verlangen. Was O. Müller betrifft, so versteht sich von selbst, daß Verf. wie er denn doch einen andern Zweck, wenn auch einen illusorischen, verfolgte, nicht in derselben Reihenfolge die Daten und Bemerkungen auszieht, allem wir werden an einigen Stellen zeigen, daß das vom Verf. Gegebene auch bei Müller mit mehr oder weniger ähnlichen Worten gesagt ist. Wir greifen ein Stück heraus und beginnen S. 243. Was über die Elegie gesagt ist, vergleiche man mit Müller, I, 185 ff; für Anmerkung 3 wird dieser citirt, die folgenden 3 auf S. 244 finden sich ebenfalls bei Müller. Der Kern der Bemerkungen über den Dithyrambos S. 245 nebst dem Citat Anmerkung 3 bei Müller I, 368; das Folgende über die ältesten Dionysoslieder nebst Anmerkung 4 bei M. 347. Der Herleitung der Tragödie aus den Dionysosgesängen geschieht bei M. vielfach Erwähnung z. B. 368. Die Sängerfamilien siehe bei M. 267 Anmerkung; das Folgende ist ebenfalls nach M. 267 dargestellt. Für Seite 249 ist zu vergleichen M. 341, 275—77, ebendaselbst die Citate Anmerkung 2 und 4. Die Fortsetzung der Erzählung von Terpander auf S. 250 siehe bei M. 268—69, der Ausruf Terpanders über Sparta bei Verf. 251 ist zu lesen bei M. 349. Von Terpanders Schüler Kepion spricht Verf. S. 252, M. 276—77., das folgende bei M. 280—81, 289 Anmerkung, 284; Verf. citirt dafür nur 282. Das S. 253 von den Tönen und Melodien des Olympos Gesagte u. s. f. auch Anmerkung 1, die sich Verf. auf wissenschaftlichem Standpunkt ganz sparen konnte, siehe ebenfalls bei Müller 282 ff. Zu 254 über Thaletas vergleiche M. 285. 86. Wir greifen eine andere Partie heraus, die über Pindar, S. 275, wozu zu vergleichen ist M. 391—94, nur 94 citirt Verf. selbst, da er einen Satz wörtlich anführt. Die gleich darauf folgende Aufzählung der verschiedenen Dich-

tungen Pindars in etwas anderer Ordnung (3. 2. 1. 6. 5. 4. 7. 8. 9.) bei M. 397—98. Zu der Erzählung von Pindar dem Musiker und seiner Nebenbuhlerin Myrtis S. 277 siehe M. 392, das Folgende M. 399 und fast wörtlich ebendaselbst Anmerkung 4; darauf Pindars Beziehungen zu Herrschern u. s. w. bei M. 394—95. Wer hier noch an zufällige oder nur auf Gemeinsamkeit der Quellen beruhende Uebereinstimmung glaubt, dessen Glaube versetzt gewiß nächstens Berge; wir sind nicht im Stande so zu glauben, zumal wenn wir das Kapitel über die Theorie der griechischen Musik betrachten, wofür wir den Leser nicht abermals mit Zahlen traktiren wollen. Natürlich ist hier nicht der Ort, die Arbeiten dieser Gelehrten zu recensiren; wir können nur von der Art, wie Verf. die Excerpte gemacht hat, zweierlei bemerken: 1. daß Verf. mitunter an recht unpassender Stelle **nicht mehr** gibt oder **mehr** geben will als die Quelle, z. B. S. 253 und 249, dagegen 246, verglichen mit den oben angeführten Parallelstellen in O. Müller. Wo sich Müller behutsam, unsicher, vorsichtig ausdrückt, da geht Verf. kühn ins Zeug, z. B. S. 249 vergleiche mit M. 275—77, bei welcher Sache es uns nur wundert, daß Verf. nicht, vielleicht in Lukian's Göttergesprächen Hephästos und Hermes, für diese allerliebste Sammlung Terpander's einen geeigneten Titel entdeckt hat, etwa wie „Blumenlese oder Aeolsharfe der Nomospoesie." Wo die Quelle sich irrt, da irrt sich Herr A. mit, z. B. in Bezug auf Terpander's Notenschrift an derselben Stelle, und bisweilen ist die Quelle ganz mißverstanden, wie z. B. S. 292 vergleiche M. 11, 47. Weiß aber Herr A. auch, daß diese ganze Art eines wissenschaftlichen Standpunktes sehr unwürdig ist? weiß er auch, daß so leichtfertiges Geschwätz wie jenes über Terpander's Sammlung wenig Respekt vor der ernsten Geschichte verräth? Das zweite, was wir zu bemerken haben, ist von der Art, daß man sogar auf den Verdacht kommen könnte, Verf. habe seine Leser absichtlich zu dem Glauben verführen wollen, als sei nur das aus Müller und Bellermann genommen, wozu er diese selbst als Quellen citirt. Wir begreifen nicht, was das bedeuten soll, daß Verf. z. B. S. 249 erst eine ganze Reihe Daten, wenn auch übertrieben, aus M. entnimmt und dann S. 250 die eigenen Worte desselben anführt, als ob das Vorhergehende und Folgende nicht auch aus M. wäre. (Das Gegenstück siehe S. 356, wo mit einem Male in der Note 2 Bellermann citirt wird, während alles von S. 354 an genau nach B. mitgetheilt wird). Mag Verf. die Absicht gehabt haben oder nicht, jedenfalls wird dadurch der, welcher nicht zufällig auf den Gedanken kommt, jene Quellen doch einmal weiter zu lesen und zu vergleichen, getäuscht und hält das, wofür die Gewährsleute nicht genannt sind, für des Verf. eigene Gelehrsamkeit.

Wir sind am Ende und fügen nur noch einige Worte über die Form hinzu. Der größte Fehler, an dem die Darstellung leidet, ist die grenzenlose Confusion. Ein und derselbe Gegenstand wird oft an 2 bis 3 verschiedenen Orten besprochen, während ganz Verschiedenes in einem Athemzuge, oft innerhalb desselben Satzes vorgetragen wird. Die Ausdrucksweise ist monoton; Verf. beutet das Recht der Wissenschaft, langweilig sein zu dürfen, gründlich aus. Im Einzelnen gebraucht er oft Ausdrücke und Wendungen, die in die ernste Geschichte durchaus nicht gehören, die schon unangenehm berühren, wenn man sie bei humoristischen Journalisten liest. Ueber die Breite der Darstellung, die natürlich vom Inhalt auf die Form zugleich übergehen muß, ist oben schon die Rede gewesen.

Fassen wir das Endurtheil, so müssen wir die Worte, die Verf. in der Vorrede sagt, es könne nach Arbeiten, wie die von Jahn, Bellermann u. s. w. eine Kühnheit scheinen, mit einer Geschichte der Musik hervorzutreten, als ganz aus unserm Sinne gesprochen bezeichnen, nur sagen wir: Mit einer solchen Geschichte der Musik nach jenen Arbeiten hervorzutreten, ist eine Kühnheit. Herr A. erwähnt einmal halb spöttelnd „unserer musikalisch gewordenen Philologie." Nun ja, wenn die Philologie Dinge behandeln will, die in der Mitte zwischen Musik und Philologie liegen, so wird sie musikalisch; fürwahr, die Musik muß erst, wenn sie ebenfalls solche Dinge behandeln will, etwas philologischer werden, dann werden wir vor Büchern, wie der 1. Band von Herrn Ambros' Geschichte der Musik, geschützt sein. Wir gestehen gern, auf das Buch mehr Mühe und Zeit verwandt zu haben, als es an sich werth ist, und wundert sich der Leser, weshalb wir es denn so eingehend recensirt, so ist der Grund dieser, weil bei dem großen Mangel und dem großen Bedürfniß des Publikums nach einer ordentlichen Geschichte der Musik ein neues Buch auf diesem Gebiete leicht Aufsehen erregt und leicht zu der Hoffnung und dem Glauben verführt, das Bedürfniß sei nun gestillt. Nein, liebes Publikum, du hast immer noch Nichts in der Hand, was deinen Durst nach einer wirklich wissenschaftlich und künstlerisch tief gefaßten Darstellung der Entwickelung der gesammten Musik stillen könnte. In deinem Interesse wünschen wir zum Schluß, daß, wenn Herr A. gewillt ist, bei Abfassung des 2. und 3. Bandes denselben Weg einzuschlagen, wie bei dem ersten, er zu deinem Besten lieber von dem ganzen Unternehmen abstehen möge.

Recensionen.

Katholische Kirchenmusik.

Moritz Brosig, Capellmeister an der Cathedrale zu Breslau: Dritte (kurze) Messe für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncell, Contrabaß, 2 Clarinetten, 2 Hörner und Orgel (2 Fagotte, Trompeten und Pauken ad lib.). Op. 29. Breslau, Leuckart.

— — Vierte Messe (in F) für 4 Singstimmen, Streichquartett, 2 Clarinetten, 2 Hörner (2 Ventiltrompeten und Pauken ad lib.). Op. 31. Derselbe Verlag.

S. B. Die Ansichten über Kirchenmusik lassen sich in drei Hauptgruppen abtheilen, welche gewissermaßen einer Rechten, einer Linken und einem Centrum entsprechen. Die Vertreter der einen Gruppe betonen am entschiedensten die **kirchlichen** Forderungen, die der zweiten die **musikalischen**, die der dritten wollen, daß die Kirchenmusik — wie schon die Zusammensetzung des Namens andeutet — **beiden** Seiten gerecht werde. Die Ersteren, welche von der eigentlichen **Kunst** in der Kirche nichts wissen wollen, weil die Musik hier bloß dem Cultus zu **dienen** habe, stehen eigentlich ohne es zu wollen mit den modernen Programmmusikern auf einem und demselben Boden. Der Zweck beider ist zwar ein sehr verschiedener, aber beide glauben mit der Musik als einem bloßen **Mittel** machen zu dürfen, was sie wollen. Die äußerste Dürftigkeit der musikalischen Erfindung und Ausführung macht ihnen keine Skrupel, wenn nur der Schein eines über die Musik hinausgehenden Ausdrucks erreicht oder jede selbstständige Wirkung vermieden ist.

Die Zweiten wollen bei der Kirchenmusik von der **Kirche** nicht viel wissen; sie und ihre gerechtesten Anforderungen sind ihnen gleichgiltig.

Was uns betrifft, so glauben wir, daß eine Musik, die als Kunstwerk keinen Werth hat, auch in der Kirche keine Wirkung machen kann. Ist dennoch eine Wirkung vorhanden, so ist's nicht die Musik, die wirkt, sondern der Ort, die Stimmung der Hörer, der Ritus oder alles dies zusammen, — sie selbst hat höchstens das bescheidene Verdienst diese Wirkung nicht zu **stören**. Wird eine solche Art musikalischer Gestaltung von der Kirche gebilligt, nun gut, dann ist die Kirchenmusik Sache der **Kirche** allein, und die dahin gehörigen Werke gehen die Kunst und uns nichts weiter an, so wenig wir die Musik irgendwo berücksichtigen, wenn sie, um andern Zwecken zu dienen, sich aller Bedingungen der Kunst als solcher begiebt.

Eben so wenig vermögen wir freilich eine Kirchenmusik zu vertreten, die rücksichtslos gegen den Ort und gegen den Inhalt des Textes vorgeht, nur Musik, ja sogar schöne oder sonst gehaltvolle, sein will und daher in einem innern Widerspruch zu dem Ernst und der Heiligkeit steht, deren Ausdruck sie sein soll. Das Musikanten- und Dilettantenthum, welches sich an solcher ergötzt, kann für uns nicht maßgebend sein, ein hundertjähriger Usus und „Moforitäten" entscheiden nicht, wo es sich um Grundsätze handelt.

Ist es denn nöthig Theorien erst zu construiren, liegen denn nicht die Meisterwerke kirchlicher Tonkunst vor uns aufgeschlagen da? Wohl! Sie belehren den, der belehrt sein will, in welcher Weise das künstlerisch Werthvolle mit dem Kirchlichen in Einklang gebracht werden kann. Nur ist die Schwierigkeit, daß die Verbindung einerseits Sache des Genies ist, dessen Producten — ein geheimnißvoller Vorgang — sich in seinem tiefsten Grunde der analysirenden Forschung entzieht. Andrerseits aber bleibt immer wieder von Neuem Gegenstand der Frage und des Streites, in wie fern die fortgeschrittene Tonkunst die aus dem Vorhergegangenen abstrahirten Regeln des Kirchenstyls etwa modificiren muß oder gar mit der gestellten Aufgabe unvereinbar geworden ist. Diese Fragen und Zweifel können praktisch abermals, wie schon so oft, nur durch ein hierauf besonders angelegtes Genie gelöst werden. Die Aufgabe der Kritik kann nur sein, die Erscheinungen zu prüfen und sich Rechenschaft zu geben, ob ein derartiges Genie etwa irgendwo auftauscht oder ob nicht hin und wieder blos der Schein eines solchen vorhanden ist.

Betrachtet man von den neueren Messen jene, welche sichtlich mehr der Kirche als der Kunst gerecht werden wollen, so findet man wohl klösterliche Formen, ascetische Entsagung und Selbstbeschränkung, aber den großen und herrlichen, den reichen Geist, der sich in den älteren Kirchenwerken ausspricht, vermißt man schmerzlich, die musikalische Armuth tritt in fadenscheinigem Gewande, mehr Mitleid erregend als erhebend, vor uns. Statt der sich frei ergehenden, daher naturgemäßen, wenn auch durch äußere Bedingungen in ein bestimmtes Bett geleiteten Ausdrucksformen, begegnen uns nur Nachahmungen älterer Formen, sei es die Fuge der Mozart'schen Zeit, oder die canonische Polyphonie der alten Italiener, oder eine künstliche Copie der aus ihrer Melodik hervorgehenden Harmonie und Tonarten. In alle dem kann sich der erwartete Messias nicht antündigen, denn ein solcher wird durchaus auf eigenen Füßen gehn und seiner Zeit eher voraus sein als hinter ihr.

In anderen Messen, die diesen entgegengesetzt sind, herrscht entweder das Liebmäßige bis zum Bänkelsängerthum, oder in der Verwendung der musikalischen Mittel (der Instrumentation, des Periodenbaues u. s. w.) herrscht ein Luxus, der dem geläuterten Wesen des Religiösen widerspricht; manchmal wird dieser Luxus zu theatralischen Coups benützt, als gälte es den Applaus der 4. und 5. Gallerie zu gewinnen. Auch hier können wir geniale Begabung für Kirchencomposition nicht entdecken: es sind lauter falsche Propheten in Schafskleidern.

„Geniale Begabung" würden wir nur dort zu entdecken vermögen, wo in der schlichtesten gegenwärtigen Ausdrucksweise sich dieselbe Weihe, dieselbe Tiefe, derselbe Reichthum der Kunst und des Gemüths offenbarte wie bei den Alten; wo in der keuschesten Haltung des Ganzen doch zugleich eine tiefsinnige Charakteristik der Gedanken des Textes (beileibe aber keine dramatische!) waltete; wo die Musik, weit entfernt in caleidoscopartiger Buntheit z. B. die längeren Texte des Gloria und Credo abzuwickeln, jeden Absatz vielmehr so weit entwickelt hätte, um die Fülle des Textinhaltes wiedergeben ohne die Einheitlichkeit aufzuheben; wo endlich die Forderung der Tonkunst, ein Ganzes aus Keimen zu entwickeln, erfüllt und dieses zu jener Fülle der, obgleich keuschen, sinnlichen Erscheinung emporwüchse, durch welche eine musikalisch-künstlerische Wirkung bedingt wird.

Die obige Auseinandersetzung vorausgeschickt, brauchen wir die vorliegenden neuen Messen von Brosig nur, so gut es gehen will, zu beschreiben, und das Urtheil wird sich dem Leser fast von selbst ergeben.

Ein Umstand fiel uns bei der Vergleichung derselben sogleich auf. Die dritte Messe nennt sich eine „kurze"; die andere nicht, ist aber ungefähr von derselben Dauer und Anlage. Jede enthält in der uns vorliegenden „Directions- und Orgelstimme" 15 Seiten zu vier Systemen. Nun ist es mit der „Kürze" bei unsrer gegenwärtigen Kunst gegenüber einem Texte wie das Gloria und Credo einer Messe eine eigene Sache. Anders wie im Kyrie, Sanctus, Benedictus und Agnus enthalten jene beiden Meßtheile eine Masse textlichen Stoffes, der mit den heutigen Mitteln der Tonkunst kaum „kurz abgemacht" werden kann. Denn einmal sind wir gewohnt und verlangen auch hier die innigste Durchdringung von Wort und Ton, dann musikalische Form und consequente Durchführung der Hauptgedanken, — ferner aber ist caleidoskopartige Buntheit, wie oben erwähnt, dem kirchlichen Ernst entgegen. Wir sehen keinen andern Ausweg diesen positiven und negativen Forderungen gerecht zu werden, als entweder die Anwendung eines dem allgemeinen Charakter des Stücks entsprechenden Grundmotivs (wie bei den alten Italienern der „Choral" zu Grunde lag, oder in der Mozart'schen sogenannten Credo-Messe das Credo-Motiv); oder eine solche Ausdehnung, daß die einzelnen Textabsätze für sich zu vollkommen ausgeprägter künstlerischen Gestalt gelangen. Dies kann geschehen, ohne gerade die Länge anzunehmen wie in der H-moll-Messe von Bach oder in der Missa solemnis von Beethoven.

Sofern also jene Knappheit der Ausdehnung bei gleichzeitigem Mangel an Grundmotiven, die das Ganze innerlich zusammenhalten, etwa Grundsatz des Componisten wäre, nicht eine Zufälligkeit, die gerade nur in seinen dritten und vierten Messe vorkommt (die erste und zweite kennen wir nicht), so läge darin die Verletzung eines für die heutige Kunst wesentlichen Grundgesetzes. In beiden Messen sind diese Sätze rein „durchcomponirt", Wiederholungen des Textes kommen nur bei einzelnen Worten und höchstens einfach vor. Das mag wohl Jenen gut scheinen, welche gegen Wiederholungen principiell eingenommen sind, allein eine Messe ist kein „dramatisches" Kunstwerk, wo etwa die „Handlung" fortdrängt, und dann ist die musikalische Durchdringung eines in seinem Inhalte wechselvollen Textes eben nicht anders zu erreichen als durch wiederholte Aussprache, worauf ja auch im Kyrie und den andern Sätzen Niemand und auch Herr Brosig nicht Anstoß nimmt.

Wir wollen jedoch, um gerecht zu sein, anerkennen, daß der Componist dieses, wir wissen nicht, ob durch eigene Ueberzeugung oder von außen aufgedrängte Hinderniß freier künstlerischer Entfaltung mit Geschick und möglichst geringem Schaden wenn auch nicht besiegt, doch umgangen hat. Mit ungezwungener Leichtigkeit schließt sich die Musik durch nicht allzu auffallenden Wechsel von Dur und Moll, forte und piano, Modulationen und Klangwirkungen dem Textinhalte an, ihn wenigstens andeutend. Das kann freilich ebenso als Tadel wie als Lob genommen werden, denn nur der erschöpfende Ausdruck wirkt vollkommen. Mit dem bloßen „Anregen" kann weder der Kirche noch der Kunst gedient sein, sie fordern beide Vertiefung in ihre Mysterien.

Das Kyrie steht in beiden Messen in Molltonarten (dritte Messe: C-moll, vierte: F-moll), das Christe ist beidemal als Mittelsatz in der Parallel-Dur-Tonart behandelt und Solostimmen übertrag n. Wer unbefangen im Auge behält, was die moderne Tonkunst für die Kirche zu leisten vermag, der wird zugestehen müssen, daß der Componist hier eine Tonwelt eröffnet, die man zwar nicht tief innerlich und im guten Sinn genial nennen könnte, doch eine solche, die nicht weihelos und nicht ohne Spuren echt religiöser Empfindung ist.

Daß sich der Componist in den schon besprochenen Gloria- und Credo-Sätzen alles und jedes fugirten Wesens gänzlich enthalten hat, können wir nicht gutheißen. Die Fuge ist und bleibt nun einmal der Gipfelpunkt musikalischer Begeisterung. Der mo-

derne Titane Beethoven hat sich ihrer so wenig enthalten, als sein Nachahmer Liszt, und Schumann hat sich nicht gescheut in seiner doch ganz modernen Cantate „Paradies und Peri“ und in seinen Clavier- und Kammermusikstücken sich dieser herrlichen Form vielfach zu bedienen. Die gänzliche Abwesenheit derselben in Brosig's Messen macht den Eindruck nüchterner Dürftigkeit. — Musikalische Form hat der Componist in diesen beiden Sätzen dadurch erreicht, daß er im Gloria das Quoniam mit der Reprise des Themas betont, im Credo ebenso das Et in spiritum.

Den beiden Sanctus können wir am wenigsten das zusprechen, was ihnen doch zukommen sollte: Weihe. Um sich ja in kein Motiv einzulassen, welches eine weitere Fortführung verlangt (das Sanctus „soll“ kurz sein), hat er sich mit dürftigen canonischen Eintritten ganz kurzer Motive begnügt und nicht mehr als einmal 7 und das andere Mal 11 Takte gesetzt, worauf das Pleni sich anschließt. In der „kurzen“ Messe findet sich kein Osanna.

In den Benedictus-Sätzen ist einstimmiger Sologesang vorwaltend, wechselnd mit Tutti. Was die Art des Sologesangs in diesen Messen betrifft, so fügen wir hier die Bemerkung ein, daß derselbe durchaus keusch behandelt ist, nirgend einer Gefangsvirtuosität verfällt oder zu einer sentimentalen Auffassung direkt Veranlassung giebt. Viele Dilettanten werden freilich das Kunststück vollbringen, auch solchen Gesang an den Haaren in das moderne Wesen heranzuziehen. Den beiden Benedictus fehlt sonderbarer Weise das Osanna.

Das Agnus Dei behandelt Brosig beidemale in Molltonarten, worauf das Dona sich in Dur auflöst. Mit besonderer Vorliebe ist hier übrigens der Unisonogesang angewendet, um der Sache eindringlichen Ausdruck zu geben. Das Dona in der 4. Messe läßt sich von etwas Trivialität kaum freisprechen, doch verschwindet dieser Fall unter dem Ganzen als eine Einzelnheit.

Der Totaleindruck beider Messen ist mit Ausnahme des Gloria und Credo ein insofern günstiger, als hier erstens wirkliche und zwar aufrichtige, der Zeit entsprechende Musik vorliegt, also zweitens der Styl keusch, aber empfunden ist, als drittens von der Instrumentation, soweit wir sie aus der vorliegenden Stimme beurtheilen können, sparsamer und den Ort berücksichtigender Gebrauch gemacht ist. Als moderne Messen scheinen sie uns daher durchaus achtungswerth. Mehr können wir zum Lobe freilich nicht sagen; es ist noch viel mehr von einer Kirchenmusik zu verlangen, die ihres Namens vollkommen würdig sein soll. Namentlich im Vergleich mit den älteren Meisterwerken wird man diesen Messen, um den Ausdruck eines unserer Mitarbeiter zu gebrauchen, nachsagen müssen, sie gehören zu den mehr „frommen als genialen,“ aber wir fügen bei, jedenfalls mehr zu den musikalischen als zu den blos frommen.

W. H. Veit. Offertorium (Clamavi in toto corde meo) für Sopran, Alt, Tenor, Baß und Orchester (zwei Violinen, Bratsche, Violoncell, Baß, Flöte, zwei Clarinetten, zwei Hörner, Orgel, dann ad. lib. zwei Trompeten und Pauken). 42. Werk. Breslau, Leuckart.

— — Graduale (Exaudi Domine justitiam meam) für Sopransolo, Chor und Orchester (zwei Violinen, Bratsche, Violoncell, Baß, Flöte, zwei Clarinetten, zwei Hörner und Orgel). 43. Werk. Derselbe Verlag.

Einen bedeutenden Schritt näher an dem was man hübsche Musik nennt und weiter von dem was kirchlich ist als die Brosig'schen Messen stehen obige Veit'sche Kirchencompositionen. Wir wissen wohl, daß man bei Gradualien und Offertorien als „Einlagen“ keine so strengen Anforderungen zu stellen pflegt, was Kirchlichkeit des Styls betrifft, als an die unmittelbare Meßmusik; allein Kirchenmusik sind sie eben so gut, ihr Gegenstand ist eben so gut Gott, und was der Gebrauch geheiligt hat, braucht nicht von der Kritik deßhalb anerkannt zu werden. Ein Unterschied des Styls zwischen Kirchen- und weltlicher Musik muß doch immer bestehen, sonst haben die heutigen Italiener vollkommen recht, die Polka und den Marsch mit kirchlichem Text in den Gottesdienst einzuschwärzen. Der gefällige Rhythmus und die süße, sinnlich einschmeichelnde Melodie kann doch den Kirchenstyl nicht begründen. Ist nun Polyphonie und Contrapunkt, die der modernen Musik gar nicht so absolut entfernt liegen als man zu glauben geneigt ist (Mendelssohn, Schumann u. A. können als Beweis dafür angesehen werden), schon in den Brosig'schen Messen ein untergeordnetes Moment, so noch viel mehr hier, wo sie gänzlich durch moderne Harmonie und modernen Periodenbau verdrängt sind. So auch ist der sich selbst genügende vier- oder mehrstimmige Chorgesang, der doch noch vorwaltet und von den Instrumenten mehr gestützt als umspielt wird, hier so ziemlich der Instrumentalwirkung gleichgestellt, und die Behandlung der Singstimmen entbehrt gänzlich jener imitatorischen Behandlung, die eben die Polyphonie bedingt, und wodurch die Gleichberechtigung Aller herbeigeführt, somit aber auch das Alleinherrschen der Oberstimme vermieden wird. Ohne in seinen Motiven je gemein zu werden zeigt sich der Componst dadurch doch mehr den absoluten Mustern an, die wie oben bemerkt sich über alle Bedenken hinwegsetzen, welche vom kirchlichen Standpunkt erhoben werden können. Gehörten wir diesen „absoluten Musikern“ an, so müßten wir Veit höchlichst loben; da wir das nicht thun, so ergibt sich auch hier unsere Stellung, als der Mittelpartei angehörend, welcher übrigens Manche, wenn sie aufrichtig sind, sich anschließen müssen, geberden sie sich auch manchmal als ständen sie auf der Seite der äußersten Parteien.

Die Urgestalt von Mozart's Ouverture zu „Figaro's Hochzeit.“

Es ist vorlängst in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ erwähnt worden, die damals wieder aufgefundene Original-Partitur der Figaro-Ouverture führe zu der Ansicht, daß Mozart derselben ursprünglich die Gestalt der Ouverture zur Entführung aus dem Serail gegeben habe; da nämlich, wo jetzt, am Schluß des ersten Theils, der kurze Rückgang aus der Dominante in den Grundton sich finde, sei ursprünglich ein Haltpunkt auf A 7 gewesen (wovon sich noch die Spuren vorfinden sollen), der zu einem in D-moll stehenden Stück langsamen Charakters übergeführt habe, um ohne Zweifel dann wieder in den Anfang der Ouverture zurückzukehren. — Dies sei alles noch jetzt als erst später corrigirte ursprüngliche Schreibart erkennbar, ja man könne aus den Radirungen in den verschiedenen Stimmen auf die Tonart D-moll schließen; — aus diesem Umstand erkläre sich die jetzige Gestalt der Ouverture, indem nun, nachdem Mozart das eingeschobene Stück wieder beseitigt, doch aber nicht zum Erlaß desselben mit der sast gewöhnlichen thematischen Durchführung den zweiten Theil eingeführt habe, alsbald der Rückgang in die Grundtonart vermittelst einer kurzen obgleich aus dem Thema entnommenen Figur geschehe und das ganze Stück nach Wiederholung des ersten Theils auf der Tonika mit einem kurzen Anhang abschließe.

Bei dem Interesse, das diese Nachricht erwecken muß (ebenso in Betreff des Werkes, wie um des Meisters willen, der uns so selten Gelegenheit bietet einen Blick in die geheime Werkstätte seines Schaffens zu thun, dessen Erzeugnisse vielmehr uns wie aus einem Guß, ohne Reflexion, ohne Zweifel und Nachbesserungen kampfgerüstet wie Pallas Athene aus Jupiters Haupt entsprungen scheinen) mag es erlaubt sein, darauf hinzuweisen, daß es nicht unmöglich scheint, die ursprüngliche Gestalt dieser Ouverture wieder herzustellen. In der Nissen'schen Lebensbeschreibung Mozart's ist nämlich unter dem „Verzeichniß der in Mozart's Verlassenschaft gefundenen musikalischen Fragmente und Entwürfe“ B, Fragmente für die Violine (S. 15 des Anhangs)

als Nr. 2 angeführt: ein Fragment, vermuthlich zu einer Oper mit Violine, Viol., Ob., Corno, Clarin., Tymp., Fagott und Basso aus D♭, 61 Takte enthaltend und ganz vollendet. Es fehlt also nur das diesem Vorhergehende. (Auch Jahn führt diesen Nachlaß an, darunter auch dieses Stück.)

Es fragt sich nun, ob es nicht der Mühe werth wäre nachzuforschen, ob nicht das aus der Original-Partitur entfernte Stück gerade das eben bezeichnete sei, oder besser: es zum Behuf allseitiger Einsichtnahme zu veröffentlichen. Was ist natürlicher als anzunehmen, daß Mozart bei dem ersten Plan seines Werks dasselbe bis zum Ende des langsomen Satzes niedergeschrieben, dann aber bei der beschlossenen Veränderung den langsamen Satz wieder entfernt, diesen aber unter seinen Papieren aufbewahrt habe (vielleicht zu irgend welchem andern Zweck), wo er sich jetzt bei seinem übrigen Nachlaß befinden mag, während die letzte Redaktion der Ouverture, die wohl allen je stattgehabten Aufführungen zu Grunde liegt, in fremde Hände übergegangen ist.

Wenn es demnach zur Feststellung des ursprünglichen Planes Mozart's hinreichen würde, sich nach Salzburg zu wenden, wo (nach Verfügung des letztverstorbenen Sohnes Mozart's) die hinterlassenen Papiere verwahrt werden, so darf man doch nicht etwa glauben, damit ein in Concerten verwerthbares Stück gewonnen zu haben; die Sache wäre mehr theoretisch als praktisch wichtig, mehr für den ins Einzelne gehenden Geschichtsforscher, als für das größere Publikum selbst der Musiker; namentlich zu einer Aufführung der Urgestalt (etwa in historischen Concerten) dürfte kaum je sich passende Gelegenheit finden. Wenn es unter den mit unserer dichterischen Literatur sich Beschäftigend.n Manche gibt, die jeder noch so unbedeutenden Zeile eines Göthe, Schiller u. s. w. nachforschen, jeden Tag, jede Stunde ihres Privatlebens auszuspähen suchen, das, was diese selbst verworfen oder wenigstens für spätere Ueberarbeitung zurückgehalten haben, ans Tageslicht ziehen, mit Anmerkungen gelehrt ausstatten, zu Schlüssen auf die weniger offen da liegenden Seiten der Verfasser auspressen; — wenn das ähnlich mit dem Nachlaß Mendelssohn's, der dem nulla dies sine linea aus Ueberzeugung huldigte, nicht zu seinem Vortheile sich wiederholt hat, so mag die Musik sich Glück wünschen, wenn die größere Schwierigkeit ihrer Darstellung, sei's in Noten, sei's in der Aufführung (im Vergleich mit dem Druck oder Lesen eines Gedichts) sie in der Regel vor solcher Vandalen-Pietät bewahrt. Was man auch von Aenderungen des Meisters an seinem Werk halten mag, seine Bestimmung über sein Werk muß in Ehren bleiben; und wenn er nicht zu Lebzeiten Sonderling genug gewesen ist um in Schlafrock und Nachtmütze vor das Publikum der Mit- und Nachwelt zu treten, so muß ihm auch nach seinem Tode das Recht bleiben so ihr zu erscheinen, wie er nach seinem besten Bewußtsein von sich ihr am liebsten erscheinen mochte.

Warum aber Mozart seinem ursprünglichen Plane nicht treu geblieben sein mag, dies zu untersuchen dürfte einige fruchtbare Winke für die später vorgezogene Gestaltung an die Hand geben. Will man nämlich — möglichst nüchtern und praktisch, für Viele wohl zu wenig genial auf Seite des Meisters, zu wenig geistreich auf Seite des Beurtheilers — vielleicht annehmen, daß Mozart auf die erst gewählte Gestalt durch die geringe Ergiebigkeit seiner Themen für einen Durchführungstheil, oder durch den einer solchen gelehrten Beimischung fremden Esprit seines Textes geleitet worden sei, so bot, wenn sich der gewöhnliche zweite Theil, die Durchführung, nicht ins Ganze fügen wollte, das neue Auskunftsmittel, dem musikalischen Bedürfniß nach Festsetzung und Weiterführung der Themen durch einen ruhigen Satz zu genügen, nicht genug Vortheile. Neu war der Gedanke nicht. Ist überhaupt die Ouverture seit Mozart im Vergleich gegen die frühere Zeit in Betreff der Formen quantitativ eher ärmer als jene, was natürlich die neuere weit ersetzt durch Reichhaltigkeit und Bedeutung des Inhalts (man vergleiche z. B. Mozart's Ouvertnre im Style Händel's unter seinen Clavierconpositionen) so hatte schon Gluck in der Iphigenie auf Tauris und sonst diese Form angewandt; Mozart selbst hatte die Ouverture zur Entführung ähnlich gestaltet, ja diesen Gedanken noch aufs geistreichste dahin gesteigert, daß er, was in dem Zwischensatz erst in C-moll sehnsüchtig klagt, in der unmittelbar an die Ouverture sich anschließenden Eröffnungs-Arie Belmontes im hellen C-dur erscheinen läßt. Von hier aus aber war, wie es scheint, wenigstens innerhalb dieser Form keine Steigerung mehr möglich; rechtfertigte sich überhaupt ein solcher Gedanke vor Allem durch geistreich treffende Ausführung, so hatte zwar Mozart Gluck darin übertreffen, nicht aber seinen eigenen Gedanken noch einmal überbieten können; ja er wäre diesmal hinter ihm zurückgeblieben, da der Text des Figaro für solch geistreiches Spiel mit den musikalischen Gedanken keine Gelegenheit bot. — Endlich aber, wenn die Entführungs-Ouverture in treffendster Weise die zwei Gegensätze der Oper, den mongolischen Boden der Handlung und die edle Liebesgluth der beiden kaukasischen Paare einander gegenüber stellt, was bot denn Figaro Aehnliches? War die leichtfertige Verliebtheit des Grafen, die liebende Verschmitztheit Figaro's, oder gar die „anfänerliche" Männersucht Marzellinens einer ähnlichen tiefen Auffassung fähig? oder sollte in der liebenswürdigen verlassenen Gräfin eine Nebenperson in den Vordergrund gezerrt werden? Kurz, man mag sich die Sache betrachten wie man will, wir haben hier ein Beispiel, wie das Genie oder, (darf man angesichts des geschichtlich konstatirten sehr klaren Bewußtseins des Meisters über sein Thun wohl besser sagen) das künstlerische Gefühl Mozarts ihn davor bewahrt hat, eine gegebene nur von dem Herkommen dargebotene Form anzuwenden, wo sie nicht zutreffenden Sinn enthielt, und ihn von selbst, wenn auch diesmal nicht ohne ein gewisses vorläufiges Straucheln, auf die einzig seiner Idee entsprechende Kunstform geführt hat, zur hohen Befriedigung aller Derer, die es verstehen, daß man ohne Kunst einsicht auch nicht Genie ist. — Und so ist gerade ein gewisser Mangel, die geringe Fruchtbarkeit und musikalische Verwerthbarkeit der Hauptthemen und das damit gegebene Fehlen einer eigentlichen Vertiefung und Durchdringung derselben, sowie die theilweise Vorausnahme einer Art von Durchführung im ersten Theil zu einem Vorzug geworden, Führer zur Entdeckung einer Form, die bisher einzig dastehend gerade nur dies eine Mal, diesmal aber vollkommen, die rechte mit dem Gedanken des Gedichts selbst zusammenfallende gewesen ist.

Und von dieser Seite betrachtet, kann der Gewinn solcher Nachforschung nicht hoch genug angeschlagen werden. Wir sehen vor uns das Weben des Genius, der — um einmal eine von gewissen Musikästhetikern in Schwung gebrachte und so viel mißbrauchte Redensart anzuwenden, und zwar anzuwenden bei einem Meister, den sie im „Zerbrechen der Form," das man ja gern als Kriterium der Meisterschaft aufstellen möchte, weit hinter Beethoven zurückstellen, — des Genius, der die Form zerbricht, nachdem sie des Meisters Absicht nicht hat erfüllen können; wir sehen aus seinen leichtgestaltenden Händen fast wie zufällig etwas Neues hervorgehen, zweifellos selbst lebensfähig und zugleich die augenfälligste Veranschaulichung des innersten Lebenskerns des dichterischen Kunstwerks, mit dem es sich zu unlöslichem Bunde verknüpft hat, ein echtes Gegenbild des Beaumarchais'schen Gedichtes, mit seinem von einer pikanten Scene zur andern gaukelnden Schmetterlingsleben, seinem immer geistreichen, immer amüsanten und immer herzlosen Champagnertreiben, seinem rastlosen Vorwärtsleben der Handlung, die kaum ein oder das andere Mal einem schönen echt weiblichen Herzen Zeit gönnt, den Vollklang inneren Lebens auszuströmen, wo jede Person ihr Spiel mit der anderen hat, keine sich voll hingibt, keine eine Ahnung hat von der äußerlich in die Handlung selbst hinaus gelegten Läuterung und Fortentwicklung der Charaktere: — der vollste Gegensatz zur „Zauberflöte", deren Ouverture eben wieder mit der zu „Figaro" im geradesten Gegensatz steht. Wäre diese Figaro-Ouverture vielleicht ebenso im Drang des Augenblicks geschrieben, wie die zu Don Juan, von deren Entstehung die musikgelehrten Literaten uns so viel Unsinniges erzählt haben,

weil sie Niederschreiben und Schaffen für gleichbedeutend nahmen, so wäre gewiß auch hier die Deutung nicht ausgeblieben, daß „die Zeit, — oder vielleicht das Papier (!) — nicht gereicht habe, eine Durchführung anzubringen." Da dies nicht der Fall ist, so darf man mit Sicherheit annehmen, daß Mozart mit sicher treffendem Bewußtsein ein Kunstwerk geschaffen hat, das in Form und Inhalt der getreue Spiegel der Zeit ist, deren Gedanken eben Beaumarchais im Figaro den klarsten Ausdruck verliehen hat, der Zeit des ersten, oft selbst noch frivolen, aber geistreichen und thatkräftigen Aufschwungs aus den Leerheiten der Zopfzeit, einer Entwicklung des europäischen Geistes, an der Mozart selbst Theil genommen, ohne, wie der Dichter, in ihr hängen geblieben zu sein.

Ueber Dilettantenvereine.

DL. In der Vaterstadt des Verfassers dieser Zeilen bestehen vier größere Musikgesellschaften, abgesehen von zahlreichen Männergesangvereinen. Zwei von jenen Gesellschaften pflegen vorzugsweise die Instrumentalmusik, zwei andere den Gesang. Alle vier stehen unter Leitung tüchtiger Musiker. Unter den Instrumentalvereinen ist einer, der sich vorzugsweise aus Musikern vom Fach zusammensetzt, welchen sich die hervorragendsten Dilettanten zugesellen; während der andere mehr aus der großen Masse der Dilettantenwelt und angehenden Musikern gebildet ist. Die Gesangvereine bestehen natürlich fast nur aus Gesangsliebhabern, und die Sänger vom Fache werden nur als Solisten zu den Concerten hinzugezogen. Zwischen den beiden Instrumentalvereinen besteht nun, in Folge lokaler Umstände, das eigenthümliche Verhältniß, daß die Concerte des Musikvereines, wenn man sich mit billigen Plätzen begnügt, nicht mehr kosten, als die des Dilettantenvereines, während die Leistungen nach Seite der Reinheit, Präcision und des Schwunges begreiflicherweise bei den Fachleuten bedeutend hervorragen. Das Publikum empfindet dies und ist oft ungerechterweise kalt gegen die Dilettanten. Zwischen den beiden Gesangvereinen besteht ebenfalls ein eigenthümliches Verhältniß. Einer derselben hat seit einer langen Reihe von Jahren einen guten Namen in der musikalischen Welt, und schon begann er auf seinen Lorbeeren zu ruhen, d. h. mit minderer Sorgfalt zu studiren und nur selten Neugelerntes zu bringen, als ein eifriger, strebsamer Musiker den andern Verein gründete, bald eine tüchtige und willige Schaar um sich sammelte, und nun durch ausgezeichnete Aufführungen dem älteren Verein ernstlich Concurrenz machte. Und diese Concurrenz schlug, wie immer, zum Vortheil des Publikums aus, indem auch die Andern durch erneute Anstrengungen den alten Ruf zu wahren suchten. Dazu kam noch, nach wenigen Jahren, ein in beiden Vereinen fast gleichzeitig eintretender Direktionswechsel. Die neuen Direktoren brachten frischen Eifer mit, der sich für die nächste Zeit den Vereinsmitgliedern mittheilte. Allein auch dieser Sporn verliert begreiflicherweise allmälich seine Wirkung und schon werden Klagen über mangelnde Theilnahme laut. Diese Gestaltung der Dinge hat den Einsender des vorliegenden Aufsatzes bewogen, mit Beiseitesetzung des oben zuerst erwähnten Künstlervereines, dessen Verhältnisse natürlich wesentlich andere sind *), die Dilettantenvereine, ihren Zweck und ihre Einrichtung einmal näher in's Auge zu fassen. Hätte er seinen Blick dabei auf den engen Gesichtskreis der Vaterstadt beschränkt, so würden seine Worte für andere Leser nur wenig Werth haben. Indem er aber annimmt, daß ähnliche Verhältnisse auch anderswo, namentlich in großen Städten, bestehen darf er dem Ganzen eine allgemeinere, weiter gehende Form geben und diejenigen Leser, welche wissen, von welcher Stadt und von welchen Vereinen im Bisherigen die Rede war, bitten, nicht jede Einzelheit des folgenden Aufsatzes gar zu streng auf jene zu beziehen. — Nachfolgende Bemerkungen mögen zu besserem Ueberblick in drei Abtheilungen getheilt werden, indem sie sich an die drei Classen der Betheiligten wenden: 1. an die Leitenden, d. h. Vorstände und Direktoren; 2. an die Ausführenden, d. h. die Vereinsmitglieder und 3. an die Genießenden oder Betheiligenden, also an das Publikum und die Kritiker.

I. An die Leitenden.

Wie entsteht ein Dilettanten-Musikverein? In der Regel so, daß sich Mehrere, welche Lust und Freude an musikalischer Bethätigung haben, zusammenfinden, zunächst eben nur, um miteinander zu musiciren. Nach und nach vermehrt sich die Mitgliederzahl, man studirt eifrig und findet endlich, daß man sich auch recht wohl einmal vor einem eingeladenen, später auch vor einem bezahlenden Publikum hören lassen könne. Soweit ist Alles gut. Nun aber verändert sich unvermerkt die Sachlage. Die Zahl der öffentlichen Concerte mehrt sich, man errichtet endlich Abonnementsconcerte und mit ihrem Entstehen ist die ganze Grundlage des Studiums eine andere geworden: man übt nicht mehr zur eigenen Bildung und Freude, sondern man muß alljährlich so und so viel Concerte zu Wege bringen, wohl oder übel. Es geschieht — und dies ist das Nächste, worauf ich die Leitenden aufmerksam mache — es geschieht zu wenig zur Hebung der musikalischen Kraft und Fähigkeit der Vereine. Gehen wir sogleich in's Einzelne. Ein Gesangverein sollte regelmäßig einen Theil seiner Uebungszeit auf Stimmbildung und Intonation verwenden; wir würden dann nicht so oft bei einer großen Masse Singender einen mageren Ton, nicht so viele schlechte Chor-Einsätze hören. Einen zweiten Theil seiner regelmäßigen Uebungszeit müßte der Verein auf bloßes Durchsingen der mannigfachsten Stücke verwenden, um im ruhigen Lesen und Treffen der Intervalle zu erstarken und andrerseits rascher zur Literaturkenntniß zu gelangen. Ein dritter Theil (und zwar der größere) bliebe dann immer dem Studium eines bestimmten Werkes vorbehalten. Wenn eine Vereinsprobe zwei Stunden dauert, so stelle ich mir die Vertheilung so vor: Zuerst, wenn Kraft und Aufmerksamkeit noch am frischesten sind, eine halbe Stunde Stimmübung und Intonation; darauf zehn Minuten Ruhe; dann drei Viertelstunden Studiren eines bestimmten Werkes, und endlich, nach abermaliger Ruhe von fünf Minuten, eine halbe Stunde Absingen. Man sieht, daß ich dabei auf sehr pünktlichen Beginn der Proben rechne, worüber weiter unten mehr. Für die Instrumentalvereine würde sich die Sache ähnlich gestalten. An die Stelle der Stimmübungen würden Studien über einzelne technische Schwierigkeiten des Zusammenspiels treten: das staccato, das gleichmäßige crescendo, den exacten Wiedereinsatz nach einem Halt u. v. A. Es ist wahr, wollte ein schon bestehender Verein nunmehr eine solche Einrichtung einführen, so würde dies beschwerden, es würde nicht ohne Opposition, vielleicht nicht ohne den Austritt eines und des andern Mitgliedes gehen. Immerhin! Das Langweilige, was in dem Studium der ersten halben Stunde läge, würde sehr bald nicht mehr empfunden werden bei der größeren Abwechslung, welche im Ganzen der Abend böte. Auch bin ich nicht der Meinung, daß jene Einrichtung, welche ich als die normale bezeichne, pedantisch steif festgehalten werden müßte. Es kann auch hin und wieder einen ganzen Abend an einem Werke, welches die Mitglieder vorzugsweise interessirt, studirt werden; es kann auch zuweilen einen ganzen Abend vom Blatt gesungen oder gespielt werden. Und endlich halte ich es für eine der würdigsten Aufgaben eines Vorstandes, bez. Direktors, etwas als zweckmäßig Erkanntes, das sich nicht plötzlich einführen läßt, ganz unvermerkt und nach und nach zu Stande zu bringen. —

„Dann müßte aber die Zahl der außerordentlichen Proben (Gesangproben für einzelne Stimmen, Quartettproben des Orchesters) bedeutend vermehrt werden, wenn die Concerte zu Stande

*) Während z. B. die Künstler für ihre Arbeit von einer dirigirenden Gesellschaft bezahlt werden, müssen die Dilettanten noch ihren Jahresbeitrag zahlen, um nur dem Publikum etwas vormusiciren zu dürfen.

kommen sollen.“ Ich sage, sie dürfen nicht vermehrt werden; im Gegentheil, die große Zahl außerordentlicher Proben ist ein zweiter Hauptmißstand bei vielen Dilettantenvereinen. Alles Zuviel ermüdet und spannt ab. Und wenn ich weiter unten den Mitgliedern den regelmäßigen Besuch der Proben dringend ans Herz legen will, so muß ich sie doch auch hier gegen jenes Zuviel in Schutz nehmen, indem ich behaupte, der Vorstand, resp. Direktor eines Vereines hat gar nicht das Recht, die Zeit der Leute beliebig in Anspruch zu nehmen, zu verlangen, daß man in dieser Woche am Montag, in nächster am Dinstag, einmal um 7 Uhr, ein ander Mal um 11 Uhr komme u. s. w. Die Folgen sind ja klar genug: Da diese Extra-Proben störend ins Familien- und Geschäfts-Leben eingreifen, so werden sie eben schlecht besucht; und da somit nur ein kleiner Theil der Mitglieder darin lernt, so müssen die betreffenden Nummern in der nächsten Gesammtprobe ebenso genommen werden, als ob keine Extraprobe gewesen wäre, zur großen Pein derer, welche sie wirklich besucht haben. Ja, wenn man die Schwachen zu den Specialproben nöthigen könnte! Die Erfahrung lehrt aber, daß die Besucher derselben stets die Fähigsten und Eifrigsten sind, also die, welche des speciellen Uebens am wenigsten bedürfen. Wären die außerordentlichen Proben wirklich etwas Außerordentliches, also ein, zweimal im Jahr vorkommend, so würden sie ganz anders besucht und viel nützlicher werden. — Nun wird man mir einwenden, daß auf diese Weise aber kaum ein oder zwei Concerte in einem Winter zu Stande zu bringen wären. Hierauf erwiedere ich: Dies ist genug; die große Zahl der Concerte ist ein weiterer Uebelstand; namentlich die Abonnements-Aufführungen sind, da sie in festgesetzter Zahl gegeben werden müssen, zu beschränken. Uebrigens würde, da die Kraft des Vereines allmälig wüchse, auch bald nicht mehr so viel Zeit für die einzelnen Stücke nöthig sein; durch die regelmäßigen Ableseübungen würde dem Einstudiren selbst erheblich vorgearbeitet, und manche leichtere Motette oder Cantate, manche Ouvertüre und mancher Symphoniesatz müßte dann in einer, höchstens zwei Proben fertig zu bringen sein. Was nun in einem Jahre gründlich studirt worden, müßte im folgenden unter den Leseübungen gelegentlich wiedergebracht werden; es wäre dies für die älteren Mitglieder eine willkommene Wiederholung, und nach einigen Jahren würde sich ein stehendes Repertoir bilden von solchen Stücken, die jederzeit ohne erhebliche Schwierigkeit aufgeführt werden könnten.

Hierauf wird man vielleicht sagen, daß von dem Zustandekommen eines festen Repertoirs doch nicht wohl die Rede sein könne, da ein solcher Verein selber ja nichts Festes, sondern durch Ein- und Austritt fortwährend Wandelbares sei. Was den Austritt betrifft, so könnte dem einigermaßen vorgebeugt werden dadurch, daß der Eintretende sich auf mehrere Jahre verbindlich machen müßte. Doch glaube ich kaum, daß es einer solchen Maßregel bedarf: wenn die Mitglieder sich als solche wohl fühlen, indem sie sehen, daß hier etwas gelernt und geleistet wird, so werden sie nicht ohne Noth austreten. Was aber den Eintritt betrifft, so komme ich hiermit auf den vierten wichtigen Punkt: Man sei nicht zu liberal in der Aufnahme junger, talentloser oder noch unreifer Mitglieder. Welchen Nutzen hat ein Instrumentalverein von einem Dutzend angehender Violinisten, die kaum selber ihr Instrument rein stimmen können, die durch ein paar Synkopen in Schrecken versetzt, durch die Tonarten Gis oder B-moll außer Fassung gebracht werden? Was soll einem Gesangverein jenes Dämchen, das nicht im Stande ist, auch nur drei Takte vom Blatte zu singen — oder jener Herr Doktor, der den Baßeinsatz eine Quart zu tief ergreift *) und ihn so, unbekümmert um das Haarsträuben der Genossen um ihn her, einige Takte durchführt? Nun freilich, es giebt eine Antwort darauf: „Was sie dem Verein sollen? Ihren Jahresbeitrag sollen sie zahlen!“ Und so muß ich denn wieder auf das schon Gesagte zurückkommen: man gebe nicht so viele öffentliche Concerte, damit die Ausgaben für große Lokale, Heizung und Beleuchtung und Honorar der Solisten sich verringere und man nicht nöthig habe, so ängstlich auf jeden Thaler Einnahme zu sehen. Aber was man gibt, gebe man gut. Somit käme ich denn zu dem letzten Punkte, den ich den Leitenden an's Herz legen möchte: Man wähle zur Aufführung Nichts, was über die Kräfte des Vereines geht. Ein Instrumental-Dilettantenverein wird selten über die Schwierigkeit der zweiten Symphonie von Beethoven hinaus gehen können. Sollte er freilich der einzige Musikverein in einer Stadt sein, so erwächst ihm die Verpflichtung, auch Schwereres vorzuführen: dann nehme er sich aber Zeit dazu. Eine Symphonie kann ein ganzes Jahr vorbereitet werden, ehe sie als Concertnummer vollständig studirt wird. Bei den Gesangvereinen ist ohnehin das Verhältniß ein anderes. Da es Musstergesangvereine nicht gibt, so dürfen hier die Dilettanten vor dem Schwersten nicht zurückbeben. Um so mehr ist es Pflicht der Direktoren, ihre Vereine zu Schwerem heranzubilden und das dem jedesmaligen Standpunkt Angemessene zu wählen. Nimmer sollte man der Aufführung die Schwierigkeit anmerken. —

(Schluß folgt.)

*) Selbst erlebtes Faktum!

Nachrichten.

In Frankfurt a. M. bei Sauerländer ist so eben ein Buch von Dr. Ludwig Rohl erschienen, betitelt: „Die Zauberflöte. Betrachtungen über die Bedeutung der dramatischen Musik in der Geschichte des menschlichen Geistes.“ Wir kommen vielleicht auf diese neueste (Herrn Fr. Kiel in Berlin zugeeignete) Arbeit des Heidelberger Privat-Docenten für Geschichte und Aesthetik der Tonkunst zurück.

Im Verlag der Duyle'schen Buchhandlung in Salzburg ist ein systematischer Catalog über sämmtliche im Mozarts-Archiv zu Salzburg befindliche Autographen und sonstige Reliquien W. A. Mozart's, verfaßt von Carl Moyses, erschienen.

Das große Händelfest in London, wobei am ersten Tag Messias, am zweiten eine Auswahl aus verschiedenen Werken, am dritten Israel in Egypten aufgeführt wurde, hat nahezu 25,000 Pfd. St. eingetragen, wovon die Krystall-Palast-Compagnie einen reinen Gewinn von 2—3000 Pfd. St. hat, außer dem Besitz der vollständig ausgebauten großen Tonbühne.

Wien.

Der Professor der Deklamation am hiesigen Conservatorium und verantwortliche Redakteur der „Recensionen,“ Herr Julius Schwenda, ist gestorben.

Mit der Vertiefung der Orchesterstimmung soll es wieder in's Stocken gerathen sein. Unsere Hofbühne findet die Sache zu kostspielig, und die Erhaltung des Ballets wird für wichtiger angesehen, als die der Stimmen und der guten Oper.

„Notizen über die Streicher'sche Pianoforte-Fabrik,“ welche uns kürzlich gebruckt zugekommen sind, enthalten die Mittheilung, daß dieselbe vor mehr als 130 Jahren begonnen wurde, seit 68 Jahren in Wien besteht und daher das älteste hiesige Etablissement der Art ist. Der gegenwärtige Chef J. B. Streicher leitet es seit 30 Jahren. Nach Anführung der demselben gewordenen Auszeichnungen und der von ihm im Clavierbau gemachten Erfindungen, von welchen u. A. die auf der gegenwärtigen Welt-Industrieausstellung exponirte Saitenwage bei den Fachkundigen großes Interesse erregt haben soll, wird schließlich mitgetheilt, daß die Jury in London „Streicher nicht nur die Medaille zuerkannte, sondern ihn der Zahl derjenigen Aussteller einreihte, welche man — nach einem von französischer Seite ausgehenden Antrage — für die ihren Verdiensten nicht entsprechende Ertheilung einer Medaille gleicher Stufe dadurch entschädigen wollte, daß man sie zur höheren Auszeichnung für ihre in jeder Beziehung hervorragenden Leistungen „„als über dem Concurs für Medaillen stehend““ erklärte!“

Zur Bereicherung des Fonds für ein Schubert-Denkmal, welches in dem neuen Stadtpark aufgestellt werden soll, wird in den Mauern unserer Residenz ein „nieder-österreichisches Gesangfest“ stattfinden.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 33. Wien, 18. August 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wasserkr. Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing,** vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 8 Silberg. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Recensionen. (Neue Orchesterwerke von A. Rubinstein und N. Gade, Choralvorspiele von Sechter.) — Ueber Dilettantenvereine. (Schluß.) — Zur Verständigung. — Nachrichten. — Berichtigung

Recensionen.

Neue Orchesterwerke von A. Rubinstein und N. Gade.

§. Es hat etwas Peinliches, zu sehen, wie gegenwärtig durch die aller Orten erwachte Lust am Musiciren, durch die vielen neuen Concertunternehmungen, die dieser Lust entgegenkommen, ein unausweichliches Bedürfniß nach guten Novitäten entsteht, und wie die Produktion selber so kläglich sich dazu verhält, daß die Dirigenten beinahe in Verlegenheit gerathen, was sie ihrem Publikum bieten sollen. Wenn dieses Mißverhältniß in gleichem Maße wie bisher fortwächst, so dürfte es geschehen, daß die Concertunternehmungen, welche hauptsächlich auf Orchestermusik angewiesen sind, entweder in die Brüche gehen, oder zu unkünstlerischen Produktionen greifen, oder der Monotonie verfallen und immer dasselbe wiederholen müssen. Zurückgreifend in die Vergangenheit stößt der eifrige Forscher bald auf jene Kindheit der Instrumentalmusik, die dem jetzigen Bedürfniß nicht mehr ganz Genüge thun kann. S. Bach hat einige Orchesterwerke geschrieben, die allerdings noch zur Vermittlung näherer Bekanntschaft und besseren Genusses einer fleißigen Wiederholung bedürfen. Allein ihrer sind wenige. Mit seinem Sohn Emanuel ist der Versuch gemacht worden, dessen Symphonien wieder ins Leben zu führen, und sind ihrer mehrere nun im Stich erschienen, eine davon an verschiedenen Orten mit größerem oder geringerem Erfolg aufgeführt worden. So reizend, graziös und genial Manches, ja Vieles darin, es kann doch Niemand läugnen, daß allgemeine und dauerhafte Erfolge damit nicht zu erzielen sein werden. Auch mit Christian Bach ist es versucht worden, aber derjenigen, welche an der historischen Entwicklung großen Antheil nehmen, und es mit dem ästhetischen darüber leicht nehmen, sind nicht so viele, daß sich eine längere Bewegung der Programme in dieser Richtung denken ließe. Von J. Haydn und Mozart sind noch eine ziemliche Anzahl von Symphonien wenig bekannt und selten gehört; allein diese sind von so kleinem Umfang, so wenig in die Tiefe und Höhe gehend, daß auch mit der Wiederbelebung solcher, immerhin stets erfreulich und heiter wirkenden Werke sparsam vorgegangen werden muß. Beethoven behauptet natürlich immer seinen festen Platz. Aber seine neun Symphonien sind sehr bekannt und je mehr Etwas bekannt ist, desto weniger rasch dürfen sich die Wiederholungen folgen, wenn es nicht an Reiz einbüßen soll. Noch weiter herauf sind Spohr, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Gade mit einer nicht zu hohen Zahl von Symphonien und Ouverturen theilweise willkommene Gaben und Stützen reichhaltiger Repertoirs, an die sich noch einige einzelne Werke von Bargiel und Brahms als hoffnungsvolle Novitäten anschließen.

Was die Symphonie betrifft, so bemächtigt sich nachgerade der begabtesten Talente eine begreifliche Scheu in dieser Form zu produciren. Eigentliche „Symphonien" von wirklich Begabten sind in der letzten Zeit heillos wenige an das Tageslicht getreten. Brahms versucht es mit der anspruchsloseren Serenade, Bargiel und Volkmann haben unseres Wissens noch kein Werk der Art geschrieben, gewiß wenigstens keins edirt oder aufgeführt. Nur einige gewandte Federn, die aber zumeist der originellen Kraft oder eines ernstlicheren Strebens ermangeln, wie z. B. Rubinstein, Veit, Jadassohn, und einige weniger anerkannte oder bekannte Autoren tummeln sich noch auf einem Gebiete, das bereits bedenklich geworden, und geben sich nebst ihren Verlegern süßen Täuschungen hin.

Von Rubinstein liegt vor:

Troisième Symphonie pour Orchestre. Oeuvre 56. Verlag von J. Schuberth und Comp. in Leipzig und New-York. Partitur und vierhändiger Clavierauszug.

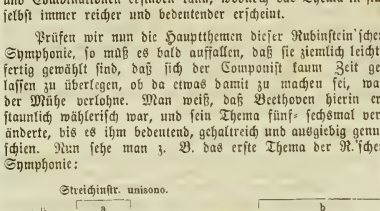
Dieser fleißige aber leider sehr wenig wählerische Componist hat nach einer kleineren, bei Kahnt in Leipzig erschienenen, eine größere zweite, „Ocean" betitelte Symphonie (Leipzig, bei B. Senff) erscheinen lassen, die stark in das Gebiet der Programmmusik überschlägt, und sich bis jetzt wenig Bahn gebrochen hat. Hierauf ist nun die vorliegende dritte gefolgt in welcher wieder der absolut musikalische Gesichtspunkt eingenommen erscheint, in sofern sie keinerlei Titel oder Programm u. dgl. aufweist; welche ferner die üblichen vier Sätze enthält und weiter nichts vorstellen will als eine Symphonie, obwohl im ersten Satz ein verschwiegener, wahrscheinlich witzig sein sollender Hintergedanke sich verbirgt, der aber mit Kunst und Poesie thatsächlich nichts zu schaffen hat.

Es kann und muß daher an dieses Werk der absolute musikalische Maßstab angelegt werden, und es wird bei dem chemischen Proceß, der sich bei der Analyse dieses Werks vollzieht kein Element als Bodensatz zurückbleiben, welches sich der forschenden Betrachtung entzöge, und den Werth der Composition fraglich zu machen vermöchte.

Ueber die technischen Grundprincipien einer Symphonie oder überhaupt der Sonate kann heutigen Tags nach Haydn, Mozart und namentlich Beethoven vernünftiger Weise kein Streit obwalten. In jedem einzelnen Theil spricht das Hauptthema einen musikalischen Satz aus, der, für sich ein fertiger abgeschlossener Gedanke, einen bestimmten Stimmungsgehalt birgt, und wo möglich allen Instrumenten angepaßt werden kann, welche dabei mitwirken; demselben treten gegensätzliche, doch durch Einheit der Tartart und modulatorische Verwandtschaft mit ihm zusammengehaltene Motive (Nebenmotive, Contrapunkt) entgegen, oder er geräth mit sich selbst in Widerspruch, indem einzelne Individualitäten (Stimmen, Instrumente) ihn als ihr Eigenthum für sich in Anspruch nehmen und gleichsam um den Besitz kämpfen (Canon, Fuge). Diese Entwicklung hat ihre Anfänge (1. Theil), höchste Entfaltung und stärksten Conflikte (Durchführungssatz) und erledigt sich durch den Sieg des einfachen Hauptgedankens, der fernerhin nur mehr in

versöhnter Weise, wenn auch in höherer Stimmung, oder doch nur vorübergehend in abermaligem Conflikt mit seinen Gegensätzen auftritt. Dies gilt namentlich für die Hauptsätze (erster und letzter Satz) während in den beiden Mittelsätzen als Gegengewicht gegen die aus Obigem entstehende Lebendigkeit nach Bedürfniß ruhigere plastische Gestalten in einfacherer Form vorgeführt werden. „Dramatisches Leben" ist die natürliche Folge jener Anlage der Hauptsätze; spannende Verwicklungen, consequente Verfolgung und Ausführung einzelner Theile des Hauptgedankens (thematische Arbeit), überraschende Lösungen, Steigerung der Stimmung sind die Mittel, wodurch es hervorgerufen wird. Diese Kennzeichen sind in jedem Symphonie-Hauptsatz aller Meister vorhanden, und dadurch unentbehrliche Momente in jedem neueren Werk geworden. Vielsagende Themen, die zugleich eine weitere Entwickelung und Steigerung, Gegensätze u. s. w. zulassen, sind von vornherein nothwendig, wenn aus einem Satz was Rechtes werden soll, wobei es immer wieder noch auf die Kunst und das Talent des Künstlers ankommt, ob er solche Auseinandersetzungen und Combinationen erfinden kann, wodurch das Thema in sich selbst immer reicher und bedeutender erscheint.

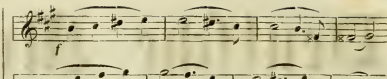
Prüfen wir nun die Hauptthemen dieser Rubinstein'schen Symphonie, so muß es bald auffallen, daß sie ziemlich leichtfertig gewählt sind, daß sich der Componist kaum Zeit gelassen zu überlegen, ob da etwas damit zu machen sei, was der Mühe verlohne. Man weiß, daß Beethoven hierin erstaunlich wählerisch war, und sein Thema fünf- sechsmal veränderte, bis es ihm bedeutend, gehaltreich und ausgiebig genug schien. Nun sehe man z. B. das erste Thema der R.'schen Symphonie:



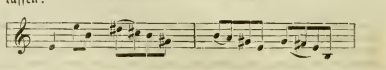
Es enthält zwei Motive (a und b), die es auf der Tonika und Unterdominante bringt, woran sich ohne Abschluß ein neues Motiv reiht. Was ist hier der Stimmungsgehalt, oder aus welcherlei Art von Stimmung ist es hervorgegangen? Wir müssen die Antwort hierauf schuldig bleiben, weil uns wohl „tönend bewegte Formen" aber kein Inhalt daraus ersichtlich wird. Vielmehr vermuthen wir, daß Rubinstein es auf etwas Ernstes dabei von vornherein gar nicht abgesehen hatte, daß er, in einem den rechten Künstler nicht charakterisirenden Uebermuth nur ein absichtliches Seitenstück zu jenem unabsichtlichen Ereigniß bilden wollte, von dem, wenn wir nicht irren, Schumann einmal erzählt. Es wurde nämlich ein Musikstück probirt, als auf einmal das ganze Orchester in Gelächter ausbrach und einen Namen ausrief, der einer vorkommenden Hauptfigur entsprach. So scheint es, daß auch Rubinstein hier einen seiner lärmendsten Hoftrompeter verewigen wollte.

Weiterhin (Seite 5 der Part.) stellt sich obiges Thema in der Haupttonart in den Baß und die ersten Violinen bringen dazu ein ganz charakterloses Achtteltriolenmotiv, worauf Seite 7 auf der Unterdominante die Blechinstrumente obigen schlechten Witz in ihrer Weise anzubringen scheinen, wozu das 2. Motiv des Hauptthemas den Nachsatz hergibt.

Den Seitensatz in E-dur bildet folgender, nicht eben allzu origineller, und noch dazu recht trivial begleiteter Gesang:



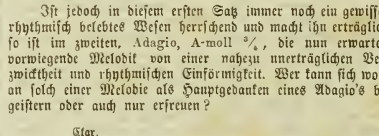
Zwischendurch hat sich einmal folgende Figur vernehmen lassen:



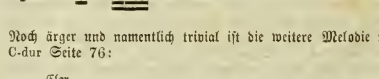
die nun zu dem Seitensatz ihr Wesen treibt und darauf zum zweiten Theil führt (der erste repetirt nicht), wo das Hauptthema durch verschiedene Tonarten durchgeführt, und seine beiden Motive in den Streichinstrumenten gegen einander gestellt werden, wozu die Bläser Akkorde aushalten, bis der Seitensatz sich wieder hören läßt. Von spannender, modulatorisch interessanter Anlage ist aber dabei nichts zu finden, es geht Alles ziemlich hausbacken her; höchstens, daß man die enharmonische Verwechselung und den Eintritt in C-dur Seite 38 überraschend finden könnte. Die Harmonie Seite 43 und 44 finden wir abscheulich.

Hiermit dürfte der wesentliche Inhalt des ersten Satzes angeführt sein. Abgesehen von der Bedeutung oder vielmehr Nichtbedeutung des Themas scheint uns Rubinstein's Methode einen Symphoniesatz aus Phrasen und rhythmischem Stückwerk zusammenzusetzen, statt ihn durch die Zerlegung eines im Thema compakt ausgesprochenen, selbständigen Gedankens werden zu lassen, ziemlich unglücklich.

Ist jedoch in diesem ersten Satz immer noch ein gewisses rhythmisch belebtes Wesen herrschend und macht ihn erträglich, so ist im zweiten, Adagio, A-moll $^3/_4$, die nun erwartete vorwiegende Melodik von einer nahezu unerträglichen Verzwicktheit und rhythmischen Einförmigkeit. Wer kann sich wohl an solch einer Melodie als Hauptgedanken eines Adagio's begeistern oder auch nur erfreuen?

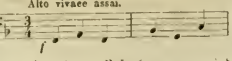


Noch ärger und namentlich trivial ist die weitere Melodie in C-dur Seite 76:

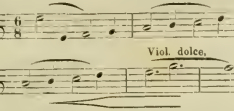


Nach einigen seltsamen canonischen Gängen folgt eine „Melodie", deren Irrlichteliren ebenfalls würdig wäre hier angeführt zu werden. Alles das wird aber durch eine Violoncell-Melodie Seite 81 im echtesten Franchomme-Styl übertroffen, welcher in einer Symphonie zu begegnen, wahrhaft trostlos ist. Gedankenlosigkeit und Trockenheit sind das Charakteristicum dieses Adagio's, über das wir rasch weiter eilen, um zum Scherzo zu gelangen. Aus dem Thema oder doch

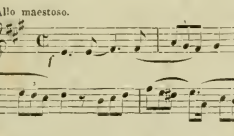
in die Augen springenden Hauptmotiv desselben, welches mit kunstisch sein sollendem Humor forte und unisonisch auftritt,



hätte bei einigem Bestreben zum mindesten ein geistreiches Tonbild entstehen können. Rubinstein macht aber gar nichts daraus, sondern wiederholt es öfter auf derselben Tonstufe und in derselben Tonart und nur einmal Seite 116 bildet er einen 8taktigen Satz daraus durch aufwärts steigende Fortführung, die ziemlich billig genannt werden darf. Die Gegenmotive sind theils ganz unbedeutend und charakterlos, theils verfahren und verzwickt. Zum Trio begeistert sich unser Componist durch ein Skalenmotiv, das als Pensum für einen angehenden Harmoniker gut genug sein mag, für eine Symphonie aber werthlos ist, und auch zu wirklich interessanten oder neuen Combinationen gar nicht benützt wird:



Dem Finale endlich liegt folgendes Thema zu Grunde:



Jeder einigermaßen Kundige muß beim ersten Blick sehen, daß es, innerlich werth- und charakterlos, höchstens durch sehr geschickte und geistvolle, polyphone oder fugirte Behandlung interessant werden könnte. Davon ist keine Spur vorhanden, nicht einmal im Durchführungssatze ist ein Versuch gemacht Der Componist begnügt sich es melodisch weiter zu führen, ihm etliche Achtelmotive und Seitensätze gegenüberzustellen, mit denen es nirgend combinirt wird oder in Collision kommt.

Wo soll nun das Interesse für eine Produktion herkommen, an was soll der Hörer Antheil nehmen? „Dahinter" steckt nichts, wenigstens kein die Phantaste und das Gemüth anziehendes poetisches Bild (wir haben wenigstens keins zu ahnen bekommen), das Musikalische selbst ist nichtig, neue Toncombinationen, seltenere Harmonien finden sich nicht. Man sieht Nichts, als daß es dem Componisten möglich wäre, jeden Tag eine solche Symphonie zu scizziren, Morgens, Mittags oder Abends. Wir unterschätzen diese Kunst gewiß nicht und wissen wohl, daß solche Gewandtheit auch kein alltägliches Talent erfordert. Allein das entscheidet in der Kunst nicht, seit man angefangen hat, weniger die Persönlichkeiten zu bewundern, als ihre Thaten, weniger das Talent als seine Früchte. Wir wissen wohl, daß auch berühmte Meister anderer Zeiten auf Bestellung u. s. w. so manches Produkt auf's Papier geworfen haben, das uns ihrer unwürdig erscheint. Allein wir meinen, daß heutigen Tage, wo die Ansprüche natürlich gesteigert sind, ein Componist lieber ein Werk ungeschrieben, oder zum mindesten ungedruckt lassen sollte, in dem nicht ein Stück seines Lebens, Momente innerster und innigster Erregung vergraben liegen, und das bei einiger Ueberlegung geeignet erscheinen muß, Publikum und Kritik dem Componisten zu Gegnern zu machen, statt sie erst davon zu überzeugen (was noch fraglich), ob sie es mit einem wirklichen Talent, oder mit einer künstlichen Treibhauspflanze zu thun haben.

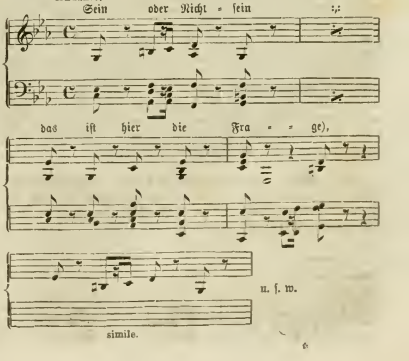
Von N. W. Gade liegen zwei Concert-Ouverturen vor, und zwar:

Hamlet, op. 37. Partitur, Orchesterstimmen und vierhändiger Clavierausz. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, und

Michel Angelo, op. 39, ebenso. Leipzig, Fr. Kistner.

Gade wird heute ebenso sehr unterschätzt als er früher überschätzt wurde. In seinen Symphonien ist allerdings mehr Farbenreichthum als Zeichnung, mehr schöner Klang als Tiefe der Gedanken, mehr kleinliche Abwechselung als Consequenz des Ideenzuges; in seinen Clavierstücken mehr Eleganz als Bedeutsamkeit des Inhalts zu finden. In einigen Punkten jedoch müssen wir entschieden für ihn einstehen, zumal in einer Zeit, wo gerade diese Vorzüge so Wenigen nachzurühmen sind: Erstens ist seine melodische Erfindung immer natürlich und nobel, seine Harmonik immer reich, fein und wohltlingend, sein Modulationszug stets interessant und befriedigend, seine Instrumentirung prächtig, mitunter freilich dem Blech etwas mehr zugeneigt, als dem Inhalt seiner Sachen streng genommen angemessen wäre. Auch das muß hervorgehoben werden, daß er nirgend ältere Muster nachahmt, sondern durchaus auf eigenen Füßen steht, wenn auch dieses „auf eigenen Füßen stehen" nicht selten als Manier erscheint. Wenn ihn noch heute Manche als „Abklatsch Mendelssohn's" bezeichnen, so müssen wir dagegen entschieden protestiren. Des letztgenannten Componisten prickelnde Lebendigkeit und Unruhe ist Gade's Sache durchaus nicht, und auch ist das allzu Liedmäßige, das man in den Themen des Ersteren nachgewiesen hat, bei dem Letztern thatsächlich nicht nachweisbar. Man vergleiche die Themate seiner Symphonien und Ouvertüren mit denen der A-moll und A-dur-Symphonie oder der Symphonie-Cantate von Jenem, und man wird in der ganzen Haltung derselben einen wesentlichen Unterschied finden. In besonders günstigem Lichte muß aber Gade erscheinen, wenn man sich vorher durch eine Symphonie wie die von Rubinstein durchgeschlagen hat, es tritt uns dann sein Talent als ein reines und echtes, sein Streben als ein geläutertes, sein Können als ein ungleich bedeutenderes und erfreuliches entgegen.

Betrachten wir zuerst die Hamlet-Ouvertüre. Das Ganze ist eingerahmt in einem trauermarschartigen Andante am Anfang und Schluß, welches offenbar den berühmten Monolog „Sein oder Nichtsein" nicht blos seiner Stimmung, sondern sogar dem Wortlaute nach musikalisch wiedergibt:



In der Mitte aber ist ein sehr bewegtes Allegro als Abbild der großen und starken Leidenschaften des Stücks vorhanden, welches sich im Gegensatz zu den düsteren Klängen der Einleitung sehr lebendig gestaltet und in seinem Seitensatze namentlich auch dem melodischen Element in reichstem Maße gerecht wird. Eine gewisse Zerfahrenheit des Hauptsatzes, dessen Thema mehr auf rhythmischen als melodischen Pointen beruht, ist zwar auffallend, wird aber durch diesen Seitensatz in wohlthuender Weise eingedämmt, ja es entsteht durch diese Verschiedenheit der Behandlung eine Plastik der Form und eine Anschaulichkeit des Inhalts, die nicht gering anzuschlagen sein dürfte. Dem kommt auch die modulatorische Anordnung zu Hilfe, welche sich ebenso naturgemäß wie absichtslos gestaltet: Hauptsatz C-moll, Seitensatz As-dur, Schluß daselbst, Uebergänge und Durchführung in F-moll, G-moll, A-moll, C-moll-dur, später wieder das Thema in C-moll, Seitensatz in Es-dur, nochmals das Thema in C-moll, weitausgreifende Modulationen und schließlich der düstere Hauptgedanke der Einleitung in C-moll, in den C-dur-Akkord ruhig verlaufend und verhallend.

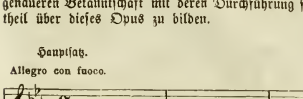
Klare und einfache Disposition läßt sich also, wie bei Gade überall, so auch hier nachweisen, das harmonische Material ist allenthalben zeitgemäß, Bedeutsamkeit der Motive läßt sich auch nicht ableugnen. Dennoch scheint uns ein Etwas zu fehlen um die höchste Wirkung hervorzubringen, sei es eine bedeutende Höhe und Tiefe der Gedanken, oder jene packende Unmittelbarkeit, die denen der größten Meister eigen; oder das richtige schlagende Verhältniß zwischen Inhalt und Mitteln des Ausdrucks. Gade's Farben sind oft zu dick aufgetragen; dröhnend und massenhaft bringt er gern Motive, deren innere Bedeutsamkeit nicht so schwer wiegt, um eine solche Behandlung zu rechtfertigen, so z. B. in der Ossian-Ouvertüre die Volksmelodie gegen den Schluß hin; ähnliches findet sich in der C-moll-, B-dur-, G-moll-Symphonie. Diese Manier hat etwas Verwandtes mit Rich. Wagner, der es auch liebt breite langathmige Melodien mit aller Wucht des Blech's zu geben, so in der Tannhäuser-Ouvertüre den Pilgergesang. Wir können das nirgend billigen, es ist unsymphonisch, roh, materiell.

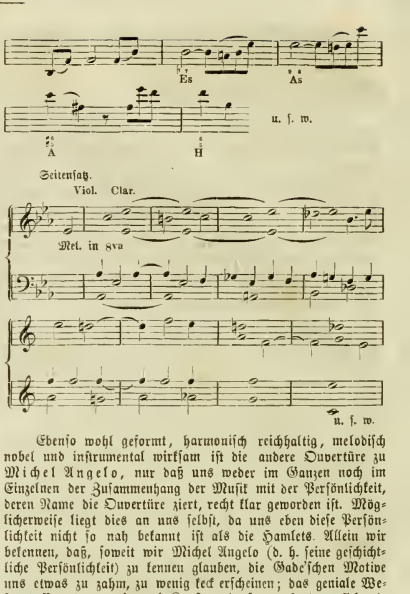
In der Hamletouvertüre, die auch tüchtig mit Blech gespickt ist (4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Tuba) erscheint zwar keine solche breit gezogene und dem Blech überantwortete Melodie, allein gleichwohl dürfte nicht selten Gedanke und instrumentale Massenhaftigkeit nicht ganz als im Einklang stehend betrachtet werden können. So z. B. schon in der Einleitung, wo nach jenem Marschmotiv schaurige Tremolandos aus C-moll nach Des führen und nun ein zweitaktiges Motiv mit furchtbarem Pathos an unser Ohr schlägt, und so auch später im Allegro mehrfach. Wir meinen daß 4 Hörner, oder zwei Posaunen unisono schon Lärm genug machen; alles zusammen aber nebst Tuba und noch einigen Holzbläsern gibt einen Klang, der uns noch in jedem Concertsaal betäubt hat. Liegt doch das Furchtbare nicht in der unmittelbaren materiellen Gewalt, sondern in dem Uebergreifen in's Metaphysische, und das kann sogar durch pianissimo ausgedrückt werden, wie z. B. im Freischütz das Erscheinen Samiels wiederholt piano mit außerordentlicher Wirkung angedeutet wird.

Wir theilen hier schließlich noch die Hauptmotive des Allegro mit und müssen es dem Leser überlassen sich aus der genaueren Bekanntschaft mit deren Durchführung selbst sein Urtheil über dieses Opus zu bilden.

Hauptsatz.

Allegro con fuoco.





Ebenso wohl geformt, harmonisch reichhaltig, melodisch nobel und instrumental wirksam ist die andere Ouvertüre zu Michel Angelo, nur daß uns weder im Ganzen noch im Einzelnen der Zusammenhang der Musik mit der Persönlichkeit, deren Name die Ouvertüre ziert, recht klar geworden ist. Möglicherweise liegt dies an uns selbst, da uns eben diese Persönlichkeit nicht so nah bekannt ist als die Hamlets. Allein wir bekennen, daß, soweit wir Michel Angelo (d. h. seine geschichtliche Persönlichkeit) zu kennen glauben, die Gade'schen Motive uns etwas zu zahm, zu wenig keck erscheinen; das geniale Wesen dessen, der wenig nach Kunstregeln fragte, sondern sich mit selbstbewußter Kraft der zu lösenden Aufgabe hingab, will uns aus diesen Tönen nicht entgegenkommen. Ob wir nun hier irren oder nicht, keinesfalls kann es unsere Absicht sein uns darauf weiter einzulassen, — der Leser mag die Ouvertüre zur Hand nehmen und selbst urtheilen.

Was wir oben in Betreff der Liebhaberei Gade's für Blechwirkungen bemerkten, fanden wir auch in dieser Ouvertüre, die übrigens dieselbe Besetzung hat, bestätigt. Die vier Ventilhörner in F arbeiten mit zwei Posaunen und Tuba oft arg auf unser Trommelfell los und wir möchten diese Ouvertüren immer nur aus anständiger Entfernung vom Orchester und in einem Local hören, wo das Blech Raum hat sich anszubreiten. Aber auch selbst in einem solchen Fall könnten wir es principiel nicht loben, daß gerade diese Gattung der Instrumente es ist, auf deren Wirksamkeit der Componist besonders rechnet; es wäre uns hundertmal lieber sagen zu können, daß es die Streich- und Holzblasinstrumente seien, auf deren geschickte und wirksame Anwendung er am meisten Gewicht legt. Indessen — vielleicht haben wir zu zarte Nerven, etwa wie Mozart der Knabe, dem der Ton der Trompete schon unerträglich war.

Beide Ouvertüren verdienen übrigens wegen ihrer schönen, ebenmäßigen und doch freien und ungezwungenen Form und ihres edlen Gehalts alle Berücksichtigung von Seite der Concertanstalten.

Werke für Orgel.

Simon Sechter, k. k. Hoforganist. 18 Choralvorspiele op. 90. 3 Hefte. Wien, Wessely und Büsting.

S. B. Der geehrte Verfasser obiger Vorspiele zu protestantischen Chorälen hat die Freundlichkeit gehabt, uns dieselben zu

widmen. Dieser und der weitere Umstand, daß wir zu ihm in einem besonderen Verhältniß, nämlich in dem des einstigen Schülers zum Lehrer, stehen, nöthigen uns diesmal keine eigentliche Recension, sondern ein kurzes Referat zu schreiben.

Folgende Choralmelodien hat der Componist diesen Vorspielen zu Grunde gelegt:

Erstes Heft.

1. Wie soll ich dich empfangen (Valet will ich dir geben), C-dur.
2. Ermuntere dich, mein schwacher Geist, F-dur.
3. Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld, F-dur.
4. Mache dich, mein Geist, bereit, E-dur.
5. O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen, D-moll.
6. Wunderbarer König, A-dur.

Zweites Heft.

7. Wir nach spricht Christus unser Held, Es-dur.
8. Wachet auf ruft uns die Stimme, C-dur.
9. Sollt ich meinem Gott nicht singen, D-moll.
10. Nun lob den Herrn, o Seele, A-dur.
11. Komm heiliger Geist, G-dur.
12. Jesus meine Zuversicht, C-dur.

Drittes Heft.

13. Die Christen gehn in dieser Welt, A-dur.
14. Lobe den Herren, G-dur.
15. Hier legt mein Geist sich vor dir nieder, F-dur.
16. O Haupt voll Blut und Wunden, C-moll, (oder eigentlich phrygisch).
17. Hier legt mein Geist, F-dur, 4 Variationen.
18. Lobe den Herren, G-dur.

Die Behandlung der 16 ersten Vorspiele ist dreistimmig, der beiden letzten aber vierstimmig, und zwar sind die ersten in der Weise gehalten, daß die Melodie als cantus firmus — mit sehr kurzen Pausen zwischen den Absätzen — sich durchzieht, während in den letzten das gleiche Metrum des Chorals (ohne Halte) fortgeht. Zumeist wechselt der Cantus firmus zwischen zwei Stimmen, entweder nachdem ein Theil zu Ende ist oder das Ganze; am häufigsten ist er vertheilt zwischen Sopran und Tenor (in den Nummern: 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16) seltener zwischen Sopran und Alt (Nr. 2 und 12) und zwischen Baß und Sopran (Nr. 1 und 8). In den beiden letzten Nummern bietet der Verfasser Variationen. Nr. 17 bringt zuerst das Thema einfach, die Melodie im Sopran, in der 1. Variation liegt sie im Alt, in der 2. im Tenor, in der 3. im Baß, in der 4. wieder im Sopran bei figurirter Begleitung. Aehnlich Nr. 18, wo die Melodie zuerst im Sopran, dann im Alt und zuletzt im Tenor liegt.

Die Bewegung der Melodie ist fast durchgängig in halben Noten, der Contrapunkt meistens „gemischt“ gesetzt (Vierteln, wenige Achteln, Bindungen), — nur in Nr. 2 und 10 läuft der Baß durchgängig in Achteln, in Nr. 3 in Vierteln, in Nr. 15 theilen sich alle Stimmen in die durchgängige Achtelbewegung. Der Stoff in den figurirenden Stimmen ist nirgend aus dem Thema genommen; künstliche Canons u. dgl. sind nicht vorhanden; eine Charakteristik der einzelnen Melodien nach ihrem musikalischen und textlichen Inhalt findet nicht statt; ebenso wenig ein bestimmter Gedankenzug, der eine gewisse Nothwendigkeit und Consequenz in sich trüge, und dem die Choralmelodie nur als feste Stütze diente; vielmehr scheint der Contrapunkt mehr als bloße Ausfüllung eines sonst leeren Raums da zu sein. — Was „Kirchlichkeit“ des Styls betrifft, so ist sie hier im Allgemeinen mehr im negativen Sinne, als im positiven vorhanden, insofern alles melodisch und rhythmisch Prägnante wohl vermieden ist, aber das Ganze auch wieder mehr aus Lust an contrapunktischer Arbeit als aus religiöser Empfindung hervorgegangen scheint. Weniger Terzen- und Septengänge in den contrapunktirenden Stimmen würden übrigens dazu beigetragen haben, die Kirchlichkeit des Styls, wenigstens im obigen Sinne fester zu stellen.

Ueber Dilettantenvereine.

(Schluß.)

Weniger, aber wahrlich nicht minder wichtig ist es, was ich zu sagen habe, indem ich mich

II. an die Ausführenden

wende. Es sind in der That nur wenige Pflichten, die man den Vereinsmitgliedern einzuschärfen hat; werden sie aber nicht beachtet, so kann der beste Direktor zur Verzweiflung gebracht und bei all seinem Fleiße und der größten Probenzahl nichts Erhebliches geleistet werden. Die erste derselben ist: die regelmäßigen Proben müssen auch regelmäßig besucht werden. Wer einem Verein beitreten will, der prüfe sich vorher gehörig, ob er auch so viel Opferfähigkeit hat, als stets da nöthig ist, wo ernstlich gelernt, wo überhaupt durch anhaltende Arbeit Etwas zu Wege gebracht werden soll. Wen der zufällige Besuch eines Freundes, ein heftiger Regen, ein Caffeekränzchen, ein weiter Weg rc. abhält, in seine Vereinsprobe zu gehen, der taugt nicht für einen Musikverein. Ist es nicht ein Jammer, wenn eine Anzahl fleißiger Mitglieder eines Gesangvereins Monate lang tüchtig geübt haben, und nun kommt die Generalprobe — hier setzt Einer zu früh ein, da trifft Einer seinen Ton nicht, überall Unsicherheit und Mangel an Einheit im Vortrage — warum? Ja, es sind eben zehn, zwanzig Mitglieder anwesend, die keine oder vielleicht nur eine oder zwei der vorhergegangenen Proben mitgemacht haben. — Ich habe mit eigenen Ohren gehört (leider!), wie in einem einfachschönen Adagio einer Mozart'schen Symphonie an einer allerdings etwas verführerischen, sich dreimal wiederholenden Stelle ein Contrabassist jedesmal einen halben Takt zu früh einfiel: ich habe aber auch erfahren, daß der selbstgenügsame Herr nur eine oder zwei Proben besucht hatte, in denen zufällig jenes Adagio nicht vorkam. — Namentlich die ersten Proben nach einem Concert pflegen schlecht besucht zu sein; als ob man sich von entsetzlicher Mühe erst einige Wochen lang ausruhen müßte. Und da die meisten derartigen Vereine wöchentlich nur eine Probe halten, so sind ja, wenn etwa zwei oder drei Proben schlecht besucht werden, gleich ebensoviele Wochen für das Studium verloren. Auch die häufig gehörte, bescheiden sein sollende Phrase: „An mir ist soviel nicht gelegen, — ob ich da bin oder nicht rc.“ ist, man erlaube mir den starken Ausdruck, eine der erbärmlichsten Ausflüchte. Wenn es nicht wahr ist, was du sagst, wenn du fühlst, daß du tüchtig bist, so hast du großes Unrecht, der Probe eine tüchtige Kraft zu entziehen; bist du aber wirklich schwach, so hast du noch viel größeres Unrecht, dich selber der Uebung zu entziehen. Sowie nun zunächst auf regelmäßigen Besuch gedrungen werden muß, so ist zweitens ein pünktliches Erscheinen zur festgesetzten Anfangszeit nothwendig. Auch mit jenem Unverstehen, Besprechen der Tagesneuigkeiten rc., ehe man sich zum Anfangen entschließt, geht viele kostbare Zeit verloren. Die meisten Geschäftsleute könnten, wenn sie wollten, recht gut an einem Abende der Woche eine Viertelstunde früher aus ihrem Bureau, ihrer Werkstätte, ihrer Schreibstube abkommen. Allerdings muß die Anfangszeit auch so festgesetzt werden, wie es eben den lokalen Verhältnissen und der Bequemlichkeit der Mitglieder am meisten entspricht. Der Direktor selber kann übrigens hier Viel thun, wenn er mit gutem Beispiel voran geht und sich durch eine nur geringe Zahl Anwesender nicht abhalten läßt, die Probe sofort zu beginnen, sobald es Zeit ist. Zeit sparen ist das große Losungswort in jedem Vereine, und dazu gibt es drittens ein nicht genug zu würdigendes Mittel: die strengste Aufmerksamkeit während der ganzen Probe. Dieselbe ist erstens eine auf die Noten zu richtende. Grobe Taktfehler, Forte-Einsätze, wenn deutlich piano in der Stimme steht u. s. w. sind Dinge,

die nie vorkommen sollten. Die Aufmerksamkeit hat sich aber ganz besonders auch auf den Direktor und seine Worte zu richten. Ich will wieder aus Erfahrung ein Beispiel geben: „Meine geehrten Soprane! In diesem Fugen-Einsatze bitte ich die Syntope etwas zu betonen, dann die Stärke noch einen Takt lang zunehmen zu lassen, und hierauf ganz allmälich zurück zu gehen, damit der Eintritt der andern Stimmen nicht verdeckt wird. So in allen Stimmen. Ich bitte, die Soprane allein!“ Nach zwei-, dreimaligem Probiren gelingt es nach Wunsch. Der Direktor, der seine Leute kennt, bittet auch den Baß, das Fugenthema zu singen; und richtig, es ist, als ob er kein Wort gesagt, — warum? Einige im Basse sitzende Vorstandsmitglieder hatten, während der Direktor erklärte und der Sopran übte, eingelaufene Briefe durchgesehen und besprochen, und die übrigen Bassisten hatten sich an der Unaufmerksamkeit ihres Vorstandes ein Beispiel genommen. Nachdem nun dem Basse die Sache abermals erklärt worden, soll der ganze Chor die Stelle singen: allein der Alt, bisher in eifrigem Geflüster über die Ankunft der Gräfin X und die sonderbare Tracht ihrer Hofdame, verdirbt Alles, da er die Erläuterungen überhört hat. Dieselben müssen ihm also nochmals gegeben werden. Nur der Tenor hatte den Einsatz nicht verdorben, denn da die Probe erst seit einer Viertelstunde begonnen, so sind zur Zeit noch keine Tenoristen anwesend. Bei deren späterem Erscheinen muß jene Erklärung abermals gegeben werden, und so geht eine halbe Stunde hin mit einer Sache, die unter richtigen Verhältnissen in einigen Minuten zu bewältigen war. Ich will zugeben, daß die Unaufmerksamen immer nur eine Minderzahl, allein wenn unter fünf und zwanzig Bassisten sechs sind, die statt piano ein forte heraus schreien, ist dann die Stelle weniger verdorben? — Die Anwendung auf Instrumentalvereine ist leicht zu machen. Und so will ich denn auf den letzten Punkt kommen: In einem Vereine hat Jeder für sich selbst einzustehen, Keiner darf sich auf die Andern verlassen. Ich brauche hier nur an das Grundübel so vieler Gesangvereine zu erinnern: die matten, schwankenden, tonlosen Choreinsätze. Da wartet eben Jeder auf den Nachbar. Man scheut sich, allenfalls etwas falsch zu machen, oder gar etwa zu früh zu kommen. Kein vernünftiger Direktor wird, wenn in den Proben dergleichen vorkommt, viel Wesens daraus machen. Man ist ja da, um zu lernen. Wo falsch, zu früh, zu laut, zu leise gesungen oder gespielt wird, da kann man helfen und verbessern; wo aber gar nichts gemacht wird — da ist eben die Zeit verloren. Da aber dieses Nichteinsetzen vorzugsweise die schwache Seite der Damen ist, so wird's Zeit sein, an meinen Rückzug zu denken, sonst könnt ich die „Verschworenen“ gegen mich kriegen.

Nehme ich also an, ich stehe einem Vereine gegenüber, in welchem Direktor und Mitglieder redlich das Ihre thun, so hätte ich schließlich auch noch ein paar Worte

III. an die Genießenden und Beurtheilenden

zu richten. Besteht in einer Stadt ein Orchesterverein aus Künstlern, und daneben noch einer aus Dilettanten, so ist es ein ganz naturgemäßes Verhältniß, daß die Leistungen des Letzteren, namentlich nach der technischen Seite hin, gegen die des Ersteren zurückstehen. Es kann dies Niemand anders erwarten und verlangen. Gesteht man daher dem Dilettantenverein überhaupt einmal die Berechtigung zu, insofern man auf seine Concerte abonnirt und sie besucht, so muß man sich auch auf den rechten Standpunkt der Beurtheilung stellen und nicht Künstlerleistungen erwarten. Es ist hier stets mehr das Streben als das wirklich Geleistete zu berücksichtigen. Wenn nun, wie dies fast stets geschieht, Solosänger und Solospieler, die oft nichts weiter gethan als ihr schon hundertmal Vorgetragenes zum hundert und ersten Male aufgetischt haben, — wenn diese vom Publikum mit Applaus überschüttet werden, wenn man ihnen wer weiß welche Unarten hingehen läßt, und dagegen von der geringsten Unreinheit und Unsicherheit des Dilettantenorchesters oder Chors Ursache nimmt, sich kalt oder gar abweisend zu verhalten — so ist dies eben eine grobe Ungerechtigkeit. Aber freilich, einem Publikum Vernunft predigen — vergebliche Mühe! So wende ich mich denn an die eigentlichen Kritiker. Da begegnen wir fast immer nur den Extremen. Der Eine findet Alles schön und gut und wenn's noch so schlecht war; der Andere schilt Alles und Alles schlecht. Da hat denn jeder sein Steckenpferd. Bei dem Einen ist's das Tempo, das natürlich nur er ganz allein richtig anzugeben weiß. „Das Allegro der Haydn'schen Symphonie begann ziemlich richtig = gleich 86; allein es steigerte sich gegen den Schluß — wir hatten uns nämlich mit einem Metronom versehen — bis 116, während es nur bis 100 gehen durfte“ *). Und so ein Kritikus fühlt das Lächerliche und Anmaßende seines Gebahrens natürlich gar nicht. Bei einem Zweiten ist es die Singstimme, auf der er reitet: „So lange es die Herren Vereinsdirektoren nicht dahin bringen, daß alle Vereinsmitglieder eine gleiche Tongebung haben (!), ist an eine gediegene Leistung des Chores nicht zu denken“ *). Nach der Meinung eines Dritten existirt kein Geiger, der den rechten Ton hat. „Wir haben dieses Concert selbst unter des Meisters (Spohr's) Leitung gespielt“ und natürlich tausendmal schöner, als Laub, Singer, Straus ꝛc. Man kann es wirklich den Leuten kaum übel nehmen, wenn sie sich am Ende aus allem Kritisiren Nichts mehr machen. Doch, verlieren wir unsere Vereine nicht aus dem Auge. Die Kritik hat zunächst die Auffassung des Werkes durch den Dirigenten zu prüfen. Ist sie damit nicht einverstanden, so darf und soll sie dies allerdings sagen, aber als eine Meinung, nicht in dem Tone einer alleinseligmachenden Autorität. Sie hat sodann weiter zu beachten, ob die Schwierigkeit des Stückes den Vereinskräften entspricht und endlich, ob diese Kräfte das unter gegebenen Verhältnissen Mögliche leisten. Leider merkt man den Kritiken nur gar zu oft persönlichen Haß oder persönliche Zuneigung gegen den Direktor eines Vereines an. Das Publikum, die Lesenden fühlen das doch auch bald heraus und derartige Kritiker verlieren allen Einfluß.

Wo immer es auch Dilettantenmusikvereine geben mag, sind es diese drei Dinge, die ich denselben wünsche: ein verständiger, wohlmeinender und eifriger Vorstand und Direktor; treue, hingebende Mitglieder und schließlich ein dankbar genießendes Publikum. Von diesen Dreien stützt und fördert Eins das Andere und endlich fördern sie zusammen unsere Kunst. Daß es mehr und mehr dahin kommen möge, dazu wollten auch diese Zeilen das Ihre, sei es noch so wenig, beitragen. —

Zur Verständigung **).

Ueber dreißig Jahre sind seit dem Hinscheiden Beethoven's und Frz. Schubert's, halb soviel seit dem Hingange Mendelsohn's und sechs Jahre seit dem Tode Rob. Schumann's verflossen. Die Lyrik Franz Schubert's ging auch auf Mendelssohn und Schumann über, freilich im Charakter verschieden modificirt. Neben diesen Beiden eine Menge Nachahmer erweckenden Tonsetzern war aber von anderer Seite nicht unerkannt geblieben, was der Instrumentalmusik zur weitern Ausbildung mangelte: die Aufgabe läßt sich in den Worten zusammenfassen: Charakteristisch und musikalisch folgerecht entwickelter Inhalt in angemessener, nicht blos schematischer Form.

Betrachtet man nämlich Werke von sogar berühmten Componisten genauer, so bemerkt man in ihnen nicht selten ein Sammelsurium verschiedenartigster, sich widersprechender Empfindungen. ganz abgesehen von der fehlenden Motivirung in der Charakteristik der üblichen vier Sätze. Ernste, heitere, lustige und traurige Empfindungen folgen in naiver Weise auf einander; kaum hat der Componist angefangen ein ernstes, vielleicht Großartiges vorsprechendes Thema einzuführen, so verfällt er nach wenigen Takten in eine angenehme, aber zu dem Vorigen gar nicht passende und darum trivial wirkende Melodie. Von einem Gesammtaus-

*) Faktisch.

**) Vergl. dazu die folgenden „stillen Bemerkungen.“

druck des ganzen Werks ist gar nicht die Rede; der Hörer nimmt nichts daraus mit, trotz aller guten Bearbeitung des vorkommenden Themas. Schon die vielen üblichen Wiederholungen in den Sätzen zeigen den Schematismus, welcher auf der Tonkunst lastet. Da steht man Werke, die einen leidenschaftlichen Drang zeichnen sollen in müssigen Wiederholungen sich abmühen, statt charaktergemäß sich immer neu zu entwickeln. Manche Ouvertüre wird solcherweise dem Inhalt des darzustellenden Werks gegenüber zur Absurdität. Doch würde freilich die Erfindungskraft des Tonsetzers mehr angestrengt werden, wenn er die Nothbehelfe sobren lassen sollte. Nur Wenige, besonders Begabte würden so gesteigerten Anforderungen zu genügen vermögen. *)

Bei allem Festhalten folgerichtiger Charakteristik würde aber der wesentliche Charakterzug deutscher Instrumentalmusik: die Idealität stehen bleiben, freilich in einem andern Sinn als vielfach gedeutet wird. Es ist die Idealität als Gegensatz gegen jene Musikrichtung gemeint, welche die Musik ausschließlich zur Illustration des Worts verwendet wissen will, eine Musikrichtung, die zwei namhafte ausländische Componisten zu ihren Vertretern hat. Ganz im Gegentheil ist der Held der deutschen Symphonie immer der Autor selbst, sein eigenes Gefühlsleben der Stoff, welchen er zu verarbeiten hat. Was dem eigenen poetischen Innern entspringt, ist auch werth der Aussprache durch die Tonkunst. Hin und wieder mag in einzelnen Fällen auch der deutsche Componist vielleicht durch ein Dichterwort den Sinn des Hörers auf den Charakter seines Werks hinlenken. Die Musik allein und für sich vermag blos allgemein Charakteristisches mit überzeugendstem Ausdruck kund zu geben; kommt aber eine Anbeutung des Componisten dem Geiste des Hörers zu Hülfe, so stirt er sich in dieser Richtung. Gesetzt es übernimmt den Tondichter, das Ergehen in die Natur zu zeichnen; es gelingt ihm, der zugleich sanften und tiefen Sprache der Natur zu lauschen, ihre leisen Schauer in sich aufzunehmen. Der sympathisch Verwandte wird ihn errathen; aber wenn der Autor mit einem Wort, mit einem Vers den Hörer leise auf den Gedanken hinweist, der ihn geleitet, so wird er in dessen Phantasie Bilder erwecken, welche sonst vielleicht geschlummert hätten. Es kann sein, daß solches Werk einmal weniger thematische oder polyphone Kunst enthält; aber wenn die Aufgabe der Musik lediglich in der Bearbeitung von Formen bestände, so wäre sie eine sehr geringe gegenüber den andern Künsten, die sich den Ausdruck menschlichen Seins zum Vorwurf nehmen.

In neuerer Zeit hat Einer der beiden ausländischen Componisten mit dem Namen „symphonische Dichtungen" den Wiederball fremder Dichterwerke und anderer äußerlich gegebener Eindrücke in seinem Innern bezeichnet; es ist dies ein anderer Name für die bisher bestandene Orchesterfantasie. Dieselbe lehnt sich an die dramatische und Stimmungs-Ouvertüre, ist eigentlich nur eine weitere Ausführung derselben, und daher nicht auf das eigene Innere des Tonsetzers ausschließlich angewiesen, sondern erträgt ganz wohl ein Programm, wie es ja die verwandte Ouvertürengattung mehr oder weniger ausgesprochen hat. Es ist dies eine Specialität, die aber nur einen Nebenausläufer deutscher Kunst bildet, und noch viel weniger eine weitere Entwicklungsstufe derselben darstellt. Mag ein Componist eine solche „symphonistische" Dichtung z. B. „Faustsymphonie" benennen, so ist das ganz gleichgiltig, so lange seine Musik nur allgemeinere Stimmungen schildert, wobei gewöhnlich Niemand ohne diesen Hinweis die Beziehung errathen würde. Die Kritik hat sich in dem Falle an die Musik selbst zu halten. Sehr richtig hat darum Rich. Wagner seine Ouvertüre: eine Faustouvertüre genannt, indem sie blos eine Stimmung zeichnet, das düster Grübelnde und Mißmuthige, den ganzen andern Inhalt des Stücks aber bei Seite läßt und darum vom allgemeineren Standpunkte aus nicht genügt. Ohne die Ueberschrift würde man bei der Wagner'schen Ouvertüre vielleicht an einen Menschen denken, dem fortwährend übel ist. Sonach grenzen auch in der Tonkunst Erhabenes und Lächerliches an einander. —

Nur andeutungsweise sind hier die Aufgaben der hoher entwickelten Instrumentalmusik bezeichnet worden; schaut man näher hin, so zeigen sich die erforderlichen Veränderungen des Formalen bedeutender als auf den ersten Blick scheint. Freilich wird es langen Kampfs gegen die Bequemlichkeit des Hergebrachten bedürfen, ehe das Ziel Anerkennung finden möchte. So manches kommt außer dem Kampfe verschiedener Musikparteien zusammen, um den Sieg schwer zu machen. Indeß das Genie stiebt nicht aus. Es kommen immer wieder Andere, um das Eroberungswerk fortzusetzen. Auch der Frühling vergeht, der Sommer reift die Blüthe zur Frucht, der Herbst entkleidet das grüne Gewand der Natur seines Schmucks, und im Winter herrscht das Schweigen des Todes; der letzte Seufzer scheint verklungen, das Leben auf ewig ertödtet zu sein. Aber tief verborgen im Innern der Erde liegen die Keime zu einem neuen Frühlinge, zu frischem Erblühen. Wenn dann die Morgenröthe des neuen Tages erscheint, so zittert ein Erwachen durch die Keime. Die Kräfte, welche so lange erstorben schienen, entsünden sich zu neuer Regung, und bald feiern tausende von Blüthen den erschienenen Frühling.

Hermann Hirschbach.

Stille Bemerkungen des Korrektors obigen Aufsatzes

(mit Bewilligung der Redaktion verlautbart).

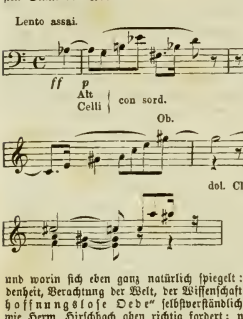
Wenn der Verfasser obigen Aufsatzes von „Sammelsurien" in Werken „sogar berühmter Componisten" redet, von sich „widersprechenden Empfindungen, schlender Motivirung in der Charakterstrie der üblichen 4 Sätze, trivial wirkenden (weil zum Uebrigen nicht passenden) Melodien" Mangel endlich des Gesammtausdruckes („der Hörer nimmt nichts daraus mit") u. s. w. so kann natürlich nur von dem „interdam et Homerus dormitat" die Rede sein, und jene Werke, die der Verf. im Sinne hat — als selbstverständlich nicht den Musterwerken angehörig — keineswegs zum Beweise dienen, daß den bisherigen Instrumentalwerken (eines Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn) der „charakteristisch und musikalisch folgerecht entwickelte Inhalt in angemessener, nicht blos schematischer Form" zur weiteren Ausbildung mangeln. Kam es doch hier vielmehr darauf an, dies an lebendigen der Kunstliteratur entlehnten Beispielen darzuthun. Wie sich denn in der Kritik der Kunst überhaupt nichts abstrakt und a priori demonstriren läßt, sondern alles nur an conkret gegebenen Fällen. Nun hat uns zwar später in einer Anmerkung der Verf. wirklich ein solches Beispiel gegeben (nur ein einziges freilich) aber statt am Musikalischen den Widerspruch (in der „Folgerichtigkeit der Charakteristik") das Unlogische also als „Folge des Schematismus" aufzudecken — bloß subjektiv sein Urtheil gesprochen, ein Urtheil, das um so weniger von Belang sein möchte, als es bei sehr vielen andern Subjekten durchaus anders lauten dürfte. (Es ist dies das zweite Thema in Dur des ersten Satzes der Beethoven'schen 9., s. o.) Und hat also eben — Nichts damit bewiesen.

Wenn aber weiter der vielen üblichen „müssigen Wiederholungen" in den Tonsätzen gedacht wird, als Klagen „Schematismus, der auf der Tonkunst lastet," statt „charaktergemäß sich immer neu zu entwickeln", oder gar als „Nothbehelfe" für die minder oder sonst zu sehr anstrengende Erfindungskraft der Tonsetzer, so können wir nicht fassen, warum nicht unser Autor — statt tastend um den Brei herumzugehen — lieber gleich, den ganzen Inhalt ausschüttend, den Topf in Scherben bricht, und nun die Dampfwolken eine nach der andern aus der Pfeife jagend diesen allmälig emporsteigenden, immer neu sich gebärenden Dualism für die Unmöglichkeit wahrer Tonkunst erklärt, mit andern Worten: warum er nicht geradezu der ganzen Architektonik (das ist sein „Schematismus") der Musik den Krieg macht, und zu der Fahne der musikalischen Poeten statt poetischen Musikanten) schwört, denen er freilich später in Rich. Wagner den Krieg zu machen scheint.

Doch das war negativ. Wir gehen zu Positivem, zu den „gesteigerten Anforderungen", denen nur „wenige, besonders begabte Naturen zu genügen vermögen." Es sind außer dem 1. Festhalten folgerichtiger Charakteristik, 2 der „wesentliche Charakterzug deutscher Instrumentalmusik: die Idealität." Fragen wir aber, was ist, worin besteht jene Charakteristik, diese Idealität, so erhalten wir auf ersteres gar keine Antwort, auf letzteres dagegen neben der, daß im Gegensatze gegen die falsche Idealität oder „jene Musikrichtung, die zwei namhafte ausländische Componisten zu ihren Vertretern hat" der Held der deutschen Symphonie vielmehr immer der Autor selbst, sein eigenes Gefühlsleben der Stoff sei, welchen er zu verarbeiten habe — folgendes Paradoxon, das wir allenfalls in seiner Umkehrung, nimmer aber so gelten lassen können, wie es geschrieben steht. „Was dem eigenem poetischen Innern" heißt es „entspringt, ist auch werth der Aussprache durch die Tonkunst." Verstehen wir die Umkehrung: Was der Aussprache durch die Tonkunst werth sein soll, muß abgesehen davon natürlich, daß es musikalisch sei) einem poe-

*) Für die Höhere Ansprüche Machenden hat auch Beethoven in seiner 9. Symphonie einen Fehler gegen die Folgerichtigkeit der Charakteristik begangen. Kaum nämlich ist der erste Satz auf großartige Weise eröffnet, so verstößt er, statt die Seele des Hörers in dieser Stimmung festzuhalten und höher zu spannen, auf unmotivirte Weise in ein ziemlich mattes langes Dur, und zerstört so den ganzen Eindruck. Das ist Folge des Schematismus. Freilich läßt sich bei der Vielseitigkeit der Musik auch Widersinniges scheinbar rechtfertigen; aber eben nur scheinbar.

tischen Innern entspringen sein. Mit andren Worten: Musik muß immer (wie alle Künste) poetisch sein (das Wort in seiner allgemeinsten Bedeutung); aber Poesie ist noch beileibe nicht — Musik. Da steckt der Knoten. Und darin täuscht sich unser halbes jetziges musicirendes und componirendes Geschlecht. Poetisch (im engeren Verstande) denken und fühlen kann jeder Dilettant. Aber wenn darum noch nimmer ein Dichter aus ihm wird (vgl. a. v. O. Schiller's und Göthe's Briefwechsel) wie viel weniger ein Componist. Hent aber wollen sie mit Gewalt die Musik zur Poesie machen, und das eigentliche specifisch Musikalische (was eben Musik zur Musik stempelt) als Ballast über Bord werfen. Dabei kommt denn beispielsweise das heraus, was uns ein neuester Tonsetzer singt, was Richard Pohl (Neue Zschr. f. M. v. 1. Aug. d. J.) als zum erstenmal in der gesammten Literatur lediglich auf den übermäßigen Dreiklang gebautes Thema „eine überraschend neue Erfindung im vollsten Sinne des Wortes" nennt:



und worin sich eben ganz natürlich spiegelt: „Mißmuth und Unzufriedenheit, Verachtung der Welt, der Wissenschaft wie des eigenen Strebens, hoffnungslose Oede" selbstverständlich des Autor-Helden selbst, wie Herm. Hirschbach oben richtig fordert; nur nicht Faust's, denn das kann keine Musik uns jemals sagen.

Fragen wir nun, was in Summa mit alle dem, was wir in obigem Aufsatz gelesen, und wozu wir so eben theilweise unsere Anmerkungen gemacht haben, gewonnen sei, so müssen wir das Facit ziehen: Wir wissen's nicht. Nach unserer Meinung: wenig oder nichts. Bloßes sehr oberflächliches Raisonnement, Pfeifenqualm, hoffnungslose Oede. Dies unsere, des Correctors Ansicht, die wir in einem in späterer Nummer folgenden Aufsatze, vielleicht ausführlicher, entwickelt hätten, hätte uns nicht der Zufall erlaubt, die Antwort gleich zu bringen.

Mozart-Stiftung.

(Bekanntmachung und Einladung.)

Die Mozart-Stiftung zu Frankfurt a. M., begründet bei dem im Jahre 1838 dahier veranstalteten Sängerfeste, beabsichtigt bei ihrer im Juni 1863 stattfindenden 25jährigen Jubelfeier ein Stipendium zu vergeben. Es kommen hierbei noch folgende Bestimmungen der Statuten in Betracht: §. 1. Die Mozart-Stiftung bezweckt Unterstützung musikalischer Talente bei ihrer Ausbildung in der Compositionslehre. §. 2. Jünglinge aus allen Ländern, in denen die deutsche Sprache die Sprache des Volks ist, können diese Unterstützung in Anspruch nehmen, wenn sie unbescholtenen Rufes sind und besondere musikalische Befähigung besitzen. §. 25. Bewerbungen um das Stipendium werden in frankirten Zuschriften bei dem Ausschuß gemacht. Dieselben müssen nebst Angabe des Alters mit Zeugnissen über die musikalischen Fähigkeiten und Leistungen des Bewerbers begleitet sein. §. 26. Genügen Zeugnisse und Erkundigungen, so wird der Bewerber vom Ausschuß aufgefordert, seine musikalische Befähigung durch die That nachzuweisen. §. 27. Dem Bewerber wird die Composition eines vom Ausschuß bestimmten Liedes und eines Instrumental-Quartett-Satzes übertragen. §. 29. Drei Musiker von anerkannter Autorität üben das Amt der Preisrichter. §. 33. Der erwählte Stipendiat wird sodann nach Wahl des Ausschusses, wobei jedoch der Wunsch des Schülers möglichst berücksichtigt werden soll, einem Meister in der Compositionslehre zum Unterricht übergeben. Wir laden nunmehr zur Anmeldung bei uns binnen zwei Monaten vom untengesetzten Datum an alle Diejenigen ein, welche geneigt und nach obigen Vorschriften geeigenschaftet sind, sich um das Stipendium zu bewerben. Zugleich ersuchen wir alle verehrlichen Redaktionen deutscher Zeitungen, dieser Bekanntmachung zu deren möglichster Verbreitung einen Platz in ihren Blättern vergönnen zu wollen, und sind dafür zum Voraus dankbar verpflichtet.

Frankfurt a. M, den 25. August 1862.

Der Verwaltungs-Ausschuß der Mozart-Stiftung.

Nachrichten.

Die Bach-Gesellschaft hat den 11. Jahrgang von J. S. Bach's Werken ausgegeben. Er besteht aus zwei Lieferungen oder Bänden. Die erste Lieferung enthält ein Magnificat in D-dur mit Einlage-Stücken, ein Sanctus in C-dur, ein zweites Sanctus in D-moll, ein drittes in D-dur und ein viertes in G-dur. Die zweite Lieferung enthält Kammermusik für Gesang und zwar das Dramma per Musica „Der Streit zwischen Phöbus und Pan," drei Cantaten für eine Singstimme und ein Gelegenheits-Stück „der zufrieden gestellte Aeolus."

Neulich brachte die Singakademie in Halle unter Leitung von Dr. Robert Franz im großen Versammlungssaale der Francke'schen Stiftungen „Kyrie", „Credo" und „Sanctus" aus Bach's H-moll-Messe in gelungenster Weise zur Aufführung. Das Orchester war durch Hinzuziehung fremder, besonders auch Leipziger Orchesterkräfte wesentlich verstärkt worden. In der nächsten größeren Aufführung der Singakademie wird R. Schumann's „Paradies und Peri" zu Gehör gelangen.

In Würzburg wurden die öffentlichen Proben des dortigen musikalischen Instituts mit der Aufführung eines großen Oratoriums, „Jerusalem" von dem dort lebenden Componisten Herrn H. Pierson beschlossen. Das Werk fand viel Beifall.

Anton Rubinstein hat eine neue Oper (die in Dresden zur Aufführung angenommen sein soll) und eine neue Symphonie geschrieben.

In Zittau fand am 18. Juli ein Kirchenconcert statt, ausgeführt vom Gymnasialchor unter der Leitung des Herrn Cantor Fischer.

Der königl. preuß. Musikdirektor, Organist Adolf Hesse, hat am 30. Juni in Paris (in der Kirche St. Clotilde) ein Orgelconcert gegeben, zu welchem alle Pariser Organisten, viele Musiker, Kritiker und Dilettanten eingeladen waren. Hesse spielte sowohl eigene Werke, als Bach'sche Fugen, für die Franzosen viel zu „einfach" und „ascetisch". Sie nennen sein Spiel „deutsch und protestantisch"! (N. Z. f. M.)

Wien.

Das in der vorigen Nummer angekündigte Niederösterreichische Gesangesfest hat bereits am Samstag vor dem Erscheinen derselben stattgefunden, und ist die ursprüngliche Textirung nur durch ein Versehen unverändert beibehalten worden.

Die Musikzeitungen füllen gegenwärtig ihre den Nachrichten gewidmeten Spalten mit Berichten über Männergesangsfeste, Liedertafelproduktionen, größere derartigen Vereinigungen u. s. w. — Da alle diese Feste und Produktionen nicht sowohl einen künstlerischen als vielmehr einen socialen Zweck haben, so können d. Bl. wohl füglich von der näheren Aufzählung oder gar Beschreibung derselben absehen.

In Raab soll sich ein „Gesangs- und Musikverein" gebildet haben, jedoch fehle es noch an einem tüchtigen Dirigenten. (Unsere Herren Abonnenten daselbst werden gebeten uns Näheres hierüber mitzutheilen. D. Red.)

Berichtigung.

In der vorigen Nummer ist Seite 253, Spalte 1, erste Zeile des dritten Absatzes zu lesen: vierstimmiger statt einstimmiger, und ebendaselbst Spalte 2, Zeile 12: der dort, statt der doch.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wesely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 34. Wien, 25. August 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Rothmarkt No. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumerationen: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Ueber Mozart's Messen. Von Dr. L. — Ein Protest. — Correspondenz aus London. — Drei Fragen an den Herrn Verfasser des Aufsatzes „über Dilettantenvereine." — Nachrichten. —

Ueber Mozart's Messen.

Von Dr. L.

Vorbemerkung der Redaktion.

Der nachstehenden Abhandlung — obwohl von einem andern, sowohl musikalischen als religiösen, Standpunkt als dem unseren ausgehend — geben wir in unserem Blatte um so lieber Raum, als einmal doch Alles, was unsern Mozart betrifft, besonders wo noch neue Anschauungen zu Tage kommen, an und für sich schon einen jeden musikalischen Deutschen interessiren muß, andererseits aber und hauptsächlich gerade jener, und nur jener (des Verfassers) Standpunkt dazu gehört, um auf jene Messen — kleine und große, bedeutendere und weniger bedeutende — so lieb evoll einzugehen, wie es in dem Folgenden geschieht. Die Rubrizirung des „strengen Stils" im Gegensatz zum „schönen" ist doch wohl durchaus nur im relativen Sinne (in Absicht auf Anlehnung an Früheres, Traditionelles) zu fassen.

„Diese eigenthümlichen Gebilde haben im Laufe der Zeiten sehr verschiedene Beurtheilung — Gunst und Ungunst — erfahren.

Der protestantische Norden kennt sie nur fragmentarisch unter der Form deutscher Cantaten, zu denen man einzelne Nummern derselben verwendete. Auf das Bedenkliche eines solchen Verpflanzens von derlei Schöpfungen aus dem Mutterboden eines speciellen Cultus hat schon O. Jahn und F. Mendelssohn in seinen Reisebriefen hingewiesen.

Die Chorregenten des katholischen Deutschland hielten diese von origineller Frische und Genialität überströmenden Messen, namentlich die kleineren unter ihnen, schon auch darum ungemein hoch, weil sie Abwechslung in ihr meist nur aus trockenen, handwerksmäßigen Contrapunktisten bestehendes Sonntagsrepertoir brachten, da die andern großen Meister vorzüglich nur Missas solemnes geschrieben.

Die Ungebildeten des Kirchenpublikums pflegten sich, den bessern Theil erwählend, beim Eintritt in die Kirche mit dem lieben Gott gleich in unmittelbaren Rapport zu setzen, den Grad ihrer Erhebung zu ihm ganz und gar nicht von der mehr oder minder vollkommenen Kirchenmusik abhängig machend, die, ihrem Verständniß absolut unzugänglich, zu ihren Häuptern rumorte.

Kirchenbesuchende Kunstfreunde — ein verschwindend kleines Häufchen — erfreuten sich an den Messen Jos. und Mich. Haydn's, Mozart's, Beethoven's ꝛc. ungefähr so wie an kirchlichen Gemälden, indem sie selbe und somit auch das größere oder geringere Maß ihrer religiösen Erbaulichkeit, diese principiell weder aufsuchend noch ablehnend, unbefangen auf ihr empfängliches Gemüth wirken ließen.

Diesen Letzteren ist in neuester Zeit ihr harmloser Genuß vielfach vergällt worden.

Die kritische Erkenntniß hat sich in ihrem unaufhaltsam rücksichtslosen Gang schließlich auch dieses stillen Bezirkes bemächtigt. Aber während auf dem Gebiete der plastischen Kunst durch die Aufklärungen ausgezeichneter Forscher und begünstigt durch ruhigere Zeiten der kaum je ganz auszutragende Streit zwischen den Anforderungen der Religion und den Gesetzen und Consequenzen der Kunst einerseits und zwischen dieser und den Prätensionen und Uebergriffen genialer Künstlerindividualitäten andererseits wenigstens ein leidliches Compromiß gefunden, sind jetzt auf dem Gebiete der kirchlichen Tonkunst die heterogensten alle Extreme unserer Zeit nur zu sehr abspiegelnden Parteien auf so verworrene Weise an einander und durcheinander gerathen, daß das Ganze sich ausnimmt wie eine Schlägerei im Finstern, wo man wohl die Streiche fallen hört, ohne zu sehen, ob sie auf Freund oder Feind fallen.

Ist es unter solchen Umständen schon bedenklich, sich auf dies unsicher gemachte Gebiet zu wagen, so wird die Sache doppelt mißlich einem Genius wie Mozart gegenüber, der gegenwärtig theilweise die Zeitströmung überhaupt — bei seinen Kirchencompositionen aber noch obendrein weit verbreitete, tief gewurzelte Vorurtheile gegen sich hat.

Am gerathensten dürfte es noch sein, den Streit über den echten Kirchenstil zu ignoriren und diese in mehr als einer Hinsicht so interessanten Mozart'schen Werke weniger vom streng kirchlich-religiösen als vielmehr vom menschlich künstlerischen Standpunkt aus aufzufassen. Damit dieser ein möglichst freier und unbefangener bleibe, scheint es dienlam, folgende allgemeine, auf Thatsachen beruhende Betrachtungen voraus zu schicken:

Als Leopold Mozart die beispiellosen musikalischen Anlagen seines Sohnes gewahr worden, standen ihm, dessen Zukunft zu begründen, vorzüglich zwei Wege offen. Er konnte ihn für die Oper, wo so Mancher Ehre und Geld, ja, wie Glück, selbst Reichthümer erworben, oder für das Kirchenfach ausbilden, um ihn in einer der damals zahlreichen geistlichen Kapellen eine zwar bescheidene aber gegen die Launen des Modegeschmacks gesicherte Existenz finden zu lassen. Weltklug wie er war, wählte der vorsorgliche Vater beides und ließ seinen genialen Sohn, während dieser fast noch in den Kinderschuhen bereits die Italiener durch seine Opern entzückte, auf dem Gebiete der Kirchenmusik bis in die zwanziger Jahre hinein einen ununterbrochenen Cursus der angestrengtesten Studien durchmachen, Studien und darauf begründete tiefe Kenntnisse in diesem schwierigen Fach, auf welche Mozart selbst mit gerechtem Stolz in seinen Bittgesuchen an Kaiser Leopold und den Wiener Magistrat hinweisen durfte.

Als Mozart diese Messen schrieb, war er — O. Jahn hat darüber unverwerfliche Belege gesammelt — nicht blos ein an Körper und Seele noch makellos reiner Jüngling, er war auch, was ja nicht zu übersehen, ein streng gläubiger, devoter Katholik. Fast mit Entrüstung weiset er in einem Briefe den Zweifel seines Vaters, ob er denn

auch regelmäßig zur Beichte gehe, entschieden zurück, und noch von Paris aus schreibt er an ihn, daß er, nachdem das angekündigte Concert glücklich abgelaufen, den Gott versprochenen Rosenkranz gebetet und dann erst im Palais Royal mit Behagen ein Gefrorenes zu sich genommen habe. Selbst noch als gereifter Mann fertigt er die Nergeleien seiner Leipziger Freunde über die unpassenden katholischen Kirchentexte sichtlich verstimmt und mit den Worten ab: „Ihr Protestanten ahnet nicht, was unsereins bei diesen Dingen, deren Eindrücke man schon von Kindesbeinen eingefogen, fühlt; ihr ahnet nicht, was ich empfinde, wenn ich es niederschreibe: „Benedictus, qui venit“ oder „Agnus Dei, miserere.“

Wer solche entscheidende Momente, wie die eben angeführten im Auge hält, wird sich nun freilich weniger wundern, wenn er bei näherer Untersuchung diese vielbeschrieenen Werke weit besser als ihren Ruf, wenn er in ihnen fast mit jedem Schritte bald eine in Andetracht des jugendlichen Alters staunenswerthe harmonische und contrapunktische Kunst, bald wieder eine Innigkeit der religiösen Empfindung und eine Anmuth im Ausdruck derselben findet, die an den mit Mozart kunst- und seelenverwandten Raphael gemahnt.

Selbst von einem rigoroseren kirchlichen Standpunkt aus haben diese Messen vor den solennen seiner Nachfolger bis zu den Neueren und Neuesten herauf eine weit größere Strenge und Compaktheit der Mache voraus. Wie bei den älteren Meistern ruht auch bei ihnen, selbst den letzteren sonst weit freier behandelten, die ganze Kraft auf den 4 Singstimmen und der so kunstvollen Führung derselben mit und gegeneinander. Die einzelnen kleinen Solo's zeigen sich mit Ausnahme der letzten Messe, die auch in anderer Hinsicht eine leidige Ausnahme ist, entweder durch die Begleitung contrapunktisch abgedämpft, oder von einer ungemeinen durch feine koketten Coloraturen entstellten Schlichtheit und Einfachheit. Die Violinen (Viola findet sich nur bei der B-Messe und da vielleicht nur als spätere Zuthat) bleiben trotz ihrer mitunter so kunstvollen Führung fest ans Singquartett geschlossen, lediglich begleitend, ausfüllend oder ihm durch Imitation oder Gegensatz zum Relief dienend Blasinstrumente sind nur wenige und mit Ausnahme obiger Messe stets nur als Ripienstimmen, nie concertant wie doch selbst mitunter bei dem strengen Mich. Haydn, angebracht. Wie bescheiden die Instrumentirung der Blasinstrumente überhaupt gehalten ist, mag schon der Umstand bezeugen, daß bei zweien im Stiche erschienenen von den Verlegern auf eigene Hand noch einige Instrumente hinzugesetzt sind, um effektvollere Klangfarben hervorzubringen.

Gleichwie die eben angestellten Betrachtungen die Vorzüge der Mozart'schen Messen, so mögen die folgenden die Mängel derselben wenn nicht entschuldigen, doch erklären.

Mozart schrieb sie bekanntlich unter dem beengenden Einfluß des Erzbischofes Hieronymus. Lächerlich zwar wäre es anzunehmen, der Einfluß dieses rohen Patrons, der nicht einmal den Glückswurf, den er mit einem solchen Genie gemacht, zu erkennen und zu schätzen gewußt, habe sich auch auf den innern Bau derselben und ihren Styl erstreckt — zwei kleine, aber vortreffliche Messen Jos. Haydn's zeigen die größte Verwandschaft mit einigen Mozart'schen, und diese selbst gehen, obgleich alle unter Hieronymus entstanden, allmälich vom strengen Stil zum schönen und endlich zum galanten über — aber auch ohne dies waren schon die geringschätzende Behandlung, die der Erzbischof dem aufstrebenden Jüngling angedeihen ließ, so wie die stupide Fixirung der Zeitdauer, die bei diesen kirchlichen Produktionen nicht überschritten werden durfte, hemmende Fesseln genug, da das Genie zur freien Entfaltung vor allem zweier Dinge bedarf: Aufmunterung und offene Bahn.

Eine weitere Schwierigkeit und zwar keine der geringsten lag, als Mozart das kirchliche Gebiet betrat, in seinem eigenen Naturel:.

Die Frage überhaupt, wie sich solche außerordentliche Künstlernaturen gleich Mozart ꝛc. zur Religion und zur religiösen Kunst stellen, ist eine der heiklichsten, hier aus oben angedeuteten Gründen nur flüchtigen Fußes zu berührende.

Hat einerseits die Kunst von jeher, eben weil sie göttlich, auch nur in göttlichen Dingen das würdigste Ziel ihres Schaffens und volle Befriedigung ihres Ehrgeizes und daher auch die Religion, heidnische wie christliche, gerade durch die größten Geister ihre größte Verherrlichung gefunden, so ist doch andererseits nicht in Abrede zu stellen, daß diese übergewaltigen Kunstkoryphäen, indem sie das religiöse Feld betraten, auf dasselbe nicht bloß die mannigfachen Anforderungen der schönen Künste, sondern auch ihre eigene scharf markirte künstlerische Individualität mit herüber gebracht, so daß bei den Werken, die sie auf diesem Gebiete schufen, der religiöse Maßstab allein als ungenügend sich ausweist, sie allerseits gerecht zu messen.

Eigentlich fromme Werke, wo keine Nebenwirkung die Andacht stört, sind folglich auch, genau besehen, weniger von jenen großen Originalgenies als vielmehr von minder prätentiösen Talenten zweiten Ranges geschaffen worden, und daher wird, wer in der Kunst lediglich Erbauung sucht oder hierarchische Zwecke verfolgt, bei Mich. Haydn mehr wie bei seinem begabteren Bruder oder bei Mozart und Beethoven — in den Gemälden Francia's oder Perugino's mehr wie in jenen Raphael's, Titian's oder Michel Angelo's seine Rechnung finden.

Schließlich darf man nicht übersehen, daß, um Mozart's Leistungsfähigkeit im kirchlichen Fache zu beurtheilen oder das Geleistete mit den Leistungen Anderer zu parallelisiren, diese Messen nicht ausreichen. Denn bei aller Anerkennung seines innersten Talents und dessen unbegreiflicher Frühreife ist doch an diesen Gebilden auch ohne die Jahreszahl — sie sind fast alle vom 15—20. Lebensjahre und selbst die letzten zwei großen C-Messen noch vor „Idomeneo“ entstanden — recht gut wahrzunehmen, daß sie ein Werdender, kein Gewordener, kein Fertiger geschrieben.

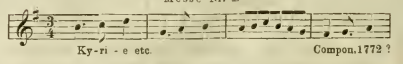
Während die ersteren derselben ein entschiedenes Anlehnen an ältere Muster und traditionelle Formen aufweisen, gleichen die späteren kühnen, aber gefährlichen und nichts weniger als immer glücklich abgelaufenen Versuchen außerhalb herkömmlicher, ausgetretener Bahnen — merkwürdiger Weise suchte sie Mozart später im Requiem wieder auf — sich einen neuen eigenthümlichen Kirchenstil zu gründen, lediglich gestützt auf seine Künstlerindividualität und geleitet von seinem Instinkte des Schönen, der jedoch auf diesem Gebiete als ein nicht ganz unbedenklicher Führer erscheint.

Dieser Umschwung der Kunstanschauungen, der in dem jungen Meister mit so rapider Schnelligkeit statt gefunden, gibt diesen Messen auch von der Seite ein vorzügliches Interesse und zugleich ein passendes Motiv für folgendes Eintheilungsschema derselben ab, das um so ungezwungener erscheint, da es größtentheils mit den steigenden Jahreszahlen zusammenfällt *).

A. Strenger Stil

a. Missae breves.

Messe Nr. I.



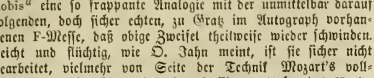
*) Ich verdanke die Angaben der Jahresdaten, soweit sie sich nachweisen ließen, der Güte meines Freundes L. Ritter von Koechel, dessen großer thematischer Katalog der sämmtlichen Werke Mozart's, die Frucht mühsamer Forschungen, nun bald erscheinen dürfte. (Ist bereits erschienen. Anm. d. Red.)

Mit Hinweglassung jener Messen, die Mozart im Knabenalter geschrieben und die meist nur in ihren Anfangstakten bekannt, in seinem Nachlasse bei André sich finden, beginnen wir die Reihe der ganz und gäbe gewordenen mit dieser, die obgleich ohne nachweisbare Jahreszahl, dem Stile nach eine der ältesten zu sein scheint.

Sie geht auch im thematischen Katalog des A. Fuchs unter Mozart's Namen; O. Jahn hingegen spricht sie ihm ab. Gründe sprechen dafür und dagegen.

Eine gewisse Kleinlichkeit der Auffassung und Schüchternheit des Vortrags, der Mangel des Mozart so eigenthümlichen inneren Feuers, eine hie und da gar zu altväterische Treuherzigkeit und Naivetät erregen herzlich Bedenken, aber andererseits zeigt sie im „Quoniam tu solus“ und im „Dona nobis“ eine so frappante Analogie mit der unmittelbar darauf folgenden, doch sicher echten, zu Gratz im Autograph vorhandenen F-Messe, daß obige Zweifel theilweise wieder schwinden. Leicht und flüchtig, wie O. Jahn meint, ist sie sicher nicht gearbeitet, vielmehr von Seite der Technik Mozart's vollkommen würdig; schon die ersten 8 Eingangstakte des Kyrie, das „Qui tollis,“ insbesondere aber das so schwierig gesetzte „Credo“ verrathen den Meister. Doch vor allem dürfte das „Laudamus te“ im Gloria den Ausschlag geben. Wer unter den damaligen Tonsetzern Oesterreichs außer Mozart konnte dies Laudamus geschrieben haben, das an Reinheit der Empfindung und an holdseliger Lieblichkeit des Ausdrucks seines Gleichen sucht?

Messe Nr. II.

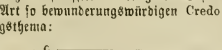


(Comp. 1774. Nur für 4 Singstimmen. 2 Violinen und Orgel gesetzt. Die Prager Auflage enthält Instrumentalzugaben von fremder Hand.)

Diese Messe ist bekannt und berühmt, doch nicht jede Nummer vom gleichen Werth.

Vor allem setzt das Kyrie in Erstaunen, nicht durch die contrapunktische Kunst, die sich hier wie in der ganzen Messe in herber Strenge offenbart, wohl aber durch eine befremdende Großheit der Auffassung, durch jene, bei dem 18jährigen Jüngling geradezu unbegreifliche, überlegene Sicherheit und Ruhe des vollendeten Meisters, unter dessen Händen diese starren, contrapunktischen Massen wie weiches Wachs zu edlen Formen sich schmiegen mußten.

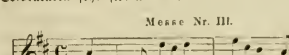
Gloria und Credo theilen diese großartig würdevolle Einfachheit nicht, sind aber wieder mit so raffinirter, fast an Ostentation streifender Kunst gearbeitet, und daher auch so schwierig auszuführen, daß diese Messe dadurch gleich jener Nr. III. zum Prüfstein einer guten Capelle wird. In dem in seiner Art so bewunderungswürdigen Credo zieht sich Mozart's Lieblingsthema:



das er oft und zuletzt in der C-dur-Symphonie als eines der 4 Hauptthemen des Finales angebracht, durch das ganze Tonstück hin, ihm Einheit und durch die stetige Wiederkehr der, den obigen 4 Noten untergelegten Worte: „Credo, Credo“ auf recht sinnvolle Weise den Ausdruck fester Gläubigkeit gebend.

Auffallender Weise ist der Rest dieser, in den ersten 3 Nummern mit so sichtlicher Liebe componirten Messe weit knapper und wie unter dem Drange, bald an's Ende zu kommen, ausgeführt; sicherlich in Folge des erzbischöflichen Gebotes, das bei diesem ausgezeichneten Werke in seiner ganzen Unsinnigkeit erscheint. Die begleitenden Violinfiguren im Agnus drücken diesem Tonstück einen eigenthümlichen Stempel düsterer Hoffnungslosigkeit, einer Reue, die fast verzweifelt, auf. „Dona“ hat die edle Einfachheit des Kyrie ohne seine Großartigkeit, dafür aber durch das crescendo und decrescendo der Singstimmen, das, obgleich nicht vorgezeichnet, im Gange der Melodie liegt, einen vortrefflichen, dem Texte ganz entsprechenden Ausdruck sehnsüchtigen Flehens um Frieden, voraussgesetzt, daß das Allegro im Kirchentempo *) genommen wird. Schade, daß gegen den Schluß einige triviale Coloraturen sehr störend wirken.

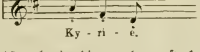
Messe Nr. III.



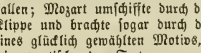
(Comp. 1774. Nur für 4 Singstimmen, 2 Violinen und Orgel Die Prager Ausgabe enthält die willkürliche Zuthat von 2 Hörnern.)

Um wenigstens an einer Nummer durch Analyse derselben zu zeigen, wie viel von einer Kunst, die sich zuweilen eher verbirgt als aufdrängt, in diesen kleinen anscheinbaren Schöpfungen Mozart's enthalten, wollen wir dieses Kyrie etwas näher betrachten.

Es ist merkwürdig genug, zählt nur 40 Takte und doch wiederholt sich das Motiv



wenigstens 10 mal, ja die analoge, synkopische Figur der Violin II



so wie die einfach imitirende der Violin I. dazugerechnet, weit über 20 mal. Jeder Andere wäre der trostlosesten Monotonie verfallen; Mozart umschiffte durch den Aufwand seiner Kunst die Klippe und brachte sogar durch die oftmalige Wiederholung eines glücklich gewählten Motivs, das wie ein Ausruf klingt, eine poetische, dem Texte ganz entsprechende Nebenwirkung: stete Anrufungen Gottes, ein fortgesetzter Nothschrei der Menschheit, der aus allen Lagen und von allen Seiten zu ihm empor schallt.

Die ersten 5 Takte bilden die Exposition des am Schlusse noch einmal vorgeführten Themas. Vom 6. Takte angefangen beginnt nun das geistvolle Spiel. Die Singstimmen imitiren abwechselnd eine die andere und auf verschiedenen Stufen, bald entfernter, bald dicht hintereinander in einer Art Engführung. Die Violinen hinwieder imitiren einander wechselweise oder in Verbindung mit dem Vokalquartett, entweder einfach, oder in Synkopen, oder verkehrt. Auf diese Weise antwortet z. B. im 6. Takte der Diskant dem Tenor und der Alt dem Baß, beide mit einer andern Figur; zu gleicher Zeit imitirt die Violin II den Tenor, aber synkopisch, und die Violin I den Diskant aber in der Umkehrung, und so fort unter stetem Wechsel der Combinationen.

Und doch alle diese Kunst sie wäre nur eine halbe, diente sie nicht, wie hier, als Mittel zu höheren Zwecken, dem kirchlichen Text den entsprechendsten musikalischen Ausdruck — einer schönen übersinnlichen Idee einen dem menschlichen Ohr vernehmbaren Körper zu verleihen.

*) Weil immer und immer außer Acht gelassen, muß immer und immer wieder daran erinnert werden, daß die alten Kirchentempi weit langsamer gingen. Nebst jener, der süddeutschen Schule eigenthümlichen Frische und Lebensfülle — eher Vorzüge als Mängel zu nennen — hat sicherlich nichts die Kirchenwerke derselben mehr in den Verruf der Unkirchlichkeit gebracht als dies unselige Vergreifen des Tempo.

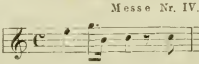
Einen interessanten Gegensatz zu diesem Kyrie bildet die 3. Abtheilung des Credo. Nachdem Mozart im „Resurrexit“ eine Fughette angestimmt, gleitet er unvermerkt ins ursprüngliche Thema des Credo, von da in ein Solo und aus diesem ins Thema zurück, um es alsobald wieder durch die Fughette und diese nochmals durch das Thema zu unterbrechen, das er endlich ganz unerwartet in derselben Weise wie das „Descendit“ schließt; und dieß alles so ungezwungen, so ohne alle Störung des Redeflusses! Auch hier ist Kunst, aber keine falsche, die als Trägerin einer höhern Idee dient.

Das „Agnus“ dieser Messe ist von ergreifender Wirkung. Unter leisem Pochen der Violinbegleitung tritt feierlich eine Singstimme nach der andern auf, um offenes Geständniß der Schuld abzulegen; alle diese Einzelstimmen vereinigen sich am Schlusse zu einem erschütternden Chor, zu einem allgemeinen Anklage- und Bußgebete. „Ihr ahnt nicht, was ich fühle, wenn ich es niederschreibe: Agnus Dei, miserere, rief, wie oben erwähnt, Mozart einst aus, und dies Agnus zeigt, was er fühlte.

Das nun folgende „Dona“ trägt, den Frieden, um den es bittet, gleichsam anticipirend, durchaus das Gepräge unbefangener, kindlicher Heiterkeit an sich; verräth aber durch die kunstvolle Vertheilung der Melodie auf die einzelnen Stimmen und die Verschmelzung derselben zu einem geschmackvollen Ganzen die jugendliche Meisterhand. Ein totales Umstürzen des Themas und ein Uebergang von Moll in Dur, eben so unerwartet als frappant, machen sich darin noch besonders bemerkbar.

Uebrigens ist nicht zu leugnen, daß Mozart mit diesem Dona, das so lebhaftes Colorit und dabei eine ausgesprochene Rondo-Form an sich trägt, bereits einen merklichen Schritt gegen das weltliche Gebiet hin gethan, welches er später, wie wir sehen werden, noch öfter und noch entschiedener betritt.

Messe Nr. IV.



(Comp. 1774? 1775?)

Sie ist gleich ihren 3 Vorgängerinnen in den ersten Nummern mit contrapunktischer Strenge gearbeitet, daher auch den Sängern bei der Produktion Schwierigkeiten bereitend, was namentlich von den Solo's in dem übrigens sehr schön durchgeführten Gloria und Credo gilt, welch letzteres ein kurzes aber meisterliches „Crucifixus“ in sich schließt.

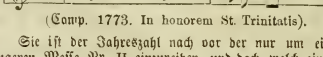
Eine stark markirte Violinfigur im Osanna ist Gegenstand des Spottes geworden; sie streift allerdings, wie so manche andere Stelle in dieser hie und da auffallend altväterisch gehaltenen Messe aus Geschmacklose, wird aber gemildert, wenn man sie nicht für sich allein, sondern im Zusammenhang mit den Singstimmen und als integrirenden Theil der Durchführung betrachtet.

Ein treuherzig frommes Benedictus, ein tief gefühltes Agnus machen sich auch hier wieder bemerkbar; so wie denn überhaupt die Messen dieser Periode, während sie in ihren ersten Nummern in der Strenge des Styls zuweilen an Pedanterie grenzen, in ihren Benedictus und Agnus, wo es der Text verstattet, meistens einen wahren Zauber der holdseligsten Anmuth, der tiefsten Empfindung entfalten; so wie Raphaels, wenn auch nicht schönste und kunstvollste, aber reinste und züchtigste Madonnen in jene Jugendperiode fallen, wo er noch in den Fußstapfen seines strengeren Meisters Perugino wandelt.

Im „Dona“, wo Mozart, das ohnedies sehr prägnante Thema des Kyrie wiederholend, noch ein zweites von ungemeiner Lebhaftigkeit hinzugesellt, gewahrt man bereits den Keim zu jener spätern Auffassungsweise, wo das „Dona pacem“ nicht mehr, dem Text entsprechend, in sanfter Heiterkeit, sondern auf geräuschvoll pompöse Weise die kirchliche Funktion beschließt.

b. Missae solemnes.

Messe Nr. V.



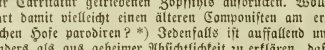
(Comp. 1773. In honorem St. Trinitatis).

Sie ist der Jahreszahl nach vor der nur um ein Jahr jüngeren Messe Nr. II einzureihen, und doch, welch ein Unterschied zwischen beiden, so nahe auf einander folgenden! Während dort trotz der strengen Form doch jede Nummer bereits Mozart'schen Stempel trägt, hat er hier, Agnus ausgenommen, jeden einigermaßen auffälligen Zug seiner genialen Individualität mit sacher Aengstlichkeit gemieden, daß diese ganz und gar in ausgefahrenen Geleisen sich bewegende Messe, wüßte man ihren Autor nicht, ebensogut einem der besseren damaligen Contrapunktisten zugeschrieben werden könnte.

Daß auch von dieser Seite die Jugendarbeit nicht mehr als Schülerarbeit erscheint, und Mozart, was die musikalische Technik anbelangt, bereits im 17. Jahre auf einer Stufe gestanden, die Andere kaum im gereiften Mannesalter erreichten, ist freilich kein geringes Lob und in dieser Hinsicht dürfte es für den Fachkundigen von Interesse sein, dies Werk, namentlich die beiden Fugen im Credo und Dona, im Detail zu prüfen.

Das der ersten Fuge vorhergehende in unaufhörlichen Achteln und Sechzehnteln sich bewegende „Cujus regni non erit finis“ streift, selbst wenn ein nicht vorgezeichnetes langsameres Tempo genommen wird, durch das nothwendig daraus entstehende geistlose Geplapper der Singstimmen fast an's Burleske; daßelbe ist mit der Violinbegleitung im Benedictus der Fall, die dieser Nummer den Charakter eines fast bis zur Carrikatur getriebenen Zopfstyls aufdrücken. Wollte Mozart damit vielleicht einen älteren Componisten am erzbischöflichen Hofe parodiren? *) Jedenfalls ist auffallend und kaum anders als aus geheimer Absichtlichkeit zu erklären, daß gerade auf dieses inspide, kleinliche Benedictus ein im edelsten Style gehaltenes Agnus folgt, das durch grandios breite Anlage und würdevolle Stimmung zu den schönsten gehört, die er geschrieben.

Messe Nr. VI.



Diese wenig bekannte Messe kam dem Verfasser dieses Aufsatzes nur einmal flüchtig in Partitur zu Gesichte. Sie scheint viel Analogie mit der vorhergehenden und gleich dieser mehr vom schablonenhaft herkömmlichen, als vom charakteristischen Style ihres Autors zu besitzen, wodurch sich wohl auch die geringe Verbreitung derselben erklärt. Zu Mozart's Säkularfeier ward sie in Salzburg aufgeführt.

*) Weder an Geist noch an Muthwillen fehlte es dem jungen Künstler zu solchen seinen Persiflagen. Hatte er doch seinem Erzbischof, der gegen ihn die tiefsinnige Bemerkung gemacht: „Der Baßist Fischer scheine doch eine für einen Baßisten viel zu tiefe Baßstimme zu haben,“ mit der noch tiefsinnigeren Antwort getröstet: „Das werde sich nach und nach geben, nächstens werde er höher singen.“

Ein Protest.

„Ueber das Verhältniß der Musik zur allgemeinen, insbesondere sittlichen Bildung“ gewiß für Jeden, dem die Musik am Herzen liegt, eine Frage von der größten Wichtigkeit! Wenn

es daher Jemand unternimmt dieses Verhältniß zu erörtern, kann er von vorne herein auf die Theilnahme aller musikalisch Gebildeten sicher rechnen. Um so empfindlicher war es aber eben deßhalb für uns, in dem Maße unsere Erwartungen getäuscht zu sehen, wie es durch den Aufsatz mit obiger Ueberschrift in Nr. 30 dieser Zeitung der Fall war. Statt das Verhältniß der Musik zur allgemeinen, insbesondere sittlichen Bildung zu erörtern, bringt dieser Aufsatz nur eine Reihe von übel begründeten Anklagen gegen unsere heutige musikalische Kunst, Anklagen, die, wenn sie sich begründen ließen, unserer Kunst im Interesse der allgemeinen, insbesondere sittlichen Bildung ein Ende machen müßten. Ehe wir aber dieses Verdammungsurtheil aussprechen lassen ist es gerathen, die Anklage näher zu untersuchen, und man erlaube uns daher hier auf des Verfassers und seiner beiden Gewährsmänner, des Uebersetzers des Aristophanes Seeger, und des älteren Schriftstellers Jahobs Ansichten näher einzugehen.

Der Verfasser spricht zu Anfang von den alten Hellenen, und von dem Einfluß, den sie der Musik auf die sittlich-harmonische Ausbildung des Menschen beimaßen, und fährt fort: „Wie bedenklich müßte einem edel gebildeten Griechen jenes Zeitalters erst unsere Musik erscheinen, und zwar diejenige am meisten, in welcher wir gerade die höchste Kunst bewundern und verehren," — wir schließen uns von ganzem Herzen dem Fragezeichen der Redaktion an: „diejenige am meisten?" Wir verehren und bewundern Bach's und Beethoven's Kunstwerke, weil sie dem besten Menschengeiste eine seiner würdige Beschäftigung bieten, weil sie uns alle erfreuen und erbauen, wir halten dagegen den Einfluß der Verdi'schen Musik auf die Menschheit für schädlich, weil sie vor Allem auf die Geistesträgheit und Sinnenlust der Menge rechnet. Der edel gebildete Grieche sollte Verdi für minder bedenklich als Beethoven halten? Doch, wie wir sehen werden, gewiß würde der edel gebildete Grieche Bedenken der stärksten Art gegen unsere Musik überhaupt hegen, aber aus Gründen, die wir zwar begreifen können, die wir uns aber nicht zu Herzen zu nehmen brauchen. Hören wir erst den Verfasser weiter: — „und wie würde sich Platon entsetzen, wenn man ihn der heutigen europäischen, clavierspielenden Menschheit gegenüber stellen könnte!" Wahrscheinlich würde er sich entsetzen, denn Platon musicirte auf griechische Weise, wenn er überhaupt musicirte, und er würde nicht den besten Begriff von unserem an die schwebende Temperatur gewöhnten Gehör, dem Viertelstöne und das enharmonische Klanggeschlecht unerhörte Dinge sind, bekommen. Wollte und könnte uns dagegen Platon eine Musik nach seinem Sinne veranstalten, wir würden uns nicht minder entsetzen, denn: „Die Griechen kannten keine Harmonie, sondern sangen in der Octave oder im Einklang, wie noch heutzutage jene asiatischen Völkerschaften, bei welchen überhaupt Gesang angetroffen wird. — Das kunstgebildetste Volk des Alterthums, so wie die gelehrtesten Tonsetzer des früheren Mittelalters konnten nicht, was unsere Hirtinnen auf der entlegensten Alpe: in Terzen singen." (Hanslick, vom Musikalisch-Schönen S. 85.) Jeder nur halbwegs musikalisch Gebildete unter uns wird deshalb ein richtigeres Urtheil über die clavierspielende Menschheit abgeben können als Platon. Warum aber überhaupt den edel gebildeten Griechen und Platon heraufbeschwören, und sie der clavierspielenden Menschheit gegenüberstellen? Hat der Verfasser selbst niemals einen Stück clavierspielender Menschheit gegenüber gestanden und sich vor ihm entsetzt? Wir wissen, daß wir eine Menge von Uebelständen, welche die wahre Kunst beeinträchtigen, dem Einfluß des sich immer mehr ausbreitenden Clavierspiels zuzuschreiben haben, wir wissen, daß Eitelkeit und geschäftiger Müssiggang unter den Clavierspielern und Spielerinnen häufig genug anzutreffen sind, und wahrscheinlich hat der Verfasser diese Uebelstände im Sinn; wir wenigstens vermögen nichts anderes aus seinen Worten herauszulesen. Wir meinen aber, daß wir Alle es als unsere Pflicht erkennen sollten, diesen Uebelständen nach Kräften entgegen zu arbeiten, und daß wir uns da weit besser selbst zu helfen vermögen als es Platon vermöchte. Freilich — indem wir weiter lesen, werden wir inne, daß wir den Verfasser mißverstanden haben müssen, denn er fährt fort: „Das höchst Bedenkliche der Musik und einer rein musikalischen Bildung liegt meines Erachtens darin, daß sie den Geist wie das Gefühl so leicht gegen alle concreten wie substanziellen Lebensverhältnisse gleichgiltig macht, in welcher sich doch gerade die Sittlichkeit . . zunächst zu bewähren hat." Hier meint der Verfasser offenbar Musik im eigentlichen Sinne, also die schönste und beste zumeist. Fast müßten wir es bedauern, und doch müssen wir uns freuen, der des Verfassers Meinung durchaus entgegengesetzten zu sein. Wir können natürlich nicht wissen, welche Erfahrungen der Verfasser gemacht hat, es wäre aber sehr wünschenswerth, dieselben zu kennen, da wir es bis jetzt für eine ausgemachte Sache hielten, daß eine musikalische Bildung im höheren Sinne nur denjenigen zu erwerben möglich ist, welchen wir auch allgemeine Bildung, die doch die sittliche Bildung in sich begreift, zugestehen müssen. Es gehört nach unserer Ansicht nicht hierher, wenn wir von bedeutenden Männern der musikalischen, wie auch jeder anderen Kunst und Wissenschaft hören, daß sie im sogenannten praktischen Leben nicht immer die gewandtesten waren; in Fällen, in denen sich die Sittlichkeit zu bewähren hat, werden diese Männer, die sogenannten praktischen sowohl wie die unpraktischen, in Folge ihres höheren Bildungsgrades gewiß am wenigsten irren oder fehlen. — „Sie (die Musik nämlich) verleitet, vertieft unfruchtig die Empfindung, aber ganz ins Unbestimmte, sie schärft den Verstand, aber ganz ins Abstrakte, . . ." und dieses erscheint dem Verfasser bedenklich? Hier sind wir in dem glücklichen Falle Platon, den Hellenen, für uns reden lassen zu können. Keine Wissenschaft schärft so sehr den Verstand durch Beschäftigung mit abstrakten Dingen wie die Mathematik. Lichtenberg überliefert uns gelegentlich den Ausspruch Platon's: „Wer nicht weiß, daß die Seite und Diagonale eines Quadrats incommensurabel sind, ist eine Bestie." Platon mußte recht gut wissen, daß nur die wenigsten Menschen zum Studium der Mathematik berufen seien, und wenn er dennoch von jedem Gebildeten auch Kenntniß der Mathematik verlangte, so konnte es nur sein, weil er sich von ihr den günstigsten Einfluß auf den Verstand der Menschen versprach. Da dieselbe Sache aber doch nicht bald nützlich bald schädlich sein kann, so ist auch nicht einzusehen, weßhalb wir die verstandesschärfenden Eigenschaften der Musik befürchten müßten.

Der Verfasser führt jetzt eine „vortreffliche" Auseinandersetzung des Gelehrten Jacobs an darüber, was die Musik als Mittel der Erziehung sein sollte. In derselben heißt es: „Einerseits wird diese Kunst zur Künstelei, zur „„Kunst des Equilibristen"", zu einer Schule der Eitelkeit erniedrigt, andererseits zu einem entnervenden Spiel unbestimmter Reize." Und das wäre alles was die Musik heutzutage ist? Wir sehen uns freilich außer Stande diese Worte zu widerlegen, denn wie ein rechtschaffener Mann es für unter seiner Würde halten wird, den Beweis anzutreten, daß er ein ehrlicher Mann sei, ebenso müssen wir es für der Kunst und der Künstler unwürdig erklären, den Beweis dafür zu verlangen, daß die musikalische Kunst keine Künstelei, keine Kunst des Equilibristen, keine Schule der Eitelkeit, kein entnervendes (also entsittlichendes) Spiel unbestimmter Reize sei. Man wird hier nicht einwenden wollen, daß es in der musikalischen Kunst Verirrungen gegeben habe und noch gäbe, die man nicht mit Unrecht mit Namen wie die obigen bezeichne, als Künstelei: die Grübeleien mancher Contrapunktisten, als Equilibristenkunst: die Uebergriffe der Virtuosen im schlimmeren Sinne u. s. w. Ebenso gewiß ist es aber auch, daß es, so lange die musikalische Kunst besteht, zu allen Zeiten Männer gegeben hat, die das Beste und Edelste in der Kunst zu leisten bestrebt waren. Da lächerlich es nun sein würde, vor dem Studium der Wissenschaften zu warnen, weil dieselben zuweilen durch Pedanterie und Kleinigkeitskrämerei entwürdigt werden, ebenso lächerlich ist es, wenn man eine schöne und edle Kunst verdächtigt, weil sie zu Verir-

rungen und Uebergriffen Anlaß geben kann. Wenn es der Gelehrte Jacobs daher unternahm, sich über die Musik auszusprechen, so mußte man annehmen, daß er billigerweise nicht nur von der schlechten Musik reden würde, sondern daß er auch den Eindrücken der guten Musik nicht unzugänglich sei. Letzteres scheint indessen nicht der Fall zu sein. Der Gelehrte Jacobs hält die Musik offenbar für eine Sache, die besser unterbliebe, denn er fährt fort: „In ihrer freiesten Gestalt führt diese wunderbare Kunst durch die unendliche Fülle der Ideen, die sie gestaltlos (?) und unentwickelt in das Gemüth versenkt, zu einer Melancholie, die, wiederholt genossen, durch ihre Anmuth und Süßigkeit den Geist entmannt." Daß die Musik unterdrückt zu werden verdiente, wenn sie, wie das Opium den Körper, so den Geist entmannte, ist wohl keine Frage, eine Widerlegung aber ist aus den oben angeführten Gründen auch hier unmöglich. — „Dem unbestimmten Sinn der Jugend aber muß das Bestimmteste geboten werden. Daher ihr keine Musik heilsam ist, als die, welche schöne und erhabene Worte vergeistigt, und gehaltvollen Gedanken ihre ätherischen Schwingen leiht." Gewiß würde solche Musik der Jugend heilsam sein, vorausgesetzt, daß die Musik allen Anforderungen, die wir an gute Musik machen, genügte, und deßhalb müßte man vor allem dem schaffenden Künstler vollkommene Freiheit lassen; wollte man ihn zu einer mißverstandenen Einfachheit zwingen, wollte man ihm des exziehlichen Zweckes halber Texte aufdringen, welche zwar schön, erhaben und gedankenvoll sind, aber einer musikalischen Behandlung widerstreben, wir würden etwas zu Stande bringen sehen, was mit nicht mehr Recht Musik zu nennen ist, als wir es Poesie nennen dürfen, wenn wir in Grammatiken der lateinischen Sprache Reihen von Wörtern mit gleichen Eigenschaften in Bezug auf Declination u. s. w. des besseren Gedächtnisses halber in Reime gebracht finden.

Der gelehrte Jacobs, dessen Phantasie, wie wir annehmen mußten, für unsere musikalische Kunst unempfänglich ist, überläßt sich seiner Phantasie, indem er es unternimmt, uns griechische Musik, wenigstens ungefähr zu schildern. „Das fromme, ernste Gebicht bewegte sich in feierlichen Rhythmen und war mit der zarten Fülle einer ungekünstelten Melodie umschleiert, die gleichsam mit wenigen Farben nur den kräftigen Umriß belebte." — Es ist ein sonderbares Spiel des Zufalls in einem und demselben Blatte diese Worte des Herrn Jacobs zu lesen und diese des Hrrn Paul Marquard (in dessen Recension des Ambros'schen Buches): „Daß die Griechen Musik gehabt haben, wissen wir; wir kennen aber diese Musik nicht, uns eine Vorstellung davon zu machen, die nicht Träumerei ist, ist uns fast unmöglich . . ." Wir wissen aber in der That nicht, was wir uns unter diesen „feierlichen Rhythmen und ungekünstelten Melodien" denken sollen, umsoweniger, als weder der Gelehrte Jacobs noch sonst irgend Jemand weiß, wie das, um was es sich handelt, die griechische Musik nämlich, beschaffen war. — Es folgen nun einige Aussprüche des Aristoteles, des Platon u. s. w., die wir hier auf sich beruhen lassen können, da es uns nur darauf ankam, völlig unbegründete Anklagen gegen unsere Kunst abzuweisen, wir wenden uns daher jetzt zu den Bemerkungen des Uebersetzers des Aristophanes, Seeger.

Hier geht es der Musik fast noch schlimmer, als bei Jacobs. Wenn uns etwas trösten kann, so ist es nur dieses, daß es unmöglich ein Freund der Musik sein kann, der so redet. „Durch den öffentlichen fast allgemeinen Gebrauch der künstlichsten Musik ist ihre sittliche Wirkung fast ganz vernichtet." — Wir müssen bekennen dieses nicht zu verstehen. Künstlerische Musik (künstliche Musik ist jede Musik ohne Ausnahme, denn eine Naturmusik giebt es nicht) ist nach unserer Ansicht bis jetzt noch keineswegs im allgemeinen öffentlichen Gebrauche und wird ihrer Natur nach vielleicht nie dahin gelangen, allgemein gebraucht zu werden. Worin ihre sittliche Wirkung, die jetzt fast ganz vernichtet sein soll, bestanden habe, wissen wir nicht. Wir kennen freilich die Geschichtchen von den Hellenen, die durch Melodieen phrygischer Tonart kampfbegeistert und zu Heldenthaten angefeuert wurden u. s. w.; eine solche Wirkung der Musik scheint uns aber des Menschengeistes kaum würdig, da die phrygische Tonart einer schlechten Sache eben so gut zum Siege verhelfen müßte, als einer guten. Daß wir eine solche Wirkung unserer musikalischen Kunst nicht kennen, kann uns im Interesse der Sittlichkeit nur erfreulich sein. „Da sie (die Musik nämlich) die Kenntniß der meisten, auch der musikalisch gebildeten Zuhörer übersteigt, so begnügen sich die Einen mit maßloser Bewunderung der sich immer mehr überbietenden Fertigkeit, die Anderen mit einem dumpfen Brüten über unbestimmten Gefühlen und sinnlichen Reizungen." — Die Sache wird immer ärger! Weil der Uebersetzer des Aristophanes, Seeger, vielleicht nie Freude an der Musik gehabt hat, behauptet er von den Tausenden Gebildeter, denen die Musik eine Quelle reinsten Genusses und Gegenstand fröhlichster Arbeit ist, ihr Vergnügen sei der allererbärmlichsten Art! Wir müssen es ihm freilich überlassen, nach Bedürfniß über die Musik „bitter wie Aristophanes zu lachen," wir wollen uns aber wohl hüten mit ihm zu lachen und müssen es im Gegentheil bedauern, daß Herr Seeger unserer Kunst so unzugänglich ist.

Wenn Gelehrte oder Jugenderzieher es unternehmen, sich darüber auszusprechen, welche Stelle die Musik in der Erziehung der Jugend einzunehmen hat, so haben sie gewiß alles Anrecht darauf, gehört zu werden; wenn sie aber in der unerhörten Weise zu Werke gehen, unsere ganze heutige Musik schlechthin zu verwerfen und uns dagegen auf ein nur in ihrer Phantasie existirendes Ideal von griechischer Musik zu verweisen, so muß man sich ihrer allerdings nach Kräften zu erwehren suchen. Wir wollen aber die Hoffnung nicht aufgeben, daß sich noch einmal Jemand, der unsere Musik liebt und schätzt, berufen fühlen möge, über diese Angelegenheit das Wort zu nehmen; wir brauchen gewiß nicht zu befürchten, daß die Musik dabei zu Schaden kommen werde.

Correspondenzen.

Aus London.

Ed. H. Wenn von der „Oper in London" gesprochen wird, hat man immer an die italienische zu denken. Seit einigen Jahren ist zwar der Versuch einer „englischen National-Oper" wiederholt gewagt worden, allein diese schwächliche Schöpfung wird von den eigenen Landsleuten als Aschenbrödel behandelt und darf sich nur „hors de saison", in den Wintermonaten blicken lassen. Während der „Saison" — ein Begriff, der in London mehr als irgendwo auch in künstlerischen Dingen entscheidet — gibt es nur eine italienische Oper, und diese obendrein doppelt vertreten durch zwei rivalisirende Opern-Gesellschaften im Coventgarden und in Her Majesty's Theatre. Eine so unerhörte Ausdehnung italienischer Opernmusik in fremdem Land muß heutzutage nicht wenig auffallen. Dies Festsitzen auf einem antiquirten Standpunkt charakterisirt nicht nur die historisch gewordene Zähigkeit der Engländer auch in künstlerischen Dingen, es beweist ebensosehr ihre Verlegenheit, der Alleinherrschaft der wälschen Oper eine ebenbürtige nationale Produktion entgegenzusetzen. Seit den zweihundert Jahren, als die italienische Oper allmälig von Europa Besitz zu nehmen begann, um ihn lange Zeit unbestritten zu behaupten, hat sich in Deutschland und Frankreich längst eine eigenthümliche Kunst entfaltet und jene importirte wieder herausgedrängt. In Paris besteht zwar noch die Gewohnheit einer kurzen „italienischen Saison", allein neben dieser setzen rührig und unbeirrt zwei bis drei französische Bühnen die Pflege der nationalen Oper fort. Weit entfernt, in der Saison auf das Gastspiel „aux Italiens" angewiesen zu sein, erblicken die Pariser kaum mehr etwas anderes darin, als einen aristokratischen Leckerbissen. In Deutschland haben nicht nur die ehemaligen Hauptsitze der italienischen Oper, Dresden, München, Berlin, die deutsche Oper längst vollständig an die Stelle der wälschen treten lassen, auch Wien hat den letzten Nachklang derselben, die dreimonatliche Stagione im Kärnthnerthor-Theater, als antiquirt aufgegeben. In London hingegen vertreten noch immer das gesammte große Kunstgebiet der dramatischen Musik — zwei italienische

Gesellschaften. Sie herrschen während der ganzen Zeit allein, wo in London überhaupt von Theater und Musik die Rede ist, denn die ärmliche Komödie, die unter dem prunkenden Namen „new royal Opera-House“ ihr dunkles Wesen treibt, ist in Wahrheit nichts anderes als ein schlechtes Vaudeville-Theater. Sie hat nicht entfernt die musikalische Bedeutung, welche z. B. unserm Kaitbrater zukommt. Der künstlerische Einfluß der italienischen Oper in London ist im Vergleich zu ihrer Breite und Kostspieligkeit sehr gering. Wenn irgendwo die Oper den Kainsstempel ihrer Entstehung, den Charakter höfischer leerer Ergötzlichkeit noch aufweist, so ist dies der Fall in London. Dies Institut, das fabelhafte Summen verschlingt, steht mit der Nation nicht in dem leisesten inneren Zusammenhang. Es hat gar kein Verhältniß zu dem Volk. Nur die Geld- und Geburts-Aristokratie, verstärkt durch die neugierige Touristenschaar, nimmt Antheil daran. Die italienische Oper zu besuchen ist Mode, sie gehört zu den Satzungen des bon ton. Von dem innerlich erregten Antheil, mit welchem in Deutschland und Frankreich das Erscheinen einer neuen oder die Wiederbelebung einer classischen Oper aufzunommen wird, ist hier keine Rede. Damit soll nicht etwa die Theilnahmslosigkeit des englischen Publikums denuncirt sein, sondern zunächst die unaussührbare natürliche Kluft zwischen demselben und der italienischen Oper. Kein Volk hat einen so geringen künstlerischen Zusammenhang mit Italien, dem Mutterland des Schönen, als das britische. Wenn wir heute eine italienische Oper in Wien organisiren wollten, was kaum einem Vernünftigen mehr einfällt, so könnten wir noch immer auf die künstlerische Blutsverwandtschaft pochen. Unser erster Tondichter Mozart ist ein Adoptivsohn Italiens, vor und nach ihm war es der allergrößte Theil der „Wiener Schule.“ Getränkt mit italienischen Kunst-Elementen, steht Oesterreich durch seinen italienischen Länderbesitz und das lebhafte sinnliche Temperament des eigenen Volkes in fortwährendem räumlichen und geistigen Zusammenhang mit dem Vaterlande Cimarosa's und Rossini's. In den gebildeten Kreisen Wien's ist die Kenntniß der italienischen Sprache so verbreitet, daß das Publikum in der italienischen Oper nichts weniger als ein wildfremdes Idiom hört. In Paris herrscht ein ähnliches Verhältniß. Die Franzosen, an sich schon den Italienern blutsverwandt, haben ihre nationale Oper aus der italienischen herausgebildet, sie haben ihre besten Componisten und alle besseren Sänger in die Schule Italiens geschickt. Aber England! Was hat England mit der italienischen Oper zu schaffen? Außer einigen Gelehrten und Kunstleuten versteht dort kein Mensch Italienisch.

Es war in Her Majesty's Theatre, wo ich eines Abends den „Barbier von Sevilla“ hörte. Ich war erstaunt, Zuschini, der in Wien als Doctor Bartolo von Laune förmlich überprudelte, hier so wirkungslos und unaufgelegt zu finden. Ein Blick auf die steinerne Miene des Publikums klärte mich rasch auf. Die Leute verstanden ja nicht eine Silbe vom Dialog und nahmen dieselben Späße, die in Wien schallendes Gelächter hervorrufen, so feierlich ernsthaft auf, als spräche der steinerne Gast im „Don Juan.“ Fremd wie die Sprache, bleibt dem Engländer auch das Phantasie- und Gemüthsleben des Italieners. Jedermann weiß sich diesen Gegensatz selbst auszumalen. In seiner ganzen Wucht fühlt man ihn aber dennoch erst, wenn man London gesehen hat, und seine schweigsam raststolsen Bewohner, wie sie unter verdrießlich grauem Himmel und naßkalter Luft im „Geschäft“ des Lebens arbeiten. Man blicke auf den Molo von Neapel und dann in irgend eine Citystraße von London, um zu wissen, was ein ästhetisches Volk und was ein praktisches ist. So, dem Wesen der italienischen Kunst fremd, musikalisch nicht hinreichend empfänglich noch geschult, um selbst im zweideutigen Sinn Feinschmecker zu sein, sucht der Engländer in der Oper nichts als eine glänzende Zerstreuung. Er läßt für seinen musikalischen Appetit, ohne viel Wahl, anrichten, „was gut und theuer“ ist. Theuer, das muß man einräumen, sind die zwei italienischen Opern-Gesellschaften und „gut“ genug jedenfalls, ein Publikum, das von der Kunst nur Abspannung, nie Anstrengung der Geistesthätigkeiten erwartet, leidlich zu amüsiren.

Zwei italienische Opern-Gesellschaften scheinen uns selbst für London zu viel. Nicht für die Größe der Stadt, aber für die Qualität ihres ästhetischen Bedarfs. Trotz des enormen Fremdenzudrangs zur Weltausstellung sahen wir die italienischen Opernhäuser an mehr als einem Abend recht schütter besetzt. Von Händel bis auf Lumley haben sich in London die Bankerotte der Opernpächter nur zu oft wiederholt, und auch unter dem Nachfolger der letzteren soll der Mechanismus des Gagenzahlens mitunter schon bedenklich gestört sein. Wären nicht manche Versuche bereits geschichtet, man müßte glauben, daß in London neben einer italienischen Operngesellschaft eine deutsche und eine französische besser am Platze wäre. Nicht blos mit Rücksicht auf die zahlreichen Fremden und die vielen in London ansässigen Deutschen und Franzosen, sondern weil auch dem Engländer sich damit der einzige Weg öffnete, das Beste der gesammten Opern-Literatur kennen zu lernen. Die italienische Oper ist in ihrem Horizont bekanntlich weitaus die dornteste, sowie die deutsche die am meisten kosmopolitische ist. Mit ihren zwei großen italienischen Gesellschaften entbehren die Engländer dennoch die Kenntniß der deutschen und französischen Opern. Ganze Stylrichtungen und Kunstgattungen, wie die französische Opera comique, sind ihnen verschlossen; von deutschen Opern kennen sie in italienischer Zurichtung „Fidelio“, dann „Freischütz“ und — „Martha.“ Nur Meyerbeer haben sich die Italiener begreiflicher Weise vollständig assimilirt, er ist neben Verdi der eigentliche theatralische Regent in London. Die Unternehmer der beiden italienischen Opern im Coventgarden und Her Majesty's sind natürlich vor Allem beseelt von dem Gefühle — der Rivalität. Schade nur, daß sie diese Rivalität nicht dahin verstehen, sich jeder ein eigenes Repertoire, ein besonderes Genre zu bilden, sondern im Gegentheil dahin, einander auf demselben schmalen Pfade fortwährend auf die Ferse zu treten. Wenn Coventgarden anzeigt, es werde diese oder jene Novität in acht Tagen aufführen, so kann man Tags darauf mit Sicherheit die Annonce erwarten, Her Majesty's Theatre werde die Ehre haben, dieselbe Oper schon übermorgen zu geben. Während meines Aufenthaltes in London hat sich dies buchstäblich mit den „Hugenotten“, „Don Pasquale“ und „Robert der Teufel“ zugetragen. Letztere Oper war in London seit acht Jahren nicht aufgeführt worden, also so gut wie eine Novität. Herr Gye kündigt sie für die nächste Woche an, natürlich mit „höchst imposanter Besetzung“ und „beispielloser Vollendung und Ausstattung“ *). Was thut sein Rival, Herr Mapleson? Er setzt die Oper auf übermorgen an und gibt sie mit zwei Proben. Die zweite Probe (am Tage vor der Aufführung) begann um 10 Uhr Vormittags und währte bis halb 3 Uhr Morgens. Zur Mittagszeit wurde dem Chor-, Ballet- und Orchester-Personale das Essen ins Theater gebracht — damit sich Niemand aus dem Hause entferne — und nach einer kurzen Rast die Probe bis zum Morgengrauen fortgesetzt. Was lag au dem mangelhaften Ensemble einer todtmüden Künstlerschaft; der Direktor hatte den „Robert“ gegeben und wiederholt, ehe sein Rival denselben brachte, und somit — all right! Vom Mai bis in den Juli hinein bestand das Repertoire beider Gesellschaften ganz gleichmäßig aus dem „Barbier“, „Lucia“, „Trovatore“, „Ballo in maschera“, „Don Pasquale“, „Robert“, „Hugenotten“, „Prophet“, „Don Giovanni“, wozu noch „Semiramis“ in Her Majesty's und „Rigoletto“ in Coventgarden hinzu kam. Das künstlerische Princip, wenn man es so nennen mag, ist in beiden Theatern das sogenannte „Starsystem.“ Es werden nämlich einige „Sterne“ (stars) als Mittelpunkt des Ganzen engagirt, um welche dann alles Uebrige in eiliger Mittelmäßigkeit gruppirt wird. Coventgarden, das in besseren Geschäften und in größerem Ansehen steht, hat mehr Sterne und ein geordneteres Planetensystem; Her Majesty's wenig Sterne bei überdies dunklerem und unverläßlicherem Himmel. Sehen wir uns die beiden Theater, welche heuer einen Anziehungspunkt für halb Europa bilden, etwas näher an. Ihrer Majestät Theater auf dem Haymarket, dieselbe erinnerungsreiche Bühne, für welche Händel die meisten seiner Opern geschrieben, ist eines der größten Opernhäuser *). Für

*) Man weiß nicht, ob man die marktschreierische Fassung oder den Sprachwirrwar der englischen Theaterzettel mehr bewundern soll. Her Majesty's Theatre zeigt z. B. wörtlich an: „Thursday will be repeated (with unexampled completeness and effect) Meyerbeer's chef-d'oeuvre Robert le Diable. With the following powerful cast: (folgt die Besetzung). Wir lesen in den Personen-Verzeichnissen u. A.: Signor Tamberlick, Madame Penco, Mr. Faure, Herr Formes. Jeder Theaterzettel der beiden Herren ist ein Kauderwälsch aus drei Sprachen. Ja aus vieren sogar, denn über dem Personen-Verzeichniß heißt es in den kleineren An zeigen noch wie zu Shakespeare's Zeiten „Dramatis personae.

*) Es ist größer als Coventgarden, und giebt dem inneren Raum der Scala in Mailand nicht viel nach. Die Breite des Bühnenraumes beträgt beinahe 80, die Tiefe 62 Fuß. Die fünf Logengänge (210 Logen enthaltend), von denen die drei ersten fast aus-

die unästhetische, wenngleich praktische Hufeisenform des Zuschauerraums und dessen architektonische Dürftigkeit entschädigt die vorrreffliche Akustik des Baues. Die leiseste Gesangsverzierung hört man vollständig klar auf den entfernetsten Plätzen dieses Hauses. Aeußerst störend ist hingegen das unverhältnißmäßig große Proscenium. Drei Logen auf jeder Seite befinden sich vollständig auf der Bühne, so weit ragt diese in's Publikum hinein. Die Einrichtung schreibt sich aus den Zeiten eines enthusiastischen Balletcultus her, wo sie den humanen Zweck hatte, gewissen Menschen Menschliches näherzubringen. Für die dramatische Illusion ist eine solche Bühne das Allerverderblichste. Der Sänger, der gehört werden will, tritt fortwährend aus dem Rahmen der Handlung heraus, und steht mitten im Publikum. Was nützt die schönste Kirchhof-Decoration im Hintergrunde, wenn die Sänger zur Rechten und Linken leine Leichensteine, sondern Logen voll gepuzter Herren und Damen haben? Die Wirkung der trefflichsten Dekoratienen, der geschicktesten Scenirung geht an der Barbarei eines solchen Prosceniums zu Grunde. Sie macht die große Tiefe der beiden Londoner Opernbühnen zu einem Drittheil illusorisch. Diese Tiefe der Bühne ist unsichtbar für die große Ausstattungsoper, hingegen ein arges Hemmniß für die komische und Conversations-Oper. Im „Barbier" oder „Don Pasquale" wissen die drei bis vier singenden Personen kaum, was in dem unheimlich weiten Raum anzufangen. Wenn Rosina vom Proscenium an ihren Schreibtisch oder gar zum Fenster geht, so legt sie eine kleine Reise zurück. In Covent garden, wo vor dem Brand (1856) der Vorderraum der Bühne noch größer war, spielte man damals den „Barbier" vollständig auf dem Proscenium, und stellte unmittelbar hinter die erste Coulisse den Hintergrund. Obwohl ein Nothbehelf, zeugte diese Anordnung doch von der richtigen Einsicht, daß alle Feinheit des Conversations-Stücks in so weiten Räumen verloren geht. Das Beste bleibt überall, die komische Oper, wie in Paris, in ein eigenes kleineres Haus zu retten.

Drei Fragen an den Herrn Verfasser des Aufsatzes „über Dilettantenvereine"

ad „I. An die Leitenden." (Nr. 32 d. l. Jahrg.)

C-r. 1. Der Verf. basirt seine unter obiger Rubrik vorkommenden Ausstellungen und Vorschläge auf die von ihm supponirte Art der Entstehung von Dilettantenvereinen (siehe den Aufsatz). Wie aber, wenn ein solcher Verein — wie nicht selten — ganz anders entstände? Aus dem Mangel aller öffentlichen die gute Musik fördernden Produktionen an irgend einem Orte, dem dort allseitig gefühlten Bedürfnisse, solchem Mangel abzuhelfen, und die dadurch endlich herbeigeführte Constituirung der zur Ausführung nöthigen Gesellschaften? Wo denn jene Tendenz des Concertgebens die Urheberin der letztern und somit (für's Erste wenigstens) auch in den Vordergrund zu treten berechtigt wäre?

2. Wie denkt sich der Herr Vf. Chorübungen in Absicht auf Stimmbildung (und Intonation) oder besser Stimmbildung- (und Intonations-) Uebungen für einen ganzen Chor? Wie dergleichen Uebungen z. B. im staccato für ganzes Orchester? (Für die Uebung gleichmäßigen crescendos, exacten An- oder Wiederanfangs nach Fermaten u. s. w. bietet denn doch jedes beliebige Tonstück, nicht minder wie für die reine Intonation im Vocalen und Instrumentalen, hinreichende Gelegenheit.) Aber nicht ohngefähr: wie? sondern genau: wie? Denn ohne ein genaues Bewußtsein des Vorschlagenden von der Sache selbst dürfte es möglich sein, daß sein ganzer Vorschlag in der Luft schwebte?

3. Von wie vielen in einen beliebigen Dilettantenverein Eintretenden setzt der Verf. voraus, daß sie sich — Nb. wenn diese Maßregel sich als nothwendig erwiese — auf mehrere Jahre verbindlich machen würden, ja verbindlich machen könnten? und wenn sie's etwa (unbedachter Weise, möchten wir hinzusetzen) gethan — durch welche Mittel denkt er ihr Verbleiben zu erzwingen, wenn sie später durch Nothwendigkeit gezwungen oder willkürlich ihr Wort (oder ihre Uebereilung, dürften sie ja sagen) zurücknähmen? (So etwas läßt sich nach des Fragers Meinung nur in civilrechtlichen Fällen durchsetzen, nicht aber bei einseitig-subjectiver, rein moralischer Verpflichtung.)

Für eine gütige Aufklärung über vorstehende Fragen in den Spalten d. Bl. würde der Fragsteller dem Herrn Verfasser, nicht minder der verehrl. Redaktion Dank wissen.

Nachrichten.

Der Schlußband des Werkes von Prof. A. B. Marx „Gluck und die Oper" ist jetzt bei Janke erschienen. Dem Schlußheft sind das Porträt Gluck's nach Hudson, Autographen und Musikbeispiele beigegeben.

Im nächsten Winter sollen im Karlsruher Hoftheater die „Katakomben" von Ferd. Hiller und „König Enzio" von Abert zur Aufführung gelangen.

Der in Dresden lebende Musikdirektor Louis Schubert aus Königsberg hat eine komische Oper „das Rosenmädchen" geschrieben, welche vom dortigen Hoftheater zur Aufführung angenommen wurde.

Der General-Intendant der Hofmusik Graf v. Redern in Berlin componirt jetzt eine neue Oper, wozu Julius Rodenberg den Text gedichtet.

London. R. Schachner's der Kronprinzessin von Preußen gewidmetes Oratorium „Israel's Rückkehr von Babylon" ist in Exeter-Hall unter vielem Beifall zur Aufführung gelangt.

Paris. Roger hat der Bühne entsagt und als George Brown in der „Weißen Dame" unter größter Theilnahme vom Publikum Abschied genommen.

Liszt hat vor Kurzem aus Rom geschrieben und die Mittheilung gemacht, daß er sein Oratorium „die heilige Elisabeth" (Text von Otto Roquette) nunmehr vollendet habe und die Partitur im nächsten Monat nach Deutschland senden werde.

Die k. Bibliothek in Berlin hat die Quartett-Instrumente Beethoven's, welche bekanntlich durch Schenkung des Hrn. v. Jolics in Wien in deren Besitz übergegangen sind, dem Hofinstrumentenmacher Carl Grimm zur Instandsetzung anvertraut. Gleichzeitig ist in Aussicht gestellt, daß die Instramente von dem Berliner Quartett benutzt werden dürfen, weil es erwiesenermaßen das beste Mittel zur guten Conservirung alter Instrumente ist, wenn sie gespielt werden. Dadurch wird man vielleicht den eigenthümlichen Genuß haben, Beethoven'sche Quartette auf seinen eigenen Instrumenten vortragen zu hören.

Die Beethoven-Ausgabe von Breitkopf und Härtel in Leipzig bringt in der vierten Sendung folgende Werke: Die dritte Symphonie Op. 55, Partitur (2 Thlr. 15 Ngr.); die Quartette für Streich-Instrumente Op. 59 Nr. 1—3, Partitur (2 Thlr. 6 Ngr.), Stimmen (3 Thlr. 3 Ngr.); die Solo-Sonaten für Pianoforte Op. 7 und Op. 10 Nr. 1—3. (1 Thlr. 18 Ngr.)

Wien.

Ferd. Luib in Wien soll eine umfangreiche Biographie Franz Schubert's vollendet haben.

Die überlebensgroße Büste Beethoven's (modellirt von Gasser), vom Heiligenstädter Verschönerungs-Verein bestellt und für den bekannten Beethoven-Weg zwischen Heiligenstadt und Grinzing bestimmt, ist bereits gegossen und wird so eben ciselirt und der Vollendung zugeführt.

Der Contrabaß-Virtuose, Mitglied des Hofburgtheater-Orchesters, Johann Hindle, ist, 70 Jahre alt, am 9. August gestorben.

schließlich im Besitz der nobility sind und für die Saison à 150 bis 400 Guineen kosten, fassen 1000 Personen, Parterre (pit) und Galerie zusammen an 1600.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 35. Wien, 1. September 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Gütling, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Für Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Ueber Mozart's Messen. Von Dr. L. (Schluß.) — Kritische Revue. — Kleine historische Notizen und Aphorismen. — Nachrichten.

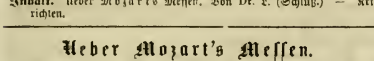
Ueber Mozart's Messen.

(Schluß.)

B. Schöner Stil

a. Missae breves.

Messe Nr. VII.



(Comp. 1776.)

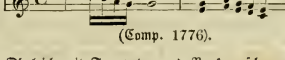
Diese Messe bildet einen interessanten Uebergang von der ersten zu dieser zweiten Periode. Sie gehört nicht mehr, wie die vorhergehenden, zu den sogen. gearbeiteten, zeigt selbst in den begleitenden Violinen (man sehe das Gloria besonders beim „Qui tollis") freiere Behandlung; jugendliches Feuer und Genialität suchen bereits überall durchzubrechen, werden aber noch durch allerlei contrapunktische Kunstgriffe verdeckt und gemildert. So macht z. B. die ziemlich galante und weltliche Begleitung der Violine I bei dem Solo „Qui cum patre" darum keine besonders störende Wirkung, weil durch die Violine II, welche in demselben Moment die gerade vorhergegangenen Figuren der Violine I wieder aufnimmt, eine Art contrapunktischer Dämpfung erzielt wird, wodurch das Ganze minder grell erscheint.

Auch das kurze, aber höchst ausdrucksvolle „Crucifixus", das auf einem chromatischen Gang der Baßstimme ruht, das nicht minder kurze aber bereits einen Anflug von Solennität an sich tragende „Sanctus" geben einen Beweis für höhere Auffassung und freiere Behandlung, vor allem aber das nun folgende „Benedictus", das großartigste, das Mozart geschrieben. Das Hauptthema ist einem Reutter'schen Benedictus entlehnt, wurde aber von Mozart nur zum Träger einer höheren poetischen Idee benützt, um, wie nach ihm J. Haydn und Andere in ihren solennen Messen gethan, dem Text entsprechend den Einzug Christi als eines göttlichen Triumphators zu versinnlichen, welcher zu Menschen kommt, deren Herzen ihm in Liebe entgegenwallen. In diesem Sinne läßt der Meister die langen, schweren, mit der ganzen Instrumentalbegleitung verstärkten Noten des Reutter'schen Themas und liebliche, seelenvolle Melodien in steter Reihenfolge mit einander wechseln, während zugleich das vorgeschriebene Tempo moderato im C-Takt und das in abgemessenen Pausen sich immer wiederholende feierliche Hauptthema den Eindruck eines langsam und würdevoll sich fortbewegenden Triumphzuges hervorbringt.

Schade, daß dies vortreffliche Benedictus durch einige süßliche Figuren der Violinen (Takt 30—34 u. f. w.) in seiner Wirkung wieder so wesentlich beeinträchtigt wird; eine Ueberraschung, die Mozart auf diesem Gebiete seinen Verehrern öfter als billig bereitet.

Das Agnus und das mit ihm in Eins verschmolzene „Dona" müssen zu den tiefempfundesten gezählt werden, was aus seinem liebevoll empfänglichen Gemüthe hervorgegangen. Die traumüthigste Zerknirschung malt sich im Miserere, die sehnsüchtigste Hoffnung auf einen bessern Zustand im Dona; einige entzückende, aber durch das vorgeschriebene pianissimo im Hintergrunde gehaltene Figuren der Violinen tauchen wie ein ferner Hoffnungsstrahl auf, im fortwährenden Crescendo steigert sich der Ausdruck der Singstimmen, bis sie endlich in einer langgehaltenen Note verklingen.

Messe Nr. VIII.



(Comp. 1776).

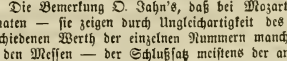
Obgleich mit Trompeten und Pauken schon ursprünglich instrumentirt, muß diese Messe dennoch unter die Missae breves dieser Periode, zu denen sie ihrer knappen gedrängten Form wegen offenbar gehört, eingereiht werden. Gleich ihrer Vorgängerin hält auch sie ein gewisses Mittel zwischen den früheren theilweise allzuformell — und den nachfolgenden hie und da hyppergenial behandelten und zeigt im Kyrie und Gloria eine eigenthümliche Sanftheit und Milde, so wie im Osanna, das noch durch das unerwartete Einfallen der Baßstimme interessant wird, eine besondere Lieblichkeit.

Das Benedictus enthält ein concertirendes Orgel-Solo, wie es auch ältere Meister ausnahmsweise auf diesem Instrumente, das ihnen vorzüglich als heilig galt, für erlaubt hielten. Das gegenwärtige ist, gleich dem analogen in einer kleinen J. Haydn'schen Messe, ein Muster einer, die Singstimmen geschmackvoll umrankenden, sie hebenden nicht deckenden Begleitung.

Im Dona, das anfangs an Zartheit und Innigkeit mit dem Vorausgegangenen schönen Agnus rivalisirt, tritt im 17. Takte ein neues Thema von ungemeiner Trivialität hinzu, das durch ein lärmend einfallendes Forte der in banalen Figuren sich bewegenden Violinen nur noch störender wirkt, und eher alles als einen, wie es scheint, beabsichtigten solennen Schluß der Messe vorstellt.

Die Bemerkung O. Jahn's, daß bei Mozarts Clavier-Sonaten — sie zeigen durch Ungleichartigkeit des Stils und verschiedenen Werth der einzelnen Nummern manche Analogie mit den Messen — der Schlußsatz meistens der am mindesten gelungene sei, paßt ganz hieher; nur ausnahmsweise finden sich Dona, die das Werk befriedigend abschließen.

Messe Nr. IX.



War schon bei den vorhergehenden Nummern die allmälige Umwandlung der complicirten contrapunktischen Formen

in weichere, sinnlich ausdrucksvollere stellenweise bemerkbar, so trägt das Kyrie dieser Messe bereits durchaus melodiösen Charakter und zugleich jene durchsichtige Klarheit und ungesuchte Einfachheit an sich, wie sie für jene Werke Mozarts, wo sich seine bereits entwickelte Individualität geltend macht, so bezeichnend sind; es setzt sich eigentlich nur aus zwei Hauptgedanken, deren letzter sich auf naturgemäße Weise aus dem ersten entwickelt, zusammen, und nur dadurch, daß diese bald von der einen bald von der andern Stimme im Solo, bald im Tutti vorgetragen werden, kommt zugleich Einheit und Abwechslung ins Ganze.

Denselben mildheitern Charakter bewahrt auch das Gloria. Im Laudamus te läßt Mozart plötzlich alle Begleitung schweigen und die Singstimmen allein a capella auftreten, welch akustisches Experiment — und manche Stellen und Nummern seiner Messen gleichen solch tastenden Experimenten — ihm wohlgefallen haben mochte, da er es gegen den Schluß des Gloria noch einmal anbringt.

Nach dem Beispiel der ältern Kirchencomponisten, die ungescheut den trivialsten Gassenhauer, wenn er nur zur Durchführung trefflich geeignet schien, als Thema für irgend ein Kyrie oder Credo verwendeten, hat auch Mozart im gegenwärtigen Credo den Versuch gemacht, ein altes Volkslied: „Bauer häng' den Pummerl an" als thematische Grundlage zu bearbeiten, ein Versuch, der so meisterlich gelang, daß dieses Credo an kunstvoller Durchführung beinahe mit jenem in Nr. II, sowie an hinreißendem Feuer mit jenem in Nr. XI wetteifert.

Die ausgezeichnete Fughette im Sanctus, interessant auch durch schöne Verwendung eines einfachen Motivs der Violinen bald in gerader bald in verkehrter Bewegung, läßt es bedauern, daß die Knappheit des gegebenen Raumes keine größere Entwickelung zuließ.

In das Benedictus scheint Mozart seine ganze Seele gehaucht zu haben. So kurz, ja so monoton es noch obendrein ist, so übertrifft es doch alle seiner übrigen Messen an Tiefe religiöser Empfindung und rührendem, fast wehmüthigem Ausdruck derselben, der noch durch eine Violinbegleitung, die nicht diskreter und zarter sein könnte, gehoben wird.

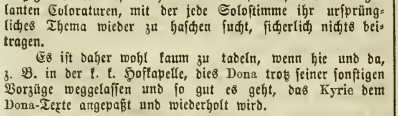
Im gewaltigen Gegensatz gegen diese liebliche Blume folgt das grandiosefeste Agnus, das Mozart vor seinem Requiem geschrieben und das an kühnem, ergreifendem Pathos noch jene der Messen Nr. V und X übertrifft.

Und nach einem Agnus von so hoher Conception und wahrer kirchlicher Würde hat er den Muth, mittelst eines Ueberganges von nur 4 Achtelnoten in ein Dona hinüber zu gleiten, das nicht allein durch die entschiedenste Rondo-Form, sondern vor allem durch die offenbare Kokketterie, mit der er seine Meisterschaft in Erschöpfung aller ersinnlichen Combinationen dieser Form zur Schau stellt, einen ganz profanen Charakter annimmt, welchen Eindruck zu verwischen, die opernmäßigen Recitative, die hie und da auftreten, oder die galanten Coloraturen, mit der jede Solostimme ihr ursprüngliches Thema wieder zu haschen sucht, sicherlich nichts beitragen.

Es ist daher wohl kaum zu tadeln, wenn hie und da, z. B. in der k. k. Hofkapelle, dies Dona trotz seiner sonstigen Vorzüge weggelassen und so gut es geht, das Kyrie dem Dona-Texte angepaßt und wiederholt wird.

b. Missae solemnes.

Messe Nr. X.



(Comp. 1777?)

Sie ist nebst Nr. II und XI der beliebtesten und verbreitetsten eine, welche Bevorzugung sie wohl ihren ungemein prägnanten Formen und jener plastischen Dramatik verdankt, die schon früher hie und da z. B. im Benedictus der Messe Nr. VII bemerkbar, nun immer mehr im Entwicklungsgange Mozarts auf diesem Gebiet sich geltend macht.

Nicht zu verkennen ist übrigens, daß in demselben Maße als dadurch diese Schöpfungen stets lebensvoller und künstlerisch interessanter sich gestalten, der Anhauch echter Frömmigkeit, welcher, bei aller Ungelenkigkeit der alterthümlichen Formen ein unbestreitbarer Vorzug der früheren Messen des Meisters gewesen, nur bald mehr bald weniger sich zu verwischen beginnt.

Ungemeines Feuer belebt das vorliegende, durch eine imposante Cadenz eingeleitete Kyrie; ein Feuer, das im Gloria fast zu leidenschaftlicher Gluth sich steigert; Effekte, zu deren Hervorbringung freilich in der Instrumentalbegleitung Passagen und Gänge vorkommen, die nur zu deutlich an Symphonie und Oper gemahnen.

Wie freundnachbarlich überhaupt hier bereits kirchliches und weltliches Gebiet aneinander grenzen, erhellet aus solchen Stellen wie „Et in terra pax" des Gloria, oder dem „Miserere" im Agnus, deren erste auch Note für Note im letzten Satz des bekannten Claviercquintetts — die zweite im Andante der Jupiter-Symphonie sich findet. Auch das „Domine Deus," ganz den Charakter eines kleinen dramatischen, vom Chor zeitweilig unterbrochenen Terzetts an sich tragend, ließe sich ohne Schwierigkeit in die Oper transponiren.

Es ward schon früher bei der F-Messe bemerkt, wie Mozart dort im Credo durch periodische Wiederholung der Worte: „Credo Credo" dem kunstreich gearbeiteten Tonstück zugleich tiefern poetischen Sinn zu verleihen gewußt. Auch in dieser Messe findet dasselbe, nur in noch weit prägnanterer Weise statt. Ein Theil der christlichen Gemeinde betet das Glaubensbekenntniß ab, der andere unterbricht es von Zeit zu Zeit durch die Ausrufung: „Ja, ich glaube, ich glaube!" Ausrufungen, die von dem Tondichter verschieden accentirt wurden, je nachdem er die individuellen Abstufungen der Gläubigkeit: ruhige Ueberzeugung, freudige Rührung, leise Zweifel, oder jene entschlossene Begeisterung schildern gewollt, die für ihren Glauben in den Tod geht.

Leider wird dieses Credo fast nie mit diesem Verständniß, sondern meistens pikant und manierirt nach Art eines musikalischen Witzes aufgefaßt und vorgetragen; ein kaum minder widriges Geschick, als daß es durch einen Leipziger Verleger, der bei der Herausgabe obige 4 charakteristischen Noten, wo sie sich vorfanden, durchaus strich, auf jämmerliche Weise verstümmelt ward *).

Das so schwungvolle aber kurze Sanctus dieser Messe erweckt abermals das Bedauern, daß gerade dieser Theil des Meßgebets, der durch seine Erhabenheit mehr wie jeder andere geeignet erscheint, begabte Tonsetzer zu höherem Flug anzuregen, herkömmlicherweise stets knapp und kurz gehalten werden mußte, um den Fortgang der priesterlichen Funktion nicht aufzuhalten.

Dasselbe Streben Mozart's jeder Nummer einen bestimmten und individuellen Charakter und dramatische Ge-

*) Dies hat Anlaß zu einer der sonderbarsten Scenen gegeben. In N . . . sollte vor mehreren Jahren die neu erbaute Dorfkirche eingeweiht und bei der Einweihung diese sogenannte Credo-Messe aufgeführt werden. Muster der beiden Städte N. und B. waren geladen, die ihre Auffassgstimmen, die einen mit dem verstümmelten, die andern mit dem echten Credo gleich mitbrachten. Im Anfange ging alles gut und zur Erbauung der christlichen Gemeinde, aber im Credo brach das Unheil los; nichts stimmte, nichts ging zusammen, eine wahre Katzenmusik entstand; Schelten und Stampfen mit den Füßen machten sich hörbar; die erbosten Musici geriethen mit harten Worten aneinander und wenig fehlte, so wäre das: „certirende Concert," das Jean Paul so humoristisch fingirte, hier in der Wirklichkeit zur Aufführung gekommen. Eine nachträgliche Vergleichung der einzelnen Stimmen klärte freilich alles auf.

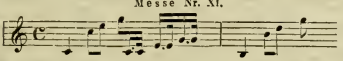
staltung zu verleihen, was ihn bewog, im Incarnatus durch eine träumerisch weiche Siciliana die mysteriöse Nacht der Geburt zu versinnlichen, ließ ihn auch das Benedictus diesmal ganz als heitere Idylle auffassen. Daß es doch nicht gar zu weltlich gerieth, liegt einzig darin, daß er die Melodie, die nicht edler und seelenvoller sein könnte, den Singstimmen, die Coloraturen aber fast ausschließlich den Streichinstrumenten zugewiesen, wodurch sie mehr in den Hintergrund treten.

Dem Geiste dieser merklich nach äußerem Effekt strebenden Messe nach, durfte man sich auch auf ein recht pathetisches Agnus gefaßt machen; in der That rivalisirt es auch mit jenem in Nr. IX, ohne es trotz seiner stärkeren Instrumentirung zu erreichen, zumal es durch ein allzuweichliches Miserere wieder abgeschwächt wird.

Es war ein großer, die Gesammtwirkung dieser genialen, geistreichen Messe wesentlich beeinträchtigender Mißgriff, daß Mozart dieses ohnehin halb an ein Tanzmotiv gemahnende Miserere ins Dona als Thema und obendrein mit schnellerem Tempo übertrug, wodurch augenblicklich, trotzdem er es mit geräuschvolle Solennität bezweckenden Stellen zu verquicken sucht, jeder kirchliche Eindruck aufgehoben werden mußte.

Der geheime Grund seines Fehlgreifens in dieser und den folgenden Messen lag offenbar darin, daß er das üblich gewordene Hinausspanken und Hinaustrompeten der christlichen Gemeinde am Schluß der Festmesse mit der rührenden, frommen Idee, die dem Dona-Text ursprünglich zu Grunde liegt, vereinbaren wollte. Jos. Haydn, der sich auf solennen Pomp und musikalische Farbenpracht, wie auf das breite Ausmalen religiöser Empfindungen gleich gut verstand, löste diese Doppelaufgabe meistens, Mozart scheiterte bei den solennen Messen dieser Periode jedesmal mehr oder weniger daran.

Messe Nr. XI.



(Comp. 1779).

Bei Betrachtung dieser Messe wolle man vor allem das Jahresdatum nicht übersehen. Sie ward im Jahre 1779, also geraume Zeit vor „Idomeneo“ und Mozarts eigentlicher klassischer Periode geschrieben, und doch steht das Kyrie dieser Messe bereits auf einer Stufe, die er in seinen Opern erst in langen Intervallen, fast am Ende seiner Laufbahn erreichte. In der That liegt über diesem Kyrie bei der edelsten Simplicität ein solch eigenthümlicher Zauber milder Hoheit und stiller Würde, daß man unwillkührlich an die Priesterchöre und andere verwandte Stellen der „Zauberflöte“ gemahnt wird; auch der Schluß der kurzen aber unvergleichlichen Nummer, wo in den letzten 2 Takten einzelne Motive der Streich- und Blasinstrumente nochmals anklingen, und dann wie im Lufthauche leise zerfließen, erinnert an Verwandtes aus seiner eigentlichen Blüthe- und Meisterperiode.

Das Gloria bietet in anderer Beziehung großes Interesse. Bekanntlich enthält der Text dieser Nummer in abgerissenen Sätzen bald lobpreisende Verherrlichung Gottes, bald zerknirschte Reue, bald triumphirenden Jubel, bald kindliche Bitten und somit fast unübersteigliche Hindernisse einer einheitlichen Auffassung. Jos. Haydn und Andere behalfen sich in ihren solennen Messen indem sie nach dem Vorgang der alten Italiener das Gloria in mehrere selbständige Stücke, jedem den ihm zukommenden Charakter gebend, zerschlugen. Mozart macht hier den schwierigen Versuch, die musikalische Einheit des Ganzen mit der, jedem einzelnen Texte zukommenden speziellen Betonung zu vereinen. Demgemäß mußte er solche Ideen wählen, die in Bezug auf den Ausdruck der Empfindung höchst ungleichartiger Natur, dennoch aber combinationsfähig und die obendrein so planmäßig untereinander zu verschlingen waren, daß sie jedesmal bei ihrer, durch die musikalischen Gesetze bedingten, periodischen Wiederkehr, zugleich genau auf einen ihrem Charakter entsprechenden Text fallen mußten. Auf diese Weise wird man sich den innern Bau dieses Tonstückes erklären — aber trotzdem nicht ganz begreifen können, wie bei der Ausführung dies so musikalische Gloria dem Ohr und dem Geiste dennoch seinem Totaleindruck nach als ein abgerundetes Ganzes erscheint.

Diese vorgeschrittene Kunst, die bereits weiß, was sie kann und will, wenn auch ihre Absichtlichkeit nie Zufälligkeit sich ausnimmt, offenbart sich auch im Credo. Ganz abweichend von dem Vorhergehenden, das verschiedene Nuancirung der Gläubigkeit ausdrückt, schreiten im Gegenwärtigen die Singstimmen, in felsenfester Ueberzeugung das Glaubensbekenntniß bald im Choral, bald in kraftvollen Imitationen abbetend, mit compakter Massenhaftigkeit einher und zu einem solchen Credo hat Mozart planmäßig die feurigste, figurirteste aller figurirten Begleitungen gewählt, die dennoch mit den Singstimmen wie aus einem Guße erscheint, da diese unzähligen Wirbel, sich unaufhörlich hebend und senkend, wie durch Berechnung stets auf die ihnen entsprechenden Stellen des Textes fallen, welche sie mehr oder minder zu markiren bestimmt sind.

Diese gewaltige Tonfluth staut sich plötzlich wie durch das Zufallen einer Schleuße im Incarnatus und nur noch einzelne gebrochene Akkorde der Violinen rieseln in leisen Cascaden herab. Mozart gewann durch diese Finesse zweierlei, erstlich ein treffliches Aktompagnement zum Incarnatus- und Crucifixus-Texte, sodann eine mildernde Vermittlung, um die Wiederaufnahme der Violinwirbel im Resurrexit minder grell erscheinen zu lassen.

Das Benedictus steht wieder ganz auf der Höhe des Kyrie. Wenn das Allegretto im alten Kirchentempo, wie zu Mozart's Zeiten eingehalten wird, bringen diese, wie in verklärter Seligkeit langsam einherwallenden Töne des ersten Themas, die etwas bewegteren, eine leise Nuancirung eines feierlichen Marsches an sich tragenden des zweiten, das unerwartete Einfallen des so fühnen, wetterleuchtenden Osanna, dem das hehre Benedictus auf's neue folgt, einen ganz außerordentlichen Eindruck hervor. Erklärlich ist übrigens, wie diesmal das Osanna mitten ins Benedictus gerieth. Mozart hatte bei seinem in dieser Messe allenthalben bemerkbaren Streben nach Simplicität und Klarheit, sowie nach Einheit und Rundung aller Theile zum Benedictus nur zwei vortreffliche Themen gewählt; bereits hatte er sie zweimal dem Ohre vorgeführt; es dreimal hintereinander zu thun, hätte auf die ganze letztere Hälfte der Messe einen Schatten von Monotonie geworfen, zumal auch das Agnus und zwar absichtlich monoton gehalten war.

So zog er denn planmäßig das Osanna ins Benedictus hinein, gewann so durch die göttliche Ruhe des einen und das blitzende Feuer des andern einen höchst wirksamen Gegensatz und zugleich durch die Verschmelzung anscheinend so disparater Theile eine harmonische Rundung und Einheit des ganzen Tonstücks.

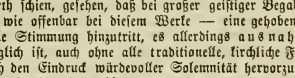
Schon früher einmal bei dem Benedictus der Messe Nr. IX konnten wir wahrnehmen, wie Mozart mit Absicht ein recht eindringlich zum Herzen sprechendes Thema, keinerlei Ueberdruß aus dieser Monotonie befürchtend, mehrere Male wiederbringt, ohne es durch größere Zwischensätze oder Coloraturen zu variiren. Auch im gegenwärtigen Agnus wagt er es, das Hauptthema viermal hintereinander — einmal in der Violine präludirend, dreimal in der Sopranstimme vorzuführen, ohne es selbst das vierte Mal mehr als mit einigen bescheidenen Verzierungen auszustatten. Er baute mit Recht auf die unwiderstehliche Schönheit der so einfach und rührend klagenden Melodie, die stets als eine Hauptzierde dieses weit verbreiteten und beliebten Werkes angesehen ward. Aber trotz

solcher nicht zu verkennenden Vorzüge liegt in diesem, aus dem Rahmen der übrigen Nummern so stark heraustretenden Solo ein leiser Zug von Ostentation und Coketterie, der auch in der folgenden Messe auf grellste Weise zum Vorschein kommt.

Nachdem Mozart das Kyrie vom 7. Takte angefangen, zum Thema für das Dona genommen, gewinnt es anfangs fast den Schein, als wollte er es ganz in ersteres zurückführen; und hätte er es nur immerhin gethan, ja hätte er blos „Da capo ut Kyrie" geschrieben, das treffliche Werk hätte einen seiner würdigen Schluß, jedenfalls einen besseren, als es ihm demselben zu geben beliebte, gefunden.

Wir haben bei dieser Messe, die des längeren Verweilens werth schien, gesehen, daß bei großer geistiger Begabung, wenn — wie offenbar bei diesem Werke — eine gehobenere, weihevolle Stimmung hinzutritt, es allerdings ausnahmsweise möglich ist, auch ohne alle traditionelle, kirchliche Formen dennoch den Eindruck würdevoller Solemnität hervorzubringen *). Aber bereits die nachfolgende

Messe Nr. XII.



(Comp. 1780).

zeigt, wie schwer sich, solcher Stützen beraubt, selbst das Genie auf dieser schmalen Schneide zu erhalten vermag, ohne fort und fort ins weltliche Gebiet hinüberzustürzen.

Geistreich, feurig und genial wie Nr. X enthält diese höchst ungleichartige Composition nebst wahrhaft weihevollen Anklängen, z. B. Kyrie im Eingange und sonstigen Schönheiten — unter andern das so eigenthümlich angelegte, auch durch den Harmoniengang interessante „Qui tollis" — häufig wieder Stellen ganz weltlicher, ja frivoler Art, so, wenn in dem ganz im Style einer Opernarie gehaltenen Osanna eine Art musikalischer Mausfalle dadurch angebracht ist, daß der Fluß der Melodie bei Wiederholung derselben durch eine unerwartete, daher von den Sängern leicht zu übersehende, halbe Pause plötzlich unterbrochen wird.

Nach einem solchen Osanna wird man wohl nicht wenig überrascht sein, gerade in dieser Messe auf eine strenge, meisterlich durchgeführte Fuge im Benedictus zu stoßen, gegen deren herbe Hoheit das nun folgende Agnus hinwieder desto greller, ja widerlicher absticht. Geradezu als Bravourarie behandelt und obendrein von galant concertirenden Instrumenten begleitet, gleicht dies Agnus Dei miserere! auf ein Haar den Magdalenabildern der bolognesischen Schule, diesen schönen Sünderinnen, die in ihrer Zerknirschung noch verführen, indem sie reumüthig an den entblößten recht con amore gemalten Busen schlagen.

Zu sehr stechen übrigens selbst in einer solchen Messe diese zwei dicht aufeinander folgenden Nummern Benedictus und Agnus gegeneinander ab, um nicht eben in ihrer unvermittelten grellen Gegenüberstellung, wie bei der Messe Nr. V irgend eine geheime Absichtlichkeit zu vermuthen. War die ganze Messe vielleicht in unfreiwilliger Connivenz gegen den Geschmack irgend einer einflußreichen Persönlichkeit, und das Agnus obendrein für eine jener fahrenden Sängerinnen, die ihre „geläufige Gurgel" auch in der Kirche produciren wollte, geschrieben, und sollte durch das so überaus streng gehaltene Benedictus ein in Noten abgefaster Protest gegen derlei Profanationen eingelegt werden? Jedenfalls hat diese Annahme mehr für sich, als jene einer Ausartung des Mozart'schen Geschmackes, der sich gerade in der dieser Messe unmittelbar vorhergehenden, von der vortheilhaftesten Seite gezeigt.

Rekapitulirt man nun im Geiste diese merkwürdigen Gebilde noch einmal in ihrer Gesammtheit, so muß man über die Größe des in so kurzem Zeitraum zurückgelegten Weges wie über die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, die sich darbieten, erstaunen und die Ueberzeugung gewinnen, daß Mozart in Jahren, wo in der Oper kaum die ersten Versuche hinter ihm, und selbst „Idomeneo" und „Entführung" noch als Embryonen in seinem Kopfe lagen, bereits einen ganzen Cyklus durchlaufen, der einen steten Kampf alttraditioneller Formen mit angebornem Sinn für schöne Gestaltung und dramatisches Leben — und durch die daraus entstandene Vermischung des kirchlichen und weltlichen Gebiets eine wahre Uebergangs- und Klärungsperiode darstellt, aus welcher Mozart's gesundes, glückliches Naturell gewiß siegreich und ein anderer weit höherer Cyclus hervorgegangen sein, in denen die auf's neue aufgesuchten, strengen typischen Formen zu hohen Idealen kirchlicher Schönheit sich verklärt haben könnten.

Dieser Cyclus liegt nun, wie großartige Tempeltrümmer, in seinem Anfange, dem Misericordias und seinem Ende dem Ave verum und Requiem vor uns; der ganze Raum dazwischen, die eigentliche Blüthezeit dieses Genius, ist mit zahllosen Werken jeder Gattung nur nicht mit kirchlichen ausgefüllt.

Wer es weiß, wie zu allen Zeiten nur auf dem Gebiet der Religion das höchste in der Kunst geleistet worden und der Natur der Sache nach auch nur hier geleistet werden konnte, der möge den Verlust ermessen, den die Welt dadurch erlitten, daß Mozart, minder glücklich als Raphael, *) keinen Julius und Leo, keinen ermunternden Impuls hochgebildeter Kirchenfürsten gefunden, um den Tempel Gottes, gleich wie jener den Vatikan, mit unsterblichen Werken zu zieren, und welche zu schaffen er mehr wie jeder Andere durch den glücklichsten Verein von Wissen, Genie, Geschmack und religiösem Gefühle prädestinirt schien **).

Sie sind auf immer dahin, Mozart hat sie ins große

---

*) Es dürfte von Interesse sein, dieses Mozart'sche Kirchenwerk, das beinahe ganz im freien Styl geschrieben ist, mit seinem Requiem, das hinwieder, wie in dieser Zeitschrift nachgewiesen worden, fast lediglich aus den strengen Formen des Chorals der Imitation und Fuge sich aufbaut, sodann mit den solennen Messen der beiden Haydn, Beethoven's ꝛc. zu vergleichen, die durch gemischte Schreibart, abwechselnd bald die freie, bald die gebundene anwendend, die reicheren Mittel einer vorgeschrittenen Zeit und Kunst und die Anrechte ihrer eigenen originellen Individualität mit den Anforderungen ritueller Tradition zu verschmelzen und zu versöhnen suchten.

Ein Umbesangener mag wohl daraus die Ueberzeugung gewinnen, daß auch auf diesem Gebiete mehr als ein Weg zur Höhe führt, wenn nur die zwei Grundbedingungen, Genie und Begeisterung nicht fehlen.

Das Sturmlaufen, das gegen diese Meisterwerke der süddeutschen, so wie gegen andere der norddeutschen Schule, z. B. Bach's H-moll-Messe, in neuester Zeit von verschiedenen Seiten, aus verschiedenen Motiven unternommen ward, hat übrigens nicht einmal den Reiz der Neuheit für sich. Es sind kaum einige Decennien her, als die sogenannte Nazarener-Sekte, ein wenn nicht richtiges, doch achtenswerthes Princip durch starre Consequenz bis zum Abfurden und Lächerlichen verfolgend, den Versuch machte, die altdeutschen Hungergestalten bis auf Dürer, und die „kleinen" altitalischen bis auf Giotto ausschließlich zu christlichen Gemälden zu stempeln, und alle übrigen Maler, die es wagten, auf diesem Gebiete selbständige Lebenerregung zu äußern, diesen sie auch Raphael, Michel Angelo, da Vinci, Dürer, Holbein ꝛc., aus dem Tempel zu werfen. Dem Vernehmen nach sind sie noch darin.

*) Die sämmtlichen Werke Mozarts mögen sich auf ungefähr 630—640 belaufen, worunter höchstens 40 dem Kirchenfache angehörige sich finden. Raphael's Werke, die Handzeichnungen und Skizzen mit eingerechnet, schlägt Passavant auf 1000—1100 an; darunter haben sicherlich wenigstens 800 religiöse Gegenstände zum Vorwurf.

**) Diejenigen, die Mozart nur in der Oper gelten lassen und ihn auf diesem Gebiete, wie um ihn unschädlich zu machen, gleichsam einmodern möchten, werden freilich über solche Behauptungen den Kopf schütteln. Aber abgesehen vom „Misericordias" „Ave" und „Requiem" nebst so vielen Herrlichen, was zerstreut in seinen Messen, Litaneien und Vespern sich findet (und deren Beweiskraft

Jenseits mit hinüber genommen. Es wäre ein zweckwenngleich nicht ganz interesseloses Beginnen sich selbe wenigstens — erträumen zu wollen. Eines ist wohl sicher; auch frei von allen unwürdigen Hemmnissen würde er sie doch nie ins Colossale getrieben haben, denn Niemanden mehr als diesem Genius, der sich in der Kunst stets zu beschränken wußte, wie im Leben nie, widerstrebte ein nebelhaftes Zerfließen ins grenzenlos Unbestimmte; er glich nicht jenen Nachtigallen, denen man, gerathen sie einmal ins Schlagen, den Hals umdrehen muß, wenn sie wieder aufhören sollen, wie Göthe sagt. Selbst das „Requiem“ ist ein großartiger, aber keineswegs weitläufiger Bau.

Andererseits aber ist wohl auch nicht zu zweifeln, daß er in unabhängiger Lage mit Freuden den ihm von seinem Erzbischof aufgedrungenen Miniaturpinsel weit von sich geschleudert haben würde; denn allzusehr war er in das Wesen aller Kunst eingeweiht, um nicht klar zu erkennen, daß, abgesehen von der Tiefe, auch eine gewisse Breite zur Hervorbringung bedeutsamer Werke sowohl wie zum Verständniß und Genuß derselben erforderlich, und allzu kleine Maßstäbe der freien Kräfteentfaltung des Künstlers nicht minder wie dem Erfolge bei den Kunstfreunden abträglich seien *).

Doch wenden wir uns von diesem schmerzlich unfruchtbaren Thema zu den besprochenen Messen, besonders den kleineren zurück, um noch einmal ihren Bau und innere Einrichtung zu betrachten. Sie sind merkwürdig genug und dürften auf dem ganzen Gebiet der Tonkunst nicht ihres Gleichen — wohl aber ihre Erklärung und Rechtfertigung in einem Briefe finden, den der junge Meister an den berühmten Pater Martini geschrieben. Er klagt darin bitter, daß die für den Erzbischof bestimmten Messen sammt allem Zubehör, Graduale, Offertorium ꝛc. selbst an Hochfesten höchstens den Raum von dreiviertel Stunden ausfüllen durften, und setzt dann merkwürdigerweise hinzu: „Diese Art von Composition erfordert daher ein ganz eigenes Studium.“ Was besagen diese wenigen Worte anders als: „Ich muß mir, soll ich mit Ehren vor mir selbst bestehen, zu dieser Art musikalischer Miniaturmalerei Alles erst selbst erfinden und zubereiten; einen feineren Pinsel, zartere Farben, präcisere Ideen, gedrängtere, oft nur skizzirte Gruppirung derselben. Behält man dies fest im Auge, so wird man viele der anscheinenden willkührlichen Bizzarrerien der Mozart'schen Messen besser und gerechter würdigen. Dieses unaufhörliche Oscilliren der Singstimmen zwischen Viertel-, Sechzehntel-, Halben- und Achtelnoten, wodurch ein eigenes rasches recitativartiges Parlando entstand (Mozart mußte schnell sprechen, denn er hatte viel zu sprechen und in kurzer vorgeschriebener Zeit), diese so kleinen, aber innerhalb ihres kleinen Raumes mit Haaresschärfe umschriebenen Solo's; diese kreuz und quer geführten Schraffirungen der Streichinstrumente, gleich den Druckern in der Malerei bestimmt, die lichten Stellen mehr hervortreten zu lassen, kurz die ganze kunstvolle Planmäßigkeit dieser Werke, an denen nur rathselhaft bleibt, wie sie zu gleicher Zeit, wenn man sie blos liest, wohl künstlich, aber nicht schön — wenn man sie blos hört, wohl schön aber nicht schwierig erscheinen. (Von Letzteren wissen die Chorregenten zu erzählen, die mit ihren Sängerknaben lieber die größte, solennste Messe Jos. Haydn's als eine Mozart'sche einstudiren. Auch hört man sie in der That selten nur halbwegs erträglich, geschweige in dem Geiste, mit welchem sie concipirt worden, aufführen.)

Wenn sie dennoch, nun schon beinahe hundertjährig, in unverwelkter Jugendfrische sich erhielten, so gilt dies wohl nur als ein Beweis mehr für ihren inneren Gehalt, und daß sie in der That zu jenen Compositionen gehören, die, wie Zelter sagt, weder durch schlechte Kritiken, noch durch schlechte Aufführungen umzubringen sind.

Freunde der Tonkunst, denen diese Werke unbekannt geblieben, könnten sich daher großen und mannigfachen Genuß durch die Produktion derselben bereiten, wozu es (außer einiger hier wohl unerläßlichen Kenntniß des Generalbasses) keines weiteren Apparates bedürfte, als eines tüchtigen Organisten für den Orgelpart am Claviere, vier sehr sattelfester Sänger und zweier mittelmäßiger Geiger, da, wie Eingangs erwähnt, alles Uebrige unwesentlich ist.

Außer dem Reiz, den es ihnen gewähren müßte, hier bei dem jungen Meister die verschiedenen Phasen einer leider unterbrochenen Umwandlungs- und Entpuppungsperiode — einer Quelle der eigenthümlichsten und frappantesten Erscheinungen — zu belauschen, würden sie nebst manchen und wesentlichen Mängeln, die er mit aller Naivetät der Jugend und des Genies unbefangen zur Schau trägt, auch bereits jene außerordentlichen Vorzüge finden, die sich an seinen Namen knüpfen: Höchste Originalität und Reichthum der Ideen, kunst- wie geistvoll ausgeprägt in präciser schöner Form; tief menschliches Empfinden nebst jenem unsäglichen Wohllaut der musikalischen Sprache, wie er nur dem Manne eigen sein konnte, der unter allen Sterblichen das am feinsten organisirte Ohr besessen.

*) Der unglaubliche Nachtheil allzu kleiner Maßstäbe läßt sich auch auf andern Kunstgebie en nachweisen. Wäre Albrecht. Dürer's „Anbetung der Dreifaltigkeit,“ die jetzt nur 3—4' hoch und breit, unbeachtet von Tausenden, in der Gemäldegalerie des k. k. Belvederes hängt, von ihm an einer Kirchenwand in großen Formen al fresco ausgeführt worden, die Welt würde zu den Meisterwerke pilgern wie zu Michel Angelo's Sixtina und Raphael's Stanzen im Vatikan.

Kritische Revüe.

Georges Pfeiffer, Trio (G. mineur) p. Piano, Violon et Violoncelle. Op. 14. (Partitur und Stimmen.) Mayence chez les fils de B. Schott.

S. W. Waley, 2da. Trio (G. minor) for Pianof., Violin and Vcello. Op. 20. (Partitur und Stimmen.) London, Schott u. Comp.

C—x. „Kindlein liebt euch“ — schreibt Göthe an Zelter (Brief 269) — „und wenn das nicht gehn will, laßt wenigstens einander gelten.“ Und weiterhin daselbst: „Will aber Jeder mitreden, mitschreiben und klatschen will, so vernichten sie einander wenigstens in Worten, und Niemand bedenkt, wie schwer es sei, etwas Kunstreiches unter den tausend und aber tausend o Bedingungen einigermaßen darzustellen.“

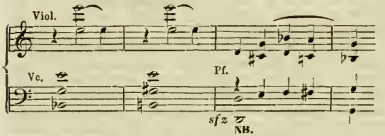
Das ist nun wohl recht schön (obwohl wir wissen, daß auch Göthe wohl einmal unter andern Umständen anders gedacht und auch gehandelt hat). Aber eben weil wir's schön finden, und einsehen, wie schwer es sei, etwas Kunstreiches . . . . nur einigermaßen darzustellen, so halten wir's für unsere Pflicht, mit allem Eifer dagegen zu protestiren, daß das Publikum wieder und

zu läugnen doch nur bei völliger Taubheit verstattet sein dürfte), gibt es noch andere Fingerzeige genug, wie Mozart in reiferen Jahren über Kirchenmusik fühlte und dachte. Merkwürdigerweise nennt er sie einmal sein Lieblingsfach; ein andermal äußert er: Wer die Fuge nicht liebe und cultivire, möge sich nicht rühren, von Musik etwas zu verstehen; er selbst improvisirt, wenn er allein in seinem Zimmer sich selbst überlassen, meist Fugen und verwandte Formen, da daß seine Fran verwundert fragt, warum er derlei Dinge, die er so sehr zu lieben scheine, nicht häufiger zu Papier bringe? In Leipzig spielt er die Orgel so ganz im Geiste Seb. Bach's, daß der alte Doles, Bach's Schüler und Nachfolger voll Entzücken wähnt, der große Meister selbst sei wieder von den Todten erstanden, und als er in der katholischen Hofkirche zu Dresden den Kapellmeister gewahrt, wie er an der Spitze einer vortrefflichen Kapelle eine Kirchencomposition meisterhaft aufführt, ruft er, bis ins Innerste erschüttert über größtentheils verfehlten Lebenszweck, aus: „O Gott, wenn du mich vor ein solches Orchester und so in die Kirche gesetzt hättest!“

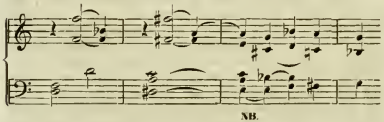
immer wieder durch, die Schuld der Verleger (denn die Compositeurs sind in ihrer Unschuld unschuldig dran) damit behelligt werde, entweder den Schulstudien und Schreibversuchen derer, die zu jenem Ziele gelangen möchten, durch alle Stadien hindurch beizuwohnen, oder den Bestrebungen anderer Zurückgebliebener, die da nachzuholen suchen, was sie in früheren Jahren etwa versäumt haben.

Von Beidem haben wir in obigen zwei Werken je eine Probe, und wenn's auch nach dem Gesagten keineswegs unsere Aufgabe sein darf, dasselbe Publikum außer jenen „Aufdringlichkeiten" noch mit einem ausführlichen Commentar zu denselben zu beglücken, so dürfen wir doch auch nicht unterlassen, zur Bescheinigung unserer Wahrhaftigkeit ein paar kleine Pröbchen zu geben, ohne welche sich ja leicht Alles aus bloßer Voreingenommenheit deuten ließe.

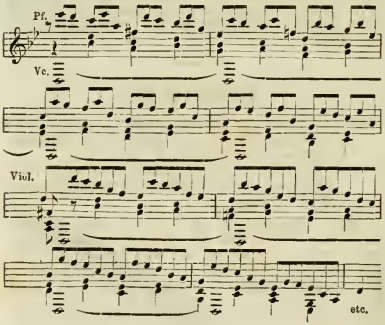
Wenn wir z. B. in Herrn Pfeiffer's Studie (anders können wir obigen Versuch zu einem Trio nicht wohl nennen) folgende harmonische Cadenzen finden, wie im 1. Satz, S. 11 der Partitur:



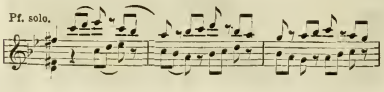
oder gleich zu Anfang (S. 1) nach bescheiden harmonisirtem Thema diese Tiftelei:

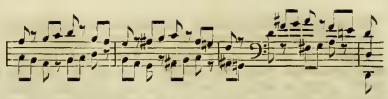


ferner folgende wirklich mehr als naive Sequenzen (1. Satz S. 9):

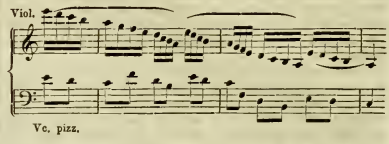


ohne weitere Zuthat; oder im Finale (S. 34):

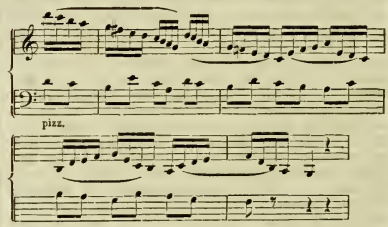




endlich im Scherzo (S. 27) Geige und Violoncell mit und neben einander so einherwandeln hören:



noch besser gleich darauf (das Pianoforte thut hier nichts zur Sache):

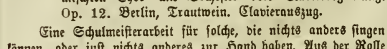


— vieler anderer Tiroten-Einfälle nicht zu gedenken — so kann uns weder das ziemlich gelungene Scherzo nebst Trio dafür entschädigen, noch alle sonst sammt und sonders so zahmen und unschuldigen Themata des (Gottlob! kurzen) Allegro, des mit vielen Sechszehntheilen stark geschwärzten Andante und des nach Verhältniß einigermaßen einherstürmenden (All. con impeto) Finale, deren weitere Einsicht wir mit Freuden etwaigen Spielern selbst überlassen.

Für's zweite Trio genüge zu wissen, daß wir das, was uns über das Musiktreiben und Musikalischsein der eigentlichen normanno-angelsächsischen Insulaner (nicht der vielen eingewanderten Deutschen, Franzosen und Italiener) bislang immer wie eine spukende Fabel zu Ohren gekommen, in jenem 20. Opus Waley's leider zu sehr bewahrheitet gefunden haben. Correktheit der Mache (der Engländer macht alles correkt vom einfachen Messer bis zur verwickeltsten Maschine) neben gänzlicher Verwaistheit an musikalischen Ideen. Sein Standpunkt, zu dem er nachhinkend, jetzt erst geklommen, ist etwa der des deutschen Moskowiters Field in seinen frühesten Stadien.

E. Wiedemann, Te Deum für 4 Solostimmen und gemischten Chor mit Orchester oder Clavierbegleitung. Op. 12. Berlin, Trautwein. Clavierauszug.

Eine Schulmeisterarbeit für solche, die nichts anders singen können, oder just nichts anderes zur Hand haben. Aus der Rolle fällt der Schulmeister freilich, wenn er — bei so einfacher Arbeit, wo keine Genialität Licenzen weder dictirt, noch entschuldigt, — für den Führer seiner Fuge im letzten Alla breve



nicht einmal die richtige Antwort weiß.

Heinrich Stiehl, „Selig sind die Todten.“ Motette für gemischten Chor und Sopran-Solo mit Begleitung der Orgel. Op. 34. Leipzig, Kistner, Part. und Singst.

„Gott sei Dank“, läßt der Componist im letzten Abschnitt seiner Motette die vier Stimmen singen; und „Gott sei Dank!“ rufen wir mit ihnen, daß uns endlich etwas vorliegt, wozu wir sagen können: Gott sei Dank! Nach so vielen Worten des Tadels endlich einmal loben können; nach so vielen tappenden Versuchen oder bloßem „Machwerk“ endlich etwas lesen, das uns frommerreligiös anmuthet und rein empfunden und wirklich-musikalisch, ist herzlich wohlthuend. Gern würden wir ein Mehres darüber schreiben und eigentlich recensirend. Aber die Motette ist kürzer als wir wünschten und gibt dazu zu wenig Spielraum. Schmeckt das Ganze (fast immer rein harmonisch gehalten) auch ein wenig stark nach „Spohr“ (insbesonders nach den „Letzten Dingen“), so fühlen wir eben dadurch wie sehr es erquickt, einmal wieder einen „ordentlichen Kerl“ herauszuhören, sei er selbst einseitig-chromatisch und -enharmonisch wie unser Spohr. — Ein nur kurzes Adagio (As-dur 4/4): „Selig sind die Todten, die in dem Herrn sterben“ u. s. w. führt zu einem noch kürzeren Sopran-Solo (Es-dur 4/4): „Sie wird nicht hungern noch dürsten“ u. s. w., wo wir nur das Subjekt der Worte nicht verstehen, das ohne vermittelnden Zusammenhang plötzlich hier erscheint. Nach Nitornell und 4taktigem Chor (Andante) zu den Worten: „Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?“ folgt das letzte: „Gott sei Dank“ (Maestoso), das sich in einer (freilich auch nur kurzen) Fuge Luft macht, um mit den Worten: „Durch unsern Herrn Jesum Christum“ und einem „Amen“ rein harmonisch wieder abzuschließen.“ — Nicht bedeutend ist das Ganze, aber, wie gesagt, fromm, musikalisch und — natürlich, ehrlich. Besonders kleineren Sing-Chören sei das Werk, da es leicht herzustellen, des Angelegentlichsten empfohlen. — Die Ausstattung ist, wie Kistner's stets, correkt und sauber.

Kleine historische Notizen und Aphorismen.

(Gesammelt von G. N.)

Mattheson erwähnt in seiner „Critica musica“ (2. Band, S. 358, Hamburg 1725) beispielsweise einer Composition, welche keine andere sein kann, als die Cantate von J. S. Bach: „Ich hatte viel Bekümmerniß“ (Cantate Nr. 21 in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft). Mattheson nennt den Componisten nicht ausdrücklich mit Namen, er sagt nur von ihm, er sei „ein sonst braver Practicus hodiernus“, — eine Bezeichnung, die sich recht sonderbar in einem Werke ausnimmt, in welchem der Name J. S. Bach gar nicht vorkommt, hingegen die Compositionen Matthesons's gelobhudelt und mit Werken von Händel in eine Reihe gestellt werden. Andererseits mag die Stelle, welche wir gleich wörtlich anführen werden, als Beleg dienen, daß die gemeinte Cantate, welche Bach im Jahr 1714 componirte, strühzeitig über die Grenzen Weimar's hinausgedrungen war. Die Veranlassung, welche J. S. Bach das Prädicat eines „braven Practikers“ verschaffte, war eine Abhandlung von Heinrich Bokemeyer, Cantor in Wolfenbüttel, welche Mattheson seiner Kritik unterzog. Bokemeyer stellt darin Regeln über Text-Behandlung auf und sagt in Bezug auf Text-Wiederholung u. a. folgendes: „Keine propositio, welche sich mit einer conjunction anfängt, wodurch sie an die vorhergehende verknüpft ist, muß repetirt werden. — Am allerärgsten wird die repetitio, wenn nach dazu Pausen zwischen eingestücket werden. E. g: der sonst berühmte Zachau repetirt also: Das, das, das ist das ewige Leben, (daß sie dich) daß du allein wahrer Gott bist (3 Takt Pausen) jam sequitur Fuga: und den du gesandt hast, Jesum Christum erkennen“ u. s. w. Mattheson apostrophirt nun diesen Ausspruch Bokemeyer's wie folgt: „Damit der ehrliche Zachau (Händel's Lehrmeister) Gesellschaft habe, und nicht so gar allein dastehe, soll ihm ein sonst braver Practicus hodiernus zur Seiten gesetzt werden, der repetirt nicht für die lange Weile also; Ich, ich, ich, ich hatte viel Bekümmerniß, ich hatte viel Bekümmerniß, in meinem Hertzen in meinem Hertzen. Ich hatte viel Bekümmerniß :|: in meinem Hertzen :|: :|: Ich hatte viel Bekümmerniß :|: in meinem Hertzen :|: Ich hatte viel Bekümmerniß :|: in meinem Hertzen :|: :|: :|: :|: Ich hatte viel Bekümmerniß :|: in meinem Hertzen :|: u. s. w. Herauchmahl so: Seufzer, Thränen, Kummer, Noth (Pause) Seufzer, Thränen, ängstliches Sehnen, Furcht und Tod (Pause) nagen mein beklemmtes Hertz u. s. w. item: Komm, mein Jesu, und erquicke (Pause) und erfreu mit deinem Blicke (Pause) komm, mein Jesu, (Pause) komm, mein Jesu, und erquicke, und erfreu ..... mit deinem Blicke diese Seele u. s. w.“

Der „kritische Musikus“, eine periodische Zeitschrift, schrieb u. a. über J. S. Bach: „Die Bachischen Kirchenstücke sind allemal künstlicher und mühsamer, keineswegs aber von solchem Nachdruck, Ueberzeugung und von solchem vernünftigen Nachdenken, als die Telemannischen und Graunischen Werke.“ Lorenz Mizler entgegnet gegen Ende des Jahres 1738 hierauf: Herr Telemann und Herr Graun sind vortreffliche Componisten, und Herr Bach hat eben dergleichen Werke verfertigt. Wenn aber Herr Bach manchmal die Mittelstimmen vollstimmiger setzet als andere, so hat er sich nach den Zeiten der Musik vor 20 und 25 Jahren gerichtet. Er kann es aber auch anders machen, wenn er will. Wer die Musik gehört, so er in der Osternesse zu Leipzig vergangenen Jahres bei der allerhöchsten Gegenwart Ihrer Königl. Majestät in Polen, von der studirenden Jugend aufgeführet, vom Herrn Kapellmeister Bach aber componiret worden, der wird gestehen müssen, daß sie vollkommen nach dem neuesten Geschmad eingerichtet gewesen, und von Jedermann gebilligt worden. So wohl weiß der Herr Kapellmeister sich nach seinen Zuhörern zu richten.“

Einer der musikalischen Schriftsteller, gegen welche Mattheson in seinen kritischen Schriften (1725) zu Felde zog, war der Wolfenbüttel'sche, Cantor H. Bokemeyer. Bokemeyer sagt u. a. folgenden Unsinn: „Eine bloße Melodei mit Instrumenten, ohne Text, hat allbereit große Gewalt über das menschliche Gemüth; allein so sehr sie auch affeieret, so wenig wird sie verstanden, wo nicht ein Text hinzu kommt. — Eine Instrumental-Musik ohne Text, diene bloß zum Divertissement; aber eine mit Text ist erbaulich.“ — Was Mattheson dazu sagte, wollen wir übergehen, und mag die angezogene Stelle bloß zeigen, daß das Geschlecht der Bokemeyer, wie wir uns aus ganz kürzlich erst gelesenem Aufsatz überzeugten, trotz Mattheson, noch nicht ausgestorben ist.

Dagegen sagt derselbe Mattheson an anderer Stelle (Kern melodischer Wissenschaft, Hamburg, 1737): Melodia instrumentalis gehe zwar der Worte, aber nicht der Gemüths-Bewegungen müssig. Wie unsere heutigen Concert-Schmiede und Noten-Kleder auf diesen Punkt antworten wollen, das weiß ich nicht; sie müssen denn die Grundsätze verläugnen, und den Zweck aller Musik verrücken, welches sie zwar practice, doch nicht theoretice thun können.

In Bezug auf die Vocalmusik sagt Mattheson (Crit. mus. II, 295): „Die Musik muß mehr auf die Beleuchtung und Belebung der Gedanken als auf die Schmückung der Worte gehen.“

Gottsched schreibt in seiner kritischen Dichtkunst über die falsche musikalische Malerei in Cantaten u. a.: „Sind die Cantaten verliebt, so wird der Sänger gewiß für Liebe sterben wollen und der Componist das liebe morir dreißig, dreyzig Takte durch so jammerlichen und zerstümmelten, daß einem übel davon werden möchte. Ja, sagt man, das ist schön; der Musikus drückt dadurch aus, wie sehr sich das arme Herz quälen muß, ehe es stirbt. — In einer gewissen Cantate vom Frühling, wo von dem Fliegen der Vögel durch die Luft eine Arie vorkommt, da sind allerlei Wörter so künstlich mit steigenden und fallenden Tönen gesetzet, daß der Sänger zum wenigsten sechsmal Athem holen muß, ehe er ein einziges Wort absingen kann. Das soll aber den Flug des Vogels vorstellen, der nämlich auch bald steiget, bald fället.“

Nichts Neues unter der Sonne. In einer musikalischen Zeitschrift v. J. 1783 findet sich folgende Anekdote. Ein Tonkünstler, welcher in einem Concert eine Sonate von Sulzer, les disputes amoureuses betitelt, gehört hatte, wurde gefragt, wie ihm die Sonate gefallen habe. Seine Antwort war: „Haydn malt und sagt's nicht, Sulzer sagt's und malt nicht.“

Unter den gedruckten Clavierstücken von Ph. E. Bach befindet sich eine Phantasie, welche er, wie unser Berichterstatter sagt, „zu seinem Vergnügen an einem Tag verfertigte, wo ihn ein verdrießlicher Rheumatismus plagte.“ Bach pflegte sie daher scherzend die Phantasie in tormentis zu nennen, nach der Analogie der Gemälde, welche der König von Preußen (Friedrich I.?) gewöhnlich mit blauer Farbe zu verfertigen pflegte, wenn ihn das Podagra plagte, und auf welche er dann schrieb: „In doloribus pinxit Fridericus.“ Dieser König machte sich zuweilen den Spaß, die Schmeichelei seiner Hofleute bloszustellen, indem er sie frug, was die Gemälde wohl werth wären? und wenn sie dann unter vielen Bücklingen einen hohen Preis nannten, gab er zur Antwort: „Er soll's dafür haben.“

Als der englische Geschichtschreiber Burney i. J. 1771 J. A. Hasse in Wien besuchte, rieth ihm dieser vor allen Dingen, wenn er nach Hamburg käme, sich von K. Ph. E. Bach auf dem Clavichord vorspielen zu lassen, und dann sich um eine Symphonie in E-moll von K. Ph. E. Bach zu bemühen. Hasse hielt diese Symphonie für die beste, die er in seinem Leben gehört.

Die Erfurter Stadtmusikanten-Gesellschaft, welche i. J. 1784 aus sechs Personen, Namens Neiding, Gerlach, Rode u. s. w. bestand, nannte man zu dieser Zeit nicht Stadtmusikanten, sondern die Bachen, weil, wie in Cramer's Magazin der Musik (1784, Seite 410) zu lesen, „weil sie ehedem alle gleichen Namen geführet, die sämmtlich von der Familie unserer großen Bache aus Ordruff abstammen.“

Der erste Orgelspieler, welcher es verstand, auf dem Pedal vierstimmige Septimen-Akkorde zu spielen, mag wohl Rösler, s. Z. Stadtorganist zu Plauen im Vogtlande, gewesen sein. Er spielte 1784 in Weimar und machte nicht nur durch seine Pedalfertigkeit überhaupt Aufsehen, sondern auch durch sein vierstimmiges Pedalspiel, welches in Weimar etwas Neues war. Mittelst der Ablöße an seinen Schuhen und mit den Spitzen der Füße, so wird berichtet, vermochte er mit jedem Fuße zwei, also mit beiden Füßen zusammen vier Töne auf einmal anzuschlagen und auszuhalten; so war er im Stande, Septimenakkorde wie $\begin{matrix} b \\ g \\ e \\ cis \end{matrix}^{h}_{fis}$ und andere, nach einander einige Takte auf dem Pedale auszuhalten, indem er mit beiden Händen dieser Harmonie entsprechende Passagen dazu spielte.

(Wird fortgesetzt.)

Nachrichten.

Ueber 2 neue Oratorien wird in der Berliner Musikzeitung „Echo“ Nr. 29 ungemein Günstiges gesagt. Das eine, die Vogt'sche „Auferweckung des Lazarus“ (in d. Bl. — Nr. 31 — schon vor pr. Schlesien aus beleuchtet, aber wohl noch einer gründlichen Recension zu unterziehen), wird von O. Lindner, das andere, „Petrus“ von Th. Berthold in Petersburg, wird von J. Promberger mit sehr warmen Worten kurz angezeigt.

Felicien David's komische Oper La la Rookh ist, in Partitur, Orchesterstimmen, Clavierauszug u. s. w. gestochen, bei B. Schott's Söhne in Mainz erschienen.

Von C. Reinecke's beliebten „Kinderliedern“ op. 75, ist das 3. Heft bei Breitkopf und Härtel erschienen.

Eine neue dreiaktige Oper von Richard Würst „Vineta“ kommt mit Beginn der Wintersaison an der Breslauer Bühne zur Aufführung. Auch das Libretto derselben rührt dem Vernehmen nach vom Componisten her.

In der Heinrichshofen'schen Musikalienhandlung zu Magdeburg ist so eben erschienen: „Aus des Liedercomponisten Andreas Zöllner's Leben und Streben. Eine Skizze“ von A. W. Müller.

Wien.

Das vom „Biedersinn“ am 9. August veranstaltete Sängerfest hat den namhaften Reinertrag von mehr als 4200 fl. für den Fond zur Errichtung eines Schubert-Denkmals abgeworfen. Die Summe ist bereits dem Männergesang-Verein, als dem Gründer des Fonds, übergeben worden, dessen Vereinsleitung die Verwaltung der eingelaufenen Gelder übernommen hat, und periodisch den Ausweis über dieselben, wie über ihre Fructificirung veröffentlichen wird. („Presse.“)

Einem Artikel: „Ueber den Choralgesang der Wiener Gemeinde und ein neues evangelisches Melodienbuch,“ der in Nr. 30 und 31 des in Wien erscheinenden „Evangelischen Sonntagsboten“ enthalten war, entnehmen wir, daß in den hiesigen Kirchen ungeachtet der Einführung des Württembergischen Gesangbuches immer noch das alte auf ein von A. Streicher (Vater des gegenwärtigen Inhabers der Pianoforte Fabrik J. B. Streicher) herausgegebenes Melodienbuch basirte Choralbuch in Gebrauch ist. Aber auch dieses Streicher'sche Melodienbuch, welches 102 Melodien enthält ist nur zum kleinsten Theil wirklich in die Gemeinde übergangen, denn nach einer genauen Angabe des Verfassers obigen Artikels werden nur 23 Melodien wiederholt gesungen, 9 andere sehr selten, die übrigen gar nicht. Dem Württembergischen Gesangbuch würde aber nur ein Choralbuch vollkommen entsprechen, welches 218 Melodien enthielte. Der Verfasser klagt überdies, daß das von Streicher hergestellte Melodien- und Choralbuch, da es auf das alte Hiller'sche gegründet sei, vielfache Entstellungen der Melodien und üble Harmonien enthalte, daß ferner die durch die Eisenacher Conferenz angeregte Bewegung nach dieser Richtung hin für Wien noch gar keine Früchte getragen habe. Er empfiehlt endlich die Einführung eines soeben erschienenen von Heinrich Gottreich Bach, Cantor und Organist in Biala, redigirten Melodienbuches, welches 175 Lieder in gereinigter aber nicht rhythmischer Form enthält, und dem bald ein ihm entsprechendes vierstimmiges Choralbuch folgen soll.

Im Hofoperntheater werden jetzt mit Fr. Schubert's „Verschworenen“ Fioravanti's „Dorfsängerinnen“ gegeben. Das Publikum nahm die Novität sehr kühl auf. Dr. Hanslick schreibt in der „Presse“: „Diese komische Oper, die einzige noch manchmal genannte des fruchtbaren römischen Componisten, datirt bekanntlich aus den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts, und war zu Anfang des gegenwärtigen einbelebtes Repertoirestück aller deutschen Bühnen. Diese Erinnerung, vielleicht auch noch die specifellere an die Trinunphe der Grünbaum als Rosa, mochten die Direktion veranlaßt haben, die „Cantatrici villane“ wieder hervorzusuchen. Die ursprünglich zweiaktige Oper ist hier in einen Akt zusammengezogen und gehörig zusammengestrichen. Wir können es nicht eben beklagen, daß dadurch die sentimentalen Nummern, wie das Duett Carlino's mit Rosa, die Polonaise Carlino's u. dgl. wegfielen, wie denn überhaupt die (hier dem Bariton zugetheilte) Tenorpartie Carlino gänzlich in den Hintergrund gedrängt ist. Die Handlung, aus meistens verbrauchten Charakteren und Späßen bestehend, erscheint allerdings durch die Kürzung bis zur Unverständlichkeit übereilt. Die Musik trägt die anmuthigen, aber schnell überlebten Reize ihrer Zeit und Nation. Fioravanti gehörte zu der quantitativ fruchtbaren, aber schöpferisch unbedeutenden Uebergangs-Periode, welche nach der Blüthenzeit Cimarosa's und Paisiello's auf Rossini vorbereitete. Fioravanti's Musik ist weich, wohlklingend, abgerundet, durch Anmuth und heitre Laune gewinnend, dabei aber äußerst formalistisch und oberflächlich, um die Sache beim rechten Namen zu nennen: geistlos.“

Zur Entschuldigung.

In der vorigen Nummer ist gegen die Absicht der Redaktion ein früher in der „Presse“ abgedruckter Bericht über die Oper in London von Dr. E. Hanslick statt unter die Rubrik „Zeitungsschau“ unter „Correspondenzen“ gestellt, und überdies die Angabe; „Presse,“ weggelassen worden. Indem wir das Unabsichtliche dieses Verfahrens hiermit constatiren, bitten wir die Redaktion der „Presse“ um Entschuldigung.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. J. Müller's Wwe.

Nr. 36. Wien, 8. September 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 803. — Ausgabe: Lehmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Böslng, vormals H. F. Müller's Wittwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postämter, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Beethoven's letzte Quartette. — Die preisgekrönten Instrumente auf der Londoner Weltausstellung 1862. — Die erste Bachorgel in der Neuenkirche zu Arnstadt und deren Wiederherstellung. — In Betreff der 3. Symphonie von A. Rubinstein. — Zeitungsschau. — Nachrichten.

Beethoven's letzte Quartette.

S. B. Im Umgang mit Musikfreunden und Dilettanten, wie auch in der musikalischen Kritik begegnet man noch immer so seltsamen Ansichten über Beethoven's letzte Produktionen, und zugleich werden durch die Auseinandersetzungen Jener, die den Meister benützen um ihrer eigenen Confusion Stützen zu verleihen, diese Ansichten noch immer so oft theils erhärtet theils noch verworrener gemacht, daß ein Versuch unsern Lesern den wirklichen musikalischen Inhalt einiger derselben darzulegen, zeitgemäß erscheinen dürfte. Daß wir gerade die letzten Quartette wählen, rechtfertigt sich dadurch, daß eben über diese noch am wenigsten Eingehendes gesagt worden ist*) und wir es hier mit einer Kunstgattung zu thun haben, die als reine Musik und zwar als reine Instrumentalmusik gelten muß, oder mit andern Worten, daß hier keine Bedingungen eingreifen können, die auf die rein musikalischen Gesetze alterirend wirken müßten.

Die ganze Confusion über Beethoven rührt von der beliebten aber zu großen Mißverständnissen und Irrthümern führenden Dreitheilung seines gesammten Schaffens her. Die mit der „Zukunft" coquettirenden Musiker und Schriftsteller unserer Tage legen sich Beethoven nach ihrem Geschmack zurecht. Nicht seine innere künstlerische Entwicklung an sich, als nothwendige Consequenz seiner Persönlichkeit und seiner Schicksale beschäftigt sie, — nein, Beethoven wird gedrittheilt um nach Bedarf Kunstgeschichte zu machen. Das erste Drittel wird zum alten Eisen geworfen: Musikmacherei, weiter Nichts. Die ersten Sonaten und Symphonien, diese „entnervend zahmen" Produkte, mit denen man das heutige Publikum „verschonen" sollte (wörtlich!), ja Fidelio und die erste Messe sind bloße Formmusik; der Mozart-Haydn'sche Standpunkt des absoluten Musizirens (!?) ist noch nicht verlassen. Das zweite Drittel stellt ungefähr ein Dämmern des eigentlichen Beethoven'schen Geistes und seiner „Mission" dar; das dritte erst ist für die „Entwicklung" der Kunst von bleibendem Werth und eigentlich verlohnen sich nur mehr die allerletzten Compositionen heute noch einer aufmerksamen Betrachtung, nämlich die 9. Symphonie (die achte soll ein eklatanter Rückfall in die alte Musikmacherei sein — die Leser werden aber bald erfahren, wie viele solche „Rückfälle" Beethoven noch in seinen letzten Jahren vollbrachte!), die Missa solemnis, die vier letzten Clavier-Sonaten und die fünf letzten Quartette nebst der großen Fuge in B.

Ebenso auffallend aber ist auf der andern Seite die geistige Schwerfälligkeit, die in den letzten Quartetten nur etwas ganz Unverständliches, Verschrobenes und Unerquickliches erkennen will. Auch diese Leute dritttheilen den armen Beethoven, werfen aber das dritte Drittel — nicht zum alten Eisen, sondern — in die Hölle zur Zukunftsmusik. Es sind das in der Regel Solche, die bei der Musik nichts denken und empfinden, sondern blos Töne hören, bei welchen also der Weg vom Ohr in Kopf und Herz verlegt ist; oder Solche, die vorwiegend „gemüthlich" angelegt sind, nur das sofort Ansprechende, nicht erst der Vermittlung des denkenden Geistes Bedürfende aufzufassen vermögen; oder Solche, die sich ein enges ästhetisches Gebiet theoretisirend abgegrenzt haben und jede Ueberschreitung dieses Gebiets für eine Verletzung der Kunstgrenzen überhaupt erklären; oder Solche, die den Geist Beethoven's, sowie die innersten Hebel und Beweggründe seines Lebens nicht in Betracht ziehen oder mißverstehen; oder Solche, die überhaupt nicht im Stande sind, sich in das Leben und die Empfindungsweise eines bedeutenden, vom Gewöhnlichen abweichenden Mannes hineinzudenken und hineinzuleben. Vielen fehlt es auch an dem Grade musikalischer Begabung, der zur Auffassung gerade der tiefsten und stärksten Evolutionen des Genius nothwendig ist.

Für alle Diese hätten wir allgemeine Bemerkungen bei der Hand, wollen uns aber damit nicht länger aufhalten. Das Wichtigste bleibt uns immer das richtige Verständniß des Beethoven'schen Kunstschaffens wie es mit seinem Leben im Einklang steht. Soviel scheint nämlich bereits klar, daß wir es nicht mit einem Künstler zu thun haben, der durch seine Taubheit und einen angeblich ursprünglichen Charakterfehler mürrisch, grob und unfläthig, sondern der durch inneres Leiden, Unduld, Schlechtigkeit, Mangel an ehrlicher Gesinnung seiner Umgebung hart herabgedrückt wird, durch die Großheit seines Charakters aber, durch philosophische Weltanschauung und echte Religiosität, dann durch jenen Humor, der dem Weisen eigen, sich wieder erhebt und diesem Proceß seines Innern in den Kunstwerken, die er schafft, Ausdruck gibt.

Denken wir uns Beethoven so, so muß sich seine letzte Schaffensperiode in einer Weise erklären, die eben so natürlich und ehrenvoll für seine Person, wie hoch eireulich für die Kunst erscheinen wird. Auch in den letzteren Werken wird man dann (was ohnehin von Jenen nicht mehr geschieht, die Gelegenheit haben sie oft und mindestens correkt zu hören) nicht mehr wunderliches Zeug, formlose, unverständliche Gestaltungen, ein absichtliches Rütteln und Reißen an wohlbegründeten Kunstgesetzen, sondern nur das Höchste finden, was die Instrumentalmusik leisten kann: die Befreiung von irdischen

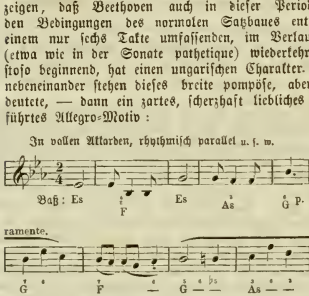
*) Den Versuch, welchen der verstorbene J. F. Weber in seinem die letzten Quartette besprechenden Aufsatze („Cäcilia" Bd. 15, Heft 60 „Anregungen für Kunst und Wissenschaft," 1861, 5. 6. und 9. Heft) gemacht hat, diese Frage zu Gunsten einer weiteren Entwickelung der Tonkunst auf Grund ihrer bis zur Bestimmtheit des Wortes verdichteten Ausdrucksfähigkeit zu beantworten, können wir hier vorläufig nur erwähnen, ohne uns auf eine hypothetische Widerlegung einzulassen. J. F. Weber war offenbar viel zu wenig Musiker und viel zu sehr gewohnt hinter den Bäumen zu suchen, was hinein vor Augen liegt, als daß in eine befriedigende Analyse gelingen könnte. Es wird sich im Verlauf obiger Arbeit mehrmals Gelegenheit ergeben auf ihn zurückzukommen.

Banden, die Erhebung über das Erdenleid, das Abbild eines Mannes, der allerdings auch für die Rosen des Lebens, deren Dornen er reichlich kostete, wenig Sinn mehr hat, dafür aber jene höhere Freude hegt, die erst durch den Verlust der niederen erkämpft werden kann. Alles dies aber mit (verschwindend geringen Ausnahmen) durch rein musikalische Mittel bewirkt, ohne Verletzung wesentlicher Kunstgesetze.

Die nähere Betrachtung der einzelnen Quartette wird Veranlassung geben uns darüber näher auszusprechen. Wir beginnen mit dem

Es-dur-Quartett Nr. 12, op. 127 *).

Der erste Satz dieses Quartetts (das wir absichtlich etwas weitläufig analysiren um wenigstens an einem zu zeigen, daß Beethoven auch in dieser Periode sich nicht den Bedingungen des normalen Satzbaues entschlägt), mit einem nur sechs Takte umfassenden, im Verlauf mehrmals (etwa wie in der Sonate pathetique) wiederkehrenden Maestoso beginnend, hat einen ungarischen Charakter. Unmittelbar nebeneinander stehen dieses breite pompöse, aber nur angedeutete, — dann ein zartes, scherzhaft liebliches und ausgeführtes Allegro-Motiv:

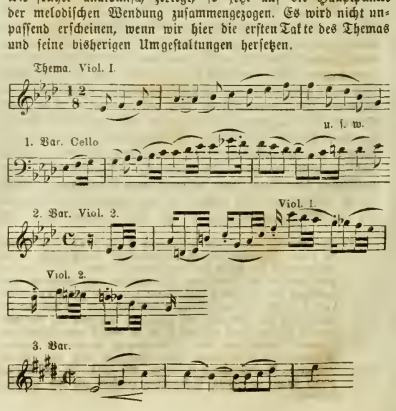


Musikalisch merkwürdig ist schon in diesem Satz die beinahe Bach'sche Freiheit und Kühnheit der Polyphonie, die das Thema überall hinstellt, immer und überall dabei Neues in der Modulation und Stimmführung bietend; dann die knappe Form. Alle Weitläufigkeit der Anlage vermeidend erscheinen die üblichen Haupt- und Nebensätze auf den engsten Raum zusammen gedrängt: Im 26. Takt Schluß des Themas mit seinem Nachsatze in Es, 8 Takte Ueberleitung zu einer Art von Seitensatz in G-moll, der sich in geringer Ausbiegung vom Hauptcharakter in 8 Takten ausspricht und dann variirt wiederholt wird; weitere 8 Takte Nachsatz aus dem Hauptthema gebildet und dann 2 Takte Schluß in G-moll, der eine Verlängerung von 8 Takten erfährt um nach G-dur zu führen, wo das Maestoso wieder eintritt; dann das Allegrothema ebenfalls in G-dur, welches nun einer Durchführung zu Grunde liegt, die 46 Takte in Anspruch nimmt und wohl eine große Steigerung enthält, eigentlich aber zu keinem überraschenden Ausgang führt. Abermals das Maestoso in C-dur, worauf der 2. und 3. Takt des Themas als neue rhythmische Gestaltung wie 1 : 2 in den drei Oberstimmen sich folgend auftritt; dann eine Combination der beiden Motive dieser Takte zu gleicher Zeit, 20 Takte, worauf das Thema wieder vollständig in Es, wie Anfangs, nur neu harmonisirt und später variirt auftritt. Der Forte-Nachsatz erhält eine Fortführung mit Modulation über As und Des zum Schluß in As.

Dann die Ueberleitung und der Seitensatz in Es-moll-dur, der Nachsatz aus dem Thema und Schluß in Es. An die wie im ersten Theil angeknüpfte Fortführung desselben fügt sich das Hauptthema, und mit daraus gebildeten neuen Gestaltungen geht der Satz rasch zu Ende.

Man sieht die Grundlage eines ersten Sonatensatzes somit deutlich heraus, nur ist Alles so knapp gehalten, die Sätze reihen sich so ohne Umstände aneinander, es werden so wenig Vorbereitungen getroffen, es sind so wenig Gegensätze vorhanden, daß Derjenige, der an eine breite Form gewöhnt ist, sich nicht leicht zurecht findet und wohl meint, das Stück habe gar keine Form und schließe nach Laune, ohne sich völlig ausgebildet zu haben. Allerdings rechnen wir diesen ersten Satz nicht zu dem Bedeutendsten, was die Muse des Meisters hervorgebracht, nicht etwa wegen Unverständlichkeit, die nicht vorhanden, sondern wegen des Mangels an freier und hoher Erfindung. Es ist Alles logisch, aber nicht hinreißend.

Den zweiten Satz bildet ein wunderherrliches Adagio-Thema in As mit Variationen. Das Thema selbst besteht aus zwei Theilen; in jedem Theil bringt das Cello die Wiederholung der zuerst in der ersten Violine gelegenen Hauptmelodie, und auch in der ersten Variation ist ihm das jetzt rhythmisch und melodisch verzierte Thema übertragen. Für den Laien mag es nicht leicht sein aus dem contrapunktisch ungemein freien Satz den Ariadnefaden des Themas überall herauszufinden; hat er ihn aber (und er ist vorhanden), so wird ihm Alles selbstverständlich erscheinen. In der zweiten Variation (Andante) tritt ein scherzhaftes Element ein; die zweite Violine, gefolgt von der ersten, gestaltet das Thema durch synkopirte Figuren um und die beiden andern Stimmen geben zuerst eine bloße einfache Begleitung in kurzen Akkorden dazu, gestalten sich aber später, während die Oberstimmen ihr synkopirtes Wesen in 32stel Noten auflösen, ebenfalls lebhafter und es bildet sich eine Polyphonie von großer Beweglichkeit sämmtlicher Stimmen, die bei aller Künstlichkeit doch stets modulatorisch klar und dem Thema getreu bleibt, zuletzt aber einen ganz übermüthigen Charakter annimmt und, im letzten Takt mit kühnem Sprung nach E-dur (scheinbar weit entfernt von As, aber enharmonisch durch Gis nahe verwandt) umsetzend, in die dritte Variation (Adagio molto) überführt. Nach der ungemeinen Beweglichkeit der zweiten gibt sich diese Variation sehr breit und tief. Das Thema erscheint, wie früher anatomisch zerlegt, so jetzt auf die Hauptpunkte der melodischen Wendung zusammengezogen. Es wird nicht unpassend erscheinen, wenn wir hier die ersten Takte des Themas und seine bisherigen Umgestaltungen herstetzen.

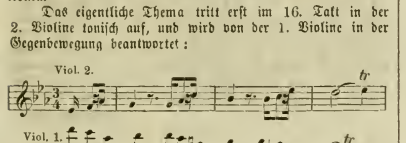


*) Eine Vergleichung des Folgenden mit der Partitur ist unerläßlich und wir machen daher auf die bequemen Taschenformat-Ausgaben von Heckel in Mannheim, Ewer und Comp. in London, dann auf die überaus schöne Breitkopf und Härtel'sche im großen Format aufmerksam, welche demnächst vollständig sein wird.

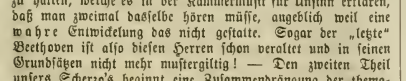
Diese 3. Variation gestaltet sich übrigens dem Thema ähnlich: 1. Violine und Cello theilen sich in den Vortrag. Im 11. Takt gleitet der Componist vom unisono = E in Es und das Thema setzt sich in As fort, allmälich wieder mit lebhafteren Begleitungs-Figuren; dieselben und das auch wieder in die ursprüngliche Bewegung fallende Thema wechseln zwischen 1. Violine und Cello fort, während die beiden andern Stimmen das Gleichgewicht herstellen. Nach dem Schluß in As folgt eine Coda, die sich nach Des-dur, Cis-moll und wieder As bewegt, wo das Thema nochmals in der ersten Violine in Sechszehntel aufgelöst auftritt; im 5. Takt bringt das Cello den zweiten Theil ebenso; mit dem letzten Sechszehntel des 5. Taktes, verstummt plötzlich Alles, und in einer neuen Coda nach Des übergreifend geht der meisterhaft consequent und streng musikalisch ausgeführte Satz ruhig und innig zu Ende.

Das Scherzo ist in großen Verhältnissen angelegt und von der Knappheit des ersten Satzes weit entfernt. Vor- und eingeschobene Sätze, Anhänge, consequent durchgeführte contrapunktische Umkehrungen, Erweiterungen, Wiederholungen, alles, was dem Meister auch sonst als Stoff dient, findet hier reichlichste Anwendung. Es lohnt sicherlich der Mühe die Oekonomie und den Bau des Stücks gründlich kennen zu lernen.

Das eigentliche Thema tritt erst im 16. Takt in der 2. Violine tonisch auf, und wird von der 1. Violine in der Gegenbewegung beantwortet:

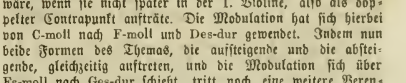


Voraus geht derselbe Canon, aber mehr spielend, als ob's noch kein Ernst wäre, und in der Dominanttonart, also noch ohne eigentlichen thematischen Eindruck; diesem gehen wieder 4 Pizzicato-Akkorde voraus, welche die Tonart feststellen. Der Schluß des Themas erhält eine Erweiterung von zwei Takten durch Wiederholung der beiden letzten; daran schließt sich einer jener dreitaktigen Rhythmen, die Beethoven in seinen späteren Werken zuweilen anbringt (jedesmal gewissenhaft mit „Ritmo di tre battute“ bezeichnet) und mit denen er den Zuhörer oft elektrisirt. Zwei solche dreitaktige und ein viertaktiger Rhythmus schließen den ersten Theil, der repetirt wird, woran sich der zweite ebenfalls repetirte knüpft. Diese Theilwiederholungen, hier wie in andern Scherzo's, dann in ersten Sätzen (allerdings seltener) wie im A-moll-Quartett op. 132, selbst in Finale's, wie im B-Quartett op. 130 und im allerletzten Quartett in F. op. 135, sind Jenen entgegen zu halten, welche es in der Kammermusik für Unsinn erklären, daß man zweimal dasselbe hören müsse, angeblich weil eine wahre Entwickelung das nicht gestatte. Sogar der „letzte“ Beethoven ist also diesen Herren schon veraltet und in seinen Grundsätzen nicht mehr mustergiltig! — Den zweiten Theil unsers Scherzo's beginnt eine Zusammendrängung der thematischen Figur im Unisono oder in Oktaven, 4 Takte:

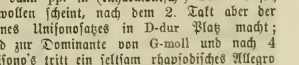


Daran knüpft sich eine Umbildung des Themas, die späterhin noch merkwürdiger wird. Auf Grund eines Wechsels von Tonika und Dominante von zwei zu zwei Takten nämlich gestaltet sich das Thema in der 1. Violine so:

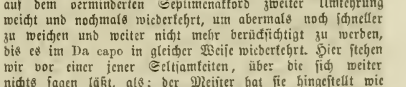
Später wird auch diese Gestaltung in der Gegenbewegung von der 2. Violine gebracht. Als Begleitung legt Beethoven aber eine beinahe concertante Arpeggio-Figur des Cello



unter, an welcher an sich nichts besonders Merkwürdiges wäre, wenn sie nicht später in der 1. Violine, also als doppelter Contrapunkt aufträte. Die Modulation hat sich hierbei von C-moll nach F-moll und Des-dur gewendet. Indem nun beide Formen des Themas, die aufsteigende und die absteigende, gleichzeitig auftreten, und die Modulation sich über Es-moll nach Ges-dur schiebt, tritt noch eine weitere Verengerung des Themas ein, indem blos die Figur



durch beständige Wiederholung



zur Bildung eines viertaktigen Forte-Satzes in Ges verwendet wird, der dann pp. in (enharmonisch-) Fis-moll sich wiederholen zu wollen scheint, nach dem 2. Takt aber der Wiederholung jenes Unisonosatzes in D-dur Platz macht; dieses D-dur wird zur Dominante von G-moll und nach 4 Takten jenes Unisono's tritt ein seltsam rhapsodisches Allegro $^{3}/_{4}$ von 5 Takten (der erste ist wohl als Auftakt anzusehn?) ein, welches sogleich wieder im $^{2}/_{4}$ Takt einem Themaanklang auf dem verminderten Septimenakkord zweiter Umkehrung weicht und nochmals wiederkehrt, um abermals noch schneller zu weichen und weiter nicht mehr berücksichtigt zu werden, bis es im Da capo in gleicher Weise wiederkehrt. Hier stehen wir vor einer jener Seltsamkeiten, über die sich weiter nichts sagen läßt, als: der Meister hat sie hingestellt wie Hieroglyphen; deute sie, wer kann! — Nach dieser Unterbrechung geht Alles seinen fließenden Gang wieder fort: durch die Themafigur wird über F-moll zur Dominante von Es und zum Hauptthema fortgeschritten, das jetzt im Cello forte anhebt, von der 2. Violine beantwortet, von den andern Stimmen theils umspielt theils auf andern Taktheilen imitirt wird; der Canon geht dann in die erste Violine und Cello mit ähnlicher Begleitung über und dieser Theil schließt so wie der erste, aber in Es. Bevor das Trio oder der Mittelsatz Es-moll, Presto anhebt, wird noch ein Nachsatz gebracht, der zuerst die beiden Ober- und die beiden Unterstimmen, je in Oktaven vereinigt, einander gegenüber führt, melodisch in der Gegenbewegung, rhythmisch in verschobener Weise; darauf ein Orgelpunkt, der die Es-moll-dur-Tonart berührt, dann wieder einen rhythmischen eine Viertelbewegung andeutenden Anhang erhält, dieselbe wieder stockend macht, und dann im Presto mit Umfang nach Moll ihr freien Lauf läßt. Das neue Thema, welches der ersten Violine übergeben ist und wie die drei andern Stimmen in jener Viertelbewegung forteilt, spricht sich in 8mal 4 Takten aus; von 4 zu 4 Takten wechselt die Harmonie zwischen Tonika und Dominante und geht dann von Es, als 2. Stufe, durch die Dominante nach Des. Originell und auffallend genug ist der Rückgang bei der Wiederholung von Des-dur nach Es-moll, denn wohl steht Es in Beziehung zu Des, nicht aber

Des zu Es*). Das ganze höchst geniale und originelle Trio ist vollkommen normal in periodischer und modulatorischer Beziehung; mit Ausnahme einer Erweiterung um 2 Takte geht Alles seinen 4 und 8taktigen periodischen Weg. Die Modulation des zweiten Theils bewegt sich von Des über B-moll, Ges-dur nach Es-moll; später von da nach B-dur, wo der Satz auf dem Dominant-Akkord mit Orgelpunkt plötzlich verstummt und wo mit beinahe Lachen erregender Komik und Naivetät das nach solcher phantastischen Ausschreitung dummdrollig erscheinende Hauptthema des Scherzo wieder auftritt oder sich ankündigt, da erst nach einigen Umwegen und Vorbereitungen der Satz wieder in den natürlichen Fluß kommt. Nach vollständigem Da Capo folgt noch einmal in der von Beethoven häufig angewendeten Weise der Anfang des Trios; dann nochmaliges Verstummen, und mit einem graziösen Knix nimmt das Hauptthema Abschied. Op. 127!

Das durch 4 Takte unisono eingeleitete Thema des Finale hat reine Liedform; eine 8taktige Periode, welche wiederholt wird; dann folgt eine 4taktige zweite Melodie, welche 4mal wiederholt wird mit abwechselnden Halb- und Ganzcadenzen; darauf 4 Takte des Themas im Cello, 4 Takte in der Viola, 4 in der 2. Violine und wieder 4 in der 1. Violine mit 2 Takten Erweiterung; dann eine neue dritte Melodie von 4 Takten, wiederholt, und nach einer Fortführung aus dem 3. Takt derselben einige Fortesätze und Rückkehr jener 4 Einleitungstakte, denen aber das Hauptthema nicht folgt, vielmehr kommt nach einer modulirenden Erweiterung derselben die dritte 4taktige Melodie wieder, diesmal in C-dur pp., dann in C-moll forte; kurze Durchführung ihrer Motive, dann 2 Takte des Hauptthemas zu weiterer Durchführung benützt; später in As das ganze Thema in der Viola, gefolgt wie von Anfang vom 2. Thema, nur die Stimmenfolge versetzt und daher auch contrapunktisch anders behandelt. Aus dem Schlußmotiv dieses Satzes entwickeln sich weitere 10 Takte, worauf das Thema in Es in der 1. Violine, dann in der 2., gefolgt abermals von der zweiten Melodie, die jetzt mit laufenden Achteln begleitet wird. Es reiht sich daran die dritte Hauptmelodie und in der Tonika folgt Alles wie im 1. Theil in der Dominante (op. 127!). Plötzlich verläßt Beethoven die bisherige Taktart von C-moll nach C-dur gehend, und springt in $^3/_4$ und mäßigeres Tempo um, worin er bis an's Ende verharrt. Das Thema des Finale erleidet eine Umgestaltung in die neue Taktart und wird von einer in Terzen rasch auf- und ablaufenden 16tel-Triolenfigur begleitet. Diese Combination wird in verschiedenen Tonarten und in allen Umkehrungen der Stimmen mit Zwischensätzen durchgeführt und der Satz schließt in brillantem Forte.

Für den Leser, dem noch die Partitur oder die Ausführung zu Hilfe kommt, dürfte aus dem Gesagten hinreichend hervorgehen, daß mit Ausnahme jener kleinen Stelle im Scherzo Alles vollkommen logisch und symmetrisch ist, ja eine selbstverständliche Entwickelung erhält. Schwer verständlich kann höchstens das Adagio, und in Betreff des Baues etwas verschwommen der erste Satz genannt werden; die reiche Polyphonie und verbrämte Umgestaltung der Hauptmelodie in jenem erschwert das Verfolgen derselben einigermaßen. Alles Uebrige ist klar wie Gebirgswasser. Als Ganzes und in seinen Hauptsätzen betrachtet, erscheint uns dieses Quartett jedoch als ein verhältnißmäßig schwächeres Produkt des Meisters. Es bewegt sich nicht in hohen und tiefen Stimmungen, scheint nicht aus inspirirter Stunde hervorgegangen, sondern mit leichter Hand schnell entworfen und ausgeführt zu sein. Weder ist die Erfindung sonderlich genial im Beethoven'schen Sinne, noch der Bau entschieden plastisch; weder ist große Mannigfaltigkeit der Themen vorhanden, noch die dramatische Ausgestaltung, die des Meisters früheren und auch den folgenden unstreitig bedeutenderen Werken eigen ist.

Was gewisse Freiheiten der Stimmführung betrifft, an welchen Manche Aergerniß nehmen, die wir zwar auch nicht gerade für Schönheiten halten, die aber einmal Beethoven'sch sind, so finden sie sich in diesem Quartett mäßig. Sie bestehen zumeist darin, daß Beethoven dort, wo kein förmlicher Schluß sein soll und doch eine Cadenz ist, die Baßläufel in irgend einer Weise rhythmisch verschiebt oder variirt. Das Vorausnehmen erscheint in dieser Beziehung ebenso oft als Beethoven's Steckenpferd, wie das Verzögern. Um einige Beispiele davon anzuführen, so sei erstens auf die Stelle des ersten Satzes, Durchführung, im fünftletzten Takt der G-dur-Vorzeichnung hingewiesen, wo Beethoven in der Dominantharmonie schon den tonischen Grundton gegen den Rhythmus anticipirt um dem gewöhnlichen Schlußfall auszuweichen und den folgenden Themaeintritt vorzubereiten. Zweitens läßt er im 3. Takt des Adagio den Baß noch auf Es liegen, wo schon As hingehört, ob bloß um den ihm zu gewöhnlich erschienenen Eintritt des vollkommenen As-Akkords zu vermeiden oder aus welch anderem Grund, müssen wir dahin gestellt sein lassen. Solche und ähnliche Dinge hat nach Beethoven besonders Schumann aufgegriffen und angewendet, ohne aber glücklicherweise im Innern der Sache vom Musikalischen abzuweichen.

(Fortsetzung folgt.)

*) Aus solchen kühnen Griffen könnten falsche Theoricen gezogen werden und sind wirklich gezogen worden, es verlohnt sich daher wohl einmal, genauer zuzusehen, was es damit hier für eine Bewandtniß hat. Da ist denn gleich zu bemerken, daß diese auffallende Modulation bei einer Repetition vor sich geht. Der Hörer erkennt sofort in dem eintretenden Es-moll schon Gehörtes und ahnt wohl auch den gleichen oder ähnlichen Ausgang, d. h. er setzt sogleich das Es wieder in Beziehung auf das Des und so entsteht in ihm kein Riß, sondern das Getrennte verbindet sich in seinem Ohr augenblicklich zu einer höheren Einheit.

Die preisgekrönten Instrumente auf der Londoner Weltausstellung 1862.

Ed. H. Das offizielle Verzeichniß sämmtlicher von den „Commissären Ihrer Majestät" den Ausstellern zuerkannten Preismedaillen und „ehrenvollen Erwähnungen" liegt in einem starken Octavband vor uns. Ein Blick auf die 16. Classe („Musikalische Instrumente") dürfte für die Leser dieser Blätter mannigfaches Interesse bieten. Man kann von einer Ueberschätzung der einzelnen Ausstellungsmedaillen sehr weit entfernt sein und dennoch zugestehen, daß das Resultat der Berathungen einer aus Fachmännern aller Nationalitäten zusammengesetzten Jury im Großen und Ganzen nicht ohne Wichtigkeit sei. Welche Leistungen aus dieser fast unabsehbaren, aus allen Theilen der civilisirten Welt zusammengetragenen Masse von Ausstellungsgegenständen als die vorzüglichsten erkannt wurden, ist für die Geschichte und Statistik des betreffenden Fachs nicht unerheblich. Die in einer enormen Concurrenz erhaltene Medaille wird, um einen juristischen Ausdruck zu gebrauchen, immerhin einen „halben Beweis" für die Trefflichkeit des Gegenstandes herstellen. Daß wir nicht so abergläubisch werden, sie für einen „ganzen" hinzunehmen, dafür war durch ein starkes Gegengewicht vor bedenklichen Umständen gesorgt. Die Unbefangenheit der Richter setzen wir vollständig voraus, wenngleich Niemandem unbekannt ist, wie jeder Juror vor allem seiner eigenen Nation die größt-mögliche Zahl von Medaillen durchzusetzen trachtet und dadurch ein System gegenseitiger mehr die Herkunft als die Güte betonenden Concessionen in's Leben ruft.

Was zuerst das gottesgerichtliche Ansehen der diesjährigen Preisvertheilung stark abschwächt, ist der Umstand, daß nur eine Classe von Medaillen vertheilt werden durfte. Jede genauere Abstufung des Verdienstes fiel dadurch hinweg, — eine große Erleichterung für die Preisrichter, eine bedenkliche Gleichmacherei für die Aussteller. Die Anzahl der zur Vertheilung bestimmten Medaillen ist hier maßgebend. In der 16. Classe sind 112 Medail-

len zuerkannt (wenn 69 „Ehrenerwähnungen"), eine verhältnißmäßig sehr große Zahl. Nach den Grundsätzen einer guten Strafprozeßordnung, welche lieber zehn Schuldige entkommen läßt, als einen Schuldlosen gefährdet, hat es die Commission vorgezogen, im Zweifel lieber auch das Haltgute zu belohnen als etwas ganz Gutes unbelohnt zu lassen. Vorterfliches muß dabei unter seinem Verdienst, anständiges Mittelgut über demselben hinweggekommen. Vielleicht hat die Besorgniß, mit artistischen „bourgeois" in Eine Medaille zusammengeschmolzen zu werden, Aristokraten wie Erard, Broadwood, Willaume, Cavaillé-Col u. A. bewogen, entweder gar nicht, oder nur unter ausdrücklicher Ablehnung jeder Concurrenz den Industriepallast in Brompton zu beschicken. Die Gewähr absoluter Vortrefflichkeit kann somit die „Medaille von 1862" einem Artikel ebensowenig geben als sie relativ das Zeugniß ausstellt, der betheilte Fabrikant stehe, ebenbürtig den ersten Größen seines Faches, in der vordersten Reihe europäischer Fabrikanten. Man müßte sonst, nach dem vorliegenden Medaillenverzeichniß, gläubig annehmen, daß z. B. England außer Broadwood noch 11 Clavierfabrikanten ersten Ranges besitze, oder daß Wien allein elf Instrumentenmacher zähle, welche auf einer Linie mit den ersten europäischen Firmen stehen. Unzuverlässiger noch als die Belohnung war die Beurtheilung der ausgestellten Instrumente.

Für den Kenner bedarf es kaum der Auseinandersetzung, wie überaus schwierig es sei, Musikinstrumente auf einer großen Weltausstellung eingehend zu prüfen und zu beurtheilen. Diese Erzeugnisse, welche schon beträchtlich von dem festen Boden der Industrie gegen die dunklere und luftigere Region der Kunst hinüber gravitiren, stehen gegen andere Ausstellungsgegenstände in großem und eigenthümlichem Nachtheil. Die Musikinstrumente wollen nicht allein betrachtet, befühlt, gemessen werden, sie wollen in ihrer eigensten Wirksamkeit belauscht, sie wollen gehört sein. Nebst allen technischen Qualitäten eines Instruments auch dessen Ton, also ganz eigentlich seine Seele zu erforschen, ist auf einer Weltausstellung überaus schwierig, oft geradezu unmöglich. Vorerst die Ungunst der Räumlichkeit. Müßten es nicht lauter Rieseninstrumente sein, die in einem Riesengebäu wie dieser Industriepalast noch voll und kräftig klängen? Sodann der fortwährende Lärm, den das Gewoge vieler Tausend Besucher und das barbarisch gleichzeitige Probiren der verschiedenartigsten dicht beisammenstehenden Instrumente hervorbringt. Viele Instrumente blieben stets unter geheimnißvollem Verschluß, andere entzogen sich jeder Prüfung durch unheilbar schwere Verstimmung, noch andere endlich harrten länger und unglücklicher als Dornröschen — auf einen Prinzen, der sie aus dem Schlaf zu erwecken, d. h. zu spielen vermochte. Die Jurors haben die mühselige Prüfung muthig unternommen und wer ein Verständniß für die Schwierigkeit dieser Aufgabe hat, wird ihnen gern zugestehen, daß sie dieselbe im Großen und Ganzen treffend und gerecht gelöst.

Da wir mit der musikalischen Ausstellung im Industriepalast durch mehrwöchentlichen fleißigen Umgang ziemlich vertraut worden sind, können wir dem geneigten Leser uns wohl als Cicerone durch die interessantesten Partieen derselben anbieten. Indem wir ihn einladen, mit uns den Preisvertheilungs-Catalog zu durchblättern, sind wir weit entfernt eine erschöpfende Kritik dieser tausendarmigen Produktion in Aussicht stellen zu können. Wir haben kurz die Schwierigkeiten angedeutet, mit welcher die Jury zu kämpfen hatte. Für einen Berichterstatter, der nicht zur Jury gehörte, waren diese Hindernisse noch ungleich größer und zahlreicher; ihm war eine allseitige, vollständige Information nicht möglich gemacht.

Zum Glück wird auch wieder ein vollständiges Erschöpfen des Gegenstandes diesmal leichter entbehrlich gemacht. Namhafte Musikschriftsteller, Fétis und Schaffhäutel obenan, haben in ihren Berichten über die vorhergegangenen Industrieausstellungen zu London (1851), Paris (1855) und München (1854) so lehrreiche und erschöpfende Untersuchungen auf dem Gebiete der Geschichte und der Technologie des Instrumentenbaues vorgenommen, daß sich über die Entstehung und Fortbildung der einzelnen Instrumente, über das Wesen und die Bedeutung irgend einer Reform im Instrumentenbau u. s. w. kaum etwas Neues hinzufügen ließe. Die meisten hervorragenden Aussteller waren überdies bereits bei den früheren Weltausstellungen betheiligt und haben bei diesem Anlaß wiederholte kritische Würdigung gefunden. Nur sind diesmal deutsche und österreichische Aussteller in erfreulicher Anzahl und mit namhaften Leistungen hinzugetreten. Die officiellen Berichte über die 1. Landauer und die Pariser Weltausstellung konnten bei der musikal. Abtheilung ihr Bedauern über die äußerst geringe Betheiligung österreichischer und deutscher Instrumentenmacher nicht unterdrücken. Dies hat sich im Jahre 1862 sehr zum Bessern gewendet und wir sind mir nicht mehr in der traurigen Lage, blos von den Erfolgen englischer und französischer Instrumente erzählen zu müssen. Folgende Länder hatten diesmal musikalische Instrumente zur Ausstellung gesandt:

Belgien, Dänemark, England, Frankreich, Oesterreich; vom deutschen Zollverein: Baden, Baiern, Braunschweig, Frankfurt a. M., Hannover, Großh. Hessen, Preußen, Königreich Sachsen, Sachsen-Altenburg, Schwarzburg-Rudolstadt, Mecklenburg, Würtemberg, Hamburg; ferner: Italien, Niederlande, Norwegen, Portugal, Rußland, Spanien, Schweden, Schweiz, Vereinigte Staaten von Nordamerika, Türkei, Neu-Schottland.

Folgende an der Ausstellung betheiligte Länder hatten keine Musikinstrumente ausgestellt:

Central- und Westafrika, Brasilien, China, Costa Rica, Griechenland, Jonien, Haity, Japan, Madagascar, Peru, Rom, Siam, Uruguay, Egypten. — Von deutschen Zollvereinsstaaten: Anhalt-Bernburg, Anhalt-Dessau, Köthen, Hessen-Cassel, Lippe, Luxemburg, Oldenburg, Sachsen-Weimar, Sachsen-Coburg, Sachsen-Gotha, Meiningen, Schwarzburg-Sondershausen, Waldeck, Bremen, Lübeck. —

Die musikalischen Instrumente waren bekanntlich nicht nach Gattungen zusammengestellt, sondern der allgemeinen Eintheilung nach Nationen untergeordnet. Für den Zweck unserer Betrachtungen ist die Gruppirung nach Gattungen ungleich wesentlicher. Wir wollen mit den Tasteninstrumenten beginnen, hierauf die Streichinstrumente, die Blasinstrumente, die krustischen- und Lärminstrumente folgen lassen. Was von Bestandtheilen einzelner Instrumente, von automatischen Spielwerken, von akustischen Apparaten u. dgl. bemerkenswerth war, wird anhangsweise leicht nachzutragen sein.

I. Tasteninstrumente.

A. Orgeln.

Orgeln waren nur von zwei Nationen ausgestellt, von Engländern und Franzosen. Die Kostspieligkeit, Schwierigkeit und große Mühsal, womit die Aufstellung von einigermaßen bedeutenden Orgeln verbunden ist, erklärt es, warum namentlich Deutschland gar nicht vertreten war. Deutsche Orgelbauer von dem Range Walker's (in Ludwigsburg) und Buckow's (in Hirschberg) wären hinter den besten englischen Meistern nicht zurückgestanden. Im Allgemeinen muß man die Vorzüglichkeit dieses Fabrikationszweiges in England anerkennen, der denn auch durch die Vorliebe der Engländer für die Orgel (— sie darf in keinem großen Concertsaal fehlen —) durch den Reichthum der Hochkirche und die zahlreichen Bestellungen selbst von Seiten kleiner Gemeinden, äußerlich lebhaft florirt. Seit 1810, wo in England die ersten Reformen im Orgelmechanismus an's Licht traten, hat letzterer sehr erhebliche Fortschritte gemacht. Es ist bekannt wie durch Verbindung Sebastien Erard's mit John Abbey der englische Orgelmechanismus im Wesentlichen nach Frankreich verpflanzt wurde, wo auch die Erfindung des Engländers Barker, das „pneumatische System" als vermittelndes Princip zwischen den Ventilen der gesammten Orgel und dem Tastaturwerke derselben zuerst in der berühmten Orgel zu St. Denis (von Cavaillé-Col) großartige Anwendung fand. Den Deutschen waren die Engländer in der technischen Ausführung der einzelnen

Stimmen und Anwendung eines rationellen Mechanismus jederzeit weit voran *).

Die Engländer hatten fünf größere Orgeln ausgestellt, unter denen jene von Willis (dem Erbauer der mit Dampf getriebenen großen Orgel in Liverpool) von Walker und von Bevington durch Fülle des Tons, Reichthum und Wirksamkeit der Register und vortreffliche Arbeit hervorragten. Diese drei englischen Orgelbauer erhielten die Medaille, ihre Landsleute und Fachgenossen Hedgeland und Jones die „ehrenvolle Erwähnung.“ Walker's Orgel ohne pneumatischen Heber excellirte dennoch durch leichte Spielart, jene von Willis (mit 4 Manualen, Pedal und 60 Registern) durch mannigfache Verbesserungen im Mechanismus. Ungünstig fiel uns der schreiende Ton der Trompetenregister bei den meisten englischen Orgeln auf, ferner die nicht immer feine Unterscheidung der einzelnen sanfteren Register, endlich äußerlich die in England beliebte, geschmacklos bunte Bemalung der Orgelpfeifen. Die Disposition der Orgelregister ist meist nach deutschem Muster, wenige Stimmen sind originell englische Erfindung, wie z. B. Hill's berühmte „tuba mirabilis“ oder das „Keraulophon“ von Gray und Davison, den Erbauern der vortrefflichen Orgel im Kristallpalaste. Die meisten Register waren äußerst sorgfältig verfertigt, im Hauptwerk und Pedal von den weitesten Mensuren. Für einen Nachtheil muß man die bei den englischen Orgeln herrschende Eigenheit halten, daß das Positiv (choiz-organ) in gar keiner Verbindung mit dem Hauptwerk steht. Wenn wir irgendwo die Erfindung eines neuen Registers oder den Tonfarbenreichthum der modernen Orgel überhaupt anerkennen müssen, möchten wir stets die dringende Mahnung beifügen, in diesen Details des musikalischen Colorits nicht noch weiter zu gehen. Die Orgel muß ein erhabenes Instrument bleiben, und sich alles Kleinliche, wäre es noch so reizend, fern halten. Man beginnt, namentlich in Frankreich bereits mit den Registern in eine der Kunst und der Kirche gefährliche Ueppigkeit zu gerathen und aus der Orgel ein Orchester zu machen. Aber: „comme orchestre l' orgue n'est qu'une mauvaise copie d'une bonne chose“ wie Fétis einmal treffend bemerkte.

Eine recht praktische Erfindung, ein wahrer Helfer in der Noth ist eine von Bates et Son in London aufgestellte Dorfkirchen-Orgel „with ad libitum automaton Organist“, d. h. mit Spielwalzen, welche die einfachsten, gebräuchlichsten Kirchenlieder enthalten. Wenn — wie auf dem Lande so häufig geschieht — durch Erkrankung oder Verhinderung des Organisten die Orgel ungespielt bleiben müßte, legt man in Bates Orgel die Spielwalzen ein, und nun kann jeder Bauernjunge, indem er die Kurbel dreht, eine Anzahl der gebräuchlichsten Kirchenmelodien der Orgel entlocken. Auch Bevington hat derlei Dorfkirchen-Orgeln ausgestellt **). Ein „Barrel attachment“ mit 8 Kirchenmelodien, welches jeder dieser kleinen Orgeln angefügt werden kann, kostet bei Brevington 8 Guineen. Die Orgeln selbst steigen 35, 50, 75 bis 100 Guineen. Cavaillé-Col in Paris, gegenwärtig die erste Notabilität im Orgelbau, hatte ein Modell (sammt Zeichnungen und Rissen) seiner berühmten für die Kirche St. Sulpice gebauten Orgel ausgestellt. Nachdem die Originalorgel längst vielfach beschrieben und gewürdigt ist, brauchen wir bei dem Modell nicht länger zu verweilen ***).

B. Harmonium, Physharmonica u. dgl.

An die Orgeln reihen sich (mitunter durch dieselben Firmen vertreten) jene principverwandten kleineren Tasteninstrumente, bei welchen frei schwingende, metallene Zungen durch den Wind in Bewegung gesetzt werden. In der Benennung dieser Instrumente (deren Urform eigentlich die „Mundharmonika“ unserer Schuljugend ist) herrscht eine confuse Mannifaltigkeit. In Deutschland hat sich der Name Physharmonica durch den Wiener Anton Häckel (seit 1826) eingebürgert. Die Engländer nennen sie Harmonium, Aelophon, Seraphine etc. Die Franzosen Orgue expressive, Panorgue etc. Ursprünglich deutsche Erfindung (unter dem Namen Aeolicon 1820) hat dies Instrument doch alsbald in England und Frankreich eine ungleich größere Beliebtheit und Verbreitung errungen. Wir können hier das Zurückbleiben Deutschlands kaum bedauern, möchten es vielmehr für ein Zeichen feineren und solideren Musiksinnes halten, daß die Deutschen dies künstlerisch äußerst beschränkte, vorzugsweise nervös wirkende Organ sämmlicher Ueberschwänglichkeit minder kultiviren. Im Ausstellungspallast war das Geschlecht der Harmoniums durch zahlreiche und verschiedenartige Sprößlinge vertreten, vorwiegend französischer und englischer Abkunft. Die Bedeutung der (auch diesmal mit der Medaille ausgezeichneten) Firma Alexandre et fils in Paris ist zu bekannt, und die Details ihres großartigen Fabriksbetriebes sind zu oft beschrieben, als wir dabei verweilen dürften *). Etwas Neues, von ihren bisherigen Leistungen wesentlich Verschiedenes haben Alexandre und Sohn überdies nicht ausgestellt. Das Princip der „orgues à percussion“, nämlich die Verbindung mit einem Hammermechanismus ist bekanntlich keine Erfindung von Alexandre, sondern von Martin. Eine Verbesserung ist die „percussion“ nur, wenn der Wind stark genug ist das Klappern der Hämmer gänzlich zu ersticken. Der Vortheil des schnelleren Ansprechens dürfte überdies durch den complicirten Mechanismus etwas theuer bezahlt sein. — Von Franzosen wurden in diesem Fach außer Alexandre noch die Firmen Mustel, Rodolphe, Beaucourt und Debain sämmtlich mit der Medaille ausgezeichnet.

Debain's Instrument kostet nicht weniger als 2000 L. St. Dasselbe ist mit 2 kleineren Instrumenten verbunden, einem Monochord und einem dreisaitigen, hat ein selbständiges Pedal und 20 Register, ein bisher einzig dastehendes großes Werk. Beaucourt (Lyon) bringt eine (früher schon von dem Engländer Barker für die Orgel angewendete) Vorrichtung, mittelst welcher 3 Register durch den stärkeren Druck der Finger auf die Taste zusammen benützt werden. Außerdem hat er den Mechanismus der Register etwas vereinfacht. An der Spitze der englischen Harmonium-Fabrikanten steht Evans, dessen ausgestelltes Instrument fast einer kleinen Orgel gleichkommt; mittelst eines Uhrwerks werden die Blasbälge durch eine Maschine getrieben. An einem schönen Harmonium mit 2 Manualen und Pedal hatte Chappel eine sinnreiche Vorrichtung zur Koppelung angebracht, welche übrigens schon von Deutschmann in Wien (1845) angewendet war. Evans und sein Landsmann Boosey erhielten für ihre Harmoniums die Medaille.

An Egalität, Weichheit und Reinheit des Tons haben die deutschen Physharmonikas von Schiedmayer in Stuttgart, die (allerdings billigeren) der genannten englischen und französischen Firmen übertroffen. Nebst Schiedmayer wurden von deutschen Fabrikanten noch die Würtemberger Proß und Trayser (schnelle Ansprache seiner Harmoniums ohne Perkussion) dann der Preuße Wagner für ihre vorzüglichen Physharmonikas mit der Medaille bethelt. In der Billigkeit der Preise haben die Engländer das Aeußerste geleistet. Evans macht „Patent-Harmoniums“ für 6 Guineen! Für ein gutes Instrument dürfte unseres Erachtens der Preis von 15 Guineen (wie ihn z. B. die renommirte Firma Boosey und Ching ansetzt) schon die äußerste Grenze der Billigkeit bezeichnen.

Die Zugharmonika (Akkordeon) in den verschiedensten Formen und Größen, meist sechseckig und unter der vornehmen Bezeichnung „Concertina“ war reich vertreten. Die Engländer

*) Vergl. den amtlichen Zollvereinsbericht über die Weltausstellung von 1851 (S. 846 ff.).

**) Wie dasselbe Princip, nämlich dem Spieler ein Automat als Reserve zu geben, in frivolerer Art auch auf das Pianoforte angewendet erscheint (von Debain) wird in dem Bericht über die Claviere mitgetheilt werden.

***) Vergl. den offiziellen öfterr. Bericht über die Pariser Weltausstellung (1855) 26. Heft S. 7.

*) Alexandre verkauft jährlich im Durchschnitt Harmoniums für 1,500.000 Francs.

lieben das bescheidene, doch auch laute, compendiöse und billige Instrument. Es gibt keinen Favoritmarsch und keine Opernarie, die nicht in London sofort für die Concertina arrangirt zu haben ist. Hoch im Preise, aber von größter Vollkommenheit sind die eigentlichen „Concertinas“ nach Wheatstone, der die ganze chromatische Scala von g bis f^{4} gleichmäßig auf beide Balgbecken vertheilte. Der Mechanismus darin (aus Messing) ist Uhrmacherarbeit, während jener der deutschen Akkordeons Orgelbauerarbeit ist.

In der Quantität der Erzeugung von Zugharmonikas steht Sachsen (mit dem Hauptort Klingenthal) obenan, Wien liefert bessere, aber theuerere Waare. Schöne Arbeiten hat Rudolf Pick aus Wien ausgestellt, dem die „lobende Erwähnung“ zu Theil wurde; ihm reihten sich Wagner in Gera und Bauer in Prag an. Von englischen Fabrikanten stehen Lachenal und Chibley mit ihren „Sopran-, Tenor- und Baß-Concertinas obenan. Eine recht praktische Anwendung hat die „Harmoniflute“ (Harmonieflöte oder Orgel-Akkordeon) von Buffon in Paris. Dies zierliche, tragbare Instrument, mit Elfenbein- und Ebenholztasten, kann entweder auf den Knieen gespielt werden oder noch besser und bequemer auf ein Pedal gestellt, das gleichfalls sehr compendiös und zusammenlegbar ist. Der Umfang der gebräuchlichsten Sorte beträgt 3 Oktaven. Mundharmonikas zu fabelhaft billigen Preisen hatte Wilhelm Phie aus Wien ausgestellt.

Hier sei auch der Glasharmonika von C. F. Pohl in Wien erwähnt, obgleich sie keine Medaille erobert hat. Aeußerlich der Physharmonika oder einem kleinen Tafelklavier nicht unähnlich, bietet dies seltsame Instrument einer Einreihung unter irgend eine Kathegorie fast unübersteigliche Schwierigkeiten. Es ist kein Streich-, kein Blase- und kein Tasteninstrument. Das tonerzeugende Element in dem höheren schmalen Kasten bilden gläserne Schalen oder Trichter, von stufenweis zunehmender Größe, nach unserem heutigen Tonsystem gestimmt. Sie sind an einer horizontal liegenden, eisernen Spindel befestigt und werden so mittelst eines einfachen Mechanismus (durch einen Druck mit dem Fuß) zum Umdrehen gebracht: die Töne, welche durch mehr oder minder starkes Aufdrücken der mit Wasser benetzten Finger unmittelbar aus den Glasschalen hervorgebracht, gleichsam herausgerieben werden, sind von eigenthümlich durchdringender Schärfe und Reinheit. Das Instrument, welches von dem Aussteller Herrn C. F. Pohl meisterhaft gespielt wurde, gestattet nach seiner Mechanik und seinem Toncharakter begreiflicherweise einen nur sehr beschränkten musikalischen Spielraum. Da die Verfertigung solcher Instrumente und die Kunst sie zu spielen so gut wie ausgestorben sind, erschien Pohl's Glasharmonika mehr als ein interessantes, historisches Curiosum, denn als Produkt einer lebendigen Industrie. Wer sich genauer darüber unterrichten will, den verweisen wir auf Pohl's interessante Broschüre „Zur Geschichte der Glasharmonika“ (Wien, bei Gerold 1862).

(Fortsetzung folgt.)

Die erste Bachorgel in der Neuenkirche zu Arnstadt und deren Wiederherstellung, als ein Denkmal innigster Verehrung des unsterblichen Meisters J. S. Bach.

Es ist ein edler Charakterzug aller wahrhaften Meister der heiligen Musika, daß sie Großem und Erhabenem im Reiche der Töne die gebührende Würdigung niemals versagen, und als geweihte Priester dieser erhabenen Kunst bei Betrachtung himmelanstrebender Schöpfungen verklarter Geister, weil selig im Genuß der Frucht geheiligten Wirkens, gern in den Staub niedersinken und ihrer erhabenen Vorläufer Größe preisen.

Wie aber solche Würdigung von den Kunstvertretern der Gegenwart nach einzelnen Seiten hin, bald in minderem, bald in stärkerem Grade sich offenbart, so ist dieselbe den Hochgestirnen am Himmel geheiligter Kunst Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven, schon oftmals mit solcher Glut der Begeisterung dargebracht worden, wie sie eine Feder kaum zu zeichnen vermag. Ehre Stiftungen zum Zweck der Ausbildung talentvoller Musiker, zahlreiche Kunstvereine behufs möglichster Einführung der das Menschengeschlecht bildenden und veredelnden Werke jener auserwählten Meister in alle Schichten des Volks, geweihte Plätze und Statuen, in Verehrung, Liebe und Dankbarkeit dem Andenken dieser längst Dahingegangenen gewidmet, und als eine Mahnung der Nacheiferung für das wirrende Kunstgeschlecht errichtet, sie alle sind der Ausdruck jener ungemessenen Verehrung, welche die lebende Künstlerschaar und die Gebildeten des Volks diesen unsterblichen Priestern göttlicher Kunst zollen.

Ist nun der erstgenannte Kunstheros, Johann Sebastian Bach, jener von allen wahrhaften Jüngern der Kunst in Demuth verehrte Meister, nicht nur der größte Beherrscher der Töne, sondern zugleich auch der unerreichbare Organist, so wenden sich die Blicke aller Musiker und Musikverehrer mit Recht auf ein Vorhaben, das, im vorigen Jahre angeregt, bald als vollständig erreicht angesehen werden darf.

Es ist dieses Vorhaben aber kein anderes, als: Die Bachorgel in der Neuenkirche zu Arnstadt, dasjenige Instrument, welches der große Meister weihte, und von seinem achtzehnten Jahre ab 4 Jahre lang amtlich spielte, **die aus seiner amtlichen Thatigkeit einzig übrig gebliebene Orgel**, durch eine ausgezeichnete Wiederherstellung als ein Denkmal tiefster Verehrung gegen ihn, den größten Tondichter der Welt für alle Zeiten zu erhalten.“ Durch den Verkauf einer Lithographie von der Bach-Orgel nebst untergestigtem Facsimile von Bach's Handschrift aus jener Zeit werden die Mittel zur vorhabenden Restauration der Bachorgel angestrebt, und ist der in diesen Blättern im vorigen Jahre erlassene Aufruf: „Johann Sebastian Bach zu Arnstadt ein Denkmal zu errichten,“ nicht überhört worden.

Ein großer Theil der Mitglieder des Bachvereins, viele lebensfrische Kunstinstitute und Gesangvereine in und außer Deutschland, hochherzige Freunde der Kunst und Wissenschaft haben unter großen Beifallserklärungen ihre Gaben beregtem Denkmal zugewandt und erreichen dieselben, im Anschluß an die aufehnlichen Geschenke des gnädigst regierenden Fürsten von Schwarzburg-Sonderhausen und an diejenigen anderer hochherzigen und kunstsinnigen Fürsten, sowie mit Zurechnung eines angemessenen Beitrags der Stadt Arnstadt bereits die Höhe von über $^{2}/_{3}$ der erforderlichen Gelbmittel, so daß mit fernerer Zunahme des Interesses für diesen edlen Zweck unter den Kunstvertretern der Gegenwart das Bachdenkmal bald erstehen dürfte.

Möchten darum Alle, welche sich der Kunst rühmen, eingedenk sein, daß Johann Sebastian Bach, der Meister aller Meister, auch ihr Meister und der Grund ist, auf welchen sie bauen und darum gern und bald ihre Gaben als Zuschuß zu dem fehlenden $^{1}/_{3}$ und als ein Opfer des Dankes gegen den unsterblichen Kunstheroen gütigst anhersenden.

Als unverwelkliche Blumen, gewunden zum Ehrenkranz für die Manen Bach's werden die Namen der sich gütigst Betheiligenden auf einer Gedenktafel prangend den künftigen Geschlechtern redendes Zeugniß geben von der hohen Theilnahme, welche sie dem Würdigsten unter den hochbegeisterten Trägern himmlischer Kunst zugewendet haben, und damit das Bachdenkmal ein für die fernsten Zeiten bleibendes werde, so wird zugleich die Herausgabe eines Musikwerkes — Bach-Album — beabsichtigt, um aus dessen Erlös ein festes Kapital, und durch dessen Zins die Mittel zu gewinnen, welche zur künftigen Instandhaltung der Bach-Orgel nöthig sein werden.

Geldbeiträge unter Begleitung von Originalcompositionen werden daher doppelt dankbar entgegen genommen, und indem ich hiermit noch allen hochherzigen Jüngern und Verehrern der Kunst, welche bereits so gütig waren, dem Bachdenkmal ihre Unterstützung zuzuwenden, den wärmsten und verbindlichsten Dank abstatte, scheide ich mit der Hoffnung alle meine übrigen, dem Großmeister der Töne, Johann Sebastian Bach, in

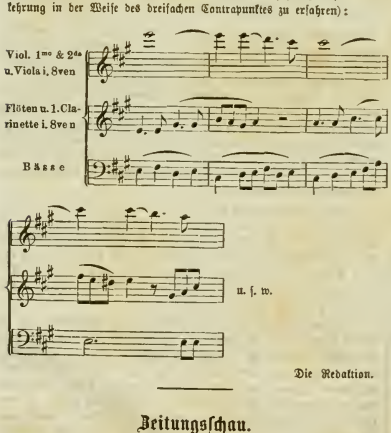
Verehrung ergebene Kunstgenossen dem im Dienste der Kunst unbefangenen Werke ihre hülfreiche Hand bald bieten zu sehen.

Arnstadt, am 1. September 1862.

Heinrich Bernhardt Stade,
Stadtcantor und Organist.

Zu Betreff der 3. Symphonie von A. Rubinstein.

Unserem § Referenten ist leider in Nr. 33 bei Besprechung der 3. Symphonie von Rubinstein ein bedauernswerthes Unglück begegnet, indem derselbe dort eine Behauptung aufstellt, die sachlich unwahr ist und daher einer Berichtigung bedarf. Er sagt nämlich vom Finale der obigen Symphonie, daß dessen Thema „innerlich werth- und charakterlos, höchstens durch sehr geschickte und geistvolle, polyphone oder fugirte Behandlung interessant werden" könnte. Davon sei keine Spur vorhanden, nicht einmal im Durchführungssatze sei dazu ein Versuch gemacht worden. „Der Componist begnügt sich (heißt es weiter), es melodisch weiter zu führen, ihm etliche Achtelmotive und Sextensätze gegenüber zu stellen, mit denen es nirgend combinirt wird oder in Collision kommt." Die letztere Behauptung ist, wie wir uns persönlich überzeugt haben, unrichtig und bleibt um so unbegreiflicher als unser Referent die drei ersten Sätze offenbar sich genau angesehen hat. (Er entschuldigt sich uns gegenüber damit, daß ihm die Partitur zur Zeit als er die Recension niederschrieb nicht mehr zur Hand war, er dieselbe vielmehr auf Grund gemachter Excerpte verfaßte, die durch irgend einen bösen Zufall unvollständig geblieben sein müssen.) Wir dürfen der Wahrheit zur Ehre nicht unterlassen, seiner Recension hiemit entgegenzutreten und näher eingehend zu bemerken, daß gegen den Schluß des letzten Satzes die drei Hauptmetive (abgesehen von einigen zweistimmigen Verbindungen des 2. und 3. Motivs) in folgender Weise combinirt sind (ohne jedoch eine Umkehrung in der Weise des dreifachen Contrapunktes zu erfahren):



Die Redaktion.

Zeitungsschau.

Italien — auf bestem Wege! „Beethoven und Mendelssohn" — heißt es in der „Revue et Gazette musicale de Paris" — „deren Musik erst später in Italien ihre Würdigung gefunden — sind jetzt auf bestem Wege, dort heimisch (populaire?) zu werden. Man hört sie dort öfter, und erst kürzlich haben an einem Uebungsabend des Mailänder Conservatoriums eine Beethoven'sche Symphonie (welche?) sowie Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum (doch wohl die bloße Ouvertüre?) „in guter Vorführung enthusiastischen Beifall hervorgerufen."

Nachrichten.

Einen merkwürdigen Fund hat man bei Durchsehung alter Registraturen im Bereiche der großh. Badischen Hofverwaltung gemacht. Es fanden sich nämlich die wohlerhaltenen und schön ausgestatteten Partituren von etwa 20 Opern und Balletten Lulli's, worunter dessen Alceste und seine erste Oper Cadmus, auch Opern von seinem Schüler Colasse vor. Dieser historisch und musikalisch interessante Fund ist bereits der großherzogl. Hofbibliothek zu Carlsruhe einverleibt und wird nun Gelegenheit geben, bei besserer Muße später einmal ausführlich darauf zurückzukommen.

Die fünfte Sendung der Beethoven-Ausgabe von Breitkopf und Härtel in Leipzig enthält: die zweite Symphonie op. 36 in D in Stimmen (2 Rthlr. 21 Ngr.); das 10. Quartett für Streichinstrumente op. 74 in Es, Part. (21 Ngr.) und Stimmen (1 Rthlr.); die 3 Trios für Violine, Bratsche und Violoncell, op. 9, 1—3 nebst der Serenade für desgl. op. 8 in D, in Part. (1 Rthlr. 21 Ngr.) und Stimmen (2 Rthlr. 9 Ngr.)

In C. F. Peters Bureau de Musique zu Leipzig und Berlin erschien soeben: Requiem von Friedr. Kiel für Solo, Chor und Orchester op. 20. (Partitur 7 Rth., Singstimmen 2⅔ Rth., Orchesterstimmen 7 Rth., Clavierauszug 4⅔ Rth.) Dies Werk, welches zum ersten Mal im verflossenen Winter vom Stern'schen Gesangverein in Berlin aufgeführt wurde, hatte sich eines fast beispiellosen Erfolges bei der gesammten Berliner Kritik zu erfreuen. Die letztere stellt es den unsterblichen Schöpfungen Mozart's und Cherubini's an die Seite.

Man schreibt aus St. Petersburg: „Das neue Oratorium „Petrus" vom hiesigen Musikdirektor und Organisten H. Th. Berthold, dessen Aufführung vor einiger Zeit im „Adeligen" Saale allgemeine Bewunderung erregte, steht im Begriffe seinen Weg nach Deutschland, seiner eigentlichen Geburtsstätte, einzuschlagen. Gewiß wird dort sein Werth noch mehr erkannt und gewürdigt werden als hier, wo Verdi vorzugsweise im Reich der Töne herrscht. Das Oratorium zählt über 20 Nummern, davon die Hälfte Chöre: und diese sind es vornehmlich, in denen der Componist die ganze Macht und Schönheit der contrapunktischen Künste zur Geltung bringt, wie unter andern in der Doppelfuge „Christ ist erschienen, selig zu machen." — Ein religiöser Geist, demuthsvolle Empfindung, Kraft und Würde durchdringen dieses Werk und adeln es zu einer echten Kirchenmusik. Berthold macht der Bach'schen Schule, zu der sich seine Arbeit zweifelsohne bekundet, und der ehemaligen Leitung seines Lehrers, Joh. Schneider, alle Ehre. — Der Text behandelt: die Berufung Petri zum Apostel, den Fischzug, die Erscheinung des Herrn auf den Wellen, Theile aus der Passionsgeschichte, worunter die Verläugnung Petri, seine Reue hierüber (in einer meisterhaften Arie geschildert), die Kreuzigung Christi, die Klage an seinem Grabe."

Wien.

Der k. k. erste Hofkapellmeister Ignaz Aßmayr ist am 31. August nach längerer Krankheit an der Gehirnlähmung verschieden.

Berichtigung.

In dem Artikel über Mozart's Messen sind einige sinnstörende Druckfehler zu berichtigen. Es muß heißen: in Nr. 34, Seite 266, Spalte 2, Zeile 34 immensen statt innersten; — Seite 267, Spalte 1, Zeile 13 ernstlich statt herzlich; — in Nr. 35, Seite 275, Spalte 2, Zeile 7 musivische statt musikalische; — Seite 276, Spalte 1, Anmerkung Zeile 6 und 7 v. u. steifleinenen statt steifbeinernen; — ebendaselbst Spalte 2, Zeile 37 hervorgegangen sein würde, in dem — statt hervorgegangen sein, in denen; — ebendaselbst, zweite Anmerkung, Zeile 4 v. u. einmauern statt einmodern.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wesselty und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 37. Wien, 15. September 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Bäsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Beethoven's letzte Quartette. (Fortsetzung.) — Recensionen. — Die preisgekrönten Instrumente auf der Londoner Weltausstellung 1862. (Fortsetzung.) — Nachrichten. — Aphorismen. — Briefkasten.

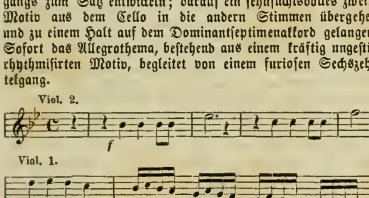
Beethoven's letzte Quartette.

(Fortsetzung.)

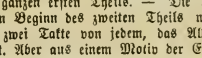
Großes Quartett in B in 6 Sätzen op. 130.

Ungleich bedeutender und reichhaltiger als das vorige gehört dieses Quartett mit seinen sechs Sätzen *) zu den wundervollsten Compositionen des Meisters überhaupt.

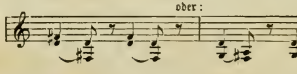
Auch hier wie im vorigen und sonst noch oft stellt Beethoven im ersten Satz eine langsame Einleitung mit dem Allegro in öftere Beziehung. Es macht dies den Eindruck als ob in seinem Innern zwei Gewalten sich bekämpften deren er sich musikalisch entledigen wollte, um sie im Verlauf seines Schaffens zu versöhnen. Ein tiefsinniges chromatisches Motiv tritt unisonisch auf, um sich nach den ersten vier Noten in vierstimmige, erhaben klingende Harmonien aufzulösen, die sich, kurzgefaßt zwar, aber mit strenger Consequenz des Gedankengangs zum Satz entwickeln; darauf ein sehnsuchtsvolles zweites Motiv aus dem Cello in die andern Stimmen übergehend und zu einem Halt auf dem Dominantseptimenakkord gelangend. Sofort das Allegrothema, bestehend aus einem kräftig ungestüm rhythmisirten Motiv, begleitet von einem furiosen Sechszehntelgang.



Im 6. Takt bricht es ab, und wieder steigt das langsame, düstere Motiv wie der Geist im Hamlet auf, und läßt die erste Klage vernehmen. Und wieder das Allegromotiv, jetzt nicht mehr unterbrochen, in F-dur einherstürmend, sogleich weiter ausgeführt und zur Tonika zurückkehrend, wo im Forte die Gestalten des zweiten Motivs der Einleitung jetzt wie vom Orkan gepeitschte Wellen daherstürzen. So tobt es dann weiter, in ein neues Sechszehntelmotiv und dann eine großartige Unisonostelle auslaufend, bis nach einer Halbcadenz (Takt 27 des 2. Allegro) ein chromatischer Gang von f nach Des unisonisch hinauf führt, wo sich nun eine der tiefsinnigsten Stellen, die wir in Beethoven kennen, auftut. Das Begleitungsmotiv des Themas zieht sich im Cello legato und durch lange Noten unterbrochen von Des nach Ges hinab, wo sich eine tiefempfundene und vierstimmig ausgebaute Melodie dagegen stellt. Wie ein leiser Hoffnungsschimmer spinnt sich daran ein folgendes Motiv, aber im Fieberschauer wird er in den folgenden der Begleitungsfigur des Thema's entnommenen Sechszehntel-Unisono's abgeschüttelt; energischer werden diese im Verlauf, aber bei Ges angekommen und in Fluß gerathend, führen sie aus einem unheimlichen Pianissimo zu entschlossenen Gebilden hinan. In großartigem Aufschwung endigt der Theil in Ges (durch dessen Terz mit der Haupttonart verwandt). Eine höchst eigenthümliche Unisonostelle führt zurück zur Wiederholung des ganzen ersten Theils. — Die beiden Gegensätze treten zum Beginn des zweiten Theils noch enger zusammen, ein, zwei Takte von jedem, das Allegrothema nur pp. hingehaucht. Aber aus einem Motiv der Einleitung



entwickelt sich nun ein Satz, der sich der Beschreibung und Deutung fast ganz entzieht; wir wissen kaum Etwas, das der Originalität dieser Stelle an die Seite zu setzen wäre. Die vier Stimmen theilen sich in 3 Gruppen; die beiden Mittelstimmen führen jenes Motiv mit einander fort.



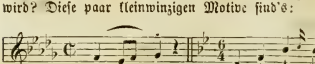
Das Cello spielt dazu eine aphoristische Melodie, die 1. Violine wirft das Allegro-Hauptthema zwischen hinein, — und so geht es 28 Takte — von D-dur über G-dur, C-moll nach B-dur modulirend — fort, bis das Thema in voller Wucht daselbst eintritt. Das Weitere ist im Wesentlichen der transponirte erste Theil. Am Schluß noch einmal die beiden Gegensätze, und mit entschlossener Kraft endigt das Ganze mit dem Hauptmotiv des Allegro.

Was man „rhapsodisch" zu nennen pflegt ist hier vollauf vorhanden, aber eben nur um durch zeitweilige Stockung die Wirkung fließender und fortstürmender Sätze zu verstärken und einer Idee zum Ausdruck zu dienen, die, so undeutlich sie dem Alles klar erfassen wollenden Verstande erscheinen mag, doch die Phantasie in sehr bestimmter Weise anregt, und jedem Hörer gestattet, das Bild, das sich in seinem Innern etwa gestaltet, in seiner Weise auszuführen. Die Hauptsache, das Musikalische, ist, da Alles aus wenigen Hauptmotiven abgeleitet wird, höchst einheitlich und die Strenge des Baues, die Consequenz der Modulation bei aller Freiheit zeigt hier deutlich genug den Unterschied an, der zwischen den kühnsten Gebilden des Genies und deren verkehrter Nachahmung besteht.

Es folgt jetzt ein scherzoartiges Presto in B-moll, über

*) Ueber diese Anzahl von Sätzen wird sich doch Niemand wundern, der davon Kenntniß hat, wie in früherer Zeit bei Suiten, Serenaden u. dgl. auch sechs und mehr Sätze angewendet wurden. Beethoven selbst hat sie schon in seinem Septuor und großen Streichtrio.

welches ein Wort zu sagen sich unsere Feder sträubt. Geht hin und versucht in einem Stück, dessen drei erste Theile jeder acht Takte zählt, etwas von ähnlicher Genialität und unverwüstlicher Dauer zu schaffen! Und was ist's aus dem Alles herausgewachsen, in vollkommenster Logik entwickelt wird? Diese paar kleinwinzigen Motive sind's:

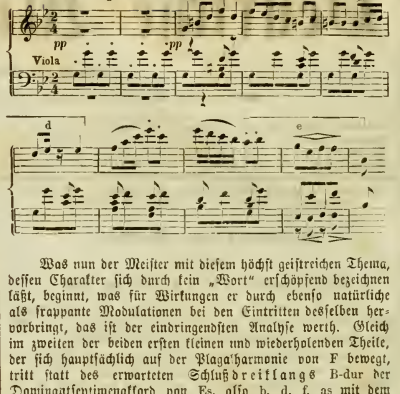


Ein Andante in Des, „poco Scherzoso," von zwei Takten eingeleitet, folgt. Humoristisch in hohem Grad bietet auch dieser Satz nicht das Mindeste, was „unverständlich" erscheinen könnte. Freilich muß man gewohnt sein Alles zu hören, nicht bloß die obenaufliegende Melodie; und freilich müssen auch die Spieler so geschult sein, daß sie genau, den Intentionen des Componisten entsprechend, hervorheben und zurücktreten lassen, was hervor- oder zurücktreten muß; denn beispielsweise liegt hier gleich zum Beginn das Thema in der Viola und wird vom Cello graziös und doch gewichtig begleitet, während die Oberstimmen sich als bloße Füllstimmen verhalten, bis die Reihe selbständigen Auftretens an sie kommt. Der Bau dieses Satzes ist sehr einfach. Zuerst ein bald abgeschlossenes Thema, dann ein Seitensatz in As. Statt eines Schlusses daselbst, Rückwendung nach Des zum Thema, welches übrigens schon vorher zwischendurch in canonischer Weise sich hat vernehmen lassen, dann auch der Seitensatz daselbst. Gegen den Schluß zu weitere Ausdehnung. Der Charakter dieses Stücks ist vom Anfang bis zum Ende streng festgehalten, Alles paßt genau in den Rahmen des Ganzen. Die Contrapunktik oder Polyphonie ist fast überreich. Nie hat eine Stimme, selbst wenn sie eine bloße Füllstimme ist, etwas Unbedeutendes zu sagen.

„Alla Danza Tedesca" ist der 4. Satz überschrieben. Also ein Ländler oder Dreher. Freilich ein anderer als die von heutigen Hofpianisten geschriebenen, höchst einfach und schlicht aber doch genial. 8 Takte erster, 16 Takte zweiter Theil, jeder wiederholt, alle Theile in G-dur stehend (über das Verhältniß dieses G zum vorhergegangenen Des siehe Jahrgang II, Seite 185), nur im zweiten des Trio sehr sparsame Modulationen. Ein reizendes Stück!

„Cavatina Adagio molto expressivo" Es-dur. Ein ganz kurzes aber herrlich inniges und tief empfundenes Stück von 39 Takten Hauptsatz, 10 Takten Mittelsatz in Ces-dur und 17 Wiederholung des Hauptthemas. Dieser kleinen Form entsprechend ist die erste Violine vorwiegend, und die Aufschrift Cavatina ganz entsprechend gewählt. Die begleitenden Stimmen machen sich aber dadurch wichtig und wirksam, daß ihnen die trennenden und verbindenden Mittelglieder des Satzes zwischen den End- und Anfangspunkten der Hauptstimme übertragen sind, welche denn auch mit großer Liebe behandelt erscheinen.

Finale Allegro B-dur ¾. Man hat alle Ursache Jenen zu danken, welche Beethoven riethen statt der großen selbständig gedruckten B-Fuge ein anderes Finale zu seinem Quartett op. 130 zu schreiben, denn sonst wären wir am Ende um eins der eigenthümlichsten Gebilde gekommen, die der Meister niedergeschrieben hat. Thematische Erfindung und Reichthum der Ausführung sind hier geradezu incommensurabel. Wir wüßten nur ein Stück zu nennen, das mit ihm in Parallele zu stellen wäre: das Finale der 8. Symphonie, an welches schon die Oktavensprünge der Begleitung ein wenig erinnern. Das Thema ist merkwürdig genug. Mit G als Dominante von C-moll beginnend, bringt erst der Nachsatz die Haupttonart. Jenen unserer Leser zu Liebe, die durch Verhältnisse nie in der Lage sind, diese Werke zu genießen, möge das Thema hier abgedruckt stehen und ihren Durst nach dem Ganzen reizen:



Was nun der Meister mit diesem höchst geistreichen Thema, dessen Charakter sich durch kein „Wort" erschöpfend bezeichnen läßt, beginnt, was für Wirkungen er durch ebenso natürliche als frappante Modulationen bei den Eintritten desselben hervorbringt, das ist der eindringendsten Analyse werth. Gleich im zweiten der beiden ersten kleinen und wiederholenden Theile, der sich hauptsächlich auf der Plagalharmonie von F bewegt, tritt statt des erwarteten Schlußdreiklangs B-dur der Dominantseptimenakkord von Es, also b, d, f, as mit dem Thema pp. ein, und mit einer lebhaften Steigerung geht der Satz erst am Ende nach B-dur, ein Effekt so rein musikalischer Art und so schlagend, daß man davon wie elektrisirt ist. Nun wird das Motiv des Themas zu einer kurzen Ueberleitung zum Seitensatz verwendet, der sich im Ganzen mit seinem Gefolge in F bewegt; am Schluß des ersten (größeren) Theils nach wuchtiger Ausbreitung des tonischen F schleicht sich der Componist chromatisch durch fis nach g und das Thema wirkt wieder neu genug. Im (größeren) zweiten Theil wird durch das Thema zuerst in einen Mittelsatz As-dur geleitet, in welchem sich im Gegensatz zum Vorausgegangenen ein ernsteres Element geltend macht. Daselbe wird in 50 Takten erschöpfend ausgesprochen, und dann leitet die Oktavenfigur in burlesker Weise durch Viola und Cello springend zum Thema über, welches jetzt in F-moll beginnt. Es soll aber noch nicht aufkommen. Der Componist hält erst noch das Motiv e fest und führt es mit dem Motiv b gleichzeitig in contrapunktisch fugirter Weise durch. Dieser Satz läuft in ein großes Unisono aus und zwischen den letzten, mit großem Gewicht betonten Noten desselben: es, c und e cis, setzt sich allmälig d fest, auf welchem jetzt das Thema wiederum pp. eintritt, um sich hernach, statt nach dem erwarteten F, mit ebenfowiel Kühnheit wie Grazie nach Es zu wenden; später folgt B und die Reprise des Anfangs mit verschiedenen Veränderungen. Analog mit dem ersten Theil setzt sich die Sache fort. Selbst der obige As-dur-Mittelsatz erscheint noch einmal im Cello in Es, später wieder in der 1. Violine in B. Fast konnte man bestimmt erwarten, daß sich Beethoven jene Oktavensprünge nicht werde entgehen lassen um noch ein gehöriges Stück Scherz damit zu treiben, was denn auch vor dem Rückgang zum Thema reichlich und belustigend genug geschieht. Zuletzt verwickeln sich nach und nach alle Stimmen in das Motiv a, aus dem mit großartigem Schwung wieder in Es das ganze Thema ff. herausgeht. Nun meint man wohl es werde mit dem Spiel aus sein. Aber noch muß das Motiv e Stoff zu einem fugenartigen Satz geben, dann vereinigen sich alle Stimmen in kraftvollen Parallelgängen und Gegenbewegungen, auch die Baßsprünge des Themas müssen nochmals eine Rolle spielen, und nach einem verhallenden aber lebhaft bewegten Pianissimo schließen 3 starke Akkorde das Ganze ab.

In den 6 Sätzen dieses Quartetts ist fast Alles ent-

halten, was die Musik zu leisten vermag; fast jede Stimmung und jeder Charakter ist vertreten: tiefe Schwermuth und kraftvoller Aufschwung, kühnes und behagliches Wiegen in Höhen und Tiefen, scherzhaftes launiges Geplauder, Gemüthliches, ernstliche herzliche Empfindung, schwunghaft Humoristisches. Schwieriger ist die Frage über den Zusammenhang der Sätze, der hier etwas locker erscheint. In den Rasumovsky'schen Quartetten (op. 59) haben wir das Gefühl, als ob jeder Satz nothwendig gerade so sein und gerade an dieser Stelle stehen müßte. Dieses Gefühl verläßt uns hier, wir sehen in diesem Punkte mehr Willkühr und Eigenwillen als Nothwendigkeit. Indessen hier, wo im Ganzen gesetzliche Freiheit herrscht, vertragen wir geniale Sprünge leicht, während uns eine bis in's Einzelne gehende Unordnung und Anarchie verstimmt und zurückschreckt, selbst wenn ein scheinbarer Zusammenhang durch eine außermusikalische Idee aufgestellt ist.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Religiöse Musik.

Eduard Guth. Der erste Psalm; für gemischten Chor mit Begleitung der Orgel (ad lib.). op. 4. Mannheim, C. F. Heckel.

S. B. In dem Verfasser dieses Psalm's glauben wir ein sehr schätzenswerthes Talent für religiöse Vocalmusik zu erkennen und bemerken von vorn herein, daß uns das wiederholte Durchspielen desselben, wenn auch nicht gerade einen vorwiegend musikalischen, doch jenen Antheil abgerungen hat, den das genaue Zusammentreffen von Wort und Ton, von textlichem Sinn und musikalischem Ausdruck jedesmal erwecken muß. Denn darauf kommt es bei aller Vocalmusik, sei ihr Inhalt nun weltlich oder religiös, vor Allem an. Etwas von selbstständig wirkender Musik opfert man gern, wenn dieses erreicht ist, nur darf die Sache eben nicht unmusikalisch werden.

Der Verfasser hat den ganzen Psalm ohne Auslassungen, nur mit geringen Wortveränderungen der Lutherischen Uebersetzung nach bearbeitet, und zwar in folgender Weise:

Das Ganze besteht aus 4 zusammenhängenden Hauptsätzen. Der erste (Andante sostenuto, G-dur 4/4) enthält den Text bis zu den Worten: „und redet von seinem Gesetz Tag und Nacht." Die Anfangsworte: „Heil dem, der nicht wandelt im Rath der Gottlosen, noch tritt auf den Weg der Sünder, noch sitzt da, wo die Spötter sitzen" sind in einem ruhig betrachtenden Ton gehalten, die Worte: „Weg der Sünder" und „Spötter" dabei nicht ohne Feinheit angedeutet. Mit dem Schluß dieses Absatzes in E-moll tritt zu den Worten „Sondern hat Lust zum Gesetz des Herrn" ein kräftiges und imitatorisch ausgeführtes Motiv ein, welches in schwunghafter Weise sich fortsetzt, zuletzt jedoch wieder milderen Tönen weicht, namentlich zu den Worten: „und redet von seinem Gesetz Tag und Nacht." Dieser Satz endigt in G-dur pp.

Die ferneren Worte: „der ist wie ein Baum" bis: „das geräth wohl" sind für vierstimmigen Sologesang bearbeitet (Moderato, Es-dur 3/4). Dieses Stück hat eine zweitheilige Form, indem es im ersten Theil, der zur Dominante lenkt, den ganzen Inhalt aussprechen läßt, worauf das Hauptthema und der leise angedeutete Seitensatz sich in der Tonika wiederholen. Hier erhebt sich der musikalische Ausdruck zum poetischen, indem bei den Worten: „der seine Frucht bringet" durch eine kleine melismatische Verzierung und gleichzeitigen wiegenden Wechsel von Tonika und Dominante die Süßigkeit und Güte dieser Frucht angedeutet scheint. Nach Beendigung dieses Satzes in Es tritt

der dritte Satz mit durchschneidenden Klängen und Rhythmen (Allegro agitato e molto deciso, G-moll 4/4) zu den Worten: „Aber so sind die Gottlosen nicht" ein, die Form dieses Satzes ist die des wiederholenden Hauptsatzes mit nicht wiederholtem Seitensatze; den letzteren bilden ungefähr die Worte: „Darum bleiben die Gottlosen nicht im Gericht" (D-moll). Uebrigens hat diese Behandlung der Form hier nichts schablonenhaftes, sondern gibt sich natürlich und wie von selbst. Wir bemerken sogleich, daß und nur der vielmalige Eintritt des Hauptsatzes in der Haupttonart G-moll etwas monoton erscheint. Dieses Stück schließt mit einer Halbcadenz auf der Dominante von G.

Der vierte Satz zu den Worten: „Denn der Herr schauet die Bahn der Gerechten" bis zum Schluß (G-dur, alla breve) ist als Fuge mit zwei Subjekten behandelt und zwar spricht das erste Thema die oben angeführten Worte aus; nach dessen Durchführung erscheint ein Gegenthema in E-moll zu den Worten: „Aber der Gottlosen Weg vergehet." Nachdem auch diese zweite Fuge einigermaßen ausgeführt und der Satz zur Dominante der Haupttonart zurückgekehrt ist, erscheinen beide Themen gleichzeitig, das zweite nunmehr nach G-dur transponirt. Hierauf noch ein Più mosso und ein Anhang, der p. anhebt und sich zum Ende zu einem breiten Kirchenschluß erhebt.

Man wird gegen diese Disposition nicht nur nichts einwenden können, sondern sie sogar sehr loben dürfen, denn sie entspricht in hohem Grade dem Inhalt der biblischen Worte, ist zugleich durchaus musikalisch und erfüllt sogar die wesentlichen Bedingungen der Kirchenmusik insofern, als sie die Hauptmomente kirchlichen Bewußtsein's enthält (siehe 50 Thesen über Kirchenmusik, Jahrgang I, Nr. 27; 26. These).

Daß hier die Mittel des 4stimmigen Chor- und Sologesangs ausschließlich angewendet sind (die Orgel ist offenbar nur als Unterstützung für unsichere Chöre beigefügt), drückt dem Ganzen ebenfalls den Charakter echter und zeitgemäßer Kirchlichkeit auf und wird allgemein gebilligt werden müssen.

Es erübrigt noch die Beantwortung der Frage nach der Erfindung, dem Styl und der musikalischen Ausdrucksweise überhaupt.

Wenn wir Recht haben von jeder Vocalcomposition zu verlangen, die Musik solle soweit im Text aufgehen, daß sie nur um seinetwillen da zu sein scheint und doch an und für sich Musik, d. h. den Gesetzen dieser Kunst entsprechend bleibt, so dürfen wir auch der Erfindung und dem Styl unseres Componisten alles Gute nachsagen. Die Musik will nirgend etwas für sich sein und ist's doch. Man erkennt das an der durchaus ungezwungenen Weise, in welcher sie sich dem Text, und der Text der Musik anschließt, so daß das Eine das Andere in seinen innersten Bedingungen nicht stört. Wir behaupten aber, daß die hierzu erforderliche Geschmeidigkeit der musikalischen Erfindung mehr Talent voraussetzt als man gewöhnlich zu glauben geneigt ist; je mehr Bedingungen und zwar gleichzeitige oder sich widersprechende der Componist zu erfüllen hat und zu erfüllen vermag, desto größer muß sein Talent und sein Verdienst erscheinen. Wir versuchen nicht das Vorhandensein dieser Erfüllung in dem vorliegenden Psalm durch Beispiele zu beweisen. Einige Beispiele beweisen Nichts für das Ganze und das Ganze können wir nicht hersetzen.

Unser Psalm erscheint durchaus nicht als Nachahmung irgend eines andern Componisten. Es ist auch keine ältere Ausdrucksform nachgeahmt, sondern der Componist spricht ganz im Idiom unserer Zeit. Allerdings finden sich auch keine Züge, die als einer bestimmten Persönlichkeit angehörend auffallen müßten. Ein sehr gesunder und durchaus achtungswerther Eklecticismus scheint uns daher dem Componisten vindicirt werden zu müssen, und daß wir hiermit keinen Tadel, sondern in diesem Falle sogar ein warmes Lob gemeint haben wollen, können wir versichern. Es ist mit der Originalität besonders bei kirchlicher oder religiöser Vocalmusik eine eigene Sache. Meint ein Componist es ernst mit seiner Aufgabe und mit dem Aufgehen seiner Musik im Text, so wird er sich sogar möglichst jeder allzu individuellen Ausdrucksweise enthalten; er muß in der allgemeinen

Sprache den Gedanken des das Einzelne in sich auflösenden höchsten Wesens aussprechen, und hiermit vereinigt sich eben keine individuelle Absonderlichkeit des Ausdrucks. Das ist es, was uns bei vielen sonst werthvollen religiösen Musikwerken stört, daß der Componist nicht über sich selbst hinaus zum Allgemeinen und Höheren gelangt.

Wir haben oben die Ueberschrift „Religiöse Musik" gegeben und doch im Verlauf der Recension die „Kirchlichkeit" des Stücks betont. Dieser scheinbare Widerspruch löst sich dadurch, daß ein Psalm keine direkte Beziehung zum Gottesdienst hat, da er weder speciell christliche, noch (eben darum) kirchliche Bedeutung hat. Gleichwohl kann er nicht ausgeschlossen werden, so wenig der Psalter selbst dem christlichen Gottesdienst fremd ist. Je weiter nun immer dieser „erste Psalm" als „Kirchenmusik" Anwendung finden möchte, jedenfalls sei er den Gesangvereinen als eine erfreuliche Novität bestens empfohlen.

Die preisgekrönten Instrumente auf der Londoner Weltausstellung 1862.

(Fortsetzung.)

C. Pianoforte.

Die Pianoforte-Fabrikation war sehr zahlreich und durch die besten Firmen vertreten. Bis Mitte Juni (später dürfte es noch einige Nachzügler gegeben haben) hatten 130 Aussteller 228 Pianos ausgestellt. Die Betheiligung war also größer als bei der ersten Londoner Weltausstellung (1851), wo 106 Aussteller mit 191 Pianos figurirten *).

Ueber ein Drittheil aller ausgestellten Claviere war englisches Fabrikat. Die englische Fabrikation war durch 46 Firmen vertreten, welche zusammen 94 Claviere ausgestellt hatten. England zunächst stand in der Quantität der Vertretung der deutsche Zollverein mit 31 Firmen und 42 Claviere, dann Frankreich mit 18 Ausstellern und 33 Claviere. Aus Oesterreich hatten acht Clavierfabrikanten zwölf Pianos zur Ausstellung gesandt **).

Ein genaues und allseitig gerechtes Urtheil über den absoluten und vergleichsweisen Werth der ausgestellten Claviere war ungemein schwer zu fällen. Der Raum war zu groß und durch tägliches Auffprützen des Bodens in fortwährender Feuchtigkeit erhalten. Die Claviere wurden an Ort und Stelle, also unter sehr ungünstigen und überdies sehr ungleichen Bedingungen geprüft ***). Ein neuer Abschnitt der Geschichte des Clavierbaues wird sich von der diesjährigen Londoner Ausstellung nicht datiren, da sie zwar manche kleine Verbesserungen, aber keine durchgreifend neue Reform aufwies.

Unter den englischen Clavierfabrikanten steht bekanntlich Broadwood obenan. Es hat ihm auch diesmal keiner seiner Nebenbuhler das Scepter entwunden. Die Vorzüge seiner Mechanik sind bekannt, nicht minder die riesigen Dimensionen seines Fabrikbetriebs. (Nach den neuesten authentischen Angaben beträgt die Summe, welche Br. jährlich verausgabt, nach dem Durchschnitt der letzten fünf Jahre, für Entlohnung der Arbeiter (mit Ausschluß der Commis und Faktoren) 46.306 L. St., für Holzankäufe 17.434 L. St., für Metall 11.405 L. St., für Elfenbein 935 L. St. Die Zahl der in Br.'s eigenen Fabrik beschäftigten Arbeiter ist 560, die der jährlich verfertigten Pianos 2120.)

Die von Broadwood ausgestellten vier Concertflügel (das erste in Coromandel- die 3 andern in Palisanderholz, alle vier ohne die mindeste Last unnützer Verzierung) leisteten an Kraft und Fülle des Tons, angenehmer Spielart, schöner und dauerhafter Arbeit, was von den besten Clavieren einer weltberühmten Firma nur immer erwartet werden konnte. Daß Broadwood auf der Ausstellung keineswegs blos zu glänzen beabsichtigte, bewies seine Ausstellung von einzelnen Clavierbestandtheilen und Modellen, welche den lehrreichsten Einblick in das Detail seiner Fabrikation gewährte, und von zahlreichen fremden Fachgenossen mit Nutzen und Interesse betrachtet worden ist *).

Broadwood zunächst sind von englischen Fabrikanten Collard & Collard zu nennen, von welchen 6 Instrumente ausgestellt waren, worunter: zwei schön ausgestattete Concertflügel zu dem Preis von L. 400. Interessant war das Modell eines Pianinos (Cottage) für Südamerika, in zwei Hälften der Länge nach zerlegbar. Ein Maulesel wird rechts und links mit je einer Hälfte bepackt und trägt so das ganze Instrument über das Andes-Gebirge (Preis 70 L.) Alle Collard'schen Claviere haben solide einfache Mechanik und sehr festen Corpus; im Ton lassen namentlich die Cottages manches zu wünschen übrig.

Neben Collard und wie dieser mit der Medaille bestheilt, stehen die beiden Londoner Firmen Hopkinson und Kirkmann. Hopkinson hatte 3 Concertflügel von größtem Tonvolumen, einen Stutzflügel und 3 Cottages ausgestellt. Eines der letzteren fiel durch den billigen Preis von 38 Guineen auf. Hopkinsons Pianos haben eine treffliche neue Repetitionsmechanik, welche weder durch „doppeltes" noch durch „einfaches Echappement" bewirkt wird. Zuviel verspricht aber dieser Fabrikant wenn er von seiner „Tremolo Check-Action" rühmt, daß sie den Spieler in den Stand setze, „mit bereits niedergedrücktem Finger ein Tremolo, wie auf der Geige oder wie ein Sänger mit der Stimme, hervorzubringen." Eines seiner Pianos („Boudoir") war mit einem „Harmonik-Pedal" (Octavenzug durch Druck auf die halbe Saitenlänge) ausgestattet, eine Erfindung, von der wir keinen musikalischen Nutzen absehen. Brisselot hatte in Paris 1855 schon dergleichen „Pianos octaviants" ohne großen Ruhm ausgestellt. Kirkmann and Son hatten (auf der indischen Abtheilung) einen Concertflügel von indischem Rosenholz, mit prachtvoll eingelegter Arbeit um den Preis von 1200 L. St. Die Me-

*) Angemeldet waren für die diesjährige Ausstellung laut Catalog 158, ausgeblieben waren davon 28; Zahl der wirklichen Aussteller von Pianos 130. Von den ausgestellten 228 Pianos waren: in Flügelform 67, aufrecht stehende 149, tafelförmige 12. Nach Holzgattungen: in Palissander 128, in Nuß 72, in diversen Hölzern 22, in Magahony 6. Man ersieht aus diesen Angaben, wie sehr die täglich dringender auftretende Rücksicht auf Raumersparniß die Fabrikation der Pianinos (cottages) befördert, während die Tafelform als entbehrliches Mittelglied zwischen jenen und den eigentlichen Pianofortes immer seltener wird. Auch die einst hochbeliebte Anwendung des Magahonyholzes scheint im Absterben.

**) Aus folgenden im Ausstellungskatalog repräsentirten Ländern, welche musikalische Instrumente zur Ausstellung geschickt hatten, waren keine Claviere erschienen: Türkei, Baden, Baiern, Hannover, Sachsen-Altenburg und Rudolstadt, Nassau, Portugal.

***) Ueber die eigenthümliche Natur des Claviers als Ausstellungsgegenstand hat Herr J. B. Streicher eine Reihe trefflicher Bemerkungen in den Publikationen des österr. Gewerbevereines niedergelegt.

*) Wir fanden das vor 10 Jahren von Prof. Schaffhäutl ausgesprochene Urtheil über Broadwood so vollkommen bestätigt, daß wir uns nicht versagen können, es hier nebst Schaffhäutl's Bemerkungen über Erard zu wiederholen: „Der Ton der Broadwood'schen Instrumente ist namentlich in den Mitteloctaven und den höheren unübertroffen an Klangfülle und Gesang. Es ist zugleich weittragend und scheint sich wegen seiner innern Fülle in einer gewissen Entfernung noch besser zu entwickeln. Der Anschlag ist ziemlich leicht und läßt sich ebenfalsleicht vom Pianissimo zum höchsten Forte steigern, ohne je zu versagen, ja er scheint sich wegen der großen und ungehinderten Schwingung der Saiten wirklich unter den Fingern immer mehr und mehr zu entwickeln. Die Erard'schen Instrumente sind im Diskant etwas scharf, dagegen steht der Baß in außerordentlicher Kraft und Rundung da. Der Anschlag ist etwas leichter als bei den Broadwood'schen und man hat den Ton in Bezug auf piano und forte bei jedem Stand der Taste vollkommen und nie versagend in seiner Gewalt. — Daß mit solchen Instrumenten (wie Broadwood's und Erard's) alles was von Pianofortemachern des Continents geliefert worden ist und werden kann, bei der Beurtheilung nicht in Vergleich gezogen werden kannte, versteht sich wohl von selbst, so ungern sich dies Manche gestehen mögen."

chanik ist von Kirkmann in London verfertigt, der Kasten in Mahagoni (Westindien) nach Zeichnungen Kirkmann's von Eingebornen gestochen. Zwei Arbeiter waren ein Jahr lang an den Formen dieses Instrumentes beschäftigt, das ohne Zweifel das prächtigste musikalische Schaustück der Ausstellung bildete. Die Spielart der Kirkmann'schen Flügel ist sehr angenehm, ihre Mechanik (complicirter als Broadwood's) schön, der Gesang etwas kurz und trocken*). Der Kirkmann'schen Erfindung des „schwingenden Resonanzbodens ohne Niederdruck" (pressure) können wir keine erhebliche Wirkung auf den Ton nachrühmen.

Die übrigen mit der Preismedaille betheilten englischen Pianofortemacher sind Cabby, Challen, Greiner, Harrison, Rüst, Warnum und Pohlmann.

Solid gearbeitete aber nicht durchaus egal, auch etwas schreiend im Ton sind die Claviere von C. Cabby. An den Instrumenten von Challen & Comp. excellirt gleichfalls mehr die gute Arbeit als der Ton, der namentlich im Baß nicht hinreichend distinct und lose ist. Greiner in London hatte an einem Clavier eine neuerfundene Stimmvorrichtung, mittels welcher alle 3 Saiten auf einmal zu stimmen sind. Die Aufmerksamkeit erfinderischer Clavierbauer hat sich wohl noch immer nicht gebührend den Uebelständen zugewandt, welche mit dem Stimmen eines Pianos verbunden sind. Hier muß man auch den Anfang einer Reform freudig begrüßen, und dies ist die Greiner'sche Vorrichtung. Leider vertheuert sie jedes Instrument um mindestens 10 L. St., muß also auch in dieser Hinsicht noch praktischer werden. Hampton in London, von dem zwei Pianinos ausgestellt waren, nennt sich „Inventor of the double Tension or compressed Principle." Dies Improvement besteht hauptsächlich in einer geraden Röhrenspreize unter dem Resonanzboden und scheint weniger den Klang als die Dauerhaftigkeit der Instrumente für den Export, namentlich in heiße Länder zu befördern. Pohlmann und Söhne in London hatten einen guten Flügel und daneben ein historisches Curiosum, zugleich als eine Art Adelsdiplom ihrer alten Firma, nämlich ein altes Clavier vom J. 1772, ausgestellt, an welchem nachweislich Gluck seine „Armida" componirt hatte. Gute Arbeiten lieferten ferner die englischen Firmen Harrison (sehr einfache Mechanik), Warnum (Cottages-Flügel mit Hammerschlag von oben) und Rüst (Piano von etwas schwachem aber edlen Ton; neue Art von Tubula-Holzsäulen.)

Als Curiosa in dieser Abtheilung erwähnen wir ein kleines 4octaviges Clavier für 10 Guineen („Ten Guinea-Pianoforte") in ganz einfachem Holz von Chappel. Es ist in einer Gartenlaube oder einem Dachstübchen bequem unterzubringen, daher für Schüler oder Componisten ganz praktisch. Unter den Pianos stand ein wie ein Clavier zu spielendes kleines Instrument von Lotke in Manchester, benannt The Peri Campanula, or Fairy Bells." Dies poetisch getaufte Ding ist bequem auf einen Tisch zu stellen und erhält seine Töne nicht aus Saiten, sondern aus gestimmten (eigentlich verstimmten) Glöckchen. Somit nicht viel mehr als ein Spielzeug. Eine eigenthümliche Idee von wenigstens instructivem Werth war das ganz in Glas gefaßte Pianino von Charles Hampton. Die ganze Mechanik eines Claviers in den verschiedenen Stadien seiner Verfertigung ist da vor Augen gelegt, nicht als historische Illustration, sondern als praktische Erläuterung des heutigen Clavierbaues. Hampton wurde „ehrenvoll erwähnt." Die Franzosen haben im Vergleich zu dem letzten Ausstellungen noch immer mehr Fortschritte im Clavierbau gezeigt, als die Engländer, obgleich sie diesmal ebensowenig etwas principiell Neues, Reformatorisches aufweisen konnten. Die Claviere der Franzosen waren, wie deren Basisinstrumente vortheilhaft placirt und gut gestimmt, überdies auch in ihren geringeren Exemplaren wenigstens von sehr anständiger Qualität.

Der größte und berühmteste Name der französischen Clavierfabrikation Erard hatte sich an der Ausstellung nicht betheiligt. Unsichtbar herrschte sein Geist aber gar sehr in diesen Räumen, denn der Einfluß, den seine Erfindung des double échappement auf die moderne Fabrikation geübt, war an zahlreichen Arbeiten direkter und indirekter Nachahmer wahrzunehmen. Was sich im Laufe der Zeit auch für Bedenken gegen die Erard'sche Repetitionsmechanik erhoben haben, namentlich gegen deren allzugroße Complication und vielen Reibungspunkte, welche die Dauerhaftigkeit beeinträchtigen: in ihrem Princip bleibt sie doch etwas Ideales *). Wie Große die Mechanik in ihrem Einfluß auf die Schönheit des Tons leisten könne, hat Erard glänzend dargethan. Gegenwärtige und künftige Aufgabe der Clavierfabrikanten muß es sein, Erard's Resultate mit einfacheren Mitteln, namentlich das double échappement, wo es überhaupt als Princip festgehalten wird, in minder complicirter Form herzustellen. (Die Claviere der Schweizer Huni und Hübert, des Petersburgers Becker, des Belgiers Sternberg, der Firma Herz in Paris u. A. bekunden diese Tendenz mehr oder minder.) Die Preismedaille erhielten von französischen Clavierfabrikanten: Herz, Pleyel, Wölfel, Blanchet, Bord, Boisselot, Mangeot, Martin, Montal, Kriegelstein. Herz hatte ein Piano und einen Stutzflügel von weittragendem, glänzendem Ton ausgestellt. Der Mechanismus ist wesentlich Copie Erard's, nur ist das double echappement um drei Bestandtheile vereinfacht. Die Spielart fanden wir weniger vorzüglich, als bei Broadwood, der Anschlag läßt einen eigenthümlichen doppelten Fall der Tasten empfinden, er zuckt. Das prachtvoll ausgestattete Pianino von Herz war seinen Pianos nicht ebenbürtig. Sehr anerkennenswerth ist das (schon 1855 in Paris) bewiesene Streben von Herz (auch von Montal u. A.) dem überhandnehmenden Mißbrauch des Eisens im Pianofortebau entgegen zu wirken und an dessen Stelle größere Solidität und zweckmäßigere Disposition des Holzwerks zu setzen. Der starke Saitenbezug und die jährlich gesteigerten Anforderungen an die Größe des Tons haben allerdings zu einer vermehrten Anwendung des Eisens führen müssen, allein man ging damit und geht jetzt noch in Frankreich und England oft so weit, daß der Ton unsichn metallisch wird, die Schönheit des echten Claviertons einbüßt. Man sah auch diesmal noch Claviere, deren Körper beinahe ganz aus unverrückbar miteinander verbundenen Eisenstangen u. dgl. bestand. Eine wohlthätige Reaktion scheint indeß im Anzug. Ein Pianino (1800 Fr.) und zwei treffliche Flügel (zu 1800 und 3500 Francs) hatte Pleyel aus Paris gesandt. Seine Mechanik, mit einfachem Echappement fällt wesentlich mit der Broadwood'schen zusammen. Eine treffliche Dämpfung, von oben, erweist sich namentlich im Baß als vorzüglich. Die Mechanik des von Wölfel (aus Paris) ausgestellten Pianos erschien als ein mit seltenem Fleiß gearbeitetes Kunstwerk. Ein vollendetes Echappement und seltene Ausgeglichenheit der Spielart machten dieses Instrument den höchsten Anforderungen eines Concertspielers gewachsen. Diesen Firmen zunächst standen: Blanchet, an dessen Flügel die Baßsaiten „nach und nach" übersponnen waren, um den scharfen Uebergang zu vermeiden. Ein Pianino in sehr verkleinertem Maßstab von Blanchet erregte Aufmerksamkeit. Boisselot (in Marseille) sandte Claviere mit einfacher Mechanik, von guter Arbeit, voll und weich im Ton. Montal (seit dem fünften Jahre erblindet) erzielt einen schönen Effekt durch ein sinnreich erfundenes, tonschwellendes Pedal. Mit Rücksicht auf heiße Climate befestigt er den Resonanzboden durch eiserne Stangen, ohne Leim. Montal, ebenso Blanchet hatten Claviere zum Transponiren eingerichtet. An den Pianos aus der großen Fabrik von Aucher Frères in Paris befand sich eine patentirte neue Art von Agraffen, welche „ehrenvolle Erwähnung" fanden. Die an dem Steg festgemachten transversalen Agraffen haben Löcher, durch welche die Saiten hindurchgezogen sind. Dadurch gewinnen die Saiten

*) Kirkmann fabricirt wochentlich 22 Stück Pianinos und 2 Concertflügel.

*) Statt der zwei Achsen, welche sich bei der gewöhnlichen englischen Mechanik finden, hat die Erard'sche bekanntlich deren fünf und jede Taste mit ihrem Hammer besteht aus nicht weniger als 64 Theilen.

eine genaue und festere Position, welche von den Schwingungen des Resonanzbodens unberirt bleibt.

An Bord's Clavieren wurde wahrscheinlich die verhältnißmäßige Billigkeit durch die Medaille anerkannt, im Ton sind sie nichts weniger als edel. Kriegelstein in Paris erhielt die Medaille vorzüglich für einen Bondoir-Stutzflügel mit sehr einfacher, aber präciser Mechanik, ungemein sauber gearbeitet, angenehm aber schwach im Ton.

Debain in Paris, von dessen trefflichen Harmoniums bereits die Rede war, hat ein merkwürdiges aufrecht stehendes Piano ausgestellt, das auf zweierlei Art behandelt werden kann, von Leuten, die Clavier spielen können, und von solchen, die es nicht können. Für die Ersteren ist Debain's Instrument ein gutes Piano, wie irgend ein anderes, für Letztere ist es — ein Leierkasten. Dies „Piano mécanique" von der Form eines hohen Pianos, gestattet nämlich das Einlegen von Spielwalzen, hier eigentlich flache, mit Stiften besetzte Brettchen, deren sechs bis acht nacheinander eingeschoben gewöhnlich ein längeres Tonstück ausmachen *). Der musikliebende Amateur, der niemals Clavierspielen gelernt, dreht ruhig an einer Kurbel und kann sich in der That sofort mit manchen unserer modernen Virtuosen messen. Das „Piano mécanique" ist entweder eine tödtliche Beleidigung des Clavier-Virtuosenthums oder eine bedeutungsvolle Warnungsstimme, im Clavierspiel nicht demjenigen nachzujagen, was eine Maschine besser trifft. Der Preis eines Debain'schen „Piano mécanique" steigt von 50 bis auf 200 L. St. Auch Henry und Martin aus Paris haben solche Pianos à double système de Clavier et cylindre" ausgestellt. Die Erfindung hat natürlich nur kaufmännische Wichtigkeit.

In der Abtheilung des deutschen Zollvereins standen die Claviere von Bechstein in Berlin obenan, deren einfache, englische Mechanik, kräftiger Ton und angenehme Spielart rühmliches Lob verdienen. In Deutschland hat Bechstein zuerst den (von einer älteren New-Yorker Firma, Chikezing, datirenden) Versuch gemacht, auch bei Flügel-Fortepianos die gesponnenen Saiten im Baß über die Stahlsaiten zu legen. Die Preise stellte B. durchschnittlich höher, als die besten Wiener Firmen. Nebst Bechstein erhielten aus dem Zollverein die Medaille: Adam, Knacke, Hardt, Breitkopf, Hundt, Spangenberg, Schiedmayer. Schiedmayer, die erste Firma in Stuttgart, hat gut gearbeitete Claviere ausgestellt, desgleichen Irmler. Breitkopf's Instrumente (Leipzig) sind etwas kurz im Ton; die doppelte Dämpfung versucht mit Glück, was bei Pleyel freilich weit vollkommener erreicht ist. Das an André's „Mozartflügeln" angebrachte Bildniß des großen Tondichters vermochte uns für den kleinen, dürftigen Ton dieser Instrumente nicht zu entschädigen. Die „ehrenvolle Erwähnung" galt wohl der klassischen Gestnnung und der Billigkeit. Aehnlichen Spielereien sind wir an den Zollvereins-Clavieren nicht ohne Befremden begegnet. Dahin gehört die abschreckend überladene Ausstattung (Apollo als Sonnenlenker, gemalt, inmitten geschmacklosem Schnitzwerk) an dem gelben Piano von Döll und Kamprath in Hamburg, das kindische Glockenspiel nebst Octavenschlag an dem Pianino von Maltz in Berlin u. dgl. Aus den Hansestädten erhielt Nachals (in Hamburg) die Medaille für ein in gothischem Geschmack schön ausgestattetes Pianino von solidester Arbeit (mit 5 eisernen Spreizen) aber etwas dünnem Ton.

Von belgischen Ausstellern erhielt Sternberg aus Brüssel die Medaille. Seine Instrumente (1 Flügel zu 2500 Fr. und 4 Pianos zu 800 bis 1200 Fr.) in der Mechanik getreue Copie nach Erard, waren gut gearbeitet, klangen ausgiebig im Baß, in der Höhe etwas trocken und kurz.

Von Schweizer Clavieren stehen jene von Hünt und Hübert auf der Höhe der besseren deutschen Fabrikate; sie sind solid gemacht (Mechanik nach Erard) und hübsch ausgestattet. Nebst Hüni und Hübert erhielt Sprecher in Zürich die Medaille, für ein schön ausgestattetes aber zitherartig klingendes Pianino. Auch zwei spanische Firmen hatten sich mit schlechten Pianos betheiligt. M. Guarro (in Barcellona) und Mortano (in Madrid). An dem Flügel Mortano's gefiel uns die hübsche, neue Einrichtung, daß 2 kleine Pulte, rechts und links von der Clavatur, zum Behuf von Trioaufführungen angebracht waren *).

Aus hohem Norden war ein Petersburger Flügel von Becker (kräftiger Ton, etwas schwere Spielart) eingesendet; Pianinos aus Norwegen von Hals-Brothers in Christiania) mit englischer Mechanik und dumpfem Ton; — Pianinos von Carlsen und Comp., dann Hornums aus Dänemark (Kopenhagen), endlich Piano's von Mulmsjö und von Sülzberg aus Schweden erhielten Medaillen. Die scandinavische Clavier-Fabrikation wird trotzdem noch große Fortschritte zu machen haben, will sie die Concurrenz des Auslandes aushalten.

In dem amerikanischen Hof herrschte die Firma Steinway und Söhne in New-York nicht nur unbedingt über ihre wenigen Rivalen, es gehörten ihre Leistungen ohne Zweifel zu den hervorragendsten der Ausstellung überhaupt. Steinway (die Familie stammt aus Braunschweig und hat sich in Amerika binnen wenigen Jahren zu großem Rufe und einem immensen Fabriksbetrieb emporgeschwungen) hat für mehrere Verbesserungen Patente erhalten. Vorerst wendet Steinway den überkräftigen Saitenbezug, bisher nur bei Tafelclavieren mit Erfolg benützt, auch in flügelförmigen Clavieren an, ein Versuch, der noch in seiner Jugend ist, aber, nach bisherigen Erfolgen zu schließen, eine bedeutende Zukunft haben kann. Steinway hatte 2 Flügel und 2 Tafelclaviere ausgestellt. In Tafelclavieren excellirten die Amerikaner schon bei der ersten Londoner Ausstellung; sie verwendeten dabei zuerst die von Pape in Aufnahme gebrachten eisernen Saitenhälter und Stimmnägelplatten. Steinway's Tafelclaviere hatten jedenfalls den schönsten und kraftvollsten Ton, den man bisher in dieser ungünstigeren Form von Instrumenten hervorgebracht. Der Fabrikant erklärt dieses Resultat damit, daß er mittelst eines neuen physikalischen Apparates in den Stand gesetzt sei, die Vibrationen des Resonanzbodens genau zu ermitteln, und die Stege, seien es 2, 3 oder mehrere, je nachdem es die Schwingungsverhältnisse des Bodens verlangen, genau auf die verwandten Punkte desselben zu legen. Dasselbe Princip und die Methode des Ueberspannens der Saiten hat Steinway auch auf seine Flügel und Pianinos angewendet und dadurch, daß jede einzelne Saite mehr Tonfläche des Resonanzbodens und zwar in genauester Correspondenz mit den Schwingungen desselben erhält, wird der Ton mächtig und brillant.

Eine andere Neuerung bei Steinway's Clavieren ist, daß der Metallrahmen aus einem einzigen Stück Eisen gegossen ist. Trotz dieses eisernen Rahmwerks (das das Instrument allerdings allzu schwer macht) war der Ton sehr gut.

Die Repetitionsmechanik bei Steinway hat den Vorzug, daß sie ganz unabhängig von Stösser und Nuß ist, somit eine ganz freie Bewegung der Letzteren zuläßt, und das Klappern verhindert, welches in Folge aller Art von Anhängseln an Stösser, Nuß oder Hammerstiel in der Länge der Zeit leicht entsteht. Steinway's Preise sind durchschnittlich 130 bis 200

*) Die sehr einfache Vorrichtung ist oben auf der Decke des aufrechten Pianos angebracht. Querüber, also rechtwinkelig auf der Hammerreihe liegen da oben so viele Stiftchen neben einander als Tasten im Clavier sind, und jedes dieser Stiftchen setzt einen Hammer der Mechanik in Bewegung, welcher zum mechanischen Spiel bestimmt ist.

*) An den meisten (namentlich österreichischen) Clavieren vermissen wir schmerzlich die in England allgemeine Vorrichtung, daß 2 kleine Metallspangen rechts und links am Notenpult die aufgelegten Musikhefte festhalten. Voluminöse Bände, z. B. Partituren kann man ohne dies kleine praktische Hilfsmittel gar nicht am Clavier spielen, da die Blätter auf den gewöhnlichen Pulten regelmäßig umschlagen, den Spieler zur Verzweiflung bringend.

L. St. für einen Flügel, 70 bis 130 für ein Square, loco New-York. — Steinway erhielt die Medaille, desgleichen ein zweiter Fabrikant aus New-York, Mr. Henry Hulscamp. Dieser sucht die Qualität des Tons durch eine eigenthümliche Spannung des Resonanzbodens zu verbessern, welche durch Schrauben regulirt und mit der Spannung der Saiten in eine Art Proportion gebracht ist. Hulscamp geht von der Ansicht aus, daß bei der gewöhnlichen Construktion unserer Claviere der Zug der Saiten an dem Rahmen eine Zusammenpressung des Resonanzbodens und damit eine Störung seiner Schwingungen bewirkt. Er verbindet deshalb den Rahmen des Instruments mit dem Stimmblock durch eiserne Platten und Bolzen. Die Saiten liegen 10 Zoll vom Resonanzboden entfernt, der Steg des letzteren mehr nach der Mitte des Bodens; schräge Stützen verbinden den obern und untern Steg, wodurch mehr Resonanzbodenfläche und eine weitere Saitenlage erlangt wird. Der Mechanismus ist mit doppelter Repetition. — Die Clavierfabrikation in Amerika schreitet mit Riesenschritten vorwärts und dürfte bald an Umfang die englische erreichen.

Die österreichische Clavierfabrikation war durch 8 Aussteller in erfreulicher Weise vertreten. Obenan standen die Leistungen der bereits mit mehreren Medaillen geschmückten Hofclaviermacher J. B. Streicher und Friedrich Ehrbar. J. B. Streicher (der auch durch die Ausstellung seiner später zu erwähnenden Saitenwage seinen Ruf als wissenschaftlich gebildeter und erfindungsreicher Kopf neuerdings bewährte), hatte zwei Palisanderflügel von edlem weichen, besonders im Discant gesangreichen Ton und äußerst angenehmer Spielart ausgestellt. Das eine, besonders leicht und egal, mit Streicher's halb-engl. Patent-Mechanismus, das andere ganz englischer Construction. Bei Letzterem ist der Hammerstuhl zum Aufschlagen; er kann auch von der Claviatur getrennt und ganz bei Seite gelegt werden, was das Auseinandernehmen des Mechanismus sehr erleichtert. Mit besonderer Genugthuung muß diese vielverdiente Firma die Wahrnehmung erfüllen, daß die trefflichen, von Streicher zuerst eingeführten „liegenden Dämpfungen" sich in London an allen Clavieren deutschen Kastenbaues angewendet fanden. Neben dieser ältesten war es die jüngere Firma Friedrich Ehrbar *), welche in London den guten Ruf der Wiener Clavier-Fabrikation rechtfertigte. Das Ehrbar'sche Pianino (im Fach der Pianinos ist diese Firma bekanntlich die erste Spezialität in Oesterreich) wetteiferte an Fülle und Kraft des Tons so siegreich mit den allerbesten und theuersten der Ausstellung, daß es schwierig wäre, ein vorzüglicheres namhaft zu machen. Das ausgestellte Instrument bewährte die Trefflichkeit von Ehrbar's neuer Resonanzboden-Construction (für Pianinos), welche hauptsächlich darin besteht, daß der ganze hintere Raum des Instrumentes zum Boden verwendet und dieser im Quadrat gebaut ist. Bisher waren die verhältnißmäßig zu kurzen Baßsaiten durch den Resonanzboden zu wenig unterstützt. Um die Schwingungen desselben zu verstärken, mußte der, bisher von dem sogen. „Anhängstock" eingenommene Raum gewonnen werden. Ehrbar ersetzte deßhalb den Anhängstock durch eine eiserne Platte, in welcher die Anhängstifte festsitzen und welche Platte vom Resonanzboden gänzlich getrennt, denselben frei vibriren läßt. Der ausgestellte Ehrbar'sche Flügel (engl. Mechanik) zeichnete sich durch Tonfülle, edlen Gesang und treffliche, dem Spieler entgegenkommende Mechanik aus. Zwei von Ludwig Bösendorfer ausgestellte Pianos (mit Wiener Mechanismus) standen zwar nicht auf der Höhe der berühmten Leistungen seines verstorbenen Vaters Ignaz Bösendorfer, noch jener seiner Nachbarn Streicher und Ehrbar, bennoch fand ihr brillanter Ton und ihre solide Arbeit verdiente Anerkennung.

*) Unter dem Namen Seuffert, dessen Nachfolger Ehrbar ist, kennt man seitdem diese Fabrik viel länger. Das Seuffert'sche Geschäft wurde zu Anfang dieses Jahrhunderts in Wien etablirt und im Reiche ist dessen musikalischer Stammbaum bekanntlich noch viel älter.

Unter den übrigen österreichischen Clavieren zeichnete sich das von Franz Schneider verfertigte mit Streicher'schem Patent-Stoßzungenmechanismus vortheilhaft aus. Die Pianofortes von Cramer, Blümel und Pottje in Wien (sämmtlich mit Wiener Mechanik) vereinigten Sauberkeit und Solidität der Arbeit mit bemerkenswerther Billigkeit der Preise. Von Wiener Pianofortemachern erhielten Streicher, Bösendorfer, Ehrbar und Blümel die Medaille, Cramer und Schneider die ehrenvolle Erwähnung.

Außer Wien hat nur noch Pest sich an der Preisbewerbung der österr. Clavierfabrikation betheiligt, und zwar durch Herrn Bergsházi, welcher 2 Flügel mit Wiener Mechanismus ausgestellt hatte. Dieser Fabrikant hat eine Neuerung am Resonanzboden angebracht, von der Ansicht ausgehend, daß nur ein breiterer Steg (als bei den gewöhnlichen Clavieren) im Stande sei, die Vibration der Saiten ungeschwächt und in gleicher Stärke dem Resonanzboden mitzutheilen und zu der entsprechenden Schwingungsfähigkeit zu eignen. Er will „die allzugroße Spannung der engl.-franz. Resonanzboden ausgleichen," mit andern Worten „die Schwingung des Resonanzbodens je nach dem Bedürfniß der einzelnen Octaven reguliren." Es ist nicht zu leugnen, daß Herr B. durch seine Methode, welche ihm die Preismedaille errang, vieles für die Gleichförmigkeit des Tons gewonnen hat, wenn dieser auch an Kraft und Schönheit noch keineswegs Ungewöhnliches leistet.

Im Allgemeinen läßt sich den österr. Clavieren nachrühmen, daß sie seit 10 Jahren in Hinsicht auf Ton, also auch auf Bau an Stärke zugenommen haben. Daß sie den „großen Ton" der englischen Instrumente nicht als höchstes Ziel, dem selbst der Gesang zu opfern wäre, erstreben und nachahmen, ist zu rechtfertigen, — wir haben nun einmal eine andere Art zu hören, zu fühlen, zu wohnen und was noch sonst die musikalische Anschauungsweise einer Nation mit bedingen mag. Eben so sehr war dabei das Herausgehen aus dem Extrem einer veralteten, allzuschwächlichen Lieblichkeit des Claviertons eine Nothwendigkeit, welche in Oesterreich nun auch auf das Einfachstevollste erkannt und gewürdigt ist. Der überwältig nd starke, aber etwas pochende Ton der französischen und englischen Pianos ist dem musikalischen Naturell unserer Landsleute nicht sympathisch. Ein gutes Wiener Clavier bringt, wenn auch mit kleiner Stimme, einen so reinen süßen Gesang, daß es in dieser Eigenschaft nirgend übertroffen wird. Auch Tragfähigkeit hat der Ton und, — was man von manchem gefeierten englischen Piano nicht sagen kann — er „ist gleich da." Dazu kommt der große Vorzug einer verhältnißmäßig großen Billigkeit. Nur würden wir im Interesse des Exports die Wiener Pianos gern im Kasten stärker gebaut sehen. Sie müßten dann noch manches Land erobern.

Nachrichten.

Von Mendelssohn's Reisebriefen ist dem Vernehmen nach bereits der 4. Abdruck unter der Presse.

In Dresden sollen demnächst wieder einige Opern mit der tiefen Orchesterstimmung aufgeführt und die Vorstände und Capellmeister der bedeutenderen deutschen Opernbühnen zu diesen Vorstellungen eingeladen werden.

Unter der Direktion der königl. Capellmeister J. Rietz und F. Pudor soll in Dresden eine Theaterschule in's Leben gerufen und im October eröffnet werden.

Bei Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur wird nächstens Robert Schumann's nachgelassene Missa sacra für gemischten Chor mit Begleitung des Orchesters, op. 147 in Partitur, Orchesterstimmen, Chorstimmen und Clavierauszug erscheinen.

Hr. Paul David in Leipzig, Sohn des dortigen Concertmeisters ist als Mitglied in die Hofcapelle zu Carlsruhe eingetreten.

A. Dreyschock ist von Prag nach Petersburg abgereist, um dort seine Stellung als Professor des Clavierspieles am Conservatorium anzutreten.

Der Pianist N. W. Gottschalk in New-York hat, wie amerikanische Briefe erzählen, auf seiner letzten Rundreise in 120 Tagen, 15,000 engl. Meilen zurückgelegt und in dieser Zeit 109 Concerte gegeben. Time is money!

Die seltenere „Iphigenie in Aulis“ von Gluck erscheint demnächst auf der Dresdner Hofbühne mit Benutzung der R. Wagner'schen Instrumentation. (Frau Jauner-Krall wird sich in der Titelrolle als tragische Sängerin versuchen.)

Bei Falter und Sohn in München ist soeben erschienen: „Die Hochzeit auf der Alm,“ Operette von Michael Haydn, dem als Kirchencomponist bekannten Bruder Josefs, im Jahre 1768 zu Salzburg geschrieben.

Wien.

Se. Majestät der Kaiser hat Herrn Johann Herbeck, Chormeister des Wiener Männer Gesangvereins und artistischem Director der Gesellschaft der Musikfreunde „in Anerkennung seines bei verschiedenen militärischen Anlässen mit patriotischer Gesinnung bewährten verdienstlichen Wirkens“, das goldene Verdienstkreuz mit der Krone zu verleihen geruht.

Eine mit dem hiesigen Hofoperntheater organisch verbundene Gesangschule soll genehmigt und die dazu erforderlichen Geldmittel sollen — freilich mit Benutzung der früher dem Conservatorium zugefallenen Fonds — in Aussicht gestellt worden sein.

Ueber den verstorbenen Hofcapellmeister J. Aßmayr bringen die „Recensionen“ folgende biographische Notiz: Er war am 11. Februar 1790 in Salzburg geboren. Seine Lehrer waren: im Gesang der erzbischöfliche Sänger Thaddäus Gerl, im Clavier- und Orgelspiel und im Generalbaß zuerst Andreas Brunmayr (Schüler Albrechtsberger's), dann Michael Haydn. Im Jahr 1808 ward er Organist im Stifte St. Peter, 1815 kam er nach Wien, gab Clavierunterricht und vervollkommnete sich in der Theorie des Contrapunktes bei dem damaligen Hofcapellmeister Eybler. Im Jahr 1824 ward Aßmayr Regenschori bei den Schotten, im nächstfolgenden Jahre Organist in der Hofcapelle, wo er nach Eybler's Tod bis zum Hofcapellmeister avancirte. Auch war er Präses und lange Zeit hindurch Dirigent der „Witwen- und Waisen-Tonkünstler-Gesellschaft.“

Johannes Brahms ist hier eingetroffen.

Kleine historische Notizen und Aphorismen.

(Fortsetzung).

Lorenz Mizler spricht in seiner „Musikalischen Bibliothek“ (Leipzig, 1738) über J. S. Bach's Generalbaßspielen in folgender Weise aus: „Wer einen guten Generalbaß spielen lernen will, soll die Handsachen fleißig vornehmen. Das ist das einzige Mittel, wodurch ein rechtschaffener Generalbaßist zubereitet wird. Man wird es auch gleich aus dem Accompagniren hören, ob man sich in Handsachen geübet oder nicht, nachdem nämlich viel, wenig oder gar kein Gesang darinnen ist. Wer das delicate im Generalbaß und was sehr wohl accompagniren heißt, recht vernehmen will, darf sich nur bemühen unsern Herrn Capellmeister Bach allhier zu hören, welcher einen jeden Generalbaß zu einem Solo so accompagnirt, daß man denkt, es sei ein Concert, und wäre die Melodie, so er mit der rechten Hand macht, schon vorher also gesetzt worden. Ich kann einen lebendigen Zeugen abgeben, weil ich es selbst gehört.“

Johann Friedrich Daube, hochfürstl. würtembergischer Kammermusikus, sagt in seinem „Generalbaß in 3 Accorden,“ Leipzig, 1756: „Bei der Ausübung des Generalbaßes hat man dreierlei Arten zu wissen nöthig: 1. die simple oder gemeine; 2. die natürliche, oder die der Eigenschaft einer Melodie oder eines Stückes am nächsten kommt; 3. die künstliche oder zusammengesetzte. Die erste von diesen dreien ist die leichteste. Sie wird bei Solo, Trio, Concerto, Arien u. s. w. gebraucht. Man erlangt sie, wenn man sich bemüht, den musikalischen Dreiklang jederzeit hören zu lassen. Zur Vermeidung der Quinten- und Octavensolge dienet, die rechte Hand in dem Raum einer Octave durchaus liegen zu lassen. Man soll jederzeit ein bis zwei Intervalle von einem Accord auf den andern ziehen. Es ist eine besondere Schönheit des Accompagnirens, wenn man die Accorde ganz deutlich, ohne Zierrathen oder Brechung derselben hören läßt. Zur Verstärkung der Baßstimme kann man den Baß in Octaven hören lassen. Doch läßt sich dieses nicht überall anbringen, insonderheit bei Sprüngen und Laufwerk. Die starke Vollstimmigkeit, wenn nämlich beide Hände den ganzen Akkord greifen, kommt hier selten vor. Das Nachschlagen der Akkorde, das vermeintliche Nachahmen der Oberstimme, die unnöthigen Triller, Mordanten und andere Zierrathen sind zu meiden. Ein reines deutliches Anschlagen der Akkorde, geschwindes Absetzen derselben, eine nicht gar zu öftere Verrückung oder Versetzung der rechten Hand, und endlich eine genaue Achtgebung auf das Forte und Piano, — dies sind die wesentlichen Hauptpteile dieser ersten Art des Accompagnirens.

Der andern Art bedient man sich bei Recitativen, desgleichen wenn die Oberstimme lange Noten mit wenig Gesang führet. Sie erfordert eine solche Vollstimmigkeit, als beide Hände zu fassen vermögend sind. Zuweilen kann man auch die Intervalle von unten bis oben nacheinander anschlagen, (brechen,) doch muß dieses geschwind und deutlich geschehen — diese Art kömmt mit dem Accompagnement der Theorbe oder Laute überein.

Die dritte Art bleibt nur einem geschickten Meister und Componisten eigen. Sie bestehet darin, dem obern Gesang entweder durch Nachahmen, oder durch die zweite Stimmführung aufzuhelfen. Sie ist bei allen schwach besetzten, oder aus wenig Stimmen bestehenden Sachen zu gebrauchen. Eine gute Bespielung und Nachahmung der Melodie, nebst den gehörigen Zierrathen trägt hier sehr vieles bei, um die Vollstimmigkeit zu erhalten und den bei ein oder der andern Stimme entstehenden Fehler auszubessern. Ueberhaupt ist diese Art geschickt, das Gleichgewicht zu halten. Sie ist aber selten gut anzutreffen. Der vortrefflichste Bach besaß diese dritte Art im höchsten Grad. Durch ihn mußte die Oberstimme brillieren. Er gab ihr durch sein grundgeschicktes Accompagniren das Leben, wenn sie keines hatte. Er wußte sie, entweder mit der rechten oder linken Haud so geschickt nachzuahmen, oder ihr unversehens ein Gegenthema anzubringen, daß der Zuhörer schwören sollte, es wäre mit allem Fleiß so gesetzt worden. Dabei wurde das ordentliche Accompagnement sehr wenig verkürzt. Ueberhaupt war sein Accompagniren allezeit wie eine mit dem größten Fleiß ausgearbeitete, und der Oberstimme an die Seite gesetzte concertierende Stimme, wo zu rechter Zeit die Oberstimme brillieren mußte. Dieses Recht wurde sodann auch dem Baß ohne Nachtheil der Oberstimme überlassen. Genug! wer ihn nicht gehört, hat sehr vieles nicht gehört.“

Briefkasten der Redaktion.

An alle unsere Herren Mitarbeiter, Freunde u. s. w.

Wir bitten von nun an alle Beiträge, Briefe u. s. w. wieder an unsere Stadt-Adresse (Wollzeile 863) zu richten.

St. in A. Nächstens auch von uns das Erwartete. — J. in B. Jedenfalls willkommen. — S. in L. Der erwartete Brief von N. ist endlich gekommen und wir haben sofort an J. geschrieben. — W. in B. Viel Dank für die Vermittlung. — Dr. L. in N. Erhalten und nächstens die Entscheidung. — G. in K. Wir können Ihren Beitrag als zu umfangreich und verspätet nur bruchstückweise unterbringen. — B. in W. Wird nächstens benützt. — L. D. in F. Wir lassen es wohl lieber bei den Fragen bewenden. — M. in N. Besten Dank. Uebereilen Sie sich nicht; wir wollen zu besserem Verständniß der Leser erst den Artikel von G. abdrucken.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 38. Wien, 22. September 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing**, vormals **H. F. Müller's Witwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Beethoven's letzte Quartette. (Fortsetzung.) — Recensionen. — Die preisgekrönten Instrumente auf der Londoner Weltausstellung 1862. (Fortsetzung.) — Die neue Pariser Stimmung. — Correspondenzen aus Coburg und Nürnberg. — Zeitungsschau. Nachrichten. — Briefkasten der Redaktion.

Beethoven's letzte Quartette.

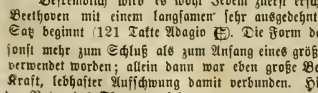
(Fortsetzung)

Quartett in Cis-moll, op. 131.

Bestand das vorige B-Quartett aus sechs selbstständigen Sätzen, so enthält das Cis-moll-Quartett 7 Nummern, welche Beethoven wie es scheint im Zusammenhang, d. i. ohne Unterbrechung, gespielt haben wollte; doch ist nicht überall die entschiedene Absicht, noch die musikalische Nothwendigkeit vorhanden. Die Erfahrung, daß das Ganze auf einmal gegeben ermüdet, hat daher, soviel wir wissen, überall, wo das Quartett gespielt wird, dahin geführt, daß man in der Ausführung trennt, was seinen innern nothwendigen Zusammenhang hat. Hiermit verhält es sich nun wie folgt: Nr. 1 und 2 gehören zusammen, denn das Anfangsmotiv des 2. Stücks geht aus dem Schluß des ersten hervor und es liegt offenbar die Absicht auf, durch den Eintritt von D-dur nach dem gehaltenen Cis eine besondere Wirkung hervorzubringen. Nr. 2 aber schließt vollkommen ab. Nr. 3 (in Recitativform) ist nur eine Einleitung zu Nr. 4 (Thema mit Variationen), welches ebenfalls vollständig schließt. Nr. 5 (Presto in Scherzoform) ist ein vollkommen selbständiges Stück, doch hat Beethoven einen Uebergang zum folgenden hinzugesetzt und attacca dazu geschrieben. Dieser Uebergang ist jedoch nicht absolut nothwendig; er kann wegbleiben, ohne daß sonst irgend eine Veränderung nothwendig würde. Nr. 6, ein kurzes Adagio, bildet die Einleitung zum folgenden Nr. 7 Finale (Allegro). Aus alledem geht aber hervor, daß trotz dieser sieben Nummern doch eigentlich 4 Gruppen vorhanden sind, und daß diese ganz genau der eigentlichen Quartettform entsprechen: Erster Satz, Adagio (hier Andante mit Variationen), Scherzo und Finale. Damit fällt aber Alles zusammen, was aus der Siebensätzigkeit F. F. *) Weber gefolgert hat.

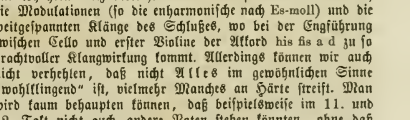
Im Ganzen bewegt sich dieses Quartett noch mehr wie das vorige in den höchsten Höhen und tiefsten Tiefen der Leidenschaft und des Aufschwungs; da zugleich die Beziehung der einzelnen Sätze auf einander enger ist, insofern nämlich die Gegensätze darin mehr motivirt erscheinen als im B-Quartett, ist dieses Werk eigentlich die Krone aller Beethoven'schen Quartette.

Befremdlich wird es wohl Jedem zuerst erscheinen, daß Beethoven mit einem langsamen sehr ausgedehnten fugirten Satz beginnt (121 Takte Adagio 𝄴). Die Form der Fuge ist sonst mehr zum Schluß als zum Anfang eines größeren Werks verwendet worden; allein dann war eben große Beweglichkeit, Kraft, lebhafter Aufschwung damit verbunden. Hier aber ist der Natur des Themas zufolge:



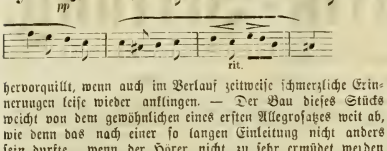
*) In Nr. 36 fälschlich J. F.

tiefe Beschaulichkeit vorhanden, es handelt sich um musikalische Darstellung großen inneren Leidens, und somit konnte die Form der Fuge, insofern sie dazu dient diesen Toncharakter in allen Stimmen gleichmäßig zum Ausdruck zu bringen, ganz wohl an den Anfang gestellt werden. Es ist auch Alles vermieden, was im Laufe dieses Satzes etwa zu größerer Beweglichkeit führen könnte. Weder die Gegenstimmen noch die Zwischensätze gehen über ein gewisses Maß äußerer und innerer Beweglichkeit hinaus, der Zeiger zeigt durchaus mehr in die Tiefe als in die Höhe. Dadurch wird freilich das natürliche Verlangen des Hörers nach Bewegung und Aufschwung auf's äußerste gespannt und das folgende Allegro befriedigt um so mehr, als es wie ein freundlicher Morgen nach langer dunkler Nacht erscheint. Auf eine eingehende Analyse des Anfangssatzes müssen wir, da es uns hier zu weit führen würde, verzichten. Es wird genügen zu bemerken, daß wir eine freie Fuge vor uns haben, daß daher, obwohl sonst alle Mittel dieser Form, wie z. B. Engführung, Vergrößerung und Verkleinerung, Anwendung finden, doch ein gewisses phantastisches Element darin enthalten ist, welches freilich dieser angewendeten Form nur erhöhten Reiz verleiht. Wunderbar sind darin namentlich die Modulationen (so die enharmonische nach Es-moll) und die weitgespannten Klänge des Schlusses, wo bei der Engführung zwischen Cello und erster Violine der Akkord his fis a d zu so prachtvoller Klangwirkung kommt. Allerdings können wir auch nicht verhehlen, daß nicht Alles im gewöhnlichen Sinne „wohlklingend" ist, vielmehr Manches an Härte streift. Man wird kaum behaupten können, daß beispielsweise im 11. und 12. Takt nicht auch andere Noten stehen könnten, ohne daß der Satz minder tief und bedeutsam würde, umsomehr als das als der Viola nicht einmal thematisch consequent ist:



Solche Härten finden sich in diesem Adagio noch einige, doch verschwinden sie in dem Reichthum an Wunderklängen, der sich hier aufthut.

Wir gehen nun zu dem dieser Fuge folgenden Allegro über. Der Eintritt von D nach Cis ist als Modulation stark und gewagt. Allein einmal geht die Sache im pp. vor sich, dann läßt das langgehaltene unisono-cis des vorhergehenden Schlußes Zeit genug diesem Ton auch andere Beziehungen zu geben, und bei näherer Bekanntschaft erscheint es als Leitton, als Terz des verschwiegenen Dominantakkords von D. Der Uebergang vermehrt daher den Eindruck himmlischer, hoffnungsvoller Heiterkeit, der schon aus dem Thema dieses Allegros:



hervorquillt, wenn auch im Verlauf zeitweise schmerzliche Erinnerungen leise wieder anklingen. — Der Bau dieses Stücks weicht von dem gewöhnlichen eines ersten Allegrosatzes weit ab, wie denn das nach einer so langen Einleitung nicht anders sein durfte, wenn der Hörer nicht zu sehr ermüdet werden sollte. Dennoch lassen sich in den nahezu 200 Takten desselben Theile erkennen, wenn auch die Umrisse verschwommen erscheinen: Thema und Nachsatz (der Seitensatz fehlt); auf dem Cis dur-Halt Schluß des ersten Theils. Dann das Thema in E-dur mit einer kleinen Durchführung; darauf das Thema in der Viola wieder in D-dur, Fortsetzung und Halt auf Fis-dur; dann noch eine kurze Durchführung, endlich das Thema in G-dur, Nachsatz und baldiger Schluß.

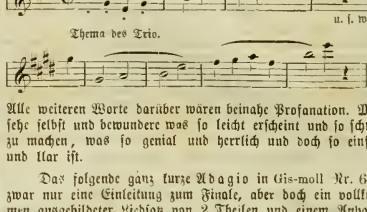
Es genügte dem Componisten also diesmal, zwei Grundstimmungen einander gegenüber zu stellen; er wollte keine dramatische Ver- und Entwicklung, sondern einen lyrischen Ausbau, und warum sollte er, der vorher so Großes in jener Weise geschrieben hatte, es nicht auch einmal in dieser versuchen?

Nr. 3 bildet wie gesagt die Einleitung zu Nr. 4, einem höchst ausdrucksvollen Thema mit Variationen in A-dur *). Das Thema enthält zwei Theile zu acht Takten, jeder zuerst von der ersten, dann eine Octave tiefer von der zweiten Violine gebracht. Förmlicher, dem Thema genau entsprechender Variationen sind 6, dann folgen cadenzartige und verschiedene das Thema aphoristisch und frei behandelnde Anhänge. Wie Beethoven in der Variationenform überhaupt größter Meister ist, so entstehen denn auch hier Gebilde reichster und bedeutsamster Art, zusammengehalten durch das überall erkennbare Thema und eine Form, durch welche die Idee des Themas eine große Steigerung erhält und zum Ende wieder zur einfachen Gestalt zurückgeführt wird. Was die einzelnen Variationen betrifft, so dürften die dritte und fünfte allerdings mehrmaligen Hörens oder noch besser eigenen Spiels oder Studiums bedürfen, wenn sie verstanden werden sollen. Dort ist melodisch-contrapunktisch und harmonisch Manches gewagt, was dem Ohr nicht sogleich eingeht, hier ist der Rhythmus verschoben. Schmälert das den Werth des Kunstwerks? Wir glauben ebenso wenig, als der tiefste philosophische Gedanke dadurch an treffender Wahrheit einbüßt, daß er von Tausenden nicht verstanden wird. Es gibt allerdings einen Standpunkt, von welchem aus das populär Faßliche gefordert werden kann, es ist aber nicht der Standpunkt der Kunst, von dem hier allein die Rede sein kann. — Die herrlichste unter den 6 Variationen ist vielleicht die sechste; sie greift im Klangwesen in das Symphonische hinüber und öffnet ungeahnte Welten.

Das Scherzo (Nr. 5, Presto E-dur) ist ein vollkommen verständliches und zugleich eins der bedeutendsten Stücke, die Beethoven geschrieben hat. Es enthält einen 3mal wiederholten Hauptsatz, ein Trio, welches ausdrücklich zweimal gespielt wird, und einen Anhang. So hinreißend es durch seinen Humor ist, der hier seine höchsten Triumphe feiert, so lehrreich ist auch das genaueste Studium desselben für jeden Musiker und Musikfreund. Es ist nicht das Mindeste darin, das von irgend einer Seite angefochten werden könnte. Die höchste Ordnung herrscht durchaus zugleich mit der höchsten Freiheit.

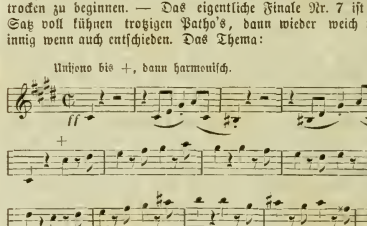
*) Was soll man dazu sagen, daß F. F. Weber von der Eigenschaft dieses Stücks als „Variationen" kein Wort sagt? Es scheint daß er dieselbe nicht erkannt hat.

Zugleich entwickelt sich alles aus einem Keime, sogar das Trio geht seiner rhythmischen Gestaltung nach aus dem Thema hervor:

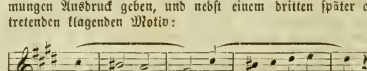


Alle weiteren Worte darüber wären beinahe Profanation. Man sehe selbst und bewundere was so leicht erscheint und so schwer zu machen, was so genial und herrlich und doch so einfach und klar ist.

Das folgende ganz kurze Adagio in Gis-moll Nr. 6 ist zwar nur eine Einleitung zum Finale, aber doch ein vollkommen ausgebildeter Liedsatz von 2 Theilen und einem Anhang. Der tiefsten Empfindung voll ist seine zuerst der Viola übertragene Melodie. Unsäglicher Ausdruck liegt in dem Refrain mit seinem übergreifenden a. Im zweiten Theil ist eine Anticipation des Basses auffallend, die man gewöhnen muß. Der Anfangsakkord erinnert an die zwei Viertel, welche Beethoven seiner B-dur-Sonate nach London nachschickte, wie es der Meister zuletzt überhaupt liebte mit einem Thema nicht gleich trocken zu beginnen. — Das eigentliche Finale Nr. 7 ist ein Satz voll kühnen trotzigen Patho's, dann wieder weich und innig wenn auch entschieden. Das Thema:



zerfällt nämlich in zwei Motive, die diesen beiden Grundstimmungen Ausdruck geben, und nebst einem dritten später auftretenden klagenden Motiv:



den Satz beherrschen. Ein Seitensatz in E-dur bildet, kurzgefaßt, einen Ruhepunkt. Zur Durchführung dient namentlich das zweite Motiv des Themas, welches auf und ab das Ganze durchwogt. Vollständiger Ausbau, klare und energische Disposition zeichnen den Satz aus und lassen nirgend Unverständliches aufkommen, daher denn auch bei schwungvollem Vortrag der vollständigste Erfolg bei jedem fähigen Publikum ihn und das ganze Quartett krönt. Jene aber, die es wagen Angesichts solcher Werke kurzweg von Beethovens letzter Zeit als einer seine Kunstthätigkeit beirrenden zu sprechen, beweisen nur, daß sie — nicht Partitur lesen können oder zu bequem sind das zu studiren was ihnen nicht von tüchtigen Künstlern mundgerecht zubereitet wird.

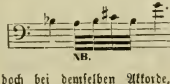
(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

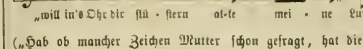
Hilarius (Freiherr) von Siegroth, Frauenliebe und Leben von Chamisso op. 15. Schuberth und Comp. in Leipzig und New-York (2½ Rthlr.).

C.—x. Es ist immer ein mißlich Ding, ein ganzes Werk, das schon zwei musikalische Interpreten berühmten Namens gefunden, noch einmal zu componiren. Wir sprechen nicht von einem einzelnen Liede, zu dem ja unmöglich ein Componist die einzig richtige Auslegung gefunden zu haben vermeinen kann; obwohl auch hier — ist einmal eines Liedes Melodie in Herz und Blut des Publikums gedrungen — eine andere neue, und sei sie schöner und bedeutender, schwer hat sich einen Weg zu bahnen. Wir sprechen vielmehr von einem ganzen Liedercyclus, wie dem obigen, den einmal schon der geniale Carl Löwe mit allen seinen Vorzügen und Mängeln, das andere Mal Rob. Schumann musikalisch so wiedergeboren hat, daß wir ihn dreist zu dessen schönsten Werken nicht allein, nein geradezu zum Schönsten zählen, was die lyrische Muse der Tonkunst überhaupt hervorgebracht hat.

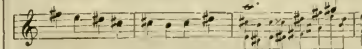
Aber Vergleiche ziehen zu wollen zwischen Compositionen verschiedener Autoren, und seien sie auch demselben Text entsprungen, möchte, wie überhaupt gefährlich, so hier besonders unpassend erscheinen. Denn unser obiger Verfasser hat offenbar ganz Anderes im Sinne, will durchaus poetisch wie musikalisch etwas Anderes, ja ist durchweg von anderm Stoff — dem Talente und der Bildung nach — wie beide Vorgenannten. Wir wollen nicht rechten über orthographische Kleinigkeiten, die er wahrscheinlich in den Bereich der Kindereien verweisen wird, da er ebenso wahrscheinlich zu der weiland von K. B. Schumann vorgeschlagenen, in Wahrheit „enharmonischen“ musikalischen Nomenclatur schwört. Wir wollen ihn also nicht fragen, warum er im 2. Liede (S. 6. u.) den vom verminderten 7-Akkord auf E herstammenden $\frac{6}{D\flat 5}$ Akkord als $\frac{6}{A\flat 2}$ Akkord schreibt, ja sogar mit Benutzung dieser Figur im Baß



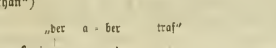
während er doch bei demselben Akkorde, nur in ursprünglicher Lage, im 6. Liede (S. 17. u.) richtig b schreibt, auch beide Fälle der erstgenannten Umkehrung analog auflöst. Nicht fragen, wie er gleicherweise im 7. Liede (S. 21, 2. Takt der 2. Zeile) zu dem curiosen his so (statt aisis his) kommt u. dgl. mehr. Während er pedantisch-treu, fast sollte man meinen durch überstrenge Zucht gewöhnt, nicht ermangelt, allen einfach gebrochenen Akkorden, wie in Nr. 2 (S. 4), in Nr. 6 (S. 16 und 19) u. a. alle durchgehenden und vorhaltenden und Hülfs-Noten der obligaten Singstimme einzuverleiben, und dadurch die Physiognomie jener Brechungen oft bis zur Unkenntlichkeit zu verzerren. — Habeat sibi. Wir gehen zu weit wichtigeren Dingen, zur Physiognomie der ganzen Lieder in Summa und der Wiedergabe der gebotenen Texte im Detail. Und fragen da zunächst: ist denn der Liedercyclus nicht ein Ganzes, und gemacht, der Reihe nach gesungen zu werden? Und wenn dies, ist's denn einerlei, welche Tonarten einander folgen, und wie sie einander folgen? Ob ich vom C-dur-Dreiklang direkt in den von Es-dur springe (Lied 5 und 6) von diesem in den $\frac{6}{5}$ Akkord auf E (A-dur, Nr. 7), vom A-dur-Dreiklang wieder in den auf Es u. s. w.? Oder ob ich's mache, wie Rob. Schumann in demselben Cyclus: B, Es, Cm, Es, B, Gm, D (durch den $\frac{6}{5}$ Akkord auf cis vermittelt) Dm und endlich B? Doch wir wollen nicht vergleichen. Auch fragt sich's, ob nicht unser Autor auch diese „Kleinigkeit“ zur Pedanterie der alten „überwundenen“ Schule rechnen möchte, wie wir seine schwulstigen Akkord-Brechungen oben. — Wie aber, wenn wir nun zur Hauptsache, zum Ausdruck der Worte selber kommen, und Stellen entdecken, wie folgende:



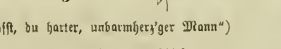
(„Hab ob mancher Zeichen Mutter schon gefragt, hat die gute Mutter Alles mir gesagt, hat mich unterwiesen, wie nach allem Schein“)



Wenn so durch hellen Aufschrei der Componist das Flüstern der Tochter und Mutter (denn auch diese wird nicht geschrieen haben) ausdrückt, wie wird's uns gehen, wenn jene anfängt zu jubeln, oder gar der bittre Tod seine Sichel unbarmherzig in das Glück ihrer Ehe schlägt? Aber ohne Furcht. Wenn auch der letztere in noch so grübelnden Akkorden (Nr. 9) daherzuschleichen scheint, gerade die Hauptworte („Nun hast du mir den ersten Schmerz gethan“)

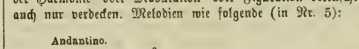


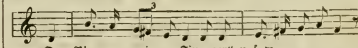
(„Du schlägst, du harter, unbarmherz'ger Mann“)

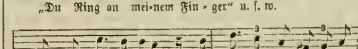


sind so entsetzlich zahm, daß wir erstaunen, wie so wirkungslos die Sichel bleibt.

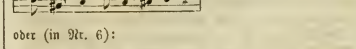
Und was den Jubel angeht und übrige Situationen, so lassen sich Armuth der Erfindung und Trivialitäten, wie wir ihnen auf allen Seiten fast begegnen, durch keinerlei Schwulst der Harmonie oder Modulation oder Figuration vertuschen oder auch nur verdecken. Melodien wie folgende (in Nr. 5):

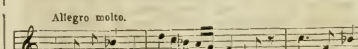




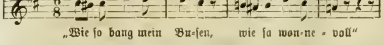


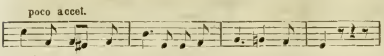
oder (in Nr. 6):





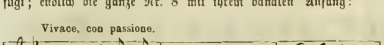
ferner (Nr. 7):

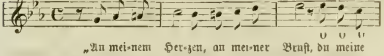


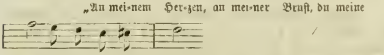


u. s. w.

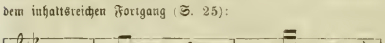
dem sich — nach Wiederholung der ersten 4 Takte — das obige „will ins Ohr dir flüstern“ u. s. w. als Schlußcadenz anfügt; endlich die ganze Nr. 8 mit ihrem banalen Anfang:

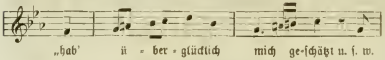






dem inhaltsreichen Fortgang (S. 25):





und den vielen, von den Italienern schon zum Ueberdruß verbrauchten Zopfcadenzen — solche und ähnliche Melodien, sagen wir, können es trotz aller modulatorischen Schminke, aller harmonischen Schönpflästerchen, aller rhythmischen Crinolinchen dreist mit Allem aufnehmen, was schon in den Dutzend-Fabriken eines Abt und Gumbert und Krebs und Consorten ausgeheckt und geschmiedet worden. Und das zu den schönen, dem Anfang nach wenigstens untergelegten Textesworten! O wenn doch endlich dem „deutschen Liede“ sein Recht würde! Dem deutschen Liede, angebaut von Tonsetzern wie C. M. v. Weber, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Franz, und vertreten durch Liedersänger wie die Schröder-Devrient, Jenny Lind, Staudigl, Stockhausen. Wenn doch diesem Heiligthume nur sich nahte, wer wenigstens keuschen Sinnes, und deutschen Gemüths. Habt ihr denn nicht Spielraum genug in Operetten, Baudevilles und Liederpossen, in welschen und französischen Romanzen einerseits, um Eure Tiraden und Flosseln und bloßen Redensarten nicht auch noch in das Lied hinüber zu spielen, in das „Lied“ für das weder Welsche noch Franzosen noch Engländer ein eignes Wort in ihrer Sprache besitzen? Nicht Spielraum andrerseits genug, um Euer hohles Pathos, Euern abgezogenen Katharn, Euer „viel Geschrei und wenig Wolle“ anderswo als im „deutschen Liede“ niederzulegen? Procul profani! sollten Alle rufen, die es ernst mit der Kunst meinen; und Viele würden's rufen, wenn nicht eine Menge der selben mehr Einsicht, als — Charakter besäßen.

Daß das letzte der obigen Lieder Chamisso's, soll es überhaupt componirt werden, kaum anders als matt ausfallen kann, liegt in der Dichtung. Eine Nutzanwendung im poetischen Gewande kann dem Begriff noch immer genug als Ersatz des fehlenden poetischen Gehalts geben. Musik kann sie nimmer erzeugen. Mit feinem Takte wich hier Schumann (nicht immer ist ihm's bei seinen Liedern gelungen) der Klippe aus, unterdrückte den Text und ließ das Ritornell in schmerzlicher Reminiscenz sich in den „Traum der eigenen Tage“ versenken.

Die preisgekrönten Instrumente auf der Londoner Weltausstellung 1862.

(Fortsetzung.)

II. Streichinstrumente und besaitete Schlaginstrumente.

Der ausgestellten Streichinstrumente waren nicht allzuviele, doch gab es sehr gute darunter. Die geseierte Notabilität im Geigenbau, Buillaume aus Paris, muß wohl zuerst genannt sein, obgleich sie sich ausdrücklich von der Concurrenz ausgeschlossen, somit einer eigentlichen Prüfung durch die Jury entzogen hatte. Jean Baptiste Buillaume hatte nur zwei Geigen eigener Faktur ausgestellt, zwei meisterhafte Straduari-Imitationen. In der Mitte zwischen beiden befand sich jene echte Geige von dem großen Cremoneser Geigenbauer Antonio Straduari, auf deren Besitz Buillaume lange warten mußte, bis er sie endlich nach dem Tode des früheren Eigenthümers erwarb, zu welchem Behuf er weder Kosten, noch die Mühsal einer weiten, beschwerlichen Reise scheute. Es ist aber auch ein herrliches Exemplar und so wohlerhalten, daß man glauben könnte, es sei erst kürzlich aus den Händen des Meisters hervorgegangen, verriethen nicht einige leichte Ritze am Boden, daß es doch schon, wenn auch vielleicht vor langer Zeit, — denn der letzte Besitzer soll es wie eine Rel quie eingeschlossen gehalten haben — im Gebrauch gewesen. Selbst der Hals und die Schnecke befinden sich in vollkommen intaktem Zustande, nur der Saitenhalter und die Wirbel hat Buillaume hinzugethan. Sie sind aus einem lichtbraunen Holze, mit leichten, geschmackvollen Schnitzereien versehen. Der Lack der Geige ist tiefroth und über den ganzen Kasten gleichmäßig dick aufgetragen. Zu dem aus zwei Stücken zusammengesetzten Boden, sowie zu den Zargen ist ein schöner ziemlich breit gestammter Ahorn verwendet. Der Zettel trägt die Jahreszahl 1716; die Geige fällt somit in die beste Zeit des Meisters, welcher in den Vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts als achtzigjähriger Greis starb, der einzige, der den Namen Straduari's zur Berühmtheit brachte, während sich der Ruhm der Guarneri, Amati, Ruggeri durch Generationen fortpflanzte. Der Preis von 600 Lyv. St. erscheint kaum zu hoch, wenn man die hohen Summen bedenkt, welche für andere Geigen von ungleich minderer Conservirung gezahlt wurden, und wenn man die ungeheure Seltenheit so wohlerhaltener Instrumente in Anschlag bringt.

Die Umgebung dieser authentischen Straduari bilden zwei Geigen, welche Buillaume nach dem Modelle Straduari's angefertigt hat, und zwar ist die eine derselben eine getreue Copie der eben beschriebenen aus dem Jahre 1716, von der sie dem Ansehen nach kaum zu unterscheiden wäre, wenn nicht die Zeichnung des Holzes in den Fladern den Unterschied verriethe

Die zweite Geige ist ganz nach der früheren Manier Buillaume's imitirt, in welcher das Auftragen des Lacks und die Schattirung der Farbe eine so große Rolle spielt. Würde Buillaume nicht besser gethan haben, die an der ausgestellten echten Straduari so deutlich sichtbare Methode dieses unübertroffenen Meisters zu befolgen, d. h. seine Instrumente so anzufertigen, wie es Straduari that und nicht so wie das Alter, die Abnützung und schädlichen Zufälle Straduari's Instrumente heute, nach 150 Jahren erscheinen lassen? Der Geigenbau würde dann von mancher verderblichen Ausartung, wozu Buillaume — wir wollen gerne glauben unbewußt — durch sein glänzendes Beispiel den Impuls gab, verschont geblieben und einige Täuschungen beim Ankauf von Violinen weniger vorgekommen sein *). Buillaume scheint übrigens selbst schon zu besserer Einsicht gelangt, wenigstens tragen die ausgestellten Copien nicht mehr den Namen des Originals, wie bei früheren Imitationen, sondern

*) Vergleiche die trefflichen Bemerkungen Dr. Schebek's in dessen offiziellem Bericht über die Pariser Weltausstellung vom J. 1855.

Vuillaume's eigene Firma. — Ob an diesen beiden Stücken das Holz künstlich präparirt und die Decken schwächer, als es sein soll, gearbeitet sind, — was Vuillaume sonst auch zu thun gewohnt war, um seinen Erzeugnissen den weichen, leicht ansprechenden Klang alter Instrumente zu verleihen — darüber konnten wir natürlich durch das bloße Ansehen keinen Aufschluß erhalten. Wir können nur bestätigen, daß die äußere Faktur abermals die große Geschicklichkeit dieses Meisters bezeugt. Der Preis jeder der beiden Geigen ist mit L. 16 notirt. Eine dritte Geige, die wir früher in Vuillaume's nettem Glaskasten sahen, eine Imitation nach Josef Guarneri del Gesu, mußte bald den Platz der Original-Straduari räumen, wir sind daher nicht in der Lage, sie beschreiben zu können. Mit großer Befriedigung können wir zwei deutsche Geigenbauer als diejenigen unter den concurrirenden Ausstellern bezeichnen, die in London die größte und allgemeinste Anerkennung ernteten. Es sind dies Lemböck in Wien und Grimm in Berlin. Das von Lemböck nach Guarneri gebaute Streichquartett (Preis 700 Gulden Silber) ist eine treffliche Arbeit und zeugt von namhaften Fortschritten, welche dieser Meister seit den Ausstellungen in München und Paris gemacht hat. Die äußere Faktur ist eine viel sorgfältigere, auch in der Wahl des Holzes mehr Geschmack an den Tag gelegt. Das Holz zu den Böden ist ein sehr schön gezeichneter Ahorn. An der Violine besteht der Boden nur aus einem Stück, jener des Cello ist aus zwei Stücken zusammengesetzt. Unter den Gliedern dieser Quartettfamilie möchten wir dem Cello den Vorzug geben, es hat ein sehr schönes Format und die Wölbung verliert sich allmälich bis unmittelbar an den Rand, während einigen Violinspielern an der Geige die Hohlkehlen etwas zu tief vorkamen. Der Lack ist rothgelb und glänzend, während er bei Vuillaume mehr ein mattes Aussehen hat. Von der Fülle und Weichheit des Tons dieser Instrumente hatte das Wiener Publikum die beste Gelegenheit sich zu überzeugen, indem die Hellmesberger'sche Quartettgesellschaft sich derselben bei einer ihrer erfolgreichsten Produktionen öffentlich bediente. Neben Lemböck ist Grimm aus Berlin zu stellen, dessen Geigen schön im Bau und Ton, dabei durchweg stark im Boden und von gesundem Holz sind, somit die besten Garantien auch für die Zukunft geben. Einen ehrenvollen Rang behaupteten auch Bittner und Patzelt aus Wien, von letzterem sahen wir namentlich eine ausgezeichnete Bratsche, welche die Grimm'sche noch übertreffen dürfte. Auch 2 Violinen (nach Formen des Straduari und Guarneri von Brandl in Pest fanden verdienten Beifall. Lemböck und Bittner in Wien erhielten die Medaille; Brandl und Patzelt die ehrenvolle Erwähnung. Aus dem Zollverein wurden für die Fabrikation von Streichinstrumenten mit der Medaille betheilt: Grimm in Berlin, Gebrüder Schuster in Markneukirchen, Hafelwandter in Carlsruhe (zugleich für Zitthern).

Padewet aus Carlsruhe sandte sehr preiswürdige Violinen, hingegen hatte Pausch in Berlin diesmal leider nichts ausgestellt. Mit Auszeichnung sind noch die Bogen-Instrumente zweier Brüsseler Meister zu nennen: N. F. Vuillaume's (Bruder des Parisers) und Darche, beide durch die Medaille ausgezeichnet. Letzterer hatte unter anderm ein Cello „Basse d'Amati" vom Jahre 1547 ausgestellt. Dieses kostbare, von Darche reparirte Instrument war im Besitz König Carl IX. von Frankreich, wie denn der reich gemalte und vergoldete Kasten sogleich auf einen erlauchten Spieler schließen läßt.

Im Fache des Geigenbaues wird kaum Jemand nach neuen Erfindungen fragen. Die Geige ist das einzige Instrument, an dem seit dritthalb Jahrhunderten nichts geändert oder hinzugethan wurde. Die modernen Instrumentenmacher sind einsichtsvoll genug, ihren Geigen nicht durch gewagte Neuerungen, sondern im Gegentheil durch Studien und Nachahmung der alten Meister den höchsten künstlerischen Werth zu verleihen. Veränderungen im Geigenbau werden daher, wo sie versucht werden, meist eine billigere fabriksmäßige Herstellung der Violinen beabsichtigen, was immerhin im Interesse größerer Orchester, Tanzmusiken und minder bemittelter Dilettanten alle Beachtung verdient. In diesem Sinne erregte eine von dem Amerikaner Henry Hulscamp ausgestellte Violine die Aufmerksamkeit des Musikers. Ihre Form ist eigenthümlich, ein guitarreahnlicher flacher Kasten. Hulscamp will durch eine Spannung in dem oberen und unteren Resonanzboden der Violine einen besonders kräftigen Ton erzielt haben. Die Spannung wird durch eine sehr einfache Einrichtung im innern Corpus der Geige bewirkt und mittelst eines Schlüssels im richtigen Verhältniß zu den Saiten regulirt. Deckel und Boden sind ganz gerade und flach, können daher leichter und billiger als die gewöhnlichen Geigenformen in großer Masse fabriksmäßig hergestellt werden. Anstatt der S S Löcher ist nur eine runde Oeffnung in der Mitte der Violine, unter der Stelle, wo der Bogen die Saiten in Bewegung setzt. Der Steg steht mit einem Fuße auf dem oberen Deckel, mit dem andern auf einem Pfosten, der am unteren Deckel befestigt ist. Der Ton dieser Geige ist gut in den 2 obern Saiten, minder in der dritten, die Tiefe hat einen hohlen, schnarrenden von der Klangfarbe der oberen Saiten verschiedenen Charakter. Bei Befestigung dieses Uebelstandes dürfte die Hulscamp'sche Violine für den musikalischen Markt- und Hausgebrauch eine Zukunft haben.

Aus Deutschland und Frankreich sah man übrigens Geigen zu Spottpreisen. Mirecourt in den Vogesen (bekanntlich das französische Mittenwalde) waren durch Streichinstrumente von Derazey, Rémy, Poirot und Grandjon vertreten. Insbesondere waren es die Geigen des Letztgenannten, die sich als solide Marktwaare empfahlen.

Als Curiosität ist eine Geige von Fréton („d'après Bernard") zu erwähnen, welche zu instructiven Zwecken folgendermaßen eingerichtet ist. Ueber dem Steg ist ein sogenannter „Guide Archet" aus Messing angebracht, nämlich zwei kleine Pfosten, zwischen welchen der Bogen zu führen ist, so daß der Schüler für den Auffatz seines Bogens die richtige Stelle nicht verfehlen kann. Desgleichen ist durch metallene Knöpfchen die Stelle angezeigt, wohin der Daumen und der Zeigefinger der linken Hand zu legen sind, sowie 4 bewegliche Metall-Leisten dem Schüler die Eintheilung des Griffbretts und die verschiedenen Lagen erklären, endlich den Fingersatz erleichtern sollen. Es versteht sich, daß eine solche Violine nur als Hilfsmittel für das allererste Stadium des Unterrichts, also nur für sehr kurze Zeit zulässig erscheint, weil die Gewöhnung daran dem Schüler alsbald alle Freiheit und Sicherheit rauben müßte.

Im Allgemeinen konnte man an der großen Mehrzahl der ausgestellten Violinen die erfreuliche Wahrnehmung machen, daß die Geigenbauer das richtige Princip, den alten Italienern nachzufolgen, allmälig in einem vernünftigeren Sinne auffassen. Wir haben früher schon auf die bedenkliche Sucht mancher Geigenbauer hingewiesen, durch künstliche Austrocknung des Holzes, Abschaben des Lacks u. dgl. Kunstgriffe ihren neuen Geigen den „Iden Rost" hundertjährigen Gebrauchs anzutäuschen. Wer seine Geigen — und sei es noch so geschickt — gleich als Greise in die Welt setzt, der schneidet ihnen einfach die Lebensdauer ab. Wie gesagt sind die besten Streich-Instrumente der diesjährigen Ausstellung frei von diesem Humbug und lassen an Schönheit des Baues und des Tons einen Fortschritt seit den letzten Weltausstellungen nicht verkennen.

Die Medaille erhielten folgende Verfertiger von Streich-Instrumenten: Aus Belgien: Darche und N. F. Vuillaume. Aus Frankreich: Derazey, Grandjon, Jacquot, Mirmont, Hufson. Aus dem deutschen Zollverein: Grimm aus Berlin, Gebrüder Schuster aus Markneukirchen, (für Blase- und Streich-Instrumente). Aus Oesterreich: Lemböck Wien, D. Bittner Wien (Patzelt in Wien die ehrenvolle Erwähnung). Bemerkenswerth ist, daß kein einziger englischer Instrumentenmacher eine Medaille für Streich-Instrumente erhalten hat!

Anhang.

Von besaiteten Schlaginstrumenten war wenig zur Ausstellung gesendet. Harfen fehlten ganz, Guittarren sahen wir höchstens zwei oder drei. Hingegen war die (den Engländern äußerst fremdartige) Spezialität der Zithern vortrefflich durch Patzelt und Kindl in Wien, dann lobenswerth durch Hasel-wandter in München und Strazinger in Linz repräsentirt. Lauten- und zitherartige Instrumente aus dem Orient hatte Toplee aus Constantinopel ausgestellt. Diese zum Theil schön ausgestatteten Curiosa, welche allerdings zunächst ein ethnographisches Interesse bieten und die nur industriell von etwas größerer Erheblichkeit sind, als musikalisch, blieben leider unter Glas und Rahmen und einer näheren Besichtigung nicht zugänglich. — Von den hiergenannten Ausstellern erhielt Kindl in Wien die Medaille, Patzelt in Wien und Toplee die lobende Erwähnung.

(Schluß folgt.)

Die neue Pariser Stimmung.

-e- Lassen Sie mich Ihnen die erfreuliche Mittheilung machen, daß das großherzogl. Hoftheater in Carlsruhe auf Befehl des Großherzogs, der vom k. k. österreichischen Ministerium des Auswärtigen in Wien gegebenen Anregung folgend, die in Frankreich 1858 festgesetzte und seit 1859 an allen Theatern, Conservatorien der Musik und sonstigen musikalischen Anstalten des Reiches durch gestempelte Stimmgabeln gleichmäßig eingeführte niedere Stimmung, deren Einführung in Cöln bereits definitiv und in Dresden versuchsweise besteht, in Wien und Berlin aber sowie in Petersburg nahe bevorsteht, angenommen hat und wahrscheinlich schon vom 1. Januar k. J. an praktisch einführen wird. Da auch das Hoftheater zu Mannheim das Gleiche beabsichtigt, so ist damit die neue Stimmung für das Großherzogthum Baden so ziemlich zur Richtschnur erhoben, insofern die großherzoglichen Militärmusiken, wenn man ihnen eine gehörige Zeit zur Aenderung und neuen Anschaffung von Instrumenten gönnt, sowie die im Lande verbreiteten verschiedenen Musik-Institute und Vereine sammt Orgeln und Instrumentenmachern der traglichen Einrichtung auf die Dauer sich nicht werden entziehen können. Die Maßregel wird von weitgreifenden Folgen begleitet sein, ist übrigens für Theater und sonstige Musiken mit bedeutenden Kosten verknüpft, ein Umstand, der diese rein musikalische Frage bisher mehr zu einer Geldfrage gemacht und ihre Erledigung auch allein verzögert hat. Für das hiesige Hoftheater z. B. dürfte die Herabsetzung der Stimmung wegen Aenderungen und Neuanschaffungen, namentlich der Rohrinstrumente, kaum unter 1500 fl. zu bewerkstelligen sein.

Da ich vor einiger Zeit schon mich mit diesem wichtigen Gegenstand beschäftigt, so wird wohl eine Zusammenstellung meiner Notizen und Berechnungen als Ueberblick über den historischen Verlauf und den gegenwärtigen Stand der Stimmungsangelegenheit auch für den Leser Ihrer Zeitung von Interesse sein. Zur Vermeidung von Mißverständnissen sei zunächst bemerkt, daß die Angaben der folgenden Schwingungszahlen des eingestrichenen a (später mit as bezeichnet) stets ganze, d. h. doppelte Schwingungen per Secunde voraussetzen, also für alle diejenigen, welche gleich vielen Physikern nach einfachen zu zählen pflegen, mit 2 multiplicirt werden müssen.

Bald nach Gluck, im Jahre 1788, betrug die Zahl der Schwingungen für das erwähnte a zu Paris in der königlichen Kapelle 409; in der großen Oper 1821 schon 431, 1833 — 434, und 1855 bis 1858 — 448 oder 449; in der italienischen Oper 1821 — 424, 1833 — 439 bis 441; in der komischen Oper 1821 — 428, im Conservatorium 1833 — 435. In Deutschland, und zwar in Wien 1833 an verschiedenen Theatern 434 — 445, in Dresden 1852 — 439, in Berlin 1821 — 437, 1833 — 442. In Petersburg 1771 — 417, 1796 — 437, welche im Laufe dieses Jahrhunderts bis zu 453 und 460 hinaufgegangen sein sollen. Da jedoch nach den neuesten Messungen die Stimmung am Kärnthnerthor-Theater mit 466, d. h. 232 × 2 bezeichnet, und dieses an und für sich schon sehr hohe Maß von jener zu Petersburg als der anerkannt höchsten Stimmung in Europa noch übertroffen wird, so muß letztere die vorhin angegebene Zahl von 460 gegenwärtig um ein Beträchtliches übersteigen.

Nimmt man nach Scheibler's, von der Naturforscherversammlung zu Stuttgart im Jahre 1834 unterstützten Vorschlag das a zu 440 Schwingungen an, so geben 466 Schwingungen schon ais oder b, so daß hiernach dieselbe Composition in Wien jetzt noch in B-dur, in Petersburg sogar merklich höher gespielt wird, welche anderwärts A-dur ist, in Paris 1821 aber beinahe As-dur und zu den Zeiten Gluck's wenn wir die in obiger Tabelle mitgetheilte niederste Stimmung von 1788 in Paris, unter Anwendung der seit 1788 bis 1821 und heute sich ergebenden Progressionsverhältnisse der Steigerung und das Jahr 1762 als Ausgangspunkt annehmend, mit den Jahren um 17 Schwingungen, d. h. bis auf 392 zurückgehen lassen, geradezu G-dur war.

Es läßt sich daher unbedenklich behaupten, daß die musikalische Stimmung von 1762—1862, also in 100 Jahren nach und nach um 1½ Töne hinaufgeschraubt worden ist, was die bei der Wiederaufführung Gluck'scher Opern in der Gegenwart — auch Bach's und Händel's Werke nicht zu vergessen — zu Tage getretenen großen Schwierigkeiten für die Singstimmen, insbesondere Baß und Tenor, auf eine natürliche Art, und einbringlicher, als obige trockene Zahlen anzugeben es vermögen, durch die That beweisen. Das Mittel des Abstandes der Schwingungszahlen von einem halben Ton zum andern in der eingestrichenen Octave beträgt überhaupt 21⅝, indem die größte Progression 30 Schwingungen, die kleinste 16 umfaßt. Die von Paris festgesetzte Schwingungszahl für das neue a (diapason normal) ist nun 435, wobei offenbar das 1833 noch für das dortige Conservatorium giltige Stimmungsverhältniß (s. oben) den Ausschlag gab, demnach nur um 5 Schwingungen geringer, als sie s. Z. der um die musikalische Akustik so verdiente und durch mehrere interessante Schriften über Stimmung und Berechnung der Schallwellen rühmlichst bekannte Scheibler, ein einfacher Fabrikant in Crefeld, vorgeschlagen hat. Für Paris und Berlin ergibt sich daher die Nothwendigkeit, um mehr als einen Viertelston (449 weniger 14) herunterzusteigen, während Petersburg und Wien mehr als einen halben Ton (466 und darüber minus 31) nachlassen müssen.

Indem man in Paris durch die von der Regierung eingesetzte Commission (Fould, Rossini, Auber, Meyerbeer, Berlioz, Halévy u. A.) 435 als ein „juste milieu" wählte, hatte man die große Mühe, aus 25 verschiedenen Hauptstimmungen — denn die Zahl der einzelnen Stimmungen ist ja Legion und nicht wohl zu zählen, — wie sie sich in Frankreich, Deutschland, Italien, Spanien, England und selbst in Nordamerika als für einen größeren Kreis geltende vorfanden, eine passende heraus zu suchen, und ging bei der Verfolgung der wichtigen und umständlichen Aufgabe von dem gewiß richtigen Grundsatze aus, daß die höchsten Stimmungen etwas herunter, die niedersten etwas hinaufzugehen hätten. Wo gab es denn aber irgendwo noch eine officielle musikalische Stimmung, die in ihrer Bescheidenheit niederer als 435 war? Scherzweise sei auch auf das „anerkennenswerthe" Opfer hingewiesen, das der berühmte Finanzmann Fould als Präsident der erwähnten Commission seinen Principien dadurch auferlegte, daß er, der standhafte Beförderer und Freund der „Hausse" an der Börse, im Interesse des „musikalischen Metalls" auch einmal die „Baisse" befürwortete.

Wie erklärt sich nun aber dieses fortwährende räthselhafte Hinauftreiben der Stimmung, während sich doch denken läßt, daß die Sänger von ihrem Standpunkt aus mit aller Kraft ihres Einflusses sich beharrlich dieser steigenden Erschwerung ihrer

gelanglichen Leistungen widersetzt haben werden? Sicherlich durch die Freude der Instrumentalisten an einem hellen, frischen Ton im Allgemeinen und die übrigens unbewußte Schuld der Instrumentenmacher, welche sich selbst überlassen, ganz nach oberflächlichem Gutdünken das a festsetzten; ebenso sehr jedoch speciell durch das den heutigen Musikern anklebende krankhafte Wohlgefallen an grelleren Tonfarben, welches die in den neuen Opernwerken systematisch und bis zum Ekelhaften befriedigte Sucht nach grellen Effekten als unausbleibliche fatale Frucht ihrer eifrigen Bemühungen in den verdorbenen Ohren zurückließ. Vergessen wir dabei nicht, daß es Jahrhunderte lang ebenso wohl an guten Instrumenten zur Berechnung der Schallwellen und Tonschwingungen, dem einzigen Mittel zur Durchführung und Behauptung einer allgemein herrschenden Norm, als an der Gelegenheit fehlte, sich durch gemeinsame Besprechungen zu verständigen, wie es heutzutage so leicht möglich ist, und daß die jetzige Sicherheit in dem Gebiete der Akustik und der positiven Resultate tiefer Wissenschaft ausschließlich eine Errungenschaft der Neuzeit bilden.

Wollte man jedoch den eben beklagten unbezwinglichen Drang nach Erhöhung der musikalischen Stimmung, in welcher sich, nebenbei gesagt, nur das allgemeine, so echt menschliche Streben sich zu höherer Stellung empor zu schwingen, abspiegelt, als ein Gebrechen unserer Zeit hinstellen, so würde man sich irren. Denn wie man zu allen Zeiten es vorgezogen hat, das Vergangene zu prüfen und über die Neuerungen seiner eigenen Gegenwart wenn nicht den Stab zu brechen, so doch wenigstens streng zu Gericht zu sitzen, so ist auch in Angelegenheiten der musikalischen Stimmung das Gerede über deren Ungleichheit und „nicht mehr auszuhaltendes“ Hinaufschrauben nur eine verstärkte Wiederholung alter Vorwürfe und auf dasselbe das treffende Wort des Dichters:

Der Schmerz wird neu, es wiederholt die Klage
Des Lebens labyrinthisch irren Lauf,

vollkommen verwendbar.

Klagt ja schon Prätorius in seinem so selten gewordenen berühmten Werke „Syntagma musici“ zu Anfang des 17. Jahrhunderts über die damals bereits überhand nehmenden ungleichen Stimmungen und das „fortwährende“ Hinaufgehen des Kammertons, dergestalt, daß dieser zu jener Zeit den Chorton um einen Ton in der Höhe überflügelt hatte, während früher der letztere um soviel höher war als der erstere. Da die erwähnten Bemerkungen eines theoretisch und praktisch so hoch stehenden Meisters der edlen Musika ihres interessanten Inhalts wegen angeführt zu werden verdienen, durch eine Uebersetzung in das heutige geschlechte Deutsch indessen wesentlich an Eindruck verlieren würden, so lassen wir, indem wir die bezeichnendsten Stellen mit gesperrter Schrift hervorheben, ihn lieber selbst sprechen in seiner naiven und derben Ausdrucksweise, wie sie Seite 14 und folgende des 2. Theils obigen Werkes des Näheren zu ersehen ist.

(Schluß folgt.)

Correspondenzen.

Aus Coburg.

Auch diesmal kann ich Ihnen von hier eigentlich nur melden, daß Nichts zu melden ist. Gleichwohl ist es mir gar so unverständlich, daß die zum Theil rüstigen Kräfte, über welche in unserer Residenz zu verfügen wäre, immer und immer entweder brach liegen oder unwürdige Verwendung finden sollen. Es scheint mir unerläßlich, gerade von diesem Coburg aus, das in der Welt so viel von sich reden macht und in unterschiedlicher Beziehung auf den Höhen der Zeit und der Zeitbildung stehen will, Ihnen fortan wenigstens den Bericht zu geben, wenn man von der erträumten Höhe einmal einen gelegentlichen Fall gethan. Neulich hat der Coburgische Landesverein der Gustav-Adolphstiftung in der Residenz seinen Jahrestag gehalten. Man glaubte das mit einem kirchlichen Gottesdienst eröffnete Fest auch durch kirchliche Musik verherrlichen zu müssen und stiftete eine Cantate des Concertmeisters Stoth nicht übel auf. Man konnte bei der Anhörung dieses Musikstücks freilich seine „sonderbaren“ Gedanken nicht unterdrücken. Wenn ich meinerseits den köstlichen, aus den Tiefen heiliger Empfindung geflossenen, ich darf sagen tief beschaulichen 23. Psalm mit zum Vorwurf einer musikalischen Darstellung gewählt hatte, so würde ich bei Leibe nicht Trompeten, Pauken und andere Lärmmittel, schwerlich volle Orchesterbegleitung, wahrscheinlich höchstens Saiteninstrumente oder Orgelspiel als Begleitung gewählt und mich am Ende wohl auf bloßen Chorgesang beschränkt haben. Ich möchte in der Sache mit dem thätigen Componisten freilich um so weniger rechten, als derselbe eben der Mann ist, von dem für Coburg in kirchenmusikalischer Beziehung noch Etwas zu erwarten wäre, und dem man ganz bereitwillig folgen würde, wollte er sich nur das Herz fassen, etwas Größeres und Tüchtiges anzugreifen. Gleichwohl aber muß es als überaus versehlt bezeichnet werden, wenn bei solch öffentlicher Gelegenheit die Ohren von Leuten, welche kirchlich erbaut sein wollen, mit — Opernmusik vom reinsten Wasser, welche als Illustration kirchlicher Texte verwendet worden ist, unterhalten werden. Die Spätstyle Cantate mag vom rein musikalischen Standpunkt aus betrachtet eine ganz artige, verdienstliche Arbeit und sogar von Interesse sein, als Kirchenmusik ist sie gelind gesagt eine Inconvenienz. Ich bemerke Ihnen, daß die Aufführung an derselben Stätte (zu St. Moriz) stattgatte, an welcher wenige Wochen vorher der — Salzunger Kirchenchor so vernehmlich gepredigt hatte, was Gesang, was kirchlicher Kunstgesang sei, und wie unendlich hoch derselbe in seiner großartigen Einfalt über unsere moderne, weltförmige, bewegungsvolle, klangreiche, sogenannte Kirchenmusik hinausstehe. Hält es denn gar so schwer, Goldkörner und Sand von einander zu unterscheiden? Ja, Eins scheint überaus schwer zu halten. Den Herren Chorregenten in Reußen und Preußen kommt die Erkenntniß gar so sauer an, daß die Mühe, welche sie auf die Einübung von Musikstücken verwenden, so viel reichere Zinsen trägt, wenn sie sich dem allbewährten Klassischen zuwenden, als wenn sie als Mittel dienen muß, für eigenes Fabrikat Absatzquellen zu eröffnen. Erlauben Sie, daß ich Ihnen bei dieser Gelegenheit sogleich auch

„aus Nürnberg“

einen musikalischen Bericht sende. Sie werden die Lückenhaftigkeit desselben gern entschuldigen, da ich von dort soeben nur als Gast zurückgekehrt bin, ihn aber vielleicht um so willkommener heißen, als wenn ich nicht ganz irre, aus der altehrwürdigen Reichsstadt Ihnen etwas Musikalisches noch gar nicht gemeldet worden ist. Ich war dort während der Festtage vom 26. bis 28. August, welche für ihr protestantisches Osterreich von so besonderer Bedeutung geworden sind. Es hatte vorher verlautet, der Salzunger Kirchenchor werde in den Festgottesdiensten singen. Aber sei es, daß das nur Vermuthung gewesen war, oder daß der Plan sich mit der zeittaubenden Festarbeit nicht vereinigen lassen wollte, oder daß der Kostenpunkt Schwierigkeiten machte, kurz, dieser Schmuck fehlte dem Fest. Doch die gastliche Stadt sorgte selbst nach diesen Kräften für Ersatz. Den Schluß des Gottesdienstes vor der „beschließenden,“ für Ihre evangelischen Salzburger so erfreulichen Versammlung bildete ein in richtigstem Kirchenstyl trefflich gesetzter, sehr wacker ausgeführter Chorgesang mit — hier sehr entsprechender — Begleitung von Blechinstrumenten. Es war das alte herrliche Lied: Verzage nicht, du Häuflein klein, nach dem alten Choral: Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn. Den Schluß aber der ganzen Festfeier bildete am Abend des 28. ein geistliches Concert in dem mächtigen, unendlich einfach construirten, in akustischer Hinsicht wohl unübertrefflichen herrlichen alten Rathhaussaal. Die Wahl der Musikstücke war durchaus zweckmäßig: Mendelssohn-Bartholdy's Oratorium „Paulus,“ leider nur im ersten Theil (das ganze wäre freilich noch der anstrengenden Festarbeit zu viel gewesen), darnach Beethoven's C-moll-Symphonie, endlich das große Hallelujah von Händel. Die Ausführung ließ wohl zu wünschen übrig. Die Contrabäße namentlich waren zu schwach, oft auch unsicher, die Stimmen im Ganzen viel zu laut, das forte häufig ein fast überwältigendes fortissimo. Indeß fiel die Frische und Reinheit des Gesangs, sowohl des Chor- als des Sologesangs angenehm auf, und das Gesang sah nach fleißiger, ernstlicher

Arbeit aus. — Vielleicht gibt dieser kurze Reisebericht einem einheimischen Nürnberger Veranlassung, über die musikalischen Verhältnisse der lieben alten Reichsstadt eingehender an Sie zu berichten. Was ich gehört, läßt mich hoffen, daß Nürnberg zu seiner Zeit mit anderen Städten Deutschlands auch in musikalischer Beziehung wetteifern und den Beweis für die in der D. M.-Z. einmal aufgestellte Behauptung geben wird, es sei ein beneidenswerther Vortheil für eine Stadt, wenn sie nicht durch sogenannte „Kunstinstitute," dergleichen fürstliche Capellen und Opernhäuser zu sein pflegen *), in ihrer musikalischen Entwickelung — gehindert würden. Frisch vorwärts, du liebes altes, kunstreiches und kunstsinniges Nürnberg!

Zeitungsschau.

Die „Süddeutsche Zeitung" vom 4. September schreibt aus Frankfurt a. M.: Unsere hiesigen 31 Musik- und Gesangvereine rüsten sich bereits, durch verschiedene Concerte uns die langen Winterabende zu verkürzen. Es dürfte daher nicht uninteressant sein, sowohl die Namen der Vereine als die Zahl ihrer Mitglieder zu erfahren: Anakreon hat 12, Arion 90, Concordia 22, Großmann'scher Verein 36, Gemüthlichkeit 15, Hermannsverein 60, Kunkel's Verein 36, Liedertafel 85, Liederverein 65, Liederzweig 48, Neeb's Quartett 25, Sängerbund 24, Sängerkranz 24, Teutonia 45, Wolff'scher Verein 20, (vorstehende 15 Vereine bilden die hiesigen verbündeten Männergesangsvereine); Liederkranz 210, Gesangverein der Turngemeinde 50, Gesangverein des Arbeiterbildungsvereins 56, Philadelphia 56, Cäcilienverein 234, Rühl'scher Verein 180, Opernsängerverein 40, Seibt'scher Verein 52, Philharmonischer Verein 60 Mitglieder. Hiezu kommen noch drei Vereine, welche ausschließlich sich mit Kirchenmusik beschäftigen, nämlich der katholische Kirchenmusikverein mit 60, der Synagogengesangverein mit 80, und der Verein zur Pflege religiösen Gesanges mit 32 Mitgliedern. Im Ganzen befinden sich 1737 Personen in genannten 31 Vereinen, d. h. von 44 hiesigen Einwohnern ist je Einer in einem Gesang- oder Musikverein.

Diese mit den modernen Einigungsbestrebungen nicht im Einklang stehende Separation des sangeslustigen Dilettantismus Frankfurts, der Stadt nämlich, in welcher das Hauptorgan des deutschen National-Vereins („Süddeutsche Zeitung") erschient, in welcher ferner seit Jahren schon in Sachen der politischen Einigung so viel „gemacht" worden und noch fortan gemacht wird, wirft auch auf die socialen Zustände dieser freien Stadt kein sonderlich vortheilhaftes Licht; denn die Verbündung der 15 Männergesangvereine, vielleicht zu einer gemeinschaftlichen Produktion im Jahre, will doch so viel als nichts bedeuten. Auch wird man zugestehen müssen, daß Zersplitterung der musikalischen Kräfte in so viele kleine Kreise nicht eben Zeugniß abgibt, daß es sich um Förderung reeller Kunstinteressen handeln soll; nicht minder scheint daraus hervorzugehen, daß man sich einem größeren Ganzen nicht unterordnen wolle, vielmehr befangen in einem gewissen Subjektivitäts- und Autoritäts-Dünkel nur Privatzwecke zu verfolgen bestrebt sei. Indeß resultirt doch andererseits aus diesem Absonderungssystem etwas der Tonkunst unbezweifelt Vortheil Bringendes, und zwar zunächst für Frankfurt, dann aber auch für unser musikalisches Deutschland. In ersterer Beziehung erfreut sich diese tonreiche Stadt einer so großen Anzahl von geschickten und mit musikalischer Intelligenz auftretenden Musikdirektoren, darunter auch eine Musikdirektorin, Fräulein S. die in öffentlichen Concerten ihren gemischten Gesangverein sammt Orchester mit dem Taktirstock dirigirt; wie deren die Kaiserstadt an der Donau schwerlich aufzuweisen haben dürfte. In der anderen Beziehung ist diese alte Handelsstadt nunmehr auch eine Pflanzschule für Musikdirektoren geworden, und wird man sich nur dahin zu wenden haben, wenn irgendwo ein dirigirendes Individuum benöthigt werden sollte.

Randglosse eines Frankfurters.

*) Mit Ausnahme natürlich! D. Red.

Nachrichten.

Die sechste Sendung der Beethoven-Ausgabe von Breitkopf und Härtel in Leipzig enthält: Die 4. Symphonie op. 60 in B-dur in Partitur (2 Rth. 3 Sgr.) Die Musik zu Göthe's Trauerspiel Egmont op. 84 in Partitur (2 Rth. 3 Sgr.). Das 3. Concert für Pianoforte und Orchester op. 37 in C-moll in Partitur (1 Rth. 24 Sgr.). Zwei Trios für Pianoforte, Violine und Violoncelle op. 70 Nr. 1 2 in D und Es Partitur und Stimmen (2 Rth. 9 Sgr.) Drei Sonaten für Pianoforte und Violine op. 12 in D A Es, Partitur und Stimmen (2 Rth. 3 Sgr.) Sonate pathétique op. 13 in C-moll. Zwei Sonaten op. 14 Nr. 1 2, G E für Pianoforte (1 Rth. 3 Sgr.).

Pergolese's Oper „La servante Maitresse" ist in Paris mit Erfolg gegeben worden.

Von Palestrina's Motetten (red. von Th. von Witt, herausgegeben von Br. und Härtel) ist der 2. Band erschienen.

Bei Bote und Bock ist von dem in Berlin vielberühmten Componisten Fr. Kiel ein Claviertrio erschienen. Ein anderes neues Trio von W. H. Veit ist bei Siegel in Leipzig herausgekommen.

Arrey von Dommer hat bei T. O. Weigel in Leipzig erscheinen laffen: „Elemente der Musik, mit 152 musikalischen Beispielen."

Auch in Leipzig hat man die ästhetische Ungeheuerlichkeit begangen (merkwürdig genug ist ein „Dramaturg" der Urheber derselben), Mendelssohn's „Walpurgisnacht" als Theaterstück in Scene zu setzen.

Eine neue „Geschichte der Musik" soll in Aussicht stehen und zwar von August Reißmann, dem Verfasser der Schriften „Von Bach bis Wagner" und „das deutsche Lied."

Zur musikalischen Verherrlichung des Geburtsfestes des Kaisers von Oesterreich hat Capellmeister F. Lux als Dirigent des „Cäcilienvereines" in Mainz, eine „große Instrumentalmesse" seiner Composition zur Aufführung gebracht. Daselbst wie auch in Cöln soll die Instrumentalmusik in der Regel schon aus oen Kirchen verbannt sein).

H. Berlioz hat in Baden-Baden seine neue Oper „Beatrix und Benedikt" (nach Shakespeare's „Viel Lärm um Nichts") aufgeführt.

Wien.

Das in unserem letzten Blatte mitgetheilte Gerücht, man gebe höheren Orts damit um, eine Operngesangschule zu subventioniren auf Unkosten des hiesigen Conservatoriums, wird nicht verfehlt haben in den hiesigen wie auch in weiteren Musik-Kreisen eine ziemlich deprimirende Wirkung hervorzubringen. Man sragt sich unwillkührlich ob denn das hohe Finanzministerium, welches darüber entscheidet, irgend künstlerisch gesinnte Persönlichkeiten hierbei zu Rathe zieht, und wenn, wen. Soviel wir gegen die Organisation des bisherigen Conservatoriums einzuwenden haben, der Uebergang desselben in die Hände reiner „Theaterleute" und unter die Leitung etwa des Herrn Salvi würden wir für das größte Unglück halten, das dieser Anstalt passiren könnte. Ueberhaupt erscheinen uns die inneren Musikzustände unserer guten Stadt ungerachtet alles neu gewonnenen äußeren Glanzes, bedenklich und trostlos genug.

Die „Haydn-Gesellschaft" (früher Witwen- und Waisen-Societät) soll beabsichtigen, im nächsten Winter unter der Leitung des Herr Esser Haydn's Tobias aufzuführen. Man will auch die Aufführungen aus dem Burgtheater in das Hofoperntheater verpflanzen, womit jedoch wenig für die akustische Wirkung gewonnen sein dürfte. (Man erinnere sich der Aufführung von Händel's Israel daselbst!)

Briefkasten der Redaktion.

H. H. in L. Es ist uns unmöglich eine Richtung noch ferner zu vertreten, die schon so viel Verwirrung und Unheil angerichtet hat. Warten wir mit solchen „Anregungen" bis die eigentliche musikalische Frage vollkommener gelöst ist.

Druck von Friedrich & Moritz Förster — Verlag von Wesselh und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 39. Wien, 29. September 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wolfgerie Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. **Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing,** vormals **H. F. Müller's Witwe.**
Pränumeration: für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Beethoven's letzte Quartette. (Fortsetzung.) — Die preisgekrönten Instrumente auf der Londoner Weltausstellung 1862. (Fortsetzung.) — Ueber die Sacred harmonic society in London. — Die neue Pariser Stimmung. (Schluß.) — Nachrichten. — Briefkasten der Redaktion.

An unsere geehrten Abonnenten.

Vom Oktober an erscheint die Deutsche Musikzeitung wieder, wie früher, am Sonnabend. Die nächste Nummer wird daher am 4. Oktober ausgegeben.

Die Redaktion.

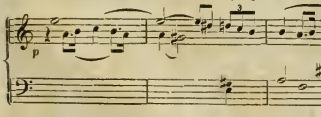
Beethoven's letzte Quartette.

(Fortsetzung)

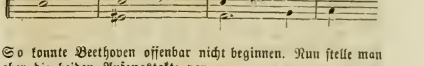
Quartett in A-moll, op. 132 *).

Mit mehr Recht wie dem vorigen kann man diesem Quartett nachsagen, daß es zwar herrliche großartige Gedanken enthalte, aber als Ganzes schwerer verständlich, weniger durchsichtig in der Form sei. Wir bekennen, daß wir selbst, zur Zeit da wir es kennen lernten und wo wir mit Beethoven sonst doch schon ziemlich vertraut zu sein wähnten, es nicht sofort uns aneignen konnten. Jetzt begreifen wir kaum, was hieran hinderlich war, mit Ausnahme der beiden Mittelsätze, auf die wir an ihrem Ort genauer eingehen werden.

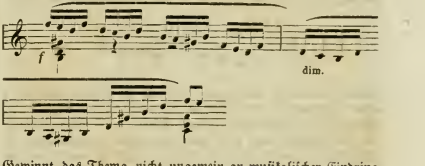
Im ersten Satz spricht sich Beethoven's Bestreben Alles zu umhüllen, einzuleiten, Gegensätze gleich im Beginn aufzustellen, noch entschiedener aus, als in früheren Quartetten. Denn nicht allein, daß er dem Allegrothema ein langsames Motiv gegenüberstellt oder vorausgehen läßt, auch im Allegro selbst wird das klagende Hauptmotiv erst durch zwei Takte einer lebhaften ja wilden Sechszehntelfigur eingeleitet. Dem Hörer ist somit zugemuthet binnen wenigen Takten *drei* Hauptcharaktere aufzufassen und zu unterscheiden. Man war gewohnt *einen* solchen erst vielfach ausgesprochen zu hören. Kein Wunder wenn man den Faden nicht sogleich findet, der durch den Satz sicher leitet. Wir sagen aber: Nach der Natur des Themas *mußte* Beethoven schon aus technischen Gründen so verfahren. Man spiele es sich einmal ohne aller Vorbereitung vor:



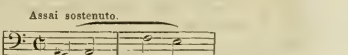
*) Wir bemerken im Nachtrag zu einer Anmerkung in Nr. 36 d. Bl. für Solche, welchen *Billigkeit* besonders wichtig, daß Beethoven's sämmtliche Quartette auch bei *Holle* in Wolfenbüttel erschienen sind. In dieser Ausgabe kostet z. B. das obige A-moll-Quartett 7½ Sgr. Freilich ist Druck und Papier, obwohl anständig, doch „preiswürdig."



So konnte Beethoven offenbar nicht beginnen. Nun stelle man aber die beiden Anfangstakte vor:



Gewinnt das Thema nicht ungemein an musikalischer Eindringlichkeit und Bedeutung durch diesen Vordersatz? Allein auch dieser Sechszehntelgang auf einem verminderten Septimenakkord konnte nicht als Anfang des Quartett's passen, dessen Hauptcharakter dem Thema zufolge kein leidenschaftlich aufbrausender sondern ein demüthig klagender werden sollte (vielleicht wollte Beethoven wirklich die Leiden einer Krankheit oder das mit ihr verbundene *geistige* Leiden ausdrücken; das spätere „Gebet eines Genesenden" würde sich dann von selbst erklären). Beethoven stellte also noch ein langsames Motiv von 2 Takten

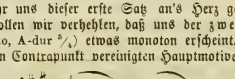


voraus und bildete durch imitatorische Beantwortung desselben und Umkehrung in die Gegenbewegung eine Einleitung von 8 Takten. Er konnte sich aber nicht genügen lassen, diese Gegensätze *einmal* ausgesprochen zu haben, sie mußten sich wiederholt gegenüber treten um als Ausdruck einer festen inneren Idee zu erscheinen. Daher nach 12 Takten Allegro nochmals 1 Takt Adagio, 1 Takt der Sechszehntelfigur und wieder das Hauptthema, auch dieses mehr zusammengedrängt. Von da ab geht die Sache nun ganz fließend weiter und es enthüllt sich ein immer reicheres Bild. Tiefsinnig und großartig ist, was auf dem Des, C des Cello aus dem Thema entwächst, und ebenso mild und hoffnungsreich, was 4 Takte später abermals aus dem Thema hervorgeht. Späterhin erscheint als Seitensatz in F-dur ein Gesang von so himmlischer Schönheit und so wirksamer Modulation (siehe 4. u. 5. Takt), daß wir nichts ebenso Kostbares daneben zu stellen wüßten. — Der erste Theil wiederholt nicht,

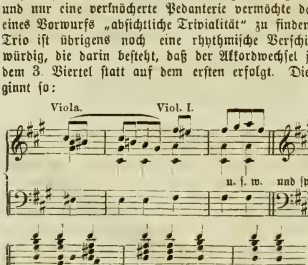
auch findet ein Trugschluß statt, da statt dem tonischen Dreiklang F-dur der Septimen-Akkord (F-dur mit es) nach einer Pause eintritt und das Folgende mit dem Vorhergehenden verknüpft. Sofort vereinigt sich das langsame Einleitungsmotiv mit dem Hauptthema zu einer blos angedeuteten Durchführung; eine eigentliche, breit angelegte und ausgeführte, ist nicht vorhanden; der Meister begnügte sich die beiden Motive nach einer recitativartigen Stelle noch einmal einander schroff gegenüberzustellen. Das Weitere ist im Wesentlichen die Transposition des ersten Theils (! op. 132), der Seitensatz ertönt in C-dur, später nochmals in A-dur *); dann verändert sich wieder Dur in Moll und das Hauptthema erscheint nochmals, in Gesellschaft einer schwirrenden Sechszehntelfigur, die von da ab mit geringer Unterbrechung bis zu Ende fortgesetzt wird und diesem Coda einen fieberhaften unheimlichen Charakter gibt. Der Satz schließt übrigens in kräftigen Rhythmen und mit einer Andeutung des Hauptthemas.

Betrachtet man die anfängliche Aufstellung von drei scharf geschiedenen Charakteren und vergleicht damit die Ausführung, so fällt auf, daß das Hauptthema zu größter Eindringlichkeit gelangt; die aphoristische Beschaffenheit desselben konnte übrigens keine andere Art der Ausführung zulassen, als die hier vorhandene.

So sehr uns dieser erste Satz an's Herz gewachsen ist, so wenig wollen wir verhehlen, daß uns der zweite (Allegro ma non tanto, A-dur $^{2}/_{4}$) etwas monoton erscheint. Die beiden im doppelten Contrapunkt vereinigten Hauptmotive des Stücks



werden so vielfach wiederholt, daß uns die Grenze des hierin ohne Nachtheil für die Wirkung Erlaubten schier überschritten scheint. Ueber 200 Takte lang vernimmt man nichts Anderes als jene Motive und was aus ihnen ohne Veränderung des allgemeinen Charakters entspringt; es fehlt an merklichen Gegensätzen. Das Folgende in der Ausführung durch seine eigenthümliche Klangwirkung hinreißende Trio scheint der Meister nach einer Dudelsackmelodie gebildet zu haben, die er irgendwo beim Spazierengehn gehört hatte. Ihre, und obendrein so geniale Anwendung in einem Scherzo, welches, von seiner Länge abgesehn, wie das Gefühl der wieder in Ordnung kommenden körperlichen Kräfte wirkt, kann nur glücklich genannt werden, und nur eine verknöcherte Pedanterie vermöchte darin im Ton eines Vorwurfs „absichtliche Trivialität" zu finden. In diesem Trio ist übrigens noch eine rhythmische Verschiebung merkwürdig, die darin besteht, daß der Akkordwechsel jedesmal auf dem 3. Viertel statt auf dem ersten erfolgt. Die Stelle beginnt so:



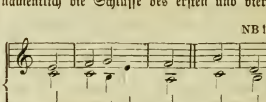
*) Das Fehlen der drei Achtel Auftakt in der Viola (Londoner Partitur-Ausgabe) ist wohl nur ein Druckfehler.

und dauert ziemlich lange, so daß man zuletzt wirklich Mühe hat nicht aus dem Takt geworfen zu werden. Es ist aber auch hier nicht etwa bloße Lust am Abwechselnden, die Beethoven antrieb so zu schreiben, sondern es war sogar unmöglich die Sache anders zu machen, nachdem der Meister die fortlaufende erste Achtelfigur einmal von drei zu drei Viertel von verschiedenen Instrumenten abwechselnd spielen ließ. Man versuche den Akkordwechsel auf's erste Viertel zu legen und höre wie trivial der Eintritt jedesmal klingt. Höchstens hätte man statt 3 Vierteln bloß 2 angeben und das 3. pausiren lassen können, — dann wäre aber der fließende Gang des Ganzen merklich gestört worden.

Wir gelangen zu dem höchst merkwürdigen 3. Satz: „Canzona di ringraziamento in modo lidico offerta alla divinità da un guarito" (Danklied in lydischer Tonart *), dargebracht der Gottheit von einem Genesenen), Molto Adagio, ein Choral, von dem wir nicht wissen, ob Beethoven ihn bloß benützte, oder ob er von ihm selbst erfunden ist (beides ist möglich), mit Vor- und Zwischenspielen gleichsam orgelmäßig behandelt, steht einem heiteren fast lustigen Satz in natürlicher Dur-Tonart $^{6}/_{8}$ Takt in der Weise gegenüber, daß sich der Choral als dreimal auftretender (immer reicher behandelter) Hauptsatz, das Andante $^{6}/_{8}$ als zweimal auftretender Mittelsatz ergibt.

Die in dem Choral angewendete lydische Tonart verleiht dem Ganzen einen mystischen, mitunter aber auch etwas barocken Anstrich. Immerhin fremdartig für den Laien, der nun einmal im modernen Tonsystem zu Hause ist, bleibt in diesem Stück auch für den Musiker der sich bewußt ist wie Einzelnes aus der gewählten Tonart hervorgeht, Manches hart, so namentlich die Schlüsse des ersten und vierten Absatzes:

NB! Tonischer Schluß.

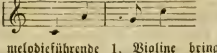


Hiervon abgesehen klingt der Choral ganz wunderbar und und um so eigener, als ein solcher Styl auf vier Streichinstrumente angewendet, etwas Ungewöhntes ist, und der vierstimmige Satz mitunter durch vollere Harmonien aufgeschwellt wird. — Das Andante D-dur $^{6}/_{8}$ hat seine Bedeutung durch Beethovens ausdrücklichen Beisatz: „Sentendo nuova forza" (neue Kraft fühlend) erhalten, indessen würde dieser Seitensatz auch ohne diese erklärenden Worte leicht als solcher aufgefaßt werden, wie es ja bei Beethoven nichts fremdes ist, daß der Seitensatz in Ton- und Taktart etwas weiter abweicht als eigentlich der strengen Einheitlichkeit gemäß ist (z. B. im Adagio der 9. Symphonie). Nur ist der Uebergang etwas grell geworden, da das fis der neuen Tonart gegen den früheren Grundton f stark auffällt, besonders für den, welcher an Mozart'sche Modulationsweichheit gewohnt ist.

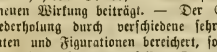
An sich ist dieser Seitensatz höchst normal gebildet in Bezug auf periodische Anordnung: 1. Theil — 8 Takte — wiederholt, dann ein zweiter Theil, ebenfalls wiederholt, aber zugleich variirt. In Bezug auf die harmonische Behandlung ist auffallend, daß Beethoven an den Schlüssen nach den 8taktigen Perioden consequent die vollkommene Cadenz vermeidet und jedesmal statt des Stammakkords der Dominantharmonie den $^{6}_{5}$ Akkord setzt, wir glauben um das Lustige dieses Satzes zu mildern, es nicht ins Bulgäre übergehen zu lassen. Ganz reizend ist die viertaktige Stelle in 32.tel Noten, das

*) In F aber mit h statt b.

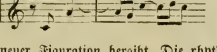
h b der 1. Violine darin ein auffallender Zug. Gegen das Ende vermittelt ein Coda von inniger Melodik sehr schön und fein die Verschiedenheit der Hauptstimmungen und führt zum Choral zurück, der jetzt in figurirter Behandlung auftritt, sowohl in den Hauptsätzen wie in den Zwischenspielen. Nicht zu übersehen ist, wie Beethoven den Stoff dieser Figuration aus dem einfachen Vorspiel-Motiv



durch die kleine Veränderung in



gewinnt. Die melodieführende 1. Violine bringt hier den Choral in einer höheren Oktave, was ebenfalls ungemein viel zu einer neuen Wirkung beiträgt. — Der Seitensatz ist bei seiner Wiederholung durch verschiedene sehr bemerkenswerthe Varianten und Figurationen bereichert, sonst aber bis auf die Taktanzahl buchstäblich derselbe. Den letzten Theil bildet eine canonische Bearbeitung der ersten Choralstrophe, wobei eine abermalige Umschreibung des Vorspiel-Motivs in



den Stoff zu neuer Figuration hergibt. Die rhythmische Verschiebung durch Bindungen und Synkopen, welche hier auf's äußerste ausgedehnt ist, verbunden mit der canonischen Behandlung des Choralmotivs erschwert das Verständniß allerdings (der Künstler hat auch nicht nöthig für Jeden sofort verständlich zu schreiben), aber letzteres gibt den Anhaltspunkt für das Gehör indem es zugleich die Einheit des Rhythmus herstellt. In den letzten 10 Takten vermeidet der Meister das h gänzlich um den Schluß in F ohne b herstellen zu können. Wir vermögen freilich Niemandem widersprechen, wenn er sagt, das Stück ginge eigentlich am Schluß aus C und es sei nur ein F-Akkord angehängt, den als Tonika zu begreifen ihm schwer falle.

Dem Finale (Allegro appassionato, A-moll $^{3}/_{4}$) geht eine ziemlich vielgestaltige Einleitung voraus, die einen ganz dramatischen Anstrich hat. Zuerst ein Marsch in A-dur mit zwei repetirenden Theilen, dann ein Recitativ von mannigfach wechselnder Stimmung. — Das Hereinziehen dramatischer Gestaltungen in die Kammermusik erscheint uns nur dann bedenklich wenn es zur Regel wird und zur Auflösung der normalen Form führt. Bei Beethoven ist es nur eine Bereicherung der alten, kein Uebergang in neue Formen. Er biegt die Form, aber bricht sie nicht. Denn es folgt nach all den seltsamen Vorbereitungen ein ganz förmliches Allegro-Finale in Rondoform: Zuerst das überaus herrliche Thema in A-moll, dann Seitensatz (Takt 50) in G-dur und nach E-moll lenkend, Rückgang nach A-moll zum Thema, Durchführung (aus dem letzten Takt des Themas gebildet), abermals Thema, Seitensatz in C-dur nach A-moll lenkend, dann ein canonisches Coda (aus der letzten Phrase des Seitensatzes gebildet), Anspielungen auf das Thema dazwischen, nochmals das vollständige Thema, zuletzt in helles Dur auflösend, und nun noch ein Strom begeisterter Coda's, die die neue Stimmung in beinahe unabsehbaren Takten befestigen. Es fallen Einem bei diesem Schluß die endlosen Reihen von Engeln ein, die sich auf Gemälden drängen um den Lobgesang zu singen und den Menschen mit Posaunen über die Herrlichkeiten der Himmel Kunde zu bringen.

Betrachtet man noch einmal das Ganze von den klagenden, ja stöhnenden Klängen des ersten Satzes bis zu dem milden, entsagenden Finalethema und dem Jubel des gänzlichen Schlusses, so sieht man wohl, daß dem Componisten eine bestimmte Idee vorgeschwebt haben muß, der er in Tönen Ausdruck geben wollte. Wir haben aber gesehen, daß dies geschehen ist in der im Wesentlichen festgehaltenen Quartettform von 4 Sätzen und deren hergebrachten nur erweiterten und durch Zusätze vermehrten Gestaltungsweise.

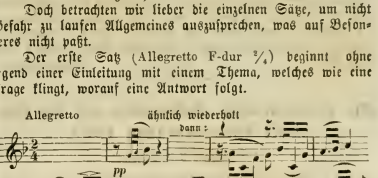
Das war das vorletzte Quartett, welches Beethoven geschrieben hat. Wir übergehen die große Fuge in B als ein wenn auch noch so weit ausgeführtes Fragment, welches einer selbständigen Analyse würdig und vorbehalten bleibt, und wenden uns zum allerletzten

Quartett in F op. 135.

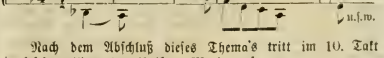
Obwohl der Opuszahl nach nur in geringer Entfernung von dem vorigen stehend ist der Styl doch ein himmelweit verschiedener; wir könnten jedoch einen „Fortschritt" hier um so weniger erblicken, als die Motive fast durchweg aphoristisch, die Haupt-Sätze in ihrem Bau minder pyramidal sind, als in den vorhergehenden Quartetten. Ja, es will uns scheinen als fände hier nur eine Seite des Beethoven'schen Geistes ihren Ausdruck, nicht der ganze Mensch, wie er im Cis-moll- und A-moll-Quartett unverkennbar waltet. Der Meister hält es kaum mehr der Mühe werth in zusammenhängenden, vollständigen Sätzen zu sprechen; er wirft witzige Einfälle hin, kurze geistvolle Sätzchen, scherzt darüber und bricht ab, bevor die Sache kernhaft geworden ist. Hin und wieder begegnen uns sehr seltsame Motive, wie sie noch nie gehört wurden. Der Umstand, daß im Finale eine ganz äußerliche Veranlassung die Motive diktirte, oder daß, wenn man will die dem Meister zufällig eingefallenen Motive ihm bedeutend genug schienen um ein Finale daraus zu bilden, zeigt genügend, daß es ihm gar nicht darum zu thun war, in diesem Quartett ein hohes und bedeutsames Meisterwerk zu schaffen. Beethoven war ein zu philosophischer Kopf, als daß er nicht selbst eingesehen hätte, ein solches könne nur unter Mitwirkung des ganzen vollen, namentlich Gemüths-Menschen zu Stande kommen. Wenn gleichwohl Einzelnes darin, wie das unvergleichliche Scherzo, so außerordentlich gelang, so zeigt dies nur, daß ein Meister eben auch dort wo er ursprünglich von keinem sehr großen Gedanken erfüllt war, sich allmählich in Töne und Stimmungen hineinarbeitet.

Doch betrachten wir lieber die einzelnen Sätze, um nicht Gefahr zu laufen Allgemeines auszusprechen, was auf Besonderes nicht paßt.

Der erste Satz (Allegretto F-dur $^{2}/_{4}$) beginnt ohne irgend einer Einleitung mit einem Thema, welches wie eine Frage klingt, worauf eine Antwort folgt.



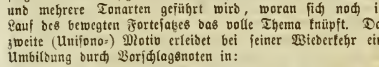
Nach dem Abschluß dieses Thema's tritt im 10. Takt ein seltsam klingendes Unisono-Motiv auf



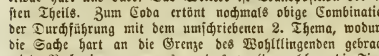
ohne vorläufig weiter ausgeführt zu werden. Auf der Dominante (Takt 17) beginnt dann ein canonisches 3. Motiv, in welches das zweite (Takt 21 und 22, Viola) ein wenig hin-

einspielt, und im 25. Takt abermals ein neues (4.) Motiv in der Tonika, allmählich nach C-dur übergehend, wo sich eine Art von Seitensatz entwickelt ohne jedoch zu vorwiegend melodischer Ausgestaltung zu gelangen; erst im 54. Takt scheint sich ein melodischer Nachsatz entwickeln zu wollen, wird aber kurz abgerissen und ein Stückchen Thema-Nachsatz führt zum Schluß in C, der jedoch unvollkommen bleibt; das Thema verschwindet wieder wie im Nebel und einsam tritt das Violoncell mit dem zweiten Motiv hervor, woran sich dann nicht nur das Thema- (Frage-) Motiv, sondern auch eine Triolenfigur aus dem Seitensatze doppelt-contrapunktisch anknüpft. Die Klangwirkung dieser Stelle ist in Folge auffallender Kühnheit der harmonischen Verbindung und einer ziemlich mageren Harmonik eine mitunter etwas widerhaarige.

Sehr bald darauf läßt sich die Antwort des Themas in B vernehmen, lenkt aber sogleich wieder nach F. Hierauf folgt eine Triolenfigur, welche durch die drei oberen Stimmen und mehrere Tonarten geführt wird, woran sich noch im Lauf des bewegten Fortesatzes das volle Thema knüpft. Das zweite (Unisono-) Motiv erleidet bei seiner Wiederkehr eine Umbildung durch Vorschlagsnoten in:



und wird sofort mit dem ersten Thema combinirt. Auch diese Stelle klingt in Folge mangelnder harmonischer Ausfüllung etwas hart und dürr. Das Weitere ist Transposition des ersten Theils. Zum Coda ertönt nochmals obige Combination der Durchführung mit dem umschriebenen 2. Thema, wodurch die Sache hart an die Grenze des Wohllingenden gebracht wird. Nach einem crescendo und forte (in welchem die Figur



auch zu ihrem Recht gelangt) dann dem Anhang folgt nochmals das Thema in G-moll ansetzend, worauf die Antwort nach F und ohne weiteren Aufschwung rasch zum Ende führt.

Man sieht, selbst in diesem höchst aphoristisch gehaltenen Satz hat Beethoven noch immer das Knochengerüste eines ersten Allegrosatzes beibehalten. Wenn übrigens derselbe Manchem „ungenießbar" erscheinen sollte, so wundern wir uns darob nicht so sehr, denn allgemein, namentlich melodisch Ansprechendes enthält er wenig, und das geistreiche Spiel der Ton-Gedanken zu verstehen ist nicht Jedermanns Sache, kann's auch nicht sein. (Schluß folgt.)

Die preisgekrönten Instrumente auf der Londoner Weltausstellung 1862.

(Fortsetzung statt Schluß.)

III. Blasinstrumente.

Es mögen in runder Zahl etwa tausend Stück Blechinstrumente und sechshundert Holzblase-Instrumente ausgestellt gewesen sein. Frankreich und Oesterreich waren in diesem Artikel den übrigen Ländern weitaus überlegen. Unser Klagelied über die Schwierigkeit der Prüfung ausgestellter Instrumente müssen wir an der Spitze dieser Abtheilung in etwas veränderter Tonart, aber keineswegs diminuendo wiederholen. Man bedenke vorerst die außerordentliche Menge von Blasinstrumenten, die in dieser Ausstellung zusammentrafen. Welch' zahlreiche Gesellschaft von Flöten, Clarinetten, Oboen, Flügelhörnern, Trompeten u. s. w. nistete da in einem Glaskasten, wie der Gautrot's, Sax', Chappel's war! Es war für die Jury geradezu eine Unmöglichkeit, sie alle zu prüfen. Bei der Prüfung der Claviere und Geigen konnte wenigstens kein einziges Individuum dieser Instrumentengattung der Prüfung der Jury entgehen. Sodann die Schwierigkeit, diese Instrumente, die monatelang ungebraucht, vor Staub und Feuchtigkeit ungeschützt im Industriegebäude hingen, in erträglicher Stimmung zu erhalten. Endlich der Mangel an tüchtigen Bläsern, deren man, um die Instrumente zu hören, gar sehr bedurfte *).

Kurz das Urtheil über diesen Theil der musikalischen Ausstellung kann bei dem redlichen Streben eines Juror's oder Reporters in manchen Punkten den Charakter einer Wahrscheinlichkeitsrechnung nicht verläugnen. Es lag eine große Zahl vortrefflicher Arbeiten vor. Im Gegensatz zu den Violinen, die vor Allem ihren alten Adel rein zu erhalten suchen, sind die Blasinstrumente Gegenstand fortwährender Verbesserungen und Veränderungen. Im Laufe der letzten 40 Jahre ist in der Fabrikation der Blechinstrumente eine vollständige Umwandlung eingetreten. Der Grund dieser Erscheinung liegt zuerst in der rasch angewachsenen und noch immer steigenden Bedeutung der Blasinstrumente im modernen Orchester, ferner in der erstaunlichen Ausbildung der Militärmusiken. Diese Ausbildung mußte die Unvollkommenheiten der alten Blechinstrumente, welche keine chromatische Skala, ja nicht immer eine vollständige diatonische besaßen, immer lebhafter empfinden und eifriger auf deren Abstellung studieren lassen. Die Inconvenienz der meisten Blasinstrumente in gewissen Tonarten gar nicht oder doch sehr schwer verwendet werden zu können ist seit Jahren eine reichliche Quelle neuer Erfindungen und Verbesserungen, welche unter verschiedenen Namen als Heilmittel gegen jenes Uebel erscheinen. Da auf natürliche Weise meist mehrere der intelligenteren Instrumentenmacher zugleich und ohne von einander zu wissen, solche Verbesserungen anstreben und ausführen, so finden wir dieselben Erfindungen mit größeren oder kleineren Abänderungen unter verschiedenen Firmen, mit der gleichen Pretension der Neuheit immer wieder. Auf keinem Felde der praktischen Musik gibt es so zahlreiche Prioritäts-Streitigkeiten und Erfindungskämpfe, als auf dem der Fabrikation von Blechinstrumenten. Die Annoncen und Programme fast aller namhaften Ausstellen dieses Artikels wimmeln von Klagen über diesen und jenen Rival, der ihnen, den „ersten" Erfindern, irgend eine Erfindung nachgemacht, sie umgetauft, ein Patent darauf genommen habe u. s. w. Von Seite des also Angeklagten werden diese Vorwürfe meist unverändert auf das Haupt des Klägers zurückgeschleudert. Einzelne, vielleicht zahlreiche Fälle von Unredlichkeit mögen in dieser Hinsicht untergelaufen sein, wie es denn namentlich nicht zu leugnen ist, daß Franzosen und Engländer sich manche deutsche Erfindung anzueignen und dann mit zehnfachem Lärm und zehnfachem Erfolg in Szene zu setzen verstanden, — die Mehrzahl dieser Zusammentreffen in der genannten Spezialität dürfte aber doch wohl unbeabsichtigt entstehen, das gleiche Bedürfniß führt in Ländern von gleicher Bildungsstufe auf die gleichen Erfindungen.

Wenn wir einen umfassenden, gleichsam summirenden Blick auf die Blasinstrumente der diesjährigen Weltausstellung werfen, so haben wir den erfreulichen Eindruck von unleugbaren Fortschritten in der Solidität und Schönheit der Arbeit. Auch das Verdienst einzelner trefflicher Verbesserungen müssen wir anerkennen, ohne jedoch diesmal von irgend einer durchgreifenden prinzipiellen Reform, wie sie z. B. zuletzt Böhm in dem Bau der Flöten bewirkt hat, berichten zu können. Die diesjährige Weltausstellung folgte zu rasch auf ihre Vorgängerinnen zu London, München und Paris, als daß sich bereits wieder große, reformatorische Entdeckungen in demselben Fach zeigen könnten.

Daß auch diesmal die meisten Neuigkeiten in das Bereich der Militärmusik schlagen, braucht kaum erst gesagt zu werden.

*) Es muß hier ausdrücklich der freundlichen Hilfeleistung des Herrn Kammerpräsidenten, Franz Wertheim aus Wien und des Fabrikanten Herrn B. F. Cerveny aus Königgrätz erwähnt werden, welche der Jury zu Statten kam. Herr Wertheim hatte die Gefälligkeit, die österreichischen Flöten vorzublasen, während Herr Cerveny die Blechinstrumente producirte.

Fast jeder Blechinstrumenten-Fabrikant prunkt in diesem Fach mit „Erfindungen“, jeder hat die Militärkapelle gewiß mit einem oder mehreren „neuen“ Instrumenten bereichert. Das wäre gewiß sehr schön, wenn nicht zugleich Eitelkeit und Originalitätssucht die Herren zu einer eigenthümlichen Barbarei verleiten würde. Wir meinen die Taufe der neuen Kindlein. Jeder glückliche Vater eines jungen Blechinstruments ist vor Allem besorgt, demselben einen neuen, unerhörten Namen auszudenken. Wenn zehn neue Verbesserungen eines gewöhnlichen Flügelhorns oder einer Ophicleide erfunden werden, so werden sie gewiß als zehn neue Instrumente, oft unter den willkührlichsten, unverständlichsten und unverständigsten Namen in die musikalische Welt eingeführt. Wir finden in den Verzeichnissen der ausgestellten Blechinstrumente unter andern folgende: Schwanenhorn, Glyceide, Euphonion, Tritonikon, Phonicon, Trompettin, Zvukoroch, Baroxyton, Sarrusophon, Pelitticon, Königshorns, Helicon, nebst einem Halbdutzend von Zusammensetzungen mit dem Namen „Sax“ ꝛc. ꝛc. Alle diese fabelhaften Wesen lassen sich recht gut unter zwei bis drei bekannte Benennungen bringen.

Wenn man fortfährt, jedes irgendwie verbesserte oder erweiterte Instrument mit einen neuen unerhörten Namen zu belegen, so muß bald eine gränzenlose Confusion hereinbrechen. Vermag jetzt schon kaum ein Militärkapellmeister bei jedem dieser Namen sich etwas Bestimmtes gleich vorzustellen, so kann man einem Componisten von allgemein musikalischer Bildung diese Weisheit noch viel weniger zumuthen. Sieht sich doch schon Besson in seinem Verzeichniß genöthigt, eine Reihe verschiedener Baritoninstrumente mit der Bemerkung aufzuführen: „These instruments have several names, the correct one is Baritone“. Wollte jeder Claviermacher, der auf eine neue oder verbesserte Mechanik ein Patent nimmt, sein Piano mit einem ganz neuen Namen bezeichnen, oder sollte eine verändert geformte Geige nicht mehr „Geige“ heißen, so würde es in der Musik bald wie in einem Tollhause aussehen.

Bei der voraussichtlich nach immer zunehmenden Rührigkeit und dem Vervollkommnungsgeist im Fach der Blasinstrumente glauben wir keinen unpraktischen Vorschlag zu thun, wenn wir den Fabrikanten dieses Fachs vorschlagen, sich endlich, mit Hintansetzung kleinlicher Originalitätsgelüste, über eine vernünftige Nomenclatur zu einigen. —

Wir beginnen unsere Rundschau mit England.

H. Distin, die größte engl. Firma dieses Faches, hatte über 50 Stück Metallinstrumente aller Gattungen ausgestellt. Darunter prangten die meisten durch so glänzende Versilberung, daß der Beschauer auf den Einfall gerathen konnte, es sei hier etwa ein Silberarbeiter unter die Instrumentenmacher gerathen oder umgekehrt. Besonders bemerkenswerth waren 2 Stück Baßinstrumente in runder Form (um den Leib zu tragen), dann Baßinstrumente kleinerer Gattung gleichfalls in ganz runder Form und versilbert, welche beim Blasen, — das Schallstück nach der rechten Seite — über der Brust gehalten werden. Ferner sehr gute Saxophons (aus Metall und versilbert) und eine Auswahl von Flöten und Clarinetten aus Ebenholz und Cocos. Die Klappen meist von Messing und versilbert, oder Packfong oder auch ganz von Silber. Der Ton der Distin'schen Instrumente — sie wurden mehrmals im Quartett, dann mit Pianofortebegleitung, mitunter von Distin selbst geblasen — ist schön und kräftig, aber etwas kurz.

An diese Firma reiht sich jene von F. Besson in London. Besson, früher in Paris ansässig, war damals Hauptlieferant für die franz. Armee und ist bereits durch viele Medaillen ausgezeichnet. Er hatte zahlreiche Metallinstrumente ausgestellt, meist in der Form der Distin'schen, die er hin und wieder übertrifft. Besson stellte unter anderem ein B-Flügelhorn (Preis 14 Guineen) mit einer Maschine aus, welche — in Pistonform — die Ersetzung eines ganzen oder halben Tonbogens bewecken soll, und durch einen Fingerdruck der linken Hand, ohne die mindeste Unterbrechung, den Uebergang in fremde Tonarten bewirkt. Besson beansprucht die Erfindung dieses „Piston à registre de transposition“, welches ein so schnelles und leichtes Uebergehen aus ♭- in ♯-Tonarten ermöglicht, daß der Fabrikant, dieser leichten Behandelbarkeit wegen, das Instrument als „die Violine unter den Blechinstrumenten“ ankündigt. Es ist dies gleich eine jener Erfindungen, welche unter verschiedener Form und Benennung gleichzeitig an mehreren Orten auftreten und Prioritätsstreite veranlassen. In Oesterreich können wir H. Besson's Erfindung nicht als solche gelten lassen, da schon im J 1842 J. Stowasser in Wien bei seinen „Schwanenhörnern“ eine ähnliche Vorrichtung in Cylinderform angebracht hat. Im Prinzip identisch, nur in der Form verschieden, ist Besson's Maschine überdies nicht so vollkommen, als jene Stowasser's, welche ihrerseits wieder seither durch Cerveny's 1846 in Königgrätz erfundene Tonwechselmaschine große Verbesserungen erfahren hat. Für uns ist demnach Besson's Erfindung als unpraktisch und antiquirt anzusehen. Besson suchte mittels einer quer durchschnittenen Pistonmaschine nachzuweisen, wie richtig die Windungen der Maschine und der Röhre angebracht sind, indem er eine, an einem Seidenfaden befestigte Metallkugel durch die Röhrchen der Maschine laufen ließ. Dies Experiment liefert aber keineswegs einen vollen Beweis, indem durch eine halbe Röhre die Kugel allerdings leichter durchlaufen kann, als durch das ganze fertige Instrument.

Durch Neuheit am hervorragendsten erschien uns unter Besson's Instrumenten ein Cornet à pistons von Aluminium. Die Gewinnung dieses Metalls ist deutsche Erfindung, die erste Verwendung desselben zu Blasinstrumenten ist das Verdienst des Franzosen Besson. Wegen seines matten Glanzes macht ein Aluminiumhorn äußerlich keinen blendenden Effekt, dafür aber ist es so leicht wie Pappendeckel. Im Preise stellt sich das Aluminium dem Silber gleich und diese Kostspieligkeit bildet natürlich das größte Hinderniß für die Verbreitung jenes Versuchs. Ein Flügelhorn aus diesem Metall kostet ungefähr 35 Pfd. Sterl. Sollte man aber dereinst dahin gelangen, Aluminium billiger zu erzeugen, so wird dessen Verwendung für Blasinstrumente als wohlthätigste Erleichterung für die blasende Menschheit große Ausdehnung gewinnen. Ein Blasinstrument, das gewöhnlich 12 Pf. wiegt, würde von Aluminium kaum 3 Pf. wiegen. — Nach dem Vorgang Besson's hatten auch andere englische und französische Firmen einzelne Blasinstrumente von Aluminium ausgestellt. Im Ton waren sie von den gewöhnlichen nicht zu unterscheiden. Gantrot aus Paris zeigte eine Clarinette, eine Flöte und ein Piccolo von Aluminium. Er erklärt die Anwendung des Aluminiums auf diese Gattung Instrumente für vorzüglich, während sie für Piston-Instrumente Schwierigkeiten biete *). (Fortsetzung folgt.)

Ueber die Sacred harmonic society in London

theilt Dr. Ed. Hanslick in der „Presse“ Folgendes mit, welches auch unsere Leser interessiren wird: Wie die Oper der äußerlichste

*) Der größere oder geringere Einfluß des Materials bei Instrumenten, deren Ton doch nur durch die im Rohr schwingende Luftsäule erzeugt wird, ist noch vielfach streitig. Viele der ersten französischen Fabrikanten erklären das Material für ganz gleichgiltig in Bezug auf den Ton. Böhm scheint der entgegengesetzten Ansicht, indem er seine Flöte nicht mehr aus Holz, sondern aus Metall baut. Fetis verfichert sogar, daß nur in den silbernen und blechernen Flöten Böhm's der Ton ganz vollendet klang. Bei Gelegenheit der Aluminium-Instrumente, Crystallflöten ꝛc. ꝛc. wurde in London viel über diese Frage gestritten.

Bestandtheil des Musiklebens in England, so ist dessen echtester und volksthümlichster das Oratorium. Diese seltsame Seitenbildung der Oper hat sich in England zum glänzenden Gegenpol derselben ausgearbeitet und eine Stellung errungen, wie sie in gar keinem andern Lande einnimmt. Während in England die Oper als künstlich gezogenes Gewächs ein gleißendes Scheinleben führt, der Nation fremd und gleichgiltig, ein Zeitvertreib den Reichen und den Fremden, blüht dort das Oratorium fast Händel's Zeiten in gesunder, zweigtreibender Kraft. Von allen größeren Kunstformen in der Musik ist das Oratorium die einzig populäre in England, die einzige, welche, mit den Anschauungen und Gefühlen des Volkes tief verwachsen, eine ethische Macht über dasselbe ausübt. In England selbst wurde es uns erst recht klar, wie Händel gerade in diesem Land und für dieses Volk ein Kunstgenre schuf, das man die biblische Concert-Oper nennen könnte *). Dem Geschmack des Engländers entspricht darin ebensosehr die Verkörperung biblischer Gestalten, als musikalischerseits das ruhige, kräftige Pathos, der gleichmäßige, große Styl. Es ist gewiß nicht lediglich das musikalische Moment, was den Engländer in Händel's Oratorien die Vollendung aller Kunst in Spohr's und Mendelssohn's Oratorien die Spitzen der modernen Musik preisen läßt, der religiöse Inhalt spielt in diese Vorliebe mit hinein; doch nur schroffe Ungerechtigkeit vermöchte das größte und beste Theil der Händel-Verehrung in England auf das geistliche Fundament derselben zurückführen zu wollen.

Händel ist in seinem Vaterland beiweitem nicht so populär, als in England. Dabei ist sein Humbug. Das englische Volk, soweit es überhaupt der Musik zugänglich ist, kennt den „Messias" so genau, als etwa ein deutsches Publicum den „Freischütz" oder die „Zauberflöte". Wie wäre es auch sonst möglich, daß die Tausende von Sängern (Dilettanten), welche aus ganz England zu dem Händelfest zusammenströmen, den „Messias", „Israel" u. dgl. mit einer Gesammtprobe singen! Lichtenberg schrieb einmal aus London an Boye, Shakespeare werde in England nicht wie ein großer Schriftsteller verehrt, sondern wie ein Heiliger. Dies gilt weit unbedingter von Händel. Der Händelkultus ist die eigentliche musikalische Religion in England **). Als oberstes Consistorium dieses Kultus fungirt die Sacred harmonic society (Gesellschaft für geistliche Musik) in London. Dieses berühmte Institut — man darf es wol die erste musikalische Gesellschaft der Welt nennen — verdient etwas näher betrachtet zu werden.

Es war in den letzten Tagen des Jahres 1832, daß in London ein Kreis musikliebender Dilettanten die Gründung einer Gesellschaft beschloß, welche ausschließlich der Pflege geistlicher Musik gewidmet sein sollte. Die ausübenden Musikfreunde („Amateurs practitioners of music"), welche diese Gesellschaft bildeten, hatten anfangs weniger die Veranstaltung großer Concerte, als die eigene Uebung und Erbauung im Auge. Sie versammelten sich wochentlich einmal des Abends, und zwar Anfangs in einer Kapelle in Lincoln's Inns Field (Gate Street). Da hatten sie die Benützung der Localität und der Orgel unentgeltlich. Als ihr aber diese Erlaubniß bald wieder entzogen wurde, war die junge „Sacred harmonic society" in großer Lebensgefahr, denn es fehlte ihr an Geld. Dennoch standen die 31 Mitglieder, aus welchen damals die Gesellschaft bestand, unerschrocken zusammen, errangen sich zunächst die Benützung einer Capelle in der Henriettenstraße, und mietheten endlich für ein halbes Jahr einen Saal in Exeter Hall.

Nachdem sie im Jahre 1833 zwei Concerte gegeben, hatten sie Ende December — ein Deficit von 20 Pfund Sterling. Dies betrübende Endresultat wiederholte sich noch bis ins Jahr 1836, ein Beweis, daß die Gesellschaft redlich zu kämpfen hatte. Sie verlor aber nicht den Muth, vermehrte 1836 die Zahl ihrer Concerte auf acht und 1838 auf elf. Ihr endliches Aufblühen datirt von dem Zeitpunkt, wo die berühmten geistlichen Concerte in der Westminsterabtei seltener wurden und endlich (1840) ganz eingingen. — Ihre Erbschaft ward gleichsam von der Sacred harmonic society angetreten und zwar mit ungleich ausgebildeteren Kunstmitteln. Ruf und Mitgliederzahl des Vereins steigerten sich von Jahr zu Jahr, Geschenke an Büchern und Musikalien flossen reichlich zu, der Rechnungsabschluß von 1838 wies bereits eine Einnahme von 300 Pfund Sterling auf. So im steten Wachsthum entwickelte sich die Gesellschaft, bis sie durch die Veranstaltung des großen „Händelfestes" im Jahre 1859 den Gipfel ihres Ansehens erstieg. Die Feier des hundertsten Jahrestages von Händel's Geburt, in Deutschland beinahe ignorirt, wurde damals bekanntlich in London durch ein dreitägiges imposantes Musikfest gefeiert. Der immense Erfolg desselben veranlaßte den Entschluß der Gesellschaft, alle drei Jahre ein solches „Händelfest" im Krystallpalast zu Sydenham unter Mitwirkung aller musikalischen Kräfte des ganzen Reiches abzuhalten. Von dem Reinertrag des Händelfestes 1859 hat die Sacred harmonic society nicht weniger als tausend Pfund Sterling in ihren Unterstützungsfonds eingelegt.

Dieser Wohlthätigkeitsfonds ist eine treffliche Einrichtung. Durch freiwillige Beiträge, dann durch die Ueberschüsse der Subscriptionsgelder gegründet, gewährt dieser, gegenwärtig schon sehr ansehnliche Fonds jedem Künstler oder Dilettanten, der irgend einmal mit der Gesellschaft in Verbindung stand, den Anspruch auf eine augenblickliche oder periodische Unterstützung für den Fall der Hilfsbedürftigkeit. Dieser Fonds, welcher gegenwärtig bereits ein gesichertes jährliches Einkommen von 100 Pfund Sterling ausweist, unterstützt manchen verarmten oder erkrankten Musiker, der vielleicht drei- oder viermal in den Concerten der Gesellschaft mitgewirkt hatte; ja die Rechenschaftsberichte erzählen von regelmäßig wochentlichen Aushilfen, welche an arme Witwen verstorbener Mitglieder verabfolgt werden. Wie schön bewährt sich hier die mild und wohlthätig stimmende Macht der Musik, und wie tüchtig hat der englische Associationsgeist es verstanden, die edle Regung gleich practisch zu organisiren!

Gleich dem Unterstützungsfonds der Gesellschaft ist auch deren werthvolle Bibliothek vorzüglich durch freiwillige Beiträge und größere Schenkungen entstanden. Diese in Exeter Hall trefflich aufgestellte Sammlung kann von den Mitgliedern an Ort und Stelle oder durch Entlehnung von Werken benützt werden. Sie enthält 2324 Nummern, von höchst werthvollen Antiquitäten bis zu den neuesten musikalischen Büchern und Compositionen herauf, an der Spitze natürlich alle existirenden Händel-Ausgaben, Sammlungen und Arrangements.

Diese Bibliothek kann sich freilich mit der zehnfach stärkeren unserer „Gesellschaft der Musikfreunde" nicht messen, noch weniger mit den musikalischen Schätzen der Wiener Hofbibliothek. Allein ein Buch besitzt die englische Gesellschaft, um das die Wiener Bibliotheken sie beneiden können: einen gedruckten vollständigen Katalog ihrer Werke.

Die Mitglieder der Sacred harmonic society (gegenwärtig über 800) sind meistens Dilettanten aus den arbeitenden Mittelclassen Londons, Kaufleute, Beamte, Handwerker mit ihren Frauen und Töchtern. Die zu den Concerten beigezogenen Fachmusiker bilden einen verschwindend kleinen Theil. Aus der eigenthümlichen Zusammensetzung der Gesellschaft und ihrer Direction läßt sich

*) Für den Schöpfer der modernen Oratoriensorm müssen wir Händel trotz der vielen älteren „Oratorien" halten. Den ersten äußeren Anstoß zu seinen Oratorien gab bekanntlich das von der englischen Geistlichkeit erlassene Verbot, eine biblische Oper „Esther" auf dem Theater aufzuführen, worauf sie dann Händel in der noch heute üblichen Concertform (in still life) vorführte.

**) Ganz ähnlich, dessen sind wir überzeugt, wird einst in Deutschland die Stellung Sebastian Bach's sein, wenn einmal der Liedertafel- oder Männergesang-Rummel sich überlebt haben und die deutsche Einheit durch oder auch ohne ihn erreicht sein wird. Es ist nämlich noch sehr die Frage, ob eine Einheit Deutschlands auf Grundlage der in den Männer-Gesangvereinen vertretenen Tendenzen allen Deutschen erwünscht sein wird. Sollte es keine tieferen Momente der Einigungsbestrebungen geben, als das burschikose singende Bummlerthum unserer Männervereine? —

D. Red.

schon herauslesen, daß das Institut vollständig im Volke und von wahrer Liebe zur Sache gehalten ist *). Das sind andere Namen als in „Her Majesty's Theatre". Die Oper in London ist aristokratisch, ihr Besuch Modesache; die Oratorien-Musik ist demokratisch, und der Antheil daran Herzenssache.

Ihre regelmäßigen Concerte gibt die Gesellschaft in der imposanten Exeterhalle in der City. Im Jahre 1860 fanden vierzehn solche Concerte statt; neun Abende entfielen auf Händel'sche Oratorien, worunter dreimal der „Messias"; Haydn's „Schöpfung, „Mendelssohn's „Elias" und „Lobgesang" theilten sich in den Rest. Das Verhältniß gestaltet sich fast jedes Jahr in ähnlicher Weise, nur daß sonst Spohr wenigstens mit Einem Oratorium vertreten ist, und Mozart's Requiem, Beethoven's C-Messe und „Christus" häufig wiederkehren. Da die „Gesellschaft" statutenmäßig nur geistliche Musik pflegen darf, ist ihr Repertoire ein ziemlich monotones. Die älteren und alten Italiener, Sebastian Bach und seine Vorgänger, liegen der Sacred society fremd bei Seite. Daß sie auch Oratorien lebender Componisten aufführt, kann man principiell nur gut heißen; practisch erwachsen aus dieser Liberalität die schwersten Vorwürfe gegen die Gesellschaft, da die Oratorien der modernen englischen Componisten doch allzu kläglich von dem gewohnten Repertoire abstechen. .....

Die neue Pariser Stimmung.

(Schluß.)

Die erwähnte Stelle von Prätorius in dessen Syntagma musici" lautet:

„Und ist anfangs zu wissen, daß der Thon sowol in Orgeln, als andern Instrumentis Musicis offt sehr variire, dann weil bei den Alten das concertiren und mit allerhand Instrumenten zugleich in einander zu musiciren nicht gebreuchlich gewesen, sind die blasende Instrumenta von den Instrument-Machern sehr unterschieblich, eins hoch, das ander niedrig intonirt und gemacht worden. Dann je höher ein Instrumentum in suo modo et genere, als Zincken, Schalmeyen und Discant Geigen intonirt seyn, je frischer sie lauten und resoniren: Hergegen, je tiefer die Posaunen, Fagotten, Bassaneldi, Bornbardoni und Baßgeigen gestimbt seyen, je gravitetischer und prechtiger sie einherprangen ...

Es seynd aber etliche gewesen, welche diesen jetzigen unsern Thon noch umb ein Semitonium zu erhöhen sich unterstehen wollen: Welches, obs mir zu corrigiren zwar nicht gebüret, so ist doch meines ermessens solche Höhe den Cantoribus vocalis Musicae, sonderlich den Altisten und Tenoristen sehr unbequem, und offtmals fast unmöglich zu erreichen. Darumb man es billich bei dem vorgefagten Tono bleiben lassen möchte, weil derselbige ohne das nicht allein vor die Vocalisten, sondern auch vor die Instrumentisten bei den besaitteten Instrumenten, als Violini de Bracio und Violen de Gamba, auch Lauten, Pandoren und dergleichen, zum offtern zu hoch befunden wird: denn es außbündige Saitten seyn müssen, die solche Höhe erleiden können. Daher kömpts dann, wenn man mitten im Gesang ist, da schnappen die Quinten dahin, und liegt im Dr-. Darmit nun die Saiten desto besser bestimbt bleiben können, so müssen solche und dergleichen besaittete Instrumenta gemeinglich umb ein Thon tieffer gestimmet, und alßdann nottwendig mit den andern Instrumenten auch umb ein Secund tiefer musicirt werden. Welches zwar den unerfahrnen Musicis Instrumentalibus schwer vorkömpt; den Vocalibus und Sengern aber an ihrer Stimm, umb einen Thon niedriger zu musiciren, sehr viel hilfft. Darumb laß ich mir den Unterscheidt, da man zu Prag und etlichen andern catholischen Capellen den Thon in Chor Thon und Cammer Thon abtheilet, auch dermaßen sehr wol gefallen. Denn daselbsten wird der jetzige gewöhnlicher Thon, nach welchem nunmehr fast alle unsere Orgeln gestimmet werden, Cammer Thon genennet, und allein vor der Tafel und in Conviviis zur Frölligkeit gebraucht, welches dann vor Instrumentisten, wegen der Blasenden, sowol auch Besaitteten Instrumenten, am bequembsten.

Der Chor Thon aber, welcher umb einen ganzen Thon tieffer ist, wird allein in der Kirchen gebraucht. Und dasselbe erstlich umb der Vocalisten willen, damit dieselbigen, weil auff ihnen die gröseste und meiste müh in der Kirchen (sonderlich in Catholischen Capellen, da das singen wegen der vielen Psalmen und sonsten lang währet) beruhet, mit ihrer Stimme desto besser fortkommen, und nicht so bald wegen der Höhe heischer werden mögen. Zum andern, daß auch die Menschen Stimme, wenn sie im Mittel und etwas tieff hereingehen viel anmütiger und lieblicher anzuhören, als wenn sie in der Höhe über vermögen oben hinaus ruffen und schreien muß. Darumb baun nicht übel gethan were, daß alle Orgeln umb einen Thon oder Secund tiefer gestimmet und gesetzet sein möchten: Welches aber nunmehr in unsern Deutschen Landen zu endern ganz unmüglich, und demnach bey dem gewöhnlichen Cammer Thon (welcher jetziger Zeit an den meisten Oertern Chor Thon genennet und dafür gehalten wird), wol derbleiben muß.

In Engellandt haben sie vorzeiten, und in den Niederlanden noch anjetzo ihre meiste blasende Instrumenta umb eine tertiam minorem tieffer, als jetzo unser Kammer Thon intoniret und gestimbt, also daß ihr F ist im Cammer Thon unser D und ihr G unser E ....

Auch in Italia und andern Catholischen Capellen deutsches Landes, ist jetzt gedachter niedriger Thon in tertia inferiore gar sehr im Gebrauch: Sintemal etliche Itali an dem hohen singen, wie nicht unbillich, kein gefallen, vermehnen es habe keine art, könne auch der Text nicht recht wol vernommen werden, man krehete, schreye und singe in der Höhe gleich wie die Grasemägden". ....

Soweit Prätorius, dessen Klagen und Aussprüche heute wahrlich noch einmal soviel Beherzigung verdienen, als damals, so wahrheitsgetreu schildern sie wie in prophetischer Sehergabe auch die durch ungleiche und zu hohe Stimmung eingerissene Verwirrung und veranlaßten Schwierigkeiten der Gegenwart. Was würde er z. B. sagen, wenn er die heutige Wiener oder gar die Petersburger Stimmung kennen lernte und hören müßte, mit welcher Anstrengung unsere armen Tenore in Oper und Männerchören bis zum c, sich hinaufquälen; er, der in seinem oben angeführten Syntagma nicht nur die Versuche, die damalige Stimmung um ein „Semitonium" zu erhöhen, eine „Verwegenheit" nennt, sondern sogar für den Gesang eine Herabsetzung derselben um einen Ton durch Aenderung der Orgeln alles Ernstes vorschlägt. Und seit jener Zeit bis auf heute ist die Stimmgabel statt dessen sicherlich um mehr als zwei Töne hinauf geschraubt worden.

Dank daher der französischen Regierung, welche diesem immer mehr in absurdum führenden Zustand musikalischer Unnatur, wodurch schon viele treffliche Stimmen vor der Zeit der Kunst entzogen worden sind, durch die Einführung einer „gleichförmigen und unveränderlichen" Stimmung endlich ein Ziel setzte und ebenso der österreichischen Regierung, die das neue System eines diapason normal aus Liebe zur Gleichförmigkeit geradezu adoptirte und nun ihren Einfluß dazu benützt, demselben bei den anderen

*) Die von der Gesellschaft gewählte, unentgeltlich fungirende Direction besteht gegenwärtig aus folgenden Herren: Carmichael (Baumeister), Ford (Commis), Handart (Buchdrucker), Hill (Commis), Kitcat (Kaufmann), Millar Kaufmann), Peacock (Wechselmakler), Puttick Auctionar), Sherrarel (Schneider), Sims (Wechselmakler), Stewart (Schneider), Whitehorn (Commis), Willcocks (Commis), Withall (Advocat), Hust (Advocat), Taylar (Zinngießer), Brewer (Schullehrer), Bowley (Schuster, Letzterem gebührt das große Verdienst, die Händelfeste im Krystallpalast organisirt zu haben! Präsident der Gesellschaft ist der Tobakhändler Harrison.

deutschen Regierungen die gleiche unveränderte Annahme zu verschaffen. Ist es auch nur der französischen möglich, vermöge des im Lande herrschenden Systems der Centralisation und polizeilichen Bevormundung mit wenigen Federstrichen eine für ein großes Reich von 36 Millionen bestimmte Aenderung zu dekretiren, einzuführen und zu überwachen, so kann in den andern Ländern, wo man solche nicht selten gewaltthätigen Mittel weder gebrauchen kann noch will, durch guten Willen und ein ernstes Beispiel ebenfalls viel geschehen, um mit der Zeit dem Ziele einer einheitlichen musikalischen Stimmung für ganz Europa und die civilisirte Welt überhaupt immer näher zu rücken. Wenn nur für's Erste alle großen Kunstanstalten und Instrumentenfabriken, sowie die Militärmusiken den Anfang machen; alles andere wird dann nothgedrungen nachfolgen. Was die Militärmusiken anbelangt, so erscheint mir die Maßregel der österreichischen Regierung zweckmäßig und deßhalb sehr empfehlenswerth, die ihren Regimentsmusiken 10 Jahre Zeit zur Einführung läßt, damit sie während dieser Frist die Geldmittel zur Anschaffung der nöthigen Instrumente, offenbar aus dem gewöhnlichen Fonds, sammeln können.

Steht die Sache einmal fest, so können auch die Orgeln, welche in der Regel weit über einen halben Ton tiefer stehen, das neue a annehmen, was viel leichter ist, als wenn eine Herunterstimmung zu bewerkstelligen wäre; beim Bau neuer Orgeln wäre sogar die Annahme der neuen Stimmung noch mit einer Kostenersparniß verbunden in Folge des geringeren Materialverbrauchs, wenn nämlich die tiefsten Pfeifen kürzer werden dürfen.

Die Sänger aber mögen sich freuen, daß sie die vielbellastchten hohen Töne in Zukunft überall mit gleicher Behaglichkeit erfassen können, und namentlich unsre durch ihren Ehrgeiz bekannten Tenore haben alle Veranlassung, ein Triumphgeschrei darüber anzustimmen, daß es ihnen künftig vergönnt sein wird, das bewunderte c_3 in Rossini's „Tell", Meyerbeer's „Hugenotten" und wie die Opern alle heißen, ohne das Risico eines Gansschrei's und mit der Sicherheit eines Taschenspielers der staunenden Zuhörerschaft vorzuzaubern. Auch die gefürchtete Königin der Nacht mit ihren gleichfehr berüchtigten Schicksalsschwestern in Mozart's Entführung darf nach so vielen Tagen der Leiden und der Trübsal getrost wieder freudigeren Zeiten entgegensehen. Weil es aber keine Rosen ohne Dornen gibt, so geht Freund Sarastro, der König der Theaterbässe, bei diesen unverhofften Gnadengeschenken an die Sängereitelkeit leider leer aus, indem sich sein tiefes e, bisher schon Manchem ein gewagter Gang in ungewissen Bergwerksschacht, plötzlich in ein es oder halbes d verwandelt sieht, und er allein wird die bisher mit Vorliebe gepflegte Kunst des Transponirens beim Theater aufrecht zu erhalten haben, damit sie unter dem Regime des diapason normal wenigstens nicht ausſterbe. Werden daher die „heiligen Hallen" inskünftig sich eine Wanderung nach F-dur gefallen lassen müssen, so bedarf es nur einer einmüthigen Verschwiegenheit der Orchestermusiker, und der zu ihren Ohren gelangende Kunstgriff wird nicht verrätherisch weiter bringen zu dem arglosen Publikum. So kann dann auch die wohlbekannte Würde des großen e unangetastet bleiben und Sarasto's Baßruhm selbst unter dem neuen Tonregime frische Blätter und Blüthen treiben. Im äußersten Nothfall wäre ja dem Uebelstande durch eine geschickte Kehlkopfoperation (!) abzuhelfen, um die Kehlkopfstimmung ebenfalls um einen halben Ton herabzusetzen und so das innere diapason mit dem äußern in Einklang zu bringen. Diejenigen Sänger und Sängerinnen indessen, welche weder Höhe noch Tiefe besitzen, werden ihre stereotypen Klagen über die zu große Höhe nun in solche über das Gegentheil anzustimmen genöthigt sein.

Doch genug des Scherzes.

Vom kulturhistorischen Standpunkt ist es jedenfalls interessant, daß zwei vor nicht langer Zeit noch so absolut regierte Staaten, in welchen sonst eine so gebrückte politische Stimmung herrschte, in Bezug auf die musikalische dem radikalsten Fortschritt huldigten, und bezeichnend ist ferner, daß auch in Sachen der Musik Napoleon's Stimmgabel so tonangebertisch auftritt, wie in politischen Dingen. Besitzt nur Deutschland in letzteren stets seine eigene und zwar hoffentlich immer höher und höher gehende Stimmung, was wenigstens mein innigster Wunsch ist, dann hat die Annahme des französischen diapason normal nur den Werth einer deutschen Galanterie und das Sprichwort: Nomen est omen für diesmal seine Unheil verkündende Bedeutung gottlob von unserem Haupte abgewendet.

Wann werden wir einmal so glücklich sein, ein deutsches politisches diapason normal, so eine das heilste a hinausstrahlende Bundesstimmgabel zu erhalten, und die bis jetzt noch so weit auseinandergehenden groß- und kleindeutschen Stimmungen in eine klassischreine Stimmung zusammenklingen zu sehen, so daß auch nicht die leiseste Differenz, nicht der geringste Mißton mehr übrig bleibt? Daß Dieses bald geschehe, das walte Gott!

Nachrichten.

Am 5. Oktober eröffnet das Leipziger Gewandhaus seine diesjährige Concertsaison. — Am 13. September wurde in der Thomaskirche Bach's Motette „Komm Jesu, komm" und Durante's Misericordias gesungen.

R. Wagner's „Lohengrin" wurde am 12. Sept. in Frankfurt a. M. unter persönlicher Leitung des Componisten „mit großartigem Erfolg" aufgeführt.

Von den R. Franz'schen Bearbeitungen S. Bach'scher Cantaten (Breslau bei Leuckart) ist Nr. 4 „Wer sich selbst erhöher" so eben erschienen. Demnächst folgen: Nr. 5 „O ewiges Feuer". Nr. 6 „Lobet Gott in seinen Reichen", Nr. 7 „Wer da glaubet und getauft wird", Nr. 8 „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig", Nr. 9 „freue dich, erlöste Schaar". Die Chorstimmen zu diesen Cantaten erscheinen in demselben Verlage.

In Dresden wurde Gluck's „Iphigenia in Aulis" mit neuer Besetzung der Titelpartie durch Fr. Jauner Krall wieder aufgenommen.

In einer kleineren Hauptstadt der Schweiz ist für einen durchgebildeten Musiker (hauptsächlich im Clavierspiel und Gesang) als Privatlehrer vorgerückter Schüler eine rentable Stelle offen. Derselbe hätte auch Aussicht einen Verein zu leiten. Frankirte Anmeldungen sind mit A. Z. bezeichnet poste rest. Aarau zu befördern.

Für ein musikalisches Lehrinstitut in einer der bedeutendsten Städte Deutschlands wird ein Lehrer für Harmonie, Contrapunkt ꝛc. gesucht, der durch seine Antecedentien u. s. w. seine Befähigung nachweisen kann. Adressen werden Dresden H. C. L. poste rest. erbeten.

Von Johannes Brahms sind bei Br. und Härtel in Leipzig erschienen: Variationen und Fuge über ein Thema von Händel für das Pianoforte, op. 24.

Bei Kistner in Leipzig erscheint nächstens: „Belsazar", Dichtung von Fr. Röser, für Soli, Chor und Orchester von Carl Reinecke, op. 73.

Verschiedene in- und ausländische Blätter haben die Nachricht gebracht, Max Bruch's Oper „Loreley" sei eine Aufführung des Mendelssohn'schen Bruchstücks. Das ist irrig, sie ist ganz selbständig.

Briefkasten der Redaktion.

D. K. in O. Mit großem Dank angenommen und wir bitten um Fortsetzung solcher Beiträge. Uebrigens nächstens briefich mehr. — W. von Z. in N. Erhalten; aber schwerlich zu benützen. — A. H. in B. Wenn wie noch einmal auf den beregten Gegenstand zurückkommen so muß es geschehen um unsere eigenste Meinung auszusprechen. — A. B. in G. O. A. U Schreiben Sie uns gef. nochmals unfrankirt ob Sie unseren Brief richtig erhalten haben; wir waren mit der Adresse nicht ganz sicher. A. S. in L. Von H. noch keine Antwort, erwarten auch vor Oktober keine. Ihre Bemerkungen in Betreff das B. A. kommen natürlich zu spät, doch glauben wir daß sie blos den Anfang treffen, dort ist aber ausdrücklich der Zweck angegeben. Unglaublich genug daß die Sachen „unbekannt" sind. Uebersehen sie die heutige Anmerkung nicht! Briefich mehr.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wesseły und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 40. Wien, 4. Oktober 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

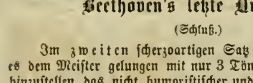
Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Wittwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (55 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Beethoven's letzte Quartette. (Schluß.) — Kritische Revüe. — Die preisgekrönten Instrumente auf der Londoner Weltausstellung 1862. (Fortsetzung.) — Nachrichten. — Briefkasten der Redaktion.

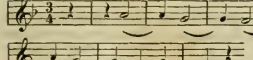
Beethoven's letzte Quartette.

(Schluß.)

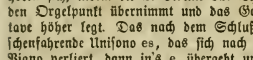
Im zweiten scherzoartigen Satz (Vivace F-dur ⅔) ist es dem Meister gelungen mit nur 3 Tönen (f, g, a) ein Thema hinzustellen, das nicht humoristischer und wirksamer sein könnte, und es offenbar werth ist, genauer betrachtet zu werden. Die genannten drei Töne bilden in folgendermaßen rhythmisirter Weise eine taktige Periode:



Dazu kommt erstens eine Gegenstimme im doppelten Contrapunkt:



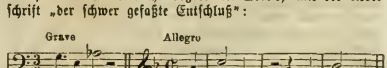
während die beiden Mittelstimmen sich ausfüllend verhalten, die 2. Violine als Orgelpunkt auf c. Diese 8 Takte wiederholen sich, indem die 2. Violine das Thema, die erste Violine den Orgelpunkt übernimmt und das Ganze sich um eine Octave höher legt. Das nach dem Schluß wie unwillig dazwischenfahrende Unisono es, das sich nach und nach so eigen ins Piano verliert, dann in's e übergeht und so zum Thema zurückführt, ist einer jener Beethoven'schen Genieblitze, die von schlagender Wirkung sind, aber nicht nachgeahmt werden können. Später tritt das Thema in die Unter-, der Contrapunkt in die Oberstimmen, woran sich ein reizendes Coda schließt. Das Trio geht ganz unmerklich aus Umschreibung und Weiterbildung der Schlußmotive des 2. Theils hervor, sich nur abhebend durch ein forzato, welches auf die erste Note von je acht Takten fällt. Aber nicht umsonst ist die Figur



einmal da. Sie wird zu imitatorischen Gängen und Ueberleitungen in andere Tonarten gehörig ausgebeutet, zuletzt aber in A-dur folgt wieder so ein dudelsackartiges Stück wie im Trio des A-moll-Quartetts, wozu die obige Figur sich in Octaven der drei unteren Stimmen 60mal wiederholt, zuerst forte, dann schwächer werdend und in's pianissimo verlaufend, in den letzten vier Takten aber durch Veränderung des gis in g und dann des fis in f nach F-dur und zum Thema zurückführend, welches hier in der That wie ein Deus ex machina auftritt und leicht lautes Gelächter von Seite der Zuhörer zur Folge hat. Jene 60 Takte nun, was sind sie Anderes als ein etwas langer verzierter Orgelpunkt auf A? Mancher mag die Nase rümpfen und über Narrheit raisonniren; vergessen wir aber nicht, daß wir ein Scherzo vor uns haben, und daß dem Humor in der Kunst denn doch auch ein Platz gebührt, Grenzen desselben aber nicht wohl zu stecken sind. Uebersehen darf auch nicht werden, daß die Melodie der ersten Violine dabei förmlich in Perioden und Theile gegliedert ist, wodurch in die scheinbare Unordnung Ordnung kommt. Viel von solcher Sorte Musik möchten allerdings auch wir nicht hören, — eine versuchte Ueberbietung in dieser und ähnlichen Richtungen ist ja bereits allseitigem Widerwillen begegnet — allein es steht fest, daß dieses Scherzo von fabelhafter Wirkung ist.

Der nun folgende dritte Satz (Lento assai e cantante tranquillo, Des-dur ⅝) ist wieder einmal ein schlagender Beweis für verschiedene unter den guten Musikern längst feststehende aber von den Umsturzmännern angegriffene Grundsätze, sowie für unsere Behauptung über Beethoven's Schaffen, auch in seiner letzten Periode. Er beweist namentlich ad oculos daß mit den einfachsten Mitteln die tiefsten Wirkungen zu erzielen sind, wenn sie sich in den Händen des wirklichen gottbegnadeten Genius befinden, dessen Geist selbst durch die Feuer- und Wasserproben, die er in diesem irdischen Leben bestehen muß, die innere Harmonie nicht eingebüßt hat. Man höre doch diese 8 Takte Thema (die ersten zwei sind Einleitung) die nach einer kleinen Erweiterung als Variante wiederkehren, dann in Cis-moll „Più lento" einen scheinbaren Mittelsatz erhalten, der aber wieder nichts anderes ist als eine Variation des Hauptsatzes *), worauf, wieder in Des-dur, das Cello die Melodie übernimmt und consequent durchführt, und endlich eine in Figuren aufgelöste Variation das Ganze beschließt. Welche Fülle der Empfindung, welche Logik, welche Einfachheit, welcher Adel des Ausdrucks! — Dieses Adagio ist aber auch ein Beleg dafür, daß es keinen Sinn hat, über Beethoven's letzte Produktionen in Bausch und Bogen das Verdikt der Unverständlichkeit, des Schwulstes, der Krankhaftigkeit auszusprechen.

Wenn es wahr ist was uns des Meisters Biographen erzählen, daß dass dem Finale zu Grunde liegende und in der Partitur ausdrücklich vorgedruckte Motiv, mit der Ueberschrift „der schwer gefaßte Entschluß":



durch Beethoven's Köchin veranlaßt wurde, die mit einer langen Rechnung kam und Geld verlangte, so haben die Verfechter des „im Ton verkörperten Worts" und des Fortschritts der Musik nach dieser Richtung wenig Ursache über diesen Beet-

*) Ueber dieses Lento wußte F. F. Weber nichts zu bemerken, als daß es auf ihn „den Eindruck einer abweichenden Richtung in der Empfindung" mache. Daß hier abermals die Variationenform vorliegt, scheint er wieder nicht bemerkt zu haben.

in früheren Quartetten die Anwendung der Fuge und des Canons als contrapunktischem Moment vorwiegend vom homophonen Styl abstechend stattfindet, so durchdringen sich in den späteren beide Formen mehr zu einer beständig polyphonen. Der größere Reichthum nach dieser Richtung, von dem wir schon bei den ersten Allegros kurz sprachen, ist besonders in den Adagiosätzen der letzten Quartette auffallend, seien es nun Variationen (namentlich die des Es-Quartetts op. 127, — weniger die des Cis-moll- und F-dur Quartetts), oder wirkliche Sätze in der Sonatenform wie das Des-Andante des B-dur-Quartetts, wo der melodische und charakteristische Faden der Stimmen fast nirgend abreißt, jede ihr volles Gewicht in's Ganze wirft. — Wenn wir uns nun den

Scherzo's

zuwenden, so ist es sehr auffallend wie sich Beethoven allmählich dem Menuett oder Scherzo in seiner früheren kleinen Form entfremdet und ganz eigenartige große Gebilde schafft. In den 6 ersten Quartetten finden wir diese Sätze noch auf den knappsten Raum beschränkt. Ein unterhaltendes, kurzes, munteres Stück zu bieten zwischen ernsteren längeren Sätzen scheint nach dem Vorgang Mozart's und Haydns noch immer der Hauptzweck. Aber schon in op. 59 bietet der Meister in seinem F-Quartett eine förmliche höchst romantische Phantasie an der Stelle des Scherzo (als 2. Satz); im E-moll-Quartett behält er wohl die Form des Menuetts (Hauptsatz mit Trio) bei, bietet aber einen Inhalt von hoher Bedeutsamkeit, und stellt dagegen in das Trio eine Doppelfuge mit zwei verschiedenen Gegenthemen und von phantastisch humoristischem Charakter. Im dritten (C-dur) haben wir wieder Menuettform, aber der Inhalt ist auch hier von sehr ernstem Gepräge, während im Es-Quartett op. 74 sogar hochdramatisches Leben waltet und ein heroischer Charakter ausgesprochen ist, im F-Quartett op. 95 aber ein verzweiflungsvoller Zug durch das Ganze geht, nur durch das Trio gemäßigt.

In den letzten Quartetten nun ist wieder der geistreichste Humor vorwaltend, und die Mittel sind: Künste des Contrapunkts und Originalität der Rhythmen. Beides findet sich in auffallendem Maße in dem Scherzo des Es-Quartetts op. 127, mit welchem übrigens der $^3/_4$Takt in den Beethoven'schen Scherzo's auf einige Zeit seinen Abschied nimmt; denn im folgenden B-Quartett haben wir das unbeschreibliche Presto im Alla-breve-Takt, dagegen auch, weil dieses Opus 6 Sätze hat, ein Danza tedesca in $^3/_4$Takt; ebenso steht das große Scherzo (Nr. 5) im Cis-moll-Quartett im Alla-Breve Takt. Erst im A-moll-Quartett finden wir wieder einen Menuettartigen Satz im $^3/_4$Takt, im letzten F-Quartett dagegen wieder ein Scherzo im $^2/_4$, aber welch' phantastischen ausgreifenden Inhalts! Mit einem Worte: ob $^3/_4$ oder nicht, dieses Stück hat eine solche Bedeutung innerhalb des Ganzen erlangt, daß nur die gebungene Kraft und der hohe Aufschwung Beethoven'scher erster und Finalesätze das nöthige Gleichgewicht herstellen konnte *).

Die Finale's.

Dieselben stehen bei Beethoven durchgehends im richtigsten Verhältniß zum ersten Satz, daher alle Veränderungen des Styls und Inhalts auf diesen Umstand zurückzuführen sind. Ist der erste Satz pathetisch, so athmet das Finale entweder weiche Resignation, oder es ist großartig, aufgeregt, erhaben. Ist er heiter, gemüthvoll, gemessen, so kommt im Finale das tändelnde oder humoristische Element zu voller Aussprache. In Nr. 1, 2, 3 und 5 der Serie op. 18 ist dem ersten Satz gemäß die leichte Rondoform mit scherzhaftem nicht zu sehr in die Höhe und Tiefe gehenden Inhalt im Finale vorwiegend. Nr. 4 hat einen pathetischen ersten Satz, — das Finale ist aufgeregt, leidenschaftlich und entschlossen, Nr. 6 hat einen ersten Satz voll ritterlichen Anstandes und ausdrucksvoller Würde, — im Finale finden wir ein Allegro, welches ebenfalls von gemessener Würde ist. In op. 59, Nr. 1 F-dur, wo der erste Satz mystisch, großartig und tief, findet sich ein mit dem Adagio durch eine Cadenz verbundenes Finale von edlem Stolz und hohem aber ruhigen Aufschwung. In Nr. 2 (E-moll) zu einem Anfangssatz voll schmerzlicher Klänge ein Finale von großartigem stolzem Schwung. In Nr. 3 (C-dur) zu einem ersten Allegro dessen Charakter vielleicht mit mystischer Schwärmerei und felsenfester Ueberzeugung zu bezeichnen wäre, im Finale eine Fuge von unerhörtem Feuer und rastlos aufstrebender Beweglichkeit. — Im Quartett in Es op. 74 zu einem ersten Satz voll beinahe unheimlich glühender Sehnsucht ein resignirtes Finale (Thema mit Variationen, — der einzige Fall in allen Quartetten) voll von Seufzern die sich mühsam und immer tiefer der gepreßten Brust entringen. Ganz ähnlich im F-moll-Quartett op. 95 zu einem höchst trotzigen ersten Satz ein Finale, das in seinem Thema und somit als Hauptcharakter schmerzliche Resignation ausdrückt und erst im Codasatz in F-dur sich zu lebhaftem Aufschwung aufrafft. — Dem gemüthlichen 1. Allegro des Es-Quartetts op. 127 entspricht ein leicht geschürztes sich heiter und bequem ergehendes Finale. Im B-Quartett op. 130 entspricht das nachkomponirte Finale mit seinem phantastischen durch Worte nicht näher zu bezeichnenden Wesen dem ganzen Quartett (das in seiner Sechssätzigkeit eine Masse von Gegensätzen und verschiedenen Bildern enthält) vielleicht mehr als dem hastigen ersten Satz an und für sich. Doch ist es schwer hierüber zu sprechen, wie denn überhaupt genaue Regeln über das Verhältniß der an sich selbständigen einzelnen Sätze nicht wohl aufzustellen sind. — Ein großartiges und in's Erhabene aufsteigendes Finale haben wir wieder im Cis-moll-Quartett zu einem ersten Satz, der die Gegensätze des tiefsinnigsten Schmerzes und himmlischer Freude nebeneinander aufstellt. Herrlich muß das hoffnungsreiche, zuerst weiche dann am Schluß in Lobgesang übergehende Finale des A-moll-Quartetts op. 132 in seiner Beziehung zu dem so kläglichen und trostlosen 1. Satz erscheinen. Ebenso passend das witzige Finale des F-Quartetts op. 135 zu dem aphoristischen, nirgend Ernst machen wollenden Anfangssatz.

Ueberblickt man mit einem Male das ganze Leben und die Schicksale des Meisters, und zugleich die 16 Quartette, so kann man nicht umhin zu finden, daß der Mensch und die Werke in einem sich völlig deckenden Verhältniß zu einander stehen; das Eine erklärt das Andere und Eines spricht günstig für das Andere, denn es ist überall Wahrheit vorhanden, nirgend gemachte, geheuchelte Empfindung. Unzweifelhaft ist auch die Zunahme an Kraft und Tiefe der Erfindung; denn wollte man auch das letzte F-dur-Quartett als schwächer denn das in A-moll oder Cis-moll bezeichnen, wie groß ist denn der Abstand der Opuszahl und der Zeit der Entstehung? Und wer steht dafür, daß, wenn Beethoven noch einige leidliche Jahre mehr erlebt hätte, das F-dur-Quartett nicht einen würdigeren Nachfolger und die ganze Reihe einen bedeutenderen Abschluß gefunden hätte?

---

*) Im Es-Quartett op. 127 und im F-Quartett op. 135 scheint uns dieses Gleichgewicht ausnahmsweise nicht vollkommen vorhanden; die beiden mittleren Sätze sind bedeutender als die Hauptsätze. Merkwürdig ist die bekannte Thatsache, daß von Beethoven ab dieses bedenkliche Mißverhältniß immer mehr eingerissen ist, und in den neueren Quartetten und andern Sonatenformen die Hauptsätze meistens an Werth gegen die mittleren zurückstehen.

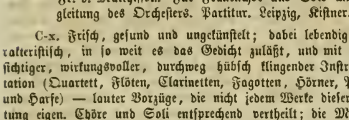
Die letzten Quartette sind „schwer" auszuführen. Aber in welcher Beziehung? Virtuosenhaftes ist hier nirgend vor-

handen, weniger noch als früher, — Spielerei mit künstlicher und ausgeklügelter Technik war principiell nie Beethovens Sache und ist's auch hier nicht. Aber er fordert von dem, der seine Werke zum Verständniß Anderer bringen will allerdings vollkommene Künstlerschaft, völlige Beherrschung des Instruments, Gewandtheit im Rhythmischen, dann aber vor Allem geistige Bildung, Tiefe, Reinheit und Kraft des Gefühls. Wo eine dieser Eigenschaften fehlt, da wird die Produktion niemals vollkommen erscheinen, ja es kann sogar etwas Carikirtes in die Darstellung kommen, das den ernsten Hörer peinlich berühren muß. Dadurch erklärt es sich aber von selbst, daß es nur Wenigen vergönnt ist, sich in die Mysterien der letzten Quartette durch das bloße Hören mit gutem Erfolg hineinzuarbeiten. —

Kritische Revüe.

Heinrich Stiehl op. 41: Die Elfenkönigin. Gedicht von Fr. v. Matthisson. Für Frauenchor und Solo mit Begleitung des Orchesters. Partitur. Leipzig, Kistner.

C-x. Frisch, gesund und ungekünstelt; dabei lebendig, charakteristisch, in so weit es das Gedicht zuläßt, und mit durchsichtiger, wirkungsvoller, durchweg hübsch klingender Instrumentation (Quartett, Flöten, Clarinetten, Fagotten, Hörner, Pauken und Harfe) — lauter Vorzüge, die nicht jedem Werke dieser Gattung eigen. Chöre und Soli entsprechend vertheilt; die Modulation einfach, wie es die Kürze des Werkchens (42 Seiten Partitur im schnellen (⁴/₄) Tempo) erheischt; das kleine Motiv:



sehr reizend benutzt. In Summa ein wenig Mendelssohn'sch, wie es Text und Situation mit sich bringen. Allen Akademieen, besonders als kleineres Intermezzo in Concertaufführungen des Besten empfohlen.

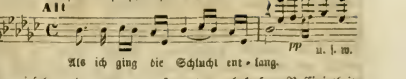
Hermann Lincke. Op. 1. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Kahnt.

Ist's überhaupt schon schwer, nach dem Erstlingswerk eines musikalischen Autors ein Urtheil über ihn als solchen zu fällen, besonders aber seiner Zukunft das Horoskop zu stellen: so besonders bei diesem. Lauter Strophenlieder im einfachsten Gewande und (mit Ausnahme etwa von Nr. 3 und 6) mehr im, wie uns scheint, gewollten Volkston gedacht und geschrieben, als im (seit Franz Schubert) modernen Liederstyl. Was sich dabei bewahren und bewähren ließ, ist geschehen. Anständige Haltung, natürlicher Fluß der Melodie, gut klingende, wenn auch nicht eben reiche oder überraschende Harmonisation. Daher wohlthuend im Gegensatz zu so manchen Ausgeburten moderner Extravaganz. — Eine reichere Fantasie jedoch ließ sich bei dieser Tendenz des Autors, bei dieser Art von — wir können's uns nicht verhehlen — vorläufig fast schablonenhaftem Arbeiten in einem Erstlingswerke kaum entfalten. Ob sie der Vers. überhaupt besitzt? wir wagen's erst nach späteren Werken zu entscheiden. Das Opus ist Robert Franz gewidmet.

Th. Leschetizky. Op. 29. Des Woiwoden Tochter, Ballade von Em. Geibel. Für Chor, Solostimmen und Orchester. Clavierauszug. London, J. J. Ewer u. Comp.

Herrn General-Musik-Direktor Meyerbeer zugeeignet. Und mit Fug. Dasselbe Streben nach Effekt im Allgemeinen, dasselbe prätentiöse Wesen, das jedes Körnchen von etwaiger Erfindung Einem auf der Goldwage zumißt, mit der steten Interjektion: Hört, hört! Affektirt im höchsten Grad. Pikant sein sollende Melodien der ungesundesten Art,

Andante. Mit düsterm u. prophetischem Ausdruck.



Als ich ging die Schlucht ent - lang.

Harmoniefolgen der gewagtesten oder geleckt esten Raffinirtheit. Die Erzählungen, dem ganzen oder getheilten (Männerstimmen-) Chor, jedes Einzelwort einer individuellen Stimme zugetheilt, das Ganze (nur 14 Seiten Clavierauszug) von der vollen Bucht, so scheint's uns nach dem Vorliegenden, des Gesammt-Orchesters begleitet. Eisfall dabei — doch friert's uns nimmer; voll Gluth, doch wird's uns nimmer warm; grauenvoll, aber niemals grauset's Einem. — Die ganze Gattung ist, und selbst in dieser Weise, schon so reich vertreten, daß es kaum frommt, dabei noch länger zu verweilen.

Musikwissenschaftliches.

Moritz Fürstenau: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Zweiter Theil.

G.N. Dem vor etwa einem Jahre erschienenen ersten Theil ist vor einiger Zeit der zweite gefolgt. Er behandelt die musikalischen und überhaupt theatralischen Zustände unter Friedrich August I. (1694—1733), und Friedrich August I. (1733—1763). In diese Zeit fällt das Aufblühen der sächsischen Hofkapelle und das Opernwesen unter Hasse, — gewiß zwei für eine allgemeine oder deutsche Musikgeschichte denkwürdige Ereignisse. Die Dresdner Capelle war damals neben oder nach der Wiener die bedeutendste in Deutschland. Wir nennen hier u. a. die Violinspieler Pisendel und Veracini, die Flötenspieler Buffardin (Franzose) und J. Quantz, den Pantaleon-Erfinder und Spieler Hebenstreit, den Oboisten Besozzi. Andere hervorragende Persönlichkeiten, welche in dem Werke vorkommen, sind außer Hasse: Zelenka (dessen Kirchencompositionen besonders hervorgehoben und, wenn auch vergessen, doch der Verbreitung werth, empfohlen werden — S. 78 ff.), Antonio Lotti, (welcher 1717 von Benedig nach Dresden kam und Opern für Dresden schrieb, S. 108), David Heinichen (Verfasser einer vortrefflichen Generalbaßschule, welche 1711 und unverändert 1728 erschien), Faustina Hasse (die berühmte Sängerin) u. s. w. Auch J. S. Bach kam einigemal nach Dresden, nicht nur, um seinen Sohn Friedemann (1733—1747 Organist in Dresden) zu besuchen, sondern auch um sich hören zu lassen und gewiß auch, um selbst zu hören (S. 121, 219 ff). Diese Andeutungen mögen genügen, um dem Leser den Inhalt des Buches vorzuführen. Will er näher eingehen, so können wir nichts Besseres thun, als ihm das Buch selbst empfehlen. Es ist klar und anschaulich geschrieben; der Verfasser bleibt immer bei der Sache, so daß der Leser überall den historischen Faden in der Hand behält; die Darstellung ist objectiv gehalten, mit Vermeidung alles Bombastes und falscher ästhetischer Krämerei, gewiß ein gutes Zeichen eines geschichtlichen Werkes. Wir bekennen, das Buch, dank der rein historischen Abfassung und der schlichten Schreibweise, mit Vergnügen gelesen zu haben und wünschen nur noch die Vollendung des unternommenen Werkes in dem Erscheinen der noch fehlenden Theile. Letztere werden auch über den Aufenthalt und den Wirkungskreis Karl Maria v. Weber's in Dresden berichten und, wie zu erwarten, neue, bis jetzt noch unbekannte Mittheilungen bringen.

Die preisgekrönten Instrumente auf der London er Weltausstellung 1862.

(Fortsetzung.)

G. Metzler & Comp. in London hatten viele Holz- und Blech-Instrumente ausgestellt, letztere von den größten Bombardons bis zu den kleinsten Cornets in rund er Form, die immer hübsch und elegant aussieht, ohne gerade überall für den Gebrauch

gleich bequem zu sein. Sehr hübsch waren mehrere mit einem Schallstück nach vorn geschweifte Instrumente, ähnlich dem von Rott in Prag erfundenen, aber nicht so gefällig geformten Bariton-Instrument „Glagal“. Die schön gezogene Form dieser Instrumente verdient Nachahmung. Mexler erhielt die Preismedaille mit ausdrücklicher Hinweisung auf die „neue Form der Blechinstrumente für die Kavallerie“. — Es waren zwar manche ähnliche aus Oesterreich ausgestellt, bei denen aber die Biegung des Schallstücks nicht so gefällig erschien. J. Köhler in London lieferte eine große Zahl von Militär-Blechinstrumenten, meist versilbert und von eleganter Form. Ein von ihm erfundenes neues (flügelhornartiges) Instrument, genannt „Harmonic cornopean“ gestattet dem Bläser ohne Wechsel des Fingersatzes, blos durch Niederdrücken eines (vierten) Pistons, welcher die Luft in einen angefügten zweiten Schallbecher (bell) leitet, ein effectvolles Echo hervorzubringen. In dem Echoton mahnt das Instrument an die Oboe, und setzt den Anfänger überdies in den Stand, ohne Belästigung seiner Nachbarschaft zu üben. (Preis L. 10, 10 sh.) Die Firma Boosey & Sons in London hat unter anderm ein neues Blasinstrument ausgestellt, genannt „The Basso profondo“ oder „Double slide contrabasso Trombono in B flat“ (Preis 14 Guineen). Dies Instrument, welches zuerst bei den Militär-Konzerten im Crystallpalast (Juli 1861) mit großem Beifall gebraucht wurde, hat ein geringeres Gewicht (wenig über 8 Pf.) und leichtere Spielart, als die gewöhnlichen Baßposaunen. In der Mensur der Röhre gleicht es den öfterr. Bombardins. Das Instrument ist in 2 Theile getheilt wie die Zugposaunen. Das Schallstück läuft in der Mensur stark konisch zu der zweiten längeren Hälfte zu, welche gleich weit und zweimal gebogen den Zug vorstellt, während das Schallstück selbst (die kürzere Hälfte) elyptisch gebogen auf den Zug aufgesteckt und über der linken Schulter gehalten wird. Der „Basso profondo“ ist mit einem Worte eine große Baß-Zugposaune, wie sie in den öfterr. Militärmusiken längst als unpraktisch erkannt und beseitigt ist. Wie die meisten derart construirten Instrumente ist der „Basso profondo“ schwer rein zu stimmen, wird in der Höhe der Scala leicht zu tief, in der Tiefe zu hoch. Dies Instrument hätte noch in den Jahren 1830 — 35, wo die Baßinstrumente in Oesterreich sich auf Zug-Baßposaunen beschränkten, Aufsehen erregt, gegenwärtig ist diese Form bekanntlich durch gleich ausgiebige Instrumente praktischerer Form entbehrlich gemacht und in den Militärkapellen faktisch verdrängt. Bei diesem Anlaß können wir einiges Befremden darüber nicht verhehlen, daß diese alte Form von Zugposaunen nicht auch in den Theatern und Konzerten, allmälig den praktischeren Baßinstrumenten weicht, die in den Militärkapellen vollständig und mit Erfolg recipirt sind *). Auf der Londoner Ausstellung war die alte Form der Zugposaunen nur noch sehr spärlich repräsentirt.

Den genannten Firmen zunächst wären von engl. Ausstellern hervorzuheben: A. Chappel in London (Flöten und Clarinette von Holz und Metall), Clinton & Comp. in London (vorzügliche Flöten nach Böhm's System mit einer neuen Modifikation desselben), J. Higham in Manchester (Blechinstrumente, darunter Cornets mit neuen Verbesserungen) und Rudall, Rose, Carte & Comp. in London (Holz und Blechinstrumente, darunter Clarinette mit verbessertem Klappensystem zur Erleichterung des Fingersatzes. Clinton hatte in einem eigenen Glaskasten überdies eine sehr belehrende historische Ausstellung, nämlich eine chronologisch geordnete Reihe Flöten, von dem ersten rohen Anfang dieses Instruments, bis zu dessen neuester Vervollkommnung.

*) „L'application de pistons à cet instrument lui a donné les moyens de chanter et de lier le sons, qui n'existent pas dans le trombone à coulisses, à cause des changements incessants de positions pour l'allongement et le racourcissement du tutbe.“
(Fetis' Bericht über die Pariser Weltausstellung S. 1335.)

Frankreich. Die franz. Aussteller hatten ihre Instrumente in schmucken Glaskästen sehr zweckmäßig und zierlich ausgestellt und nicht versäumt, für Spieler zu sorgen, welche die Instrumente der Jury und dem Publicum vorzublasen verstanden. Das echt franz. Talent, etwas gut „in Szene zu setzen“ hat sich auch in Brompton bewährt, und wird hoffentlich auf die österreichischen und deutschen Aussteller dieses Fachs nicht ohne wirksamen Eindruck geblieben sein.

Zuerst fielen die nachbarlich aneinander grenzenden Ausstellungen der beiden ersten Pariser Firmen auf: Adolf Sax (senior) und Gautrot. Ihre Instrumente waren in einem großen stattlichen sechseckigen Glastroudell untergebracht, das bequem 200 Stück Metallinstrumente faßte, umsomehr da die einfacheren Gattungen — deren starkes Messing keine Beschädigung fürchten ließ — unten wie Holzscheite aufgeschichtet lagen. Die Trefflichkeit der Sax'schen Instrumente, die Kühnheit in Erfindung neuer Formen, die Großartigkeit des Fabriksbetriebes haben diese Firma längst zur berühmtesten ihres Faches gestempelt; ein näheres Eingehen ist deßhalb um so weniger nöthig, als das Meiste und Beste derselben (mit Ausnahme der später zu erwähnenden Pauken) bereits von der Pariser Ausstellung her bekannt war. Daß Sax in der Erfindung neuer Blasinstrumente mitunter etwas äußerlich vorgeht, zuerst die neue Form und dann den Zweck des Instrumentes in's Auge fassend, kann man sich nicht verhehlen. Dies kann jedoch die anerkannte Trefflichkeit, insbesondere der „Saxophons“ nicht beeinträchtigen, die in Ton und Form wirklich originell, noch von Niemand erreicht worden sind. Es waren deren eine große Zahl, für Discant, Alt, Tenar, Baß und Contrabaß, sämmtlich ganz aus Metall verfertigt, ausgestellt. Bekanntlich ist Herr A. Sax nicht blos der erste Verfertiger, sondern zugleich der größte Virtuose auf diesem Instrument. — Gautrot's großartige Blasinstrumentenfabrik glänzte durch eine reiche Ausstellung aller Gattungen und Formen. Dies Pariser Haus (das schon im J. 1855 an 300 Arbeiter beschäftigte) nimmt jedoch nicht sowohl durch höchste künstlerische Vollendung, als durch die erstaunliche Quantität und Verschiedenheit ihrer Erzeugnisse und deren mäßige Preise eine so imposante Stellung ein. Unter Gautrot's Erfindungen befindet sich ein „nouveau duplex“ (wahrscheinlich nach Pelitti, der ein ähnliches Instrument ausstellte) mit 2 Schallbechern (pavillons) verschiedener Größe und Einem Mundstück. Der Spieler kann die „beiden Stimmen“ abwechseln lassen oder vereinigen, und so ganz „neue Effekte“ hervorbringen. Der „Duplex“ vereinigt entweder Contraalto mit einem B-Cornett (100 Francs) oder Contrabass mit einer Es-Trompete (240 Francs) u. s. w.

In einem andern Theil des Gebäudes, auf der Gallerie, hatte Alphons Sax (der jüngere Bruder Adolfs) 38 Metallinstrumente ausgestellt. Damit es auch an „neuer Erfindung“ nicht fehle, gab es darunter 5 Stück Waldhörner, die bei sonstgleicher Haltung mit den gewöhnlichen Waldhörnern die Röhren auf dem Schallstücke dergestalt zusammengebredt haben, daß sie eher einer Bretze als einem Horn ähnlich sehen. So in einen Klumpen zusammengezogen, können die Röhren kaum frei genug vibriren, um einen guten Ton zu erzeugen. Die Instrumente von Sax junior waren im Allgemeinen von schöner, vorzüglicher Arbeit. Ein neues Erfindungspatent erlangte Sax jun. auf die Fabrikation verschiedener „instruments saxomnionicques“. Das neue Prinzip derselben (auf alle Blechinstrumente anwendbar) besteht in der Vereinigung aufsteigender Pistons (für die aufsteigende chromatische Tonleiter) mit herabgehenden Pistons, welche die abwärts steigenden chromatischen Tonleitern hervorbringen. Durch diese neue Theilung in Halbtöne will Sax die größtmögliche Leichtigkeit (z. B. in Hervorbringung bisher unausführbarer Triller), Egalität und Tonfülle erzielen.

Triebert & Comp. als eine der ersten Pariser Firmen längst anerkannt, erwies sich unübertroffen in der Anfertigung von Oboen und Fagotten. Man kann nichts Eleganteres sehen,

als die Triebert'schen Holzblaseinstrumente aus schwarzem Holz mit Silberklappen. Das System Böhm's hat Triebert zuerst auch auf Oboe, Clarinett und Fagott übertragen, ein Verdienst, das bei der Medaillen-Zuerkennung an diese Firma ausdrücklich hervorgehoben wurde. Namentlich die ausgestellten Oboen mit 14 Klappen leisteten an Leichtigkeit des Fingersatzes und Schönheit des Tons Ungewöhnliches, Triebert's kleine Oboen in Es sind eine empfehlenswerthe Novität für Militärmusiken.

Unter den Instrumenten von Breton aus Paris fielen prachtvolle Flöten aus weißem und grünem Cristallglas mit silbernen und vergoldeten Klappen auf, ferner Mundstücke von Cristallglas für Clarinetten und Metallinstrumente. Gegen die ganz aus Cristallglas verfertigten Flöten und Clarinetten dürfte deren Gebrechlichkeit und der hohe Preis sprechen. (Preis einer Clarinette von Cristall durchschnittlich 250 Francs) Mehr Aufnahme dürften die gläsernen Mundstücke (5 Francs das Stück) finden, falls sie für die Zähne des Bläsers sich nicht allzu unangenehm oder nachtheilig erweisen. Jedenfalls sind sie ungemein reinlich, von Feuchtigkeit und dem Temperaturwechsel nicht affizirbar. Im Fach der Holz- und Rohrinstrumente war sonst keinerlei erhebliche Neuigkeit vorhanden. Zu erwähnen ist allenfalls noch, daß das „Englisch-Horn" von den vorzüglichsten franz. und engl. Fabrikanten (namentlich von Gautrot) nicht mehr mit der bekannten Krümmung, sondern ganz gerade gebaut wird. Hervorzuheben sind ferner: Lot in Paris mit Flöten von besonderer Gleichheit des Tons; Buffet-Crampon (Paris) nach Triebert der Erste in Verfertigung trefflicher Clarinetten, (namentlich Baßclarinetten) und Oboen, Godefroy (Paris) mit vorzüglichen Flöten *); Hufson, Buthaud & Thibouville (Paris) mit beiläufig 100 Stück Holz- und Blasinstrumenten (dann guten und billigen Violinen); Courtois (Paris) mit trefflichen Natur- und Pistonhörnern; Henry & Martin (Paris) mit gut gearbeiteten Blechinstrumenten, **) Labbaye (Paris) mit trefflichen Instrumenten von zierlicher, wenngleich nicht runder Form. Diese Firma liefert noch viele Zugposaunen, die zwar von gutem Ton, aber in ihrer unbehilflichen Form so gut wie artiquirt sind.

Die engl. und franz. Blasinstrumente imponirten durch schöne Anordnung und Eleganz der Formen. Mit Ausnahme von Labbaye in Paris hatten fast alle die runde Form (wenn auch in sehr mannigfaltigen Biegungen) angenommen, welche vor zehn Jahren noch selten bei ihnen zu finden war. Das Vorbild öfterr. Fabrikation hat hierin offenbar einen Einfluß geübt. Leider entschließen Engländer und Franzosen sich noch nicht zur Nachahmung der österr. Flügelhörner in allen Tonarten. An ausdrucksvoller Schönheit und Mannigfaltigkeit der Tonfärbung stehen die engl. und franz. Militärmusiken auch aus diesem Grunde (abgesehen von anderen) hinter den österr. zurück.

Franz. und engl. Instrumentenmacher pflegen in ihren kleinen Blechinstrumenten (Cornets etc.) die Maschine in der Mensur zu weit, in den Baßinstrumenten zu eng zu machen, weßhalb die hohen Instrumente in der Höhe schwer zu blasen sind, die Bässe in der Tiefe nicht ausgeben. Im Ton fanden wir die franz. und engl. Instrumente stark und glänzend aber etwas kurz. Dies rührt unter anderm wohl daher, daß die Maschine in die Mitte der Röhre des Instruments, also zu hoch gestellt ist, wodurch die Vibration gleichsam gesperrt oder unterbrochen wird; der Ton, der erst unterhalb der Maschine sich bildet, findet nun eine zu kurze Röhre vor, die nicht so viel Vibration geben kann, als eine noch einmal so lange. Dies ist wenigstens die Ansicht der besten österr. Instrumentenmacher, während die Franz. und Engl. die Stellung der Maschine für unerheblich halten. Auch darin zeigt sich noch eine durchgreifende Verschiedenheit, daß die österr. Instrumentenmacher die Cylinder maschinen vorziehen, während die Engl. und Franz. überwiegend bei den Pistons verbleiben *). Allerdings erhöht das „Cylinder à rotation" (in franz. Catalogen auch mit „genre allemand" bezeichnet) den Preis eines Instruments, allein das Spiel wird dadurch leichter und sicherer.

Was die deutschen Fabrikanten mit Nutzen von den franz. annehmen könnten, ist die Verwendung eines nicht allzu schweren, sondern dünneren und wohl gehämmerten Metalls, namentlich für Trompeten und Hörner. Die Deutschen nehmen zu schweres, dickes Metall, der Ton wird zwar stark und sicher, aber nicht schmetternd wie er soll **). Eine gute französische Trompete vibrirt förmlich, wenn sie geblasen wird, in unsern Orchestern nimmt hingegen seit 30 Jahren das Blech einen bedauerlichen Signalhornton an, der an Feuerlärm mahnt.

Von belgischen Ausstellern stand Karl Mahillon (Brüssel) obenan, mit exzellenten Blechinstrumenten, worunter 2 Helikons nach Stowaßer gebaut. Nebst Mahillon zeichnete sich unter dessen Landsleuten Albert durch gute Holzblasinstrumente aus.

Aus dem Zollverein nennen wir obenan F. A. Schmidt in Cöln mit recht hübschen, mit einer eigenen Art Cylindermaschine versehenen Blechinstrumenten. W. Schuster aus Markneukirchen hatte 20 Blechinstrumente aus weißem und gelben Metall ausgestellt. Weniger lobenswerth waren die Blasinstrumente der namensverwandten Firma Gebrüder Schuster aus Markneukirchen, welche offenbar die Preismedaille in Würdigung ihrer brauchbaren und billigen Streichinstrumente erhalten hat. M. K. Pfaff aus Kaiserslautern (Baiern) brachte 6 Stück Metallinstrumente, worunter ein ganz vorzügliches Waldhorn ausgestellt, G. Messenharter in Stuttgart 14 Stück gut gearbeitete Blasinstrumente, Stegmayer aus Ingolstadt preiswürdige Metallinstrumente mit Cylindermaschinen.

Aus Holland hatte nur eine Firma, D. E. van Osch in Maastricht Metallinstrumente und zwar recht mittelmäßige ausgestellt.

Italien war in diesem Fache durch die bekannte Firma Pelliti in Mailand repräsentirt. Sie hatte circa 17 Instrumente in Holz und Metall nach London gesandt, worunter eine neue, wie wir glauben, unpraktische Erfindung, darin bestehend, daß Instrumente in C oder B, hier namentlich eine Posaune und ein Tenorhorn durch einen Tonwechsel und eine Cylindermaschine verbunden sind. Wünscht nun der Bläser weichen Ton, so stellt er den Tonwechsel auf die Röhre des Tenorhorns, wünscht er schmetternden, auf die Posaune. Ungefähr dasselbe ist der erwähnte „nouveau duplex" von Gautrot.

Der alte Ruf der österr. Blasinstrumente war durch mehr als eine Firma auf das Günstigste aufgefrischt. Wir nennen zuerst Hrn. B. F. Cerveny in Königgrätz (Böhmen), dessen Instrumente sowohl durch Vorzüglichkeit der Arbeit als durch Neuheit und Zweckmäßigkeit der daran angebrachten Erfindungen bereits bei mehr als einer Ausstellung Aufsehen erregt haben. Cerveny hatte 32 Stück Metallblasinstrumente ausgestellt, alle mit der von ihm neu verbesserten und patentirten Cylindermaschine. Dar-

*) Im Allgemeinen hatte der Ton der franz. Oboen nicht jenen Schalmei-Charakter, den wir an dem Instrumente lieben und in Deutschland finden. Durch die Böhm'sche Reform ist leider der eigenthümliche Oboeton etwas Clarinettartig geworden.

**) Diese Firma macht besonders aufmerksam auf das von ihr verwendete neue Metall, Namens Orpheide, welches den Preis nur wenig steigert (im Durchschnitt um 10 Francs für das Instrument), schöner und dauerhafter als das gelbe Kupfer ist.

*) Nach dem Preistarif F. Besson's z. B. erhöhen Rotationscylinder den Preis eines Instruments um 4 bis 6 Guineen. Dieser Fabrikant kündigt an, daß er nach Belieben jedes Blechinstrument auch mit Cylindermaschinen versehen, diese aber nicht empfehlen könne „Cylindres although more expensives than Pistons, are far from being so valuable as regards solidity and correctness."

**) Der Bau der Röhre bei französischen Trompeten und Signalhörnern ist weniger konisch und die Formentwikklung des Schallbechers eine kürzere, wodurch der Ton heller und schmetternder klingt als bei deutschen Instrumenten.
(J. Hettmesberger's Bericht über die Pariser Ausstellung 1855 an den Deutschen Zollverein S. 687.)

unter sind besonders bemerkenswerth, die von Cerveny erfundenen Cornons, welche bei Platzmusiken im Freien sehr vortheilhaft die Stelle der Waldhörner vertreten, einen stärkeren, volleren und doch leichter ansprechenden Ton haben. Ferner ein trefflicher Contrabaß, ein Bariton-Soloinstrument für geschlossene Räume, Namens „Phonikon", von weichem, der menschlichen Stimme verwandten Klang. Ein „Baroxyton" für starke Bariton-Soloparticen im Freien, weniger mühsam und schwer, als die großen „Contrabaß" oder „Helikon." Ferner treffliche Obligat-Althörner (meist in F oder Es), welche die Bestimmung haben, die Melodie, wo sie für die Baritonhörner zu hoch wird, oder doch schon „aus dem Herzen des Instruments tritt" zu übernehmen. Ein kleines Metallfagott, nach den Principien Böhm's (mit 21 Klappen), das in der That einem längst gefühlten Bedürfniß der Militärcapellen abhilft. (Das 1851 in London ausgestellte neuartige Metallfagott von Ad. Sax dürfte die Anregung dazu gegeben haben.)

Diese Instrumente sind durchaus Erfindungen Cerveny's. An verschiedenen andern waren sinnreiche Verbesserungen bemerkbar, welche man dem Erfindungsgeist dieses Fabrikanten verdankt. So hatte Cerveny u. A. Waldhörner ausgestellt, welche, in der Mensur nach seinen „Cornons" construirt, die üblichen engen Waldhörner an Fülle des Tons und an sicherer, leichter Ansprache übertreffen. Das Tritonikon, welches trotz seiner Vorzüge bisher der unbehilflichen Länge wegen, nur selteue Verwendung fand, dant Cerveny 20 Zoll kürzer. Die größten Verdienste erwarb sich Cerveny durch die von ihm erfundene treffliche und äußerst bequeme „Tonwechselmaschine", anstatt der Aufsatzbogen. Diese Vorrichtung, so wie die meisten andern Erfindungen und Verbesserungen Hrn. Cerveny's fanden bei Gelegenheit der Münchner Ausstellung eine so gründliche und detaillirte Besprechung in Prof. Schafhäutl's officiellem Bericht, daß eine ausführlichere Beschreibung hier überflüssig wäre. Außer H. Cerveny excellirten von österr. Blas-Instrumentenmachern Ignaz Stowasser in Wien mit vortrefflich gearbeiteten Blechinstrumenten, unter welchen namentlich ein vorzügliches Signalhorn Anerkennung fand und Franz Bock in Wien, dessen Metallinstrumente (etwa 30 Stück) vom „Helikon" bis zum „Cornet" hinauf durch Schönheit des Tons und der Ausstattung glänzten. Die rühmlich bekannte Firma Ziegler & Sohn in Wien war durch in Ton, Stimmung und Ausstattung vorzügliche Flöten repräsentirt. Daß die sogen. „alte Flöte", wie sie Ziegler so vortrefflich verfertigt, sich im Londoner Industriepalaste ziemlich einsam befand, und in den Orchestern Englands, Frankreichs und Belgiens von der neuen „Böhm'schen Flöte" nahezu verdrängt ist, müssen wir als bemerkenswerthe Thatsache anführen. Schon der officielle französische Bericht über die Weltausstellung von 1855 constatirt, daß die namhaften Instrumentenmacher, wie Gautrot, Lot ꝛc. „alte Flöten" nur noch, durch commercielle Gründe gezwungen, neben den Böhm'schen weiter erzeugen. Wir kämen viel zu spät, wollten wir hier das Princip der Böhm'schen Flötenconstruction explíciren oder die großen Vorzüge dieser Erfindung preisen. Kräftig im Ton, in der höchsten Lage leicht ansprechend, voll und ausgiebig in der Tiefe, muß die Böhm'sche Flöte überdies durch den Einen großen Vorzug den Weg durch die Welt machen: sie schont die Lungen des Spielers. Die Nachtheile der Böhm'schen Flöte sollen nicht verschwiegen sein, sie sind meist nicht streng musikalischer Natur. Vorerst ihr weit höherer Preis (bei Gautrot kostet die Böhm'sche Flöte 260 Francs, mit Silberklappen 360, die gewöhnliche 60 Francs, mit Silberklappen 100), sodann die Schwierigkeit der Reparatur, da bisher die Mehrzahl der europäischen Instrumentenmacher sich nicht darauf versteht. Diese beiden Nachtheile dürften sich mit der Zeit vermindern. Immer wird die Böhm'sche Flötenconstruction die einzige bleiben, welcher wissenschaftliche Principien zu Grunde liegen.

W. J. Lausmann in Linz hatte blos ein B-Clarinett (Ebenholz und Silberklappen) ausgestellt, das jedoch durch starken guten Ton und reine Stimmung dieser jungen Firma die „ehrenvolle Erwähnung" zuwendete. Wir nennen ferner aus Oesterreich Josef Sypek in Wien, eine junge vielversprechende Firma (Blechinstrumente), Gustav Bohland zu Grasslitz (Böhmen) mit recht guten und sehr billigen Instrumenten, endlich Josef Stöhr aus Prag, eine alte akkredidirte Firma, die jedoch unseres Wissens noch Besseres, als das hier Ausgestellte zu liefern im Stande ist. Für künftige Ausstellungen möchten wir den österr. Instrumentenmachern rathen, sich zu Collectivausstellungen zu entschließen, wie die Engländer und Franzosen ihre Instrumente in langen netten Glaskästen oder Rondells (ohne Zwischenwände) nebeneinander zu reihen, und die einzelnen Firmen durch oben angebrachte Tafelchen zu bezeichnen. Auch für Instandhaltung der Instrumente und für die Anwesenheit geschickter Bläser müßte — was in Brompton leider fast gar nicht der Fall war — gesorgt werden. — Die Medaille erhielten nachstehende Fabrikanten von Blasinstrumenten:

In England: Besson, Chappel (zugleich für Harmonium und „silent drum"), Clinton, Distin, Higham, Köhler, Meyler, Rudall. Frankreich: Breton, Buffet & Comp., L. A. Buffet jun., Courtois, Gautrot, Godefroy, Henry & Martin, Labbaye, Lot, Adolf Sax, Alphons Sax, Triebert. Belgien: Albert, Mahillon. Oesterreich: Bock, Stowasser, Ziegler (Wien), F. Cerveny (in Königgrätz). Die ehrenvolle Erwähnung: Bohland in Grasslitz, Lausmann in Linz, Sypek in Wien und Stöhr in Prag. Im deutsch. Zollverein: Pfaff (Baiern), Schmidt (Köln), M. Schuster jun. (Markneukirchen), Messenharter (Stuttgart). Italien: Pelitti in Mailand. (Schluß folgt.)

Nachrichten.

Wien.

F. A. Doppler's romantische Oper „Wanda" (Text aus dem Ungarischen des Dr. Ths. Kakody von O. Prechtler) ist Samstag den 27. Septemb. mit vielem Beifall über die Bretter des Hofoperntheaters gegangen. Wir können heute nur so viel bemerken, daß an diesem Erfolg das wohl sehr einfache doch ansprechende Textbuch und die leichte sich vorwiegend in nationalen Melodien und Rhythmen ergehende Musik gleicherweise Antheil haben. Herr Doppler, trefflicher erster Flötist im Orchester dieses Theaters, scheint durch vielfältige Beobachtung jene Routine und Praxis erlangt zu haben, in Folge welcher es auch einem minder Begabten und zu einem minder hohen Ziel Anstrebenden gelingen mag, für die Gegenwart in einem genussen Kunstzweig das unmittelbar Ansprechende zu treffen. Musikalisch Interessantes enthält die Oper sehr wenig, obwohl der Mangel an originaler Erfindung geschickt genug durch gewandte und selten allzutriviale Harmonik, dann durch sehr wirksame Instrumentirung verdeckt ist. Diejenigen, welche nach dramatischem Werth in höherem Sinne fragen, werden ihre Rechnung am wenigsten finden. Vielleicht kommen diese Blätter noch genauer auf das Werk zu sprechen. Für heute bemerken wir nur noch, daß die Darsteller der Hauptpartien: Frl. Wildauer, dann die Herren Mayerhofer, Walter und Hrabanek, ferner Chor und Orchester unter der Leitung des Herrn Dessoff alle Anerkennung verdienen.

Kirchenmusikaufführungen des Altlerchenfelder Kirchenmusik-Vereins. Am 5. Oktober Messe in C. (Mariazeller) von J. Haydn. Am 12. Messe von Fr. Schubert in B. op. 141. Am 19. Messe in C von Mozart. Am 26. Messe in B. von G. F. Händel (das Programm schreibt Händl).

Das hundertjährige Jubiläum der ersten Aufführung des Gluck'schen „Orpheus" auf dem Wiener Hof-Operntheater wird am 5. Oktober in feierlichster Weise auf der ..... Berliner königl. Bühne begangen werden. Bei dieser Gelegenheit kommt auf der hiesigen Bühne Rota's neuestes Ballet „Monte Christo" in einer glänzenden, mehr als fünfzehn tausend Gulden kostenden Ausstattung zur Aufführung. So wird die Kunst an unserem Opernetheater geehrt und ihr Ansehen gewahrt.

Briefkasten der Redaktion.

N. in B. Wenn Ihnen die Erledigung der Referenda in nächster Zeit unmöglich, so ersuchen wir sie an D. abzugeben, welchen wir hiermit gebeten haben wollen bald von sich hören zu lassen. Hoffentlich haben Sie sich wieder erholt. — M. in R. Wir wollen nicht weiter in Sie dringen. Bleiben Sie bei Ihrem frühern Vorhaben.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 41. Wien, 11. Oktober 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. **Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Böhling,** vormals **H. F. Müller's Wittwe.**
Pränumeration: für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 5 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Ueber Liedertafeln. (Ein Gespräch von Ohngefähr.) — Recensionen. — Die preisgekrönten Instrumente auf der Londoner Weltausstellung 1862 (Schluß). — Correspondenz aus Dresden. — Nachrichten. — Briefkasten.

Ueber Liedertafeln.

(Ein Gespräch von Ohngefähr.)

Von C—x.

Und Sie haben, wie ich höre, dem Sängerfest in — nicht beigewohnt?

„Dem Sängerfest? Was denken Sie? Ich — ein abgesagter Feind des ganzen Liedertafelwesens?"

Sie scherzen!

„Mein voller Ernst. Wenn ich ein Sängerfest am Main wittere, so lauf ich grades Weges an die Oder, jenem auszuweichen."

Und welchem neidischen Griesgram verdanken es diese herrlichen Institute — jene Liedertafeln mein' ich, oder diese Sängerfeste — in solchem Maße Ihren Zorn erregt zu haben?

„Ihrer eigenen Art und Weise heit jene, diese ihrer ganzen Tendenz und Richtung."

Da wär' ich in der That begierig, Ihre Gründe zu vernehmen, mit denen Sie dem Gusto der ganzen musikalischen Welt . . .

„'s giebt Ausnahmen, Freund!"

. . . der ganzen musikalischen Welt, behaupt' ich, Hohn sprechen und in's Antlitz schlagen. Entweder Sie sind ein Sonderling, der sich bemüht, Alles mit anders gefärbtem Glase zu betrachten, wie andere gute Leute — das wäre mir neu; oder ein Misantrop — als solchen hab' ich Sie noch nicht erkannt; oder endlich geradezu —

„Warum stocken Sie?"

— ein Musikfeind —

„Doch im Hoffmann'schen Style?"

— in guter deutscher Prosa, und ich habe Sie stets für das Gegentheil gehalten.

„Und wenn ich nun zu diesem Gegentheil mich wirklich bekennte?"

Dann begreif' ich Ihre Abneigung nicht.

„Haben Sie Zeit, ein Viertelstündchen — kann sein auch nicht so lange — mir zuzuhören, so wird vielleicht Ihre Verwunderung sich etwas mindern."

Oder — denn Sie erlauben mir doch Einwürfe — Ihre Halsstarrigkeit. Aber beginnen Sie, denn schon brenne ich vor Witz- und Neubegierde.

„Ihr Zorn wird stärker brennen, als Sie selbst, wenn ich beginne. Denn — um gleich in medias res zu schreiten — die Liedertafeln sind in meinen gefärbten Augen nichts weniger als: Mörder der Männerkehlen, Verderber des guten Geschmacks, Beförderer der Eitelkeit und des einseitigen Virtuosenthums, dadurch Heumschuhe des gemischten Gesanges."

Keine Laster mehr?

„Keine. Ich beginne mit dem ersten. Sie werden mir zugestehen, daß bei dem Raum von 2 bis 2½ Oktaven — oder wollen Sie den Baß noch tiefer als bis F, höchstens E hinunterdrängen, den Tenor noch höher als bis h, höchstens c hinaufschrauben? — daß bei jenem kleinen Raum, in dem vier Stimmen sich bewegen sollen, die Außenstimmen, wollen sie nicht fortwährend mit den übrigen sich kreuzen, in ihre äußerste Region zu flüchten sich gezwungen sehn (der 2. Baß von F bis f, der Primtenor von a bis a).

Warum nicht kreuzen? frag' ich.

„Weil dadurch der Männergesang gerade das einbüßen würde, was ihn allein populär macht, populär erhält: die Klarheit nämlich, oder eben — Popularität (in anderm Sinn). Nun aber ist für eine jede Stimme, sie sei männlich oder weiblich, nicht die Höhe an sich anstrengend oder die Tiefe — vorausgesetzt, daß beides die Natur des Individuums nicht überschreite — sondern vielmehr das Verweilen derselben in einem jener beiden Extreme. Das Verweilen in der Höhe, weil es durch die anhaltende Spannung der dabei verwandten Muskeln (auch zum Theil Stimmbänder) diese abspannt, schwächt und endlich siech macht; das Verweilen in der Tiefe, weil durch die Nichtübung jener Muskelthätigkeit das Organ seine Spannkraft überhaupt verliert und oben einbüßt, was es unten — aber noch mit einem Fragezeichen — gewann. Daher ein großer Theil der ersten Tenore nach geraumer Zeit Liedertafelsingens entweder forcirte Schreitenore abgibt oder dünne Strohtenore, ein nicht minder großer Theil der zweiten Bäße wieder entweder Stroh- oder sogen. Bierbäße."

Und also, weil ein Ding möglicher Weise Dem oder Jenem schaden könne, wollen Sie ihm überhaupt die Berechtigung zur Existenz bestreiten? Weil das Pferd zuweilen einen schlechten Reiter abwirft, darum soll das Reiten überhaupt untersagt werden? — Noch dazu ein Kunstding, ein Kunstinstitut! Sind denn die Liedertafeln der Gesundheit der Menschen zu Lieb' erstanden, oder stehen unter sanitätspolizeilicher Aufsicht? Der Kunst zu pflegen, gelten sie; nichts weiter.

„O der idealen Schwärmer, die zuletzt zu einer abstrakten Kunst gelangen, wie politisch zum abstrakten Staat! Euch — ich weiß es wohl — Euch sind die Menschen alle des Staates halber da, nicht der Staat der Menschen halber. Mögen die Letztern sämmtlich ausgerottet werden, wenn nur der Staat selbst oder, was dasselbe, die Idee desselben ihr ideales Leben fristen. Laß die Sänger rechts und links verwelken wie versengtes Gras, oder auswachsen wie das Korn bei stetem Regen — die Liedertafel bleibt uns ja, der herrliche Gedanke. Im Ernst geredet: unter sanitätspolizeilicher Aufsicht stehen sie nicht, Eure Liedertafeln, aber wollte Gott, daß sie einer solchen unterstellt würden! — Nicht weil durch Zufall einmal dieser oder jener Stimme möglicher Weise geschadet werden könne, sondern weil vermöge der Vertheilung der Kräfte in unsern Liedertafeln der nothwendige Gang der Natur es so mit sich bringt, weil dies die Regel, von der nur herkulische Naturen die Ausnahmen bilden — darum halt' ich sie für Stimmgefährlich. Um bei Ihrem Gleichniß zu bleiben: das natürliche Reiten soll nicht abgeschafft werden, weil einmal ein Reiter, und ein schlechter, stürzt; aber weil auch der beste Reiter dann

fast immer stürzen wird, soll das Reiten auf Kopf und Schwanz des Pferdes im Allgemeinen nicht geduldet werden. Das Exercitium werden sie nun zwar beim Pferde (außer ausnahmsweise bei der Kunstreiterei) von selber unterlassen; dennoch treiben sie's tagtäglich — in Euren Liedertafeln."

Aber wer zwingt uns denn, durchaus zu diesen Extremen unsern Rekurs zu nehmen? Dem deutschen Liede überhaupt werden Sie gewiß mit mir die Anerkennung nicht versagen, es mag von einer Stimme gesungen werden oder vom ganzen Chor, von Frauen- oder Männerstimmen? Wie, wenn wir nur dreistimmig sängen in den Liedertafeln, oder zweistimmig, oder unison? Da fiele ja hinweg, was Sie als Stimm-schädlich aussetzen.

„Es fiele weg. Ich bin's zufrieden. Aber auch Ihr ganzes Institut der Liedertafelei. Will sich ein Corps von Männern, seien es Studenten oder andere gute Leute, ein oder's andere Mal vereinen, so recht nach Herzenslust ein paar, wohl auch recht viele deutsche Liederweisen zu singen — wir verwehren's ihnen nicht. Sogar: so recht nach Herzenslust — wir singen's mit. Und wenn's dann diesen musikalischen Naturen einfällt oder jenen, eine zweite Stimme improvisirend hinzuzufügen, oben oder unten — wie man's in Bergen täglich hört — 's klingt herrlich, wenn es musikalisch geschieht, und Keiner wehrt es ihnen. Aber eigends eine zweite Stimme hinzu zu componiren, möchte doch nur theilweise wichtig genug sein; und eigene Uebungen dazu anzusetzen, ja ein ganzes Institut zu organisiren, wo derlei vorgenommen und eingeübt werde, dazu ist's für musikalische Leute (und die nicht musikalischen bleiben besser überall außen vor) doch wiederum nicht wichtig und nicht schwer genug. Nun aber gar ganze Concerte von dergleichen Zweistimmigkeiten nicht vor zufälligen Gästen sondern vor geladenen, ja zahlenden: das möchte denn doch Ihnen selbst als ein Excess erscheinen."

Ganze Concerte! Sie reden immer von den Ausschreitungen, die man an der Sache begeht, und schieben diese der Sache selbst in die Schuhe. Ist darum das ganze Institut der Liedertafeln schlecht, weil Ihnen ein Concert zu lang währt, oder gar uns allen? Lassen Sie uns endlich von der Sache reden!

„Sie werden eifrig, lieber Freund, und vergessen, daß ich nicht vom deutschen Liede spreche, dem ich allenthalben, wo es auftritt — ich brauch' es Ihnen nicht zu sagen — volle Anerkennung zolle. Sondern von den Liedertafeln, wie sie heut zu Tage sich hier wie überall constituirt und organisirt haben, hier wie überall ihr Wesen treiben. Von einem Sängerfest, vergessen Sie nicht, gingen wir aus, und ich hielt mich schlechtweg an der Stange. Indessen gut, wenn Sie wollen, schweifen wir ein wenig ab und kommen auf die Sache selbst und deren Bedeutung für die Kunst. Auch da glaub' ich in der Lage zu sein, dem vierstimmigen Männergesang nur einen ganz bescheidenen Standpunkt anweisen zu dürfen."

Vorher noch, wenn Sie mögen, setzen wir Ihr Sündenregister in's Reine, die Kehlen — etwa?! — Ihnen preisgegeben! Sie sprachen, glaub' ich, weiter von Verderbniß des Geschmacks.

„Des Geschmacks — allerdings. Und das Kapitel hängt mit dem vorigen, so paradox es klingen mag, ganz nah zusammen. Doch muß ich hier ein wenig weiter ausholen und bitten, mir genau zu folgen. Der Umfang unsrer Stimmen war, wie wir sahen, klein, sehr klein — nur 2½ Oktaven. In diesem soll melodisch, ja harmonisch (denn Letzteres vindicirt sich die Liedertafel als Berechtigung) geleistet werden, was sonst vom ganzen Vokale in 3½, oder nur vom gewöhnlichen Instrumentale begleitet, in beiläufig 6 Oktaven geschieht. Alles das auf mindestens 3, möglichst 4 Stimmen vertheilt, und dennoch soll's nicht kraus, nicht bunt, gelehrt, nicht unklar werden. Wie hier die Stimmen führen, daß sie frei harmonisch sich ergehen und ihres natürlichen Spielraums sich erfreuen können, ohne einander immer auf den Hacken zu sitzen, einander zu treten und zu stören? wie gar, wenn man einmal contrapunktisch werden wollte (und wer kann auf die Länge, sie er Schaffender oder Hörer, nur rein-harmonische Fesseln sich anzulegen ertragen?), ohne daß jene fortwährend einander kreuzen und in die Quere kommen? Dies das Eine: Beschränktheit des Raumes, Beschränktheit der Stimmbewegung. Ein Zweites ...."

Eine Zwischenfrage: Und warum laßt Ihr denn (ich interpellirte schon oben des Kreuzens wegen) warum laßt Ihr im gemischten Chore ohne Weiters Eure Stimmen sich vielfach kreuzen, den Tenor (Bach thut's so häufig) über den Alt hinauf, und diesen unter jenen treten?

„Weil die verschiedene Klangfarbe — doch die war's eben, von der ich weiter sprechen wollte — der 4 Stimmen, dazu ihr weiter Spielraum Alles dennoch klar und deutlich dem Ohre auseinander hält; weil mein Tenor in seiner Höhe ein ganz Anderes ist, als in derselben Tonlage mein Alt in der Tiefe, und keins das andere deckt, und nichts dadurch verschwimmt."

Das wäre anders bei den Männerstimmen?

„Ohne Frage. Der Klang der Männerstimmen ist nicht reich, nicht mannigfaltig gemischt, wie beim gesammten Vokale. Dieses theils theils dunkel; in der hohen Sphäre wieder relativ das Helle dem Dunkeln, in der Tiefe dieses jenem entgegensteht. Bei jenen nur die eine Sphäre, die der Tiefe, hell und dunkel zwar schattirt, doch höchstens so schattirt wie das Violoncell auf seinem a (Tenor) gegen die übrigen Chorden, oder das Fagott — höhere, schneidendere Klänge und tiefere — oder endlich die Clarinette — Chalumeau und eigentliches Klangepräge. Wie gesagt, zwei Stimmen laß ich gelten; da ist Verschiedenheit genug. Aber nun denken Sie sich eine Serie von Stücken, von 4 Violoncells, 4 Fagotten, 4 tiefen Clarinetten vorgetragen. Würden Sie's lange aushalten? Nein! Sie würden schreien über unerträgliche Monotonie. Viel lieber noch 4 Geigen, welche weniger concreten Klang besitzen und so mehr das allgemein Musikalische repräsentiren. (Ja fast besser noch 2 Alte und 2 Soprane, da diese wenigstens uns aus der ewig dunkeln Lage hinweg der strebenderen, leidenschaftlicheren Helle, dem Glanz, dem Lichte zuführen. Aber wer gründet Frauenchorgesangvereine?) Das also das Andere: Monotonie des Klanggepräges. — Alles dies — oder was sonst noch? genug als Faktum liegt es vor — mag unsere größten Tonsetzer verhindert haben, sich mit Vorliebe dem Männeraefang als eigener Gattung zuzuwenden, und während z. B. Mendelssohn der Liederhefte 3 und mit dem Nachlaß 5 schrieb für gemischten Chor, während Schumann deren mehrere sogar für Frauenstimmen setzte, existirt von Beiden verhältnißmäßig nur gar Ausnahmsweises (Mendelssohn: Ersatz für Unbestand nebst einem Heft Original) für Männerstimmen ohne Begleitung. Auch Schubert'sches ist sparsam nur gesät und meist sogar mit Piano- oder Instrumentalbegleitung. Von Haydn, Mozart, Beethoven ganz zu schweigen; denn Sie dürften mir einwenden: „Das war no nicht die Zeit der Liedertafeln." Je weniger aber von den Genannten existirt (und dieser Vorrath reicht doch nicht für's ganze Jahr und x Concerte): mit um so größerem Feuereifer hat sich auf dieses so willkommene Terrain — wie auf Photographie das Heer der Photographen — der ganze Mittelschlag deutscher Componisten geworfen Einmal: es war, so wie man's haben wollte, unschwer zu befahren. Und dann: der Auflagstimmen wurden bald Legion gebraucht, es gab Geld zu verdienen. So wurde das Ding bald zur Fabrikarbeit, so daß nicht nur der Markt in Kurzem überschwemmt war von den seichtesten, süßlichsten und allerfadest n Eintagsfli gen, sondern diese auch — denn man brauchte Neues und immer Neues — reißendsten Absatz fanden. Was Wunder, wenn die Seichtigkeit einmal auf das große Publikum, das seinen Geschmack

von vornherein nie mitbringt, vielmehr ihn bildet und verbildet durch das, was es hört, dann aber und hauptsächlich auf die Ausführenden, die sich stets damit beschäftigten, seine rückschlagende Kraft nimmer verfehlte!"

Und Schneider, Marschner, Spohr, Maria von Weber, Silcher und andere Bessere?

„Konnten immer nur theilweise ihre Tropfen in's Meer schütten, ihre Oasen in den weiten Sand der Wüste betten; so daß sie gegen den Ocean des Schlechten kaum in Frage kommen. Zum Theil auch gehören ihre Leistungen — und dann paßt nicht allein der Männergesang überhaupt, sondern selbst männergesangliche Contrapunktik — zum komischen oder humoristischen Genre; und letzteres können wir in der Musik doch auch nur sehr begrenzt und ausnahmsweise ertragen."

Und z. B. Zöllner's schöne Müllerin?

„Da kommen wir auf ein rechtes Männergesangs-Kapitel, auf ein Beispiel wo derselbe eben ganz über seine eigentliche Sphäre hinausgreift. Und wenn wir auch ein wenig aus der Linie fahren, so drängt's mich doch, das gleich hier abzuthun, da mir es sonst vielleicht verloren ginge."

Schelten Sie mir Zöllner, und Sie werden bald auf Alles schelten. Carl Zöllner ist nach meiner Meinung gerade der Glücklichsten einer, die für Männerchor geschrieben haben. Nach meiner Meinung, sag' ich, die freilich nicht maßgebend sein soll.

„Wen leitet nicht, bewußt oder unbewußt, dies kleine Vorurtheil, jene subjective Stimmung u. s. w.? Maßgebend sein wollen heißt verwegen sein oder anmaßend. Zufällig nun ist Ihre Meinung — maßgebend oder nicht — auch meine Meinung. Carl Zöllner hat des Trefflichsten für Männerchor geschrieben. Und dennoch muß ich gerade seiner „schönen Müllerin" halber mit Ihnen (lebt er doch selbst nicht mehr!) eine Lanze brechen. Liebeslieder, insonders Liebeslieder wie sie Wilh. Müller hier geschrieben, sind wie alles rein-lyrisch-subjectiv Empfundene durchaus individuell, und müssen entweder geradezu von einem Individuum vorgetragen, oder doch demgemäß gedacht und behandelt werden. Soll ein Chor ein solches Individuum darstellen, so kann es nur entweder unison (dann von beliebiger Stimmgattung) oder durch das gesammte Vokale geschehen, weil ja in diesem sämmtliche Klangindividualitäten vertreten sind, also verschmolzen, mithin auch als wieder aufgehoben gedacht werden können; somit der gemischte Chor im Stande ist, gewissermaßen das allgemein Menschliche zu repräsentiren. Selbst aber in diesem Falle nur rein-harmonisch, möglichst gar zugleich dieselben Worte singend, nicht losgelöst zu selbstständigen Stimmen. Einen Theil dagegen des Vokalen von entschiedenem Klangcharakter in 3 oder 4 selbstständige Stimmen auseinanderlegen, die alternirend einander folgen, antworten u. s. w. heißt verschiedene Individualitäten schaffen, und wie solche statt eines einzelnen Subjects auftreten dürfen, ist mir unklar. In dieser Weise Liebeslieder componiren heißt deren ganzen Charakter wenn nicht mißverstehen, so doch verwischen. — Doch das bei Seite. Lassen Sie uns vielmehr umlenken in die gerade Straße und unsern Wettkampf auf der abgesteckten Bahn des Weiteren verfolgen. — Ich wollte weiter von der Eitelkeit und dem Virtuosen-Gebahren der Sangesbrüder sprechen."

Von ihrer Eitelkeit ... Glück auf! Wohl weiß ich, daß sich in jeder Corporation der Eitlen welche finden, die nicht die Sache, sondern blos sich selbst im Auge haben. Wie diese einen Schatten werfen können auf das Ganze, vermag ich meinerseits nicht einzusehn.

„Und doch hängt's mit dem Vorigen, wie jenes mit dem Ersten, wieder eng zusammen. Wenn unsre Männergesangs-Literatur, wie ich behauptete, des Schlechten mehr enthält denn des Guten, ja von diesem im Gegensatz zu jenem nur ein Minimum — eine Behauptung, von deren Wahrheit Sie sich, lieber Freund, durch eine Durchschau des bereits Erschienenen und täglich noch Erscheinenden selbst überzeugen können" —

Dessen bin ich überzeugt.

„— so mußte die natürliche Folge sein, daß, da das „Was" nicht mehr die Quintessenz des Singens bildete, man schließlich das bloße „Wie" zum Ein- und Ausgangspunkte seines Strebens machen mußte. Und dieses bloße „Wie", die Art also, die Vortrefflichkeit der Ausführung nicht zum Mittel der Darstellung, sondern zum höchsten Zweck erheben, das ist's, was gerade das „Virtuosenthum" abscheidet von dem wahren „Künstlerthum." Da kam nun und dadurch alle die Tittelei hinein in unsern Männergesang, jenes Renommiren mit dem Tempowechsel, jene unwürdigen Knaller von sforzatos und portamentos, jene piano-pianissimos und forte-fortissimos, jene smorzandos und morendos und flüstrandos. Da entstand der seiltänzerische Wettstreit, wer am meisten in diesen Dingen leiste, da die Eitelkeit der Dirigenten erstlich, dann des ganzen Chores, endlich Einzelner, die sich — sei's innerhalb des Chores, sei's als Solisten mit vielleicht (Gott sei bei uns!) Brummstimmen besonders hervorthalten. Da entstanden jene Wettkämpfe eben und nur um das „Wie" (denn das „Was" ward nur kaleidoskopartig und wie es kam zusammengewürfelt. Schönes und Edles neben den miserabelsten Mißerabilitäten — nomina sunt odiosa —) jene Wettkämpfe nicht allein intra muros, nein über's eigene Weichbild hinaus in fremder Stadt, in fremdem Staat, in fremdem Lande — da sogar Kunstreisen ganzer Liedertafel-Corporationen, zu denen denn freilich auch der Wunsch, bei solcher Gelegenheit und ohne große Kosten ein fremdes Land, eine fremde Stadt zu sehen, oft nicht den geringsten Antheil haben mag."

Wovor uns Gott bewahren wolle!

„Der einzige wirklich praktische und zureichende Grund, den ich für solche Kunstreisen ganzer Insitute, denen doch wahrhaftig kein wirklich künstlerischer Zweck, zum mindesten keine künstlerische Wirksamkeit beizumessen ist, begreife und allenfalls genehmige. Haben sie je von „reisenden gemischten Chor" gehört? (— ich nehme den Berliner Domchor aus *), und bei dem hat's freilich mit der Titelei ganz ähnliche Bewandniß —) je von Wettaufführungen klassischer Tonwerke für's Gesammt-Vokale? Aber freilich: bei ächtem Streben für die Kunst, beim Vorführen klassischer Tonwerke hat man in der That genug zu thun, jener, diesen gerecht zu werden, um noch nach Außen schauen zu können, nicht wie's Andre machen (denn daraus läßt sich lernen) nein! ob man's Andern nicht in dieser Kleinigkeit zuvorthun könne, oder jener, genug: nach äußerlichem Erfolg, nach Effekt beim Publikum zu haschen."

(Schluß folgt.)

Recensionen.

Johannes Brahms: Variationen und Fuge über ein Thema von Händel für das Pianoforte, op. 24. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

S. B. So wenig Geschmack wir zwei vor einigen Monaten als op. 21 Nr. 1 über ein eigenes, Nr. 2 über ein ungarisches Thema) bei Simrock in Bonn erschienenen Variationen-Heften desselben Componisten abgewinnen konnten (begreifen wir doch in der That nicht, wie ein guter Musiker wie Brahms es fertig bringen konnte so unmusikalische Themas zu variiren, deren erstes in jedem Theil statt 8 Takten 9 enthält, deren zweites von Takt zu Takt zwischen $^3/_4$ und $^4/_4$ wechselt), so sehr hat uns dieses Op. 24 eingenommen. Ja wir sollten eigentlich darüber gar nicht recensiren, weil wir uns völlig darein verliebt haben, Verliebte aber gewöhnlich den betreffenden Gegenstand in all zu rosenrothem Licht erblicken. Da wir jedoch dieses Gesständniß voraus schicken so wird der geneigte Leser wohl Nachsicht mit uns haben, zugleich aber schärfer auf den Grund unseres Wohlgefallens sehen, was der Sache nur vortheilhaft sein kann.

Also warum gefallen uns diese Variationen so sehr? —

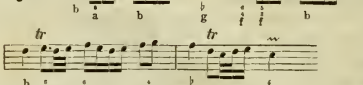
*) Und den Salzunger Kirchenchor! D. Red.

Weil sie erstens dem prächtigen ebenso lieblichen als kernigen und naiv-gesunden Thema gemäß eine Fülle von Musik, eine Anmuth, Frische und Gesundheit enthalten, wie sie in der gedankenarmen und verzwickten oder oberflächlichen und phrasenhaften Produktion der Gegenwart nur sehr selten zu finden sein dürfte. Zweitens weil die Lehren, welche uns Beethoven in seinen zahlreichen Variationen hinterlassen hat, darin befolgt erscheinen. Drittens weil dies nicht mit Beethoven's Mitteln (also in unselbständiger Nachahmung), sondern durchaus mit den Mitteln der Gegenwart geschieht und zwar sowohl nach Seite der Harmonik, als der neueren Claviertechnik. Viertens weil diese Harmonik und Claviertechnik nicht etwa die salonmäßig äußerliche auf Klinklang ausgehende ist, sondern die an Bach und allen Meistern geläuterte und hinaufgerankte.

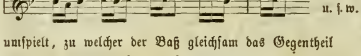
„Hierfür bitten wir um Beweise." Gut! Obwohl das Beweisen in der Musik schwieriger ist als Manche meinen, obwohl es leichter ist eine Methode der Kritik aufzustellen als sie der wirklichen Musik gegenüber zu handhaben, so wollen wir doch an Belegen beibringen soviel uns möglich und dienlich scheint.

„Fülle, Anmuth, Frische und Gesundheit" offenbaren sich natürlich zunächst in Quantität und Qualität des Geschaffenen. Wenn wir nun sagen, daß der Componist zu seinem Thema 25 Variationen und eine 6 Seiten lange Fuge geschrieben hat, so ist, glauben wir für das Zeugniß der Quantität Einiges beigebracht. Und wenn wir weiter anführen, daß jede dieser 25 Variationen obwohl streng auf das Thema basirt, doch ein selbständiges Stück bildet, indem nämlich darin ein neuer Gedanke, oder eine rhythmisch melodische Bildung in neuer Weise durchgeführt ist, so dürfte die „Fülle" kaum mehr einem Zweifel unterliegen. „Frische und Gesundheit" müssen sich bewähren in dem Vorhandensein eines lebendig pulsirenden Rhythmus und in dem Abhandensein irgend krankhafter Erscheinungen im Periodenbau oder in der Harmonik. Wir müssen den Leser schon bitten das Heft selbst in die Hand zu nehmen, die Variationen unter einander zu vergleichen und zu bemerken, wie jede einzelne einen andern sehr deutlich ausgeprägten springenden Punkt aufzuweisen hat, aus dem sie hervorgeht und als dessen vollständige Ausbildung sie zu betrachten ist. Was etwaige krankhafte Erscheinungen in Periodenbau und Harmonik betrifft, so sind diese in ersterer Beziehung von vornherein dadurch ausgeschlossen, daß das Thema selbst sehr einfache Gliederung hat (zwei wiederholte Theile zu 4 Takten), und daß die Variationen streng dabei bleiben. Was aber die Harmonik betrifft, so folgt weiter unten das Nähere. — „Anmuth" spricht sich in der Musik nicht allein in der Gefälligkeit des Inhalts sondern auch in der Uebersichtlichkeit oder Durchsichtigkeit der Formen aus, sowohl im Großen wie im Kleinen. Das letztere ist nun freilich abermals durch die periodische Form des Themas von selbst gegeben, der Inhalt oder gemüthlich-geistige Gehalt jedoch ist Verdienst des Componisten. Nun finden wir daß sich in der 1. 2. 3. 5. 11. 12. 17. 19. 21. und 22. Variation ein durchaus sinniges, echt deutsch populäres Element geltend macht, das von jedem nur einigermaßen Empfänglichen sofort aufgefaßt werden muß. Kräftiges, Frisches, rhythmisch Pikantes enthalten die 4. 7. 8. 10. 14. 15. 16. und 25. Var. Schwermüthig ernst gibt sich die 13. Var., durch die Molltonart wenigstens gedämpft die sonst mehr gemüthliche 5. — Etwas mystisch angeschienen sind die künstlich canonische 6., dann die durchaus chromatische 20. 23. und 24. Variation. Ernst und heroisch klingt die ganz orchestral gedachte 9. Variation. Man sieht aus dieser Zusammenstellung daß das Gemüthliche, Herzliche, Innige, daher Anmuthige am stärksten vertreten ist.

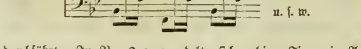
Was den zweiten Hauptpunkt, das Anlehnen an das Beethoven'sche Variationenprincip, betrifft, so besteht das letztere bekanntlich in dem Herauswachsen durchweg bedeutsamer Motive und ganzer Tonbilder aus dem Thema, oder in dem Entstehen einzelner Variationen aus ihren Vorgängern mit Unterordnung jeder virtuosenhaften Absicht. Nun ist es in der That interessant genau zu verfolgen, wie Brahms das Thema, dessen ersten Theil wir hier beifügen,



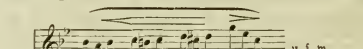
allmälig melodisch rhythmisch oder harmonisch umgestaltet. Ein rascher Ueberblick möge dies darlegen. In der 1. Variation wird die einfache Melodie des Thema durch eine rhythmische Figur



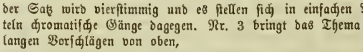
umspielt, zu welcher der Baß gleichsam das Gegentheil



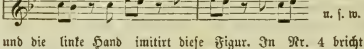
durchführt. In Nr. 2 verwandelt sich obige Figur in Achteltriolen legato



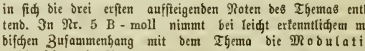
der Satz wird vierstimmig und es stellen sich in einfachen Achteln chromatische Gänge dagegen. Nr. 3 bringt das Thema mit langen Vorschlägen von oben,



und die linke Hand imitirt diese Figur. In Nr. 4 bricht ein kräftiges Motiv von 4 Sechszehnteln herein,

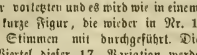


in sich die drei ersten aufsteigenden Noten des Themas enthaltend. In Nr. 5 B-moll nimmt bei leicht erkenntlichem melodischen Zusammenhang mit dem Thema die Modulation, welche schon in Nr. 4 etwas auszugreifen begann, jetzt ihre Rechte in Anspruch. Des-dur und F-moll tauchen auf. In der 6. Var. wird ebenfalls in Moll das Motiv der 5. zu einem Canon verwendet. In der 7. gestaltet sich das Thema in folgende rhythmische Figur um:



die Modulation bringt die Tonarten D-moll, F-dur und, Es—Dur. In Nr. 8. gesellen sich zu dem Rhythmus der vorigen zwei selbständig doppelcontrapunktische Stimmen. In Nr. 9 stehen die 2 ersten Takte des Themas deutlich im Tenor; dieselben werden aber herrschend, und von B nach D, dann F, B, Fis und wieder B übertragen. In Nr. 10 geht das deutliche und in hämmernde Triolen gekleidete Thema mit sehr eigenthümlicher Wirkung aus Dur in Moll über. Im zweiten Theil wird

Ges-dur berührt. In der 11 Var. erscheint wieder D-moll nebst einigen chromatischen Modulationen. Nr. 12 gibt das Thema abwechselnd einfach im Tenor und figurirt in der Oberstimme. Nr. 13 gestaltet sich modulatorisch ungefähr wie Nr. 5; ungeachtet der ganz abweichenden Färbung wird es Niemand schwer fallen das Thema herauszufinden. Nr. 14, 15 und 16 bringen besonders die Sechszehntelfigur des Thema's



zur Geltung. Die letzte dieser drei Variationen bildet Canons aus den Motiven der vorletzten und es wird wie in einem Streichquartett noch eine andere kurze Figur, die wieder in Nr. 17 hineinspielt, von zwei andern Stimmen mit durchgeführt. Die dem Thema entnommenen Viertel dieser 17. Variation werden in der 18. synkopisch. Nr. 19 bringt einen ganz neuen Charakter (Siciliano$^{12}/_8$). Das Thema ist hier nur mehr ganz leise angedeutet; deutlicher trotz aller Chromatik ist es wieder in Nr. 20 zu erkennen. Die 21. Variation geht aus G-moll mit Andeutung von C-moll, Es-dur und B-dur. In der folgenden 22. Var. findet sich eine hoch liegende eigenthümlich quinklirende Melodie mit Orgelpunkt. Das Thema ganz deutlich.

Die vorletzten zwei Variationen fahren ziemlich frei aus und werden später unter der Lupe „Harmonik“ etwas genauer betrachtet werden. Zu bemerken ist nur noch daß die 24. Var. aus der 23. durch Auflösung der Achteltriolen in Sechszehntel-Sextolen hervorgeht.

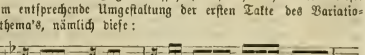
Ohne irgend pedantisch zu verfahren, läßt also der Componist Eins aus dem Andern in frischer Folge herauswachsen und wenigstens hat Alles Bezug auf das Thema.

Daß in Brahms' Compositionen so zu sagen modernes Blut fließt, dürfen wir wohl als allgemein zugegeben betrachten. Seine Mittel sind die der Gegenwart, nämlich der vernünftigen Gegenwart, nicht ihrer verlornen Schwester, der hyperexaltirten, unordentlichen, coquetten und die Zustimmung der Besten verachtenden. Man braucht, um sich davon zu überzeugen, nur einen Blick auf irgend eine der 25 Variationen zu werfen, man wird überall, besonders in der Harmonik modernes Gepräge finden, aber auch vollkommenen Wohlklang und strenge Logik. Nur ein paar ganz kleine Stellen könnten wir anführen, die unserem Ohr wenigstens nicht ganz convenieren:

In einigen Variationen (z. B. 2 und 3) wäre am Schluß des ersten Theils vielleicht ein 1ma und 2da volta am Platz gewesen. Die Sept klingt uns unghörig, wenn nicht die Tonika folgt. In Nr. 20 mißfällt uns der erste Takt des 2. Theils. Der Baß konnte statt f b f b: f b c d heißen und die Mittelstimmen demnach anders geführt werden, oder es konnte statt des zweiten f eine Viertelpause stehen. Ein ähnlich seltsamer, streng genommen unlegitimer Baß findet sich in der 23. und 24. Variation in den zwei letzten Takten. Doch könnte dafür vielleicht in einer orchestralen Auslegung und in der etwas excentrischen Färbung dieser beiden Variationen eine Rechtfertigung gefunden werden.

Zur Erläutung des vierten Punktes wird die Hinweisung auf den durchweg contrapunktisch-polyphonen Styl der Variationen genügen. Die flache Modernität begnügt sich bekanntlich mit figurirter Ausschmückung, rapiden gebrochenen Akkordpassagen, wobei von eigentlicher Stimmführung keine Rede. Wenn wir nun sagen, daß in diesen Variationen fast durchweg ein strenger 3- oder 4-stimmiger, seltener 2-stimmiger Satz herrscht, so zwar daß der Baß entschieden selbständig ist, meist aber auch (soweit es der Clavierstyl zuläßt) die Mittelstimmen, — ja daß nicht wenige Variationen einem arrangirten Streichquartett gleichen, so dürfte das günstig genug für den musikalischen Gehalt sprechen. In Folge dessen sind freilich die Variationen sowohl wie die Fuge, über welche sogleich noch einige Worte folgen werden, ziemlich schwer zu spielen. Wessen Finger etwa nur Mozart- oder Haydn'sche Claviermusik herausbringen, der wird wohl von Brahms von selbst lassen, er wird sich aber auch beispielsweise von Beethovens 32 Variationen in C-moll fern zu halten haben. Wer jedoch Bach, Beethoven, Chopin, Schumann spielen kann, der wird auch bei Brahms nichts Unmögliches entdecken. Hausmusik ist's freilich nicht und wir wünschten daß der Componist nicht allzu viel Gewicht legen möchte auf die Anwendung aller Mittel der Technik. Auch Schumann und Chopin haben leichte und zugleich sehr schöne Sachen geschrieben. Zur Popularität führt nur eine Behandlung des Pianoforte, die auch dem Dilettanten zugänglich! —

Was nun die Fuge betrifft, so ist ihr Thema eine dieser Form entsprechende Umgestaltung der ersten Takte des Variationenthema's, nämlich diese:



Sie ist streng vierstimmig gehalten, hat tüchtigen Zug, ist klar in Dispositiou, harmonischem Bau und Modulation, und es ist noch besonders hervorzuheben, daß Alles, selbst die Zwischensätze aus den Motiven des Themas hervorgehen. Sehr kühn aber freilich schwer genug auszuführen ist der Orgelpunkt auf F, welcher Ton erst oben dann unten in Oktavensprüngen fortgeht, während die andern Stimmen das erste Themamotiv und noch einen Contrapunkt in Sechszehnteln diesen bald in Terzen, bald in Oktavenverdopplung ausführen. Daß auch Vergrößerungen u. dgl. vorkommen, sei beiläufig erwähnt. Etwas wunderlich macht sich der Schluß. Ob es nicht besser gewesen wäre bei einem so langen Stück die Tonika fester zu stellen, möge hier unentschieden bleiben.

Wir wünschen schließlich, daß die Clavierspieler dieses Opus fleißig studiren möchten um sich zu überzeugen was für ein Unterschied auch in modernen Compositionen zwischen musikalischer und unmusikalischer Behandlung besteht.

Die preisgekrönten Instrumente auf der Londoner Weltausstellung 1862.

(Schluß.)

IV. Krustische und Lärminstrumente.

Fast alle englischen und französischen Fabrikanten von Blechinstrumenten, namentlich für Militärmusik, hatten auch Trommeln, Pauken, Becken, Triangel, kurz die ganze Garnitur rhythmischer Instrumente ausgestellt, welche die Franzosen unter dem technischen Ausdruck: „Batterie“ zusammenfassen.

1. Pauken sehen wir in ziemlicher Zahl und mitunter glänzender Ausstattung. Der Kramer'sche Mechanismus (1812), der es zuerst möglich machte, die Pauken durch Bewegung eines Hebels oder Trittes augenblicklich umzustimmen, wodurch die neuen Pauken zu den alten sich verhalten wie die Pedalharfen zu gewöhnlichen — fand sich in verschiedenen Verbesserungen und Modifikationen weitergeführt vor. — Eine neue Erfindung waren die von Ad. Sax in Paris ausgestellten „nouvelles Timballes“, deren Fell nicht, wie gewöhnlich über einen hohlen Kessel gespannt ist, sondern über einige dünne Eisenreife. Das feines natürlichen Körpers beraubte Instrument ermangelt dadurch der nöthigen Resonanz; der Ton ist zwar deutlich und bestimmt, aber nicht voll und rund genug; er hat an dem eigenthümlichen Paukencharakter eingebüßt. Gautrot hatte mechanische Pauken ausgestellt, die mittels eines einzigen Schlüssels umgestimmt werden können. Ein Paar Pauken von Distin blendeten durch ihre reiche Ausstattung, Schrauben, Füße, alles war versilbert und in Mitten glänzte das englische Wappen in getriebenem Silber. Von Henry & Martin in Paris, von Oechsle in Berlin gab es gleichfalls gute Pauken. Schade, daß der Mechanikus A. Knocke in München seinen neuen, sinnreichen

Pankenmechanismus nicht ausgestellt hatte, welcher bei der Münchner Ausstellung den Sieg über alle Concurrenten davontrug.

Trommeln aller Art hatten die Franzosen und Engländer ausgestellt. Die breitgezogene flache Form war vorherrschend; leider, möchten wir beifügen, denn sie nimmt dem Ton die Tiefe und Fülle, macht ihn schnarrend, häßlich polternd. Im Feld und auf der Wachtparade empfiehlt sich die leichtere, compendiöse Form, in Theaterorchestern haben wir sie (sowohl für Tambour, als für die große Trommel) von nachtheiliger Wirkung gefunden. Unter dem Titel „Azémars silent practice drum“ hat Chappel in London eine neuerfundene Trommel ausgestellt, welche in der Praxis alle Eigenschaften einer gewöhnlichen Trommel hat, außerdem aber den Trommelschläger in die Lage versetzt, seine Kunst ohne Belästigung der Nachbarschaft zu üben. Das Fell kann nämlich nach Belieben so weit nachgelassen werden, daß der Ton ganz leise knisternd wird. Der Vortheil, daß mittels dieses, überdies sehr leicht tragbaren Instruments eine ganze Tremulercompagnie in Einem Saal ohne erheblichen Lärm sich üben kann, daß ferner durch die lockere Spannung das häufige Zerbrechen der Schlägel vermieden wird, bewog die Jury, dem Aussteller der „stillen Uebungstrommel“ die Medaille zu verleihen. Ein Italiener, A. Boccacini (in Pistoja) hatte einen „tamburo a meccanismo interno“ ausgestellt, der ebenfalls das gleichzeitige Stimmen mittels Eines Schlüssels ermöglicht. Der zweckmäßigste Einfall dabei ist, daß mittels der ungedrehten Schlägel selbst (welche gleichfam hohle Schlüssel darstellen) das Stimmen, sowohl an Panken, als an Trommeln schnell vollzogen wird.

Das Vaterland der „türkischen Musik“ hatte nicht versäumt, sich wenigstens durch ein Paar prächtig schallende Becken (Piatti) von Avedis in Konstantinopel an der musikalischen Ausstellung zu betheiligen.

Als enthnographische Curiosität erwähnen wir der im Indischen Departement von Bagly in Northampton und von Halliday & Frox in London ausgestellten „Burmese bells and Gongs“, dann einer kleinen Sammlung musikalischer Instrumente „für Thibet.“

In der erwähnten Instrumentengottung erhielten die Medaille A. Sax für seine neu construirten Panken und Chappel für die „silent drum.“ Oechsle's Panken und Avedi's Becken wurden „ehrenvoll erwähnt.“

V. Bestandtheile von Instrumenten. Violinbogen. Darm- und Stahlsaiten ꝛc.

Vortreffliche Claviersaiten hatte die rühmlichst bekannte Fabrik von Miller in Wien (von welcher bekanntlich Broadwood den größten Theil seines Bedarfs bezieht) ausgestellt. In Saiten aller Art, namentlich von Stahl- und übersponnenen ezellirten auch H. Savaresse aus Paris, der übrigens viele der feineren Sorten aus Markneukirchen in Sachsen bezieht; desgleichen seine Landsleute Bandasse in Montpellier und Tillanconrt in Paris, dessen „Acribelles“ sich eines günstigen Rufs erfreuen.

Dodd in London und der Spanier Albat brachten silberumsponnene Saiten, Kiendl in Wien vorzügliche Zitherfaiten. Den alten Ruhm der italienischen Darmsaiten-Fabrikation suchten Aiello in Neapel und Eberle in Verona aufrecht zu erhalten.

Gut gearbeitete Geigenbogen hatten Dodd und Hill in London und Otta in Markneukirchen (Sachsen) ausgestellt.

Von Pianoforte-Bestandtheilen waren (nebst den genannten Stahlsaiten) folgende Artikel in vorzüglicher Weise vertreten: Bestandtheile der Clavierm echanik von de Rohden in Paris, einer Firma, deren vortreffliche Arbeit über die halbe claviersp ielende Welt verbreitet, und zu allgemein bekannt sind, um hier näherer Erläuterung zu bedürfen. Treffliches Holz für Resonanzböden hatte Hentsch aus Baden, Pedaltritte Holzschuh aus Wien; Filz, Leder und anderweitige „Fournitures de Pianos“ Barbier in Paris ausgestellt. Von französischen Fabrikanten sind ferner die Claviermechanik-Bestandtheile von Gerling und die Physharmonika-Zungen von Cottian anzuerkennen. Von den in diesem Abschnitt erwähnten Ausstellern erhielten die Preismedaille:

M. Miller in Wien, Dodd und Hill in London, Hentsch in Lindberg (Baiern), de Rohden in Paris *).

VI. Automatische Musik.

Die Fabrikation von Musikspielwerken ist zwar von sehr geringer musikalischer Bedeutung, hingegen ihrer Verbreitung wegen von nationalökonomischer Wichtigkeit. Es war dieser Zweig von großen Orchestrions bis zu den kleinsten Spieldosen herab, nicht unerheblich vertreten.

*) Bei diesem Anlaß möchten wir die Instrumentenmacher auf das billigere und dauerhaftere Material aufmerksam machen, welches Hr. Dr. Franz Köller in Wien für übersponnene Saiten nach zahlreichen gelungenen Experimenten empfiehlt

Zur Hervorbringung der tiefern Töne der Saiteninstrumente bedient man sich bekanntlich „übersponnener“ Saiten, das ist solcher, deren Kern aus Seide, Darmsaite oder Metallfaite besteht, und dicht mit einem dünnern oder dickern Metalldraht umwickelt ist. Dieser Umwicklungsdraht soll 1. einen gewissen Grad von Festigkeit besitzen, um die Manipulation des Umspinnens ohne zu reißen aushalten, daher Draht von Blei, Zinn und Compositionen dieser Metalle nicht taugen, ihrer geringen Festigkeit wegen. 2. Die Festigkeit darf aber einen gewissen Grad nicht übersteigen; in der Regel darf das Umspinnungsmetall nicht härter sein als die umsponnene Metallsaite, weil selbe sonst während des Umspinnens eine Torsion der Metallsaite bewirkt, wodurch diese Saite einen falschen Ton annimmt, daher ist Eisendraht ein schlechtes Umspinnungsmetall weil es stellenweise zu hart ist und obigen Uebelstand hervorbringt; ferner ist Eisendraht oft „ungang“ und zerdreht sich während des Umspinnens in mehrere Stränge oder schiefert sich ab, wodurch Verlust an Metall entsteht. 3. Soll das Umspinnungsmetall der Saite einen angenehmen Ton geben; und in dieser Beziehung hat man beobachtet, daß härtere Metalle einen helleren aber mehr kreischenden, weichere hingegen einen weniger hellen aber angenehmeren Ton geben; Messingdraht und Kupferdraht geben einen angenehmeren Ton als der härtere Eisendraht. 4. Unter mehreren Umspinnungsmetallen, welche obige Eigenschaften in gleichem Grade besitzen würden, verdient das billigste den Vorzug 5. Umspinnungsmetalle welche sich durch die Kohlensäure und Feuchtigkeit der atmosphärischen Luft, oder durch andere in derselben schwebende oxydirende Substanzen nicht oder nur oberflächlich verändern, verdienen den Vorzug vor solchen, deren Oxydation tief greift und rasch fortschreitet. Die bisher zur Umspinnung angewandten Metalle sind: 1. reines Silber, 2. legirtes Silber (mit Kupfer), 3. Kupfer. 4. Kupfer mit Silber überzogen (plattirt), 5. Messing, 6. Eisen. Kritik dieser Metalle: Silber, dessen Legirungen, Kupfer sowohl rein als plattirt haben einen hohen und immer sehr schwankenden Preis (gut). — Messing und Eisen oxidiren sehr leicht, das Oxyd frißt in die Tiefe und ist schwer zu entfernen. Eisen übt überdieß leicht zu viel Torsion aus und macht falsche Saiten. auch ist sein Ton kreischend. Man ist daher bemüht gewesen eine Metallegirung oder ein Metall zu finden, welches von obigen Uebelständen frei wäre, und nach Köller's Versuchen findet sich ein solches im reinen Zink: Zinkdraht ist billig; er steht mit dem Eisendraht in gleichem Preis, kostet nur die Hälfte vom Messing, kaum $^1/_3$ vom Kupferdraht. Zinkdraht ist weicher als alle andern genannten Metalle, übt daher keine schädliche Torsion auf die Stahlsaiten aus, gibt einen weniger kreischenden Ton, und ist hinreichend fest um die Manipulation des Umspinnens ohne Reißen zu vertragen. Zinkdraht rostet auch nicht in die Tiefe sondern läuft nur oberflächlich an, und da er elektropositiver ist als Stahl, so dient er auch als Präservatio gegen das Rosten der mit ihm in Contakt stehenden Stahlsaite. Der einzige Uebelstand beim Zinkdraht, welcher eben nicht in seiner Natur sondern in den Verhältnissen liegt ist, daß Zinkdraht erst seit sehr kurzer Zeit von genügender Reinheit in den Handel kommt, überhaupt wenig gekannt und verwendet wird, daher ihn wenig Zinkwerke vorrätig halten oder nur wenig Nummern desselben; man ist daher jetzt immer mehr oder weniger auf die Gefälligkeit dieser Zinkwerke angewiesen, denn die zu den Versuchen erforderlichen geringen Quantitäten Draht in circa 8 Nummern waren für ein im Großen arbeitendes Werk nicht hinreichender Gewinn; dieser Uebelstand wäre aber von dem Augenblick behoben, wo die Leistung und Vorzüge des Zinkdraht gewürdigt, und der selbe in Quantitäten verlangt werden wird, welche es lohnend erscheinen lassen denselben in den vielen Nummern zu erzeugen, welche die Instrumentenmacher benöthigen.

Weitaus hervorragend war das große „Orchestrion“ von Welte aus Röhrenbach (Großherzogthum Baden), welches gleichsam die höchste Stufe der berühmten Schwarzwälder-Spieluhrenfabrikation repräsentirte. Dieses Spielwerk, dessen Preis mit 2000 Guineen angegeben ist, zeichnet sich durch große Präzision der Arbeit, Vollständigkeit und wirksame Schattirung der Klangfarben und überdies durch ein ziemlich gediegenes Repertoir aus. Man konnte seinen Aufführungen Weber'scher, und Beethoven'scher Ouverturen und Symphoniensätze in der That mit so viel Vergnügen zuhören, als es überhaupt bei automatischer Musik möglich ist. Die Verfertiger wurden für ihr mühsames und kunstreiches Werk durch Zuerkennung der Medaille ausgezeichnet. Ein ähnlich construirtes, aber kleineres und unvollkommenes „Orchestrion“ von Imhof and Mukle in London wird von der Jury „ehrenvoll erwähnt.“ Diese Firma betreibt eine ziemlich lebhafte Fabrikation von Spieluhren, Spieldosen und dgl. Diese künstlerisch allzu untergeordneten Gattungen wurden in die Prüfung der Jury nicht einbezogen, oder waren doch von vornehrein von Preiscrtheilungen ausgeschlossen.

Bekanntlich erzeugt die Schweiz derlei in großen Quantitäten, fabriksmäßig, als billige Marktwaaren. Die sehr vortheilhaft bekannten Wiener und Prager Spielwerke sind theurer, aber besser. Sie verhalten sich zu den Schweizer Erzeugnissen, wie eine englische Uhr zu einer Genfer. — Von englischen Firmen waren es Ankert & Linton, welche die niedlichsten Spieldosen ausgestellt hatten, den Pariser Bontemps „inventeur et fabricant d'oiseaux mouvants et chantants“ nicht zu vergessen.

Ein Instrument, das zwar nicht zu den Automaten gehört, aber dennoch keines Spielers bedarf, ist die Aeolsharfe. Ein starker Zugwind ist bekanntlich der einzige Virtuose, der dieses kunstlose Werkzeug zu behandeln versteht. Mehr als sonst irgendwo ist die Aeolsharfe, diese elegische Stimme alter Ritterburgen in England beliebt, dessen praktische Richtung oft so seltsam sich in romantischer Sentimentalität gleichsam entschädigt. Die „neue Patent-Aeolsharfe“ von T. Eroger ist daher ein ganz gut abgesetzter Artikel. Der Preis für eine 20saitige Aeolsharfe variirt (je nach der Holzgattung) zwischen 14 und 28 Shillings, für eine 24saitige zwischen 18 und 36 Shillings.

VII. Anhang.

1. Akustische Apparate und Stimmgabeln. 2. Saitenwage. 3. Melographischer Apparat.

Die hier anhangsweise erwähnten Gegenstände gehören zum Theil nicht mehr in die 16. Klasse („Musik-Instrumente“), welche das eigentliche Objekt dieses Berichtes bildet. Dennoch stehen sie in so naher praktischer Beziehung zur Musik, daß sie vollständigkeitshalber auch in diesem Zusammenhang erwähnt sein wollen.

1. Die akustischen Apparate von Rudolf König in Paris (einem Deutschen von Geburt und Erziehung) gehören zu dem Besten, was in diesem Fach geleistet wird. Sinnreich in der Erfindung, äußerst genau und nett in der Ausführung können die König'schen Apparate als unentbehrliche Hilfsmittel für physikalische Lehrvorträge und praktische Studien in der Akustik nicht genug empfohlen werden. Wir erwähnen nachstehend nur die hervorragendsten Stücke seiner Ausstellung mit dem Bemerken, daß in einem eigenen von B. König veröffentlichten „Catalogue raisonné“ (in Paris bei Bailly & Comp.) sich die nähere Beschreibung nebst Angabe der Preise vorfindet. Für den praktischen Musiker sind namentlich von Wichtigkeit: a) Das Phonometer (nach Mr. Plaßiard) als Hilfsmittel für das rasche und unfehlbar genaue Stimmen und Spannen der Violinsaiten; b) die Reihe von Hilfsstimmgabeln („ Games temperées“ et „Diapasons auxiliaires“) zur genauen Stimmung der 3 verschiedenen temperirten Diapasons. Als Grundlage wird das a in England mit 888 Schwingungen, in Deutschland mit 880, in Frankreich mit 870 angenommen.

Für das wissenschaftliche Interesse steht obenan der Apparat für die graphische Darstellung der verschiedenen Tonschwingungen in allen erdenklichen Combinationen. Zu Grunde gelegt sind die Forschungen von Lissajous, welcher die optische Methode und von Desains, welcher mit Lissajous gemeinschaftlich die graphische Methode erfand. Ein kleiner Metallstift ist auf der schwingenden Gabel befestigt, indem man damit über angerauchtes Glas oder Papier gefahren wird, zeichnen sich die Schallschwingungen selbst auf. Es sind also ganz eigentlich „schreibende Stimmgabeln.“ König hat in einem großen, methodisch geordneten Album alle Kathegorien solcher Schwingungsfiguren photographisch dargestellt.

Wir erwähnen noch als besonders schöne Arbeiten einen Apparat für Hervorbringung und Erklärung der „singenden Flammen“, eine Reihe von Metallstäben (Verges), welche die Schwingungen bestimmter Töne darstellen, endlich die „Resonatoren“ (Globes) nach Helmholtz, welche durch Auseinanderziehen gestimmt und mit einem beliebigen Ton verglichen, die genau reine Stimmung des gesuchten Tones deutlich erkennen lassen. — Es versteht sich, daß König auch in der Verfertigung von Stimmgabeln aller Art für den praktischen Gebrauch excellirt. Engel in Danzig hatte eine „neuconstruirte Stimm-Maschine“ ausgestellt zu dem billigen Preise von 1½ Thaler, mittels welcher Jedermann sein Instrument selbst stimmen kann. Diese Stimmmaschine besteht, wie die ihres hohen Preises wegen (23 Thaler) seltener vorkommende Scheibler'sche aus 12 Stimmgabeln, hat eine transportable Größe (Taschenformat) und ist bequem zu handhaben. Da sie ein untrügliches Merkmal für zwei total gleichliegende Töne giebt, so gehört allerdings kein sogenanntes „feines Gehör“ dazu, ein Clavier in vollkommen gleichschwebender Temperatur nach dieser Maschine zu stimmen.

Die Sicherheit der Hand beim Drehen der Stimmnägel muß natürlich hinzugebracht werden; sie bildet (neben der nöthigen Feinheit des Gehörs) das 2. Erforderniß für das Clavierstimmen, eine Operation, deren Mühsal und Unsicherheit noch immer im Vergleich zu andern Instrumenten sehr groß ist und der Abhilfe durch einen erfinderischen Geist entgegensieht. — Stimmgabeln à 2½ Sgr. (das Dutzend zu 27½ Sgr.) waren gleichfalls von Engel in Danzig ausgestellt. —

Eine sinnreiche Erfindung von großem praktischen Nutzen ist die vom Hofklaviermacher J. B. Streicher in Wien ausgestellte „Saitenwage.“ Dieser Apparat vereinfacht nämlich die langwierige Manipulation, womit die Pianofortefabrikanten bisher die Spann- und Tragkraft ihrer Saiten (meist sehr empirisch durch Anhängen oder Auflegen von Gewichten) zu prüfen pflegten. Da von der richtigen Bemessung der Mensur der Saiten die Reinheit des Klanges und die Haltbarkeit der Stimmung wesentlich abhängt, kann man einen so verläßlichen und bequem zu handhabenden Apparat, wie Streicher's Saitenwage nur freudig begrüßen.

Ein sehr undankbares, vielleicht hoffnungsloses Problem, das schon mehr als einen erfinderischen Kopf beschäftigt hat, will der Italiener Mazzolo mit seinem „Melographischen Apparat“ gelöst haben. Dieser höchst complizirte Apparat soll angeblich Alles, was der Spieler auf der (nur 2 Octaven umfassenden) Claviatur vorträgt, gleichzeitig in Notenschrift fixiren. So viel wir diesem schlecht ausgestellten und offenbar schon beschädigten Apparate absehen konnten (es war Niemand da, welcher ihn zu behandeln und zu erklären wußte), erschien er uns als ein gutgemeinter, aber ganz unpraktischer ideologischer Humbug. Die von der Jury ausgesprochene „ehrenvolle Erwähnung“ galt wohl zunächst der ungemeinen Mühe, die der Erfinder sich damit gegeben.

Correspondenzen.

Dresden. 6. Oktober 1862.

In der vergangenen Woche sah Dresden eine Art Künstlercongreß in seinen Mauern. Die Generaldirektion der k. Capelle und des Hoftheaters hatte nämlich Einladungen an sämmtliche größere Theater Deutsch-

lands ergehen lassen, mit der Aufforderung Abgeordnete hierher zu senden, um einige Opern in der sogen. Mozart- und in der jetzt gebräuchlichen Dresdner Stimmung zu hören, sowie einigen sich daran knüpfenden Berathungen über die Stimmungsfrage beizuwohnen. Der Einladung waren zunächst Herr Generalmusikdirektor Franz Lachner aus München, sowie die Herren Capellmeister Abt aus Braunschweig, Reiß aus Kassel, Scholz aus Hannover, Thiele aus Dessau, Riccius aus Leipzig gefolgt, denen sich im höhern Auftrag auch Herr Armeecapellmeister Gerold aus Hannover angeschlossen hatte. Später erschienen noch die Herren Capellmeister Taubert aus Berlin und Lampert aus Coburg. Zur Aufführung in der tiefen Stimmung (850 Schwingungen) kam am 28. September Iphigenia in Aulis von Gluck, am 3. Oktober Idomeneus von Mozart; am 30. September hörten die Herren die Oper „Wilhelm Tell" von Rossini in der gewöhnlichen Dresdner Stimmung (892 Schwingungen). Außerdem fand noch eine eingehende Probe mit Instrumental- und Gesangsachen in der Dresdner-, Pariser- und Mozartstimmung statt. Das Resultat der darauf folgenden Berathungen war die Ansicht, daß ein Heruntergehen der Stimmung als nothwendig anerkannt wurde, jedoch nur bis zum Pariser Diapason (874 Schwingungen), um so die Schwierigkeiten namentlich für die Instrumentisten nicht allzusehr zu erhöhen und mit andern Städten, wie Köln, Wien, Petersburg, welche bereits die Pariser Stimmung angenommen, auf gleicher Höhe zu bleiben. Diesem Entschluß ist sicher voller Beifall zu schenken, da nur so durch Einschlagen eines Mittelweges) Einigung zu erzielen war. Der Zeitpunkt der Ausführung dieser Maßregeln muß natürlich den einzelnen Instituten je nach Ermessen der bestehenden Verhältnisse überlassen bleiben, da ja auch nicht unbedeutende Geldopfern damit verbunden sind. —

Die k. Kapelle hat bereits das interessante Programm ihrer 6 Abonnementconcerte veröffentlicht. Von noch nicht gehörten Werken bemerken wir eine Concertouvertüre von Rubinstein, eine Ouvertüre zu Medea von Bargiel, die Lustspielouvertüre von Rietz, Symphonie Nr. 1 von Veit, die Wassermusik (componirt 1716) von Händel, Symphonie Es-dur von Schumann u. s. w. Auch die Liebesscene und Fee Mab aus Berlioz dramatischer Symphonie „Romeo und Julie" sind längere Zeit nicht gehört worden. — Außer diesen Abonnementsconcerten hat ein Verein junger Tonkünstler in Verbindung mit dem Witting'schen Musikchore 3 Concerte veranstaltet, in welchen auch Gesang- und Instrumental-Solovorträge aufgenommen worden sind. Das erste Concert findet bereits am 8. Oktober statt. Fräulein M. Wieck wird darin das F-moll Concert von Chopin vortragen und Fräulein Orwil (auch für die Gewandhausconcerte in Leipzig gewonnen) 2 Arien, aus Figaro's Hochzeit und Bellini's Nachtwandlerin, singen. Außerdem kommt eine Symphonie von Rietz zu Gehöre. — Auch der Tonkünstlerverein hat seine Winterversammlungen eröffnet. Am 17. September brachte derselbe in Anwesenheit des geseierten Mozartbiographen, Herrn Professor Otto Jahn aus Bonn, unter andern die herrliche 13stimmige Serenade von Mozart zu Gehör. Am 27. September veranstaltete der Verein seinem Mitgliede Herrn Pianist Adolf Blaßmann, welcher als Direktor der Euterpe-Concerte nach Leipzig geht, ein Abschiedsfest. Der Verlust des genannten Herrn ist für Dresden groß, da derselbe ein ausgezeichneter Künstler und liebenswürdiger Mensch war.

Nachrichten.

Der Organist an der Nikolaikirche in Leipzig, Christian Hermann Schellenberg ist 46 Jahr alt gestorben. Als sein Nachfolger wird C. F. Richter genannt.

Bei Gelegenheit der tausendjährigen Jubelfeier in Petersburg wurde am 18. September das kaiserliche Conservatorium für Musik unter Direktion von A. Rubinstein eröffnet.

Das neue Stadttheater in Köln wurde am 1. Oktober mit Göthes „Egmont" eröffnet, worauf am zweiten Tag Mozart's „Don Juan" folgte.

Vor einigen Monaten wurde in Würzburg durch das dortige königl. Musikinstitut ein Oratorium von H. Pierson „Jerusalem" zur Aufführung gebracht, über welches die Blätter Vortheilhaftes berichteten. Die Aschaffenb. Ztg. theilt darüber u. A. folgendes mit: Eine großartige Ouverture leitet das Ganze ein. Die Musik ist durchaus im strengen Oratorienstil gehalten, nichts erinnert an die Oper. — Als die ausgezeichnetsten Nummern dieses Werkes verdienen erwähnt zu werden: die Ouverture, die Kreuzigungs-Scene, die beiden Terzette der ersten Abtheilung, der Sturm-Chor, die Baß-Arie der zweiten Abtheilung, das Quintett und der Schluß-Chor des dritten Theils. — Die Aufführung dieses kolossalen Werkes war trotz der ungeheuren Schwierigkeiten desselben und der sehr beschränkten Zeit zum Einstudiren eine durchaus vorzügliche. Soli, Chöre und Orchester leisteten im schönsten Einklang Vortreffliches. Die Solo-Partieen waren in den besten Händen; sie bestehen in 5 Sopran-, 2 Alt-, 3 Tenor- und 2 Baß-Partieen. Die Hauptrobe und besonders die Aufführung waren überaus zahlreich besucht und erndteten am Schlusse jeder Abtheilung einen lebhaften Applaus. Durch die Aufführung dieses großartigen Oratoriums hat sich Hr. Direktor Bratsch den Dank des kunstliebenden Publikums erworben.

Das Straus'sche Quartett in Frankfurt a. M. hat eine Umgestaltung erlitten, indem 2. Violine, Viola und Cello durch die Herren Dietz, Mohr, und Siedentopf besetzt wurden.

Wien.

Die hiesigen Concertinstitute veröffentlichen bereits ihre Programme für die nahende Saison und loden zum Abonnement ein. Die Gesellschaft der Musikfreunde gedenkt in ihren vier Orchesterconcerten aufzuführen: Händel's „Messias" (am 9. November zur Gedächtnißfeier des 50 jährigen Bestehens der Gesellschaft), ferner ein „neues" Violinconcert von Mozart, die Eroica von Beethoven, desselben „Meeresstille und glückliche Fahrt", Mendelssohn's „Lobgesang", Schumann's Nachtlied, Brahms' Serenade (A - dur), Berlioz's „Donnerschen". In Concerten außer dem Abonnement sollen außerdem zur Aufführung kommen: S. Bach's Cantate „Ich hatte viel Bekümmerniß", Schubert's Osterkantate „Lazarus", Cherubini's Requiem (C-moll) und zwei „Preissymphonien". — Die philharmonische Gesellschaft kündigt acht Concerte in zwei Cyklen an mit folgendem Programm; S. Bachs Passacaglia instrumentirt von H. Esser, Bargiel's Medea-Ouvertüre, Beethoven's Leonore-Ouvertüre Nr. 3, Musik zu Egmont, dann die 2., 4. und 9. Symphonie: Gluck's Iphigenie-Ouvertüre; Haydns D-dur Symphonie; Franz Lachner's neue „Suite;" Mendelssohn's Meluisnen-Ouvertüre, A-moll - Symphonie, Sommernachtstraum-Musik und Walpurgisnacht; Mozart's Es-Symphonie; Schubert's C-Symphonie; Schumann's Es-Symphonie und Ouvertüre zu Genofeva, Spohr's Ouvertüre „in ernst Styl."

Die Singakademie hat ihre Uebungen wieder aufgenommen und beabsichtigt diesen Winter nicht Händel's „Dettinger Tedeum" sondern das Oratorium Belsazar" aufzuführen. Bedauerlich ist nur zweierlei: 1., daß ungeachtet alles Protestirens in den Zeitungen seit einer Reihe von Jahren gegen die Mosel'schen „Bearbeitungen" dennoch auch diesmal wieder eine solche der Aufführung zu Grunde liegen wird; warum? weil Partitur und Chorstimmen in derselben vorhanden, im Original nicht vorhanden sind, die Kosten einer neuen Anschaffung aber gescheut werden! (Wird nicht bald ein deutscher Verleger sich dieser Sache annehmen und die Aufführungsstimmen nach den Originalpartituren drucken?) Das zweite was zu bedauern, ist, daß der Gesundheitszustand des Direktors der Singakademie, Hrn. Stegmayer's, ein solcher ist (er hat so eben eine schwere Krankheit kaum überstanden), daß an eine Bethätigung desselben am ersten Concert schwerlich zu denken sein wird. Die Leitung sollte sich bei Zeiten für diesen Fall um einen geeigneten Ersatzmann umsehen, oder das Concert auf eine spätere Zeit verschieden. —

In Folge großen Andrangs zu den Clavierschulen am Conservatorium hat die Direktion einen dritten Clavierlehrer in Person des Herrn Hanns Schmitt angestellt.

Bitte um Aufklärung.

A.W.T. Wegen einiger Wochen Abwesenheit habe ich jetzt erst die Nummer 34 Ihrer Musikzeitung gesehen. Darin finde ich wieder eine Notiz über Beethoven's vier Streichinstrumente, welche jetzt im Besitz der kgl. Bibliothek in Berlin sein sollen. Aloys Fuchs beschreibt in Schmidt's Wiener Musikzeitung, Nr. 146, Jahrgang 1846 die vier Instrumente und sagt von der ersten Violine Folgendes: „1. Eine Violine von Joh. Guarnerius zu Cremona im J. 1718 verfertigt, ist gegenwärtig im Besitz des Hrn. Carl Holz, Direktors der „Concerts Spirituels" in Wien." Ferner sagt Fuchs: „An sämmtlichen Instrumenten ist unter dem Hause das Siegel Beethoven's aufgedruckt, und auf dem sogenannten Boden derselben ein grosses B von Beethoven's eigener Hand hineingekratzt." — Diese erste Violine habe ich in den letzten Jahren wiederholt, und zwar zum letztenmal den 23. Sept. 1862, mit dem großen „eingekratzten B" und Spuren eines ehemals vorhandenen Siegels, bei der Wittwe Frau Holz gesehen. Ich bitte deßhalb um Auskunft, wie dasselbe Instrument sich zu gleicher Zeit hier und auf der königl. Bibliothek zu Berlin befinden kann? (Die gewünschte Aufklärung wird vielleicht die süddeutsche Musikzeitung geben können, der wir die Notiz nachgedruckt haben. d. Red.)

Briefkasten der Redaktion.

M. in R. Unsere Angelegenheiten in L. sind bereits geordnet. — S. in C. Derartige pöbelhafte und zugleich von ganz unrichtigen Voraussetzungen ausgehende Zuschriften würdigen wir keiner weiteren Antwort. —

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wesseley und Büsing, vormals H. F. Müller's Ntwe.

Nr. 42. Wien, 18. Oktober 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wallfrite Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing,** vormals **H. F. Müller's Witwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Ueber Liedertafeln. (Ein Gespräch von Ohngefähr.) Schluß.) — Recensionen. — Londoner Briefe. — Ueber Händel's Werke. — Nachrichten. — Briefkasten.

Ueber Liedertafeln.

(Ein Gespräch von Ohngefähr.)

(Schluß.)

Nun bin ich allerdings begierig zu erfahren, wie Sie mir Ihren letzten Vorwurf gegen Liedertafeln begründen werden. Haben Sie mich auch durchaus noch nicht von Allem überzeugt, was Sie gesprochen . . .

„Wenn dies und jenes sitzen blieb, bin ich's zufrieden." . . . so bekenn' ich doch, daß Sie sehr diplomatisch gegen mich zu Werke geh'n. Meinethalben lassen Sie also die Liedertafeln Kehlen würgen, den guten Geschmack von Grund aus untergraben, der Eitelkeit fröhnen und dem schlechten Virtuosenthum — wie kann das Alles, frag' ich, dem gemischten Chore schaden? Tritt Einer darum weniger ein in diesen, wenn's ihm sonst behagt, darf er schlechter singen oder schlechtere Sachen in diesen bringen, oder etwa sein Spiel der Eitelkeit in diesen hinübertragen?

„Sie sagen, daß ich diplomatisch rede. Sagen Sie statt dessen: systematisch. Ich folgre stets das Spätere aus dem Frühern, und so auch hier. — Hat einmal Eitelkeit sich in den Vordergrund gedrängt und ist zur Hauptsach worden, da unterwühlt sie alle edleren Bestrebungen und löst sie auf in Sucht nach bloßem leeren Schimmer. Wie soll Der Lust behalten, sich bei Kleinem und mit vieler Mühe den echten Honig aus den Blumen zu saugen, den ihm zwar nachgemacht, indeß nicht minder süß das Publikum in voller prunkender Schale entgegenträgt? Ein ächter Liedertäfler (er müßt's denn ex professo sein) ist nimmer — und da sprech' ich aus Erfahrung, Freundchen! auch zugleich ein ächter Vocal-Chorist. Der Geschmack ist ihm daran verdorben. Wie viele kannt' ich und von Haus aus musikalische Naturen, die sich rühmten für Musik zu schwärmen, ihrer Liedertafel nie ein Stündchen (und so war es) zu entziehen; und kam ihnen eine Bitte im gemischten Chore mitzuwirken, da zogen sie entweder gleich oder doch nach einigen langweiligen Versuchen mit gähnendem Munde sich getäuscht zurück. Ja war es nicht norddeutscher Liedertäfler Einer (so etwas dürfte in unserm deutschen Süden nun wohl kaum vorkommen), der — ein prächtiger Tenor, vom reinsten Ohr, Alles à vista treffend — durchaus naiv bekannte: Einiges sei ihm bekannt von Verdi, das Quintett aus Lucia habe er gesungen, im Tell den Arnold und Verschiedenes von Meyerbeer; von Mozart's Opern sei noch keine Note ihm — — Sie seh'n mich fragend an? es ist ein Faktum! — noch keine Note ihm vor's Antlitz oder in den Mund gekommen; den Primtenor-Part aber aus dem Liedertafel-Orpheus, all dessen wenigstens, was er gesungen, wisse er verbaliter und aus dem Kopfe."

Monstrositäten, Bester, und zwar pyramidale; reine Jagdgeschichten! Wie können Sie ein solches anomales Beispiel als Beweis anführen wollen?

„Nicht als Beweis; als Beispiel nur. Als Beispiel nämlich, daß Einer sein halbes Leben lang Liedertäfler sein kann, und guter Liedertäfler, zugleich Barbar in aller übrigen Musik. Stellen Sie mir ein ähnliches Beispiel zur Seite eines Christen aus gemischtem Chore, NB. eines von Natur musikalischen (denn das war jener, wie gesagt) und der schon seit Jahren mitgewirkt, und — ich will die Segel streichen."

Nun Letzteres wird — so weit ich Sie kenne — gute Wege haben. Ich werde mir's indessen mit nach Hause tragen, und darüber denken. Mittlerweile blieben Sie mir heut noch Eines schuldig.

„Das wäre . . . ?"

Die Stellung des Männergesanges (ich unterbrach Sie früher, da Sie davon reden wollten), sein Verhältniß zur Tonkunst überhaupt.

„Gut. Wenn nur das rechte Wort im Augenblick zu treffen mir gelänge. Damit mir's leichter werde, vorher ein Wort von Vischer, dem Aesthetiker, das mir noch dem Wortlaut nach geläufig, da ich's gestern einem Freunde in die Feder diktirte. „Eine Beschränkung der Musik" (sagt Vischer) „auf die eine oder andere" (tiefe nämlich oder hohe) „Region, eine Ausschließung z. B. der höhern Stimmen vom Gesange . . . . bringt in das Tonmaterial eine Einförmigkeit, welche die freie Bewegung der Musik nur hindern kann. So wenig das andere der neuesten Zeit angehörige Extrem, die gewaltsame und unnatürliche Hinaufschraubung des Gesangs zu schrillen und zirpenden Hochtönen irgend zu entschuldigen ist, da der Umfang des Tonsystems, wie er früher gewöhnlich angenommen wurde, in der That einer Musik von Geist und Inhalt Raum genug verstattet, um die manigfachsten Differenzen und Gegensätze der Tonhöhe anzuwenden: so wenig ist es zu billigen, wenn dieser Raum nicht wirklich benützt wird; erst hiemit bekommt die Musik Farbe und Contrast, Leben und Mannigfaltigkeit." — Dem widerspricht durchaus nicht, wenn derselbe Verfasser an einer andern Stelle ad vocem Halbchor gerade den Männerchor hervorhebt als besonders geeignet, das Kräftig-Große zur specifischen Anschauung zu bringen, und neben diesem Vollkräftigen" auch „das sprechendere Hervortreten der Einheit Einer Gesammtstimmung" an ihm preist. Denn er sagt oben, wenn mir Recht ist, weiter: „Natürlich muß nicht in jedem einzelnen Tonwerke diese Verschiedenheit der Tonlagen und Tonregionen zur Anwendung kommen; es gehört zur Mannigfaltigkeit der Musikformen selbst wieder, daß es auch Stücke gebe, welche in engeren Grenzen, ja nur in ganz wenigen Tönen sich bewegen, um damit Ruhe, Anschalten oder Aehnliches auszudrücken; aber" — und nun kommt die Hauptsach' — „solche Stücke können nur eine einzelne und zwar untergeordnete Art der Musik bilden, die vielmehr in der Gegenüberstellung, dem Wechsel, dem einander Antworten, dem zu einem Ganzen Zusammenwirken der verschiedenen Stimmgebiete ihre eigenthümliche Belebheit, Kraft und Fülle gewinnt."

Ihr Gedächtniß ist unübertrefflich, und ich wollte, das meine verstattete mir, Ihnen mit ähnlichen Autoritäten und

Citaten für die entgegengesetzte Meinung gegenüber zu treten. Aber Ihre eigene Ansicht, Ihre eigene!

„Wenn ich das Wort des Aesthetikers brachte, so geschah dies theils das eigene zu ergänzen, theils mir vorbereitend auf die Sprünge zu helfen. Ich statuire also den mehrstimmigen Männergesang 1. als Theil des gesammten Vocalkörpers, mitwirkend, alternirend, auch einmal für kurze Zeit selbständig auftretend; 2. da, wo er sein eigenes Geschlecht repräsentirt, als in Jagd- (den Hörnern gleich), in Krieger-Chören u. dgl.; nicht minder 3. zu humoristischer Verwendung, namentlich zu komischer, wo selbst die Contrapunktik, wie ich erst schon aussprach, an ihrem Platze; endlich 4. selbständig, aber begleitet von einem Theile oder dem ganzen Instrumentale, wo dieses denn das Supplement zu jenem bildet. Nicht aber setz' ich ihn 1. da wo er es unternimmt, das Individuum darzustellen, wie in subjectiv-lyrischen Ergüssen, Liebesliedern u. dgl.; oder 2. wo er über seine Grenzen hinaus das Gesammtgebiet vierstimmiger Harmonik zu umfassen strebt, und indem er einerseits das Vocale in die beschränkte Sphäre der unteren Chorden hinabdrückt, zugleich die natürliche Tonlage der eignen Stimmen (die mittlere) aufgibt und statt dessen seine Außen- (Ober- und Unter-) Stimmen in die äußersten Grenzen auseinander treibt. Mit dieser Ansicht stimmt ein Hauptprincip des Instrumentirens zu allen Orten und Zeiten. Wenn Sie die Lehre von der Instrumentation — sei's am grünen Lebensbaum der Werke unserer Classiker, sei's in der grauen Theorie — nachschlagen, so finden Sie folgende weitausgreifende Regel: „Je weiter zur Höhe, desto compakter darfst du, je näher zur Tiefe, desto lichter mußt du setzen. Warum? Die schnelleren Vibrationen höherer Töne lassen uns die unterschiedenen, wenn auch beisammen liegenden leicht mit dem Ohre fassen, während benachbarter tieferer Töne langsame Schwingungen demselben Ohre leicht verwirrend in einander fließen. Wie denn ja schon in den ungestopften, sog. Naturtönen auf Hörnern und Trompeten uns die Natur selbst diese Regel ganz ad hominem vordemonstrirt hat. — Die Nutzanwendung auf mehr- (als zwei-) stimmigen Männergesang werden Sie leicht selber machen. Bei nur zwei Stimmen ist der Spielraum für die lichte Schreibart groß genug; schon drei beengen das Terrain gewaltig; bei vieren aber wird die Unterlage dermaßen in die Tiefe geschoben, daß sehr häufig bloße Nurgelei herauskommt, statt zu empfangender Harmonie. Zur Uebung mag dergleichen gern dienen, wie ich denn es vier Fagotten z. B. nicht verargen will, mitsammen (auch in Quartetten) ihre Schule durchzumachen. Ganze Produktionen aber von vielen derlei Tonstücken nach einander bringen mich zum Mindesten schier zur Verzweiflung. — Um das ganze Resultat schließlich zusammen zu fassen: In der Kunstwelt, für die Kunst räum' ich dem mehrstimmigen unbegleiteten Männergesange nur eine dem Gesammtvocale untergeordnete, jeder andern speciellen Gattung aber — das Streichquartett, das vermöge seines reichen nicht einseitigen Klangcharakters und seines Umfangs wieder das Allgemeine zu repräsentiren vermag, ausgeschlossen — beigeordnete Stellung ein. Halte also für eine eigene für sich zu pflegende Musikgattung denselben (wie nicht minder den Frauenchor) für nicht geboren. Daher auch nicht berechtigt zu diesem Großthun und Sichbreitmachen und Einherstolziren auf dem Schein-Kothurne künstlerischen, musikalischen Bewußtseins. — — Eine andere Berechtigung dagegen will ich demselben nicht versagen; und wenn das auch kein künstlerischer speciell-musikalischer Standpunkt ist, so ist's doch immer ein bedeutender und schwer genug in's Gewicht fallend, um mit Ihnen dessen Aussterben, NB. wenn er seine obigen Schwächen überwindet, nicht geradezu zu wünschen."

Sie werden liebenswürdig, Freund! des Aeußersten liebenswürdig!

„Ich möchte eben liebenswürdig mich von Ihnen trennen, zugleich aber auch der Wahrheit, wie sich's gebührt, die Ehre geben. Der — und zwar doppelte — Standpunkt also, den ich unserm vielbesprochenen Institute als selbstständiger Gattung vindicire, ist zunächst sozialer, dann nationaler Natur. Bedarf's der weiteren Auseinandersetzung? Wie in einer größeren gemischten Versammlung, die der Berührungspunkte theils zu viele (allgemeinerer Art), theils zu wenige (specielleren) hat, wo denn entweder sich das Ganze in lauter Einzel-Gruppen zu zersplittern oder gar — was schlimmer — Langeweile die Gesammtheit zu beschleichen droht — wie da das gewichtige Wort eines tüchtigen Sprechers, ein einschlagend hingeworfenes Thema plötzlich Leben schafft, oder ein kühnes Paradoxon etwa Witz und Scharfsinn wach ruft: so noch mehr der plötzlich angestimmte Männerstimmen-Chor. Da wo noch der deutsche Student z. B. — sei's in der sog. Kneipe, sei's beim abendlichen Fackelzug — sein „Gaudeamus igitur" erschallen läßt, sein „Vater Noah", sein „O Jerum" und „Grambambuli", „Ça ça geschmauset", „Bekränzt mit Laub", „Vom hoh'n Olymp herab", ja seien's nur schlichte Burschenwitze, wie „die Pinschgauer" und „Leineweber" und „o tempora, o mores", und alle die hunderte, ja tausende ähnlicher Weisen; wo im traulichen Familienkränzchen noch „Des Jahres letzte Stunde", „Ich und mein Fläschchen", „Der Wein erfreut" und „Lasset die feurigen Bomben" ertönt; wo endlich noch der deutsche Handwerksbursch — den Ranzen auf dem Rücken — sein „O Berlin, ich muß dir lassen" und „Muß i denn" in Feld und Wald hinaustanzt — wir finden diese Art bei keiner Nation der Welt so wieder, es möchte denn bei den doch auch germanischen und germanisch-gebildeten Schweden, ihren Bellmann (Fredman's Epistlar) an der Spitze, sein — da ist, sag' ich, Freude, da ist Leben, da (heißt's im Sprichwort) laß dich ruhig nieder. Und so lange das: so lange wird auch deutsches Gemüth und deutsche Gemüthlichkeit nicht ausgestorben sein. Nicht ausgestorben aber auch zweitens — das freilich ist allen Nationen gemeinsam, uns aber ewig abgesprochen — deutsche Nationalität. Was dem Franzosen seine „Parisienne" und „Allons enfans", dem Dänen sein „Kong Christian", dem Engländer „God save" und Rule Britannia", das ist dem Deutschen „das deutsche Vaterland" nebst seinen hundert und aber hundert ächten Volksliedern vom Rheingau bis zum Pommernstrand, von Tyrol bis in's Westphalenland; und wenn in Schleswig-Holstein seiner Zeit nichts zündender wirkte, als Bellmann's durch den Männerchor repräsentirtes „Schleswig-Holstein": so war's gewiß nicht die Musik — die trostlos, ärmlich, ja geradezu langweilig — sondern das zur rechten Zeit einschlagende Wort, das „meermumschlungene", im Gewande der Musik, die zuließ, daß ein ganzer Gau zu gleicher Zeit das Wort erschallen lassen konnte.

Und schon, indem ich alles dieses Ihnen vorphantasire, was Ihnen ja nicht weniger bekannt als mir, sprech' ich — zu meinem eignen Schrecken wird mir's kund — nicht vielmehr vom deutschen Lied im Allgemeinen, denn speciell vom Männerchore, dem vierstimmigen? Heb' ich nicht, ohne es zu wissen und zu wollen, wieder auf, was ich dem letztern eben retten wollte? — Indessen lassen wir ihm diesen Ruhm unangetastet. Ist cr's doch, der, hat er sich als Kunstinstitut jenes Liederreichthums bemächtigt, denselben pflegt und weiterpflanzt von Ohr zu Ohr, von Provinz zu Provinz. Und so tritt er vermittelnd, wie ich's meinte, zwischen die Kunst als solche und das Volk, das Volk als die Gesellschaft einerseits und andererseits als — die Nation.

Recensionen.

Heinrich Bellermann. Der Kontrapunkt, oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition. Berlin, J. Springer 1862.

D. L. Der Verfasser, jedenfalls ein naher Anverwandter

des Geschichtsforschers Friedr. B., ist sich seines Zieles klar bewußt und löst seine Aufgabe, soweit sie Kontrapunkt und Fuge betrifft, recht gründlich. Er geht von dem Gesichtspunkte aus, daß das Höchste, was bis jetzt in gediegener Stimmführung geleistet worden, bei Orlando Lasso, Palestrina und deren Zeitgenossen zu suchen ist, und daß deshalb das Studium des Kontrapunktes an die Werke dieser Meister anzuknüpfen sei. Er stellt somit gar manche Regeln wieder her, die man seit Bach für antiquirt hielt; schließt sich im Gange der Lehre möglichst an Josef Fux, den Verfasser des einst berühmten Gradus ad Parnassum, an und nimmt die meisten seiner Beispiele aus diesem Werke. Der Hauptlehre selbst geht eine über 50 Seiten starke Einleitung voran, welche über manches geschichtlich Merkwürdige (Tonnamen, Tabulaturen und sonstige Notationen, Tonarten ꝛc.) Aufschlüsse gibt, die man selten in dieser Klarheit und Vollständigkeit beisammen findet. — Auf die Lehre vom einfachen Kontrapunkt läßt B. erst diejenige von der Nachahmung und von der einfachen Fuge folgen. Hieran schließt sich der doppelte K. mit der Doppelfuge. Es ist allerdings richtig, daß der doppelte K. in der einfachen Fuge nicht angewendet zu werden braucht, aber doch wohl nicht, daß er nicht darin benutzt werden könne, und zwar sehr zum Vortheile derselben: deshalb scheint mir die bisher befolgte Methode, den doppelten K. noch vor der einfachen Fuge zu behandeln, keineswegs so verkehrt, wie B. sie findet. — Bei der Fuge ist die stete Gegenüberstellung der älteren (Palestrina'schen) und neueren (Bach'schen) Weise sehr interessant. Den Canon nennt B. „die unbequemste und reizloseste aller Formen" und behandelt ihn demgemäß auf wenigen Seiten. Hierin dürften ihm nicht Viele beistimmen, und seine Ansicht bestrebt um so mehr, als sich in den Werken der von ihm so hoch geachteten Alten doch canonische Sätze genug finden. — Zum Schlusse findet sich noch ein Kapitel über das Unterlegen des Textes, welches gleichfalls manches Eigenthümliche enthält. Der Anhang bringt zehn werthvolle Psalmen ꝛc. von Lasso, Gallus, Goudimel, Eccard und Palestrina, und zwei nach diesen Mustern gearbeitete Motetten des Verfassers. — B. ignorirt geflissentlich Alles, was seit Marx auf dem Gebiete der musikalischen Pädagogik geschehen ist. Nimmt man aber diesen Standpunkt einmal als berechtigt an, so wird man das Werk als ein interessantes und gediegenes bezeichnen müssen. Die Prinzipienfrage, um die es sich hierbei noch handelt, nämlich: ob es zweckmäßig sei, die Harmonie, den Kontrapunkt, die Formenlehre ꝛc. in der von Marx und Lobe angestrebten Weise zu vereinigen oder ob man nach älterer Weise diese Disciplinen vollständig getrennt zu behandeln habe, — diese Frage ist zur Zeit noch nicht erledigt, und verdiente wohl auch in diesen Blättern einmal eine eingehende Erörterung. —

J. D. Manzer. Kirchenmusiklehre. Ein Hilfsbuch für Lehr-Anstalten ꝛc. Erster Theil: Elementar-Musiklehre. Zweiter Theil: Harmonielehre. Prag.

Der Verfasser sagt in dem kurzen Vorwort, er habe seit Jahren den Mangel eines Werkes empfunden, worin die Theorie besonders mit Rücksicht auf katholisch-kirchliche Zwecke vorgetragen wird. Im ersten Theile, der Elementar-Musiklehre, finde ich jedoch, außer zahlreichen Uebungsaufgaben, die freilich jeder Lehrer sollte bilden können, durchaus Nichts, was mich in jeder ähnlichen Elementarlehre stünde. Der zweite Theil enthält außer der Harmonielehre auch Kontrapunkt, Canon und Fuge; letztere Disciplinen zwar kurz, aber klar und nach meinem Dafürhalten genügend. Eine ganz besondere Berücksichtigung haben, dem Zwecke des Buches gemäß, die Kirchentöne und die katholische Liturgie gefunden; Gegenstände, die vor Meines Wissens nur Oberhoffer mit einiger Ausführlichkeit behandelt hat. In diesem zweiten Theile sind auch die Uebungsaufgaben von größerer Wichtigkeit. Die Anordnung des Stoffes könnte jezuweilen etwas folgerichtiger und übersichtlicher sein. So ist z. B. nicht abzusehen, warum der Vf. auf S. 23 ff., wo er schon ausführlich von den abgeleiteten Akkorden $^6_5$, $^6_4$ u. s. w.) spricht, diese Materie nicht sogleich vollständig behandelt, sondern auf S. 31 ff. nochmals darauf zurück kommt und dabei fast alles bereits Gesagte noch einmal sagt. Daß sich der Vers. in vielen Dingen an die Marx'sche Anschauung anlehnt, ist ganz gut; Absonderlichkeiten wie die, es eine große Quart zu nennen, hätte er jedoch nicht nachahmen sollen. —

Carl Weschke, Theorie der Musik. Zweite Auflage. Longensalza, Schulbuchhandlung.

(A. Reichel.) Harmonielehre, mit besonderer Rücksicht auf das Wesen der Con- und Dissonanzen der Tonart. Dresden, Kunze 1862.

Beide Werke gehören zu der großen Zahl derjenigen, seit Gottfried Weber erschienenen, welche von dem Bewußtsein ausgehn, daß unsrer Musiklehre, und namentlich der Harmonielehre, zu ihrer festen Begründung noch Etwas fehlt, welche diese Lücke auszufüllen suchen und — sie eben doch nicht ausfüllen.

Herr Weschke gibt eine „natürliche" und eine „künstliche" (d. h. temperirte) Tonleiter, ergeht sich in Erörterungen über verschiedene Arten der Temperatur, stellt gelegentlich auch eine achtzehntönige Tonleiter (mit Berechnung der resp. Schwingungszahlen) auf, natürlich ohne aus allem diesem schließlich irgend einen Nutzen zu ziehen, denn die „natürliche Musik", von der er so gern spricht, existirt nun doch einmal faktisch nicht in unserer Kunst. Es ist dies augenscheinlich das Lieblingsthema des Vers., denn der ganze eigentlich praktische Theil des Buches ist mit auffallender Kürze behandelt. Auf Seite 40 beginnt die Harmonielehre und die nun folgenden 200 Seiten enthalten die ganze Harmonie, Melodik, Rhythmik, Kontrapunkt, Kanon und Fuge nebst Schlußbemerkungen über den Styl, die Komponisten u. s. w. Von der mitunter etwas sonderbaren Logik des Verfassers möge uns folgendes Beispiel überzeugen. Wo die Auflösung eines gewöhnlichen Dominantseptimenakkordes in seinen Grundakkord besprochen wird, heißt es: „der Grundbaß (des V7) kann auch liegen bleiben, wenn die dadurch entstehende Form des Dreiklangs (der $^6_4$ Akk.) anderweitig entschuldigt werden kann." Um nun diese anderweitige Entschuldigung klar zu machen, wird das Beispiel gegeben: [Notenbeispiel] und gesagt: „Hier kommt der $^6_4$-Akk. in dieser Art vor, daß der Baß liegen bleibt, und bei solcher Stimmführung ist er wohl zu gestatten." Also: der Baß darf liegen bleiben, wenn der $^6_4$-Akk. folgen kann, und der $^6_4$-Akk. kann folgen, wenn der Baß liegen bleibt. Aehnliche drollige Logik findet sich auch sonst. Uebungsstoff für den Lernenden ist gar nicht vorhanden. —

Im Gegensatze zu diesem Buche tritt die Harmonielehre des Herr Reichel sehr bescheiden auf; der Verfasser nennt sich nicht einmal auf dem Titel, sondern erst am Schlusse des Vorwortes. Das Eigenthümliche in dem Werk ist das: statt, wie bisher immer geschehen, die Konsonanzen und Dissonanzen auf einen Akkord, resp. einen Grundbaß zu beziehen, bezieht sie R. auf die Tonart und nennt die erste, dritte und fünfte Stufe die Konsonanzen und die übrigen Stufen die Dissonanzen der Tonart, indem er behauptet, daß dieselben ihre konsonirende resp. dissonirende Natur stets behaupten, welches auch die sonstigen Verhältnisse sein mögen, unter denen sie erscheinen. Seine Beweisführung ist nicht schlecht und die ganze Anschauung (schon von B. Klein aufgestellt, und wenn ich nicht irre auch in dem unverständlich geschriebenen Buche des Herrn Vincent herrschend) *) wohl der Beachtung werth. Leider ist zur Zeit die Sache noch zu unfertig, was der Vers. auch selber zugesteht. Er sagt, sein Buch, für den Unterricht am Dresdener Konservatorium bestimmt, würde sicher nicht erschienen sein, wenn nicht Hr. Dir. Rietz, sein Vorgesetzter, das Erscheinen gewünscht hätte. So wollen wir denn mit dem Verf.

*) Allerdings! obwohl wir keineswegs einverstanden. D. Red.

wünschen daß sich bald einmal ein gewiegter Theoretiker an diesen Stoff macht und seine Resultate in einer Monographie (es braucht nicht immer gleich eine ganze Theorie der Musik zu sein) veröffentliche. —

H. Hugo. Der musikalische Accent und im Gesang die Aussprache. Leipzig, Wengler 1862.

Ein gut gemeintes, aber nicht gut gemachtes Werkchen, das auch gar nichts Neues enthält, außer einigen Sonderbarkeiten. Die theoretische Auseinandersetzung über die Betonung findet man in jeder guten Musiklehre ausführlicher als hier und die praktische Anwendung wird und darf nie in dem Grade Platz greifen, wie der Vf. es wünscht. Er will nämlich in allem Ernste, daß im $^4/_4$ Takte nicht nur das erste Viertel stets stärker als das dritte und dieses stärker als das 2. und 4. klinge, sondern daß auch der ganze erste Takt des zweitheiligen Vordersatzes stärker als der zweite und der ganze Vordersatz stärker als der Nachsatz klinge. Und dies ist dem Verfasser ein Gesetz, „welches nur in den ausnahmsweisesten Fällen Ausnahmen erleidet."

Ich füge diesem Citate, um die Diction des Vf. zu charakterisiren, noch zwei weitere bei: „Im Lehrfach, Musik mit Geschmack vorzutragen, die richtige Nuancirung und Mäßigung des Tones hier und da vorzunehmen (!), nicht sowohl zu betonen und dadurch Schattirung, Abwechselung des Reizes zu erzielen, scheint es dem Verfasser, gibt es bis heutigen Tages eine Lücke auszufüllen." Und weiterhin: „Nachdem die Musik sich so gestaltet hat, daß sie alle Gefühle mit der reißendsten Schnelligkeit schildern kann ꝛc.!" Um auch einige sachliche Sonderbarkeiten anzuführen, sei erwähnt, daß der Vf. der Meinung ist 1. der dreitheilige Takt werde hauptsächlich zu raschen Tempi verwandt; 2. „der Zeitraum des $^3/_4$ Taktes sei nicht größer als der des $^2/_4$ T." und der $^3/_4$ T. überhaupt so entstanden, daß man den beiden Theilen des $^2/_4$ Taktes etwas von ihrer Länge nahm und damit den dritten Theil „schuf."! In dem Abschnitte über die Aussprache findet sich viel Gutes, das aber in Gesanglehren ausführlicher zu finden ist. —

Pädagogisches.

C. Wiseneder. Musikalische Elementarlehre für Schule und Haus. Braunschweig, Wagner.

D. L. Das Büchelchen behandelt die Anfangsgründe der Musik und des Klavierspiels in Gesprächen, die eine Musikfamilie mit ihren Lieblingsschülern führt. Es soll einem häuslichen, gleichsam zufälligen Unterrichte zur Grundlage dienen und ist in höchst gemüthlichem, mitunter fast kindischem Tone geschrieben. Ich kann den Nutzen desselben, trotz des empfehlenden Vorwortes von L. Köhler, doch nicht recht absehen, indem ich bezweifle, daß auf diesem Wege je etwas Gründliches gelernt wird, wenn nicht besonders günstige Verhältnisse zu Hilfe kommen. —

H. M. Schletterer, Chorgesangschule für Männerstimmen. Kaiserslautern, Tascher.

Wir befinden uns hier auf einem Gebiete, auf welchem bis jetzt noch sehr wenig geleistet worden. Da uns deshalb keine Vergleichung mit Besserem oder Schlechterem zu Gebote steht, so soll dem Vf. für die sichtliche Hingebung und sorgsame Ausführung die Anerkennung nicht versagt sein. Das Werkchen enthält Stimmübungen, Treffübungen, die Elementarkenntnisse der Musik, eine reiche Anzahl von Uebungsstücken und eine ausführliche Literatur des Männergesangs; nicht wissenschaftlich eins nach dem andern, sondern von Allem das Nöthigste oder Einfachste zuerst und dann in Verbindung mit dem bisherigen zu möglichster Uebung gebracht. Bei den Uebungsstücken ist dem Verfasser dadurch, daß er den speziellen Zweck (z. B. Treffen eines schwierigen Intervalles) gar zu streng im Auge behielt, viel Unschönes mit untergelaufen. Auch finden sich einzelne Seltsamkeiten. So läßt er z. B. gerne Stimmübungen auf die Silbe bo machen; man stelle sich nun den Männerchor vor, der gravitätisch bobobobobo singt! — Solche Kleinigkeiten sollen aber der Empfehlung, die das Werkchen nach des Ref. Meinung im Allgemeinen verdient, keinen Eintrag thun. —

F. W. Sering. Der theoretisch-praktische Organist. Heft 1. Erfurt und Leipzig, Körner.

Das vorliegende Heft enthält eine kurzgefaßte Harmonielehre und die Anwendung derselben auf die Bildung der allereinfachsten Orgelpräludien, soweit sich solche ohne Ausweichung machen lassen. Es ist für Seminaristen bestimmt und im Allgemeinen zweckentsprechend, ohne sich eigentlich durch irgend etwas auszuzeichnen, es sei denn die große Menge der als Beispiele gegebenen Präludien, die zwar fast alle höchst unbedeutend sind, aber auch, da alle reichere Harmonie und alle thematische Arbeit noch vermieden wird, kaum anders sein können.

J. G. Herzog, Das kirchliche Orgelspiel. Eine Sammlung verschiedener, meist leicht ausführbarer Orgelstücke. op. 35. Erfurt und Leipzig, Körner.

Erster Theil: Vorspiele.
Zweiter Theil: Choräle und Choralvorspiele.
Dritter Theil: Nachspiele und Fugen.

Nur der dritte Theil des Werkes liegt mir vor. Er besteht aus 31 Nummern und es läßt sich über ihn sagen, was man über die meisten derartigen Sammlungen sagen kann: Es ist recht Gutes, recht Schwaches und Mittelmäßiges darin. Doch überwiegt das Gute. Der Beisatz „leicht" auf dem Titel kann sich jedoch auf diesen dritten Theil nicht beziehen, dessen Nummern meist schwer, zum Theil sehr schwer sind. Es finden sich auch einige arrangirte Stücke darunter, wovon sich der Chor aus Messias „Durch seine Wunden sind wir geheilet" sehr gut macht, die übrigen aber weniger geeignet sind. — Ich kann mich der Frage nicht erwehren, zu welchem Zwecke denn immer noch solche Sammelwerke erscheinen? Haben wir denn an den von Hrn. Körner bis jetzt verlegten — als da sind: Präludienbuch, Orgelfreund, der wohlerfahrne Damorganist, Postludienbuch u. s. w. — nicht überreichlich genug? — Nicht zu gedenken deren, was andere Verleger herausgegeben! — Ich meinerseits werde keine derartige Erscheinung mehr willkommen heißen, wenn sie nicht entweder einen ganz speziellen, bisher noch nicht verfolgten Zweck konsequent im Auge hat, oder lauter bisher Unbekanntes bringt. —

Londoner Briefe *).

26. August.

H. Ch. Dem Himmel Dank! Vorüber ist unsere Musik-Saison von 1861—62. Begonnen schon hat die von 1862—63, da die Leiter sich die goldenen Aussichten nicht entschlüpfen lassen können, die durch die tausend zur großen Weltausstellung herbeigeströmten Fremden ihnen winken. Indessen, — da nichts wirklich Neues für den Augenblick erscheinen, ja nicht einmal erwünscht sein wird — so dürfte der müde Tags-Erzähler sich mit gutem Gewissen gern Erholung gönnen; er möchte denn — wie meine Wenigkeit — eine Versäumniß auf dem Herzen haben, und so

*) Anm. der Redation. Indem wir unsern Lesern heute die Fortsetzung der zeitweilig unterbrochenen Londoner Briefe bieten, bemerken wir, daß, wenn dieselben auch in Folge der so mannigfachen und sehr natürlichen Meinungsverschiedenheiten zwischen einem englischen Reporter und dem Redakteur einer deutschen Musikzeitung nicht immer ganz in den Rahmen unseres Blattes passen, wir doch unsere Leser mit den in England herrschenden Ansichten in Bekanntschaft erhalten zu müssen glauben. Aus diesem Gesichtspunkte bitten wir denn den geneigten Leser obige „Briefe" beurtheilen zu wollen.

nachholend seinen fernen Freunden ein „Resumé“ der Erscheinungen geben wollen, die er besonders werth für sie erachtet.

Womit beginnen? Mit den drei neuen Opern englischer Fabrik, welche die „Englische Opergesellschaft“ im Covent-Garden-Theater aufgeführt? — Die erste „Ruy Blas“ von Howard Glover, einem Journalisten, fiel in jeder Hinsicht unglücklich aus. Schon unglücklich war's, zu einer Neuigkeit im Opernfach einen Charakter zu wählen, den eben erst im Drama einer der vollendetsten Repräsentanten des Schauspiels uns vorgeführt hatte, Herr Fechter, bereits eingebürgert in England (und vollständig eingebürgert, da er, ein Fremder, Shakespeare's „Hamlet“ — und zwar englisch — besser gibt, als Einer unsres Jahrhunderts gesehn zu haben sich erinnert). — Der Held der Oper war vor etlichen und zwanzig Jahren ein Mann von einigermaßen hübschem, aber plumper Erscheinung, jetzt aber — obwohl nicht eben schöner geworden — sich seiner Schönheit mehr bewußt denn je. Singen kann er nicht, man möchte denn seine „kleine Stimme“ überhaupt für sangesfähig halten. — Dazu kommt, daß — zu weiterm Unglück — das Journalistenfach nicht auch zugleich Compositionstalent bedingt; wovon (— obwohl zur Kameradschaft gehörig, muß ich dennoch der Wahrheit die Ehre geben —) Herr Howard Glover ein schlagendes Beispiel liefert. Schon eine neue Ouvertüre zu Ruy Blas zu schreiben ist kein Spaß in England, wo Mendelsohn's Ouvertüre zu demselben Stoffe so beliebt ist. Die Oper machte Fiasco trotz aller journalistischen Reclame, deren Weihrauch selbst einem „Beethoven“ den Kopf hätte umnebeln können. — „Des Puritaner's Tochter“ von Balfe war in Bausch und Bogen „Balfe-Waare“ mit einigen artigen Melodien und einigen hübschen Orchesterklängen; das Libretto, wenn nicht eben neu, wenigstens nicht durchaus unsinnig, für ein Opern-Libretto (durch den Markt der ganzen Welt) genug gesagt. — Numero 3 war Benedict's „Lily of Kilarney“, dem ein Irländisches Melodram „The Colleen Bawn“ (wieder einer irischen Novelle entnommen) zu Grunde liegt, das die Theater-Menge über alle Maßen entzückt hat. Auch hier aber scheint mir die Wahl des Stoffes höchst unglücklich. Ein „Patois“ läßt sich nimmer singen; die einzige wirkliche Handlung des Stücks, wo ein Bauer die Heldin vom Ertrinken rettet, hat mehr gymnastisches als künstlerisches Interesse, und, obwohl auch von Meyerbeer in seinem „Pardon de Ploermel“ gemißbraucht, kann sie doch durch keinen noch so gewandten Taschenspieler für Musik zurecht gestutzt werden. Herrn Benedict's Antheil an dem Werke ist nicht ohne Vorzüge; hat er auch nicht immer Wichtiges zu sagen (vielleicht schreibt er zu überstürzt), so weiß er doch grammatikalisch richtig zu reden, ja in einigen Nummern ist sogar der national-irländische Ton glücklich getroffen. Und so gefiel denn diese Oper von den dreien am meisten.

Lassen Sie mich weiter von dem — meiner Erinnerung nach — bemerkenswerthesten musikalischen Erstlings-Erzeugniß eines inländischen Componisten reden: dem „Sturm“ (the Tempest) von Arthur Sullivan. Dieser Jüngling (nach englischen Begriffen mit kaum 20 Jahren noch ein halber Knabe) begann seine musikalischen Studien als Chorist in der königl. Capelle, wo die Schönheit seiner Knaben-Stimme sich hervorthat, und vollendete dieselben nach genossener voller Elementarbildung auf dem Leipziger-Conservatorium, wo er auch die in Rede stehende Composition zum großen Theile schrieb. Dieselbe hat im hiesigen Lande unter allen, die nicht etwa selbst zu „englischen Componisten“ zählen, das höchste Interesse hervorgerufen. In einer Nummer freilich (einem schönen und wirkungsvollen Tanz) ist der Einfluß des bekannten Scherzo-Styles Mendelsohn's recht fühlbar; aber nur in dieser einen. Dagegen der heranbrausende Sturm bewundernswürdig; keine Aehnlichkeit mit dem Beethoven'schen oder der wundervollen Introduktion zum letzten Act der Cherubinischen „Medea“ oder mit irgend einem andern mir bekannten „Sturm.“ — Nicht minder bewundernswerth durch ihre Eleganz und Frische ist Ariel's Melodie sowie die beiden Stellen der „Juno“ und „Ceres“ in der Maskerade. Wir finden ferner einen reizenden phantastischen Tanz, eine glänzende, sprühende Einleitung zum „Masken-Akt“ und ein prächtiges reiches Präludium zu der Scene, in welcher Prospero den Zauberstab zerbricht. Keinem Meister der Kunst möchte alles dies zu schlecht erscheinen. Auffallen dürfte noch das freie Wechselspiel, dabei die maßvolle Behandlung des Orchesters; nichts bizarr, nichts abgeschmackt; die verwandten Mittel einfach, aber verwendet von der Hand eines schon „reifen“ Mannes, nicht eines Anfängers. — Herr Sullivan ist mit der Composition einer Oper beschäftigt. —

Hinsichtlich „fremder Opern“ habe ich nicht eben viel zu melden. Die Saison sowohl des unter neuer Direktion wiedereröffneten „Her Majesty's“ Theater, als der „Royal Italian Opera“ soll in jedem Betreff ergiebig ausgefallen sein; indessen keine Neuigkeit an einem der beiden Theater. Die Wiener Freunde des Fräulein Tietjens (in London spielt sie „Fräulein“ Tietjens) wird es interessiren zu hören, daß sie in England Boden gewonnen; Viele sogar — ich nicht — reden von ihr als der — und zwar ebenbürtigen — Nachfolgerin der Frau Grisi. Ihre Stimme ist prächtig, aber nicht gebildet; noch ist sie selbst nach meiner Ansicht im Spiele fortgeschritten. Im Oratorien-Gesang jedoch hat sie die Aussprache des Englischen besser bewältigt, als manche — einheimische Lady. — Weniger glücklich ist's ihrer andern Wiener „Prima donna“, Frau Csillag, gegangen. Die ihr zu Theil gewordene Gunst (dieselbe war verhältnißmäßig nie sehr bedeutend) hat sie in Stich gelassen. — Fräulein Patti hält ihr Publikum, und hat sich — darf man sagen — verbessert; sie ist möglicher Weise die beste italienische Sängerin, die heut zu Tage aufzutreiben.— Noch hörten wir die Schwestern Marchisio in der „Semiramide“ — ihrer einzigen Oper, und das, weil sie Rossini's Duett-Passagen niedlich singen. — Eine gewisse Prätension vertritt die Stelle der Kunstwahrheit, ohne daß das Streben wenigstens nach der Größe altitalienischer Gesangsmethode geradezu vermißt wird. Aber keine von beiden kann spielen, und unbedeutende Semiraden oder Arsacen werden Niemanden befriedigen können, der sich der Leistungen einer Pasta, Grisi, Malibran und Viardot erinnert, wie wir Londoner es unglücklicher Weise thun. — Fräulein Trebelli dagegen, ein angenehmer und ausgebildeter Mezzo-Sopran, hat durchaus befriedigt. — Zum Schlusse dieses Paragraphen über Opern-Nichtigkeiten muß ich bemerken, daß nichts den Glanz übertreffen kann, mit welchem auf der königlich-italienischen Bühne der „Robert“ und „Masaniello“ neu in Scene gingen.

Die einzige wirkliche Gestalt der Concert-Saison war ohne Zweifel — das Händelfest im Sydenham-Krystallpalast. Es fragt sich, ob überhaupt ein durch Pracht und Großartigkeit glänzenderes Musikfest je Statt gefunden. Veränderungen der Tonbühne seit dem letzten Gebrauche derselben äußerten auf Stärke und Concentrirung des Klanges erheblichen Einfluß; und dieser Klang, als Zusammenfluß von Chor- und Orchesterkräften erschien mir in Wahrheit in einer Vollkommenheit, wie sie überhaupt Dingen unter dem Monde eignet. Und doch ist die Kraft weniger überwältigend, als die Zartheit überraschend und wohlthuend. Ein solches piano von 2500 auserlesenen Stimmen bleibt mir ein unvergeßlicher Eindruck. Selbstverständlich gingen die großen Chöre des „Messias“ und „Israel“ tadellos; ihr Schauplatz war ja England, wo die Musik beider Oratorien in Jedermanns Gedächtniß lebt. Wogegen jene Chöre, mit denen man weniger vertraut ist, wie der „Nachtigallen“- und der „Passions-Chor“ aus „Salomon“, so wie der für eine Stimmenmasse so ausgesucht verwickelte Chor „wretched covers“ aus „Acis und Galatea“ — in solcher Vollendung, wie am zweiten Tag des Festes und mit solchen Mitteln ausgeführt — als Beispiele seltener Wirkung hingestellt werden können. Orchester und Chor bestanden aus mehr denn 4000 Mitwirkenden. Die Soli, in so weiten Räumen, und im Gegensatz zu so gigantischer Massenhaftigkeit, mußten nothwendig etwas verblaßt erscheinen. Desungeachtet waren sie's hier weniger, als wir's bei ähnlichen Gelegenheiten sonst in Erinnerung ist.

Wir kommen nun auf die (wie Ihren Lesern im vorigen Jahr bereits mitgetheilt) für die große Ausstellung bestellten Musiken. Ich zweifle nicht, daß das Gerücht von all dem Gerede für und wider, den Intriguen und Kabalen u. s. w. die hier zu Tage traten, selbst bis nach Wien gedrungen. So Viele haben's außer Acht gelassen, daß die Musik hier nur eine Nebenrolle spielte, nicht ein Haupt- und nothwendiger Bestandtheil war. Im Ganzen — obwohl es, Dank sei's den manchen Mißgriffen des Dr. Bennett und seiner bei Leitung großer Executiv-Massen tödlichen Gewohnheit zu schleppen, Dank auch der wahrhaft lächerlichen Auffassung Sign. Verdi's in seiner Cantica, die nicht nur musikalisch-läppisch, sondern auch aufdringlich-politisch war, manchen Aerger und Verdruß gab — im Ganzen also war das Resultat ergiebig genug um Interesse zu gewähren und den Concerten eine Stellung in der Saison zu verleihen. Meyerbeer's Fest-Musik in drei Tacktarten, nicht Marsch, nicht Ouvertüre, enthält einige seiner prunkendsten Parade-Effecte, wieder einige Züge seiner bekannten Schwäche, die Themen zu fragmentarisch zu behandeln; Dr. Bennett's „Choral-Ode" zu schönen aber weniger musikalischen Worten von Tennyson (gefeierten Dichter) war feierlich und als solche sehr willkommen als Gegenstück zu den lebhafteren und geräuschvollen Instrumentalstücken. Das Hauptwunder blieb der Beitrag, den aus Frankreich's Gauen Auber lieferte: so fröhlich, so licht, so frisch, als ob sein Schöpfer 18 und nicht 85 zählte, mit einer Melodie, die, weil dem Ohre wohlgefällig, die Gegner französischer Musik „trivial" nennen würden. Ich bin dafür, zwei Dinge zu thun und das dritte nicht zu lassen, und habe außer Shakespeare und Schiller noch Raum für Molière in meinem Herzen. Maestro Verdi's Cantica bezeichnete ich schon oben als unangemessen. Gebeten eine Gelegenheitsmusik zu schreiben ohne Solostimmen, folgte er lieber seinem eigenen Hirn und stellte in's Vordertreffen seines Hymnus einen Tenor. In sich selbst und nach der Heraldik italienischer Musik bemessen, ist die „Cantica" eine nur schwächliche Composition — selbst für Verdi.

Die „philharmonische Gesellschaft" — nachdem sie in einer kläglicheren Saison denn je seit meinem Gedenken die besten Symphonien, Ouvertüren und Concerte kalt und roh abgeleiert — fand es passend, das 50. Jahr ihres Bestehens durch ein Extra-Jubiläum-Gratis-Concert zu begehen. Ein seltsam Unternehmen. Zwar spielte Joachim — er scheint uns in der besten Blüthe — herrlich; zwar gaben Fräulein Tietjens, Frau Lind-Goldschmidt und unser trefflicher Bariton, Herr Santley, uns ihr Bestes im Gesange. Aber, aber — das Pianoforte-Solo? Beethoven's Phantasie mit Chor: vortreffliche Wahl — Doch wie sah's mit dem Spieler aus? — Frau Anderson, welche bester schon vor 25 Jahren sich in den Ruhestand begeben hätte, da ihre Kräfte niemals sehr bedeutend, schon damals im Abnehmen waren. Aber sie ist ja die Gattin des Louis Napoleon der philharmonischen Gesellschaft, eines Orchesterspielers (und nicht einmal des besten), welcher schon seit etwa 20 Jahren seine Geige wörtlich niederlegte. Beide sind im königlichen Haushalte angestellt: sie war so glücklich, unsere gnädige Monarchin zu unterweisen, er Ihrer Majestät Privatorchester zu „uiß"leiten, daher sich denn sich, fürcht' ich, ihr ganzer Einfluß schreibt. Mag dies zum Heil der wahren Kunst Europa's, wo anders die „Philharmonic Society" bekannt ist, gesagt sein. Wie nicht minder, daß die erwähnte Gesellschaft jetzt ganz in den Händen dieses alternden Paares und ihrer Söldlinge; einer ernster eingehenden Aufmerksamkeit, sie wende sich wahin sie wolle, daher nimmer werth. — Eine neue Gelegenheits-Composition lieferte auf Bestellung der musikalische Leiter der Gesellschaft, Dr. Bennet. Welche Beziehung freilich eine phantastische Ouvertüre zu „Paradies und Peri" zu einem philharmonischen Jubiläums-Concert haben kann, möchte schwer zu enträthseln sein. Doch dürfte diese tolle Wahl vergeben werden, hätte das Werk an sich einen Werth. Aber man hörte weder eine jener das Gedicht umschreibenden Mimiken, oder eine Reihe musikalischer Illustrationen zu demselben; noch ließ das Werk einen Inhalt oder eine selbständige Bedeutung ahnen, wenn man es von dem Text, dem es ja freilich folgen wollte, enthöbste. Geschlossene, auf Kenntniß des Satzes begründete Construction ist nicht vorhanden, ja selbst die Themen an und für sich selbst sind arm und sehr gewöhnlich. Wahrscheinlich, daß lange Entbehrsamkeit im Componiren hier zu diesem traurigen Ende geführt hat, zu dem sie, meines Glaubens, stets führen wird, wo Kraft und Phantasie im Abnehmen. Jedenfalls ist's ein Unstern zu nennen, daß der Leiter der philharmonischen Gesellschaft bei Gelegenheit einer solchen Epoche nichts passenderes und schöneres uns vorzuführen wußte.

Haben Sie genug? Oder soll ich Ihnen noch erzählen, daß Thalberg uns — nach langer Abwesenheit — in diesem Jahre einmal wieder sein wunderlich Hände-Paar zur Schau gab, und zwar mit der nämlichen Kraft des Anschlags und Beherrschung des schönen Tones denn jemals? Soll ich hinzufügen, daß die neuen, durch ihn vorgeführten Pianoforte-Compositionen Rossini's — obwohl ohne Frage durchaus interessant — dem altbewährten Ruf des Veteranen keinen neuen Stein hinzufügen werden? — Alle die übrigen Kammerconcerte, die ich durchgemacht, aufzuzählen, sei ferne; denn zeigt erheischt es die Mode stets einen Cyclus von Unterhaltungen statt einer einzelnen zu geben. Das Publikum mag hiebei gewinnen; indeß der arme Kritiker bei dieser Art sich zu gebahren gänzlich auf den Hund kommt. Ein historischer Cyclus von Herrn Pauer war wirklich interessant; nicht minder die von Hrn. Hallé vollständig wiederholten 36 Sonaten von Beethoven. Aus den Concerten anderer Physiognomie mögen Hrn. Henry Leslie's gut executirte Vocalgesänge für Chor ohne Begleitung Erwähnung finden. Mendelssohn's achtstimmige Psalmen hätten kaum durch den Domchor in Berlin, für den sie geschrieben wurden, eine feinere, geschmackvollere und präcisere Vertretung finden können als ihnen hier ward. Dieselbe gute Ausführung wurde einem Gounod'schen zwar langen aber lieblichen Motett zu Theil (zu Worten der Racine'schen „Athalie"), sowie endlich einer Meistercomposition des ältern Samuel Wesley, dessen Name, so viel ich weiß, in Deutschland noch wenig bekannt ist. Freilich war's derselbe nicht einmal in seinem eigenen Vaterlande, da sein Inhaber ein Mann mürrischen Charakters, zurückgezogenen Wesens, und sonderbarer Eigenheiten. Dennoch wüßt' ich keinen fremden weder deutschen noch italienischen Autor, mit deren Werken sein 8stimmig Motett „In exitu Israel" den Vergleich zu scheuen brauchte.

Zum Schlusse heb' ich noch aus den Curiositäten der verflossenen „schreckensvollen" Saison heraus: ein Concert ausschließlich wälischer Nationalgesänge ohne oder mit untergelegter Harmonie, begleitet ausschließlich von einem Harfenorchester. Es sind dies stattlichere und rhythmischere Weisen als die schottischen und irischen, obwohl weniger bekannt — eine Folge der wälischen Eigenthümlichkeit sich zu isoliren und einer veralteten Sprache anzukleben. Die Wirkung dieses Concerts war eine überraschende und erquickende, als Gegensatz zu Sonaten, Symphonien und Trios, die ein großer Theil von uns auswendig weiß, oder zu Opernge'sängen, die Viele von uns wünschen dürften nie gekannt zu haben.

Ueber Händel's Werke.

Der „Cölner Zeitung" schreibt G. G. Gervinus in Beziehung auf „Händel's Werke" (4. Jahreslieferung der Händelgesellschaft) Folgendes:

„Ich habe in meinen letzten Mittheilungen bei Gelegenheit der Matthesonschen Recension von Händel's erster Passion der zwei Ausstellungen gedacht, die diesem Kritiker seitdem von allen Unkritikern nachgeplaudert wurden, in Bezug auf den Coloraturen-Reichthum unseres Künstlers. Ich verweilte damals bei dem ersten Punkte und wies nach, in welcher genialen Weise Händel von seinen Figuren Gebrauch zu machen wußte zu den höchsten Aufgaben der dramatischen Charakteristik, und ich stellte einige Bemerkungen über den zweiten Punct in Aussicht, den

ich die unerläßliche Gabe und, wenn richtig ausgebildet, die auszeichnendste Eigenschaft in der Darstellungskunst jedes Musikers nannte.

Man konnte voraussehen, daß jene Ausführung für Viele nur ein eitles Phantasiestück sein werde; man darf glauben, daß auch diese Behauptung nicht Wenigen als ein reines Paradoxon erscheinen wird. Bei dem handwerksmäßigen Gemeinmachen, Verflachen und Ausbreiten aller Künste, das man wohl als das charakteristische Merkmal, den demokratischen Stempel der Kunstgeschichte unserer Tage bezeichnen darf, kann es Niemanden Wunder nehmen, wenn die ältesten und weisesten Satzungen über Kunst und Kunstübung verloren gehen, in Mißachtung fallen, und schlimmer als das, wenn ihnen grundsätzlich von den ausübenden Künstlern selber wiedersprochen wird, die den strengen, tiefen, ursprünglichen Forderungen nicht mehr gewachsen sind, gleichwohl aber die glänzendsten Tageserfolge aufzuweisen haben, und dies vielleicht gerade nur darum, weil sie die alten Formen und Regeln verläugnen. So wäre es z. B. in den guten Zeiten des classischen Alterthums keinem Menschen eingefallen, an dem Satze der aristotelischen Poetik zu mäkeln, daß das Metaphorische in dem poetischen Vortrage das eigentliche Unterscheidende und daher der wesentlichste Theil des dichterischen Genies sei. Alle Hauptgattungen der alten Dichtung suchten ihren Ruhm in der Beachtung dieses großen poetischen Grundgesetzes. Wenn das Epos vor der reizenden Volksgeschichte der Logeographen eine auszeichnende Eigenschaft vorausbehalten wollte, wenn sich der dramatische Chor abheben sollte von der planeren Unterlage des Dialogs, wenn Hymne und Ode ihren höheren Schwung behaupten wollten gegen die niederen Gattungen der epigrammatischen, satyrischen, dialektischen Poesie, so waren sie gleichmäßig auf jenes eine große Mittel und Werkzeug der echt dichterischen Kunst gewiesen, das in der Fülle der lebenvollen Epitheta, in dem Reichthume an ausgemalten Vergleichungen, in der gewandten Uebertragung des Sinnlichen auf das Unsinnliche fortwährend die Blässe des Gedankens in der poetischen Rede zu farbenvoller Vorstellung und Anschauung steigert, die abstractes Begriffe in greifliche Bilder verwandelt und so die Phantasie in Bewegung setzt, als den Hebel, durch den der Poet seine Wirkung auf das Gemüth des Menschen üben will. In der Folge der Zeiten aber, als unter den steigenden Ansartungen der Kunst zuerst die euripideische Sophistik den tragischen Chor bis auf einen armseligen Bodensatz verdunstete, dann die Komödie den dramatischen Stoff aus der Trivialität des Alltagelebens schöpfte, als der prosaische Roman des Alterthums aus den poetischen Formen herausstrat und der versificirte des ritterlichen Mittelalters Reim und Rhythmik für eine genügende Legitimation der Poesie nahm, als das französische Drama auf diesem Wege der versificirten Plattheit und Prosa fortging und das deutsche nur allzuweit nach sich riß, da war es kein Wunder daß man in dem poetischen Reiche jene Wünschelruthe mit allen den Schätzen verlor, die sie herauf zu zaubern vermag, ja daß sich die Meisten und die zumal, die selber diesen Zauberstab besitzen sollten, jetzt als Verächter jener Schätze anstellten, die sie zu heben nicht mehr verstanden. So haben an dem einen Shakespeare, der in nichts antiker ist als in seinem Bekenntniß zu jenem antiken Dichtungs-Gesetze und in der meisterhaften Vollführung seiner Gebote, die kritischen Stümper hochmüthig diese Tugend gemeistert, welche die poetischen Stümper nicht mehr zu üben wußten.

Genau so ist es nun mit Händel (der vielleicht in keinem Punkt so eng mit Shakespeare verglichen werden kann) in Bezug auf seine musikalische Malerei. Wenige Andeutungen über diesen Gegenstand, über den eingänglich nur mit fortwährenden Notenbelegen und Beispielen zu reden wäre, müssen an dieser Stelle genügen. Die musikalische Malerei ist nicht an sich dasselbe, aber sie ist *für den Tonkünstler* dasselbe, was der metaphorische Vortrag für den Dichter ist, in so fern sie das einzige und wesentliche Mittel bietet, durch das die Musik wie die andern Künste unmittelbar auf die Vorstellungs- und Einbildungskraft zu wirken vermag. Die Tonkunst hat keine Vergleichungen, keine Bilder zu Gebote stehen, wie die Sprache, in der der Poet die Phantasie erregt; sie hat nur die Mittel, an Töne, die uns aus Natur und Lebenserfahrung bekannt sind, zu erinnern, um bei passender Gelegenheit durch diese Erinnerung die Saiten des Gemüthes anzuschlagen, die durch jene Töne berührt zu werden gewohnt sind und auf diese Weise die Dumpfheit des Gefühles mit den einbildsamen Kräften der Kunst zu beleben, wie die Dichtung mit einer sprechenden Metapher den todten abgezogenen Gedanken belebt durch Zurückbeziehung auf einen sinnlich erfaßbaren Gegenstand der Anschauung. Wenn man sich selber ganz im Großen den Beweis führen will, wie die Malerei des Tonkünstlers durchaus die Metapher des Dichters deckt und ihr genau entspricht, so muß man Händel's *Allegro* studiren: in demselben Maße, wie der lyrische Text von Milton die poetische Färbung von seinem Bilder-Reichthum empfängt, so ist auch die musikalische Schilderung Händel's nur eine malerische Versinnlichung der bestimmten Gegenstände, an welchen Milton den Wechsel der beiden Grundstimmungen des Gemüthes, der Melancholie und der Frendigkeit dargestellt hat. Kein Musiker der Welt nun hat von diesem plastischen Mittel seiner Kunst einen so wirkungsvollen, zugleich so reichen und feinen, zugleich so kühnen und taktvollen Gebrauch gemacht, wie Händel; bei keinem ist es so auffällig, wie natürlich aller Tonkunst die Verwendung dieses naturgemäßesten aller ihrer geistigen Weckmittel ansteht. Selbst die gesprochene Sprache hat überall in der Onomatopöie den Drang bewiesen, alle hörbaren Gegenstände der Natur in ähnlich tönenden Bezeichnungen zu benennen, ja, selbst den *sichtbaren* eine Seite zur *lautbaren* Nachahmung oder Abbildung abzugewinnen, wie sollte der musikalischen Sprache diese Tonmalerei nicht die natürlichste aller Aufgaben sein? Kein Tonkünstler hat sich daher auch je ihrer völlig entschlagen können, so wenig, wie der platteste Dichter je ganz der gebildeten Sprache entsagt; vielleicht haben nicht wenige Componisten über Händel's Malerkünste gelächelt oder gekläfft, ohne Arg, daß sie alle dieselben Farben auf der Palette haben und fortwährend verbrauchen. Ich spreche nicht von den Schilderereien der Instrumentalisten, die uns Soireen und Schlittenfahrten, Schlachten und Sturmstürme mit allen Einzelheiten darstellen, ja, ganze Novellen in einer Art musikalischer Pantomimik abmusiciren wollen, Kindereien, deren Albernheit nur in den erklärenden Programmen dieser Tonstücke ihres Gleichen hat. Ich spreche von jedem natürlichen Vocalsatze aller und jeder planen und einfachen Componisten. Keiner von ihnen wird, wenn er in seinem Texte einen in Tönen andeutbaren Gegenstand vor sich findet, sei es ein räumlicher, ein akustischer, ein optischer Gegenstand, der Höhe oder Tiefe, der Fülle oder Leere, der Dunkelheit oder Helle, des Lauten oder Leisen, keiner, er müßte sich denn gerade in der barocken Rolle eines Sonderlings gefallen, wird in der Wahl seiner Töne dem unwillkürlichen Versuche der abbildenden Nachahmung solcher Gegenstände ausdeugen wollen oder können. Nicht die Sache an sich also, nicht die musikalische Malerei als solche, kann bei Händel das Auffallende, das Beanstandete sein, sondern ihre Art und Weise ist es, ihre Energie und Fülle, die oft überstrotzende Kraft dieses Verwögens in dem erregtichen Manne, der in einer Künstler-Naivetät seine innere Lust und Freude an allem Tonwerke und Wesen in der weiten Natur bei jeder Gegelenheit laut und breit auszubeln muß. Dies ist gleich auf der ersten und untersten Stufe seiner Verwendung dieses Kunstmittels am erkennbarsten. Händel kann in seinen Texten keinen musikalischen Begriffe, keinem todten oder lebenden musikalischen Werkzeuge begegnen, er kann, gleichviel in welcher Verbindung sie stehen, die Worte Hall und Schall oder Klang und Sang, oder Leier und Harfe, Orgel und Glocke, Lerche und Nachtigall kaum jemals nennen hören, ohne sie in sprudelnden Figuren nachahmend lebendig zu machen; es sind gleichsam seine stehenden langathmigen Epitheta zu diesen ewig wiederkehrenden Themen musikalischer Texte, die

wohl auch bei wenig geschickten Gelegenheiten angebracht sind. Man hat in der Dichtung mit Recht die Ueberbürdung der Rede mit Metaphern verpönt, die den Weg des Genusses lästig versperrt; und so muß man auch in der Musik und kann auch in Händel's Musik eine Ueberfülle der Malerei beanstanden: wenn man dies aber mit Verstand, mit Verständniß und Kenntniß der Sache thun wollte, so mußte man den Tadel gerade auf die erste Stufe seiner Malerei, auf diesen einzelnen, erwähnten Punkt (des Ausmalens musikalischer Begriffe) kehren, beinahe aber, glaube ich, auch beschränken auf diesen Punkt, wo die Anstellung zugleich die Häufung der Figuren und Coloraturen an unrechter Stelle mittreffen würde.

Noch muß man auch hier die Stücke sehr wohl unterscheiden, in denen die malerische Nachahmung dieser Art Zweck an sich selbst, daher in sich selber nothwendig und berechtigt ist; Reizenderes als die Gegensätze der Nachtigall- und Lerchen-Arien im Allegro und dergleichen kann ein Tonkünstler kaum zur Aufgabe haben, denn die sublimsten Eigenschaften des feinen Gehörsinnes, der ihn auszeichnen muß, haben sich dort zu offenbaren. Davon abgesehen aber ist die breite Ausmalung jedes musikalischen Wortes oder Begriffes, wo und wenn es sich trifft, zu sehr Gewohnheit und Manier bei Händel geworden, als daß sie nicht unterweilen durch Wiederholung lästig fallen, nicht hie und da die Bestimmung für virtuose Zwecke verrathen und, was mehr ist, nicht durch unpassende Verwendung an unpassendem Orte der Natur und Wahrheit oder den Zwecken der Charakteristik zuwider sein sollte. Immer aber ist Händel schon auf diesem ersten Stadium der Reproduction oder Nachahmung bekannter Naturlaute bewundernswerth durch die feine Schönheitslinie, die er in der Wahl des Nachzuahmenden eingehalten hat. Ihm hätte nie einfallen können, das Lächerliche, das Unschöne, das Unmelodische in platter Abbildung nachzuäffen; er hätte nie unternommen, das Knattern des Gewehrfeuers einer Schlacht, das Knallen und Schellen einer Schlittenfahrt zu schildern, auch nicht das Brüllen eines Löwen, auch nicht das Hüpfen der Frösche, das armselige Kritiker in der begleitenden Figur einer Arie im Israel zu belächeln pflegen, einer Figur, die Händel gemeinhin nur bei den erhabensten Gelegenheiten anzuwenden pflegt, oder wenn er (wie eben in jener Arie) den Eindruck eines unheimlichen Schauders hervorrufen will. (Schluß folgt.)

Nachrichten.

In Dresden, wo zur Regulirung des Diapason bekanntlich ein freilich nur sehr schwach besuchter „Kapellmeister-Congreß" statt fand — die Herren Abt aus Braunschweig, Reiß aus Cassel, Scholz und Gerold aus Hannover, Thiele aus Dessau, Riccius aus Leipzig, und Franz Lachner aus München wohnten u. A. Vorstellungen der „Iphigenia in Aulis" und des „Tell" bei — ward auf Grund der Einheitlichkeit der Stimmung und da bereits eine Anzahl der ersten Orchester die Pariser Normalstimmung angenommen haben, beschlossen, die letztere als allgemeine Norm den bezüglichen Intendanzen in Vorschlag zu bringen.

Zur zweiundfünfzigsten Vorstellung der Oper „Faust", welche bei festlich geschmückten und erleuchteten Hause am 7. October im Hamburger Stadttheater statt fand, erschien auf Einladung der Direction der Componist derselben, Herr Gounod, und ward mit großen Ovationen empfangen.

In Leipzig veranstaltete am 13. Oktober das Conservatorium zur Feier des 70. Geburtstages des würdigen Musikdirektors Dr. M. Hauptmann eine „musikalische Aufführung", in welcher von den Zöglingen der Anstalt verschiedene Chöre des Gefeierten gesungen wurden. Außerdem spielte ein Zögling der Violinschule Bach's Chaconne und sang eine Elevе der Gesangschule Lieder von Spohr. Ferner spielte Herr Kapellmeister C. Reinecke Mendelssohn's Präludium und Fuge in E-moll, dann die Herren Professoren Moscheles und David Hauptmann's G-moll-Sonate für Clavier und Violine. — Die Gebrüder Müller geben ebendaselbst „Quartett-Unterhaltungen." Die erste fand am 14. Oktober statt und brachte Haydn's C-Quartett mit den Variationen, Schumann's A-dur- und Beethoven's E-moll-Quartett. Das Spiel der Herren ist ausgezeichnet präcis und schwungvoll, doch nicht frei von Eigenmächtigkeiten. Dem Primarius gebrach es einigermaßen an Kraft, er wird mitunter im Forte erdrückt. Auch der frische um kecke Humor der zu Haydn und Beethoven nöthig ist, scheint nicht vorhanden. Der Cellist ist sehr tüchtig, nur spielt er im Forte zu sehr ponticello. — Zwischen den einzelnen Quartetten sang Frau Reclam eine Arie von Gluck, dann „Lieder" des Herrn Karl Müller (des Primarius), die aber von der Richtung des Componisten nicht das beste Zeugniß abgeben. Gesuchte ja sogar fehlerhafte Harmonik, dann Aufgeblasenheit des Ausdrucks und kleinliche Malerei bilden den Grundzug dieser Compositionen, welche nur mit Unrecht „Lieder" genannt werden.

In Salzburg soll es neben den zahlreichen Freunden auch einen Feind Mozart's geben, der mit seltener Consequenz jede Theilnahme bei Beleuchtungen u. dgl. verweigert.

Frau Anna Eitoff, Tochter Schikaneder's, für welche Mozart die Partie des ersten Genius in der Zauberflöte schrieb, ist in Regensburg gestorben.

In Luzern ist eine neue Orgel von Haas mit 70 Registern in der St. Leodegar-Kirche ausgestellt worden. Bei der Einweihung fand ein großes Concert statt, in dem die Herren Jucker und Kirchner mitwirkten.

Herr Karl Doppler, welcher demnächst neben seinem Bruder Franz Doppler das Orchester des Hofoperntheater in Wien zieren wird, gab vor einigen Tagen im Pester Nationaltheater, welchem er seit vielen Jahren als Capellmeister angehörte, sein Abschiedsconcert, bei welcher Gelegenheit ihm vom Capellmeister Erkel im Namen sämmtlicher Collegen, von einer passenden Anrede begleitet, ein silberner Taktirstock und ein Lorbeerkranz zum Andenken überreicht wurde.

Wien.

Mittelst Erlaß des Staatsministeriums vom 21. v. M. wurde Herr Rudolf Weinwurm zum Universitäts-Gesanglehrer ernannt.

Von der Direction des Hofopernttheaters ist ein Concurs zur Besetzung folgender Lehrstellen an der k. k. Hofoperschule in Wien ausgeschrieben: Zwei Lehrstellen für Gesang, zwei für den Unterricht im Clavierspielen und in den Anfangsgründen des Generalbasses, eine Lehrstelle für Mimik und eine für Declamation.

(Eingel.) Das Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde hat am 6. Oktober, nach den zweimonatlichen Ferien, alle seine Classen wieder eröffnet. Die Anzahl der sich zur Aufnahme Meldenden war diesmal eine so bedeutende, und zwar insbesondere für den Clavierunterricht, daß sich die Direktion veranlaßt sah, eine neue Clavierclasse zu eröffnen, für welche geringere Vorkenntnisse gefordert werden als für jene des Professors Ramesch. Diese neue Classe ist, im Einvernehmen mit den H. H. Professoren Ramesch und Dachs dem Herrn Hans Schmitt, ehemaligen Zögling des Conservatoriums, anvertraut worden, und wird in derselben der Unterricht am 4. November beginnen. In sämmtlichen Classen wird bereits der Unterricht in der tiefern Normalstimmung ertheilt, und schon in der ersten Orchesterübung der Zöglinge am 7. October wurde unter der Leitung des artistischen Direktors, Herrn Josef Hellmesberger eine Haydn'sche Symphonie in der tieferen Normalstimmung vorgenommen. Somit ist das Wiener Conservatorium das erste öffentliche Institut, welches in Oesterreich dem Wunsche eines hohen Staatsministeriums zu Folge, ungeachtet aller durch die so geringen Geldmittel der Anstalt erwachsenden Schwierigkeiten, die tiefere Normalstimmung in Anwendung gebracht hat.

Briefkasten der Redaktion.

S. in E. Ueber denselben Gegenstand hat dieselbe Feder unter demselben Titel und in d. Bl. Jahrg. I Nr. 26 bereits einen Artikel gebracht, der jetzt benützt wurde. Was Ihre Anfrage betrifft, so versteht sich die Bejahung von selbst.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 43. Wien, 25. Oktober 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wasserle Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Xr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Xr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Xr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Bemerkungen über kritische Maßstäbe in der Tonkunst. — Recensionen. — Ueber Händel's Werke. (Schluß.) — Nachrichten.

Bemerkungen über kritische Maßstäbe in der Tonkunst.

I.

D. K. Man hört häufig behaupten, daß das Schöne keinem Gesetz unterworfen sei. Die Meisten nehmen das in dem schlechten Sinne, daß ein Jeder seinen Geschmack und somit sein Urtheil über Schön und Nichtschön für sich hat und sich durch logische Gründe nicht addisputiren zu lassen braucht. De gustibus non est disputandum ist der gewöhnliche Ausspruch, mit dem der ungebildete Kunstverstand die Kritik von sich abwehrt und wohl alle Kritik todtgeschlagen wähnt. Aber freilich ist dabei der Irrthum übersehen, daß Geschmack und Urtheil über Schön und Nichtschön nicht dasselbe ist: der Geschmack ist bei allen Menschen verschieden, und was dem Einen oder Andern zusagt, darüber läßt sich allerdings nicht disputiren; das Schöne aber ist etwas Ewiges und das Urtheil darüber hängt nicht ab von dem Belieben des Einzelnen, sondern von den ewigen Gesetzen der menschlichen Natur: das Schöne bleibt schön, ob auch Hinz es nicht zu würdigen versteht, und das Unschöne bleibt unschön, das Mittelmäßige bleibt mittelmäßig, ob es auch Kunzen's Seele mit dem tiefsten Behagen erfüllt.

Aber der Satz ist allerdings auch in einem höhern Sinn richtig. Das Schöne ist das wahrhaft und absolut Freie und insoferne keinem äußern Gesetz unterworfen; nur was sich von innen heraus, aus dem innersten eigensten Kern seines Wesens mit völliger Freiheit zur vollkommenen Harmonie ausgestaltet, ist wahrhaft schön. So wenig sich die Andacht machen läßt, so wenig die Begeisterung, aus der das Schöne entspringt und das Schöne selbst. Sehn wir durch ein Kunstwerk die Gesetze und Schemate, nach denen es gemacht ist, hindurchleuchten, sehn wir die mühsame Arbeit des Künstlers daran auf den ersten unbefangenen Blick, so nennen wir's gemacht und haben das deutliche Bewußtsein, daß es eben darum nicht schön ist. Merken wir, daß der Künstler in die Gluth der Begeisterung, in die Tiefe der Empfindung, die er darstellen und durch die Sympathie des betrachtenden Gemüthes in uns erwecken will, sich erst selber mühsam versetzt hat, daß er, je mehr ihm der Aufschwung fehlt, desto mehr ihn durch künstliche Mittel zu erzeugen strebt, so sprechen wir von falschem Pathos und Geschraubtheit, und werden nicht leidenschaftlich, nicht mitempfindend, sondern zum Mitleid oder zum Lächeln gestimmt. Solche Empfindung haben wir z. B. bei den meisten Adagios von Hummel; wohl auch unterweilen, wenn wir in ästhetischen Zirkeln von empfindsamen Gemüthern triviale Dinge, die ja auch im Kunstwerk hie und da ihre Stelle haben, mit einer Bewegung vortragen hören, über deren Ursprung und Zweck wir vergebens nachdenken. Eine ähnliche Empfindung ist's, wenn eine pedantische, scherzlose, gravitätische Natur sich zum Scherz herbei lassen will und dabei ihrer Unbehilflichkeit nicht loswerden kann. (Spohr'sche Scherzi.) Nur was der Mensch mit seinem innersten Wesen ergreift, oder vielmehr was ihn ergreift — denn alles Schöne ist göttlicher Natur und kommt aus Inspiration *) — das wird er auch schön darstellen.

Aber hat nicht das Schöne sein Maß in dem Sinn, durch den es wahrgenommen wird? Das schöne Bild im Auge, das schöne Bild im Ohr? Haben nicht unsere Physiker auf's bündigste bewiesen, was schon Pythagoras wußte, daß die musikalische Harmonie auf einer angebornen arithmetischen Anlage unseres Ohrs beruht? daß alle Consonanzen und Dissonanzen auf der Verwandtschaft oder Mißverwandtschaft gewisser Zahlenverhältnisse beruhen, die im letzten Grunde dargestellt werden durch die Schwingungszahlen der tönenden Saiten, der tönenden Luftwellen? Und muß nicht darum für alle Kunst, in specie für die Tonkunst die Zweckmäßigkeit entscheidend sein, d. h. die Anwendung der Töne nach den Zahlenverhältnissen, die dem Ohr am meisten zusagen? Und müßte sich sonach nicht eine Theorie des musikalisch Schönen in festen Gesetzen und Paragraphen aufstellen lassen, nach der ein Jeder auch ohne innern Aufschwung, auch ohne inspirirte Ideen die Tonkunst wie ein Handwerk betreiben könnte; so daß die einfache Aufgabe der Kritik in Aufzählung der Rechenfehler bestünde? Gewiß, wir wollen den Physikern nichts abbrechen. Aber mögen sie auch den schönsten Wohlklang in eine arithmetische Reihe auflösen: wir haben ganz deutlich das Bewußtsein, daß es etwas Anderes ist, was durchs Ohr unsere Seele ergreift, als die Zahlenreihe; daß es etwas Geistiges, etwas Lebendiges ist. Mag uns der Anatom alle Fibern und Nerven und die ganze innere Constitution eines Leichnams aufweisen, ja gelänge es ihm selbst nachzuweisen, daß gerade an dieser Nervenbildung, an dieser Gehirn- und Kopfbildung des Verstorbenen es gelegen, daß er durch seinen Frohsinn uns entzückt, durch seinen hellen Blick uns erfreut und belehrt, durch seine schwungvolle Phantasie uns fortgerissen habe: das Leben selber, den Frosinn, die sprühende Phantasie kann er uns nicht zeigen. So gibt auch die Kenntniß der Zahlenverhältnisse nicht das musikalisch Schöne und Ergreifende. Ich glaube, daß es nicht bloß an meiner schlechten Rechnung gelegen hat, wenn ich Zahlenfolgen ausgerechnet habe, die für sich angesehen befriedigen mußten, in Noten umgesetzt aber traurige und öde Harmonien zu Wege brachten. Die Zahl der Combinationen zwischen den verschiedenen Buchstaben des Alphabets ist ungeheuer: aber das wohllautende Wort setzt sich nur aus gewissen Buchstaben zusammen, und es lohnt nicht sehr nachzuzinnen, warum gerade diese und jene Buchstaben von dem Genius

*) Plato, edd. Steph. p. 534: „Denn alle Dichter, die wahrhafte Dichter sind, reden ihre schönen Gesänge nicht aus natürlicher Kunst, sondern in Gott versetzt und göttlich durchweht. Und so machen auch die Musiker ihre schönen Lieder nicht aus ihrem Alltagsverstande, sondern innerlich gehoben in Harmonie und Rhythmus. — — Denn nicht aus natürlicher Geschicklichkeit thun sie's, sondern aus Gotteskraft. — Gott erhebt sie über ihre gewöhnliche Sinnen und braucht sie als Diener; damit wir, die wir's hören, wissen: nicht sie sind's, die es thun, sondern Gott redet."

der Sprache gewählt sind ein Wort zu bilden, und gar erst, wie gerade diese Folge von Buchstaben den tiefen, reichen, weichen Klang eines Heine'schen Gedichtes bewirkt. So ist auch die Zahl der Toncombinationen unermeßlich, aber nicht alle wollen klingen und noch weniger sind es, die in ihrer Zusammenstellung eine schöne Tongruppe geben. Das Göthe'sche Wort: „Wer will was Lebendiges erkennen und beschreiben, sucht erst den Geist herauszutreiben; dann, hat er die Theile in seiner Hand, fehlt leider nur das geistige Band" trifft die Zweckmäßigkeitsjäger und Atomisten aller Orten, auch in der Tonkunst. Nicht in dem Einzelnen, aus dem es zusammengesetzt ist, liegt das Schöne, das auf die Seele wirkt, sondern in dem Geist, der es zusammensetzt, in dem Ganzen, das durch den Geist zusammengestellt ist.

Und daher kann unser Satz von der Freiheit des Schönen auch nicht von der Erfahrung umgestoßen werden, die so oft dagegen geltend gemacht wird, daß es auch unter den größten Künstlern sehr mühsame Arbeiter gegeben hat. Das Ideal des Kunstwerks steht, geistig empfangen, vor der Seele des Künstlers, voll, fertig, aus einem Guß, und was in der Ausführung, in dem Kunstwerk selbst die beschauende, genießende Seele entzückt und fortreißt, sind die Züge dieses Ideals, die hindurchleuchten: das Material freilich bedarf der Arbeit und kann mannigfach geformt und gefügt werden, um sich diesem Ideal einzupassen: diese Formung, Dichtung, Verarbeitung des Materials, die auch einem großen Künstler viel Mühe machen kann, die in Beethoven's Manuscripten so viel durchstrichene Seiten zu Wege gebracht hat, ist's, die das künstlerisch gebildete Ohr erfreut. Ganz ebenso beim gothischen Dom das Auge, das, je mehr es architektonisch gebildet ist, desto mehr Freude an der Durchführung des Einzelnen hat, während der allgemeine Eindruck, die Idee, auf jede Seele einwirkt, die nur menschlich fühlt, die nur überhaupt fähig geworden ist geistig erfaßt zu werden. Die Arbeit ist mit ihrer Einwirkung beschränkt durch die Zeitbildung, die Geschmacksbildung, und die eigene Erfahrung davon, die in der künstlerischen Auffassung geübt sind: daher das heutige Urtheil der Sachverständigen ein Stück sehr schön gearbeitet finden kann, dessen Weise in wenigen Jahrzehnten veraltet sein wird; die Idee, der geistige Gehalt, ist unbeschränkt in ihrer Einwirkung; je mehr die Arbeit in die Idee eingesenkt, verschmolzen, von ihr durchgeistet ist, desto gewisser ist ihr die Bürgschaft der Dauer: die Idee ists also, die den Meister macht, und das größere oder geringere Maß seiner Arbeit kommt für die absolute Schätzung sein s Werthes nicht in Betracht.

Und übrigens ist auch die Zahl derer, die in der Arbeit selbst so gar mühselig verfahren sind, unter den großen Meistern nicht bedeutend. Mag man auch die ungemessenen und wackeren schweren Vorarbeiten Bach's und Mozart's wohl würdigen und anerkennen; das waren eben nur Vorarbeiten; die Arbeit selbst floß ihnen aus der Seele und von der Feder. Vorarbeiten sind ja freilich auch für das größte Genie unerläßlich. Das beruht darauf, daß zu der Darstellung des Ewigen, Unendlichen, Idealen nur sinnliche endliche an sich harmlose Mittel vorhanden sind. Das Sinnliche fügt sich schwer dem Geist, und wie Jahrhunderte dazu gehört haben, die rechte Bearbeitung des Steines zu lehren und das rohe Material einer ungefügen Sprache dem Versbau gefügig zu machen, so gehört eifriges Studium und die Benützung vieler Vorgänger dazu, um sich der musikalischen Mittel vollkommen zu bemächtigen. Aber das ist dabei der Unterschied zwischen dem Talent und Beruf zur Kunst, und den Nichtberufenen; wer den Beruf hat, dem gehen die Gesetze dieser Bearbeitung, die Eigenthümlichkeiten des Materials und die mannigfachen Wege, sie nicht nur ihrer Anstößigkeit zu berauben, sondern sogar sich dienstbar zu machen, in Fleisch und Blut und stehen ihm, einmal erfaßt, zu Gebot, wenn und wo er sie braucht; der Nichtberufene befühlt, betastet, lernt Alles, und weiß es doch nimmer zu gebrauchen. Grade wie der zum Arzt Berufene mit wenigerem Wissen glücklich curirt, und je mehr er lernt, desto glücklicher, aber der Nichtberufene mit allem Wissen doch seine Patienten sämmtlich dem Todtengräber überliefert.

Ist also das, was die Kunst zur Kunst, das Kunstwerk zum Kunstwerk macht der geistige Inhalt, die Idee; und kann durch keine Theorie der Zweckmäßigkeit, der arithmetischen Verhältnisse und andrer Dinge von vornherein bestimmt werden, was schön sein werde, und was nicht — woher nimmt die Kritik das Recht, über das Ganze eines Tonwerkes zu Gericht zu sitzen? denn wo ein Gericht ist, muß es auch ein Gesetz geben. Woher nimmt sie die Gesetze, nach denen sie richtet?

Die Antwort ergibt sich von selbst. Sind die Gesetze nicht von vornherein, nicht vor dem Schönen vorhanden, so müssen sie in dem Schönen selbst liegen. Ist das Schöne in seiner Entwicklung und Ausgestaltung nicht an ein äußeres Gesetz gebunden, so ist die Art dieser Ausgestaltung selbst das Gesetz des Schönen. Die Kritik muß also ihre Gesetze aus dem, was wirklich schon ist, abstrahiren und herausnehmen und darnach das beurtheilen, was den Anspruch erhebt, schön zu sein.

Und so stehen wir vor der letzten und Hauptfrage, wo denn das wirklich Schöne zu finden sei. Das Schöne ist eine Offenbarung des Genius, die ihre Beglaubigung in sich selbst hat, die sich unwiderstehlich einem ganzen Geschlecht und ganzen Geschlechterreihen einprägt, die nicht die Vertheidigung sondern nur des Verständnisses bedarf. Hier ist's, wo der tiefe Zusammenhang der Kunst mit der Religion in's Licht tritt. Wie die religiöse Offenbarung Macht und Beweis in sich selbst hat, und durch diese selbsteigene Macht unwiderstehlich ihre Wahrheit bezeugt in den Herzen der Menschen, wie dieses inwendige Zeugniß des Geistes vorhält, auch wo alle andern Zeugnisse, das der Geschichte, das der Wunder und Weissagungen ꝛc. sich als morsche Stützen erweisen, und zusammenbrechen wollen: so die Offenbarung der künstlerischen Schönheit. Auch zur Kritik gehört ein besonderer Beruf, und wer ihn hat, dem geht allerdings mancher harmlose Genuß des großen Haufens verloren, weil er das Meiste, was dieser mit Behagen genießt, nur mit fortwährendem inneren Widerspruch aufnehmen kann; aber er gibt das gerne dahin um den Trost und die Freude des Bewußtseins, daß es Werke gibt, bei denen aller Widerspruch alle Kritik aufhört, und es nur heißt: genießen, empfangen und lernen. Bei Bach's Passionsmusik, bei Händel's Amen, bei Palestrina und Caldara, beim Sextett und Finale im Don Juan, beim Adagio der Sonate op. 106 von Beethoven, hie und da auch bei Schubert und Schumann — möge jeder sich seine Fehlenden dazudenken — verstummt die Kritik von selbst und weicht der Andacht.

Nicht die Verstandesschärfe, die nicht ruht bis sie auch dem Makellosesten einen Mackel aufgeheftet hat, sondern der Sinn, der sich dem Höchsten willig hingibt und von da Kraft und Geist holt, ist das Fundament aller wahren Kritik.

II.

Aus dem im vorigen Abschnitt Gesagten ergeben sich verschiedene Folgerungen.

Zunächst die, daß sich jede Kritik an die großen Meister anlehnen muß. Von der dichtenden Offenbarung des germanischen Geistes in Shakespeare aus hat Lessing die deutsche Tonne rein gefegt von dem kritischen Wust, der mit der halbverstandenen ausgelebten Theorie von den drei Einheiten des Aristoteles aus Frankreich herübergekommen war, und pflanzte eine neue kritische Schule, die bedeutendste der Welt. So wird sich auch die musikalische Kritik nicht von aprioristischen Wahrheiten, denen, wie gesagt, das Schöne nicht unterworfen ist, sondern von dem lebendigen Geist der Meister

leiten lassen. Und gewiß, Jeder, der einmal das Kritisiren versucht hat, hat zwar das sichere Bewußtsein, daß die Grundzüge der Kritik in der eignen Seele schlummern, und von dort durch eigne Reflexion gefördert und geklärt werden: wenn er aber einmal darangeht, diese Züge zu sammeln, so wird das entstehende Bild ziemlich genau seinem Lieblingsmeister gleichen, und je nach dem Fortschritt seines Verständnisses immer schärfer und klarer werden.

Und daraus folgt von selbst, daß eine jede Kritik von vorne herein mit den höchsten Maßstäben messen muß. Ist das Gute da, wozu die Welt mit Schlechtem erfüllen? wozu den musikalischen Geschmack verderben lassen, blos weil es mittelmäßigen Leuten nicht behagt, ihre Geburten im Pulte zu behalten, und weil sich auch für unechten Caviar Liebhaber finden, die vom echten nichts verstehn? Mag doch der oder jener kleine Kreis in der Schöpfung seines musikalischen Mittelpunktes sein Gefallen finden, und darin die allerliebsten Geheimnisse wittern: Die Kunst und die Kritik gehört der Welt an, sie läßt jenen ihre Liebhaberei, aber auch sie will mit Aufdringlichkeiten verschont bleiben. Mögen die Oellampen in den kleinen Städten, die für ihren Standort gerade gut genug leuchten, schmälen, daß man ihnen nicht vergönnt, sich unter die Sterne am Himmel zu setzen: die erste Pflicht der Kritik ist die Wahrheit, und Oellampen sind einmal keine Sterne: je mehr sie leuchten wollen, desto mehr dunsten sie. Mag gellagt werden, daß nur Bach und immer wieder Bach und die andern Herren entgegengehalten werden: das Klagen macht es nicht, sondern geht hin, und zieht selber die Vergleiche. Mag man den guten Willen anerkennen, und das Talent fördern wollen: das ist Sache der Mäcene, aber nicht der Kunstrichter. Und wenn auch der blasirte Operntiger, lüstern nur nach neuem Nervenreiz, über den steifen Pedanten lacht, der bei Gounod's Margarethe und Offenbach's Orphens an Beethoven's Fidelio und Mozart's Figaro denkt, und den Kopf schüttelt: — es bleibt doch eine Schande, daß man solch Zeug in immer größern Massen importirt, und die guten, alten, einheimischen Vorräthe darüber verschimmeln läßt.

Doch muß natürlich auch bei der Anlehnung an die Großmeister von der Kritik alle Einseitigkeit vermieden werden. Die Kritik muß vielseitig sein, und, folgend der mannigfachen Herrlichkeit der Kunst, die verschiedenen Meister, jeden in seinem Genre, auf ihr Panier schreiben *). Ein Lied nach Bach, eine Cantate nach Beethoven, ein Streichquartett nach Händel messen zu wollen, wäre eine Thorheit; aber wo ein Werk sich den Titel Oratorium gibt, muß es nach Händel und Bach gemessen werden: natürlich nicht nach dem todten Buchstaben, sondern nach dem Geist, der dem Fortschritt, der Weiterentwicklung nicht feind ist, sondern sie in sich schließt. Und hieher, zur Vielseitigkeit der Kritik gehört auch die billige Rücksicht auf die Individualität des Componisten, der wir aber, weil sie mit neuen, wichtigen, ästhetischen und psychologischen Fragen verbunden ist, besser eine besondere Unterfuchung vorbehalten. —

Eine andere Folgerung aus den Ausführungen des ersten Abschnitts ist die, daß die Kritik eine doppelte sein muß: sie muß sich auf den geistigen Inhalt, aber auch auf die Kunst in Verarbeitung des Materials richten. Nicht als ob das so streng zu scheiden wäre, da ja vielmehr wie gesagt, die Kunst der Arbeit um so höher anzuschlagen ist, je mehr sie von dem geistigen Gehalt getragen, erfüllt, durchdrungen ist. Aber die Kritik hat aufzuweisen, und anzuerkennen, wo — wie es ja häufig der Fall zu sein pflegt — beides im Mißverhältniß, ungleich zur Entwicklung gekommen ist: wo entweder die Ausarbeitung hinter der Intention zurückbleibt, oder der geistige Inhalt hinter der Mühsal der „Mache" verschwindet. So ist bei Schubert oft die Intention herrlich, und der Gehalt überschäumend reich, während die Arbeit viel zu wünschen übrig läßt, während bei Franz die Kritik, je mehr sie sich auf die Arbeit einläßt, desto mehr Feinheiten entdeckt. —

Endlich erklärt sich aus dem oben Gesagten auch die merkwürdige Erscheinung, daß die Kritik in der Regel neuen und durchaus eigenartigen Schöpfungen gegenüber sich ganz negativ verhält. Das ist das bekannte Phänomen, welches das Auftreten Gluck's, Mozart's, Beethoven's begleitete: die Kritiker rissen den Mund auf, und wollten die Neuerer aus dem Tempel der Kunst hinaustagen: einfach deswegen, weil mit diesen eine neue Offenbarung der Kunst anhob, die sich unter die bereits erkannten Gesetze nicht fügen wollte. Daraus ergibt sich der für die Kritik sehr heilsame Grundsatz, sich gegenüber neuen Bahnen, die die Tonkunst einschlägt, erst passiv zu verhalten und das Zeugniß des Geistes und der Kraft abzuwarten. Anders steht der Fall, wo diese neuen Schöpfungen von ihren Erzeugern gleich mit theoretischen Auseinandersetzungen in die Welt geschickt werden, wie z. B. dieß bei der sogenannten Zukunftsmusik geschehen ist. Da erwächst sofort der Verdacht, daß es mit der innern Macht der Offenbarung nicht weit her sein könne, da ihre eignen Träger so wenig davon durchdrungen sind, daß sie meinen, sich gleichsam vor sich selber und vor der Welt rechtfertigen zu müssen, denn wären sie recht davon durchdrungen, so würden sie nicht philosophiren und salbadern, sondern componiren und musiciren. Und für die Kritik erwächst solcher Erscheinung gegenüber sofort eine doppelte Aufgabe. Einmal die neuen Theorien selbst in Anspruch zu nehmen, und mit dem Wesen aller Kunst zusammenzuhalten: zu fragen. ob sie die Kunst überhaupt noch als Kunst, als Selbstzweck ansehen, oder zur dienstbaren Magd anderer Dinge, etwa des Begriffs, machen wollen; ob sie darauf ausgehen, das Schöne, das allein Gegenstand der Kunst ist, darzustellen oder ob sie ihr Augenmerk allein auf das Verständige, Logische, Interessante, Großartige, Malerische, Philosophische gesetzt haben, was alles nur soweit Gegenstand der Kunst sein kann, als es sich dem Wesen des Schönen willig unter- und einordnet. Zum Andern die Aufgabe, die Theorie mit den neuen Productionen selbst zusammenzuhalten und zuzusehen, wie weit das theoretisch auseinander Gesetzte praktisch durchgeführt, ob es überhaupt durchgeführt, und durchführbar sei; ob nicht vielleicht die neue Theorie nur erfunden sei, um die sichtbaren Mängel und Abstände des Neuen vom Alten zu verdecken, und gerne aufgegeben werde, wo es dem Künstler gelingt, in der alten Manier einen guten Wurf zu thun: ob überhaupt die neuen Productionen die Aufstellung einer neuen Theorie lohnen, und nicht etwa mit Berücksichtigung dieser letzten Nebenumstände ganz gut und ausreichend auf alte Weise sich erklären und beurtheilen lassen. — In diesem Fall ist aber, wie erhellt, die Kritik nicht absolut (verhält sich vorerst dem Werth, den das neue Kunstwerk an und für sich hat im Ganzen der Musik, gegenüber noch passiv), sondern sie ist relativ, und überläßt der Zeit die endgültige Entscheidung, ob wirklich eine neue Phase der Kunst eingetreten sei, oder nur ein mühsames Epigonenwerk sich mit diesem Anspruch brüste.

*) Vgl. darüber das nach immer nicht veraltete, schöne Schriftchen Thibaut's von Reinheit der Tonkunst. Heidelb. 1825 2. Aufl. 1838

Recensionen.

Adolf Müller Sohn. Drei Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß op. 5. Partitur und Stimmen. Wien, Wessely & Büsing.

Nr. 1. Irrlicht (Eichendorff).

Nr. 2. Morgenlied (Hofmann v. Fallersleben).

Nr. 3. Hollunderbaum (O. v. Roquette).

C-x. Es ist ein Anderes öffentlich eine Rede halten oder eine Composition zur momentanen Aufführung bringen, ein Anderes, dieselben dem Druck übergeben und dadurch zum irrevo-

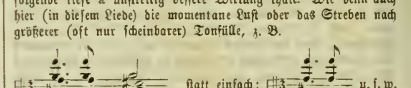
*

caden Eigenthum des Publikums machen. Wir wollen keineswegs dem „nonum prematur in annum“ des Horaz, als sei's die Quintessenz aller Weisheit, das Wort reden — was allzulange liegen blieb, ruht leicht, und sei's selbst bessern Looses werth, für immer —; aber eben so wenig möchten wir, besonders bei angehenden Tonsetzern, das Gegentheil befürworten und ihnen rathen, ihre Erzeugnisse zu schnell und ohne hinreichende Prüfung an die Oeffentlichkeit treten zu lassen. (Eine Mahnung, die natürlich auf den bereits gereiften und gewiegten Künstler keinerlei Anwendung finden kann, der dergleichen mit sich selber abzumachen hat.) Ist gegen die momentane Produktion eines neuen Manuscripts volle Nachsicht wohl am Orte, ja sogar Rücksichtnahme auf etwaige Jugend, Persönlichkeit, individuelle Besonderheit des Verfassers, mit einem Worte: auf Subjectivität — so schwindet diese einem gestochenen Werke gegenüber, und es tritt der objective Maßstab ein. Was kümmert den Berliner z. B. Name, Alter, Stellung eines Componisten, der in Wien lebt und so umgekehrt? Wie sein Werk beschaffen, darum handelt sich's; höchstens, daß ein opus 1, ein opus 5 ein wenig in Betracht kommt.

Wenn wir demungeachtet das vorliegende Werk in d. Bl. einer eingehenderen Besprechung unterziehen, als wir unter allgemeinen Umständen dem eben Gesagten zufolge thun würden: so geschieht das, weil wir eben Wiener sind, den Herrn Adolf Müller kennen, sein Talent schätzen und wünschten, daß er dieses — sein Talent — nicht nach den augenblicklichen Erfolgen bemesse, sondern nach den Forderungen, die die Kunst an jeden ihrer Jünger und deren Leistungen stellt.

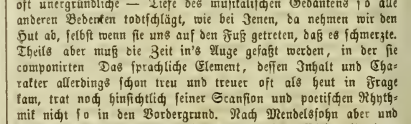
Wir sind keineswegs so pedantisch, in jedem fünfstimmig angelegten Satze durchweg nur strenge fünfstimmigkeit zu verlangen, jede Drei- oder Vier-, Sechs- oder Siebenstimmigkeit dagegen zu verwerfen — wie ja öfter ein Doppelchor oder ein rein achtstimmiger durch unisone Führung der beiden Bässe zeitweilig zum siebenstimmigen wird. — Aber noch weniger huldigen wir besonders in Absicht auf kürzer gehaltene Tonsätze dem einmal irgendwo (neue Zeitschrift für Musik?) ausgesprochenen Princip jenes Kritikers, welcher die Steifheit, den 4stimmigen Satz durchweg nur 4stimmig zu behandeln, tadelnd, vielmehr vorschlug, es zu machen, wie es der Moment, die poetische Intention, die Lust am Klingen just so mit sich bringe, hier dreistimmig zu schreiben (in einem Satze NB.), dort vier-, fünf- und sechsstimmig je nach der beabsichtigten Klangwirkung. Das heißt die Farbe über die Zeichnung setzen, die Sinnlichkeit des Fühlens über den scharf scheidenden künstlerischen Gesichts- und Gehörsinn. Die Farben mögen in einander schwimmend sich verlieren (Instrumentation); eine Linie kann nicht nirgendwoher kommen und in Nichts sich verlaufen; ich muß sehen, hören, wo sie anfängt, wohinaus sie will, wo sie mit einer andern etwa sich vereinigt. Auch die Stimmigkeit also darf nicht auf Zufall, Willkühr beruhen; sie muß stets als ein Akt der Nothwendigkeit, wie alles in der Kunst erscheinen. Unsere alten und neuen Meister wußten gar wohl was sie thaten, wenn sie fünfstimmig schrieben und gerade fünfstimmig, vier- und gerade vierstimmig. Sie lassen Keinen am Chore theilnehmen, der nicht allenthalben nothwendig ist, Keinen in's Orchester kommen, der nicht rechtschaffen mitzuwirken hat; sie kennen keine russischen Jagdhorn-Musiken. Wohl hat Cherubini in seinem C-moll-Requiem nur ein einzig Mal den Tantam wirken lassen; aber es ist ein Tantam, kein Faktor des realen Satzes, kein Streichinstrument oder gar eines Menschen Stimme. Und dann: welch' eine Wirkung! „Quod licet Jovi non licet mihi, tibi, omnibus.“ Hast du mit einem Mittel, gleichviel welchem, eine große, wirklich künstlerische Wirkung hervorgezaubert, da wird's Keinem einfallen zu fragen: warum das Mittel? wozu? Die Kritik wird stumm, sobald der Herrgott redet.

Dies alles in Bezug vornehmlich auf das erste obiger drei Lieder: „Irrlicht“ betitelt (Eichendorf — Voigt & Günther 1856 — nennt es: „Waldmädchen“). In diesem ist's, als wenn dem Autor das oben von uns getadelte Princip der Stimmzahl-Willführ zur absoluten Norm geworden. Aus der Fünfstimmigkeit (mit der das sechsstimmig sein sollende Lied anhebt) in die Sechs-, bald darauf in die Siebenstimmigkeit geworfen, die nach einer Reihe scheinbarer Sechsklänge in der dritten Strophe (erster Alt und Tenor in Oktaven) plötzlich vierstimmig wird, wird das Ohr unruhig hin- und hergeschüttelt, nicht wissend, wie vielen Parten es folgen soll. Die Hauptsache ist, wir wissen nicht warum? und sind überzeugt, daß sich mit weniger zerstreuten Mitteln eben so Vollklingendes, wenn nicht Größeres hätte erreichen lassen, als hier, wo sich die Stimmen allzusehr beengen und häufig auf den Hacken sitzen, wirklich erreicht worden. Wie denn so manche ungeschickte (an Stellen fehlerhafte) Führung zweifellos nur darin und eben darin ihren Grund hat. Haben wir auch gegen eine fortlaufende Oktavenführung des Tenor mit dem Prim-Alt („Bin ein Vöglein“) durchaus nichts einzuwenden: so lag dagegen das Unison derselben beiden Stimmen bei „Fliegt kein Pfeil“ gewiß nicht in der eigentlichen Absicht des Componisten, so wenig wie die Oktav-Parallele zwischen Alt II und Baß, wieder zwischen Sopran I und Tenor, die Quint- desgleichen zwischen Sopran II und Alt II im 8. und 9. Takt von Anfang; ja wir sind der Meinung, daß die ganze schon genannte Stelle „Bin ein Vöglein“ nur gewonnen haben dürfte, wenn die unausstehliche reine 5. ($\frac{b}{es}$) nach der übermäßigen ($\frac{fis}{es}$), hier sogar doppelt auftretend, vermieden wäre. Bermögen wir doch auch nicht einzusehen, warum zum Schluß des 4stimmigen „Morgenliedes“ (8. Takt vom Ende) die Harmonie plötzlich fünfstimmig wird? — etwa damit der Tenor den Baß ganz wirkungslos in der Octav verstärke? — oder warum die Bässe zwei Takte früher sich in matte Octaven auseinander legen? während bei einfach geführtem höhern Baß das folgende tiefe a unstreitig bessere Wirkung thäte. Wie denn auch hier (in diesem Liede) die momentane Lust oder das Streben nach größerer (oft nur scheinbarer) Tonfülle, z. B.



den Comp. oft zu ganz unnöthigem Ballast führt.

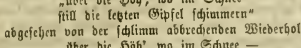
Doch dies das weniger Wichtige, was wir zu sagen haben. Weit bedenklicher steht's mit der Deklamation der Texte. Auch da könnte man sich — der ausgezeichneten Recitation Bach's zum Trotz — auf manches Widerhaarige in diesem Bezuge in seinen wie in Händel's und anderer Aelterer Werke berufen wollen. Allein theils gilt, was wir oben schon vom Genius gesagt. Wo die — oft unergründliche — Tiefe des musikalischen Gedankens so alle anderen Bedenken todtschlägt, wie bei Jenen, da nehmen wir den Hut ab, selbst wenn sie uns auf den Fuß getreten, daß es schmerzte. Theils aber muß die Zeit in's Auge gefaßt werden, in der sie componirten Das sprachliche Element, dessen Inhalt und Charakter allerdings schon treu und treuer oft als heut in Frage kam, trat noch hinsichtlich seiner Scansion und poetischen Rhythmik nicht so in den Vordergrund. Nach Mendelssohn aber und Spohr und Weber und manchen Andern, die trefflich deklamiren, am heutigen Tage aus 4 Trochäen 2 Päons machen oder Pyrrichien, und den Tenor z. B. singen lassen:



das heißt doch den Versfuß für Nichts mehr achten und den Silbenfall des Dichterworts seiner Melodie zum Opfer bringen. Noch schlimmer ist's, wenn der Comp. in den Versen

„Durch die Wolken von den Klüften
fliegt kein Pfeil mehr bis hieher,
und die Au'n und Felsenbogen" u. s. w.

den Tenor jene beiden Parallel-Strophen so ineinander verweben läßt, daß sie wie ein Satz erscheinen:



wenn er umgekehrt die beiden durchaus zusammengehörigen Strophen

„über die Höh', wo im Schnee
still die letzten Gipfel schimmern"

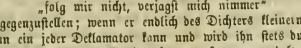
— abgesehen von der schlimm abbrechenden Wiederholung

„über die Höh', wo im Schnee —
über die Höh', wo im Schnee —

in zwei durch Rhythmus und Accentuation durchaus geschiedene Gegensätze (Vorder- und Nachsatz) zerreißt, statt sie erst dem folgenden:

„folg mir nicht, verjagst mich nimmer"

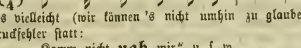
entgegenzustellen; wenn er endlich des Dichters kleinern Fehler — denn ein jeder Deklamator kann und wird ihn stets durch richtige Betonung vermitteln — in einen großen verwandelt, indem er musikalisch vorschreibt:



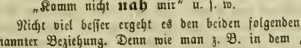
was vielleicht (wir können 's nicht umhin zu glauben) nur ein Druckfehler statt:

„Komm nicht nab mir" u. s. w.

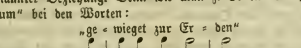
Nicht viel besser ergeht es den beiden folgenden Liedern in genannter Beziehung. Denn wie man z. B. in dem „Hollunderbaum" bei den Worten:



und:



endlich:



den Schwerpunkt auf jene schlechten Silben, oder musikalisch ausgedrückt: obige schlechten Silben auf den guten Taktheil legen kann — während doch das „scheiden" und die „Berge" rhythmisch-richtige Cadenzen erhielten — ist uns unbegreiflich. Ja wir protestiren selbst dagegen, wenn eine selbständig geführte Stimme einen Theil des Textes unterdrückt und ihre Rede dadurch sinnlos wird, wie in demselben Lied zu Anfang, wo der Baß singt:

„Da droben auf jenem Berge
— ein Hollunderbaum, vom Wind umweht."

Kommen wir schließlich zur poetisch-musikalischen Wiedergabe der Texte, so haben wir gegen die beiden letzten Lieder, die überhaupt nach gewöhnlicherem, allgemeinerem Typus sich bewegen, nicht eben viel auszusetzen. Das erste dagegen, in seiner musikalischen Interpretation mit den Worten Eichendorff's verglichen, erscheint uns viel zu ernst und schwärmerisch und schwülstig, nicht leicht, nicht luftig, nicht beschwingt genug. So klingt namentlich dem „Bin ein Vöglein in den Lüften, schwing' mich über's blaue Meer" statt des „Aussichherausgehens" ein in sich gekehrter, fast träumender Ton an, welcher gerade mit den Worten „sind versunken in den Wogen" die mehr kräftige Farbe des „komm nicht nach mir, ich verbrenn' dich" wieder aufnimmt.

Die Vernachlässigung also sowohl der eben berührten Compositions-Faktoren (Stimmigkeit, Deklamation), als des letzten nicht minder zur richtigen Deklamation (in höherer Potenz) gehörigen Etwas (musikalische Auffassung) war es besonders, warum wir unsern Kunstjünger oben mahnten und hier nochmals mahnen möchten, weder zu nachsichtig mit sich selbst und seinen künstlerischen Entäußerungen, noch zu voreilig mit deren Edirung zu sein. Das naive Zeitalter hat — im Allgemeinen — ausgelebt. Nur für Den oder die Wenigen existirt es noch, die selbst auf jener Zinne unantastbarer, göttlicher Naivetät stehen, und aller Reflexion, also auch der unsern — Schweigen auferlegen.

Ueber Händel's Werke *).

(Schluß.)

Wie viele Fehlgriffe man übrigens auf jener ersten Linie der Händel'schen Malerkunst nachweisen möchte, schon auf der nächst höheren Stufe scheinen sie ganz zu verschwinden. Wenn Händel das Gemälde einer äußeren Bewegung zu entwerfen hat, das Rollen des Donners, das Beben der Erde, das Toben des Nordwindes, das Säuseln des Zephyrs, das Wiegen der Welle, das Flackern der Flamme, den Weg, den Flug, den Gang von lebenden Wesen, so dient Musik wie Text gewöhnlich meist selbst zur örtlichen Färbung der Scenen, und in der Behandlung solcher Stellen ist Händel ein unerreichter Meister, und dies wesentlich durch die richtige sinnvolle Berechnung und Beziehung seiner Malerei auf den jeweiligen Anlaß. Diese Meisterschaft steigt durchweg (und dies ist das Vorrecht des Genius) mit der Vertiefung der Aufgabe. Nichts ist zaubervoller, als wenn Händel, innere Gefühle aus der ganzen Tiefe der Mitempfindung darstellend, zuweilen in der Instrumentation an äußere Wahrnehmungen erinnert, welche die Lage plastischer zu veranschaulichen dienen; wenn er in der Begleitung eines Klagechors wie absichtslos die Töne eines Trauergeläutes anschlägt; wenn er in der Heldenklage eines Jephta die Jammerlaute des gebrochenen Herzens, die der Kraftmann nicht laut ausstößen kann, in die sanfte Begleitung der Instrumente legt; wenn man aus der Begleitung der Sanftgesinnten anderer Klagenden bald das Schluchzen des heftigen Schmerzes, bald das stille Rinnen der Thränen eines weichen, sanften Kummers heraushört, ja, die Körperbewegungen herausfiehlt, die ihre Klage begleiten, als ob die Kunst des wirklichen Malers auf uns wirkte. Aber dies eben sind von den Dingen, die die beredtesten Worte kaum andeuten können, die Noten-Beispiele sogar für Viele unerklärt lassen würden, ohne die Ausführung mit Sang und Klang. Ist doch diese lebendige Belehrung nicht selten noch jenen, an sich zwar höchst klaren Stellen nöthig, wo Händel's Malereien das Bild einer äußeren Bewegung auf die Regungen der Seele übertragen, wo sie das Grollen des Zornes, das Toben der Wuth, das Flüstern der Schmeichelei, das Lodern einer inneren Glut, das Zittern der Ahnung und Erwartung, das Jauchzen des Dankes und Preises schildern, wo sie die sprechenden Mittel der Charakteristik sind und sich in der subtilsten Weise nach der Natur, dem Geschlechte, der psychischen Lage, nach den geselligen, geschichtlichen und zeitlichen Stellungen des vorgeführten Charakters oder Verhältnisses modificiren. Denn auch in Fällen solcher klarsten Anwendung sind Händel's Tongemälde Gegenstand des Zweifels und des Tadels gewesen; oft nur darum, weil man das Klare selber trübt, weil man nicht wagen will, diese Schilderein, die so oft in einer gewissen Scheu und Dämpfung vorgetragen werden, mit der ganzen Kraft und dramatischen Lebendigkeit auszuführen, wie sie gemeint sind. Es jauchze nur Achsa ihr Siegs- und Freudenlied in der That und Wahrheit, es getraue sich nur der Lach-Chor im Allegro die Schluß-Figuren mit der Betonung wirklichen Gelächters zu singen, im Samson denke sich Herapha agirend auf der Bühne und trage die Figur im Anfange seiner Prahl-Arie in den abgestoßenen Kehltönen der höhnischen Verachtung aus, und man wird inne werden,

*) In der vorigen Nummer ist durch ein Versehen die Bemerkung weggeblieben, daß der obige Aufsatz von Gervinus derselbe ist, von dem schon in Nr. 25 dieses Jahrgs. gelegentlich des Berichts über das 39. Niederrh. Musikfest die Rede war. Wir drucken ihn hier her ab, um den Lesern die betreffende Polemik, die demnächst noch eine Fortsetzung in d. Bl. finden dürfte, verständlicher zu machen.

wie das, was man geneigt ist, für eine altmodische Coloratur, für eine müßige Ausmalung zu halten, zu der Sache selber wird, zur ungekünstelten und ganz unmittelbaren Wahrheit der Natur. Auf eben dieser Stelle mag man daher auch, ohne eine weitere Fortspielung dieser unserer Entwicklungen, schon jetzt begreifen, wie diese merkwürdige Auffassungs- und Nachahmungsgabe Händel's die letzten Geheimnisse seiner Kunstmeisterschaft in sich schließt. Dasselbe Ohr, das den gröberen Lauten der äußeren Natur kunstbildend die schöne Seite abzulauschen wußte, dasselbe Ohr ist es, das die feinsten, zartesten, leisesten, dem gemeinen Gehör unvernehmbare Aeußerungen der geheimsten verborgensten Seelenregungen abzuhören verstand; dasselbe Ohr ist es, das der gesprochenen Sprache mit dem gesundesten Feinsinne den Ton, den Accent (den Keim aller Tonkunst) abzupflücken wußte und durch dessen wundervolle Pflege auf dem eigenen Gebiete der Musik wieder auf die Redesprache zurückzuwirken vermochte: die in Deutschland erst durch Händel's großartige Anregungen unter Klopstock's Händen den rhythmischen, musikalischen, gefälligen Schmelz erlangte, der sie zu höheren poetischen Schöpfungen befähigte; dasselbe Ohr ist es, das aus den Ueberlieferungen untergegangener Jahrhunderte und Jahrtausende den Ton der Zeiten herauszuhören verstand, dem das längst Verschollene und stumm Gewordene noch lebendig klang, um es, ein Ausleger der Gefühlssprache der Vergangenheit, in den Zungen seiner Umgebung wieder zu neuem Laute zu beleben; dasselbe Ohr ist es, das Händel auf diese Weise befähigte, der offenbarende Genius deutscher Objectivität, Empfänglichkeit und weltbürgerlicher Nachbildungsfähigkeit zu werden, der Gabe, die in einer Kette auf ihn folgend die Klopstock, Herder, Voß, Goethe, Schlegel zu der höchsten Vollkommenheit unter uns ausgebildet haben.

Die Lieferungen des Jahres 1860, drei Werke, die drei Gegenstände aus Händel's Gegenwart, aus dem griechischen und und hebräischen Alterthum behandeln, sind recht wie gewählt, um an diese letzte Eigenschaft des Künstlers durch lebhafte Gegensätze zu erinnern. Wir dürfen uns dieses Mal kürzer darüber fassen, weil zwei dieser Werke von Chrysander im Leben Händel's bereits vortrefflich analysirt wurden, alle drei auch nicht unbekannt sind, auch nicht mißkannt wurden, obwohl zwei davon so zu sagen mißbekannt sind. Das eine ist die Trauer-Hymne auf den Tod der Königin Karoline von England, die Burney „an Ausdruck, Harmonie und gefälliger Wirkung" an der Spitze aller Händel'schen Werke stehen sah. Es ist das für eine wohlverdiente Bewunderung ein vager, nichtssagender Ausdruck; die Hymne kann es der Natur der Sache nach mit vielen andern Werken Händel's schon wegen der Enge des Stoffes nicht füglich aufnehmen, an inniger, liebevoller Versenkung des Künstlers in den gegebenen Gegenstand wetteifert sie dagegen allerdings mit jedem. In dem bloß aus Chören und Quartetten zusammengesetzten Werke drückt der Eingangs-Chor die allgemeine Landstrauer um die geschiedene Fürstin aus; die folgenden Stücke entwerfen das musikalische Portrait der Königin in der Zeichnung ihrer einzelnen Eigenschaften, in lieblichzarten und nachdrücklich-rühmenden Zügen; die Schlußstücke preisen die Seligkeit der Frommen und Weisen, in deren Zahl sie eingegangen ist. Die geschickte Mischung des Traulichen und Herzlichen in jener Schilderung, die dem irdischen Wesen der Fürstin gewidmet ist, mit dem Feierlichen und Erhabenen in in den Stücken, die dem ewigen Theile des Menschen zugelehrt sind, des Geistlich-Kirchlichen, das sich an den Anlaß schließt, mit dem Menschlich-Weltlichen, das den Gegenstand ausmacht, ist der eigentliche Preis dieses in der mannigfaltigsten Ausbreitung doch so gleichartig in Einem Gusse geformten Werkes. Daß hat man nun in Deutschland in „Empfindungen am Grabe Jesu" travestirt, zu einer Art Passion verwandelt, aus der gemeinen Gegenwart in die heilige Mythe des Christenthums zurückgelegt, von einem weiblichen Wesen, dem sich der Tondichter in einer zuthunlichen, anschmiegenden Traulichkeit nahe stellt, auf den Stifter der christlichen Religion übertragen! Da ist ein Quartett („Wessen Ohr sie hörte, der pries selig sie"), das mit seinem weichen Gewebe einer sanften Frauennatur recht wie auf den Körper angepaßt ist; da ist ein Chor („Ihr Leib kam im Grabe zur Ruh, doch ihr Ruhm lebet ewiglich"), wo im Gegensatz zu dem himmlischen Ruhme und Kranze, welcher der Frommen und Weisen droben harrt, ihr irdisches Fortleben in einem recht frischen Tonsatze gepriesen wird, der das Motiv zu der Melodie „Es zogen drei Burschen wohl über den Rhein" abgegeben hat, einem Satze, den der Künstler seinem Namensvetter Gallus Händel abnahm, fast als hätte ihn der Muthwille angewandelt, seines eigenen Namens Unsterblichkeit darin zu proclamiren: und das alles ist nun mit plumper Faust unmittelbar, in ganz arglofer Blasphemie auf den Heiland und Welterlöser übertragen und wer weiß wie oft zu seinem Preise in der Kirche gesungen worden! Die wenigen Händel-Kenner in Deutschland werden noch täglich drav durchgehechelt über ihr geringschätziges Herabsehen auf die Verkenner ihres Heros: wenn sie aber an Einem solchen Beispiele ganz im Groben und Großen belegen können, wie der Begriff einer geistigen Auffassung der Musik so völlig aus der Welt verschwunden, sogar unter den Freunden ernster kirchlicher Tonkunst, unter den Passionsschwärmern sogar verschwunden ist, wahrhaftig, so soll man es ihnen nicht verargen, wenn sie dieses Unmaß der handwerksmäßigen Gedankenlosigkeit unter aller Verachtung finden.

Das bestgekannte unter den drei Werken der diesjährigen Lieferungen ist das Alexander-Fest, die berühmtere der beiden Cäcilien-Oden von Dryden. Es ist, seiner glücklichen Kürze wegen, neben dem Messias und Israel wohl am meisten unverstümmelt bei uns zur Aufführung gekommen und gehört zu dem stehenden Repertoire aller Oratorien-Vereine. Um so auffallender ist es, daß auch bei diesem Werke in Darbringung und Empfängniß nicht gerade oft ein innerliches Verständniß zu Tage tritt. Selten ist das Alexander-Fest gegeben worden, ohne daß nicht wenigstens doch eines oder das andere der Soli auffallen mußte; wird aber auch nur Eines der unerläßlichen Glieder des in steten Gegensätzen wechselnden Tonstückes herausgebrochen, so hebt dies nothwendig die Continuität des Werkes auf und stört die Meinung der Composition des Poeten und des Melopoeten. Wir haben Aufführungen beigewohnt, wo wir in der Leitung meisterhafter Directoren, in der Begleitung glänzender Orchester, in dem Vortrage virtuoser Chöre die geistige Betonung jener Gegensätze des Kunstwerkes, das bezeichnende Eingehen in seine Meinung gänzlich vermißt haben, wo wir in den empfangenden Auditorien geistvolle Kunstrichter von dem Texte haben sprechen hören wie von etwas seltsam Räthselhaftem oder Wunderlichem, wo man doch im plattesten Wortverstande behaupten kann, daß kaum irgend ein musikalischer Text und Satz zu denken wäre, der in klarer Absicht und durchsichtiger Anlage dieses Werk übertreffen könnte *). Aber wir sind eben durch das Vorherrschen der Instrumental-Musik in unserm Zeitalter so sehr zu einer gedankenlosen Hinnahme aller Musik verwöhnt worden, daß Niemand mehr beim Genusse eines Tonwerkes etwas denken mag, daß keiner, der zum Concerte wandelt, an seinen Kopf einen Anspruch will erhoben haben. Die in Theorie und Praxis musikalisch nicht gebildet sind, gefallen sich in den dunkeln, unbestimmten Genüssen behaglicher Nervenreize, wie sie die instrumentale Musik dem Ohre, wie sie andere physiologische Kunst den anderen Seiten unseres sinnlichen Ichs bereiten; die Eingeweihten, die Kenner und Künstler begünstigen diese Apotheose der Gedankenlosigkeit, stützen sich dabei auf die höchsten Autoritäten von Pythagoras bis Leibniz und Hegel (die, den tech-

*) Der geehrte Herausgeber der Niederrheinischen Musik-Zeitung, welcher noch neulich seine alte, unverändernde Meinung über Dryden's Alexander-Fest wiederholte, wird schon wissen, weßhalb wir hier eine Anmerkung machen. Unter denjenigen, welche neuerdings versucht haben, Dryden's Meisterwerk zu verdeutschen, ist noch Luise v. Plönnies zu nennen.

nischen, wissenschaftlichen Theil der Musik mit ihrem Kunstberufe verwechselnd, nichts in ihr sahen, als ein unbewußtes Erkennen arithmetischer Verhältnisse), und brachten neuerdings die wiedersinnige Theorie auf, daß die Musik (unter der sie nichts als die instrumentale Kunst des Tages begriffen) kein Object der Nachahmung in der Natur habe, daß diese Eigenheit sie von allen anderen Künsten unterscheide, daß die Vocal-Musik, die ein solches Object gleichwohl aufweise, eben darum ein bloßer Client der Poesie und nur die Instrumental-Musik die wahre, reine Musik sei! Ein genialer Denker und Empfinder dagegen, wie Rousseau, glaubte die musikalische Welt erst entdeckt zu haben, als er gewahrte, daß die energischen Seelengemälde in der gesungenen Musik den Reiz und die Größe dieser Kunst ausmachten; und er fand dann umgekehrt, daß Instrumentalkunst und Harmonie, in der es wirklich kein Princip der Nachahmung gebe, eben darum nur ein entfernter Accessorium der nachahmenden Gesang-Musik und diese allein die eigentliche Musik sei. Ein Künstler wie Goethe forderte, daß das Instrument eigentlich nur die Stimmen begleiten solle, denn Melodieen ohne Wort und Sinn schienen ihm wie flatternde Schmetterlinge, „daß sich der Gesang dagegen wie ein Genius zum Himmel hebe und das bessere Ich in uns ihn zu begleiten anreize". Und ein tonreiches Zeitalter wie das der Minnesänger, bei denen Wort und Weise noch Eine ungetrennte Kunst bildeten, legte diese Ansicht in dem ausdrucksvollen Satze nieder: „gedoene ane wort, das ist ein toter galm!" Der Instrumental-Componist, dessen ganze Kunst lediglich aus der platten Nachahmung der gesungenen Musik entstanden ist, vermag ja auch nicht, ihr in der Abtrennung von diesem Grundstock ein wahrhaft geistiges Leben zu verleihen, womit alle Kunst, die den Namen verdienen soll, erst anfängt, wenn er sich noch so streng in einer bestimmten realen Gefühlsstimmung erhalten will, ist er immer versucht, seinen Tönen wie im öden Raume einen wilden Lauf zu lassen; leer vielleicht an aller Absicht kann er sich, gänzlich uncontrolirbar außer in technischer Hinsicht, hinter lauter verborgenen Absichten verstecken, während der bloße Text des Vocal-Componisten eine geistige Aufgabe in sich bedingt und ein stetes geistiges Kriterium seiner musikalischen Leistung in sich schließt. Das nun macht, um auf unsern Satz zurückzukommen, ein Werk wie das Alexander-Fest so fesselnd und interessant, macht es vor Allem so klar in seiner Absicht, daß hier diese geistige Controle in Anlage und Inhalt des Textes ausdrücklich herausgefordert und dadurch noch geschärft und gesteigert ist. Dieses Oratorium steht in einer gesonderten, ganz eigenthümlichen Gruppe unter Händel's Werken, jener Reihe von Sangwettstreiten, in die noch die kleine Cäcilien-Ode, das Allegro, Zeit und Wahrheit, das Concert des Salomo u. a. gehören, Stücke, in denen allen unter dem steten Wechsel der deutlichsten Gegensätze die jeweiligen Gegenstände, Zwecke und Absichten der Gesänge scharf angegeben und umgrenzt, die Wirkungen, welche der Tondichter machen will, bestimmt voraus verkündigt werden, in denen der Künstler selbst die Kritik der Hörer aufruft und anreizt und so an sein eigenes Vermögen vertrauensvoll die höchsten Forderungen stellt. Nie ist in dieser Weise, so nachdrücklich und ausdrücklich, die Musik, gemeinhin mehr ein Werk der dunkeln Inspiration, zum Bewußtsein ihrer selbst gerufen worden, wie in diesen Händel'schen Arbeiten; in keiner Aufgabe gefiel sich der selbstgefühlige Künstler so wohl, wie in dieser gefährlichsten; aus keiner ist er so stetig mit dem Kranze des Sieges, mit dem Preise der classischen Vollendung hervorgegangen.

In dem dritten der ausgegebenen Bände liegt nun dem deutschen Publikum der „Samson" in seiner echten Gestalt vor, das Oratorium, das in der landläufigen deutschen Bearbeitung ärger als die meisten anderen der zugerichteten Händel'schen Werke verunstaltet und abgeschwächt ist. Wären nicht die Chöre glücklicher Weise unangetastet geblieben, so wäre der Mosel'sche Auszug ohne jede Uebertreibung eine ausgekernte Hülse zu nennen. Hat man das Werk erst kennen gelernt, wie es nun vorliegt, so wird kaum eine Meinungsverschiedenheit statt finden: man wird es einer ganzen Perlenkette von Arien beraubt finden in einer Methode des Verfahrens, die einen unglaublichen Grad von Stumpfsinn, von Urtheils- und Geschmacklosigkeit verräth, es sei denn, das sie den boshaften Zweck verberge, den Meister absichtlich an seinen Ehren zu verkürzen. Möchte es bei allen Singvereinen als Ehrensache angesehen werden, daß dieses Werk fortan in einer verständigeren Bearbeitung erschiene! Es ist zu lang, um es an Einem Abend ganz aufzuführen; aber ein jeder Verein würde dem Geschmacke einen guten Dienst und seinem Interesse schwerlich einen Schaden thun, wenn er das Ganze einstudirte, in drei Hauptproben gegen ein mäßiges Entree die drei Acte vollständig vorführte und dann zu allgemeiner Aufführung eine Allen verständliche, nicht zu dürftige Bearbeitung des Ganzen brächte. In dieser Verkürzung dürfte nichts fehlen, was wesentlich zu der Verschlingung und Entwicklung der inneren Handlung gehörte, die dem Zuhörer den nothwendigen Anhalt füe sein geistiges Interesse geben muß: in dem unter uns üblichen Texte irgend einen nur ungefähren Sinn oder Zusammenhang herauszurathen, dazu würde ein größerer Räthseldenker als Samson erforderlich sein, wenn wir nicht glücklicher Weise aus der Bibel einige Erinnerung an die Geschichte des Philisterbesiegers mit uns brächten. An die Stelle dieser luftigen Leere des bisherigen Ausdrucks tritt aus der wahren Gestalt des Werkes eine sinnvolle Handlung, würdig der Conception des großen Dichters, dem der Text entlehnt ist; an die Stelle der musikalischen Dürftigkeit tritt ein Reichthum von Rollen und Sangstücken der üppigsten Fülle: die ganze Gestalt des Herapha; Delia und Manoach mit vier und drei statt mit je einer Arie, Samson und Micha je mit sechs statt mit zwei Solostücken. Unter diesen Rollen ist die des Micha, scheint es, für einen Lieblings-Alt mit besonderer Liebe ausgestattet, und unter seinen Arien ist ein Bravourstück, an dem der Scharfsichtige den Unterschied heranshören mag, der bei Händel zwischen Figuren und Figuren, je nach den Zwecken, denen sie dienen, zu bemerken ist. In den drei Theilen des Werkes sind sechs große Gruppen in lebhafte Gegensätze geordnet, von denen keine vermißt werden darf. Im ersten Acte steht der um drei Arien geschlungene Chor, der uns in die übermüthige Philisterwelt einführt, der zweiten Hälfte gegenüber, in der wir mit dem gebrückten Hebräerhelden und seiner Freundeschaar bekannt gemacht werden: nichts des Wesentlichen darf hier auffallen, das den geblendeten Samson in seiner reuigen Zerknirschung zeigt, das uns auf seine einstige Größe zurückblicken und in Einem Gesange („Warum liegt Juda's Gott im Schlaf?") die alte Kraft noch nicht ganz erstorben erkennen läßt. Im zweiten Act vergegenwärtigt sich uns in dem glänzenden Seelengemälde, das Wort- und Tondichter in der Begegnung Delila's mit Samson entworfen, Schuld und Buße des Helden, und in der gegensätzlichen Herapha-Scene steht man gleichsam die Kraft des gebeugten Blinden dem Uebermuth des feigen Siegers gegenüber mit dem nachwachsenden Haar wieder aufschießen (in der ritterlichen Arie: „Mir kann von dem lebendigen Gott u. s. w."): gewiß zwei der effectvollsten Gruppen, die man zu Concertstücken ausheben könnte, von denen jede einzelne ein kleines geschlossenes Ganzes für sich bildet.

Im dritten Act steht so die erste Scene, die zu der Catastrophe hinführt, der Trauerfeier nach der Catastrophe gegenüber: beide in den eigenthümlichen Dämpfung gehalten, die dem schwermuthsvoll gedrückten Charakter des Helden gemäß ist, dessen Einzelgesänge überwiegend in Moll-Tonarten sanken, dessen weiche Schluß-Arie ein Fehler sein würde, wenn sie nicht aus dem Munde des Schuldbewußten käme, der seine rührende und selbstvernichtende That mit dem Act einer demüthigen Selbstüberwindung einleitet: so daß die Stimmung am Ende des Stückes wieder ganz in die des Schlußtheiles des ersten Actes zurückläuft. Diese feine und tiefe Berechnung der Theile eines so kolossalen Werkes auf einander, diese Kunst des Baues und der Composition in ihren größten Verhältnissen, wie könnte sie je auch nur geahnt werden aus den sündhaften Verstümmelungen, die

man uns zu hören gibt? Der eigentliche Umfang des Händel'schen Geistes wird erst durch die Beobachtung der Thätigkeit dieser seiner ordnenden Kräfte ermessen. Das hat sinnige englische Beurtheiler bewogen, ihn in seinen Wirkungen mit den größten britischen Rednern zusammenzustellen. Einer der geistreichsten englischen Staatsmänner dieses Jahrhunderts, der jung verstorbene Franz Horner, sagte dies von sich aus, daß er die Compositionen Händel's mit derselben Art Interesse hörte, wie die glänzenden Reden Pitt's, die ihre meiste Wirkung auf ihn durch die geschickte Berechnung und Anordnung ihrer Theile gemacht: „und dies sei ein Verdienst, das er sich einbildete, auch in Händel's Werken nachweisen zu können."

Aber das war ein Laie, vielleicht kaum ein Dilettant in der Musik, der Franz Horner, der sich so unwissend bekannte, wie der Delphin, das Arion bezauberte. Wenn (wie der Begründer der technischen Theorie der Musik behauptete) über ein musikalisches Werk nur ein Mann richtig urtheilen könnte, der den unbewußten Genuß der „tönenden Rechnung" in bewußtes Wissen zu verwandeln verstände, ein mathematisches Genie, das in einem Tonwerke „die Exponenten aller einzelnen Consonanzen und der Aufeinanderfolge je zweier Consonanzen, der Perioden und der Folge je zweier Perioden und endlich den Exponenten des Ganzen wahrgenommen hätte", dann hätte Franz Horner auf das Verständniß aller Musik, geschweige auf ihre Beurtheilung verzichten müssen. Er gleichwohl ließ sich nicht abhalten durch seine Laienschaft, sich „an den göttlichen Werken Händel's zu entzücken", auch nicht, wie man sieht, darüber zu denken und zu urtheilen, so pflegt es auch der gegenwärtige Berichterstatter zu halten. Der Leser wird bemerken, daß er sich auch heute wie immer auf dem einmal eingenommenen Boden bewegt, die Händel'schen Werke auf ihren psychischen und geistigen Gehalt, d. h. auf ihren eigentlichen Kunstwerth anzusehen, über ihre technische Seite aber hinwegzugehen, als über einen Gegenstand, von dem er nichts versteht. Auf jenem Terrain aber hat er sich vom Miturtheilen über wohl durchforschte Materien nie abhalten und an der Zuversicht über seine wohldurchdachten Urtheile niemals beirren lassen durch die kindische Ansicht beschränkter Fachmänner, die den Dilettanten gern „alles Mitsprechen untersagen möchten". Denn die breite Geschichte aller Kunst hat ihn in zahllosen Zeugnissen längst belehrt, daß gerade die Männer vom Fache, die Künstler selber, wo sie zum Urtheilen über Kunstsachen vielleicht am geeignetsten wären, immer am ungeeignetsten dazu sind, und wo sie sich am geneigtesten zeigen, sich immer am ungeeignetsten dazu erweisen. Dies ist in der Musik noch augenfälliger, als in anderen Künsten, und es hat seine guten, nachweisbaren Gründe, warum es so ist. In der Musik hat die technische Unterlage eine so große und stark wiegende Bedeutung, wie in keiner anderen Kunst; sie bildet eine exacte Wissenschaft, die in sich eine vollkommene Befriedigung gewährt und mit dem Selbstgefühle einer unumstößlichen Erkenntniß erfüllt. Die Meisterschaft in dieser Technik führt fast nothwendig dazu, in der Beurtheilung von Musikwerken die technische Theorie mit der ästhetischen, die Wissenschaft mit der Kunst, das Handwerkszeug mit dem Kunstmittel zu verwechseln und zu vermischen, in der Bestimmung des Musikers aber Alles mit der Ausbildung in seiner Wissenschaft erreicht zu glauben. So gewiß aber der Metriker noch kein Poet und der Logiker noch kein Redner ist, so gewiß ist der vollendetste Meister in der musikalischen Technik noch kein Tonkünstler, so lange er nicht den wissenschaftlich construirbaren Theil seiner Kunst überwunden und aus Erkenntniß und Verstand in den Instinct zurückgetragen hat, um dann erst in dem freien Fluge des Dichters, ja in viel unmittelbarerer Inspiration die echten Kunstwerke zu erzeugen, die nicht für die Schule, sondern für die Welt für uns Laien geschaffen werden. Solche Kunstwerke haben ihr bestes Theil und ihren höchsten Werth in Eigenschaften, die von Contrapunct und Harmonielehre gerade so wenig abhängen, wie der Kunstwerth eines großen Gedichtes von seinen metrischen Verdiensten; und so kommt auch der eigentlich berufene Kunstrichter dieses Werthes gemeinhin aus einer ganz anderen Schule, als der Praktiker und der schulmäßige Beurtheiler tonkünstlerischer Werke. Jedem von Beiden wird man mit Fug das von uns beobachtete Verfahren anempfehlen, sich auf seinem eigenen Boden zu halten; man wird ihm, wenn er vorwitzig auf das Gebiet des Anderen übergreift, mit Recht zurufen, bei seinem Leisten zu bleiben.

Nachrichten.

Einer uns von guter Hand zugekommenen Mittheilung zufolge soll die Stelle im letzten Quartett op. 135 von Beethoven, welche in dem Aufsatz darüber (Nr. 40, Seite 314, 3. Notenbeispiel) beanstandet worden war, auf einem bedeutenden Druckfehler beruhen. Wir werden das Nähere hierüber mittheilen, sobald die Br. und Härtel'sche correkte Ausgabe vorliegen wird.

In Betreff der neulich von d. Bl. gebrachten „Bitte um Aufklärung" wegen der aus Beethovens Nachlaß verkauften Streichinstrumente ist uns ein Brief aus Berlin zugegangen, auf Grund dessen weitere genaue Nachforschungen möglich sein werden. Der Red. der Südd. M. Z. bemerken wir bei dieser Gelegenheit, daß wir mit der Berliner Musikzig. keinen Tausch pflegen, daß wir also die betreffende Notiz nur ihr entnehmen konnten, und, da dieselbe ohne Quellenangabe gedruckt war, sie für eine Originalnotiz gehalten hatten.

Die beiden ersten Gewandhausconcerte in Leipzig brachten Cherubini's Anakreon-Ouvertüre, Beethovens A-dur-Symphonie, desselben Ouvertüre op. 124 und Schumann's Symphonie in B. Als Solisten ließen sich hören: die Sängerinnen Frl. Julienne Orwil aus Paris, und Frl. Butschek aus Dresden, dann Herr Vieuxtemps, die Pianistin Frl. Sara Magnus aus Berlin, und die Violinistin Frl. Fr. Friese aus Elbing.

Bei der Stadtgemeinde Reichenberg in Böhmen ist die Stelle eines Musikmeisters mit einem jährlichen Gehalt von 500 fl. ö. W. zu besetzen. Die Concursfrist ist bis zum 30. Nov. bestimmt und man hat sich an den dortigen Magistrat zu wenden.

Bei Dörffel in Leipzig ist erschienen: Moritz Hauptmann. Eine Denkschrift zur Feier seines 70jährigen Geburtstages von Oskar Paul. Mit einem Vorworte von M. Fr. Hauptmann und einem Verzeichnisse der im Druck erschienenen Werke Hauptmanns. Diese Schrift enthält ferner außer der Charakteristik H.'s als Tonsetzer, Schriftsteller und Lehrer die ausführliche Biographie desselben.

Die dem „Allgemeinen Deutschen Musikverein" von Mitgliedern dieses Vereins zum Zweck künftiger Aufführungen oder zur Durchsicht einzusendenden Werke müssen direkt an Hrn. Weitzmann in Berlin adressirt werden. Die Herrn Einsender werden sich demnach Weitzmannischer Harmonik zu befleißigen haben! —

Von Hector Berlioz ist ein Buch erschienen: „A travers chants."

In Stuttgart wurde am 27. Sept., am Geburtstage des Königs, Ecberts Oper „Wilhelm von Oranien" zum ersten Male ohne besonderen Erfolg aufgeführt.

Ehrysander's „Jahrbücher für Musik" treten nunmehr bald in's Leben. Der erste Band ist bereits unter der Presse.

Franz Joseph Fetis gibt im 3. Theil seiner „Biographie universelle des Musiciens" einen biographischen Artikel über sich selbst, der so eben in der Niederl. M. Ztg. Nr. 41 fl. verdeutscht abgedruckt wird.

Wien.

In der am 20. d. M. stattgefundenen Generalversammlung der Singakademie legte Fürst Georg Czartoryski sein Mandat als Vorstand dieses Instituts nieder. — Es wurden nun Herr Graf Kufstein zum Vorstande, ferner Herr Mitterberger zum Schriftführer, Herr Schulz zum Cassier, und die Herren Dietz, Egger, Kotschy, Krenn und A. Schmidt zu Ausschüssen gewählt. Man verspricht sich von diesen Persönlichkeiten, „welche seit dem Beginne der Akademie getreu und rastlos für dieselbe gewirkt", eine „einheitliche würdige und thätige Repräsentation." Chormeister bleibt Herr Stegmayer, welcher sich wieder erholt haben soll. Die Rechnungslegung wies ein günstiges Resultat auf, da man einen Cassaüberschuß von 819 fl. 60 kr. zu vermelden hatte! Eine so glückliche Lage verdankt man gewiß zum großen Theil der Bach'schen Passion, welche im letzten Concert alle Räume gefüllt hatte.

Von hiesigen Kunstfreunden (?) sollen bedeutende Anstrengungen gemacht werden um die Gesanglehrerin Frau Marchesi, die sich in Paris nicht sonderlich wohl zu fühlen scheint, wieder nach Wien zu ziehen!

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wesselh und Büsing, vormals H. F. Müller's Verw.

Nr. 44. Wien, 1. November 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wachtelle Nr. 865. — Ausgabe: Kodlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Recensionen. (Requiem von Kiel, Lieder von Esser und Anderes). — Eine Jugendarbeit Beethoven's. — Correspondenz aus Berlin. — Zeitungsschau. — Nachrichten — Briefkasten.

Recensionen.

Requiem von Friedr. Kiel.

(Für Solo, Chor und Orchester op. 20. Leipzig und Berlin, Peters. Partitur, Clavierauszug, Sing- und Orchesterstimmen.)

S. B. Die Berliner Kritik hat bekanntlich das vorliegende Requiem Kiel's nach dessen Aufführung im vorigen Winter durch den Stern'schen Verein den gleichnamigen Meisterwerken Mozart's und Cherubini's wenn nicht gleich-, doch zur Seite gestellt und somit demselben den Ruhm einer in ihrer Art vollkommenen Schöpfung vindicirt. Ein so hochgreifendes Lob hat für ein neues Werk immer etwas sehr Bedenkliches und fordert von selbst zur schärfsten Untersuchung heraus, insbesondere diese Bl., welche über andere Werke desselben Autors kein gleich schmeichelhaftes Urtheil gefällt hatten.

Ob Mozart's Requiem, wie nicht minder die Cherubini'schen, bereits außer dem eigentlich kirchlichen Boden stehen oder nicht, jedenfalls muß ihnen die Bedeutung großer Meisterwerke der Tonkunst gewahrt werden. Denn wie man sich auch zu jener schwierigen Frage stellen mag, man wird doch nicht umhin können anzuerkennen, daß diese Werke in ihrer Art (abgesehen von den in Betreff der Autorschaft noch fraglichen Sätzen des Mozart'schen Requiems) vollendete erhabene Gebilde sind, wie sie eben nur aus Meisterhänden hervorgehen konnten. Man kann darüber streiten, ob es der kirchlichen Tonkunst zukomme sich in das Gebiet tonlicher Malerei zu verirren und einfache Glaubenssätze oder Gebete in der Weise zu behandeln, daß die einzelnen Worte und Gedanken derselben sogleich in eine bis an die Lebendigkeit wirklicher Darstellung oder dramatischer Schilderung gehende Tonsprache gekleidet werden. Man ist zwar immer im Irrthum wenn man die Mozart'sche Zeit und etwa ihre unmittelbare Vorgängerin als einzig nach dieser Richtung vorgehend bezeichnet; denn wir kennen selbst von Palestrina Kirchensätze, welche von der „Kreuzigung Christi" handeln und dabei von so lebendiger Phantasie durchweht sind, daß sich dem Hörer sofort die Nacht auf Golgatha in ihrer ganzen Düsterheit aufthut; von Lotti's bekannten Meßtheilen, Allegri's Miserere und andern Stücken ganz zu schweigen. Aber es ist doch ein großer Unterschied zwischen den malenden Stücken dieser Zeit und den späteren. Erstens sind jene durch ihre rein vokale Anlage weit transscendentaler und geistiger als diese mit ihrem instrumentalen Farbenschmuck; dann aber geht dort Alles vorerst in die Tiefe der Empfindung und die Malerei scheint nur diesem Zweck zu dienen; hier wendet sich die Musik vor Allem an die Phantasie, Bilder und Vorstellungen erzeugend, dadurch aber die Sinne weit mehr in Anspruch nehmend. Es hängt aber diese Erscheinung auf tonkünstlerischem Gebiet durchaus mit der historischen Entwickelung des kath. Cultus selbst zusammen. Derselbe ist von einer wohl sinnigen aber dabei einfachen Form aus denselben Weg zur Pracht- und Farbenentfaltung gegangen, den wir bei der Musik wahrnehmen. Es ist daher den Künstlern kein Vorwurf daraus abzuleiten, wenn sie sich der Bewegung anschlossen, besonders so lange die Gegenströmung jener Entwicklung noch nicht aufgekommen war, welche in dem überhand genommenen Luxus und der Einwirkung auf die Sinne eine bedenkliche Erscheinung und ein Abirren von dem ursprünglich Gesetzlichen und Entsprechenden erkannte. — Ueber alle diese Dinge läßt sich, wie gesagt, reden und streiten. Ueber allem Streit steht aber der in sich selbst vollendete Styl eines Mozart'schen Requiems, die Erhabenheit seines Inhalts, die Fülle und Gediegenheit der Gedanken, die Nothwendigkeit der künstlerisch strengen Ausgestaltung derselben.

Es fragt sich nun im Allgemeinen zweierlei. Erstens: Wie hat sich dem oben auseinandergesetzten Thatbestande und dem unläugbaren Faktum einer entgegengesetzten Strömung gegenüber der heutige Künstler zu verhalten? Muß er, Zeitmächten gehorchend die vor hundert oder auch fünfzig Jahren dominirten, die schief gewordene Richtung durch weiteren Zuhau noch schiefer machen? Oder soll er, eine spätere offenbar geläutertere Zeit im Auge haltend, für diese arbeiten? Oder soll, wenn ihm zum letzteren die Kraft mangelt, er lieber von Gebieten seine Hand lassen, wo sich (wenigstens momentan) unvereinbare Ansprüche begegnen und ihm große Schwierigkeiten in den Weg legen? Wir bekennen offen, daß wir diese Frage nach den beiden letzten Fassungen bejahend, nach der ersten verneinend beantworten müßten; daß aber bei Kiel sich das Entgegengesetzte ergibt.

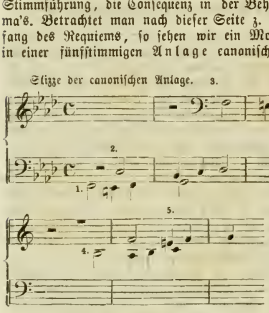
Die zweite Frage ist die, ob vielleicht das neue Werk in seiner Art, als modernes Produkt, eben so vollendet sei wie die älteren, so daß man mit Recht es ihnen an die Seite stellen könnte. Diese erfordert näheres Eingehen in das Werk selbst.

Jedes Kunstwerk, rein als solches betrachtet, unterliegt von vorn herein gewissen technischen Forderungen. Dieselben machen sich um so strenger geltend, je höher die Gattung steht, der es angehört. Bei einem Kirchenwerke, als der höchsten Gattung der Kunst, müssen durchaus, gleichviel ob es einer älteren oder späteren Zeit angehört, eiserne Consequenz in Anlage und Durchführung der Themate, strenge Logik der Harmonie und Modulation, ebenso die untadelhaftesten Verhältnisse des Periodenbaues herrschen und dem Hörer als Spiegelbild des im Wechsel Beharrenden, des Ewigen, Erhabenen und der über allem irdischen Wirrsal stehenden „Harmonie der Welten" gegenüber treten, ihm dadurch zuerst imponiren und ihn gefangen nehmen, dann mittelst jener Kraft, die der Ueberlegenheit eigen, ihn zu sich empor ziehen und ihm das wiedergeben, was ihm im Getriebe des Lebens verloren gegangen. Alles Unbedeutende, Bequeme, Nichtssagende in Gedanken und deren harmonisch contrapunktischen Behandlung, alles sinnlich Ueppige und Gluthvolle, alle scharfe und unge-

löste Dissonanz schließt sich dadurch von selbst aus. Selbst Mozart huldigt in seinem Requiem noch diesen Grundsätzen wenigstens im Ganzen, wenn auch Einzelnes schon zu weich und subjektiv gerieth (schrieb er es doch mit dem Bewußtsein, daß es sein Schwanengesang!).

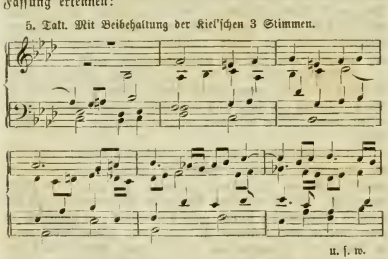
Kiel scheint es in diesem Punkte etwas leichter zu nehmen, als angemessen sein dürfte. Er huldigt allenthalben dem freien Styl zu sehr, als daß seine Musik den Eindruck der inneren Nothwendigkeit machen könnte. Wir verstehen hier unter strengem Styl gegenüber dem freien nicht etwa das Vermeiden von Dissonanzen (wer wäre darin reicher als Bach?), oder das was man gewöhnlich „gebundene Schreibart" (Vorbereitung der Dissonanzen) nennt, sondern die Consequenz der Stimmführung, die Consequenz in der Behandlung der Thema's. Betrachtet man nach dieser Seite z. B. gleich den Anfang des Requiems, so sehen wir ein Motiv aus der Tiefe in einer fünfstimmigen Anlage canonisch aufsteigen.

Skizze der canonischen Anlage. 3.

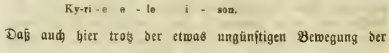


Aber die Anlage kommt nicht zur Durchführung, da der Satz dort, wo er nun 4- und fünfstimmig werden sollte, dreistimmig bleibt, nicht etwa in Folge Paufirens der zuerst beginnenden Stimmen, sondern weil es dem Autor nicht gelingen wollte oder weil er keinen Werth darauf legte 4 oder 5 Stimmen zu schreiben. Daß mindestens die 4-stimmige Führung keiner sonderlichen Schwierigkeit unterlag, kann man aus folgender Fassung erkennen:

5. Takt. Mit Beibehaltung der Kiel'schen 3 Stimmen.

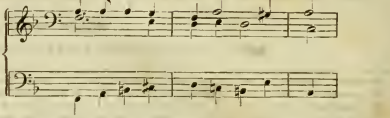


ja wir zweifeln nicht daß auch der 5-stimmige Satz bei anderer Führung des Basses möglich wäre. Im darauf folgenden Kyrie scheint es uns ebenso wenig consequent, wenn die zuerst das Thema intonirende Stimme von der folgenden so beantwortet wird:

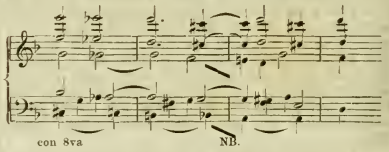


Daß auch hier trotz der etwas ungünstigen Bewegung der Melodie zwischen dem 8. und 6. Ton der Leiter eine größere Consequenz möglich war, dürfte folgendes flüchtig entworfene Beispiel zeigen:

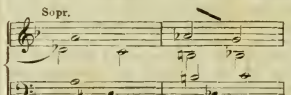
3. Takt.



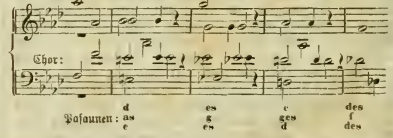
Zur Consequenz gehört ferner die ihrem Charakter entsprechende Behandlung der Stimmen. Wenn nun der Alt im 16. und 18. Takt eben dieses Kyrie's auf einmal mit dem Baß in Oktaven geht, so ist das nicht nur arm, sondern es klingt einem feineren Ohre auch trivial und frech. — Daß wir ferner Quinten nicht als „strengen Satz" hinnehmen können, dürften unsere Leser voraussetzen; wir müssen deßhalb aus diesem Kyrie einige Takte hervorheben, die dem Componisten eines Requiem von Rechtswegen nicht passiren sollten. Seite 17 der Partitur steht nämlich in einer Stelle, die überhaupt sehr gewaltsam modulirt, folgendes:



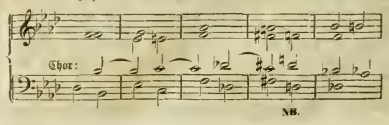
und Seite 19 gleicherweise sogar in Außenstimmen:

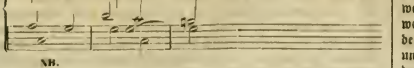


Um noch weitere Beispiele für Uebelklingendes aufzustellen so folge hier eine Stelle aus dem Lacrymosa, wo Seite 78 die verminderte Quint in den Chorstimmen in folgender Weise (allerdings durch Akkorde der Posaunen etwas gemildert) auftritt:



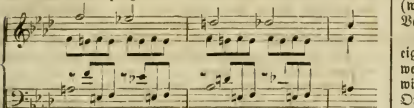
Unmittelbar darauf findet sich eine Modulation, die wir nicht anders als gequält nennen können:



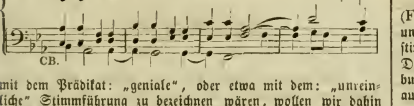


NB.

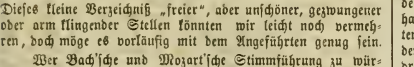
Auch der, Seite 84 und 85 vorkommenden Führung von Violine 2. und Viola (später Cello) können wir beiläufig bemerkt keinen Geschmack abgewinnen, obwohl eine deckende Harmonie vorhanden:



Ob ferner Stellen wie die im Quam olim Seite 97, besonders aber Seite 104



mit dem Prädikat: „geniale", oder etwa mit dem: „unreinliche" Stimmführung zu bezeichnen wären, wollen wir dahin gestellt sein lassen. Arm und zugleich unschön finden wir ferner die figurirte Gegenstimme im Osanna, statt welcher doch leicht ein wirklicher Contrapunkt stehen konnte:



Dieses kleine Verzeichniß „freier", aber unschöner, gezwungener oder arm klingender Stellen könnten wir leicht noch vermehren, doch möge es vorläufig mit dem Angeführten genug sein.

Wer Bach'sche und Mozart'sche Stimmführung zu würdigen weiß, der dürfte nach obigen Beispielen wohl finden, daß es mit der „Ebenbürtigkeit" Kiel's noch seine guten Wege hat. Doch wollen wir auch nicht unterlassen zu erwähnen, daß solche Nachlässigkeiten (oder was sonst?) in dem weitläufigen Werk immer noch ziemlich vereinzelt vorkommen, obgleich wir eben hier ihr gänzliches Abhandensein zu verlangen das Recht hätten. Jedenfalls wird der Leser zugeben, daß wir uns nach allem Obigen auf den höchsten Standpunkt der Kritik nicht stellen dürfen um Kiel gerecht zu werden. Versuchen wir es daher mit einem niedrigeren.

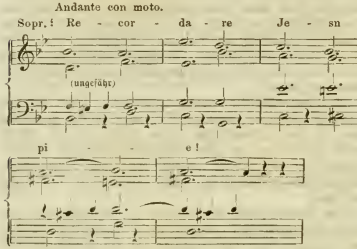
Eigentlich scheint der Autor das Werk nicht für die Kirche, sondern für den Concertsaal geschrieben zu haben. Es spricht dafür außer manchen Umständen, auf die wir hier nicht näher eingehen, die erste Aufführung des Werks in einem Berliner Concertsaale und auch die auf einigen „Effekt" abzielende Einrichtung des Werks, so z. B. die, daß das Dies irae von dem voraus gehenden Kyrie nicht getrennt sondern mit ihm durch einen Solo-Paukenwirbel (2 Takte crescendo) verbunden ist. Auch die große Instrumentirung (Streichquartett, alle gewöhnlichen Holzbläser, dann 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken) dürfte das Werk von selbst in den Concertsaal verweisen. Nehmen wir nun diesen zur Basis unserer Beurtheilung, nehmen wir dieses Requiem als ein „Musikwerk religiösen Inhalts", so werden wir ihm weit gerechter werden können. Wohl müssen wir auch hier noch beschränkend bemerken, daß aus ihm zwar der christlich-religiöse Text uns verwandt anspricht, daß die Musik aber noch immer weit davon entfernt ist dem christlichen Bewußtsein zu entsprechen, da der beinahe orientalisch üppige, mitunter auch weltschmerzende Ton darin dem gelöuterten und geheiligten Wesen dieser Religion im Ganzen nicht ganz analog ist, im einzelnen aber auch der Charakter des Requiem-Textes, in seiner Eigenschaft als einfaches Gebet, zu solcher detaillirten Malerei (wie im Dies irae u. s. w.) mindestens keine nothwendige Veranlassung bietet.

Im Concertsaal kann solche dramatische, daher nur uneigentlich entsprechende Behandlung jedoch weit eher gewürdigt werden, ja das phantastische Wesen solch religiöser Musik wird die Hörer hier in höhere Regionen führen als es dieser Ort sonst mit sich bringt, daher denn auch sogar etwas künstlerisch Verdienstliches in solcher Behandlung der Kunst liegen kann.

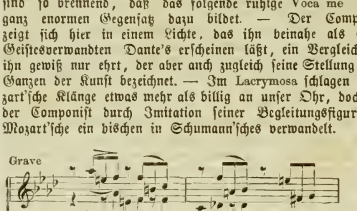
Das Kiel'sche Werk vermag hier in der That eine gute Wirkung hervorzubringen, nämlich durch die poetische Wärme seines Colorits, durch den Sensualismus seines Gehalts. Ein rascher Ueberblick über den Charakter der einzelnen Nummern wird dies wenigstens theilweise bestätigen.

Eine in der Tiefe mysteriös und in langgezogenen Tönen (F-moll Largo) beginnende Instrumental-Einleitung versetzt uns sofort in schauerliche Grabgewölbe; der einfallende Chor stimmt einen Trauergesang an, zuerst in einfach paralleler Deklamation das Requiem intonirend, dann in schöner Erhebung (Es-moll, B-moll, Des-dur, As-dur) das Lux perpetua aussprechend, und im luceat eis in kontrapunktischen (imitirenden) Formeln Glanz und Fülle verbreitend. Darauf in As-eine recht schön empfundene Solostelle „te decet hymnus", die sich durch alle vier Stimmen zieht, und deren Begleitung sich in der Höhe wie leise Orgellänge aufbaut; diese Stelle, aus der der vollere Chorklang wieder zum Requiem zurückführt, gehört zu den schönsten des Werks. — Das Kyrie für Doppelchor, dessen Begleitungsform (vorschlagende Bässe, nachschlagende Akkorde) an sich unbedeutend, besonders aber in einem Werke dieser Art etwas commun erscheint, leidet sehr unter den schon weiter oben angegebenen Unvollkommenheiten. Ueberhaupt bringen die vielen chromatischen Gänge darin, die geschraubten Modulationen, die gewaltsamen wiederholten Aufschreie auf der frei eintretenden Dominant-Septime (mit kleiner None) den Eindruck des Uebertriebenen hervor. — Im Dies irae ist natürlich die ganze Hölle los. Unisono's aller Bläser und aller Singstimmen, schwirrende Sechzehntel der Geigen, fortrückende Sextakkorde in wuchtigen Vierteln erwecken Schauer und Furcht. Im quantus tremor zersplittern sich die Stimmen wie hin und herfahrende Höllengeister; im tuba mirum finden die Posaunen imitatorische Beschäftigung, und das spargens sonum wird in gehörig grellen Farben gemalt. Das mors stupebit et natura ist durch ängstlich an einander geschlossene Akkorde des Chors dargestellt und die Flöte, dann die Clarinette und noch andere Instrumente winseln dazwischen ein oft wiederholtes halbtöniges Motiv. Von gar nicht üblem Effekt ist ferner die ebenfalls wiederholt vorkommende harmonische Rückung, welche zum ersten Mal das cum resurget creatura in Töne kleidet. Ebenso die in schwebenden Halbnoten wie ein Zug von Nonnen einherschreitende Stelle quid sum miser. Bei rex tremendae wiederholt sich das Hauptthema. — Das Recordare wird durch einen neuen Satz gebildet (B-dur 9/8, Andante con moto). In diesem Stück, das Solostimmen übertragen ist und dessen Melodie von einer nur wenig aber charakteristisch ausgeschmückten vierstimmigen Begleitung getragen wird, ist ein merkwür-

dig schmerzlicher Ton herrschend, dem sich wohl Niemand so leicht wird ganz entziehen können; empfindliche Gemüther werden sogar bis auf's tiefste gerührt sein; man schwelgt darin, wie man eben zu Zeiten in seinen Schmerzen schwelgen kann; aber wir wenigstens finden diese Art von Schwelgerei, der wir uns selbst hinzugeben nicht umhin konnten, schwächlich, krankhaft. Immerhin liegt in diesen Akkorden, in dieser zweiten Harmonisirung des Themas



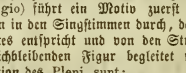
ein gewisses bestechendes Etwas, das, wenn es auch weil nicht hieher gehörig verschilt ist, doch ein gewisses Talent des Autors für solche Stimmungen und ihren Ausdruck bekundet. Bei dem qui Mariam stellt sich eine ungemein fromme, zu rührende Melodie ein, später kehrt das Thema wieder und das Stück gestaltet sich somit selbständig und abgerundet. — Im Confutatis C-moll $^3/_4$ Moderato, treten die drei Posaunen unisono mit einem von der übrigen Blasharmonie imitirten Motiv auf und man merkt sofort, daß es sich um die Verdammten und um höllische Flammen handelt. Die Farben sind so brennend, daß das folgende ruhige Voca me einen ganz enormen Gegensatz dazu bildet. — Der Componist zeigt sich hier in einem Lichte, das ihn beinahe als einen Geistesverwandten Dante's erscheinen läßt, ein Vergleich der ihn gewiß nur ehrt, der aber auch zugleich seine Stellung zum Ganzen der Kunst bezeichnet. — Im Lacrymosa schlagen Mozart'sche Klänge etwas mehr als billig an unser Ohr, doch hat der Componist durch Imitation seiner Begleitungsfigur das Mozart'sche ein bischen in Schumann'sches verwandelt.



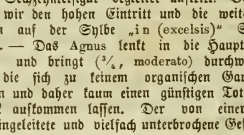
Der Ausdruck dieser Nummer ist wieder ein überaus schmerzlicher, um nicht abermals zu sagen: weltschmerzlicher. Man denkt dabei unwillkürlich an H. Heine. Was das in einem Requiem sagen will, möge der Leser selbst beurtheilen.

Das Domine, welches nach dem vorhergegangenen in F-moll stehenden Satz (Schluß in Dur) etwas grell in Es-dur hereinbricht, ist von nicht geringer Prachtentfaltung in seinem Thema, und nicht von geringerer Wortmalerei als die vorigen Sätze. Es ist fast kein Wort darin, das nicht seinen besonderen Ausdruck erhielte. Bei dem „poenis inferni" wird sogar der Zuhörer gepeinigt und ihm eine Kette von Modulationen vorgeführt, die jedesmal nach Moll statt nach Dur auflösen; ein verwünschter Einfall! — Bei dem „Ore leonis" gähnt Einem ordentlich ein furchtbarer Rachen in Gestalt eines Alles verschlingenden verminderten Septimenakkords mit gräßlich tremolirenden Geigen entgegen! — Wie Mozart vertieft sich auch Kiel bei dem Texte „quam olim Abrahae" in eine ganz gewaltig lange Fuge, die übrigens, mit Ausnahme einiger Einzelheiten, gewiß recht wirksam ist. Nach dem in B-dur $^{12}/_8$ Allegretto von sich folgenden Solostimmen gebrachten Hostias, in welchem die einzelnen Chorstimmen in nicht uninteressanter Weise allmählig wieder mit dem quam olim-Thema pianissimo einsetzen, folgt mit dem ersten Thema des Domine ein Schluß, der im modernen Sinn „prächtig" genannt werden kann, und gewiß überall einen Beifallssturm hervorrufen wird. Wir hörten einst einen Prediger, der tischte auf der Kanzel so kuriose Anekdoten auf, daß man jeden Augenblick das peinliche Gefühl hatte, jetzt werde das andächtige Publikum in schallendes Gelächter ausbrechen. Ebenso würden wir bei diesem Schluß, so prächtig und passend er sonst ist, in der Kirche das peinliche Gefühl haben, daß etwas Unangemessenes darauf folgen werde.

Vom Sanctus, Benedictus und Agnus können wir im Allgemeinen bemerken, daß der Componist da er hier absolut Nichts zu „malen" vorfand, sich auch beschränkt hat, die Grundstimmung dieser Sätze zum Ausdruck zu bringen. Das Sanctus (C-dur $^3/_4$, Adagio) führt ein Motiv zuerst in den Blasinstrumenten, dann in den Singstimmen durch, das den Anfangsworten des Textes entspricht und von den Streichinstrumenten in einer sich gleichbleibenden Figur begleitet wird. Zu tadeln ist die Deklamation des Pleni sunt:



Das Osanna (dieselbe Ton- und Taktart, aber Allegro) können wir nicht anders als trivial nennen, nicht allein wegen der schon oben getadelten Gegenstimme, sondern auch wegen seines Themas selbst, welches innerlich (harmonisch) arm, auch in der weiteren Ausführung arm bleiben muß. Contrapunktische Kunst scheint nach diesem und beinahe allen ähnlich angelegten Sätzen unseres Requiems dem Autor nicht in genügendem Maße eigen zu sein und wir müssen ihm rathen, noch fleißig bei S. Bach in die Schule zu gehen. Es wird ihm dann nicht mehr passiren, daß er die Stimmen, statt sie selbständig weiter zu führen, nicht selten in ein bequemes unisono übergehen läßt wie z. B. Seite 128, oder daß er so steife Gegenstimmen schreibt wie den Sopran und Alt Seite 125. — Das Benedictus (As-dur $^6/_8$ Andante) ist für 4 Solostimmen mit alternirendem Chor geschrieben, entschieden polyphon gehalten, und geht dann im $^6/_8$ Takt in das Motiv des früheren Osanna über, das jetzt piano und von einer laufenden Sechzehntelfigur begleitet auftritt. Beiläufig bemerkt können wir den hohen Eintritt und die weitere Führung des Sopran auf der Sylbe „in (excelsis)" Seite 139 nicht billigen. — Das Agnus lenkt in die Haupttonart F-moll zurück, und bringt ($^4/_4$, moderato) durchweg aphoristische Sätze die sich zu keinem organischen Ganzen zusammenschließen und daher kaum einen günstigen Total- und Schlußeindruck aufkommen lassen. Der von einer Instrumentalfigur eingeleitete und vielfach unterbrochene Gesang der Hauptworte:



hat etwas Uebertriebenes in sich, was allerdings der ganzen

Behandlungsweise unseres Requiem entspricht, aber eben auch nicht sonderlich zu loben ist.

Die Instrumentirung des Werkes ist, wie schon oben gesagt, eine sehr reiche. Es ist dem Componisten offenbar sehr um Tonfarben zu thun. Manchmal scheint es uns als hätte er besser gethan mehr Rücksicht auf Fülle des Satzes zu nehmen; doch würde uns das Eingehen in Details hier zu weit führen; auch getrauen wir uns nicht hierüber Entscheidendes auszusprechen, bevor wir das Werk gehört haben, denn die Instrumentirung ist eine Welt voller Täuschungen. — Auch über gewisse sonderbare Schreibweisen wollen wir kein Aufhebens machen. Wenn man einmal, wie unser Componist, sich so tief in chromatisches und enharmonisches Material eingelassen hat, dann ist die Rechtschreibung immer eine sehr verwickelte und praktischen Rücksichten überlieferte.

Alles in Allem erwogen, können wir dem vorliegenden Werke nur wünschen, daß es an verschiedenen Orten, wo man Chor und Orchesterkräfte für neuere Werke in Bereitschaft hat, in Concerten aufgeführt werde. Man wird sich gewiß durch zeitlichen Erfolg belohnt finden und, mag das Urtheil der Kenner auch minder überschätzend ausfallen als in Berlin, doch dem Componisten jene Achtung nicht versagen können, die dem strebenden Talent und einem Werk gebührt, das unstreitig viel Schönheiten aufzuweisen hat, enthalte es daneben auch manches Unschöne und Verwickte, oder sei es selbst als Ganzes, historisch betrachtet, die Fortsetzung eines — Irrthums.

Die Ausstattung durch die Verlagshandlung ist eine äußerst splendide und schöne, auch ist im Ganzen, im Verhältniß zur Masse der Noten, große Correctheit zu rühmen. Nur ein paar Druckfehler sind uns in der Partitur aufgefallen: Seite 17 muß die erste Note im letzten Takt des Solotenor wohl ein halbe sein. Seite 18 fehlt im Cello im 5. Takt vor g das ♯. Seite 33 muß im 2. Takt des Singbaß ein b statt ♯ stehen. Im Hostias fehlen die Bezeichnungen „Solo“ bei zwei Stimmen, später im Baß: „Chor“. Seite 110 muß die letzte Note des Alt es heißen statt g: Seite 126 die erste Note des Tenor e statt d. Im Agnus Seite 148 Takt 2 wird der Alt unzweifelhaft f g und der Tenor as b heißen müssen.

Heinrich Esser, 3 Lieder mit Begl. des Pianoforte, Op. 51. Mainz, Schott's Söhne.

— — 3 Lieder Op. 52. Wien, Lewy.

— — (3 Lieder) Op. 53. Wien, Lewy.

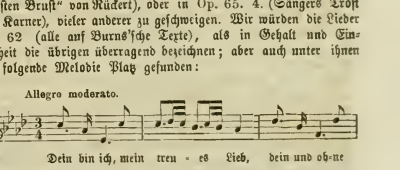
— — 6 Lieder Op. 56. Mainz, Schott's Söhne.

— — 6 Lieder Op. 61. Derselbe Verlag.

— — Liederalbum, Op. 65. Dersf. Verlag.

D. Eine stattliche Reihe neuer Geistesprodukte dieses unermüdlichen Sängers. Die Beurtheilung derselben wurde uns freilich dadurch etwas erschwert, daß wir früher, um es nur offen zu gestehen, die so fruchtbare Muse Esser's nur aus der Ferne kannten; denn nach Compositionen in der süßlichen gehaltleeren Weise Kücken's und Proch's, denen uns E. nachzustreben schien *), konnten wir, an gesundere Kost gewöhnt, unmöglich großes Verlangen tragen. Indem wir genöthigt waren, obige Lieder genauer zu prüfen, mußten wir dem Componisten das Streben zugestehen, seinen Melodien mehr Kraft und Gehalt zu geben, und wirklich classischen Mustern, zumeist Schubert, zu folgen. Einfach, anspruchslos und ohne Haschen nach äußerlichen unkünstlerischen Effekten, in fester, geschickt gehandhabter Form, und glücklich erreichter Klangwirkung, traten uns die meisten der Lieder entgegen. Doch ist der Componist damit den Anforderungen, die wir nun einmal zu stellen gewohnt sind, nur wenig näher gekommen. Eine Zeit, welche die unerschöpfliche Genialität Schubert's, die geistvolle Feinheit Mendelssohn's, die poetische Gewalt Schumann's gesehen hat, verzeiht den Mangel dieser Eigenschaften auch dem redlichsten Streben, und dem besten Willen nicht, und muß Erzeugnisse letzterer Art einer niederen Sphäre zuweisen. Die Melodien Esser's, sobald wir deren einmal mehrere hintereinander kennen lernen, machen sehr bald den Eindruck von Monotonie, und schablonenmäßiger Arbeit; Umfang, Theile sind fast immer gleich, dieselben Rhythmen kehren immer wieder, gewisse hergebrachte, auch wohl entlehnte Phrasen, finden sich auf jeder Seite, besonders bei den Schlüssen und in der Modulation. Meist gibt der Rhythmus der Gedichte unmittelbar den der Melodie, was wir beim Genie, welches originelle, kraftvolle, volksmäßige Melodien zu schaffen weiß, loben, was aber, wo diese fehlen, ein sicheres Zeichen schwachen Talentes ist. Noch weniger aber können wir dem Componisten eine tiefere poetische Auffassung nachrühmen.

Die Lieder sind eben einfach „in Musik gesetzt,“ mit Noten und Begleitung versehen, aber wir wüßten kein einziges zu nennen, welches den tieferen, psychischen Gehalt seiner Worte erfaßte, und zum Ausdruck brächte; und doch sind die meisten Texte in der Beziehung glücklich gewählt. Freilich meinen wir hier nicht die ganz gewöhnlichen Mittel, die Empfindung verschieden auszudrücken. Das weiß ein Musiker, wie Esser, wohl, daß ein trauriger Text langsames Tempo, entsprechende Tonart und Rhythmen verlangt und derartige schwerere Fehlgriffe wollten wir ihm nicht vorwerfen. Aber was hilft es dem Maler die richtige Farbe zu wählen, wenn sie nicht unter seiner Hand Leben gewinnt und in seiner Seele mit dem Darzustellenden zu einem poetischen Ganzen verwächst, statt ihm äußerlich anzuhaften? Als schlagende Beispiele dieses Mangels betrachte man das Lied vom tauben Mütterlein, Op. 56. Nr. 2; eine wie gewöhnliche flache Melodie muß diese ergreifende Situation sich gefallen lassen! Wie platt ist der Ausdruck in Op. 56. 3. („Ich wohn' in meiner Liebsten Brust“ von Rückert), oder in Op. 65. 4. (Sängers Trost von Karner), vieler anderer zu geschweigen. Wir würden die Lieder Op. 62 (alle auf Burns'sche Texte), als in Gehalt und Einfachheit die übrigen überragend bezeichnen; aber auch unter ihnen hat folgende Melodie Platz gefunden:



Noch trivialer und dabei steifer ist das Lied Bakody's: „Ich faß es kaum“ behandelt (Op. 52. 1.), und so ließen sich leicht Beispiele häufen, um zu zeigen, wie äußerlich, beinahe fabrikmäßig diese Lieder zu Stande gekommen. Mit diesem Mangel poetischer Auffassung verbindet sich vielfach ein ziemliches Ungeschick in der Deklamation. Wir sehen gewiß darin nicht die Hauptaufgabe der Gesangmusik; wir überlassen das den Zukünftlern, die nur deklamiren, aber keine Musik machen können, wir wissen, daß musikalische Gestaltung überall obenan stehen muß. Aber der wahre Tondichter muß es verstehen, innerhalb derselben auch dem einzelnen Worte, wo es bedeutsam ist, gerecht zu werden, und überhaupt beleidigende Fehler zu vermeiden. Da Esser's Lieder meist strophenweise behandelt sind, so muß sich oft in einer späteren Strophe das Wort der Melodie gegen den

*) Der Herr Ref. hat wohl das unglückliche, vom Componisten später gewiß selbst verurtheilte „Mein Engel“ im Auge. D. R.

wahren Ausdruck anbequemen, und bei so manchen trockenen und wenig sagenden Melodien wirkt das doppelt verletzend. Zum Schluß können wir dem Componisten leider auch nicht das Zeugniß geben, daß er sich im Einzelnen überall von dem salonmäßigen zurückgehalten habe, und daß z. B. mancher in der Höhe ausgehaltene Ton am Schlusse nicht gerade aus künstlerischer Intention hervorgegangen ist. —

Justus Amadeus Lecerf, 6 Lieder für eine Singstimme mit Piano, Op. 28. Dresden, Friedel.
— — Musikalische Gedenkblätter für eine Singstimme. Mit Bgl. des Pfte. (Nr. 1 — 15). Leipzig, Whistling.
— — Lied für Chor und Solo, „des Lebens Tag" ꝛc. Dresden, Schönfeld.

Der Componist dieser Lieder schreibt schon Op. 28; doch begegnen wir dem Namen zum erstenmale. Das Verlangen indessen, den Gang seiner Entwicklung aus seinen früheren Werken kennen zu lernen, haben vorliegende Lieder nicht in uns erregt. Alle an Esser gerügten Mängel kehren hier in erhöhtem Grade wieder, und dabei wirkt hier und da eine gewisse Absichtlichkeit auch einmal einen höheren poetischen Flug zu nehmen, seltsam überraschend. So z. B. macht er aus dem Schiller'schen Alpenjäger ein größeres, dramatisches Ganzes, dessen Eindruck auf uns ein fast humoristischer war, da Wollen und Können auch so gar nicht harmonirte. Sonst sind die Melodien meist steif und gewöhnlich, und tiefere, poetische Darstellung nirgends gelückt; die Begleitung tritt mitunter in Vor- und Zwischenspielen anspruchsvoll hervor. Neues und Selbständiges haben wir auch nicht in einem Takte finden können, höchstens mitunter Abhanderliches und Affektirtes; dergleichen verbirgt sich zuweilen hinter scheinbar ganz Schlichtem und Einfachem, wie z. B. in dem Liede „die Nonne" Op. 28, Nr. 5, wo uns der naiv sein sollende Ton entschieden verletzte, und überdies dem Charakter des Gedichts zu widersprechen schien; während die Begleitung mit der Nachahmung des Klosterglöckchens in einförmiger Weise das Ganze beherrscht. Das Stück für gemischten Chor mag, fein und zart gesungen, nicht übel klingen, Stimmführung und Modulation ist im Ganzen fehlerfrei. Aber wenn doch nur irgendwo eine durchschlagende Melodie, oder nur ein wirksames ausgiebiges Motiv sich fände, welches dem Ganzen einen bestimmten Charakter gäbe, und eine Art künstlerischer Befriedigung gewährte! Aber dieses ewige Declamiren, diese ewig sich wiederholenden tausendmal gehörten Akkordfolgen und melodischen Phrasen — sie können nur von Neuem den völligen Mangel selbständigen Talentes documentiren.

F. Petreins, Liturgie für Männerstimmen. Potsdam, Stein, Partitur.

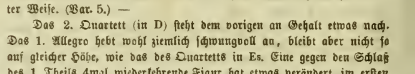
Die meist kurzen Sätze dieses Heftes lassen kaum eine Beurtheilung nach allgemeinen Gesichtspunkten zu; sie sind lediglich für den Gebrauch beim Gottesdienst bestimmt, und jeder andere musikalische Zweck liegt ihnen fern. Daher können sie an diesem Orte nur eben erwähnt werden, da der Maßstab des Kunstwerks wegfällt. Leider können wir doch dabei nicht umhin zu bemerken, daß denselben Mangel jeder freien Bewegung in Harmonie und Rhythmus, dieselbe Steifheit und Armuth, ja Abwesenheit jedes wirklich das Gemüth ergreifenden, oder auch nur Interesse erweckenden Gedankens hier wiederfunden, wie wir sie früher einmal bei Männerchören desselben Verfassers erwähnen mußten. Wir meinen, derselbe sollte lieber keine Noten schreiben.

Eine Jugendarbeit Beethoven's.

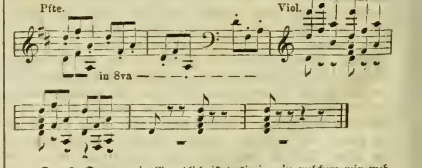
E. N. Wir haben von Beethoven nur drei nicht sehr bekannte Original-Clavierquartette (das am häufigsten gespielte Quartett in Es ist Arrangement des Quintetts op. 16), welche als oeuvre posthume erschienen sind, aber offenbar der frühesten Periode seines Schaffens angehören. Denn bereits in den Trios op. 1 ist der Componist weit über die Schreibweise in diesen Quartetten hinaus; er zeigt da eine ungleich größere Gewandtheit und Sicherheit in dem Bau der Sätze, in der Modulation und Stimmführung, sowie besonders auch in der Behandlung der Streichinstrumente, kurz — er ist da schon der jugendliche Meister. Nicht so in den drei Clavierquartetten, welche jedoch trotzdem einiger Beachtung wohl werth sind, nicht nur, weil sie schon manches wirklich Schöne enthalten, sondern auch weil es von besonderem Interesse ist, mehrere wohlbekannte Stellen aus den Clavierſonaten op. 2 (theilweise in noch etwas unvollkommener Gestalt) darin zu finden, welche Beethoven für würdig erachtete, der Vergessenheit, der er wohl die drei offenbar zurückgelegten Quartette preisgeben wollte, entreißen zu werden. —

Das 1. Quartett (Es-dur) beginnt mit einem ziemlich langen Adagiosatz, dessen Anfang etwas an den der schönen Sonate mit Violine von Mozart in G (Nr. 7 in Andrè's Ausgabe) erinnert; an denselben schließt sich unmittelbar ein feuriges Allegro con spirito, wohl der bedeutendste Satz in allen drei Quartetten. Am Schluß seines 1. Theils gleichen 4 (hier wiederholte) Takte einer Stelle im 1. Satz des C-moll-Trios op. 1; dort folgt ihnen aber statt bloßer Repetition ein ausdrucksvoller Nachsatz. Im 2. Theil kommt es zu keiner ordentlichen Durchführung, sondern man ist sehr bald bei der Wiederholung des 1. Theils wieder angelangt, dessen Schluß jedoch durch eine längere Coda ersetzt ist. Der letzte Satz, ein einfaches Thema mit Variationen, erscheint im Wesentlichen als eine Nachahmung ähnlicher Sätze Mozart's; doch fehlt noch hie und da der rechte Fluß in der Figuration. Jedes der Streichinstrumente ist mit einer Variation bedacht; in den übrigen verhalten sie sich rein begleitend und das Clavier dominirt zum Theil in ziemlich brillanter Weise. (Var. 5.) —

Das 2. Quartett (in D) steht dem vorigen an Gehalt etwas nach. Das 1. Allegro hebt wohl ziemlich schwunguoll an, bleibt aber nicht so auf gleicher Höhe, wie das des Quartetts in Es. Eine gegen den Schluß des 1. Theils 4mal wiederkehrende Figur hat, etwas verändert, im ersten Satz der A-dur-Sonate op. 2 wieder Platz gefunden:



An wirklicher Durchführung fehlt es auch hier noch ganz; es ist nur eine zuletzt ziemlich eilige Modulation von A über h G e C F B zurück nach A, zu welcher Violine und Viola Akkordgänge in gebundenen Achteln ausführen, die zu den Motiven des 1. Theils in keiner Beziehung stehen. Im Andante (fis-moll) wäre Nichts besonders hervorzuheben, als etwa die ausdrucksvolle Stelle, Takt 17—20 des 2. Theils; der letzte Satz ist ein heiteres Rondo im $^6/_8$ Takt, dessen Hauptgedanke an ein Trioſinale von Haydn erinnert; in den Partien der Streichinstrumente zeigt sich hier schon mehr Leben als bisher, und der Schluß, den dieselben dem Clavier 2 Takte später nachspielen, also allein damit abschließen, ist eigenthümlich launig:



Das 3. Quartett (in C) endlich ist dasjenige, in welchem wir mehreren später in die Sonaten op. 2 übergegangenen Motiven und Figuren begegnen. Im 1. Allegro entsprechen zunächst die Takte 18 — 20 fast genau den Takten 21—25. des 1. Satzes der C-dur-Sonate (op. 2 Nr. 3); ferner findet sich hier Takt 37 — 42 das zweite Thema dieses Satzes; nur wiederholt es sich nicht in d-moll wie dort, sondern es folgt gleich dieselbe Figur in Sechszehntheilen, die in der Sonate nachher ebenfalls nur in a statt d) auftritt. Die Hauptmelodie des Adagio begrüßen wir

sofort als wohlbekannt aus der Sonate op. 2 Nr. 1 in f-moll; sie ist in den ersten 5 Takten ganz die nämliche, weicht aber nachher nicht unwesentlich ab, und es ist dabei interessant zu sehen, wie Beethoven einen früheren Gedanken in einer späteren Composition wohl wieder benützt, aber ihn so viel schöner und vollendeter fortzuspinnen weiß. Auch weiterhin hält er in der Sonate die Stimmung weit besser fest, während im Quartett Solostellen der Violine und Viola folgen, ein reichlich verziertes, etwas steifes Figurenwerk, welches gegen die einfache Innigkeit jener vorhergegangenen Hauptmelodie merklich absticht. Den Schluß macht ein hübsches, munteres Rondo, aus welchem jedoch nichts in die Sonaten op. 2 übergegangen ist. —

Correspondenzen.

Berlin.

—h— Die ältesten Concert-Institute haben in diesem Winter den Reigen begonnen, und zwar, wie ein eigenthümlicher Zufall es wollte, nicht nur an demselben Tage und zu derselben Stunde, kaum 500 Schritte von einander getrennt, sondern beide mit einer Suite von Bach. Wir können über die, welche in der Symphonie-Soirée unter M. Taubert's Leitung, am 11. Novbr. aufgeführt wurde, nicht berichten, denn wir waren in dem Concerte der Sing-Academie, wo die H-moll-Suite für Streich-Orchester mit oblig. Flöte unter der Direktion des zweiten Dirigenten M. Blumner den ersten Theil des Programms bildete. Da sich nicht bestreiten läßt, daß unsere Kunst sich nicht gerade in einer Zeit reicher Produktivität befindet, sondern die heutigen Compositionen im Gegentheil durchschnittlich an Tiefe und Reichthum des Geistes und Gemüths baarer zu werden scheinen, so ist ein Zurückgreifen auch zu den Orchester-Compositionen Bach's durchaus erwünscht, und entspricht um so mehr den beiden erwähnten Stätten, als sie beide „im Allgemeinen" auch dem Besten unter dem Neuen nicht hold sind. Wir sagen im Allgemeinen nicht hold: weil die stattgefundenen Ausnahmen nicht allein aus künstlerischen Motiven herzuleiten sind.

Die Ausführung der Bach'schen Suite durch das Liebig'sche Orchester bewies, daß man sich schon mehr in diese Musik einzuleben beginnt. Untergeordnetes trat von selbst mehr zurück, die musikalischen Pointen wurden sicherer erfaßt. Immer noch blieb (wie das nicht anders zu erwarten, da höchstens wohl zwei Proben stattgefunden) Manches zu wünschen übrig. Zuerst ging das Ganze durchaus nicht sicher genug, dann stimmten die Verzierungen (Triller) nicht durchgängig, und wurden in zopfiger Weise zu hart eingesetzt; ferner wurden die Synkopen häufig nicht als solche gespielt, d. h. nicht mit einem Accente sondern noch mit Angabe des folgenden Taktein schnittes; endlich aber traten die zweiten Violinen und Bratschen in ihrem obligaten Antheil nicht genug hervor. Hier wären wir an der Frage angelangt, wie es in dieser Hinsicht überhaupt heute zu halten. Wenn uns der Hauptartikel in Nr. 29 dieser Zeitung, die verdienstvollen Klavier-Ausgaben Bach'scher Werke von R. Franz betreffend, in diesen Punkte zwar für incompetent erklärt, so zählen wir uns doch zu der „Masse" der gewissenhaften Musiker, die fort und fort in Bach's Werken finditen und leben, und denen darum das Wort nicht so rundweg abgeschnitten werden darf. Wir sind vor allen Dingen nicht der Ansicht, daß Bach unserer Zeit das sein müsse, was er seiner Zeit war; denn trotz alles geistreichen Geschelets auf alle Nicht-Nachbeter haben nicht die Zeiten die Künstler gemacht, sondern die Künstler ihre Zeiten. Alles Vollendete schwebt hoch über allen Zeiten. Wir halten nichts von Corneilles Metastasios und Conf. zeitgemäßen Verbesserungen der griechischen und lateinischen Klassiker, sondern freuen uns, daß man von den Zustutzungen Shakespeares mehr und mehr abgekennt, dem wahren Shakespeare auch auf der Bühne gerechter zu werden beginnt. Im Gegentheil freuen wir uns, daß man unsere blasirte, materiell genußsüchtige und so geistesarme Zeit heranbildet, daß sie Bach werde, was seine Zeit ihm war. Hierzu gehört vor allen Dingen, daß wir, da wir unc Bach's Produktionen aneignen, uns auch bemühen, in der Reproduktion seinen Standpunkt zu gewinnen. Ist die Technik des Orchesterzusammenspiels, was die Auffassung von rhythmischen und anderen Special-Effekten anbetrifft, heute eine höhere; würde ein Bach'sches Orchester, — vorausgesetzt die entsprechende Besetzung — eine Schumann'sche Symphonie kaum sogleich bewältigen können, so kann dasselbe in umgekehrtem Sinne auch ausgesprochen werden; denn dafür geht unsern Orchestern die Uebung des Spiels im polyphonen Styl noch ab. Diese aber besteht darin, daß eine jede einzelne Stimme bei strengster Innehaltung des durchgehenden Taktes, sowohl den äußerlichen Schmuck als auch den inneren Gehalt der von einem „Enthusiasten" gelegentlich „unendlich" genannten Melodien Bach's korrekt und tonvoll zu Gehör bringe. In diesem Stadium ist von der mator repotitio noch das Beste zu erwarten. Bei dem sonst so gut eingespielten Liebig'schen Orchester hatte M. Blumner sichtlich Mühe, dasselbe zusammenzuhalten! —

Neben der lebensfrischen, in den verschiedenen Theilen contrastreichen, überall interessanten und fast überreichen Suite stand Wilsings, eines Berliners, vor längerer Zeit schon herausgegebener Psalm de profundis, für 4 vierstimmige Chöre mit Solos. Der Verfasser bemüht sich, Beethovens Bahnen zu betreten, ohne daß ihm das göttliche Blut dieses Pantheisten κατεξοχην durch die Adern fließt. Seinen Intentionen nach ein Gott gebricht ihm das Können, und wird er mit diesem Werke schwerlich den Himmel stürmen. Wenn nicht andere Thaten uns eines Besseren belehren, so fürchten wir, daß auch ihn das Loos der Titanen treffen, und die Insel der Wolke „Vergessenheit" sich über ihn lagern wird. Wir vermochten in den Gipfeln der Extase nur moderne Effekte zu erkennen, und vermißten in den Themen durchgehends den musikalischen Gehalt, durch den die daran gewandte Arbeit ihren Werth erhält. Die Einheit des Ganzen war die der Monotonie, und von charakteristischer Färbung der so verschiedenen Theile des herrlichen Psalms wenig zu spüren. Bedenklich ist uns, daß der Componist kein neueres Werk vorführte. Bei dem großen Streben, welches sich in dem obigen aber kundgibt, steht zu hoffen, daß Herr Wilsing in der bazwischen liegenden Zeit nicht stehen geblieben ist.

Im Uebrigen haben wir nur zu berichten, daß R. Radecke seinen Unternehmungen dadurch eine festere, materielle Basis zu geben gedenkt, daß er einen Verein begründet. Bei der, in der gewaltigen Progression zunehmenden Bevölkerung Berlins fehlt es ohne Zweifel nicht an den Kräften zu einer solchen neuen Conscription, und ist noch viel zu thun, bis wir uns z. B. mit Frankfurt a. M. messen können. Einem so tüchtigen und thätigen Künstler, wie Radecke ist gewiß zu wünschen, daß sich ein recht zahlreicher Chor um ihn schaare.

Zeitungsschau.

In einem hieß gen Kunstblatte wurden kürzlich Verdi's, „des Lieblings so vieler Publikümer", gute Seiten um der edlen Gerechtigkeit willen vertheidigt und dabei bemerkt, die „deutsche Musikkritik" sei „in der Regel so exklusiv, so in abstrakte Theorie und nationale Parteilichkeit verfahren, daß sie schließlich Alle die nicht so exklusiv denken und fühlen mit Gewalt in's entgegengesetzte Lager treibt."

Die deutsche Musikkritik hat nicht nöthig sich deßhalb zu ängstigen oder solcher Ueberläufer wegen zu grämen. Ebenso gut könnte es vorkommen, daß der mehr die „Publikümer" als die Kunst und die geistige Bildung berücksichtigende Standpunkt der nn deutschen Musikkritik Alle, die nicht so schlottrig denken und fühlen, in's entgegengesetzte Lager triebe. Die Frage ist, ob auch die Kritik compaßlos in allen möglichen Sümpfen waden und sich darin recht behaglich fühlen, oder ob sie sich von der Philosophie der Kunst leiten lassen soll. Die „deutsche Musikkritik" ist nicht exklusiv gegen italienische und französische Musik, sofern sie die Eigenthümlichkeit dieser Nationen zum reinen künstlerischen Ausdruck bringt; sie verwirft vielmehr nur jene absichtsvoll polyglotte, sogenannte cosmopolitische neuere Musik, die Allen gefallen will, sich aber überall nur das Aeußerliche aneignet und dadurch zur Caricatur wird, seien die betreffenden Werke nun von einem Italiener oder Franzosen oder Deutschen.

In einem Berichte aus „Wiesbaden" (süddeutsche Musikzeitung v. 12. d. vor. M.) hebt der Berichterstatter u. a. heraus, daß im 6. s. g. Administrations-Concerte der Clarinett-Virtuos, Herr Blacs aus Brüssel, die Transscription einer s. g. Fantasie-Caprice spielend, bewies „daß er sein Instrument wie eine Violine zu behandeln versteht — eine Stufe, die wohl als die möglichst erreichbare hiefür

bezeichnet werden darf;“ daß im 8. desgl. Herr Mista Hauser in einer Burleske „der Vogel auf dem Baume“ „auf eine allerliebste Art in reizenden Flageolettönen mit den befiederten Sängern des amerikanischen Urwaldes kokettirte;“ daß in demselben endlich „der kolossale Virtuose auf dem Instrumenten-Koloß, Ophicleide,“ Herr Colosanti aus Rom, eine Fantasie über Traviata und sein Souvenir d' Italie „auf dem schwerfälligen Instrumente so vollendet spielte, daß man dem Tone nach einen Horn- und der Technik nach einen Flötenbläser zu hören vermeinte. — Es wundert uns nur, daß nicht auch der Gesang der resp. Sänger und Sängerinnen sich für des Berichterstatters Ohr in Aeolsharfe und Maultrommel verwandelte, und erinnert uns an einen weiland schwedischen Concertbericht der von Tyroler Sängern erzählt, daß nachdem dieselben Anfangs allerlei Thiere des Waldes mit Glück nachgeahmt (obwohl man derlei origineller und auch besser von den Thieren selber hören könne) sie zum Schluß versuchten, auch Menschenstimmen nachzuahmen, was — total mißglückte.

(C-r.) Welch einen Mogen Old-England außer für Beef-steaks und Puddings und Porks auch für Musik-Massen, gleich viel welcher Gattung, hat, erhellt aus folgender, der „Niederrheinischen Musikzeitung“ (Cöln, Bischoff) entnommenen Ueberschau des in dem 139 (!) Musikfest zu Glocester d. J. Gefeierten.

Erster Tag: Morgens 10¼. Vollständiger Gottesdienst mit Liturgie, Predigt und Gesängen (Te Deum Jubilate) Mittag 1½: Haydn's Schöpfung (Frl. Tietjens). Abends 8 bis 11½: Meyerbeer Ausstellungs-Ouvertüre, Verdi Cantate, Beethoven Egmont-Ouv., Violin-Phantasie über schottische Walzer, (Herr Sainton) Schottenwalzer aus Dinorah Miß Parepa; außerdem Soli und Duetti aller möglichen Gattungen.

Zweiter Tag: Mendelsohn's Elias. Abends: Mozart Stücke aus Idomeneo, Entführung, Figaro, Titus, Finale aus der Zauberflöte; dann: Sterndale-Bennett's Inauguration Ode, mehrere Sologesänge, Weber's Freischütz-Ouv., Mendelsohns Hochzeitsmarsch.

Dritter Tag: Mendelsohn's Lobgesang-Cantate nebst einer Auswahl von Chören und Soli aus Händel's Judas-Maccabäus. Abends Benedict's Undine.

Anm. „Die Ausführung“ (sagt der Berichterstatter) „ließ viel zu wünschen übrig, obwohl die Undine den großen Vorzug gehabt hatte, am Montag probirt worden zu sein, eine Ehre, die außer ihr nur dem „Lobgesang“, dem „Judas Maccabäus“, der „Cantate von Verdi“, und der „Ode von Sterndale Bennett“ zu Theil geworden; alle übrigen Sachen: „die Schöpfung“, „Elioë“, „Messias“, sämmtlicher Orchesterstücke wurden und werden gewöhnlich ohne Probe gemacht. Daher wurde denn auch selbst eine so bekannte Ouvertüre, wie Rossini's zu Wilhelm Tell dermaßen verhunzt, daß es ein Scandal war.“ — Unter den übrigen 15 Nummern kamen ein Flötensolo (von Prattien), ein Bravourwalzer (Frl. Tietjens), etwas Bellini, etwas Auber, etwas Balfe und ein Pater noster a capella von Meyerbeer; zum Schluß God save the Queen.

Vierter Tag: Händel's Messias. (Freitag den 12.) glänzender Ball als Schluß des Festes.

Nachrichten.

Aus dem Prospekt der Verlagshandlung J. O. Weigel in Leipzig zu A. v. Dommer's „Elementen der Musik“ (einem den Dilettanten sehr empfehlenswerthen Buche, auf das diese Bl. noch zurückkommen werden), erfahren wir, daß von demselben Verfasser auch eine „Geschichte der Musik“ zu gewärtigen ist.

Eine „Geschichte der Musik in Rußland“ von Fürst Jussupoff ist im Erscheinen begriffen und der erste Band bereits ausgegeben.

Laut einer im Briefkasten der N. Z. f. M. enthaltenen Mittheilung wäre also Wiedt nicht der Verfasser der in jener Zeitung abgedruckten und mit DAS bezeichneten Artikel (Schumanniana u. s. w.) Wie mag nun aber Jemand eine Chiffre gebrauchen, die die ausgeprägte eines Andern ist? —

Die Gebrüder Müller haben sich außer in Leipzig auch in Naumburg, Gotha, Weimar, Halle, Altenburg, Gera und Chemnitz hören lassen. In ihrer zweiten Abend-Unterhaltung in Leipzig spielte Herr C. Reinecke Clavierstücke: „Courante, Preludium und Fuge“ eigener Comp.

Theodor Mühlbrecht, Chordirector des Hoftheaters in Braunschweig, hat die Composition einer großen Oper „Gustav Wasa“, Text von Ferd. Hollandt, vollendet.

In Mainz fand am 15. Okt. zur Vorfeier der Enthüllung des Schiller-Monumentes im Stadttheater eine Aufführung des Händel'schen „Judas Makkabäus“ unter Leitung des Herrn Rühl statt.

Die Museumsconcerte in Frankf. a. M. sollen dieses Jahr um zwei vermehrt werden (12 statt 10), und die Werke neuerer Componisten Berücksichtigung finden. So theilt die Niederrh. Ztg. mit und gibt ihre Beistimmung zu erkennen.

Ebendaselbst werden Herr Wüllinghoff über die Elemente des Generalbasses und der Harmonik, Herr Henkel über die Methodik des Clavierspiels, Theorie und Literatur der Musik (namentlich für Damen) öffentliche Vorträge halten.

Das erste Gesellschaftsconcert in Köln fand am 21. Oktober statt und brachte die Eroica von Beethoven; ferner wurden gegeben die Oberon-Ouvertüre von Weber, ein Violinconcert von Spohr, mehrere Vocalchöre von Gade, Mendelssohn und Hauptmann, und sang Herr Stockhausen Recitativ und Arie aus Groun's Tod Jesu („Jerusalem voll Mordlust“), dann eine Arie von Sacchini nebst mehreren Liedern.

Im 3. Gewandhausconcert in Leipzig am 23. Okt. sollte die neue Concertouvertüre von A. Rubinstein zur ersten Aufführung kommen.

Joseph Fischer, der seiner Zeit berühmte Bassist ist in Mannheim, wohin er sich seit längerer Zeit zurückgezogen hatte, gestorben.

In Aachen sollte am 23. Oktober Bach's Cantate „Liebster Gott wann werd' ich sterben“ mit Stockhausen als Solosänger zur Aufführung kommen.

Frau Cl. Schumann concertirt im Elsaß.

Bei Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur ist so eben in Clavierauszug und Chorstimmen erschienen: Messe für 4 stimmigen Chor und Orchester von Rob. Schumann, op. 147, Nr. 10 der nachgel. Werke. Partitur und Orchesterstimmen erscheinen später.

Wien.

Kirchenmusikaufführungen des Altlerchenfelder Kirchen-Musikvereins im November: Am 1. (Allerheiligen) Messe und Einlagstücke von Carl Seyler. Am 3. (Aller Seelen) Requiem von Tomaschek. Am 6. Requiem von Mozart. Am 9. Messe von Weigel. Am 15. Messe von Lindpaintner. Am 23. Messe von Naumann.

Herr Hellmesberger bringt das Programm für 8 Quartettsoireen zur öffentlichen Kenntniß. Dasselbe verspricht an Novitäten und seltener gehörten Werken: Brahms' Clavierquartett, (Manuscript), Goldmark, Quintett, G. Preyer, J. Raff. Quartett, A. Müller Sohn, Claviertrio; Seb. Bach, Concert für ein und Concert für zwei Claviere.

Der kaufmännische Gesangverein unter Leitung des Chormeisters J. P. Gotthard wird, nachdem seine Statuten die behördliche Genehmigung erhalten haben, am 10. November die Generalversammlung, und nach derselben seine Stiftungsfiedertafel abhalten. —

Im Hofopernheater sollen noch im Laufe dieses Jahres zur Aufführung kommen: Mozart's „Così fan tutte“ Marschner's „Templer und Jüdin“, Wagner's „Tristan und Isolde“

Programm des ersten philharmonischen Concerts (Sonntag den 2. Nov. Mittags halb 1 Uhr im Hofoperntheater): Gluck, Ouvertüre zur Iphigenie in Aulis. Händel, Concert in B (Nr. 2 der sogen. Oboe concerte). Mozart, Arie aus der „Entführung“ gesungen von Hrn. Walter. Schumann Ouvertüre zu „Genofeva. Mendelssohn, Symphonie in A-moll.

Johannes Brahms wird am 29. November Abends im Musikvereinssaal ein Concert geben.

Briefkasten der Redaktion.

A. in K. Wir hielten es nicht für so dringend.

Berichtigung. In Nr. 43, Seite 338, Spalte 2, Zeilen 7 von unten ist zu lesen Tenne statt Tonne.

Druck von Friedr. & Moritz Förster. — Verlag von Weseley und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 45. Wien, 8. November 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. **Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing,** vormals H. F. Müller's Witwe. **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. **Mit Postversendung:** Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Josef Haydn und seine Mäcene. — Recensionen (Quintett von E. Naumann. Rohl's „Zauberflöte"). — Lokales. — Historische Notizen. — Nachrichten — Briefkasten.

Josef Haydn und seine fürstlichen Mäcene.

Von Dr. L.

Der Inhalt nachstehenden Aufsatzes ist das Ergebniß wiederholten, durch meine Verhältnisse leider nur nach Stunden nicht nach Tagen bemessenen Aufenthaltes in Eisenstadt. Wenn das Resultat trotz dieser unliebsamen Kürze dennoch bedeutender ward, als ich gehofft, so möge man ermessen, welche Ausbeute Desjenigen harren müßte, dem Zeit und Mittel zu Gebote stünden — und wie vielen edlen Pflastertretern der Residenz stünden sie zu Gebote — um während eines Aufenthaltes von Tagen oder Wochen an diesem, durch Haydn und seine merkwürdigen Mäcene berühmt gewordenen Orte reichliches, biographisches Material zu sammeln und so an einem unserer großen Musik-Trias ein Liebeswerk zu vollziehen, das gleicherweise als Pflichtgebot erscheint.

Wer etwa Lust dazu in sich verspürte, möge sich sputen. Zeitgenossen Haydn's, Mitglieder der einst hochberühmten Capelle ꝛc. ꝛc., aus deren Munde ich noch als aus erster Quelle schöpfen konnte, leben zwar daselbst noch, aber hochbetagt und der Eine und der Andere bereits auf einer Stufe des Alters und der Gebrechlichkeit angelangt, wo die Lebensdauer vielleicht nur mehr nach Monden, nicht mehr nach Jahren sich mißt *).

Die mit einem so vorgerückten Alter verknüpfte Geistes- und Gedächtnißschwäche dieser, mir sonst durchaus als Ehrenmänner bezeichneten Zeugen mögen das vielleicht hie und da bemerkbare Schwankende ihrer Aussagen, so wie die Kürze der mir zu Gebote gestandenen Zeit das Lückenhafte und Fragmentarische dieses Aufsatzes entschuldigen.

„Kein Held ist groß vor seinem Kammerdiener." Dies abscheuliche aber die Nation, der es angehört, so ganz charakterisirende Sprichwort sollte verbessert eigentlich also lauten: „Kein Held ist groß, der es nicht auch vor seinem Kammerdiener." Freilich würde sich bei Anwendung dieses Prüfsteins die Zahl menschlicher Größen unglaublich reduciren, aber unter ihnen dann auch nur solche, die als ächt erprobt und in ihren Reihen auch Josef Haydn sich finden. Fürwahr: hätte sich von allen diesfalls bezeichneten Zügen nur jener erhalten, daß Haydn's langjähriger Diener und Copist Elsler — Vater der berühmten Tänzerin — wenn er morgens in Abwesenheit desselben das Zimmer durchräucherte und sich unbelauscht glaubte, vor dem Bildniß des Mannes, den er wie eine Gottheit verehrte, mit der Rauchpfanne einige Zeit stehen blieb, wie vor einem Altar ein Opfer darbringend, so würde dies allein schon mehr als hinreichen, den eigenthümlichen Zauber zu bezeichnen, den dieser liebenswürdige Genius auf alle, die ihm näher traten, ausgeübt, und von dessen Nachwirkung trotzdem, daß nicht weniger als ein halbes Jahrhundert dazwischen liegt, ich mich selbst noch zu überzeugen vermochte, da einem meiner Erzähler bei der bloßen Erinnerung an ihn zuweilen die Stimme versagte und ich ihm Zeit gönnen mußte, sich wieder zu sammeln und sein Auge zu trocknen.

Von der körperlichen Erscheinung dieses vorzüglichen Mannes machten sich wohl Alle — darunter auch ich — eine ganz falsche Vorstellung, die ihn nur aus den oft bis zur Carikatur getriebenen Kupferstichen und Lithographien kannten, wo er in Gestalt eines hageren, zopfigen, grämlichen Schulmeisters gemüth- und geistlos uns anblickt. Wie ganz anders erscheint er nach der Schilderung seiner noch lebenden Zeitgenossen und, dieser entsprechend, auch auf einem lebensgroßen Bildniß bei Fürst Esterhazy in Wien, wo man auf den ersten Blick von der fremdartigen und trotz ihrer Unschöne eben so interessanten als anziehenden Gestalt frappirt wird.

Haydn sitzt hier in stattlicher Kleidung, von Statur eher klein als groß zu nennen, an einem Tisch, den Zeigefinger der einen Hand, wie von einem musikalischen Gedanken überrascht, sinnend an den Mund gelehnt; der Kopf ungewöhnlich groß, die Stirne, trotz der etwas zu tief in sie herabgedrückten Perücke breit und bedeutungsvoll; der obere äußere, von den Schläfen begrenzte Augenrundbenrand zeigt jene, bei allen großen Tonsetzern bemerkte, charakteristische Knochenschwellung und Spannung der Muskelpartien daselbst, die der ganzen Physiognomie derselben den so eigenthümlichen Zug stillen inneren Horchens und Lauschens verleihen. Der seelenvollste Ausdruck dunkelgrauer Augen und ein leises, schalkhaftes Lächeln um den Mund vollenden, was an diesem Kopfe schön und anziehend zu nennen, während die in ihren untern Partien unförmlich aufgetriebene, zugleich von Pockennarben verunstaltete Nase, die der Maler in ihrer ganzen Häßlichkeit nicht einmal darzustellen gewagt hat, eine derbsinnliche vorragende Unterlippe und ein massiv breiter Unterkiefer das Vortheilhafte des Gesammteindruckes wieder zerstören und Lavater somit nicht Unrecht haben mochte, wenn er Haydn's Kopf nach oben genial, nach unten trivial gefunden. Rechnet man hiezu noch einen fast kranlhaft ins schwarzgelbe spielenden Gesichtsteint und eine Stimme, die sich näselnd *) stets in hohen Tönen bewegte, und

*) Der Eine — Prinster — ist mittlerweile gestorben.

D. Red.

*) Sie rührte von einem Nasenpolypen her, der später in Wien durch eine Operation entfernt ward, sich aber wenigstens in kleinerer Gestalt wieder erzeugte. Die Art und Weise, wie ihn der berühmte englische Wundarzt Hunter davon befreien wollte, ist für den Engländer und Haydn zu charakteristisch, als daß sie nicht hier eine Stelle finden sollte. Ersterer, dessen Bekanntschaft, wie so vieler Celebritäten, Haydn in London gemacht, hatte ihm wiederholt eine Operation vorgeschlagen, die der von Natur schüchterne und furchtsame Meister immer und immer verschob. Schon nahte die Zeit seiner Abreise von England heran, da wurde er unter irgend einem Vorwande zu Hunter geladen. Kaum war er eingetreten und die ersten Begrüßungsformalitäten vorüber, spran-

man wird gestehen müssen, daß dieser Musager wenigstens in seinem Aeußern nichts von einem Apoll an sich hatte.

Wie Lord Byron seinen Hinkefuß, empfand auch Haydn das Unvortheilhafte seiner körperlichen Erscheinung schmerzlicher als billig und suchte selbst im Anbilden der Natur zu verbessern. „Er war immer wie aus einem Schachterl gezogen" sagte Frau Uhl, Gattin des ehemaligen fürstlichen Capellmitgliedes, die Beide, jetzt hochbetagt, den unvergeßlichen Tonsetzer noch gekannt hatten. Aus einem schriftlichen Berichte des Letzteren setze ich eine hierauf bezügliche Stelle ihrem ganzen Inhalt nach hieher:

„Im Jahre 1808 wurde in Wien in der Kirche der Ursulinerinnen ein Fest gefeiert, wozu musikalische Vesper und Messe bestimmt war. Der Fürst ließ seine Capelle — damals 60 Köpfe stark — auf seine Kosten zur Exercitirung dahin kommen. Hummel, Kreutzer, Preindl wurden aufgefordert, jeder eine Messe dazu zu schreiben, aus denen der Fürst wählen wollte. Die Wahl fiel auf die Hummel'sche. Bei dieser Gelegenheit machte die Capelle in kleinen Abtheilungen Haydn ihre Aufwartung, darunter auch Hummel mit den Sängerknaben und ihrem Chormeister. Haydn saß an einem Tische, in seinem schwarzen Kleide, die Perücke sorgfältig frisirt, das Hemd mit Spitzenmanschetten geziert; auf dem Tische lagen neue Handschuhe, Stock mit goldenem Knopf und Hut. Als er Hummel ansichtig ward sagte er: Nun, lieber Hummel, ich hörte schon, daß du eine so schöne Messe geschrieben und freute mich darüber. Ich hatte dir's ja öfter prophezeit, aus dir wird noch was Rechtes. Fahre nur so fort und denke: Alles Schöne und Gute kommt von Oben. Zu den Sängerknaben gewendet, sagte er: Ich war auch einmal so ein Singerbub; der Reutter hat mich von Hainburg nach Wien mitgenommen zu St. Stephan. Ich war fleißig. Wenn meine Kameraden spielten, nahm ich mein Clavierl unter den Arm und ging damit auf den Boden, um ungestörter mich üben zu können *). Seid nur recht brav und fleißig und vergeßt nie auf Gott."

Weit besser als durch die erlesenste Kleidertracht wurden Haydn's körperliche Unvollkommenheiten durch einen seltenen Verein von all jenen liebenswürdigen Eigenschaften des Herzens verdeckt, die mehr als alles übrige geeignet sich zeigen, das, dem überlegenen Genius von jeher mehr feindliche als freundliche Menschenvolk wieder mit ihm zu versöhnen. So wenig wie einem Kinde konnte man einem Manne gram werden, in dessen ganzen Wesen die harmloseste Kindlichkeit sich aussprach. Niemand hatte diesen Grundzug in Haydn's Charakter besser aufgefaßt, als die für verwandte Naturen so feinen Instinkt zeigende Kinderwelt. Wenn Haydn in Eisenstadt über die Gasse ging, rannten die Kinder, die er so sehr liebte und deren erklärter Liebling er war, in hellen Schaaren und mit dem Geschrei hinter ihm drein: Haydn Papa! Haydn Papa! Und dieser, ihm von den Kleinen, für die er wie sein Bruder in Salzburg stets süßes Futter in den Taschen trug, okroirte Name wurde auch stereotyp von den Erwachsenen gebraucht.

Wie zu den Kindern fühlte sich diese im Grunde mehr weibliche als männliche Natur auch zu weiblichen Kreisen vorzüglich hingezogen, denen er sich durch sein immer gleiches joviales Wesen, das gerne zu necken und geneckt zu werden liebte, und manch andere Unterhaltungstalente, namentlich einen unerschöpflichen Schatz lustiger und lächerlicher Anekdoten, die er mit vielem Humor vorzutragen wußte, gleich sehr empfahl. Noch in seinen alten Tagen kegelte er in dem benachbarten Höflein mit Sängerinnen der fürstlichen Capelle um die Wette, und Frau Uhl, die als kleines Mädchen die Kegel zurecht setzte, erhielt manchen Groschen dafür von dem heiteren Greis, in den man sich, wie sie sagte, verlieben mußte, sobald er nur den Mund aufthat. Haydn selbst legte großen Werth auf diese Erfolge bei der Damenwelt, die aber bei seiner abschreckenden körperlichen Häßlichkeit wohl zumeist nur geistiger Natur gewesen sein mögen; doch wurde mir eine Frau P., Gattin eines fürstlichen Sängers, als diejenige bezeichnet, mit der er in intimere Verhältnisse getreten sein soll.

Dem mag nun wie immer und Haydn von dieser Seite nicht ganz flecken- und vorwurfslos sein, so werden diese Vorwürfe in den Augen billig Denkender wenn nicht aufgehoben, doch gewiß gemildert, wenn man das eigenthümliche Geschick bedenkt, das diesen für häusliches und Familienglück so ganz geschaffenen Mann in der Gestalt jener Megäre getroffen, die er als Frau nach Hause geführt. Von widerlichem Aeußern, und dabei herzlos und roh, zänkisch und eifersüchtig, bigott und verschwenderisch, so ward sie mir mit seltner Uebereinstimmung geschildert.

Mit geduldiger Resignation scheint Haydn sein Hauskreuz durch eine lange Reihe von Jahren getragen zu haben, bis er endlich erst in späten Tagen sich auffraffte, es abzuschütteln. Den Anstoß dazu gab, wie mir Hr. Prinster, einer der beiden einst so berühmten Hornvirtuosen der fürstlichen Capelle erzählte, folgender Vorfall. Von den Londoner Ersparnissen hatte sich Haydn in Gumpendorf, einer der Vorstädte Wiens ein Haus gekauft, das im ersten Stock einen Eintrittssalon, rechts davon ein Zimmer für ihn, links eines für seine Frau enthielt. — Zwei Fräulein aus einem der angesehensten Häuser waren eben wieder gekommen, dem Meister ihre Bewunderung und Ehrfurcht zu bezeugen und schritten durch den Salon auf dessen Zimmer los, da öffnete sich plötzlich die Thüre links, die Alte steckte den Kopf heraus und kreischte: „Was sind denn das wieder für zwei saubere Figuren?" Der höchst anstößige Nebenbegriff, der mit diesem Lokalausdruck in Wien verknüpft zu sein pflegt, zog Haydn Verdrießlichkeiten zu, reifte aber auch zugleich mit einmal den Entschluß, sich seines Weibes zu entledigen; er schickte sie nach Baden bei Wien zum Schullehrer Stoll — demselben, für den Mozart sein Ave verum geschrieben — in's Exil, wo sie noch geraume Zeit lebte, dann im Jahre 1800 starb. So konnte der Greis wenigstens während des letzten Decenniums seines Lebens „sein Theil in Frieden essen."

Eine schwierigere Stellung als bei dem Kinder- und Weibervolke, deren Herzen ihm wie von selbst zufielen, hatte Haydn offenbar jenen fürstlichen Personen gegenüber, denen er unterworfen, sowie dem Künstlerpersonale, dem er übergeordnet war. Gern wird dies Jeder zugeben, der sich an die schimpfliche Rolle erinnert, die der doch so liebenswürdige Mozart am Erzbischöflichen- und die keineswegs glänzende, die er später am Kaiserhofe gespielt, oder der sich die fürchterlichen Explosionen in's Gedächtniß ruft, die auf dem Lebensgange Händel's

---

gen plötzlich drei baumstarke Kerle auf ihn los, packten ihn und wollten ihn mit aller Gewalt auf einen Stuhl setzen. Zum Tode erschrocken schlug Haydn mit Händen und Füßen auf so fürchterliche Weise um sich, daß die drei Gewaltigen, unvermögend das kleine Männchen zu bändigen, ihn wieder fahren lassen mußten. Bebend vor Schreck und Zorn trat er vor Hunter hin und schrie: Er wolle nicht operirt sein! Der versetzte mit allem Phlegma: Er habe vermeint, Patient werde sich's zur Ehre rechnen, durch so geschickte Hand befreit zu werden, und verabschiedete ihn kalt und vornehm.

*) Dieser Fleiß scheint übrigens den lebhaften Knaben nicht an der Ausübung gelegentlichen Muthwillens gehindert zu haben. Durfte er sich ja sogar rühmen, daß ihm auf Befehl der Kaiserin Maria Theresia ein „regenter Schilling", d. i. eine tüchtige Tracht Ruthenstreiche ad posteriora appliciert wurden, weil er vor ihren Augen trotz wiederholten Verbotes auf einem Bangerüst in der kais. Burg lebensgefährliche Gymnasik getrieben. Noch hypergenialer mag sich Josefs Bruder, Michael als Sängerknabe angelassen haben, denn als dieser, schon ein Greis, von Salzburg wieder nach Wien gekommen, um eine dem Kaiser gewidmete Messe selbst zu dirigiren, blieb er, an dem Convictgebäude vorübergehend plötzlich stehen und sagte, von Erinnerungsschauern ergriffen, zu seinen Begleitern: „Dort oben habe ich fast allwöchentlich meinen „Schilling" bekommen."

und Beethoven's von Zeit zu Zeit stattgefunden, wenn diese energischen Geister mit der zu Kabalen und Intriguen leider nur zu geneigten Künstlerwelt in Collision geriethen.

Zwei glückliche Umstände mochten Haydn über alle Schwierigkeiten hinweggeholfen und seine in dieser Hinsicht so heitere Lebensbahn geebnet haben. Nach oben hin war der Tonmeister seinen fürstlichen Mäcenen, wie dem Fürsten Nicolaus Joseph, und seiner Kunst — oder, wie dem spätern Fürsten Nicolaus, um des Glanzes willen, der sich bereits an seinen Namen knüpfte, fast eben so wichtig und unentbehrlich, wie sie um der Existenz willen ihm; andererseits mußte bei der ihm untergeordneten Künstlerwelt Kabale und Neid sich entwaffnet sehen einem Manne gegenüber, der trotz seines bereits europäischen Rufes als Vorstand und Dirigent die Humanität und Bescheidenheit selbst war. Während Meyerbeer, als er mit dem trefflichen Orchesterpersonale des Wiener Opernhauses den Propheten einstudierte, dasselbe um der elendesten Lappalien willen so mißhandeln zu dürfen glaubte, daß die maßlos gesteigerte Erbitterung darüber nahe daran war, in eine Emeute auszubrechen*), war Haydn's Manier zu dirigiren die ruhigste und geräuschloseste von der Welt; selbst bei besonders heiklen Stellen seiner Compositionen, wo für irgend ein Instrument ein Solo eintrat, lugte der Alte bloß über die ungeheure Brille, die er auf seine Nase gequetscht hatte, zu den betreffenden Solisten hin mit einem so freundlich aufmunternden, zugleich so unmaßgeblich bittenden Blick, als wollte er sagen: Jetzt, lieber Herr, wäre halt wieder an Ihnen die Reihe, sich und mir Ehre zu machen. Prinster versicherte mich, diese durchaus so noble und humane Weise, mit der Haydn, in dem Künstler die Kunst ehrend, seine Capelle leitete, sei für sie alle ein weit empfindlicherer Stachel wetteifernden Ehrgeizes gewesen, als wenn er mit allen „Sakramentern“ und „Donnerwettern“ unter sie gefahren wäre.

Andererseits hatte wohl auch der Meister alle Ursache mit einer solchen Capelle, wie sie Fürst Nikolaus aus allen Ländern zusammengelesen, zufrieden zu sein und war es auch stets, kleine Ausnahmen abgerechnet. So konnte z. B. wie Hr. Plaimschauer, ehemaliges Orchestermitglied und Vater des jetzigen verdienstvollen Chorregenten zu Wr. Neustadt erzählte, bei den zwei großen Messen, in deren einer beim Crucifixus sonderbare Orgelarpeggien, in der andern beim Agnus ein Paukensolo vorkommt, der Organist und Paukist es Haydn nie zu Danke machen; er lief daher, wenn diese Stellen kamen, zur geheimen Belustigung der Mitwirkenden, hurtig wie ein Wiesel zur Orgel und Pauke hin und producirte selbst. Ob unter seinen Händen diese Bizarrerien, deren Ungehörigkeit der Componist wohl selbst im Geheimen fühlen mochte, gewonnen hatten, stehe dahin.

Sonst aber gab es nur ein Ding, was ihn am Dirigententpulte ernstlich aus Laune und Fassung zu bringen vermochte, wenn eine Sängerin oder sonst ein Virtuose sichs beikommen ließ, seine Compositionen durch eigenmächtige Schnörkel verschönern zu wollen. Doch auch da begnügte er sich, bloß mit seiner Perstflage die künstlerische Anmaßung in ihre Schranken zurückzuweisen. Diese gutmüthige Ironie, die, weil mit so viel Bonhomie gepaart, ihren Zweck erreichte, ohne zu verletzen, war überhaupt die einzige Waffe, der er sich zur Abwehr Andern gegenüber gern und oft bediente. Als Johann Fuchs, Vice-Capellmeister und Haydn's Schüler die vermeintlichen Schönheiten einer Messe, die er componirt hatte, allzu selbstgefällig herausstrich, rief endlich Haydn, dem es zu toll ward, lachend aus: Fuchs, Fuchs! ich sehe schon, du beginnst dem alten Haydn über den Kopf zu wachsen; ich werde mich recht zusammen nehmen, und auf's neue zu studieren anfangen müssen.“

Es war dieser Fuchs einer der Wenigen, die man mir als solche zu bezeichnen vermochte, mit denen der Tonseyer in ein intimeres freundschaftliches Verhältniß getreten; eine, bei seiner genialen Aufgeweckttheit und Jovialität kaum erklärbare Bizarrerie, da Fuchs, zwar ein rechtlicher Charakter, aber sonst, gleich seinen Compositionen, ein zum Sterben langweiliger und trockener Patron gewesen. Begreiflicher ist's, daß Haydn, die Bande des Blutes abgerechnet, auch sonst gerne mit seinem leiblichen Bruder Johann (gest. 1805) verkehrte, der weder mit dem Genie noch den vorzüglichen Stimmmitteln seiner beiden Brüder begabt, wohl nur durch Josef's mächtige Fürsprache eine Stelle als Tenorsänger in der fürstlichen Capelle gefunden; ein heiterer anspruchsloser Mensch, der Musikunterricht gab, nebenbei allen Mädchen, trotz des Schabernackes, den sie ihm fort und fort spielten, die Cour machte und gern bei einem Gläschen Wein lustige Lieder vortrug. Im gegenwärtigen Kapellenhause, dem einstigen Franziskanerkloster, das der Fürst Nikolaus angekauft und in das Gasthaus „zum Engel“ umgewandelt hatte, und wo auch Beethoven, Salieri, Kreutzer, Gyrowetz, Vogler ꝛc. ꝛc. bei ihrer jeweiligen Anwesenheit auf Kosten des Fürsten wohnten, zeigt man noch als Pendant zu dem bekannten Haydnstübchen in Salzburg, das Zimmer, wo Josef in Gesellschaft seines Bruders Johann und Fuchs zuweilen ein Gläschen Wein getrunken. Gleich Beethoven liebte er vorzüglich Rothen, trank aber nie mehr als ein Seitel davon; von Tabak schnupfte er ausschließlich die gelbe Sorte, und auch diese nur mäßig.

Ein weit entschiedeneres Bedürfniß als für diese materiellen Genüsse hatte er für Bewegung im Freien und den Anblick der Natur, die er leidenschaftlich liebte. Im Freien componiren zu können, war seine Lust und das Lichtenthalische Gärtchen am östlichen Ende Eisenstadts, das er von einem fürstlichen Beamten gemiethet, bewahrt noch den hölzernen Pavillon, in welchem Haydn oft und viel geschrieben.

Die Art seines Componirens war, daß er die im Kopfe mehr oder minder ausgearbeiteten Entwürfe zuerst auf einzelne Notenblätter und dann erst, wenn im Kopfe und auf dem Papiere bereits alles klar und vollständig vor ihm stand, die Partituren, die daher so wenig Correkturen zeigen, zu schreiben pflegte. Jene Rapidität des Concipirens und Producirens, die bei Mozart, Schubert in Erstaunen setzt, fehlte übrigens Haydn, der, wie er selbst gestand, ein langsamer Arbeiter und mit einer Symphonie meist einen — mit einer Messe drei Monate hindurch beschäftigt war. Eben so wenig besaß er jene wunderbare, fast an Clairvoyance streifende, begeisterte Improvisationsgabe Mozarts und Beethovens am Claviere. Prinster hörte ihn nur ein einzigesmal, als der Fürst in einer Gesellschaft etwas gar zu lange auf sich warten ließ, aber auch diesmal nur meist in Reminiscenzen aus seinen und Anderer Werken frei phantasieren; doch mochte wohl auch der Umstand, daß seine Stärke als Virtuose mehr im Violin- als Clavierspiele gelegen, mit Ursache gewesen sein.

Als ein Curiosum, oder vielmehr als ein Beweis, daß Haydn in vorgerückten Jahren, wo selbst das Genie nach körperlicher und geistiger Ruhe sich zu sehnen beginnt, bereits mitunter besonderer Anregung zu seinen Leistungen bedurfte, verdient es bemerkt zu werden, daß als er, ein beinahe 70jähriger Greis, auf steres Andrängen Van Swietens die Jahreszeiten schrieb, er, um sich in die rechte Stimmung zu versetzen, mit dem Landvolke um Eisenstadt, den Ackerbauern und Winzern häufig verkehrte, sie auf ihren Feldern und Weingärten aufsuchte, und zu ihrer Verwunderung weitläufige Gespräche über den Betrieb ihrer Wirthschaften, die Ernteaussichten ꝛc. mit ihnen anknüpfte.

Ich komme nun auf eine der wesentlichsten und zur richtigen Würdigung von einigen seiner Werke, wie ich glaube, sehr

*) Davon ist uns nichts Zuverlässiges bekannt. Uebrigens ist es bei dem orchestralen Raffinement dieser Oper wohl möglich.
D. Red.

wichtigen Eigenschaft des in neuerer Zeit hie und da systematisch verkannten Tonmeisters, seine Gottesfurcht, zu sprechen, die ebenso intensiv wie aufrichtig und rein gewesen sein muß, da auch hierüber, wie über seine Liebenswürdigkeit alle schriftlichen und mündlichen Zeugnisse, die mir zugängig waren, wie aus einem Munde lauten. Diese „Gottesminne" war nicht etwa bloß deistischer, sondern sehr positiv gläubiger Natur; wie sein Bruder in Salzburg war er devoter Katholik, und ihm das Anhören der Messe, der Gebrauch der Sakramente geistiges Bedürfniß; gerieth beim Componiren der Fluß musikalischer Ideen in's Stocken, dann nahm er den Rosenkranz und schritt betend im Zimmer auf und ab; da kamen die entflohnen Gedanken wieder; als er die Schöpfung schrieb, fiel er täglich auf die Knice und bat Gott, ihm die Kraft zu geben, das Werk zu Stande zu bringen; nach Vollendung einer jeden seiner großen Messen, die er alle, mit Ausnahme einer einzigen als Greis geschrieben, war er, wie mir Prinster erzählte, stets freudetrunken und oft bis zu Thränen gerührt darüber, daß er wieder ein Werk zu seines Schöpfers Preis und Ehre vollendet.

Es war diese Gottesfurcht gewiß nicht von jener gewöhnlichen Art, die den Menschen bei vorgerückten Jahren und abnehmender Sinnlichkeit, wo er vom Dießseits wenig mehr zu hoffen, vom Jenseits viel zu fürchten hat, zu beschleichen pflegt, sondern, abgesehen von jener Zeit, in der Haydn gelebt, und die, wie auch O. Jahn sehr schön bei Mozart nachgewiesen, bei mancher eingerissenen Frivolität noch großen Fond von Gläubigkeit besaß, war diese Eigenschaft sicher mit Haydn's ganzem Wesen auf's innigste verwebt und ihm von Jugend an eigen. Ein im Eisenstädter Musikarchiv aufbewahrtes Autograph vom Jahr 1769 trägt bereits im Eingange die Ueberschrift: „In nomine Domini", mit der der fromme Mann alle seine größeren Werke zu beginnen pflegte. Daß übrigens bei ihm, dem in allen Dingen Maßhaltenden, diese Gläubigkeit nicht in überspannte Bigotterie ausartete, möge ein Umstand beweisen: Testamentarisch legirte er auf Seelenmessen 30 — den Armen hingegen 1000 fl.

Wir haben absichtlich bei dieser, eben so reinen wie intensiv lodernden Gluth von Haydn's Frömmigkeit, die nach dem Beigebrachten wohl gegen alle Anzweiflung gesichert erscheint*), etwas länger verweilt, weil sie uns entscheidend dünkt in der Frage, ob wohl Jene, die in seinen Messen nichts weiters erblicken als galante Kirchenconcerte, „denen — wie es in diesen Blättern jüngsthin hieß — „ja noch immerhin ein ehrenvoller Rückzug in den Concertsaal übrig bleibt" Recht haben mögen, oder Jene, die in dem „Kyrie", „Gloria" dieser Werke wahrhaft Klopstock'schen Odenschwung einer gottbegeisterten Seele, in den „Gratias" den rührendsten Dank des Geschöpfes gegen seinen Schöpfer, in den „Miserere" und „Agnus" derselben den Ausdruck demüthigster reumüthigster Zerknirschung finden. Damit sollen aber keineswegs die offenbaren Mängel der 3. Haydn'schen Messen und der süddeutschen Kirchenmusik überhaupt beschönigt werden und noch viel weniger die Ausartungen, in die diese große Schule, nicht mehr getragen vom religiösen Geiste ihrer Gründer, alsbald verfallen mußte.

Hier möge gelegentlich nur noch die Berichtigung von Irrthümern stehen, in die Haydn's Biographen, Dies und Griesinger als Ausleger verfielen. Griesinger sagt: Bei der sg. Schöpfungsmesse (Nr. IV der Breitkopf'schen Ausgabe) habe Haydn in Erwägung, daß die meisten Sünden der Menschen in Vergehungen gegen die Züchtigkeit bestehen, das Agnus in der leichten tändelnden Manier jener Arie aus der Schöpfung: „Der thauende Morgen" gesetzt, aber gleich darauf das düstere Miserere in vollem Chore einfallen lassen. Dies hingegen bringt wieder eine andere Version. Während der Composition des Agnus soll sich der Componist mit der Idee, daß Gott sich endlich des reumüthigen Geschöpfes sicher erbarmen werde, immer mehr vertraut gemacht und ihn zuletzt eine solche Freudigkeit darüber befallen haben, daß er getrost und wohlgemuth das Miserere des Agnus mit dem Tempo „Allegro" überschrieb. Das Schöne an der Sache ist aber, daß obige flüchtige Reminiscenz aus der Schöpfung gar nicht im Agnus sondern im Gloria dieser Messe vorkommt, und eben so stürzt die Hypothese, die Dies aufgestellt, durch den winzigen Umstand zusammen, daß man in allen Agnus der Haydn'schen Messen und so auch im obbezeichneten, das in meisterlicher Fortschreitung vom Anfang bis zu Ende im „Andante" geht, ein mit „Allegro" überschriebenes Miserere vergebens suchen wird. Man sieht, trotz der Befolgung des Göthe'schen Rathes:

„In der Exegese seid hübsch munter,
Legt ihr nichts aus, so legt was unter"

haben die Exegeten — die musikalischen wenigstens — entschieden Unglück; von jenen Auslegern Haydn's angefangen bis zu Marx herab, der in einem Beethoven'schen Andante (Clavier-sonaten, op. 14 Nr. 2) das Arbeitszimmer eines Mädchens erblickt, welches, weil es ihr am Strickrahmen nicht nach Wunsch gerathen, die Stirne kraus in Falten zieht. Albernheiten und kein Ende!

(Schluß folgt.)

*) Wir wüßten nicht daß Jemand dieselbe in Abrede gestellt hätte. D. Red.

Recensionen.

Ernst Naumann: Quintett für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell. op. 6. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Auflagstimmen.

S. B. Aus diesem neuen Opus des den Lesern durch ein paar kleine Stücke für Clavier und ein Streichinstrument, dann ein Liederheft bekannt gewordenen Autors erkennt man auf den ersten Blick, namentlich in den ersten Satz, den gebildeten edel strebenden Musiker, der bemüht ist den gerechten Forderungen der Zeit zu entsprechen und wenigstens zu vermeiden was einer früheren Schreibart angehört.

Freilich ist das Wollen nicht überall durch das Vermögen gedeckt, und es sind die Sätze nicht gleich werthvoll, auch die besten Sätze darin nicht zu vollkommener Wirkung ausgestaltet.

Der erste Satz (C-dur, 4/4) ist unbedingt an Erfindung, Schwung, Mannigfaltigkeit und echt quintettmäßig polyphoner Führung der beste, er ist am „fleißigsten" gearbeitet. Im folgenden Scherzo (C-dur 3/4) herrscht ein Rhythmus, den wir nicht nobel genug behandelt finden, — es würde nicht viel bedürfen (etwa die gewöhnliche Begleitungsform) um einen Walzer daraus zu bilden, was doch in einem Quintett nicht wohl zu loben ist. Statt der vorhandenen rhythmisch parallelen Stimmführung hätte nach unserer Ansicht sogleich ein contrapunktisches Element dazu treten müssen, wenn das Thema nicht dürftig und etwas commun werden sollte. Das Trio ist recht schön in der Idee und Stimmführung, doch scheint uns die Hauptfigur allzu ausschließlich dominirend.

Das folgende Andante (A-moll 2/4), dessen Mittelsatz abermals mehr Interesse erregt als der Hauptsatz, hat Romanzen-Charakter und das Thema ist recht hübsch erfunden; aber was unser Componist „daraus macht", ist doch gar zu wenig. Auch hier wird ein Mangel an contrapunktischer Fülle bemerklich, die Stimmen laufen zu gleichartig mit einander. Ein anderer Uebelstand ist hier wie fast in allen andern Sätzen der, daß der Componist es mit den Schlüssen ganz eigen leicht nimmt. Das alte „finis coronat opus" gilt nicht allein von den Finale's irgend größerer Werke, sondern auch ganz entschieden bei jedem einzelnen Stück. Naumann's Sätze hören auf, man weiß nicht

warum, daher ohne Wirkung. Beethoven, der nun einmal in der Sonatenform unübertrefflicher Meister und Muster für alle Neueren ist, hat auch hierin gezeigt und gelehrt, wie zu verfahren. Mit der naiven Weise die sich begnügt, einen Satz der bloßen Symmetrie wegen noch einmal hinzustellen, geht's nun einmal nicht mehr. — Im Finale, (C-dur Presto) dessen Thema recht frisch und humoristisch anhebt, gefällt uns gleich Anfangs der Modulationszug nicht recht. Zuerst verweilt der Componist allzulang in der Haupttonart, um dann auf einmal gerade auszubiegen. Wir möchten hier den Grundsatz aussprechen, daß ein auffallender tonischer Schluß, wie er z. B. hier schon im 16.— 17. Takt und später im 32. — 33. Takt wiederholt vorkommt, entweder wirklich als Zeichen gelten muß, man sei jetzt in dieser Tonart fertig, oder daß man, wenn in der Tonart fortgefahren werden soll, eben keinen Schluß bringen darf. Hätte der Componist vom 10. Takt an frisch zur Dominante oder Obermediante gelenkt und wäre darin geblieben, dann konnte er mit weit besserer Wirkung (im 17. Takt, 2. Hälfte) die Wiederholung des Themas bringen, durfte aber beileibe nicht abermals bis zum 33. Takt in C bleiben, sondern mußte gleich wieder in neue, natürlich verwandte Tonarten lenken. Dergleichen Dinge sind von entscheidendster Wichtigkeit; der kunstvollste Satz, der gelungenste thematische Wurf wird abgeschwächt, wenn sich modulatorische Unfreiheit oder Monotonie bemerklich macht. — Der Seitensatz in Es ist recht artig, scheint uns aber doch nicht bedeutend genug für diese Stelle. Bei Liedsätzen müssen, wenn sie nicht als schnell vorübergehende Episoden benützt werden, Contrapunkt und Modulation zur Erhöhung der Wirkung eintreten. Daß sich hier 48 Takte ohne alle Gegenstimmigkeit (eine kleine Imitation abgerechnet) fortziehen, ist der Gattung entgegen, die durchaus Beweglichkeit, Eigenleben der einzelnen Stimmen fordert. Abermals müssen wir auf Beethoven verweisen, und auf — Naumanns ersten Satz, der wirklich in dieser Hinsicht wie von einer andren Hand geschrieben sich ausnimmt.

Im Ganzen des Quintetts vermissen wir einen deutlich ausgesprochenen Stimmungsverlauf, es bleibt Alles in einem gewissen mittleren Ton: weder entschiedene Lustigkeit noch Trauer, noch Leidenschaft, noch Aufschwung machen sich entschieden genug geltend. Wir sind aber der Meinung, daß ein Kammermusikwerk von geringer charakteristischer und symbolischer Bedeutsamkeit nach Beethoven keine Aussicht auf Erfolg mehr hat. Wiederum findet das eben Gesagte am wenigsten auf den ersten Satz unseres Quintetts Anwendung, in welchem wenigstens ein unbestimmtes Drängen und Treiben herrscht, welches bewirkt, daß man sich für die Sache, interessiren kann, wenn auch in Folge des Umstandes, daß jene Eigenschaft keine prägnante und concrete Gestalt annimmt, eine vollere Wirkung nicht wohl Platz greifen kann. In den übrigen Sätzen, namentlich dem zweiten und dritten, mangelt die innere Bewegung noch weit mehr und wir fürchten, daß diese Mängel unserem Quintett, ungeachtet seiner mitunter recht feinen Faktur, in seinem Laufe keinen Vorschub leisten werden.

Es ist schließlich zu bemerken, daß wir das Quintett nicht gehört, sondern nur gelesen haben. Möglich, daß die lebendige Wirkung manches Bedenken minder fühlbar erscheinen lassen wird.

Dr. Ludw. Nohl. Die Zauberflöte. Betrachtungen über die Bedeutung der dramatischen Musik in der Geschichte des menschlichen Geistes. Frankfurt a. M. Sauerländer 1862. Okt. 317 Seiten.

M. Nach O. Jahn ein Buch über Mozart oder eines seiner Werke schreiben ist für den, der es unternimmt ebenso schwer, wie es schwer ist sich zu entschließen ein solches Buch zu lesen. Das Jahn'sche Werk beleuchtet seinen Gegenstand im Ganzen und Einzelnen so gründlich und weitläufig wie möglich und sollte daher füglich den Abschluß der Mozartliteratur bilden. Die Menschheit hat noch mehr zu leisten, mehr zu begreifen als blos den einen allerdings herrlichen Meister. Neue Bücher über Bekanntes werden endlich dem traurigen Schicksal unterliegen nicht oder nur von einigen Freunden gelesen zu werden. Damit ist aber natürlich weder der Kunst noch der Welt gedient.

Das Nohl'sche Buch sucht mit einem großen Aufwande von Worten zu beweisen, daß „die Zauberflöte unter allen Schöpfungen der dramatischen Musik die vollendetste ist" und daher auch „von allen der beste Ausgangspunkt" sein muß, „wenn man sich vorsetzt, die Bedeutung der dramatischen Musik in der Geschichte des menschlichen Geistes nachzuweisen." (Zueignung S. VII.)

Gegen dieses Unternehmen haben wir natürlich von vornherein wenig einzuwenden. Weit entfernt mit jenen zu stimmen, die sich durch die „albernen Späße" in der „Zauberflöte" so sehr abschrecken lassen, daß ihnen der tiefere und höhere Gehalt dadurch verloren geht, haben auch wir allezeit die in diesem Sinne abgegebenen Meinungen und Urtheile für sehr oberflächlich gehalten, und noch wie vor sind wir jedesmal, wenn wir das Meisterwerk hörten, innerlich erquickt und erhoben aus dem Theater gegangen. Es handelt sich also für uns nur darum, wie Nohl es anfängt für seine Behauptung den Beweis zu liefern.

Man sollte glauben, es würde vorerst genügt haben, wenn der Verfasser das Wesen und den letzten Zweck der dramatischen Musik möglichst scharf festgestellt, dann an diesem Ideal den Entwicklungsgang und die verschiedenen Richtungen der vor- und nach-Mozart'schen Zeit geprüft, dann, Mozart's Opern unter einander vergleichend, den Vorzug der „Zauberflöte" an's Licht gebracht hätte.

Statt sich hierauf zu beschränken, holt der Verfasser vom Beginn der Musik überhaupt aus, gibt einen Auszug aus der Geschichte derselben, spricht ein Langes und Breites über Kirchenmusik, über Palestrina, später auch über Händel und Bach, und geräth dadurch in die schiefe Lage mit einem Maßstabe zu messen, was mit ihm gar nicht gemessen werden kann. Es zeigt sich hier daß Nohl rein Aesthetiker aber nicht Historiker ist. Denn der letzte darf sich nie von einer Persönlichkeit so einnehmen lassen, daß alle übrigen Kunstgrößen darunter leiden müssen.

Es kann nicht fehlen, daß bei solchem Verfahren seltsame Dinge zu Tage kommen müssen.

Nohl's Deduktion zufolge wäre Palestrina's Formschönheit von Bach und Händel nicht erreicht worden (Seite 29). Später bei Mozart's Opern anlangend sagt er vom Don Juan, es sei hier „noch wieder der italienische Geist der mehr formalen Schönheit" (nicht der charakteristischen?), „der das Ganze bestimmt" (S. 173) und noch später heißt es: Erst in der Zauberflöte erreicht Mozart das Reinste, Idealste, vollkommen Schöne. (S. 187.) Durch das nicht genügende Auseinanderhalten der Kirchen-, Oratorien- und dramatischen Musik passirt es dem Verfasser, daß er Bach, Händel und Mozart nach dem Maß formaler Schönheit mißt, wobei natürlich Mozart den Preis davon trägt. Ein solch nivellirender Standpunkt ist aber von Einsichtigen längst als unhaltbar erkannt.

Die dramatische Musik hat so ganz verschiedene Zwecke und Ziele von der Kirchen- und Oratorienmusik, daß z. B. der von Nohl versuchte Nachweis, erst in Mozart und erst in der Zauberflöte sei das reine helle und ungetrübte Dur zur Geltung gekommen, gar keinen Sinn hat. Der Oper kann es z. B. nicht einfallen jener „göttlichen Traurigkeit" Ausdruck geben zu wollen, die in der Kirchenmusik ganz wohl am Platze ist. Zugleich aber verräth Nohl eine Unbekanntschaft mit S. Bach und Händel, wenn er meint (S. 290): „sie tupfen kaum an das reine Dur an, da lassen sie es wieder fahren und kehren bescheiden trüb in ihr Moll zurück". Kennt der Verf. nichts von der Bach'schen Instrumentalmusik, nichts von den vielen Suiten u. s. w., die im reinsten hellsten Dur gehalten sind? Und daß auch Händel „noch vorwiegend in diesen dunklen Gebieten wuhle", dafür möchten wir den Heidelberger Herrn Privatdocenten für Geschichte und Aesthetik der Tonkunst doch erst um Beweise bitten! Oder hätte Händel vielleicht seinen „Messias" durchaus in Dur schreiben sollen? Oder „wühlt" Händel in seinem Halleluja etwa auch in

„dunklen Gebieten“ herum? Genug! dergleichen Behauptungen schlagen sich selbst, und die Folgerungen, die auf so seichtem Grunde erbaut werden, können natürlich nicht anders sein als — baufällig.

Zum Andern ist es uns seltsam genug erschienen, wie Nohl das alte Wien und Mozart's Charakter und Gemüthszustand beschreibt, um daraus das Entstehen der Zauberflöte abzuleiten, in welcher doch der „hervorstechende Charakter“ der, daß „Alles im Hinblick auf das Ewige“ gedacht und erfunden ist (S. 261). Es wird nämlich das alte Wien (nebst Salzburg), und die Sinnlichkeit seiner Menschen, namentlich des weiblichen Geschlechts, gegenüber den „lächerlichen Sittenrichtern“ mit reizenden Farben gemalt und ein Bild davon entworfen, welches wohl zur Erklärung vieler anderen Erscheinungen im Leben und in der Kunst, aber beileibe nicht eines so „sittlich idealen“ Werkes wie die Zauberflöte dienen könnte; es müßte denn gerade inmitten dieses neumodischen Heidenthums Mozart ein vollkommener Heiliger geblieben sein, was aber Nohl in Abrede stellt, denn es ist die Rede von „Stubenmädeleien“, die seine Frau zu verzeihen hatte, von einem gedrückten reuigen Gemüthszustand (S. 149), von dem vergnüglichen Leben unter Schikaneder, welches Mozart gerade jetzt (während der Composition der Zauberflöte) „nicht am wenigsten genoß“ (S. 206). „Seine Frau war wieder in Baden, ihre Kränklichkeit machte ihm viele schmerzliche Stunden und zehrte obendrein Alles auf, was er verdiente. Kein Wunder, wenn er jetzt, wo ihm eine fröhliche Gesellschaft die Stunden verkürzte, die eine angestrengte Arbeit übrig ließ, sich lieber dieser Heiterkeit (sic!) als den Sorgen hingab....“ Nohl deutet wiederholt an, daß Mozart dem Dienste der Venus sich nicht allzu streng entzogen habe (früher empfand er aber Reue darüber!), und doch heißt es S. 221 wieder, sein Gemüth sei rein und unschuldig gewesen.

Wozu, fragen wir, wird überhaupt aller dieser alte Kohl abermals aufgewärmt? Etwa um Heribert Rau entgegen zu treten? Das halten wir für unnöthig, denn dieser schrieb einen Roman, mit dem die Kritik nichts weiter zu thun hat. Oder um Mozart mit einem Heiligenschein zu umgeben? Dann hätte gerade bewiesen werden müssen, daß Mozart inmitten aller Verführung sich ganz rein erhalten habe. Das geschieht nicht, folglich ist das Ganze überflüssig und besser wäre statt aller Beschäftigung der Schleier christlicher Liebe auf den Menschen geworfen und das Kunstwerk aus dem Genie des Mannes und seinem besseren Ich erklärt worden.

Wir kommen hier auf einen Punkt zu sprechen, den Nohl bei weitem nicht genug hervorhebt. Schon bei der vergleichenden Zusammenstellung Mozart's mit Gluck wird der eigentliche Unterschied nicht ganz zutreffend aufgestellt und blos die überwiegende musikalische Schönheit der Mozart'schen Gebilde hervorgehoben, nicht aber das weit wesentlichere Faktum betont, daß Mozart's dramatische Kunst hauptsächlich auf der eminenten Fähigkeit beruht, nicht blos Situationen, sondern auch Charaktere in Musik aufzulösen, oder mit andern Worten, musikalische Formen zu erfinden, die ganz und gar auf die darzustellenden Charaktere passen. Wenn dieses nicht als Hauptsache aufgestellt wird, dann läuft man eben Gefahr (der auch Nohl unterliegt), Gluck als musikalisch unbedeutend hinzustellen, und sich ewig zwischen den gegenüberstehenden Forderungen: dramatische Musik, und schöne Musik, im Kreise zu drehen, ohne festen Anhalt zu gewinnen, deßhalb aber auch die Weiterentwicklung der Oper falsch zu beurtheilen.

Wäre Nohl sich dieser speziellen genialen Begabung Mozart's fester bewußt gewesen, so hätte er die Figuren: Papageno und Papagena, Tamino und Pamina, Sarastro u. s. w. sich erklären können, ohne erst bedenkliche Untersuchungen über Mozart's Sittenreinheit anzustellen, oder gar den allgemeinen Sittenzustand einer Zeit auszumalen, die, wie der Verf. (S. 219) meint, „die ethische Idee einer Leonore nicht kannte“ (?), obgleich er an einer andern Stelle zugibt, daß in Wien denn doch auch bessere Elemente vertreten waren, die allenfalls selbst für die Größe eines Sarastro und für die reine Liebe eines Tamino zum Modell dienen konnten.

Nach diesen Richtungen hin halten wir Nohl's Werk für verfehlt; andererseits wollen wir nicht in Abrede stellen, daß einzelne Partien desselben recht anziehend geschrieben, ja viele treffende Wahrheiten darin enthalten sind. Ist doch der Muth gerade für die „Zauberflöte“ zu plaidiren, an sich schon in unserer Zeit anerkennenswerth genug, — in unserer Zeit, der mit der Schikaneder'schen „Albernheit“ auch die Naivetät so gründlich verloren gegangen ist, und die sich nach der Epoche eines immerhin berechtigten Sensualismus einerseits in Materialismus, anderseits in trockenen und abstrakteften Doktrinarismus verirrt hat. Das Nohl'sche Buch hat uns, von den Fehlern der Beweisführung abgesehen, gezeigt, daß es denn doch noch auch in der „gebildeten Welt“ Leute gibt, die nicht „in die Fraisen fallen“ wenn sie an Papageno denken.

Was schließlich die „Bedeutung der dramatischen Musik in der Geschichte des menschlichen Geistes“ betrifft, deren Betrachtung nebst der „Zauberflöte“ den Inhalt des Buches ausmachen soll, so ist uns nicht recht klar geworden, was Nohl damit meint. Wollte er der dramatischen Musik und der Zauberflöte den höchsten Rang in der Tonkunst überhaupt anweisen? Sein Gang von der Kirchenmusik aus scheint dies anzudeuten. Doch fehlt eine darauf bezügliche Schlußbetrachtung; das Buch endigt mit einer Apotheose Mozart's. Beweisen finden wir den Satz nicht, es müßte denn in dem oben angeführten angeblichen Sieg des Dur ein Beweis liegen sollen. Wie es damit steht, können wir dem Leser zu beurtheilen überlassen. Was uns betrifft, so glauben wir wohl an Spitzen in der Kunst, aber nicht an eine einzige Spitze. Das Nohl'sche Buch hat uns in unserem Glaubensbekenntniß nicht wankend zu machen vermocht.

Locales.

(Erstes philharmonisches Concert. — Marschner's „Templer und Jüdin“.)

S. B. Die Beliebtheit unserer philharmonischen Concerte steigert sich mit jedem Jahre und auch insofern mit Recht, als die Aufführungen durchweg sehr fleißig vorbereitet, präcis, schwungvoll und lebendig sind. Der Dirigent, Herr Dessoff, dem hierin natürlich das meiste Verdienst zukommt, obwohl auch jedes Orchestermitglied vollkommen seinen Mann stellt, hat den Vorzug, daß seine Haupthätigkeit in die Proben fällt und er sich bei der Aufführung nicht mehr bemerklich macht, als zur Erhaltung eines präcisen Ensemble nöthig ist. Alle diese Umstände vereinigen sich um die dauerhafte Beliebtheit herbeizuführen, die sich auch diesmal durch ein ausverkauftes Haus bewährte.

Zuerst ertönte Gluck's Ouvertüre zur Iphigenie in Aulis *). Statt dieser sehr bekannten, wohl höchst werthvollen und immer gerne gehörten Ouvertüre hätte man wohl einmal eine andere desselben Meisters spielen können. Es wird ja nicht gerade eines Rich. Wagner bedürfen um auch die andern mit einem schönen aber hoffentlich nicht zu sehr in die Länge gezogenen Schluß zu versehen. Beiläufig können wir das allzu breite Andante am Anfang des Hauptsatzes ebensowenig billigen wie die vielen Drucker in dem Motiv der Einleitung. — Händels Concert in B-dur (mit obligaten 2 Violinen und 2 Violoncellen, dann verschiedenen Blas- namentlich Oboe-Solo's) interessirt und frappirt durch eigenthümlich schöne polyphone Führung der Soloinstrumente und

*) Gluck's Ouvertüren im Hofopernheater! Das heißt ungefähr so viel als einen Fremden nur bis in's Vorzimmer herein lassen und dann eilig wieder hinaus complimentiren. In diesen unsern heiligen Opernhallen sind die Capellmeister dazu verdammt, von einem der größten Opern-Meister die Ouvertüren zu dirigiren; die Opern selbst sind ausgeschlossen! Diese Thatsache und die Aufführbarkeit der Gluck'schen Opern (Orpheus, Alceste, Armide) verdienen einmal gründlich in d. Bl. vorgenommen zu werden.

ungewöhnlich knappe Form. Es besteht aus einem Allegro, einem Adagio, Fugato, Menuett und Variationen. Am meisten schlugen bei dieser ersten Vorführung Nr. 1, 2 und 5 ein. Das Fugato erschien für den anfänglich hingestellten thematischen Gehalt (Doppelfuge) zu kurz; im Menuett liegen wohl einige sehr interessante Züge, doch das Ganze desselben ließ keinen rechten Eindruck aufkommen. Der werthvollste Satz schien uns der letzte zu sein. Jedenfalls muß Händel's Instrumentalmusik und so auch dieses Concert mit dem Maßstabe seiner Zeit gemessen werden. — Hierauf sang Herr Walter die bekannte Tenorarie aus der im HofopernTheater seltsamer Weise ebenfalls unbekannt gewordenen „Entführung", und überraschte durch eben so einfachen als warm empfundenen und feinen Vortrag. Schade daß diesem Sänger noch einige falsche Gewohnheiten im Tonansatz anklehen. — Schumann's Ouverture zu Genofeva gefiel diesmal mehr als bei ihrer ersten Aufführung an derselben Stelle, ohne jedoch gerade zündend zu wirken. — Zum Schluß wurde Mendelssohn's feinsinnige, erfindungs- und gemüthreiche, trefflich instrumentirte, aber in ihrem ersten Satz doch gar zu subjektiv und trüb gefärbte A-moll-Symphonie in meisterlicher Weise und unter lebhaftem Beifall gespielt. Das Scherzo wurde wiederholt.

Ebenfalls im Hofopernheater wurde am 4. Nov. Marschner's „Templer und Jüdin", neu in die Scene gesetzt, seit etwa 14 Jahren zum ersten Mal wieder gegeben. Die große Anziehungskraft, die dieses Werk damals auf besonders leidenschaftliche Opernfreunde äußerte, scheint ihm jedoch jetzt nicht mehr eigen. Aus der Vogelperspektive betrachtet ergibt es sich nun als das minder geniale Produkt eines Weber-Epigonen, der wohl einige hübsche Musikstücke und einige dramatisch wirksame Scenen schreiben konnte, dem es aber an innerem geistigen Fonds und wirklich dramatischer Kraft gebrach. Sein Talent läßt ihn sitzen, meistens wenn es sich darum handelt es zu zeigen, namentlich in den tieferen Stellen des Buches, wo der innere Mensch zum Vorschein kommen muß, wie z. B. in den beiden Preghieren der Rebekka, die musikalisch ganz leer und schaal sind. Fast überall wo wir den Ausdruck wirklicher Empfindung erwarten, tritt uns die schale Opernphrase entgegen, und das Werk steht deshalb nicht viel höher als so manches italienische Produkt. Ausnahmen sind allerdings vorhanden, so z. B. die Scenen im 3. Akt vor dem Zweikampf; hier erhebt sich Marschner zu einfachem aber wirklich dramatischem Ausdruck. Als hübsch erfunden könnte man u. A. ferner die Gesänge des Einsiedler und den Chor der Sachsen bezeichnen; allein als Ganzes betrachtet ist die Oper doch an wahrhaft charakteristischen und idealen Gebilden recht arm, ärmer vielleicht sogar als die Opern Wagner's. So z. B. sind die Figuren einer Elsa oder Elisabeth wahrhaft ideale Gestalten gegenüber einer Rebekka. Noch weit schwächer als diese ist Richard Löwenherz und der Comthur gezeichnet. Marschner gehört eben schon der Zeit an, wo man allen Werth auf die Situation und ihre äußerlich effektvolle Ausstattung legte, nicht aber auf charakteristische Haltung der Personen. Hierin wird fast vollständig tabula rasa gemacht, oder mit andern Worten: das Talent dafür blieb aus. — Das Textbuch des „Templer und Jüdin", obwohl einem schönen und an ergreifenden Momenten vollen Romane nachgebildet, ist ziemlich ungeschickt angelegt. Wer den Roman nicht kennt oder sich desselben nicht mehr genau erinnert, wird schwerlich klug aus der Sache. Es hätte Alles mehr zusammengezogen und in schärferen Contouren hingestellt werden müssen. — Von den Darstellern kann man Frau Dustmann (Rebekka) Herrn Beck (Guilbert), Herrn Ander (Ivanhoe) dann etwa noch Frl. Lichtmay (Rovena) und Herrn Hötzel (Tuck) Beifall zollen. Herr Esser dirigirte und hielt das Ganze fest zusammen. — Die Oper wurde in der neuen „Pariser Stimmung" gegeben, und hiermit dieselbe definitiv eingeführt. Wir bekennen, keinen merklichen Unterschied wahrgenommen zu haben; derselbe muß sehr gering sein; denn D-dur, A-dur klang uns eben wie D-dur und A-dur und wir würden kaum etwas von der Veränderung bemerkt haben, wenn nicht manchmal eine Unsicherheit der Intonation seitens einiger Sänger gezeigt hätte, daß etwas Besonderes einwirken müsse.

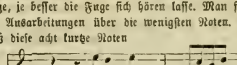
Kleine historische Notizen und Aphorismen.

(Gesammelt von G. N.)

Daß J. S. Bach bei seinen 4stimmig gesetzten Choralgesängen, abgesehen von den übrigen begleitenden Instrumentalstimmen auf die Begleitung eines sechzehnfüßigen Baßinstrumentes gerechnet hat, geht aus einer Stelle in Ph. E. Bach's Vorrede zu den 1765 erschienenen Choralgesängen seines Vaters hervor, wo es u. a. heißt: „Bei den Stellen, wo der Baß so tief gegen die übrigen Stimmen einhergeht, daß man ihn ohne Pedal nicht spielen kann, nimmt man die höhere Oktav, und dieses tiefere Intervall (nämlich die tiefere Oktav) nimmt man alsdann, wenn der Baß den Tenor überschreitet. Der selige Verfasser hat wegen des letzteren Umstandes auf ein sechzehnfüßiges baßirendes Instrument, welches diese Lieder allezeit mitgespielt hat, gesehen."

J. S. Bach's „dritter Theil der Clavierübung, bestehend in verschiedenen Vorspielen u. s. w." wurde nach seinem Erscheinen in Mizler's musikalischer Bibliothek (2. Band, 1. Theil, Leipzig 1740) mit folgenden Worten angezeigt: „Das Werk besteht aus 77 Kupfertafeln in Folio, die sehr sauber gestochen und reinlich auf gutes starkes Papier abgedruckt sind. Der Preis ist 3 Reichsthaler. Der Herr Verfasser hat hier ein neues Beispiel gegeben, daß er in dieser Gattung der Composition vor vielen andern vortrefflich geübet und glücklich sei. Niemand wird es ihm hierin zuvor thun, und gar wenige werden es ihm nachmachen können. Dieses Werk ist eine kräftige Widerlegung derer, die sich unterstanden des Herr. Hof-Compositeurs Composition zu critisiren."

In Mattheson's „Kern melodischer Wissenschaft" (Hamburg, 1737) und zwar in dem Kapitel über die Fuge, kommt folgende, auf J. S. Bach sich beziehende Stelle vor: „Wie lang etwa der Führer bei einer Fuge an Takten sein möge, ist einigermaßen willkührlich; doch hält man insgemein dafür, daß, je ehender und geschwinder der Gefährte seinem Anführer folge, je besser die Fuge sich hören lasse. Man findet oft die vortrefflichsten Ausarbeitungen über die wenigsten Noten. Wer sollte wohl denken, daß diese acht kurze Noten



so fruchtbar wären, einen Contrapunkt von mehr als einem ganzen Bogen, ohne sonderbare Ausdehnung ganz natürlich hervorzubringen? Und dennoch hat solches der künstliche, und in dieser Gattung besonders glückliche Bach in Leipzig Jedermann vor Augen gelegt, ja noch dazu den Satz hin und wieder rücklings geführet."

Der „musikalische Trichter", eine von M. Fuhrmann in Berlin verfaßte Schrift musikalischen Inhalts (gedr. 1706), handelt größtentheils über Gesang und zählt u. a. die Fehler, welche ein Sänger meiden müsse, mit Namen auf. Als Beispiele des Styls, in welchem der Trichter geschrieben ist, mögen einige Stellen folgen. „Vitium permutationis ist, wenn ein Sänger eine Note nicht so stark als die andere singt, sondern in der Höhe stark schreiet wie ein Stentor und Zahnbrecher, der sein Scorpion-Oel und Murmelthier-Schmalz vom Theatro den Leuten anpreiset, und in der Tiefe leise stilviret als ein alt Mütterchen, der die Zähne ausgefallen; welches gemeiniglich die jungen Baßisten thun, die schreien oft mit aller Kraft das eingestrichene c, als einer, der an der Folter hängt; wenn sie aber das F singen sollen, so tönet es dieselbe mal so stark, daß wol schwerlich ein schlsender Hase davon erwachen würde. — Vitium moderaminis ist, wenn der Sänger die Stimme nicht mäßiget, z. E. wenn der Discantist mit vollem Halse wie ein Ferkel am Spieß schreiet, der Altist wie ein entwöhnt Kalb blöcket, der Tenorist wie ein rauchstimmiger Distelfresser gigahet, und der Bassist wie ein indianischer Löw brüllet. — Vitium mensurae ist, wenn der Sänger wider den Tact singet. — — dann wenn die Musicanten den Tact verrücken, so wird in der Musik eine Anarmonia, auf deutsch, ein Ferkel; und wo sie nicht bald zusammen wieder in den Tact hineinkommen, so wird aus dem Ferkel eine S—". —

Nachrichten.

R. Wagner wird in einem Concerte Wendelin Weißheimer's im Gewandhaussaale zu Leipzig die Ouvertüre zu seiner neuen komischen Oper: „Die Meistersinger von Nürnberg" aufführen und selbst dirigiren.

Der Lehrer des Violoncell am Prager Conservatorium, Heinrich Schmit, ist gestorben. Ebenso der Cellist Kelz in Berlin.

Die Militärmusik in Preußen kostet dem Staate jährlich gegen 400,000 Thaler!

Joachim soll beabsichtigen den Engländern die letzten Quartette von Beethoven begreiflich zu machen. Dürfte etwas schwierig sein!

In Hannover veranstaltet ein Herr Hermann Beyer geistliche Concerte in der Kirche.

Fast alle Musikzeitungen drucken einen langen und überschwänglichen Bericht über die Gebrüder Müller ab, der im Leipziger „Adler" stand. Auch uns ist ein solcher „Adler" zugeschickt worden. Bevor wir ebenfalls abdrucken, möchten wir gerne wissen, wer sich denn eigentlich so sehr für diesen Artikel bemüht. (D. Red.)

Karl Klingemann, der Dichter so vieler schönen besonders durch Mendelssohn berühmt gewordenen Lieder, ist in London gestorben. Ferd. Hiller widmete ihm in der Cölner Ztg. einen Nachruf.

Händel's Oratorium „Herkules" kam am 3. Nov. durch die Breslauer Singakademie zur Aufführung.

A. Rubinstein's Concertouvertüre ist im 3. Leipziger Gewandhausconcert spurlos vorüber gegangen. N. Z. f. M. und Signale finden dieses Schicksal unverdient. Wir wundern uns weniger.

Stockhausen sang in einem Populär-Concert (zu billigen Preisen) in Cöln den Schubert'schen Liedercyklus „die schöne Müllerin".

Der Musikverein in Znaim (Mähren) unter der artistischen Leitung des Herrn Heinrich Fiby hat am 26. Juli sein 3. und am 24. October sein 4. diesjähriges Concert gegeben. In jenem wurde u. A. Mozart's C-und in diesem Beethoven's 1. Symphonie gegeben.

Am 23. October eröffnete der Dresdner „Tonkünstlerverein" seine Productionsabende vor einem zahlreich versammelten Publikum; zur Aufführung gelangte außer einem Haydn'schen Quartette und einem Trio von Schumann ein in der Weise der Mozart'schen Serenaden gehaltenes Divertissement für 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Basethörner 2 Fagotten, 4 Walthörner, Violoncell und Contrabaß von A. Reichel.

Wien.

Die Witwe Marschner's geb. Janda befindet sich hier und soll beabsichtigen, sich als Gesanglehrerin hier niederzulassen.

Der bekannte Bullan unter den Tuchlauben hat wieder einmal gespuckt, und — zwar nicht glühende Steine und Asche, aber — die Gesanglehrerin Frau Andriessen ausgeworfen. Vor wenig Monaten noch herrschte in den betreffenden Kreisen ganz erstaunlicher Enthusiasmus. Jetzt, angeblich wegen eines Briefes an die Direktion, hat man ihr mitten im Curs gekündigt. — Als ihre Nachfolgerin wird Frau Passy-Cornet genannt.

Herr Professor Gädener wird am 20. Nov. im Saale des Herrn Bösendorfer eine musikalische Soiree geben, und darin verschiedene Kammermusikstücke seiner Composition vorführen.

Von der Direction der Hofoperschule in Wien ist folgende Bekanntmachung erschienen: „Die Direction gibt bekannt, daß der erste Jahreskurs der neu gegründeten k. k. Hofoperschule mit Januar 1863 eröffnet wird. Der Unterricht ist in allen zur vollendeten Ausbildung des Opernganges gehörenden Lehrfächern unentgeltlich. Als Aufnahmebedingung ist für Mädchen ein Alter von 15 bis 18 Jahren bestimmt, Männer aber sind nach vollendeter Mutirung bis zu einem Alter von 22 und bei besonderer Befähigung bis 25 Jahren zur Aufnahme geeignet. Im Allgemeinen wird von den Schülern die nöthige Vorbildung in den Elementen des Gesanges, sowie eine gewisse Sicherheit im Notenlesen und reine Intonation gefordert. Die angemeldeten Kompetenten haben sich an später bekannt zu gebenden Tagen in Gegenwart einer von dem k. k. Oberstkämmereramte berufenen Commission einer Prüfung zu unterziehen, nach deren Resultaten die Aufnahme der bestimmten Anzahl der Schüler erfolgt. Die betreffenden Gesuche sind vom heutigen Tage bis spätestens 15. December d. J. in der Kanzlei der Direction (Augustiner-Bastei Nr. 1159, ersten Stock) ungestempelt zu überreichen, woselbst auch nähere Auskunft eingeholt werden kann".

(Eingel.) Die Wiener Singakademie bringt in ihrem 1. Concerte am 15. Nov. Abends im Redoutensaal den „Belsazer" v. Händel zur Aufführung. Dirigiren wird Franz Krenn. Die Soli sind in den Händen der Damen: Frl. Helene Nicolai, des Frl. Bertha Ehnn (früher Schülerin des Herrn Prof. Graedener), der Herrn Olschbauer und Förchtgott. Die Akademie besteht jetzt fast zur Hälfte aus neuen Mitgliedern, und es ist zu hoffen, daß dieses Unternehmen, so oft bekämpft und in sich entzweit, endlich sich von der Macht seines Zwecks, und nicht von Persönlichkeiten beherrschen läßt.

In Angelegenheit der Beethoven-Instrumente erhalten wir von dem Verfasser der „Bitte um Aufklärung" in Nr. 41 folgendes Schreiben zur Veröffentlichung:

Geehrter Herr!

Jetzt bitten Sie mich um Aufklärung! Gerne und ohne Weiteres soll sie gegeben werden.

Im April und Mai 1860 stand ich in Correspondenz mit einem Herrn in London, der die betreffende Violine zu kaufen wünschte, vorausgesetzt, daß sie besonders vorzüglich sei. Da ich von Instrumenten nicht genug verstehe, so wurde die Violine auf meine Bitte von einigen hiesigen Kennern untersucht. Keiner dieser Herren sprach bezüglich der Echtheit einen Zweifel aus, ebenso wenig aber auch eine sehr günstige Meinung über die Qualität derselben. Nicht lange vorher hatte sie überdies Herr Vieuxtemps probirt und nach einer Mittheilung eines Schülers desselben hätte er sie als „ein recht gutes Instrument, aber nicht von ersten Rang" geschätzt. Ich theilte dies dem Londoner Herrn mit, der darauf vom Ankaufe abstand. Aus diesem Grund hatte ich auch keine Veranlassung weiter, Beweise für die Echtheit eines früher Beethoven gehörenden Instrumentes zu begehren, sondern gab mich, wie die andern Herren, zufrieden bei dem vollen Glauben und der Ueberzeugung, welche Witwe und Sohn des letzten Besitzers in die Sache darlegten; außerdem sprach dafür das große B und was ich für Spuren eines ehemaligen Siegels gehalten hatte.

Als nun vor einigen Monaten die erste Notiz über die Schenkung der vier Instrumente Beethoven's an die Berliner Hofbibliothek erschien, war ich einer von Denen, die Fran H. zum Verkauf der Violine gratulirten, erstaunte aber nicht wenig als ich hörte, daß das nicht der Fall sei. Bei der kürzlich wiederholten Meldung dieser Thatsache in Ihrem Blatte glaubte ich es sowohl Frau H., wie auch der Berliner Hofbibliothek, dem Publikum und mir selbst schuldig zu sein, zur Aufklärung dieses Räthsels einen Versuch zu machen.

Es ist recht fatal, daß bei der Verdeutschung meiner Bitte (da ich der deutschen Sprache nicht ganz mächtig bin) in dem letzten Satz („diese erste Violine" u. s. w.) nicht ein Wort wie „angeblich" oder dgl. gebraucht wurde, denn nun scheint es, als hätte ich die Echtheit des hiesigen Instruments bestätigen wollen, was von einem Ausländer lächerlich erscheinen müßte. Doch das ist eine rein persönliche Angelegenheit von wenig Bedeutung. Aber die Wahrheit ist an's Licht gekommen, denn die Documente, die Sie mir neulich vorlegten, scheinen zu beweisen, daß die Beethoven gehörige Violine von ihrem Eigenthümer im Jahre 1852 verkauft wurde, und daß die hiesige eine Nachahmung derselben ist.

Ihr ergebener

A. W. T.

Concertankündigungen.

Sonntag den 9. Mittags im Redoutensaal: 1. Gesellschaftsconcert. „Messias" von Händel.

Briefkasten der Redaktion.

N. in B. Die Zeitung ist regelmäßig wie immer an Sie abgegangen. Es muß durchaus zwischen Wien und B. ein Kallab existiren. — M. in N. Fürchten Sie doch nicht, daß wir auf einmal ganz umfallen werden. Das ist ja ganz unmöglich und wenn sich alle B. gegen uns verschwören würden! Dank für das Uebrige.

Druck von Friedr. & Moritz Förster. — Verlag von Wesselh und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 46. Wien, 15. November 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Wittwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Offenes Sendschreiben an den Redakteur der deutschen Musikzeitung. Recensionen. — Lokales. — Kurze Mittheilungen über die Aufführung des „Messias" bei dem Händelfeste im Krystallpalast in London. — Historische Notizen. — Zeitungsschau. — Nachrichten.

Offenes Sendschreiben an den Redakteur der deutschen Musikzeitung *).

Sie haben, verehrter Herr Redakteur, in Nr. 42 und 43 Ihrer Zeitschrift einen Aufsatz des Herrn Professor Gervinus abgedruckt, welchen wir schon in der Kölnischen Zeitung vom 3. und 4. Juni d. J. gelesen hatten, und welcher im Anschlusse an eine Ankündigung der neuesten Händel-Lieferung verschiedene Bemerkungen über Tonmalerei bei Händel, über Vokal- und Instrumentalmusik und über Beruf zur Beurtheilung musikalischer Kunstwerke enthielt. Sie sagen selbst, der Abdruck habe den Zweck eine an diesen Aufsatz sich möglicher Weise anschließende Polemik den Lesern verständlicher zu machen. Freilich würden gewiß in Ihrer Zeitschrift, die bisher immer mit Erfolg bestrebt gewesen ist die Erkenntniß des Wahren und Schönen in unserer musikalischen Kunst zu fördern und zu verbreiten, nimmermehr Worte um ihrer selbst willen eine Stelle gefunden haben, in welchen der Stab gebrochen wird über ganze Zweige unserer Kunst, die den größten Meistern die liebevollste Pflege verdanken, und in welchen noch dazu den Kunstgenossen das Recht abgesprochen wird, sich dem Einbruch in ihr Gebiet nach Kräften zu widersetzen. Diese Zeilen beabsichtigen nicht die Polemik zu eröffnen; gewiß wird es beredteren und in Händel mehr bewanderten gelingen, manches durch Schein bestechende, den Kunstgesetzen aber widerstreitende in Gervinus' Bemerkungen zurückzuweisen. Eine Stelle aber in denselben, welche nicht speziell Händel betrifft, sondern allgemeinen Inhalts ist, schien uns nicht früh genug eine Würdigung und wo möglich Abweisung vom musikalischen Standpunkte aus finden zu können; wir meinen die absprechenden Worte, die wir in Nr. 43 von der Instrumentalmusik lasen. Herr Professor Gervinus beklagt hier das heutige Vorherrschen der Instrumentalmusik, deren Erzeugnisse vom Concertpublikum gedankenlos hingenommen würden; und zwar sollen die Ungebildeten sich dabei nur in behaglichem Nervenreize gefallen, die Kenner und Künstler aber diese Gedankenlosigkeit sogar durch Theorien begünstigen, welche von Philosophen alter und neuer Zeit abgeleitet würden, und nach welchen Instrumentalmusik die wahre Musik sei, Vokalmusik nur ihr Client. Im Gegensatz dazu hätten Rousseau, Göthe, ja schon die mittelalterlichen Dichter in der Vokalmusik die echte, wahre Musik gesehen: „Der Instrumentalcomponist", schließt Gervinus, „dessen ganze Kunst lediglich aus der platten Nachahmung der gesungenen Musik entstanden ist, vermag ja auch nicht, ihr in der Abtrennung von diesem Grundstock ein wahrhaft geistiges Leben zu verleihen, womit alle Kunst, die den Namen verdienen soll, erst anfängt; wenn er sich noch so streng in einer bestimmten realen Gefühlsstimmung erhalten will, ist er immer versucht, seinen Tönen wie im öden Raume einen wilden Lauf zu lassen; leer vielleicht an aller Absicht kann er sich, gänzlich uneontrolirbar außer in technischer Hinsicht, hinter lauter verborgene Absichten verstecken, während der bloße Text des Vokalcomponisten eine geistige Aufgabe in sich bedingt und ein stetes geistiges Kriterium seiner Leistung in sich schließt".

Nach dieser dem Musiker überraschend neuen musikalischen Aesthetik hätten wir also in Mozart, Beethoven, Schumann (um viele andere zu übergehen) die Hauptbeförderer dieser Geist- und Gedankenlosigkeit zu betrachten, wobei nur der seltsame Dualismus unbegreiflich bleibt, worein jene Meister verfallen, da sie doch auch die Vokalmusik nicht ohne Erfolg gepflegt haben. Dieselben Künstler, welche in einem Theile ihrer Werke das höchste geistige Bedürfniß befriedigen, sollen in dem anderen, mit bewußter Verläugnung ihres Vermögens, unter das Niveau des künstlerisch Berechtigten hinabsinken; im besten Falle dürfen vielleicht Beethovens Symphonien als technische Vorstudien zu seiner großen Messe betrachtet werden, wenn anders Herr Professor Gervinus dieser ein n künstlerischen Werth zugesteht.

Doch lassen Sie mich Gervinus' Worte von Anfang betrachten. Er behauptet zuvörderst, die Instrumentalmusik sei heutzutage vorherrschend und das begünstige die gedankenlose Hinnahme der Musik. Damit kann er unsere gewöhnlichen städtischen Concerte sowenig wie die periodischen Musikfeste meinen; in ihnen pflegt die Vorführung großer Gesangwerke den symphonischen und virtuosen Leistungen an Zahl gleichzustehen, wenn nicht sogar zu überwiegen. Auch wenn wir auf die in allen Städten zahlreichen Musikvereine blicken, so erscheint die Zahl der Instrumentalvereine weit geringer als die solcher, welche den Gesang pflegen. Spricht also die Betrachtung der Unternehmungen, die eigentlich künstlerische Zwecke verfolgen, gegen die Richtung obiger Behauptung, so bleibt nur das immer weiter verbreitete Musiciren der Dilettantenkreise übrig, welches Gervinus gemeint haben kann; wir wollen demselben gewiß nicht das Wort reden, schlagen aber seine Bedeutung gering an, wenn von eigentlicher Pflege der Kunst die Rede ist, und müssen aus unserer Erfahrung hinzufügen, daß nachgerade auch in Dilettantenkreisen nicht viel weniger gesungen wie gespielt wird; woraus sich ja einzig auch das unendliche Anwachsen der oberflächlich-faden Gesanglitratur unserer Tage erklärt. Hat nun schon diese erste, die faktischen Zustände betreffende Bemerkung eine so allgemeine Richtigkeit nicht, so kann noch weniger zugegeben werden, was Gervinus daraus folgern zu können glaubt, daß dadurch ein gedankenloses Hinnehmen der Musik begünstigt würde. In allen Künsten gibt es eine Art des Genusses, die mehr den Sinn wie den Verstand beschäftigt; mancher verfolgt mit Spannung die bewegte Handlung eines guten Schauspiels, ohne daß er sich zum Nachdenken über die künstlerische Form oder den Gedankeninhalt auf-

*) Den Schluß des Artikels „Josef Haydn und seine fürstl. Mäcene" bringen wir in der folgenden Nummer. D. Red.

gefordert fühlt; in der Malerei ist diese doppelte Art des Genusses noch bestimmter nachzuweisen, und wenn Hunderte die Sinfonia eroica nur mit dem sinnlichen Gefallen am Klange hören, so hat man noch nicht das Recht zu folgern, daß dieselbe nichts zu denken gebe. Und gerade hier widerspricht sogar dem Worte Gervinus': dem „in Theorie und Praxis nicht Gebildeten" trete dabei nur der behagliche Nervenreiz entgegen, eine uns wenigstens sehr bekannte Erfahrung; der in solcher Weise nicht Gebildete empfindet bei klassischer Instrumentalmusik gar keinen Reiz, sondern langweilt sich. Allerdings kennen wir auch eine Gattung Musik, die auch dem Ungebildeten die Nerven reizt, während sie den Gebildeten abstößt; dieselbe steht uns zu tief, um sie zur Betrachtung neben wirklichen Kunstwerken zuzulassen. — Weiter sagt Gervinus, und bricht damit den Stab über einen großen Theil des vermeintlich ehrlichen und wahren Strebens unserer Künstler: die Kenner und Künstler, gestützt auf alte und neue Autoritäten, sollen dies gedankenlose Hinnehmen der Musik unterstützen. Hört denn nun endlich auf, all ihr producirenden und ausübenden Künstler Deutschlands, das leicht bewegliche Volk mit eurem nichtigen Treiben zu berücken und „die Apotheose der Gedankenlosigkeit" zu begünstigen! Vernehmet das mahnende Wort des berühmten Professors, laßt eure Geigen, eure Notenschreibereien bei Seite, laßt ab Schüler und Publikum zu verderben; wandert zu den Füßen des neuen Musikpropheten, und laßt euch von ihm oder wenigstens unter seinen Auspicien Händeliche Chöre einstudiren, damit ihr wenigstens eine Ahnung von dem, was in der Musik allein Werth hat, bekommet, eine Ahnung — ein Urtheil freilich kann euch, bei eurer rein technischen Bildung, nie beschieden sein! — Doch im Ernste, was für Kenner und Künstler meint wohl Herr Professor Gervinus, die nöthig haben sich auf Pythagoras und Leibnitz zu stützen, um Beethoven's künstlerische Berechtigung behaupten zu dürfen? der mit rechtem Gefühle und sicherem Ohre begabte formell gehörig vorgebildete Musiker braucht solche Stützen nicht, um zu wissen, daß ein musikalisches Kunstwerk sich zunächst an Gefühl und Schönheitssinn, erst in zweiter Linie auch an's Denkvermögen wendet, daß es aber unter allen Umständen eingehendes Studium und liebevolle Hingabe verlangt, wenn der Bau desselben in seinen einzelnen Gliedern und der den Organismus belebende seelische Gehalt richtig gefühlt und verstanden werden soll. Die Kenntniß der Formen und des Inhalts der Musik in dieser Intention zu erweitern haben viele Fachmusiker, aber neben ihnen auch gelehrte Männer der Wissenschaft versucht, welche mit ihrem ausgebreiteteren Blicke und sicherer Methode gründliche technische Bildung verbanden; und wenn wir Namen wie Hauptmann, Jahn, Schumann in seiner ersten kritischen Thätigkeit nennen, denen doch wohl Gervinus die Urtheilsfähigkeit nicht absprechen wird, so möchten wir doch wissen, welcher älteren Autoritäten dieselben bedurft hätten, um zu beweisen, daß auch in der Musik die Erkenntniß von Form und Inhalt keine leichte Sache sei, aber zu einer Reinheit und Höhe des Genusses führe, die von bloßem Nervenreize sehr verschieden ist. — Diese räthselhaften Kenner und Künstler sollen nun sogar eine Theorie gebildet haben, nach welcher die Musik, im Unterschied von den übrigen Künsten, kein Object der Nachahmung in der Natur habe. Sollten sich jene Kenner und Künstler am Ende gar auf den einen Herrn Eduard Hanslick reduciren? Dieser führt bekanntlich in seinem Büchlein „Vom Musikalisch-Schönen" den Satz aus, daß die Musik, außer den schönen Tonformen keinen weiteren Inhalt habe. Ich habe hier nicht zu untersuchen, inwieweit diese Meinung logisch und ästhetisch gerechtfertigt werden könne, glaube aber behaupten zu dürfen, daß sie in musikalischen Kreisen wenig Eingang gefunden hat. Nun ist es gerade Hanslick, der unter andern auch Pythagoras, Leibnitz und Hegel citirt. Seine Abhandlung also hat Gervinus gelesen und er muß ihm die musikalischen Kenner und Künstler vertreten. Nur aus einer so trostlosen Theorie wie die Hanslick'sche ist konnte auch die Vorstellung eines solchen Gegensatzes hervorgehen, den auch Gervinus zwischen Vokal- und Instrumentalmusik annimmt. Wir leugnen die Richtigkeit eines solchen Gegensatzes durchaus und halten den Unterschied zwischen diesen beiden Musikgattungen weder im Stoffe (dem Kunstmittel) noch in einer Verschiedenheit dessen was sie ausdrücken oder wenn man will nachahmen, jemals finden können, sondern lediglich in dem Mittel, durch welches der Klang hervorgebracht wird. Wir können Vokalmusik nur die Gattung der Musik nennen, deren Instrument die menschliche Stimme ist; das Hinzukommen des Wortes kann keinen wesentlichen Unterschied abgeben, da dasselbe nicht seinem Gedankeninhalt nach gilt, so paradox dies auf den ersten Blick manchem klingen mag. Sehen wir von gewissen Mittelgattungen zwischen Musik und Poesie, dem recitativischen Gesang u. s. w. ab, betrachten wir Schöpfungen in denen die Musik selbständig in ihren eigenen Formen auftritt, so werden wir zugeben müssen, daß das einzelne Wort für die Musik nie bedeutsam ist, sondern nur der Gesammtinhalt der Worte dem Gemüthe des Künstlers eine Richtung gibt, die ihm dann der Impuls zu seiner freien Schöpfung wird; innerhalb dieser kann er dann wieder der guten Declamation sein Augenmerk zuwenden; doch dies ist seine zweite Thätigkeit und ist von den ersten Meistern als untergeordnet behandelt worden. Wesentlich ist, daß das Wort den Gedanken, der Ton das Gemüth beschäftigt und daher nie sich beide völlig harmonisch decken können; diese Ueberzeugung muß aller gesunden Betrachtung der Vokalmusik zu Grunde liegen. Beherzigenswerth sind hier die Bemerkungen Jahns (Mozart II S. 226), wo er den Irrthum Gluck's und anderer bespricht, als sei es höchste Aufgabe der gesungenen Musik, sich dem einzelnen Worte charakteristisch anzuschließen. Dies zugegeben, ist nun die Art des Schaffens beim Instrumentalcomponisten eine wesentlich andere? Ist es ein wesentlicher Unterschied, ob er ihm vorliegende Worte selbst mittheilt oder sie sich als Impuls zum freien Schaffen wortloser Motive dienen läßt; ob schließlich es gar nicht Worte, sondern Handlungen oder irgend welche Eindrücke sind, die sein Gemüth in die Bewegung versetzten, die er nun künstlerisch wiedergibt? Wird das dargestellte dadurch zu einem andern? Daß die Musik nicht Worte ausdrücken, nicht Gedanken darstellen könne, haben die Componisten von der Zeit, wo wir Musik in unserem Sinne kennen (das Mittelalter gehört dazu bekanntlich noch nicht), eingesehen. Die polyphone Behandlung der Gesangmusik, von Palestrina bis auf Bach und Händel und Mendelssohn, gestattet bei dem Nacheinander der Stimmeneintritte ein deutliches Vernehmen des einzelnen Wortes in den einzelnen Stimmen nicht, und wenn wir aufrichtig sind, so können wir den Eindruck solcher Chöre nur einen instrumentalen, d. h. vom Sinne des einzelnen Wortes unabhängigen, rein musikalischen nennen. Wenn Bach, Handel, Mozart der Stimme auf einzelnen Vokalen lange Coloraturen und ganze melodische Figuren auszuführen geben, so zeigen sie eben darin das Bedürfniß, sich stellenweise vom Worte frei zu machen und die Stimme instrumental zu behandeln. — Ist nun in beiden Gattungen Form und Gehalt ganz derselbe, so wird doch kein Musiker von gesundem Ohr und gesundem Herzen die Vorzüge der Vokalmusik verkennen; dieselben bestehen nicht im Hinzukommen des Wortes, welches als Ausdruck der Gedanken mit Musik nichts zu thun hat, sondern in der viel höheren Vollkommenheit des Materials. Die Fülle und Mannigfaltigkeit der vollen schönen Menschenstimme kann kein Instrument nur annähernd erreichen, und auf kein Tonmaterial ist die Einwirkung des Gefühlslebens und seiner Regungen ein so unmittelbarer und ungehinderter. Athmen wir nicht alle neues Leben, wenn nach längeren Instrumentalsätzen plötzlich der volle Chor eintritt? Das kommt aber nicht von einem neu hinzukommenden geistigen Princip, sondern es ist der Eindruck der Unmittelbarkeit und Fülle des

Gefühlsausdrucks, der beim Instrument allerlei media durchmachen muß und überall von den Hindernissen der Materie, des Stoffs gehemmt wird. — Steht in dieser Hinsicht die Singmusik weit voran, so hat daneben die Instrumentalmusik ihre eigenen nicht minder bedeutenden Vorzüge. Die menschliche Stimme, in einer Hinsicht das vollkommenste aller Instrumente, ist doch sowohl in Höhe und Tiefe, als in Leichtigkeit der Bewegung vielfach beschränkt, und können die Regungen des Gemüths in beiden Beziehungen mehr erheischen als sie leisten kann; was Gervinus, der sonst in den Händelschen Begleitungsfiguren sieht, gewiß nicht bestreiten wird. Ferner muß die Gebundenheit ans Wort für den freien Ausdruck der Seelenstimmung in fester Kunstform zuletzt zur beengenden Fessel werden, da wie gesagt Worte und Stimmung sich nie ganz decken. Eine solche ungehemmte der reinen Aufgabe des Musikausdrucks am meisten entsprechende Bewegung ist aber in eminentem Sinne der wortlosen Instrumentalmusik möglich; dieselbe ist nicht wie Gervinus meint, eine platte Nachahmung der gesungenen Musik, was auch die Geschichte der Musik als falsch ausweist, sondern eine anfangs unbewußte Befreiung aus den Fesseln des Wortes; wobei die größere Vollkommenheit des Klanges aufgegeben, dagegen eine freiere Bewegung in Tonfolgen und Formen erreicht und einem ungehemmten Strome des Ausdrucks erst der Weg bereitet wurde. So kann man mit gleichem Recht auch in der Instrumentalmusik die vollkommenste Form der Musik finden; daß der größte musikalische Genius aller Zeiten, Beethoven, in dieser Gattung am freiesten und ungehemmtesten schuf, wird kein Musiker für zufällig halten. Dieses Verhältniß verkennt Gervinus ganz, wenn er dem Instrumentalcomponisten die Möglichkeit wahrhaft geistiger Belebung absprich. Es ist eben eine und dieselbe Kunst, die des Menschen Seelenleben ausdrückt, nachahmt; das einemal mit vollkommenerem Klange und interpretirendem Worte (weßhalb hier gerade weniger zu denken ist) das andere mal in ungehinderterer und rein musikalischer Form. Daß der Instrumentalcomponist überall versucht sein soll, seine Absichten zu verstecken, seinen Tönen einen wilden Lauf zu lassen, dies als nothwendige Gefahr darzustellen, kann nur auf mangelhafter Einsicht beruhen, die Gervinus von den Formen der Instrumentalmusik hat. Erzeugnisse ungeordneter und ungeregelter Phantasie sind in allen Künsten und Gattungen möglich und leider in der Musik neuerdings nicht selten; wer aber je den feinen symmetrischen Bau Mozartscher oder Beethovenscher Instrumentalsätze durchforscht hat, wer weiß, wie oft aus kleinem Keime in organischer Gliederung ein schönes Ganzes erwächst, in welchem Motive und Themen in geregelter Folge, das Ohr und Gemüth in gleichem Maße befriedigend, sich aufnehmen und wechseln, der wird von vorbergenen Absichten nichts wissen wollen. Was kann deutlicher sein als das Anfangsmotiv der C-moll-Symphonie, über dessen psychische Bedeutung Beethovens eigenes wohlverbürgtes Wort uns belehrt; und aus diesem Motiv baut sich organisch der ganze Satz auf. Wer dabei nichts zu denken und zu empfinden weiß, der denkt gewiß auch bei Händel nicht das richtige, sondern trägt etwas subjectives an ihn heran.

Freilich trennt Gervinus überall von der technischen Seite, worin allerdings auch der Instrumentalcomponist zu controlliren sei, die geistige, und vergleicht hier Metriker und Dichter, Logiker und Redner mit dem Musiker und musikalischen Kritiker. Diese Vergleiche lass.n wir auf sich beruhen; obige Scheidung halten wir für ganz ungerechtfertigt. Die technische Betrachtung erforscht, was Gervinus gewiß zugeben wird, das Mittel oder das Zeichen der Kunst, um mich des Lessingschen Ausdrucks zu bedienen; in den Mitteln aber oder den Zeichen liegt das die einzelnen Künste scheidende und jeder ihre Selbständigkeit gewährende, während sie in den Gegenständen der Darstellung sich oft berühren. Muß nun nach Lessing das Zeichen einer Kunst ein bequemes Verhältniß zu dem bezeichneten haben, so folgt, daß nur eine klare Erkenntniß des Zeichens uns über das belehren kann, was eine Kunst darstellen und wie sie darstellen kann. Im Allgemeinen über Kunst philosophiren und ästhetisiren, kann jeder mit Geist begabte allgemein gebildete Mann; die Fähigkeit des Urtheilens in der einzelnen Kunst hängt von gründlicher Kenntniß ihres Mittels ab. Das Mittel oder Zeichen der Musik aber ist der Ton; Sinn für die Tonwelt und Kenntniß der sie beherrschenden Gesetze ist unerläßlich für den, der Musik beurtheilen und entscheiden will, welches Inhalts sie fähig sei und ob derselbe im einzelnen Falle zu angemessenem Ausdruck gelangt sei. Diese Kenntniß nennt Gervinus vornehm-herablassend die technische Seite, über die auch der Fachmann mitsprechen dürfe, als wenn diese von der sogenannten geistigen Seite getrennt werden dürfte, und als wenn weil es viele Handwerker in der Musik gibt, die den geistigen Gehalt nicht ahnen und sich am Klang und der Form genügen lassen, es überhaupt keinen höher begabten Musiker geben könnte, der beides in sich vereinigt. Gewiß kann der reine Contrapunktiker für sich noch nicht den Musikästhetiker abgeben; daß aber der geistige Beurtheilter musikalischer Werke der Kenntniß des Contrapunkts entrathen könnte, kann so wenig zugegeben werden, wie daß dem Beurtheiler eines lyrischen Gedichts die Kenntniß der Grammatik und Metrik überflüssig sei.

Immerhin mag der geistvolle Mann von ausgebreiteter Gelehrsamkeit und weitem Blicke, auf welchen musikalische Kunstwerke lebhaft gewirkt haben, reichen Stoff zu anregenden Betrachtungen und interessanten Vergleichen daraus ziehen; grade Händel pflegt, bei der klaren Durchsichtigkeit seiner Formen und der Einfachheit seiner im Ganzen ziemlich stereotypen Mittel, durch die er seine großartigen Intentionen zum Ausdruck bringt, auch auf den nicht „technisch“ gebildeten die größte Wirkung auszuüben, während z. B. das ungleich reichere und tiefere Talent Bach's liebevolleres Eingehen und dabei geübteren Tonsinn und tiefere technische Bildung verlangt. Immerhin, sagten wir, mag der geistreiche Mann seine Gedanken auch dem Musiker mittheilen, dieser wird sie, wenn sie mit dem Bewußtsein der dem Dilettanten gesetzten Grenzen auftreten, gerne hören und wohl würdigen. Mit der Anweisung alleiniger Berechtigung hingegen vorgebracht, wie es hier von Gervinus geschieht, werden sie im Leser um so lebhafter die Ueberzeugung hervorrufen, daß solche Betrachtungen eben nur den vorübergehenden Reiz des Geistreichen haben, aber wahres Verständniß und wissenschaftliches Erkennen nicht fördern, wenn sie nicht auf gründlicher, technischer Bildung ruhen. —

D.

Recensionen.

Für Gesang.

Alexander Winterberger. Zwanzig Gesänge für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 10. Leipzig, Fr. Hofmeister.

v.Br. Wirft man einen Blick auf das Titelblatt dieses Liederhefte, auf welchem man die Ueberschriften der von Hrn. Winterberger componirten Gedichte verzeichnet findet, so zeigen uns die Klosternelken, die schlanken Wasserlilien, die blauen Frühlingsaugen und die einsamen Rosen, welchen wir hier begegnen, sogleich die Richtung des Autors unverkennbar an. Seine Muse ist von der elegischen Art, leider auch, wie dies mit dem Vorwiegen dieser Richtung meist, obgleich nicht nothwendig, verknüpft ist, kränklich genug angehaucht. Die Kritik des Liedercomponisten muß, wie die des Operncomponisten, schon bei dem Gedicht beginnen, ein Satz, der, so einfach er ist, doch erst in neuerer Zeit genau erwogen zu werden scheint, denn, indem ich erkenne, was den Componisten anzieht, erkenne ich auch einen guten Theil seiner eigenen

Natur. Und dies ist es doch immer zuerst, was man sich fragen muß: welche Natur, welcher Geist spricht aus diesem Werk? Der Kritiker aber, der nicht auf dem exclusiv ästhetischen Standpunkt steht, sondern auch philosophisch zu denken gewohnt ist (und ich achte diese Gabe für die annähernde Vollendung der Kritik als unerläßlich) hat wohl das Recht, unter Anderm auch zu erwägen, ob er wünschen möchte, daß die Empfindungsweise eines Autors auf seine Nation Einfluß gewänne. Es ist dies der Standpunkt, welchen nicht nur Julian Schmidt, sondern auch Gervinus in der literarischen Kritik einnimmt und zum Theil ist es auch eben diese Betrachtungsweise, welche Männer wie Jahn, und Chrysander zu ihren Werken über die alten Heroen: Mozart und Händel begeistert hat. Sie kann zur Ungerechtigkeit gegen den einzelnen Autor führen, sie kann die Empfindung und Erkenntniß für das rein Künstlerische, Poetische schwächen, aber sie ist, vollends in einer so tief aufgewühlten Zeit wie die unsrige, in ihrem strengen Ernst eine an sich durchaus berechtigte. Und da wollen wir denn nicht läugnen, daß wir die Componisten lieber sich für das menschliche, für das schöne und heroische im Menschenleben sich begeistern sehen, als für die Klosternelken, Wasserlilien und Frühlingsaugen. Soll denn die immer allgemeinere Erkenntniß von der geheimen Lüge, dem tiefen, da fürchterlichen verzehrenden Egoismus der sensuellen Romantik allein für die Künstler verloren sein, daß sie sich ihren Netzen nicht zu entwinden bestrebt sein müßten? Die beiden letzten Strophen des Gedichtes „die Klosternelke" von Vogl lauten:

An einem (Fenster) nur alleine
Ein Nelkenstöckchen stand,
Bestrahlt vom Abendscheine
In hellen Farbenband.

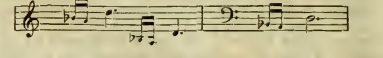
Und wie ich erst so munter,
So weh nun schlug mein Herz,
Mir war, als säh herunter
Ein blutig rother Schmerz.

Fühlt der Componist nicht, daß dies einfach abgeschmackt ist und daß er das Gedicht lachend hätte bei Seite legen müssen, statt es zu componiren? Man kennt das Gedicht von Heine:

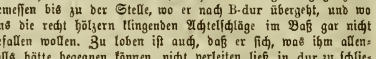
Lehn' deine Wang' an meine Wang',
Dann fließen die Thränen zusammen;
Und an mein Herz drück' fest dein Herz,
Dann schlagen zusammen die Flammen!
Und wenn in die große Flamme fließt
Der Strom von unsern Thränen,
Und wenn dich mein Arm gewaltig umschließt,
Sterb' ich vor Liebessehnen!

Ist diese Vorstellung von Thränen, die in die Flammen einer heißen Liebesumarmung fließen, nicht eben so abgeschmackt, wie die von den Klosternelken, die als „blutigrother Schmerz" vom Fenster herabblicken? Daß es dem Dichter mit den Thränen und dem Sterben sehr wenig Ernst war, da er seine Verse — halb im Dusel, halb in selbstbewußter Ironie schrieb — dafür stehen wir und so macht das ungeheuere (äußerliche) Pathos, mit welchem sie der Autor componirt hat — die Begleitung bewegt sich durchaus in stürmisch auf- und niederrollenden Achtel-, Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelfiguren, einen durchaus komischen Effekt. —

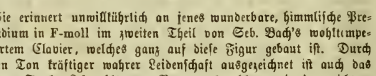
Wir bedauern diese krankhafte Sentimentalität des Componisten um so mehr, je weniger wir sonst sein Talent verkennen, wovon er auch früher schon (freilich nie rein ansprechende) Proben gegeben. So sind z. B. das „Ständchen" von Puschkin, das „Lied des Gärtners" von Uhland und die „Gondelfahrt" von Moore, ein Paar recht fein empfundener, anmuthiger Lieder, von denen nur das letztere darum besser uncomponirt oder doch unedirt geblieben wäre, weil es die unnachahmlich reizende Composition desselben Gedichtes von Schumann doch bei weitem nicht erreicht. Als eines der besten Stücke wollen wir ausdrücklich die Romanze „Alice Brand" aus W. Scott's „Jungfrau vom See" hervorheben. Ganz vortrefflich ist namentlich die Einleitung mit ihren feinen harmonischen Wendungen und dem vorbereitenden:



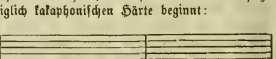
Die Romanze selbst singt dann der Componist in ganz einfachem und doch ausdrucksvollem Ton, auch in der Begleitung ganz angemessen bis zu der Stelle, wo er nach B-dur übergeht, und wo uns die recht hölzern klingenden Achtelschläge im Baß gar nicht gefallen wollen. Zu loben ist auch, daß er sich, was ihm allenfalls hätte begegnen können, nicht verleiten ließ, in dur zu schließen, sondern in moll blieb. Aufgefallen ist uns die folgende Stelle:



Sie erinnert unwillkührlich an jenes wunderbare, himmlische Preludium in F-moll im zweiten Theil von Seb. Bach's wohltemperirtem Clavier, welches ganz auf diese Figur gebaut ist. Durch den Ton kräftiger wahrer Leidenschaft ausgezeichnet ist auch das letzte Stück „Lebwohl" von Byron, obwohl es mit einer nicht zu rechtfertigenden, lediglich kakophonischen Härte beginnt:



Der Autor hätte, wenn er dieses f im Baß wollte, unseres Erachtens schreiben müssen:



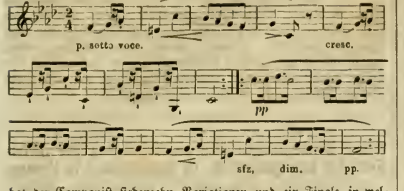
Ein Druckfehler ist es nicht, da sich die Stelle mehrmal wiederholt. Wo der Autor von der Leidenschaft beherscht wird, da weiß er gelegentlich, wie in diesem letzten Stück einen kräftigen Ton wohl zu finden; wir hätten gewünscht in dem ziemlich umfangreichen Hefte auch einem begeisterungsentsprossenen Gesang zu begegnen, in dem er sich von Leidenschaft frei oder doch über ihr stehend gezeigt hätte. Liebe ist der Inhalt aller Gesänge, Liebe in allen Gestalten.

Für Pianoforte.

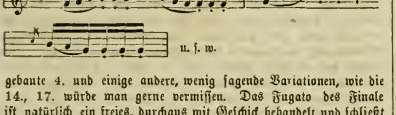
Friedrich Kiel. Variationen und Fuge, op. 17. Berlin, T. Trautwein.

Die Variation, welche durch die Sudeleien der Salonconponisten in gänzlichen Mißkredit gekommen war, scheint sich in neuerer Zeit die Achtung, welche sie einst unbestritten genoß, wieder gewinnen zu wollen; wenigstens haben sich ihr einige begabte jüngere Talente wieder mit Vorliebe zugewendet. Sie ist und bleibt auch zwar immer eine kleine, enge, aber doch anmuthige, ausdrucksvolle und, wenn sie darnach behandelt wird, auch reiche Form. Die vorliegenden Variationen, deren Autor jüngst durch eine größere Composition die Aufmerksamkeit auf sich gezogen, werden die bessere Meinung, die man von dieser lange vernachlässig-

ten und verachteten Form wieder zu hegen beginnt, nur befestigen können: Ueber folgendes hübsche, ausdrucksvolle Thema *):



hat der Componist siebenzehn Variationen und ein Finale, in welchem er es noch zu einem fugirten Satz benützt, geschrieben, in denen sich durchaus eine lebendige, frei und sicher gestaltende Phantasie, ein feiner Geschmack und eine tüchtige Bildung offenbaren. Durch energischen Ausdruck besonders ausgezeichnet ist die dritte dieser Variationen, durch sehr zarte, liebenswürdige Empfindung die 7. und 8., etwas mystisch angehaucht, aber keineswegs schwülstig erscheint die 5., durch sinnige Arbeit und interessante Harmoniebehandlung stechen besonders die 13. und 15. hervor. Die auf eine ziemlich veraltete Figur:



gebaute 4. und einige andere, wenig sagende Variationen, wie die 14., 17. würde man gerne vermissen. Das Fugato des Finale ist natürlich ein freies, durchaus mit Geschick behandelt und schließt das ganze Werk kraftvoll würdig ab. Nur einen großen Vorwurf können wir dem Autor nicht ersparen: er folgt dem Thema, statt es frei umzubilden und wenigstens zuweilen nur leise durchschimmern zu lassen, allzu sklavisch durch fast alle Variationen nach. In 13 Variationen unter 17 hören wir fast immer die gleiche Harmoniefolge: F-moll, As-dur u. s. w. und im Finale dazu. Durch die hieraus nothwendig entspringende Monotonie (der die Variationenform zu verfallen immer in Gefahr ist) schadet der Autor der sonst so freundlich, ja in manchen Partien bedeutsam ansprechenden Wirkung seiner verdienstvollen Arbeit. Je angenehmer indessen der Eindruck war, welchen wir, hievon abgesehen, von derselben im Ganzen empfingen, um so widerwärtiger mußten wir uns berührt fühlen von der jüngsten Produktion von

Joachim Raff. Suite, op. 91. Leipzig und Berlin, Peters.

Raff ist gewiß kein klassischer Autor, aber viele seiner Arbeiten, z. B. zwei frühere Suiten (in E- und F-moll) glänzen durch geistreiche Erfindung und ein virtuos ausgebildetes Combinationstalent. Da es dem Componisten aber an Natur und Charakter gebricht, so verfällt er auch eben so leicht in einen wahren Abgrund von Raffinement und Plattheit. Dieß begegnet ihm wieder einmal in der vorliegenden Suite, welche aus vier Sätzen: einer Phantasie und Fuge, einer Gigue mit Variationen, einer Covatine und einem Marsch besteht, deren einer leerer und ungenießbarer ist als der andere, etwa den ersten ausgenommen, der durch interessante, geschickte Arbeit für den geringen Inhalt doch einigermaßen entschädigt. Wir haben die mit Passagenflitter übersäeten Hefte, welche in ihrer ganzen Struktur, wie so vieles, was Raff schreibt, recht widrig an die hohle Virtuosenperiode erinnern, mit Indignation zur Seite gelegt, mit Indignation, weil das Talent des Componisten, wenn es auch, wie gesagt aus keinem Himmelsborn entquillt, doch weit über solchem Machwerk steht. Mögen Diejenigen, an welche dieses Opus gelangt, unser Urtheil bestätigen oder verwerfen, wir fühlen uns nicht berufen, uns en detail mit diesem Notenhexenknäuel zu beschäftigen.

*) Der Baß geht im ersten Theil mit der Oberstimme unisono in der tieferen Octav; erst im zweiten Theil wird die Melodie harmonisch begleitet.

Locales.

Händels „Messias", aufgeführt am 9. November durch die Gesellschaft der Musikfreunde.

S. B. Es war ein eben so sinniger als dankenswerther Beschluß der Direktion, das 50jährige Bestehen dieser Gesellschaft durch eine möglichst würdige Aufführung des „Messias" zu feiern *). Dieses Oratorium ist seit dem Jahr 1815 von ihr nicht gegeben worden, und außerdem immer nur in der ledernen Weise der Witwen- und Waisen-Societät. Die viesmalige Aufführung fand nun unter festlichen Anordnungen und in einer Weise statt, die, zum Theil wenigstens, lebhaft befriedigen konnte. Der zahlreich besetzte Chor war sorgfältig einstudirt, ebenso konnte das Orchester nur durchaus genügen, und selbst die Orgel, welche diesmal aufgestellt war, machte wenigstens einen würdigeren Eindruck als bei früheren Gelegenheiten der Fall war. Die schwache Seite war, wie bei allen hiesigen Aufführungen, der Sologesang. Frau Passy-Cornet (Sopran) singt nicht ohne Empfindung und hat die nöthige Routine; aber einmal ist ihre Stimme für ein Händel'sches Oratorium zu dünn und klein, und dann läßt ihr Vortrag nur eine geschickte Dilettantin erkennen. Sie verfällt oft in liedmäßige oder affectirte Sentimentalität und in den im Oratorium doppelt üblen Fehler des Hinauf- und Herunterschleifens der Töne, sowie auch in den, höhere Töne durchaus stark einzusetzen, in der Mittellage und Tiefe aber den Ton abfallen zu lassen. Frl. Bettelheim (Alt) erfreut durch ihre volle und schön ausgeglichene Stimme und durchdachten Vortrag, aber doch kann sie sich noch nicht von theatralischen Manieren und Untugenden ganz frei halten. Herr Olschbauer (Tenor) singt von Jahr zu Jahr übler und sollte sich lieber von der Oeffentlichkeit ganz zurückziehen oder doch nur solche Partien übernehmen, die weder große Ansprüche erheben, noch in Betreff der Lage seine Kräfte überschreiten. Das beständige zu tief Singen mit Gebuld anzuhören, kann denn doch einem Publikum wie das hiesige nicht zugemuthet werden. Herr Panzer (Baß) ist eine schätzenswerthe Kraft und bei ihm verhältnißmäßig am wenigsten auszusetzen. Die Mißgriffe, die er beging, fallen ebenso gut wie ihm, wenn nicht stärker, dem Dirigenten zur Last.

Für Wien ist es Händel gegenüber eine große Fatalität, daß es gänzlich an aller direkt vom Componisten abstammenden Tradition in Bezug auf Auffassung fehlt. Da sind nun erstlich die Tempi. Herr Herbeck, der Dirigent der Gesellschaftsconcerte, scheint nicht von dem Grundsatz geleitet zu werden, daß es bei Händel keine sehr schnellen und keine sehr langsamen Tempi gibt, daß vielmehr das tempo ordinario, ein gewisses mittleres Maß, durchaus herrschen muß. Händel sorgt durch geringen oder starken Wechsel der Harmonie, durch mehr oder minder rasche Noten (Viertel, Achtel, Sechzehntel) für den Grad der Bewegung und das Tempo bestimmt sich darnach von selbst. Wenn nun Herr Herbeck die Stücke: „Er wird sie reinigen die Söhne Levi", — „Uns ist zum Heil ein Kind geboren", dann die Altarie in Es im zweiten Theil, überhaupt fast alle mit Adagio oder

*) Im allerersten Concert der Ges. d. M. (November 1812) kam Händel's „Alexanderfest" zur Aufführung.

Largo bezeichneten Nummern *) so verschleppte, daß das Gefühl der Langweile aufkommen konnte, wenn er dagegen die Baßpartien: „So spricht der Herr“ — und „Warum entbrennen die Heiden“ dermaßen überstürzte, daß die Rouladen des Sängers in ein unverständliches Gepolter ausarteten, und jedenfalls die nöthige Würde verloren ging, — so zeigt das entweder den Mangel einer Tradition, oder die Befolgung einer falschen an. — Es sind uns aber noch mehr Dinge aufgefallen, die beweisen, daß sich Herr Herbeck statt von der englischen **) von der bedenklichen süddeutschen Tradition hat leiten lassen. Warum wurde z. B. das Anfangsrecitativ: „Tröstet Zion“, warum ferner die ganze Partie im zweiten Theil von: „die Schmach bricht ihm das Herz“ bis „ward er geplagt“ statt vom Tenor vom Sopran gesungen? Warum die Stücke „Er wird sie reinigen“, — „Uns ist zum Heil ein Kind geboren“ und „Sein Joch ist sanft“ statt rein vom Chor vom Soloquartett und Chor? — Warum blieben wichtige, den Zusammenhang des Textes vermittelnde Nummern aus, wie der erste kurze Chor in G-moll des zweiten Theils und die Sopranarie ebendaselbst vor dem Wechselchor „Doch thut euch auf“? Wir geben zu, daß Alles nicht wohl gebracht werden kann ***), aber wichtige Stücke dürfen um keinen Preis wegbleiben, und auch ist es schade um Nummern wie die Sopran-Arie im ersten Theil nach dem Chor „Ehre sei Gott“, dann Recitativ und einige Chöre im zweiten Theil. Warum wurde die wichtige Trompete in der Baßarie „Sie schallt, die Posaune“ weggelassen und bloß Hörner verwendet, die doch der Intention gar nicht entsprechen? Warum wurde ferner in der deutschen Uebersetzung, wo dieselbe mangelhaft den ursprünglichen Sinn wiedergibt, nicht nachgeholfen und verbessert? So z. B. ist es von nicht geringer Wichtigkeit, daß das vermittelnde „denn“ in dem Chor: „Denn es ist uns (— statt: Uns ist zum Heil —) ein Kind geboren“ hervorgehoben wird. Händel, der überhaupt in seinen Texten vielsache Beziehungen aufweist, betont in der Urschrache des Textes dieses „denn“ auffallend genug dadurch, daß er dem kleinen Wörtchen das erste Viertel des Taktes einräumt und die melodische Phrase also mit dem Niedertakt beginnt .... u. s. w.

Das Thema „Händeltextübersetzung“, welches hoffentlich auch im Messias von Seite der deutschen Händelherausgeber Berücksichtigung finden wird, ist nicht minder von Belang wie das der Mozart'schen Operntexte, und namentlich dürfte der „Messias“ in d. Bl. nächstens einmal nach dieser Richtung genauer vorgenommen werden als hier der Raum gestattet; dem gerade dieses Oratorium kann nur dann in seinen Einzelheiten verstanden und gewürdigt werden, wenn die tieferen textlichen und daher auch musikalischen Andeutungen zu Tage treten, was bei unseren süddeutschen Aufführungen und Textbüchern in der That oft genug nicht der Fall ist. Bei dem Mangel einer eigentlichen Handlung in diesem Werke, kommt gerade darauf alles an und wir mußten unsere hiesigen Gesellschaften für den Fall einer Wiederholung nachdrücklich auf diesen Gegenstand aufmerksam machen. Daß Hr. Herbeck, der sich doch so vieler andern Details lebhaft annahm, gerade in solchen Dingen scheue, könnte unbegreiflich scheinen, wenn man nicht wüßte, wie dieser Mann durch Liedertafeln, Männergesangsconcerte, Feste aller Art, militärische Aufläße u. s. w. in Anspruch genommen ist. Möchte er seinem eigentlichen höheren Beruf sich hinzugeben doch bald in die Lage gesetzt werden.

Zu bemerken ist noch, daß die Orgel von dem gewandten Herrn Bibl jun. entsprechend gehandhabt wurde. Schade, daß unsere hiesigen Concertorgeln noch lange nicht dem entsprechen, was eigentlich zweckmäßig genannt werden kann. Schlug früher immer das 4- und 2füßige Tonelement vor, so dießmal das 16füßige, einen reinen vollen 8füßigen Orgelklang hat auch dieses Titz'sche Werk mit 16 Stimmen nicht gehabt.

*) Die Tempo- und Vortragsbezeichnungen in den gedruckten Ausgaben sind von Mozart.

**) Es muß bemerkt werden, daß es Herrn Herbeck durchaus nicht an Gelegenheit fehlen konnte, sich über die englischen Traditionen zu unterrichten. Vergl. übrigens die folgenden „kurzen Mittheilungen“ u. s. w.

***) Es ist übrigens mit Dank hervorzuheben, daß diesmal 7 Nummern beibehalten wurden, die in Wien sonst immer gestrichen waren. Die leidige Mittagsstunde unserer Concerte ist die Hauptursache aller Kürzungen. Wir glauben aber, daß, wenn man das Ende des Concerts genau bekanntgeben würde, und wäre es selbst 3 oder halb 4 Uhr, und die Zwischenpausen verlängerte, damit der Zuhörer sich erholen und jener Theil des Publikums, der nun einmal nicht aushalten will, sich entfernen kann, der eigentliche Musikfreund sich danach einrichten und mit mehr Genuß ein Werk hören würde, das durch die Unruhe im Saal stellenweise ganz verloren geht.

Kurze Mittheilungen über die Aufführung des „Messias“ bei dem Händelfeste im Krystallpalast in London.

(Aus einem Artikel der Grenzboten Nr. 34 d. J. zusammengezogen.)

Die Wiederholung der langsamen Introduction wurde pianissimo gespielt. — Das erste Recitativ und die Arie sang Herr Sims Reeves (also Tenor!); das Andante sang derselbe ein wenig zu rasch, was im obigen Artikel getadelt wird. — In England wird ein Theil des Chorals mit falsettirenden Männern besetzt (entsetzlich)! — Die Arie „Wer mag den Tag“, die gewöhnlich vom Baß gesungen wird, wurde von der Altistin vorgetragen. — Vom Chor: „Er wird sie reinigen“ sagt der Berichterstatter: „Dieser schwierige Chor mit seinen vielen Sechzehnteln wurde mit einer, für einen so massenhaften Chor (4000 Sänger!) nicht leicht zu erreichenden wunderbaren Präcision und Festigkeit gesungen.“ Also kein Soloquartett! — Ferner: der Chor: „Denn es ist uns ein Kind geboren“ war eine meisterhafte Leistung. „Eine sehr glückliche Auffassung des Herrn Costa gibt diesem Chore eine viel größere Bedeutsamkeit, als er früher hatte. Der ganze Chor besteht bekanntlich in der 4maligen Wiederholung der Worte (in der hier gebräuchlichen Uebersetzung): „„Uns ist zum Heil ein Kind geboren, und ein Sohn ist uns gegeben, dessen Herrschaft ist auf seiner Schulter, und sein Name wird heißen: Wunderbar, Herrlichkeit, der starke Held, der Ewigkeiten Vater, der Friedefürst.““ Die Worte selbst enthalten eine Steigerung, die sich gipfelt in den letzten Ausrufungen anfangend mit: Wundervoll. Händel beginnt den ersten Satz mit einem freudig erregten Motive, welches jede Stimme nachsinander anstimmt; man hört immer nur zwei Stimmen zur selben Zeit bald mit dem ganzen Thema, bald wieder nur mit einzelnen Motiven daraus; bei den Worten: „„dessen Herrschaft““ steigert sich der Chor zu einem mehr gedrängten harmonischen Ganzen bis mit dem Worte: Wundervoll die ganze Masse im Fortissimo hereinbricht. Dieselbe Steigerung wiederholt sich 4mal, in sich wieder eine Steigerung bildend, indem das „Uns ist ein Kind“ immer erregter und vollstimmiger wird, und das Wundervoll mit jedem Male mächtiger und breiter hervortritt. Costa läßt nun den Chor (aber kein Solaquartett!) ganz piano und gehalten beginnen, und benutzt so jene Steigerungen, die Worte und Musik an die Hand geben, im Chor und Orchester zur lebendigen Gestaltung.....“

Die Arie „Er weidet seine Heerde“ wird in England so gesungen, daß eine Altstimme den ersten Vers in F, dann die Sopranstimme den zweiten in B ausführt. Herdurch, so behauptet man, „werde die unerlaubare Monotonie in Melodie und Rhythmus“ überwunden, und eine Steigerung in die Sache gebracht. Wir können indeß nicht anrathen, dies nachzuahmen. Es wird wohl von der Kunst des Vortrags abhängen, jene Monotonie unfühlbar zu machen. — Sims Reeves „übertraf allen Solagesang in der kurzen, kleinen Arie „Schau hin und sieh“. Also kein Sopran! — Dagegen ist freilich die folgende Arie nicht vom Sopran gesungen worden, was schon des Gegensatzes wegen hätte geschehen sollen. Was das Halleluja betrifft, so ist bekannt, daß dieser Chor in England jedesmal stehend angehört wird. — Zwischen dem zweiten und dritten Theil wurde eine Pause von etwa einer Stunde gemacht! — Die Arie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebet“, wurde von Frl. Titiens „mit großer Innigkeit, so recht im Händel'schen Geiste gesungen“, (d. h. wohl mit freudiger Zuversicht, nicht mit sentimentaler Zimperlichkeit).

Merkwürdig genug gab man den Satz „Wie durch einen der Tod“

mit Soloquartett ohne Begleitung, worauf der volle Chor antwortete. (Das kann sich wohl recht gut machen, denn allerdings ist der Vordersatz hier für Solo nicht unpassend, und die Wirkung des Chors dadurch verstärkt. Für nothwendig, und echt Händel'sch halten wir's aber nicht. D. Red.) „Die bekannte Arie mit der obligaten Trompete war eine sehr gelungene Leistung der Herren Belletti und Harper. Letzterer bläst schon seit vielen Jahren das Trompetensolo. . . . . — „Die letzten Takte des Amen", schreibt schließlich der Verfasser, „werden mir unvergeßlich sein, da ist so eine jener Stellen, die einen eiskalt überlaufen, und sich fühlen, wie der unmittelbare Hauch eines Gottes, man möchte zusammenbrechen unter der Wucht so starker und inniger Empfindungen". Es ist freilich wohl anzunehmen, daß die Engländer dieses Amen ruhig zu Ende hören, nicht wie unsere lieben Wiener schaarenweise davonlaufen!

Kleine historische Notizen und Aphorismen.

(Gesammelt von G. N.)

Wir lesen in einem Briefe, datirt vom 3. Aug. 1720 und geschrieben von Johann Christoph Roubenius, Musikdirektor zu Luckau in Nieder-Lausitz, eine keineswegs lobende und ehrende Schilderung der damaligen Stadtmusikanten u. dgl.: „Ich kann ohnmöglich glauben" schreibt Roubenius u. a. „daß in andern Professionen so viel elende Schöpse, Hudler und Stümper, und die so tölpisch, grob, stolz, störrisch und unvernünftig sich aufführen, und die so unbetragen sind, als unter denen so genannten Musicis die ungelehrige Organisten und derer zunftmäßigen Collegen, die so genannte Kunst- oder Stadt-Pfeiffer oder Hauß-Leute, unter welchen selten einer sein wird, der das musikalische A B C, ich meine den Unterschied der Töne, ob er dur oder moll sei, geschweige denn sonst was, weiß, sich befinden sollten." (Crit. music. II. 262.) Ziemlich übereinstimmend hiermit spricht sich Johann Krieger († 1735 als Musikdirektor und Organist in Zittau) aus (Crit. mus. II. 216): „Was die Musicos Instrumentales, oder sogenannten Hauß-Leute, betrifft, so ist gewiß, daß gar selten welche darunter gefunden werden, die etwas Solides von der Music verstehn, worzu die allzu servilische Anleitung die unfehlbare Ursache gibt. Im lustigen Kunst-Pfeiffer Gesellen Cotala (Musicus vexatus, ein Roman von Cotala dem Kunstpfeifergesellen. Freiburg 1690.) sind diese Fehler gar aissemeut raillirt. Das schlechte Encouragement und Pension für die Musicos ist wohl eine der größten Ursachen zur Decadence der Music, es mag solche ex vitio seculi, oder einer andern Ursache herrühren."

Die Vergänglichkeit musikalischer Werke und ihre Abhängigkeit vom Zeitgeschmack war schon Mattheson bekannt. Er sagt in seiner Critica musica (II. Seite 11, Hamburg 1735): „Was die Zeit betrifft, so ist bekannt, daß musikalische Sachen ein rechtes Mücken-Leben haben, und viel eher veralten und erkalten, als andere. Wenn eine Composition einige Monate, will nicht sagen Jahre auf sich hat, werden indessen viele Umstände eine fremde Gestalt gewonnen haben, welche dannenhero eine merkliche Aenderung in den Zierrathen erheischen. Gründliche Lehrsätze bleiben dennoch, wie ein gutes gepechtes Schiff, und wie ein Beutel voll Reisegold; nur muß man immer dem Strom folgen. Dahero kommt niemand diese Entschuldigung der Zeit zu statten, der eines berühmten Mannes Composition ändern will. — Berühmter und wohlverdienter Leute Arbeit muß man in Ehren halten, obgleich bisweilen etwas in die Quere kommt, das in die Länge sollte sein." — Eine ähnliche Bemerkung lesen wir in Jahn's Biographie Mozart's (I. 274): „In keiner Kunst schwindet das Gefühl für das Lebendige in der individuellen Geschmacksrichtung einer Zeit so leicht und schnell als in der Musik: was die Gegenwart am lebhaftesten entzückt, spricht sehr oft nur ein sehr Vergängliches mit einer momentanen Wahrheit aus und bleibt, wenn der Hauch und Duft der Unmittelbarkeit verschwunden ist, nur noch formell verständlich, wie in einer Maske die Züge des Gesichts festgehalten sind, aber ohne das bewegliche Muskelspiel, welches demselben erst Leben und Ausdruck giebt."

Lorenz Mizler stellte 1738 den Satz auf: „Die Töne werden im Ohr nach ihren Verhältnissen auf der nervösen Haut im kleinen und [illegible] etwas verkehrt beschrieben, so wie in der Retina im Auge alle Dinge, von welchen Strahlen in das Auge fallen können, sich im kleinen abmalen."

Zeitungsschau.

B. In einer norddeutschen Musikzeitung wurden kürzlich Privatschüler eines Musiklehrers zu einer Art von Denunciation benützt. Wir finden ein solches Verfahren, unbeschadet der sonstigen Ehrenhaftigkeit des Einsenders, mindestens — taktlos. Selbst in dem Falle, daß die betreffenden Angaben richtig wären, bleibt es unbegreiflich, was die Privatstunden eines Musiklehrers mit der Oeffentlichkeit zu thun haben.

Nachrichten.

Franz Lachner's Orchesersuite ist in Berlin in der zweiten Symphonie-Soiree mit großem Beifall aufgeführt worden.

Rob. Schumann's Faust-Musik wurde nun auch in Elberfeld als Ganzes mit bestem Erfolg gegeben.

Die siebente Lieferung der Beethoven-Ausgabe von Breitkopf & Härtel bringt folgende Werke: Die fünfte Symphonie in C-moll für Orchester Op. 67. Partitur (2 Thlr. 18 Ngr.) Das Septett für Violine, Bratsche, Horn, Clarinette, Fagott, Violoncell und Contrabaß in Es Op. 20. Partitur (1 Thlr. 3 Ngr.) Das Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello in B Op. 97. Partitur (mit beigefügten Stimmen) (1 Thlr. 21 Ngr.) Die Sonaten für Pianoforte in B und As Op. 22 und 26 (1 Thlr.) Sieben Bagatellen Op. 33. Zwei Präludien Op. 39 und die Rondos in C und G Op. 55 Nr. 1, 2 für Pianoforte (1 Thlr. 6 Ngr.)

Ueber M. Hauptmann erhält man jetzt aus Anlaß seines 50jährigen Jubiläums folgende biographische Mittheilung: M. Hauptmann wurde zu Dresden am 13. Okt. 1792 als der Sohn eines Oberlandbaumeisters geboren. Im früher Kindheit schon Anlage und Neigung zur Musik zeigend, erhielt er Unterricht im Violinspiel, und später im Generalbaß. Zum Baufache bestimmt, trieb er eifrig die dahin gehörigen Studien, und durfte erst mit 18 Jahren seiner Neigung folgend, sich gänzlich der Tonkunst widmen. 1811 ging er nach Gotha, wo er ein Jahr lang bei Spohr Unterricht im Violinspiel und in der Composition nahm. Im Jahre 1812 wurde er in Dresden als Geiger bei der k. Capelle angestellt, gab aber diese Stelle wieder auf, nachdem er 1813 sich längere Zeit in Prag und Wien aufgehalten hatte. 1815 trat Hauptmann die Stelle eines Musiklehrers bei der Familie des Fürsten Repnin an, mit welcher er fünf Jahre abwechselnd in Petersburg, Moskau, Pultawa und Odessa zubrachte. Während des Jahres 1821 privatisirte er in Dresden, und nahm dann 1822, durch Spohr veranlaßt, eine Stelle als Violinist im Casseler Orchester an, wo er bis zum Jahre 1842 verblieb, und in dieser Zeit auch viel Unterricht in der Composition gab. Er machte in dieser Zeit Reisen nach Italien und Paris, und kam 1842 an die Stelle des verstorbenen Weinlig als Cantor und Musikdirektor an die Thomasschule in Leipzig, welche Stelle er noch heute bekleidet, sowie die eines Lehrers des Contrapunkts und der Fuge am Conservatorium der Musik, welche ihm 1843 bei Gründung dieser Anstalt übertragen wurde.

Im Pesther Lloyd finden wir höchst enthusiastisch gefärbte Mittheilungen über den jetzt 14½jährigen Pianisten Heinrich Ketten. Derselbe war in Baja 1848 geboren und übersiedelte mit seinem Vater im ersten Lebensjahre nach Paris, wo er auch später unter Marmontel und Halevy seine in Posen begonnenen Studien fortsetzte. Meyerbeer erklärte ihn als „musikalisches Phänomen" und Fr. Liszt nahm sich des Kindes liebevoll an. Ein zweiter Bericht des „Pesther Lloyd" bringt nun das Referat über ein erstes Concert, welches Ketten im Nationaltheater gab. Wir ersehen daraus, daß Ketten außer Beethoven's Es-dur Concert noch ein Mendelssohn'sches Lied ohne Worte in A-dur, ein Stück von Chopin Händel's Variationen, Alkan's Saltarello, ein Concert von Littolf, „ein gefälliges Salonstück" eigener Composition, Liszt's ungarische Rhapsodie und desselben Transcription des Rakoczimarsches spielte. Herr Ketten wurde nach jeder Piece (mark!) 4 — 6 Mal gerufen! Der Re-

ferent getraut sich nicht über die „unzweifelhafte Compositionsbegabung" des Concertgebers nach jener einen Piece zu urtheilen.

Nach einem Bericht von Richard Pohl über Weißheimer's Concert in Leipzig hätte R. Wagner's Ouvertüre zu den „Meistersingern" das Publikum in einen förmlichen Aufruhr des Entzückens versetzt, so daß das Werk wiederholt werden mußte. Es sei dies „das größte derartige Werk, das Wagner geschaffen hat." Ueberraschende Originalität, bewundernswerthe Feinheit und Kunst der Durcharbeitung, wahrhaft colossale thematische und contrapunktische Arbeit, Frische der Erfindung, — das sind die Eigenschaften, über die der Berichterstatter nicht Worte genug finden kann. — Dagegen schreibt man in den „Signalen": Als Musikstück an sich, dem Vorspiel nur den mindesten Geschmack abzugewinnen, sind wir nicht im Stande. Es ist reizlos, wüst, unüberschaulich, weil ohne gehörige, melodische und rhythmische Gliederung, die Erfindung ist eben so barock wie die Ausarbeitung unorganisch, verworren und unbedollen. In dem ganzen Stücke ist Nichts, woran entweder der Laie oder der Musiker Freude haben könnte, eben aus den oben ausgesprochenen Gründen. Oder wird man, um vom Musiker zu reden, die vorkommende Verarbeitung mehrerer Themen zu gleicher Zeit uns als Muster musikalischer Combination entgegenhalten wollen? Dann erklären wir, daß es an sich gar keine so stupende Kunst ist, verschiedene Thema's mit einander zu bringen, und daß es bei derlei Verknüpfungen als Hauptsache darauf ankommt, immer durchsichtig, klar und sasslich zu erscheinen. Und ist dies der Fall bei den beregten Stellen im Vorspiel? Nein, und abermals nein! Ein Chaos, ein Tohu-Wabohu ist vorhanden, weiter Nichts! Nun noch Eins. Die „Meistersinger" sollen, wie wir vernehmen, eine komische Oper sein; dieses Vorspiel aber mit seinem aller Heiterkeit absolut baaren, rohen und lärmenden Wesen, mit seiner ungesunden Aufgedunsenheit, läßt in der That keinen günstigen Schluß auf die Fähigkeit Wagner's zur komischen Oper ziehen. Aber wir sind schon darauf gefaßt, von den „Standpunktsüberwindern" eine neue Theorie der komischen Oper ausspuhalten; sie werden schon eine neue Kathegorie erfinden, in die sie das einschachteln werden, was Wagner uns als komische Musik gibt. Uebrigens mußte das Vorspiel, auf Verlangen verschiedener Enthusiasten, da Capo gespielt werden, was nur dazu diente, unsre An- und Einsicht von der Sache noch mehr zu befestigen." Ueber die Compositionen von Weißheimer heißt es dann weiter unten: „Einer detaillirteren Beurtheilung entziehen sich die Weißheimer'schen Opera ganz entschieden: man findet in ihnen Nichts, worauf man süßen könnte und kann nur, sie in Bausch und Bogen abfertigend, von ihnen sagen, daß sie die wunderbarste Mischung von Unreifheit, Zügellosigkeit und Aufgeblähtheit, von Wollen und Nicht-Können bieten, wie wir sie noch kaum erlebt haben. Das klingt freilich sehr hart; aber muß man nicht gegen die sich spreizende Talentlosigkeit mit Entschiedenheit auftreten, und hat man nicht die Verpflichtung die Anmaßung derselben in ihre Schranken zurückzuweisen? Die Toggenburg-Symphonie ist das schrecklichste, was uns seit Jahren von zukunftlerischer Seite geboten worden ist; den übrigen Sachen gegenüber drauch man nur ein mitleidiges Achselzucken aufzuwenden. — Diese Symphonie aber ist geradezu empörend!"

In München ist Schubert's „häuslicher Krieg" nun ebenfalls aufgeführt worden und hat sehr gefallen. Das Unterhaltungsblatt der M. Neuesten Nachr. schreibt darüber u. A. „Wäre es nicht allein der Name Franz Schubert's und die an denselben geknüpften Erwartungen, so müßte schon das seltsame Schicksal, welches die einaktige Operette „die Verschworenen oder der häusliche Krieg" in dem Vaterlande des großen Componisten zu erleben hatte, ein mehr als gewöhnliches Interesse in Anspruch nehmen. Man kann wirklich sagen: Hier wurde einmal Zukunftsmusik in des Wortes buchstäblicher Bedeutung geschrieben. Nachdem das allerdings anspruchslose, aber in seinem Genre vollkommene Werk in Wien im Jahre 1822 komponirt war, wurde es dem Autor von einer dortigen Theater-Direktion ungelesen zurückgeschickt und mußte also unbekannt bleiben, bis es im vorigen Jahre in derselben Stadt und zwar zuerst im Concertsaale zur Aufführung kam. Nach diesem Vorgange beeilte sich auch unsere Intendanz, die Operette vorzubereiten; doch es verstrich auch hier wieder mehr als ein halbes Jahr, bis man mit den 10 oder 11 Musiknummern fertig werden konnte. Der Erfolg der ersten Aufführung war glänzend. Nachdem wir so viel des Ungeheuerlichen, Nervenabspannenden gehört, nachdem es die Herren Meyerbeer, Halevi, Verdi und selbst Richard Wagner in der Kunst, das Blut mit raffinirten Mitteln zu erhitzen, so weit getrieben haben, daß sich eine Steigerung in dieser Richtung nicht denken läßt, wenn nicht die Theatermusik gar völligen Roserei ausarten soll, kann eine so liebliche, melodienreiche Musik, in der denn doch zehnmal mehr dramatische Wahrheit liegt, als in allen Opern jener theatralischen Industrieritter, nur den wohlthuendsten Eindruck machen. In der That erscheint nach all diesen sündfluthähnlichen Stürmen dieser häusliche Krieg wie eine Friedensbotschaft, wie ein Vorläufer einer nothwendig gewordenen, vernünftigen Reaktion, und ist darum gerade jetzt — zeitgemäß." Dasselbe Blatt berichtet über das erste diesjährige Concert der „musikalischen Akademie", in welchem eine 9 stimmige Cantate von C. Ett, Mozart's Ave verum, eine Scene aus Cherubini's Medea, der 98. Psalm von Mendelssohn, ein Fragment aus Gluck's „Orpheus und Euridice" und S. Bach's Chor „Es erhub sich ein Streit" aufgeführt wurden. Ueber die Cantate von Ett sagt der Berichterstatter, es sei eine Composition, welche weitere Verbreitung verdiente und allen Gesangvereinen dringend zu empfehlen. „In diesem wahrhaft erhabenen Gesang feiert die katholische religiöse (nicht Kirchen-) Musik ihre glänzendsten Triumphe. Daß der Componist auf sinnlichen Wohlklang und weicheres Kolorit kein geringes Gewicht legt, bezeichnet eben den menschlich sentimentalen Zug, der von vornehereein im Marienkultus liegt. Gleichwohl erhebt sich seine frommgläubige Weise zu einer fast transcendentalen Freiheit, und wenn auch hier von jener abstrakten Verehrung des Göttlichen keine Rede sein kann, welche uns in den Messen Palestrina's und seiner Schule entgegentritt, so ist doch an Ett nicht genug zu rühmen, daß er selbst in einem vom Dienst der Kirche unabhängigen Werk mit den seit jener Zeit so unendlich reicher gewordenen Mitteln der Tonkunst Maß hält."

Wien.

In der musikalischen Soiree, welche Herr Professor Grädener am 20. November Abends 7 Uhr im Saale des Herrn Bösendorfer veranstaltet, werden nebst verschiedenen Gesangspiecen ein Streichquartett in A-moll und ein Claviertrio des Componisten zur Aufführung kommen. Diese Stücke werden von dem Hellmesberger'schen Quartett, dann Hrn. Epstein ausgeführt.

Der Hofoperusänger Hr. Hölzel, dem es unterlagt worden war, in Marschner's „Templer und Jüdin" den ursprünglichen Text des bekannten Liedes mit dem Refrain „Ora pro nobis" zu singen (er sollte statt dessen „ergo bibamus" singen!), der ihn aber dennoch sang, hat augenblicklich seinen Abschied erhalten. Man sieht, es gelten bei uns, was das Theater betrifft immer noch dieselben Principien, welche es möglich machten, die Hugenotten unter dem Titel „Welfen und Ghibellinen" aufzuführen.

Staatsminister und Conservatorium.

B. Bei der Festsoiree mit Ball, welche die Gesellsch. der Musikfr. zur Nachfeier ihres 50jährigen Jubiläums veranstaltete, sprach der Staatsminister Herr von Schmerling, au einen Toast des Präsidenten Fürst Const. Czartoryski anknüpfend, dieverheißende Worte aus, die in den betreffenden Kreisen die gesunkene Hoffnung auf ein neues Gebäude für Conservatorium und Concerte, dann überhaupt auf künftige, thatkräftigere Unterstützung der Gesellschaftszwecke durch Staat und Hof entschieden gehoben haben. Möchte die weitere Entwicklung des staatlichen Verhältnisse Oesterreichs dem einsichtsvollen Staatsmanne gestatten, sein Wort einzulösen! Für Wien ist es höchst erfreulich, daß es ist das erste Mal ein Staatsminister den Gedanken aufgreift — den wir übrigens längst vertreten —, das Wiener Conservatorium sei nicht bloß vom städtischen Gesichtspunkte, sondern von dem der Monarchie zu betrachten und zu behandeln — mit andern Worten, es müsse eine höhere Bildungsschule, eine musikalische Universität sein.—

Concertankündigungen.

Sonnabend den 15. Abends 7 Uhr im Redoutensaale: 1. Concert der Singakademie. Belsager, Oratorium von Händel.

Ebendaselbst Sonnabend Abends 7 Uhr im Hofoperntheater: Akademie zum Vortheile des Pensionsfonds für die Witwen und Waisen des Theater-Personales. Programm: Ouvertüre zu Medea von Cherubini. Arie von Mehul. Scene aus Orpheus von Gluck. Adelaide von Beethoven. Vokalquartett von Mendelsohn. Ensemble aus Medea von Cherubini. Arie aus Idomeneo von Mozart. Phantasie für Clavier, Chor und Orchester von Beethoven. Symphonie in D-moll von Schumann.

Sonntag den 16. Nachmittag 5 Uhr im Musikvereinssaale: 1. Quartettproduktion des Hrn. Hellmesberger. Quartett in Es von Mendelssohn. Clavierquartett von Joh. Brahms. Cis-moll-Quartett von Beethoven.

Druck von Friedr. & Moritz Förster. — Verlag von Wesseln und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 47. Wien, 22. November 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 803. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Büsing,** vormals **S. F. Müller's Wittwe.**
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Josef Haydn und seine fürstl. Mäcene (Fortsetzung statt Schluß). — Kritische Revüe. — Briefe aus Carlsruhe. — Lokales (Aufführung des Belsazer, Quartettproduktion). — Nachrichten. — Briefkasten.

Josef Haydn und seine fürstlichen Mäcene.

(Fortsetzung statt Schluß.)

Haydns Liebe zum Heimathlande und Regentenhause übergehe ich als allbekannt und um so mehr, da meine Gewährsmänner keine neuen Züge zu den bereits vorhandenen hinzuzufügen vermochten. Minder bekannt dürfte sein, daß auch sein Bruder Michael von gleicher Gesinnung beseelt gewesen. Als dieser, bereits ein Greis, wieder nach Oesterreich zog, um in Wien eine von ihm componirte Messe zu dirigiren, warf er, über die Gränze gekommen, sich auf den Boden und küßte unter Thränen die heimathliche Erde, die er nach so langer Abwesenheit wieder betreten sollte. Eines Umstandes sei bei dieser Gelegenheit noch erwähnt. Ich entsinne mich, gehört oder gelesen zu haben, daß Napoleon bei der Einnahme Wiens, um Jos. Haydn, zu dessen Bewunderern er zählte, vor möglichen Insulten und sein Haus vor Plünderung zu schützen, einen starken Wachposten vor selbes zu stellen befohlen, worüber der sich seines Patriotismus nur zu sehr bewußte Greis, anfangs, bis sich die Sache klärte, nicht wenig erschrocken war. Ich finde diesen Zug, der ganz im Charakter des wenigstens hierin preiswürdigen Eroberers läge und in dem Schutze den er, in Mailand einziehend, dem Abendmale Da Vinci's gewährte, seinen Pendant fände, weder bei Griesinger und Dies erwähnt, noch konnte ich Bestimmtes hierüber bei meinen Eisenstädter Quellen erfahren.

Auf die Reliquien des großen Tonsetzers übergehend, die Stadt und Schloß daselbst noch von ihm bewahren, glaube ich daß der Leser mit mir das Gefühl der Enttäuschung, um den mildesten Ausdruck zu gebrauchen, theilen wird, wenn er erfährt, wie dort mit der Verlassenschaft dieses Meisters, namentlich mit den Autographen desselben gebart worden ist, dieser zur Herstellung authentischer Notentexte unschätzbaren Urkunden und von denen sich bei J. Haydn im Vergleiche zur enormen Zahl seiner Werke überhaupt verhältnißmäßig wenige erhalten haben, während Köchel in seinem meisterhaften Kataloge von den 626 bis jetzt aufgefundenen Werken Mozarts nicht weniger als 440 als noch in der Originalhandschrift vorhanden aufzuführen so glücklich war.

Manche Umstände vereinigten sich ein so beklagenswerthes Resultat herbeizuführen. Eine der Hauptursachen lag in Haydns Sorglosigkeit, der in übertriebener Bescheidenheit und Demuth auf das Sammeln und Zusammenhalten seiner Handschrift keinen solchen Werth gelegt wie Mozart, in dessen Verlassenschaft 270 seiner autographen, später in den Besitz André's in Offenbach übergegangenen, Werke sich vorgefunden. Wie mir Prinster erzählte, war schon bei Haydns Lebzeiten, als er noch der Kapelle vorstand, ein und das andere seiner Manuscripte im Musikarchive mangelhaft geworden; in den, in seiner Wohnung sich vorfindenden Autographen ward besonders arg und vandalisch von seinem erzprosaischen Weibe gehaust, die, nach Plaimschauers von Prinster bestätigter Angabe, zu häuslichen namentlich culinarischen Zwecken sich mit Vorliebe dieser Gattung Papiere zu bedienen pflegte; manches mag nach Haydns Tod vom Fürsten Nikolaus, der des Meisters Musik nicht liebte, an vornehme Verehrer desselben verschenkt, manches während der Sequestration, in die der Fürst später verfiel, verschleppt worden sein.

So ist es denn gekommen, daß das so reiche Musikarchiv von dem Mann, der die Zierde des fürstlichen Hauses gewesen, gegenwärtig an Autographen nichts besitzt als unbedeutendes, worunter das größte der obenwähnte 1. Akt der Operette: Le pescatrice vom Jahre 1769. Spurlos sind aus dem fürstlichen Archiv, wenn je in selbes gelangt, verschwunden die 50 Autographe größerer Compositionen die J. Haydn noch bei seinen Lebzeiten, wie Griesinger bezeugt, dem Fürsten contraktlich zugesichert, eben so der Mich. Haydnische Nachlaß, den dieser, seinem Biographen zufolge, aus Dankbarkeit für die ihm ausgesetzte Pension dem Fürsten testamentarisch legirte, und der in der That nach Eisenstadt abgegangen zu sein scheint, da in Salzburg, namentlich bei St. Peter, fast nichts sich findet *).

Auch nach der Messe: „In tempore belli", die noch A. Fuchs als im fürstlichen Besitze angab, forschte ich vergebens. Noch vor wenigen Decennien sah Uhl einen großen Theil der seitdem aus dem Archive verschwundenen Autographe schottischer Lieder, ebenso ging vor nicht gar langer Zeit das Autograph einer Litanei Cherubini's, die dieser eigens für den Fürsten Nikolaus componirt hatte, durch Ausleihen verloren.

Was ich selbst noch an Haydn'schen Reliquien in Eisenstadt aufzutreiben vermochte, waren zwei dem Inhalte nach unbedeutende Briefe J. Haydns vom Jahre 1763 und 1803; und beim jetzigen Musikdirektor Seitz 36 von jenen 40 kunstvollen Kanons unter Glas und Rahmen, mit denen einst J. Haydn seine Wohnung geschmückt, um, wie er mit gerechtem Stolz sagte, eine Zimmerverzierung zu haben, wie kein Fürst. Abgesehen von ihrem musikalischen Werthe schienen mir diese Kanons auch durch ihre Texte sehr interessant, da sie sicher nicht aufs Gerathewohl, sondern mit Wahl und Plan zusammengestellt, durch ihren bald religiösen bald philosophischen, gemüthlichen aber humoristischen Inhalt offenbar dem Beschauer ein Bild von den Lebensansichten und dem Ideenkreise des Mannes geben sollten, der diese Gemächer bewohnte. Einige derselben spielen mit halbverdeckter Satyre auf allerhand Zu-

*) Von den so zahlreichen Kirchencompositionen Mich. Haydns besitzt das Stift St. Peter in Salzburg, einer gütigen Mittheilung meines Freundes R. v. Köchel zufolge, bloß eine Litanei de Venerabili sacramento und die zweite unvollendete Missa da Requiem in der Original Partitur, dann 5 Graduale 1 Sequenz und 1. Veni sancte spiritus im Clavierauszuge. In Eisenstadt fand ich nur ein kleines Fragment einer Kirchencompositon bei Pater Dominik, Professor daselbst.

stände des fürstlichen Hofes an, von denen man vielleicht singen aber nicht sagen durfte.

Reicher als Eisenstadt ist Wien an Haydn'schen Autographen, und die Hofbibliothek, das Musikvereins-Archiv, die Privatsammlung Artaria sind die vorzüglichsten Fundgruben derselben. Von den kostbaren, auch an Haydn'schen Reliquien reichen Autographensammlungen Fischhof's und A. Fuchs', ging erstere leider vor kurzem ins Ausland; die Fuchs'sche wurde zertheilt, die Hauptsammlung, wohl einzig in ihrer Art, ging in den Besitz Thalberg's, die kleinere in jene des Kunsthändlers Putsch in Augsburg über.

J. Haydn ruht in der Bergkirche Eisenstadts *) wohin seine Leiche im Jahre 1819 übertragen wurde. Beim Oeffnen des Grabmales fand man den Leichnam ohne Kopf. Man vermuthet daß ihn ein enragirter Kraniosfop geraubt, und in der That grassirte damals diese phantastische pietätlose Naturforschung (der auch bekanntlich Schillers Schädel zum Opfer fiel) selbst in Wien so sehr, daß der alte Dichter Denis sogar testamentarisch den Arm der Obrigkeit gegen diese Schändung seines Leichnames anrufen zu müssen glaubte. Möglicherweise könnten aber auch Engländer, bei denen damals der Haydncultus den Siedepunkt erreicht hatte, Urheber des Attentates gewesen sein.

Das Grabmal das der Fürst erst auf Antreiben englischer Prinzen dem großen Manne im Jahre 1820 errichtete, ist einfach, um nicht zu sagen ärmlich genug. Eine gewöhnliche Marmorplatte, eingefaßt mit einem ordinären Sandsteinquader, dem man schandenhalber durch Besprenkeln mit Farbe den nothdürftigen Anschein von Granit zu geben versuchte! Gerade zu komisch wirkt es, daß die Inschrift nicht die Autorschaft der Schöpfung, der Jahreszeiten, der sieben Worte ꝛc. ꝛc., sondern das Oxforder Doktorat durch größere fettere Lettern besonders hervorhebt. Hatte sie einen Engländer zum Verfasser?

Man kann J. Haydn und seine Kunst nicht besprechen, ohne sich immer und immer wieder auf das fürstliche Haus, dem er durch eine so lange Reihe von Jahren diente, hingewiesen zu sehen. In der That findet das, was dieser Tonsetzer war und wie er es ward, so wie manches räthselhafte: seine angebliche Spätreife, der Contrast seiner in Esterhaz und in Eisenstadt geschriebenen Werke, das immer sichtlichere Hereinragen des Virtuosenthums selbst in die Kirchen-Compositionen seiner letzten Periode, größtentheils nur durch die Erwägung der Verhältnisse, innerhalb derer er sich fast durch ein halbes Jahrhundert bewegte, eine eben so natürliche wie genügende Erklärung.

Unter folgenden Fürsten aus dem Hause Esterhazy-Galantha diente Haydn als Kapellmeister:

Paul Anton	†	1761
Nikolaus Josef	†	1790
Anton	†	1794
Nikolaus	†	1833

Er war 28 Jahre alt als er 1760 in fürstliche Dienste trat, und 77 als er 1809 unter Nikolaus starb.

Ich hielt diesen kurzen Ueberblick für nöthig um Irrthümern vorzubeugen, in die Griesinger, der Haydn bei Fürst Nikolaus eintreten läßt, und noch mehr Wurzbach verfiel, welch letzterer gar in seiner Broschüre: „Josef Haydn und sein Bruder Michael" einmal — Seite 10 — den Fürsten Nikolaus Josef, ein andermal — Seite 22 — Anton als jenen bezeichnet, bei dem Haydn zuerst in fürstliche Dienste getreten, und auch Nikolaus Josef und Nikolaus im Verlaufe seiner Arbeit fort und fort durcheinander wirft.

*) Eisenstadt besteht aus 3 Complexen: Der Bergstadt, die fürstlich, der eigentlichen Eisenstadt, die eine königliche Freistadt, und dem fürstlichen Schlosse sammt Appertinentien die wieder eine Gemeinde für sich bilden.

Da Haydn unter Paul Anton, wie aus der Uebersicht zu ersehen, nur ein Jahr gedient und während der kurzen Regierung Antons theilweise in England abwesend war, so kommen hier füglich nur Nikolaus Josef und Nikolaus als solche in Betracht, die auf des Meisters Lebensgang als Künstler und Mensch den meisten Einfluß genommen.

Ich bedaure wegen des großen Zeitraumes, der bereits dazwischen liegt, über ersteren, den weitaus wichtigsten, unter dem der Meister nahe an 30 Jahre gedient, nur wenig neues und daher kaum mehr als eine Uebersicht des Entwicklungsganges bieten zu können, den Haydn unter diesem seinem Mäcene genommen.

Als der junge Künstler, bereits ein kenntnißreicher Autodidakt und der sich auch schon mit Glück in den verschiedensten Zweigen der Komposition sogar der Oper versucht, in Fürst Paul Antons Dienste trat, sollte da die Laufbahn seines Ruhmes so recht wie die griechische Tragödie, vom simpeln Thespiskarren an beginnen, da gleich beim Eintritt sein musikalisches Talent für die Liebhaberei des Fürsten, ein Marionettentheater der allerprimitivsten Form, in Anspruch genommen ward. Wie Prinner erzählte, saßen 4 Sänger, 2 Männer 2 Frauen, vor der Bühne und sangen, während die Drathpuppen oben auf den Brettern hin und her spazierten und gestikulirten, den von Haydn in Musik gesetzten Text der Handlung dazu.

Da der schon nach Jahresfrist auf Paul Anton gefolgte Fürst Nikolaus Josef die Anstelligkeit des jungen Mannes zu diesem, wie zu allen übrigen Musikgenre's immer mehr zu gewahren begann, nahm seine, anfangs nur auf dies Marionettentheater und einige Liebhabersinstrumente — Bariton und Violine — beschränkte Musikliebhaberei immer größere Dimensionen an und bald sah sich der Künstler mit Aufträgen der verschiedensten Art überhäuft, die stets zu voller Zufriedenheit gelöst, zu neueren umfangreicheren musikalischen Experimenten und Unternehmungen verlockten und mit denen auch die nothwendige Vermehrung der materiellen Kräfte parallel ging. Dem gemäß ward denn auch das Orchester allmälich auf 30 Köpfe gebracht, das Marionettentheater nach und nach zur geistlichen und weltlichen Operette, an der selbst Kaiserin Theresia bei einem Besuche Gefallen fand, umgewandelt, bis sich endlich der Fürst zum Bau eines kleinem Opernhauses entschloß, für das der Meister zahlreicheitalienische Opern, 13, und nebstbei eine kaum glaubliche Menge Werke fast jeglicher Musikgattung, namentlich Symphonien und Quartette schrieb, deren Ruf sich bereits über Ungarns und Oesterreichs Grenzen hinaus zu verbreiten begann *).

Alles dies das Resultat jenes Glückswurfes, der einem solchen Talente auch den passendsten Mann, es zu entwickeln, entgegengeführt; denn der Fürst, ein biederer Haudegen — das seltne Commandeurkreuz des Theresienordens schmückte seine Brust — war gerade Musikkenner genug, um zu begreifen, welchen Schatz er an diesem Künstler gefunden, aber zu wenig, um ihn etwa bevormunden und leiten zu wollen. Er nährte ihn, munterte ihn auf und — ließ ihn gewähren. Mehr bedarf kein Genie zu seiner Entwicklung. Und so sehen wir denn, wie in schöner harmonischer Wechselwirkung das Vertrauen des fürstlichen Mäcens zu Haydn und dieses wieder zu sich selbst mit jeder gelungenen Leistung sich steigert, wie bei beiden immer mehr Muth und Lust wächst — bei dem Einen neue Aufgaben zu stellen, bei dem Andern sie immer mehr den Ide-

*) Nur für größere Kirchencompositionen fehlte in Esterhaz, dessen Kirchlein winzig klein war, Raum und Anstoß. So erklärt sich denn auch auf natürliche Weise, ohne daß man zur „Spätreife" seine Zuflucht nehmen müßte, warum Haydn in dem Raum und Kräfte bietenden Eisenstadt unter Nikolaus seine großen solemnen Messen, hingegen in Esterhaz unter Nikolaus Josef nur Missae breves — eine für Marianzell bestimmte ausgenommen — geschrieben. Eine derselben, nach Prinner jene St. Nicolai, mit dem bewunderungswürdigen „Crucifixus", schickte er an Werner, dem damaligen Chorregenten zu Eisenstadt, einem grundgelehrten Con-

alen, die ihm vorschwebten, entsprechend zu erfüllen und diese 30jährige in ihren Erfolgen so glückliche Genossenschaft: Esterházy-Haydn gemahnt fast an jene berühmten Handelsfirmen des Mittelalters, die mit bescheidenen Anfängen beginnend erst den Localbedarf deckten, dann, bei gesteigertem Flor des Geschäfts auch zu exportiren begannen, bis sie endlich, zu Weltruf gelangt, auch den Weltmarkt lange Zeit mit ihren Artikeln beherrschten. (Schluß folgt.)

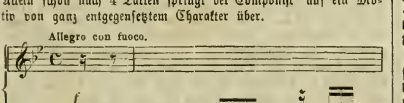
Kritische Revüe.

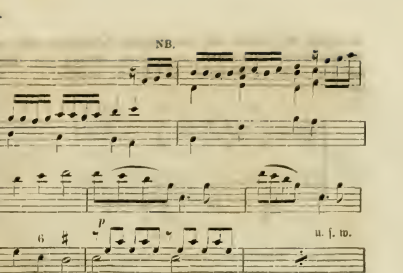
Für Clavier zu 4 Händen.

Ant. Rubinstein. Ouverture de Concert pour Orchestre. op. 60. Arrangement pour le Piano à quatre mains par A. Horn. Leipzig, Senff.

8. B. Wir kennen diese Ouvertüre vorläufig nur aus dem Arrangement; doch scheint uns das genügend um sich eine Meinung über Gehalt und Bau zu bilden. Was die Tonfarben dazu bringen, ist wohl für die äußere Wirkung viel, aber für den inneren Werth wenig.

Nachdem wir das Opus mehrmals durchgespielt hatten, glaubten wir zu begreifen, warum es jüngst in Leipzig keinen Eindruck machte. Eine lange Einleitung (B-moll, Lento 49 Takte) erweckt das Bedürfniß nach fester, energischer Gestaltung eines Hauptthemas. Dieses scheint auch mit Beginn des Allegros auftreten. Schon in der Einleitung ließ es sich vernehmen und man erwartet, daß es nun Bestand und Charakter gewinnen werde. Allein schon nach 4 Takten springt der Componist auf ein Motiv von ganz entgegengesetztem Charakter über.



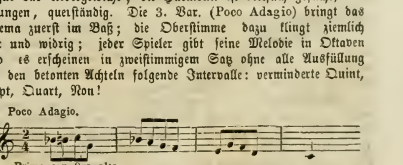


Dieser Wechsel wiederholt sich noch mehrmals, so daß man nicht recht weiß an was man sich halten soll: Es kommt weder das Energische noch das Liebliche zu entschiedener Geltung. Der modulatorisch ganz natürliche und wirksame Verlauf des folgenden läßt zwar kein geradezu unbehagliches Gefühl aufkommen, allein er kann auch nicht hindern, daß der von vorne herein veranlaßte Mangel eines Eindrucks fortwirkt. Der Seitensatz erinnert stark an ein Schumann'sches Symphoniemotiv; doch darüber setzt man sich hinweg und der in F erfolgende Schluß des ersten Theils gibt eine angenehme und leichte Uebersichtlichkeit der Form. Nun die Durchführung. Statt in Zug und Fluß zu kommen, statt Gegensätze und Conflikte herbeizuführen, benützt der Componist sein Hauptmotiv zu abgerissenen Sätzen, die zu keinem Höhepunkt streben. Auch am Schluß des Ganzen findet sich kein „Begeisterung des Schaffens" verrathender Aufschwung.

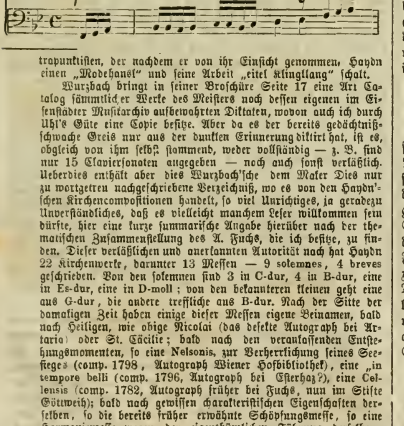
Wohlklang, gesunde Form machen noch kein wirksames Musikstück. Auch ein erklärendes Programm macht die Sache nicht besser, wenn der Inhalt gleichgiltig, wenn der Componist sich selber an seinem Stoffe nicht erwärmt hat. Freilich ist's schwer an einem Thema sich zu erwärmen, wie das unserer Ouvertüre. Aber das ist es eben, daß Rubinstein viel zu schnell an die Ausführung geht, ehe er noch geprüft hat, ob das Thema Gehalt genug in sich birgt.

Friedr. Kiel. Variationen über ein eigenes Thema. Op. 23. Berlin, Rob. Timm & Comp.

Eine ziemlich offenbare Nachahmung Schubert'scher Weise spricht sich schon im Thema (A-moll ⁴/₄) aus. Die chromatische Modulation am Schluß klingt unbefriedigend, sonst aber ist dasselbe recht nett gebildet. In der 1. Var. gefällt sich zum Thema das in die Mitte tritt, eine in Doppel-Sechzehnteltriolen sich ergehende Oberstimme, die bei der Wiederholung auch zum linken Spieler übergeht. Sie hat mehr Eleganz als Charakteristik. In der 2. Variat. (più animato) gewinnt eine rhythmische (punktirte) Figur das Uebergewicht; die Harmonie ist vielfach gesucht, erzwungen, querständig. Die 3. Var. (Poco Adagio) bringt das Thema zuerst im Baß; die Oberstimme dazu klingt ziemlich leer und widrig; jeder Spieler gibt seine Melodie in Octaven und es erscheinen in zweistimmigem Satz ohne alle Ausfüllung auf den betonten Achteln folgende Intervalle: verminderte Quint, Sept, Quart, Non!



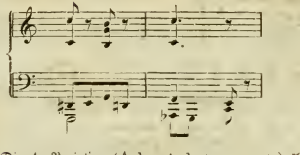
Möchte Herr Kiel die Regel nicht außer Acht lassen: daß, je weniger Stimmen geschrieben werden, desto mehr auf Consonanzen Bedacht



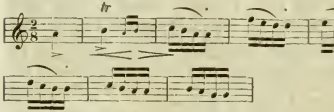
tropuntisten, der nachdem er von ihr Einsicht genommen, Haydn einen „Modehanel" und seine Arbeit „eitel Klingklang" schalt.

Wurzbach bringt in seiner Broschüre Seite 17 eine Art Catalog sämmtlicher Werke des Meisters noch dessen eigenen im Eisenstadter Musikarchiv aufbewahrten Diktaten, wovon auch ich durch Ubl's Güte eine Copie besitze. Aber da es der bereits gedächtnißschwache Greis nur aus der dunklen Erinnerung diktirt hat, ist es, obgleich von ihm selbst stammend, weder vollständig — z. B. sind nur 15 Clavierconcerten angegeben — noch auch sonst verläßlich. Ueberdies enthält aber dies Wurzbach'sche dem Maler Dies nur zu wortgetreu nachgeschriebene Verzeichniß, wo es von den Haydn'schen Kirchencompositionen handelt, so viel Unrichtiges, ja geradezu Unverständliches, daß es vielleicht manchem Leser willkommen sein dürfte, hier eine kurze summarische Angabe hierüber nach der thematischen Zusammenstellung des A. Fuchs, die ich besitze, zu finden. Dieser verläßlichsten und anerkannten Autorität nach hat Haydn 22 Kirchenwerke, darunter 13 Messen — 9 solemnes, 4 breves geschrieben. Von den solemnen sind 3 in C-dur, 4 in B-dur, eine in Es-dur, eine in D-moll; von den bekannteren kleinen geht eine aus G-dur, die andere treffliche aus B-dur. Nach der Sitte der damaligen Zeit haben einige dieser Messen eigene Beinamen, bald nach Heiligen, wie obige Nicolai (das delecte Autograph bei Artaria) oder St. Cäcilie; bald nach den veranlassenden Entheßungsmomenten, so eine Nelsonis, zur Verherrlichung seines Seesieges (comp. 1798, Autograph Wiener Hofbibliothek), eine „in tempore belli (comp. 1796, Autograph bei Esterhaz?), eine Cellensis (comp. 1782, Autograph früher bei Fuchs, nun im Stifte Göttweih); bald nach gewissen charakteristischen Eigenschaften derselben, so die bereits früher erwähnte Schöpfungsmesse, so eine Harmoniemesse wegen der eigenthümlichen Führung derselben; der kleineren hat der Autor selbst den Titel: Sunt bona mixta malis gegeben. Ferner enthält das Fuchs'sche Verzeichniß noch 2 Te Deum, 3 Salve regina, darunter eines vom J. 1771 (Autograph in der Berliner Hofbibliothek), 4 Offertorien: Non nobis Domine, Haec dies sacra, Ens aeternum, Ad aras convolate; endlich 4 übertragene Chöre mit unterlegtem kirchlichen Texte; 3 aus des Meisters Ritorno di Tobia, der 4. aus einer gelegentlich für das Stift Göttweih im Jahr 1768 comp. Cantate.

zu nehmen ist; ferner: daß leer klingende Dissonanzen nicht noch überdies weit auseinander gelegt werden dürfen; und endlich daß man in die Tiefe hinab nicht so eng schreibt wie in diesem Falle:



Die 4. Variation (A-dur, Andante con moto) klingt weit besser, ist aber wieder auffallend Schubert'sch, namentlich gerade die canonische Führung zwischen der Oberstimme und einem tief gelegten Baß. Diese Variation ist schon die letzte; ein Coda führt über zum „Finale" (Presto $^{3}/_{8}$), dessen Thema eine Umschreibung des ursprünglichen Variationenthema's in eine Sechzehntelfigur ist. Hätte Kiel dieses Stück frei ausgeführt, es hätte nicht übel werden können; statt dem geräth er in eine Fuge, die aber durch die ewige Wiederholung der an sich nichts sagenden Sechzehntelfigur geschmacklos wird:



Durch die darunter liegende Harmonie am Anfang des Presto ganz annehmbar, gibt sie jetzt Schusterflecke ersten Ranges. Die Umkehrung in die Gegenbewegung hilft nichts. Das Abgeschmackte ist in der Umkehrung eben auch abgeschmackt. Das Schlimmste kommt aber auf Seite 16 und 17, wo es dem Componisten einfällt, das ganze Finale-Thema mit anticipirendem Baß zu bringen, ohne zu bemerken, daß das ganz und gar falsch klingt. Wir bedauern wenn Kiel das nicht selbst hört! Eine nachschlagende Behandlung des Basses wäre das rechte gewesen. Später kehrt der Componist zu seiner Fuge zurück, ihr ein kleines Gegenthema beifügend, wodurch die Sache allerdings gewinnt.

Im Ganzen haben diese Variationen unsere Achtung vor Kiel's Talent, Bildung und Selbstkritik nicht gesteigert. Wir müssen ihm rathen sich durch den Erfolg seines Requiems nicht zu allzu freigebiger Edition seiner Werke hinreißen zu lassen, sondern im Gegentheil wenig aber recht lang gepruftes herauszugeben.

Briefe aus Karlsruhe.

(Wegen Mangel an Raum verspätet und mit Abkürzungen abgedruckt.)

mk. Der längst stattgefundene Schluß unsrer Winterconcerte mahnt mich dringend daran, mit der Fortsetzung meiner musikalischen Briefe nicht länger zu zögern. Beginnen wir mit dem Bericht über unsre Orchesterconcerte

Wie früher bereits mitgetheilt, wurde deren Zahl von 3 auf 6 erhöht, da man die Unmöglichkeit einsah, an 3 Abenden das reiche Gebiet der symphonischen Thätigkeit selbst nur annähernd zu vertreten. Auch in diesem verdoppelten Abonnement erfreute sich die neue Unternehmung eines zahlreichen, ja sogar wachsenden Besuchs, worans ebensowohl die künstlerische Nothwendigkeit, als die Lebensfähigkeit derselben zur Genüge hervorgeht.

Von Ouvertüren wurden gebracht: jene zur Oper Genovefa von Rob. Schumann, die Leonorenouvertüre (C-dur Nr. 3) von L. van Beethoven, „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Felix Mendelssohn-Bartholdy, „Im Hochlande", schottische Ouvertüre von Niels W. Gade, und Ouvertüre aus der Suite in H-moll von Joh. Seb. Bach, die wir lieber vollständig gehört hätten, um so mehr, als das erwähnte Fragment die erste hier zum Vortrag gelangte Orchesterkomposition dieses Altmeisters war, eine Wahrnehmung, welche gerade kein Lob für den Kunsteifer unsrer Hofkapelle enthält

Als ein Curiosum fand sich sodann im 3. Concert „Tasso-Lamento e Trionfo," symphonische Dichtung von Franz Liszt, angereiht, welche sogenannte Composition „viel Lamento" aber „sehr wenig Trionfo" unter den Zuhörern hervorrief, und es schließlich bedauern ließ, daß das angewandte, sorgfältige Studium nicht einem würdigeren Werke gewidmet wurde. Sie erlassen mir wohl das undankbare und langweilige Geschäft einer Analyse dieses Machwerkes, in welchem die einzige schöne Melodie aus einem italienischen Volksliede entlehnt ist.

Ferner kamen zur Aufführung Mozart's G-moll-Symphonie, sodann zum ersten Male Spohr's schöne C-moll-Symphonie, Beethovens A-dur- und C-moll-Symphonien, ebenfalls als Neuigkeit die schwungvolle B-dur-Symphonie Schumanns, wie natürlich mit besonderem Beifall aufgenommen, und die zweite Symphonie (D-dur) des Dirigenten, Hrn. Hofkapellmeister J. Strauß, ein sehr achtungswerthes, gründlich gearbeitetes Werk, das aus diesem Grunde schon, abgesehen von der persönlichen Stellung des Componisten, eine beifällige Aufnahme fand.

In den Gesangsolovorträgen waren Bach, Händel, Mozart, Schubert neben Rossini und J. Strauß vertreten, und die Compositionen der Instrumentalsoli trugen die Namen von Dieuxtemps, J. W. Kalliwoda, Molique, (Violoncellconcert), Beethoven (Es-dur-Concert für Clavier), Göttermann und J. Strauß, so daß sich die Programme, gewisse Concessionen an die Solisten abgerechnet, im Allgemeinen in einer angemessen musikalischen Sphäre bewegten. Die Soli waren sämmtlich in den Händen von Mitgliedern der Hofkapelle und der Oper, und ihre Ausführungen recht befriedigend. Ebenso können wir jene der großherzoglichen Hofkapelle nur lobend hervorheben und sogar einen Fortschritt in Bezug auf Zusammenspiel und Vortrag im Vergleich zu den Leistungen des verflossenen Jahres mit Vergnügen bezeugen.

Unter den Gesangsolostücken ragte eine vom Hofkapellmeister Strauß gewandt und dem Geiste des Originals entsprechend instrumentirte Altarie aus Händels Oratorium „La resurrezione" (die Auferstehung, Rom, 1708) in C-moll als eine gediegene Nummer hervor, deren Werth noch durch den künstlerischen Vortrag von Frau Hauser gehoben wurde. Auch Hillers Instrumentation von Schubert's berühmter Composition „Gretchen am Spinnrad" erwies sich als eine geschickte und wirksame Arbeit. Uebrigens konnte dem gewissenhaften Beobachter die bedeutsame Thatsache nicht entgehen, daß die Zuhörer stets der Symphonie das Hauptinteresse zugewendet hielten, in dem stolzen Bau derselben instinktmäßig die höchste Spitze aller Instrumentalmusik erkennend und die anderen Programmnummern nur als angenehme oder unvermeidliche Zugaben betrachtend, und daß zweitens die klassische Musik beinahe ausschließlich die Herzen des Publikums sich erobert hat.

Auch die schon viele Jahre bestehenden musikalischen Abendunterhaltungen im Foyer des großherzoglichen Hoftheaters wurden von denselben Künstlern in der bisherigen Weise fortgesetzt. An 6 verschiedenen Abenden hörten wir Streichquartette von Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini und Schubert zugleich mit Claviertrio's von Beethoven, Schubert und Schumann. Die Gesangsolostücke brachten in bunter Reihe die Namen von Mendelssohn, Schumann, Hauptmann, Schubert, Taubert, Rossini, Gluck, Hölzel und Liszt, allerdings eine kuriose Classicitätsskala. Den Letzteren Mignon, für eine Altstimme komponirt, wollte jedoch den klassischen Ohren der Karlsruher keineswegs munden und machte unzweideutigen Fiasko.

Unter den wenigen Instrumentalsolovorträgen heben wir Tartini's trille du diable und Joh. Seb. Bach's 3. Sonate

für Clavier und Violine (E-dur), sowie Schumann's Mährchenbilder für Clavier und Viola (op. 113) hervor.

Der Cäcilienverein gab in diesem Winter 5 Concerte, wovon 4 zum Vortheil von Zuhörern und Mitwirkenden wieder wie vor Jahren in dem akustisch sehr günstigen Saale der Gesellschaft Eintracht, dem besten Concertsaal der Residenz, abgehalten werden konnten, leider war dieser freudig begrüßte Lokalwechsel mit solchen Geldopfern verknüpft, daß in Folge dessen ein 6. Concert unterbleiben und sonach die Quantität der Qualität weichen mußte.

Im ersten Concerte bestanden die Chornummern aus Hiller's „O weint um sie" nach Byron's hebräischen Gesängen, einer der besseren Compositionen dieses manchmal allzu flüchtig schreibenden Componisten, welcher wegen einer gewissen dramatischen Wärme vielfache Anerkennung zu Theil wurde, ferner aus Mendelssohn's lieblichem, italienische Stimmung athmenden Ave Maria für Tenorsolo und 8stimmigen Chor und endlich aus Schubert's farbenfrischem und innigem Gebet, „Du Urquell aller Güte" (op. 139) dessen Dichtung von de la Motte-Fouqué ist und offenbar in die Zeit der Befreiungskriege gehört. Auch dieses Mal erfreute durch ihre zarten Klänge diese zu den zuletzt veröffentlichten Werken des Meisters zählende Composition alle sinnigen Hörer.

Für den durch plötzliche Erkrankung verhinderten Hrn. Professor Prucker aus Stuttgart trat als angenehmer Ersatz eine talentvolle, noch sehr junge Schülerin der Stuttgarter Musikschule, Fräulein Mehlig aus Stuttgart, mit dem Vortrag einiger Clavierstücke ein, worunter Präludium und Fuge von J. S. Bach und Etüde von Chopin, und erntete durch ihr wirklich schönes Spiel enthusiastischen Beifall. Außerdem gelangten noch ein Streichquartett von Mozart, die Cavatine für Tenor aus Mendelssohn's Paulus und ein Duett aus Haydn's Jahreszeiten zum Vortrag.

Als zweites Concert fand die Wiederholung von Schumann's „Paradies und Peri" statt. Die glänzende Aufnahme durch die zahlreich versammelten Zuhörer bewies, daß die der zweiten Aufführung zu Grunde gelegenen vielseitigen Wünsche nicht auf einer bloß vorübergehenden Liebe für das Werk beruhten.

Das dritte Concert brachte Schubert's eben so originelles als reizendes A-moll-Streichquartett, dessen romantisch sehnsüchtiger Duft — ein wahres Genrebild aus der Alpennatur mit fleirischen Tanz- und Singweisen enthüllt sich uns hier in veredeltem Gewande — seinen eigenthümlichen, in die geschilderte Gebirgswelt phantastisch versetzenden Eindruck nicht versehlte. Dazu Beethoven's ewig schönes Clavierquintett mit Blasinstrumenten und Clavierstücke von Händel und Bach, von Herrn Strauß mit künstlerischem Verständniß vorgetragen, nebst einer Arie aus Figaro's Hochzeit von Mozart. Führen wir außerdem noch Haydn's bekannte Neujahrsmotette mit dem Gellert'schen Text: „Du bist's dem Ruhm und Ehre gebührt", Gade's feingezeichnete Wasserrose von Geibel, zwei Nummern aus Beethoven's 6 geistlichen Liedern von Gellert für eine Singstimme, in der neuen Bearbeitung für gemischten Chor von H. Giehne, und endlich Mendelsohn's Hymne für eine Altstimme und Chor (Nr. 25 der nachgelassenen Werke) als den Antheil des Chors an, so darf das Programm dieses Concerts ein reichhaltiges genannt werden.

Was Mendelssohn's Hymne betrifft, so mag nicht unerwähnt bleiben, daß diese zweite Veröffentlichung einer schon früher nur mit Orgelbegleitung erschienenen Ausgabe als Schluß eine offenbar später erst hinzucomponirte sehr effektvolle Fuge enthält, deren Wirkung, wie nicht minder die des ganzen Werks durch die ebenfalls nachträglich beigefügte Instrumentation wesentlich gehoben wird.

Das vierte Concert bildete Mendelsohn's „Elias", wohl die beste Aufführung in diesem Winter, so sehr wirkten Chöre und Soli nebst dem Orchester zu einem präcisen und begeisterten Ganzen zusammen. Die Altpartie war durch einen Gast, die königliche Hofopernsängerin, Fräul. Richter aus Stuttgart, würdig besetzt, die übrigen Soli hatten Frau Howitz und die Herren Oberhoffer und Stolzenberg übernommen, sämmtlich bewährte Kräfte der hiesigen Hofbühne. So entschädigte denn ein weihevoller Abend für zahllose, der Aufführung entgegengetretene Schwierigkeiten, hier wie überall durch das allbekannte Schreckenswort „Repertoirverhältnisse" bezeichnet, welche anfänglich unübersteiglich schienen und zuletzt dennoch dem schwer geprüften Elias seine lang bestrittene Himmelfahrt ermöglichten.

Da das 5. Concert in den Beginn des Mai fiel, so war es erfreulich, ein gedrängtes Programm zu erblicken, in welches nur Weber's Oberon-Ouverture, eine Titusarie von Mozart, Gade's Frühlingsbotschaft und Cherubini's großes C-moll-Requiem für gemischten Chor aufgenommen waren *).

Gehen wir nun zur Besprechung der übrigen Concerte über.

Den Reigen eröffnete im Oktober v. J. ein ziemlich spärlich besuchtes Concert der schwedischen Sängerin, Fräul. Beate Jureigus aus Stockholm, dem wir nicht beiwohnen konnten; ein bald darauf von Frau Rudolph, Mitglied der großherzogl. Hofcapelle, veranstaltetes Concert erfreute sich eines zahlreicheren Besuchs. Die Concertgeberin, eine fertige Harfenspielerin, trug unter Anderm mit Herrn Hofmusikus Pechatschek eine Sonate für Harfe und Violine von L. Spohr vor und gewährte den Freunden gediegener Musik doppelten Genuß, da man ein Kammermusikstück für obige zwei Instrumente selten zu hören bekommt und andererseits das Spohr'sche Werk, als der älteren Mozart'schen Periode angehörig, besonderes musikalisches Interesse darbot. Die übrigen Programmnummern waren Produkte des Zufalls.

Sollen wir jedoch hinsichtlich der Zusammenstellung von Harfe und Violine unser Urtheil abgeben, so halten wir, dasselbe an die erwähnte, im Allgemeinen recht liebliche und melodiöse Sonate anlehnend, diese Compositionsgattung nicht für naturwüchsig, wie denn ja die dahin zählenden Werke Spohr's nur für ihn und seine harfenspielende Frau geschrieben wurden und ihre Gelegenheitsnatur nie verläugnen. Kann dies auch anders sein, da die Harfe mit ihren flüchtigen, hauptsächlich zu Akkordpassagen und raschen Läufen sich eignenden Kneiptönen eben in allen den Stellen, wo sie nicht selbst Soloinstrument ist, eine zu dünne harmonische Grundlage bildet, als daß sie je mit dem Clavier concurriren könnte? Und da auch die Violine ein harmonisch schwaches und begrenztes Instrument ist, so verbinden sich beide wie der Blinde und der Lahme in der Fabel.

Ein von den Gebrüdern Sauret, Clavier- und Violinspieler, angeblich 8 und 9 Jahre alt, mit Unterstützung hiesiger Künstler veranstaltetes Concert gehört in das Gebiet der Wunderkinderspekulationen, deren Anweisung auf die Zukunft schon so oft fehlgeschlagen, daß die Kunst alle Ursache hat, jeden frisch präsentirten Wechsel mit gerechtem Mißtrauen zu betrachten. So lange die Leistungen lediglich als das mühsame Ergebniß andauernder Dressur erscheinen und aus ersteren bei so jugendlichem Alter das eigentliche Talent in der Regel schwer herauszufinden ist, hat meines Erachtens die Kritik mit der einfachen Erwähnung solcher Erscheinungen ihre Rücksichten gegen musikalische Treibhauspflanzen vollständig erfüllt.

Die alljährlich wiederkehrenden sogenannten Stiftungsconcerte der beiden Männerchöre „Liederhalle" und „Liederkranz" bewegten sich wie ein von den verbündeten Männergesangvereinen zum Besten der „preußisch deutschen" Flotte gegebenes, zahlreich besuchtes Concert in den üblichen Schablonen, so daß das wichtige Kapitel der Brummstimmen, die Walzer mit obligatem Nießen, Schnalzen und andere ähnliche Freiheiten stets ihre gehörige Berücksichtigung finden. In der nämlichen Weise spann sich das Concert des neu gegründeten, aus lauter Israeliten bestehenden Chorvereins ab, eines Männerchors, der seine Entstehung zum großen Theil einer hier geübten bedauerlichen Intoleranz verdankt, wornach

*) Wir können nicht umhin obiges Repertoir für einen Gesangverein etwas zu modern zu finden. In 5 Concerten kein Oratorium von Händel, keine Cantate oder Motette von S. Bach, nichts altitalienisches! D. Red.

man zur Aufnahme in obige Liedertafeln sich meldende Israeliten ohne Grund zurückwies.

Auch uns hat Frau Clara Schumann wieder mit einem Besuche überrascht und in einem der Kammermusik gewidmeten Concerte vor einem sehr zahlreichen Zuhörerkreise die bekannte Meisterschaft ihres Clavierspiels aufs Neue dargethan.

Diesem Besuche aus dem Norden folgte bald darauf ein anderer ebenbaher, indem Fräulein Genast aus Weimar zweimal öffentlich sich hören ließ, theils in einem Orchesterconcerte, theils in einer eigens veranstalteten musikalischen Abendunterhaltung. Der fremde Gast zeigte sich als kunstverständige, auf verschiedenen musikalischen Sälteln heimische, in Coloratur und Vortrag sorgsame Sängerin, welcher jedoch die Hauptsache, eine schöne und jugendliche Stimme, fehlt. Umfang und Metall derselben sind nämlich höchst mittelmäßig und weisen ihre Besitzerin auf die bescheidene Thätigkeit des Concertsingens in kleinen Räumlichkeiten hin.

(Schluß folgt.)

Locales.

Aufführung des „Belsazer" von Händel durch die Wiener Singakademie.

S. B. Abermals haben wir über die Aufführung eines Händel'schen Oratoriums zu berichten, was insofern erfreulich zu nennen, als Händel in der vorigen Saison mit keinem vollständigen Werke vertreten war. Trotz gleichzeitiger „Akademie" im Kärntnerthortheater mit sehr interessantem Programm war dennoch der Saal stark besetzt und die Theilnahme an der Sache zeigte sich nicht nur durch vielen Beifall, der einzelnen Chören und Solovorträgen gespendet wurde, sondern auch durch ruhiges Ausharren bis zur letzten Nummer, die freilich wieder durch Geräusch gestört wurde.

Es ist ein Verdienst der Singakademie, das wir nicht schmälern wollen, das Publikum in Wien mit diesem vom „Messias" so sehr verschiedenen herrlichen Werke Händel's bekannt gemacht zu haben; auch wollen wir nicht über die Unvollkommenheiten und mancherlei Unglücksfälle, die in dieser Aufführung vorkamen, allzustreng richten. Die Singakademie entbehrte ihres gewohnten Führers und dessen feinsinnig poetischer Auffassung beim Einstudiren der Chöre. Herr Kreun, der als zweiter Chormeister der Singakademie das erste Anrecht auf die Leitung des Ganzen hatte, ist ein sattelfester Musiker, der auch eine verhältnißmäßig um so bedeutendere Gewandtheit im Dirigiren eines so vielseitig gestalteten großen Werks darlegte, als er unseres Wissens bisher nur als Kirchencapellmeister fungirte, und also mit der Direktion von Recitativen und ihrem schnell wechselnden Tempo noch nichts zu thun gehabt hatte. Indem wir seine Leistung nach dieser Seite vollkommen anerkennen, müssen wir freilich auch gestehn, daß es uns scheint, als fehle ihm zur Leitung eines Gesangvereins die lebendige Mittheilsamkeit, das Feuer und die Kraft, die sich darin aussprechen, daß eine poetisch feinfühlige, ideale Auffassung des betreffenden Werks nach ihrer Verwirklichung strebt. Es fehlte, wenn auch nicht an Nuancen rein musikalischer Art, an piano, crescendo, forte u. s. w., aber wohl an jener den Nagel auf den Kopf treffenden Charakteristirung des Einzelnen, die gerade im Belsazer so nöthig, wo Alles auf feinen Gegensätzen beruht. Doch wie gesagt, Herr Kreun ist im Oratorium ein Anfänger und wir wollen nicht zu viel von ihm fordern. — Die Solopartien waren zwei bisher unbekannten Damen, dann den Herren Olschbauer und Förchtgott anvertraut. Es ist recht bedauerlich für unsere hiesigen Gesangvereine, daß namentlich in Betreff der Damen sich keine stehenden Solisten entwickeln, sondern ein ewiges Wechseln und immer neue Versuche stattfinden. Dadurch geht viel von jener ruhigen Sicherheit verloren, die anderswo herrscht, wo die vorhandenen Kräfte eine Entwicklung genießen und durch frühere Leistungen auch Vertrauen einflößen. Die beiden diesmal gewählten Damen hatten sehr schöne und ausgiebige Stimmen, schienen aber noch zu unsicher und mit zu viel Gesangsunarten behaftet, als daß sie ihrer Aufgabe ganz gerecht werden konnten. Was die Herren betrifft, so haben wir vor acht Tagen über Hrn. Olschbauer ein ziemlich scharfes Urtheil gefällt. Nachträglich erfuhren wir, daß derselbe erstens indisponirt war, weil er die Nacht vorher eine Liedertafel oder dgl. mitgemacht hatte; hat man aber nicht ein Recht zu fragen, ob ein Solosänger von nicht gänzlich eiserner Natur, wenn er den nächsten Mittag im „Messias" Solo zu singen hat, sich aller Vorsicht entschlagen darf? Daan erfuhren wir zweitens, daß derselbe seinen Part im Messias ungern sang, weil er „nicht dankbar" sei; darauf fragt es sich aber, ob man in diesem Fall nicht besser thäte, einen solchen Part nicht zu übernehmen. Diesmal nun schien es, daß unser Tenor weder eine Liedertafel vorher mitgemacht, noch ungern gesungen habe, denn seine Leistung, wenn auch nicht frei von Mängeln, war eine weit bessere. Der übermüthige schmelzerische Belsazer fand sogar in ihm einen recht passenden Vertreter. Ueber Herrn Förchtgott ist in Kürze zu sagen, daß er den ihm übergebenen Part (Daniel) in seiner Art und Weise mit aller Sorgfalt ausführte. Leider ist diese Art und Weise nicht ganz die richtige. Wir wollen von den Fehlern in der Tonbildung und der Aussprache ganz absehen und blos von der Behandlung des Recitativs bemerken, daß Herr Förchtgott (wie auch die Vertreterin des Cyrus, Alt) in diese Form ein falsches Pathos hinein brachte. Das Recitativ will einfach deklamirt sein, nicht aufgeputzt mit lyrischen Vortragsmitteln, nicht in die Länge gezogen, sondern einfach singend gesprochen; wo das nicht beachtet wird, da muß eine höchst ermüdende Schwerfälligkeit entstehen, die dem Zweck des Recitativs widerspricht. — Die Chöre gingen recht sicher von statten, was bei den vielfachen Solfeggien sehr anerkennenswerth ist; auch das Orchester war im Ganzen gut, nur zu laut, was freilich vielfach — Mosel, dem heillosen Bearbeiter dieses Oratoriums zur Last fällt, woran wir hier noch ein Langes und Breites zu knüpfen haben.

Vorerst müssen wir aber an das Comitee unserer „Singakademie" eine Anfrage richten.

Liest unser Comitee Musikzeitungen? Hat es je davon gehört, daß Mosel den „Belsazer" und andere Oratorien Händel's grausam verstümmelte? Glaubt es keine Notiz nehmen zu sollen von dem Bestreben unserer Tage: die Werke unserer Meister zu restauriren, von fremden Zusätzen und Abänderungen zu reinigen, welches Bestreben sich in deutschen Landen überall auch durch neue Ausgaben der Originale kund gibt? Wenn das Comitee davon Kunde hatte, dann fragen wir weiter: Was veranlaßte die Chormeister der Akademie ein Händel'sches Oratorium abermals „bermoselt" aufzuführen? Oder hielten dieselben die Mosel'schen Veränderungen für unwesentlich, geringfügig? Wir erlauben uns hier, obwohl es vor Jahren schon an anderer Stelle (in der Niederrh. M. Z.) geschehen ist, den Leser nochmals einen kleinen Einblick in dieselben thun zu lassen. Vor uns liegt das Mosel'sche Textbuch und die englische Originalpartitur (London, Wright vormals Walsh). Vergleicht man die beiden, so findet sich, daß die nach Mosel geordneten Musikstücke in der Originalpartitur in ganz anderer Reihenfolge stehen. Und zwar:

Mosel.	Händel. Seite
Chor Nr. 1	13 — 21
Chor Nr. 2	138 — 141
Recitativ des Cyrus (zusammengezogen)	35 — 40
Chor Nr. 3	41
Arie des Belsazer	74 — 77
(Zwischen diesem und dem vorigen liegt die Partie des Daniel, welche erst unten folgt.)	
Recitativ des Belsazer	86
Nr. 7 Daniel	55 — 59
Nr. 9 Chor	60 — 72
Nr. 10, Chor	142 — 146
Recitativ des Belsazer	97

Mosel.	Händel. Seite
Nr. 11, Chor	147 — 151
Recitativ der Nitocris	97
Recitativ des Belsazer	93
Nr. 12, Arie	152 — 155
Nr. 14, Chor der Weisen	161
Recitativ der Nitocris	164 — 165
Nr. 15, Chor	162 — 164
Recitativ des Belsazer	165
In Nr. 16 Recitativ des Cyrus	134
„ Nr. 17, Recitativ	177
Nr. 18	178 — 194
Nr. 19	111 — 120
Recitativ des Daniel und der Nitocris	201
Daniel	200
Nr. 20, Chor	202 — 205
Recitativ des Cyrus	213
Nr. 21, Duett	220 — 224
u. s. w. bis	232

Daß hier alles untereinander geworfen ist, bedarf keines weiteren Beweises. Daß aber dabei die Sache nicht etwa gewonnen hat, mag unter vielen ein Fall zeigen:

Im Original ruft Belsazer nach dem Erscheinen der schreibenden Hand seine Weisen auf und verlangt die Uebersetzung der fremden Schrift. Dieselben betheuern, daß sie die Schrift nicht lesen können. Darauf singt der Chor „O Bangigkeit, o Schauder"! u. s. w. Nun tröstet Nitocris Belsazer und verweist ihn auf Daniel, den der König sofort anspricht: „Bist du der Daniel" u. s. w. Was thut Mosel? Nach dem Chor der Weisen folgt Nitocris mit ihrer Hinweisung auf Daniel, und hierauf folgt der Chor „O Bangigkeit o Schauder." Ist das nicht purer Blödsinn? Und wie? Monatelang haben sich unsere Herren Chormeister mit diesem Werk beschäftigt und „nicht gefunden, daß Mosel viel verändert hat"?!

Daß nebenbei die Theilschlüsse auf ganz andere Punkte verlegt worden sind, daß Mosel einen Schlußchor aus irgend einem andern Händel'schen Werk angehängt hat, von dem die Partitur des „Belsazer" nichts weiß, davon wollen wir gar nicht reden.

Noch ein wesentlicher Punkt ist uns aufgefallen, der aber so schwierig ist, daß wir Chrysander's dritten Theil abwarten müssen, bevor wir definitives aussprechen können. In der uns vorliegenden Originalpartitur steht bei keinem Chor angegeben, ob es die Babylonier, oder die Perser oder die Juden sind, die ihn singen. In unserem Textbuch nach Mosel ist dies allemal angegeben, und wie wir hören, tragen auch englische Textbücher dieses Merkmal an sich. Nun kommt aber vollständiger Nonsens zu Tage, da die Babylonier (also die Belagerten!) im dritten Theil (d. h. bei Mosel) einen ganz lustigen Chor singen „Seht! wie so schnell Euphrades weicht" u. s. w. Daß das nicht richtig ist geht einfach aus der Composition, ferner aber auch aus dem Umstand hervor, daß dieser Chor nicht am richtigen Platz steht; er gehört nicht in's babylonische, sondern in's persische Lager! Es will uns aber scheinen, als enthalte dieses Oratorium Chöre und andere Partien, die nicht von bestimmten Personen oder Parteien gesungen werden, sondern als Betrachtungen außer dem eigentlichen dramatischen Verlauf stehen und ganz eigentlich dem Oratorium angehören, welches keine Oper ist. Doch wie gesagt, wir müssen hierüber die Forschungen Chrysander's abwarten.

Kommen wir nochmals auf unser Comitee der Singakademie zurück. Wenn dasselbe von dem Wirrwar des Hrn. Mosel Kunde hatte, was wir doch annehmen müssen, da wir sonst die betreffenden Herren für unfähig halten müßten, ein Institut wie die Singakademie den Forderungen der Zeit und der Kunst gemäß zu leiten, so fragt es sich: was stand dem gegenüber, den Belsazer in seiner Urgestalt, wenn auch mit Auslassung einzelner, unwesentlicher oder veralteter Partien zu bringen? Die Nothwendigkeit neuer Stimmen etwa? Konnte man, wenn es hier auf den Kostenpunkt ankam, in Wien keine Mäcene finden, die hundert Gulden auszugeben sich nicht scheuen, wenn es sich um ein höheres Kunstinteresse handelt? — Wir wollen sogar absehen von der Nothwendigkeit den ganzen Belsazer neu schreiben zu lassen. Konnte man nicht wenigstens aus der Mosel'schen „Bearbeitung" entfernen, was allzu grell von der Wahrheit abführt? Konnte man nicht einige Chöre einzeln abschreiben und an der rechten Stelle einfügen lassen? Konnte man nicht die blos auf Klangeffekt ausgehende übermäßige Instrumentirung Mosel's, das viele Trompeten- und Posaunengetöne beseitigen, was bei dem ohnehin nicht allzustark besetzten Chor der Singakademie so drückend und obendrein unhändel'sch sich breit machte? Nein! Man hat den puren Mosel aufgeführt, man schien ordentlich mit Pietät an ihm zu hangen statt an dem unsterblichen Meister, dem man doch vor Allem Pietät schuldig gewesen wäre.

In Summa: die Singakademie hat hier noch weit größere Verstöße begangen, als neulich die Gesellsch. d. Musikfr. und wir können nur wünschen, daß sie dieselben bald wieder gutmache.

Erste Quartettproduktion des Herrn Hellmesberger.

In der ersten stark besuchten Quartettproduktion dieser Saison kam, außer Mendelssohn's Es-Quartett op. 12 und Beethovens Cis-moll-Quartett, ein neues Manuscript von Johannes Brahms: Clavierquartett in G-moll zur Aufführung. Herr Brahms führte sich damit zugleich persönlich als Pianist bei dem Wiener Publikum ein, und wurde mit jener Bonhomie empfangen und ausgezeichnet, welche dasselbe fremden, talentvollen Künstlern gegenüber immer an den Tag legt. Welche Wirkung das neue Werk und der neue Componist auf die Mehrzahl der Hörer ausübten, läßt sich nicht genau bestimmen. Wir waren darauf gefaßt, daß Brahms den Wienern vorerst als eine exotische Natur erscheinen werde, und wenn man die Schwierigkeit in Betracht zieht, die jedes neue, eigenartige Werk bei seiner erstmaligen Vorführung zu überwinden hat, so kann man die etwas kühle Aufnahme der einzelnen Sätze, mit Ausnahme des Finale, welches mehr Beifall hervorrief, ganz natürlich finden. Was uns betrifft, so hörten wir dieses Quartett ebenso wie das Publikum zum ersten Mal, und müssen den ersten Eindruck schildern, wie er wirklich war, unvorgreiflich dem, welchen wir vielleicht nach genauerer Bekanntschaft, und wenn das Werk gedruckt sein wird, auszusprechen haben werden. Sollen wir aufrichtig sein — und Herr Brahms wird uns das um so lieber gestatten, als diese Bl. sein Talent allezeit mit großer Achtung behandelt haben — so müssen wir gestehen, daß wir wünschten, er hätte zu seinem ersten Debut lieber ein andres Werk gewählt als gerade dieses. Es läßt den Autor wohl überall erkennen, aber nicht gerade von seiner glücklichsten Seite. Der erste Satz (G-moll $^{4}/_{4}$, Allegro) zieht sich in einem Athemzuge, fast ohne Gegensätze fort, und reiht sich den späteren Compositionen Schumanns an. Die melodische Erfindung ist nicht bedeutend, die Haltung des Ganzen monoton. Die vier Instrumente sind fast fortwährend gleichzeitig beschäftigt, nicht dem Wesen der Kammermusik gemäß streng individualisirt, sondern nur der Klangwirkung dienend. Der zweite Satz („Intermezzo") geht ebenfalls aus moll (C-moll, $^{6}/_{8}$). Sein Thema ist übraus reizend; nur scheint uns der Fortgang von Anfang herein gleich etwas zu grell modulirend, man glaubt sich schon in der Durchführung. Das Trio klingt zerrissen, namentlich periodisch unklar. Da dieses Intermezzo in einem sehr mäßigen Allegretto-Tempo geht, so möchte man nun entweder ein wirkliches Adagio oder einen recht lebhaften Satz hören. Statt dem folgt ein Andante (Es-dur$^{3}/_{4}$), das fast wie ein langsamer Menuett klingt, und daher abermals keinen rechten Gegensatz bildet. Auch hier wieder spielen alle Instrumente fast durchaus zugleich, und die Monotonie des Klangepräges wird um so fühlbarer, als wie gesagt, schon innerlich kein genügender Gegensatz zum Vorausgegangenen vorhanden ist. Dazu kommt eine gewisse

materielle, mehr plumpe als effektvolle Behandlung der kräftigen Stellen des Clavierſatzes. Nun das Finale (Rondo alla Zingarese, G-moll ²/₄, raſches Tempo). Wir wiſſen, daß Haydn, Beethoven, Schubert u. Andere in ihren Symphonien, Quartetten u. ſ. w. auch mitunter nationale Anklänge bringen, aber idealiſirt, durch die Kunſt veredelt, mehr angedeutet als copirt. Was Brahms hier bietet, iſt im Thema der reine Czardas mit allem ſinnlichen Effekt des Tanzrhythmus. Wir geſtehen, daß uns das, ſo hübſch der ungariſche Typus nachgeahmt iſt, für ein Kammermuſikwerk vom Adel ſcheint; wir wünſchten dieſen Ton in deutſchen Werken dieſer Gattung nicht ſo leichtfertig angeſchlagen und durchgeführt. Was will es überdies ſagen, wenn der Componiſt in ſeinen drei erſten Sätzen der ſchwärmeriſche, deutſche Jüngling par excellence iſt, und im Finale auf einmal uns in die leibhaftige Puſzta verſetzt? — Reizend iſt allerdings der Mittelſatz mit ſeinen rollenden Sechzehnteln im Clavier und ſeinen Pizzikato's in den Streichinſtrumenten. Dieſen ſchreiben wir es auch zu, daß das Finale (welches übrigens durch einen dem Celliſten Herrn Röver an ſeinem Inſtrument paſſirten Unfall unterbrochen, und nach einiger Zeit von vorne geſpielt wurde) mehr Beifall fand, als die drei erſten Sätze, in welchen der Componiſt ſo manchem mit ſeinen weiteren Compoſitionen noch nicht bekannten Hörer als talentvoll, geſchickt, aber noch nicht zur künſtleriſchen Reife vorgeſchritten erſcheinen mochte. — Ueber den Clavierſpieler Brahms ſprechen wir wohl bei einer andern Veranlaſſung. Wir hatten bereits Gelegenheit, ihn nach dieſer Seite als ganz ausgezeichnet kennen zu lernen.

Nachrichten.

Joachim kehrt von London nach Hannover zurück, um dort während des Winters die Hofconcerte zu leiten.

Pabeloup's Concerts populaires in Paris ſind unter großem Zudrange wieder eröffnet worden und wurde u. A. Beethoven's C-moll Symphonie aufgeführt.

Fr. Kiel's „Requiem" iſt im 5. Gewandhausconcert in Leipzig aufgeführt worden. Die Haltung des Auditoriums ſoll nach der N. Z. f. M. eine „reſervirte" geweſen ſein. In den „Signalen" hält L. Rohl „ſeinem Freunde" eine überſchwängliche Lobrede.

Auch in Berlin wurde, wie in Leipzig, Mendelsſohn's Todestag durch eine Aufführung des Kiel'ſchen Requiems gefeiert, welches den größten Theil der betreffenden Concerte einnahm.

Hofkapellmeiſter Rietz in Dresden iſt bedenklich krank.

Die Kammermuſik gewinnt in Italien an Boden. In Florenz Neapel und neueſtens auch in Mailand ſind „Quartettgeſellſchaften" entſtanden, welche alle Elemente glücklichen Gedeihens in ſich tragen.

L. Uhland, der deutſche Dichter und Patriot, der den Componiſten ſo herrlichen Stoff zu Liedern gegeben hat, iſt geſtorben.

Von Anton Rée iſt bei Pleyne in Copenhagen eine Cadenz zu Beethovens C-mollConcert erſchienen, welche Clavierſpielern willkommen ſein dürfte, beſonders ſolchen, die ſich ſelbſt keine zu ſchreiben getrauen.

Die Kammermuſik-Aufführungen des Herrn Concertmeiſters David in Leipzig haben am 8. November begonnen, und zwar mit einem Quartett von Haydn in D-dur, Quintett für Streichinſtrumente und Clarinette von Mozart, dann Beethovens Septett.

Franz Lachner's Suite für Orcheſter iſt als op. 113 bei Schott in Mainz erſchienen.

In Frankfurt a. M. haben ſich in den letzten Wochen hören laſſen: Frl. Defrée Artôt, Frau Schumann, Herr und Frau Marcheſi, Frl. Moſique, die Herren Stockhauſen, Vieuxtemps, Henkel, Buhl, Straus, und in zwei Muſeums-Concerten Frau Biardot-Garcia und Herr Lauterbacher.

Im erſten Abonnementsconcert in Barmen kam ein Kyrie aus einer Meſſe von dem dortigen Muſikdirektor Anton Krauſe zur Aufführung.

Ferdinand Hiller's Oper „die Katakomben" iſt in Carlsruhe aufgeführt worden. Der Erfolg ſoll ſehr günſtig geweſen ſein.

Wien.

In einer früheren Nummer d. Bl. war, norddeutſchen Muſikzeitungen folgend, das Gerücht erwähnt worden, Herr Luib habe eine Biographie Schuberts vollendet. Eingezogenen Erkundigungen nach iſt dieſes Gerücht inſoferne unrichtig, als Herr Luib blos das Material zu einer Biographie liegen, die Arbeit ſelbſt aber kaum begonnen hat. Uebrigens erfahren wir gleichfalls, daß das Material, welches Herr Luib beſitzt, kein anderes iſt, als dasjenige, welches auch Herrn von Kreißle, dem Verfaſſer der bereits bekannten biographiſchen Skizze, vorliegt. Der Letztere hat dem Vernehmen nach eine vollſtändige Umarbeitung ſeines Werkchens vorgenommen, und dasſelbe bedeutend erweitert und vermehrt. Es iſt zu hoffen, daß auf dieſe Weiſe endlich ein wenigſtens biographiſch ausreichendes, vollſtändiges Werk über Schubert das Licht der Oeffentlichkeit erblicken wird.

In der neuen evangeliſchen Kirche im Markt Neumkirchen bei Gloggnitz wird ſo eben eine kleine Orgel (1 Manual und Pedal) von dem Wiener Orgelbauer Heſſe aufgeſtellt, die das ſeltene Lob verdient bei wenig Stimmen einen ſchönen, ſonoren, nicht ſchreienden Ton zu haben. Die Dispoſition iſt dieſe: im Manual: Principal 8′ (1. Octave von Holz, die übrigen von Zinn), Principal 16′ von c an (Zinn), Viola, 8′ (1. Oct. Holz die übr. Zinn), Flöte 8′ (1. und 2. Oct. Holz dann Zinn), Octave 4′ (Zinn), Flöte 4′ (Zinn), Flöte 2⅔, Superoktav 2′, Quint 1⅓, Oktavino 1′. Im Pedal: Subbaß 16′ (Holz), Principalbaß 8′ (Holz), Cello 8′ (Holz). Das Pedal iſt vollſtändig chromatiſch, geht von C bis f (incl.) und hielt ſich ſehr angenehm, da die Taſten nicht wie bei Heſſe's früheren Werken zu eng gelegt und zu kurz ſind. Eine Pedalcoppel verſtärkt den Baß ſehr wirkſam. Das halbe Principal 16′ im Manuale iſt freilich eine Abnormität, kann auch nur bei vollem Werk gebraucht werden; da es dieſem einen ſchönen ernſten Charakter verleiht, ein vollſtändiges 16 füßiges Regiſter aber wegen Mangel an Raum nicht durchführbar war, ſo iſt dieſe Stimme relativ zu loben. Das Gebläſe iſt nach franzöſiſchem Princip mit aus- und einwärts gehenden Falten, der Windzuzug genügend. Die Arbeit ſcheint ſolid. — Man verdankt dieſes Werk, um welches manche Stadtkirche das kleine Neumkirchen beneiden könnte, hauptſächlich der Einſicht des Herrn Pfarrer Kolatſchek in Wr. Neuſtadt.

Ueber die neuliche Aufführung des „Meſſias" iſt noch nachträglich zu bemerken, daß der allerhöchſte Hof und die höchſten Staatswürdenträger ihr beiwohnten. Ferner, daß der Aufführung ein von J. Weilen gedichteter Prolog voraus ging, der von Herrn Anſchütz geſprochen wurde. Am hieſigen Conſervatorium ſind für das Geſangfach zwei neue Lehrerinnen angeſtellt worden: Frau Marſchner und Frau Paſſy-Cornet.

Concertankündigungen.

Sonnabend den 22. Abends halb 8 Uhr im Muſikvereinsſaal: Concert des Pianiſten Herrn Tauſig.

Sonntag den 23 Mittag halb 1 Uhr im Hofopernetheater 2. philharmoniſches Concert. Ouvertüre Nr. 2 zu Leonore von Beethoven. Arie von Pergoleſe. C-Symphonie von Schubert.

Briefkaſten der Redaktion.

K. in O. Wir berichtigen dieſe Kleinigkeiten bei Gelegenheit der Fortſetzung Ihres Artikels. — M. in N. Sie erfahren aus der Fortſetzung wie es mit dem Gewünſchten ſteht. Dank für den Wink wegen Gl.. Nun hätten Sie ſich freilich Zeit laſſen können; ich wußte nicht voraus, daß die Sache ſich verzieht. — S. in L. Es gibt keine ſolchen Concerte weiter. Das Uebrige brieflich.

Berichtigung.

Wir werden nachträglich um die Berichtigung einiger ſinnſtörenden Druckfehler erſucht, welche in dem Artikel „Die neue Pariſer Stimmung" ſtehen geblieben ſind.

In Nr. 38 Seite 302, Spalte 1, Zeile 13 von unten iſt ſtatt: „ſpäter mit as bezeichnet" zu leſen: ſpäter mit a, bezeichnet. — Ebendaſ. Spalte 2, Zeile 4 von oben ſtatt $232 \times 2 : \frac{2}{2} = 932$, — Seite 303, Spalte 1, Zeile 17 u. 18 von oben ſtatt „der poſitiven Reſultate tiefer Wiſſenſchaft" — die poſitiven Reſultate dieſer Wiſſenſchaft. — Ebendaſ. Zeile 26 von oben ſtatt „prüfen" — preiſen. — Ebendaſ. Zeile 35 ſtatt „verwendbar" unwendbar.

Druck von Friedr. & Moritz Förſter. — Verlag von Weſſely und Büſing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 48. Wien, 29. November 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 803. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Wittwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Xr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Xr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Xr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Josef Haydn und seine fürstl. Mäcene (Schluß). — Recensionen (Louis Anger). — Briefe aus Carlsruhe (Fortsetzung statt Schluß). — Lokales. — Nachrichten. — Briefkasten.

Josef Haydn und seine fürstlichen Mäcene.

(Schluß.)

Leider sollte der biedere Fürst diese höchste Ruhmesblüthe seines Pfleglings nur zum Theile mehr erleben; Haydn's Hauptwerke, die ihn damals und für immer berühmt gemacht, sind fast alle nach Nikolaus Josefs Tod, unter dem nur 4 Jahre regierenden Fürst Anton, den Haydn, in England abwesend, nur kurze Zeit zu Gesicht bekommen, und der daher füglich übergangen werden kann, sodann unter Fürst Nikolaus geschaffen worden, unter dem Haydn durch 15 Jahre, vom Jahre 1794 bis zu seinem Tode verblieb.

Es ist nicht meine Schuld, wenn in Folge genau eingezogener Erkundigungen das Bild dieses letzteren Mäcens gegen den früheren, so wie gegen die günstigen Schilderungen absticht, die über das Verhältniß desselben zu Haydn in den biographischen Notizen vorzukommen pflegen.

Der verwickelte Charakter dieses merkwürdigen Cavaliers muß jedem ein psychologisches Räthsel bleiben, der nicht den Gang, den seine Erziehung genommen, ins Auge faßt. Er brachte seine Jugend bei einem Grafen Esterházy, Erzbischof von Erlau zu, einem der edelsten, tugendhaftesten Menschen, von denen man nur je vernommen, dessen ganzes Leben nur eine ununterbrochene Kette von Segen und Wohlthun gewesen, und der zuletzt, nachdem er, unzählige Schul- und Armenhäuser, Kirchen und Spitäler gebaut, und in wahrhaft evangelischer Demuth nicht einmal seinen Namen auf diese Monumente seiner Wohlthätigkeit zu setzen erlaubte, so arm starb, daß das vorgefundene Geld nicht einmal zu einem anständigen Leichenbegängniß hingereicht.

Aus so vortrefflicher Schule trat der Fürst in jene der großen Welt, die er auf Reisen durch ganz Europa mit all ihrer Ueppigkeit und Verschwendung, ihrem Prunken mit Kunstschätzen ꝛc. ꝛc. kennen gelernt, um schließlich nach dem Tode Antons jenes unermeßliche Erbe anzutreten, das bekanntlich dies Fürstenhaus zu einem der reichsten in der Welt macht.

So begreifen sich einigermaßen die scheinbar unvereinbaren Gegensätze, die sich im Charakter des Fürsten Nikolaus zusammenfanden. Während er seinem Cultus so ergeben war, daß er täglich zweimal, Vor- und Nachmittag, dem Gottesdienste anwohnte, und so bewandert im Ritus, daß er einst bei der Einweihung der Pottendorfer Schloßkirche dem Erzbischofe Hohenwart Schnitzer, die dieser gegen das kirchliche Ceremoniel zu begehen nahe daran war nachzuweisen vermochte, vereinte er in großer Gesellschaft die Liebenswürdigkeit des Weltmannes mit der Würde des Grandseigneur; mäßig und nüchtern in Bezug auf Speise und Trank gab er sich andererseits jenen weltbekannten Schwächen hin, die ungeheuere Summen verschlangen; für seine Person lediglich ein Freund der Kirchenmusik, aus der sogar, wenn er nicht Gäste hatte, seine Kammer- und Tafelmusik fast allein bestand, hielt er eine der glänzendsten Privatkapellen, die selbst einzelne Opern besser als das Hoftheater aufzuführen vermochte; so human, daß er zuweilen selbst die Speisen der Sängerknaben kostete, um von der Güte derselben sich zu überzeugen, und so ein edler Wohlthäter, daß er unaufgefordert und im Geheim die Armuth in ihren verschämten Winkeln aufzusuchen pflegte, konnte er, wenn durch Undank gereizt, zu kleinlichster Rancune herabsinken*); ein so guter Wirth, daß er, die Rechnungen zu revidiren, tagelang saß und, wie er einst selbst scherzend sagte, kein Stiefelzieher im Schloße war, von dem er nicht wußte, entfaltete er andererseits eine fast märchenhafte orientalische Pracht des Hofhaltes, der nach und nach sein ungeheures Vermögen verschlang, und von welchem angezogen oft 40—50 Cavaliere aus den ersten Häusern Europa's, besonders zur Zeit der berühmten Herbstjagten, in Eisenstadt sich zusammen fanden. Es mochte einen eigenthümlichen Anblick gewährt haben, wenn an einem Hochfeste alle diese Cavaliere und der Fürst unter ihnen, dessen ungarisches, von Gold und Juwelen strotzendes, Gallakostüme auf eine Million geschätzt ward, in unabsehbarer Reihe reichgeschirrter Vier- und Sechsspänner, phantastisch geschmückte Laufer voran, zur Bergkirche fuhren, während 200 Mann der prachtvollen fürstlichen Garde und 50 Chasseurs zu Pferde paradirten und von den benachbarten Höhen Zwölf- und Vierundzwanzigpfünder donnerten.

Nach dieser Schilderung mag wohl der Leser bereits ahnen, welche Bewandtniß es mit der Kunstliebe des Fürsten, namentlich in Bezug auf Musik und den Tonherrn, der sie an seinem Hofe vertrat, haben mochte. Mit beiden zu prunken, auch hierin der erste Cavalier Europas zu sein, darauf reducirt sich bei genauer Prüfung Alles. Seine Vorliebe für Mich. Haydn's, Reutter's, Hoffmann's Kirchencompositionen darf nicht verführen; sie war doch offenbar nur eine, vielleicht von Erlauer Jugendeindrücken datirende Marotte bei einem Manne, der

*) Die Sängerin Beyreiner und der Sänger Forti mußten hievon zu erzählen. Ersterer, ein Hirtenmädchen aus Eisenstadts Umgebung, auf deren herrliche Stimme der Sänger Bonlaqua zufällig aufmerksam geworden und die dann auf Kosten des Fürsten herangebildet und erzogen worden war, nahm contractbrüchig ein Engagement in einem Theater der Residenz. Dort ließ sie der Fürst durch die Polizei aufgreifen und nach Eisenstadt abschieben, wo sie Abbitte leisten und wieder in die Kapelle eintreten mußte. Kaum war dies geschehen, kündete er ihr wie einer Küchenmagd mit 14tägiger Frist den Dienst und jagte sie nach dieser Zeit schimpflich davon. Auch der Sänger Forti, der gleichfalls dem Fürsten alles verdankte, hatte zwar nicht contractbrüchig aber gegen den Willen desselben einer Sängerin zu Liebe den Dienst verlassen. Diesen erklärte der Fürst als Rekrutirungsstüchtling, er ward als gemeiner Soldat in ein Kürassierregiment gesteckt, dann vom Fürsten, der eine weit reichende Hand hatte, für sich reklamirt, bei dem dann der arme Schelm im ordinären Soldatenkittel so lange Sängerdienste thun mußte, bis sich seiner einige reiche Adelige erbarmten, die ihn, indem sie auf ihre Kosten einen Ersatzmann zum Regiment stellten, frei machten.

weder für Palestrina, Bach, Händel noch für Jos. Haydn's, klar zum Herzen sprechende Sprache Empfänglichkeit und Sinn und überhaupt in Künsten und Wissenschaften nur die oberflächliche Bildung des Weltmannes besaß.

Wohl auch weniger der Kunst- als der Prunkliebe, die ihn auch eine der kostbarsten Gemäldegalerien anlegen ließ, verdankte jene berühmte Capelle ihr Entstehen, wie sie wohl kein Privatmann je besessen, und die zur Zeit ihrer höchsten Blüthe nahezu aus 80 Köpfen und fast lauter Virtuosen bestand. Vorzügliche Zierden derselben waren, um nur einige zu nennen: Henneberg, Bevilaqua, die beiden Tomasini, die beiden Prinster, Hyrtl, Forti, Wild, die Bensteiner, Süß ꝛc. ꝛc.; auch musikliebende Cavaliere, wie Fürst Rasumowski, Graf Fuchs, Lamberg ꝛc. pflegten gelegenheitlich mitzuwirken. Von der Trefflichkeit dieser, in ihrer Art einzigen Capelle mag die Thatsache Zeugniß geben, daß, als sie im Jahre 1813, wo der Fürst unter Sequester kam, aufgelöst ward, sämmtliche Mitglieder derselben alsogleich wieder vortheilhaftes Unterkommen bei Hofcapellen, oder reichen Adeligen fanden. Wie stolz der Fürst selbst auf dies musikalische Elitencorps gewesen, geht daraus hervor, daß bei den Schloßbällen nicht etwa dieses, sondern eigens von der Ferne herbei berufene Musici die Tänze spielten, während die Mitglieder der Capelle als geladene Gäste sich unter die vornehme Ballgesellschaft mischen durften.

Um mit ihnen Staat zu machen und sie und ihre neuesten Compositionen seinen Gästen vorzuführen, lud der Fürst auch bei besondern Gelegenheiten musikalische Celebritäten nach Eisenstadt; so sprachen Salieri, Abbé Vogler *), Gyrowetz, Kreutzer, Beethoven hier ein, welch letzterer aber, als er beim Fürsten und Hummel ein spöttisches Nasenrümpfen über seine producirte C-Messe zu bemerken glaubte, alsogleich wieder wie ein Sturmwind von dannen fuhr.

Dirigenten obiger Capelle waren für die Kirchenmusik Vicekapellmeister Fuchs, Concertmeister hingegen und Opernbirigent Hummel. Haydn behielt zwar, selbst in Pension, den Rang und Titel, pflegte auch seine neuesten Compositionen stets in eigner Person zu dirigiren, besaß aber sonst an des Fürsten Nikolaus Hofe bei weitem nicht das Ansehen und den Einfluß, den man bei der Eitelkeit des Fürsten und dem Weltruhme, dessen sich der große Meister bereits erfreute, billig hätte erwarten sollen. Diese befremdliche Thatsache ward mir von den noch lebenden Zeugen allseitig versichert und das Benehmen des Fürsten, der sich jede Gunstbezeugung gegen den Künstler, die Pensionszulage, das Weindeputat aus dem Schloßkeller ꝛc. ꝛc. erst durch die Fürbitte der Fürstin Marie abnöthigen ließ, das ärmliche Grabmal, das er ihm auch wieder erst auf Andringen englischer Prinzen gesetzt, bestätigen es nicht minder wie Haydn's beredtes Schweigen über diesen Fürsten, während sein Mund von Liebe und Dank gegen den alten Fürsten Nikolaus Josef und die Fürstin Marie überfloß. Diese Zurücksetzung, die er von dem wunderlichen Heiligen, unter dem er seine Tage beschließen sollte, erfahren mußte, scheint übrigens Haydn's sich immer gleichbleibende heitere Bonhomie um so weniger getrübt zu haben, da er durch die Londoner Ersparnisse zu einer vom fürstlichem Hause unabhängigeren Stellung gelangt war; nur so gelegenheitlich äußerte er einmal gegen die Sängerin Süß: Es sei doch schmerzlich und kränkend, daß der Fürst ihn, den alten Mann die weiten Wege — die drei Complexe von Eisenstadt sind zusammen ziemlich ausgedehnt — zu Fuß laufen lasse, während dem Kammerdiener Equipage zur Verfügung stehe *).

Wichtiger jedoch als der Rapport zwischen Fürst Nikolaus und unserm Meister dünkt mir jener, der zwischen letzterem und der herrlichen Capelle statt gefunden, der er durch eine lange Reihe von Jahren noch vorstand, deren Mitglieder mit Enthusiasmus an ihm hingen, die ihn verstanden **), und mit denen er seine letzten Schöpfungen in Eisenstadt vorzuführen pflegte. Die Rückwirkung dieses seltnen Künstlervereins auf die Werke der letzten Periode Haydns scheint mir unverkennbar, und so wie sich in ihrem kühneren, freieren Style der Einfluß Mozarts, der mit Wucher zurückgab, was er empfangen, und des großartigen Weltlebens, das der Meister in England pulsiren gesehen, nicht zu verkennen ist, dürfte bei einigen derselben, namentlich den Kirchencompositionen, die theilweise allzuüppige Farbenpracht der Instrumentation, die Connivenz gegen das Virtuosenthum in lokalen Einflüßen seiner musikalischen Umgebung in Eisenstadt, der er sich nicht ganz zu entziehen vermochte, zu suchen sein.

Wenn es etwas gab, was Haydn über den mehr oder minder hervortretenden Kaltsinn seines letzten Mäcens zu trösten vermochte, so mußte es gewiß die begeisterte Liebe und Verehrung sein, die des Fürsten Gattin, Marie, geborne Fürstin Lichtenstein ihm zollte. Man kann nicht ohne Theilnahme und Rührung das überaus zarte Verhältniß betrachten, das zwischen dieser edlen Frau und dem heitern anakreontischen Greise statt gefunden, den sie wie nur eine Mutter ihren Säugling fort und fort hätschelte und liebkoste, Kränkungen von ihm abwehrend, ihm gute Bißlein zuwendend, und der wieder anderseits mit all der Innigkeit, deren nur sein für dergleichen Freundschaftsgefühle so empfängliches Dichtergemüth fähig war, an seiner Beschützerin hing. „Wenn meine gute Fürstin Marie und der edle Wein, den sie mir verschaffte, nicht wäre, lebte ich armer alter Mann wohl nicht mehr," äußerte er wiederholt.

Dieselbe Liebe wie für seine Person trug die Fürstin auch auf seine Werke über; eine große Freundin von Streichquartetten wollte sie auch später nur immer Haydn'sche, und neben ihnen höchstens noch Mozart'sche hören, so daß die nach einiger Abwechslung in der Kost lüsternen Executirenden zuweilen die List sich ersannten, in den Umschlag eines Quartettes der obigen zwei die Auflagstimmen eines Beethoven'schen oder Onslow'schen einzuschmuggeln.

Ich kann von dem anziehenden Gegenstande, als welcher diese große Tonsetzer von so vielen Seiten erscheint, nicht scheiden, ohne, auf das Ganze zurück blickend eine Frage aufzuwerfen.

Wohl mit Recht hat man in seiner, vorherrschend den Charakter sonniger Heiterkeit und gemüthlichen, bürgerlichen Begnügens tragenden Muse den Reflex jener glücklichen Verhältnisse erkannt, die es ihm vergönnten, ein volles halbes Jahrhundert seines Erdendaseins ferne von materieller Noth und all dem, oft selbstgeschaffnen Elend, das das Genie hienieden zu begleiten pflegt, hinzubringen; aber liegt vielleicht

*) Die Art, wie dieser prätentiöse Abbé in Eisenstadt auftrat, ist für ihn, den Mozart „einen musikalischen Spaßmacher" genannt, charakteristisch genug.

Er hatte eine neue Vesper mitgebracht, verlangte aber, daß zur Aufführung dieser seiner Composition der horizontale Orchesterraum, der doch selbst einem J. Haydn zur Production seiner Werke genügte, in einen amphitheatralischen umgestallet werde. Er erhitzte durch sein Schwadroniren über die wunderbaren akustischen Wirkungen dieses Umbaues die Phantasie des Fürsten dergestalt, daß dieser, es gar nicht erwarten könnend, amphitheatralische Musik zu vernehmen, die Zimmerleute selbst durch seine Gegenwart aufenerte, ihnen die Schragen hielt, die Werkzeuge hin und wieder trug. ꝛc. ꝛc.

*) Genau besehen hatte also Haydn am fürstlich Esterházy'schen Hofe denselben Rang wie Mozart am erzbischöflichen Domestikenstuhl zu Salzburg. „Nach dem Kammerdiener, aber vor dem Koch."

**) So lobte er unter anderm die beiden Tomasini als solche, die seine Quartette ganz in dem Geiste, wie er sie concipirt hatte, vortrugen.

nicht in eben dieser behaglichen, von keinerlei Schreckniſſen des Lebens heimgeſuchten Exiſtenz theilweiſe auch der Grund, warum Haydn im Großen und Ganzen hinter Mozart und Beethoven zurückſteht, warum ſeine Werke, ſelbſt die anerkanntesten nicht dieſe, jedes kritiſchen Seukbleies ſpottende Tiefe zeigen, wie wir ſie an ſo vielen Schöpfungen jener unvergleichlichen Meiſter gewahren, von denen der Eine mit der gemeinen Nothdurft des Lebens, der Andere mit den Dämonen ſeines Innern und phyſiſchem Gebrechen fort und fort im harten Kampfe lag?

Recenſionen.

Louis Anger.

„Chriſtnacht", von Aug. Graf von Platen. Cantate für Chor- und Sologeſang mit Orcheſter. Clavierauszug, op. 4. Leipzig, Whiſtling.

Concert-Ouvertüre für großes Orcheſter. Partitur op. 5. Ebdſ.

Präludium und Fuge für die Orgel. Op. 6. Leipzig, Peters.

Genrebilder. 6 kleine Tondichtungen für Pianoforte op. 8. Leipzig, Hofmeiſter.

5 Lieder für Männergeſang, op. 9. Leipzig, Kahnt.

6 Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß, op. 10. Lpz. Peters.

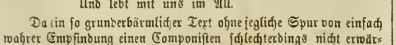
5 Lieder für vierſtimmigen Männerchor. op. 11. Winterthur, Rieter-Biedermann.

-r- Die genannten Werke laſſen nichts weiter zu wünſchen übrig als ein ganz klein wenig künſtleriſche Inſpiration, ſonſt kann man eben nichts gegen ſie einwenden. Sie bekunden einen Autor, der alle muſikaliſchen Ausdrucksmittel vom Orcheſter und der Orgel herab bis zum Männerchor anzuwenden und in allen möglichen Schlarten, von den erhabenſten bis zu den leichteſten hindurch zu ſchreiben verſteht. Eine ſolche Vielſeitigkeit iſt zwar ſehr zu loben und jedem ſtrebſamen Muſiker zu wünſchen; allein ſie hat in der Gegenwart immer ihre Bedenken und ſetzt jedenfalls eine nicht gewöhnliche Begabung voraus. Eine ſolche vermögen wir aber bei L. Anger nicht zu entdecken, denn wir ſind ſchlechterdings außer Stande, uns aus ſeinen Werken eine ausgeprägte künſtleriſche Phyſiognomie zuſammenzuconſtruiren. Er iſt und bleibt ein Durchſchnittscomponiſt, wie es deren gegenwärtig unzählige gibt. Er gehört weder zu einer beſtimmten Schule, noch laſſen ſich Züge entdecken, die ihn über das Niveau einer anſtändigen Mittelmäßigkeit erhöben.

Die Cantate „Chriſtnacht" behandelt einen Text, der die einfach erhabenen Worte und Grundgedanken der bibliſchen Erzählung in romantiſchen Dunſt verflüchtigt und ſich deßhalb ſehr ſchlecht zur Compoſition eignet. Der „Chor der Seraphim" redet u. a. folgendes:

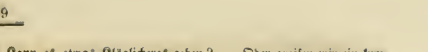
Laßt Eigentriebe (!!) ſchweigen,
Die Liebe ward geboren;
ferner: Der den kriſtallenen Himmel vergaß
Bringt zu Gefallenen ewiges Maaß (!!) und
zum Schluß: Vergeßt der Schmerzen jeden (!)
Vergeßt (?) den tiefen Fall
Und lebt mit uns in Eden
Und lebt mit uns im All.

Da ein ſo grunderbärmlicher Text ohne jegliche Spur von einfach wahrer Empfindung einen Componiſten ſchlechterdings nicht erwärmen kann, ſo wundern wir uns auch nicht, daß Anger's Muſik dazu jeglichen Schwunges und jeglicher poetiſchen Erhebung baar geblieben iſt. Man vergleiche das Fugenthema des Schlußchors, in welchem alles Vorhergehende ſeine Pointe finden ſollte:



und lebt mit uns in Eden, und lebt mit uns im All!

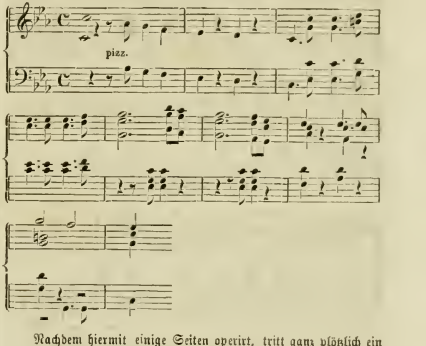
Kann es etwas Kläglicheres geben? — Oder greifen wir ein kurz vorhergehendes Motiv heraus:



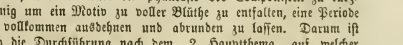
Ver- geßt der Schmerzen jeden, ver- geßt den tie-fen Fall.

Aus ſolchen und ähnlichen Melismen beſteht aber das Ganze. — Den Schlußchor ausgenommen findet ſich kaum irgend ein Anſatz zu thematiſcher oder contrapunktiſchen Arbeit, wie man ſie in einem ſolchen Werke, namentlich, da es zugleich religiöſen Inhaltes iſt, doch immer erwartet. Läßt ſich ſchon ein durchweg homophon gehaltenes Lied für 4 Stimmen, wenn es mehr als 8 Takte hat, kaum anhören, um wie viel weniger eine Cantate mit Orcheſter! Das Werk kann ſomit nur als ein verfehlter Verſuch betrachtet werden.

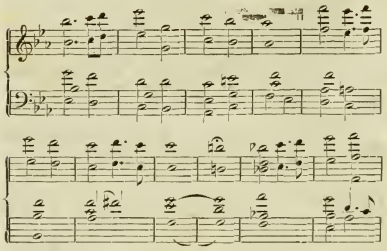
Die Concert-Ouvertüre op. 5 iſt nach der bloßen Partitur ſchwer zu beurtheilen. Der Anfang klingt leidlich viel verſprechend, wenn er auch ein wenig ſtark mit Beethoven'ſcher Tinte geſchwärzt iſt:

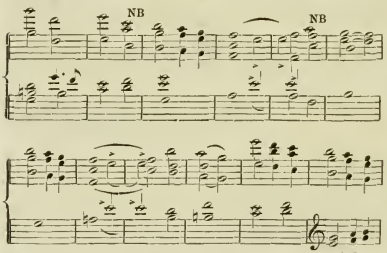


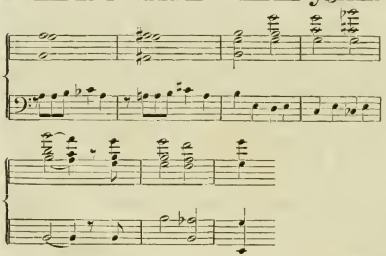
Nachdem hiermit einige Seiten operirt, tritt ganz plötzlich ein neues leidenſchaftliches Motiv ganz abgeriſſen auf, wird aber gar nicht weitergeführt. Es entwickelt ſich ſomit nichts; das Werk ſchreitet in ziemlich kurzen Abſätzen weiter, die ſich um ſo weniger zu einem Ganzen zuſammenrunden wollen, als die harmoniſchen Fortſchreitungen oft ſeltſam unerwartet, unbefriedigend, ohne Spannung, ohne Nobleſſe oder eine gewiſſe Gravität ſind, wie doch das Thema erwarten ließ. Das unten angeführte Beiſpiel wird dies zum Theil ſchon verdeutlichen, ſo regelrecht und untadelhaft es an ſich ſein mag. Man verlangt von einem Orcheſterwerk immer breite Anlage, große in ſich abgerundete Theile, die ſymmetriſch in- und durcheinandergefügt, eine volle und ungeſchwächte Ausführung jedes auftretenden Gedankens zulaſſen. Bei dieſer Ouvertüre haben wir das Gefühl, als wären die Theile nur aneinandergeſchoben aber nicht durch eine innere Nothwendigkeit verbunden, und als wäre die Phantaſie des Componiſten zu kurzathmig um ein Motiv zu voller Blüthe zu entfalten, eine Periode ſich vollkommen ausdehnen und abrunden zu laſſen. Darum iſt auch die Durchführung nach dem 2. Hauptthema, auf welcher ohne Zweifel der Schwerpunkt des ganzen Baues liegt, nur ſehr kurz und wenig bedeutend ausgefallen. Hier befriedigt die thematiſche Arbeit durchaus nicht; wie denn dieſe überhaupt keine ſtarke Seite des Autors zu ſein ſcheint, denn die Verkürzung des Hauptthemas:



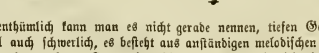
gegen Ende und besonders die Art, wie sie verwendet wird, will uns nicht recht in's Ohr; andere Theile des Themas, namentlich der erste und letzte, die unseres Erachtens am meisten ergiebig waren, kommen dagegen wenig zur Entwicklung. Vielleicht fehlte es dem Componisten an Geduld zu contrapunktischen Experimenten, oder, was freilich wahrscheinlicher, an Tiefe und Reichthum der Phantasie. Die beiden andern Themen wenigstens scheinen das Letztere zu bestätigen. Das eine lautet etwa so:



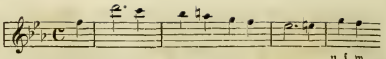




Eigenthümlich kann man es nicht gerade nennen, tiefen Gehaltes wohl auch schwerlich, es besteht aus anständigen melodischen Phrasen und gangbaren Harmonien, die uns aber doch nicht fein benützt erscheinen vgl. das NB. Bei der Wiederholung (in C-dur) schlingt sich hin und wieder an passender Stelle das erste Motiv

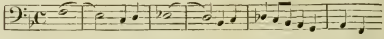


hinein. Auch das 3. Hauptthema beginnt mit folgender Geistreichigkeit:

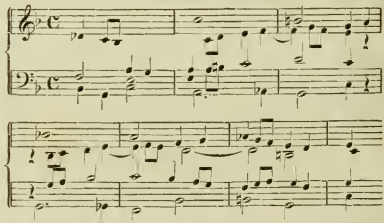


So wenig daher dem Werk ein höherer Werth zugeschrieben werden kann, so möchten wir es doch schon einmal aufführen hören, um zu beurtheilen, wie weit etwa der mangelnde Gedankeninhalt durch seine Klangfarben ersetzt wird. —

Diese beiden Werke zeigen, daß das Talent Anger's in seiner Weise hervorragend zu nennen ist. Die folgenden, weit weniger anspruchsvollen, bestätigen dies. Das Orgelstück hat für uns nur den Werth einer contrapunktischen Studie. Dem Präludium fehlt jedes scharf markirte Motiv, es bewegt sich vielmehr in lauter aneinander gehängten geläufigen Orgelfiguren, denen wir kein Entwicklungsprincip abzugewinnen vermögen, ganz ähnlich wie Jemand gedankenlos phantasirt. Bach scheint daher dem Autor nicht vorgeschwebt zu haben. Die Fuge hat folgendes Thema:

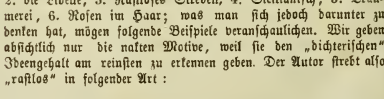


dessen Verarbeitung aber höchst erzwungen und schulmeisterlich zusammengeseufzt klingt. Freiheit und Grazie der Bewegungen sind die ersten Bedingungen alles echten Contrapunktes. Gleich zu Anfang aber steht folgende Stelle, welche nicht die steifste ist, die darin zu finden:



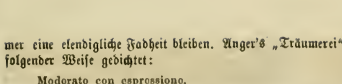
Unseres Erachtens müßte diese Stelle anders harmonisirt werden um gut zu klingen. Hätte ferner der Comp. ein besser rhythmisirtes Gegenthema erfunden, so wäre wenigstens die tödtlich langweilige Monotonie des unaushörlichen Metrums $^4/_4$ vermieden worden. Es gibt keinen lederneren Orgelrhythmus als diesen. — So bleibt denn die Fuge leider ein Exercitium ohne allen Aufschwung und ohne einer Spur von kirchlicher Würde oder feierlicher Erhabenheit.

Die „Genrebilder" führen zwar den gemeinsamen Titel „Tondichtungen" und tragen außerdem die Ueberschriften: 1. Helgoland, 2. die Libelle, 3. Rastloses Streben, 4. Sicilianisch, 5. Träumerei, 6. Rosen im Haar; was man sich jedoch darunter zu denken hat, mögen folgende Beispiele veranschaulichen. Wir geben absichtlich nur die nakten Motive, weil sie den „dichterischen" Ideengehalt am reinsten zu erkennen geben. Der Autor strebt also „rastlos" in folgender Art:



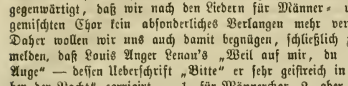
Hiezu denke sich Jeder das Schönste und Beste, was er vermag — was Anger gibt ist nicht besonders — die Sache wird im-

mer eine elendigliche Fadheit bleiben. Anger's „Träumerei“ ist in folgender Weise gedichtet:



Schlafen Sie wohl Verehrtester ! —

Der Gedankengehalt, über den unser Autor verfügt, hat sich uns aus diesen Beispielen wohl so hinlänglich und allseitig vergegenwärtigt, daß wir nach den Liedern für Männer- und für gemischten Chor kein absonderliches Verlangen mehr verspüren. Daher wollen wir uns auch damit begnügen, schließlich zu vermelden, daß Louis Anger Lenau's „Weil auf mir, du dunkles Auge“ — dessen Ueberschrift „Bitte“ er sehr geistreich in „Zauber der Nacht“ corrigirt — 1. für Männerchor, 2. aber in folgender „unergründlich süßer“ Weise tongedichtet hat:



Wir halten es diesmal für Pflicht, unsere geehrten Leser nicht des Vergnügens zu berauben, sich nach den — beiläufig sine ira et studio — mitgetheilten Proben selbst ein Gesammturtheil über Louis Anger zu bilden.

Briefe aus Karlsruhe.

(Fortsetzung statt Schluß.)

Lassen Sie mich schließlich noch des Palmsonntagsconcertes der Hofkapelle gedenken, worin uns seltsamer Weise Beethoven's Schlacht bei Vittoria als Symphonienummer geboten wurde, ein von Beethoven selbst gewiß höchst ungern geschriebenes Gelegenheits- und Spektakelstück mit Kleingewehrfeuermaschinen, Trommelconcerte und Kanonenschüssen, das wir früher öfter von Regimentsmusiken im Freien hören mußten und für den Concertsaal längst abgethan glaubten. Nicht glücklicher erwies sich die Wahl von R. Wagner's ideenarmer und langweiliger Rienziouvertüre; so geräuschvoll das Tonstück war, so still verhielt sich das Publikum während und nach dem Vortrag, woraus wir schlossen, daß dasselbe die Musik nicht etwa nicht, sondern nur zu gut verstanden hatte. Ob überhaupt die oft provocirte Vorführung früherer, d. h. vor Tannhäuser und Lohengrin geschaffener Werke R. Wagner's in dessen Sinn und Interesse liegt, möchten wir nach mehreren Aeußerungen desselben fast in Abrede stellen; zur Vermehrung seines Ruhs dienen sie keinenfalls.

Um dem Concert den Reiz des Mannigfaltigen und Pikanten in jeder Hinsicht zu verleihen, war ferner Frau Marlow von Stuttgart, wie bekannt eine Coloraturfängerin ersten Schlags, gewonnen worden, die denn auch diese ihre Virtuosität auf alle mögliche Weise in einem Walzer und einer Arie aus Mozart's „Entführung“ zu verwerthen wußte, nur nicht in der schönen Arie aus der Schöpfung von Haydn „auf starkem Fittig schwinget sich“, in welcher Lerche, Taubenpaar und Nachtigall eine bis zum Ungeschmack sich verirrende Behandlung erdulden mußten. Hin war aller zarte Duft Haydn'scher Naturwahrheit, Frische und Innigkeit und statt immitten eines lieblichen Idylls befand sich der Zuhörer wider Willen plötzlich vor einem koketten, unwahren und dramatisch outrirten Salonbilde.

Außerdem kam in obigem Palmsonntagsconcert noch ein Violinsolo, von dem talentbegabten Hofmusikus Ifflland vorgetragen, und ein Passionschor von Vittoria vor, dessen schmerzlich ergreifende Klänge neben Rienzi, dem „Walzer“, Alard's Violinconcert und einem banalen, außerordentlich geschmacklosen „Hornterzett“ wunderlich genug sich ausnahmen. Wenn durch das Vittoria'sche „O vos omnes“ etwa der Ernst des Palmsonntags seine Bedeutung erhalten sollte, so ist es bedauerlich, daß der hochgehabene Chor in so unpassionsmäßiger Gesellschaft seine Mission zu erfüllen hatte. Oder sollte vielleicht der Name „Vittoria“ in geistreicher Weise auf die folgende Schlacht bei „Vittoria“ überleiten? Jedenfalls war so unabsichtlich ein merkwürdiges Doppelspiel mit dem Namen Vittoria geboten.

Obschon die Besprechung von Theateraufgelegenheiten, d. h. der Oper, besonders wenn sie sich in's Detail verliert, eigentlich nicht im Plane Ihrer Zeitung liegt, so dürfte es doch nicht uninteressant sein, einige hervorragende Aufführungen und Gastspiele der hiesigen Oper kurz zu erwähnen, da sie meistens unter allgemein musikalische Gesichtspunkte fallen.

Dazu zähle ich z. B. die nach jahrelanger Pause wieder geschehene Inszenirung von Mozart's „Idomeneo“, wodurch zwar keine Zugoper im modernen Sinn, noch viel weniger ein gefährlicher Nebenbuhler von dessen berühmteren Werken, wie Don Juan ꝛc. geschaffen, dagegen aber ein Akt der Gerechtigkeit und Pietät gegen Mozart ausgeübt wurde. Was nun die Oper selbst betrifft, so ist ihre dramatische Wirkung gering, wozu eben sowohl der veraltete Text, als die beinahe fortwährende Zerstückung der Musik in Arien das ihrige beitragen. Gleichwohl ist es interessant, den Riesen Mozart schon aus diesen dramatischen Anfängen zu erkennen, abgesehen davon, daß einzelne Stücke des Idomeneo durch ihre Vorführung in Concerten, wie z. B. das wunderschöne Quartett, längst als wahre Perlen musikalischer Dichtung verehrt sind; die Oper hat daher nicht bloß historischen Werth als Uebergangswerk zwischen Gluck und dem späteren, eine eigene dramatische Bahn gründenden Mozart, sondern auch einen specifisch musikalischen, und wird trotz manchem veralteten ihr Ansehen bei allen Freunden gediegener Musik behaupten.

Zur Entschuldigung für das gegenseitige Absingen der öfter ohne alles dramatische Motiv eingeschobenen Arien muß man eben auf den damaligen Standpunkt der Oper gegenüber verweisen, welcher vor Gluck dieselbe mehr oder minder als ein Comglomerat von Einzelgesängen betrachtete, bestimmt, die Virtuosität des Sängers glänzen zu lassen, in welcher Beziehung Idomeneo an dem späteren Titus einen gleichgesinnten Gefährten hat. Freilich hat es für unsere heutigen dramatischen Begriffe etwas Urkomisches, zu sehen, wie die Gesangskoryphäen einer solchen Arienoper, gleichsam eine Conservatoriumsprüfung nachahmend, sich gegenseitig ihr Pensum, bestehend in dem Vortrag einer Arie, abhören, und Nummer 2, nachdem es Nummer 1 in möglichst nichtssagender Stellung auf der Bühne geduldig angehört hat, seinen Vorgänger um die gleiche Gefälligkeit bittet.

Eine weitere, aus der Vergangenheit mit Glück hervorgeholte Novität bot uns Schubert's „häuslicher Krieg“ eine Operette, die wegen ihrer liebenswürdigen, so recht naiven Musik und die Albernheiten des altmodischen Textes beinahe vollständig vergessen ließ. Da Sie übrigens eine ausführliche Beurtheilung dieses reizenden Werkes gebracht haben, so überhebt uns dies der Mühe, auf letzteres näher einzugehen. Dagegen sei uns eine allgemeine Bemerkung noch vergönnt. Mag man nämlich auch, Idomeneo und häuslicher Krieg, Mozart und Schubert zusammengehalten, vom Ideenkreise jener mehr mit dem Verstande als mit der Phantasie arbeitenden Richtung aus, die uns nicht nur das musikalische Drama handwerksmäßig und trotz aller Theorie realistisch zusammenzimmern, sondern auch alle und jede Musik, selbst das einfachste Lied auf den dramatischen Kothurn erheben will, erwähnte Musik als veraltet, naturalistisch und gänzlich des dramatischen Namens unwürdig verdammen, uns befriedigt allein schon das Bewußtsein, in solchen Werken wenigstens wieder „Musik“ zu hören und uns unbelästigt durch den Zwang einer die Tonkunst in doktrinäre Schnürstiefel einpressenden Theorie an dem unverfiegbaren Born „frischer Melodien“ zu erfreuen. Freilich athmen

dieselben weder Gift noch Dolch, bestingen auch keine Verbrennung noch Verfluchung, gestatten dafür aber den allerdings „philiströſen“ und „allzu einfachen“ Stimmungen heiterer Laune und uneigennütziger Liebe einen erwünschten entsprechenden Ausdruck.

Auch Così fan tutte wurde wieder einige Male gegeben und zwar unter sortwährend günstiger Aufnahme. Nur können wir uns mit der textlichen Bearbeitung durch Ed. Devrient nicht befreunden, wornach die Frauen ihren Verlobten nicht wirklich untreu werden, sondern durch das Kammermädchen Despina von der verkleideten Rückkehr und vertauschten Liebeswerbung ihrer Geliebten in Kenntniß gesetzt, nur scheinbar die letztere annehmen, bis nach unterzeichnetem Ehevertrag — der Bearbeiter läßt statt dessen die beiden Offiziere eine demüthige Abbitte ihrer unüberlegten Wette unterschreiben — ihre vermeintliche Untreue sich in das glänzende Gegentheil verwandelt.

Lasse man doch derartige doktrinäre „Verbesserungen“, welche in der Regel an die Stelle der alten Unwahrscheinlichkeiten nur neue setzen, bei Seite und genieße man Mozart's Werke auch im Text mit allen ihren Vorzügen und Mängeln; man müßte sonst das vergebliche Beginnen unternehmen, in gleicher Weise Figaro's Hochzeit und dem Don Juan, deren Texte doch weit frivoler sind als die Handlungen der minderessanten Personen in Così fan tutte, einen sittlichen Unterrock zu verfertigen, oder die Schikanedersäße in der Zauberflöte durch geschraubte, bürgerlich wohlanständige „Scherze“ zu ersetzen, damit sie auch vor einem ästhetischen norddeutschen Theezirkel bestehen konnten, ohne vornehmes Naserümpfen zu erregen.

Im Gegentheile, solche Umarbeitungen haben noch nie etwas Gutes gestiftet, sondern vielmehr dazu beigetragen, Schwächen des Originals aufzudecken, die man sonst schwerlich bemerkt haben würde. Aus diesem Grunde hat auch die Oper Così fan tutte durch die erwähnte, sonst sehr sorgfältige Bearbeitung nichts gewonnen, als einige holprichte Theaterverse und die Ehrenrettung der in derselben auftretenden Damen, eine Galanterie, wofür sich das weibliche Geschlecht bei dem Herrn Bearbeiter freundlichst bedanken mag. Für uns aber ist der besprochene Fall eine Bestätigung des bekannten Sprichwortes: „Die kleinen Diebe hängt man, die großen läßt man laufen.“

Während nämlich im Namen der Sittlichkeit Così fan tutte mit kleinlicher Gewissenhaftigkeit textlich umgearbeitet und ein wahrer Advokatenkniff nothwendig wird, um die wirkliche Untreue der Frauen in eine theilweise geheuchelte, theilweise doch vom Herzen kommende Koketterie zu mildern, läßt man gleichzeitig an derselben Bühne mit der officiellen Nothzüchtigung in Meyerbeer's Robert, Zerlinen's Demimonde-Toilette im Fra Diavolo, den höchst eindeutigen Zweideutigkeiten in Lortzing's Wildschütz sammt karikirter Verspottung eines Chorals und mit verschiedenen andern Frivolitäten des Schau- und Lustspiels ohne das geringste Bedenken der Sittlichkeit in's Gesicht schlagen. Wo ist da die Consequenz des Princips?

Das Gastspiel von Fräulein Ander aus Wien würde ich aus Rücksicht für letztere nicht anführen, obgleich die Kritik alle Veranlassung hätte, über die höchst mittelmäßigen Leistungen sich auszusprechen, wenn ich es nicht für meine Pflicht hielte, in dieser Hinsicht die bewiesene Rücksichtslosigkeit, um nicht zu sagen Leichtfertigkeit der Direktion zu rügen. Wie kann man Jemanden öffentlich auftreten lassen, der so aller Stimme, Kunstbildung wie des Talentes ermangelt, daß während der Vorstellung (Jessonda und Freischütz) das Gefühl des unparteiischen Zuhörers stets zwischen Mitleid mit dem Gast und dem Wunsche schwankte, die stattgefundene Herabwürdigung des Kunstinstituts durch einen exklatanten Ausspruch des Publikums getadelt zu sehen, was denn auch geschah? Heißt das nicht ebensowohl die Anstalt als auch das Mädchen, das ein eigenes Urtheil noch nicht besitzen kann, und dessen Leistungen man vor der Aufführung genugsam kennen lernen konnte, ohne Noth an den Pranger stellen?

Nachdem Herr Brandes engagirt war, hofften wir die lange darniederliegende Heldenoper in aller Thätigkeit erstehen zu sehen. Dem war jedoch nicht der Fall, da der neu gewonnene Tenor, früher in München für lyrische Rollen angestellt, es behaglicher findet, diese mit Zurücksetzung des anderen Tenors, Hrn. Stolzenberg, sich zugewiesen zu sehen, als in seinem neuen Heldenfach Bekanntschaften und Studien zu machen. So vergingen Monate, bis die sogenannte große Oper wenigstens wieder auf ein Bein zu stehen kam und uns z. B. das Anhören des unter Schnorr zur täglichen Speise gewordenen Wagner'schen Lohengrin vergönnt war; auch Gluck's Alceste bedurfte aus diesem Grunde langer Vorbereitung und erschien in ihrer jetzigen Besetzung (Frau Bendt und Hr. Brandes — Alceste und Admet) nur wie ein abgeblaßtes Bild gegen die frühere Darstellung durch Frau und Herrn Schnorr. Gleichwohl war man erfreut, wieder eine Gluck'sche Oper zu hören und zugleich dankbar für den guten Willen. So schön Herr Brandes zu singen versteht, so wenig reicht indessen sein Organ für große Partien aus und das fortwährende Tremoliren — bei ihm nicht Gewohnheit, sondern Schwäche — ist natürlich nicht geeignet, die künstlerischen Intentionen seines Besitzers zu fördern.

Kurz vor den Theaterferien trat noch Fräulein Genast auf, konnte aber aus den in meinen Briefen gelegentlich ihrer Concertleistungen angeführten Gründen keinen eigentlichen Erfolg erringen; daß diese Dame dennoch als dritte (jugendliche) Sängerin nunmehr engagirt ist, müssen wir für einen entschiedenen Mißgriff erklären.

In die gleiche Zeit beinahe fällt auch das Gastspiel von Herrn und Frau Schnorr, welche früher jahrelang Lieblinge der hiesigen Bühne waren und enthusiastische Aufnahme fanden, die sie nicht minder ihren vortrefflichen Leistungen in Spiel und Gesang, als der Erinnerung an die hiesige Thätigkeit verdankten.

Schnorr's Stimme hat an Kraft und Gewandtheit gewonnen, an Schmelz dagegen verloren, was um so mehr zu bedauern, da sie nie eigentlichen Tenorklang besaß; im Spiel hat der begabte Gast bedeutende Fortschritte gemacht. Frau Schnorr entzieht sich der Kritik, da sie definitiv von der Bühne zurückgetreten und nur ausnahmsweise noch gastirt. Spiel ausgezeichnet, Stimme scharf und darum zu ständiger Thätigkeit nicht mehr geeignet.

Ehe ich vom Theater Abschied nehme, muß ich zweier Neuigkeiten erwähnen, welche beide gleich sehr interessirten, ich meine unsres Hofkapellmeisters Strauß Oper „Die Schlittenfahrt von Nowgorod“ und Shakespeare's Wintermärchen mit Musik von Flotow. Ersteres Werk ist eine Tondichtung von gediegenem und dramatischen Inhalte und erlangte in zweimaliger Vorführung trotz des grassen Textes (letzterer nach Auffenberg's Here von Pultawa von diesem selbst bearbeitet) einen unzweifelhaften Erfolg, der dem Tonsetzer einen Hervorruf eintrug. Schade, daß die kostspielige Szenirung der gespenstigen Schlittenfahrt — das in's Russische übersetzte „wilde Heer“ aus dem Freischütz — der Verpflanzung der Oper auf andere Bühnen einigermaßen hinderlich ist; die Musik, welche sich vielfach an Spohr und Marschner anlehnt, aber auch den Styl der großen Oper wiedergibt, verdient wirklich weiteren Kreisen bekannt zu werden.

(Schluß folgt.)

Locales.

(Philharmonisches Concert. Gründener.)

S. B. Das zweite Philharmonische Concert brachte an seiner Spitze die seltener gehörte zweite Leonorenouvertüre Beethoven's, deren Abweichungen von der dritten einen so merkwürdigen Einblick in die Künstlerwerkstätte des Meisters thun, und einzeln betrachtet nicht selten Zweifel aufkommen lassen, ob sie nicht vor der in der dritten gegebenen Fassung den Vorzug ver-

dienten. Im Ganzen aber scheint uns doch die dritte concisere, einheitlichere. Die Wiedergabe dieser Ouvertüre war eine so kraft- und schwungvolle, daß alle folgenden Nummern einen schweren Stand hatten. Frl. Bettelheim sang unmittelbar darauf eine wundervolle warmempfundene Arie von Händel aus dessen Oper „Roselinde". Wenn man diese einzelnen Arien Händel's (wie z. B. diese aus Rosalinde, dann jene des Polyphem u. a.) hört und ihre so außerordentliche charakteristische Wirkung erfährt, so fragt man sich denn doch, ob die italienischen Opern dieses Meisters so ohne weiteres, wie viele thun, zum alten Eisen geworfen werden dürfen. Frl. Bettelheim war mit dem Vortrag dieser Arie nicht ganz glücklich; weder genügte die Intonation vollkommen, noch konnte man einige neue Manieren wie die Schlüsse ihrer Triller gutheißen. Weit mehr reussirte sie mit der weiter unten, nach der Mendelssohn'schen etwas flau gespielten Melusine-Ouvertüre, gesungenen Sicilienne von Pergolese, einem höchst eigenthümlichen und reizenden Musikstücke, bei dem nur die dazu gethane allzu moderne Instrumentirung jene störte, welche das ursprüngliche instrumentale Colorit bei solchen Sachen als durchaus zur Einheit nothwendig erkennen. — Den Schluß machte Schubert's große Symphonie in C. Es ist eine eigenthümliche Erscheinung, daß dieses Werk in Wien, obgleich der Componist ein Wiener ist und sonst doch so zahlreiche Anhänger hieselbst zählt, auch in vielen andern Werken sich größter Beliebtheit erfreut, daß dieses Werk sagen wir, dessen Descendenz (wie z. B. Schumann's Symphonien) hier so lebhaften Beifalls sich erfreut, hier niemals einen ganz entschieden durchschlagenden Erfolg hat. Der Aufführung konnte man doch diesmal so wenig wie der letzten unter Herbeck's Direktion die Schuld geben.

Obwohl manches zu wünschen übrig blieb, namentlich die Tempi hinwieder überstürzt schienen und die Stimmung der Bläser (namentlich der Clarinetten) mitunter peinlich unrein war, so fehlte doch im Ganzen kein wesentlicher Faktor, der den Erfolg der Composition beeinträchtigen konnte. Von einer Unbekanntschaft des Publikums kann auch nicht wohl gesprochen werden, da das Werk in den letzten Jahren öfters wiederholt worden ist. Man wird daher denn doch zu der Annahme gedrängt, daß bei allseitig anerkannt werden, doch ein gewisses Etwas, das den Ausschlag gibt, fehlen müsse; und wenn wir uns nicht täuschen, so besteht dieses Etwas in dem Mißverhältniß zwischen Höhe und Breite, dann in dem mehr realistischen als spiritualistischen Gepräge welches auf die Dauer nicht ganz ausreicht, um das Interesse zu fesseln. Für uns wirkt noch etwas störend, nämlich das Verhältniß der Mittel zum Zweck. Der Componist verwendet in allen 4 Sätzen drei Posaunen. Dieses Instrument, welches seit der in Frage stehenden Symphonie leider überall, auch bei Schumann und Gade, übermäßige Anwendung in der Symphonie gefunden, hat einen so prägnanten Charakter und eignet sich so ausschließlich für den Ausdruck des Erhabenen und Feierlichen, daß sein vielfacher Gebrauch in einem Werke, dessen Charakter doch ein ganz entgegengesetzter ist, nämlich ein poetisch anmuthiger und theilweise romantisch-phantastischer, den Eindruck stört, statt ihn zu verstärken. Mögen uns die Anhänger und unbedingten Lobredner einer gemalen Natur hierüber schelten, es hat sich diese Bemerkung uns zu oft aufgedrungen als daß wir uns ihr gänzlich entschlagen zu dürfen glauben. — Natürlich sind wir weit davon entfernt nach dem Beispiele anderer eine Amputation zu empfehlen, wie wir denn auch jede Kürzung verwerfen müssen, ja sogar nicht einmal billigen können, daß man diesmal sämmtliche Theile (wenn wir uns recht erinnern auch die des Scherzo) ohne Wiederholung spielte. Gebe man doch die Werke wie sie sind, und überlasse es der ihnen innewohnenden Kraft jenen Erfolg zu erringen, der ihnen bestimmt ist.

Die musikalische Soiree, welche Herr Prof. Grädener in dem leider der akustischen Wirkung nicht sehr günstigen Bösendorfer'schen Saale veranstaltete, fand ein ganz eigenthümliches Publikum vor sich: „kühl bis an's Herz hinan". Für den, der die Wiener Verhältnisse kennt, braucht kaum mehr gesagt zu werden, als daß Herr Hellmesberger, der als Primarius des zuerst gespielten Streichquartettes den Vortritt hatte, nicht einmal mit Applaus empfangen ward, während sonst schon die sichtbar werdende Nasenspitze eines beliebten Künstlers großen Beifallssturm erregt. Man merkte es deutlich, daß das Publikum zum Theil aus Kennern und Kritikern, zum Theil aus Damen der höheren Stände bestand, und dieses ist es in Wien bekanntlich allein, welches seine Hände zu schonen pflegt und sich stets objektiv verhält. Dazu kommt noch, daß Herr Grädener ein Hamburger ist, also von vornherein als ein Vertreter des „kalten Norden" gelten mochte, ein Umstand der auch neulich bei Brahms sichtlich einwirkte, der übrigens auch bei Mendelssohn und Schumann eingewirkt hat, deren Compositionen in Wien vorerst „stark ablühlend" wirkten.

Ueber Grädener als Componist brauchen wir hier nicht viel zu sagen; seine Instrumental- und Vokalsachen, gerade auch dieses A-moll-Quartett und Es-dur-Trio sind in d. Bl. mehrfach beleuchtet, ihre guten und ihre bedenklichen Seiten von verschiedenen Mitarbeitern besprochen worden; übereinstimmend aber gilt er diesen als ein geistreicher Componist aus der Schumann'schen Schule, dessen Werke, wenn sie auch weder original noch vollkommen und tadellos sind, doch in unserer nicht allzureichen Zeit zu den verhältnißmäßig erfreulichsten gehören. Das Streichquartett in A-moll, dessen erster Satz uns etwas polyphon verkünstelt und mit Unrecht an den zweiten (Variationen) gekuppst scheint, dessen 2. 3. und 4. Satz aber des Feinen und Schönen sehr viel enthalten, wurde im Ganzen durch die Herren Hellmesberger, Durst, Käßmayer und Röver recht wacker ausgeführt. Dagegen war das Claviertrio eine höchst überstürzte Leistung. Man schien kaum die allernöthigsten Proben gemacht zu haben, und wenn ein hiesiges Blatt die Bemerkung machte, das Trio sei „unerquicklich", es fehle die „gefällige Zusammenwirkung des Pianoforte mit den Streichinstrumenten", ja beim ersten Satz glaube man oft „die Spieler seien nicht beisammen", so können wir diese Bemerkung in dem Sinne vollständig unterschreiben, daß es allerdings sehr „unerquicklich" war, den Mangel eines „gefälligen Zusammenwirkens" zu beobachten, und daß die Spieler wirklich oft nicht beisammen waren. Herr Epstein schien unter dem Druck dieser „Verhältnisse" sehr zu leiden und konnte durchaus jene Ruhe nicht gewinnen, welche nothwendig ist, ein in vielfachen Combinationen sich bewegendes Musikstück auch nur ganz äußerlich zum Verständniß zu bringen. Wir halten jedes Urtheil welches sich auf diese Aufführung stützt, für verfrüht und bedenklich. —

Was die Gesangcompositionen Grädener's betrifft, so sehen wir keinen Grund Nr. 1 und 3 der hebräischen Gesänge (von Lord Byron) zweistimmig zu behandeln, dann aber schien uns in den meisten der ein- oder zweistimmigen Gesänge einestheils Wort und Ton noch nicht zur innigen Verbindung durchgedrungen, namentlich glaubten wir ein Vernachlässigen oder absichtliches Ignoriren der Interpunktion zu beobachten, ferner aber wollte uns bedünken, als habe sich der Componist noch nicht frei genug gemacht von dem Versrhythmus, wodurch bei manchen Stellen Steifheit und unschönes Klappern des musikalischen Rhythmus entsteht. Im Ganzen vermissen wir den schönen rein musikalischen Zug; es klingt vieles „gemacht."

Statt des doppelt besetzten Quartetts, das in diesen beengten Räumen statt eines Chors dienen sollte, hätten wir lieber einfaches Soloquartett gewünscht. Eher verbinden sich hundert Stimmen zur Einheit als zwei. Die Sologesänge wurden von zwei Damen, deren Namen nicht genannt war, und Herrn Förchtgott gesungen. Um den letzteren ist es recht schade, daß er alle wohlgemeinten Bemerkungen der Kritik ignorirt und sich gar nicht bemüht zeigt seine auffallendsten Fehler abzugewöhnen, namentlich das beständige langsame Herabziehen der Töne. —

Störend wirkte in dieser Soiree die peinliche Verstimmung des Claviers, dessen Baß zum Diskant in absolut disharmonischen Verhältnissen stand. Auch die Streichinstrumente litten darunter.

Außer den obigen Stücken spielte Herr Epstein noch zwei niedliche Bagatellen aus den „fliegenden Blättern“ Grädener's, nicht zu verwechseln mit den „fliegenden Blättchen“, in welchen die Manie der „Ueberschriften“ und der poetischen Bilder bis an einen bedenklichen Punkt vorgeschritten erscheint.

Nachrichten.

Das sechste Gewandhausconcert in Leipzig brachte u. A. Reinecke's Ouvertüre zu Aladin, und Fr. Lachner's Sturmesmythe für Männerchor und Orchester. Den 2. Theil bildete Fr. Schubert's C-Symphonie. Lachner's Composition schien sehr gefallen zu haben. — Die Einweihung der neuen Orgel mit 85 Stimmen von Ladegast in der Nikolaikirche fand am 16. Nov. statt. Organist ist E. F. Richter. — Der Riedel'sche Verein führte Händel's Samson auf. Ein neues Orchesterinstitut hat sich gebildet, hauptsächlich um dem unbemittelten Theil des Publikums Gelegenheit zu geben gute Musik zu hören. Das Entree ist 10 Ngr.

Aus Ostpreußen erfahren wir, daß in kleinen Städten an der polnischen Grenze, besonders in Lyck sich ein sehr reges Musikleben zu zeigen beginnt, welches an ernstem Streben selbst die Hauptstadt Königsberg hinter sich läßt. Denn während hier trotz der mannigfachsten Kräfte ein geringes Interesse für classische und namentlich Kirchenmusik zu herrschen scheint, sind in Lyck binnen einem halben Jahre durch einen Verein von 30—40 Personen Händel's Samson, Mozart's Requiem, eine Anzahl Bach'scher Choräle u. dgl. zur Aufführung gebracht worden. Man sieht was mit den geringsten Mitteln bei gutem Willen zu machen ist, und wenn man bedenkt wie entsetzlich wüst es in vielen deutschen Städten noch aussieht, so muß man wünschen, daß obigem guten Beispiel Folge geleistet werde. Freilich fehlt es noch sehr an Persönlichkeiten, die zu so rüstigem Vorgehen das Zeug haben. Die Drachensaat des Virtuosenthums und Theaterunwesens geht ja beständig neu auf und wird von kritischen Organen noch oft genug gehätschelt statt bekämpft.

In einem Concert des Musikdirektor Walter in Basel kam u. A. das Finale des 3. Akts von Gluck's Armide zur Aufführung.

Daß das verhimmelnde Lob, welches in den Zeitungen dem Quartett der Brüder Müller aus Meiningen gespendet wird cum grano salis zu verstehen ist, das bestätigt nun auch O. Gumprecht in Berlin, welcher in der N. Z. bei Gelegenheit der zweiten Soiree nach Aufführung aller wirklichen Vorzüge sagt: „Der letzte Grad virtuosenhaften Glanzes vermochte uns nicht für die innere Theilnahmslosigkeit zu entschädigen, welche die Br. Müller bei der Mozart'schen Composition (C-dur-Quartett) offen zur Schau trugen. Sie behandelten sie fast vom ersten bis zum letzten Takt im Miniaturstyl süßlicher Salontändelei. Des piano und pianissimo, des tempo rubato, ritardando und accelerando war kein Ende..... Zwischen Freiheit und Willkühr ist noch eine weite Kluft..... Gänzlich abgeschwächt wurde auf solche Weise die schwungvolle Durchführung im ersten Satz, die vollströmende Melodik im Adagio und der kecke Humor im Finale.“ Ferner heißt es vom A-moll-Quartett Beethoven's: „Für das begeisterte Pathos des vorangegangenen (ersten) Satzes reicht die innere und äußere Kraft der Spieler nicht aus“.

Der Krigar'sche Gesangverein in Berlin hat Schubert's häuslichen Krieg“ aufgeführt, freilich nur als Concert und mit Clavierbegleitung.

Herrn Musikdirektor Nagiller in Bozen wurde in Anerkennung seiner Verdienste um den dortigen Musikverein durch dessen Vorstand ein hübsch gearbeiteter Taktstab übergeben.

Ein neuer polnischer Componist Alexander von Zarzycki hat sich als solcher und als Pianist in Cöln hören lassen. Die Niederrh. M. Z. spricht ihm ein „nicht ungewöhnliches Compositionstalent“ zu. Es erschienen von demselben nächstens bei Breitkopf und Härtel Claviercompositionen. — Ebendaselbst wurde am 4. November zum Andenken Mendelssohn's dessen „Paulus“ aufgeführt.

Die „musikalische Akademie“ in Königsberg gab ein geistliches Concert mit Compositionen von Jansen, B. Lachner, Reichel und Fr. Schneider. (Warum nicht lieber Händel und Bach? D. Red.)

Von dem fast verschollen gewesenen schwedischen Componisten Lövenstiold, den Schumann so günstig beurtheilte, sind neuerdings drei Albumblätter für Clavier als op. 30 bei Senff erschienen.

In Paris ist Mozart's „Così fan tutte“ mit außergewöhnlichem Erfolg aufgeführt worden.

Gluck's „Armide“ ist in Dresden am 15. Nov. neu einstudirt mit Erfolg aufgeführt worden. Es war weder an Mitteln noch an Fleiß gespart worden. (Ist das Dresdner Hoftheater reicher als das Wiener? D. Red.) Riez ist auf dem Weg der Besserung.

Am 22. Oct. gaben die Herren Musikdirector Albrecht und Cantor Fischer in der Johanniskirche zu Zittau ein Concert, das folgenden interessante Programm enthielt: Fuge über BACH für Orgel von Rob. Schumann; Salve Regina für Chor von M. Hauptmann; „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“, Choralbearbeitung für Orgel von Joh. Seb. Bach; Motette (Psalm 95) von Gust. Albrecht; „Es ist ein Ros' entsprungen“, Marienlied von Michael Prätorius; Präludium und Fuge (F-moll) für Orgel von G. F. Händel; geistliches Abendlied von H. W. Rieffel; Sonate (Op. 65, Nr. 2) für Orgel von F. Mendelssohn Bartholdy. Durch den sichern Vortrag sämmtlicher Orgelsätze und durch die gute Registrirung zeigte sich Musikdirector Albrecht als einen sehr tüchtigen und gediegenen Orgelspieler, und die lobenswerthe Ausführung der Chorsätze durch den Gymnasialsängerchor documentirte den Fleiß und die Strebsamkeit des Cantor Fischer. (Sig.)

(Eingel.) Von Ritter's practischem Lehr-Cursus im Orgelspiel erscheint im Laufe des nächsten Jahres eine umgearbeitete (achte) Auflage. Damit es zugleich eine verbesserte werden könne, richtet der Verfasser an alle diejenigen Herrn Lehrer im Orgelspiel, welche das Werk benutzt haben, die ergebene und dringende Bitte, ihm kurz und bündig ihre gemachten Erfahrungen, soviel dieselben auf Abänderungen hinzielen, gefälligst durch die Verlags-Handlung mittheilen zu wollen, und sich seines aufrichtigen Dankes dafür versichert zu halten.

Wien.

Die neue Orgel von Bulow in der kaiserl. Hofkapelle ist kürzlich geprüft, übergeben und von einer Anzahl von Künstlern probirt worden. Das Werk lobt den Meister! Wir bringen in der folgenden Nummer nähere Mittheilungen.

Concertankündigungen.

Sonnabend den 29. Nov. Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: Concert des Herrn Brahms. (Progr. Clavierquartett in A-dur von Brahms. Toklata in F-dur von S. Bach. Duette, Variationen und Chöre von Brahms. Phantasie in C von R. Schumann.)

Sonntag den 30. Nov. Nachm. 5 Uhr im Musikvereinssaal: 2. Quartettproduktion (Quartett in H-moll von Haydn. B-dur-Trio von Schubert. B-dur Quartett op. 18 von Beethoven.)

Briefkasten der Redaktion.

M. in N. Ihr neuer Artikel wird doch wohl noch in diesem Jahre an die Reihe kommen (Nr. 50—52.) Wollen Sie nicht den Titel verändern? — S. in L. Es wäre freilich eigentlich nothwendig, daß Sch. noch in diesem Jahrgange beendet würde. Wir müssen ihn dann aber bis 7. Dezember haben; oder die Sache müßte sehr kurz ausfallen, und an der Stelle der Recensionen gebracht worden. — L. in Br. Erhalten und wird bald benützt. — S. in C., B. in W. und D. in B. Ebenso. —

Druck von Friedr. & Moritz Förster. — Verlag von Wesselh und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 49. Wien, 6. Dezember 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wallnerstraße Nr. 863. — Ausgabe: Fahlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Bemerkungen über kritische Maßstäbe in der Tonkunst. III. — Recensionen (Ad. Jensen, Aug. Buhl). — Briefe aus Carlsruhe (Schluß). — Lokales. — Correspondenzen aus Dresden und Frankf. a. M. — Budow's neue Orgel. — Nachrichten.

Bemerkungen über kritische Maßstäbe in der Tonkunst *).

III.

(Vergleiche Nr. 43.)

D. K. Daß der Individualität, der Persönlichkeit in der Musik eine große Berechtigung zukomme, ist unzweifelhaft. Denn zunächst hat die musikalische Offenbarung mit jeder andern das gemein, daß sie nur in der Intuition einer bestimmten Persönlichkeit aufgeht, die beste Geisteskraft derselben erklärend und läuternd in ihre Dienste zieht und dann durch den Mund dieses Individuums ausgesprochen wird: nicht in abstrakter Farb- und Leblosigkeit, sondern aus dem innersten Kern und Wesen der Persönlichkeit und mit ihren charakteristischen Merkmalen. Dann aber ist auch bei der Musik mehr als bei jeder andern Kunst die Conception und Darstellung des Schönen an das Gemüthsleben des Einzelnen gebunden, wie sie sich auch mehr als jede ihrer Schwestern an den Einzelnen und sein innerstes Gemüth wendet. Sie ist die innerlichste Kunst und hat Entstehung und Verständniß nur in den Tiefen des Menschenherzens, die jeder Mensch für sich hat; und wenn auch Hunderte und Tausende durch dasselbe Musikstück auf's tiefste ergriffen werden, so weiß doch ein Jeder, daß er auf seine Art davon ergriffen ist; es ist einem Jeden, als wäre es nur für ihn allein geredet.

Und dieser individuelle Charakter der Musik wird auch durch die Geschichte bestätigt. Nicht im klassischen Alterthum ist das entstanden und bekannt gewesen, was wir Musik nennen; nicht in der antiken Republik, wo der Einzelne dem Ganzen des Staats gegenüber ein Accidens, ein Nichts war und mit allen seinen Gefühlen lediglich in diesem Ganzen festgekettet hing. Denn was auch von den musikalischen Historikern der eine immer gelehrter als der andere über die griechische Musik redet: so viel ist klar, daß die griechische Musik mit der unseren eben soviel Aehnlichkeit hatte, als Homer's Ilias mit Weber's Freischütz, daß sie nach unseren Begriffen gar nicht Musik zu nennen war **). Ebensowenig ist die Musik im Mittelalter entstanden, als die Einzelnen sich in ganz ähnlicher Lage gegenüber der Allgewalt der Kirche befanden. Unsere Musik ist enstanden, als am Ende des Mittelalters mit der Auflösung der Kirche, mit dem Dämmern der neuern Zeit die Individualität und Subjektivität zu ihrem Rechte kam. Mag man diesen Schritt der Culturentwicklung religiös und politisch beurtheilen wie man will: Musik, unsere classische Musik wäre ohne ihn nicht entstanden, ja die Menschen hätten nie eine Ahnung von dem idealen Aufschwung dieser Kunst gehabt. Denn wenn auch der gelehrte Forscher — und das muß er — in frühere Jahrhunderte die Spuren der Entwicklung verfolgt: das steht fest, daß da von einer Offenbarung des ewig Schönen in der Musik nicht die Rede war, sondern höchstens von einer mühsamen Herausschaffung des Materials, das den Geist der kommenden Zeit bilden sollte. Es ist charakteristisch, daß als eben der kirchliche Cultus die Musik wegen ihrer Unbrauchbarkeit völlig ausschließen wollte, also ihre kirchliche Entbehrlichkeit offen aussprach: daß in diesem Moment Palestrina den kühnen Wurf that und der Schöpfer und Primas der klassischen Musik ward; daß in derselben Zeit der Choralgesang des deutschen Volkes bei diesem die Basis einer Kunstentwicklung der Musik wurde. Was bis dahin Musik gewesen war, verhält sich zu diesen Anfängen wie die Thespiskarren zum Aeschylus: es hat historischen, aber nicht Kunstwerth *). Und die rührenden Klagen, mit denen die neukatholische Romantik den Undank der Kunst gegen ihre Mutter Erzieherin und Pflegerin, die Kirche, begreint **): die Musik kann sie ohne Erröthen anhören, sie ist durch das Wehen des Geistes ohne die Kirche entstanden und von der Kirche erst als sie da war, in Dienst genommen worden: daß sie in diesem Dienst zu Ehren, Ansehen und Wohlbefinden gekommen ist, war nicht mehr als billig, denn das Verhältniß war wechselseitig; aber sie ist an den Dienst nicht gebunden. —

Und so weisen uns innere Erfahrung und Geschichte gleichmäßig an, auf dem Gebiet der Musik in ganz besonderer Weise die hohe Bedeutung der Individualität zu achten. Macht man davon die Anwendung auf die Kritik, so wird für die musikalische Kritik die Forderung entstehen, mehr als jede andere Kunstkritik, die Persönlichkeit und individuelle Anlage des Künstlers zu respektiren. Die Architektur weiß nichts von Willkühr des Architekten: je consequenter er seinen Styl durchführt, desto vollkommener ist er als Architekt; und wer ein Haus halb gothisch, halb byzantinisch und mit normannischen Seitenflügeln baute, würde sofort für einen Narren gehalten werden. Spohr und Lachner nimmt es Niemand übel, wenn sie in einer Symphonie die verschiedensten Style vereinigt haben (NB. wenn

*) Wir bringen diese Fortsetzung des dankenswerthen Artikels mit dem Bemerken, daß manches darin noch einer weiteren, beziehungsweise schärferen Untersuchung fähig und bedürftig sein möchte. — Wir fügen auf den Wunsch des Herrn Verfassers hier noch die Berichtigung von zwei unbedeutenden Druckfehlern bei, die sich in Nr. 43 finden. Es muß daselbst Seite 338, Spalte 2, Zeile 27 und 28 statt „die Vertheidigung": der Vertheidigung, und Seite 339, Spalte 1, Zeile 27 statt „Herren": Heroen heißen. D. Red. —

**) Vergleiche über diesen Punkt den Anhang zu Gottfr. Weber's Theorie der Tonsetzkunst, Band IV, p. 150 ff, dessen Erörterungen man wohl noch heute wird zugestehen müssen, daß sie in ihrer gesunden Empirie und ungekünstelten Einfachheit den Nagel auf den Kopf treffen.

*) Ich kann nicht umhin dies auch von der altbelgischen Kunst zu behaupten und die sporadische Schwärmerei für diese Entwicklungsphase mit zu den Charakteristicis der Epigonenperiode zu rechnen.

**) v. Radowitz Schriften V. p. 330.

sie's nur für sich thun und nicht etwa als Regel aufstellen wollen). Der poetische Kunstrichter richtet mit aller Strenge die sich breit machende Individualität des Dichters; und keiner wird es Heine nachsehen, daß er aus toller Laune seinen schönsten Gedichten einen bald abenteuerlichen, bald trivialen, bald lächerlichen bald hündischen Schluß angehängt hat. In der Musik hat man Nachsicht für solche Merkwürdigkeiten, vorausgesetzt natürlich, daß sie nicht gesucht sind, sondern ihren Ursprung aus dem innersten Wesen des Componisten an der Stirne tragen. Die Jahrmarktssprünge, die Beethoven im Finale manchem nicht unbedeutenden Werk angehangen hat (Violinconcert), das Tohu Babohu, mit dem die neunte Symphonie beginnt, die wunderlichen Naturnachahmungen Händel's, man nimmt sie hin, man freut sich daran. Das Gemüth ist aber ein eigen Ding, und namentlich die unausgesprochenen und unaussprechlichen Gefühle, die die Musik wiederzugeben und zu wecken hat: es gehört hier ein sehr feiner Instinkt dazu, die Grenzlinien zu ziehen, jenseits welchen das geradezu häßliche liegt, feiner als bei jeder andern Kunst; und die grämliche Pedanterie ist nirgends mehr als hier vom Uebel. In wir vertragen sogar in der Musik eine durch und durch verkränkelte zerfressene Persönlichkeit, die in ihren Schöpfungen durchaus kein Hehl aus diesem ihren innern Zustand macht: wären Chopin's Compositionen Gedichte, jeder würde sie mit innerem Grauen lesen und froh sein, sie beiseit legen zu können. Als Musik regen sie nicht blos auf und an, sondern rühren und stimmen sympathisch, und zwar nicht in einer disharmonischen Weise, sondern in einer, die dem Gemüth noch immer als Kunstgenuß gelten muß. Und was soll ich von der grübelnden, in unsäglichen Qualen und schneidendem Weh wühlenden Muse Schumann's sagen? — Und doch, sollen wir etwa meinen, sie sei durch die Vorrede zu Riehl's Hausmusik und durch dieses Opus selbst als unmusikalisch erwiesen? Ich denke, Schumann der Musiker wird noch lange mit Ehrfurcht genannt werden, wenn die Hausmusik des geistvollen Historikers, die schon jetzt als „unglückliche Schwäche" von den meisten mit Liebe zugedeckt wird, längst aus dem Haus musicirt sein wird.

Aber freilich ist auch in diesem Gebiet die Frage nach dem erlaubten zu trennen von der Frage nach dem vollkommeneren, und der Spruch der Kritik verschieden, je nachdem sie fertiges, vorliegendes censirt oder auf das noch zu erreichende Ideal die Künstler hinweist. — Das Schöne hat zugleich ethische, heiligende Bedeutung. Und die kann es auch in der Musik nicht aufgeben, wenn es sich nicht selbst aufgeben will. Alle Sittlichkeit aber beruht auf der Selbstverläugnung. Und darum ist es Aufgabe der Kritik, neben der Rücksicht auf Individualität doch zugleich den Künstler, der vielleicht unbewußt an einer individuellen Verzerrung krankt oder in Gefahr steht die Laune mit der Inspiration zu verwechseln, darauf hinzuweisen, daß gerade in dieser Kunst, deren Wirkung durchaus auf das Wesen der Sympathie gegründet ist, der, der sittlich wirken will, selbst sittlich handeln muß, daß auch für den Musiker Selbstverläugnung eine Hauptaufgabe ist. Selbstverläugnung nicht nur in dem nächsten Sinn (der nicht hieher gehört), daß er nicht unwürdige, ungefeilte Dinge, blos um des augenblicklichen Behagens willen mit in die Welt schicke — denn es ist ein heiliges Land, worauf der Künstler tritt — sondern auch in dem höhern Sinne, daß er beim Schaffen alles, was nach Caprice, was nach Willkühr, was nach subjektivem Ermessen schmeckt, aus seiner Persönlichkeit hinwegthue, damit Stück für Stück mit Nothwendigkeit aus der Idee des Ganzen hervorwachse, das Ganze aber nicht blos auf eine Offenbarung seiner jeweiligen, vielleicht noch so unnatürlichen und verzerrten Gemüthszustände angelegt sei, sondern vor Allem die Berührung seiner Seele durch das göttliche und ideale offenbare. Hätte in Schumann's Inspirationen nicht schon die Unkraft der Selbstbeherrschung, der Vorbote eines traurigeren Geschickes hineingegriffen, hätte er die sittliche Gemüthsconcentration und Gesundheit des alten Sebastian zu seinen Schöpfungen gebracht — was hätten wir an ihm haben können!

Recensionen.

Für Pianoforte.

Adolf Jensen. 6 Phantasiestücke in 2 Heften, op. 7. Hamburg, Schuberth.

— — Romantische Studien, 2 Hefte op. 8. Ebendaf.

-r- Vor einiger Zeit haben wir ein Liederheft dieses Componisten angezeigt, welches von recht schätzenswerthem Talent, aber auch von noch sehr unreifer Ueberschwänglichkeit zeugte. Ein kräftiges, gesundes Empfinden konnten wir darin nirgends entdecken, vielmehr schien das Ganze von schmachtend verzärtelndem Raffinement eingegeben. Jetzt begegnet uns der Autor als Claviercomponist. Er ist entschiedenster Schumannianer und hat sich in des Meisters Werke so tief hineingelebt, daß nicht nur der größte Theil der harmonischen und melodischen Wendungen, die er verbraucht, aus der Werkstätte jenes hervorgegangen ist, sondern auch die ganze geistige Richtung, die er verfolgt genau den Fußstapfen Schumann's nachgeht. Man kann die ersten Ergüsse dieses Meisters gewissermaßen Monologe nennen, insofern er darin mit bewußter Absichtlichkeit seine Individualität in ihrer extremen Doppelseitigkeit mit allen ihren Launen und barocken Einfällen zur Darstellung brachte; ein Unternehmen, welches nur darum nicht völlig scheiterte, weil er eine der reichsten und tiefsten Naturen war, die es in neuerer Zeit gegeben hat, und weil sein wahrhaft komischer Humor ein glückliches Gegengewicht zu seiner schwärmerischen Zerfahrenheit bildete. Seinen Nachahmern ist das nämliche Verfahren aus leicht ersichtlichen Gründen meistens gänzlich mißlungen. — Später verfolgte Schumann eine objectivere Richtung, indem er bestimmte Situationen, Vorfälle, Charaktere, musikalisch zu versinnlichen oder zu idealisiren suchte. (Kinderscenen, Bilder aus Osten.) Dieses Bestreben hat noch mehr Anklang und Nachahmung gefunden als jenes, aber auch nicht mit viel mehr Glück. Auf die nämlichen beiden Seiten der Thätigkeit vertheilen sich auch die angezeigten Stücke von Ad. Jensen. Seine Phantasiestücke zählen, mit Ausnahme der „Ballscene" und der „wandernden Zigeuner" sämmtlich zu der ersten Art, seine romantischen Studien, in welchen er, wie er selbst in der dem Werke vorgedruckten Widmung sagt, „Scenen aus dem Leben eines treuen Freundes musikalisch zu illustriren" beabsichtigte, gehören in die zweite Gattung. —

Für die nöthige Aufklärung über seine künstlerische Richtung hat Adolf Jensen dadurch gesorgt, daß er sich eine „überwiegende, deutlich ausgesprochene Neigung zum phantastisch-schwärmerischen, mysteriösen" zuschreibt. Für diese Belehrung wird jeder, der des Autors Werke in die Hand bekommt, demselben sehr dankbar sein, weil er ohne sie leicht auf die Vermuthung gerathen würde, des Künstlers Neigung gehe nicht sowohl auf das mysteriöse, als auf das verschwommene, dämmernde, nebulose; nicht sowohl auf das schwärmerische als auf das, was er selbst einmal in einer Ueberschrift „schmachtend" nennt; nicht sowohl auf das phantastische als auf das curiose, absichtlich verschrobene — mit einem Wort, als käme es ihm bei seinem künstlerischen Streben weniger darauf an, sein inneres Leben mit aller Kraft heiliger Begeisterung gesund und keusch, ernst und durchläutert zu gestalten und dann in möglichst vollkommener Wahrheit und Schönheit zur Darstellung zu bringen, was sich darin wiederspiegelt — als vielmehr nur darauf, in etwas knabenhafter Selbstverhätschelung die bei weitem überschätzten musikalischen und poetischen Anregungen, die er empfing, ganz in der Art wiederzugeben, wie sie ein leider zu getreues Gedächtniß an die Hand gibt und eine schwülstig wuchernde und üppig raffinirende Phantasie ausstaffirt. Man glaubt dem

Autor nicht, wenn er auch noch so sehr weint und schwärmt, gesticulirt und deklamirt: weil man nicht einsieht, weshalb er es thut. Ueberzeugen aber — das kann er nicht, das will er wahrscheinlich auch nicht. — Es gibt heutzutage eine Poesie und eine Musik der rein eingebildeten, ja erlogenen Schmerzen und Freuden. Gehört es doch zum Künstlerthum Schmerzen und Freuden zu haben, von denen die übrige Welt nichts ahnt. Tausende von Künstlerjünglingen können nun aber bei „pöbelhafter Gesundheit" absolut keine derartigen Erfahrungen in sich machen. Was bleibt ihnen übrig, als sich welche zu erfinnen und sie für wirkliche zu halten? Auf diese Weise entstehen eine Anzahl unehrlicher, rein erschwindelter Geistesprodukte — aber auch eine Unzahl in sich selbst vernarrter, den Stempel innerer Hohlheit auf der Stirn tragender Menschen, ein künstlerisches Pharisäerthum, dessen Einwirkung auf's Publikum um so gefährlicher ist, je leichter die billige Geistreichigkeit blendet, mit der dieselbe oft begleitet erscheint. —

Wir sind weit entfernt, über die Geistesrichtung, welche Ad. Jensen zu verfolgen behauptet, im Allgemeinen den Stab zu brechen. Aber die Art, wie er es thut, gibt Zeugniß entweder dafür, daß er dieselbe nicht recht verstanden hat, oder dafür, daß es ihm wenigstens an Talent mangelt, um etwas bedeutenderes darin zu leisten. Wenn es ihm, als er diese Stücke schrieb, so war „als könne das, was wir leichthin Traum oder Einbildung nennen, wohl ein symbolisches Erkennen jenes geheimen Fadens sein, der sich durch unser Leben zieht, es in allen seinen Bedingungen befestigend" — so will uns fast bedünken, das erstere sei der Fall gewesen, denn dieser Satz ist nicht mysteriös, sondern einfach sinnlos. Wenn wir aber zugleich bemerken, daß die romantischen Studien größtentheils nichts mysteriöses, phantastisches enthalten, sondern außer Mendelsohn'schen und Schumann'schen Reminiscenzen nur mancherlei unmotivirt verwendete oder wenigstens stark parfümirte Wendungen, so wird auch das Andre, daß es dem Autor an bedeutenderem Talent für sein Lieblingsfach fehlt, mehr als wahrscheinlich. Ein stark ausgebildetes Imitationstalent und eine bedeutende Begabung für harmonisches Raffinement ist dem Autor eigen, tiefere produktive fehlt ihm. Nur ein Stück unter den angezeigten macht eine willkommene Ausnahme; es ist op 7 Nr. 6 „wandernde Zigeuner", unsers Erachtens die einzige reife Frucht des Componisten; ebenso gesund und markig als innig empfunden, ebenso charakteristisch aufgeführt als abgeschlossen, und obendrein von trefflicher Claviertechnik. Alle übrigen enthalten entweder nur einzelne hübsche, wohl auch gute Stellen, oder sie sind durchweg unbedeutend, einige dabei auch viel zu ausgedehnt; oder sie bringen nur mehr oder weniger aufgeputzte Reminiscenzen. Letzteres gilt z. B. von Nr. 4 unter den Phantasiestücken, „Räthsel" über die Noten G - a - d - e, welches völlig Schumannisch klingt. Nr. 1 „Aufschwung" zeigt unter Anderm die Curiosität, daß man seine Haupttonart (H-moll) auf der ersten Seite gar nicht zu hören bekommt, und gehört übrigens in rhythmischer Hinsicht zum forcirten, in thematischer zum lebernen, in modulatorischer zum gewaltsam geschraubten. Die „Ballscene" ist eine verunglückte, holperige Polonaise ohne die Noblesse der Grazie, welche man von einem solchen Stück erwartet. — Die „Nachtfeier" verletzt durch viele gewaltsame Härten und widrige Mißklänge. Das „Rosenlied" ist unbedeutend, aber stark mit Gade'schen Wendungen geziert. — Die „romantischen Studien" lassen trotz der vielversprechenden Vorrede einen im ganzen geringfügigen Eindruck zurück, zeichnen sich jedoch vor den Phantasiestücken durch größere Einfachheit vortheilhaft aus. —

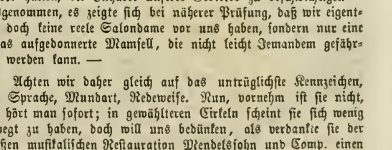
Fragt man nun nach dem geistigen Gewinn, den man aus diesen Werken zieht, sei es nun Erheiterung, Erhebung, Anregung, vielleicht gar Begeisterung, oder wie man sonst die künstlerische Wirkung eines Musikstückes beschreiben mag: fragt man vielleicht gar danach, ob es wohl zu wünschen wäre, daß die Geistesrichtung des Autors so einflußreich als möglich für das Gesammtleben seiner Nation würde: — so befinden wir uns in einer nicht geringen Verlegenheit; denn wir können uns weder für die Produkte des Autors erwärmen, noch dürfen wir ihnen eine größere Verbreitung wünschen, weil wir sie für ungesund und darum für verderblich halten. Uebrigens sagt der Comp. selbst: „Schwerlich werden diese Versuche die Sympathie aller für sich gewinnen." Er schreibt nicht, wie andere Künstler für seine Nation, sondern nur für die verständnißinnigen Seelen, denen sich „das scheinbar Gestaltlose, wenn sie es schärfer in's Auge fassen, bald deutlich und klar erschließen wird", und die „dann den verborgenen Keim erkennen, der — zu schönerem Sein emporstrebend — rastlos drängend in tausend Blüthen fort und fort wuchert." — Da wir nun, wie diese Zeilen beweisen, jenen „verborgenen Keim" nirgends haben entdecken können, so thut es uns leid, den Autor versichern zu müssen, daß wir nicht nur nicht „mit dem zehnten", sondern wahrscheinlich nicht einmal mit dem hundertsten „Theil der Wärme", mit der er gibt, zu „empfangen" im Stande sind.

August Buhl.

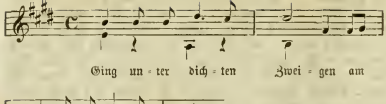
6 Lieder für Tenor oder Sopran, op. 1. Offenbach, Andrè.
Großer Festmarsch à 4m. op. 2. Ebendaselbst.
Cinq Morceaux pour le Piano, op. 3. Ebendf.
3 Lieder für Sopran oder Tenor, op. 4. Ebendaf.
Tarantella pour le Piano, op. 5.
2 Lieder für Bariton, op. 6. Leipzig, Hofmeister.
Concert-Mazurka pour le Piano, op. 8. Offenbach, Andrè.
Nachtreise, Lied für Bariton, op. 8. Leipzig, Hofmeister.
Nocturne fantastique. Scherzo brillant pour le Piano, op. 9. Ebendaselbst.
3 Stücke für das Pianoforte, op. 10. Ebdf.
2 Lieder für Sopran oder Tenor, op. 11. Ebendf.
La Conquête, charakteristische Studie für das Pianof., op. 12. Ebendaselbst.

-r- Die Muse dieses Componisten präsentirt sich uns offenbar als Salondame. Die D. M. Ztg. liebt diese Fraktion des schönen Geschlechtes nicht; doch könnte es ihr wohl verziehen werden, dieser oder jener von ihren Mitgliedern, wenn sie besonders geistreich oder ausnehmend graziös geputzt, oder sonst liebenswürdig wäre, auch in ihren Grenzmarken den Aufenthalt zu verstatten. Wenn sich jedoch, wie bei Buhl's Muse leider der Fall ist, keine der genannten Eigenschaften ausfindig machen läßt, so wird es schwer halten, die Inhaber unseres Gebietes zu beschwichtigen — ausgenommen, es zeigte sich bei näherer Prüfung, daß wir eigentlich doch keine reele Salondame vor uns haben, sondern nur eine etwas aufgedonnerte Mamsell, die nicht leicht Jemandem gefährlich werden kann. —

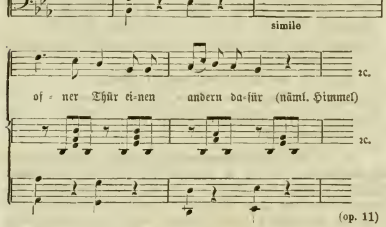
Achten wir daher gleich auf das untrüglichste Kennzeichen, auf Sprache, Mundart, Redeweise. Nun, vornehm ist sie nicht, das hört man sofort; in gewählteren Cirkeln scheint sie sich wenig bewegt zu haben, doch will uns bedünken, als verdankte sie der großen musikalischen Restauration Mendelssohn und Comp. einen erklecklichen Theil ihrer Ausbildung. Sie verbraucht, besonders wenn sie ihren Mund zu Gefühlsergüssen öffnet, nur die gangbaren Stichworte des spießbürgerlichen Comments; ja ich hörte zu Anfang sogar anfängige Reden, wie diese:



und:



Sie stimmt zwar gelegentlich einen feineren Ton an, wer weiß aber, ob sie auch versteht, was sie sagt? eine gewisse Wahlverwandtschaft mit der weitverzweigten Familie Küken-Gumbert wird doch sehr wahrscheinlich. Hören Sie z. B. was sie noch eben äußert:



Eine Dame, die solche — milde gesagt — Burschikositäten in den Mund zu nehmen wagt, darf, selbst wenn sie übrigens ganz gebildet schwatzt, sich schwerlich in feineren Cirkeln sehen lassen.

Wie sieht es aber mit ihren übrigen Bewegungen aus? Die Tarantellen, Mazurkas, Scherzi und Nocturnes, welche sie tanzt, machen unsere höchste Spannung rege. Aber wie? auch hier nur angelernte Tanzstundenknixe und mühsam einstudirte Pas? Ja wahrhaftig! Sie ist eine etwas schwerfällige Person, welcher der hausbackene solide Walzer und der prosaische Hopser allenfalls anstehen — und ich finde in der That bei größerer Nähe, daß sie eigentlich nur walzt und hopsert. Nüancirtere Rhythmen gelingen ihr einmal nicht. Von Mondscheintänzen und romantisch elegischen Bewegungen kann gar keine Rede sein. —

Uebrigens ist sie eine leidlich ehrsame Jungfer; sie hat wenigstens keine vom öffentlichen Markt gestohlenen Kleider an, wie so viele, die sich mit fremdem und ihrem eigenen eckigen Leibe nachlässig zugestutzten Staate öffentlich zur Schau stellen. Sie hat sich ihr bischen Eigenthum bisher doch redlich zusammengelesen. Es nimmt sich zwar etwas komisch aus, mit solcher innern und äußern Ausrüstung auf öffentlicher Promenade zu erscheinen, indessen einige reaktionäre kritische Finster- und Sonderlinge ausgenommen, die uns wohl gar den alten Zopf wieder anleimen möchten — wer wundert sich in unserem industriellen Jahrhundert noch über Dinge, die täglich von den raffinirtesten Ungeheuerlichkeiten überboten werden? — Und wer mag es alten Jungfern übel nehmen, ein wenig eitel zu sein? — Lassen wir daher auch diese neue Muse ruhig gewähren. —

Briefe aus Karlsruhe.

(Schluß.)

Nicht so günstig kann das Urtheil über Flotow's Musik zum Wintermährchen lauten, die, einige glückliche Nachahmungen Mendelssohn'scher Elfennatur abgerechnet, zu dem zarten Duft des Wintermährchens paßt, wie das grobe Geschütz zu dem Gesang der Nachtigall. Hier ist ebenfalls der Styl der großen Oper angewendet, aber am unrechten Fleck; auch die Melodien, obschon an Erfindung reicher als jene der Strauß'schen Oper, ermangeln der eigentlichen Ursprünglichkeit und naiven Frische, wie sie für den musikalischen Rahmen eines „Mährchens“ nothwendig sind, und offenbaren entweder die bewußte Koketterie des Salons oder die Schwerfälligkeit des tragischen Kothurns. Flotow ist und bleibt eben ein geringerer Abklatsch von Auber, der um den Preis dieser verdächtigen Ehre deutsche Gründlichkeit hingegeben hat, ohne dafür die französische Grazie und den Auber eigenthümlichen nationalen Esprit einzutauschen. Nachahmungen fremder Richtungen, besonders eines anderen Volkes, bestrafen sich immer an ihrem Urheber. Ueber Dingelstedt's willkührliche Bearbeitung oder vermeintliche Verbesserung des Shakespeare'schen Originals ließe sich Vieles sagen, resp. tadeln, wenn dies die Aufgabe eines musikalischen Berichtes nicht überschritte. Das Stück war übrigens mit Sorgfalt in Scene gesetzt und die Beigabe der Musik erwies sich jedenfalls sehr zweckmäßig.

Nach den Ferien soll das großherzogliche Hoftheater seine Thätigkeit in doppelter Weise entwickeln, nämlich außer den hiesigen Vorstellungen auch in Baden, und zwar mit einer Vorstellung per Woche. Nach dieser Bestimmung sollte das neue Theater in Baden durch eine Vorstellung von Kreutzer's Nachtlager von Granada feierlich eröffnet werden und von da an jeden Mittwoch durch das Personal der hiesigen Hofbühne entweder eine Oper oder eine Schauspielvorstellung, an anderen Abenden aber auf Veranlassung des Spielpächters Benazet „Französisches“ Theater durch von ihm herbeigezogene Kräfte stattfinden. Ob diese wandernde Mission des großherzoglichen Hoftheaters seinen hiesigen Kunstzwecken ersprießlich sein — man denke nur an vermehrte Heiserkeiten in Folge der Heimreise bei später Nacht — und sich auf die Länge ohne eine bis jetzt keineswegs beabsichtigte Vermehrung des Personals durchführen lassen wird, möchte sehr zu bezweifeln sein; wenigstens wird von vielen urtheilsfähigen Personen die ganze Unternehmung als eine todtgeborne bezeichnet. Auf der anderen Seite dürfte auch bei Herrn Benazet das Interesse einigermaßen erlahmen, seitdem er weiß, daß in Folge eines Beschlusses der badischen Kammern wegen baldiger Aufhebung der Badener Spielbank seine Tage gezählt sind und die jetzt dem hiesigen Theater auferlegte Wanderung sich über kurz oder lang auf ihn selbst fortpflanzen wird. Mit ihm werden dann auch die kostspieligen französischen grands festivals des bescheidenen Herrn H. Berlioz, in welchen sich die Entwicklung der Musik von Palestrina und Vittoria bis auf Gluck und — Berlioz repräsentirt finden, vom Badener Schauplatze verschwinden, fer er die große Schaar der französischen Sänger, Pianisten und Artisten, welche bislang die Brosamen von den Spieltischen des H. Benazet auflasen und für theuere Bezahlung das „Pikante und Gesinnungslose“ in der Musik hoch leben ließen, und Baden wird nach so gereinigter Luft und glücklicher Befreiung von allen fremden und unsaubern Elementen wieder werden, was es schon lange leider nicht mehr ist, nämlich eine — deutsche Stadt. Bis es aber dahin kommt, dürfte ein deutsches Theater bei den übersättigten Pariern und ihren, andere Zwecke verfolgenden Lorettten wenig Anklang finden, und ist diese widerliche Gattung des Fremdenbesuchs mit Aufhebung des Spiels einmal fortgezogen, dann möchten die Aussichten für ein Theater

nach meinem Dafürhalten noch geringer sein, weil die Freuden der Natur in diesem Falle ungetrübt durch eine abenteuerliche Gesellschaft genossen werden können und aus solchem Grunde alles andere überwiegen werden. Gewiß kein günstiges Prognostikon für das Unternehmen, wenn unsre Ansichten sich bewahrheiten.

Bald nach der Wiedereröffnung des hiesigen Theaters soll mit dem Einstudiren dreier Opern begonnen werden: Hiller's Katakomben, Abert's König Enzio und Gounod's Faust. Warten wir ab, wie bald das doppelt geöffnete Thor diese drei Leoparden von so verschiedener Beschaffenheit auf einmal herausspeien wird.

Locales.

(3. Brahms. Quartettproduktion. Akademie. Taufig.)

S. B. Das Concert, welches Herr Brahms heute vor acht Tagen gab, versammelte ein nicht ganz vollzähliges aber wie es schien, den besten Musikkreisen angehöriges Publikum, und die Stimmung desselben war eine immer animirtere. Man schien allmälig sich mit der neuen Erscheinung zu befreunden und sich an ihr zu erwärmen. Das Clavierquartett in A-dur, eine durchweg verständliche, fein und interessant gearbeitete, liebenswürdige Composition fand sehr vielen Beifall, namentlich die beiden mittleren Sätze. Ob es wertvoller sei, als das kürzlich gespielte in G-moll wollen wir vorläufig nicht entscheiden, — eingänglicher, ansprechender ist es unbedingt. Der Componist scheint auf jenes in G-moll mehr Werth zu legen, da er es zu seinem ersten Debut in Wien wählte, klüger hätte er gewiß gethan umgekehrt zu verfahren. Doch charakterisirt es gerade den wirklichen Künstler sich von solchen Erwägungen nicht leiten zu lassen, oder überhaupt über die äußere Wirksamkeit nicht viel nachzudenken. Wir kommen wohl auf beide Werke noch näher zu sprechen. Die unseren Lesern bereits bekannten Händel-Variationen *) (siehe Nr. 41) interessirten und zogen die Hörer sichtlich in hohem Grad an, wenn wir auch einen kleinen Zweifel hegen, ob dieselben durchaus sofort verstanden wurden; namentlich was die Schlußfuge betrifft, halten wir es fast für unmöglich fuß Jemand, der das Werk zum ersten Mal hörte, sogleich ein klares Bild derselben zu empfangen; der Componist spielte sie in einem Tempo, welches selbst dem mit der Sache bereits vertrauten es schwierig machte zu folgen. Wir kommen hier auf Brahms, den Pianisten zu sprechen, auf Brahms, den ausübenden Künstler.

In hohem Grade zu rühmen haben wir hier nicht blos die enorme technische Durchbildung, sondern auch einen höchst genialen musikalischen feinen Vortrag, eine ebenso eigenthümliche wie bezaubernde Behandlung des Instruments. Auf der andern Seite machte uns sein Spiel (vielleicht in Folge einer Täuschung) den Eindruck einer gewissen nervösen Unruhe. Selbstverständlich litten unter derselben eben nur einige Stellen oder Stücke, während Brahms sonst die großen Vorzüge seines Spiels zur vollen Geltung brachte, namentlich in seinem Quartett, in den meisten Variationen und vor allem in der F-Tollkate von Bach. Das letztere ist ein Stück, wie es schöner gespielt nicht gedacht werden kann. Wir sehen ganz ab von den technischen Kunststücken, die hier nöthig sind um das, was für zwei Hände und zwei Füße (es ist ein Orgelstück) geschrieben, mit zwei Händen vollständig und deutlich herauszubringen. Aber was viel mehr werty als diese Kunststücke (die ja auch die eigentlichen Schüler der Liszt'schen Schule leisten), das ist der eigenthümliche orgelmäßig gleiche Klang, den Brahms hier dem „Hammerclavier" entlockt. Keine Spur von jenem Pauken auf den Bastkasten, wie man es in der A-moll-Fuge S. Bach's so oft hört: es geht alles klangvoll, mit großer Oeconomie der Steigerungen, aber auch mit breit ausgelegtem Ton bei den Hauptstellen vor sich, und man wähnt beinahe den kirchlichen Orgelton zu vernehmen. Merkwürdig kühn und fein zugleich ist die Anwendung der gehobenen Dämpfung, die in einem ungewohnt ausgedehnten Maße benützt wird und doch niegend wehe thut; es klingt vieles zugleich und stört sich doch nicht. Von der Feinheit des Anschlags, die nur eine durch und durch musikalische Natur erreicht, gar nicht zu reden; genug, daß auch nicht die geringste musikalische Nüance verloren ging, und das Ganze doch nicht in mosaikartige Theile zerfiel, sondern im besten Sinne des Wortes einen gleichen Grundton hatte. — Herrlichen Gesang und große Feinheit entfaltete Brahms schließlich in der hochpoetischen C-dur-Fantasie von Schumann, deren marschartigen Mittelsatz er jedoch für unser Gefühl zu schnell nahm.

Das Spiel des Herrn Brahms zeichnet allerdings nicht jene unfehlbare Sicherheit, auch nicht jener äußerliche Glanz aus, die den „Virtuosen" eigen ist. Aber wie hoch steht über all dem Firniß und aller der Coketterie, die nur den Eindruck innerer Unwahrheit machen, wie hoch sagen wir, steht darüber die modeste und doch ausdrucksvolle, einfache und doch kunstvolle Spielweise Brahms'! Für das durch Virtuosenunwesen verwöhnte große Publikum ist sie daher vorerst weniger anziehend, sie besticht nicht. Wer aber an der reinen Quelle der Kunst zu trinken gewohnt ist, der gehe zu Brahms und lausche seinen Tönen. Hoffentlich wird der Künstler es bei dem einen Concert nicht bewenden lassen.

Frau Passy-Cornet und Herr Förchtgott unterstützten den Concertgeber bei verändertem Programm mit Lieder- und Balladenvorträgen.

In der zweiten Quartettproduktion des Herrn Hellmesberger, welche wir nicht besuchten, wurde ein seltener gehörtes Quartett von J. Haydn in H-moll gespielt. Herr Taufig spielte dann Schubert's B-Trio und zwar soll er diesmal seine schlimmen Seiten weniger auffallend gezeigt haben. Den Schluß bildete Beethoven's B-Quartett op. 18.

Es haben in den letzten Wochen noch mehrere Concerte stattgefunden, über welche wir nicht berichten konnten, weil wir sie nicht selbst besucht hatten, die aber doch in d. Bl. nicht ganz übergangen werden können. Wir lassen daher andere sprechen. Ueber die „Akademie", welche im Hofopern-theater gleichzeitig mit dem „Belsazer" gegeben wurde, berichtet im „Botschafter" H. K. u. a. folgendes: „Den Beginn machte Cherubini's schöne Ouverture zu „Medea." Auf diese folgten zwei Sologesänge: eine Arie aus „Josef und seine Brüder", von Herrn Walter vorgetragen, und eine Szene aus Gluck's „Orpheo" für Altsolo und Chor, das Solo von Fräulein Bettelheim gesungen. Die unläugbar schöne und edle Einfachheit dieses Klagegesangs wirkt außerhalb der szenischen Darstellung doch etwas monoton und in Folge der Wiederholungen beinahe langweilig, während die zweite sehr bekannte Arie des „Orpheus" mit dem Chor der Furien sich immer als ein höchst effektvolles Concertstück bewährt hat und auch diesmal bewährt haben würde. An Stelle einer ursprünglich angekündigten Arie aus „Idomeneo", welche Frau Dustmann singen sollte, produzirte sich Herr Taufig mit einer Clavierpiece, in welcher wir Liszt's Transcription des Spinnliedes aus dem „Fliegenden Holländer" erkannten. Ungeachtet der Keulenschläge, unter welchen das Instrument zu wiederholten Malen stöhnte und erdröhnte, zog das kleine Intermezzo, in diesen Räumen spurlos vorüber. Großen Beifalls erfreuten sich dagegen die drei Heine'schen Volkslieder aus Mendelssohn's „Lieder im Freien zu singen", welchen von den vortragenden (Fräul. Kraus, Frl. Bettelheim, den Herren Walter und Mayerhofer) auf allgemeinen Zuruf noch ein viertes: „Ihr Vöglein in den Zweigen schwank" zugegeben wurde. Die Befriedigung, mit welcher diese reizenden Gesänge aufgenommen wurden, dürfte ein Fingerzeig sein, in den großen Orchestercon-certen an Stelle oft gehörter und daran langweilender Arien dem einen oder andern der zahlreichen „Lieder im Freien" ein

*) Nach längerer Bekanntschaft mit diesem reichhaltigen Werke können wir jetzt die erste und neunte Variation als jene bezeichnen, welche uns vergleichsweise am wenigsten zusagen.

Plätzchen einzuräumen; wobei zu wünschen ist, daß dieselben mit Fernehaltung jedes theatralischen Applombs ebenso fein und anspruchslos wiedergegeben werden, als der Componist sie gedacht und hingestellt hat. Von geringerer Wirkung war die Scene aus Cherubini's „Medea", welche übrigens von Fräulein Kraus, den Herren Ander und Schmidt sehr gut gesungen wurde; dagegen elektrisirte der Vortrag der „Adelaide" durch Herrn Ander das ganze Publikum und riß dasselbe zu stürmischem Beifalle hin. Den Schluß der ersten Abtheilung machte Beethovens Fantasie für Clavier, Soli, Chor und Orchester, eine Art Vorläufer des letzten Satzes der neunten Symphonie. Herr Taufig spielte den schwierigen Clavierpart eben so korrekt als kräftig, und nach Umständen wieder zart, und auch die Leistungen der übrigen Mitwirkenden waren derart, daß man an dem originellen, nur selten zur Aufführung gelangenden Werke sich erfreuen konnte. Die zweite Abtheilung des Concertes bildete Schumann's oft gehörte und schon populär gewordene D-moll-Symphonie, welche von dem Orchester unter Herrn Deffoff's Leitung (der überhaupt das ganze Concert dirigirte) mit Feuer und Präzision vorgetragen wurde."

Ueber das 1. Concert des Herrn Taufig führen wir Einiges aus dem Bericht des Herrn Ed. H. in der „Presse" an. Derselbe bringt, nachdem er den besseren Seiten des Pianisten Gerechtigkeit wiederfahren ließ, folgende Bemerkungen, welche, wie uns scheint, alle angeführten Vorzüge, wie: nicht gewöhnliche Begabung, außerordentlicher Fleiß, Bravour, Kraft, Ausdauer, Gedächtniß, Witz, geringfügig erscheinen lassen: „Keine einzige Vortragsnummer des Herrn Taufig hat uns mit einem reinen, befriedigenden oder gar tiefen Eindruck entlassen. Peinlich berührt die Absichtlichkeit, mit welcher Herr Taufig die häßlichste aller möglichen Anschlagsarten cultivirt: das Stechen in die Tasten. Nicht nur in eigentlichen Bravourstellen, auch in Cantilenen, die weich und gebunden erklingen sollen, liebt es Herr Taufig, gestreckten Fingers auf einzelne Töne mit einer Gewalt niederzustechen, die das Clavier förmlich wimmern macht. Ein andermal arbeitet er wieder, als gälte es, eingestorne Töne aus dem Eis loszuhacken. Was sollen wir von dem Gehör eines Künstlers halten, der das heulende Metallgerassel der also mißhandelten Saiten nicht vernimmt oder den es nicht stört? Wenn Herr Taufig vollends die ganze Meute seiner Bravour losläßt, welch ein Würgen und Quelschen, welch ein Erdrosseln der Töne! Könnten wir in dieser Kampflust das Ueberschäumen einer unbändigen Jugendkraft erblicken, wir würden auch mit ihren Maßlosigkeiten uns vertragen lernen. Allein nicht Uebekraft, sondern im Gegentheil Blasirtheit ist der Grundcharakter von Taufig's Spiel. Mit jenen aufgeregten Metzeleien wechseln lange Perioden nachlässigster Gleichgiltigkeit; sind die Tasten eine Weile gestochen und geschlagen, so werden sie dann wieder in kaum vernehmlichem Pianissimo blos gestreift, getippt, gefeg'. Die eigentliche gesunde Mitte, der ruhig fingende Anschlag, fehlt. Es taucht zwar manche Stelle auf, die nach Tonschönheit, ja nach Empfindung klingt, allein es währt niemals lange; eine einzige drohnend herausgestoßene Note — und der schöne Zusammenhang ist wieder vernichtet."

Correspondenzen.

Dresden. November.

x. Eine wahre Concertsluth, über welche ich Ihnen kurz berichten will, ist über die Dresdner hereingebrochen. Den Reigen eröffnete am 23. October der Tonkünstlerverein mit seinem ersten Produktionsabend. Wir hörten ein Quartett von Haydn, das F-dur Trio von Schumann und ein neues Divertissement für 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Bassethörner, 2 Fagotten, 4 Hörner, Violoncell und Contrabaß von Adolf Reichel, Dirigent der Dreyssig'schen Singakademie hier. Der Componist, welcher sich in dieser Gattung von Musik namentlich an den im Tonkünstlervereine oft aufgeführten Werken Mozart's herangebildet, hat uns in diesem Divertissement ein höchst verdienstliches Opus geliefert, welches, reich und selbstständig an Melodie und Harmonie, seine Wirkung nicht leicht verfehlen wird. — Am 29. October gab die k. Capelle ihr erstes Abonnementconcert, dem am 12. November das zweite, am 24. Nov. das dritte folgte. Zu Gehör kamen: 1. Jubelouvertüre von Weber, Doppelsymphonie (Irdisches und Göttliches im Menschenleben) von Spohr, Lustspielouvertüre von J. Rietz, Symphonie (B-dur) von Beethoven. 2. Wassermusik von Händel, Symphonie (G-dur) von Haydn, Concertouvertüre von A. Rubinstein, Symphonie (F-dur) von Beethoven. 3. Anakreonouvertüre von Cherubini, Symphonie (D-dur ohne Menuet) von Mozart, Melusinenouverture von Mendelssohn-Bartholdy, Symphonie (Es-dur) von Schumann. Gänzlich neu für Dresden waren die Ouvertüren von Rietz und Rubinstein. Erstere ist ein geistreich gestaltetes effectvoll instrumentirtes Tonstück, welches sehr gefiel. Weniger sprach das Rubinstein'sche Werk an, welchem Geschick in der technischen Arbeit nicht abzusprechen ist, dem aber der geistige Inhalt sehr, sehr fehlt. Der talentvolle Componist sollte weniger und sorgsamer schreiben. Die Aufführungen unter Direction des Herrn Capellmeister Krebs waren ausgezeichnet, doch zahlreiche Proben vortrefflich vorbereitet. Leider konnte Herr Capellm. Rietz sich bis jetzt nicht bei den Concerten betheiligen, da er noch immer, wenn auch in der Genesung begriffen, das Zimmer hüten muß. — Im Concerte zum Besten des Pensionsfonds des Hoftheaterjüngerchors am 7. November interessirte besonders die Walpurgisnacht von Mendelssohn-Bartholdy und das Tripelconcert von Beethoven für Piano, Violine und Violoncell, höchst vorzüglich von Fräulein Marie Wieck und den Herren Concertmeister Lauterbach und Kammermusikus Grützmacher vorgetragen. — Herr Concertmeister Schubert im Vereine mit den Herren Kammermusikern Körner, Schleifig und F. A. Kummer, gab am 14. November sein erste Quartettakademie, in welcher außer Quartetten von Mozart und Haydn, Beethoven's D-dur Trio op. 70 unter Mitwirkung des Herrn Bernhard Rollfuß, eines hier lebenden sehr tüchtigen Clavierspielers, zu Gehör kamen. — Am 17. November gab der Pianist Herr Louis Hartmann (Schüler Liszt's), welcher sich seit einigen Jahren hier niedergelassen, eine musikalische Soiree, in welcher Frau Bürde-Ney mit Meisterschaft zwei Lieder von Wagner (jüngst bei Schott in Mainz herausgekommen) sang, welche sich durch Einfachheit und wahre Empfindung auszeichneten. Auch Lieder vom Concertgeber, welche Frau Bürde sang, gefielen und zeugten von glücklichem Talente des Componisten in diesem Genre. Weniger als früher befriedigte sein Clavierspiel, welches bei vortrefflicher Technik doch nicht frei von Manier und falscher Sentimentalität erschien. — Die Liedertafel brachte am 17. November unter Direction ihres Liedermeisters, Herrn Capellm. Krebs die Antigone von Mendelssohn-Bartholdy mit verbindendem Gedicht (gesprochen von der Hofschauspielerin Frl. Berg), — die Dresdner Singakademie unter Direction des Herrn R. Pfretzschner (welchem jüngst vom Cultusministerium verdienternasen der Titel Musikdirektor verliehen worden ist) das Oratorium Elias von demselben Meister in genügender Weise zur Aufführung, — soweit dieß eben Privatvereinen möglich ist. Erspriesslicher für diese wäre es immer, ihre Zeit an Werke zu wenden, denen ihre Kräfte mehr gewachsen sind. Den größeren Chorvereinen wäre hierbei besonders die reine Vocalmusik des 16. 17. und 18. Jahrhunderts, sowie die reiche Cantatenliteratur aller Zeiten zu empfehlen. — Eines der interessantesten Concerte war das, welches die Herren Ferdinand Laub und Alfred Jaell am 19. November mit Unterstützung der k. Capelle unter Direction des Herrn Krebs gaben. Ersterer spielte unter anderen Stücken das Beethoven'sche Concert für Violine, letzterer das Schumann'sche Clavierconcert. Beide Vorträge waren meisterhaft in Bezug auf musikalisches Verständniß, Feuer und Energie des Vortrags, sowie Ueberwältigung aller technischen Schwierigkeiten. Die hiesige Kritik hat die beiden Künstler auffallend kühl und spröde behandelt, was allerdings, der oft bereitwilligen Anerkennung geringerer Leistungen gegenüber, auffallen mußte. Den 29. November werden beide Herren eine Abschiedssoiree geben, in welcher wir Schumann's Clavierquintett und Beethoven's F-du-Quartett hören sollen. Die Wiener werden Gelegenheit haben, unser Urtheil zu bestätigen oder zu verwerfen, da Laub und Jaell von Mitte December an beabsichtigen in Wien zu concertiren. — Im Hoftheater entzückte am 15. November „Armide" von Gluck (neu einstudirt). Frau Bürde-Ney in der Titelrolle, die Damen Krebs-Michaelis, Jauner-Krall (Furie des Hasses, Lucinda) und die Herren Tichatschek, Schnorr von Ca-

rolsfeld und Mitterwurzer (Rinald, dänischer Ritter, Ubald), sowie Capelle und Chor unter Leitung des Herrn Capellmeister Krebs erstrebten vereint ein vollständiges Gelingen der Aufführung. Demnächst wird eine neue Oper von Westmeyer „der Wald bei Hermannstadt" in die Scene gehen. —

Frankfurt a. M.

D. L. Unser Concertleben entwickelt sich bereits sehr lebhaft. Die Museum-Gesellschaft hat ihre Concerte für diese Saison von 10 auf 12 vermehrt. Sie eröffnete dieselben am 24. Oktober mit der Jupitersymphonie, die ja wohl gut gehen muß, da sie das Orchester auswendig weiß. Doch erschien mir der zweite Satz merklich zu langsam. Frau Viardot-Garcia, eine Größe vergangener Zeiten, entwickelte in einer Arie von Graun eine Stimm-Geläufigkeit, die wohl von wenigen erreicht ist. Freilich konnte sie nicht auch entsprechenden Ton entwickeln. Den Erlkönig sang sie gerade zu hüftisch, ohne deutsches Gemüth und Verständniß, — und einige spanische Lieder trug sie mit einer Koketterie vor, die sich an der ältlichen Dame doppelt widrig ausnahm. Herr J. Lauterbach aus Dresden, der ein Violinconcert in D-moll von Spohr und Andante und Rondo von R. Kreutzer spielte, dokumentirte sich als ein Künstler ersten Ranges. Sein ganzes Spiel war gesund, edel, fertig und seelenvoll. Die Ouvertüre zu Euryanthe beschloß das erste Concert. Warum Hr. Director Müller dabei in kolossal raschem Tempo anfangen und dasselbe sich alsbald, bei Eintritt des Mittelsatzes auf die Hälfte ermäßigen ließ, ist mir nicht klar. —

Das zweite Concert, am 7. Nov., brachte an Orchesterstücken die Symphonie von Haydn in D-dur $^{6}/_{8}$ (mit Einleitung in D-moll $^{2}/_{4}$) und Beethoven's Ouvertüre in C, op. 115, welche letztere Freiheit und Bestimmtheit des Vortrags zu wünschen ließ. Der „altdeutsche Schlachtgesang" für einstimmigen Männerchor und Orchester, von Rietz, ist ein kräftiges Stück ohne tiefere Bedeutung. Die Wiederholung des „Gesanges der Geister über den Wassern" von Schubert war sehr erwünscht, obwohl auch diesmal die zu schwache Besetzung der (freilich acht!) Männerstimmen zu bedauern war.

Frau Clara Schumann trug den Preis des Abends davon, wenn gleich ihr Spiel (Beethoven's G-dur-Concert und Solostücke von Schumann und Chopin) durch ein klangloses Instrument und einige vielleicht dadurch veranlaßte üble Laune beeinträchtigt schien.

Das dritte Concert begann mit einer neuen Ouvertüre von Bernhard Scholz, zu Iphigenie auf Tauris. Das Werk ist in seinem Hauptthema und in der Arbeit interessant; es fehlt jedoch zu sehr jeder Gegensatz zu dem düstern Moll, als daß es nicht den Eindruck des Monotonen machen sollte. Es errang kaum einen succes d' estime. Frl. Anna Reiß aus Mannheim hatte die Gesangsvorträge übernommen; sie trug das Ave Maria von Cherubini sehr schön vor, mit der Arie aus der diebischen Elster hätte sie uns verschonen können. Ich kann hier nicht umhin, unserem Publikum eine voriges Jahr schon gemachte Bemerkung zu wiederholen. Frl. R. wurde nicht nur bei jedem Vorrage gerufen (welchem Rufe sie, beiläufig gesagt, etwas zu hastig Folge leistete), sondern auch mit Applaus empfangen. Nun ist Frl. R. bis jetzt in weiteren Kreisen kaum genannt. Heißt das nun nicht, den Applaus mit Gewalt als bedeutungslos dokumentiren? Unser Publikum empfand denn allerdings, daß es, indem es die fast unbekannte so auszeichnete, einen Mann von Bieuxtemps' Rufe nicht nur stürmisch empfangen, sondern nach jeder Nummer zwei bis dreimal rufen müsse. Sie sehen, wir haben nicht mehr weit zu der in Nr. 46 d. Bl. erwähnten ungarischen Thorheit. Daß Bieuxtemps in Bezug auf Reinheit und Fertigkeit eben wie ein Virtuose ersten Rangs spielte, versteht sich; an Tonfülle scheint sein Spiel jedoch abgenommen zu haben. Auch seine Compositionen (er spielte nur eigene Werke), einst ein Labsal für uns, da wir noch Beriot, Lafont und Kont. hören mußten, machen heute nicht mehr den Eindruck, seit uns L. Straus u. a. an Beethoven, Mendelssohn, Spohr und Bach gewöhnt haben. — Beethoven's siebente Symphonie, in ziemlich guter Ausführung, beschloß den Abend. —

Auch der Straus'sche Quartettverein hat seine Unterhaltungen wieder begonnen. Herr Straus ist bekanntlich aus dem hiesigen Theaterorchester ausgetreten. In Folge dessen wurde auch seinen Genossen Stein und Welcker die Mitwirkung von der Intendanz nicht gestattet. Und da nun zugleich Brinkmann, der Violoncellist, ernstlich erkrankt ist, so mußte sich S. nach andern Gefährten umsehen, die er in den Herren F. Dietz (2. Violine), Mohr (Viola) und Siedentopf (Cello) gefunden. Daß unter diesen Umständen das Zusammenspielen der Herren noch nicht den Eindruck eines eingigen Spielers macht, wie früher, ist klar. Da sie aber sehr fleißig zusammen üben, so dürfen wir das Beste hoffen. Die erste Soirée brachte Quartette von Haydn (op. 76 Nr. 1 G-dur), Mozart (Nr. 8 F-dur) und Beethoven (op. 95, F-moll). Die zweite eines von Schumann (op. 41 Nr. 1 A-moll), Beethoven (op. 18 Nr. 2 G-dur) und ein Concert für zwei Violinen mit Quartettbegleitung, von J. S. Bach. Zu letzterem, bisher hier unbekannt, spielten die Herren Straus und Dietz die Primjalstimmen. Das Werk besteht aus drei Sätzen, deren jeder vom Publikum lebhaft applaudirt wurde. Auch das Schumann'sche Werk fand viel Anklang, und Hr. Straus hat sich durch Vorführung beider jedenfalls neues Verdienst erworben. —

(Schluß folgt.)

Die neue Orgel in der k. k. Hofcapelle.

K. Buckow hat seine in der k. k. Hofcapelle vollendete neue Orgel nach vorhergegangener strenger Prüfung am 18. November übergeben. Sie hat auf 2 Manualen und Pedal 16 klingende Stimmen:

Hauptwerk.	Oberwerk.
1. Geigenprincipal 8′	9. Salcional 8′
2. Flauto fondamento 16′	10. Flöte d'amour 8′
3. Viola di gamba 8′	11. Gamba 4′
4. Doppelflöte 8′	12. Oboa 8′
5. Principal Octave 4′	**Pedal:**
6. Flauto dolce 4′	13. Violon 16′
7. Superoctave 2′	14. Bourdun 16′
8. Progressio harmonica 3fach.	15. Violoncello 8′
	16. Baßflöte 8′

Nebenzüge:

Manual - Coppel.
Pedal - Coppel.
Calcantenruf.

Drei Spannbälge, welche im höhern Stockwerke sehr entfernt vom Werke untergebracht sind, versorgen dasselbe mit Wind.

Durch den Orgelbau wurde die Verlegung des Musikchores auf die dritte, erweiterte Etage veranlaßt, wodurch für die Orgel wenigstens ein regelmäßiger Raum gewonnen, wenn auch die so große Beschränkung desselben der Anlage und Ausführung bedeutende Schwierigkeiten machte. Trotz allen diesen ist es jedoch dem in Wien bereits durch den Bau der Piaristenorgel mit Recht zu einer Berühmtheit gelangten Meister gelungen, den so ehrenvollen Auftrag auf das befriedigendste zu lösen; seine Orgel rangirt als Kunstwerk. — Die sinnreiche und unter den gegebenen Verhältnissen wieder ganz eigenthümliche Anlage, die ausgezeichnete und vollkommene Ausführung der einzelnen Theile, vom Meister mit größter Strenge überwacht, in den wichtigsten Theilen von seiner kunstgeübten Hand selbst hergestellt, verbürgen die größte Dauerhaftigkeit, und gewähren dem Organisten alle nur wünschenswerthen Vortheile: eine feine, elastische Spielart der Manuale, welche durch die Coppelung nicht im mindesten erschwert wird, eine bequeme und leichte Spielart der Pedals, eben solche Behandlung des Registerwerkes. Der große Werth des Werkes besteht aber natürlich in seiner musikalischen Wirkung. Alle einzelnen Stimmen sind von vollendet schöner und charakteristischer Intonation; jede Stimme liefert neues und trägt gleichzeitig zur Bildung des Gesammttones des ganzen Werkes wesentlich bei; die Kraft, Fülle, Rundung und Klangschönheit des vollen Werkes ist bewunderungswürdig und in Betrachtung der geringen Stimmenzahl und der, den einzelnen eigenen Zartheit des Tones, überraschend. Durch die überaus fleißige und feine Intonation und Charakteristik der Stimmen ist eine so große Mannigfaltigkeit für Registrirung gegeben, daß wohl sehr viele große Orgeln Wiens von dieser kleinen übertroffen werden.

Es dürfte schwer sein, irgend einer Stimme den Vorzug als schönste und beschaffenste vor den andern zu geben, da allen ohne Ausnahme eine nicht leicht wieder zu findende Vollkommenheit eigen ist; wenn die

Principale durch einen der Menschenstimme ähnlichen Gesang bei wohlthuender Fülle, Sonorität durch eine eigenthümliche unerwartete, dem feinsten Rohrwerke täuschend ähnliche Klangfarbe die Aufmerksamkeit des Hörers überraschen, so sind die sämmtlichen Flöten, die Pedalstimmen, das Rohrwerk Oboa in ihrer Art von ganz gleicher Schönheit und Vollkommenheit.

Die Wirkung der einzelnen Stimmen und Combinationen wird durch einen Tonschweller für beide Manuale noch bedeutend erhöht. Klänge wie man von einer Orgel in Wien nie gehört, durch den Effekt des Schwellers mächtig gesteigert, machen eine ergreifende Wirkung. Die Tractur des Schwellers ist bequem und sicher. Buckow hat sich durch dieses neueste Werk als ein Künstler bewährt, welcher seine seltene technische Bildung und Fertigkeit, seine reiche Erfahrung, seine Vertrautheit mit allen Orgelbaugeheimnissen dazu benützt, einen überdachten, idealen Ton zu gestalten. Was sind Namen von Stimmen, was liegt an der Zahl! hier fängt die Kunst an, und gestaltet mit den ihr eigenen Mitteln, wie sie selbe für den von ihr erkannten Zweck braucht. Auch in dieser Orgel ist die Wahl und Art der Stimmen so entsprechend und in so günstigen Verhältnissen zur Kirche daß man dieses Uebereinstimmen geradezu bewundern muß.

Der letzte Sprosse (Silbermann, Wagner, Grünberg, Buckow) der weltberühmten Silbermann'schen Schule, hat treu an den Grundsätzen derselben fest gehalten, weil sich dieselben seit mehr als einem Jahrhundert erprobt und bewährt haben; ist aber keineswegs starr in den Grenzen der damaligen Anschauungen geblieben: wo der Fortschritt der Wissenschaften und erkannte Unvollkommenheit neue Erfindungen ermöglichten, weiß er selbe sogleich zum Vortheil seiner Werke zu verwerthen. So ist die Mechanik seiner Orgeln in ihren Grundzügen noch ganz Silbermannisch, weil unübertrefflich in Hinsicht der Sicherheit und Dauer; aber der musikalische Theil steht auf der Höhe unserer Zeit, solche Klänge finden sich in jenen alten Musterwerken nicht! Es ist ein besonderes Verdienst dieses Künstlers, den Pfeifen der Orgel einen so starken und vollen und dabei doch schönen und weichen Ton abzugewinnen, wie er von seinen Collegen selten erreicht, nie übertroffen wird. So ist auch das Salcional dieser schönen neuen Orgel ein schwer nachzuahmendes Kunststück und leistet das höchste, was Labialpfeifen überhaupt zu leisten vermögen.

Dank und Ehre dem Künstler, der mit soviel persönlicher Aufopferung dieses sein 53. Werk herstellte und vollendete, ein Denkmal seines nimmer ruhenden Geistes, das vollkommenste zu leisten, würdig und geeignet, seinen Namen und sein Verdienst in dieser Kunst künftigen Generationen ehrend zu erhalten.

Dank den hohen Herren, welche in wohl bewußter Absicht die Schwierigkeiten des ganzen Unternehmens standhaft besiegten, und Wien mit einem neuen Kunstwerk dieser Art bereicherten, welchem sicher kein würdigerer Platz zu Theil werden konnte als in der Kirche des k. k. Hofes.

Nachrichten.

In Czernowitz hat sich ein Verein zur Beförderung der Tonkunst in der Bukowina gebildet; seinen Statuten soll die kaiserliche Genehmigung bereits ertheilt worden sein.

Der Riedel'sche Verein in Leipzig führte am 21. November in der Thomaskirche Händel's „Samson" auf. Die Verhältnisse der dortigen Orgel nöthigten (!) Herrn Riedel die Mosel'sche Bearbeitung beizubehalten.

Am Münchner Hof- und Nationaltheater stehen zwei neue Opern in Aussicht: „Die beiden Foscari" von Zenger, und „das Conterfei" von Persall.

Zu Reichenberg in Böhmen soll im künftigen Sommer ein „großes Gesangfest" stattfinden.

In einem Concert, welches am 24. November im Leipziger Gewandhaussaale zum Besten des Orchester-Pensionsfonds gegeben wurde, kam u. a. Lachner's Suite, dann R. Wagner's Vorspiel zu den „Meistersingern" zu wiederholter Aufführung, wobei sich „Zischlaute" vernehmen ließen. — Am Stadttheater daselbst wurde eine neue Oper „die Jungfrau von Orleans" von Aug. Langert gegeben.

In Magdeburg brachte man Kiel's Requiem in der Kirche zu Gehör. —

Die neueste (13.) Lieferung der Händel-Gesellschaft enthält das Oratorium „Saul."

Wien.

Die „deutsche Musikzeitung" geht mit Ende dieses Jahres ein. Ihr Redakteur, S. Bagge, hat dagegen mit der Verlagshandlung Breitkopf und Härtel in Leipzig einen Verlags- und Redaktions-Contrakt abgeschlossen, vermöge welchem eine neue Folge der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" in's Leben treten soll; er siedelt daher in diesen Tagen nach Leipzig über. Die Redaktion der übrigen Nummern der deutschen Musikzeitung übernimmt Herr Prof. C. P. Grädener.

Der Allerchersfelder Kirchenmusikverein bringt im Dezember folgende Messen zur Aufführung: Am 8. von Josef Haydn in Es. Am 14. Papae Marcelli von Palestrina. Am 21. von Michael Haydn in A-moll, vokal. Am 25. von Kniezje in D. Am 25. von Lindpaintner Nr. 5. Am 26. von Lickl. Am 28. von Mich. Haydn.

Fräul. Desirée Artôt gastirt im Kaitheater.

Im Hof-Operntheater fanden bereits Proben von „Tristan und Isolde" statt. Richard Wagner befindet sich hier und leitete die erste Probe persönlich.

Der Direktion der Gesellschaft der Musikfr. ist nunmehr die amtliche Eröffnung gemacht worden, daß der Kaiser die unentgeltliche Ueberlassung eines Bauplatzes an den Verein und die Veranstaltung einer Lotterie genehmigt hat.

Der Wiener Männergesangverein hat alle Gesangvereine von Europa, vorzüglich jene, von denen bekannt ist, daß sie Freunde von Schubert'schen Liedern sind, in sithographirten Schreiben eingeladen, Beiträge für das Monument einzusenden, welches der Wiener Männergesangverein diesem Meistersänger in seiner Vaterstadt zu errichten gedenkt. Das Schubert-Monument soll bekanntlich im Stadtpark errichtet werden.

Concertankündigungen.

Sonntag den 7. Dezember Mittags halb 1 Uhr im Redoutensaal: Concert der Gesellschaft der Musikfreunde (Brahms, Serenade in D-dur. Mozart, Arie aus Titus, gesungen von Frau Bochkolz-Falconi. Mozart, Concert für Violine, gespielt von Herrn Bennewitz. C. M. v. Weber Scene, Frau Bochkolz. Mendelssohn, „Christus").

Montag den 8. Dezember Mittags halb 1 Uhr im Hofoperntheater: Philharmonisches Concert. (Beethoven, Ouvertüre zu Leonore Nr. 1. S. Bach, Passacaglia, instrumentirt von H. Esser. Händel, Arie aus la resurrezione. Mendelssohn, Ouvertüre zu Athalia. Beethoven, Symphonie in B.)

Berichtigung.

In dem Artikel „Josef Haydn und seine fürstl. Mäcene" sind folgende Druckfehler zu verbessern. Nr. 45 Seite 353, Spalte 1, Anmerkung ist zu lesen statt „der Eine — Prinster —": der eine der beiden Prinster. Seite 355, Sp. 1, Z. 8 statt „und seiner Kunst": um seiner Kunst. Seite 356, Sp. 2, Z. 23 statt „Strickrahmen" „Stickrahmen." Nr. 47 Seite 369, Sp. 2, Z. 4 von unten statt „gemüthlichen aber humoristischen": gemüthlichen oder humoristischen. S. 371, Sp. 1. Anmerkung, Z. 8 von unten statt „der kleineren": einer der kleineren.

Druck von Friedr. & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 50. Wien, 13. Dezember 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Bäsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Apologismen. — Recensionen. — Einige Worte über den Text zu Händel's „Messias." — Lokales. — Correspondenz aus Brüssel. — Nachrichten. — Concertankündigungen.

Apologismen.

P. M. Bei der großen Confusion, welche gegenwärtig in den Ansichten und Urtheilen über Kunst, namentlich über Wesen und, wenn man will, Zweck der Musik und ihrer verschiedenen Gattungen existirt, kann es nicht Wunder nehmen, wenn von Zeit zu Zeit immer einmal wieder Stimmen laut werden, welche die Berechtigung der ganzen Musik oder einzelner Zweige derselben in Zweifel ziehen, welche Anklagen gegen sie erheben, die, wären sie begründet, die sofortige Beseitigung derselben, ja vielleicht aller Kunst, jedem ernsten auf sittlicher Grundlage stehenden Menschen zur Pflicht machen würden. Wenn auch manche dieser Anklagen nicht neu sind, so darf man es doch nicht geschehen lassen, daß sie ungestört erhoben werden, zumal wenn sie von einer solchen Seite kommen, daß sie schon durch den bloßen Namen ihres Urhebers Einfluß üben und eine ruhige Abwägung der Gründe beeinträchtigen könnten. Wir meinen hiermit keinen Andern, als Herrn Professor Gervinus, — einen Mann, von dem man sonst wenig Irrthum und viel Wahrheit zu erhalten gewohnt ist, und vor dem wir wegen seiner außerordentlichen Verdienste um die Wissenschaft und um unser deutsches Vaterland so großen Respect haben, daß wir eben nur vor der Wahrheit noch größeren haben, darum aber auch uns hüten wollen, gegen ihn mehr zu sagen, als die Sache erfordert. Was für Angriffe von Seiten dieses Gelehrten wir hier vor Augen haben, weiß der Leser sogleich, wenn er sich seines Aufsatzes erinnert, welcher aus Nr. 153 und 154 der Köln. Zeitung in Nr. 42 und 43 der D. M. Z. abgedruckt ist. Vergleichen aber muß man damit, was der Vers. schon vor Jahren im 1. Bande der Geschichte des XIX. Jahrhunderts schrieb. Wir haben das Buch leider nicht zur Hand; wenn uns nicht Alles täuscht, so steht die Stelle etwa zwischen Seite 480 und 483 und lautet ungefähr dahin, daß besonders der Wiener Congreß eine Veranlassung zu der allgemeinen und übermäßigen Verbreitung des gedankenlosen Musicirens gewesen sei; daß von Seiten der Regierungen dieses befördert worden sei als ein gutes Mittel, die Sinne der Völker einzuschläfern, daß diese Musik benutzt worden sei, wie eine Archytasklapper für die Erwachsenen. Es ist viel dort die Rede von Virtuosenthum, aber auch die Rede von wort- und sinnlosem Geklingel, bei dem sich kein Verständiger etwas denken könne. Als wir vor Jahren die Stelle lasen, meinten wir, daß dem Zusammenhange nach die Angriffe allein gegen die Circussprünge der alltäglichen Virtuosen und gegen ihr allerdings mit wahrer Kunst wenig verträgliches Gebahren gerichtet seien *). Als wir nun aber vor einiger Zeit jenen Artikel in der Köln. Zeitung sahen, da gingen uns die Augen auf auch über jene Stelle; wie führten sie uns so gut wie's eben ging im Gedächtniß vor und begriffen, daß auch da schon Gervinus nicht bloß das ordinäre Virtuosenthum gebührend bezeichnet, sondern auch gegen die Instrumentalmusik polemisirt. Soweit Gervinus. Von andrer Seite und zwar von einem unsrer geehrten Herrn Mitarbeiter, liegt ferner ein Artikel vor in Nr. 30 dieses Bl., worin namentlich die Wirkungen unsrer Musik und besonders Instrumentalmusik auf Sittlichkeit und demgemäß ihre Bedeutung für die Erziehung stark verdächtigt werden. Obgleich hierauf in Nr. 34 dieser Ztg. bereits ein Protest erfolgt ist, so scheint es uns doch nothwendig, noch einmal darauf zurückzukommen; denn erstlich will es uns bedünken, daß es doch nicht so überflüssig ist, wie es dem letztern Verfasser, mit dem wir übrigens ganz übereinstimmen, scheint, die gänzliche Grundlosigkeit der Angriffe zu zeigen; ferner aber sind von ihm wohl geflissentlich einige Punkte übergangen, die hier zur Sprache kommen müssen, wo es darauf ankommt, neben jenem Nachweis auch wo möglich zu zeigen, wo der wunde Fleck ist, wo die Wurzel des Uebels steckt, das jetzt der Instrumentalmusik oder unsrer Musik überhaupt zur Last gelegt wird. Endlich ist kürzlich in diesen Blättern (Nr. 46) ein Aufsatz gegen Gervinus erschienen. Obgleich auch er des Wahren genug enthält, so bleiben immer noch wichtige Seiten übrig, die gar nicht oder nur leicht berührt sind. Hiermit wird dem Vers. durchaus kein Vorwurf gemacht; er hat besonders die reale, practische Seite der Sache im Auge gehabt; auch wir fassen nur, besonders im ersten Theile, eine Seite an, indem wir Herrn Gervinus gegenüber uns nur auf theoretischem Gebiete halten *). — Man wird es uns nicht übel nehmen, wenn hierbei Manches berührt werden wird, was nicht neu ist: wenn so schweres, um nicht zu sagen grobes Geschütz gegen uns herangefahren wird, so müssen wir auch zu alten Waffen wieder greifen, um uns nur das liebe Leben zu retten. — Wir wollen der leichteren Uebersicht wegen die Anklagen ordnen und in möglichst kurze und klar gefaßte Sätze formuliren, wobei uns, hoffen wir, Niemand den Vorwurf machen soll, unsern Gegnern eine andre Meinung untergeschoben zu haben, als sie in ihrem Herzen tragen.

A. Angriffe gegen die Instrumentalmusik selbst als Kunstzweig.

1. Die Instrumentalmusik ist lediglich entstanden aus platter Nachahmung der gesungenen Musik.

*) Wir gingen so weit in unserer bona fides, daß wir später diese Stelle grade in einem kleinen Lokalblatte abdrucken ließen, als uns einmal wieder ein Dutzend Virtuosen in gelinden Ingrimm versetzt hatte.

*) Einen mit obigen Abhandlungen nicht zusammenhängenden Aufsatz, der kürzlich in Frankreich erschienen ist (Dialogue sur l'influence de la musique par M. Emile Montégut in: Revue des deux mondes XXXII, 3. 1862. p. 704 ff.) ist es nicht nöthig hier näher zu berücksichtigen, weil der Vers. sich überwiegend in 2 Extremen bewegt, die sich selber richten, die Wahrheit auch in Betreff der moralischen Wirkungen nur wenig berührt, den Kern der Sache gar nicht faßt und schließlich mehr raisonnirt, als wirklich untersucht.

2. Sie erlangt in ihrer Abtrennung von der Vokalmusik kein wahrhaft geistiges Leben, womit alle Kunst, die den Namen verdienen soll, erst anfängt. Sie ist ein wort- und sinnloses Geklingel, kein Verständiger kann sich etwas dabei denken; ein gedankenloses Spiel mit Tönen, aus dem Niemand bestimmt demonstriren kann, was für Ideen, Gedanken, Begriffe dem Componisten vorgeschwebt haben u. s. w.

B. Anklagen gegen die Wirkungen.

I. Der heutigen Musik im Allgemeinen: 1. Sie führt zu einem entnervenden Spiel unbestimmter Reize. 2. Sie macht den Geist wie das Gefühl so leicht gegen alle concreten, substanziellen Lebensverhältnisse gleichgiltig, in welchen sich doch grade die Sittlichkeit zunächst zu bewähren hat.

a. Sie verfeinert, vertieft unstreitig die Empfindung, aber ganz in's Unbestimmte.

b. Sie schärft den Verstand, aber ganz in's Abstrakte.

c. Sie befruchtet die Phantasie, aber nicht durch Verlebendigung und Versittlichung der Außenwelt, die denn leicht als das Schlechte angesehen wird, sondern nur durch Erhellung einer außerhalb ihr nirgend existirenden Innenwelt.

II. Der Instrumentalmusik noch insbesondere: Sie führt zu einer Melancholie, die wiederholt genossen durch ihre Anmuth und Süßigkeit den Geist entmannt.

Einiges, was hier der Kürze halber nicht mitangeführt ist, weil es sich der einen oder andern Nummer anschließt, wird unten noch berührt werden.

A.

Aus den Angriffen unter B. haben die Gegner selbst das Resultat gezogen, daß eine rein musikalische Bildung sehr gefährlich, daß die Instrumentalmusik ganz zu verbannen sei, wo es sich um Erziehung zu practischen, tüchtigen, charaktervollen Männern handelt; ziehen wir aus den Ein- und Vorwürfen unter A das Resultat, daß die Instrumentalmusik überhaupt lieber nicht existiren sollte, weil sie keine Berechtigung zur Existenz hat, so werden wir damit wohl die Meinung der Ankläger getroffen haben. Denken wir über dies Resultat allein, ohne uns um seine Gründe zu kümmern, einen Augenblick nach, so stößt uns bald ein Bedenken dagegen auf, das, wenn es auch allein nicht von hinreichender Beweiskraft ist, doch immer eine nicht geringe Berücksichtigung verdient: nämlich die Thatsache der historischen Existenz und Entwickelung dieses Kunstzweiges. Wir können leider auf kein Werk verweisen, welches in umfassender Weise hierüber Rechenschaft gäbe; einzelne Aufklärungen über eine bestimmte Klasse von hiehergehörigen Kunstwerken, welche allerdings ganz und gar in den Vordergrund gestellt werden müssen, die in der sogenannten Sonatenform geschaffenen, sind wohl da, *) allein für das Allgemeine müssen wir auf die Kunstwerke selbst verweisen. Da dürfen wir nun die Behauptung aufstellen, daß Jeder, der von den allgemein zugänglichen Kunstwerken dieser Gattung einen auch nur mäßigen Theil kennen gelernt hat, wissen wird, daß sich dieselbe in einer durchaus normalen organischen Weise entwickelt hat. Es ist unmöglich, an dieser Stelle den Nachweis im Einzelnen zu geben, aber er läßt sich geben, unwiderleglich besonders in jenen Kunstwerken, die wir heute mit dem Namen von Symphonien, Sonaten, Concerten, selbständigen Ouvertüren bezeichnen, und welche doch recht eigentlich die Gattung der Instrumentalwerke ausmachen. Durchlaufen wir nur mit einem Blick die Reihe der seit ungefähr 200 Jahren (von Kuhnau, Phil. Em. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, den Neusten) in dieser Gattung geschaffenen Werke, so sehen wir, wie schon in den allerersten Ansätzen die Keime zu allem Spätteren ganz und vollständig enthalten sind, wie dort schon alle Bestandtheile und Merkmale, welche uns den Begriff jener Form bestimmen, vorliegen. Wir sehen ferner im weiteren Verlaufe, wie das Wachsen dieser Form vor sich gegangen ist nicht durch Zuthaten von Außen, nicht durch willkührliche Vermehrung der Theile, die zum Organismus nicht gehören, sondern durch innere Erweiterung und Bereicherung, durch Vertiefung und Ausbildung der Glieder, durch freiere Selbständigkeit derselben, durch der Ausdehnung nach weitere, dem innern Zusammenhang nach engere Verknüpfung unter einander. Darin aber liegt der Beweis, daß die Entwickelung eine wirklich organische gewesen ist. Dem entsprechend, sehen wir weiter, hat diese Kunstgattung wie die übrigen Künste die verschiedenen Phasen nach dem allgemeinen Gesetze aller Kunstentwickelung durchlaufen: aus der größten Knappheit, wo die Haut nur eben das Knochengerippe bedeckt, die Glieder kurz und eckig an einander sitzen, hat sie sich entfaltet zu höchstem Reichthum und blühendster Fülle des Fleisches; sie hat den Gipfel der vollkommensten Klassicität erreicht, sie ist von da übergegangen in die Romantik, sie gelangt allmälich zum Gegensatze ihres ersten Stadiums, zu der einseitigen Ausbildung der technischen Elemente mit merklicher Abnahme der geistigen; der raffinirten Sinnlichkeit, der üppigen, kraft- und kernlosen Fleischmasse. Müssen wir nicht mißtrauisch von vorn herein die Meinung ansehen, die einem organischen Gewächs die Berechtigung der Existenz absprich? welche behauptet, daß eine solche ganze Richtung und Entwickelung der Kunst besser nicht existirt hätte, daß die Künstler und Künstler des allerersten Ranges Jahrhunderte lang auf ganz verkehrtem Wege sich befunden, indem sie einen Kunstzweig ausgebildet haben, welcher nie hätte in die Erscheinung treten sollen? Fürwahr, wir sehen nicht recht ein, wie auch nur dieser unzweifelhaften historischen Thatsache gegenüber Herr Gervinus das Resultat seiner Argumentation halten will. Uns will ein solches summarisches Verdammen nicht anders erscheinen, als wenn auf einem andren Gebiete das berüchtigte Dictum verlautete: „die Wissenschaft muß umkehren!“ — warum? weil sie ihrer eigensten Natur nach nicht dahin kann, wohin sie Leute einer gewissen Richtung durchaus haben wollen. Daß dieser Beweis nicht absolut zwingend sei, haben wir oben schon bemerkt; es ist daher nöthig, jetzt auf die einzelnen Beschuldigungen näher einzugehen.

1. Die erste derselben hängt mit der historischen Frage nahe zusammen. Es wird nämlich gegen die Instrumentalmusik geltend gemacht, daß des Instrumentalcomponisten ganze Kraft lediglich aus der Nachahmung der gesungenen Musik entstanden sei. Den historischen Beweis für diese Behauptung hat der Gegner uns zu liefern unterlassen; in der Natur der Sache liegt es, daß dies der Ursprung der Instrumentalmusik gewesen sei *), und weil wir im Augenblick nicht im Stande sind, eine genauere Untersuchung darüber anzustellen — und bloß nachsprechen wollen wir nicht —, der Punkt auch, wie aller Anfang der Künste, sehr dunkel ist, so wollen wir zugeben, daß jene Behauptung richtig sei. Da wir geben bereitwillig noch mehr zu, nämlich daß diese Nachahmung der gesungenen Musik in der Zeit der Entstehung eine platte gewesen sei — und von der Entstehung spricht doch Herr Gervinus, wenn anders wir ihn recht verstehen. Trotz alledem können wir zwei Dinge entgegnen: 1. sollen wir die Berechtigung und Bedeutung einer Kunstgattung nach der Unscheinbarkeit, nach der Unselbständigkeit des ersten Anfangs messen? Welche Kunst, namentlich welche bildende Kunst kann uns Herr Prof. Gervinus nennen, die nicht aus ganz mechanischen, höchst geistlosen und unbedeutenden Operationen entstanden sei? Wollen wir die Landschaftsmalerei, Geschwisterkind der Instrumentalmusik, darum gering achten, weil sie sich aus der Historienmalerei entwickelt hat? Ferner aber polemisirt Herr Gervinus doch wohl nicht gegen die Instrumentalmusik von damals, nicht gegen die Kunst-

*) Faißt in der Cäcilia Bd. XXV, XXVI. O. Jahn in Mozart's Leben I, 549. ff. VI, 20 ff.

*) Wir concediren nicht. D. Red.

gattung, als sie sich eben erst zu bilden anfing und darum der Natur der Sache nach nichts andres sein konnte als platte Nachahmung? Jenen unbedeutenden, armen Anfängen wird er doch nicht alles das aufbürden wollen, was er gegen diesen Kunstzweig geltend zu machen hat? Nein, gewiß nicht: mit der Instrumentalmusik, wie sie sich in den letzten 100 Jahren entwickelt hat, haben wir es zu thun; gegen sie will man zu Felde ziehen, warum wirft man ihr da ihre Entstehung vor? Wahrlich, es ist so grausam, einem Greise im Silberhaar, der gebückt am Stabe daherwankt und der es nach einem reichen, thatenerfüllten Leben vielleicht nicht mehr allzuweit zum Grabe hat, Dunkelheit oder gar Unehrenhaftigkeit seiner Abkunft vorzuwerfen, es ist so grausam, daß man wohl nur im Augenblicke des Zornes sich dazu fortreißen läßt, wo man mit seinem ganzen Leben und allen Thaten, so glorreich sie von Anderen gepriesen werden, mit seiner ganzen Persönlichkeit unzufrieden und in gründlichem Zwiespalt unter vielen andren Vorwürfen auch den mit herausstößt — weh aber thut das dem Hörer immer am meisten, und er könnte selbst in Zorn gerathen, wenn er etwa entdeckte, daß die anderen Beschuldigungen, unter denen diese nur miterscheint, nicht einmal begründet wären. Wie es sich nun mit diesen verhält, wollen wir jetzt weiter prüfen.

2. Wir wollen hier gleich das bemerken, daß wir uns *eines* Beweismittels ganz entschlagen wollen, welches zu unserm Leidwesen namentlich auch Herr Prof. Gervinus angewandt hat, nämlich des Anführens von Autoritäten. Sollen wir offen sein, so müssen wir gestehen, daß uns das Benutzen dieses in der Wissenschaft längst verpönten Mittels, den Gegner zu schrecken, ein klein wenig Verdacht eingeflößt hat. Wir unsrer Seits befinden uns, so bilden wir uns wenigstens ein, in dem glücklichen Falle, nur die Sache selbst brauchen sprechen zu lassen, ohne auf der Rousseau, Göthe, und der Minnesänger zu bedürfen *). — Trennen wir einen Augenblick im Gedanken Form und Gehalt der Kunstwerke, so finden wir gegen die Form wenig eingewandt, ja wir begegnen in den Reden der Gegner diesem Worte selbst gar nicht, es wird da immer nur von Technik gesprochen, und doch ist die Form, im Sinne von Gestaltung, bei aller Kunst ein so wesentliches Element, daß sie gradezu die Hälfte des Werkes ausmacht. Die Gegner haben an diesen bedeutenden Factor also entweder gar nicht gedacht, oder sie haben nichts dagegen zu erinnern. In der That genügt hier auch der bloße Augenschein, ein einziges flüchtiges Durchlaufen einer Sonate oder Symphonie, um zu der Erkenntniß zu gelangen, daß für die formale Schönheit, wenn wir uns so ausdrücken sollen, Nichts zu wünschen übrig bleibt. Da ist Einheit, Ebenmaß und Harmonie der Theile, Anmuth, Wohlklang, lebendiger Wechsel nach jeder Beziehung. Mit bloßer Technik kann dies unmöglich Jemand verwechseln, er müßte denn etwa auch in der Architektur die äußere Gestaltung des Tempels als ein und dasselbe ansehn mit dem Behauen und Zusammenkitten der Steine. Fassen wir nun aber die Anklage, welche gegen den andern Factor aller Kunst, das geistige Leben, den Gehalt, den die Gegner mit vollem Rechte auf das nachdrücklichste fordern, schärfer in's Auge, so sehen wir uns abermals zu einer Theilung derselben gezwungen, welche die Gegner leider nicht selber gemacht haben. Es heißt gewöhnlich bei ihnen in einem Athemzuge, die Instrumentalmusik könne keine bestimmten, in der Natur gegebenen Dinge darstellen, ebensowenig bestimmte, in unseren Begriffen und den Worten unsrer Sprache ausdrückbare Gedanken, nirgends lasse sich ein bestimmter Sinn demonstriren, ein Verständiger könne somit sich nichts dabei denken: sie sei sinnlos wie sie werthlos sei, geistiger Gehalt fehle ihr ganz, sie sei ein gedankenloses Spiel mit Tönen. Wir erlauben uns diese Reihe aus einander zu nehmen und in folgende Thesen zu formuliren: 1. Die Instrumentalmusik kann keine in der Natur gegebenen Gegenstände nachahmen; 2. sie kann keine in Begriffe zu fassende Gedanken ausdrücken; 3. sie hat überhaupt keinen geistigen Gehalt, sie ist sinnlos. Wir behaupten und werden zu erweisen suchen, daß der erste Satz zur einen Hälfte wahr, aber kein Vorwurf, zur andern Hälfte nicht wahr ist, daß der 2. Satz ganz wahr, aber entweder alle Kunst oder die Instrumentalmusik so wenig trifft wie alle andern Künste, daß der 3. Satz ganz falsch ist. Sollte der Leser in der folgenden Beweisführung manche Mängel entdecken, wie er es ohne Zweifel wird, so bitten wir ihn nur zu bedenken, daß wir zu der Klasse der Unverständigen gehören, die sich in der Instrumentalmusik etwas denken können, eine Situation, über deren Traurigkeit wir uns nur das Sprüchelchen still hersagen können: solamen miseris socios habuisse malorum. Ferner bitten wir zu beobachten, daß hier des Raumes wegen nur Grundlinien, Umrisse, nicht vollständige Ausführungen gegeben werden können. Und nun nicht verzagt, nur guten Muth gefaßt!

(Fortsetzung folgt.)

*) Rousseau hätte vielleicht ganz anders geurtheilt, wenn er die Kunst in ihrer höchsten Vollendung gekannt, wenn er eine Symphonie von Mozart oder Beethoven gehört hätte. Wie eigenthümlich Göthe zur Musik stand, ist bekannt. Von den Minnesängern ein Wort zu sagen, ist überflüssig.

Recensionen.

Andreas Zöllner und der Männergesang.

„Aus des Liedercomponisten Andr. Zöllner Leben und Streben." Unter diesem Titel hat G. W. Müller, Archidiaconus zu Meiningen (Magdeb. bei Heinrichshofen 1862) dem bekannten im Frühling d. J. verstorbenen Componisten unzähliger Gesänge namentlich für den Männergesang einen begeisterten Nachruf gewidmet. Als bloßes Freundeswort würde die Broschüre der öffentlichen Beurtheilung nicht unterliegen; obwohl der Verfasser, schwärmerisch angelegt, um nichts Ungereimtes zu unternehmen, wohlgethan hätte, zuzusehen ob was für ihn von persönlicher Bedeutung ist, auch an sich inneren Gehalt genug hat, um als bedeutungsvoll, interessant u. s. w. auch vor dem unbesangenen, gebildeten Publikum angepriesen zu werden. Er darf auch froh sein, und zwar im Vertrauen gesagt im mehr als einer Hinsicht, wenn sein warmes Freundeswort nicht unter die Scheere eines ernsteren theologischen Kritikers fällt.

Das Lob, welches die Broschüre dem verewigten Zöllner nachzuft, soll in Beziehung auf den Menschen, den Mann, hier nichts weniger als angezweifelt werden. Wer wollte dessen trauernden Freunden die Erinnerung an den geraden und redlichen, lebhaften und thätigen, heiteren und jovialen Mann mißgönnen? Es mag noch mehr als die persönliche Tüchtigkeit und Liebenswürdigkeit des Verewigten zugestanden werden, der Zusammenhang nämlich zwischen seinem lebhaften Interesse an der Förderung des Männergesangs mit einem patriotisch gestimmten Herzen und mit dem ernsten Wunsch, an seinem Theil einen Beitrag zu liefern zur Hebung des deutschen Volksgeistes.

Wir haben es hier hauptsächlich mit etwas Anderem zu thun. Es handelt sich zunächst um die künstlerische Bedeutung Zöllners. Der Verfasser der angezeigten Broschüre spricht nicht nur von „echt volksthümlichen Kunstwerken", die Z. geschaffen, sondern auch, indem er den Mund wie gewöhnlich voll nimmt, auch von einem „weithin volltönenden Nachklang des Ruhmes, der ihm gesichert bleibe." Vielleicht findet es die Redaktion der D. M. Z. angemessen, gelegentlich eine Kritik der von dem Publikum der Liedertafeln, Männergesangsfeste und Sängerbündnisse so hoch gefeierten Compositionen Zöllners zu veranlassen. Es möchte aber geradezu Thorheit sein, den weiland lieben Musikdirektor ohne weiters und unverblümt als einen unserer großen Kunstheroen anzupreisen, dessen „Name glänze unter den ersten deutschen Meistern der Tonkunst." Ehrendiplome von Männergesang-Corporationen, wenn auch 74 an der Zahl und ob selbst von München und Cincinnati (!) ausgehend, sind ein bedenkli-

cher Maßstab wenigstens für die Bedeutung des Componisten. Der Annahme, Zöllner sei als solcher wirklich so unsterblichen Ruhmes würdig, stehen schon ganz bedeutende Vorurtheile im Weg. Tondichter nicht zweiten und dritten, sondern fünften und sechsten Ranges werden ihre productive Kraft, und diese vielleicht nicht ausschließlich, sondern nur vorzugsweise, wie es bei Zöllner der Fall war, dem Männergesang zuwenden. Conradin Kreutzer hätte seine trefflichen Gesänge für Männerstimmen, deren tiefer geistiger Gehalt wohl nicht bezweifelt werden wird, schwerlich geschrieben, wenn er nicht sonst aus dem tiefen Born der Kunst getrunken hätte. In Betreff des lieben Zöllner möchte man gern sein Anwalt gegen seinen — Biographen und Lobredner sein. Vielleicht ist es nur aus einem freilich unbegreiflichen Versehn zu erklären, daß uns von dem Eindruck nichts berichtet worden ist, welchen die classische Musik auf Z. hervorgebracht hat, wie wir uns denn einen Musikdirektor in dem kleinen kunstsinnigen Meiningen gar nicht denken können, der nicht Mozart und Beethoven verehrte und studirte und vor S. Bach wenigstens ungeheuren Respekt hätte. Zöllner's Lobredner freilich weiß von nichts anderem zu berichten, als daß — Romberg (nicht nur als Mann und Freund, sondern vorzugsweise als Componist) wesentlichen Einfluß auf die Richtung des Componisten Zöllner gewonnen habe. Das sind Dinge, die es — zu seiner eigenen Ehre — sehr zweifelhaft machen, ob der Mann der Liedertafeln, der Dirigent der Männerchöre, den Weihrauch wohlgefällig angenommen haben würde, der ihm als unsterblichen Componisten angezündet wird. Damit stimmt es denn auch zusammen, wenn gemeldet wird, daß „heiterer Humor der Grundton seiner musikalischen Schöpfungen" gewesen sei. Wirklich große Componisten haben doch wohl einen tieferen Grundton. Auch die Texte zu seinen Schöpfungen, unter welchen sich den Mittheilungen Müller's zufolge auch unermeßlich läppische befinden, zeichnen wohl den muntern, jovialen Mann, aber nichts weniger als den großen Genius. Eben nach diesen Texten wird es einem sogar schwer sich den „Schöpfer so vieler genialen lieblichen Liebesweisen, die in den Mund des Volkes übergegangen sind und in allen Liedertafeln Deutschlands mit Begeisterung aufgenommen worden sind", zugleich als den deutschen Barden zu denken, der durch des Gesanges geheimnißvolle Mächte in den Herzen einen heiligen Sturm zu des Vaterlandes Ehre und Größe heraufbeschwören und zu nationalen Großthaten begeistern möchte. Ein Tyrtäus, meint man, hat es mit ganz anderen Dingen zu thun als mit Wein, Liebesseufzern und mit sonstigen Objekten lyrischer Gemüthlichkeit. Für Zöllner war es ein wahrhaftes Unglück, daß er das Glück gehabt hat, schon mit seinen Erstlingsversuchen so viele Auszeichnung zu gewinnen, mit Ehrenkränzen auf allen möglichen Sängerfahrten und Sängertagen überschüttet und „auf den Händen getragen" zu werden. Wer will sagen, ob er bei seinem außerordentlichen Drang zu musikalischem Schaffen nicht wirklich ein bedeutender Componist geworden sein würde! Es ist ein köstlich Ding einem Mann, daß er das Joch in seiner Jugend trage", und wir wollen hinzufügen: für einen Componisten ist es ein köstlich Ding, wenn das Joch einer thatendurstigen Jugend, der Schmerz, sich verkannt oder wenig beachtet zu sehen, gegen Ehrenzeichen und Triumphe nicht zu bald vertauscht wird.

Soviel von der Person und dem Componisten Zöllner. Es muß uns jetzt bei dem gegebenen Anlaß noch etwas Anderes beschäftigen. Es ist schon neulich in Nr. 41 und 21 der D. M. Z. von sehr verschiedenen Seiten aus ein großes Fragezeichen an die Liedertafeln und den Männergesang gesetzt worden. Der Name Zöllner sagt deutlich, wie nothwendig es ist, in dieser Sache die Einsichtigen in Opposition gegen die Mode zu bringen. Zöllner's Programm bei der im Jahr 1838 geschehenen Gründung einer Liedertafel in Meiningen lautete dahin, „durch fortgesetzte Uebungen und zeitweilige — — Produktionen den Männergesang immer mehr fortzubilden und ihn zum Hebel eines edleren und geselligen Vergnügens zu machen". Es müßte dabei noch das andere stehen: „aus deutschem Lied erblühe deutscher Sinn", was freilich erst in umgekehrter Ordnung einen vernünftigen Sinn gibt (Schreiber dieser Zeilen bekennt, daß er etwas ungläubig in solchen Flosteln ist; es wäre ja freilich eine köstliche Sache, wenn man deutschen Sinn durch fleißiges, gutes Singen deutscher Lieder schaffen könnte). Nun, der Zweck ist löblich. Aber wie steht es um das Mittel? Ich weiß Einen, der sich deutlich erinnert, schon in seiner Jugend bei wenn auch noch so lebhafter Betheiligung an Produktionen für den Männergesang dennoch die Empfindung gehabt zu haben, wie seltsam es ist, gerade für größere Tondichtungen und „Aufführungen", welche in den Rahmen geselliger Zwecke nicht gefaßt werden können, sich mit aller Absicht auf die beschränkten Mittel des Männergesangs zu werfen. So sind ihm damals schon z. B. die Oratorien von Löwe in dieser Hinsicht wahrhaft unbegreiflich und unausstehlich gewesen. Später ist sein Urtheil in dieser Sache viel schärfer und unerbittlicher geworden. Man darf es ohne Scheu aussprechen: der Männergesang als Gegenstand absichtlicher Pflege hat dem Sinn des Volks für die Harmonie eben so tiefe Wunden geschlagen als die Industrie der Drehorgeln, Mundharmoniken, Ziehharmoniken u. s. w. dem Sinn des Volks für die Melodie und der Lust an musikalischer Selbstthätigkeit. Die Bedeutung des Männergesangs und der Männergesangvereine liegt für die hinter uns liegende und durch den Namen Zöllners bezeichnende Periode darin, daß beides, weit entfernt an sich ein Fortschritt zu sein, vielmehr nur das Mittel gewesen ist, 1. die Freude des Volks am Zusammenwirken musikalischer Kräfte wieder zu wecken; 2. an selbstverleugnende Hingabe zur Bildung musikalischer Gilden und Vereinigungen zu gewöhnen, wenn auch für's erste noch in kluger Anlehnung an angebliche gesellige Bedürfnisse. In jedem Fall liegt die Bedeutung der Männergesangvereine sowohl für die Kunst wie für vaterländische Dinge viel mehr auf der formellen, als auf der materiellen Seite. Für das Gesangswesen in Thüringen wollen wir mit Freuden hoffen, daß die Lage von Salzungen vier Stunden von Zöllner's Wirkungs- und Begräbnißstätte zur Verwirklichung des Zöllner'schen Programms etwas Wesentliches beitragen und der Fortbildungsprozeß des Männergesanges sich naturgemäß abschließen wird durch ein Aufgehen der Männerchöre in den — gemischten Chor. Wenn es nicht heidnisch lautete, so würden wir vielleicht sagen dürfen, es seien Zöllners Manen, die durch seinen Freund und Bewunderer, Archidiakonus Müller in Meiningen, in guter Meinung beleidigten, durch das Vorstehende als verröhnt zu betrachten.

Gluck und die Oper. Von A. B. Marx. Zwei Bände. Berlin 1863.

S. Ausführliche und ins Einzelne gehende Kritiken pflegen geraume Zeit nach Erscheinen des Werks und dann oft genug, wie es uns auch mit Ambros' sogenannter Musikgeschichte passirte, für den Käufer post festum zu kommen. Daher hier eine vorläufige kurze kritische Notiz über das, man begreift nicht warum und für wen, so prächtig ausgestattete Buch.

Nach der pflichtmäßigen Einleitung über die vorausgegangene italienische und französische Oper (I. bis S. 105) bespricht der Verfasser ga z gewissenhaft Gluck's sämmtliche (über 40) dramatische Compositionen (Opern, Operetten, Sing- und Lustspiel), was heutzutage Niemanden mehr groß interessiren wird. Oder glaubt man, daß die früheren Opern Gluck's weniger veraltet seien, als die Händel's u. A. oder die der großen Italiener, welche letzteren er in dem „Ersten Buche: Vorbereitungen", um seinen Helden zu heben und wie es nun gerade Mode geworden ist, sehr verächtlich behandelt? Bei den uns bekannten Werken Gluck's angelangt (I. S. 283, ihnen folgen natürlich in chronologischer Ordnung alle anderen obscuren) betrachtet Marx Gedicht und Composition eines jeden. Was es besonders ausführlich zu den beiden Iphigenien, über das Gedicht und im Allgemeinen über das Verhältniß der antiken Tragödie zur modernen Oper sagt, hat manches Richtige. Doch können wir es nimmer glauben, daß Gluck „die classischen Dichtungen entweder

gar nicht oder nur von ferne gekannt, daß er ganz auf seinem Standpunkt geblieben und ohne Rücksicht auf jene seine Opern geschaffen. Gluck's Musik ist ihren modernen Texten so unendlich überlegen, so ganz der idealen Muse und Weise der griechischen Tragödie und nur ihr allein entsprechend, daß Carriere (Aesthetik II. S. 434) seine Opern mit Recht als die vollkommenste Reproduction der griechischen Tragödie bezeichnet, wie sie innerhalb einer ganz modernen Kunst, der Musik, möglich gewesen. Ueber die „Composition" der einzelnen Werke erfährt man wenig Neues, Marx wiederholt sich in allgemeiner Betrachtung der Compositionsweise Gluck's. Das Uebrige ist dürftig, ausgewählt nach dem Wohlgefallen und Verstehen des Verfassers und kann mit Jahn's meisterhafter Analyse der Mozart'schen Opern nicht entfernt verglichen werden.

Uebrigens hat Marx in dem früheren (seinem besten) Werke „die Musik des 19. Jahrhunderts" über Gluck (wie auch über Beethoven) weit unbefangener und richtiger geurtheilt. Dort nannte er Gluck einen „mehr geistig als rein musikalisch großen Mann," seine dramatische Charakteristik sei „fast nur für die Einzelrede ausreichend, den eigentlichen Dialog, das Gegeneinander der Stimmen und Charaktere habe er nicht auszudrücken vermocht." Hier sucht er ihn mit einer den Biographen allerdings leicht anfliegenden Begeisterung als absolut genialen Muster und ersten dramatischen Componisten darzustellen. Recht auffallend ist, daß der sonst so mittheilsame Verfasser in dem zweibändigen Werke über Mehul und Spontini, über R. Wagner und das Verhältniß der Gluck'schen Oper zur Gegenwart sich gar nicht ausspricht, was man doch schon nach den Worten des Titels: „Gluck und die Oper" erwarten sollte. Haben ihn vielleicht gewisse zarte Rücksichten für den Letztgenannten oder vielmehr dessen Partei davon abgehalten?

Sollen wir eins wählen, so ist uns das flüssig aus den Quellen georbeitete, wenn auch in der ältheitschen Kritik vielfach von Heinse's Hildegard abhängige Buch A. Schmid's immer noch lieber, als das prätentiöse breite Gerede von Adolf Bernhard Marx.

Einige Worte über den Text zu Händel's „Messias."

(Nach einem englischen Originalartikel von A. W. Th., frei bearbeitet von G. N.)

Bei Gelegenheit der Aufführung des „Messias" wurde in d. Bl. (Nr. 46) der tieferen textlichen Beziehungen gedacht, deren Verständniß sowohl bei der Wiedergabe dieses Oratoriums, wie auch bei dem genießenden Hörer vorausgesetzt werden muß. Vielleicht ist das Folgende geeignet, das dort nur Angedeutete in ein helleres Licht zu setzen.

Der Text zum „Messias", von Händel vorzugsweise ein heiliges Oratorium (sacred Oratorio) genannt, wurde von Händel's Freund, Charles Jennens, zusammengestellt. Er besteht nur aus Bibelstellen in der englischen Uebersetzung und zwar unverändert, ausgenommen da, wo der Gang der Handlung eine Aenderung in der Wortbildung nothwendig machte. Die ausgezogenen und zu Grunde gelegten Bibelstellen sind ihrem Inhalt nach in folgender Ordnung gruppirt und zusammengestellt: 1. Weissagung von der Erscheinung des Messias, 2. dessen Erscheinung und Charakter, 3. sein Leiden und sein Tod am Kreuze, 4. seine Auferstehung, 5. die Verkündigung des Evangeliums, 6. der Glaube an das Evangelium und sein Sieg und 7. Dank und Freude der Erlösten. Auf die drei Theile des Oratoriums bezogen und in Uebereinstimmung mit den drei Hauptstücken der christlichen Lehre wäre der Hauptinhalt des 1. Theils: die Verheißung, des 2. Theils: die Erlösung, des 3. Theils: die Heiligung.

Das Oratorium beginnt mit einer ernst und schwermüthig gehaltenen Ouvertüre, welcher man die Aeußerungen der Klage und Trostbedürftigkeit, wie man sie vielfach bei den Propheten findet, beilegen möchte. So z. B. die Worte des Jesaias (Kap. 8, V. 22) — „Und sie werden die Erde ansehen und nichts finden, denn Trübsal und Finsterniß; denn sie sind müde in Angst, und gehen irre im Finstern."

Nach der Ouvertüre vernimmt man die Stimme des Propheten (Tenor, nicht Sopran, denn Händel hat für letztere Stimme in diesem Oratorium eine andere Verwendung), wie sie dem Volke Trost zuspricht und das Nahen des Erlösers verkündet. „Tröstet, tröstet mein Volk, spricht euer Gott" u. s. w. (Jesaias 40, 1—4). Händel hat diese und die folgenden Worte des Jesaias in einem Recitativ und in einer Arie („Alle Thale") auseinandergelegt. Aeußerlich geschieden, gehören sie innerlich zusammen, wie denn auch diese Zusammengehörigkeit durch die Art und Weise, mit welcher dieselben Worte im neuen Testamente angeführt werden, hervorgeht. So lesen wir beim Evangelisten Lukas (Kap. 3, 4 ff.): — „Wie geschrieben steht in dem Buch der Rede Jesaias, des Propheten, der da sagt: Es ist eine Stimme eines Predigers in der Wüste: Bereitet den Weg des Herrn, und machet seine Steige richtig. Alle Thale sollen voll werden, und alle Berge und Hügel sollen erniedrigt werden" u. s. w.

In den englischen Partitur-Ausgaben, welche den Messias am verläßlichsten in der Urgestalt bringen, ist die Stimme, welche beides, Recitativ und Arie zu singen hat, im Violin-Schlüssel gedruckt. Es könnte demnach scheinen, Händel habe beide Sätze für eine Sopran-Stimme geschrieben. Es ist aber zu bemerken, daß durchweg die erwähnten englischen Partituren bei allen Solosätzen, auffallend genug, entweder nur den Baß- oder den Violin-Schlüssel gebrauchen, so daß sowohl die Solo-Sätze für Sopran wie für Alt und Tenor in gleichem Schlüssel gedruckt sind. Ob diese Gleichheit in der Schlüsselbezeichnung von Händel selbst herrührt, darüber lassen uns die englischen Ausgaben im Unklaren. Den sichersten Gewährsmann, daß Händel das erste Recitativ mit seiner Arie einer Tenorstimme zugedacht hat, glauben wir an Burney zu haben, dem wir die Beschreibung des Händelfestes im Jahre 1784, wo auch der Messias zweimal zur Aufführung kam, verdanken. Burney sagt bei dieser Gelegenheit (Commemoration of Händel, S. 74): „Herr Harrison ließ mit seiner angenehmen und wohlklingenden Stimme diesem Recitativ und der folgenden Arie volle Gerechtigkeit widerfahren —", und der genannte Herr Harrison wird in dem Verzeichniß der Solosänger (S. 20) als Tenorist (Tenorist principal) angeführt. Burney, welcher Händel persönlich kannte und den Messias noch unter seiner Leitung hörte, würde es gewiß bemerkt haben, wenn hier in der Stimmenbesetzung eine Aenderung vorgenommen worden wäre. In der Bearbeitung von Mozart und in der neuen Ausgabe der englischen Händelgesellschaft sind beide Sätze auch einer Tenorstimme zugetheilt. Wir erwähnen diese Thatsachen, weil es eine deutsche Bearbeitung des Messias gibt, worin das erste Recitativ einem Tenor und die dazu gehörige Arie einem Sopran zugedacht ist.

Die letzten Worte der ersten Verheissung übernimmt das getröstete Volk in dem Chore: „Denn die Ehre des Herrn wird offenbaret" — u. s. w. (Jesaias 40, 5).

Eine ernstere, tiefe Stimme (Baß) läßt sich nun vernehmen und, indem sie das Erscheinen des Trösters weissagend bekräftiget (Haggai 2. 7. 8.), fügt sie hinzu (Maleachi 3, 1) „Und bald wird kommen zu seinem Tempel der Herr" u. s. w., nämlich zu dem durch die Sünden der Priester und des Volks entweihten Tempel, wie es der Prophet kurz vorher (Maleachi, Kap. 1 und 2) geschildert hat. Händel hat diese und die folgenden Worte des Propheten Maleachi (Kap. 3, V. 1 und 2) auch in Recitativ und darauf folgende Arie auseinandergelegt, und leider ursprünglich für eine Baß-Stimme geschrieben. Es giebt aber noch eine zweite, spätere Bearbeitung der Arie, die sich nicht nur durch den zum Theil anders aufgefaßten und componirten Text von der ersten unterscheidet, sondern die auch, nach dem vorgezeichneten Violin-Schlüssel zu schließen, für keine Baßstimme geschrieben ist, so daß das Recitativ von einer andern

Stimme gesungen werden soll als die darauf folgende Arie. Es ist aber zu bemerken, daß die zweite Bearbeitung, welche auch die allgemein bekannte und bei öffentlichen Aufführungen benutzte ist, nicht nach einem Händel'schen Original-Manuscript gedruckt ist, sondern nach einer Handschrift von J. Chr. Smith, dem Notenschreiber Händel's und dem Erben seiner Original-Manuscripte. Das Original-Manuscript scheint verloren gegangen zu sein. Es ist nun die Frage, ob eine solche abschriftliche Vorlage durchaus bindend sein und eine authentische Bedeutung haben kann. Die neue Ausgabe der englischen Händelgesellschaft, welche nur diese Handschrift zu Grunde gelegt hat, übergibt die Arie einer Altstimme (Contr'alto). Als ein kleiner Beweis der Unsicherheit aber, welche diese Ausgabe überhaupt bietet, möge die Bemerkung dienen, daß das der Arie vorhergehende Recitativ, welches im Baß-Schlüssel und für Baß geschrieben ist, im Inhaltsverzeichniß dieser Ausgabe als für eine Altstimme (Contr'alto) bestimmt angegeben ist. Die ältern englischen Ausgaben haben auch die Arie im Violinschlüssel, jedoch ohne Angabe der Stimme, für welche sie gesetzt ist. In der Mozart'schen Bearbeitung ist sie einer Baßstimme überwiesen und auch im Baßschlüssel geschrieben. Um die Verwirrung noch vollständiger zu machen, berichtet uns Schölcher (Life of Händel, S. 259): „Diese Arie ist nach dem Original-Manuscript und nach dem Skizzenbuch des Messias (the volume of Sketches of Messiah) für eine Baßstimme componirt; Händel hat aber mit Bleistift darüber geschrieben: „un tono più alto ex E, for Mr. Lowe in tenor-cliff" (einen Ton höher in E, für Hrn. Lowe im Tenor-Schlüssel). Der Name desselben Sängers ist von Händel mit Tinte angemerkt für die Tenor-Arie „He was cut off" („Er ist dahin") im 2. Theile. Also schreibt hier Händel doch den Tenorschlüssel vor, welcher in den englischen Ausgaben des Messias bei den Solosätzen nirgends zu finden ist! Hoffen wir, daß die von der deutschen Händelgesellschaft zu erwartende Ausgabe des Messias mit kritischer Verläßlichkeit die Widersprüche und die Zweifel, welche die englischen Ausgaben jedem vernünftigen Leser bereiten, heben wird.

Der nun folgende Chor „Er wird sie reinigen die Kinder Levi" (Malcachi 3, 3) nimmt die in dem Recitativ mit der Arie „Wer mag den Tag seiner Zukunft" niedergelegte Verheißung von der Reinigung des Priesterthums auf. Man sieht, daß auch hier, wie bei der ersten Trias von Recitativ, Arie und Chor, nur ein Gegenstand, die Reinigung des Tempels, zur Sprache und zum Abschluß gebracht wird.

In der nun folgenden Dreiheit von Recitativ, Arie und Chor richtet sich die Betrachtung auf einen andern Gegenstand. Die Weissagung wird bestimmter und bezieht sich auf die Geburt Christi. Das Recitativ beginnt mit den Worten (Jesaias 7, 14): — „Denn siehe, eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären" — und hier tritt, wenn man die Partitur des Oratoriums in der ursprünglichen Gestalt zu Grunde legt, zum erstenmal eine weibliche Stimme auf, aber nicht in der höhern, sondern in der tiefern Lage des Soprans, sondern charakteristisch in der tiefern, mildern des Alts. Der Text der folgenden Arie mit Chor „O du, der Gutes predigt zu Zion" — ist nach Jesaias 40, 9 und Jesaias 60, 1.

Nun übernimmt eine tiefe Stimme (Baß) die Weissagung, daß die Dunkelheit der Welt und der Völker durch das Erscheinen der Herrlichkeit des Herrn gehoben werden soll. (Jesaias 60, 2). Der Prophet schaut in die Zukunft, diese wird ihm zur Gegenwart und er sieht ein „großes Licht" (Jesaias 9, 2). Das Volk, auf diese bildliche Verheißung des Propheten eingehend, fällt ein mit dem Chor: „Denn es ist uns ein Kind geboren" u. s. w. (Jesaias 9, 6). Der Text dieses Chors beginnt in der englischen Fassung so: „For unto us a child is born" u. s. w. In einer ältern und oft gebrauchten deutschen Uebersetzung, dessen Urheber uns unbekannt geblieben ist, ist diese Stelle so wiedergeben: „Uns ist ein Kind zum Heil geboren." In dieser Fassung geht der Nachdruck, welchen Händel auf das erste Wort „For" gelegt hat, verloren und wird die logische Verbindung des Chors mit der vorhergehenden Arie zerstört. In der Mozart'schen Bearbeitung entspricht der deutsche Text, sowohl dem Wortsinne als der musikalischen Behandlung nach, dem englischen. Jedes einzelne Wort, ja fast jede Silbe des englischen Originals ist, bis auf das unto und is, durch ein gleichbedeutendes deutsches Wort wiedergegeben. Der Nachdruck liegt bei Händel auf der ersten Silbe „For", bei Mozart auf dem gleichbedeutenden „Denn" („denn es ist uns ein Kind geboren"). Dieses „denn" erklärt allein das Eintreten des Chors, verbindet also den Chor mit der vorhergehenden Arie. Nahe übereinstimmend mit der von Mozart gebrauchten, ist auch die Herder'sche Uebersetzung (vom Jahr 1781), welche beginnt: „Denn es ist uns ein Kind gebor'n!" Sogar Luther hat das Wört „denn" zu Anfang des Verses. Es läßt sich demnach nicht begreifen, was mit solchen Aenderungen in der Uebersetzung, die nur vom Original entfernen und die Textauffassung des Componisten verrücken, gewonnen werden soll, es sei denn der größere sangliche Wohlklang, den das Wort „Uns" statt des wörtlich genauen „Denn" bietet.

(Fortsetzung folgt.)

Locales.

(Zweites Gesellschaftsconcert. Drittes philharmonisches Concert.

S. B. Das 2. Gesellschaftsconcert (7. Dez.) brachte an seiner Spitze als Novität Brahm's D-dur-Serenade op. 11 (Leipzig, Br. & Härtel). Es war vorauszusehen, daß ein größeres Publikum, wie das der Gesellschaftsconcerte, einem solchen neuen größeren Orchesterwerke gegenüber eine reservirte Haltung beobachten werde. Eine alsogleich durchschlagende Wirkung konnte Niemand erwarten, der das Werk und unser Publikum kennt. Wir haben daher der Wahrheit gemäß zu berichten, daß einzelne Sätze, namentlich der Menuet in G-dur, mehr, andere wieder, wie das Adagio, das zweite Scherzo und das Finale weniger Beifall fanden, so daß das Werk im Ganzen vorläufig nur einen succès d'estime davontrug. Was uns betrifft, so ist unsere Meinung über das Werk folgende. Außer dem poetischen zarten Duft, vielen schönen, reizenden, recht musikalischen Motiven, überhaupt durchwegs musikalischer Gestaltung ist vor Allem noch die Sicherheit hervorzuheben, mit welcher der Componist sich auf dem Gebiete der Tonfarben bewegt; das meiste „klingt" ganz reizend, die Instrumente sind mit großer Feinheit und Wirkung verwendet. Ferner ist überall eine gewisse Wohlbildung zu rühmen. Der Componist irrlichtelirt nicht von einem zum andern, sondern entwickelt seine Sätze logisch und consequent. Endlich ist auch der melodische Inhalt entschieden reich, ansprechend, eigenthümlich.

Mit diesen vortrefflichen Eigenschaften mußte das Werk ohne weiteres siegen, wenn nicht andere minder lobenswerthe dem entgegenständen. Erstens sind manche Sätze für ihren Inhalt zu lang gerathen. Um solche Ausdehnung zu rechtfertigen, müßte Alles mehr in die Höhe und Tiefe gehn; so namentlich das Adagio; da das ganze Werk sechs Sätze hat, Großes, Erhabenes, Leidenschaftliches durchaus nicht vorhanden, so war Kürze entschieden geboten. Das zweite, was der Wirkung schadet, sind die vielen Anklänge an Haydn und Beethoven, welche verrathen, daß der Componist an gute Muster gedacht hat, daß ihm aber dabei auch deren Gedankenmaterial in die Feder geschlüpft ist. Man verübelt das keinem jungen Componisten; wohl aber kann man einem Brahms verübeln, daß er ein solches Werk drucken oder aufführen läßt, ohne erst die auffallendsten solcher Reminiscenzen zu entfernen. Mindestens hätte Brahms das zweite Scherzo, in welche beide Meister so entschieden vertreten sind, am besten ganz gestrichen. Ein Drittes ist, daß die einzelnen Stücke keine genügenden Gegensätze enthalten und daher manches nur deßwegen nicht volle Wirkung macht, weil es von seiner Umgebung nicht genug absticht. Nach einem so auffallend langen Adagio z. B. müßte unsers Erachtens durchaus ein lebhaft bewegter Satz folgen, dann vielleicht erst der überaus

eigenthümliche und schöne aber sehr langsame Menuet in G, der vielleicht die Perle der ganzen Serenade genannt werden kann.

Der Autor einer musikalischen Composition kann natürlich nicht nach einem seiner Werke beurtheilt werden. Wer die Bedeutung und innere Kraft der Brahms'schen Natur aus dieser Serenade zu abstrahiren versuchen würde, der würde vielleicht zu dem Schlusse kommen, daß es dem Autor an tiefer kräftig nachhaltender Energie der Leidenschaft oder des Charakters mangele, daß eine gewisse dämmernde Behaglichkeit ihn beherrsche und nicht zu großem Aufschwung kommen lasse. Einem solchem Urtheil würde man freilich sogleich das Clavierconcert entgegenstellen können und wir selbst müßten es als voreilig bezeichnen, wenn man das Urtheil in obiger Weise mit Anspruch auf Giltigkeit hinstellte. Bedenklich erscheint uns jedoch immer, daß ein Componist in einem Opus, zu welchem das ganze Orchester aufgeboten wird, sich keine höheren Ziele setzt, als der Ausdruck jener zarten lieblichen aber kleinen Empfindung ethescht, die in dieser und auch in der andern Serenade in A den Grundton bilden.

Im Uebrigen können wir uns kürzer fassen. Dem Fräulein Bockholz-Falkoni, welche zwei Arien — die eine der Vitellia aus Titus italienisch und die andre, eine Concert-Arie von C. M. v. Weber, wie wir hören: deutsch (denn verstanden haben wir kein Wort) vortrug — räumen wir allerdings ihre Stimme von großem Umfang und Kraft, dazu eine gute Schule im italienischen Sinne, überhaupt alle künstlerischen und eines Erfolges beim Publikum sicheren Mittel gern ein. Nur hätten wir, sie selbst betreffend, dem f des Registerwechsels zwischen Brust- und Mittelstimme weniger Kehl- und den höheren Chorden weniger Speckklang, im Allgemeinen aber mehr Wärme im Vortrag; in anderer Hinsicht aber eine etwas discretere und in Absicht auf das Bassethorn in der Titus-Arie glücklichere Begleitung gewünscht. — Der Geiger, Herr Concertmeister Bennewitz aus Salzburg, trug das 3sätzige, hier noch nicht gehörte und echt Mozart'schen Genius an der Stirn tragende Violinconcert Mozart's (D-dur) mit Weihe, schönem Ton, reiner Intenation und elegischer Weiche vor, und würden wir uns ganz und unbedingt seiner Meisterschaft haben hingeben können, hätten nicht die beiden Cadenzen des ersten und letzten Satzes (— von wem? —) dermaßen uns und Jeden aus allen Mozart'schen Himmeln gerissen, daß selbst der Geiger dort nicht ganz rein zu intoniren vermochte. — Daß nach den vielen Einzelheiten, die uns in 11 und wenn man will in 14 Sätzen zu Gehör gebracht waren, das seingedachte und wieder kräftig gemalte Fragment des Mendelsohn'schen „Christus“ — vom großen Chor und den namentlich in diesen Nummern so schön zu Tage tretenden Singbässen des Singvereins vorgetragen — von unnachahmlich drastischer Wirkung war, brauchen wir nicht hinzufügen. Jedenfalls hat es den Wunsch auf's neue in uns rege gemacht, in jedem Concerte neben mancherlei Einzelheiten wo möglich wenigstens ein größeres Chor-Ganze (etwa die eine Hälfte der Zeit füllend) genießen zu dürfen.

-r- Das dritte philharmonische Concert (am Montag den 8. Dezemb.) brachte die erste Leonore-Ouvertüre von Beethoven — bei weitem das geringfügigste Blatt dieses merkwürdigen Tryptichons — die berühmte, herrliche Passacaglia Bach's in C-dur, von Hrn. Capellmeister Esser im Ganzen sehr geschickt orchestral bearbeitet (ob wir gleich bei dem so entschiedenen Orgelcharakter der Composition die reine Wirkung des Originals vorziehen müssen), eine Arie aus „La Resurrezione“ von Händel, vorgetragen von Hrn. Mayerhofer, die Ouvertüre zu Athalia von Mendelssohn und die vierte Symphonie in B von Beethoven. Rauschenden Beifall fand besonders die glänzend virtuose Ausführung der beiden Ouvertüren. Von einer kleinen Discordanz abgesehen, in welcher sich Herr Mayerhofer anfänglich mit dem Orchester befand, sang er die Händel'sche Kraftarie mit der ihn stets auszeichnenden Energie und Correctheit. Auch die Ausführung der Beethoven'schen Symphonie war bis auf einen kleinen Fehler, der im Adagio vorfiel und das empfindlich zu schnelle Tempo, in welchem das Trio des Scherzo gespielt und dadurch in nicht zu verantwortender Weise seines innersten Charakters beraubt wurde, eine vortreffliche.

Correspondenzen.

Brüssel.

J. L. Schon im vergangenen Jahre war die Rede davon, hier in Brüssel ein Musikfest nach Art der deutschen zu veranstalten. Die Septemberfeste bieten dazu eine schöne Gelegenheit. Aus dem ganzen Lande strömt die Bevölkerung der Hauptstadt zu, um gemeinschaftlich das Andenken an die Tage der Befreiung und Unabhängigkeit des Vaterlandes zu feiern. Es wäre dies demnach die schönste Zeit ein solches Unternehmen ins Werk zu setzen und durch tüchtige Aufführungen der Meisterwerke eines Händel, Bach, Beethoven u. s. w. der Masse einen besseren Geschmack einzuimpfen. Die frommen Wünsche des vergangenen Jahres jedoch warten noch bis heute der Erfüllung und statt eines Musikfestes im wahren Sinn des Wortes veranstaltete die Regierung einen Concurs für die besten Musikchöre des ganzen Landes. 60 Musikchöre mit ihren obligaten großen und kleinen Trommeln fanden sich ein und blieben um die Wette. Binche, eine kleine Landstadt von 6000 Einwohnern sandte deren drei. Rechnet man ein jedes Musikchor im Durchschnitt zu 60 Mann, so erhält man die respektable Summe von 3600 Bläsern; nun stelle sich der Leser dieses musikalische Monstrum durch 4 Tage sein Unwesen in den Mauern einer Stadt treibend vor, und der Schluß kann nicht zweifelhaft werden.

H. Berlioz gibt irgendwo in seinen Schriften die Beschreibung einer zukünftigen Musikstadt, Euphonia genannt, deren Dasein nur musikalischen Interessen dienen wird. Alle staatlichen Funktionen dieser Musikstadt werden von Musikern bestellt werden. So wie es heute schon Orte gibt, die sich ausschließlich nur mit irgend einem Zweige der Industrie beschäftigen, so wird sich vielleicht in der Zukunft auch so eine kolossale Vereinigung von Musikanten bilden, eine Art musikalischer Pflanzstadt, aus welcher die Welt den nöthigen Bedarf beziehen wird. Dieses im Sinne Fourié's und Consorten erdachte Unding hat allerdings für den ersten Anblick etwas Anlockendes und ich muß gestehen, daß diese Utopie seiner Zeit viel Reiz für mich hatte. Der letzte Musikbandencours jedoch hat mich eines Bessern belehrt und in der That welch' eine jämmerliche Existenz wäre es, verurtheilt zu sein gegen seinen Geschmack und Willen Musik hören zu müssen. Während der 4 Tage, daß dieser monströse Wettkampf dauerte, mußte ein echter Kunstfreund hübsch zu Hause bleiben, wollte er nicht seine Ohren an jeder Straßenecke und an jedem Platze einer wahren Plage aussetzen. Ich meinerseits wüßte der Regierung gar keinen Dank für eine solche Tonpest und da ich nur zuviel darüber gesagt zu haben glaube, so gehen wir zu etwas Interessanterem über.

Vor einiger Zeit erschien hier ein „Traité complet d'Harmonie théorique et practique contenant les principes fondamentaux au moyen desquels on découvre l'origine de tous les accords, et les lois de succession qui les régissent, par A. J. Vivier.

Ein umfangreicher Quartband, aus dem wohl die Wenigsten klug werden möchten. Der Autor glaubt in den appogiaturen (Vorhalten) des Dreiklangs der ersten Stufe ein neues System gefunden zu haben. Der Dreiklang der 1. Stufe ist ihm die Quintessenz aller Harmonie und alles entspringt aus ihm. In der Vorrede finden sich die Ansichten des Autors in folgender Weise formulirt:

Der Zweck dieses Werkes ist:

1. Die Principien aufzustellen, mittelst welchen man den Ursprung aller Akkorde und die Gesetze, welche dieselben regieren, entdeckt.

2. Die verschiedenen Stellen zu bezeichnen, die ein Akkord in der chromatischen Tonleiter einnehmen kann.

3. Alle tonalen und modulatorischen Auflösungen, deren die Akkorde fähig sind, auf eine rationelle Art zu finden.

4. Feste Regeln für die Modulation aufzustellen.

5. Eine neue Art der Bezifferung anzugeben, welche erlaubt den Ursprung und die natürliche Auflösung eines jeden Akkordes sogleich zu erkennen.

Der Grund, auf welchem das ganze System gebaut ist, liegt in folgenden, des Autors Ansicht nach unumstößlichen Wahrheiten:

1. Der erste Dreiklang (dur oder moll), den das Ohr vernimmt, gibt das Gefühl der absoluten Ruhe.

2. Alle consonirenden oder dissonirenden Akkorde, welche folgen, entbehren gänzlich dieses Charakters und haben vielmehr das unabläßliche Bestreben sich dem ersgehörten Dreiklange zu nähern, so sich oft in ihn aufzulösen.

Dies die Grundzüge des Werkes; die Akkorde, die er durch die appogiaturen des Dreiklanges der 1. Stufe erhält, werden derselben Manipulation unterworfen u. s. w.; logisch durchgeführt kommt er natürlich zu den schauderhaftesten Gestaltungen. Diese Andeutungen werden genügen, dem Leser einen Begriff von dem relativen Werth des Buches zu geben. Der Autor selbst mag seine festen Ueberzeugungen haben und es ehrlich meinen, doch ist die rein spekulative Anschauungsweise der Dinge seit Jahren schon — wenn ich so sagen darf — aus der Mode gekommen und in der That was nützen uns die schönsten Systeme, wenn ihnen der praktische Nutzen abgeht?

Da wir erst am Beginne der musikalischen Saison sind, so bleibt wenig mehr zu sagen. Lalla Roukh wurde hier schon oft gegeben, der Componist wohnte den ersten Aufführungen persönlich bei und wurde mit Beifall überhäuft. Das Sujet soll dem des Johann von Paris ähneln, nur ist die Scene in den Orient verlegt und dadurch bekam es wieder Aehnlichkeit mit dem allbekannten Werke Thomas Moore's. Für die Verehrer des Schumann'schen „Paradies und Peri" wird David's Oper einen schweren Stand haben. Die Meinungen über das letzte dramatische Werk Felicien's sind sehr getheilt, doch scheint es, daß David noch immer in der Wüste weilt; es ist einmal sein Lieblingsaufenthalt und es hält schwer ihm eine Sünde daraus zu machen. Einzeln genommen finden sich wirklich schöne Nummern vor, im Ganzen genommen jedoch macht es einen matten Eindruck in Folge des Einerlei in der Tonfarbe.

Nächstens kommt die Königin von Saba an die Reihe, doch soll sie nicht besondere Hoffnungen erwecken. Auch in Hinsicht des Rienzi von R. Wagner soll man in Unterhandlungen stehen. Neuigkeiten über Neuigkeiten und doch bleiben die Häuser leer und die Kassen der Theaterdirektoren ebenso.

In Erwartung der Dinge, die da kommen sollen, muß ich den Leser bis auf Weiteres vertrösten.

Nachrichten.

Im Leipz. Gewandhaus stehen 3 Soirées v. Hans von Bülow in Aussicht, deren erste (am 10. d. M.) derselbe mit Fr. Schubert (Nachlaß-Sonate in A) begann, und — nach Vorführung von Compositionen von Chopin, Mozart (Onv., Allemande, Sarabande), Händel (Chaconne) und Bach (Courante und Passepied) — mit Rubinstein und Liszt (Concertwalzer über Motive aus Gounod's „Faust" beschloß. — Auch Frau Clara Schumann, welche daselbst anwesend ist, um der Aufführung der Schumann'schen „Faust-Musik" unter Mitwirkung der Frau v. Milde und des Herrn J. Stockhausen im 8. Gewandhaus-Concert beizuwohnen, hat am 6. Decbr. im Verein mit dem Letztern im Gewandhaus-Saale concertirt. — Ueber Beider Leistungen in Hamburg mit nächstem Genaueres. —

In Prag ward eine neue Oper zu böhmischen Texte: Eva Hlyna, Musik von Dörsling, mit Beifall (— musikalischen oder nationellem? —) aufgenommen.

Aus München wird berichtet, daß der Geiger berühmten Namens Camillo Sivori (geborner Italiener) in seinen Vorträgen im dortigen Hoftheater durch sein eminentes und alles, was Technik heißt, vollkommen beherrschendes Spiel das Publikum im Ganzen eben so sehr entzückte, als durch die Wahl der von ihm vorgeführten Compositionen einen Theil desselben von sich abstieß.

Die 8. Lieferung der Beethoven-Ausgabe von Breitkopf u. Härtel enthält folgende Werke: Die 3. (Eroica-) Symphonie in Es für Orch. op. 55 in Stimmen (4 Thlr.), die 6. (Pastorale) in F. op. 68 Partitur (2 Rthr. 6 Ngr.); die beiden Pianoforte-Sonaten in Es-dur und Cis-moll, op. 27. Nr. 1 u. 2; und die D-dur-Sonate, op. 28.

Der Musiklehrerin in Znoim (Mähren) veranstaltete am 5. Decbr., als dem Todestage Mozart's, unter Leitung seines artistischen Direktors, Herrn H. Fiby, eine „Gedächtnißfeier" des eben genannten Tonheldes, in welchem u. A. dessen Es-dur-Symphonie, D-moll-Concert für Piano, und Don-Juan-Ouvertüre neben verschiedenen Gesang-Pièçen (Don Juan, Figaro, Requiem) zur Aufführung kamen.

Ein noch unverbürgtes Gerücht will Rich. Wagner an Liszt's Stelle zum Capellmeister nach Weimar berufen wissen.

In Florenz brachte die Quartett-Gesellschaft am 25. Novbr. in der 2. Matinee ihres 2. Jahrgangs zum ersten Male Cherubini's (eines geborenen Florentiners) Streichquartett, sodann Beethovens C-moll-Quartett (op. 18, Nr. 4) und eine Wiederholung des Mendelssohn'schen Octetts für Streichinstrumente. Alle drei Stücke erregten enthusiastischen Beifall und wurde vom ersten sogar eine Wiederholung verlangt, welche demnächst verhiessen ist. — Ein in der That anerkennenswerther Fortschritt italischen Musiktreibens. —

Wien.

Die Organistenstelle an der evangelischen Filialkirche in Gumpendorf, welche Herr S. Bagge vom Herbste 1853 bis jetzt bekleidete, wurde provisorisch Herrn Herm. Grädener (jun.) übertragen.

Herr Johann Janotych von Adlerstein hat den Text zu verschiedenen Opern vollendet, von denen die eine: „Christine, große tom. Oper in 3 Aufzügen" (nach einer schwedischen Novelle) bereits erschienen (Wien, im Selbstverlage des Verf.), die andre: „Der todte Gast", komische Operette in 1 Aufz. (nach einer Zschokke'schen Novelle) unter der Presse ist. Beide mit der Bemerkung des Vf.: „Den Bühnen und Componisten gegenüber als Manuscript gedruckt."

Nach dem Communal-Kalender wird das neue Operntheater bei vollem Hause 3000 Personen fassen. Sein Parterre wird 430 Sperrsitze, 250 Sitz- und 200 Stehplätze, sowie 32 Logen enthalten; sein erster und zweiter Rang je 30 Logen; sein dritter Rang außer 6 Logen: 170 Sperrsitze und 280 Sitzplätze; sein vierter endlich 90 Sperrsitze und 400 Sitzplätze. Für den Bau, dessen Vollendung i. J. 1865 bevorsteht, sind vier Millionen Gulden bewilligt.

Concertankündigungen.

Am Sonntag, den 14. December Mittags halb 1 Uhr im k. k. Redoutensaale: 1. Concert des Wiener Männergesang-Vereins. (David, die Wüste — Chöre von Gretry, Lachner, Mendelssohn, Schubert.)

Am selben Tage Nachmittags 5 Uhr im Musikvereinssaale: 3. Quartettproduction des Herrn Helmesberger. Quartett von C. Goldmark (neu). Piano-Trio (C-moll) von Mendelsohn. A-moll-Quartett von Schumann.

Am selbigen Tage Abends halb 9 Uhr im Musikvereinssaale: Concert der Sängerin Fräulein Bochkolz-Falconi.

Am Samstag, den 20. December, Abends halb 7 Uhr im Musikvereinsaale: Concert der Gesanglehrerin und Professorin am hiesigen Conservatorium.

Druck von Friedr. & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 51. Wien, 20. Dezember 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 803. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals C. F. Müller's Wittwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Apologismen. (Fortsetzung.) Recensionen. — Einige Worte über den Text zu Händel's „Messias." (Schluß.) — Lokales. — Correspondenz aus Hamburg. — Auch ein Urtheil über Mozart. — Nachrichten. — Concertankündigungen.

Die nächste und letzte Nummer d. Bl. kann wegen der den Druck unterbrechenden Feiertage erst am Dienstag den 30. D. ausgegeben werden.

Apologismen.

(Fortsetzung.)

Mit der wahren Hälfte des ersten Satzes haben wir nicht lange zu thun. Es ist vollkommen richtig, daß die Instrumentalmusik Gegenstände der Natur nachzuahmen nicht im Stande ist, doch wohl verstanden, Gegenstände, im Sinne von Körper. Es liegt die Darstellung dieser so wenig in ihrem Bereich, daß sie in demselben Augenblick, wo sie es nur versucht, über die Grenze ihres Gebietes hinausgeht, in das der Malerei oder gar Sculptur hinüberschweift und dort elend umkommt, weil ihr Organismus nicht darauf angelegt ist, in einer andren Athmossphäre zu leben, als ihrer eigenen. Daß dies richtig sei, läßt sich weiter nicht beweisen, weil die Behauptung eine durchaus negative ist, einleuchtender aber wird es beim nächsten Schritt, den wir gleich thun werden; zweifelt man daran, so möge man das positive Gegentheil darthun. Wir müssen nämlich weiter gehn und behaupten, daß diese Fähigkeit nicht nur der Instrumentalmusik abgesprochen werden muß, sondern aller Musik. Herr Gervinus behauptet zwar, die Musik sei jenes im Stande durch die Figur, es gebe „räumliche" und „optische" Gegenstände der Höhe und Tiefe, Fülle und Leere, welche durch die Musik angedeutet werden könnten; allein daß dies ein Irrthum sei, wird sich sogleich zeigen, wenn wir die andre Seite des ersten Satzes angehn, wenn wir uns klar gemacht haben werden, ob denn die Musik gar nichts von der Natur nachahmen könne, oder was in ihr Bereich falle. Um nicht zu weitschweifig zu werden, wollen wir die Schlüsse kurz hinter einander setzen. In der Erscheinung eines jeden musikalischen Kunstwerkes ist das Wesentliche die der Zeit nach geordnete Aufeinanderfolge von bestimmten, einzelnen oder mehreren zugleich mit einander erklingenden Tönen. Jede Aufeinanderfolge aber ist in ihrem Grunde nichts als Bewegung in einer einzigen Ausdehnung; Folge in der Zeit ohne Bewegung läßt sich schlechterdings nicht denken, Bewegung ist also, wie der Ton der physische, so der metaphysische Kern und letzte Grund aller Musik. In der Erscheinung nun nach bestimmten Gesetzen der Parallelität, des Gegensatzes u. s. w. gemessen und eingetheilt wird diese Bewegung zum Rhythmus. Wenn nun Bewegung das eigentliche Element der Musik ist, so haben wir Etwas in der Natur gefunden, was ihrer Nachahmung zugänglich sein wird, das ganze Reich der Bewegungen. „Vortrefflich", hören wir rufen, „so ist doch Eins gerettet, was wir schon zu verlieren fürchteten und was uns doch so lieb ist. Bewegungen kann die Musik nachahmen? Nun, die Stimmen der Vögel und sonstigen vierbeinigen Thiere sind doch gewiß Bewegung, folglich kann und darf die Musik diese nachahmen"! Nur nicht zu früh triumphirt! Wir haben ausdrücklich oben gesagt, daß die Aufeinanderfolge eine der Zeit nach geordnete sei, daß die Bewegung durch die Ordnung zum Rhythmus werde, der ebendaher aller Musik nothwendig ist. Durch diese Bestimmung sind alle diejenigen Bewegungen ausgeschlossen, welche die Fähigkeit geordnet und nach Gesetzen eingetheilt zu werden nicht besitzen, welche entweder als zu kurz oder als zu unregelmäßig eine Idealisirung zu irgend einer Art von Symmetrie nicht zulassen, wie dies bei jenen Lauten der Fall ist. — Ist aber die Richtigkeit dieser Grundlage anerkannt, so kann ferner kein Zweifel mehr darüber stattfinden, daß und warum alle Körper in der Natur sich der Nachahmung durch die Musik entziehen. Wohl existirt nach unserer gewöhnlichen Art zu sprechen ein Gleichartiges in beiden, worauf auch Gervinus hinauszuwollen scheint, nämlich der Rhythmus in den Körpern und der Rhythmus in der Musik. Allein es ist eben nur ein Gleichartiges, es ist nur ein gleicher Modus der Erscheinungen, während die Erscheinungen selbst den höchsten Grad von Verschiedenheit besitzen. Man mag sich nämlich diesen Sprachgebrauch vom Rhythmus in den Körpern immerhin so erklären, daß das Auge die einzelnen Theile nach und nach durchläuft und so den folgenden immer mit dem vorhergehenden vergleicht und sie gegen einander abmißt, wie in der Zeit die einzelnen Theilchen auf einander folgen und gegen einander im Verhältniß stehen: für die Anschauung, und darauf kommt es hier an, ist in dem Rhythmus der Körper kein zeitliches Moment, die Anschauung faßt den Körper und die Verhältnisse seiner Theile in einem Augenblick, mit einem Schlage; es ist durchaus, wenn wir uns des Ausdrucks bedienen dürfen, der Rhythmus des Ortes, der Rhythmus der vollkommensten Ruhe. Selbst in dem Beispiel, welches Jmandem am ersten Bedenken erregen könnte, läßt sich dasselbe erkennen, nämlich in den Linien, welche ein lange Gebirgszug gegen den Himmel bildet. Hier könnte man de der Betrachtung von einem nicht sehr entfernten Standpunkte aus auf den Vergleich gerathen, daß, wie das Auge die mannigfach variirten, jetzt sanft oder steil aufsteigenden, je zt allmählich oder plötzlich sich senkenden Linien in dem Verhältniß ihrer Theile zu einander verfolgt, so auch das Ohr die Zeittheile zugleich mit dem Steigen und Fallen der Melodien heraushören und in Tönen nachahmen könne. Das Ganze aber beruht auf einer Mangelhaftigkeit unsres Sinnes, und durchaus nicht in dem Wesen des Objekts. Nehmen wir den Standpunkt aus einer weiten Ferne, von wo aus das Auge im Stande ist, das Ganze mit einem Male zu fassen, wie es gefaßt werden muß, so haben wir dasselbe, wie bei allen kleineren Körpern, jede Spur einer Bewegung verschwindet, und selbst, wenn Etwas davon vorhanden wäre, was die Musik aufnehmen könnte, so würde sie damit immer erst an der Grenze des Körpers sein, d. h. da anfangen, wo der Körper aufhört.

Wollte man nun den Rhythmus, den das Auge allerdings in einem Moment erfaßt, auflösen in einen bewegten Rhythmus, so hörte mit dem Eintreten dieser Auflösung der Körper grade auf, Körper zu sein; ich ahne dann die Bewegung nach und nicht den ruhenden Körper. Kurz, Ruhe und Bewegung heben sich schlechterdings auf, daher erhellt, daß der Rhythmus der Ruhe vom Rhythmus der Bewegung nicht nachgeahmt werden kann. Wenn nun Herr Gervinus nichtsdestoweniger in den Figuren Händel's eine Nachahmung selbst optischer Gegenstände zu hören glaubt, so müssen wir nach dem Gesagten behaupten, daß, wenn Händel solches beabsichtigt hätte, er sehr unmusikalisch gewesen wäre; ehe wir jedoch das zu behaupten wagen, wollen wir vorläufig annehmen, daß Herr Gervinus in einem Irrthum ist, daß er durch Text und eigne Vorurtheile verleitet, in der Musik sucht, was nicht darin ist — eine Annahme, deren Beweis nicht hier zu unsrer Aufgabe gehört, die aber wohl bald von andrer Seite des Näheren untersucht werden wird.

Wir wenden uns zu dem zweiten Satze. Wie sehr wir damit übereinstimmen, daß die Instrumentalmusik bestimmte, begriffliche Gedanken darzustellen nicht im Stande sei, geht aus dem Obigen von selbst hervor. Denn der begriffliche Gedanke im Reiche des Geistes entspricht dem fertigen, ruhenden Objekte im Reiche der Natur. Wie das flüssige Metall in die Form gebracht wird, nach und nach sich abkühlt, und endlich zur festen, kernigen, fast undurchdringbaren Masse wird, so consolidirt sich durch die formende Thätigkeit des Geistes der Guß des Gedankenmaterials zum kalten, festen Begriff. Wenn aber die Instrumentalmusik wie alle Musik ihr Dasein nur in der Athmosphäre der Bewegung haben kann, so muß es ihr unmöglich sein, den ruhenden, begrifflichen Gedanken darzustellen. Daß dies Unvermögen für sie kein besondrer Verlust sei, wird noch mehr einleuchten, wenn wir unten gesehen haben werden, was für Gehalt auf diesem Gebiete die Musik haben kann. Hier wollen wir nur weiter daran erinnern, daß der Zweck, begriffliche Gedanken darzustellen, bei keiner bildenden Kunst, ja selbst bei der Poesie nicht vorliegt. Malt ein echter Künstler eine Landschaft, eine Schnitterin, meißelt ein echter Künstler eine Aphrodite, so ist doch bekanntermaaßen nicht jenes Aufgabe und Absicht, einen begrifflichen Gedanken oder gar den bloßen Begriff „Baum" und „Haus" und „Wiese" oder „Frauenzimmer" mit der besonderen Bestimmung des „Aehrenabschneidens", oder dieses, den Begriff „Göttin" in dem einzelnen Gegenstande vorzuführen, sondern es ist eine poetische Idee, die durch die Form und eigenthümliche Zusammenstellung der Gegenstände, durch Farbe, Stoff u. s. w. vergegenwärtigt werden soll. Bei der Poesie kann man sich leichter täuschen, weil diese Kunst zur Darstellung der Idee eben kein andres Mittel besitzt, als den Begriff, um der Kürze halber so zu sagen, durch den sie gleichsam äußerlich das Bild beschreibt, in dem die Idee erscheint; Zweck aber sind auch hier nicht die begrifflichen Gedanken, sondern nur das Studium für die Anschauung der Idee. Der (mimische) Tanz endlich steht mit den bildenden Künsten in dieser Hinsicht ganz auf derselben Stufe. Wenn also die Instrumentalmusik begriffliche Gedanken darzustellen nicht im Stande ist, so ist sie damit noch nicht *sinnlos* — und hier kommen wir auf den dritten Satz. Sie hat einen Gehalt, denselben wie die übrigen Künste, nämlich *Ideen*. Was für Ideen die Instrumentalmusik zu ihrem Gehalte habe, und nur haben könne, werden wir jetzt nicht lange zu suchen brauchen. Wie es die Malerei und Skulptur nicht in ihrer Macht haben, eine Bewegung darzustellen, mag man sich noch so oft des Ausdrucks bedienen, es sei Leben und Bewegung u. s. w. in einem Gemälde, so kann man von der Musik nicht verlangen, daß sie Ideen in den Bereich ihres Schaffens ziehe, die ihrer eigensten Natur widerstreben, in denen das Moment der absoluten Ruhe enthalten ist. Bemächtigen aber wird sie sich auch hier der ganzen Reihe von Ideen, deren Hauptmoment die Bewegung ist, wie wir sie oben schon bezeichnet haben. Die Poesie nimmt auch hier ihre besondre Stellung ein. Sie kann Objekte gar nicht zur Darstellung bringen, nur durch Nennung ihres Namens daran erinnern, sie kann Bewegung, namentlich die *stetige* Bewegung mit allen ihren unzähligen Nuancen nur in sehr geringem Grade nachahmen. Wie wir aber, wenn wir vor einer Landschaft sitzend, die darin gegenwärtige Idee erfaßt haben, uns mehr und mehr in das Innere unsrer Phantasie zurückziehen, um, ganz von ihr durchdrungen, dieselbe nun auch auf die Stimmung unsres inneren Lebens zu beziehen und zu betrachten, welche Töne und Verhältnisse dort wohl denen im Gemälde entsprechen, durch die diese angeregt werden, so können und müssen wir auch die Idee der Bewegung, die in dem Musikwerke dargestellt ist, übertragen auf die Bewegungen im Innern des Menschen, die *Bewegungen des Gemüthes*. Hier ist der Ort, wo wir wenige Worte über Hanslick's Theorie sagen müssen. Hanslick ist, wie uns scheint, vielfach mißverstanden worden, unter Andern auch vom Verf. des Aufsatzes in Nr. 46 d. Bl. Derselbe führt als den Gesammtinhalt der Schrift Hanslick's den Satz an, daß die Musik außer den schönen Tonformen keinen weiteren Inhalt habe, und klagt über die Trostlosigkeit dieser Theorie. Allein den Gehalt, Ideengehalt hat Hanslick doch zugegeben, sogar selber postulirt *). Was aber nach unsrer Meinung fehlt, und Veranlassung gegeben hat zu den mannigfachen Mißverständnissen, ist, daß er in Bezug auf die Darstellbarkeit der Ideen sowohl des äußeren, wie des Seelen-Lebens zu früh stehen geblieben ist, den letzten Schritt nicht gethan hat, daß er mit viel zu wenig Nachdruck auf die tiefe Sympathie zwischen den Bewegungen der Natur, und denen des Gemüthes und beider wiederum mit denen der Musik hingewiesen hat, daß er unterlassen hat, auszusprechen, wie grade darum keine Kunst so geeignet ist, die Bewegungen des menschlichen Herzens auszudrücken, weil keine so fähig ist, in ihrem recht eigentlichen Elemente jeder leisesten Regung, jedem Zucken, jedem Pulsschlage, deren jedes der Idee eine neue und besondre Nuance gibt, zu folgen und zu correspondiren. Man könnte hier wiederum einwerfen, daß es ja ganz im Belieben Jedes stehe, die Uebertragung auf das innere Leben zu vollziehen oder nicht, daß wir nie die Nothwendigkeit derselben, d. h. das Vorhandensein eines seelischen Ausdrucks beweisen könnten. Hierauf ist zu erwiedern, daß die Uebertragung sich je nach der Bedeutung des Werkes in höherem oder geringerem Grade von selbst aufdrängen werde, daß es aber mit dem Beweisen hier, wie überhaupt bei der Kunst eine eigne Sache sei. Schon die verschiedenen Ideen, welche mit den Kunstwerken in die Erscheinung treten, aus diesen heraus zu *demonstriren*, wie man den pythagoräischen Lehrsatz beweist, ist nicht bei der Musik allein eine höchst mißliche Sache. Man mache nur einmal den Versuch, aus einer Landschaft, einem Kopf, einer Statue, einem poetischen Werke die Idee *bis ins Detail* herausdemonstriren zu wollen, man wird bald an allen Ecken auf ein subjectives Gebiet gerathen, wo das Zwingende aufhört— nicht anders als bei einem Streichquartett. Nur die allgemeine Idee mit ihren *bedeutendsten* Nuancen wird man nach allseitiger Erwägung des Werkes objectiv fassen können, und das Specielle derselben und ihre weitere Bedeutung für die höheren Sphären kann nur durch die Anschauung eines Jeden gewonnen werden, muß ein künstlerisches Auge aus dem Gemälde, aus der Natur heraussehen, der poetische Sinn aus

*) Diesen Umstand scheint allerdings der geehrte Herr Verfasser des „Offenen Sendschreibens" in Nr. 46 übersehen zu haben, widrigenfalls derselbe sich ohne Zweifel milder würde ausgedrückt haben. die Red.

dem Gedichte herauslesen, aus dem musikalischen Kunstwerke heraush ö r e n — das musikalische Ohr. Wir wollen hier nicht mit Schlagwörtern wie „Mysterien der Kunst" Hokuspokus treiben, allein wir haben hier eine Sprache, die durch andre Dinge redet, als durch Begriffe; eine Melodie r e d e t, und sie redet zu dem, der Ohren dafür hat, so deutlich, wie zu dem Philosophen der Begriff. Wer nicht h ö r t, dem kann man mit Ausnahme von sehr wenigen Fällen einen Beweis nicht liefern. Wenn demgemäß der Instrumentalmusik Sinnlosigkeit vorgeworfen wird und Unfähigkeit, durch Ausdruck in Begriffen sich selbst gewissermaßen zu legitimiren, so befinden wir uns in dem sonderbaren Falle, die Anklage als nur in der mangelhaften Organisation der Ankläger beruhend zurückzuweisen, so weit sie nicht durch Obiges widerlegt ist. Wir sind außerordentlich weit entfernt, mit dieser Zurückweisung unsrerseits jenen einen Vorwurf machen zu wollen — nichts wäre alberner als das —; wir wollen damit nur bemerken, daß es auch in der Kunst ein Esoterisches gibt, nicht anders als in der Wissenschaft. Wenn nun dem denkenden Geiste gestattet ist, sich bis zu einer fast schwindelnden Höhe des reinen Gedankens und der Abstraction zu erheben, warum soll es dem anschauenden Geiste nicht gestattet sein, sich bis in die innerlichsten Tiefen der Anschauung zurückzuziehen, wohin ihm zu folgen nur dem Geistesverwandten, nur dem künstlerisch Sehenden und Hörenden vergönnt ist? Wenn unter hundert sonst braven, respektabel gebildeten Menschen kaum zwanzig vermögend sind, einem Spinoza, Kant, Schleiermacher, Hegel zu folgen und sie mehr als halbmechanisch zu verstehen, obgleich sie gesunden Verstand besitzen, warum soll sich die Kunst mit einem Male alles Esoterischen entschlagen, warum soll es ihr zum Vorwurf gemacht werden, wenn ihre Sprache nicht ohne weiteres von Jedem verstanden wird, der zwei gesunde Ohren hat? Wer aber diese Sprache versteht, der kann auch controliren, ob der Componist die Idee festgehalten, wenn man so sagen darf, ob er wirklich ein einheitliches Wert mit e i n e r Idee und e i n e r Form, und beides wiederum nur als E i n s geschaffen, oder ob er äußerlich und mechanisch Akkord an Akkord, Stück an Stück gereiht hat, ob er willkürlich von Einem zum Andern springt u. s. w. — er bedarf dafür keiner andren Controle. Damit aber stehen wir am Schlusse des ersten Theils, indem wir nur noch zeigen wollen, wie die obigen Anklagen noch weniger berechtigt sind, wenn sie zu Gunsten der V o k a l m u s i k gegen die I n s t r u m e n t a l m u s i k erhoben werden.

Uns will es nicht anders scheinen, als läge hier ein sonderbarer Widerspruch vor. Hat nämlich die reine Musik keinen Gehalt, ist sie sinnlos, wie kann sie sinnvoll werden im Verein mit dem Wort? Umgekehrt: ist die Musik im Stande, in Verbindung mit dem Worte Ideen darzustellen, warum kann sie es nicht allein? Das Wort thut zu der Musik doch nichts hinzu oder hinweg? Was ist denn, so müssen auch wir fragen, ein Kunstwerk von der Gattung der Vokalmusik und wie entsteht es? Es ist doch die Vergegenwärtigung einer und derselben künstlerischen Idee in zwei durch Coincidenz der Zeit verbundenen Substraten, dem gesprochenen Wort und dem klingenden Ton. Es entsteht doch dadurch, daß der Künstler entweder, wenn er beide Substrate selbst beherrscht, dieselbe Idee zugleich in zwei Formen, also gleichsam zwei Kunstwerke zugleich vor seiner Phantasie stehen sieht, oder, wenn nur das musikalische, daß ihm bei der Betrachtung des einen schon fertigen Kunstwerkes die darin ausgedrückte Idee sofort in einem zweiten aufsteigt, dessen Form und Stoff ihm von der eigenthümlichen Beschaffenheit s e i n e r Phantasie bedingt wird. Die Idee muß demgemäß ebensowohl aus der von allem Text abgelösten Musik herauszubringen sein, als sie in dem bloßen Text sich vergegenwärtigen muß — ein Grundsatz, der in der ewig wiederholten Forderung von Uebereinstimmung zwischen Text und Musik längst anerkannt ist *). Der wirklich künstlerisch Hörende muß also dies als den springenden Punkt bei einem Liede, einem Oratorium, einer Oper betrachten; klammert er sich dagegen nur an die Worte und die ausgesprochenen Begriffe, um von diesen erst das Verständniß der Musik zu erbitten, so hört er Musik in sehr unmusikalischer Weise **). Was im Einzelnen die Fähigkeit der Instrumentalmusik gegenüber der Vokalmusik betrifft, so sind bei den einzelnen Sätzen oben hinreichende Andeutungen darüber gegeben.

(Schluß folgt.)

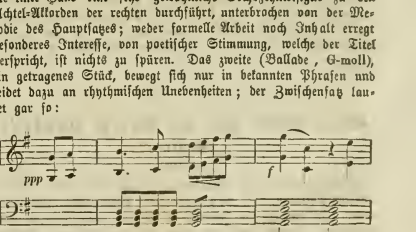
Recensionen.

F. X. Lieb. Vier Fugen für die Orgel oder das Pianoforte. Op. 7. Offenbach, André.

Wer heutzutage Fugen schreibt und denselben ein mehr als ephemeres Dasein wünscht, muß nothwendig zwei Forderungen erfüllen: er muß Themen von wirklich tiefem und ausgiebigem Gehalte zu erfinden wissen, und muß der Behandlung auch, abgesehen von correcter Construction und Stimmführung, etwas von eigenem individuellem Leben mitzutheilen haben. Bloße formelle Richtigkeit betrachten wir nicht als Vorzug, sondern setzen sie als selbstverständlich, als Folge guter Schule, voraus. Diese Forderungen erfüllen die vorliegenden Fugen nicht; die Themen sind über die Maßen einfach und gewöhnlich, die Durchführung fehlerlos und correkt, aber völlig leblos und steif. Als Studien für Schüler in der Theorie oder im Orgelspiel mögen sie ihre Dienste leisten können; aber von der Studie zum selbständigen musikalischen Kunstwerk ist ein weiter Weg.

Alb. Tottmann. Vier Tonmährchen für Pianoforte. Op. 2. Leipzig, Hofmeister.

Von diesen vier Frau C. Schumann gewidmeten Stücken, gibt uns das erste (G-dur) „in Form einer Etüde", nach kurzer Einleitung eine ziemlich salonmäßige Melodie mit Sechszehntelbegleitung, von einem Zwischensatze (G-moll) unterbrochen, worin die linke Hand eine sehr gewöhnliche Sechszehntelfigur zu den Achtel-Akkorden der rechten durchführt, unterbrochen von der Melodie des Hauptsatzes; weder formelle Arbeit noch Inhalt erregt besonderes Interesse, von poetischer Stimmung, welche der Titel verspricht, ist nichts zu spüren. Das zweite (Ballade, G-moll), ein getragenes Stück, bewegt sich nur in bekannten Phrasen und leidet dazu an rhythmischen Unebenheiten; der Zwischensatz lautet gar so:



Nr. 3 (A-dur) überrascht noch mehr: sie ist von Anfang bis zu Ende im Fünfvierteltakt geschrieben; welche künstlerische Intention

*) Die Differenz zwischen der Ansicht des Herrn Verfassers des Artikels in Nr. 45 und den obigen Sätzen liegt auf der Hand.

**) Bei einer wissenschaftlichen Analyse wird man natürlich diesen Weg, wenn auch etwas anders, einschlagen.

den Componisten dazu genöthigt hat, wissen wir nicht, das Stück ist durchweg gezwungen und langweilig. Auch das vierte Stück (D-dur), einfach beginnend, wird gegen die Mitte hin in lebhaften Figuren und Harmonieſprüngen sehr vorlaut, mit Mühe finden wir den Weg zum Thema zurück. Wir meinen, der Componist sollte uns nicht poetisch stimmen wollen, ehe er einmal seine Kräfte richtig zu würdigen und Eigenes von Fremdem zu unterscheiden gelernt hat.

Carl Hering. Bunte Bilder, 12 Stücke in Fünffingerlage für das Pianoforte zu 4 Händen. Op. 65. Berlin.

Eine anmuthige und geschickt durchgeführte Idee, den ersten Anfängern im Clavierſpiel neben einfachen und ohne Schwierigkeit auszuführenden Melodien durch die reiche Begleitung der linken Hand, die der Lehrer zu übernehmen hat, und durch zugefügte Ueberschriften schon früh eine Ahnung von etwas Höherem in der Musik beizubringen. Gewiß würde das Verständniß für Musik sicherer allgemeine Verbreitung finden, wenn dem ersten Unterrichte viele dergleichen Uebungen, von geschickter Hand geleitet, zu Grunde gelegt würden, statt daß vielen Hunderten durch die mechaniſche und trockene Behandlung der Anfangsgründe die Luſt für immer verdorben wird. Wir können daher diese „bunten Bilder“ den Lehrern und Lehrerinnen nicht angelegentlich genug empfehlen.

L. Steinmann. Die gesammte Claviertechnik. op. 9. Potsdam, Stein.

Der Verfasser will, wie er im Vorworte sagt, in diesem Werke etwas umfassenderes und dabei wohlfeileres liefern, als die früheren, welche technische Uebungen geschrieben; verweist aber daneben für die, welche noch weiter fortschreiten und die Anwendung der Technik lernen wollen, auf eine Reihe größerer Etüdenwerke, vorzüglich die Köhler'schen. Sein Werk zerfällt in zwei Theile: 1. Mechaniſche Uebungen (Uebungen mit ſtillſtehender Hand, in enger und weiter Handlage, mit Doppelgriffen, dann Uebungen mit fortrückender Hand, mit fortrückenden Fingern, Sprungübungen, Handgelenkübungen, Uebungen im Unter- und Ueberſetzen); 2. Die muſikaliſchen Grundformen (Tonleiterverſchied. Art, die verſchiedenen Akkorde zusammen angeſchlagen und gebrochen, mehrſtimmige Uebungen, chromatiſche Gänge mit Doppelgriffen, Akkorde in weiter Lage ꝛc.). Das Werk, aus Erfahrung hervorgegangen und mit Umſicht und Fleiß zuſammengeſtellt, wird gewiß einer ſyſtematiſchen Ausbildung in der Technik mit Nutzen zu Grunde gelegt werden.

Einige Worte über den Text zu Händel's „Messias.“

(Schluß.)

Einen ſchwierigern Standpunkt haben wir, wenn wir in anderer Beziehung der Mozart'ſchen Bearbeitung gegenüber treten. In letzterer ſind nämlich die Worte: „Denn es iſt uns ein Kind geboren und ein Sohn iſt uns gegeben, welches Herrſchaft iſt auf ſeiner Schulter; und ſein Name wird heißen:“ — dem Solo-Quartett übergeben, und erſt mit den Worten: „Wunderbar, Herrlichkeit, der ſtarke Held, der Ewigkeiten Vater, der Friedefürſt“ fällt der Chor ein. Händel hat das Stück gleich zu Anfang „Chorus“ überſchrieben. Mozart aber hat zu Anfang „Solo“ und bei dem Textworte „Wunderbar“ hat er „Tutti“ vorgeſchrieben. Möglich auch, daß dieſe Worte — von einem Andern, als von Mozart beigefügt ſind, wie ſich denn noch andere Stellen in der gedruckten Partitur vorzinden, deren Echtheit als Mozart'ſche Bearbeitung man mit Recht bezweifeln kann. Mag dem nun ſein, wie ihm wolle, uns erſcheint die Trennung des Textes in „Solo“ und „Chor“ als ein Effekt rein äußerlicher Art, und der deswegen muſikaliſch unbegründet iſt, weil eine ſolche Trennung nicht aus dem Texte hervorgeht, nicht im Texte liegt, und weil Händel das Hervortheben der Namen des Erlöſers durch andere und rein formelle Mittel bewirkt hat. Händel läßt zu Anfang des Chors die Stimmen nur vereinzelt und paarweiſe eintreten, erſt bei den Worten „und ſein Name ſoll heißen“ ſcharen ſich die vier Stimmen zuſammen, machen eine kurze Pauſe, und fallen dann gleichzeitig und homophon mit dem Worte: „Wunderbar“ ein, während die Violinen anfangen, in lauter Sechzehntel-Noten über ihnen zu ſchwirren und zu flackern wie ein Weihnachtsſtern. Das iſt eine Stelle, geeignet zum fortissimo, um ſeine ganze Stimme auszuſchreien, wie das vorhergehende „und ſein Name ſoll heißen“ den zuſammentretenden Stimmen geſtattet, in einem crescendo mehr und mehr herauszutreten. Der Chor mag Veranlaſſung zu einer Steigerung bieten, zu einem Uebergehen von einem p oder mezza voce zu einem FF.

Der Meſſias bietet noch zwei in doppelter Beziehung analoge Beiſpiele in den Chören des erſten Theils „Er wird ſie reinigen“ und „Sein Joch iſt ſanft“. Erſteres haben ſie mit dem vorhin erwähnten Chor „Denn es iſt uns ein Kind geboren“ eine allgemeine formelle Aehnlichkeit in der Behandlung und Theilung des Textes, in dem allmälichen Eintreten der Singſtimmen und in ihrem Zuſammentreten mit obligaten Orcheſter-Stimmen bei der zweiten Hälfte des Textes Außerdem iſt bei ihnen in der Mozart'ſchen Bearbeitung erſt das Solo, ſpäter das Tutti vorgeſchrieben; Händel ſchreibt wieder gleich zu Anfang Chorus oder Tutti vor. Es iſt auch kein Zweifel, wenn man die hier in den engliſchen Partitur-Ausgaben (vorausgeſetzt, daß ſie mit den handſchriftlichen Original-Vorlagen möglichſt genau übereinſtimmen, welches aber zum Theil noch zu bezweifeln iſt) vorgezeichneten Schlüſſel mit den bei den andern Chören und Solos vorgezeichneten Schlüſſeln vergleicht, daß alle drei Sätze nur für Chor beſtimmt ſein können. Ein wichtiger Zeuge iſt uns aber wiederum Burney, aus deſſen Bericht über die erſte Aufführung des Meſſias beim Händelfeſte im Jahre 1748 (Commemoration of Handel, S. 74 ff.) mit keiner Silbe hervorgeht, daß damals bei oder neben den Chören zur Abwechslung ein Solo-Quartett angewendet wurde. Hätte man gegen Partitur und Herkommen eine Aenderung unternommen, ſo würde es Burney auch hier bemerkt haben. Im Gegentheil, es wird die in der ältern engliſchen Partitur vorgeſchriebene chorweiſe Wiedergabe dieſer Sätze als die urſprüngliche und von Händel beabſichtigte um ſo wahrſcheinlicher und gewiſſer, da Burney bei Gelegenheit der zweiten Aufführung des Meſſias bei demſelben Feſte auf die Beſetzung eines Chors durch abwechſelnde Solo- und Chorſtimmen zu ſprechen kommt und dieſe Beſetzung als eine Aenderung bezeichnet. Nach ſeinen Mittheilungen wird man ſogar zu der Anſicht geführt, daß die Anwendung dieſes Mittels contraſtirender Wirkung bei den Chören des Meſſias allem Anſchein nach zuerſt in England aufkam. Wir ſagen „allem Anſchein nach“, weil uns eine frühere Anwendung nicht bekannt iſt. Bei dem Chore „Hoch thut euch auf“ im zweiten Theile werden wir auf dieſen Gegenſtand zurückkommen.

Mit dem Chor „Denn es iſt uns ein Kind geboren“ und mit dem darin erreichten Gipfelpunkt muſikaliſcher Wirkung ſchließt der eigentlich prophetiſche Theil des Werkes. Aber wie kann Händel von dieſem Höhenpunkte herabſteigen? Was wird er folgen laſſen? Wir haben geſehen, daß ſich viermal der Reigen von Recitativ, Arie und Chor, erſtere beide — Recitativ und Arie — jedesmal für eine andere Stimme, erſt für Tenor, dann für Baß, dann für Alt, dann wieder für Baß wiederholt hat, und ſich in dem letzten Chore die größte Zuverſicht und Energie ausſpricht. Händel greift jetzt zum Contraſte. Er erinnert ſich der Weiſen, welche er in ſeiner Jugend von den Pifferari in den Straßen Roms zur Weihnachtszeit ſpielen gehört hat, und bildet auf ſolchen Unterlagen ein anmuthiges Paſtorale für Streichinſtrumente, welches den Hörer unter den wolkenloſen Himmel und auf die Schafweiden Judäas zu verſetzen vermag. Händel hat das Stück „Pif.“ (Piva? Pifferare?) überſchrieben. Und nach dieſem Stück,

aber nicht eher, vernehmen wir eine helle, klare Sopranstimme, wie sie von den weidenden Schäfern, von dem ihnen erscheinenden Engel des Herrn und von der Geburt des Heilandes zu Bethlehem erzählt. (Lukas 2, 8—13). Die Erzählung geschieht nach Händels letzter Bearbeitung, welcher auch Mozart gefolgt ist, in abwechselnden einfachen *) und sogenannten begleiteten Recitativen (Accompagnamento). In der ursprünglichen Bearbeitung hatte Händel statt des ersten begleiteten Recitavs eine Arie gesetzt. Nach diesen Sopran-Recitativen folgt der Lobgesang der Engel (Lukas 2, 14) in dem Chor „Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden“ u. s. w.

Die folgende, bei der Ankunft des Königs von Zion“ zum Frohlocken auffordernde Arie: „Erwach' zu Liedern der Wonne, frohlocke, du Tochter Zion“ u. s. w. (Zacharias 9, 9) wird in England vom Sopran gesungen. Beim Händelfeste im Jahre 1784 sang sie Madame Mara. Von dieser Arie gibt es auch zwei Bearbeitungen, von denen nur die zweite eine allgemeinere Verbreitung gefunden hat. Mozart ist der zweiten gefolgt, hat aber die Arie dem Tenor zugetheilt.

Ein nun folgendes Recitativ mit der Arie für Sopran: „Er weidet seine Heerde“ (Jesais 35, 5; 40. 11 und Matthäus 11, 28) führt zum Schlußchor des 1. Theils „Sein Joch ist sanft“ (Matthäus 11, 30), wo Christus als Haupt und Führer seiner Gemeinde gedacht wird.

Die erwähnte Arie „Er weidet seine Heerde“ — wird in England theilweise transponirt und abwechselnd von zwei verschiedenen Stimmen, entweder von einem Alt und einem Sopran oder von zwei Sopranen gesungen. Dieser Gebrauch ist alt, hat aber keine authentischen Belege für sich. Es ist eben ein Gebrauch (it is the custom), keine Ueberlieferung, die sich ihrem Ursprung nach auf Händel zurückführen ließe. Nach Burney's Bericht wurde die Arie zuerst von Frau Cibber, der bedeutendsten Sängerin bei den Aufführungen des „Messias“ unter Händel's persönlicher Leitung, später von Guadagni gesungen. Es ist hieraus zu entnehmen, daß sie anfangs und ursprünglich auch nur von einer Stimme gesungen wurde. Beim Händelfeste 1784 wurde sie aber (Commemoration of Handel, S. 78) von zwei Sopranstimmen (Herr Bartolini und Fräul. Cantelo) gesungen. Aus diesem Umstand, daß nämlich die Arie von zwei Sopranstimmen und nicht etwa von einer Alt- und einer Sopranstimme gesungen wurde, und ferner daraus, daß Burney das Stück eine „Arie“ (an Air) und nicht, wie es später üblich wurde, ein Duett nennt, scheint hervorzugehen, daß man zu seiner Zeit noch nicht zur Transposition geschritten war. Diese, nämlich die Versetzung eines Theils der Arie nach F-dur für eine Altstimme, scheint also später vorgenommen und üblich geworden zu sein. In neuester Zeit lassen sich jedoch gegen solche Verunstaltung gewichtige Stimmen vernehmen. So heißt es z. B. in der Vorrede zum Messias in der neuen Ausgabe der englischen Händelgesellschaft: „Das Duett (so wird die Arie noch genannt) — Er weidet seine Heerde — ist von Händel durchweg in B-dur geschrieben und nicht mit dem ersten Theil in F-dur, wie es gewöhnlich ausgeführt und in neuen Ausgaben gedruckt ist. Eine solche Aenderung ist unverantwortlich und abgeschmackt.“

Wie der erste Theil mit der Schilderung Christi als Haupt seiner Gemeinde und Führer der Seinigen schließt, so beginnt der zweite Theil mit seinen Leiden. Der Chor „Sieh, das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt“ (Joh. 1, 29) versetzt uns unmittelbar zum Kreuz Christi auf Golgatha, führt uns in die Umgebung des sterbenden Jesus und bereitet uns vor für die tiefen Töne der Klage und Betrübniß, mit welchen die Prophetin Hulda oder Anna die Schmach, den Spott und Hohn, welcher dem Heiland durch die Menschen widerfuhr, beschreibt. Seinem Inhalte nach bildet dieser Chor nicht nur die Einleitung zum zweiten Theil des Messias, sondern er dient auch zur Erklärung der nun folgenden Betrachtungen, welche sich an die Leidensgeschichte Christi knüpfen. Die Arie „Er ward verschmähet“ (Jesaias 53, 3) und ein darauf folgendes Recitativ (Jesaias 50, 6) sind das verbindende Mittelglied zwischen dem Eingangs-Chor und dem Chor „Fürwahr, er trug unsere Krankheit und litt unsere Schmerzen“ (Jesaias 53, 4) mit der Fuge „Durch seine Wunden sind wir geheilet“ (Jesaias 53, 5). Der darauf folgende Chor „Wie Schafe gehn, floh'n wir zerstreut“ (Jesaias 53, 6) wendet sich zur Vergangenheit, wendet sich auf die Zeiten der Verirrung zurück und schließt mit einem Blick auf den Erlöser. Die nun folgenden Sätze sind wieder dem Dulder und ausschließlich der Schilderung seiner Leiden gewidmet: erst das Recitativ für Tenor (bei Mozart für Sopran) „Und alle, die ihn seh'n, verspotten ihn“ (Psalm 22, 8); dann der Chor des verachteten Volkes „Er trauete Gott, der helfe ihm nun aus“ (Ps. 22, 9); hierauf das Recitativ „Die Schmach bricht ihm das Herz“ (Psalm 69, 21) mit der Klagearie und am Schmerze Christi theilnehmenden Arie „Schaut hin und sehet, ist wo ein Schmerz zu finden, der seinem Schmerze gleicht“ (Klagl. 1, 12); endlich das seinen Tod verkündende Recitativ „Er ist dahin aus dem Lande der Lebendigen“ (Jesaias 53, 8). Damit ist der dem Leiden und Tod Christi gewidmete Theil geschlossen.

Die letzten drei Sätze, nämlich die Arie „Schaut hin und sehet“ mit dem vorhergehenden und mit dem ihr folgenden Recitativ, sind in der Bearbeitung von Mozart einer Sopranstimme, in englischen Ausgaben einem Tenor übergeben. Burney hörte beim Händelfeste 1784 das erste Recitativ und die Arie von einem Tenor, das letzte Recitativ mit der Arie „Doch du ließest ihn im Grabe nicht“ — von einem Sopran singen. Nach Rimbault's Bericht (in der Vorrede zum Messias in der neuen Ausgabe der engl. Händelgesellschaft) sind letztere zwei Stücke, nämlich das Recitativ „Er ist dahin“ und die Arie „Doch du ließest“ im Original-Manuscripte einer Tenorstimme zugetheilt und geschah die Veränderung für eine Sopranstimme noch während der Lebenszeit des Componisten. Worauf sich diese Veränderung gründet und ob sie mit Wissen und Willen Händel's geschah, ist nicht gesagt. Dies wiederum ein Beweis von der Unverlässlichkeit und Unsicherheit der englischen Ausgaben, vielleicht auch von der Willkürlichkeit, mit welcher man in England in der Stimmenbesetzung zu Werke geht. Bei einem Musikfeste in York im J. 1823 sang die Catalani das für Tenor bestimmte erste Recitativ „Tröstet mein Volk“ mit der Arie „Alle Thale erhöhet“, ferner transponirte sie die Arie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebet“, wir wissen nicht, in welche Tonart. (Vergl. Schoelcher, Life of Handel, S. 260 u. a. a. O.)

Die Auferstehung Christi wird weder erzählt noch geschildert, sondern nur angedeutet in der Arie „Doch du ließest ihn im Grabe nicht“ (Psalm 16, 10) und dem Chor „Hoch thut euch auf, und öffnet euch, weit, ihr Thore der Welt“ (Psalm 24, 7—10). Ueber die verschiedenartige Stimmenbesetzung der Arie ist vorher schon Einiges gesagt worden. An die Art und Weise, wie der Chor in England aufgeführt wird, oder wenigstens aufgeführt wurde, knüpft sich die Erscheinung von frühzeitiger Anwendung drastischer, contrast-bewirkender Mittel. Der Chor, im Anfang als fünfstimmiger und in zwei Hälften getheilter Wechselchor angelegt, enthält in der älteren englischen Partitur-Ausgabe keine Bezeichnung, aus welcher sich eine andere Besetzung als die mit durchweg vollem Chore entnehmen ließe. Ein Solo und dgl. ist nirgends vorgeschrieben. Bei der ersten Aufführung des Messias beim Händelfeste in London 1784 wurde er auch mit voller Besetzung der Stimmen aufgeführt. Bei der zweiten Aufführung, acht Tage nach der ersten, machte man es anders. Burney, dem wir hier folgen, berichtet darüber folgendes (Commemoration of Handel, S. 112): „Bei der Ausführung des Chors „„Hoch thut euch auf““ wurde eine Veränderung vorge-

*) Die einfachen Recitative, wo zur Begleitung nur ein Continuo vorgeschrieben ist, wurden bei der jüngsten Aufführung in Wien wirkungsvoll nur von der Orgel begleitet.

nommen, welche bemerkt zu werden verdient. Das erstemal wurden die abwechselnden Halbchöre von allen Sängern, welche zu einer Chorstimme gehörten, gesungen; diesmal aber, um den Contrast zu erhöhen, nur von drei Solosängern, bis ungefähr zum 33. Takt, wo von jeder Seite des Orchesters und mit allen Instrumenten vereint der volle Chor ausbrach „„Er ist der König der Ehren““. Dies that eine höchst wunderbare Wirkung und brachte mehreren Mitwirkenden Thränen in die Augen.“ — Das war doch eine pathologische Wirkung!

Wie die Auferstehung, so ist auch die Himmelfahrt Christi nicht erzählt, sondern nur angedeutet in dem Recitativ „Zu welchem von den Engeln“ (Ebräer 1, 5), dem Chor „Laßt alle Engel des Herrn anbeten ihn“ (Ebräer 1, 6) und der Arie „Du fuhrest auf zur Höh', das Gefängniß hast du gefangen und für die Menschen Gaben empfangen“ (Psalm 68, 19). In der Mozart'schen Bearbeitung steht von diesen drei Sätzen nur das Recitativ, welches in seiner Zusammenhangs- und Beziehungslosigkeit unverständlich erscheint. Die ausgelassene Arie enthält die Begründung der folgenden Sätze des zweiten Theils in sich; denn unter den „Gaben“, welche Christus für die Menschen empfing, ist die Verkündigung des Evangeliums einbegriffen. Und hierauf beziehen sich die folgenden Sätze, welche ohne jene Arie etwas unverständlich erscheinen, nämlich der Chor: „Der Herr gab das Wort, groß war die Menge der Boten Gottes“ (Psalm 68, 12); die Arie „Wie lieblich ist der Boten Schritt, sie kündigen Frieden uns an“ (Jesaias 52, 7) und der Chor „Ihr Schall gehet aus in jedes Land und ihr Wort an alle Enden der Welt“ (Psalm 19, 5).

Als Jesus seine zwölf Jünger aussandte, im jüdischen Lande zu predigen, sagte er zu ihnen: „Ich bin nicht gekommen, Frieden zu senden, sondern das Schwert“ (Matth. 10, 34). Und wie er gesagt hatte, so geschah es. Die Verbreitung seiner Lehre bewirkte eine allgemeine Aufregung und erregte Haß und Verfolgung. Hierauf bezieht sich die Arie „Warum toben die Heiden“ (Psalm 2, 1—2) und der Chor der Heiden „Auf, zerreißet ihre Bande“ (Psalm 2, 3). Aber was vermag der Mensch in seinem Grimm gegen Gott? In diesem Sinne recitirt und singt der Tenor (Recitativ und Arie) „Aber der im Himmel wohnet, lachet und spottet ihrer. Du zerschlägst sie mit eisernem Scepter, du zerbrichst sie zu Scherben“ (Psalm 2, 4. 9). Deshalb, und weil Gott Sieger bleibt über seine Feinde, singt der Chor lobpreisend: „Halleluja, denn Gott der Herr regiert allmächtig“ (Offenbarung 19, 6. 16; 11, 15).

Der dritte Theil des Oratoriums ist mehr, als die vorhergehenden Theile, dogmatischen Inhalts. Wie der zweite Theil das Werk der Erlösung in der Geschichte des Lebens Jesu, dessen Leiden, Tod, Auferstehung und Himmelfahrt zur Darstellung bringt, so vollzieht sich im dritten Theile das Werk der Heiligung, welche auf Erden im Glauben begonnen und im zukünftigen Leben vollendet wird. Die Herrlichkeit und Herrschaft Christi, seine zukünftige Offenbarung und Wiederkunft zum Gericht, der feinde und fortlebende Christus, der Christus in und über uns — ist sein Inhalt. Wie würde der Gedanke, das Oratorium sei mit dem zweiten Theil geschlossen und sei der dritte Theil überflüssig, schon der Vorstellung, welche das Neue Testament von der Mission des Erlösers gibt und dem Glauben, welchen wir als Christen bekennen, widersprechen! Der Text des Messias ist von vornhinein nicht, wie bei anderen Oratorien, darauf angelegt, das Leben und die Thaten Christi dramatisch anschaulich zu machen, sondern die Christus-Idee, wie sie in den Schriften niedergelegt ist und in der Christenheit lebt, zu entwickeln. Die Geschichte dieser Entwickelung schließt mit dem Werk der Heiligung, welches im dritten Artikel des apostolischen Glaubensbekenntnisses eine dogmatische Form und im dritten Theil des Händel'schen Messias eine musikalische Darstellung gefunden hat.

Möge man den musikalischen Glanzpunkt des Messias in die Chöre legen — uns wurzelt die Messias-Idee, wie sie in Händel's Oratorium zur Entfaltung und Ausbreitung gelangt, in der Arie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebet“ u. s. w. — Diese Arie ist der Anfang und Schlüssel des dritten Theils. Wie Herder den Messias „eine christliche Epopöe in musikalischen Klängen“ nennt, so ist diese Arie ein Glaubensbekenntniß in lyrisch musikalischer Form. In dem frommen und zuversichtlich gläubigen Ausdruck, der ihr innewohnt, enthüllt sie vernehmlich den Kern, der in dem Componisten mächtig und triebkräftig war. Sie erklärt uns die besondere Pietät, welche Händel zeitlebens für seinen Messias hatte und macht die Berichte seiner Zeitgenossen über seine Frömmigkeit glaubhaft. Namentlich ist es eine Mittheilung von Hawkins, welche uns durch jene Arie in's Gedächtniß gerufen wird. Hawkins sagt über Händel (History of music, V. 408): „Er war ein Mann von tadellosen Sitten und bezeigte sein ganzes Leben hindurch ein tiefes Gefühl für Religion. Gesprächsweise pflegte er häufig zu erklären, daß er gerne Bibelstellen in Musik setze und daß die Betrachtung erhabener Psalmsprüche oft zu seiner Erbauung beigetragen habe. Gegen Ende seines Lebens bildeten sich diese Gefühle aus zu einer wahren und vernünftigen Frömmigkeit, welche von einer immer gleichen Ruhe des Gemüths begleitet war. Während der letzten zwei oder drei Jahre seines Lebens pflegte er dem Gottesdienst in der St. Georgenkirche, zu deren Pfarre er gehörte, beizuwohnen, und da habe ich ihn, während des Gebets, auf seinen Knieen gesehen und in Blicken und Geberden mit dem „Ausdruck innigster Andacht.“ — Ein solches Zeugniß ist wohl geeignet, die Ansicht, welche in Händel, im Gegensatz zu dem strenggläubig gedachten J. S. Bach, nur einen Mann der Welt sehen will, einigermaßen zu entkräften. Wäre Händel für die Stimme des göttlichen Gesandten taub gewesen, würde wohl das Werk, in dem er ihn besungen, etwas anders aussehen.

Der dritte Theil beginnt mit dem Ausdruck gläubiger Gewißheit in der Sopran-Arie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebet; und obgleich mein Leib verweset, wird dies mein Auge Gott doch sehn. Denn Christ ist erstanden von dem Tod, der Erstling derer, die schlafen“ (Hiob 19, 25. 26; 1. Kor. 15, 20). Wie diese Arie, so beziehen sich auch die folgenden Sätze auf die Auferstehung der Todten, weiterhin auf das jüngste Gericht und das ewige Leben. Zuerst kommt der Chor „Durch Einen kam der Tod; durch Einen kommt auch der Todten Auferstehung“ (1. Kor. 15, 21. 22); dann das Recitativ „Merkt auf“ (1. Kor. 15, 51) mit der (bei Mozart gekürzten und veränderten) Arie „Sie schallt, die Posaun und die Todten auferstehen“ (1. Kor. 15, 52, 53); hierauf das Recitativ „Dann wird erfüllt“ (1. Kor. 15. 54) mit dem Duett „O Tod! wo ist dein Stachel? Hölle! wo ist dein Sieg?“ (1. Kor. 15, 55); der Chor „Drum Dank sei dir Gott“ (1. Kor. 15, 57); die Arie „Ist Gott für uns, wer kann uns schaden?“ (Römer 8, 31. 33. 34) — und nun zum Schluß das Loblied der Erlösten und Seligen in dem Chor „Würdig ist das Lamm“ u. s. w. mit der Fuge „Amen!“ (Offenbarung 5, 9. 12. 13; 7, 10. 12). — Das wäre der Gang des textlichen Inhalts im 3. Theil.

Besonders möge noch Folgendes bemerkt werden. In der Mozart'schen Bearbeitung ist der Chor „Durch Einen kam der Tod“ u. s. w. in vier Sätze getrennt, von denen jeder einzelne als „Coro“ bezeichnet und verschieden instrumentirt ist. Burney trennt in seiner Beschreibung des Händelfestes im J. 1784 den Chor in zwei abwechselnde Halb- und Ganzchöre. Nach seinem Bericht (Commemoration of Handel, S. 68) waren die „Halbchöre“ mit dem Text „Durch Einen kam der Tod“ und „Denn wie in Adam Alle sterben“ bei der damaligen Aufführung des Messias nur mit drei Solosängern bei jeder der vier Stimmen besetzt und wurden der englischen Partitur-Ausgabe gemäß, ohne Instrumentalbegleitung gesungen. Dies contrastirte herrlich, wie sich Burney ausdrückt, mit den darauffolgenden vollen Chören. Burney macht hierbei noch die Bemerkung: „Die Wirkung des Contrastes in diesen Sätzen, welche wechselsweise ohne und mit Instrumenten

gesungen wurden, war so angenehm und so schlagend, daß ein öfterer Gebrauch eines so leichten Hilfsmittels wohl zu wünschen wäre. Es geht aus dieser Aeußerung wiederholt hervor, daß damals eine solche auf Contrast berechnete Besetzung noch ungewöhnlich und selten gebraucht war. In der neuen Ausgabe der englischen Händelgesellschaft sind die beiden Sätze, welche Burney „Halbchöre“ nennt, als Quartette bezeichnet. Mit welchem Rechte, können wir nicht sagen. An der Echtheit einer Tradition dürfte man nach Burney's Worten wohl zweifeln.

Bei der zweiten Aufführung des Messias während des Händelfestes 1784 wurden ferner nach Burney's Bericht (Commemoration, S. 112) im Schlußchor „Würdig ist das Lamm“ und im Halleluja-Chore zum Schluß des zweiten Theils auch Posaunen angewendet, welches das erstemal nicht geschehen war, und, wie Burney sagt, „eine neue große Wirkung“ hervorbrachte. Also wieder eine Neuerung und Abweichung vom Original, gegen deren Zweckmäßigkeit wir aus musikalischen Gründen nichts einwenden können, und der wir nur deswegen hier erwähnen, um wiederholt die Unsicherheit der Tradition zu zeigen, wenn man eine solche hier annehmen wollte. Händel hat nämlich bei diesem Chor, außer Orgel und Streichinstrumenten, nur zwei Trompeten und Pauken vorgeschrieben. So ist der Chor auch in der älteren Partitur nach dem Original gedruckt. Alle späteren Partituren, die wir gesehen haben, die Mozart'sche Bearbeitung eingeschlossen, bringen ihn mit vermehrter Instrumentirung.

Noch sei eines eigenthümlichen Widerspiels gedacht, welches, wofern unsere Vorlagen richtig sind, auf die verschiedene und veränderliche Bedeutung, vielleicht auch auf die falsche Auslegung gewisser Tempo-Bezeichnungen ein Licht wirft. Der zweite Theil im Schlußchor des Messias, welchem die Worte unterliegen: „Alle Gewalt und Preis und Macht und Lob gebührt dem“ u. s. w., ist in der englischen Partitur, welche den Messias in der Gestalt, wie er ursprünglich aufgeführt wurde, wiedergibt, mit dem Wort „Larghetto“ bezeichnet. Eben so (und mit der metronomischen Tempobestimmung $\frac{3}{4}$ = 72!) ist er bezeichnet in der neuen Ausgabe der englischen Händelgesellschaft. Larghetto ist die Verkleinerung von Largo und zeigt demnach einen Grad der Bewegung an, welcher etwas weniger langsam ist, als Largo. Beide Wörter haben aber zu verschiedenen Zeiten eine verschiedene Bedeutung gehabt. In neuester Zeit bezeichnet Largo (wenn man nämlich fünf Hauptlempi: Largo, Adagio, Andante, Allegro und Presto annimmt) das langsamste Zeitmaß, also langsamer als Adagio. Leopold Mozart versteht unter Largo „ein noch langsameres Tempo“, als Adagio pesante, und dieses ist bei ihm etwas langsamer als Adagio. Bei Clementi ist umgekehrt Adagio langsamer als Largo und nimmt bei ihm Larghetto den Grad ein, welcher ungefähr in der Mitte liegt zwischen Adagio und Allegretto oder Moderato. Der Flötenspieler Quanz, welcher im J. 1727 in London Händel persönlich kennen lernte, auch den Aufführungen seiner Oper „Admetus“ beiwohnte, schwankt bei der Tempobezeichnung „Larghetto“ zwischen Andante und Adagio cantabile (letzteres ist weniger langsam als Adagio assai). Nach Koch's Lexicon ist das Zeitmaß des Larghetto gewöhnlich dem des Andante gleich. Lassen wir's mit diesen Erklärungen genug sein und schlagen wir nun die Mozart'sche Bearbeitung des Messias auf, um zu sehen, was hier an der Stelle, wo Händel das „Larghetto“ vorgeschrieben hat, angegeben ist. Wir lesen hier nichts anderes als — „Allegro.“ — Es ist hier nicht der Ort, auf die Mehrdeutigkeit der Tempobezeichnungen näher einzugehen. Jedenfalls scheint uns aber der Fall eine Warnung vor dem allzu schleppenden Tempo zu enthalten, welches man verleitet durch die an andere Zeiten und Länder gebundene und verschiedene Bedeutung des Wortes, den mit „Larghetto“ bezeichneten Sätzen in den Oratorien von Händel, z. B. der Arie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebet“ zu geben geneigt ist.

Locales betreffend.

Der durch die uns zugewiesenen Manuscripte, deren Erledigung in dieser und der noch folgenden einen Schlußnummer beschafft werden muß, beschränkte Raum verbietet uns leider sowohl des trefflich gearbeiteten Goldmark'schen Quintetts nebst des Schumann'schen A-moll-Quatuors in gewohnter würdiger Vorführung durch das Hellmesberger'sche Quartett, nicht minder der trefflichen Leistung des als Sängerin bereits accreditirten Fräulein Bettelheim auch als Pianistin (C-moll-Trio von Mendelsohn) in detaillirter Besprechung zu gedenken; als auch über irgend welche sonstige an demselben Tage (14. Dezember) stattgehabte oder auch bevorstehende Concertaufführungen überhaupt noch referiren zu dürfen.

Correspondenzen.

Hamburg.

-t- Der Cäcilienverein unter Leitung des Herrn Voigt brachte in seinem Kirchenconcert am 18. Oktober Mendelsohn's Motette „Aus tiefer Noth schrei' ich zu Dir“, Bach's Motette „Fürchte dich nicht“ und eine Vocalmesse von Hauptmann zur Aufführung. Besonders die Mendelsohn'sche Motette gelang in der Ausführung. Noch ein anderer a capella-Chor war hier vor kurzem zu hören: Der mellenburgische Schloßchor aus Schwerin. Der Musikdirektor des Chors, Herr O. Kade, hatte im Vortrage sämmtlicher Musikstücke eine so manierirte Richtung, daß man unmöglich Freude an ihnen haben konnte.

Im ersten philharmonischen Concert hörten wir Franz Lachner's Suite, die, wie an anderen Orten auch hier allgemeinen Beifall fand. Namentlich die „Präludien“ und die Fuge mit Introduktion erschienen uns als sehr bedeutend. Auch der Menuett mit Trio ist von sehr schöner Klangwirkung. Die Variationen (es sind ihrer 23!), schienen uns nicht alle auf der Höhe des Uebrigen zu stehen. Von einer Tauber'schen Symphonie, die wir vor einigen Tagen unter persönlicher Leitung des Componisten hörten, können wir nicht viel Gutes berichten. Der thematische Inhalt derselben ist für eine Symphonie gar zu unbedeutend.

Frau Clara Schumann und Herr Julius Stockhausen waren einige Zeit Gäste unserer Stadt. Frau Schumann spielte im philharmonischen Concert Robert Schumann's A-moll-Concert, ferner in zweien von ihr in Gemeinschaft mit Hrn. Stockhausen veranstalteten Concerten das Schumann'sche Clavierquintett und die Variationen von Brahms über ein Thema von Händel. Von letzteren möchten wir glauben, daß sie in einem kleineren Raume, als unser großer Concertsaal ist, mehr am Platz gewesen wären. Herr Stockhausen sang in diesen Concerten Schumann's und Heine's Liedercyclus „Dichterliebe“ und die größere Hälfte aus Schubert's „Winterreise.“ Es geht jetzt das Gerücht, daß man mit Herrn Stockhausen wegen Uebernahme der Direktion der bisher unter Leitung des Herrn Grund stehenden Singacademie unterhandle. Ob und wie viel Wahrheit an diesem Gerüchte ist, kann ich nicht sagen.

Die Singakademie des Herrn Ludwig Deppe, ein erst in dieser Saison zusammengetretener und mit der früheren Akademie des Herrn Grädener verschmolzener Verein, bereitet das Requiem von Kiel zur Aufführung vor.

Einem Briefe des Herrn Bagge aus Leipzig entnehmen wir Folgendes:

„Ich hatte bisher in der seltsamen Meinung gelebt, daß das neue Wien, wie es sich seit vier Jahren musikalisch entwickelt hat, wohl mindestens quantitativ sich mit Leipzig messen könne. Die Erfahrung von acht Tagen scheint mich eines andern belehren zu wollen. Hören Sie, was mir seit Montag den 8. Abends, wo ich hier ankam, alles begegnete. Kaum hatte ich mich der Reisekleider entledigt, und die dringendsten Besuche gemacht, so wurde ich schon für Dienstag in eine Privatsoiree geladen, wo Frau Schumann (deren einige Tage vorhergegangenes Concert mit Stockhausen sowie die Fanstmusik ich leider versäumt hatte),

die Krone des Abends war. Ich hörte von ihr mit hiesigen Musikern (worunter David und Grabau) das Es-Quartett Schumann's spielen, welches mir in den häuslich begrenzten Räumen allemall einen bedeutendern Eindruck macht als im Concertsaal. Zugleich lernte ich u. A. Frl. Hauffe kennen, die mit Frau Schumann die zweiclavierigen Variationen spielte. Außerdem sang Frl. Orwil Lieder in entzückender Weise. An demselben Abend war übrigens auch Concert der Euterpe. — Tags darauf, Mittwoch — erstes Concert des Herrn von Bülow, dessen Programm mit Schubert begann, bis auf Bach zurückging, um schließlich wieder auf Gounod-Liszt zu kommen. Donnerstag Gewandhaus (Abendcegen-Ouvertüre, Concertstück von Schumann, Suite von Bach, Beethoven's Es-Variationen (Frau Schumann) und Eroica. Das Gewandhausorchester bewahrt bis auf einige Mängel bei den Blasinstrumenten seine alte Trefflichkeit, und spielte namentlich die Ouvertüre und die Symphonie ebenso jugendlich frisch wie sein. Freitag zur Feier des kgl. Geburtstages im Conservatorium eine musikalische Abendunterhaltung der Zöglinge (Pieces von Haydn, Bach, Mozart, Gluck, Beethoven und einem Zögling, Herrn Munzinger); aus demselben Anlaß im Theater Gretry's Richard Löwenherz. Sonnabend die dritte „Abendunterhaltung für Kammermusik" der Herren David, Röntgen, Hermann und Krumbholz (Beethoven op. 135, Claviertrio von Schumann in D-moll, Quartett in Es von Haydn, Sonate für 2 Claviere von Mozart — Frau Schumann und Frl. Marie Wieck?). Sonntag Vormittag 11 Uhr eine „Musikalische Aufführung" des Dilettanten-Orchestervereins (Oberon-Ouvertüre, Balladen von Hebbel — Schumann und C. von Pawloff, Violinconcert von David, 1. Satz, — und C-moll-Symphonie von Beethoven). Es wird Sie interessiren zu erfahren, daß dieser von Herrn von Bernuth geleitete Verein 600 unterstützende Mitglieder hat, und seine im Ganzen recht wackeren Aufführungen in dem großen Schützensaale gibt, welcher kaum die Leute alle zu fassen vermag. — Der Unterschied zwischen Wien und Leipzig scheint nach Obigen darin zu bestehen, daß in Wien sich Alles auf den Sonntag zusammendrängt, die Wochentage aber still sind, während hier fast jeden Abend „etwas los" ist *).

*) Daß das Letztere nicht ganz richtig, beweisen die Concert-Ankündigungen der vorigen und heutigen Nummer d. Bl., aus denen noch alle privaten oder weniger wichtigen fortgelassen wurden. Es würde sich das Verhältniß noch mehr ausgleichen, wenn zufällig außer den Virtuosen Brahms, Laub, Jaell auch noch Frau Schumann und Stockhausen hier anwesend wären, und zu dieser Zeit Kaisers Geburtstag mit Conservatoriums-Aufführungen begangen würden. d. Red.

Auch ein Urtheil über Mozart.

C-x. Ueber die Aufführung von „Così fan tutte" im Théatre impérial italien berichtend, sagt ein Correspondent der Revue et Gazette musicale de Paris (Paul Smith) unter Anderm, dem wir, was den Text betrifft, zum großen Theil unsere Zustimmung nicht versagen können, auch folgendes: „Der Wahrheit die Ehre; und da wir doch einmal nur reinen Wein einzuschenken versprochen haben, so wollen wir nicht anstehen zu bekennen, daß Mozart's Genius aufs Komische sich nicht verstand (que Moz. n'avait pas le génie bouffe) und daß er — abgesehen von dem Fehler, ein infipides Libretto zu componiren — auch den beging, sich überhaupt in ein ihm unzugängliches Fahrwasser zu begeben. Alles Blendende und Bemerkenswerthe in seiner Musik gehört der Gattung des Zarten, Leidenschaftlichen oder Melancholischen an; das Uebrige zählt kaum, und der banalste unter den Italienern hätte es verstanden, dem Texte frischeren und lebendigeren Odem einzuhauchen. Für die Rolle der zuerst als Arzt, dann als Notar verkleideten Despina z. B. gelang es dem „ernsten Mozart" nicht, eine einzige komische Note, nicht einen wirklich burlesken Ton herauszufinden" u. s. w.

Nachrichten.

Reinthaler's Oratorium „Jephta" ist in Berlin aufgeführt worden. Die Nationalztg. berichtet sehr günstig darüber.

W. Taubert's Musik zu Shakespeare's „Sturm" ist so eben bei Br. und Härtel in Partitur und Stimmen erschienen.

Schumann's Faustmusik ist kürzlich in Leipzig im Gewandhause gegeben worden, ohne den durchschlagenden Erfolg zu finden wie anderswo. Die dritte Abtheilung sprach am wenigsten an. Man erklärt den geringen Beifall zum Theil aus äußerlichen zum Theil aus inneren Umständen. Desselben Componisten neu erschienene „Messe" wird nächstens vom Frege'schen Verein im kleineren Kreise zur Aufführung kommen.

Als einer Curiosität erwähnt die „Mailänder Musikzeitung" eines zu Compiegne von Schallenbach aufgestellten „Piano-Orchestra elettromotore, das die auf ihm gespielten Melodien auf einem am entgegengesetzten Ende des Palais aufgestellten Flügel repetiren ließ. Der Autor will durch solcherlei electrische Kräfte eine in Paris gespielte Melodie in Petersburg wieder ertönen lassen.

Das am 1. September d. J. unter Rubinsteins Direktion in Petersburg eröffnete Conservatorium für Musik verheißt seinen Zöglingen außer den in den meisten Conservatorien üblichen Lehr-Cursen und einem in Paris wenigstens nicht heimischen Cursus für Musikgeschichte noch folgende Zweige: Religion, russische Litteratur, russische, deutsche und italienische Sprache, Geschichte, Arithmetik, Anfangsgründe der Geometrie, desgleichen der Naturgeschichte und Kalligraphie. Es verlangt von dem in die unterste Klasse eintretenden Schüler nichts, als die Kenntniß des Lesens und Schreibens, und erheischt einen Gesammt-Cursus von sechs Jahren (zu 10 Monaten). Es übernimmt somit die Verantwortlichkeit für die Gesammtbildung seiner Zöglinge, für welche an den meisten bis jetzt bestehenden Conservatorien entweder gar nichts, oder doch nur sehr wenig geschieht.

Von Marx's „Beethoven" ist eine neue, ganz umgearbeitete Ausgabe erschienen.

Concertankündigungen.

Heute, den 20. Dez. Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: Concert der Gesanglehrerin und Professorin am Conservatorium Frau Passy-Cornet *).

Am 21. Dezember Mittags halb 1 Uhr im k. k. Redoutensaal: 3. Gesellschaftsconcert unter Leitung des Herrn Direktor Herbeck. (Perfall, Dornröschen — Händel, Arie aus Semele — Chöre von Mendelssohn und Schumann — Haydn, Symphonie, G-dur.)

Am 21. Dezember Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: Concert der Herren Jaell und Laub unter Mitwirkung des Tenoristen, Herrn Wachtel.

Am 22. und 23. Dezember Abends 7 Uhr im k. k. Hofburgtheater: Große musikalische Akademie (Haydn, Die Jahreszeiten).

Am 26. Dezember Mittags halb 1 Uhr im Theater an der Wien: Große Musik-Aufführung (Wagner Rheingold, Walküre, Nibelungen, Meistersinger von Nürnberg).

Am 26. Dez. Nachmittags 5 Uhr: 4. Quartettproduction des Herrn F. Hellmesberger (Cherubini Streichquartett in D-moll, J. S. Bach Pianoforte-Concert — Herr Epstein — Beethoven Es-dur-Quartett op. 127.

Am 28. Dezember, Abends halb neun Uhr: zweites Concert des Fräulein Bockholz-Falconi.

*) Der Name ist durch ein Versehen beim Drucken in der vorigen Nummer weggeblieben.

Druck von Friedr. & Moritz Förster. — Verlag von Wesselh und Büstug, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 52. Wien, 30. Dezember 1862. III. Jahrgang.

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 663. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Wittwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (53 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Rückblick und Abschied von den Lesern der deutschen Musikzeitung. — Apologismen. (Schluß.) — Kritische Revüe. — Sind die Engländer musikalisch? — Ueber den Text zu Händel's Belsazer. — Nachrichten. — Concertankündigungen. — Berichtigungen.

Rückblick und Abschied von den Lesern der deutschen Musikzeitung.

Die Wiener „Deutsche Musikzeitung" hört zwar mit dem heutigen Tage als solche zu erscheinen auf, findet aber bereits als Leipziger „Allgemeine Musikalische Zeitung" ihre Fortsetzung, und hat deßhalb eigentlich nicht nöthig sich selbst ein Grablied zu singen. Vielmehr gibt sie sich der fröhlichen Hoffnung hin, in der neuen Gestalt desto besser zu gedeihen. Scheint doch von je die alte Universitätsstadt, die Stadt des großen Musikhandels und lebhafte Pflegerin unserer schönen Kunst in so mancher Hinsicht für eine Musik*zeitung* ein geeigneterer Ort als Wien, wo gar manche andere und größere Leute auf Schwierigkeiten aller Art stießen.

Nichtsdestoweniger scheidet der Unterzeichnete nicht ohne Wehmuth von der schönen Kaiserstadt, die in den letzten Jahren in Allem, auch in der Musik einen so lebhaften Aufschwung genommen, die ihn selbst über 20 Jahre lang beherbergt, wo er Gelegenheit gefunden hat so viel zu lernen, ja vielleicht etwiges zu wirken. So manche ernste und freundschaftliche Verbindung, die die edle Kunst geschlungen, mußte nun zerreissen, so mancher freundliche persönliche Verkehr abgeschnitten werden! Nicht minder schmerzlich ist mir der Abschied auch deßhalb gewesen, weil in Wien noch so Manches anzustreben oder durchzusetzen gewesen wäre, Anderes wieder zu bekämpfen oder zu paralysiren, was nun meiner unmittelbaren Einwirkung fern gerückt ist. Wien wird vorläufig nach *der* Richtung hin, für welche die „deutsche Musikzeitung" namhaft eintrat, des gemeinsamen Mittelpunkts und Organs verlustig.

Ich gebe mich indeß der tröstenden Hoffnung hin, daß die bisherigen Anhänger der „Deutschen" auch die „Allgemeine" gern lesen werden, und daß der Einfluß der verwandelten Zeitung nicht ganz in Wegfall kommen wird. Eine unmittelbare und vorwiegende Berücksichtigung kann das Wiener Musikleben in der „Allgemeinen" freilich nicht mehr finden, doch wird es wenigstens in guten Correspondenzen gebührend berücksichtigt werden!

Der geneigte Leser erlaube mir nur noch einen kurzen Rückblick auf das, was aus der 3jährigen Arbeit der D. M. Z. als Resultat entgegentreten dürfte.

Die D. M. Z. hat nie eine andere Absicht gehabt, als die, die höheren Interessen der Tonkunst zu vertreten, sie hat sich daher vorwiegend mit den großen Meistern und mit der *schaffenden* Kunst beschäftigt. Sie hat dies allezeit gethan ohne Rücksicht auf Personen, oder auf lokale Gewohnheiten und Anschauungen. Sie hat auch nicht dem Egoismus der Gegenwart oder den Vortheilen der Künstler, sondern vor Allem der Kunstwahrheit dienen wollen; sie hat sich auch begreiflich nicht mit dem befassen mögen, was von denkenden Menschen verurtheilt ist und dem Verfall entgegeneilt, sondern mit jenen Fragen der Kunst, auf deren endliche Beantwortung Alles ankommt; nicht mit dem, was an Ort und Stelle lokales Interesse und genügenden — Klatsch erregt, sondern mit dem, was überall, wo man denkt und ernstlich nach der Wahrheit sucht, gleichmäßig die Geister beschäftigt.

Die D. M. Z. hat sich aber auch — mögen ihre Gegner es abzuläugnen suchen — mit lebhaftem Interesse der schaffenden und berechtigten Gegenwart, dem wirklichen Talente theilnahmvoll, wenn auch nie kritiklos, zugewendet, und es gereicht ihr zu nicht geringer Genugthuung, daß in *den* Concertsälen, wo das Publikum nicht terrorisirt wird, diejenigen älteren Meister und jene neueren Talente Berücksichtigung finden, die *sie* vertreten hat. In Wien sind jetzt *Händel* und *Bach*, deren Wiederbelebung noch vor wenig Jahren selbst in Kunstblättern für bedenklich, wo nicht unmöglich gehalten wurde, unverzeihliche, nur noch von der unverbesserlichen Frivolität angespöttelte Zierden der Gesangvereinsprogramme. Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn und Schumann finden in den Orchesterconcerten ihren stehenden Platz, und unter den Jüngern bringt man wenigstens strebenden Künstlern wie Bargiel, Brahms, Volkmann u. A. jene Theilnahme entgegen, die sie verdienen. — Was die Oper betrifft, so hat die D. M. Z. die außergewöhnliche Theilnahme der Gegenwart an Schöpfungen neuesten Datums so weit für berechtigt anerkannt, als ihre musikalischen Ueberzeugungen es ihr verstatteten.

Ich nehme somit das beruhigende Bewußtsein aus der „Deutschen" in die „Allgemeine" mit herüber, daß diese jene nicht Lügen zu strafen brauchen, daß sie *im Wesentlichen* nichts zurückzunehmen haben wird, was dort gesagt wurde. Endlich werden billig Denkende auch wenigstens das bezeugen können, daß in den 3 Jahrgängen der D. M. Z. guter Wille, strenge Ehrlichkeit und unbeugsame Consequenz gewaltet haben, — Eigenschaften, deren Bethätigung freilich geeignet war, ihr neben Freunden auch manche Gegner zu erwerben.

Ich wende mich nun zu meinen Lesern, namentlich zu den österreichischen und Wiener Abonnenten, mit der wiederholten Bitte, ihre Theilnahme auf die Allg. M. Zeitung übertragen zu wollen. Tendenz und Haltung bleiben natürlich in der Hauptsache dieselben. Die besten Kräfte, die an der „Deutschen" mitgewirkt haben, sind auch für die „Allgemeine" gewonnen und es wird sich die Zahl guter Mitarbeiter noch erheblich mehren.

Leider ist es nicht möglich gewesen, in der A. M. Z. den Abonnement-Preis der „Deutschen" beizubehalten. Bemittelter Leser, unter welchen D. B. doch wohl überwiegend ihre Abnehmer fanden, werden sich hoffentlich dadurch nicht abschrecken lassen, — um so weniger, als unsere Zeitung sich voraussichtlich immer wortvoller gestalten wird, und eine Vermehrung durch „Anzeigen" erhält.

Und so rufe ich denn allen Lesern der D. M. Z. überhaupt allen Freunden und Gesinnungsgenossen *von dieser Stelle aus* ein herzliches Lebewohl zu, und hoffe sie an dem *andern* Orte recht zahlreich und in derselben Gesinnung wiederzufinden!

S. Bagge.

Apologismen.

(Schluß.)

B.

Hatten wir im vorigen Abschnitt als Gegner hauptsächlich Herrn Professor Gervinus, so bekommen wir es im Folgenden mit dem geehrten Herrn Mitarbeiter dieser Zeitung (v. Br.) zu thun; wir sagen absichtlich mit ihm allein, denn wenn er gleich zwei andre Schriftsteller citirt, deren Worte er statt der seinigen gibt, so ist er eben deßhalb auch für diese Worte verantwortlich, insofern er sie selber gesagt haben würde, wären sie zufällig nicht schon vor ihm gesagt worden, insofern sie ihm aus der Seele gesprochen sein müssen. Auf einzelne von den allgemeinen Bemerkungen, welche der Gegner den bestimmten Anklagen vorausschickt, kommen wir unten noch zu sprechen. An dieser Stelle wollen wir nur darauf hinweisen, zu welchen Resultaten es führt, wenn man das, was vor mehr als 2000 Jahren in einem, wenn gleich uns verwandten, doch sehr anders gearteten Volke, unter Verhältnissen, die von den unsrigen himmelweit verschieden sind, in einer einzelnen Richtung dem Ganzen gemäß existirte, für unsere jetzige Zeit und unsre Nation schablonenmäßig zu copiren trachtet: das Resultat ist, daß, weil der fremde Schuh dem Fuße nirgend passen will, man getrost das Messer nimmt und hie und da die Stücke, die sich nicht fügen wollen, vom Fuße abschneidet, d. h. ihn verstümmelt. Es ist immer noch dasselbe Verfahren, als wenn man antiken Helden das moderne Rittergewand anzieht, oder umgekehrt noch in den letzten Jahren den König Friedrich Wilhelm III von Preußen in der Rotunde des alten Museums in Berlin in antiker Heldentracht aufstellte, zu dessen echt deutscher Physiognomie, in der unsre ganze Feinfühligkeit liegt, eher das Amtsornat unserer Geistlichen gepaßt hätte. Man schaffe erst unsern Nationalcharakter und den deutschen Genius um, man gebe uns dann alle äußeren Verhältnisse so, wie sie im Griechenthume waren, dann wird sich von selbst ändern, wogegen man jetzt so polemisirt, unser Hang zur sentimentalen Innerlichkeit und Beschaulichkeit, zum einseitigen Cultiviren des innern Lebens auf Kosten des äußern, unser Hang zur Lyrik und Romantik, unsre überwiegend einseitige Bildung durch Entwicklung des denkenden Geistes und Anhäufung von Kenntnissen. So lange jene Bedingungen eine Unmöglichkeit sind, müssen wir uns begnügen, aus dem Alterthum die Ideen zu ziehen, sie zu verwenden für die Erziehung und Bildung, um das deutsche Element selbst zu veredeln, müssen uns aber enthalten, bestimmte Einrichtungen ohne weiteres in unserer Zeit nachmachen zu wollen. Gilt dies im Allgemeinen, so gilt es speciell für die Musik noch weit mehr, die ihre Wurzeln gerade in dem Zeitalter geschlagen, welches seinem Charakter nach am meisten von dem Antiken differirte, in dem der einseitigen Ausbildung des christlich-religiösen Elements, und die ihre Ausbildung in der Neuzeit erhalten hat, die sich dem Antiken in manchem wohl genähert hat, aber neben den Fortwirkungen des Mittelalters auch noch genug Elemente in sich enthält, die demselben sehr fern stehen. Will man aber gar der Musik allgemein den Vorwurf machen, daß sie an unsrer modernen Sentimentalität, an unsrem Mangel an praktischem Sinn, energischer Thatkraft u. s. w. Schuld sei, so begeht man unsrer Meinung nach bloß historisch genommen den Irrthum, daß man die Wirkung zur Ursache macht. Denn die Sache liegt doch wohl so, daß der moderne, namentlich der deutsche Charakter die Ursache gewesen ist, aus der sich unsre Musik gerade in dieser Weise entwickelt hat und fortentwickelt, nicht aber umgekehrt, daß diese Musik den deutschen Charakter so geprägt und gebildet hat, wie er jetzt zur Unzufriedenheit vieler Deutschen und Nichtdeutschen ist. Die Kunst ist eine Schöpfung aus dem eigensten Wesen des Genius, nicht umgekehrt. Den deutschen Charakter muß man demnach anklagen, nicht die Kunst. Daß diese nachher in ihrer Weise weiter gewirkt hat, versteht sich von selbst, allein auch das wäre sie so nicht im Stande gewesen, hätte sie nicht in uns selbst einen so ganz und gar für diese Wirkungen geeigneten, man möchte fast sagen, für sie geschaffenen Boden gefunden. —

Dem ersten Anklagepunkt gegenüber, daß die Musik zu einem entnervenden Spiel unbestimmter Reize führe u. s. w., muß man sich freilich auf den Standpunkt stellen, welchen der Herr Verfasser des Protestes (in Nr. 34) eingenommen hat, nämlich eine solche Anklage für zu tief unter der Würde der Kunst erachten, um noch ein Wort zur Widerlegung aufzuwenden. Daß es Kunstwerke gibt, welche überwiegend weichlichen oder sinnlichen Charakters sind — „sinnlich" hier natürlich nicht in der Bedeutung, in der jedes Kunstwerk sinnlich ist und sein muß —, wird Niemand läugnen; hält sich ein Hörer gerade an diese Seiten, so hat er sich die Wirkung ebenso ganz allein zuzuschreiben, wie wenn er Gemälde und Statuen der Art mit unedlem Blicke betrachtet. Was kann die Kunst dafür, daß Menschen sie entweihen? Anders natürlich ist es bei der Erziehung der Jugend, die von der sinnlich erscheinenden Form noch viel zu sehr gefesselt und beschäftigt wird, als daß sie schon darüber hinaus zu dem geistigen Gehalt dringen und die Form eben als die Form der Idee nehmen könnte. Ihr müssen daher solche Kunstwerke entzogen werden, bis das Auge und Ohr gebildet, der Sinn gereift ist. Doch hierüber weiter unten.

In dem unter Nr. 2 angeführten Punkt berührt der Gegner zunächst nur den Geist und das Gefühl, in den darauf folgenden genaueren Erörterungen, die wohl die Eintheilung des Allgemeinen geben sollen, kommt er auch auf die Phantasie unter Nr. C, und mit dieser Anklage wollen wir hier beginnen. Sie lautet: Die Musik befruchtet die Phantasie, aber nicht durch Verlebendigung und Versittlichung der Außenwelt, die denn leicht als ein Gleichgiltiges, wo nicht gar als das Schlechte angesehn wird, sondern nur durch Erhellung einer außer ihr nirgend existirenden Innenwelt. In wie fern dieser Vorwurf die Musik mehr trifft, als die übrigen bildenden Künste, ist nicht recht einzusehn. Wie es scheint, faßt der Vers. es als Zweck der Kunst, der Phantasie die Außenwelt zu verlebendigen und zu versittlichen. Hiergegen läßt sich schwer etwas erwidern, weil die Worte „Verlebendigung" und „Versittlichung" gar zu unbestimmt sind; hätte der Vers. uns nur ein einziges Beispiel angeführt, um zu zeigen was er meint! Wir müssen demnach die Worte in ihrer einfachen Bedeutung nehmen. Wir hoffen, es wird nicht nöthig sein, hier noch den Zweck der Kunst des Näheren auseinander zu setzen. Der Gegner spricht sich im ersten Satz seines Artikels selbst dahin aus, daß sie ihren Zweck in sich selbst trage, setzt freilich nicht hinzu, worin nach seiner Ansicht dieser Selbstzweck nun bestehe, d. h. was nach ihm Wesen und Aufgabe der Kunst sei. Wenn diese nun anerkannter Maßen das Schöne ist, so können wir zugeben, daß die Verlebendigung der Außenwelt wohl mit in die Aufgabe der Kunst gehört, in sofern eben das Todte beinahe von der Kunst ausgeschlossen ist, größere Lebendigkeit dagegen zur vollkommeneren Durchdringung von Idee und Form beitragen kann. Einen kleinen Theil also der Aufgabe hat der Gegner mit dieser Forderung allerdings berührt. Wie steht es aber mit der Versittlichung? Das Wort in alltäglichem Sinn genommen, hat diese Forderung mit der Aufgabe der Kunst an sich gar nichts zu schaffen. Der Vers. scheint dabei besonders an die Poesie, an das Drama gedacht zu haben, von dem man in gewisser Hinsicht prädiciren kann, daß es die Außenwelt versittlicht, indem es eine sittliche Handlung, deren einzelne Momente vielfach getrübt hie und da im wirklichen Leben auftauchen, jetzt in einem Zusammenhange unter die ausschließliche Macht der Idee stellt und von dieser ganz erfüllt werden läßt. Aber auch hier ist das eigentlich Sittliche nicht die Hauptsache, wie wir wissen, sondern die Schönheit, welche durch jenes Schaffen erzeugt wird, auch hier ist es nur ein Zweites, wie bei allen bildenden Künsten, die den Beweis

noch deutlicher liefern, weil bei ihnen die Gefahr der Verführung durch Begriffe, die in der Poesie (s. oben) vorhanden ist, vielweniger existirt. Hiermit sind wir aber nun gerade bei dem Kern des Vorwurfs gegen die Musik angelangt, der uns jetzt offen vorliegt: eine accidentielle Nebenwirkung der Kunst, die sie, wenn sie echt ist, haben wird, sieht man als Hauptsache an und erhebt eine Anklage gegen sie, wenn diese Nebenwirkung nicht sofort als vorhanden und wie vorhanden bewiesen werden kann. Die Kunst muß, in so weit sie ihre Stoffe aus der realen Welt hernimmt, uns eine potenzirte Außenwelt freilich darstellen, aber potenzirt nicht zunächst nach der Seite des Sittlichen, wovon ja überhaupt nur bei Handlungen die Rede sein kann, sondern — wir müssen einstweilen diese Trennung streng fest halten — nach der Seite des Schönen. Dies allein leistet zunächst auch die Malerei nur, selbst die Historienmalerei, und soll sie nur leisten, man müßte es denn für ihre Mission ansehn, Kinderfibeln zu illustriren. Dasselbe leistet aber auf ihrem Gebiete, in dem Bereich der ihr zugänglichen Stoffe auch die Musik, und da sie somit ihre Aufgabe erfüllt, würden ihr kaum Vorwürfe zu machen sein, selbst wenn sogenannte sittliche Wirkungen ihr nicht möglich wären. Daß dieß der Fall sei, hat man daraus schließen zu dürfen geglaubt, daß man sie nicht nachweisen kann, oder daß das Gegentheil zu Tage trete. Wir erwidern mit der Forderung, daß man uns zeigen solle, wo die sittlichen Wirkungen andrer Künste, z. B. der Malerei, insonders der Landschaftsmalerei nachweisbar sind, — ferner mit der Behauptung, daß diese Wirkungen eben nur innerliche sind, deshalb nicht äußerlich demonstrirbar oder in statistischen Tabellen zu berechnende, daß aber das Gegentheil, der Schade für die Sittlichkeit wiederum bei der Musik nicht mehr vorhanden ist, als bei anderen Künsten. Es heißt, die Musik mache so leicht, daß die Außenwelt als ein Gleichgiltiges oder gar als das Schlechte erscheine. Auch da müssen wir protestiren gegen die Ausdrücke „Gleichgiltiges" und "Schlechtes", als in ein ganz andres Gebiet einschlagende. Aber als das weniger Schöne läßt die Kunst die Außenwelt freilich erscheinen und muß es ihrer Natur nach, weil wir im gewöhnlichen Leben die Erscheinungen einzeln und abgelöst vom Zusammenhange des Ganzen zu betrachten pflegen und dabei natürlich nirgend eine so vollkommene Vergegenwärtigung der Idee erblicken, wie im Kunstwerke. Die Kunst hebt eben das Dasein in das Reich des Idealen, wie sollte dagegen nicht die reale Existenz abstechen für den, der sie nicht mit künstlerischem Auge ansieht? Daß wir aber ohne dies Ideale nicht vorwärts kommen, wird wohl hier nicht erst wiederholt zu werden brauchen. Von diesem Gesichtspunkt aus begreifen wir weiter auch nicht, wie es ein Vorwurf für die Musik sein kann, daß sie nur eine Innenwelt erhellt, die außerhalb nirgend existirt. Vermag Jemand nicht zu unterscheiden, was Kunst ist, was Ideal und was Leben, kann er nicht Beides auseinanderhalten und jedem an seinem Orte sein Recht geben, so ist er von vornherein ein Schwärmer oder ein Kind, das auch glaubt, Alles, was das Mährchen ihm erzählt, müsse wirklich sein, und das weint, wenn es hört, daß es nicht so sei. Hieran ist das Mährchen nicht Schuld, wie dort nicht die Kunst, hier ist es der kindliche Unverstand — wenn auch grade in seiner reizendsten Gestalt — dort ist es die Unreifheit, die Erfahrungslosigkeit, die Träumerei. — Hiernach werden nun auch die beiden Punkte unter a und b (?) zu bemessen sein. Hat der Werf. solche Erfahrungen gemacht, so müssen wir ihn bitten, uns mitzutheilen, wie geartete Individuen es waren, an denen er sie gemacht, besonders welcher Grad von künstlerischem Sinn bei ihnen vorausgesetzt werden müsse. Wir argwöhnen, daß dieselben zu jener Klasse von Musikliebhabern gehören, die mit nichts weniger als künstlerischem Sinne Musik hören, die sich beeilen, beim ersten Einsatze einer Symphonie die Thore, welche zu den Kammern ihrer verschiedenen Gefühle führen, angelweit aufzusperren, nicht aber im Stande sind oder sich die Mühe nehmen wollen, das Werk erst einmal vor ihre Anschauung, ihre Phantasie zu führen, durch vernünftige Betrachtung die Idee zu gewinnen und diese dann erst weiter dringen zu lassen. Daß bei diesen Hörern die Empfindung in's Unbestimmte geräth, ist sehr natürlich, weil sie zur Erfassung der im Werke erscheinenden bestimmten Idee nie gelangen. Auch hier also kommen wir auf dasselbe, wie schon oben: es liegt an der ganz verkehrten Art, wie die Kunst hingenommen wird, wenn sie üble Folgen hat, nicht aber an der Kunst selbst. Was die Schärfung des Verstandes ganz in's Abstrakte betrifft, so bekennen wir außer Stande zu sein, damit etwas anfangen zu können, weil wir nicht herausbringen können, was der Verf. damit meint, wenn nicht etwa das, was der Herr Protestant darin gefunden und widerlegt hat, nämlich das mathematische Element. Uns will es allerdings scheinen, als habe der Herr Gegner noch etwas Andres damit ausdrücken wollen; der Möglichkeiten aber sind noch viele, daher wir den Satz auf sich beruhen lassen. — Auch in Bezug auf die Wirkungen der Kunst hat man einen erheblichen Unterschied zwischen der Vokal- und Instrumentalmusik machen zu müssen geglaubt, der nach dem im ersten Abschnitt Gesagten auch hier als eine falsche Auffassung der Kunst bezeichnet werden muß. Was dort vom Gehalte galt, gilt hier von der Wirkung: man macht einen falschen Gebrauch von der Vokalmusik, wenn man sie in ihrem ungertrennlichen innern Zusammenhange stört, um die eine Form auf Kosten der andern wirken zu lassen.

Wir haben bisher von den Wirkungen der Musik gesprochen, welche dieselbe auf Erwachsene ausüben soll und wird, wir haben uns dabei, wie bei einer Polemik natürlich ist, mehr zurückweisend, als positiv behauptend verhalten; zum Schluß wollen wir auch, auf die unerzogene Menschheit Rücksicht nehmen, wobei sich Gelegenheit bieten wird, einen Blick darauf zu werfen, was die Musik wohl wirken kann und wirkt. Die Gegner behaupten, die Musik sei nicht nur Gegenstand, sondern auch Mittel der Erziehung. Wir sind damit einverstanden, nur hätten wir gewünscht, daß auch gesagt worden wäre, auf welche Seite des Menschen dieses Mittel wirken soll, dann hätten wir's kürzer abmachen können. Wenn als Zweck der Erziehung die gleichmäßige Ausbildung aller Kräfte an die Spitze gestellt wird, so schließen wir uns dem mit Freuden an, vorausgesetzt, daß diese Erziehung nur bis zu einem gewissen Alter fortgesetzt wird, bis zu welchem der Zögling sich fast ausschließlich receptiv verhält und ohne Rücksicht auf besondern Beruf nur für seine allgemeine Bildung arbeitet. — Wir machen ausdrücklich diese Einschränkung, weil wir durchaus den Verdacht vermeiden wollen, als stimmten wir dem bei, was der Verf. an derselben Stelle gegen unsre Bildung, die unermeßlich sich steigernde Summe von Kenntnissen u. s. w. vorbringt. Es gehört dies in das oben berührte Kapitel von der Copirung antiker Verhältnisse für unsre jetzigen, und aus dem dort Gesagten wird man sich den Grund unserer Verwahrung abstrahiren können. Allein für die Grundlage einer allgemeinen Bildung ist jener Ausgangspunkt gewiß der richtige; wir müssen daher auch mit aller Macht darauf dringen, daß mit dem Princip wirklich Ernst gemacht wird, daß man sich nicht dahinter verstecke, um dann doch wieder einseitig das Moralische zu betonen. Will man aber Ernst damit machen, so können wir keinen Augenblick mehr zweifeln, welcher Wirkungskreis in der Erziehung der Kunst zuzuweisen sei, ohne Frage in erster Instanz: die Bildung der Phantasie in wahrhaft künstlerischer Weise, so weit in diesem oder jenem Alter schon davon die Rede sein kann. Wir haben schon bemerkt, daß dies grade noch sehr vielfachen Beschränkungen unterworfen sein wird, allein ein verständiger, selbst mit der rechten Einsicht in das Wesen der Kunst, mit der rechten Ehrfurcht vor ihr und der rechten Liebe zu ihr ausgerüsteter Lehrer kann doch schon selbst beim Kinde manches dafür thun oder wenigstens anbahnen. Die geringste Forderung, die hier gestellt werden

muß, ist die, daß er, ausgehend von der Voraussetzung, daß der Knabe wirklich noch nicht im Stande ist (wie dies in sehr vielen, wohl den meisten Fällen stattfinden wird) den eigentlichen Punkt zu fassen, ihm nur solche Kunstwerke vorführt, die ihrer Vollendung wegen durch den bloßen Eindruck schon die Phantasie in der richtigen Weise bilden. Als Lehrer der Kunst muß er freilich so viel verstehen, daß er selbst das Gute vom weniger Guten oder Schlechten zu unterscheiden vermag, er muß selbst die Sprache der Kunst verstehen, damit er Alles fern halte, was in Worte übersetzt — wenn das möglich wäre — der Seele des Knaben deshalb schaden könnte, weil dieselbe noch viel zu sehr an der sinnlichen Erscheinung haftet und über sie weiter zu kommen noch nicht vermag. Wir sind daher durchaus dagegen, daß mit Schülern unter 17—18 Jahren (im Durchschnitt) über Mozart und die ersten Beethoven'schen Werke hinausgegangen wird. Die späteren oder gar spätesten Werke Beethovens schließen wir für dies Alter aus als zu schwer, nicht in technischer Beziehung — denn was dafür die Dressur leistet, haben wir an genug Beispielen gesehn — sondern für die Auffassung, weil ein hoher Grad innerer Reife dazu gehört, um die Macht des geistigen Gehaltes zu bewältigen *). Ist die technische Fertigkeit z. B. im Claviersiel schon so weit fortgeschritten, daß sie über Haydn, Clementi, Mozart ꝛc. hinaus ist, so reicht Seb. Bach's Reichthum auf lange Zeit hinaus. Wird die Kunst in der Weise angewendet, so wird sie einmal ihre Hauptaufgabe erfüllen; aber auch die Nebenwirkung wird ganz von selbst folgen. Wegen der Grundharmonie des Schönen und Guten, wegen der Identität ihrer Grundlage, vermöge deren das moralisch Schlechte, wenn es allein und selbständig auftritt, von der Kunst gerade ausgeschlossen ist, kann die Musik (wie alle Kunst), dem Guten nicht widersprechen, wegen der hinzutretenden Vollendung der Form werden ihre Wirkungen nicht nur mit der Sittlichkeit übereinstimmen, sondern noch über sie hinausgehen. Sie wird eine Reihe von Geboten und Verboten unbemerkt in die Tiefe des Herzens pflanzen, die kein sittlicher Codex gibt, sie wird durch die wiederholte Anschauung des vollendet Schönen dem empfänglichen Gemüthe einen tiefen und unüberwindlichen Widerwillen einflößen gegen alles Häßliche, wo es sich nur zeigen möge, sie wird alles Denken und Wollen in ihm mit der Zeit erheben über das Gemeine und Niedrige, sie wird den Menschen auch vor solchen Thaten bewahren, welche nur die engherzige, kleinliche, materielle Klugheit eingibt, sie wird ihn durch und durch veredeln und ihn so dahin führen, wahrhaft ein Mensch zu sein, sie wird somit in ihren Nebenwirkungen, den sittlichen, wetteifern mit denen der Religion, indem sie von ihrer Seite dasselbe zu erreichen strebt, wie von der ihrigen diese, das Gute dem Menschen zur zweiten Natur zu machen oder, besser gesagt, den ursprünglich guten und edlen Trieb durch Beseitigung alles Unsaubern zur unumschränkten Herrschaft zu bringen. Die Musik aber wird diese Wirkungen vielleicht noch in höherem Grade haben vermöge der größern Feinheit und durchdringenden Kraft des Stoffs, vermöge jener Sympathie zwischen den Regungen der Töne und denen der Stimmung und des Gemüths. Ganz verkehrt ist es aber zu meinen, daß die Vokalmusik für die Erziehung den Vorzug verdiene. Genügt jene stille Wirkung der Kunst nicht, will man direkt theoretisch-moralische Exercitien anstellen, so lasse man sie doch ganz weg und nehme das bloße Wort; wenn gleich bei einem Kunstwerke auch das Verfahren noch verkehrt ist, so erreicht man durch den Begriff wenigstens besser was man will. — Sollte aber nun wirklich Gefahr vorliegen, daß die Musik zwar auf dem Gebiete der Phantasie die rechte Wirkung thue, aber den Sinn des Knaben zu sehr in das Reich des Ideals ziehe und ihn zum Schwärmer mache, dem der Boden unter den Füßen schwindet, so steure man dem Allzusehr dadurch, daß man auf den andren Gebieten die geeigneten Mittel anwendet, welche hier ebenso energisch wirken, wie dort die Musik. Hierin aber läßt man es nur zu oft fehlen und klagt nachher die Musik an als die Urheberin des Unheils. Wir wollen hierfür ein Beispiel wählen, um ganz kurz zu zeigen, was wir meinen. Sehr häufig hört man, aus Deutschen mangele der Sinn für Politik so sehr, weil wir zu viel Musik trieben. Nun kann das Letztere freilich so wenig geläugnet werden, wie das Erstere, allein es läßt sich für jenes denn doch ein andrer Grund aufweisen, der ganz außerhalb der Musik liegt. Für die meisten Sphären des Lebens nämlich erhalten wir die ersten und darum am tiefsten haftenden Eindrücke in den Jahren der Kindheit, des Knaben- und Jünglingsalters. Da werden die Keime gepflegt für Religion, für Wahrheit, für Recht, auch für die Kunst, dasuch man den Sinn zu wecken für alle die Hauptrichtungen, die nachher im Leben hervortreten. Nun bitten wir, uns den Staat in Deutschland zu nennen, etwa mit Ausnahme von Baden, wo auch nur in den Schulen höheren Ranges ungestört Politik gelehrt oder wenigstens im Geschichtsunterricht der Sinn für Politik geweckt werden darf. Maßregelungen über Maßregelungen würden den unglücklichen Gymnasiallehrer treffen, der es wagen wollte, Geschichte politisch zu behandeln, wenn er auch noch so viel davon verstünde. Und so ist es nicht nur jetzt, so ist es stets gewesen. Für dergleichen Mängel die Musik verantwortlich zu machen, scheint uns trotz der mit großem Bedauern zugegebenen, bis an's Wahnsinnige streifenden Spielwuth eine Ungerechtigkeit, mindestens ein Verfahren, dessen Berechtigung doch erst nachgewiesen werden müßte. Würde der Nachweis aber auch geliefert, so würden immer nur die Menschen anzuklagen sein, welche die Kunst so gotteslästerlich mit Füßen treten, nicht aber die in den Staub getretene Kunst selbst! Man arbeite daher für einen maßvollen, keuschen, ehrerbietigen Gebrauch der Kunst, man bilde einsichtsvolle Lehrer, die nicht Handwerker sind, man versäume auf andren Gebieten nichts, so wird man über keine schlechten Wirkungen zu klagen haben; die Musik wird dann leisten, was sie kann und soll, jede etwaige Ausschreitung in ihrer Wirkung wird dann von selbst durch die übrigen Mittel der Erziehung aufgehoben werden!

*) Wir erlauben uns, hier auf Herrn Prof. A. Schindler uns zu berufen, der in mündlichen Gesprächen uns vielfache höchst traurige Erfahrungen mitzutheilen die Güte hatte, wie schädlich die Ueberspannung durch verfrühtes Studiren der schweren Werke Beethovens auf die Phantasie und selbst auf den körperlichen Organismus gewirkt hat.

Kritische Revue.

Gustav Jansen. Zwei Phantasiestücke für Clavier. Op. 26. Leipzig. Härtel.

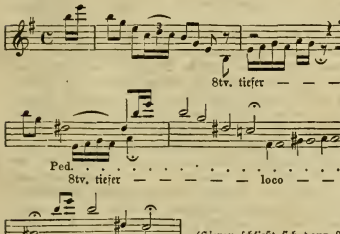
-r- Die beiden Stücke, welche überschrieben sind: „Charakteristischer Marsch" und „Erinnerung an Chopin" bieten außer einer recht flüssigen und geschmackvollen Behandlung des Harmonischen und Technischen kaum etwas, das man nicht bei Mendelssohn und Chopin origineller und feiner gehört hätte, halten jedoch mit geschmackvollem Takte die Mitte zwischen Phrasenhaftigkeit und Originalitätssucht und zeigen von ernstem, feingebildetem Sinne.

A. W. Ambros. Libelle, Concert-Etüde op. 10. Erfurt, Bartholomäus.

Ein sehr ansprechendes, feinklingendes und echt brillantes Clavierstück von gediegener, besonders an Bach und den besten Modernen gebildeter Technik. Es verläuft vorwiegend ein- und zweistimmig, die Lage der Intervalle bringt jedoch ein reiches harmonisches Colorit und einen specifisch claviermäßigen Klang mit sich. Es wäre zu wünschen, daß sich diese Art der Behandlung des Pianoforte in neuerer Zeit wieder mehr Freunde erwerben möchte. — Das Werk legt auch seinem geistigen Gehalt nach für den künstlerischen Charakter des Componisten ein günstiges Zeugniß ab.

A. Terschak. Jugendträume für Pianoforte. Neue Folge. 3. Heft. Ohne Opuszahl. München, Jos. Aibl.

Schumann's Kinderscenen und Phantasiestücke haben eine wahrhaft verhängnißvolle Confusion in vielen Köpfen angerichtet. Die ausgesteimteste Titelsucht ist eingerissen und die Literatur unserer Jugendgefühle nimmt allmählich eine fast bedrohliche Ausdehnung an. Es wäre wohl der Mühe werth, die Geistesrichtung, welche sich hierin offenbart, einmal genauer zu untersuchen und nach ihrem künstlerischen und sittlichen Werthe zu würdigen: es würde sich dabei vielleicht das Resultat ergeben, daß sie einerseits auf einem ziemlich starken Ignoriren der Grenzen zwischen Musik, Poesie und Malerei beruht, andrerseits auf eine erkleckliche Dosis moralischer Sentimentalität hinauskommt. Doch sei dem, wie ihm wolle: ein Faktum ist, daß viele Ueberschriften entweder nichts besagen oder mehr verwirren als aufklären, daß andere unwillkürlich ein musikalisches und poetisches Pauperitätszeugniß ihres Autors ausstellen, und daß eine dritte Art den musikalischen Gedanken auf gewaltsame Weise das ihm fremde Gebiet der sinnlichen Vorstellung zu betreten zwingt — sei es schon in der Seele des Comp. oder erst in der des Hörers. Eklatante Beispiele hierzu liefert das oben angezeigte Werk. A. Terschad gibt seinen Jugendträumen folgende Ueberschriften: 1. Großvaters Spieluhr, 2. die Ueberraschung, 3. Der Gang zur Kirche, 4. In der Schule, 5. Verzeihung, 6. Spottsucht! — Hört man das Grundmotiv von Nr. 1 so kann kein vernünftiger Mensch auf den Einfall kommen, daß sich nach musikalischer Logik folgender Unsinn, der offenbar das allmälige Stillstehen der Spieluhr nachahmen soll, daraus entwickeln wird:



(Hieran schließt sich dann Nr. 2)

Wie man ferner auf den Gedanken verfallen kann, jugendliche „Spottsucht" in einem Musikstück darzustellen, ist nicht minder räthselhaft. Indessen der Comp. meint es wahrscheinlich auch so ernsthaft nicht; er macht es, wie jeder andere; er schreibt ein Musikstück und sucht einen passenden Titel dazu. Warum aber? muß man fragen. Seine Werke werden dadurch nicht im mindesten mehr als sie sind, da sich doch kein irgendwie Eingeweihter durch Titulaturen bestechen läßt. Es bleiben ganz nette Musikstückchen, die zum Theil angenehm, zum Theil auch recht unbedeutend klingen, die aber ohne Ueberschriften wenigstens den Vorzug ehrlicher Anspruchslosigkeit haben würden, während sie so sich unzweideutig genug als reine Scheinwaare oder gar als Köder für den musikalischen Pöbel charakterisiren.

Sind die Engländer musikalisch?

(Der Presse entnommen von E. H.)

„Man hat im Norden wanderliche Bräuche,
Denn wie die Berge wilder werden, wie
Die munt'ren Eichen düst'ren Tannen weichen,
So wird der Mensch auch finst'rer, bis er endlich
Sich ganz verliert und nur das Thier noch haust.
Erst kommt ein Volk, das nicht mehr singen kann,
An dieses grenzt ein and'res, das nicht lacht,
Dann folgt ein stummes, und so geht es fort."

Dies tiefsinnige Wort aus Hebbel's „Nibelungen" kam mir in England oft in den Sinn. Noch häufiger, wenn ich auf deutschem Boden die Frage wiederholen hörte: Sind die Engländer musikalisch? Die Frage trifft einen zu großen und complicirten Organismus, als daß man sie ohne weiters mit Ja oder Nein lösen könnte. Der Engländer ist noch lange nicht der „finst're", der „stumme" Mensch, — allein auf dem langen Weg von dem blühenden Melodiengarten Italien bis zu dem „Volk, das nicht mehr singen kann", liegt England doch bereits vorgeneigt gegen das letztere. Für die Musik ist England schon eine Uebergangszone: der Arbeiter schafft noch eifrig, er schätzt die Frucht, doch Erdreich und Sonne sind spröder gegen ihn.

In England bethätigt sich so viel Eifer und Liebe zur Musik, daß nur albernes Vorurtheil dies ganze Verhalten für falschen Schein und eitle Ostentation erklären kann. Es geschieht so Vernünftiges, Andauerndes, Großes für die Tonkunst, daß der Deutsche zur höchsten Anerkennung mitunter den Neid fügen darf. — Ob die Natur den Engländer zum Musiker geschaffen, ob seine Liebe zur Tonkunst vollständig erwiedert wird, ist eine andere Frage. Wir werden vom Positiven hier unmerklich zur Negation hingedrängt. Daß England keine nationale Musik besitzt, ist Thatsache. Es hat keine Componisten hervorgebracht, die, mit den Genies anderer Völker verglichen, bedeutend und eigenthümlich heißen dürfen. Von seinen wenigen Componisten lehnen sich die älteren an Händel, die modernen an Mendelssohn (Bennett), an die französische oder italienische Oper (Wallace, Balfe).

Die Sänger und Virtuosen Englands sind an Zahl und Bedeutung kaum nennenswerth. Die englische Nation besitzt einen sehr mäßigen musikalischen Schatz in ihren Volksliedern, und — was nicht minder entscheidend ist — keinen eigentlichen Nationaltanz. Was von musikalischen Kräften einflußreich und bedeutend ist, gehört der Fremde an. Deutsche Componisten, Virtuosen und Lehrer, italienische Sänger, französische Tänzer herrschen in London. Die musikalische Einfuhr in diesem Lande ist enorm, seine Ausfuhr Null *). Allein, von dem schöpferischen Vermögen ganz abgesehen, auch die Empfänglichkeit des Engländers macht ihn zu einem Stiefkind der Musik. Wir möchten die nächste Erklärung dieser in ihrem Grunde freilich noch unerforschten Erscheinung in körperlichen Bedingungen, in den feinsten Organismen der Physik suchen. Nur ein zart und reizbar organisirtes Nervensystem empfindet musikalisch. Wenn es nicht vom leisesten Hauch erzittert, wie die Aeoksharfe, ist es kein musikalisches Instrument. Daß nun der Engländer musikalischen Eindrücken gegenüber weit schwerlebiger, langsamer, allgemeiner sich verhält, als wir, wird jedem länger Beobachtenden zur zweifellosen Thatsache.

Dem Engländer fehlt zunächst rhythmische Empfindung. Es fällt ihm schwer, im Tact zu tanzen oder zu singen; der Unterschied zwischen ¼ und ⅞ pflegt ihm zu verschwinden. Das derbe Hervorheben der rhythmischen Accente und ersten Taktheile, das uns im Opern-Orchester auffiel, gefällt den Engländern, während es ein feineres, ohne solche Krücken rhythmisch folgendes Ohr als eine Ausdringlichkeit verletzt. Der Engländer versetzt die besten Meisterwerke mit Posaunen und Bombardons, gerade wie er die besten Weine mit Branntwein versetzt. Zunge und Ohr scheinen hier derselben Nachhilfe zu bedürfen. Im Falschsingen oder Spielen muß sich schon ganz Kräftiges ereignen, soll es einem englischen Publikum mißliebig auffallen. Bloße Zweideutigkeiten verfangen nicht. Allein nicht bloß das unmittelbare Organ des Hörens, der ganze geistige Proceß, Musik aufzufassen, arbeitet im Engländer schwerfälliger und unsicherer. Nur gewisse Kategorien des Schönen sprechen ihn sofort an. So hat der Engländer eine sehr einseitige Neigung für das Pathetische. Man staunt, wie einseitig das Publikum das Pathetische aus Shakespeare's Stücken sich assimilirt und gegen die starken Darstellungen

*) Die Zahl der Oesterreicher unter den Lieblingen der letzten Londoner Saison war eine sehr bedeutende; wir nennen blos: Joachim, Laub, Thalberg, Pauer, Jaell, Derffel, St. Heller, Liebhart, Cistlagh ꝛc.

irgend eines reinen Leidens die feinsten, lieblichsten Partien fallen läßt. Das grelle Pathos der italienischen Oper bewegt den Engländer, während ihm für die feine leichtgeschürzte Grazie französischen Singspiels jedes Organ fehlt.

An klassischer Musik liebt er zumeist Entschiedenheit, Rundung und den Ausdruck einer gewissen großartigen Tüchtigkeit, wie bei Händel. Wir bemerkten jedoch bei den ehrfurchtsvollen Zuhörern des „Messias“ oder „Samson“ keine Unterscheidungskraft für das Schwächere und Schwache, was in diesen Oratorien mit dem Großartigen wechselt. In der Instrumentalmusik bleiben wol noch lange Haydn, der frühere Beethoven und die formglatten Orchesterwerke Spohr's und Mendelssohn's das Brevier der englischen Concerte. Das unerbittliche Verlangen nach Klarheit und Uebersichtlichkeit verbindet sich in den Engländern mit ihrer conservativen Tendenz überhaupt, um Compositionen, die von unseren Programmen so gut wie verschwunden sind, als tägliche Kost zu genießen. Wir wollen Hummel und Onslow nicht geringschätzen, auch nicht das Verdienst Kalbrenner's schmälern (es bliebe davon gar zu wenig); allein räthselhaft bleibt doch die Andacht, womit die abgestandensten Salonstücke dieser Componisten in London öffentlich eingenommen werden. Der sichere, durch keine Controversen gestörte Besitz irgend eines überlebten Technikers ist dem Engländer theurer, als das Erringen eines noch halbwegs streitigen neuen Genies. Als heuer Schumann's Es-dur-Quintett bei Ella gegeben wurde, bemerkte das Programm, gleichsam rechtfertigend, daß dies auf ausdrückliches Verlangen des Herrn Jaell geschehe.

Werfen wir einen Blick auf ein englisches Concert-Publicum. Die Aufmerksamkeit und Ruhe der Hörer ist musterhaft. Sie wird durch die Lectüre kleiner Broschüren unterstützt, in welchen Herren und Damen emsig nachlesen. Dies sind die kritischen Erläuterungen, die den Eintretenden mit der Unfehlbarkeit von Tanzordnungen höflich überreicht werden. Diese musikalischen Wegweiser sind, unseres Wissens, zuerst von Ella unter dem schauderhaften Titel: „Synoptical Analysis“ eingeführt worden, und enthalten neben biographischen und historischen Notizen eine mit Notenbeispielen ausgestattete Zergliederung der größeren vorzuführenden Werke. Von der drolligen Geschwätzigkeit solcher „Führer“ abgesehen (regelmäßig haben sie die Frechheit, Beethoven zu loben!), möchten wir die ganze Idee nicht verwerfen.

Kehren wir zu unserem Publikum zurück. Das Stück ist zu Ende. Es wird applaudirt, wenngleich kühler als bei uns. Nicht der laute Beifall, etwas Anderes, schwer zu definirendes ist es, was wir vermissen: der stille, inwendige Applaus der Hörer während des Stückes. Bei einem genialen Uebergang, einer ergreifenden Melodie, welch bewegtes Murmeln des Verständnisses, welch leises Wetterleuchten der Empfindung in einem deutschen Concertsaal! In England nichts davon. Wenn mir in den besten englischen Concerten oft etwas abging, so erklärte ich mir's damit, daß die Atmosphäre nicht die gewohnte Menge künstlerischen Sauerstoffs enthielt.

Für das Verletzende, was in einer unschicklichen Zusammenstellung von Musikstücken liegt, fehlt den Engländern die künstlerische Empfindlichkeit. Sie finden es ganz in der Ordnung, wenn nach der „Fidelio-Ouverture“ „Mädle ruck, ruck, ruck“ oder das Papatocl-Terzett von Rossini gesungen wird, darauf ein Concert von Sebastian Bach und ein Divertissement von Henri Herz folgt.

Was ich von deutschen Musiklehrern in London über die musikalische Jugend erfahren konnte, ging übereinstimmend dahin, daß diese oft mit dem correktesten Eifer über eine gewisse natürliche Stumpfheit der musikalischen Empfindung nicht hinauskomme *). Ob an dieser, für die Musik so entscheidenden Stumpfheit der Nerven der durch Generationen fortgesetzte, vor fünfzig Jahren noch ganz unmäßige Genuß geistiger Getränke in allen Klassen der englischen Gesellschaft mitschuldig sei, wagen wir nicht zu beurtheilen. In England selbst hörten wir von Künstlern die Ansicht vertheidigen. Der Mangel an feinem Tonsinn ist nicht ohne Analogie auf anderen Kunstgebieten. Neuere Untersuchungen sollen dargethan haben, das ein auffallend großes Percent der englischen Bevölkerung „farbenblind“ sei, d. h. gewisse Farben nicht von einander unterscheide.

Unglücksfälle auf englischen Eisenbahnen, dadurch hervorgerufen, daß sonst achtsame Bahnwächter die rothen von den grünen Signalen nicht zu unterscheiden vermochten, gaben Veranlassung, dies Phänomen näher zu untersuchen. Das Eisenbahnpersonal wird nunmehr darauf hin geprüft, ob es nicht von Natur „farbenblind“ sei. Von dem Londoner Concertpublikum sind immer einige Bänke zuverlässig tonblind. Ein gebildeter englischer Gentleman versicherte einen meiner Freunde, daß es ihm unmöglich sei, die Melodien der beiden englischen Volkshymnen („God save the Queen“ und „Rule Britannia“) von einander zu unterscheiden. Ein ähnliches Bekenntniß legte vor einigen Jahren sehr unwillkürlich die Bevölkerung einer bedeutenden englischen Fabrikstadt ab. Man gab die dort noch wenig bekannte C-moll-Symphonie von Beethoven. Bei dem glänzend-feierlichen Hereinbrechen der drei C-dur-Accorde im Finale erhoben sich einige Zuhörer, in der Meinung, es sei der Anfang der Volkshymne, und siehe da — das halbe Publikum erhob sich ehrfurchtsvoll mit und hörte den Satz stehend zu Ende.

Wie übel die englische Sprache mit ihren Zischlauten und gequetschten Gaumenvocalen den Gesang unterstützt, bedarf kaum der Auseinanderſetzung. Der englische Sänger hat fortwährend nur die Wahl, ob er richtig, echtenglisch aussprechen, oder ob er einen schönen Ton bilden wolle. Eines von beiden muß jeden Augenblick geopfert werden. Eine der größten Autoritäten im Fach der Gesangskunst und ihrer Physiologie, Manuel Garcia, erfreute mich durch seine vollständige Bestätigung dieser Ansicht. Die Engländer, fügte er treffend hinzu, haben „graue“ Vocale, von unbestimmtem Klang, wie sie einen Himmel von grauer, unbestimmter Farbe haben. Der Gesang aber bedarf lichter, entschiedener Farben. Die physiologische Thätigkeit, deren es zur Erzeugung eines reinen, schönen, namentlich hohen Tones bedarf, ist in vielen Fällen ganz unvereinbar mit dem Zungen- und Gaumen-Manöver der correkten englischen Aussprache. Der lyrische Gesang findet obendrein in der englischen Prosodie eine Schranke, die unseres Erachtens noch zu wenig Beachtung fand: wir meinen den großen Mangel an weiblichen Endungen und namentlich weiblichen Reimen im Englischen **). Die schönsten Lieder von Schumann, Mendelssohn, Robert Franz, können ohne empfindliche Alterirung der Musik nicht ins Englische übertragen werden, und so dürfte auch dieses poetische Gebiet der deutschen Kunst den Britten ein unbekanntes bleiben.

Außer der geringeren Naturbegabung für Musik ist es aber noch ein zweiter, künstlicher Factor, der dem englischen Musikleben so oft die echte Weihe nimmt. Das ist der kaufmännisch praktische Geist, der sich in England auch an die flüchtigen Sohlen der Kunst heftet. Von seiner großartigen Seite haben wir dies Zusammenwirken musikalischer und kaufmännischer Anstrengungen in den Händelfesten kennen gelernt. Das eigentliche Concertwesen bringt schon Bedenkliches. Da sind zuerst die sogenannten Monstre-Concerte (eigentlich Benefice-Concerte), gegen die Mancher mit Recht losziehet, ohne deren wahren Grund zu kennen. Die Monstre-

*) In dem köstlichen Sittenbild „Hanns Ibeles“ erzählt Johanna Kinkel die tragi-komischen Erfahrungen eines Clavierlehrers in England. Gottfried Kinkel versicherte, daß diese Mittheilungen vollständig aus den eigenen Erlebnissen seiner verstorbenen Frau geschöpft und in keinem Zuge erfunden oder übertrieben seien.

**) Das vielcomponirte Heine'sche Gedicht:

„Auf ihrem Grab da steht eine Linde,
Da pfeifen die Vögel im Abendwinde“

lautet z. B. in einer der getreuesten Uebersetzungen (von Julian Fane):

„Above their grave a Linden grows,
Birds sing, and through it the balm-breeze blows.“

So werden von den weiblichen Endreimen mindestens die Hälfte männlich durch die englische Uebersetzung.

Concerte sind wesentlich eine auf die Provinzbewohner berechnete Speculation. Die Abgeschmacktheit, volle fünf Stunden hintereinander das bunteste Durcheinander von Musik zu machen, 25 bis 35 verschiedene Nummern und Namen, ist nicht etwa eine nothwendige Concession an den Geschmack des Londoner Publikums (das allerdings eine derbe Tracht Musik verträgt), sondern eine musikalische Absätterung von Provinzialisten, welche für ihre Guinee Alles beisammen haben wollen, was London an musikalischen Notabilitäten bietet. Wenn der Pachter Smith aus Worcester oder der Fabrikant Black aus Manchester für zwei Tage mit Frau und Töchtern nach London kommt, so will er in Einem Concert Joachim, Pauer, Piatti, Formes, Trebelli ꝛc., er will Orchester und Clavier, Classisches und Modernes in größten Portionen genießen. Der Mann hat unstreitig etwas vom Karaiben, mit dem Unterschiede, daß er baar zahlt. Die Monstre-Concerte oder Concerte für Ungeheuer, wie sie z. B. die Jubilar-Pianistin Frau Anderson oder der Componist J. Benedict alljährlich veranstaltet, werden mehrere Wochen zuvor in den Zeitungen annoncirt. Aber nicht etwa einmal in jedem Blatt, sondern meistens in fünf bis sechs Inseraten hintereinander.

Für die Sänger sind die Londoner Concerte eine reiche Einnahmequelle, die fremden werden vom Concertgeber, die einheimischen außerdem von den Verlegern besoldet. Manche Sänger sind von einem Verleger förmlich gemiethet, sie dürfen nur seine Verlagsartikel singen und keine anderen. Der Künstler ist in diesem Fall der singende Dienstmann seines Verlegers.

Solche und viel schlimmere Mesalliancen zwischen Kunst und Schacher sind in England an der Tagesordnung und gelten nicht für anstößig. Wir wollen lieber nicht allzuviel davon erzählen. Du der Künstler in England schnell und reichlich verdienen kann, so geräth er in eine Hast des Erwerbes, welche seine poetische Glorie traurig abschwächt. Wo das Publikum der Musik überwiegend äußerlich gegenübersteht, da kann es auch nicht ausbleiben, daß der Virtuose, der Verleger, der Lehrer, ihre Kunst als Geschäft ansehn und betreiben. Wir kennen einen sehr gesuchten deutschen Clavierlehrer in London, einen liebenswürdigen, gebildeten Mann, der uns selbst gestand, daß er nach einem zehnjährigen Aufenthalt in London noch nicht dazu gekommen sei, die Westminster-Abtei zu besuchen. Daß so etwas auch nur möglich ist, wirft ein seltsam trübes Licht auf das Künstlerleben in London.

Der Text zu Händel's „Belsazer."

A. W. Th. Nachdem in den letzten Nummern dieser Zeitung der Text des „Messias" erläutert worden ist, dürfte hier noch Einiges über den des „Belsazer" gesagt werden, weil die Intentionen seines Verfassers und Händel's durch das Verfahren Mosel's in ein ganz verkehrtes Licht gestellt worden sind.

Das Oratorium „Belsazer", dessen Handlung sich auf die eine Nacht beschränkt, in welcher Cyrus den Lauf des Euphrat ändert, in Babylon eindringt und das Königreich Babylonien umstürzt, ist in Versen und in dem Styl der Opern der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts geschrieben.

Da auf die Maschinerie der Bühne keine Rücksicht genommen zu werden brauchte, konnte der Dichter die Scenen in rascher Folge so aneinander reihen, daß dem Componisten die erwünschte Gelegenheit geboten ward, die verschiedenen Völkerstämme musikalisch gegeneinander abstechend zu behandeln, nämlich die Perser, die Babylonier und die Juden. Es war dies für Händel eine sehr vortheilhafte Einrichtung, scheint aber für Mosel weniger Reiz gehabt zu haben, da seine Ausgabe des „Belsazer" (wie auch des „Samson") ein wahres Muster in der Kunst der Verstümmelung und Entstellung genannt werden kann.

Die dargestellten Personen des „Belsazer" sind folgende:

Cyrus, König von Persien, Babylonien unterwerfend.
Gobryas, ein Flüchtling, dessen Sohn von Belsazer ermordet ward.
Belsazer, König von Babylonien.
Nitocris, seine Mutter.
Arioch, ein babylonischer Höfling.
Ein babylonischer Bote.
Daniel, der jüdische Prophet.
Die babylonischen Wahrsager und Sterndeuter. Chöre der Perser, der Babylonier und Juden.

Wenn man die gewöhnliche dramatische Eintheilung in Scenen bei diesem Text anwendet, wird der Zusammenhang und Verlauf des Oratoriums ganz klar werden, und es würde auch für den Zuhörer von großem Vortheil sein, wenn diese Methode in den gedruckten Textbüchern eingeführt wäre. Wir wollen wenigstens hier diesen Weg einschlagen.

Erste Abtheilung.

1. Scene: Babylon. Nitocris allein. Babylon ist von den Schaaren des Cyrus umringt; aber der König, der Hof und das Volk überlassen sich dem Vergnügen und der Befriedigung ihrer Lüste. Die Mutter des Königs, die sich der Tage von Nebukadnezar und der Strafen erinnert, die der Gott der Juden über ihn verhängte, findet hier Gelegenheit in einem Recitativ Betrachtungen anzustellen über das Entstehen und Wachsen der Reiche und über ihren Verfall durch Stolz, Luxus, Sittenverderbniß, Verrath und Zwietracht. Dem Recitativ folgt eine Arie, deren Gegenstand die Allmacht Gottes ist. — 2. Scene: Die Babylonier auf den Mauern, Cyrus und Gobryas vor denselben. Das Volk von Babylon frohlockt über die Stärke der Befestigungen der Stadt, über die Vorräthe, die für 20 Jahre aufgehäuft sind, und verspottet den Versuch des persischen Königs sie zu unterwerfen. Gobryas bestätigt, was sie von der Stärke der Stadt sagen; Cyrus aber erklärt ihm, daß gerade diese Sicherheit ihr Verderben sein wird, und verspricht ihn (den Gobryas) zu rächen. Er erzählt einen Traum, worin ihm vom Himmel eine Kriegslist eingegeben wurde; sie besprechen darauf zusammen den Plan, den Lauf des Flusses so zu ändern, daß das Bett, welches durch die Stadt geht, trocken gelegt wird. Sie wählen diese Nacht für das Unternehmen, da in Babylon gerade ein jährliches Fest gefeiert wird, wo sich Alle dem Trunk ergeben und die Aufsicht beim Flusse vernachlässigt werden wird. Cyrus beschließt das Gespräch, indem er es als Pflicht bekennt, auf Gott zu vertrauen. Die Scene endet mit dem Chor: „Die Reiche steh'n in Gottes Hand." Dieser Chor, wie verschiedene andere, scheint im Sinne des Chors der griechischen Tragödie gedacht zu sein, obgleich es der logischen Anordnung des Textes keine Gewalt anthut, wenn man ihn den Persern in den Mund legt. — 3. Scene: Daniel und die Juden in der Stadt. Der Prophet wiederholt die alte Weissagung von der Ankunft des Cyrus und dem Ende der babylonischen Gefangenschaft. Seine Mitgefangenen drücken ihre Freude aus in dem Chore: „Singt ihr Himmel." — 4. Scene: Belsazer's Pallast. Der König fordert zu Festlichkeiten und Gelagen auf. Seine Mutter macht vergeblich Gegenvorstellungen. Als ein besonderes Zeichen seiner Verachtung des jüdischen Gottes befiehlt Belsazer, die heiligen Gefäße herbeizuschaffen, die die Juden aus dem Tempel von Jerusalem mitgebracht. Nitocris und die Juden lehnen sich dagegen auf, er befiehlt aber auf seinem Befehle und die Scene endet mit dem Chor: „Allmälich steigt Jehova's Zorn."

Zweite Abtheilung.

1. Scene. Vor den Mauern. Die Ableitung des Flusses wird bekannt gemacht durch einen Chor, zwei Halbchöre und noch einen vollen Chor („Seht! wie schnell Euphrates weicht" u. s. w.). Obgleich diese Chöre von den Belagerern gesungen werden können, so gleichen doch auch sie den schon vorhin erwähnten griechischen Chören der Tragödie. Cyrus zeigt den nun offenen Weg in die Stadt und seine Krieger antworten mit dem Chor: „An's Werk, an's Werk!" — 2. Scene: Das Fest in Belsazer's Palast. Die Gäste preisen ihren Gott in einem Chor; Belsazer singt, Wein trinkend, eine Arie zu Ehren Sesach's, welche unterbrochen wird durch eine Hand, die an der gegenüber liegenden Wand schreibend erscheint. Der Chor glaubt, der König sei plötzlich krank geworden, bis dieser, zu sich gekommen, auf die zurück-

gebliebene Schrift zeigt. Die Wahrsager und Weisen werden gerufen, können aber die Schrift nicht erklären. Der Chor singt inzwischen: „O Bangigkeit, o Schauder“ u. s. w. Nitocris spricht darauf von Daniel, der herbeigerufen wird, die Schrift liest und das „Mene, Tekel, Upharsin“ erklärt. Die Scene endet mit einer Arie der Nitocris, die ihren Sohn zur Reue auffordert, als dem einzigen Mittel, seinem Schicksal zu entgehen. — 3. Scene: Cyrus, Gobryas und die Perser betreten die Straßen von der Flußseite durch die ehernen Thore, welche durch die Nachlässigkeit der betrunkenen Wächter offen geblieben sind. Der Chor begrüßt Cyrus mit: „O tapferer Fürst“!

Dritte Abtheilung.

1. Scene: Palast des Belsazer. Nitocris (etwa in ihren Gemächern). Sie gibt abwechselnd in einer Arie dem Zweifel Raum, ob ihr Sohn sein Schicksal durch Reue abwenden werde oder nicht. Daniel antwortet in einer Arie: „Kann der schwarze Aethiope seine Haut ändern?“ u. s. w. Arioch tritt ein und beschreibt die Unschlüssigkeit Belsazer's, ob er das Gelage enden oder fortsetzen solle; er werde durch seine Höflinge zu Letzterem bewogen. Inmitten seiner wiederholten Gottesläſterungen habe man Rufe, Geschrei und Waffengeklirre gehört, und er (Arioch) sei entflohen. — Ein Bote kommt und meldet die Ankunft des Cyrus im Palaste. Chor der Juden: „Baal sank dahin, Nebo stürzte.“ — 2. Scene: Die Festhalle. Belsazer singt eine Arie an Sesach. Gobryas bringt ein, erschlägt den König, und dankt in einer Arie erst der Gottheit, dann dem Cyrus, daß es ihm vergönnt war, diesen unglaubigen König zu tödten. Dann auf Befehl des Cyrus bringt er Nitocris und Daniel vor den Sieger. Erstere wird von Cyrus in ihre königliche Macht wieder eingesetzt, und dem Daniel verspricht er die Juden wieder nach Palästina ziehen zu lassen und ihnen die Mittel zum Wiederaufbau ihres Tempels zu geben. Mit dem Anthem — eine Art von Motette, welche einen Theil des englischen Gottesdienstes bildet — : „Sei von mir gepriesen, o Gott mein Herr“ schließt das Oratorium *).

Wir überlassen es dem Leser, der im Besitz der Mosel'schen Ausgabe oder eines Textbuches ist, sich selbst die Frage zu beantworten: warum wohl Mosel die im Original herrschende Ordnung in Unordnung zu verkehren für gut befunden haben mag ?! —

Nachrichten.

In Breslau wurde am 21. d. M. eine neue Oper von Richard Wüerst „Vineta“ zur Aufführung gebracht und mit großem Beifall aufgenommen. —

„Allgemeine musikalische Zeitung.“
„Neue Folge.“

Die bei Breitkopf und Härtel in Leipzig unter Redaktion des heute von der „deutschen Musikzeitung“ scheidenden Herrn Selmar Bagge erscheinende „Neue Folge der „Allgem. mus. Zeitung“ (nach 14jähriger Unterbrechung), auf welche derselbe in seinem „Rückblick und Abschied“ u. s. w. (siehe oben) Bezug nimmt — wird wöchentlich einmal erscheinen und jede Nummer derselben in der Regel einen Bogen Großquart füllen. — Der Abonnementspreis ist (wie früher) auf 5⅓ Thlr. für den Jahrgang von 52 Nummern festgestellt und wird vierteljährlich vorausbezahlt. — Musikalische und verwandte Anzeigen finden Aufnahme auf der letzten Seite jeder Nummer, oder wenn nöthig, in besondern Intelligenzblättern. — Insertionspreis: 2 Ngr. für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum. — Bestellungen finden statt: bei jedem Postamte und in jeder Buch- und Musikalienhandlung. Auf demselben Wege ist die erste Nummer als Probenummer zu beziehen *). — Empfehlungen sind für den bisherigen Leser der „Deutschen Musikzeitung“ überflüssig.

*) Ich muß bei dieser Gelegenheit eine Uebereilung bekennen, die mir bei Besprechung der Aufführung des Händel'schen Werkes (Nr. 47) begegnete. Das Anthem steht allerdings nicht in Noten ausgedruckt in der Originalpartitur, allein eine kleingedruckte Anmerkung in englischer Sprache, die ich erst später bemerkte, ordnet allerdings an, daß obiges „Anthem“ das Werk beschließen soll. In diesem Punkte muß ich also Mosel's Manen um Verzeihung bitten. S. B.

Concertankündigungen.

Am 1. Jänner 1863 Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: Zweites Concert der Herren Jaell und Laub.

Am 6. Jänner Mittags halb 1 Uhr in großem k. k. Redoutensaale: Zweites Concert der Gesangakademie unter Leitung des Chormeisters, Herrn Stegmayer. (J. S. Bach — Prätorius — Gabrieli — Schütz — Allegri (Miserere) — Lotti — Mendelssohn — Haydn — Caldara.)

Am 11. Jänner Nachmittags 5 Uhr im Musikvereinssaale: 5. Quartettproduction des Herrn J. Hellmesberger.

Des am 28. d. M. nunmehr stattgehabten vierten philharmonischen Concerts ist wegen verspäteten Erscheinens der heutigen Nr. d. Bl. nicht gedacht worden.

Berichtigung.

An die Redaction der Deutschen Musikzeitung.

In den „Apologismen“, welche Sie in Ihren letzten Nummern bringen, wird (Nr. 51, S. 402) der Verfasser des offenen Sendschreibens in Nr. 46 d. Bl. auch zu denen gerechnet, welche Hanslick's Ansicht mißverstanden haben; die Redaction stimmt in einer Note dem Herrn P. M., dem Verfasser jener Apologismen, zu. Mir scheint aber das Mißverständniß auf Seiten des Herrn M. zu liegen. Hanslick weiß ja doch mit viel Beredsamkeit die Meinung zurück, als wären die Gesetze Zweck oder gar Inhalt der Musik, (bis S. 31), erklärt dann den Inhalt der Musik nur in „tönend bewegten Formen“ zu finden (S. 32), eben wie ich angeführt hatte, erläutert das noch mit dem Bilde des Kaleidoscops, und bedient sich dabei auch des Ausdrucks „musikalische Ideen“, worans aber sehr mit Unrecht gefolgert wird, daß er nun der Musik einen Ideengehalt zuschreibe; die Schönheit der Tonformen führt er dann weiter auf rein musikalische Gründe zurück, und sucht alles, was man beim Componisten als geistreich bezeichnen kann, nur in musikalischen Combinationen (S. 42); betont endlich S. 49 noch einmal, daß in der Musik der Ton Selbstzweck sei. (S. 52—83.) Er läugnet dann (was auch wir nicht behaupten) daß die Musik in der äußeren Natur ein Nachahmungsobjekt habe (S. 83 — 95) und kommt zum Schluß noch einmal auf den Inhalt zurück, wo er S. 96 noch einmal so entschieden wie möglich ausspricht, daß es keinen andern Inhalt der Musik gebe als die Tonformen. Freilich schließt H. damit (S. 102 — 104) daß er doch einen Gehalt der Tonkunst anerkenne (nicht Ideengehalt, wie M. sagt), doch bildet dies so sehr einen Anhang des Buches, daß wir nicht einmal näher erfahren, was wir uns unter diesem unbestimmten Ausdruck denken sollen; zum „Gesammtinhalte“ des Buches hat der Anhang keine erschöpfliche Beziehung, weshalb wir M. das nicht entgegenhalten mußte. Die Redaction findet meinen Ausdruck „trostlos“ zu hart, und freilich, da ich mich in keine weitere Erörterung der wichtigen Frage einließ, hätte ich auch wohl den Ausdruck vermeiden können; ich fand im Augenblicke keinen bessern, und gestehe, daß, wenn es mir nicht gelingen sollte, mich von der Unrichtigkeit von Hanslick's Ansicht zu überzeugen, mir dieses Resultat trostlos erscheinen würde für mich und Andre, welche die Macht musikalischer Eindrücke noch auf etwas anderes zurückführen möchten, als auf ästhetische Befriedigung, trostlos auch für die Künstler selbst, welche Leben und Kraft einem Spiele widmen, welches zur Erhebung der Menschen nichts beiträgt und zu den eigentlichen Tiefen der menschlichen Natur hinabzuführen nicht im Stande ist. — H. D.

In der kritischen Notiz über Marx „Gluck und die Oper“ Nr. 50 sind folgende sinnstörende Druckfehler stehen geblieben: S. 339, Z. 14 v. u. Lustspiel st. Festspiel, Z. 12 v. u. man st. Marx; S. 397 Z. 4 Muse und Weise st. Ruhe und Weise; 3. 5 v. u. flüssig st. fleißig.

In den „Apologismen“ ferner S. 402, Spalte 1, Zeile 16 v. u. lies „Medium“ statt „Studium“.

*) Einen musikalischen Bericht aus Wien, welchen der Redakteur der Leipziger „Allgemeinen“ schon in deren ersten Nummer zu bringen hoffte, wird wegen verspäteten Eintreffens desselben jedenfalls in zweiter Nummer erscheinen.

Mit dieser Nummer wird eine Beilage ausgegeben.

Druck von Friedr. & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Antwort an Herrn Julius Schäffer in Breslau.

Verweile nicht, und sei dir selbst ein Traum.
Und wie du reisest, danke jedem Raum,
Bequeme dich dem Heißen wie dem Kalten;
Dir wird die Welt, du wirst ihr nie veralten.
Goethe.

Unter dem Titel: „Zwei Beurtheiler Robert Franz's“ hat Herr Schäffer eine Broschüre erscheinen lassen, deren bei weitem größter Theil sich an den Unterzeichneten adressirt. Herr Schäffer hat sich aufgefordert gefühlt, einem in Nr. 5 des III. Jahrganges dieser Zeitschrift enthaltenen Aufsatz von mir über Robert Franz's Liederkompositionen mit einer Broschüre entgegen zu treten.

Herr Schäffer hat sich die Sache, man muß es gestehen, lange überlegt, da zwischen dem Erscheinen jenes Aufsatzes (am 1. Februar) und diesem Broschürchen ein Zeitraum von mehr als drei Viertel Jahren verflossen ist. In einer Vorbemerkung äußert Herr Schäffer: „man wird fragen, warum ich mich denn überhaupt mit solchem Zeug“ — (wie z. B. meinem Aufsatze) — „abgebe.“

In der That, auch ich muß fragen, warum hat Herr Schäffer dieses Zeug nicht lieber ruhig (etwa mit beigefügter stiller Verachtung) in sein bodenloses Nichts versinken lassen? Ein Wort der Erwiederung wäre schon zu viel gewesen, ein rasches selbst, durch die Aufregung des Momentes entzündetes (wie jenes von Meinardus war), Herr Schäffer aber kommt gar auf dieses Zeug nach Ablauf von beinahe einer Jahresfrist nochmals zurück, da er es doch billig längst vergessen haben sollte, und betrachtet in einer fast nur zu diesem Zwecke geschriebenen Broschüre jeden einzelnen Satz und jedes einzelne Wort meines Aufsatzes, was einem in sich so nichtigen und bedeutungslosen, überdieß offenbar in so perfider Absicht geschmiedetem Objekte gegenüber doch eitel Zeit- und Papierverschwendung genannt werden muß. Herr Schäffer beantwortet jene selbst aufgeworfene Frage indessen dahin: er hätte leider die Ueberzeugung gewonnen, daß meine Chiffre sich gerade in Musikerkreisen einer gewissen Achtung erfreue, denn ohne diesem (vielleicht in der That sehr unbegründeten) Umstand würde er kein Wort über mich verloren haben

Da es nun unzweifelhaft feststeht, daß ich in jenem Aufsatze nur darauf ausgegangen bin, die Achtung, in welcher Robert Franz in der gebildeten musikalischen Welt steht, zu zerstören, (welchen unstreitig sublimen Zweck zu erreichen, ich sogar mich Herrn Schäffer zu Folge, der niedrigsten Mittel bediene), so ist es ganz in der Ordnung, daß er seinerseits eine besondere Broschüre schreibt, um jenen verblendeten Musikern die Augen zu öffnen und ihnen zu zeigen, an welches intellektuelle und moralische Ungeheuer sie bisher ihre Achtung (wenn ich mich einer solchen nemlich wirklich erfreut haben sollte) so unbesonnen verschwendeten.

Ueberraschen können mich die Grobheiten und Injurien nicht, mit welchen mich Herr Schäffer überschüttet.

Wenn es geschehen durfte, daß ein Mann, ein Schriftsteller, wie Julian Schmid, der sich, wie mir scheint, trotz mancher Unzulänglichkeiten, Schwächen und Unvollkommenheiten, die jeder Individualität als solcher ankleben müssen, doch auch einiger (und unstreitig viel fester, als ich mich dessen werde rühmen dürfen, begründeten) allgemeinen Achtung erfreut, einen so bübischen Angriff erfuhr, wie Lasaulx einen solchen in seinem berüchtigten Buche ausführte, dessen sich auch die erbittertsten Gegner jenes Schriftstellers nicht anzunehmen getrauten, und wenn es in älteren Zeiten geschehen konnte, daß Herder in seiner „Metakritik“ der reinen Vernunft einen Kant wie einen Schuljungen (nebenbei auch als einen äußerst gefährlichen, verderblichen Menschen) behandelte, der nicht das ABC von Logik verstünde und dem er auf jedem Blatte seinen „barbarischen Stil“ und seine „grenzenlose Begriffsverwirrung“ vorwirft, wie ja auch Leßing (Männer, denen ich natürlich nicht die Schuhriemen auflöse) eine ähnliche Behandlung durch den Herrn Pastor Goetze erfuhr: wenn, sage ich, dieß alles möglich war, so werde ich mich doch nicht verwundern und es als eine Majestätsbeleidigung ansehen sollen, wenn die Achtung, deren ich mich, der Versicherung Herrn Schäffers zu Folge, erfreuen soll, mich nicht davor schützen kann, daß er in einer Weise gegen mich zu Felde zieht, wie er dieß in obiger Broschüre thut. Ich hätte daher wohl auch schweigen und es dem natürlichen Verlauf der Dinge überlassen können, ob die Paar Grane Achtung, die man bisher zu meinen Gunsten in die Wagschaale zu legen geneigt war, durch die Centner von Mißachtung, welche Herr Schäffer plötzlich in die andere Wagschale schleudert, wirklich in die Lüfte geschnellt werden oder nicht. Ich glaube aber meiner Achtung für diese Blätter eine Antwort schuldig zu sein, denen es unmöglich zum Ruhme gereichen kann, daß sie sich einen Jemand zum „Hauptwortführer“ erwählt haben, der nun unter der Beleuchtung Herrn Schäffer's der Welt in einem so höchst bedenklichen Licht erscheint. Diese Antwort kann auch kaum anderswo ihre paßende Stelle finden, als in eben diesen Blättern. Da selbe aber schon mit der vorliegenden Nummer zu erscheinen aufhören, (um in der „Allgemeinen deutschen Musikzeitung“ demnächst gewissermaßen ihre Fortsetzung zu finden) und ich die Brochüre des Herrn Schäffer erst am 20. d. M. zu Handen erhielt, so muß ich mich bemühen, mit derselben etwas rascher zu Stande zu kommen und mich auch möglichst kurz fassen. Eine genaue, wenigstens relativ „wissenschaftliche“ Erwiederung auf die Brochüre des Herrn Schäffer könnte ohnedieß nur Gegenstand einer ausführlichen Monographie sein.

Nur eine Vorbemerkung erlaube mir Herr Schäffer noch, ehe ich zur Sache schreite. Ist ihm der Name Hegel bekannt? Ich darf es kaum bezweifeln. Hat er aber je den Namen Schopenhauer gehört, oder kennt er gar mehr von diesem Manne, als den Namen? Ich muß es wenigstens für problematisch halten und Herr Schäffer hat auch nicht die geringste Verpflichtung von Schopenhauer etwas zu wissen. Wenn es ihm also unbekannt sein sollte, so kann ich ihm mittheiten, daß sich Schopenhauer nach langer gänzlicher Ignorirung gegenwärtig in der filosofischen Literatur eines außerordentlichen Ansehens erfreut und daß es Leute gibt, die seiner Stimme in Fragen, welche die Erkenntniß der Welt und der Dinge, der Wissenschaft und Kunst betreffen, das höchste Gewicht beimessen.

In wie überschwenglichem Ansehen bisher Hegel gestanden ist, kann Herr Schäffer nicht unbekannt sein.

Man hat ihn als den sublimsten Denker, seine Philosophie als die Krone menschlichen Spekulazionsvermögens gepriesen u. s. w. Diesen selben während eines halben Jahrhunderts von einem nicht geringen Theil der Nation in den höchsten Ehren gehaltenen Geist nennt Schopenhauer, so oft er auf ihn zu sprechen kommt, einen Charlatan, einen Windbeutel, einen Verstandverderber, einen frechen Unsinnschmierer. So weit, Herr Schäffer, kann das Ur-

theil differiren und darum gebe ich die Hoffnung nicht auf, es möchte in jenem kleinen Aufsatze von mir, welcher die geringfügige Ursache zu so weitläufigen Expektorationen wurde, doch nicht alles so unsinnig sein, als es Ihnen erscheint, sondern unter vieler Spreu vielleicht doch auch hin und wieder ein Körnchen Verstand verborgen liegen. Und da ich hier schon einmal Schopenhauer genannt habe, so erlaube ich mir noch zwei Stellen aus seinen Schriften zu zitiren, mit denen ich nicht ganz unbekannt bin; an einer Stelle sagt er: Alle Erkenntnisse beruhen ursprünglich auf einer Anschauung und Anschauungen sind nicht demonstrirbar; und an einer andern Stelle, in seiner Kritik der Kant'schen Philosophie wirft er Kant (dessen größter Verehrer er war) vor, in seiner „Kritik der reinen Vernunft" den Ausdruck „Verstand" sieben Mal und jedesmal anders definirt zu haben, so daß also kein Mensch wissen könne, welches Vermögen sich eigentlich Kant unter jenem Ausdrucke vorstellt. Wenn also die größten Denker nicht die größten Widersprüche zu vermeiden vermögen, wie sollte es unverhältnißmäßig kleineren und ungeübteren nicht begegnen, daß sie sich oftmals widersprechen oder doch zu widersprechen scheinen, wenn sie sich auf das gefährliche und schlüpfrige Terrain der Abstraktion und Spekulation begeben.

Es fällt mir daher nicht ein, zu behaupten, daß jeder Satz meines Artikels unwiderleglich sei (als ob ich unfehlbar wäre) und es kann sehr wohl sein, daß mancher Ausdruck durch einen schicklicheren hätte ersetzt werden können, ja ich glaube es selbst; denn man kann von einer Wahrheit so fest und lebendig überzeugt sein, wie von seiner eigenen Existenz und der Versuch, diese Ueberzeugung aus der unmittelbaren, in sich gewissen Anschauung in die Sprache der so schwankenden, unsicheren, reflektirten Begriffe zu übertragen, kann gleichwohl so sehr mißlingen, daß die Materie, um welche man sich bemüht, für Andere dadurch statt klarer nur noch verworrener wird. Ob mir dieß vielleicht wirklich begegnet ist, kann ich nicht wohl selbst entscheiden. Herr Schäffer verschiert es und versucht es mit großem Aufwande schwarz nur weiß zu beweisen, andere mögen es nun auch ihrerseits bedenken.

Nur muß Herr Schäffer nicht glauben, daß alles nothwendig ungereimt sei, was er sich nicht zusammen reimen kann, vielmehr sich an die Verse erinnern, welche Göthe dem Mephistopheles in den Mund legt:

Wo so ein Köpfchen keinen Ausgang sieht,
Stellt es sich gleich das Ende vor.

Herr Schäffer spricht in seiner „Vorbemerkung" die Vermuthung aus, mein Aufsatz „über das Vergleichen in der Kunst" in Nr. 9 des dritten Jahrganges dieser Blätter möchte in einem inneren Zusammenhange mit jenem anderen stehen, und die Grundsätze angeben, welche mich bei diesem geleitet haben. Darin hat er nicht unrichtig gesehen und es wäre mir allerdings willkommener gewesen, wenn Herr Schäffer mich zu einer Debatte über jenen ganz sich auf allgemeinem Boden bewegenden Artikel eingeladen und mich hier über die gänzliche Unhaltbarkeit meiner Prinzipien belehrt hätte, allein er vermochte, wie er sagt, über den Stil jenes Artikels nicht hinweg zu kommen. Sich so weit zu überwinden ist ihm nur, versteht sich mit größter Selbstaufopferung, bei dem anderen Artikel möglich gewesen. Es sei also darum.

Zunächst erlaube ich mir Herrn Schäffer auf einen kleinen Umstand aufmerksam zumachen, der ihm, wenn er ihn gebührend erwogen hätte, meinen Artikel über Robert Franz überhaupt in einem ganz anderen Lichte gezeigt hätte, als in welchem er denselben ohne diese Berücksichtigung zu beleuchten sich unterfangen hat. Mein Artikel beabsichtigte nemlich nicht, Robert Franz in seiner Künstlerindividualität für sich zu charakterisiren (etwa wie ich einmal Carl Löwe in einem Aufsatze, welcher in Nr. 43 des siebzehnten Jahrganges der „Signale" zu finden ist, zu charakterisiren versuchte), sondern er bemühte sich, das Verhältniß zu untersuchen, in welchem Robert Franz zur Kunst überhaupt und zu den beiden Koriphäen in der musikalischen Lyrik des neunzehnten Jahrhunderts, zu Schubert und Schumann steht und den Standpunkt zu bezeichnen, welchen er (so weit wir im Flusse der Gegenwart Stehende dieß überhaupt zu beurtheilen vermögen) in der Kunstgeschichte einnimmt. Ich glaubte in der That, daß in solcher Betrachtungsweise allein schon ein ehrendes Moment liege und Herr Schäffer kann sich darauf verlassen, daß ich einen Künstler, den ich als solchen nicht sehr hoch achte, überhaupt mit Genien, wie Schubert und Schumann, niemals in einem Athemzuge nennen werde. Zu einer solchen Betrachtungsweise war ich aber auch äußerlich durch die Stellung berechtigt, welche Robert Franz bereits wiederholt, z. B. in Brendel's Geschichte der Musik als Liederkomponist angewiesen wurde. Das Urtheil wird doch z. B. sehr verschieden ausfallen, wenn ich einmal Richard Wagner, dem man wohl auch ein „konsequentes" Streben und, wie es scheint, einigen „Erfolg" nicht wird absprechen können, ganz für sich in seiner Eigenthümlichkeit und dann wieder, wenn man ihn im Verhältniß zu den großen schöpferischen, musikalisch-dramatischen Komponisten des achtzehnten Jahrhundertes, Gluck und Mozart betrachtet.

Herr Schäffer imputirt mir aber, daß es mir mit dem, was ich zum Ruhme des Liedes, wie es Robert Franz ausgebildet hat, aussprach, unmöglich Ernst gewesen sein könne, weil er es sich unmöglich zusammen reimen kann, daß ein und dasselbe Objekt, welches, aus einem Gesichtspunkte betrachtet, sehr bedeutend erscheint, aus einem andern gesehen, sich etwas minder ansehnlich ausnimmt. Der sprichwörtlich gewordene Satz: „er ist im Kleinen groß" kann daher z. B. für Herrn Schäffer unmöglich einen Sinn enthalten, denn er drückt ja doch gewissermaßen das Sophisma aus, daß Jemand zugleich klein und groß sein solle, wie könnte das sein? Ich gebe Herrn Schäffer auf, über jenen Satz weitere drei Viertel Jahre nachzudenken, vielleicht ist er doch binnen dieser Frist im Stande, die Entdeckung zu machen, daß in seinem vermeintlichen Unsinn ein gewisser Sinn liege. Es ist natürlich ganz unmöglich, daß z. B. Jemand die Lyrik Uhland's rühmte (und sie vielleicht auch als ein ihm theueres Eigenthum im innersten Herzen trage) und doch erkennte, daß sie z. B. mit der Lyrik Goethe's dergleichen etwas Enges, Beschränktes, so zu sagen Kleinbürgerliches an sich hätte. Da muß man nur gleich Uhland nicht erkannt, kein Gemüth für ihn haben, um solch einen Frevel denken zu können. Es ist natürlich ganz unmöglich, daß man die großen Verdienste Platen's um die Reinheit der Sprache, die Schönheit der Form erkennte, und doch zugleich fände, daß ihm der Materie nach das eigentlich, im höchsten Sinne Lebendige, allein unmittelbar Wirkende fehle und das treffliche Epigramm, welches Herr Schäffer in Hebbel's Gedichten finden kann und welches dieß ausspricht, muß natürlich lediglich auf der perfiden Absicht beruhen, jenen Dichter durch einen hämischen Blick auf seine schwache Seite der verdienten Ehren zu berauben.

Ich will Herrn Schäffer noch ein Beispiel solcher Perfidie geben, ein recht auffallendes. Schumann schrieb mir einmal in einem vom 8. Mai 1853 datirten Briefe: „Was Sie mir über Wagner schreiben, hat mich zu hören sehr interessirt. Er ist, wenn ich mich kurz ausdrücken soll, kein guter Musiker; es fehlt ihm an Sinn für Form und Wohlklang. Aber Sie dürfen ihn nicht nach Clavierauszügen beurtheilen," (bis zum Jahre 1853 war nemlich noch keines der Wägner'schen Werke auf der Wiener Opern-Bühne gegeben worden.) „Sie würden sich an vielen Stellen seiner Opern, hörten Sie sie von der Bühne, gewiß einer tiefen Erregung nicht erwehren können. Und ist es nicht das klare Sonnenlicht, das der Genius ausstrahlt, so ist es doch oft ein geheimnißvoller Zauber, der sich unserer Sinne bemächtigt. Aber wie gesagt, die Musik, abgezogen von der Darstellung, ist gering, oft geradezu dilettantisch, gehaltlos und widerwärtig, und es ist leider ein Beweis verdorbener Kunstbildung, wenn man im Angesichte so vieler dramatischer Meisterwerke, wie die Deutschen aufzuweisen haben, diese neben jenen herabzusetzen wagt.

Da jetzt bereits in Wasielewski's Biographie so viele Briefe Schumann's veröffentlicht sind, so begehe ich auch mit der Veröffentlichung dieser Zeilen keine Indiskretion. Vergleichen Sie nun

einmal, Herr Schäffer, den ersten Theil jenes Urtheiles mit dem zweiten. Erst: geheimnißvoller Zauber, dann: gehaltlos und widerwärtig! Unsinn oder Perfidie? welches von diesen beiden Wurstzipfeln wollen Sie wählen? Oder glauben Sie, daß die Perfidie eine geringere war, weil sie nicht in einer Zeitung gedruckt, sondern nur in einem Briefe geschrieben stand? Damit aber Niemand denke, daß ich hier die Autorität Schumanns benütze, um einen andern „lebenden" Künstler, dessen eigenthümliche Bedeutung ich unmöglich verkennen kann, nebenbei einen Stich zu versetzen, so füge ich hinzu, daß ja auch Wagner gar nicht den Anspruch erhebt, ein „guter Musiker" (im früheren Sinne des Wortes) zu sein, sondern daß der Schwerpunkt seines Strebens ganz anderswo liegt.

Und noch ein Beispiel. Schopenhauer spricht an unzähligen Stellen seiner Werke seine unbegrenzte Verehrung für Kant aus. (Vielleicht ist es aber auch ihm gar nicht Ernst damit.) Gleichwohl hat derselbe Schopenhauer eine Kritik der Kant'schen Philosophie ausgearbeitet, von welcher Rosenkranz meint, daß sie zu schonungslos, zu wenig mit Rücksicht auf die Individualität und die Zeit Kant's geschrieben sei. Wie aber Schopenhauer selbst diese Rigorosität motivirt, könnte Herr Schäffer am betreffenden Orte nachlesen, wenn er sich für solche Dinge interessiren sollte.

Nun denn, ganz ein solches Lump, wie die Herren Schumann, Schopenhauer und vielleicht manche Andere noch, wenn auch ihnen in allem Uebrigen noch so unebenbürtig, bin auch ich. Ich bekenne es reumüthig und Sie mögen es zu Protokoll nehmen, Herr Schäffer.

Aber man könnte einwenden: ja Schumann hat aber jenes Urtheil eben auch nur in einem Briefe, nicht in einer Zeitschrift abgegeben und Schopenhauer hat jene Kritik veröffentlicht, da Kant längst nicht mehr unter den Lebenden weilte. Aber dieser lebte noch, als Herder seine Metakritik herausgab. Und dann sehe Herr Schäffer einmal in unseren (natürlich nur von Buchfabrikanten gefudelten) deutschen Literaturgeschichten nach, wie dort über dach so bedeutende, hervorragende „lebende" Dichter wie z. B. Hebbel und Grillparzer geurtheilt wird. Und weiß er es ganz gewiß, daß solche Urtheile lediglich aus dem Bestreben hervorgegangen sind, die betreffenden Künstler und Dichter „herabzuwürdigen". Schöne Herabwürdigung, wenn man von den Lieben eines ausgezeichneten Mannes (natürlich aber mala fide, mit einem tückischen Hintergedanken) erklärt, daß man sie zwar im Verhältniß zu den schöpferischen Ergüssen Schubert's und Schumann's wohl etwas kleiner, schwächlicher Structur finde, sie aber nichts desto weniger" zu den wohlzuhütenden Schätzen der deutschen Nation rechne". Es würde mir recht schmeichelhaft sein, wenn Herr Schäffer nächstens einmal Gelegenheit fände, auch mir eine ähnliche Herabwürdigung angedeihen zu lassen. Ich werde mich sehr schön bei ihm bedanken, so viel im Allgemeinen.

Da es nun Herr Schäffer mit meinen Begriffen, Definitionen und Ausdrücken so sehr genau nimmt und da er mit einer so vernichtenden Gedankenschärfe entwickelt, daß sie sämmtlich schief und inhaltsleer sind, so wollen wir noch einmal wenigstens einige derselben gemeinschaftlich rekapituliren, damit doch unsere Leser auch etwas lernen, und zwar etwas recht Gründliches.

1. Also, daß das Drama das extensivste, wie intensivste Leben verlange, dieser Satz wäre bodenlos falsch? Aber Herr Schäfer gibt zu, daß das Drama ein extensiveres Gefühls- und Gedankenleben enthalte, als die Lyrik und ein intensiveres, als die Epik? Scheint nicht daraus gewissermaßen zu folgen, daß im Drama die höchste Durchdringung der objektiven und subjektiven Momente der Kunst Statt finde? Daß sich auch noch manche andere Gründe für diese postulirte Suprematie des Drama (welches Richard Wagner sogar in seiner extremen Weise die einzig wahre Kunstform nennt) angeben liessen, versteht sich von selbst und kann man sich in mancher Aesthetik darüber belehren, am besten wohl in dem großen Werke des vielleicht bedeutendsten Kunstphilosophen der Gegenwart, Fr. Vischer's nemlich. Welche Konklusion mich aber Herr Schäffer aus jener Prämisse stillschweigend ziehen läßt, das ist ein zu läppischer und verächtlicher Einfall, als daß ich darauf antworten sollte.

Was die von mir postulirte Rangordnung der Künste betrifft, so möge sich Herr Schäffer über diesen Punkt mit Kant und Fr. Vischer auseinandersetzen, welche beide (der erstere in seiner Kritik der Urtheilskraft, der letztere in seiner Aesthetik) dieselbe Rangordnung aufstellen. Daß aber, von dieser mir so natürlich und tief im Wesen der Sache begründet erscheinenden Rangordnung abgesehen, jede der Künste ihre besondere Sphäre haben muß, in welcher sie allen andern überlegen ist, das ist mir natürliche eine ganz neue Entdeckung, von welcher mir Mittheilung zu machen, Herrn Schäffer aufbehalten war.

2. Rein musikalische Begabung. — Alles, was Herr Schäffer über diesen Punkt schwätzt, von dem er sogar Veranlassung nehmen zu dürfen glaubt, die Componisten des 16. Jahrhundertes herbeizuziehen, in welchem noch kaum die ersten Anfänge unserer heutigen Instrumentalmusik existirten, also auch das, was wir heute unter rein musikalischer Begabung verstehen, noch gar nicht existiren konnte, muß ich unerörtert lassen, theils, weil das Gerede des Herrn Schäffer über diesen Punkt zu einfältig ist und theils, weil eine tiefere Untersuchung desselben hier zu weit führen würde. Nur das Eine bemerke ich Gibt Herr Schäffer zu, oder gibt er es nicht zu, daß die rein musikalische Begabung Gluck's eine sehr viel geringere war, als die Seb. Bach's? Wahrscheinlich gibt er es zu. Preisen wir aber deßhalb die letzten Opernwerke aus Gluck's reifer Periode nicht doch als unsterbliche Schöpfungen? Marx hebt es noch neuerlich in seinem kürzlich erschienenen Werke über Glud hervor, daß ihm diese relative Schwäche Glud's gegenüber seinen großen Zeitgenossen Bach und Händel nur als ein Gewinn für seine spezielle Kunstaufgabe erscheine, die er gerade in Folge dieses Mangels nur um so reiner gelöst habe und ich stimme ihm hierin bei. Etwas analoges habe ich von Robert Franz, dem „spezifischen" Liederkomponisten behauptet. Habe ich ihn damit herabgewürdigt?

„Rein instrumentale Begabung wird also auch für den Instrumentalcomponisten verlangt." Wirklich, Herr Schäffer? Nicht möglich! Das ist ja ganz erstaunlich! Und aus der „von mir acceptirten Rangordnung" der Künste folgt, daß „das kleinste Lied über der größten Symphonie stehe"? Sie sind schlimm, Herr Schäffer, recht schlimm. Mich so auf's Eis zu führen.

3. Wenn ich zwischen dem „großen" und dem „spezifischen" Lyriker unterscheide, so will ich mit solcher Unterscheidung wesentlich nichts anderes ausdrücken, als mit der späteren Unterscheidung zwischen universellen und subjektiver Lyrik. Ich nenne aber einen universellen Lyriker, z. B. einen Dichter, der nicht nur seine subjektiven Wonnen und Schmerzen, seine individuellen Herzensempfindungen schön und tief in Liedern auszusprechen vermag, sondern der zugleich die Zaubergabe besitzt, sich mit seinem Empfinden so in fremde, sonst gleichsam stumme und todte Objekte zu versenken, daß diese wie von ungeahntem Leben erzittern und zu sprechen beginnen. Der große Lyriker besitzt die Proteusgabe, sich in tausend Gestalten zu verwandeln und jede so mit seinem eigensten Herzblut zu tränken, daß man in jeder den Dichter selber zu erkennen glaubt, der in der That auch (wie der liebe Gott) überall und nirgends ist.

Und das rührt daher, weil in ihm die Natur sich gleichsam ein Universallaboratorium geschaffen hat, in welchem alle ihre Säfte und Kräfte durcheinander zischen und sich zu immer neuen chemischen Verbindungen mischen, während in den Adern des Dichters welchen ich den spezifisch lyrischen Dichter nennen möchte, gleichsam ein besonderer, aus einer besonderen Pflanze gekelterter Saft quillt, der seinen Schöpfungen darum auch leicht einen ganz besonderen, viel stärkeren Duft verleiht, als er den Schöpfungen des ersteren eigen ist. Jener fühlt sich mehr oder minder allen Erscheinungen verwandt, weil er von jeder gleichsam ein Atom in sich selber trägt, dieser nur einigen wenigen, ja er vermag wohl gar nur sich selbst auszusprechen. Jener spielt gleichsam auf einem Clavier

oder einem Orchester, dieser auf einer Lyra oder Flöte. Von diesem Gesichtspunkte ausgehend nenne ich z. B. (es wird doch vielleicht Leute geben, die sich dabei etwas denken können, möchte auch vielleicht mein Ausdruck nicht ganz treffend sein) Goethe einen großen universellen, dagegen z. B. Heine einen spezifischen oder im engeren Sinne lyrischen Dichter. Wenn man aber von Goethe dem lyrischen Dichter spricht, so denkt man nicht nur an seine eigentlichen lyrischen Gedichte, sondern eben so sehr auch an seine Romane und seine Dramen, man denkt an Werther, Wilhelm Meister und die Wahlverwandtschaften, an Iphigenie, Tasso und den Faust.

Jene stehen, rein als Romane, unter dem Gesichtspunkte der Gattung betrachtet, eben so weit hinter den Romanen Walter Scott's, wie diese, rein als Dramen betrachtet, hinter den Dramen Shakspear's zurück, und zwar jene, wie diese deßhalb, weil sie in ihrem innersten Wesen zu lyrisch sind, um die Gesetze der epischen (in so weit diese für den Roman gelten, der an sich keine reine Kunstform ist) und dramatischen Kunstgattung rein erfüllen zu können. So rechne ich z. B. den Fischer und den Erlkönig, in welchen Gedichten Goethe gleichsam die Elemente des Wassers und des Windes zu uns sprechen läßt, ihrer episch-dramatischen Form ungeachtet, zu Goethe's lyrischen Produktionen und zwar zu seinen wunderbarsten. So sind z. B. Mignon und der Harfenspieler nicht epische, sondern rein lyrische Gestalten, von einem Zauber, wie ihn eben nur ein so unermeßlich hoher, weiter und tiefer lyrischer Geist, wie der Goethe's, hervorbringen konnte. Eine Mignon im Leben kann man sich gar wohl denken, denn wenn nicht dunkle Urbilder solcher Gestalten auf Erden wandelten, sa vermöchte sie auch kein Dichter in glanzvoller Verklärung zu schaffen. Aber, wie sie auf Erden wandeln, sind sie stumm, der Geist, die Kraft, das Gemüth des Dichters leiht ihnen Sprache; er läßt sie sprechen und singen.

Eine solche universelle Lyrik ist freilich meines Erachtens überhaupt nur einmal auf Erden erschienen, nur in Goethe, der eben durch sie und nur durch sie zu den größten Dichtern (deren Zahl nicht sehr groß ist) gehört, welche die Welt je gesehen hat. Daß eine solche Lyrik nur in der neueren Zeit und nur aus der deutschen Nation erstehen konnte, ist eine Einsicht, zu welcher man unschwer gelangen kann. Ich muß aber deren etwaige nähere Erörterung, die ohnedieß wenig hieher gehören würde, Herrn Schäffer überlassen, dem niemals eine Sache genug rein erörtert werden kann.

Man hat öfter und mit einigem Grunde behauptet, der Geist der Instrumentalmusik sei in seinem innersten Wesen ein lyrischer. In wiefern dieß der Fall sein mag, so behaupte ich, daß Beethoven, der Instrumentalkomponist, ein unvergleichlich größerer Lyriker sei, als Mozart, der Instrumentalkomponist. Von der Instrumentalmusik abgesehen aber erlaube ich mir wieder schon in Schubert einen sehr viel größeren Lyriker zu erblicken, als in Schumann. Um anschaulich zu machen, was ich unter jener gewissen Objektivität der Lyrik verstehe, verweise ich auf ein einziges Beispiel, nemlich Schubert's „Leiermann.“ Wer sich bei der Verbindung jenes Begriffs mit diesem Beispiel etwas denken kann, der wird mich verstehen. Wer nicht, der wird mich nicht verstehen, und wenn ich ein Buch darüber schriebe, dreimal so dick, wie das alte und neue Testament zusammen genommen. Als weitere Beispiele solcher objektiven, d. h. gegenständlichen Lyrik führe ich nur noch an, Göthe's „Schäfer's Klagelied,“ Heine's Gedicht von dem Fichtenbaume und der Palme, den größeren Theil von Schubert's Winterreise, Schumann's „Mondnacht“ u. s. w.

Ich konnte, indem ich einen Aufsatz abfassen wollte, natürlich nicht ein Buch schreiben; daher mußte ich unendlich viel voraussetzen unter andrem auch, daß der Lesende selbst ein bischen mitdenkt, was aber niemals recht gelingen will, wenn man den Unverstand und das Uebelwollen schon von vornherein voraussetzt. Auffallend wenigstens bleibt es mir immerhin, daß Herr Schäffer zum ersten Mal an meinen kritischen Ausstrahlungen Anstoß nimmt, solchen wenigstens äußerlich zu erkennen gibt, da dieselben Robert Franz's Liedercompositionen betreffen und daß er auch sonst sich niemals noch aufgefordert fühlte, in die Turnierschranken einzureiten; aber er verspricht ja in zwanglosen Heften seine Heldenthaten fortzusetzen. Europa erwartet sie mit Spannnng. Den Anlaß dazu kann er (wenn ich die weite Entfernung zwischen Wien und Breslau bedenke) in Hülle und Fülle um Vieles näher finden.

4. „Seinen Produktionen wohnt ein (ihnen) immanentes Lebensprincip ein“, sage ich. „Immanent“ soll hier so viel heißen, wie selbstständig, mit ihnen untrennbar verbunden. Ich gebe also die Tautologie des Ausdrucks zu und Herr Schäffer soll die Genugthuung genießen, ihn verbessert zu haben. Wenn er aber alle ähnlichen, sehr erlaubten Tautologieen in der Literatur verbessern will, so wird er viel zu thun haben.

5. Naturwahrheit. Herrn Schäffer ist es also wohl unbekannt, daß zwischen der Naturwahrheit in der Kunstschöpfung, in dem künstlerisch schaffenden Individuum und jener in der sogenannten Volksdichtung, in dem sogenannten Volksgesang, ein „gewisser“ (sogar ein sehr gewisser und sehr großer) Unterschied besteht, insbesondere, wenn die ersteren einer Periode hohen allgemeiner Kultur angehören, in welcher ohnedieß die letzteren zu erlöschen pflegen. Ich würde wünschen, daß Herr Schäfer so „geistreich“ wäre, diesen Unterschied zu erkennen. Es fehlt an Orten nicht, wo er sich darüber belehren kann.

6. Bei dem Ausdruck „keineswegs“ finde ich von Herrn Schäffer (Seite 15 seiner Broschüre) ein Ausrufungszeichen beigesetzt, ohne daß ich zu errathen vermochte, was ihn dabei in Erstaunen versetzt. Wenn er es vielleicht verwunderlich finden würde, daß ich „keineswegs“ schreibe, so hätte er darin sehr Recht; ich schreibe auch niemals „keineswegs“, sondern allemal „keineswegs“ und jenes „keineswegens“ ist daher im Originalabdruck meines Aufsatzes ein Druckfehler. Aber das kann Herr Schäffer nicht gemeint haben, da gleich auf der ersten Seite seiner Broschüre, deren Gedanken und Worte ihm angehören, in der 13. Zeile ein „keineswegens“ vorkommt und zwar ohne Gänsefüße, so daß ich etwa annehmen müßte, es wäre dieses „keineswegens“ eine Stichelei auf das vierzehn Seiten später vorkommende.

7. Ich will den Syllogismus, welchen Herr Schäffer Seite 17 (aus vorgeblich von mir geliefertem Prämissen) mit so großem Scharfsinne konstruirt, noch durch ein weiteres Beispiel befestigen und die geniale Absurdität, welche Herr Schäffer in meinen Sätzen glücklich entdeckt hat, durch eine neue vermehren. Man pflegt gewöhnlich die Poesie der Musik gegenüber als die objektivere, diese umgekehrt als die subjektivere Kunst zu bezeichnen. Ich weiß nun nicht, ob Sie, Herr Schäffer, diese Unterscheidung acceptiren, oder ob Sie es erst von dem „System,“ zu welchem man sich bekennt und dessen „Eintheilungsgrund“ abhängig machen, daß dieselbe Geltung habe oder nicht. Gesetzt aber einmal, die Unterscheidung hätte Grund. Sie wissen wohl, daß in aller Kunst, in welcher die Trennung des Subjektiven und Objektiven überhaupt besteht, das Objektive als das Weitere, Größere, Festere, dem Subjektiven als dem Engeren, Kleineren, Schwankenderen gegenüber gestellt wird. Göthe ist unter anderem durch seinegrößere Objektivität ein größerer Dichter als Schiller. Nun nenne ich die Poesie die objektivere Kunst und bedinge die Größe in ihr durch eine gewisse Objektivität, die Musik aber die subjektivere und mache auch in ihr caeteris paribus die Größe von einer gewissen Objektivität des Kunstschaffens abhängig (die natürlich bei der so sehr verschiedenen Natur der beiden Künste bei dem Componisten auf zum Theil anderen Faktoren beruhen wird, als beim Dichter). Ich offerire Ihnen also hiemit eine weitere geniale Absurdität zu beliebigem Gebrauch.

8. Ich wünschte wohl, daß Herr Schäffer, da er mich so eifrig erläutert, einmal bei Gelegenheit auch eine kleine Erläuterung der von ihm citirten Sätze Fr. Vischer's versuchte, daß nemlich „das Wesen des Gefühles das absolute Umfetzen der Dinge in das Selbst, das Zurückschlingen der Welt in das Herz sei,“ damit man erführe, was sich Herr Schäffer unter diesen

Sätzen denkt, und ob sie nicht gar am Ende die abstrakte Formel für das bezeichneten, was ich unter „Objektivität der Lyrik Sprechenlassen, stummer Objekte“ u. s. w. verstehe.

9. Also auch Fantasie gehört zu den Eigenschaften, welche den Künstler machen, wie Sie Seite 21 sagen? Ich danke für die Belehrung, ich will sie nicht wieder vergessen, denn ich hatte bisher keine Ahnung davon, daß auch Fantasie zu den — um mich nicht zu überschwenglich auszudrücken — nothwendigen Requisiten eines Künstlers gehöre. Jetzt weiß ich es.

10. Auch ich glaube jenes „kleine Ding,“ das Herz, mindestens ein wenig doch zu kennen, vielleicht sogar, so unglaublich Ihnen dieß scheinen mag, aus einiger eigener Erfahrung. Ich war immer der Meinung gewesen, daß der größte Reichthum des Geistes, in der Kunst wie im Leben, leicht durch die einfach Schönheit und Lauterkeit des Gemüthes oder Herzens verdunkelt und beschämt werden. Was aber die Verse von Heine betrifft, welche Sie bei dieser Gelegenheit zitiren, so vermag ich in ihnen nichts weniger, als einen reinen Herzensklang zu entdecken, sondern ich erblicke in diesen Versen vielmehr nichts anders, als hohle Affektation, sich selbst bespiegelnde Poeteneitelkeit. Und was die „alte, ewig neu bleibende Geschichte“ betrifft, „die das Herz entzwei bricht,“ so mag solche Berufung in manchen zärtlichen Seele den gerührtesten Anklang finden, es hat aber zu mancher Zeit schon starke Herzen gegeben, welche von dieser „Geschichte“ nicht ganz so empfindsam dachten. Lessing, dessen Herz zwar nicht so groß war, wie das Meer und der Himmel, dem es aber an einem solchen, darf man der Geschichte glauben, auch nicht ganz gefehlt hat, rief in diesem Sinne Goethe nach der Veröffentlichung des Werther zu: „noch ein Schlußkapitelchen, lieber Goethe.“ Und Goethe selbst hat den Ton, den er im Werther, in seiner Art wunderbar genug, angeschlagen, kein zweites Mal wieder angestimmt.

11. Der Ausdruck „subjektives Pathos“ scheint Ihnen ein widersinniger zu sein und Sie fragen mich, ob mir vielleicht ein objektives Pathos bekannt sei? Damit kann ich Ihnen dienen. Objektiv nenne ich das Pathos, welches auf Selbstentäußerung beruht, also das Pathos für Ideen, z. B. für die Idee der Freiheit, subjektiv aber das Pathos, welches auf Selbstbefriedigung gerichtet ist, also das Pathos für Gefühle, z. B. das Gefühl der Liebe. Dieß ist auch eine der Unterscheidungen, Herr Julius Schäffer zu Breslau an der Oder, welche billiger Weise jedem Tertianer (wenigstens pro forma bekannt) sein sollte. Aber noch in anderem Sinne läßt sich zwischen objektivem und subjektivem Pathos unterschieden. So scheint mir die Shakespear'sche Tragödie von einem mehr objektiven, die Schiller'sche von einem mehr subjektiven Pathos bewegt; die Heine'sche Lyrik erscheint mir (wie etwa die musikalische Lyrik Chopin's) auf einem subjektiveren, d. h. nicht so leicht von Jedermann nachzuempfindenden, die Goethe'sche Lyrik dagegen auf einem objektiveren, d. h. in jedem gesunden und überhaupt empfänglichen Gemüth leicht nachklingenden Pathos zu beruhen. Wird aber einmal zugegeben, daß es nicht so ganz ohne Sinn sei, von einem subjektiven Pathos zu sprechen, so werden sich wohl auch Grade eines solchen unterscheiden lassen.

12. Bei der Lektüre dieses Abschnittes (Seite 27 und 28) ist Ihnen noch jedesmal schwindlich geworden? Aber, Verehrtester, wozu quälen Sie sich nur so lange mit solchem „Zeug“, als welches Sie meinen Aufsatz darstellen? Dergleichen ließt man allenfalls einmal, wenn es Einem zufällig in die Hände fällt, dann schmeißt man es in die Ecke oder legt es ruhig bei Seite. Punktum.

13. Wenn ich sage, daß das Franz'sche Lied einem Vogel gleicht, der vergnüglich vor sich hinzwitschert, so hätte ich nicht gedacht, daß ein solches Bild so stumpf aufgefaßt werden könnte, als es mein Herr Revisor thut, nämlich so, als folgte daraus, daß sich bei Franz nicht auch Lieder ernsten, ja tragischen Charakters finden könnten.

14. Wenn ich sage: „als solche Lieder, wo Franz einen ungewöhnlich („ungewöhnlichen“ ist ein Druckfehler) — „kräftigen Ton anschlägt und wo ihm gleichsam Flügel wachsen, möchten wir bezeichnen“ u. s. w., so ist doch wohl zu erkennen, daß ich hier zweierlei Epitheta unterscheide: „ungewöhnlich kräftig“ und „ungewöhnlich beschwingt“, und daß wohl schwerlich das erstere Epitheton auf ein gerade durch seine besondere Zartheit ausgezeichnetes Lied anzuwenden sein wird, sondern wahrscheinlich das letztere.

Wegen des Irrthums, daß ich ein von Franz componirtes Gedicht von Heine mit einem von Schumann komponirten verwechselte, habe ich mich zu entschuldigen. Der Irrthum wurde dadurch möglich, weil ich mich nicht rühmen kann, mich in dem eigenthümlichen Besitz sämmtlicher Lieder Schumann's oder Franz's zu befinden.*) Sehr zufälliger Weise erwähnt auch Reißmann in seinem Buche („das deutsche Lied“ u. s. w.) desselben Liedes und bemerkt dazu: „Um wie viel treuer in der Auffassung und künstlerischer in der Darstellung ist Schumann's Behandlung des in der Stimmung verwandten Liedes „Ich grolle nicht“. Diese auch von Herrn Reißmann hervorgehobene nahe Verwandtschaft mag mir in den Augen unbefangen Urtheilender zwar nicht, ich gestehe es gerne ein, zur Rechtfertigung, wohl aber doch zu einiger Entschuldigung und Nachsicht dienen. Meine Bemerkung aber, die Komposition von Franz betreffend, bezog sich darauf, daß dieselbe, um den leidenschaftlichen Gehalt des Gedichtes zum Ausdruck zu bringen, sich etwas äußerlich des bekannten Mittels der chromatischen Steigerungen bediene. Es muß wohl um eine solche Verwechslung eines einzelnen Liedes eine ungeheure, die Ehre eines Autors und das Wohl der Welt auf das Aeußerste gefährdende Sache sein, weil Herr Schäffer mit so fürchterlich gerunzelten Augenbrauen an sein „Goliathschwert schlagend, im erschütterndsten Tone ausruft: „die Sache ist ernsthaft!“ Ich möchte wenigstens dem Komponisten selbst nicht zumuthen, daß ihm die Sache so ungeheuer wichtig erschiene. — Auf denselben Umstand ist, wie schon bemerkt, die nicht ganz genaue Angabe einiger Textstellen zurückzuführen.

Wenn Herr Schäffer daraus, daß ich den Vers: „ach wenn ich doch ein Immchen wäre,“ mit Auslassung des Wörtchens „dach“ citire, folgert, daß mir, indem ich dieß schrieb, die Melodie jenes Liedes nicht gegenwärtig gewesen sein könne, so könnte ich ihm die Richtigkeit dieser Behauptung sogar einräumen, denn, habe ich dieses Lied analisirt, oder habe ich nicht vielmehr bloß eine ganz allgemeine Eigenschaft desselben (freilich nicht die der „ungewöhnlichen Kräftigkeit“) hervorgehoben und hätte ich hiezu nicht vielleicht auch befähigt und berechtigt sein können, selbst wenn mir die melodische Tonfolge jenes Liedes nicht genau im Ohr gewesen wäre? Ich dürfte also von einem Liede, das ich etwa vor zehn Jahren gehört, nicht bemerken, daß ich es zu den schönsten Liedern rechnete, die ich kenne, weil ich es vielleicht nicht zu notiren vermöchte? Ich sage dieß nur beispielsweise, denn es versteht sich, daß dieses Beispiel nur eine Analogie für den vorliegenden Fall bieten will, nicht mit ihm identisch sein soll.

15. und letztens. Hier habe ich nur noch einmal auf den Eingang dieser Erwiederung zurückzuweisen. Wenn es Herrn Schäffer gefällig gewesen wäre, zu bedenken, daß alle meine Erörterungen über die Franz'schen Liederkompositionen immer mit Hinblick auf Schubert und Schumann angestellt wurden, so würde es vielleicht seine Fassungskraft nicht überstiegen haben, wenn ich in einem Sinne relativ gering nenne, was in anderem doch seine absoluta, auch von mir erkannte und anerkannte Bedeutung behauptet und er würde begriffen haben, in welchem Sinne an

*) Wie oft wird schon von allen tiefer Antheilnehmenden der Uebelstand beklagt worden sein, daß man so ohne Vergleich leichter, vor allem mit unendlich geringerem Kostenaufwande zu dem vollständigen Besitz eines poetischen Autors (z. B. Uhland's, Heine's, Mörike's, ja selbst Goethe's und Schiller's), als zu dem eines musikalischen gelangen kann! Daß man einen Autor genauer kennen lernt, dessen Werke man täglich und stündlich zur Hand nehmen kann, versteht sich.

dieser Stelle Ausdrücke, wie „nüchtern," „naturalistisch", (eine Bezeichnung, die sich natürlich am allerwenigsten auf die vielmehr sehr künstliche und künstlerische Form der Franz'schen Lieder bezogen werden kann) zu verstehen sind.

Nach der Kommentirungsmethode des Herrn Schäffer wäre es eine Kleinigkeit, einem Schriftsteller zu erweisen, er hätte in einer Rezension versteckt andeuten wollen, daß der Dichter A, oder der Komponist B eigentlich den Galgen verdiene, denn er sei offenbar ein roh empfindender, leidenschaftlich erhitzter Mensch, ein solches Individuum sei aber für den Staat nnd die Gesellschaft höchst gefährlich, besser wäre es, er lebte gar nicht, also u. s. w.

Zeit und Raum drängen mich zum Abschluß. Beide verhinderten mich, auf jeden einzelnen der von Herrn Schäffer mit eben so großer Unbefangenheit, als seltenen Tiefblick hervorgehobenen Punkte einzugehen, aber ich hoffe, es wird Herrn Schäffer von vornherein klar sein, daß solches Stillschweigen oder nur flüchtiges Berühren vielmehr darin begründet ist, weil ich über die Sache nichts zu sagen weiß. Jedenfalls hätte es seinem Herzen nnd seinem Verstande mehr Ehre gemacht, wenn er sich einen solchen Angriff, falls er denselben für dringlich und angemessen hielt, wenn er sich dazu unwiderstehlich aufgefordert fühlte, nicht drei Viertel Jahre lang überlegt hätte. Wenn er sich begnügt haben würde, an der Richtigkeit meiner Ein- und Ansichten zu zweifeln, an meinen Ausdrücken zu mäkeln u. s. w., so hätte ich vielleicht dazu schweigen können, denn erstlich könnte er hierin ja Recht haben, und da er meinen Originaltext zugleich mit seinen Randglossen abdrucken ließ, so möchte sich Jedermann selbst sein Urtheil bilden. Aber da er zugleich meine „Absichten" in injuriöser Weise zu commentiren versucht hat, so durfte ich die Antwort nicht schuldig bleiben und so habe ich denn bei dieser Gelegenheit die Beleuchtung einiger „hohlen Phrasen" auch nicht schonen wollen. Wenn Herrn Schäffer meine Erniedrigung nicht genügt, so mag er immerhin den Litteraturfreunden zu Weihnacht 1863 abermals eine Broschüre, wie die vorliegende, als liebe Christgabe bescheren. An Worten kann es ja nie fehlen, weder an hohlen, noch an gefüllten. Ihm aber ein zweites Mal Rede zu stehen, dazu wird er mich aus tausend und einem Grunde schwerlich bewegen: es wäre denn, daß er auf geeignetem Boden mit mir eine Diskussion über allgemeine Fragen versuchen wollte, da will ich ihm gerne zu Diensten sein und bis dahin auch meinen Stil zu verbessern suchen, wofern ich dieß überhaupt vermag, denn allerdings liegt in dem Satze „le styl c'est l'homme" einige Wahrheit. Und selbst der große Lessing konnte dem charmanten Pastor Götze, der sich über seinen Stil moquirte, keine andere Antwort ertheilen, als die bekannte. Freilich, bei der außerordentlichen Klarheit, welche die Gedanken meines geschätzten Epitomators an den Tag legen, da ist es mit dem Stil ein leichtes. In jenen nicht das geringste, was Zweifel oder wohl gar „Schwindel" erregte, daher auch in diesem keine Spur von Dunkelheit, alles fließt so glatt u. s. w.

Schließlich sei Herr Schäffer versichert, ja er kann Gift darauf nehmen, daß ich das wahrhaft Bedeutende, wirklich Schöne in den Liedercompositionen Franz's ganz so zu erkennen und zu würdigen weiß, ja selbst zu genießen vermag, wie er selbst (nur kam es in jenem Aufsatz nicht darauf an, diese positiven Seiten für sich allein zu entwickeln), und daß er es daher sich und mir hätte ersparen können, das Publikum mit diesem so völlig überflüssigen und leeren, wie mir scheinen will, auch bereits genügend erledigten Streithandel zu unterhalten. Wenn sich Herr Schäffer zu dem Tone, in welchem er zu mir spricht, berechtigt glaubte, so kann ich ihm denselben nicht verübeln, er muß es aber dann auch mir nicht verdenken, wenn ich ihm hin und wieder in gleichem Tone antwortete, obgleich ich dabei nicht in der glücklichen Lage war, ein so gelegenes Stichelwort, wie: „der Herr Recensent" benützen zu können, da ich mit seinen bisherigen Leistungen, sie mögen worin immer bestehen und so groß oder so klein sein, als ich nicht weiß, gänzlich unbekannt bin und ich in der mir vorliegenden Broschüre, für mich sein Opus 1, solcher Bekanntschaft mich zu erfreuen zum ersten Mal Gelegenheit erhalte.

Carl van Bruyck.